جامعة وهران 2
كلية العلوم الاجتماعية
أطروحة
للحصول على شهادة دكتوراه ل م د
تخصص فلسفة الفن

إشكالية التعبير بين اللغة و الفن
عند موريس ميرلوبونتي

مقدمة ومناقشة علنا من طرف

السيد(ة):أمين أحمد

تشكيلة لجنة المناقشة :

اسم و لقب الاستاذ	الرتبة	الصفة	مؤسسة الانتماء
الزاوي الحسين	أستاذ	رئيسا	جامعة وهران 2
سواريت بن عمر	أستاذ	مشرفا و مقررا	جامعة وهران 2
بن سهلة يمينة	أستاذة محاضر أ	مناقشا	جامعة وهران 2
طامر أنوال	أستاذة	مناقشا	جامعة وهران 1
بودومة عبد القادر	أستاذ	مناقشا	جامعة تلمسان

الموسم الجامعي
2023/2022

جامعة وهران 2
كلية العلوم الاجتماعية
أطروحة
للحصول على شهادة دكتوراه ل م د
تخصص فلسفة الفن

إشكالية التعبير بين اللغة و الفن
عند موريس ميرلوبونتي

مقدمة ومناقشة علنا من طرف

السيد(ة):أمين أحمد

تشكيلة لجنة المناقشة :

اسم و لقب الاستاذ	الرتبة	الصفة	مؤسسة الانتماء
الزاوي الحسين	أستاذ	رئيسا	جامعة وهران 2
سواريت بن عمر	أستاذ	مشرفا و مقررا	جامعة وهران 2
بن سهلة يمينة	أستاذة محاضر أ	مناقشا	جامعة وهران 2
طامر أنوال	أستاذة	مناقشا	جامعة وهران 1
بودومة عبد القادر	أستاذ	مناقشا	جامعة تلمسان

الموسم الجامعي
2023/2022

كلمة شكر

أتوجه بالشكر و التقدير إلى الأستاذ المشرف الدكتور سواريت بن عمر الذي تفضل بالإشراف على هذا العمل، وبذل قصارى جهده من النصائح و التوجيهات ما ساعدنا على إتمامه بمثل هذه الصورة فكان بحق نعمة المعين والناصح الأمين، فله يعود كل الفضل والمنة.

كما لا يسعني في هذا المقام إلا أن أشكر أيضاً قسم الفلسفة بجامعة وهران (ادارة وأساتذة) وبالخصوص الأستاذ الدكتور زاوي الحسين للدور المفصلي الذي لعبه في حياتي كباحث من خلال نصائحه ودراساته التي فادتني كثيراً.

أشكر في الأخير أعضاء لجنة المناقشة على قبولهم مناقشة هذا العمل

مقدمة

عكفت العلوم منذ القدم إلى محاولة التجديد بغرض طرق مجالات عديدة ومختلفة واكتشاف موضوعات كانت تبدوا غامضة ومجهولة، لذلك كان الطابع العام الذي يميز هذه العلوم هو التراكم المفضي إلى التطور الدائم والمستمر، الأمر الذي حال دون تكرار الكثير من هذه القوانين رغم اختلاف طرق تناولها، أما إذا نظرنا إلى مسار تطور التفكير الفلسفي، فإن الموضوعات التي دأب الفلاسفة على معالجتها تكاد تتكرر لدى العديد منهم، مما حصر حيز الإبداع في محاولة تغيير طريقة تناولها، وابتكار مناهج جديدة لم تكن معروفة لدى الفلاسفة السابقين عنهم.

وبنظرة فاحصة إلى الطابع العام الذي ميز مناهج الفلسفة الحديثة، فإننا نجد أن الفلاسفة قد انشغلوا بحل مشكلة المعرفة دون الالتفات إلى الوجود، إذ انقسم فلاسفتها بين مؤيد للعقل ومبادئه الفطرية الجاهزة، ومنتصر للتجربة ودور الحواس في مد الإنسان بالخبرة الكافية لفهم العالم، الأمر الذي مهد إلى ظهور منهج جديد في الفلسفة المعاصرة جاء كرد فعل على هذا الصراع الدائر بينهما محاولاً في الوقت ذاته تجاوزه، وذلك إيماناً منه أن التعالي المفرط الذي تميزت به المثالية والانغماس المطلق في الموضوع الذي اتصفت به المادية هو انشغال بعيد على حقيقة الوجود الأصيل الغير قابل لتمثل معرفياً هذا النوع من التفكير هو ما سنجده ماثلاً بشكل أكبر في المنهج "الفينومينولوجي".

اقترحت "الفينومينولوجيا الترنسندالتية" وفق مؤسسها الأول "ادموند هوسرل" أيضاً خيار القصدية كحل يمكن من خلاله تجاوز أزمة العلوم الأوربية التي وقعت في فخ الأحكام المسبقة، مؤكداً في الآن ذاته على ضرورة الرجوع إلى ما قبل هذه المعرفة من خلال العودة إلى الأصول، مفترضاً وجود وحدة عامة بين العلوم أي أصل مشترك يحتاج إلى علم كلي مكتمل الضوابط يكشف عنه، وهو بهذا كان يهدف إلى استرجاع الروح

الغائبة جراء الاغترار بالنهج الرياضي والفيزيائي والنموذج العلمي وما حققه من انجازات في سبيل التطور المادي.

وبالرغم من أن "هوسرل" قد حدد المعالم الكبرى للفينومينولوجيا إلا أنه وطوال حياته لم يقدم تعريفاً نهائياً لها، أملاً في جعلها فلسفة منفتحة ولا نهائية تحضر في كل ما من شأنه الكشف عن الوجود الإنساني، لذلك لم يتوانى "هايدجر" في استعارة هذا المنهج مع بعض التحريف، إذ نقله من حيز البحث الابستمولوجي المتمركز حول قضايا العلم والمنهج إلى مجال البحث الأنطولوجي، لأنه أعتقد أن الفينومينولوجيا في صيغتها الهوسرلية كانت تحمل بين ثناياها الكثير من الأفكار المبطنة لميتافيزيقا الذات الوفية للنهج الديكارتي. فمنذ كتابه"الوجود والزمان" حاول "هايدجر" تأسيس "فينومينولوجيا" جديدة تهتم بفكر الوجود في مقابل حدس الماهيات، وذلك بالعودة إلى بيت الوجود (اللغة) وطرق سؤال الصمت والشعر والفن، فدشن بذلك لأولى إرهاصات البحث الهيرمونيطي والتأويلي الذي أستوطن فيما بعد مباحث فلسفة اللغة.

هذا الخلاف بين "هوسرل" و"هايدجر" حول زاوية الرؤية للمنهج الفينومينولوجي حله تلميذهما "ميرلوبونتي"[*]، من خلال إعادة قراءة الفينومينوجيا فينومينولوجيا أي العودة إلى أصل المصطلح بغرض تصحيح مساره، فما هو مطلوب إذن هو أن « نوضح ثانية المسار الذي أرسى معالمه هوسرل (الفلسفة كعلم صارم)، والفلسفة كتساؤل محض كما هو عند هايدجر»[1]. فبالرغم من وفائه إلى النهج الفينومينولوجي في صيغته الهوسرلية إلا أنه أعاب عليه اهتمامه المفرط بالجانب المعرفي على حساب الوجودي، فمركزية الأنا المتعالية وانتهاء كل عمليات الرد الفينومينولوجي إليها، أوقع هذا التصور في شراك

(*) التلمذة في مفهومها هنا لا تقتضي تعلمه المباشر عليهما، وإنما استفادته المثمرة من أفكارهما في مجال النقد الإبستيمولوجي للنتائج العلم، والاهتمام بالأنطولوجيا.

([1]) Maurice Merleau-ponty, Résumés de cource, (Gallimard, paris, 1968), p :148.

ميتافيزيقا الذات والأفكار المجردة والمفاهيم الهلامية التي تفتقد إلى التأسيس الواقعي، أما "هايدجر" فقد كان همه "سؤال الكينونة" لذلك فضل الكلام عن "الدازين" في مقابل الكلام عن الوعي والذات، وهو وإن شكل دافعاً خفياً لميرلوبونتي في أن يتقاطع معه في نفس الغاية وهي الوصول إلى تجذير الكائن في عالمه، إلا أن الباب الذي أختاره هو الباب المعرفي وليس الوجودي والذي يتخذ من الذات والوعي والإدراك الحسي والجسد أدوات لطرق عليه.

ما الفينومينولجيا؟ هكذا أفتتح "ميرلوبونتي" كتابه "ظواهرية الإدراك" وهو في قرارات نفسه يريد إعادة بعث الجدل حولها بعد أن تحولت مع مرور الوقت إلى شبه اعتقاد راسخ في الأوساط الفلسفية في ذلك الوقت، إنه يريد أن يبشرنا أن الفينومينولوجيا ليست منهجاً صارماً لا يأتيه الباطل لا من بين يديه ولا من خلفه، وإنما هي طريقة مرنة يمكن تعديلها وتوظيفها في مواضيع شتى ومتنوعة، قد تمس دراسة التغييرات التي تطرأ على إدراك الكائن منذ مراحل الطفولة، وتفاعل المرضى النفسانيين ومبتوري الأعضاء مع عالمهم عن الحب ومشاعر الشغف والحديث عن الاتحاد الحاصل بين الأجساد، مع قدرتها في الآن ذاته على الانفتاح على دروب الفن من رسم تشكيلي وأدب وموسيقى وسينما.

إن الفلسفة وفق منظور "ميرلوبونتي" ممتعة وشيقة بالرغم ما فيها من تجريد، فهي تنتقل من الأحاديث الجانبية والحيثيات والتفاصيل الصغيرة متدرجة بها إلى مفاهيم كلية ذات بعد فلسفي عميق، فالهدف والغاية تبقى دائما محاولة استرجاع مكانة الكائن في سياق وجوده العام الذي يحياه ويعيشه ويتفاعل معه، حيث ينقلب بذلك الوعي من كونه مفارقاً للوجود كما كان مع التصورات العقلية، إلى وعي منفتح وقريب من مجريات العالم إذن جوهر الحل يتلخص في محاولة كسر هذا الحاجز من الانغلاق المتزمت الذي طبع التفكير في الكائن، والذي نجم بدوره عن طبيعة النظر المتعالية والخاطئة اتجاه المحسوس الذي هو في الحقيقة متماهي معنا، أي نؤمن بأننا كائنات عقلية تسكن الجسد.

من هنا ومن هذه النقطة المفصلية أي الجسد، يمكن بلورة تصور جديد للإدراك، لا يُنظر له على أنه نشاط عقلي خالص متميز ومنفصل عن الواقع، وإنما هو إدراك حسي ذو بعد انطولوجي، فالإدراك لا يولد من الذات كمفهوم وتصور بل هو ينبعث من خفايا الجسد، من حركاته وسكناته التي قد تبدوا لنا في شكلها العام عشوائية وعفوية ولكنها في الأصل مقصودة وإرادية، تحمل الكثير من الدلالات التي تحتاج منا إلى أن نكشف عنها فالأمر مع "ميرلوبونتي" إنما يتعلق بمحاولة استعادة الغريزي والشبه حيواني والذي قد يزعج النُخب سواء العلمية أو الفلسفية والتي ليس لها في هذه الأثناء إلا أن تتفرج على سلطتها التي سعت إلى تشييدها وهي تتهاوى بعد أن تعرضت لوابل من التشكيك والسخرية والازدراء، حيث وعلى العكس مما كان شائعاً يصبح للجسم خبرته الكامنة فيه والتي تجسد تاريخاً طويلاً من التعامل والتفاعل مع الأشياء المبثوثة بين جنبات العالم فهو بيت الكائن ومسكنه الأبدي في الوجود، عن طريقه يضحى كياناً قابلاً للرؤية، ومن خلاله يمكن أن يشق طريقه المشترك–البين ذاتي– الذي يجمعه بالآخرين.

يتضح إذن أن على الذات إعادة ضبط تزامنها لكي يتناسب مع إيقاع كينونتها وكينونة العالم، بعد أن كانت تائهة في عليائها المقيت على مشارف التحليق النظري فالمشروع الحقيقي لفهم الإنسان ووجوده في العالم، ينطلق من نقد الفاصل الماهوي، بين الإنسان العقل والإنسان الجسد، لأن وعائهما الوجودي واحد، ونقد الإدراك كمعرفة لموضوع، لأن الموضوع ليس معطى قابل للمعاينة العقلية، وإنما هو كيان باعث للمعنى ضارب بجذوره داخل تربة الذات، فبنهاية هذا النوع من الخطاب، يترنح هذا التنظيم القائم وتغدوا الأزمة تعبيرا عن ذلك كله، عندئذ تتأكد الحاجة القصوى للعودة إلى الأسس، أو إلى ذلك الأساس السابق على وجود الأفراد متمثلاً في الحياة اليومية، هذه الأخيرة التي يتم التعبير عنها بصيغ عديدة، منها القرب والحياة الجارية، والمحايث، والمعيش، وحياة الخبرة والاحتكاك، والتجربة وما شابه، وكلها مؤشرات دالة على العودة إلى الرحم

المشتركة، هي في الحقيقة دعوة صريحة لإعادة لم الشمل والسعي الحثيث إلى التقاء الإنسان وجه لوجه مع العالم نفسه الذي قد تناساه، أو بالحاضر القبل قصدي الذي لا يتأتى معرفته إلا بالرؤية التي هي رؤية الأصول.

إن مشروع "ميرلوبونتي" قد قوض في الأول الدوغمائية المنخورة للعقلانية الحديثة بضربات مطرقته الفلسفية، الأمر الذي مكنه من إبراز إرادة الاقتدار التي يحوزها الإنسان كاشفاً في الوقت ذاته عن تلك الحيوية الغريزية التي سعت إلى أن تغلفها النظريات العلمية ولعقود طويلة، والثاني انه قد كان شديد الانتباه إلى الوقائع العادية، والبسيطة جداً، من قبيل الجسد والدلالة وتلك التفاصيل اليومية التي يعيشها الموجود في تعامله الدائم مع مكونات العالم، هذا من دون نسيان الجمالية المعاشة التي يتلقاها كأثر للعمل الفني، لأنها تمثل الطريقة الفريدة في التعبير والتي تحتاج إلى أن نرجع إليها في كل مرة من أجل معانقة تفتح الوجود أثناء تجليه.

إذن التطرق إلى قضية الكائن ستحيلنا دوماً إلى الكشف عن الحركة التي يعيش بها هذا الكائن، وإلى المعنى الذي يتركه كأثر شاهد على ما يفعله في سياق علاقته المتأصلة بالعالم، ولأن الظواهرية كمذهب فلسفي قد جعلت من غايتها الكشف عن الماهيات المتوارية في كل شيء عن طريق وصفها لظواهر كما تبدوا لنا، فقد شغلت هذه القضية معظم فلاسفتها، بدءاً من مؤسسها "هوسرل" وصولاً إلى "ميرلوبونتي"، فلكي تشق الفلسفة لنفسها طريقاً تضيء به ظلمة هذا الكائن، فإن عليها أولاً أن تجعل لكلمتها معنى من خلال تكلمها عن المعنى، المعنى الأولي القابع في الأصول والذي يمثل الدافع لكل تجربة إنسانية تتخذ مسبقاً من اللغة والفن والجسد وسيلة للتعبير عنه، فما هو أكيد إذن هو أنه قد آن الأوان قبل أي وقت مضى إلى التوجه رأساً إلى الأساسي وتجاهل هدير الأسباب الثانوية، الهدير الذي يصم الآذان ويحول دون التقاط الأصوات المنبعثة من أعماق وأحشاء العالم.

مقدمة:

إن لحظة إطلاق سراح المعنى هي اللحظة ذاتها التي قرر فيها الفيلسوف "ميرلوبونتي" العودة إلى الجسد، حيث استطاع بمفاهيمه حول "الإدراك الحسي" تشييد الجسر الذي تعبر من خلاله الذات لتغوص في عمق الأشياء، وأن ترتد هذه المعاني في حركة (دائرية/تبادلية) إلى الذات مُعلنة قدرة العالم على الكلام والإفصاح، ولعل أكثر المصطلحات حضوراً ونحن نتكلم على المعنى وعلاقته بالجسد والأشياء هو التعبير، إذ لا يكاد يغيب في معظم كتاباته، مما أهله لكي يكون فيلسوفاً لأشكال التعبير بامتياز حيث راحت نصوصه تقفز بين المرئي واللامرئي، بين الصمت والكلام، بين الرمزي واللارمزي، وبين الألوان والرسوم وحركات المخرجين البارعين.

التعبير يتجاوز في كل مرة ما يعبر عنه، عبارة كثيراً ما رددها ميرلوبونتي ليخبرنا من خلالها على أن التعبير متفوق دائماً على ما هو مقصود، منفتح على فظاءات عدة ومختلفة لا تقف عند الإيحاء المراد به أن يوصل عند الإلقاء به في العالم، لأنه يشمل الجسد في حركاته وسكناته وإيماءاته الحائرة أو الغائرة في الحزن، في مسارات الحروف وبنياتها المشبعة بالتأويليات، في استلقاء الفنان على لوحته حيث يرتاح بالرسم وهو يبوح بريشته وألوانه الزهرية والقاتمة مشاعره المتأمِلَة والمتألِمَة اتجاه ضروب الحياة، هي هكذا إذن رحلة نحو عوالم الضلال والصمت والتي تشبه في مساراتها طريق البحارة أثناء البحث والاكتشاف، إنها تقصي واقتفاء مضني لأثر الكائن وتاريخه في هذا الوجود، مادام أن التعبير لا يقف عند حدود الاتصال بل يتجاوزه إلى إثبات أحقيته في العيش، وفق كوجيتو جديد مفاده: "**أنا أعبر إذن أنا موجود**".

لطالما ارتبط مصطلح التعبير في الاتجاهات الألسنية الحديثة منها والمعاصرة بوظيفة التبليغ، حيث صيغة بشأنه الكثير من النظريات التي أكدت في مجملها على أن التعبير بما هو سمة إنسانية دافعه الأساسي هو محاولة إقامة عرى التواصل بين الذوات العاقلة، لكن وعلى الخلاف من ذلك رأى "ميرلوبونتي" أن التعبير لا يمكن حصره داخل

هذه الزاوية الضيقة من النظر، لأنه منفتح على مجالات عدة لا يمكن حصرها، لأن كل شيء قابل للعني أو أن يكون له معنى يمكن أن يوظف كطريقة متفردة للتعبير، ووفقاً لذلك تصبح إيماءات الجسد وحركاته واللغة في نشاطها الرمزي المجرد والفن على اختلاف مجالاته وأشكاله فضاء خصباً يمكن من خلاله الاقتراب أكثر من لحظة تعبير الإنسان عن كينونته المتجذرة في هذا العالم.

إن التعبير بما هو فعل حاضر في كل تفاعلات الكائن مع عالمه، يكتسي هذه المكانة التي تؤهله لكي يكون أحد المقولات الأساسية في فلسفة "ميرلوبونتي"، فلا يمكن الحديث عن مكانة الجسد إلا من جهة كونه قادر على التعبير، وعن اللامرئي إلا من خلال حيازته لناصية الإفصاح، ولا عن الفن كوجه آخر لتفتح الوجود إلا من زاوية إفشاءه لسر حقيقة العالم، إنه خيط الوحدة الخفي الذي دأب فيلسوفنا على إظهاره، لكي يجعل منه الخيار الأبرز من بين جميع الخيارات المتاحة لتجاوز عقدة الثنائيات الكثيرة التي لازمت الإنسان، فاللغة لا تختلف عن الفن من وجهة التعبير، والجسد هو في اتحاد ضمني مع الكلام، والمعبر عنه هو ذاته التعبير دون تمييز أو مفاضلة.

بناء على المقدمات السابقة، يمكن صوغ أهم الإشكاليات التي سنسعى إلى معالجتها في هذه الأطروحة، وهي كالآتي:

لماذا يعبر الإنسان وبماذا يعبر؟ هل استطاع "ميرلوبونتي" تجاوز ثنائية الداخل والخارج وهو يدرك أن التعبير في ماهيته هو تعبير عن شعور أو فكرة خام قائمة سلفاً قبل تمثلها في شكل كلمات؟ هل يمكن في التعبير أن نتحدث عن ذات تعبر وموضوع معبر عنه أم أنهما متحدان مع بعضهما البعض؟ هل يمكن حصر التعبير اللغوي في النشاط الرمزي فقط أم أنه يتعداه إلى التعبير عن اللارمزي واللامرئي وحتى عن الصمت؟ هل اتصالنا بالآخر يقتضي منا الاكتفاء بالتعبير اللغوي دون الجسدي؟هل التعبير اللغوي يمكن أن يكون على نفس القدر من البلاغة مع التعبير الفني؟ ثم كيف يمكن للفنان أن

ينقل هذا التعبير الأولي الموجود في الطبيعة إلى لوحته الفنية ليكون تعبيراً قابلاً للرؤية؟ وفي الأخير هل يمكن للتعبير أن يتوقف أو أن يكتمل ؟

اعتمدنا في دراسة هذا الموضوع على المنهج التحليلي والمقارن الذي وجدناهما يتناسبان مع بنية وطبيعة الموضوع، كما اعتمدنا أيضاً على المنهج الفينومينولوجي خاصة في الفصل الثالث.

ولجأنا، من أجل معالجة أهم الإشكاليات التي أفرزها هذا الموضوع، إلى خطة بحثية مؤلفة من **مقدمة** مهدنا فيها للموضوع، وثلاث **فصول**، خصصنا **الفصل الأول**، وهو بعنوان:«**التعبير والفينومينولوجيا(من المفهوم إلى البناء)**»، لمحاولة تعريف مصطلح التعبير من الناحية اللغوية والاصطلاحية وعلاقته بالمفاهيم الأساسية التي تشكل الموضوع (اللغة في شقها الرمزي، الجسد في حالته الإيمائية، والفن في تمظهره الجمالي) ثم عرجنا إلى أهم التقاطعات الفلسفية بين ميرلوبونتي والتيارات الانطولوجية والفينومينولجية مركزين على كل من (هيجل، هوسرل، هايدجر، وسارتر)، كما قمنا في نفس الفصل بشرح أهم المقولات الأساسية التي اعتمدتها فينومينولوجيا ميرلوبونتي، أما **الفصل الثاني**، «**ميرلوبونونتي واللغة (هاجس البحث عن ظل العالم)**، فيوضح دوافع اهتمام ميرلوبونتي بمبحث اللغة، كما يركز أيضاً على الأبعاد التعبيرية التي يحوزها الجسد في سياق تواصله مع العالم، هذا من دون أن نتناسى الكثير من الإشكاليات التي سبق وأن طرحها ميرلوبونتي في سياق معالجته الفينومينولوجية لقضايا الكلام، أما **الفصل الثالث**، « **الفن والتعبير: تفتح الوجود في العالم**»، فدرسنا فيه علاقة الفن بالتعبير من خلال إبراز الوحدة التعبيرية بين المفاصل الثلاث(اللغة، الجسد، الفن)، مع تبيان أهم أشكال التعبير الفني التي حصرناها بحسب معالجة "ميرلوبونتي" في الأدب والموسيقى والرسم والسينما، كما حاولنا في الأخير إسقاط المنهج الفينومولوجي في معالجة بعض الأعمال الفنية، أما **الخاتمة** فضماها نتائج البحث وآفاقه.

