

**كيف نقرأ الاستيقا في جدل المفارقة بين الفلسفي والفني
هيغل ورينييه ماغريت**

أ. د. ثريا بن مسمية (تونس) ضيف شرف المؤتمر
دكتوراه في فلسفة الفن
أستاذ بالمعهد العالي لأصول الدين
جامعة الزيتونة - تونس

يسلك هيغل مسلكا متفردا في البحث الفلسفي الفني، ويعيد بذلك تأسيس "الاستيعاقا" بما هي علم يبحث في الجميل الفني من زاوية مثالية بحثة. وهو بذلك يعلن استقلالية البحث الفلسفي في الفن، ويؤسس فلسفة تخص هذا المجال، محلا تطوره عبر تاريخ الروح، ومبينا مختلف تمظهراته وتموضعاته.

بهذا يقطع هيغل مع الفصل الكانطي بين الذات والموضوع المتعينين، وبهذا يصل الذاتي بالمتعين، ويصل العقل بالفعل في تموضعه الحسي. وبهذا الوصل ستتحدد فكرة الجميل بتعيينه الحسي في النشاط الفني، ذلك الاتحاد والتعين بين فكرة الجميل والتعين الحسي المستحضر في الفن إنما هو قطع مع كل تصور كلاسيكي ونقدي كانطي. ويثبت هيغل هذه العلاقة منذ بداية دروسه في الاستيعاقا بإعلانه بأن كتابه سيهتم بالاستيعاقا، أي بفلسفة وعلم الجميل، وبأكثر دقة بالجميل الفني لا الجميل الطبيعي.

فما هو بيّن إذن هو أن هيغل لا يضع الجميل والفن في الدرجة نفسها فحسب، بل إنه يماهي بينهما، كما أنه يؤكد أن الإنتاج الفني هو إنتاج حرّ يعبر عن حرية الروح.

استيعاقا هيغل على هذا الأساس - بما هي "علم" - تحاول الخروج عن تنزيل مسألة الجميل والحكم الاستيعاقي في سياق الحكم الذوقي الكانطي⁽¹⁾. لأن هذا التنزيل ينتهي في نظر هيغل إلى إرجاع المسألة الاستيعاقية إلى مقام الذاتية، وهو ما يتنافى وقيام علم في الاستيعاقا ترتبط فيه بالفكر والروح المطلق.

كما يؤكد هيغل تجاوزا للرؤية الأفلاطونية التي هيمنت على نظرية الفلاسفة حول الفن خلال الحقبتين القديمة والوسيطية، والتي لم يتم القطع معها على نحو جذري إلا انطلاقا من الاستيعاقا الكانطية بأن الفن ليس محاكاة للطبيعة أو تعبيرا عنها بل، يمثل التقاء⁽²⁾ اللامتاهي والتقاء الروحي في تجسيد حي خارجي⁽³⁾. لذا لا بد من الإشارة إلى أن التمشي الاستيعاقي الهيجلي يعتبر تمشيا حديثا في جوهره بما أنه يقطع مع التقليد الاستيعاقي في الفن عموما بنقده لنظرية المحاكاة، إذ يعدّ هذا النقد بمثابة الدحض النظري والفلسفي لهذه النظرية، كما يقدم هيغل جملة من الحجج في كتابه الاستيعاقا لدحض نظرية المحاكاة⁽⁴⁾. وفي هذا السياق التأويلي للفن باعتباره حاملا للمعنى السامي للفكر، يضع هيغل الفن إلى جانب الفلسفة والدين كعوامل مشتركة أنتجها الوعي البشري ليعبر بها عن أقدس ما لديه،

(1) PATOCCKA Yan, L'Art et le Temps, P.O.L, 1991, p.6.

(2) PLATON, La République Livre VII, Paris : Nathan 1981

(3) BRAS Gerard, Hegel et l'Art, PUF, 1989, p18

(4) Ibid, p18

يقول هيغل وهو بصدد البحث بَعْدُ عن تبرير لترفيعه الروحي للفن ولدينا بالمثل في الفن: "إنه حينما يكون حرا ومستقلا، يكون فعلا فنا، وفي هذا المقام يحل المشكل المتعلق بمبررات مقامه السامي، ولم يجب أن يكون إلى جانب الفلسفة والدين كشكل خاص، كنموذج قادر على كشف الله للوعي، والكشف عن الركائز الأكثر عمقا للطبيعة البشرية، والكشف عن الحقائق الأكثر وضوحا للروح، إنه في الفن وحده أودعت الشعوب أفكارها العميقة وأكثر حدوسها ثراء، وغالبا ما تكون الفنون الجميلة هي الوسائل الوحيدة المعطاة لنا من هذه الشعوب لنقتحم بها أسرار حكمتها، وعجائب معتقداتها الدينية"⁽¹⁾.

هذا التفوق للجمال الفني على الجمال الطبيعي الذي أعلنه هيغل باستيطيقته الفلسفية الجديدة يستمد مشروعيته من فكرة "الروح"، فالروح أسمى من الطبيعة، وبهذا تكون نتاجاتها أسمى وأرقى من التي للطبيعة.

