

الرسم وتقويض لعبة التمثل: فوكو والرسم

معزوز عبد العلي

استهلال

بماذا يمكن تبرير إشكالية الفن عامة و الرسم خاصة في فكر ميشيل فوكو؟ ما منزلة الفن في فكر فيلسوف السلطة؟

لعل اهتمامه بالسلطة وتشريح آلياتها لا ينفصل عن تصور ما للفضاء وخاصة فضاء الاعتقال وفضاء المؤسسة السجنية l'espace carcéral. ولكن ما العلاقة بين الفضاء والرسم؟ إن الرسم باعتباره من أهم الفنون البصرية في العصر الحديث هو أساسا فن الفضاء في مقابل الموسيقى التي تعتبر فن الزمن و الديمومة. ليس هذا فحسب بل يمكن إرجاع اهتمام فوكو بدائرة البصري إلى تميز فكره بنوع من النجاعة البصرية. وعندما رام وصف ايبستمي التمثل لم يجد أفضل من تقديم كتابه (الكلمات والأشياء) لتحليل للوحة (الوصيفات) للرسام الإسباني فيلاسكيز Vélasquez، باعتبارها مسرحا أو مشهدا للرؤية أو النظر. تجسد هذه اللوحة ما يتوخاه فوكو ألا و هو إبراز تعدد زوايا النظر، الذي هو أشبه ما يكون بلعبة مرايا، فضلا عن أنها تقدم من خلال تعدد زوايا النظر هذا شيئا منفلتا أو نقطة هاربة في مكان ما أو في موضع غير محدد، وفي النهاية تحدد تلك النقطة الهاربة كل شيء. حتى مفهوم السلطة عند فوكو هو أشبه بهذه النقطة الهاربة أو هذا الخط المنفلت ligne de fuite. فهي (أي السلطة)، لكونها ذات طبيعة ميكروفيزيائية، توجد في كل مكان ولا توجد في أي مكان. تستجيب لوحة فيلاسكيز لمطلب فكر وفلسفة فوكو الموسوم والمطبوع بلعبة

إحالات لا نهاية لها حيث كل شيء محدد بعلاقات لا نهائية، و السلطة نفسها لا تتجلى سوى في شبكة علائق مجهرية.

يمكن القول إذن ألا غرابة في اهتمام فوكو بالرسم خصوصا و بالصورة و بالثقافة البصرية عموما لأن فكره يتسم ببعد بصري يُزاج بين المرئي le visible و المقال le dicible، بين المعبر عنه بصريا و المعبر عنه قولاً. يتحدد عصر ما و نظام معرفي معين بنوع العلاقة أو بالشكل الذي تنتظم فيه العلاقة بين ما يرى و ما يُقال، بين الصورة والقول. لكل عصر أيقوناته icônes وصوره التي تميز نظامه المعرفي وهو ما اقتضى من فوكو الاستجابة إلى المطلب البصري. وأثمرت هذه الاستجابة تحليلات لنماذج فنية ولتجارب فنانين كبار أظهرت لوحاتهم جوانب من فكره تندُ صياغتها في القول.

فيلاسكيز من منظور فوكو

يصدر فوكو كتابه "الكلمات والأشياء" بتحليل للوحة فيلاسكيز "الوصيفات" « les Ménines » ويخصص قوله في مفهوم فلسفي وهو مفهوم "التمثل" ولكن من منظور الفن تحديدا. فكيف ينجلي التمثل فيما تقدمه هذه اللوحة؟ ما يتراءى لنا هو الرسام نفسه- وقد يكون فيلاسكيز ذاته- واقفا أمام لوحته يلقي بنظره على النموذج الذي يرسمه. و هو في وضع ثبات أو توقّف، ويده الساكنة متوقفة على نظره و نظره متوقّف على يده. ما بين اليد الماسكة بالفرشاة والنظرة الثاقبة يوجد عالم من الأشياء. الرسام يتصدّر اللوحة ويوجد في مركز محايد، و من