بالنسبة **للدراسات السابقة** التي عالجت الموضوع، فيمكن تقسيمها إلى قسمين: **أولاً** المؤلفات، و**ثانياً** الرسائل الجامعية، بالنسبة للمؤلفات فنجد: كتاب "مسألة الحرية ووظيفة المعنى في فلسفة موريس ميرلو–بونتي" لكاتبه الدكتور عبد العزيز العيادي، "الفلسفة الفينومينولوجية الوجودية عند "موريس ميرلو–بونتي"، الذي أشرف عليه محمد بن سباع كتاب "الطريق إلى الفلسفة" دراسات في مشروع ميرلوبونتي الفلسفي، والذي أشراف عليه الدكتور جمال مفرج، "فلسفة الجسد" دراسات في فلسفة ميرلوبونتي، إشراف جمال مفرج أيضاً، بالإضافة إلى كتاب محمد بن سباع والمعنون بالتحولات الفينومينولوجيا المعاصرة"مرلوبونونتي في مناظرة هوسرل وهايدجر"، وهي كتابات في معظمها لم تعالج قضية التعبير عند ميرلوبونتي، أما فيما يخص الرسائل الجامعية فبحسب علمنا، فأن هناك رسالة قدمها عبد العزيز العيادي لنيل شهادة الدكتوراه دولة بعنوان"مسألة الحرية ووظيفة المعنى في فلسفة موريس ميرلو–بونتي" تحت إشراف فتحي التريكي، في قسم الفلسفة جامعة تونس (2003)، ودكتوراه محمد بن سباع المعنونة بـ: فينومينولوجيا ميرلوبونتي بين المعرفة والوجود، 2013، زروق زينة في موضوعها للماجستير والمعنون بـ: الجسد والحداثة في فلسفة ميرلوبونتي، عن جامعة الجزائر2، مخلوف سيد أحمد بموضوعه اللغة ونظام العلامات عند ميرلوبونتي، جامعة وهران2، بوشريط نعيمة، نظرية فينومينولوجيا الجسد عند ميرلوبونتي، جامعة وهران2، ساعو نبيل، علاقة فينومينولوجيا الإدراك بالرؤية الفنية عند موريس ميرلوبونتي، جامعة الجزائر2،. والملاحظ أن هذه الدراسات في مجملها أهملت تبيان أهم مصطلح ركز عليه ميرلوبونتي ألا وهو إشكالية التعبير.

هذا عن الدراسات السابقة، أما عن **الأسباب والدوافع**، فيمكن تقسيم أسباب اختيارنا لهذا الموضوع إلى أسباب ذاتية متعلقة بالباحث، تمثلت في ميلنا السابق إلى البحوث المتعلقة بالفلسفة المعاصرة واشتغالنا المسبق بفلسفة هايدجر في مرحلة الليسانس والماستر

والتي تتقاطع في الكثير من جوانبها مع فلسفة"ميرلوبونتي"، أما عن الأسباب الموضوعية فهي محاولة إبراز أهمية فلسفة "ميرلو–بونتي" ومحوريتها ضمن تاريخ الفلسفة الغربية المعاصرة والطريقة المتميزة والمختلفة التي حاول بها التركيز على الهامش المنسي من الوجود الإنساني، بالإضافة إلى كون أن الكثير من الدراسات الفلسفية التي تتجه صوباً للفينومينولوجيا تركز على "هوسرل" وإسهاماته دون الخوض في فلسفة "ميرلوبونتي" رغم محوريته، ومرد ذلك قد يعود إلى صعوبة اللغة التي اعتمدتها فلسفته، أو إلى غياب المراجع العربية التي اشتغلت عليه، فأردنا بالرغم من ذلك أن نقتحم هذا الموضوع وأن نضيف في سبيل شرح فلسفته ولو النزر القليل .

بالنسبة إلى **مصادر البحث ومراجعه**، فإننا اعتمدنا بشكل أساسي على معظم مصادر "ميرلوبونتي" وعلى الكثير المراجع التي إرتائينا أنها تخدم عناصر البحث، أما عن الصعوبات فنذكر، افتقار المكتبة العربية للمراجع المعربة للمذهب الفينومينولوجي عامة والى نصوص وكتب "ميرلوبونتي" خاصة، الأمر الذي جعلنا نقوم من جهة بفعل الترجمة الذي قد يخل في الكثير من الأحيان بالمعنى الذي يريده الفيلسوف، ومن جهة أخرى صعوبة أسلوب "ميرلوبونتي" الذي يتميز بالتعقيد والعصي على التطويع للسان العربي،إلى جانب صعوبات أخرى متعلقة بالباحث ذاته منها ارتباطات العمل وكثرة الانشغالات وتشعبها، غير أن هذه الصعوبات لن تثني عزيمتنا عن إتمام البحث، بل كانت لنا حافزاً على المواصلة والاستمرار.

الفصل الأول

التعبير والفينومينولوجيا (من المفهوم إلى البناء)

I. معنى التعبير

II. التعبير عن المعنى

III. ميرلوبونتي في مسألة الإرث الفينومينولوجي والانطولوجي

IV. ميرلوبونتي المنعطف: من ضيق التفكير المتعالي إلى رحابة الوجود الإنساني

I. معنى التعبير

الإنسان كائن رمزي بإمتياز، فقد ابتدع نظم رمزية واتخذ من جسده ومن فنه واسطة مُثلَى لتعبير عن أفكاره ومشاعره وعواطفه، فهو على خلاف غيره من الحيونات الأخرى قادر على تجريد واقعه الحسي وتمثيله في شكل حروف وكلمات تُغنيه عن استدعاء الأشياء واحضارها؛ فالغوص في الماضي والذكريات البعيدة والتعبير عن الحاضر وانشغالاته الأنية، وعن الأمال والتطلعات المستقبلية ليست إلا خاصية إنسانية لم تتح له إلا بعد تراكم زمني طويل، جعل الكلمات تقف فوق بعضها البعض، ككل متراص يكون المعاني والأفكار والتصورات التي تتغير بحسب الظروف والرهانات الجديدة التي لاقته عبر تاريخه الطويل في هذا العالم.

وقبل الكلام عن موضوع "مسألة التعبير عند الفيلسوف موريس ميرلوبونتي" كان لزاماً علينا التعريج على مفهوم التعبير من الناحية اللغوية والاصطلاحية وعلاقته بالمفاهيم الأساسية التي تشكل موضوع الأطروحة(اللغة، الجسد، والفن)، ولأجل هذا حاولنا الوقوف على معناه عند العرب من ناحية الإشتقاق، ومقاربة ذلك بالمعاني الفلسفية كما أوردها أصحابها في المعاجم والموسوعات، وربط كل ذلك بالوسائل التي اتخذها الإنسان عبر تاريخه الطويل لتوصيل أفكاره وعواطفه، مركزين على المفاصل الأساسية التي قد تحضر معنا في باقي أجزاء الاطروحة.

من **الناحية اللغوية** جاء في "لسان العرب" : «وعبّر عما في نفسه: أعرب وبيّن. وعبّر عنه غيره:أي أعرب عنه، والاسم العبرة والعبارة. وعبّر عن فلان : تكلم عنه واللسان يعبر عما في الضمير»[1]، وكما ورد في"المعجم الوسيط"قوله :«(عبّر) عما في نفسه وعن فلان:أعرب وبيّن بلكلام. وبه الأمر: اشتد عليه. وبفلان : شق عليه. وأهلكه.

(1) ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، مصر، مج 4، مادة (ع ب ر)، (دط)، ص 2782.

والرؤيا :فسّرها»[1]. ويعرف أيضاً على أنه:« الإبانة عما في النفس بواسطة اللغة أو الحركات أو الفن، لفظة أو جملة أو كل ما يستخدم للإفصاح عن أمر»[2]. من هنا نلاحظ أن كل هذه التعاريف اللغوية صبت في منحى واحد هو أن التعبير هو الإبانة أو الافصاح أو التبيين عما في النفس من مشاعر وعواطف، فالغرض هو توصيل المعنى للمتلقي لأجل التواصل أوطلب الحاجة، والتعبير ليس باللغة فقط وإنما يتخذ أشكال عديدة ومختلفة.

أما من **الناحية الاصطلاحية** فـ :« التعبير عن الشيء هو الإعراب عنه بإشارة أو لفظ، أو صورة أو نموذج، فالإشارات والألفاظ تعبر عن المعاني، والصور تعبر عن الأشياء. وكل نموذج فهو يعبر عن الأصل الذي أخذ عنه. وإذا أسقطت خطوط جسم على سطح كان الشكل المتولد منها تعبيراً عن الجسم، ومن قبيل ذلك قولنا: الأرقام تعبر الأعداد، والمعادلات الجبرية تعبر عن الأشكال الهندسية»[3]. إنه إذن محاولة لتبيان المعاني المراد توصيلها إلى المتلقي بغرض الفهم، فالكلمات جاءت لتوضيح الأفكار والصور للدلالة على الأشياء والإشارة إليها، وكل شكل أو عدد أو حتى معادلة رياضية إنما جاءت للأجل التعبير عن معناها، فهو نوع من العبور يبدأ من ما هو ماثل إلى ما هو متواري ومستور، ومن: معطى حاضر، متوافق بصورة تماثلية مع واقع بعيد أو خفي»[4].

([1]) إبراهيم مصطفى، معجم الوسيط، المكتبة الإسلامية، تركيا، ج2، مادة (ع ب ر)، (دط)،1982، ص580.

([2]) إيميل يعقوب، بسام بركة ومي شحان، قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية (عربي–انكليزي–فرنسي)، دار العلم للملايين، لبنان، ط1، 1984، ص 312.

([3]) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، لبنان، ج1، (دط)، 1982، ص 301.

([4]) اندري لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، تر: خليل أحمد خليل، دار عويدات للنشر والتوزيع، لبنان، مج1، ط2 2001، ص 396.

ويعرف أيضاً بأنه :«إظهار الشيء والافصاح عنه بعبارة تبرز الأفكار والمشاعر وعبارة النص هي النظم المعنوي المسوق له الكلام، سميت عبارة لأن المستدل يعبرمن النظم إلى المعنى، والمتكلم منالمعنى إلى النظم، فكانت هي موضع العبور، فإذا عمل بموجب الكلام من الأمر والنهي يسمى استدلا بعبارة النص»[1]. من هنا كان المُستَدِل هو من ينتقل من النَظَم العام للعبارات إلى الأفكار والمعاني المراد الوصول إليها، والمُتكَلِم هو من يحاول أن يسوغ تلك المشاعر والتصورات الذهنية على شكل عبارات ومعاني يمكن من خلالها إظهارها والإفصاح عنها.

ويتخذ التعبير أيضاً وسائل عديدة يعتمد عليها المرء في نقل أفكاره وعواطفه ومقاصده إلى غيره، من هذه الوسائل لغة الكلام، والأصوات الموسيقية، والصور والرموز والإشارات، نقول: التعبير الأدبي، والتعبير الموسيقي، والتعبير الرمزي... الخ[2]. فهو إذن لا يقتصر على اللغة فقط، بل يتعداها إلى كل الوسائل التي قد تحيل إلى معنى، من أصوات موسيقية ورموز وإشارات، إذ أن الإنسان يتخذ من الأشياء المحيطة به في العالم ومن جسده وسائل يعبر بها عما يجول في داخله من مشاعر وعواطف وحاجات بيولوجية واجتماعية، لأن التعبير لا يقتصر على اللغة فقط وإنما يتجاوزها إلى كل ما يمكن أن يكون قادراً على نقل المعنى مهما كان شكله أو طبيعته.

والتعبير يحمل صفة القوة على التبليغ في بعض الآثار الفنية الرائعة التي توحي بالصور والأفكار والعواطف، وليس المقصود بالتعبير هنا أن تكون الصورة الفنية مطابقة للأشياء التي تمثلها، وإنما المقصود به أن تكون دلالة هذه الصورة على الأشياء مصحوبة

([1]) ابراهيم مدكور، المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، الهيئة العاملة لشؤون، المطابع الاميرية، مصر،(د.ط) 1983، ص 48.

([2]) جميل صليبا، المعجم اللفلسفي، ج1، مرجع سابق، ص 301.

بما يضعه الفنان فيها من إحساسه وخياله، وعناصر تجربته[1](*). من هنا فالتعبير يقاس بمدى قدرته على إيصال الفكرة وتأثيره على المتلقي، فكلما كانت الصورة بليغة وواضحة كلما كانت أكفأ على تبيين المعنى والإفصاح عنه، والآثار الفنية على مختلف أشكالها وباعتبارها نوع من أنواع التعبير تسقط عليها هذه القاعدة، فالفنان العظيم المُلهَم هو الذي يجعل من عمله الفني فضاء واسع ينقل فيه عالمه الخاص إلى الآخرين، بحيث يؤثر بتفاصيل عمله على مخيلتهم، فيسرق انتباههم ويأسر قلوبهم.

II. التعبير عن المعنى في:

1- الجسد

تحركت الكلمات لأول مرة على أطراف الجسد ثم شقت طريقها تبحث عن سر المعنى الذي وجدته مختبئ في الصوت، طوعت اللسان لتجعل من كل صيحة من صيحاته شيء أو فكرة ليعبر عنها، لكن ورغم قدرة هذه الكلمات على التعبير إلا أنها لم تتخلى يوماً على الجسد، بل بقت مُصَاحِبَة له في كل حركاته وسكناته، فحافظ بذلك الإنسان على تعابيره الطبيعية الخام، مضيفاً لها تلك اللمسة العقلانية من خلال قدرته على الترميز والإبداع.

وقد اتخذ التعبير شكلين، فهو إما أن يكون فطرياً أو طبيعياً، وإما أن يكون وضعياً أو اصطلاحيا. فأما النوع الأول، فهو لغة العواطف والانفعالات والأحاسيس، في شكلها

([1]) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج1، مرجع سابق، ص 301.

(*) يمكن الاشارة الى أن هذا النص الذي اورده "جميل صليبا" في معجمه الفلسفي قد تم نقله مع الترجمة من الموسوعة الفلسفية للاندري لالاند وبلا احالة لصاحبه، والنص كما أورده لالاند هو : «سمة يتسم بها عمل فني يعبَر بقوة عن المشاعر أو عن موقف أخلاقي، سواء بالتمثل المباشر للكائن البشري، أم بتوافق مع صور خيالية أخرى (...) يمكن لمشهد مرسوم أن يكون معبَراً، ولكن بلا ريب ليس على منوال صورة شخصية بالذات...غير أن من المحتمل أن يكون الفنان قادراً على إعطاء هذا التعبير كثيراً من الأصالة والدقَة والشفافية، وكثيراً من الجلال والعظمة..»، (أنظر: اندري لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، مرجع سابق، مج1، ص 396).

الخام، قبل أن تخترع لها الحضارة ما شاءت من المصطلحات والتعابير، وقبل أن يصطنع لها المجتمع قوالب الألفاظ وصيغ الجمل[1].هذا الطابع الفطري للغة يمتاز بالثبات والسكون، لأنه يولد مع الإنسان كطبيعة خام لا تقبل التغير، وهي تخص التعبير عن الانفعالات والهيجانات التي تصاحب الأحاسيس الانفعالية المفاجئة، و«التعبير الطبيعي يتم بواسطة الصراخ والضحك والبكاء واحمرار الوجه، وغير ذلك من المظاهر غير الإرادية التي ندركها بالحواس، ونستدل بها على معاناة الشخص المتلبس بها كالألم أو الحزن أو الخوف وما إلى ذلك»[2].

أما النوع الثاني وهو "التعبير الاصطلاحي" فيمتاز بأنه إرادي ومقصود، حيث أنه لا يقتصر على الحاجات الضرورية للبقاء، بل يتعداه إلى التعبير عن كل شيء سواء منه الضروري أو الكمالي، وسواء كان مادياً أو روحياً، ملموساً أو مجرداً[3].

لقد تمكن الإنسان من خلال صناعته لمنطق العلامات من ترويض كل شيء حيث روض الغرائز في المقام الأول، فآنسنها، أي أدرجها ضمن ما تمليه الثقافة ويستدعيه وجود الآخر، فتعلم كل شيء، تعلم كيف يأكل، وكيف ينام، كيف يبتسم ويضحك ويقطب، ويميز بين أهله وأقاربه، ويصد أعداءه والمتربصين به، وأكتشف أخيرا حميميته التي قادته إلى ابتكار الأخلاق وبناء الجدران العازلة، وانتبه إلى محيطه وبدأ في ترويضه، متحكماً في آليات في سير الطبيعة[4].

([1]) حنفي بن عيسى، محاضرات في علم النفس اللغوي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 2003، ص 73.

([2]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([3]) المرجع نفسه، ص 74.

([4]) سعيد بن كراد، مسالك المعنى (دراسة في بعض أنساق الثقافة العربية)، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1 2006، ص 11.

وسنحاول هنا التركيز على التعبير الطبيعي كخاصية مشتركة بين الحيوان والإنسان، ذلك أن الحيوانات تستطيع هي كذلك أن تعبر عن حاجتها الضرورية بجملة من الأصوات والحركات وأن تتفاهم فيما بينها ببعض الصرخات المتمايزة من حيث الشدة والارتفاع والنغم. وتصدر عنها تلك الصرخات في ظروف معينة، للإشارة إلى خطر داهم أو طعام جاهز أو رغبة جنسية عارمة[1].

وإذا تكلمنا على التعبير الطبيعي فإن ذلك يحيلنا لا محالة إلى الجسد، باعتباره المُعبر الوفي على مكامن الطبيعة المبثوثة في الإنسان كما الحيوان، فغرائز التكاثر والبقاء، والصرخات الناجمة عن الإحساس بالخطر أو الرغبة الجنسية العارمة في التكاثر وكل تعابير الفرح أو الحزن، تمثل كلها تمظهرات جلية تجعل من العواطف الداخلية تنفذ إلى سطح الجسد، محركة بذلك أعضائه وملامحه في تناغم يتناسب مع الموقف والحدث.

فالجسد يمثل الآلية المثلى لتعبير الطبيعي، فهو قائم على جدلية العلاقة بين المؤثر والمُتأثر، أو بين المدخلات والمخرجات، فمن يتألم ويجوع ويرغب هو الجسد، ومن يعبر عنها ويُبرزها في شكل صرخات ودموع ورقصات هو الجسد أيضاً، إنه الجسر ذاته الذي يربط بين الذات والعالم المحيط بها .

ويحمل الجسد طاقة رمزية هائلة أو نظاماً شاملاً من العلامات الدالة والمنتجة للمعاني، فللجسد لغة وهي سابقة عن لغة اللفظ، فكل استعمال للجسد هو تعبير، كما أن كل نشاط أو سلوك يُنم عن إدراك عام لما يُفرِزه المحيط الخارجي من معانٍ نتبينها ونجلوها من مختلف التعابير الجسدية، فالفرد يخلق من خلال جسدانيته نسيجاً دلالياً حيث يمثل ووعاء لمعانٍ اجتماعية كثيرة، فهو كمبحث أصبح محل اهتمام الدراسات

(1) حنفي بن عيسى، مرجع سابق، ص 73.

الاجتماعية المعاصرة، ومرجعاً ضرورياً يتناول الفرد والمجموعة في كل الأبعاد[1]. فلغة الجسد قديمة ارتبطت بحضور الإنسان في هذا العالم، فأول صرخة أطلقها الجسد يوم الولادة، ثم اتبعها بصرخات متتالية وعشوائية تحاكي في تفاصيلها لغة الحيوان، حتى تدرج بها بعد حين، وأخذ من آلية التقليد صنوف الكلام ومعاني الأشياء، مطوعا إياها لكي تتناسب مع نُظم مجتمعه وتقاليدهم في النطق والتعبير.

وقد لا نكون مبالغين إذا قلنا أن فهم العالم هو نفسه فهم الجسد عبر واسطة العلامات الاجتماعية المستوعبة، المفككة والموظفة من طرف الفاعل، فالجسد موجه لفهم العلاقات بالعالم والإنسان، إذ عبره يمتلك الفرد مادة وجوده حسب وضعه الاجتماعي والثقافي، سنه، جنسه، شخصيته في عيون الآخرين[2].

يمنح العالم نفسه بذلك عبر إسراف الحواس، إذ لا يوجد شيء في العقل دون أن يمر قبلياً عبرها، إن كل إدراك يرجع مع يتآلف مع إدراك آخر، والعالم الذي يحيط بها لا يتوانى في منح نفسه باعتباره اقتراحات لا تنضب للمتعة والفضول من أجل الإشباع بشكل دائم بين الجسد وجسم العالم، طالما أن الجغرافية الخارجية حواسية حية، فهي تتنفس، تدمي، تخر أو تنام[3]. فلا يمكن تصور عالم بلا حواس، فهي منافذنا على العالم، عبرها يمر ضوء المعاني المختلفة، وبها يتمثل الجسد ككيان وجغرافيا موحدة مستعدة لتواصل، تتجاور المعاني على أطراف الجسد مُعلنة حضورها في شكل إشارات

([1]) صوفية السحيري بن حتيرة، الجسد والمجتمع–دراسة انثروبولوجية لبعض الاعتقادات والتصورات حول الجسد– دار محمد على للنشر، تونس، ط1، 2008، ص 18.

([2]) دافييد لوبرتون، سوسيولوجيا الجسد، تر: عياد أبلال، إدريس المحمدي، دار روافد للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1 2014، ص ص 08، 09.

([3]) المرجع نفسه، ص 09–10.

وإيماءات وحركات وسكنات، في كل توليفة من توليفاتها تطوف المعاني إلى السطح لتشير إلى حضور الإنسان باعتباره كائناً رمزياً بامتياز.

إن الجسد الإنساني بكيانه الفريد هو من يرغم الذات على التواصل بشكل مستمر ودائم مع العالم، فهو بيت الحاجة والرغبة، أو هو«موطن المعنى ومكان ولادته، كما أنه أداة الدلالة التي تخرج الذات من ذاتها وتضعها في عالم "البينذاتي intersubjectif" حيث تصبح علاقة أو رمزاً(لغوياً، فنياً...الخ)، يشكل وجوده الخاص»[1].

لا يمكن أن ننكر مدى ارتباط اللغة اللسانية بالإيماءات والإشارات والحركات فليس هناك امرؤ يتحدث وهو جامد كالصنم، بل أن الإشارة، لفرط اتصالها بدلالة معينة أو موقف شعوري معين، كثيراً ما تستغني عن اللفظة الدالة على المعنى المطلوب والمنشود[2]. فالجسد يمثل الكيان الغير الناطق والصامت الذي تحييه تلك الحركات والإشارات التي تعكس تفاعلاته مع العالم والآخرين، هذه اللغة العالمية والمشتركة تحتاج فقط إلى حركة عضوية متناسقة ذات دلالة إيحائية وحمولة رمزية دقيقة قادرة على حفظ التواصل بين عموم البشر«فإذا كان الناس يتشابهون في الضحك والبكاء ويتماثلون في الرضا والغضب، فإنهم يومئون ويشيرون استجابة لمواقف متماثلة ولقد أصبحت هذه الوسيلة المستغنية عن اللفظ لغة متكاملة أو قريبة من التكامل، لها مفرداتها وتراكيبها وسياقها ومصطلحاتها، أو معاجمها الخاصة أيضاً»[3].

وحتى الحديث في ذاته كلغة منطوقة يبقى يحوز على إشارات الجسد المصاحبة له، مادام أن التواصل لا يقوم على السماع فقط، بل يتعداه إلى عمل العين على التقاط كل الحركات والإشارات الجسدية أثناء الكلام، ولو اقتصرنا على الاستماع دون النظر،فإن

([1]) جلال الدين سعيد: فلسفة الجسد، منشورات دار أمية، تونس، ط1، 1992م، ص 6.