بهذا التغيير الذي أقامته الهيغلية بين الجمال الفني والجمال الطبيعي يتحدد لنا الجمال الفني كفكرة عند هيغل، فالجمال من هذا المنطلق يتمثل الفكرة تاريخيا عبر تمظهرها الحسي وتشخيصها العياني، والفكرة ليست فكرة مجردة، وإنما هي مفهوم تاريخي شمولي، وهي فكرة حية، أو بمعنى أرسطي إن لها حياة بالقوة تغزو العالم، وتنفت فيه من روحها، فتتطور حسب مراحل متعددة ومتناقضة من الأسرة إلى الأخلاق إلى الدولة حتى تصل إلى أعلى نقطة في تطورها، فتستطيع أن تقهر التناقض والعرضي الجزئي في الحياة الواقعية لتتحول إلى المطلق.

ولكن لا نستطيع فهم هذا التمييز بين الجمال الفني والجمال الطبيعي إلا في سياق الغاية الفلسفية القصوى التي يبنّي عليها هذا التمييز الهيغلي⁽²⁾، فهو يؤسس في الآن نفسه حدثين سيكون لهما الوقع الكبير في تاريخ الاستيطيقا عموما : أولهما موت الفن، وثانيهما "تأسيس الاستيطيقا" كفلسفة فنية تتجاوز الحسي، وبهذا يتبين لنا موقف هيغل الواضح من الفن، فهو وإن يعلي من شأنه من جهة باعتباره الموضوع الحصري للجمال موضوع الاستيطيقا، فهو من جهة أخرى يعلن صراحة عن استنفاد الفن لمجال إبداعه انطلاقا من استنفاد الحسي لمجال فاعليته، وذلك إيماننا منه بأن صيرورة الروح عبر تمظهرها التاريخي تتمكن من إبداع الفكر الاستيطيقي.

(1) HEGEL ,Esthétique, Première partie, traduction de l'allmand par M.Ch.Bénards, livre de poche, classique de la philosophie, Paris,1997,l'introduction.

(2) HEGEL, Esthétique, Première partie, l'introduction.

هذا التمشي الذي اعتبرناه حدثًا هيغليًا في حقيقة الأمر ما سيشرح لنا الحديث عن النقلة الاستيطيقية في الفن لديه. أو جدل المقارنة ما بين الفلسفي والفني، فهيجل لم يقل البتة إن الفن قد مات، وما تحدث عنه بنهاية الفن قد حصل مرتين في الاستيطيقا: أولهما في المقدمة حيث أعلن أن الفن في عصره لم يستجب للطموحات الروحية للأفراد كما كان في مصر القديمة والإغريق، وثانيهما في العنصر الثالث من الفصل الثاني من الكتاب حيث يتساءل عن مستقبل الفن⁽¹⁾.

إن كلمة "انحلال" التي يستعملها هيغل تعبر تعبيرًا عميقًا عن واقع الفن، فالمقصود هنا ليس موت القدرة الإبداعية لدى الفنان، وبالتالي سد الإمكان أمام وجود الفن، وإنما المقصود أن الروح في تاريخها المتدرج نحو المطلق ستؤسس مجالًا واعيًا يفقد الحس مكانه فيه.

إن عملية التأسيس العقلية الواعية للروح في تاريخها نحو المطلق ستمنح صلوحية كانت للفن وستنفي شرعية أعطتها سابقًا للحسي، فالنقلة إذا هي نقلة حقوقية بين التأسيس بين شرعية انبنت في أولها على الحس وأخرى انبنت على الفكر، وبين هذا وذاك ينحل الحس، فعلى عكس الأفكار المتداولة هيغل لم يستعمل البتة لفظ "نهاية" أو "موت"، لكنه يستعمل كلمة انحلال "Dissolution" هكذا يمكن القول إن حقيقة الفن انحلت في التفكير الذي يصاحب الخلق الفني، فالفن المعاصر، وخاصة الفنون التشكيلية أصبحت تنتج أعمالًا لا تخضع لمقاييس حسية⁽²⁾.

يقول هيغل في خطابه الفلسفي الصريح عن الفن هذه الجملة التي تكاد تختزل أعرق معنى في فلسفته عن الجمال: "إن المضمون في العمل الفني، شأنه شأن كل عمل إنساني آخر هو العنصر الأساسي. فالفن وعلى نحو ما، وفيّ لتسميته ذاتها، ليس له من وجهة غير إظهار بطريقة حسية ومناسبة، المضمون المكون لعمق الأشياء، في المقابل فإن مهمة فلسفة الفن أن تعالج بواسطة التفكير المجرد هذا المضمون وتمظهره في "شكل جمال" عبر التاريخ البشري"⁽³⁾.