مكانه تتحدّد اللوحة بكاملها. فالرّسام في مكان لا يمكنه من أن يرى نفسه في اللوحة التي يوجد مرسومها فيها ولا أن يرى اللوحة التي يرسمها، هو في وضع بين عالمين مرئيين وعلى عتبتهما. ماذا يرى الرّسام تجديداً؟ إنه يرى نقطة لا نراها أو يرى نقطة لا مرئية، وهذه النقطة هي نحن بالذات. إنها نقطة لا مرئية لسببين: لأنها غير مرسومة وغير موجودة في اللوحة هي بمثابة نقطة هاربة، أي تهرب في الوقت الذي ننظر إليها، ولكن بها يتحدّد توازن اللوحة برمتها. هناك ما يشبه خطأ ينطلق من نظر الرّسام إلى ما ينظر إليه مخترقا اللوحة من أقصاها إلى أقصاها للوصول في النهاية إلى الموقع الذي نرى منه الرّسام الذي يلحظنا.

هناك إذن تبادل النظر بين الناظر والمنظور، بين الرائي والمرئي إلى ما لا نهاية. هناك أشبه بتعاقب بين الرّسام الناظر إلينا ونحن الناظرون إليه. إنه ينظر إلينا مثلما ننظر إليه، وفي هذه المسافة الفاصلة تحوم شكوك وتسود ظلال من اللايقين. نحن بالنسبة إليه نمثّل النموذج الذي يرسمه. إن وضعيتنا كناظرين غير محددة ولكننا نشغل في نفس الوقت مكانا لأننا في موقع النموذج بالنسبة للرّسام والذي يجعلنا منظورين. إذن هناك تبادل لا نهائي للأدوار، إنها لعبة مرايا. وما يزيد الطين بلة هو اللوحة الموجودة أمام الرّسام. فنحن نوجد بين نظر الرّسام إلينا بوصفنا النموذج الذي يرسمه، و لكننا نبقى غير مرئيين، و بين الوجه الافتراضي المرسوم في اللوحة الموجودة أمامه، هناك أشبه بمثلث افتراضي يتكون من الرّسام و نحن و الوجه الافتراضي الذي يرسمه. تأخذ عيون الرّسام المشاهد إلى داخل اللوحة و تمنحه موقعا متميزاً ثم تعكسه على اللوحة التي تدير

ظهرها إليه. فالمتفرّج يرى عدم رؤيته وقد استحالت إلى شيء مرئي و لكن استحالت في النهاية إلى صورة غير مرئية مرسومة على اللوحة الموجودة أمام الرّسام.

نور مشعّ يدخل من النافذة من جهة اليمين يضيء سطح اللوحة من جهة وحجم ما يمثّله الشخصوص بما في ذلك الرّسام ويضفي على اللوحة جمالا أخّادا على الخلفية المعتمة، وتبيّن لوحات معلقة على الجدران و لكن ألمعها المرأة التي لا تعكس شيئا إلّا ما لا تظهره اللوحة خلافا لوظيفة المرأة. لم يصوّر فيلاسكيز هذه اللوحة بل ركّبها تركيبا، و هو بذلك يطوّح في متاهات لا نهاية لها: فلا الرّسام يرى شيئا أو أحدا، و لا نحن الناظرون إلى اللوحة مرئيين. هنا يرسم لنا فوكو جملة من التبادلات ما بين ثقافة العين أو الثقافة البصرية و ثقافة المكتوب، ويتساءل هل هما نفس الشيء أم لا.

تعتبر المرأة ذات أهمية كبرى في اللوحة لأنها تحدّد اللامرئي وتجعله مرئيا.

تقوم المرأة بكشف ما يحدث أمام اللوحة والذي لا نستطيع رؤيته، إنها تقوم بلعبة الإظهار والإخفاء، مُراوِحة في ذلك بين الداخل والخارج. وفي أقصى الوراء يوجد شخص واقف على عتبة الباب الخلفي. تقدّم اللوحة مشهدا هو مشهد التمثّل، ففي الوقت الذي ترى فيه مشهدا تتحول هي نفسها إلى مشهد. توجد في اللوحة نقطة ما غير مرئية و لكنها هي التي تجعل كل شيء مرئيا أو قابلا لأن يُرى. يتوزّع اللوحة مركزا جذب، و كل واحد يتكوّن من مجموعة و تتوسّطهما الأميرة الصغيرة: الأولى موجودة في الخلف وتتكون من الوصيفات، والثانية إلى الأمام وتتكوّن من الأقزام. لوحة "الوصيفات هي من أجمل أعمال فيلاسكيز.