([2]) عبد الحميد يونس، اللغة الفنية، مجلة عالم الفكر، ع1، افريل 1971، وزارة الاعلام الكويتية، الكويت، ص36.

([3]) المرجع نفسه، ص36.

صورة المعنى عند المتلقي تبقى ناقصة وغير مكتملة بشكل التام الذي يريده المتحدث[1].فالعين تقوم بنقل صورة المتحدث الجسدية إلى الدماغ، الذي يقوم بتحليل الحركات والإشارات وإضفاء المعنى عليها، وذلك من خلال قياس مدى تناسبها وصدقيتها مع ما أراد أن يقوله المتحدث، لذلك المعنى لا يقتصر على الكلام وسماعه فقط بل بطبيعة المتكلم الجسدية التي توفر الفضاء الأكثر تعبيراً وتأثيراً.

ولو أردنا أن نقيم مقارنة أخرى بين الكتابة والكلام، نجد أن الكتابة، بخطوطها ونقاطها، أضعف من أن تنقل إلينا طبيعة الحركات، التي يعد الصوت جزء منها، ولن تستطيع الكتابة مهما كانت أحكامها، ومهما استوعبت من علامات الاستفهام والتعجب والاسترسال والتوقف أن تعكس حدة الصوت ونبرته وسياقه وإيقاعه، ولن تصور بأمانة أيضاً الإيماءات والإشارات والحركات، التي لها دلالاتها الشعورية والمعنوية، والتي لا يمكن أن تنتزع من طبيعة المتكلم وخصوصية الموقف الشعوري الذي يصدر عنه[2].

الكلمة المكتوبة إذن هي جسد بلا روح، أو مادة بلا حياة، وحده الجسد قادر أن يبعث داخل هذه الحروف معاني قوية وصادقة، مشاعر عاطفية وإيحاءات توكيدية، وربما يعود ذلك أيضاً إلى كونها تخلو من شتى صنوف التعبير التي قد تصاحبها من نبرة الصوت وحدتها، أو ومن الإيماءات والإشارات والحركات التي توضحها، لذلك تظهر قيمة الجسد المهمة في إيضاح المعنى وتوصيله إلى المتلقي إلى الدرجة التي لا يمكن إنكارها.

إن حركات الوجه والجسم التعبيرية مهما اختلف منشؤها هي بحد ذاتها ذات أهمية في التواصل«فالأم التي تشير إلى وليدها بحركات الإبتسام تشجع طفلها وتضعه على

([1]) عبد الحميد يونس، مرجع سابق، ص36.

([2]) المرجع نفسه، ص36.

المسار الصحيح، وكذلك في عبوسها أو تقطيبها المعبر عن عدم الرضا، كما أننا نحصل على تعاطف الآخرين معنا فوراً من خلال تعبيراتهم التشاركية حتى قبل أن ينبسوا ببنت شفه، وبذلك، تتخفف معاناتنا ويزداد فرحنا وحبورنا، ويقوى بذلك الشعور المتبادل»[1]. من هنا فالجسد من الناحية الرمزية ليس كتلة مصنوعة من مادة واحدة، هو مجموعة من التصنيفات المتنوعة المعاني والدلائل، هو لغة قائمة بذاتها. فالشعر والدم والأصابع،ليست رمزيا، مادة جامدة لا تُعرب. معانيها الظاهرة والباطنة كثيرة توازي بكثرتها الألفاظ المشتقة، وقد تفوقها تعقيداً، هذه المعاني ترتبط بموضع حدوثها، وتتنوع بتنوع المحيط الذي توجد فيه[2].

فقد تعلمت العين كيف تجزئ المدرك البصري وفق تصنيفات دلالية مسبقة استنادا إليها يتحدد "الموقف" من موضوع النظرة، فهي ترنو وتحدج وتحدق وتحملق وترى وتنظر وفي كل حالة من هذه الحالات تنحاز إلى معنى بعينه، معنى يحتوي فعل البصر ولكنه ينزاح عنه ليضيف تنويعاً دلالياً جديداً، بل إن العين قامت بأكثر من ذلك، لقد أصبحت قادرة على التحكم في حركاتها وأشكال وجودها فتحولت إلى أداة حاملة "للقسوة" و"الحنان" و"الوعد" و"التهديد" و"الإغراء" ... [3].

فالحواس لا تكف عن كونها مجرد ناقل أمين لكل ما يحدث في الخارج من شتى المؤثرات، ولا تقف عند حد الوظيفة التي من شأنها وجدت، بل هي تحمل دلالة رمزية محايثة. إنها تجعل من إشاراتها وحركاتها التي تتغير بحسب الموقف والحدث معنى تعبر

([1]) تشارلز داروين، التعبير عن العواطف عند الإنسان والحيوان، تر: عبد الستار الشيخلي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2010، ص 7.

([2]) فؤاد اسحق الخوري، ايديولوجيا الجسد"رموزية الطهارة والنجاسة"، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 1997،ص 4.

([3]) سعيد بن كراد، مرجع سابق، ص10.

به عن غاية المتحدث في الكلام، وما يعجز القول عن الإفصاح به تفضحه العين بصراحتها الطبيعية والفطرية.

وما يصدق على العين يصدق على كل الحواس، فحالة اليد في اللمس، وحالة الأذن في السمع، وحالة اللسان في الذوق، والأنف في الشم. إن هذه الدلالات هي حصيلة رغبة الإنسان في إعارة الكون جزءاً من نفسه، واستدراج الأشياء والكائنات إلى مناطق نفوذه، إن الأمر يتعلق بترويض حقيقي حول الأشياء والكائنات إلى معاني[1].

ففعل الإعارة لا يجعل من الجسد كيان مستقل ومحايد عن العالم، وليس مجرد مشاهد صامت، بل هو متفاعل مع كل الأشياء في تعاطف ودي، كل حاسة من الحواس هي منافذ تسمح للعالم إلى الولوج إلى الذات، هي قدرة الجسد الفريدة في جذب الأشياء واستدراجها إلى مناطق اللمس والذوق والشم، فتصبح بذلك تحت طائل نفوذه، وتحت رحمة قدرته السحرية في تحويل الأشياء إلى معاني وكلمات.

ولا تقف رمزية الجسد ودلالته السيميائية على الحواس وما يصدر عنها فقط، بل قد تكون إحدى تفاصيله البعيدة ذات عمق تعبيري يضاهي في معناه عمق الكلمة «نأخذ على سبيل المثال، الشعر وتعدد معانيه ومدلولاته في الحضارة العربية، الشعرة في العجين عندنا قذارة وفي شوارب الرجال شرف، وفي الذقن إن طالت تقوى، وقد ترمز إلى الحزم والعزم على الثأر والانتقام، أو إلى الثورة على الأوضاع السياسية القائمة أو القيم الاجتماعية السائدة، وقد ترمز إلى الحزن على فقيد»[2]، فغالباً إذن ما تنتج أعضاء الجسم وحركاتها وتفاصيلها الصغيرة وظائف سيميائية متنوعة بدءاً من الطقوس الدينية والفنية إلى نسق التقبيل المتنوع، فهي تمثل مظاهر لتواصل عن طريق الجسد، حيث

([1]) سعيد بن كراد، مرجع سابق، ص 10.

([2]) فؤاد اسحق الخوري، ايديولوجيا الجسد"رموزية الطهارة والنجاسة، مرجع سابق، ص ص 07، 08.

يغدو فيه الجسد لغة سيميائية غنية ومخزوناً لا ينضب من العلامات بعامة والأيقونات بخاصة[1].

هذه العلامات الأيقونية تأتي في الكثير من الأحيان حسب "جاكبسون"من العلامات العضوية التي تصدر عن أعضاء الجسم الإنساني وهذا بخلاف العلامات الأداتية التي تتبع من أدوات خارجة عنه والمتمثلة في الآلات، وهي التي تصطنعها بعض الفنون مثل الرسم والنحت[2]، وبذلك فقد فصل "جاكبسون" من بين نوعين من العلامات إحداهما عضوي (طبيعي) صادر على حركات الجسم، وأخر اصطناعي يلجأ إلى الآلات في تكوين أيقوناته الخاصة.

ويرى أيضاً أنه من جملة العلامات المتفرعة عن العلامات العضوية العلامات التي تصبح محور السيميائيات البصرية مثل حركة الرأس أو الوجه في إبلاغ مراسلة ما وأكثر من ذلك فهذه العلامات البصرية تؤدي دوراً مهماً في بعض الفنون مثل الأداء المسرحي والتمثيل السينمائي، إذ يحتاج الممثل إلى رياضة يدرب فيها عضلات الوجه لتسعفه على التعبير عن مشاعر وأحاسيس يتعذر توصيلها على نحو مؤثر بواسطة العلامات اللسانية[3].

من هنا لجاءت الفنون التي تعتمد على العلامات البصرية في أدائها مثل المسرح والتمثيل السينمائي إلى توجيه عناية خاصة لتعبيرات الجسد، وذلك بقصد تبليغ المعنى والرسالة المراد توصيلها بالشكل الذي يرتضيه المخرج أو كاتب السيناريو، هذه العناية تشمل إلى جانب تدريب الممثلين استعانتهم بخبرات علماء الماكياج في نحت تعابير الوجه والجسم وإظهارها بالصيغة المثالية التي تؤثر على ذوق المشاهد.

([1]) أحمد يوسف، السيمائيات الواصفة المنطق السيميائي وجبر العلامات، منشورات الاختلاف، ط1، 2005،ص 95.

([2]) المرجع نفسه، ص 94.

([3]) المرجع نفسه، ص 94.

ومن ثمة نجد أن الجسد يُمسرح دائماً تعبيراته تلك بحسب المجال والهدف، فهناك الجسدي الصامت كالمظهر الجسدي وتعابير الوجه، وهناك الجسدي الحركي كحركات المناضل والممثل المسرحي والسينمائي(*)...، وهناك الجسدي الاجتماعي الذي يتبدى في العمل اليدوي والحرفي. وهناك أخيراً الجسد الإخباري المتمثل في لغة الصم والعلامات المتبادلة بين البحارة، أي كل جسد" منطوق" ينتج عنه فعل اجتماعي[1].

2-الفن

لم يكن الإنسان حيوان ناطق فقط، بل هو حيوان رامز، خالق لكل أشكال التعبير المختلفة التي من بينها الفن، والنطق بواسطة الفن إن جاز لنا التعبير، هو محاولة ضمنية لتطويع المادة وفق نسق جمالي لتؤدي غرض ترجمة المشاعر والعواطف وشتى صنوف الحاجيات الأخرى، وقد ساعده في ذلك الميل الطبيعي والتعاطي الفطري مع الموضوع الجمالي، مما خلق فضاء ذوقي عالمي عابر للهويات الضيقة، وقافز على كل الخصوصيات الأثنية واللغوية المختلفة.

لذلك سعى الإنسان دوما إلى البحث عن لغات غير لفظية تعبر عن مشاعره، أو عن موقفه من قضية ما، ذلك أنه هناك من وسائل التعبير من يكون أقوى بواسطة لغات

(*) لو تتبعنا "تاريخ السينما" سنجد أن بداياتها الأولى اعتمدت على العلامات العضوية، فما يُعرف بالسينما الصامتة مع ممثلها المشهور "تشارلي شبلن"، حيث كانت تعتمد في تبليغ معناها وبشكل كلي على حركات الوجه والجسد، ولم يتوقف هذا النوع من الأفلام حتى بعد ظهور السينما بشكلها الحديث بل بقى إلى الآن حاضراً وبشكل مُلفِت مع الممثل المتميز "مستر بين".

(1) فريد الزاهي، الجسد والصورة والمقدس في الاسلام، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999م، ص ص 27، 28.

أخرى، ومن وسائل التعبير الغير اللفظية نجد الفن كأحد هذه الوسائل الذي من أشكاله:النحت، الموسيقى، الرسم، الرقص وغيره[1].

وقد حاول "جون ديوي" في كتابه "الفن خبرة" الغوص في أصل "**مصطلح التعبير Expression**" وتبيان علاقته بالعمل الفني، حيث قال: «لو أننا رجعنا إلى الأصل الاشتقاقي لكلمة (تعبير) في اللغة الإنجليزية، لوجدنا أن لفظ Expression يشير في الأصل إلى عملية عصر أو ضغط، فالعصر إنما يستخرج(Express أو يعتصر) حينما يسحق العنب في مضغط (أو معصرة) النبيذ (...) فلا سبيل إلى استخراج أي شيء كائنا ما كان اللهمّ إلا من مادة خام، أو مادة طبيعية أصلية. بيد أن من الحقّ أيضا أن مجرد خروج المادة الخام أو انطلاقها لا يمكن أن يعد عصراً Expression وإنما لابد أن يتم تفاعل (أو تداخل) بين المادة الخام من جهة، وبين شيء خارجي من جهة أخرى»[2].

فمصطلح التعبير في شكله الإنجليزي يأخذ معنى العصر الذي يطال المادة الخام بغرض استخراج مادة أخرى مختلفة عن طبيعتها الأولى، فهناك نوع من الرمزية في كلمة العصر، كون أن التعبير هو كذلك عصر بطريقة مختلفة، فهو لا يخص المادة بل الإنسان ذاته، من خلال التأثير الخارجي الناجم عن التفاعل مع الأحداث والمواقف التي تحرك المشاعر الراكدة والساكنة، حيث تدفع بها نحو الانفعال الذي يشكل المادة الخام لتشكل العمل الفني في بدايته الأولى.

الانفعال إذن هو وقود الإلهام، وبدون تلك الشعلة الحارقة التي توقد قلب الفنان لن يستطيع تشكيل تلك المواد الجامدة الفاقدة للمعنى في توليفة متناسقة تخرج لنا عملاً فنياً مبدعاً، فـ«دور الانفعال في نشأة الفعل التعبيري (وتطوره)، لهو كدور المغناطيس

([1]) عبد الباقي يوسف، الإنسان والبحث عن لغات التعبير، مجلة المعرفة، ع 568، وزارة الثقافة السورية، سوريا 2011، ص 68.

([2]) جون ديوي، الفن خبرة، تر: زكريا إبراهيم ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 2011، ص 111.

الذي يجذب إليه سائر المواد الملائمة، ولا تكون المواد ملائمة إلا حين تكون هناك قرابة انفعالية مختبرة في صميم التجربة»[1]، لأن خبرة الفنان من خلال المعايشة القبلية للمواقف المشابهة والتفاعل معها يضيف إليه بصمة متميزة وفريدة تدخل ضمن نسق معارفه المسبقة، فالأحداث القريبة منا شعورياً والتي تترك فينا الأثر هي نفس الأحداث التي ننجذب إليها وجدانياً بحكم التجربة التي كوناها عليها في الماضي، إن الفنان الحقيقي حسب "جون ديوي" هو من يستطيع الموازنة بين الانفعالات الهيجانية الغير مستقرة وبين هدوء العمل الفني وتناغمه، فهو وحده القادر على جمع شتات التجارب وترويض المشاعر وصياغتها في طابع فني متناسق، وهي صفة ليست متاحة إلا للملهمين والمبدعين من البشر، حيث يقول: «قد نشعر حين نشاهد دراما، أو نرى لوحة أو نقرأ رواية أن الأجزاء ليست متماسكة، وفي هذه الحالة إما أن يكون صاحب العمل قد أفتقد تماماً كل خبرة ذات صبغة انفعالية متناغمة، وإما أن يكون قد اتخذ نقطة بدايته من انفعال حي مشعور به، ولكنه لم يستطع احتماله أو مكابدته، فكان من ذلك أن حلت محله سلسلة من الانفعالات الغير المترابطة»[2].

ويرى "كاسيرر" أن الفن هو مظهر من مظاهر الحشارة البشريةّ، وأن الإنسان ليس مجرد حيوان ناطق، بل هو أولاً وبالذات حيوان رامز، أو حيوان صانع للرموز، وليست الرموز البشرية مجرد مجموعة من الدلالات أو العلامات التي تشير إلى بعض المعاني أو الأفكار أو التصورات، بل هو شبكة معقدة من الأشكال والصور التي تعبر عن مشاعر الإنسان وانفعالاته وآماله ومعتقداته[*]، وتبعاً لذلك فإن "كاسيرر" قد ذهب إلى أن

([1]) جون ديوي، مرجع سابق، ص ص 111، 112.

([2]) المرجع نفسه، الصفحات نفسها.

([*]) أما الأمر الذي يستوقف النظر في علاقة الفن بالمعتقدات – فقد أشار إليه "دور كايم" في كتابه "الأشكال الأولية للدين" فقد أشار الى أن الفن مرتبط بالدين، فالفن عند البدائيين مرتبط بهم، كأن يقوم البدائي بطلاء معين وأن يزين وجهه بريش ويضع رؤوس حيوانات أو يرقص رقصات على دقات الطبول في حفلات الزواج والحفلات الدينية وكان

فطرة الإنسان أوسع من دائرة العقل الخالص، وأن مكانة الفن في مضمار الحضارة البشرية إنما ترجع إلى كونه لغة من اللغات الرمزية العديدة التي حاول الإنسان اصطناعها في فهم عالمه[1].

لم يجد الإنسان في اللغة تلك الهالة السحرية القادرة على التعبير عن الانفعالات والمشاعر والآمال والمعتقدات، لذلك لجأ إلى الفن كنوع من التعبير اللاعقلاني والرمزي الذي بين من خلاله قدرته على فهم العالم وما يحيط به، ففي الفن تتجلى المعاني ككتلة عاطفية واحدة ومؤثرة، تأسر الرائي أو السامع بشكل لا يمكن مقاومته، تستهويه بحسها الجمالي، وتدفعه إلى الاستمرار والإمعان الدائم على المشاهدة، كما ترغمه في نفس الوقت على العودة المتكررة متى سمحت له الفرصة بذلك.

إن قدرة الفن الفريدة على مخاطبة الروح جعلته يتفوق على سكون اللفظ وثباته فعدم قدرة الكلمة على احتواء المشاعر وترويضها داخل قوالب جامدة لا تستجيب لحركية الانفعالات القوية والمتصلة، جعلت الإنسان يخلق عوالم رمزية جديدة قادرة على مقارعة هذا النشاط الفائق لتمثل، من خلال إعادة استجلابه بطرق فنية قريبة للفهم العقلي.

وعلى نفس السياق اتخذت "سوزان لانجر"[*] من أراء "كاسيرر" الرمزية مرتكزاً أساسياً في تحديد موقفها من الفن، ففسرت الفن تفسيراً رمزياً، وذلك حينما وصفته بأنه

البدائي يرسم رسوماً على جسمه أو لحاء الشجر تعبيراً عن مخاوفه وآماله وعن البيئة المحيطة به أو يعتمل فيها من رهبة فزع من الطبيعة والحيوانات المفترسة ومن إيمانه بالسحر الي كان يمثل جانباً كبيراً في وجدان البدائي.(أنظر: اميل دوركايم، الأشكال الأولية للحياة الدينية، المنظومة الطوطمية في أستراليا، تر: رندة بعث، المركز العربية للأبحاث والدراسات والسياسات، قطر، ط1، 2019، ص 326).

([1]) يحيى عيسى وجهاد العامري، فلسفة الأشكال الرمزية وعلاقتها بالحكم الجمالي عند سوزان لانجر، مجلة جامعة النجاح للأبحاث(العلوم الإنسانية)، المجلد 30(7)، كلية الفنون الجميلة (جامعة الأردن)، 2016، ص 1340.

([*]) **سوزان كاثرينا لانغر Susanne Langer** : ولدت في مدينة نيويرك عام 1895م، من أبوين ألمانيين الأصل ودرست في (رادكليف)، حيث حصلت على الماجستير ثم الدكتوراه، واستهلت حياتها العملية مُدرسة في الجامعات

نشاط من الأنشطة الرمزية التي أبدعها الإنسان للتعبير من خلالها عن مكنونات الوجدان البشري في شكل موضوع أو عمل فني نستطيع تأمله وإدراكه، حيث تعاملت مع الفن على أنه رمز وأن العمل الفني صورة رمزية[1].

إن كل عمل فني هو تعبير عن الكون في نظرته المتميزة، فالفنان لا يروي الحكمة ولا يتكلم المنطق، بل يستنطق الوجود ويعصر من أحداثه أجمل تجلي قد يتجسد فيه، إنه القادر على الإنصات الجيد لكل تفاصيله المخفية التي ترده من بعيد، فـ«كل كلمة تنفرج عنها شفتا الشاعر، وكل صورة من الصور التي يبدعها خياله، تنطوي على المصير الإنساني كله، وتضم كل الآمال والأوهام والآلام والأفراح والأمجاد الإنسانية، تحوي قصة الواقع، في صيرورته، في نموه الدائم، وهو يخرج من ذاته، عذاباً وسعادة»[2].

والإخلاص في التعبير هو من يجعل العمل الفني خالداً تتذاكره الألسن، وهذا لما فيه من صدق في نقل الأحاسيس والمشاعر، فالتكلف والانتقاء الإرادي والإرغام المتعسف كفيل بأن يقتل العمل حتى قبل ولادته أصلاً، وحده ذلك الانسياب العفوي الذي يرغم أنامل الرسام على خط صورة لا يعرف مُنتهاها هو من يبعث داخلها روح الإبداع والتفرد؛يعبر "روبين جورج كولنجوود"[*] عن هذا الشرط في قوله: «معنى الفن هو التعبير

الأمريكية، تأثرت بأراء الفيلسوف (أرنست كاسيرر)، وقد تنوع إنتاجها الفلسفي بين المنطق والفلسفة العامة وعلم الجمال وفلسفة الفن وعلم اللغة، ومن مؤلفاتها: تطبيق الفلسفة 1930م، أفق جديد للفلسفة 1942م، مقدمة في المنطق الرمزي 1953م، الوجدان والصورة 1953م، تأملات في الفن 1959م، وغيرها.

([1]) يحيى عيسى وجهاد العامري، مرجع سابق، ص 1341.

([2]) ب.كروتشه، المجمل في فلسفة الفن، تر : سامي البارودي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، أكتوبر 2009 ص 148.

([*]) "**روبين جورج كولينجوود Robin George Collingwood** (1889-1953): فيلسوف ومؤرخ وعالم آثار بريطاني، من مؤلفاتهِ : الدين والفلسفة Religion and Philosophy "في عام 1916،" مقال في المنهج الفلسفي Essay on philosophical method في عام 1933، "مبادئ الفن Principles of art ، في عام 1937، وبعد وفاته تمّ نشر كتابه :فكرة التاريخ Idea of History في عام 1945.

عن الانفعال، فمعنى ذلك وجوب اتصاف الفنان بالإخلاص المطلق، وتحتم عليه تمتعه بالحرية المطلقة في الإفصاح، وهذه ليست قاعدة، إنما هي أمر واقع، ولا تعني أنه من الأفضل أن يكون الفنان مخلصاً، بل إنه لن يكون فناناً إلا إذا اتصف بالإخلاص، فأي نوع من الانتقاء أو أي تصميم على التعبير عن انفعال دون آخر هو آمر يتعارض مع الفن»[1].