إن العمل الفني لغة، وهذه اللغة تخاطب الروح وإن كانت خرساء حسب التعبير الهيغلي نفسه. على أن الروح هنا ليست في المعنى السيكولوجي، بل في معنى العقل أو

(1) HEGEL, Introduction à l'esthétique, Aubier, Montaigne, Paris, p741

(2) JIMENEZ Marc, L'Esthétique Contemporaine, Klincksieck, Études, p.28.

(3) DEJARDIN Bertand, L'Art et la Raison Ethique et Esthétique chez Hegel, l'Harmattan, Paris 2006, l'avant-propos

الوعي. وتصلح المماثلة بين الفن واللغة من جهة وساطة كل واحد منهما. فكلاهما يستخدم لحمل رسالة. وكلاهما يتشكلان في عملية التواصل نفسها وليس خارجها. فبين الباحث وبين المتقبل تتجسد إبداعية اللغة، وبين الفنان وبين القارئ للفن تتجسد عظمة الفن. ومثلما تسحبنا اللّغة إلى البحث عن مضمونها أي معناها، يسحبنا الفن بدوره إلى البحث عن محتوياته من الرمزيات.

هذه المماثلة بين اللغة والفن تقف عن التقدم أكثر، ليفترق النمطان التعبيريان عن التشابه، فالفرق بينهما يتمثل في أن العلاقة بين المصطلح والمعنى في اللّغة علاقة اعتباطية "و قد أكدت الألسنية المعاصرة عند فردينان دي سوسور"^(١) أما الفن فيتلازم بداخله الشكل والمضمون، إذ الفنان على عكس المتكلم لا يستطيع أن يختار لأفكاره أي رمز ليعبر به، وإنما عليه أن "يناسب" على نحو التناسب الرياضي، بين الفكرة وبين ما يختاره لها من شكل مرئي. ولذلك يقول هيغل على نحو صريح: "يتمثل هدف الفن وحاجته الأصلية في أن يظهر للعيان ما يتولد عن الروح من التمثيلات والتصورات، وفي أن يجليها باعتبارها عمل هذا الروح. فهو شأنه شأن اللغة يبلّغ به الإنسان أفكاره، ويمكّن غيره من بني جنسه من إدراكها. غير أن وسيلة التواصل في اللّغة هي مجرد علامة، وهي لذلك علامة اعتباطية تقع خارج حدود الفكرة. أما الفن فهو بخلاف ذلك ليس من شأنه أن يقتصر على استخدام العلامات، بل عليه أن يمنح الأفكار ما يناسبها من الوجود المحسوس. وهكذا ينبغي للأثر الفني الذي تقع عليه الحواس أن ينطوي على مضمون ما"^(٢).

لعل جدة المنجز الهيجلي في مجال تاريخ الجماليات تكمن في كونه قد أخرج الفن من مجال المتعة الخالصة، وجعله موضوع تأمل، وحتى وإن كانت المتعة حاصلة من حواصل الجمال في العمل الفني، فإنها تنزل في المرتبة الأخيرة، بعد جميع المضامين الروحية الرمزية الأخرى. ومن هنا كان تاريخ الفن في السياق الهيجلي لا يحمل تاريخ ذاته فحسب، بقدر ما يحمل تاريخ الوعي الإنساني في قدرته على التعبير عن الأفكار العظيمة وتمثيلها على نحو يناسبها. فبين الفن الرمزي والفن الكلاسيكي والفن الرومنطقي رحلات طويلة قطعها الوعي في الاغتراب حيناً، وفي العودة إلى ذاته أحياناً أخرى. وفي كل مرحلة من هذه المراحل الكبرى كان التاريخ يسجل لنا البقايا العينية لرحلة الوعي مقتفياً أثر الروح في الواقع. والمتحف العظيم الذي يضمه التاريخ يعلن بشكل صريح أن الفن ليس للعب، وأن الإنتاج

(١) دي سوسور فردينان، دروس في الألسنية العامة، تعريب صالح القرماذي ومحمد الشاوش ومحمد عجينة، الدار العربية للكتاب، طرابلس تونس، ١٩٨٥.
(٢) هيغل، دروس في الجماليات، الفن المعماري - الفصل الأول، ورد ضمن "أنا أفكر" المركز الوطني للبيداغوجي، تونس، ص ١٥٨.

الفني كان دائما من أكثر الأشياء جدية عند البشر. وحينما ننظر لليوم أمام اي عمل من أي مرحلة من المراحل السابقة، فهو نتيجة شعورنا بعظمة الرسالة التي يتضمنها. وبهذه الدلالة نقرب أكثر من الجليل الكانطي. فليست المتعة الجمالية الخالصة هي التي نشعر بها بداية عند هيغل، بل ما يجعلنا نهتز بعمق في الأثر الفني هو عمق الدلالة التي يقدر بها.