وأعلاها درجة في التعبير. أول نظرة نُلقِيها إلى اللوحة تكشف لنا أن الأمر يتعلق بالعائلة الملكية، نستنتج ذلك من نظرات احترام الحاضرين وكذا من الأميرة الصغيرة (مارغاريتا) التي ترتدي ملابس العيد. والمثير للانتباه أن المرأة في الخلف هي التي تعكس هيئتين غير واضحتين هما للعائلة الملكية، وللملك و الملكة تحديداً، ورغم وجودهما خارج اللوحة فهما اللذان يتحكمان في مشهد التمثّل برمته الذي يحدد فيه اللامرئي المرئي. لقد قال الرسام إدوارد ماني عن فيلاسكيز بأنه رسام الرسامين. و تؤرخ اللوحة لمرحلة صعبة في تاريخ إسبانيا.

تقويض أسس التمثّل في الفن المعاصر

بين ماكريت و كاندنسكي

إذا كان فوكو قد توسّل بلوحة "الوصيفات" للرسام الإسباني الشهير فيلاسكيز لإبراز لعبة التمثّل التي سادت في الفن منذ القرن الخامس عشر إلى القرن العشرين، حيث برع هذا الرسام في لعبة المرايا وفي تعدد زوايا النظر التي تربك ما اعتادت العين وألفته الرؤية، وتقلب العلاقات بين الرائي و المرئي، بين الناظر و المنظور، بل أكثر من ذلك ينجح في قلب العلاقة بين المرئي واللامرئي، وخلافا للمعتاد ما لا نراه في اللوحة عنده هو الذي يحدّد ما نراه، و الغائب يحدّد ما هو ماثل للحضور، فإنه في كتابه "أقوال وكتابات" (dits et écrits) يطرح ما تعرّض له الفن المعاصر من انقلاب جذري في التصوّر وفي الرؤية بحيث أنه سيُقوَّض التمثّل re-

presentation تماماً وسينهار التشابه كلياً-re-

semblance على يد رسامين كبار أمثال بول كليه و كاندنسكي و ماكريت. كيف حدث هذا وما الدواعي التي استدعت هذا الانقلاب

والضرورات التي جعلته ممكناً؟ أهمها ظهور متطلبات وإشكاليات جديدة، ويمكن رصد هذا الانقلاب في نمط النظر الغربي في تفكيك مبدأين سيطرا عليه:

المبدأ الأول: كان السائد الفصل بين التمثّل التشكيلي والتمثّل اللساني ومن ثم تبعية أحدهما للآخر، فإما أن يكون النص منظماً من طرف الصورة أو العكس أحياناً. أما بول كليه فقام بهدم هذا التمايز ووضع العلامات والأشكال جنباً إلى جنب في نفس الفضاء و جاور بينهما.

المبدأ الثاني: هو مبدأ التشابه الذي يقتضي إحالة الشكل إلى الشيء بالصيغة " ما تراه هو هذا" « ce que vous voyez c'est ceci » أما كاندنسكي فحطم هذا التوازي و لم يعد الشكل عنده يحيل إلى شيء و تحرر الفن على يديه من ثقل الواقع. ورغم تشخيصية ماكريت ولا تشخيصية كاندنسكي فهما يعملان على نفس المستوى ألا وهو العمل على ضمور الواقع. لا يقدّم ماكريت الأشياء كما تبدو في الواقع مثال " هذا ليس غليوناً" « ceci n'est pas une pipe » بل كما ترتسم فيما وراء العلاقات القائمة. و حتى إن بدت لوحاته تقدّم تشخيصاً فهي تُشوِّش مسارات التشخيص، وتفجّر العلاقة بين الأشكال والأشياء. وبخلاف كاندنسكي لا يغيّر ماكريت الفضاء، و يبدو الأشخاص وتبدو الأشياء على ما هي عليه غير أنها لا تدل على ما اعتدنا أن تدل عليه: الغليون رغم أنه غليون ليس غليوناً. فيما يقحم بول كليه العلامات التشكيلية في فضاء جديد يحافظ ماكريت على نفس الفضاء القديم للتمثّل و لكن على مستوى السطح فقط، هو بمثابة قشرة مرهفة حاملة للأشكال والكلمات أما فيما وراء هذا الفضاء فلا وجود لشيء، إنه