وإذا كان العمل الفني يقتضي الإخلاص في التعبير، فإنه لا يقتضي في المقابل وجود نفس جميلة تعبر عنه، لأنه لا وجود لعلاقة بين شخصية الفنان وعمله، فما يحكم الفن هو المهارة وتوفر الإلهام وصدق التعبير، وليس سوء الخلق وقبح المنظر ودسائس السريرة، وفي هذا يقول "شارل لالو"[*] : «إن العمل الفني الجميل لا يقتضي أن تكون وراءه على الدوام نفس جميلة، وإن تاريخ حياة عظماء الرجال كثيراً ما يظهرهم صغاراً من الناحية الخلقية في خارج حدود مؤلفاتهم الممتازة التي تتسم وحدها بالعظمة، وإن من النفوس الممتازة من إذا أرادت التعبير لم تجد إلا أشياء تافهة تعبر بها، والحق أنه كثيراً ما يحدث أن الرجل بدلاً من أن يضع في عمله الفني ما هو عليه، يضح ما يعتقد أو ما يود أن يكون أو ما يمكن أن يصبحه أو ما يخشى أن يؤول إليه»[2].

هذا التعبير الخالص عن الانفعالات في شكل قوالب فنية لا يتوقف عند لحظة التجسد والتمثل، بل انه يبقى شاهد على براعة الفنان فيما بعد، حيث يروي حقبة زمنية كانت موجودة في القدم، إنه محاولة إنسانية لنقل الشعور من الفناء إلى البقاء الدائم من

([1]) روبين جورج كولنجوود، مباديء الفن، تر: أحمد حمدي محمود، الهيئة العامة المصرية للكتاب، مصر، ط1 2001، ص 205.

([*]) **شارل لالو Ch. Lalo(1877-1953)**: أحد مؤسسي الأستيطيقا الفرنسية الحديثة، حيث اعتبرها فرع علمي يجب أن يأخذ بالمعيارين الإمبيري والسوسيولوجي، من أهم مؤلفاته: مباديء علم الجمال(الأستطيقا).

([2]) شارل لالو، مباديء علم الجمال (الاستطيقا)، تر: مصطفى ماهر، المركز القومي للترجمة، مصر، ط1، 2010، ص ص 56، 57.

خلال طبعه بسمة الأشياء المادية الخالدة، فالعمل الفني كما الكلمة يمثلان الوسيلة الأمثل للحفاظ على المعنى من الاندثار والزوال.

حيث يعتبر" ليف تولتسوي"[*] إنه بفضل قدرات الإنسان على إدراك الأفكار المعبر عنها بالكلمات، بوسع كل إنسان أن يعرف كل ما عملت من أجله الإنسانية في مجال الفكر، وبوسعه في الوقت الحالي وبفضل القدرة على فهم الأفكار أن يصبح مساهماً في نشاط بقية الناس، وأن يتمكن هو ذاته، بفضل هذه القدرة على نقل الأفكار، التي تولدت لديه أو التي استوعبها من الآخرين إلى معاصريه وأحفاده، ولهذا بالضبط فإنه وبفضل قدرته على أنه يتعدى بواسطة الفن، إلى مشاعر الناس الآخرين، سيتمكن في مجال الأحاسيس أن يدرك كل الأحاسيس التي عايشتها البشرية قبله، وسيدرك تلك المشاعر التي يعايشها معاصروه، والمشاعر التي عانى منها الآخرون قبل ألف سنة، وستتوفر لديه إمكانية نقل أحاسيسه إلى الآخرين[1].

لقد قاومت الأفكار معركة البقاء من خلال تشبثها باللغة التي سكنت داخلها فحافظت عليها عبر حقب زمنية متعاقبة، وصلتنا أفكار الأولين وتجاربهم وطريقة تفاعلهم مع شتى قضايا الحياة، عرفنا حكمتهم وتعلمنا من سذاجتهم، تجنبنا سقطاتهم، كما حاولنا تطبيق تطلعاتهم في أن نعيش عالم أفضل مما عاشوه، وإن كانت الكلمة اختصت بالدفاع عن الفكرة ضد كل أشكال الزوال فإن الشكل الفني في مادته الإبداعية سعى إلى نفس الغاية ولكنه بمنحى سحري مختلف ومميز، فالفنان الذي يتخذ من عمله تعبيراً عن

(*) **الكونت ليف نيكولايافيتش تولستوي Leo Tolstoy** (1828– 1910): من عمالقة الروائيين الروس ومصلح اجتماعي وداعية سلام ومفكر أخلاقي وعضو مؤثر في أسرة تولستوي. يعد من أعمدة الأدب الروسي في القرن التاسع عشر والبعض يعده من أعظم الروائيين على الإطلاق، من أشهر أعماله روايتي (الحرب والسلام) و (أنا كارنينا).

(1) ليف تولتسوي، ماهو الفن؟، تر: محمد عبدو النجاري، دار الحصاد للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1991، ص ص 65، 66.

انفعالاته هو يبعث بشطر من روحه لكي تسكن عمله الفني أملاً في أن تبقى خالدة لأجيال من بعده، حيث تقاسمه حرارة ما كابده وعايشه من مشاعر.

إذاً عملت الكلمة على إرساء سمة التواصل بين البشر في الحاضر كما المستقبل من خلال الحفاظ على الأفكار وبثها إلى الأجيال اللاحقة، وإن كان التواصل يقتضي وجود طرفين في الحوار، فإن التواصل الذي نقصد هنا هو ذلك التحاور مع بشر صامتين غيبهم الموت من خلال استنطاق نصوصهم ومناقشتها وإعادة إحيائها من جديد، والفن الذي هو إحدى الآثار الإبداعية للإنسان في هذا الوجود سعى أيضاً إلى أن يكون إحدى الحلقات الخالدة التي تشهد على رغبة الفنان في أن يترك مادته الفنية التي تحفظ مشاعره وعواطفه من أن يطويها الزمن.

إن الفن ليس كما يقول الميتافيزيقيين هو ظهور أفكار ما سرية، أو جمال أو إله وهو ليس كما يقول علماء الجمال الفيزيولوجيون، لعباً حيث يصرف الإنسان طاقته الزائدة، وهو ليس ظهور الانفعالات بواسطة الإشارات الخارجية، وليس بنتاج المواد الشيقة، والأهم إنه ليس لذة، إنما هو وسيلة اختلاط بين الناس ضرورية من أجل الحياة ولصالح تطور الإنسان والإنسانية نحو الأفضل، وسيلة توحد الناس في أحاسيس واحدة[1].

هذه الوحدة في الأحاسيس التي تكفل الفن ببقائها ونقلها بين الحقب الزمنية المختلفة تتلخص في أن فنان مُلهم صاحب حس جمالي مبدع قد أراد أن يعبر في شكل عمل فني عن ما جادت به قريحته، غايته في ذلك ترك بصمته الفريدة في أن تسافر متحديتاً غياهب الترك والنسيان، حتى تجد تلك الأرواح الذواقة التي تتنفس الجمال،فتتلقاها وتتحد معها في شكل تواصل أبدي لا ينقطع، إن الفن كما يقول "ليف تولتسوي": «هو

(1) ليف تولتسوي، مرجع سابق، ص65.

نشاط إنساني يكمن في أن يقوم فيه إنسان ما بوعي وبواسطة إشارات خارجية معروفة بنقل الأحاسيس التي يعاني منها الآخرين، والآخرون يعدون بهذه الأحاسيس ويعايشونها»[1].

وفي دائرة الفن التشكيلي يُعَدُ لفظ التعبير من أكثر المصطلحات شيوعاً وغموضاً حيث عُرف على أنه: «الإفصاح عن المعاني بلغة الشكل»[2]. مادام أن العمل الفني هو محاولة لتشكيل المواد بطريقة توحي إلى معنى، أو هو نقل المواد من حالتها الخام الخالية من التعبير إلى حالة جديدة ذات دلالة، وفي نفس السياق يقول "ستولينتز": «التعبير لفظ غامض، فمن الممكن أن يشير إلى عملية الخلق الفني التي تؤدي إلى ظهور العمل، أو سمة كامنة في العمل ذاته»[3]، فمنهم إذن من يربطه بإرادة الفنان في ترجمة المعنى الذي يقصده في شكل عمل فني يعبر فيه عن تصوراته، أو من يرى فيه خاصية موجودة في جوهر العمل ذاته حيث يصبح يتماها وفعل التعبير.

إن الأعمال الفنية ذات الشهرة والتأثير هي التي تتحقق فيها الصلة الوثيقة بين الشكل والمضمون، وتؤكد هذه الصلة مفردات التكوين العام والقيم التشكيلية الأساسية[4].فالفنان إلى جانب تركيزه على الشكل الجمالي الذي يبتغي به تحريك الذائقة الفنية لدى المشاهد، يسعى في نفس الوقت إلى تمرير رسالة ذات مضمون قيمي أو سياسي أو اجتماعي أو ثقافي ، لأنه في الأصل لا يحاول أن «ينقل موضوعاً جمالياً، بل أن ينقل مشاعره العارمة إزاء موضوعاً معيناً، وهو لا يلجأ إلى النقل بل يلجأ إلى

([1]) ليف تولتسوي، مرجع سابق ، ص ص 64، 65.

([2]) محمود البسيوني، أسرار الفن التشكيلي، عالم الكتاب، القاهرة، (د ط)، 1980، ص 98.

([3]) جيروم ستولينتز، النقد الفني، تر: فؤاد زكريا، مطبعة جامعة عين شمس، القاهرة، (د ط)، 1974، ص 374.

([4]) مصطفى يحيى، القيم التشكيلية قبل وبعد التعبيرية، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1993، ص 129.

العاطفة»[1]، وبذلك يتحقق الترابط السماوي والأرضي بين المعنى والشكل المادي الذي يعبر عنه، وحدة تجعل من الشكل الصامت ينطق مشاعر وانفعالات الفنان حتى في غيابه.

ويحدث أن يعجز الفنان على أن يجعل من عمله الفني متماهياً مع الفكرة التي يريد تجسيدها، إما لعيب في الشكل أو لعدم توفر الحيثيات التي أحاطت بظهور العمل ذلك أن التعبير هو على شاكلتين الأول يوحي به العمل الفني ذاته من خلال تركيبته من حيث اللون والنمط والشكل العام، والثاني يتعلق بظروف العامة التي أنتجته، لأن«ما يعبر عنه العمل لا يمكن أن يعرف بادئ ذي بدء إلا بالوعي الجمالي المباشر، وبعد ذلك يمكن أن يسعى التحليل النقدي المبني على ما تهتدي إليه التجربة الجمالية من نتائج والذي يمكن أن يستعين بالتاريخ وسيرة الفنان....الخ، إلى وصف الدلالة التعبيرية للعمل»[2]، من هنا يمكن أن نميز بين لحظتين من التعبير، لحظة الالتقاء المباشر مع اللوحة حيث ننظر إلى العمل من حيث عناصره المادية وطريقة صياغته من ناحية التنظيم والشكل والموضوع، ولحظة ثانية لا تتأتى إلا للمتخصصين من ناقدين وفضوليين وتشمل معرفتنا بالفنان وتكوينه المذهبي وظروفه العامة والمحيطة التي ساهمت في بروز عمله الفني إلى الوجود .

وقد لا نكون مبالغين إذا قلنا أن العمل الفني«لايعتمد في جاذبيته الذاتية على العناصر الشكلية بقدر اعتماده على المضمون الانفعالي للموضوعات أو الأحداث التي يصورها فليس في استطاعتنا أن نعرف ما يعبر عنه العمل الفني إلا من خلال انتباه دقيق للتنظيم الشكلي لكل من المادة والموضوع، فالشكل والمادة والموضوع هي المحقق

([1]) علي عبد المعطي محمد، جماليات الفن "المناهج والمذاهب والنظريات"، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط1 1994، ص 50.

([2]) جيروم ستولينتر، مرجع سابق، ص 374.

للمضمون التعبيري ولأي عمل فني وبتأليفها مع بعضها البعض يتكون العمل، لأن الأشياء لا تكون معبرة إلا بتوافر سمات محددة فيها»[1]، وقراءة هذه السمات تختلف من شخص لأخر، لأن لكل متلقي تكوينه الثقافي والنفسي والفكري الخاص، فالأمر أشبه بانسياب العمل الفني إلى كياناتنا باحثاً عن نقاط تشابه تجمعنا به، والفنان الحقيقي هو الذي يستطيع أن يخاطب كل المستويات بحيث يخلق في عمله سمات متعددة قادرة على أن تتغلغل إلى كل البشر على اختلاف مشاربهم وتوجهاتهم.

وفي الأخير يمكن القول أن الفنان الحقيقي هو من يمارس فعل الخلق من خلال بث روح المعنى داخل المادة الميتة والخام، هو القادر بأنامله السحرية على ترويض الانفعالات الشعورية الجارفة والمتضاربة إلى عمل فني يمتاز بالسكون والجمال والتأثير فيمنحه بذلك قطعة من روحه تتكلم وتعبر عن كيانه أو ما أراد أن يقوله في تلك الانحناءات اللولبية أو الألوان الرمادية الباهتة، وكل هذا يكون عفوياً يلعب فيه الفنان دور الوسيط المرن بين العواطف والمشاعر والمادة المشكلة للعمل الفني، بحيث يتساوى الشكل مع المضمون من غير تكلف أو مبالغة، فالأعمال العظيمة والخالدة عبر التاريخ هي ما اتضحت تعبيراتها بجلاء حيث روح اللوحة المتسترة بقلب الفنان قد وصلت من غير ما ضبابية أو غموض إلى عيني المشاهد فأسرت قلبه وحركت عواطفه في رابط وجداني عميق sP6Z6P@u

3-اللغة

في البدء كانت الكلمة، بعد أن كان العالم سراباً، تاهت الكلمة بين ثنايا الوجود حتى التقطها الإنسان ورمى بها بين الأشياء، معاني كثيرة انكشفت، وحجب عديدة

([1]) هربرت ريد، الفن اليوم، مدخل الى نظرية التصوير والنحت المعاصرين، تر: محمد فتحي، جررجس عبده، دارالمعارف، 1981، ص 35.

تفتحت، وحياة جديدة ولدت، ولم تعد تلك الأعضاء تَسكُنْ خَامِدَة تُحارِبُ معركة البقاء، بل طوعها لكي تنطق وتُعبِر عن آلاف الكلمات والأحجيات، ودع الحيوان بلا رجعة، تركه ساكناً ينتظر، وأنطلق يكتب تاريخه، برسوم على حجر أو كَلِم ينشد من خلاله الأثر.

منذ ذلك الحين أصبحت اللغة لصيقة بالإنسان لا تفارقه في كل أعماله ونشاطاته فهي الوسيلة التي يعبر بها عن إرادته، تفكيره وإحساسه، ومزاجه، وتطلعاته المستقبلية،هي الوسيلة التي من خلالها يؤثر ويتأثر، إنها الأساس الأخير والأعمق للمجتمع الإنساني ولكنها أيضاً الملاذ الأخير والضروري للإنسان، وملجؤه في أوقات الوحدة، حيث يتصارع العقل مع الوجود، وحيث يحسم ذلك الصراع بالحوار الداخلي كالشاعر والمفكر، وقبل أول استفاقة لوعينا، تكون أصوات اللغة قد رنت حولنا، مستعدة لتغليف نواة أفكارنا، لتتبعنا وتلازمنا طوال حياتنا، ابتداءً من أبسط انشغالاتنا في الحياة اليومية إلى غاية لحظاتنا الأكثر قداسة وحميمية[1].

وقبل التكلم على علاقة اللغة بالتعبير وجب أولاً أن نقف على معنى اللغة فقد جاء في **المعجم الغربي** ما نصه: «مشتقة من الكلمة اللاتينية (lingua) والتي تعني مجموعة من الأصوات المُفيدة»[2]، بمعنى أن التركيب العام لهذه الأصوات وترتيبها وفق نظام معين ونُطق مُحَدَدَ هو ما يجعلها مُفيدة، هذه الإفادة الناجمة عن الاتفاق على الشفرة بين المُتَحدِث والمُتَحَدَث إليه.

يعرفها "أندري لالاند" بقوله: «بالمعنى الحقيقي: وظيفة التعبير اللفظي عن الفكر الداخلي والخارجي، وبهذا المعنى تتعارض اللغة مع الكلام. حيث يقصد به(الكلام) اللغة الخارجية، فاللغة نوع والكلام الخارجي جنسه. والكلام يدل على الفعل الفردي الذي تمارس

(1) لويس هيمسلاف، حول مبادئ نظرية اللغة، تر:جمال بالعربي،منشورات الاختلاف،الجزائر،ط1، 2018، ص 11.

(2) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج1، مرجع سابق، ص ص 286،287 .

وظيفة اللغة بواسطته...وبالمعنى الأوسع: كل نظام علامات يمكن استعماله وسيلة اتصال»[1]، فاللغة هي وسيلة الإنسان للاتصال بغيره، ووظيفة للتعبير عن المشاعر والأفكار، وتختلف اللغة عن الكلام في كون الكلام نشاط فردي يُميز فرد بعينه على غيره من الناس، أما اللغة فهي تعني أتفاق جماعة معينة على نسق رمزي مشترك يتيح لهم التواصل فيما بينهم.

أما في **المعجم اللساني** فنجد "جورج مونان"[*] يعتبرها :«العادة الملاحظة عند جميع الناس في الاتصال عن طريق اللسان. أو هي مجموعة كل اللغات الإنسانية الموضحة داخل أمزجتهم المشتركة. أو بطريقة أخرى، في استعمال الفلاسفة، وسيلة اتصال حتى مع أنظمة أخرى غير اللغات الطبيعية(كالوظيفة الرمزية)، وبالأحرى الرؤى الموصوفة أو المشروحة المتعلقة بكل الأشكال اللسانية، النفسية، الاجتماعية السيميولوجية والإيديولوجية، أين يمكن أن نحصر اللغات»[2]، بمعنى أن اللغة أكثر الأشياء توزعاً بين الناس، فهي تضمن لهم التواصل المشترك[*] بينهم أفراد جنسهم، ولا تقف اللغة عند هذه الوظيفة فقط بل تتعداها إلى التعبير عن سيكولوجيا الإنسان، وعلاقته

([1]) أندري لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، مج1، مرجع سابق، ص ص 553-554.

([*]) **جورج مونان Georges Mounin (1910 - 1993)**: لغوي ومترجم وسيميائي فرنسي. من أهم مؤلفاته: علم اللغة والترجمة، المسائل النظرية في الترجمة.

([2])Gorge Mounin, Dictionnaire de la linguistique, P.U.F, 1974, p : 196.

([*]) يضرب **(ليوناردو بلومفيد Leonard Bloomfield)**-أحدعلماء اللغة الأمريكيين وأحد أهم الرائدين في مجال اللغويات البنيوية في الولايات المتحدة الأمريكية خلال الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين- مثالاً يبين فيه خاصية التواصل اللساني في اللغة وذلك من خلال تحليله لحوار دار بين (جاك) و(جيل)، اللذين كانا يتجولان، شعرت جيل بالجوع حيث رأت تفاحة متدلية من غصن شجرة تفاح، فصدر عن حنجرتها ولسانها وشفتيها نوع من اللفظ تعبيراً عما أحست به، نط جاك على الحاجز، ثم تسلق الشجرة فقطف التفاحة، وقدمها الى الفتاة، فما كان من هذه الأخيرة إلا أن إلتهمتها. (عبد الله ابراهيم وآخرون، معرفة الآخر"المناهج النقدية الحديثة"، المركز الثقافي العربي، ط2 1996، ص 88).

مع الآخرين، إلى التعبير عن الطقوس والمعتقدات التي تكون علاقتهم مع أنفسهم ومع العالم.

ويرى "جان دوبويس"(*) أن «اللغة ملكة خاصة بالجنس البشري وذلك من أجل التواصل بواسطة نظام علامات صوتية أو لسانية مستعملاً في ذلك تقنية جسدية معقدة معتقداً في ذلك وجود نسق رمزي ومراكز وراثية متخصصة»[1].

ويتفق "أرسطو" مع ما جاء به "جون دوبويس" في تركيزه على الطابع الإنساني للغة حيث يقول: «إن الصوت علامة المثير للألم والمرض، لذا نجده لدى الحيوانات لقد توصلت طبيعتها، في الواقع، إلى حد الشعور بالمؤلم واللذيذ وإعطاء إشارات بهما بصرة متبادلة، لكن اللغة موجودة بهدف إبداء النافع والمضر، ومن ثم العادل والجائر أيضاً وليس هناك في الواقع غير شيء واحد خاص بالناس بالنسبة للحيوانات الأخرى: إنه واقع أنهم وحدهم يملكون إدراك الخير الشر(...) وتُأثر المفاهيم التي من هذا النوع، والحال أن الاشتراك في هذه المفاهيم هو ما يصنع عائلة ودولة»[2].

إن الخاصية المشتركة بين الحيوان والإنسان هي القدرة على إخراج الصوت والتعبير عن الألم والمرض بإشارات وأنات طبيعية مفطور عليها كليهما، لكن الإنسان يختلف عن الحيوان، في قدرته على التعبير وإبداء الرأي حول النافع والضار، والعادل والجائر، انطلاقاً من قدرته على الإدراك والتعقل، الصفة التي تجعله يميز بين الخير والشر، وتأهله لكي يحقق وجوده الاجتماعي بدأً بالأسرة كشكل مصغر لهذا التجمع إلى الدولة ككيان أكبر.

(*) **جان دوبويس Jean Dubois (1920-2015)**: لغوي فرنسي اشتغل بمجال اللسانيات، و قد أنتج العديد من الكتب في هذا المجال.

([1]) Jean Dubois, Dictionnaire de linguistique,(librairie larousse, 1973), p :274.

([2]) أرسطو، علم الأخلاق إلى نيقوماخوس، تر: أحمد لطفي السيد، دار المصرية للكتاب، مصر، ط1، 1964، ص 68.

ويستعمل الإنسان الإشارة أولاً لدلالة على أفكاره وما يشعر به، فإذا لم يتضح الأمر والمقصد لجأ إلى الصوت الذي هو نطق وفق نسق محدد يدل عليه اللفظ الذي به يتحدد المفهوم، فيتم بذلك التدرج من الأدوات الأقل تعبيراً إلى أكثرها إيصالاً للمعنى، وفي ذلك يقول "الفارابي": « وإذا احتاج أن يعرف غيره ما في ضميره أو مقصده استعمل الإشارة أولاً في الدلالة على ما كان يريد ممن يلتمس تفهيمه، ثم استعمل بعد ذلك التصويت (...) ثم بعد ذلك يستعمل تصويتات مختلفة يدل بواحد احد منها على واحد مما يدل عليه بالإشارة إليه، فيجعل لكل مشار إليه محدوداً تصويتاً ما محدوداً»[1].

وهناك رابط وثيق بين الإنسان واللغة، منذ "أرسطو" في القديم إلى الفلسفة المعاصرة، حيث يرى "غادامير" أن «أنواع المجتمعات الإنسانية كافة هي أنواع المجموعات اللغوية»[2]، ذلك أن الارتباط الذي يَكَون بين مجموعة من الأفراد يتأسس على اللغة الواحدة التي تجمعهم، مادام أن وظيفتها الجوهرية التي تعاز إليها هي تحقيق التواصل بين أفراد الزمرة الواحدة، وفي نفس السياق يؤكد "جاك لاكان" على أن «الذات تعرف بأنها كائناً متكلماً»[3]، أي لا يمكن تحقق مفهوم الذات ككيان عقلي ونفسي إلا في ظل كونها تتكلم وتعبر عن كل ما يختلجها من حالات نفسية وشعورية، ولأجل هذا أستحدث الإنسان اللفظ كآلية للتواصل والتبليغ، وفي هذا قال "ادوارد سابير"[*] في تعريفه

([1]) الفارابي، الحروف، تحقيق: محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط2، 1990، ص 137.