الشكل إذن ليس هو المطلب بذاته في الصورة الفنية، ذلك لأننا حينما نتوقف عند حدود الشكل، فكأنما نحن نتوقف عند الأشياء في خاميتها. فلا اللون ولا الضوء ولا الحجارة ولا الخشب ولا اي عنصر تشكيلي ممكن، هو بحد ذاته وفي ذاته جميل. بل لأن كل عنصر يدخل في بنية متناسقة من العناصر المشتركة التي تؤدي وظيفة التعبير، ولهذا فليست العلاقة بين الشكل العمل الفني ومضمونه علاقة اعتباطية، أو من وحي خيال الفنان على نحو ذاتي خالص، بل اختيار الشكل هو عملية إحياء يفرضها المضمون، مضمون الفكرة. وفي هذا المعنى يقول هيغل: "و لهذا السبب نفسه فإن الشكل الذي يبين عن أفكار من هذا القبيل لا يمكن أن يظل محض علامة على غرار الصليبان التي تعلو قبور الأموات عندنا مثلا، أو النصب التذكارية المتناثرة في ساحة الحرب؛ ذلك أنه من شأن علامات من هذا القبيل أن توظف فينا جملة من التمثلات، غير أن صليباً أو كومة أحجار لا تعبر هي بنفسها عن هذه التمثلات، بل ويمكنها كعلامات أن تُستخدَم أيضاً في استحضار تمثلات أخرى عديدة. ففي ذلك ميزة عامة للمعمار الرمزي"^(١).

قد لا يجد المتأمل صعوبة كبيرة في الانتباه إلى جوهر الأمور في "حقيقة" الجمال حينما يقف أمام مشاهد معمارية قديمة من الفن الرمزي، أو أمام أعمال عبقرية من الفن الكلاسيكي. ولكن ألا يمكن من زاوية الجماليات الهيغلية نعت هذا الموقف بالذاتية والعينية القاصرة عن الفهم الحقيقي للأمور، فالفن والدين والفلسفة، تتساوى منهجياً وليس تاريخياً في حملها المضمون الروحي العميق لوعي الشعوب بتجليات العقل في التاريخ. وحول هذا المعنى يذكرنا هيغل بالقول: "ويمكن أن نقول من هذا المنظور إن أمما بأسرها لم يتيسر لها التعبير عن معتقداتها الدينية ولا عن أشد حاجاتها تجذراً إلا بما شيدت من معالم، أو لنقل إن الشكل المعماري كان أبرز أدوات التعبير عند هذه الأمم. غير أن ذلك لم يتحقق بالمعنى الدقيق إلا في الشرق. فهذا الطابع تشهد عليه بوجه الخصوص البناءات القديمة البابلية والهندية والمصرية شهادة بيّنة... إنها أعمال صرفت الشعوب في تلك العصور حياتها كلها وجميع أوجه نشاطها في سبيل تشييدها"^(٢).

(١) هيغل، دروس في الجماليات، مصدر سبق ذكره، ص ١٥٨
(٢) المصدر نفسه، ص ١٥٩

بهذه المقاربة الأفقية للفكرة الهيغلية الأصلية حول الفن، نعتبر أن جوهر هذه الأطروحة يكمن في عبارة "فلسفة الفن". ذلك أن الاستيعاب التي هي تحديد للشروط الذاتية لحكم ذوق الفني، تتدرج لتترك مكانها إلى تفكير عميق في الفن، وإلى نزعة مثالية حادة، تجعل من الفن حمال حقيقة أكثر منه محرك للشعور بالرضا.

فهل تمت التضحية بالجمال الفني لصالح الاستيعاب؟

أم أن الجدلية الهيغلية حاورت المتناقض ما بين الفلسفي والفني؟

نعم لقد ذهب جزء كبير من النقد المعاصر إلى حد القول بأن الدروس الهيغلية في الجماليات امتلأت براحة الموت، وكانت جنائزية، وحملت نعش الجمال إلى مقبرة العقل، إنه التشييع الجنائزي للفن على حد عبارة "Denis Husman" في كتابه "L'esthétique"⁽¹⁾.

لكن هل كان هيغل هو فعلا الناطق الرسمي باسم المثالية في الفن؟ أم أنه لم يفعل سوى دفع بعض الأفكار الكانطية إلى حدها الأقصى؟ أم هو على خلاف لكل ذلك يشكل لحظة استعادة للأفلاطونية بعد تنقيتها من الثنائية الأنطولوجية؟

لا نملك الجواب الدقيق والحاسم عن هذا السؤال، وإنما نملك المعنى الذي يعبر عنه وهو أن تاريخ فلسفة الفن هو تاريخ لن يتخلص من ذاته. فالفن ظل طويلا يقيم في البيت الفلسفي، ولكنه يحظى أحيانا بالاعتراف به، ويفقد ذلك الاعتراف أحيانا أخرى فيصير من التابعين.

على هذا الوجه من المفارقة الظاهرية ما بين الفلسفي والفني قد نشرع لأنفسنا الحديث عن مقارنة فلسفية بين هيغل ورينيه ماغريت.