فضاء محطّم و مشروخ لا يستند إلى تماثل ولا إلى تشابه.

يطرح ميشيل فوكو في كتابه "أقوال و كتابات" (dits et écrits) الصادر سنة 1994 ضمن منشورات غاليمار إشكالا أساسيا في الرسم المعاصر من خلال نموذج ماكريت ألا وهو العلاقة بين الوجود و التمثيل، ما هو موجود شيء وما نتمثله شيء آخر. لا يمكننا أن نتعرف على شكل الغليون في عبارة الغليون، لأن العبارة تُلغي الشكل والنص "هذا ليس غليوناً" يُلغي صورة الغليون، بمعنى وجود تناقض بين المرسوم والملفوظ.

حاول ماكريت أن يقوِّض التماثل بين الرسم والنص بحيث لا تظهر أية علاقة ضرورية بين ما نراه (الصورة) وما نشير إليه (الإسم أو اللفظ): الغليون ليس غليوناً، إذ يقول ميشيل فوكو: "إن فعل الإشارة و فعل الرسم لا يتضمّن أحدهما الآخر"⁽¹⁾ إلى حد حلول فراغ بل أكثر من ذلك غياب الفضاء بينهما. يقول في نفس السياق: "هل يكون من المبالغة القول أن هناك فراغ أو فجوة: إنه بالأحرى غياب الفضاء"⁽²⁾.

ثمة غياب الفضاء بين علامات الكتابة و سطور الصورة إن جاز القول قلب العبارة. أين الغليون؟ هل هو الصورة أم النص، إنه لا هذا و لا ذاك. لا وجود لعلاقة بسيطة بين اللوحة و عنوانها حيث أن انتقاء ماكريت للعناوين هو من أجل الحيلولة دون إدراج لوحاته فيما اعتاده الفكر الشائع تحسبا لكل ما من شأنه أن يقحمه في دائرة القلق. لوحاته تتوخى اقتحام دائرة القلق عبر تصوير لا أشياء غريبة بل علاقات غريبة بين أشياء معتادة. ففي لوحته بعنوان (المساء يسدل أستاره) le soir qui tombe يصور نافذة وقد انكسر زجاجها إربا إربا، وأثناء تطايرها تعكس الشظايا

نور الشمس، فهي لا تحمل ليس أشعة الشمس المنعكسة بل والشمس الأخرى. تنطوي لوحاته على توتر بين الكلمة والشكل، بين العلامة والخط.

يزحج الكاليجرام calligramme العلاقة بين التسمية و الإظهار، بين التشكيل و القول، الرؤية والقراءة، فلا يُتوسَّل لأحدهما بالآخر يقول فوكو: "نص ماكريت يتسم بالمفارقة بكيفية مزدوجة فهو يبدأ بتسمية ما لا يحتاج إلى تسمية.. وهكذا عندما يريد أن يُسمى فهو يسمي ولكن ينفي الإسم"⁽³⁾

ماني أو بداية الحداثة في الرسم

يرجع اهتمام فوكو بإدوارد ماني الرسام الفرنسي الذائع الصيت إلى محاضرة ألقاها بتونس بنادي الطاهر حدّاد "الرسم عند ماني"، حيث يرى فوكو أنه أول من تلاعب داخل اللوحة بالخصائص المادية للفضاء وهو أيضا أول من اخترع ما يُسمّى باللوحة- الموضوع. يمكن تفسير اهتمام فوكو بالرسم بميله بدل الكتابة وحدها إلى خاصية المادية في الرسم.