([2]) غادامير، الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، تر: حسن ناظم، علي حاكم صالح، دار أويا طرابلس، ط1، 2007، ص 580.

([3]) جاك لاكان، اللغة الخيالي والرمزي، تر: مصطفى المنشاوي، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2006، ص10.

([*]) **إدوارد سابير Edward Sapir (1939-1984)**: هو عالم الإنسانيات اللغوي الأمريكي، وأحد أهم الشخصيات التي ساهمت في التطور المبكر لعلم اللغويات، ودرس سابير الطرائق التي تؤثر فيها اللغة والثقافة على بعضها البعض، واهتم بالعلاقة بين الاختلافات اللغوية والاختلافات في الآراء الثقافية في العالم.

للغة على أنها: «طريقة إنسانية خالصة وغير غريزية لتوصيل الأفكار والانفعالات والرغبات بواسطة نسق من الرموز المولدة توليداً إرادياً»[1].

من هنا كانت اللغة الهِبَة التي أتاحت التواصل بين البشر، فالإنسان من دونها كان ليكون كقلعة صماء مهجورة، يعيش على سفوح الغريزة والفطرة، لقد أتاح الرمز لهذه الكائنات البشرية أن تُنظم تجاربها الحياتية وتنفصل عن العالم، جنبها ذلك التيه في اللحظة، والانغماس داخل عالم بلا أفق ولا ماض ولا مستقبل تائهة ضمن الأبعاد المباشرة لـ "الهنا" و"الأن"، فكما أن ابتكار الأداة أدى إلى انفصال الإنسان عن الموضوع، فإن الرمز قاده إلى الانفصال عن الواقع[2]، حيث أعلن استقلاله عليه بعد أن جرده وتعالى به من سلطة السكون والثبات، وشبح وسطوة اللحظة، إلى أفق المعنى والكلام.

لقد حق للإنسان الآن بعد أن تكلم، أن يحتفي بماضيه، ويطوع حاضره، ويستشرف مستقبله، أصبح في غير حاجة لجلب الأشياء لأجل التعبير عنها، فقد أنتج عالم سحري ضاج بالكلمات، وجود مُحَايث داخل تصوراته العقلية يضاهي ويحاكي ذلك الوجود المتجسد على الواقع؛ وإن كان للغة من صنيع مهم للإنسان فهي أنها قد أراحته من جانبين، من استدعاء الواقع والارتباط به، ومن البحث المتجدد في قضايا الوجود بعد أن أصبحت الأفكار والمعارف تتراكم عبر التاريخ مُلخِصة له تجارب وخبرات الأولين.

ولم يقتصر دور اللغة في التخلص من براثن اللحظة فقط بل إن الإنسان تعلم كيف يحول الأصوات إلى لغة متمفصلة تستعمل كأداة للتواصل وإنتاج الفكر وتداوله،فهو الوحيد الذي استطاع ضبط علاقاته مع غيره من خلال سن القوانين والشرائع والاحتكام إلى الأعراف والأخلاق، وهو وحده الذي تعلم كيف يحتفي بأفراحه وأحزانه من خلال

([1]) ادوارد سابير وآخرون، اللغة والخطاب الأدبي(مقالات لغوية في الأدب)، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1993، ص 12.

([2]) سعيد بن كراد، مرجع سابق، ص 8.

طقوس يخضع لها في حالات الموت والكوارث والزواج والختان، إنه فعل ذلك كله لأنه اكتشف مع حالات الترميز الموضوعي المتتالية قدراته الهائلة على التصرف في كل ما تمده به الحواس ويأتيه من الطبيعة خاماً، كما لم تعد ترضيه محدودية أعضائه ومجهوداته الحسية الهشة[1].

لذلك لم تعد اللغة وسيلة للتعبير عن الحاجيات الأساسية البيولوجية فقط بل طوعها الإنسان لكي تعبر عن كل شيء، من مشاعره وعواطفه الداخلية، إلى سن القوانين وتنظيم المجتمع، إلى توجيه الأوامر والنهي عن اقتراف الخطأ، لقد أستطاع بقدرته على الترميز أن يسمي كل شيء يراه أو لا يراه إلى مسميات يتواضع على تسميتها مع الآخرين، فطوع أعضاءه الحسية المختلفة وخلق لها مهام مضافة إلى ما هي عليه لأجل التعبير عن الأشياء والتصورات، فلم تعد العين أداة للرؤية فقط بل للغمز والإشارة، ولم يعد اللسان والفم للتذوق والأكل بل لينطق آلاف الكلمات والجمل.

لم يكن للإنسان أن يتكلم لولا حاجته للتعبير، عن حالاته النفسية والشعورية، وعن تصوراته الفكرية وتوجهاته الإرادية والعاطفية، فهو يتخذ من مبدأ تحليل الصور والأفكار الذهنية وتقسيمها إلى خصائص وأجزاء محددة، طريقة تمكنه من أن يركب الصورة مرة أخرى في ذهنه وفي أذهان غيره وذلك بتأليف الكلمات ووضعها في توليفة خاصة.فمن خلال اللغة فقط يمكن نقل عالمنا الخاص إلى الآخرين، وتلقي عالم الآخرين فينا،فالأمر أشبه باللعبة، حيث يتم نقل الكلمة من الذات إلى الآخر والعكس في حركة دائرية

(1) سعيد بن كراد، مرجع سابق، ص 8.

مستمرة[*]، يتم من خلالها خلق التصورات والمعاني حتى تتضح الأفكار والأهداف ويتحقق التواصل الذي من شأنه أن يخلق التفاهم والتآلف.

ويعد التعبير السمة الجوهرية التي ظهرت لأجلها اللغة، سواء أتخذ ذلك التعبير شكل الكلام العادي أو الكتابة المعروفة أو الرسوم أو النقوش التصويرية التي تركها الإنسان المبكر على جدران الكهوف أو حتى في الإنجازات الفنية المختلفة المعمارية منها أو الموسيقية والحركية كالرقص والتمثيل الصامت، ما دامت كلها تترجم في آخر الأمر إلى ألفاظ وتصورات ومفهومات ومادامت تعبر عن أفكارنا ومشاعرنا وتنقلها إلى الآخرين، فهي عنصر أساسي في حياة البشر، إذ بدونها يصعب قيام الحياة الاجتماعية المتماسكة والمتكاملة[1].

وبالتالي يستحيل قيام الحضارة بكل ما تعنيه هذه الكلمة من نظم اجتماعية وأنماط ثقافية وقيم أخلاقية ومبادئ من دون اللغة، إن كل هذا يغرينا أن نتساءل عما كان يحدث لو أن الإنسان لم يعرف اللغة، وعما عساه يحدث لو أن الإنسان لم يعرف اللغة، وعما عساه أن يحدث لو اختفت لغات البشر عن الوجود ؟[2]، كيف للإنسان أن يُعبر عن أفكاره ومشاعره دون وجود الكلمات؟ وكيف لروح أن تُرى دون جسد يؤويها؟

إن مجرد تخيل ذلك يُصبح لفظ الإنساني خاوي المعنى، يُرفع سِرُ الحياة من على الكون، يسكن الإنسان الحاضر ويقبع داخله لا يتحرك، يدور في حلقة لولبية لا تبرح مكانها، يسود منطق اليد والبقاء للأقوى، صراعات وحوش لا تتكلم، تبطش بدل أن تُعبِر

(*) هناك مثال يورده "برنارد شو" يؤكد الطابع التبادلي للغة، حيث تكون الفائدة للمرسل والمتلقي على حد السواء، مما يتيح انتاج المعرفة عبر خاصية التراكم، إذ يقول:« إذا كان لديك تفاحة وأنا لدي تفاحة وتبادلنا هاتين التفاحتين سينتج لدى كل منا تفاحة، لكن إذا كان لديك فكرة وأنا لدي فكرة وتبادلنا هاتين الفكريتين سينتج لدى كل منا فكرتين».

(1) أحمد أبو زيد، حضارة اللغة، مجلة عالم الفكر، ع1، افريل 1971، وزارة الاعلام الكويتية، الكويت، ص11.

(2) المرجع نفسه، ص11.

أقوام تُباد، وقبائل تندثِر، وتياهان أبدي ترعاه الغريزة، إنها اللغة وحدها من تمثل أكسير الحياة، ودوام الخلود لهذا الموجود.

وبواسطة اللغة يمكن التعبير عن أنقى الأشياء وعن أكثرها غموضاً، كما يمكن التعبير عما هو مُلْتَبِسْ وعما هو شائع، إذ ينبغي لكي يفهم الكلام الجوهري، ولكي يصبح ملكاً للجماعة أن يكون شيئاً شائعاً، ولهذا السبب ورد مثل هذا القول في شذرة "لهيدرلين" يقول فيها:« لقد تحدثتم عن الإلوهية، ولكنكم نسيتم جميعاً أن بشائر الثمار لم تخلق للفنانين، وإنما تنسب إلى الآلهة، فلابد أولاً أن تصبح الثمرة أكثر شيوعاً، وأن تتخذ طابعاً أشد تداولاً، لكي تصبح من خيرات الفنانين»[1].

من هنا كانت العودة إلى اللغة، كونها محرك التفكير، والسبب في تحقيق الفهم لدى المتلقي، ويتضح المراد من الكلمة ويصل بحسب بلاغة اللفظ ووضوحه، ولعل هذا ما جعل الفلاسفة أعلم الناس بدقائق وجزئيات اللغات التي يستعملونها من أجل صياغة خطاباتهم، فتعبيراتهم تستثمر وتوظف أكثر الأساليب غرابة وعمقاً، بشكل تصبح فيه اللغة قادرة على الإفصاح عن مكنوناتها الباطنية المستترة خلف ماهو شائع[2]. ففلسفة القرن العشرين توصف بأنها فلسفة اللغة بامتياز، ويعود السبب في ذلك إما لأزمة داخل مباحث الفلسفة ذاتها، بعد أن استنفذت الفلسفة النسقية مواضيعها المكررة منذ اليونان وأرهقتها بحثاً، أو لكون الأزمة المعاصرة التي بات يعيشها الإنسان هي أزمة فهم، فاللغة هي محور كل الخطابات على اختلافها سواء دينية أو سياسية أو ثقافية، لذلك تصلح كمدخل جيد للنقد والتفكيك أو إعادة صياغة ألبنا التي تشكلها وتأويلها.

([1]) مارتن هايدجر، هيلدرلن وماهية الشعر، تر: فؤاد كامل ومحمود رجب، القاهرة، 1974، ص ص 144، 146

([2]) حسين الزاوي، المسألة اللغوية والتعبير الفلسفي المعاصر، مجلة الفكر العربي المعاصر، العددان 122، 123 مركز الانماء القومي، بيروت(لبنان)، ص 53.

لقد أصبحت اللغة في الفلسفة المعاصرة جزءاً لا يتجزأ من مرتكزات الفكر وأنموذجاً للقياس والتطبيق، ومثالاً للبحث عن مستويات الظاهرة الفكرية، وكل هذا جعلها تتبوأ مكانتها المشار إليها في المنهجيات الحديثة والمعاصرة، وصار متعذراً في البحث في أصول المنهجيات الفكرية، دون وصف الأصول اللغوية لها، وكشف الجذور المتواشجة بين أطروحاتها والأسس اللغوية التي تستند إليها[1]، فثراء اللغة الفلسفية وما تشير إليه من تعددية في أساليب وأشكال التعبير لم يصبح شيئاً ملموساً وقابلاً للتمثل إلا في هذه الحقبة بعد أن أصبح الاهتمام بالبعد اللغوي باعثاً أساسيا للكشف عن الخلفيات التعبيرية والمفاهيمية الخاصة بمختلف الفروع المعرفية[2].

III. ميرلوبونتي في مساءلة الإرث الفينومينولوجي والانطولوجي

1-هيجل وتمظهرات الروح

تبدوا من المفارقة الغريبة الجمع بين "هيجل" و"ميرلوبونتي"، فالأول توجه صوب المفاهيم الأكثر تجريدا وتعالياً عن الواقع، حيث يسكن روح المطلق ويتجلى على ساحة الوعي والعالم، في حين كان الثاني منتصراً للإنسان ووفياً لتجربته الوجودية المعاشة، وإذا ما أردنا الوقوف أكثر على جوهر هذا التناقض، فإننا نجد أن الفلسفة الوجودية على اختلاف أقطابها جعلت من مهمتها الأساسية تقريب الإنسان إلى أبرز المفاهيم حضوراً في حياته: تجربته الفريدة مع ذاته ومع العالم، واقعه حيث يتألم ويفرح ويتفاعل مع الآخرين، أو من كونه يعيش حالة القلق إزاء حريته أو موته؛ في حين ظهرت الفلسفة الهيجلية كفلسفة تهتم بالمجردات الفوق ذاتية، حيث حشرت نفسها في سجالات فكرية عقيمة، هدفت من خلالها إلى بناء صرح منطقي مثالي،يشيد المعنى أكثر من ملاحظة حضوره في العالم، ولعل ما يترجم هذا العداء بين الفلسفتين، وصف أب الفلسفة الوجودية

([1]) عبد الله ابراهيم وآخرون، مرجع سابق، ص ص 7، 8.

([2]) حسين الزاوي، المسألة اللغوية والتعبير الفلسفي المعاصر، مرجع سابق، ص 53.

"سورين كيركغارد" للعقلانية الجدلية بأنها فلسفة خالية من المعنى الحقيقي للحياة، أو على حد قوله:«محاولة أن تعيش حياتك بهذه الفلسفة التجريدية تشبه محاولتك إيجاد طريقك داخل دولة الدنمرك بخريطة تظهر فيها هذه الدولة بحجم رأس الدبوس»[1].

ورغم هذا الاختلاف الظاهر بين جوهر الفلسفتين، إلا أن "ميرلوبونتي" ما فتئ يحتفي بالفيلسوف" هيجل" في أكثر من موضع، حيث كتب في مقال له بعنوان "الوجودية عند هيجل"[*] ما نصه: «ويطل هيجل برأسه في الفلسفة عند نقطة ظهور كل ما تحقق من الشؤون العظيمة منذ قرن(...) الماركسية مثلاً ونيتشه والظاهرية والوجودية الألمانية والتحليل النفسي(...) فهو يبتدئ المحاولة لاستكشاف اللامعقول ولضمه إلى عقل متسع بحيث يبقى الشغل الشاغل لعصرنا»[2].

هذا الاعتراف يضع "هيجل" في مصاف الفلاسفة الأكثر حضوراً في الفلسفة المعاصرة[*]، فإما أن تفكر على طريقته فتكون وفياً لمبادئه فتُدَرَجَ بذلك ضمن أتباعه الهيجليين، أو تخالفه وتنطلق من نقضه، فتكون فلسفتك إذن مجرد ردة فعل ارتدادية

([1]) توماس آرفلين،الوجودية(مقدمة قصيرة)،ترجمة آر فلين،مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة،مصر،ط1، 2001، ص33.

([*]) وهو في الأصل تعليق على محاضرة كان قد القاها الفيلسوف الفرنسي "جان هيبوليت" – وهو أحد الفلاسفة المتخصصين في فلسفة هيجل– في معهد الدراسات الألمانية بباريس في 16 فبراير عام 1946، وقد تم نشرها في بادئ الأمر في مجلة العصور الحديثة، ليتم اعادة نشرها لاحقاً ضمن مجموعة مقالات أخرى في كتابه "المعنى واللامعنى ". (أنظر: موريس ميرلوبونتي، الوجودية في فلسفة هيجل، تر: عبد الفتاح الديدي، مجلة أوراق فلسفية، ع18، 2008، دار نيل للنشر والتوزيع، القاهرة، ص ص 81، 82).

([2]) موريس ميرلوبونتي، المرجع نفسه، ص 82.

([*]) هذا التأكيد على محورية فلسفة "هيجل" في الفلسفة المعاصرة ما انفك يذكرنا به الكثير من الفلاسفة على غرار ما قاله" ميشال فوكو" في احدى نصوصه :«إنّ عصرنا كله، سواءً من خلال المنطق أو من خلال الإبستمولوجيا، عصرٌ يحاول أن يفلت من هيغل. لكن أن يفلت المرء فعلاً من هيغل، فهذا أمرٌ يتطلب تقديراً مضبوطاً لما يكتنفه الانفصال عن هيغل، وهذا يقتضي أن نعرف ما الذي ما يزال هيغلياً، ضمن ما يمكننا من التفكير ضد هيغل، وأن نقيس القدر الذي يحتمل فيه أن يكون سعينا إلى مناهضته خدعة ينصبها في وجهنا وهو ينتظرنا في نهاية المطاف هناك هادئاً».(أنظر: ميشيل فوكو، نظام الخطاب، تر: محمد سبيلا، دار التنوير، بيروت، 1984، ص 64).

مثلما هو الحال مع الماركسية التي جعلت من الجدلية منهج للتفكير في التاريخ، لكن بطريقة مقلوبة تعطي الأولوية للواقع المادي على حساب الفكر، أو على شاكلة ما قام به "نيتشه" من نقد للتصورات المثالية المتعالية، محاولاً رد الاعتبار إلى الذات وكوامن الغريزة.

وقد أبدى "ميرلوبونتي" في نفس السياق امتعاضه من المذاهب التي نهلت من فلسفة هيجل، دون الإشارة إلى فضله عليهم، بل إن فيهم من زاد على ذلك بالنقد والرفض وحتى التنكر، حيث يقول: «إن الذين جاءوا من بعده ألحوا خصوصاً على ما كانوا يرفضونه من تركته أكثر مما ألحوا على إبراز ما كانوا مدينين له به (...) فليس أمامنا ما يدعو للاستعجال في نظام الثقافة مثلما تدعو لذلك مهمة ربط المذاهب العاقة إلى أصلها الهيجلي الذي تسعى لنسيانه»[1].

من هنا كانت الكثير من المذاهب في الفلسفات المعاصرة على اختلاف مشاربها عاقة إلى أصلها الهيجيلي الذي سعت جاهدة إلى نسيانه، باسم محاربة العقلانية المثالية تارة أو التياهان في المجردات البعيدة عن الواقع الإنساني تارة أخرى، ولكن رغم ذلك لا يمكن إغفال دوره الإبداعي في التنبيه إلى ضرورة الاستعانة بالمنهج الجدلي لأجل تفسير حركة التاريخ، أو استعماله للمنهج الفينومينولوجي الذي مثل فيما بعد فتحاً ابستيمولوجياً في دراسة الظواهر الإنسانية خاصة عند أقطاب المذهب الوجودي .

فمن خلال كتاب: "فينومينولوجيا الروح" سيكون "هيجل" أول من استخدم مصطلح الفينومينولوجيا كعنوان لكتابه، والذي أراد بعمله أن يصل بالفلسفة لدرجة أن تضاهي العلم في الدقة[*]، وذلك بالتعويل على العقل (الوعي) الذي يضعه كعنصر أولي والنقطة

([1]) موريس ميرلوبونتي، الوجودية في فلسفة هيجل، مرجع سابق، ص 83.

([*]) لقد سعى هيجل من خلال ابداعه للمنهج الفينومينولوجي إلى محاولة وضع نسق يرتقي بالنص الفلسفي إلى مصاف الدراسات العلمية المحكمة، حيث يقول في رسالة لصاحبه "شلينج" كتبها في نوفمبر عام 1800:« لقد كنت خلال

الأساسية التي يتمحور عليها نسقه الفلسفي، فهو يحرص على وصف الخبرة الإنسانية كماهية باعتبارها عملية متحركة بشكل مستمر، حيث يتعامل مع الظواهر أوالمظاهر حسب تجلياتها أي كما تظهر أمام ذاتها[1].

وهو هنا لا يختلف كثيراً على تصور "ادموند هوسرل" للفينومينولوجيا باعتبارها المنهج الأكثر أحقية وموضوعية في دراسة الظواهر، دراسة ظاهرية تتجه إلى وصف الأشياء كما تبدو لنا بالفعل دون إقحام الذاتية كمرجعية للرؤية، فالغاية تبقى ذاتها بين "هوسرل" و"هيجل" من حيث هي سعي إلى تخليص العلم من الشوائب الأيديولوجية والقرب من الحقيقة في ذاتها بعيداً عن المهاترات المذهبية التي قسمت ظهر الفلسفة وإلى عقود طويلة، هذا بالرغم من اختلافهما الجوهري حول طبيعة الموضوع المدروس وكيفية تطبيقها على الظواهر الإنسانية.

ويرى هيجل أن وظيفة الفينومينولوجيا هي محاولة تتبع مسار تطور روح المطلق عبر التاريخ، فالروح حسبه كانت في مرحلة النفس، لا تزال فرداً واحدياً تشمل بداخلها وجوده كله: جميع إحساساته، وانطباعاته ومشاعره، على النحو ذاتي خالص، فلا يوجد أمام الذات عالم من الموضوعات أو الأشياء الخارجية، أما الطابع العام للمرحلة التالية التي تصل إليها الروح هو أنها تصبح الآن على وعي بموضوع خارجي، فالذاتية الخاصة للنفس تعاني الانشطار إلى جانبين : جانب الذات وجانب الموضوع[2].

تكويني العلمي الذي ابتدأ بحاجات الإنسان الأكثر أولانية، مدفوعاً بالضرورة نحو العلم، وكان لابد أن يتصير مثل طور الشباب على صورة التفكر، فيستحيل نسقا...».(أنظر: هيغل: فينومينولوجيا الروح، تر: ناجي العونلي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2006، ص 14).

([1]) علاء مصطفى أنور: علاقة الفلسفة بالعلوم الإنسانية(دراسة في فلسفة ميرلو بونتي)، دار الثقافة للنشر والتوزيع مصر، ط1، 1994، ص32.

([2]) ولتر ستيس، فلسفة هيجل، تر: امام عبد الفتاح امام، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط3، 2005 ص 26.

وهذا الانفصال بين الذات والموضوع لا يعد انفصال مطلق، إنما هو انفصال داخل الوحدة أو ما يعرف "الوحدة في الاختلاف"، فهو يمثل وضعين مختلفين في آن واحد يشملهما معاً، لأنه من غير المعقول النظر إلى الموضوع على أنه ذات، والذات على أنها موضوع[1]، من هنا لا تتمثل الذات كوحدة منذ ظهورها، وإنما هي حركة من التطور الذي يساير حركة الوعي عبر التاريخ، فتبدأ من النظر إلى الموضوع على أنه الذات نفسها دون القدرة على رؤيته كحد مفارق يمكن دراسته، لتنتهي إلى مرحلة يصبح فيها الوعي قادراً على التخلي على الذات من خلال إدراكه لصفة التماهي التي كانت حاصلة بينها وبين الموضوع، فيضحى بذلك الخارج تحت مرمى رؤيته وفهمه.

وإن كان "هيجل" صاحب السبق في الإشارة إلى ضرورة تطبيق المنهج الفينومينولوجي على الدراسات الفلسفية، فإن الفيلسوف "ميرلوبونتي" هو من أكثر الفلاسفة الذين كانوا أوفياء لتطبيق هذا المنهج، خاصة في نسخته الهوسرلية الأصيلة، حيث توجه إلى دراسة خبرة الجسد المُعَاشة في العالم، مبدياً اهتمامه بأفعال الكلام وتجليات الصمت فاتحاً في نفس الوقت أفق البحث على كل نشاطات التعبير الإنساني في مجال الفن من رسم وموسيقى وسينما.