المقاربة الفلسفية بين هيغل ورينيه ماغريت هي محاولة لتبيان انفتاح الفلسفي على الفني، وتجاوز الفني للفلسفي، أي انمحاء الحدود والتناقضات داخل مفهوم فلسفة الفن، وهذه المقاربة تبدو واضحة مع فن الرسم، وكمثال له الرسم السريالي مع رينيه ماغرييت، ونخصّ بالذات لوحته "هذا ليس غليوناً" بقراءة توضح جدل المفارقات، وتوافق المتناقضات في قراءة فلسفة تأويلية.

"ليس هناك أي فن يعطينا كما فن الرسم متعة التقليد والانقطاع، مباشرة الإحساس ودقة الأيقنة"⁽²⁾، بريق اللون وذكاء الحركة، وهم الصورة والقصيدة الرمزية، المشهد والترميز"⁽³⁾.

(1) HUISMAN Denis, L'Esthétique, Collection Que-sais-je? Paris 1999

(2) الأيقنة : دراسة كل ما يمثل شخصا شهيرا من رسوم وتمائيل- المنهل (أ).

(3) « Aucun art ne donne, comme la peinture, le plaisir de la tradition et celui de la rupture, l'immédiateté et la sensation et la subtilité de L'inconographié, l'éclat de couleur et l'intelligence du geste l'illusion de l'image et le poème du symbole, la figure et l'abstraction », Jean Lacoste, la Philosophie de l'Art, P.U.F, Paris 1996, P.7.

الحديث اليوم عن فن الرسم يتقاطع مع عدة مجالات الاقتصادية والسياسي، وحتى اليومي والسطحي، ذلك لأن الفن دخل كل المجالات، فاللوحة الفنية التي أضحت تعرض في المزادات العلنية هي لوحة محملة لا فقط بالصور بل المعاني، وأكثر من ذلك بالمواقف والأفكار، خرج الرسم على هذا النحو من الاقتصار على أحداث المتعة من خلال رسم مناظر طبيعية أو وجوه جميلة ليصبح أداة بيد الرسام المفكر الناقد لتبليغ أفكاره وإعطاء صورة نقدية عن واقعه.

فن الرسم كفن معاصر يحاول أن ينفذ إلى صلب الحياة الاجتماعية الثقافية وحتى السياسية، ولا يفوتنا في هذا المستوى الإشارة إلى النقلة النوعية التي أحدثتها استطيعا هيغل وذلك بإدخاله البعد الحياتي اليومي ك مجال بديل للبعد الديني الكنائسي وما يؤكد هذا المنحى هو الاهتمام الهيجلي المنصب على الرسم الهولندي الذي يعتبره انفتاحا على الواقع اليومي وهو ما يشير إليه Annemarie Gethmaun-Siefert بقوله:

"هيغل يفضل خاصة الرسم الهولندي، لأنه يخترق كل أطراف المضامين الممكنة، من المضامين المسيحية إلى الأخرى الأكثر اجتماعية"⁽¹⁾.

بهذا يمكن أن نتحدث عن ثورة استطيعية هيغلية جعلت انفتاح فن الرسم على اليومي ممكنا، فعوض أن نركز على قيم خارجية تؤكد فنية اللوحة، هيغل سيبحث عن عناصر داخلية من الرسم ذاته، وبهذا يجعل من الرسم فنا مستقلا لذا يقول:

"وسائل التمثيل ارتفعت إلى مرتبة الغاية في ذاتها، بحيث ما تكشفه هذه اللوحات هو الذاتية المحضة والبسيطة للفنان"⁽²⁾.

إن مجال الرسم بما هو بعد من أبعاد التشكيل Plasticité يعبر عن أرضية خصبة لاستكشاف النقلة المراد البحث فيها "من معنى الصورة إلى صورة المعنى"، فهو كما يشير إلى ذلك جيرار برا في كتابه هيغل والفن :

"اللوحة في الرسم تخلع عنها كما هو الشأن في الهندسة أو النحت كل ما من شأنه أن يذكرنا بالارتباط الطبيعي للشيء، لتتكشف في مستويين كأثر فني : باختزالها في مسطح

(1) «Hegel privilégie surtout la peinture hollandaise, parce qu'elle parcourt tout le spectre des contenus possibles, des contenus chrétiens aux contenus les plus mondains». Annemarie Gethmann- Siefert- Esthétique de Hegel P 69- Ed. L'Harmattan Inc.

(2) Les moyens de la représentation sont élevés au rang et une fin en soi, de telle sorte que ce qui se révèle dans ces tableaux c'est « la pure et simple subjectivité de l'artiste ». Ibid, P.71.

العناصر المتمثلة تفقد كل تبعية وهم موجودة إلا من خلال ولغاية ذاتية، صرفة، المعطى المرئي في اللوحة ليس إذن الشيء ذاته، أي انعكاس الموضوعي، إنما انعكاسه الذاتي، محققا بذلك تفوق الروح"⁽¹⁾.