اهتم فوكو بماني لكونه يمثل بدايات الحداثة في الرسم وإرهاصات تقويض مواضع وإحداثيات الرسم الكلاسيكي وذلك في ثلاث مجالات: في الفضاء وفي النور وفي الناظر أو المُشاهد.

أول ما شمله التفكيك هو المنظور الذي تم تشييده من قبل ما يُسمى في تاريخ الفن بـ Quattrocento الذي يؤسس مفهوما خاصا للمكان يقوم على النظر إليه من حيث تفضيل زاوية مخصوصة للنظريتم بموجبه إلغاء الأبعاد الأخرى أو على الأقل إلحاقها بزاوية تُعتبر مفضّلة على الأخريات والتي انطلقا منها يتم

البعد أو القرب، التكبير أو التصغير. ما أحدثه ماني من انقلاب هو في المنظور تحديداً، فكل النقط عنده متساوية، وكل إحداثية تساوي نظيرتها، و عوض ثلاثية أبعاد الفضاء لا يُعتدّ سوى ببعدين إثنين هما الطول والعرض أما العمق فلا وجود له لأنه وهم بصري.

ماني رغم انتمائه إلى الانطباعية لم يجدد في التقاط النور فحسب بل ابتدع فضاء لا عمق له، لا أمام فيه ولا خلف، فكلها نقاط متساوية. فضلاً عن ذلك لم يُلحق النور بأبعاد الفضاء الكلاسيكي، بحيث لا يمكن العثور في لوحاته على بؤر نور، فالإنارة غير موزّعة حسب مقتضيات المكان، لا عتمة في جانب ونور في جانب.

فلنتناول تجليات هذه الأفكار الفلسفية في تحليله للوحات ماني.

أ- في الفضاء: يوجّهنا السؤال التالي كيف تمثّل ماني الفضاء؟

يتصور ماني الفضاء على نحو عمودي وأفقي و فيما عدا ذلك لا وجود لأي عمق. ففي لوحة عنوانها (musique aux tuileries) لا نرى أفقياً سوى الرؤوس و عموديا سوى مثلثا صغيرا من النور. لا وجود لعمق كبير والأشخاص المتواجدون في الأمام يحجبون من هم خلفهم.

أما في لوحة بعنوان " حفل رقص مقنّع للأوبرا" (Bal masqué de l'opéra) لا يوجد فرق كبير بين مقدمة الصورة وخلفها وكل الأشخاص هم في المقدمة مما يدل على أن ماني يقدم فضاء بدون أبعاد. و في لوحة بعنوان "إعدام ماكسيمليان" -و هو الإمبراطور الدمية الذي عيّن نابليون الثالث على المكسيك و قتل للتوّ-

الفضاء كله مغلق بجدار ولا وجود سوى لخطوط عمودية وأفقية.

ب- في الإنارة: تطلبت مقتضيات التصوير الجديد للفضاء أن يستعمل النور على نحو جديد بجعله لا مصدر له أو بالأحرى ألاّ يجتمع في بؤرة معيّنّة، فهو موزّع بكيفية متساوية، وبالتالي لا أثر لثنائية النور و العتمة و هذا ما يتجلّى بوضوح في لوحة (نافخ المزمار) le fifre. تمثل طفلا أثناء عزفه على المزمار ذي ملامح إسبانية لكن الأهم هو أن اللوحة لا تحتوي على مناطق ظل والنور في اللوحة. فهي موزّعة بالتناسب فضلاً عن أن الخلفية لا تتميز فيها بين البساط الأفقي للأرضية والبساط العمودي للخلفية. أما اللوحة الشهيرة بعنوان (غذاء فوق العشب) Déjeuner sur l'herbe و التي صدم بها معاصريه من حيث جرأة موضوعها- حيث تمثّل امرأة عارية بين رجلين مرتديان لباسا- فهي إرهاب لحدائث قادمة أهم سماتها أن لا عمق في الفضاء ولا أبعاد ولا نتوء فمقدمة اللوحة مثل خلفيتها، ولا وجود لنموذج مجسّم، و النور يشمل الواجهة.