وتتميز فينومينولوجيا "هيجل" على مثيلتها عند "ميرلوبونتي"، على أن الأولى اختصت بتتبع مسار تطور الوعي وتجليه عبر التاريخ، حيث أكدت على الذات في شقها الواعي والمتعالي مع إغفال جانبها الحسي الذي رأت فيه مجرد مرحلة أولية بادئة، على عكس ما هي عند "ميرلوبونتي" فالذات غير معنية بموضوعها، مادام أن موضوعها هو عين ذاتها، أي أن الجسد هو الجسر الذي يعبر من خلاله الوعي إلى الخارج، مع إتاحة انعكاس الخارج على الذات، دون أن يحد من هذا العبور أي حائل، وهو بذلك يبتكر

(1) إمام عبد الفتاح إمام، دراسات هيجلية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 1985، ص 36.

طريقة ذكية تريحه من الجدل الذي كان حاصل إبان مرحلة الفلسفة الحديثة حول إشكالية أولوية الذات على الموضوع أو العكس.

ونظراً لمركزية مفهوم "الإدراك الحسي" عند "ميرلوبونتي"، فإنه يمكن الإشارة إلى أن "هيجل" قد سبق له وأن عالجه في كتابه "فينومينولوجيا الروح" تحت مسمى "الإدراك الحسي أو الشيء والوهم"، حيث يقول في أحد فقراته:«إن الإدراك الحسي إنما هو أيضاً خاصيات متنوعة تظهر على أنها خاصيات الشيء، إلا أن الشيء واحد، ونحن واعون بصدد هذا التنوع الذي يكف فيه الشيء عن كونه واحد إنه إنما يقع فينا، وعليه فهذا الشيء ليس أبيض بالفعل إلا بالإضافة إلى أعيننا، وكذلك كونه ذا طعم قاطع بالإضافة إلى لساننا، وأيضاً كونه مكعباً بالإضافة إلى ملمسنا، وهلم جر. وكل التنوع الذي لهذا الجوانب لا نلتقطه من الشيء، بل نلتقطه منا»[1]، من هنا فالأعضاء الحسية على اختلافها تلعب دور الوسيط، حيث تصب كلها معاً في الذات، فرغم تنوع القنوات التي من خلالها نحس، فإن الحكم الكلي والانطباع الإجمالي يكون واحداً؛ فيمثل بذلك الإدراك الحسي لحظة الالتقاء مع صفات الشيء كما هي عليه بالفعل، لتتوغل فيما بعد محددة الكيفيات المكونة لبنية التفكير.

ويتفق "ميرلوبونتي" مع "هيجل" في النظر إلى الإدراك الحسي على أنه فعل كلي يشمل كل أطراف الجسد دون أن يكون لأي عضو الأفضلية على الأخر، فالحواس تنخرط مجتمعةً ودفعة واحدة لأجل تكوين الفكرة الكلية اتجاه الأشياء الموضوعية في الخارج، فأنا «لا أجمع أقسام جسدي واحداً فواحداً وعلى نحو تدريجي، بل إن هذه العملية تحدث دفعة واحدة في الأنا وهي عملية مماهية للجسد بذاته»[2].

([1]) هيجل، فينومينولوجيا الروح، مرجع سابق، ص 212.

([2]) Merleou-ponty, phénoménologie de la perception, (Gallimard, paris, 1945), p :85.

أما وجه الإختلاف بينهما فيتمثل في كون الإدراك الحسي بالمفهوم الهيجلي يأخذ طابع المرحلية، فلا يقف عنده إلا من باب تفسير الحركة الجدلية في ارتقاء الوعي، هذا لأنه لا يرقى حسبه إلى مصاف التفكير الحقيقي الذي يمكن له أن يبرز قدرة الروح على بلوغ المطلق، فيظهر بذلك تأكيده المباشر على أولوية الوعي على حساب الوجود الواقعي للأشياء، أما عند "ميرلوبونتي" فالإدراك الحسي هو تأكيد على العودة إلى الأشياء والإقامة بينها ومعها، من خلال الخبرة بالجسد، فهو على عكس "هيجل" لا يُعلي من شأن الوعي بل يجعل منه على خط التماس مع المعرفة الناجمة على تفاعل الجسد مع الأشياء، تفاعل يغذيه انتمائهما إلى ذلك النسيج المادي الواحد.

ويتحدث "ميرلوبونتي" في سياق آخر على أن فلسفة "هيجل" هي عكس ما يروج لها من أنها فلسفة مثالية بعيدة على الإنسان وتطلعاته، هي في الأساس فلسفة انطولوجية(*) قريبة من تجربته اليومية، ففي رحلة الوعي الجدلية الطويلة والشاقة التي يقطعها الإنسان من الإدراك الحسي إلى الفهم العقلي يبقى يعاني في سبيل ذلك محنة الحياة. فالروح لا يضع نفسه في الحال على أنه روح مطلق، ولكنه يبدأ من مرحلة دنيا من مراحل نموه، ولا يبلغ تحققه الذاتي الكامل إلا تدريجياً[1]، ويصاحب هذا الانتقال المرحلي شعور بالقلق إزاء هذه التجربة الفريدة في الاختيار بين المتناقضات يقول"ميرلوبونتي":«إذ تستعيد كلمة التجربة رنينها المأساوي المتداول في اللغة العادية عندما يروي أحد الناس ما عاشه بالفعل، وليست التجربة هنا تجربة المعمل ولكنها محنة الحياة، أو على وجه التحديد توجد وجودية عند هيجل، بمعنى أن الإنسان عنده ليس وعياً

(*) تتمثل الركيزة الأساسية لأنطولوجيا هيجل في مبدأ الفكر والوجود، فهي ليست أنطولوجيا للموجودات الغير عاقلة أو للأشياء والجمادات، بل هي انطولوجيا انسانية، ترى في الفكر أرقى أشكال الوجود، وبه يكشف روح المطلق عن وجوده في العالم.

(1) ولتر ستيس، مرجع سابق، ص 08.

يملك وضوح أفكاره الخاصة دفعة واحدة، ولكنه حياة معطاة إلى نفسها وتسعى لفهم ذاتها وتصف ظاهرية الفكر بأكملها هذا الجهد الذي يبذله الإنسان كي يتمالك نفسه»[1].

حالة القلق الفاعلة تترجمها تلك العلاقة بين الوجود الواعي المركز على الفكر والوجود الشيئي الذي يكتنف العالم، علاقة جدلية قوامها الصراع الذي يؤكد في كل مرة أحقية الإنسان في امتلاك الطبيعة من خلال الوعي، والارتقاء تدريجياً إلى معانقة روح المطلق «فبواسطة القلق يصير الوجود الإنساني الذي كان مخاطرة وخطيئة، تاريخاً وتستطيع قرارات الإنسان المتتالية أن تتركز في فعل واحد يلتحق الوعي فيه بنفسه أو كما يقال يصير الله بشراً ويصير البشر إلها»[2].

ومادامت الغاية القصوى للتاريخ لم تتحقق –فلو تحققت لانعدمت حركة الإنسان وصار أشبه بالحيوان– يظل يسعى الإنسان موجهاً نحو تحديد ذاته أو تعريف ذاته في مقابل الحجر والشجر، الذي يبقى دائماً على ما هو عليه عبر حركة الزمان واختلاف المكان بينما يكون هو نفسه، أي الإنسان موضع قلق واضطراب وتغير، فيكون مجهوده دائماً لألفة مع نفسه، وبالتالي يندرج ضمن رفضه للخضوع لأي تحديد مهما كانت صفته[3].

إن حركة الإنسان الدؤوبة في الوصول إلى المطلق، تعترضها العديد من التحديات والعقبات التي يسعى دائما للتغلب عليها، وفي هذا إرادة واستماتة إلى منافحة المنطق واستجماع لمبادئ العقل وانتصار للفكرة والوعي في مقابل المادة والجماد، وليس من الهين أن ترصد–على طريقة هيجل– تلك الحركة في معانقة روح المطلق، وأن تعايش مآسي

(1) موريس ميرلوبونتي، الوجودية في فلسفة هيجل، مرجع سابق، ص ص 85، 86.

(2) المرجع نفسه، ص 90.

(3) المرجع نفسه، ص 86.

التجربة العميقة في مقاومته للطبيعة، إلا أن تكون قريب من الإنسان إلى الحد الذي تلامس فيه وجوده القريب.

فمن يقرأ "هيجل" وجودياً حسب "ميرلوبونتي" سيجد في فلسفته الكثير من الإشارات الهامة إلى تجربة الإنسان الفريدة والقلقة في كفاحه في هذا العالم، تجربة لا تحمل طابع العلمية وإنما لها علاقة بالواقع العملي واليومي للإنسان، والذي يمتد ليشمل مجالات عديدة ومتنوعة، فليس المهم البحث عن سبل إمكان تحقق التجربة من وجهتها النظرية البحتة: «بل المهم هو معرفة كيف يمكن بطريقة عامة أن تؤدي التجربة الأخلاقية والجمالية والدينية عملية نقل معالم الموقف الأساسي للإنسان في مواجهة العالم وفي مواجهة الآخر وفي فهم الديانات والأخلاق وأعمال الفنون وأنظمة الاقتصاد والعدالة بوصفها طرائق لهروب الإنسان من صعوبات وضعه أو وسائل يسعى لمواجهتها بالفعل»[1].

في الأخير نستنتج أن ميرلوبونتي وعلى عكس الكثير من معاصريه وقف موقف التلمذة الفلسفية –على حد قول غادامير–أمام الفيلسوف الألماني "هيجل"، حيث أنصت لأفكاره بتمعن ووفاء، سار على خطاه في تبنيه لروح الفينومينولوجيا الحقة من خلال تركيزه على الظواهر في ذاتها، لم يقف عند حدود الوعي بتصوره المثالي المطلق، وإنما حاول إعادته إلى ولادته الأولى، حيث يقبع الجسد، استقى في نفس الوقت قبس من روح الجدل، موظفاً إياه في فهم كينونة الإنسان المضمرة وهي تتراوح حضوراً وغياباً بين الجسد والأشياء، المرئي واللامرئي، أو بين الكلام والصمت، إذ أصبح "المنهج الجدلي" في صيغته الحية حاضراً داخل أسلوب "ميرلوبونتي" خاصة في الإنتقال بين المتناقضات التي تميز الوجود الإنساني في تفاعله مع العالم.

([1]) موريس ميرلوبونتي، الوجودية في فلسفة هيجل، مرجع سابق، ص 85.

2-هوسرل والعودة إلى الأشياء

حين وصل النازيون إلى الحكم في أوربا كان هوسرل في الرابعة والسبعين من عمره، وقد بذل كل جهده العقلي للدفاع عن منهجيته، الفينومينولوجيا أو الظاهراتية، وفجأة مع التغيير الجذري السياسي أحس بحاجته إلى شيء غير الدفاع عن الأنا ووصفها وكشف معناها، أحس بأزمة خانقة تعصف في كل الغرب وتهدد ببربرية مميتة، لابد إذن من طرح الأزمة(*) من كل أعماقها ومعرفة أسبابها، وهذا قاده إلى نوع من فلسفة التاريخ إلى نوع من التأمل في العقلانية وفي المعنى الأخير لكل أوربا أي لكل الحضارة الغربية[1].

فالدافع إلى التفكير في الأزمة كان لأجل وضع حل جذري لكل البدايات التي حركتها، والتي وجدها قابعة في تمركز الإنسان حول الذات والمبالغة في تمجيد العلوم المادية على حساب الروح الإنسانية المُغيبة، فجعل من مهمة منهجه الفينومينولوجي إعادة العلمية إلى الفلسفة من خلال جعلها تركز على وصف الظاهرة كما هي عليها بالفعل، والتوجه إليها قصدياً بعد سحب كل المعطيات السابقة التي قد تشوه أفكار الذهن، وقد مثل هذا فتحاً ابستيمولوجياً عظيما جعل الكثير من الفلاسفة يحذون حذوه في تبنيهم

(*) إن طرح هوسرل مشكلة أزمة العلوم والثقافة والوعي يعد محوراً ثابتاً وأحد المطالب التي ضمنها للبحث في الفينومينولوجي، رغم مايبدو أحياناً من خلال تصريحات بعض المهتمين بهذا المشكل، تصريحات تفيد بأن تشخيص هوسرل لوضعية الأزمة حصل في فترة متأخرة من تفكيره أو هي تعود مثلاً حسب تأكيد أحد الباحثين"إلى تكوينه العلمي في مجالي الرياضيات والمنطق، وبحكم تتبعه لحركة العلوم في عصره، على معرفة دقيقة بوضعية هذه العلوم"، إن هوسرل يفسر أزمة العلم والثقافة بصفته فيلسوفاً أولاً، ولذلك فهو يشخص واقع العلم خارج دائرة اختصاص العلماء أو شارحي العلم أو حتى ناقديه، إنه يطرح أساس العلم، أي الأساس الفلسفي للعلم. إنه لايرد الفلسفة إلى العلم، بل يؤسس العلم على معطيات فلسفية، فذلك بعض ما يميزه عن الاتجاه الوضعي. (أنظر: محمد محسن الزراعي، الفينومينولوجيا والمسألة المثالية، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2010).

([1]) جورج زيناتي، رحلات داخل الفلسفة الغربية، دار المنتخب العربي، لبنان، ط1، 1993، ص 118.

لهذا المنهج مع تطويره وضبطه من الناحية الإجرائية أو من حيث الانفتاح على المواضيع التي كانوا يدرسونها.

فلم يلبث هذا المنهج طويلاً حتى غزى معظم أوربا من ألمانيا إلى فرنسا، ساعده الوضع العام السائد في تلك الفترة، فطغيان المنهج التجريبي الذي شمل معظم العلوم بما فيها العلوم الإنسانية، وتوجه الإنسان التدريجي إلى البعد عن كيانه المعنوي المتفرد وسيطرة التراث الحداثي في شقه العقلاني والذي كرس بدوره أعظم ما وصل إليه الأنا المتضخم جراء الانجازات العلمية التي حققها(*)، ووقوع أوروبا في حربين عالميتين، كان فيها الإنسان الأناني سبب مباشراً في حدوثها، كلها عوامل مثلت التربة الخصبة إلى تناميها وانتشارها وعلى نطاق واسع .

ويُمكن الإشارة إلى أن هناك اختلاف من حيث آليات ممارسة المنهج الفينومينولوجي والموضوعات التي يدرسها، فقد تمسك الفلاسفة الألمان بالوفاء إلى النهج الأكاديمي الذي جاء به هوسرل، في حين اتخذ ثوباً جديداً عند الفلاسفة الفرنسيين، حيث اصطبغ بالكثير من الأشكال الأدبية التي كانت وسائل للتعبير عن الفكر الفلسفي، كما تحولت عندهم إلى دراسة موضوعات فلسفية جديدة مثل الجسد والخيال والحب والانتحار وغيرها مما لم يتعرض لها كثير من الفينومينولوجيون الألمان(1).

(*) يُحمل ميرلوبونتي الفيلسوف "ديكارت" كل الأخطاء التي انجرت عن إيمان التراث الحداثي بالعقل، فقد مكن من خلال فلسفته إلى تكريس أولوية الوعي في مقابل الوجود الواقعي للأشياء، وإلى التركيز على الذات في شقها العقلاني المدرك مع إهمال دور الجسد ومحوريته، حيث يقول :«إن ديكارت هو المسؤول عن مقولة الحداثة التي ترجع الموضوعات كلها إلى أفكار العقل». (Merleou-ponty, phénoménologie de la perception, , op.Cit , p :IV.)

(1) سماح رافع محمد، الفينومينولوجيا عند هوسرل–دراسة نقدية في التجديد الفلسفي المعاصر–، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ط1، 1991، ص 257.

ويعد "ميرلوبونتي" كأحد أكثر الفلاسفة الفرنسيين أمانة وإخلاصا في نقل وشرح فلسفة"هوسرل"، حيث كان يعتبر نفسه المنفذ الحقيقي لوصية أستاذه الفلسفية في استكمال ومتابعة الدراسات الفينومينولوجية، وحتى في اللحظات التي كان يقارن فيها فكره بفكر "هوسرل" في محاضراته الجامعية في "السوريون" كان يُلِح باستمرار أنه تلميذ مخلص له وأنه لا يتخذ أية مواقف نقدية ضده، وإنما يحاول فقط أن يوسع من نطاق الفينومينولوجيا في نفس طريق أستاذه[1].

هذا الوفاء مرده تلك القدرة التي كان يتمتع بها "ميرلوبونتي" والتي تمثلت في استيعاب الفينومينولوجيا بتفاصيلها الفلسفية العميقة، بالإضافة إلى ميله المنضبط لمعالجة القضايا الإشكالية والموضوعات التي درسها بحس أكاديمي بحت، حاول فيه الالتزام بخطواتها من دون المساس بجوهرها العام من حيث هي محاولة للولوج إلى الأشياء في ذاتها،لذلك يُدرج ميرلوبونتي ضمن الفلاسفة الراديكاليين المحافظين على النسق الهوسرلي على غرار ما نلمس ذلك عند الفيلسوف هايدجر الأول–هايدجر"الوجود والزمان"، وبدرجة أقل عند مواطنه جون بول سارتر، الذي سعى جاهداً إلى نقد وتعديل المنهج الفينومينولوجي، وتوسيع مجالات تطبيقه.

وقد أكد "ميرلوبونتي" على أن الفينومينولوجيا هي النظر إلى العالم كما هو عليه بالفعل، فهو لا يفصح عن نفسه، وإنما يتكشف في حال ما أردنا أن نفهمه، ولا يتأتى ذلك إلا من خلال إيجاد جسر التلاقي الذي يعبر من خلال الوعي إلى الخارج، ويرتد الخارج إلى الذات، في علاقة تبادلية كفيلة بتحويل العالم إلى كيان فلسفي قريب إلى موضوعية العلم وصحته، حيث يقول: «هي الفلسفة التي تعتبر العالم قائماً على الدوام (déjà la) قبل التفكير، وكأنه وجود غير قابل للتصرف، وكل المجهود يجب أن يتجه نحو إيجاد

(1) سماح رافع محمد، مرجع سابق، ص 259.

التماس البسيط بين العالم من أجل إعطائه في النهاية كياناً فلسفياً. إنه طموح الفلسفة إلى أن تصبح"علماً صحيحاً»[1].

وسعي الفلسفة الدؤوب إلى القرب من العلمية من خلال تبني المنهج الفينومينولوجي، هو سعي نقدي أولاً، من خلال تهديم عرى التفكير التجريبي الذي طال العلوم الإنسانية التي تجردت من التفكير واتجهت إلى الوقائع محاولة معالجتها بطريقة وصفية دقيقة، مجردة إياها من طابعها الأخلاقي والروحي، أما من وجهة ثانية فهو النظر إلى الفلسفة على أنها دراسة تختص بوصف الأشياء كما هي عليها بالفعل، دون محاولة إقصاء الذات في علاقتها التفاعلية مع العالم، وبالتالي التركيز على التجربة الشعورية ودورها في بناء عملية الإدراك، وذلك من دون محاولة ربط الظاهرة بأسبابها المحيطة بها فالفينومينولوجيا بحسب "ميرلوبونتي"هي «محاولة وصف مباشر لتجربتنا كما هي بغض النظر عن أصلها النفساني وتفسيراتها السببية»[2].

ولأن الفينومينولوجيا كما ألح "هوسرل" قد ولدت من عمق الأزمة، فإن ميرلوبونتي يؤكد على أن هذا الوضع لا يزال قائماً حتى بعد وفاته، فالفلسفة لا تزال مشتت الجهود والمشارب لا تقف على طريقة واحدة ومحددة في التفكير، كما أن العلوم الإنسانية كما التجريبية لا زالت تتخبط في تيهانها المادي المتجه نحو تشيء الإنسان وإفراغه من جوهر حياته التي لأجلها يعيش[3].

إن حقيقة هذه الأزمة تتلخص في زاوية النظر إلى الأشياء وعلاقتها بالذات الإنسانية، فإذا كانت العلوم قد نظرت إلى العالم من وجهته السكونية الجامدة دون محاولة

([1]) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الإدراك، تر: فؤاد شاهين، معهد الإنماء العربي،(لبنان)، ط1، 1998، ص 07.

([2]) المصدر نفسه، ص 7.

([3]) نادية بونفقة، فلسفة إدموند هوسرل، نظرية عالم الحياة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط5، 2012 ص40.

أخلقته، فإن الفلسفة كانت حبيسة النظرتين المتعارضتين للمذهبين الحسي والعقلي، النظرة العقلية الخالصة التي حاولت الانتصار للمثالية والتجريد والتأكيد على ضرورة الابتعاد عن الوجود الحسي المزيف والمغلوط، والنظرة التجريبية التي انتهت إلى التركيز على الوقائع بوصفها خبرات، متجاهلة دور العقل في بناء عملية الإدراك.

وحل هذه الأزمة بحسب "هوسرل" هو في تجاوز ثنائية الذات والموضوع، أي من خلال تجاوز النزعة العقلانية والتجريبية معاً، عن طريق تبني فكرة القصدية التي بمقتضاها يكون هناك ارتباط بين الذات والموضوع، ويكون الوعي متجهاً باستمرار نحو الموضوعات، وعلى هذا الأساس رأى "هوسرل" أن الإدراك الحسي هو فعل من أفعال الوعي يتميز بأنه يقصد موضوعات حاضرة بذاتها أو بجسميتها أمام الوعي، وهي تظهر له على التتابع من خلال منظورات جانبية، أما التخيل فهو وعي يقصد موضوعه بوصفه غائباً[1].

إن جهود "هوسرل" قد تمحورت حول غاية واحدة وهي الوصول إلى الماهيات الثابتة التي لا يصيبها التغير، بغرض نقل الفلسفة من مجال البحث في العموميات إلى مجال أكثر دقة ويقيناً، ولا يكون ذلك حسبه إلا من خلال وضع التجربة المعاشة تحت مجهر الحدس العقلي الخالص، فالمعرفة الحسية تمثل المرحلة الأولى التي من خلال نتلقى الظاهرة، لكن في المرحلة التي تليها يتم التوجه القصدي إلى الأشياء مع تفعيل آلية الرد والاختزال، فيتكشف الموضوع على حقيقته أمام الذات.

ويمكن القول على الفينومينولوجيا كما وضعها هوسرل أنها تمثل توليفة دقيقة المقادير، تعترف بكل الآليات دون محاولة الانتصار لإحداها دون الأخرى، فالعالم

([1]) سعيد توفيق، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1 1992، ص ص 201، 202.

الحسي معرفة أولية يتم تلقيها من العالم الموضوعي، ثم يتم تجريدها من طابعها الشيئي الساذج لكي تحضر أمام الذات الشاعرة حيث يحدث فعل المعايشة، ليأتي دور العقل الخالص في الأخير حيث يسعى إلى أن يرتقي بهذه المعرفة عن طريق الاختزال إلى مصاف الماهيات والقوانين الكلية الثابتة.