بهذا فن الرسم يقترب أكثر فأكثر من الفكرة والمعنى، ليخرج عن تقليد الصورة، إنه يتكلم في كل المجالات الاجتماعية، والثقافية وحتى السياسية، لذا نقول بأن الفنان الرسام أضحى اليوم مفكرا قبل أن يكون رساما، والمعيار الاستيطيقي أصبح ذا مقاييس أيديولوجية أكثر جمالية:

"معيار المعيار الاستيطيقي ليس البتة استيطيقا يرتبط ضرورة بالمجتمع وأسلوبه في التمثل وبروح العصر... وأحيانا بالموضة، هذا المقياس هو دائما في الأصل إيديولوجي كي لا نقول سياسياً"⁽²⁾.

على هذا النحو من القراءة الهيغلية، فن الرسم تغيب فيه الصورة ليحضر الفكر، أي ليكون هذا الفن عبارة عن مجموعة تشكيلات خيالية وحتى واقعية تجعل من الرسم لوحة مفتوحة أمام القارئ لإدراك المعنى، الرسم إذا هو فن المعنى وتأويله، فالصورة أضحت حبلية بالمعاني، لذا نقول إن الصورة أصبحت "صورة المعنى" بامتياز، وبهذا يدخل فن الرسم كغيره من مجالات الفكر كالكتابة- بما هو كتابة- بالرسم -إلى الدور "الهيرمينوطيقي" أي الدور التأويلي ما بين اللوحة والمشاهد، وحتى ما بين الفنان ولوحته، فاللوحة أضحت رسما مفتوحا على لا نهائية التأويل بما أنها تتضمن اللامقول من معانٍ ضمنية.

هذه التجربة الفنية في الرسم هي تجربة الإمتاع الفكري الداخلي كما يعبر عنه هيغل بقوله:

"الإمتاع الذي يوفره الرسم لا يمكن أن يكون منبعه الوجود الفعلي للأشياء، المنفعة التي تحدثها هي نظرية محضة، هي المنفعة للانعكاس الظاهري للباطني"⁽³⁾.

(1) Le tableau de peinture quitte donc tout ce qui, dans l'architecture où la sculpture, peut encore rappeler l'indépendance naturelle de la chose, pour s'annoncer doublement comme œuvre = réduit à la surface, les objets représentés ont perdu toute indépendance et ne sont là que par et pour la subjectivité. Ce qui se donne elle-même, son reflet objectif, mais bien son reflet subjectif, marquait ainsi la suprématie de l'esprit », G. Bras-Hegel et l'Art. p 27- PUF 1989.

(2) « Le critère de critère esthétique n'est jamais étroitement dépendant de la société de son système de représentation, et de l'esprit de siècle- parfois de la mode, ce met à critère est toujours idéologique, pour ne pas dire politique » Marc Jiménez-L'Esthétique Contemporaine, Op cit, P 81.

(3) « La satisfaction que procure la peinture n'a pas sa source dans l'existence réelle des objets, l'intérêt qu'elle suscite est purement théorique, c'est l'intérêt pour le reflet extérieur de l'intériorité » Hegel- Esthétique III- op.cit, P 227.

"التنبؤ الهيجلي" إذا واضح المعالم وقد وقفنا على أثر ذلك في تاريخ الفن المعاصر، إذ يردد مقولات هيغل كل من W. Kandinsky و P. Klee وأيضا الفيلسوف الفرنسي Merleau Ponty في مقاله : "La vie infinie dans l'esthétique du Hegel".

"الرسم غير مخصوص بالمرئي الذي تصوره اليد ولكن بفعل جعل المرئي ممكنا وبيان ما هو جميل بالداخل بالضوء الممكن، بألوان اللوحة، هذا ما وجده على سبيل المثال W. Kandinsky و Paul Klee. الرسم يجب عليه بيان لعين الروح "لغز... المرئي" حسب عبارة Merleau ponty. هيغل إذا يؤكد بالفعل في تفكيره في "المنطق" الكينونة بما هي تمظهر" الرسم لا يبحث عن جعل الأشياء مرئية، ولكن يبحث عن التوصل لرؤية مخصوصة بما هي رؤية جوانية في الرسم"⁽¹⁾.

فكأننا بالرسم نقنح استطيعا المجال الفكري والفلسفي بالذات إلى درجة تجعلنا نقول إننا ننتفس اليوم فلسفة هيغل، فالاستيعاب جعلت فن الرسم يشد اهتمام الفلسفي إليه-بما هو مبحث فكري- ولا أدل على ذلك من كتابات ميشال فوكو حول سلسلة رسوم رينيه ماغريت "Ceux-ci ce n'est une pipe" "هذا ليس بغيلون"، أو دريدا "La vérité de la peinture" أي "حقيقة فن الرسم"، وغيرها من الكتابات الفلسفية العديدة التي تؤكد قدرة هذا الفن على تبليغ المعنى.

تبدو المجاورة بين مقارنة فلسفية تحليلية لمقالة هيغل في فن الرسم وبين تحليل لبعض لوحات رينيه ماغريت" مجازفة غير مأمونة لا فقط بالنظر إلى المسافة الزمنية التي تفصل ممثل المثالية الألمانية في أوج تحققها والرسام السوربالي البلجيكي الذي توفي سنة ١٩٦٨، وأيضا باعتبار الفجوة النظرية والاستيعابية القائمة بينهما.