لا تقل لوحته (أولبيا) إثارة و صدمة عن سابقتها من حيث جرأة الموضوع لأنها تمثل امرأة عارية بالكامل، و من المرجح أن تكون مومسا، تحمّل في الناظر أو الرائي بوقاحة. إنها ارتبطت بفضيحة ليست أخلاقية فحسب بل بفضيحة جمالية لأنها رُسمت على منوال الرسم الياباني. استلهمها ماني من لوحة (فينوس) لتيتيان و لكن نقطة الاختلاف هي أن مصدر النور في (أولبيا) هو الرائي أما هي فليست مضاءة بأي شكل من الأشكال، وعريها يتجلّى أكثر بفعل أن الناظر هو الذي يضيئها. يقول فوكو: "إنها ليست عارية إلاّ من أجلنا، لأننا نحن الذين جعلناها عارية، ف رؤية لوحة و إنارتها شيء واحد".⁽⁴⁾

ج- في موقع المشاهد: ما يربك حقا في هذه اللوحة بعنوان (حانة فولتي بيرجير) Bar aux folies bergères هو وضع المشاهد الذي يريك ويشوش أبعاد المكان أو الفضاء حيث أننا لا نستطيع رؤية ما يوجد خلف هذه المرأة الواقفة ولا رؤية ما يوجد أمامها. يقول ميشيل فوكو: "أنه نفي مزدوج للعمق لأننا لا نستطيع ليس رؤية ما يوجد في الخلف فحسب لأنها واقفة أمام المرأة مباشرة، بل لا نستطيع الرؤية من الخلف إلا ما ينتصب أمامنا"⁽⁵⁾، حتى النور لا بؤرة ولا مصدر له.

الفينومونولوجيا والرسم

ميرلوبونتي و سيزان

يطرح ميرلوبونتي مشكلة الرؤية في الفن وتحديدًا مشكلة المرئي في الرسم عند الرسام الفرنسي بول سيزان le visible. ويخصص حديثه عن العين l'œil باعتبارها العضو الذي يمر من خلاله المرئي، و الذي يسجل بفضل الجسد حضوره في العالم. يمثل التحام الجسد بالعالم الشرط الأولي لانصهار الرؤية بالمرئي، بمعنى أن لا فكاك للرائي عن المرئي le voyant et le visible. فهو في الوقت الذي يرى يرى وفي الآن الذي ينظر ينظر، و ذلك دحضا لأي أسبقية وهمية أو ميتافيزيقية للذات على الموضوع. يمثل هذا اللقاء الأصلي باعثا على الاندهاش والابتهاج معا، وبذلك يتدانى المتباعد ويتباعد المتداني. المرئي منغرس في جسم العالم بحيث لا أرى شيئا إلا وهو في العالم: لا أرى الماء وإنما أرى الماء في المسبح أو في الشاطئ، الماء يسكن في العالم و يتجسد فيه.

ينصص ميرلوبونتي على غرار باقي الظاهراتيين أمثال هوسرل على أهمية الخبرة المعيشة أو خبرة

العالم expérience du monde، ويؤكد على مثل هذه الخبرة في الفن عموما وفي الرسم على وجه الخصوص. و لا يمكن في هذه الخبرة الفنية لدى سيزان فصل الرؤية و المرئي، حيث تتحول في لوحاته الرؤية إلى حركة يد أو حركة فرشاة، وبواسطة تلك الحركة يحوّل فعل الرسم إلى عمل فكري ولهذا قال سيزان "أنا أفكرُ الرسم" je pense la peinture.

د.معزوز عبد العلي

جامعة الحسن الثاني الدار البيضاء المغرب

الهوامش :

1. Dits et Ecrits, p 641.
2. نفس المرجع، ص 642.
3. نفسه، ص 640.
4. la peinture de Manet par Michel Foucault, Ed Traces écrites, Seuil ,Paris 2004, p 40.
5. Ibid. p 44.