إن المحسوس أو العالم الحسي كما رأينا لا يرقى لكي يكون معرفة خالصة، لأنه يمتاز بالتغير وخاصية التغلغل داخل الجزئيات المبثوثة بين جنبات العالم، لذلك يتم التخلي عنه، بغرض تكوين معرفة كلية متعالية، تصلح لكي تكون محل اتفاق مادام أنها تمتاز بالطابع الموضوعي القابل للفهم، وبالتالي يختلف هذا التصور عن وجهة نظر "ميرلوبونتي" التي حاول فيها استرجاع مكانة العالم الحسي، حيث جعل منه الجوهر الأساس في الفينومينولوجيا، فهو لم يعد يعترف بمكانة الوعي المنفصل عن العالم، كما أنه استبعد فكرة الاختزال التي لطالما أكد عليها هوسرل، بل رأى في الجسد القدرة على الوصول إلى فعل المعايشة، مادام أنه الأقرب إلى الأشياء والى العالم.

لقد رأى "ميرلوبونتي" بضرورة إعادة تأسيس فينومينولوجيا الإدراك الحسي على أسس إبستيمولوجية خالصة، دون اللجوء إلى فروض أونطولوجية، فالوعي عند ميرلوبونتي ليس له وجود آخر منفصل عن وجوده الجسمي، بل هو وعي جسماني ملتحم بالعالم، إنه–بعبارة أدق "كوجيتو متجسد"، يكون مسلكه المميز هو التأسيس الإدراكي للعالم، فالبدن هو جهاز معرفي، من خلاله يعرف المرء العالم بطريقة أولية سابقة على التأمل، وتلك هي المهمة التي أضطلع بها ميرلوبونتي في كتابيه الأولين وهما: بنية السلوك وفينومينولوجيا الإدراك الحسي[1].

([1]) سعيد توفيق، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، مرجع سابق، ص ص 202، 203.

فالجسد لا يضطلع بمهمة واحدة فحسب، تنحصر في نقل العالم إلى الذات التي تتعالى به إلى مصاف الماهيات الكلية القابلة للفهم والإدراك، وإنما يصبح مع ميرلوبونتي جهاز إدراكي مكتمل البنى، مادام أن الوجود يتمحور حوله ويعبر من خلاله، فعن طريق اللمس والرؤية وميزة قربه ألحميمي من الأشياء، يستطيع أن ينشيء ادركاته الكلية دون الحاجة لأن يتخلى عنه أو يتجاوزه، فلا يمكن الانطلاق من الأنا المتعالية في تفسير عملية الإدراك دون اللجوء إلى حضورها الفعلي كجسد وكيان داخل الوجود والعالم، وفي ذلك يبين ميرلوبونتي رؤيته الجديدة للفينومينولوجيا التي رأى أنها تنحصر في «دراسة جواهر الأمور وكل المشاكل بالنسبة لها تعود إلى تعريف الجواهر: جوهر الإدراك، جوهر الوعي، مثلا. ولكن الظواهرية هي أيضاً فلسفة تعيد وضع الجواهر في الوجود ولا نعتقد بأنه من الممكن فهم الإنسان والعالم من غير الانطلاق من حدثيتهما»[1]، وهو بهذا يحاول أن يعيد مكانة البحث في الإدراك والوعي انطلاقاً من إعادة بعث علاقتهما مع الوجود.

إن الفلسفة الظاهرية مع "ميرلوبونتي" لم تعد فلسفة ذات منحى عقلي خالص ومتعالي، يركز على إدراك الظواهر من خلال تخليصها من شوائبها الحسية، وإنما أصبحت تنطلق من الجسد كجهاز معرفي يحمل إمكانية الوعي، هذا ما جعله ينظر إلى فعل القصدية نظرة غير آلية ولا منهجية خالصة، وإنما حركية دائمة تشبه الدوامة التي تفرز في كل مرة شيء جديد يمكن اكتشافه، حيث يقول:« يجب أن نستأنف ونطور القصدية الفاعلة والكامنة التي هي القصدية داخل الكينونة، إن هذا الأمر لا يتلاءم مع الفينومينولوجيا أي مع انطولوجيا تجبر كل ما ليس لا شيء ليمثل أمام الوعي من خلال ملامح، وكأنه مشتق من انعطاء أصلي هو فعل، أي أنه معيش من بين المعيشات الأخرى (...) ويجب أن لا ننطلق من الوعي ومجرى ظاهراته مع خيوطه القصدية المتميزة

(1) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الإدراك، مصدر سابق، ص7.

وإنما من الدوامة التي يرسمها ذلك المجرى الظاهراتي، الدوامة الممكنة–المزمنة(التي هي لحم وليست وعياً قبالة نماط)»[1].

الوعي الذي يقابله موضوع فكري، أورد العالم واختزاله في مجرد فكرة، هو إنكار ضمني لدور الواقع وتجربتنا الشخصية وتقزيم لدور الادراك الحسي الذي يتخذ من الجسد منطلق لكل معرفة ممكنة حتى قبل أن يتموضع، حيث يقول :«إن التفتيش عن جوهر العالم ليس هو التفتيش عن العالم في الفكرة قبل تحويله إلى موضوع للخطاب إنه التفتيش عما هو في الواقع بالنسبة لي قبل أي تموضع»[2]، فحاجتنا الماسة إلى معرفة الواقع وعدم تركه واختزاله وإماطة اللثام عنه كبيرة، لأنه يمثل طريق المعرفة الحقة وجوهر الفلسفة الظواهرية القائمة بالأساس على فكرة المعايشة وترجمة التجارب الحياتية كما هي عليه دون محاولة التعالي عنها أو الحط من شأنها.

من هنا فإن "ميرلوبونتي" لم يكتفي بنقل فلسفة "هوسرل" كما هي وإنما، حاول إعادة بعثها من خلال التركيز على مناطق الظل الهامشية، وإعادة إظهارها بشكل أكثر بروزاً فبعد أن كان الواقع والجسد والحس مجرد محطة مرحلية، أصبح معه محور التفكير وجوهر عملية الوعي والإدراك، كما لم تعد فلسفته تمتاز بالسكونية والثبات التي طبعت صرامة المنهج منذ ظهوره أول مرة، بل قد تم تحيينه وتوظيفه ليشمل قضايا ومواضيع متنوعة ومختلفة عما كانت في السابق، حيث يقول"ميرلوبونتي" معلقاً على ذلك:«إن

([1]) موريس ميرلوبنتي، المرئي واللامرئي، تر: عبد العزيز العيادي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت(لبنان)، ط1 2008، ص 365.

([2]) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الادراك، مصدر سابق، ص 78.

فلسفة هوسرل المتأخرة لم تعد منتجاً مكتملاً، ليست ملكية خاصة بروح ثقافية، وليست منزلاً يتجول فيه المرء براحته، كل شيء مفتوح وممراته تقود إلى الخارج»[1].

في الأخير نقول أن "ميرلوبونتي" قد ساير "هوسرل" في منهجه دون أن يحاول الحياد عنه، ولكنه عرج به إلى دراسة المتغيرات العلمية والفكرية التي عاصرها، مستفيداً في نفس الوقت من الفتوحات الجديدة التي طالت علم النفس ممثلاً في إسهامات المدرسة الجشتالية، فغير بذلك توجه الفينومينولوجيا من التمركز حول الأنا المتعالية إلى دراسة العلاقة التي تربطها مع الأشياء والعالم، حيث أضحى الجسد فاعلاً أساسياً ضمن عملية الإدراك والوعي بعد أن كان متجاهلاً ومنسياً، كما أنه أعاد التفكير في الواقع باعتباره هاجساً مهماً يجب معالجته قبل أي تموضع، بعد أن تم اختزاله في مقولات فكرية خالصة لا تترجم علاقة الأنا بما هي كينونة مع محيطها الذي تعيش فيه.

3-هايدجر وتقاطعات الفينومينولوجيا والانطولوجيا

تعني الظاهرية بالنسبة لهايدجر" تحرير الظواهر"، كما تعني بالنسبة لهوسرل: «أن تصبح الكلمة الأخيرة للظواهر»[2]، وبهذا هما يختلفان في المفهوم والغاية التي لأجلها وجدت، فبالنسبة للأول فإننا لا نقف عند حد وصف الظاهرة كما تبدو لنا، بل في محاولة كشف أسلوبها في الوجود أو النحو الذي تكون عليه، وبالتالي الانتقال من سيطرة الظاهرة في ذاتها إلى أفق الظاهرة كما تتجلى لنا، متخذاً بذلك أسلوبه المعتاد وهو طرح التساؤل حول الكينونة، في حين يجعل الثاني الظاهرة كيان جامد قابل للدراسة من طرف الأنا الواعي، حيث نصل إلى الحقيقة النهائية بعد القيام بعملية الرد الماهوي والمتعالي، هدفه

([1]) موريس ميرلوبنتي، هوسرل على حدود الفينومينولوجيا، تر: بدر مصطفى، مجلة أوراق فلسفية، العدد 7، ديسمبر 2002، مركز نيل للكمبيوتر، مصر، ص 73.

([2]) جيروم دوغرامون، مسار الظاهرية لدى هايدجر(من هوسرل إلى هولدرلين)، مجلة آيس، ع3، منشورات دار الأخبار للصحافة، أكتوبر 2008، مارس 2009، ص 66.

في ذلك هو حل مشكلة المعرفة بغض النظر عن علاقة الوعي بالأشياء أو بالعالم، هذا التعارض هو ما دفع "ميرلوبونتي" أن يحاول إيجاد أرضية الاتفاق التي من خلال يمكن أن تُحل مشكلة المعرفة مع قدرتها في نفس الوقت أن تنفتح على الأشياء والعالم.

إن النظر إلى الفينومينولجيا من وجهة انطولوجية، هي فكرة "هايدجر" التي استعارها "ميرلوبونتي"، حيث حاول الخروج من بوتقة الوعي المتعالي المتمركز حول نفسه، إلى الانفتاح على العالم والأشياء، فنحن لا نندهش عندما نتبنى موقف: «بعض الباحثين على أن ميرلوبونتي يبدو أحياناً أكثر قرباً لهايدجر –وخاصة هايدجر مؤلف الوجود والزمان[*]– وذلك مقارنة بأي فيلسوف آخر، فهما يتفقان بشكل واضح على الطابع التكاملي للواقع الإنساني بوصفه قصدية فعالة متجهة نحو العالم، حيث يتأسس العالم بوصفه العالم المعيش»[1]، ولعل وصف سارتر لطبيعة هذه العلاقة هي الأقرب إلى التحقق إذا ما أسقطناها على مشروعهما الفكري، حيث يقول:«لقد تمكن "ميرلوبونتي" من إعادة قراءة "هايدجر" وفهمه أفضل دون أن يخضع لسلطان التأثير، فسبلهما تقاطعتا وهذا هو كل شيء»[2].

هذه السبل التي جمعتهما معاً، تجلت في إيمانهما المطلق بضرورة الخروج من التزمت النظري المتمركز حول الذات، والاتجاه صوب الواقع إلى حيث توجد الظاهرة، مع تجاوزهما الفعلي لمسألة العلاقة بين الذات والموضوع التي شكلت هاجس الفكر الكلاسيكي التقليدي، حيث رأى فيها هايدجر قضية ميتافيزيقية خالية من المعنى

(*) يميز بعض الباحثين بين فكر "هايدجر" الأول المتمثل في "الوجود والزمان"، الذي يمتلك طابع فينومينولوجي واضح يضرب بجذوره في المشروع الفينومينولوجي، وهايدجر الثاني– أي هايدجر فيما بعد الوجود والزمان– حينما تحول من دراسة الوجود الإنساني إلى دراسة الوجود نفسه أو بما مايسميه هايدجر فكر الوجود، أي المرحلة التي بدأ فيها بالإهتمام بالفن والشعر (أنظر: سعيد توفيق، الخبرة الجمالية في الفلسفة الظواهرية، مرجع سابق، ص 83).

(1) المرجع نفسه، ص 204.

(2)Sarter (J.P), Merleau-ponty vivant, in les Temps Modernes, n° 184.185, 1961, p :367.

والتأسيس، لذلك وجب وضع اللثام عنها وتناسيها، مع الالتفات إلى القضايا الأكثر قرباً للإنسان، حيث وجوده وكينونته، أما ميرلوبونتي فدعا إلى العودة إلى الإدراك الحسي وإلى خبرة الكائن بالعالم، والمستمدة فقط من ارتباط الموجود بوجوده.

وبالعودة إلى مشروع "هايدجر" الفينومينولوجي نجده يتأسس على منهج" التقويض الفينومينولوجي"، وهو يعني العمل على تحييد الفروض المسبقة والميتافيزيقية التي تفسد صياغة مشكلاتنا الفلسفية، بل وتفسد عملية وصف الظواهر التي تعالجها، فهذه الفروض أو المفاهيم المتوارثة من قبيل: مفهوم "الجوهر"، أو "الذات"، هي من نتائج ماضينا الميتافيزيقي الذي ينبغي أن نتحرر منه حتى لا يكون هناك حائل بيننا وبين الظواهر"[1] فهو يرفض كل تفكير ميتافيزيقي كان في الماضي لأنه يمثل بالنسبة ألينا حائل من أجل البلوغ إلى الحقيقة. وهنا يتفق مع المنهج الفينومينولوجي في تعليق الحكم على المعتقدات العلمية والفلسفية والساذجة على السواء، وهو تعبير عن المشروع الهوسرلي الأول الذي ينطلق من "الأشياء لا التصورات". وعلى هذا الأساس رأى هايدجر "أن مصطلح فينومينولوجيا"، يعبر عن حكمة يمكن صياغتها هكذا : إلى الأشياء ذاتها[2].

لقد وجد هايدجر في هذا المنهج ضالته في كشف كل تلك الحجب التي مست التفكير الفلسفي ولعقود طويلة، محاولا بذلك إعادة صياغة المفاهيم التي كانت تبدوا صحيحة، وفي الوقت ذاته تأسيس انطولوجيا فينومينولوجية جديدة تهتم بوصف الشيء كما يبدو لنا في حقيقته، فوضع الشيء بين قوسين أو إلغاء كل المعارف المتعلقة بالموضوع مع تعليق الحكم، يجعل من المعرفة مباشرة ومقصودة إلى الشيء في ذاته من دون أي معرفة مسبقة به، وذلك من أجل القيام بدراسة وصفية خالصة يرجى من خلالها بلوغ الحقيقة أو الاقتراب منها على الأقل .

([1]) سعيد توفيق، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، مرجع سابق، ص 80.

([2]) المرجع نفسه، ص 81.

يتوضح لنا إذن أن "هايدجر" اتخذ من التحليل الفينومينولوجي (الظاهري)، منهجاً لمعالجة موضوع الأنطولوجيا، كون أن هذا المذهب يتجه إلى الأشياء ذاتها قصداً وفق المفهوم الذي وضعه هوسرل، ومع ذلك فان هايدجر يفترق عن هوسرل عند نقطة رئيسية. هي أن هوسرل يرد أن يضع الوجود بين قوسين، أما هايدجر– فعلى العكس من ذلك – يوجه كل بحثه إلى تحديد تركيب الوجود العام، وعلى هذا فإن كل من المذهبين يسلك طريقاً مختلفاً عن طريق الآخر تمام الاختلاف[1]، فتقنية الرد الماهوي بالمعنى الهوسرلي تقوم على إلغاء كل المعارف المسبقة التي قد تكون عالقة بالموضوع المراد دراسته، وذلك لكي يقتصر البحث على تحديد تركيب الظواهر وطريقة ظهورها أمام الأنا المتعالي، على خلاف هايدجر الذي يريد أن يتوجه إلى الوجود العام لا الجزئي، ليس من أجل تحديد تركيبته وإنما من أجل وصف كينونته وتمثله .

وبذلك كان يأمل "هيدجر" في أن يتفادى الذاتية الناجمة عن فصل الإنسان والوجود العام، الذات والموضوع، إنه يريد بذلك تفكيراً يكون في آن واحد متلقياً، بمعنى أن يستمع ويهتم لما تخبرنا به الأشياء، وفعالاً، بمعنى أننا نستجيب لنداء تلك الأشياء فعندما ننغمس بحق فيما نفكر فيه فإننا نستطيع كشف طبيعة أي شيء مهما كان هذا الشيء هاماً، حينئذ فقط يكون بمقدورنا أن ننادي طرقنا المعتادة في إدراك الشيء كما يبدو لنا، أي بشكل ذاتي. إن نداء الفكر هو النداء الذي يطالبنا أن نكون منتبهين للأشياء كما هي وأن نتركها كما هي، وأن نفكر فيها وفي أنفسنا معاً[2].

لقد قدم الفلاسفة القدماء تعريفات كثيرة للعالم، وهذا في سياق بحثهم في إشكالية العلاقة بين الذات بالموضوع، والتي كان يقوم عليها النموذج التأويلي القديم، فحسب التصور الذي كان سائداً، فإن العالم منفصل عن النفس، وهو–حسب ديكارت– جوهر

(1) ريجيس جوليفيه، المذاهب الوجودية، ترجمة فؤاد كامل، دار الآداب، بيروت(لبنان)، ط1، 1988، ص،65.

(2) علا مصطفى الأنور، مرجع سابق، ص 70.

ممتد أو حاو مكاني يوضع فيه الإنسان، ويشير إلى جملة من الموجودات، وهو ما يرفضه هايدجر الذي يلقي الشكوك على ثنائية الذات والموضوع، ويعلن أن الآنية (الدازين)، أو الذات والموضوع، بالمفهوم القديم، باعتبارها وجوداً–في– العالم موجودة دائماً في الخارج[1]، فوجود أشياء الطبيعة هو وجود تحت اليد، بمعنى وجود أداتي وشيئي ووقائعي، غير متفاعل وجامد، منفعل لا فاعل، غير واعي بحقيقته داخل فضاء الوجود هذا في مقابل الوجود الحقيقي "وجود الإنسان" من حيث أن له كيان منفصل عن ما يحيط به من أشياء، ترشحه هذه الصفة(الوعي) إلى أن يكون وجوداً متعيناً ومتحقق.

تبين لنا إذن أن "هايدجر" يحاول إقامة فارق بين الدازين وكينونته المنسية، وذلك في سياق معالجته لثنائية الذات والموضوع، وإن كان يرفض هذه الثنائية، فهو يقيم ثنائية من نوع آخر بين الوجود والموجود، وهذا مايرفضه "ميرلوبونتي"، من خلال الاعتقاد بضرورة النظر إلى الذاتية والموضوع على أنهما كل واحد، وإلى الماهية باعتبارها واقعاً معاشاً، في محاولة منه إلى توطين الذات في سياق وجودها وسط العالم، حيث يقول معلقاً على وجهة نظر"هوسرل" و"هايدجر": «ليس ذلك أبداً هو ما يريد قوله انفتاح هوسرل أو تحجب هايدجر: إن الوسط الأنطولوجي لم يقع التفكير فيه كنظام " للتصور الإنساني" (...) وأن الذات والموضوع هما كل واحد، وأن المعيشيات الذاتية لها قيمتها في العالم، وهي جزء مكون من عالمية"الفكر" وهي تدون في "السجل" الذي هو الكينونة، وأن الموضوع ليس إلا باقة تلك الملامح »[2].

إن الخروج عن التصورات المجردة والمتمركزة على الوعي، قد أدى بهايدجر للعودة إلى الواقع، في حركة تراجعية، كان الغرض منها استعادة مفهوم الكينونة، وبذلك انتقل من مجال الفينومينولوجيا البحت، إلى فضاء الأنطولوجيا الرحب، ولكنه في الوقت ذاته وقع

(1) جمال مفرج، الفينومينولوجية الهيرمونيطيقية عند هايدجر، مجلة آيس، مرجع سابق، ص21.

(2) موريس ميرلوبنتي، المرئي واللامرئي، المصدر السابق، ص 288.

في الضفة الأخرى من حيث أراد توسطهما، فانتقل بذلك تفكيره إلى التمركز حول "الدازين" ومحاولة استرجاع كينونته، منتصراً للأنطولوجيا على حساب انتسابه للفينومينولوجيا، وهذا ما أعابه عليه هوسرل فيما بعد(*)، لكن إذا رجعنا إلى مشروع ميرلوبونتي فنجده بالفعل، المشروع الذي جسد الالتحام بين الفينومينولوجيا والأنطولوجيا بين الكائن وكينونته، بين الوعي وموضوعه، بين أن تفكر بالجسد أو أن تفكر خارجه بين أن تصبح كيان يعيش واقعه أو تحاول الحياد والتعالي عنه، فنحن:«لسنا فكراً وجسداً لسنا وعياً قبالة العالم بل نحن فكر متجسد، كيان في العالم»(1).

إن الوجود عند ميرلوبونتي ليس حيزاً لتفكير، ولا هو مساحة يمارس عليها الوعي تحليلاته، إنه بالقرب منا نعيشه ونحياه ككيان غير منفصل، تكسر الأشياء جمودها وتصبح كينونة متجسدة في العالم، تتحد الحقيقة مع مقتضيات الكلام وتنطق الطبيعة بلسان الإنسان، لأن العالم ككتاب مفتوح للعيان، يحتاج فقط من يتقن الإنصات له وقراءته، فـ «لسنا نحن الذين ندرك، إنه الشيء هو الذي يدرك ذاته هناك، – لسنا نحن الذين نتكلم، إنها الحقيقة تكلم ذاتها في أعماق الكلام– صيرورة الإنسان كطبيعة، هي صيرورة الطبيعة إنساناً – العالم مجال وبصفته كذلك فهو دائم مفتوح»(2).

(*) لم يكن هايدجر في نظر هوسرل فينومينولوجياً بالمعنى الدقيق، بل كان فيلسوفاً أنثروبولوجيا، ونظر إلى كتابه"الوجود والزمان " على أنه نوع من الواقعية المدرسية القديمة على طريقة توما الأكويني، لأنه يتجاهل منهج الرد الفينومينولوجي، والمثالية الترنسندالتية (أنظر: سعيد توفيق، الخبرة الجمالية في فلسفة الجمال الظاهراتية، مرجع سابق ص 79).

(1) Maurice Merleaou-ponty, sens et non-sens,(Gallimard, paris, 1970), p 129.

(2) موريس ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، مصدر سابق، ص 288.

أما عن الوجود بمفهوم "هايدغر" فانه يحاول أن يحيلنا إلى مفهومه الشائع، في محاولة منه لتجنب الخلط حوله، ففي الكلمة الألمانية "Dasein"[*]الوجود المتعين (الوجود هنا أو هناك)، وهو مصطلح يستخدم عادة للدلالة على أنواع مختلفة من الوجود فكثيراً ما استخدم مثلا لدلالة على وجود الله، لكن هايدغر يقصر الوجود المتعين"Dasein" على الوجود المثمتل في حالة الإنسان[1]،ولو شئنا لقلنا الوجود المتعين لا يرادف وجود الإنسان، لأن الوجود المتعين "Dasein" مصطلح أنطولوجي يشير إلى الإنسان من زاوية وجوده، وإذا كان من الممكن أن نعثر عن هذا الوجود في ألوان أخرى من الموجودات غير البشر، فإن مصطلح الوجود المتعين يجوز استخدامه استخداما سليماً[2].

ويمكن القول أن هايدجر استخدم مصطلح "الدازين" للتعبير عن الوجود الإنساني وهذه الكلمة ليست كما يتوهم مرادفاً، للإنسان، وإنما هي وظيفة أو طريقة الإنسان في الوجود[3]. فابتداع مصطلح "الدازين" والتخلي عن مفهوم الإنسان، كان لالتباس دلالة هذا الأخير ولحمولته الميتافيزيقية واللاهوتية والأنثروبولوجية التي من شانها أنها قد شوشت

(*) والحال أن هايدجر أعترف، أن لجوءه الى استحداث لفظ "الدزاين" لربما كان أمراً متسرعاً، أو لربما كان أمراً في غير محله. غير أنه أردف أن الحاجة استعجلته والجأته إليه، وإن تم ذلك على جهة من التخبط والإرتباك، ذلك أن اللفظ كان يفيد، بداية، المقابل الألماني للفظ السكولائي (Existenia)، وقد أستعمله الفيلسوف الألماني "إيمانويل كانط" مرادفاً لمعنى "الوجود" (Existen)، أي بما يفيد معنى "الوجود العيني"، أو قل "الوجود المتحقق الماثل أمام الأعيان" (أنظر: محمد الشيخ، نقد الحداثة في فكر هايدجر، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت(لبنان)، ط1، 2000، ص 133).