الفجوة بين فيلسوف "النسق" بامتياز، وبين الرسام الذي عرف بكسر مختلف الأنساق، والتقط في أغلب لوحاته كل تلك الاختلالات والفروق، سوى بين قوى الإدراك ومدركاتها أو بين الموضوعات (المسميات) وتسمياتنا لها. فالفكر الهيجلي هو بالأساس فكر التماهي

(1) « La peinture a pour vocation non le visible donné sous la main et travail, mais l'acte de rendre visible et de montrer ce qui est beau intérieurement, en et par la lumière dispensée par la couleur elle-même sur la toile, ce que W. Kandinsky et Paul Klee par exemple retrouveront, la peinture doit montrer à l'œil de l'esprit « L'énigme (...) de la visibilité », Selon l'expression de Merleau-Ponty. Hegel le souligne en effet, en pensant, dans « la logique », l'essence comme manifestation : la peinture ne cherche pas à rendre les objets concrètement visibles, mais à obtenir une visibilité qui se particularise en tant que visibilité intérieurement rendue ». Philippe Soual – Esthétique Hegel, Ed. Harmattan, P 131. P 132.

والهوية، تماهي العقلي والواقعي، والهوية التي تتحقق عبر التناقض والجدل، أي عبر فعل ما هو سالب، في حين أن عبقرية الإنشاء التشكيلي عند ماغريت تتجلى أساساً في كسر الهويات على اختلاف أشكالها وكيفيات حضورها أمام عين الفنان، ومن ثمة أمام المتلقي، إنها مملكة الحلم أو "شبه اليقظة" التي تستدعي العوالم اللاواعية أو نصف واعية، وتمزجها بالواقعي فينصهر هذا الأخير مغادراً ثابتته وانتظامه وهويته.

لكن هذا التباعد المبدئي لا ينفي وجود عدد من المسوغات النظرية التي من شأنها أن تشرع لمثل هذه المجاورة، وأول هذه المسوغات هو القرابة الأكيدة التي أكد عليها عدد من نقاد الفن ومؤرخيه بين مضامين عدة من آثار ماغريت التشكيلية، وبين عدد من الإشكالات الفلسفية التي حاورها بعض فلاسفة الحداثة والمعاصرة.

فماغريت هو من بين الرسامين السورباليين وأكثرهم قدرة على التعبير عن الفكرة وعن الفكر من خلال لوحاته، بل إن البعض يتحدث عن "فكر مرئي" لديه " Pensée visuelle"⁽¹⁾.

كما أن مسائل فلسفية أساسية مثل علاقة، أو علاقات، "الكلمات بالأشياء"⁽²⁾ أو الجسد الإنساني في اتصاله لانفصاله بالعالم، وعنه تجد في لوحات ماغريت تعبيرات تشكيلية قصوى.

أما ثاني هذه المسوغات والمتعلق بالصلة بين ماغريت وهيغل فهو الاهتمام المؤكد الذي كان يوليه الأول بفلسفة المثالية الألمانية، ولأسيما بكل من هيغل وفيتشه، سواء من خلال الاطلاع المباشر، أو عبر الشعراء والكتاب المتأثرين بهم مثل الشاعر الإنجليزي كولريديج: "كان كولريديج شاعراً ذا تكوين مهم في اللاهوت والفلسفة، مرتبطاً بفلسفة عصره، أما ماغريت الرسام البلجيكي المنتمي إلى القرن العشرين، فلم تكن له بالأدب والفلسفة معرفة كبرى رغم اهتمامه المؤكد بالاثنتين، إذ كان يقرأ هيغل وفيتشه وهيديغير"⁽³⁾.

بالنظر إلى مختلف هذه الاعتبارات يمكننا أن نجازف بتقديم قراءات لعدد من لوحات ماغريت في علاقة - وإن تكن غير مباشرة- بالمقاربة الهيغلية لفن الرسم، من خلال قراءة

(1) A.M. Hammacher Magritte, Ars Mundi, Paris 1990, P 12.

(2) M. Foucault , « Ceci ce n'est pas une pipe », Illustration de R. Magritte, Ed. Fata Morgana, Paris 1973.

(3) « Coleridge était une poète instruit en théologie et en philosophie, lié aux philosophes allemands de son époque et Magritte, un peintre belge du 20ème siècle, sans connaissances particulières en philosophie et en littérature, bien qu'il s'intéressât aux deux , il lisait Hegel, Fichte et Heidegger » A.M. Hammacher, op.cit, P.37.

الإستيطقي في جدل مفارقة الفلسفي للفن، وذلك من خلال سلسلة لوحاته الشهيرة الموضوعة تحت عنوان موحد رغم تباعدها في الزمان - "هذا ليس غليوناً" والتي خصها ميشال فوكو بقراءة مخصوصة راجع من خلالها تصوراتنا لعلاقات الأسماء بالأشياء من خلال تأكيده على تجاوز ماغريت لفكرتي التماثل (similitude) والتمثل (représentation)، وثانياً من خلال بعض رسومات ماغريت الزيتية التي بدت لنا متجاوبة والرؤية الهيغلية لعلاقة الفن (الرسم تدقيقاً) بالفلسفة وبالاستيطقي على وجه التخصيص؛ إذ يتبدى من خلال هذه اللوحات أن الفن كان دائماً متجاوزاً لذاته بذاته وبوسائله الخاصة إلى درجة يتحول فيها هذا الفن إلى استيطقي كخطاب فلسفي، يقول عن موضوع الفن ما لا يمكن للفن قوله إلا استيطقياً، ومن ثمة يؤكد المقولة الشهيرة التي تقول بموت الفن ومولد الاستيطقي.

حول سلسلة "هذا ليس غليوناً" :

امتد اهتمام ماغريت بمسألة العلاقة بين الدوال والمدلولات^(١) أو الأسماء والأشياء^(٢)، من ١٩٢٦ تاريخ عرض أول لوحة ضمن سلسلة "هذا ليس غليوناً" إلى سنة ١٩٦٦، أي سنتين قبل وفاته، وهو ما يعكس المكانة الأساسية التي أحدثتها هذه المسألة في انشغالاته الاستيطقية، فهذه العلاقة التي تبدو بديهية ومعطاة (الاسم هو ما ينوب عن الشيء داخل البناء اللغوي) تتخذ طابعاً إشكالياً مليئاً بالإمكانات النظرية والحملية حالماً نسائلاً متجاوزين منطق المماثلة والتمثل.

يقول فردينان دي سوسير: "إن الصلة التي تجمع الدال (الصورة الصوتية) إلى المدلول اعتبارية. أو لنقل بما أننا نفهم وظيفة العلامة، التي هي المجموع المتأتي من ترابط الدل بالمدلول، إن العلامة اللغوية اعتبارية"^(٣) ويعطي على ذلك مثلاً: فمفهوم "أخت" ليست له أية علاقة داخلية (أي ضرورية) بتتابع التصويتين "أ-خ-ت (s.o.n)، فالاصطلاح ومن ثمة العادة هما الوحيدان اللذان يجعلاننا نستسيغ المفهوم أو الصورة المفهومية لدى سماعنا أو قراءتنا للعلامة الصوتية كانت أو مرسومة، وهذا أيضاً ما أكد عليه "فيتغنشتاين" وأتباعه من فلاسفة اللغة العادية والذين أكدوا على مفهوم الاستعمال في فهم الكيفيات المركبة

(١) حسب مفاهيم "دي سوسير".
(٢) حسب مفهوم "ميشال فوكو" الذي اهتم ماغريت بمؤلفه منذ صدوره سنة ١٩٦٦، وراسله بشأنه معبراً عن إعجاب به.

(3) « Le lien unissant ce qui signifie (l'image acoustique) et ce qui est signifié (le concept) est arbitraire, ou encore puisque nous comprenons l'aide d'un signe, qui est la somme résultant de l'association d'un signifiant et d'un signe, on peut dire simplement = le signe linguistique est arbitraire ». F. Desaussure, leçon de linguistique générale, cite in Hammacher- op.cit, p 29.

والمتنافرة لاشتغال اللغة، بدلا من مفاهيم تنطبق على الخطاب العلمي، ولاسيما المنطقي والرياضي.

يقول فوكو إن ماغريت بوضعه عبارة "هذا ليس غليوناً" تحت صورة تمثّل -أوندعي أنها تمثّل- غليوناً يدخل اختلالاً وارتياباً أساسياً "على كل الصلات التقليدية بين اللغة والصورة"⁽¹⁾ فالجملة النافية والتي تبدو لأول وهلة مناقضة للواقع المرئي المرسوم أمامنا، هي في الحقيقة تعيد علاقة الكلمات بالأشياء إلى براءتها الأولى، إلى عزاءها الأساسي، وتفتحها بالتالي على لانهائية من الاحتمالات الإبداعية، عبر إدخال الكلمات في الرسم، يعمد ماغريت إذن إلى كسر عاداتنا العتيقة ونماذجنا التقليدية في فهم علاقة اللغة بالصورة، ولكن أيضاً علاقة الصورة بالمعنى حين يتحول في فن الرسم معنى الصورة إلى صورة معنى، فيصبح الرسم بالصورة أو بالكتابة يحمل عدداً لا متناهياً من التأويلات، وبهذا نؤكد أن الإبداع الحق في فن الرسم هو في حضورها الإستيطقي الذي يجمع بين مفارقتين ظاهرتين وهما الفلسفة والفنّ.

(1) « Il fit, en ce qui concerne les origines de la peinture et du langage par rapport à la pensée », Michel Foucault op.cit, P.23.



René

Ceci n'est pas une pipe.