(1) مارتن هايدجر، ما الفلسفة؟ ما الميتافيزيقا؟ هيلدرلين وماهية الشعر، ترجمة فؤاد كامل، محمود رجب، دار الثقافة للطباعة والنشر، مصر،(د.ط)، 1974، ص 17.

(2) جون ماكوري، الوجودية ، تر: أمام عبد الفتاح، دار الثقافة والنشر والتوزيع (القاهرة)، ط1، 1956، ص 92.

(3) مارتن هايدجر، الكينونة والزمان، تر: فتحي المسكيني، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2012 ص 43.

على الناظرين فيه أو مستعمليه[1]. فالقصد من وضع هذا المصطلح إذن هو التمييز بين الوجود في مفهومه العام وانطولوجيا الوجود الإنساني، أو النظر إلى الإنسان من زاوية ما هو موجود واعي وحر.

ورغم اشتباك دلالة المصطلح وعدم وضوحه إلا أن هايدجر يرى أن الوجود الإنساني في العالم هي الصيغة التي بواسطتها يمكن أن نواجه بها مشكلة الكينونة، ليس هذا فحسب بل إن الوجود الإنساني أو(الدازين) هو مصدر كل التساؤلات الخاصة بالموضوعات العلمية، وإذا كانت العلوم تتوجه إلى بحث بعض مظاهر الوجود، فإن الموجود الإنساني، يود أن يتخطى هذه المظاهر الجزئية، إلى إدراك مطلق الوجود[2].

إن المدخل الوحيد إلى الغوص في كينونة الكائن هي التساؤل حول الوجود، ليس من ناحية ما هو متمثل من الوجهة الظاهرية، بل من حيث ما هو يعيش ويحيى ويتفاعل مع الآخرين؛ إن مهمة العلم لطالما كانت البحث في ظواهر الوجود وتفسيرها، محاولا الكشف عن علل وجودها وأسبابها، لكن سؤال العلم هو سؤال عرضي، كون الوجود الذي يستحق أن يُبحث ليس الوجود الجزئي، أو الوجود الطبيعي، بل الوجود الإنساني المطلق.

وقد استعار هايدجر لفظ "الدازين" لا ليدل به إلى الوجود المتعين القائم "المتحقق" على نحو وجود أشياء الطبيعة، وإنما ليدل به إلى ذلك الكائن(الإنسان)، من حيث إنه كينونة مخصوصة. وهي كينونة سماها هايدجر "الوجود"، أما "وجود" الأشياء، من حيث هو "وجود وقائعي" فيسميه"الوجود القائم هناك"، أو "الوجود تحت اليد"[3]، فعملية التقويض لكل ما هو ميتافيزيقي التي شرع هايدجر في رفعها، احتاجت منه إلى الرجوع والبحث في

([1]) محمد الشيخ، نقد الحداثة في فكر هايدجر، مرجع سابق، ص ص 133، 134.

([2]) مطاع الصفدي، مارتن هايدجروالكينونة، مجلة الفكر العربي المعاصر،ع3، مركز الانماء القومي، لبنان،1980 ط1، ص8.

([3]) المرجع السابق، ص ص135، 136.

جوهر الوجود والموجود، هذا الأمر الذي أغفله الفلاسفة من خلال الالتباس الحاصل داخل فلسفتهم، فقد كان يُنظر إلى الوجود على أنه موجود وأنه لا وجود إلى حد فاصل بينهما، لكن هايدجر أعاد صياغة هذه العلاقة وأقام تمييزاً جوهرياً بين الوجود من حيث هو كينونة والوجود القائم هناك أي وجود الأشياء .

ويخضع الوجود عند هايدجر إلى المؤشر الذي يتجلى في(فعل) السماح– بالحصول –في –الحضور، فهو الذي يبرز في هذا الفعل وبه تتم عملية التحرير من التحجب والاختفاء وبه يظهر كذلك عطاء هذا الذي "يوجد هناك"[1]، فالوجود وفق هذا التصور هو سجين يحتاج إلى لحظة تحرر، حيث يظهر فيها وينجلي، فطابعه العام ليس الحضور وإنما الغياب، ولكن ميزة هذا الغياب أنه ظرفي خاضع لقدرة الكائن على استحضاره، ومدى استطاعته على خلق الشروط التي من خلالها يحقق عمليه الإظهار هذه.

فإذا كانت الميتافيزيقا تبحث في الوجود بما هو موجود، فإن هذا الموجود لا يظهر ولا يتبدى في مجال النظر الميتافيزيقي إلا بفضل نور غريب، يجعله لا محجوباً، أي مكشوفاً، بيد أن هذا النور يظل هو نفسه محجوباً داخل الموجود الذي يكشف، لأنه ليس موجود بين الموجودات، وإنما هو نور فحسب، ينير ولا يستنير، يكشف ولا ينكشف[2]،فعملية التكشف والاستنارة تبرز قيمة الكائن، فمن خلالها يكتشف كينونته وعلى أساسها يدرك قيمته فيما بين الموجودات الأخرى، هذا الأمر الذي تم تجاهله من طرف الميتافيزيقا الغربية التي انشغلت بالنظر إلى الوجود من حيث هو موجود لا من حيث ماهيته وسبل تكشفه.

([1]) مارتن هايدجر، التقنية–الحقيقة–الوجود، تر: محمد سبيلا ، المركز الثقافي العربي، لبنان، (د ت)، ص97.

([2]) مارتن هايدجر، نداء الحقيقة، تر:عبد الغفار المكاوي، دار الثقافة للطباعة والنشر، مصر، ط1، 1977، ص 35.

إذن الوجود يحقق ماهيته في تقاطع الموجود مع الوجود، وتحقيق الماهية مضمون وكامن في الحقيقة، فهي تظهر كسر مضيء في البنية الأساسية للمكان- زمان التي تبرز منذ لحظة انكسار الوجود كمجمع للحقيقة، والذي يشكل الموضع الأصيل المباشر في الحدث، هذا الأخير الذي تتحقق ماهيته في صراع الأرض والعالم(*)، ففعل الوجود هنا في مختلف مكامن الحقيقة، فالحق الذي يظهر للوجود ويتخفى في الموجود لا يحقق ماهيته إلا إذا احتضنه الوجود[1].

إن الحقيقة عند "هايدجر" من حيث هي تكشف، وصراع بين الأرض والعالم الأرض سليل الخفاء الذي يأبى التكشف، والعالم المنجذب إلى المعنى من خلال رغبته في الإشراق والظهور، هي رؤية صوفية(*)، بعيدة على مقارعة الواقع وتجلياته، فالتفكير في اللامفكر فيه، والتكلم على الميتافيزيقا من داخل الميتافيزيقا، لابد وأن يأسرك من حيث لا تدري في شراك التأمل المجرد، حيث يعبر عن ذلك "ميرلوبونتي" بقوله : « إن هايدجر

(*) **العالم** بحسب هايدجر ليس ما يحيط بنا من أشياء، ليس العالم الموضوعي الذي نراه، ولا هو المدركات الحسية التي نكونها عنه، ليس العالم ما وضعنا أقدامنا عليه يوم الولادة، ولا من نغادره يوم أن نموت، فالحجر لا عالم له، وكذلك النبات والحيوان لا عالم لهما، العالم هو تكشف، هو لحظة من التجلي المطلق الذي يكشف وجوداً وحقيقة الإنسان باعتباره الكائن الوحيد الذي يعيش عالماً، حيث يقول :«العالم ليس هو جميع الأشياء المعدودة وغير المعدودة، المعروفة والغير معروفة. ولكن العالم ليس أيضاً مجرد إطار متصور أضيف إلى مجموع المعروض، العالم يقيم لنفسه عالماً. وهو أكثر موجوداً مما يمكن لمسه وسماعه، الذي نتصور أنفسنا مواطنين فيه، العالم لا يكون أبداً شيئاً يقوم أمامنا ونتمكن من مشاهدته. العالم هو دائماً اللاشيء، الذي طالما ظلت طرق الولادة والموت، النعمة واللعنة، تغيبنا عن الوجود»، أما **الأرض** فهي رمز لتحجب الذاتي، إذ يقول:«أن الشيء يظهر نفسه فقط عندما يبقى متحجباً وغير مفسر. فالأرض تحطم كل محاولة للنفاذ إليها، وهي تظهر باعتبارها ذلك الذي ينفر من كل تكشف، ويبقى على الدوام منغلقاً على ذاته».(أنظر:مارتن هيدجر، أصل العمل الفني، ترجمة أبو العيد دودو، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1 2001، ص 101، 102، 105).

([1]) دينا بيكوتي، تاريخ الوجود عند مارتن هايدجر، تر: جمال حمود، مجلة آيس، مرجع سابق، ص 45.

(*) يمكن الإشارة إلى أن تلميذ هايدجر"هنري كوربان" كان أول من نقل الهايدجيرية إلى مجال التصوف الإسلامي والدراسات الشرقية، وهذا لما وجده من قرب بين فلسفته والتصوف.

يريد التفكير في اللامفكر فيه، مذلك أنه يقترح وبوعي كبير منه دراسة الوجود–في– العالم المثقل دائماً بالتأمل والسابق عن العمليات الجازمة، ذلك أن هايدجر مثل هيجل يجعل من الروح أو من الوحدة مستقبلا ومشكلة، ذلك أنه يريد في كل الأحوال رؤيتها تخرج من التجربة وليس يفترض أنها معطاة »[1].

فإذا كان التفكير يبغي تبرير نفسه كتفكير أي كتقدم نحو الحقيقة فعليه ألا يكتفي باستبدال نظرة عن العالم بنظرة أخرى، بل عليه أن يبين لنا كيف أن الرؤية الساذجة للعالم هي مفهومة ويجري تجاوزها إلى الرؤية المفكر بها، فالتفكير يجب أن ينير لنا ما هو غير مفكر به والذي يليه وعليه أن يبرهن عن إمكانيته لكي يستطيع أن يفهم ذاته كبداية[2]،تلك البداية التي عليها أن تنطلق من النظر إلى الوعي والوجود على أنهما كل واحد غير منفصل، وإلى الكينونة والحقيقة على أنها تتماها مع وجود الذات كجسد، ومن العالم على أنه الحاضر الدائم في كل ذلك، فهذا يعني« أن وجودي كذاتية يتوحد مع وجودي كجسد ومع وجود العالم، وفي النهاية إن الذات التي أكونها، والمتخذة بشكل ملموس لا تنفصل عن هذا الجسد وعن هذا العالم. فالعالم والجسد الكائنان اللذان نجدهما في قلب الذات، ليس العالم في الفكرة أو الجسد في الفكرة، إنه العالم ذاته المتقلص في ممسك شامل، إنه الجسد ذاته كجسد عارف»[3].

إن رؤية ميرلوبونتي هي رؤية متكاملة لا تتيح الكلام على الموضوع على أنه تحت طائل سطوة الذات، ولا إلى الوعي على أنه ارتقاء على الأشياء، ولا إلى اللغة على أنها مفارقة للموجود أثناء بحثها على الكينونة، بل أنه يذهب إلى أكثر من ذلك بقوله:«أن الأشياء هي التي تملكنا ولسنا نحن الذين نمتلك الأشياء، وأن الكينونة التي كانت لا

([1]) Maurice Merleaou-ponty, sens et non-sens, op .Cit , P :88.

([2]) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الإدراك، مصدر سابق، ص 181.

([3]) المصدر نفسه، ص 329.

يسعها الكف عن كونها كانت، نعني"ذاكرة العالم". وأن اللغة تمتلكنا ولسنا نحن الذين نمتلك اللغة، وأن الكينونة هي التي تتحدث فينا ولسنا نحن الذين نتحدث عن الكينونة»[1]، وكأننا الوجه الصامت من الوجود الذي عليه أن يتقن فعل الإنصات، حيث تحكي الأشياء حضورها في العالم، وتنبأنا اللغة عن سير حضورنا في الحياة، وتنادينا الكينونة من بعيد لتعبر عن مدى غربة الكائن عنها، وشوقها الكبير لملاقته.

وفي الأخير نقول، أن هايدجر قد أسر كل من قرأ له، حيث جعل من الخائضين في فلسفته، إما مدافعين منافحين عنها، وإما معارضين، وإما قارئين مطورين، ولعل ميرلوبونتي يدخل ضمن الطائفة الأخيرة، حيث سلك دروب هايدجر الوعرة، دون أن يخضع لجاذبيتها وسطوتها، بوسائله الجديدة التي وفرتها له سعت اطلاعه الجم والناجم عن شغفه الدائم بالقراءة، فطور بذلك فكرة الربط بين الوجود والكينونة، حيث جعلها أقرب إلى التحقق، من خلال ربطها بالإدراك الحسي والوعي المتجسد، كما انخرط في سياق النقد الهايدجيري للعلم والتقنية، موسعاً مجاله لكل ما ظن العلم قد حققه في مجال البحث في الإنسان والمادة، ورغم ما في أفكاره من نوازع هايدجيرية، إلا أنه بقى يحتفظ بسر فلسفته، كنسخة فريدة غير متكررة الحدوث.

4- سارتر والتحليل الفينومينولوجي للخبرة الإنسانية

إن طبيعة العلاقة بين سارتر وميرلوبونتي كانت في معظمها فترات مضطربة ومن المفيد أن نبين أنها وصلت حد القطيعة، وأن سبب القطيعة كان في بداية الأمر خلافاً سياسياً فلسفياً حول طبيعة الخط الافتتاحي لمجلة "الأزمنة الحديثة" وموقفها من الأحداث الساخنة في تلك المرحلة الحرجة من تاريخ فرنسا وأوربا قاطبة[*]، وانتهى خلافاً

([1]) موريس ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، مصدر سابق، ص 300.

([*]) مثل عام 1952م عتبة فارقة في تاريخ العلاقة بين سارتر وميرلوبونتي، حيث شعر هذا الأخير بخيبة أمل كبيرة بعد نشوب الحرب الكورية، وتنامي الصراع السياسي الداخلي في فرنسا، ومع تفاعل المجلة ومؤسسها(سارتر) مع هذه

سيكولوجياً ذاتياً، لا يستند إلى أي مبررات منطقية سوى التشنج ومحاولة إلغاء الآخر كمنطلق أولاني لتأكيد الذات[1] .

فمنذ أن أشتد ساعد ميرلوبونتي بعد أن أثبت مكانته في الساحة الثقافية والعلمية الفرنسية، بدأ بتطوير مفهومه الخاص عن النشاط السياسي متبنياً مواقف جديدة مختلفة متخلصاً بذلك من غزل سارتر مع الشيوعية المتشددة، والأهم من ذلك هو أنه بدأ يضع الخطوط العريضة لمساره الفلسفي حيث أكد أهمية التجربة المعاشة في فهم طبيعة اللغة والإدراك الحسي والجسم، مع تقديمه لملخص النواحي الرئيسية للصلة بين الإدراك الحسي والفكر كما وردت في كتابه فينومينولوجيا الإدراك الحسي[2].

هذا الاختلاف بين "سارتر" و"ميررلوبونتي" والذي يظهر من الوهلة الأولى اختلافاً حول وجهات النظر السياسية اتجاه الأوضاع الراهنة التي صاحبت فترة حياتهما، إلا أن الأمر قد أتسع ليشمل البعد النظري أيضاً، حيث يبدو الملمح العام والشكلي للمطلع حديثاً على فلسفتهما هو الاتفاق والاشتراك– انتمائهما إلى الاتجاه الوجودي الذي يستقي ملمحه المنهجي من الرافد الفينومينولوجي–، إلا أنه وبعد التدقيق في فحوى مسارهما الفكري وأعمالهما، نلمس اختلافاً يصل إلى حد التعارض في الكثير من الأحيان.

ويبدأ الأمر من المؤثرات الفكرية التي شكلت البنية العامة لفلسفتهما، حيث نرى أن سارتر قد نهل من فلسفة هيجل وهوسرل، يتلوهما هيدجر في المحل الثاني، ثم كيركجورد

الأحداث وحيادها عن الهدف العام الذي سطر لها منذ نشوئها، وهو اقتصارها على البحث الاكاديمي وخلوها من أي توجه حزبي أو سياسي، استقال من مجلس تحرير المجلة متجهاً إلى نشاطه العلمي والأكاديمي الحر، يمكن الإشارة إلى أن جوهر اختلافه مع سارتر قد احتواه كتابه مغامرات الجدل الذي نشره عام 1955م. (أنظر: جون ليشته، خمسون مفكراً أساسياً معاصراً، تر: فاتن البستاني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت(لبنان)، ط1، 2008، ص ص 74، 75).

([1]) عمر مهيبل، فينومينولوجيا الاحساس، فينومينولوجيا الإدراك(بحث تحليلي لمؤلف " فينومينولوجيا الإدراك الحسي) ضمن كتاب فلسفة الجسد، اشراف :جمال مفرج، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2003، ص 13.

([2]) جون ليشته، مرجع سابق، ص 75.

في المحل الثالث، فالوجود في ذاته lén soi والوجود لذاته le pour-soi عند سارتر يأتيان أساساً من هيجل، ولكنه لا يقبل الديالكتيك الهيجلي في مجموعه على الإطلاق بل هناك على الأخص صراع بين الوجود في ذاته والوجود لذاته يجعل التركيبla synthèse الذي تصوره هيجل مستحيلاً" [1].

وفي المقابل نجد أن "ميرلوبونتي" يتأثر أكثر بهوسرل ثم هايدجر ويتلوهما "هيجل" وبدرجة أقل كيركجورد، كما حاول أن يوسع أفق فلسفته من خلال الاستفادة من البحوث الجديدة في علم النفس ممثلا في المدرسة الجشتالتية، واللسانيات مع رائدها دوسوسير ويعاز هذا التأثر لكون "ميرلوبونتي" أكثر التزام بنهجه الابستيمولوجي، حيث يضع نفسه بمنأى عن التصورات الميتافيزيقية والانطولوجية التي حاول نقدها في كم من موضع، كما أنه حاول في نفس الوقت أن يقرب الفلسفة من البحوث الوضعية بعد أن أرهقها بحثاً اشتغالها المستمر بما هو مثالي .

إن الاختلاف بين "سارتر" و"ميبرلوبونتي" هو اختلاف في نقطة البدء، أي في الأساس الذي يقيم عليه كل منهما الخبرة بالعالم، فلقد وجد "سارتر" هذا الأساس في العلاقة الجدلية بين "الوجود لذاته" و" الوجود في ذاته"، ووجده ميرلوبونتي في موقف إبستيمولوجي أولي يوصف بالمثل على أنه علاقة جدلية بين كيان عضوي organisme ومحيطه الذي فيه يوجد ويحيا، ولذلك فإن الاختلاف بينهما يبدو اختلافاً ميتافيزيقياً:فسارتر يلجأ إلى البنى الأونطولوجية التي تؤسس شروط إمكانية المعرفة، بينما يبقى ميرلوبونتي داخل نطاق الإبستيمولوجيا[2].

([1]) جان فال، الفلسفة الفرنسية من ديكارت إلى سارتر، تر: فؤاد كامل، مر: فؤاد زكريا، دار الثقافة للنشر والتوزيع القاهرة، مصر، (دت)، (دط)، ص 121.

([2]) سعيد توفيق، الخبرة الجمالية في الفلسفة الظواهرية، مرجع سابق، ص 207.

فتوصيف الحال للعلاقة بين الكائن وتكوين خبرته بالعالم، اختلفت بين سارتر وميرلوبونتي، فالأول يجعلها ترتكز على تلك العلاقة الجدلية القائمة بين الوجود الواعي بذاته والوجود الخام والجامد(الوجود في ذاته)، مع محاولته الدائمة لإقامة التوازن بينهما من خلال اختلاق علاقة قائمة على الاتصال والانفصال في آن معاً، وذلك في شبه حركة تجاذبيه بين الوعي والأشياء(*)، أما الثاني فيرى أن العالم يحمل محوريته الهامة بوصفه الفضاء الذي فيه نوجد ونحيا، ولأن الإدراك حسي وليس عقلي خالص فهو دائم الارتباط بالجسد الذي هو في تواصل مستمر مع المحيط الذي هو فيه، وهو بهذا مقارنة بما جاء به سارتر استطاع أن يخرج بالفعل من براثن الجدل القائم بين الذات والموضوع ليعطي نظرية متكاملة البنى لا يظهر فيه أي تمييز أو ميل، إذ أن :«علاقة الذات والموضوع هي أكثر من كونها علاقة معرفية، كما تعتقد المثالية الكلاسيكية، والتي تنظر إلى الموضوع دائماً على أنه من صنع الذات، بل إن العلاقة بينهما هي كذلك علاقة وجودية، حيث يكون للذات جسد ووضع وعالم ولها علاقة متبادلة مع كل شيء»[1].

لقد حاول "سارتر" تطبيق المنهج الفينومينولوجي على دراسة الوجود الإنساني، فإذا به يخرج عن الفينومينولوجيا بمعناها الهوسرلي لينفتح على أفقها الهيجيلي، فعندما حاول سارتر العثور على مفهوم عن الوجود الإنساني، أو الوجود لذاته pour-soi، كان عليه

(*) أقام سارتر افتراض نفسي فارق بين الوعي والأشياء من خلال استحداث فكرة العدم، وقد وجد في ملكة الخيال دليلاً قوياً على صحة ذلك، فأن تتخيل صورة لصديقك"زيد" يجعل وعيك متجه قصدياً إليه، دون الحاجة إلى وجوده الفعلي(أنظر: Jean-paulSartre,l'Imagination,(pressesuniversitaires de france,paris,1983),p:145) في المقابل يرى ميرلوبونتي أن الجانب المتخفي من الشيء ليس هو المتخيل الغائب كما رأى سارتر، وإنما هو الجانب اللامرئي الحاضر معي دائماً في خبرتي الإدراكية، حيث يقول معلقاً على ذلك: « المتخيل هو بالنسبة الى سارتر سلب السلب، إنه نظام ينطبق فيه التعديم على ذاته، وبذلك هو يقوم مقام وضع كيان، وإن لم يكن معادلاً له بالتمام، وإن أدنى جزء من الكيان الحقيقي والمتعالي، يخفض المتخيل في الحال». (أنظر: موريس ميرلوبنتي، المرئي واللامرئي، مرجع سابق، ص 395).

([1]) Maurice Merleaou-ponty, sens et non-sens, op .Cit, p :27.

البدء بتخليص الفينومينولوجيا من سيطرة النزعة المثالية للأنا أفكر، فالذات الإنسانية عند سارتر لا توجد في الأنا أفكر أو الذات الترانسندالتية بمعناها الهوسرلي أو الكانطي، بل في الأنا موجود[1] .

إن اطلاع "سارتر" على الفينومينولوجيا لم يكن له أن يكون إلا عبر "هوسرل" ولكنه لم يكتفي بمجرد النقل والإسقاط، وإنما قام برفض بعض أفكاره وانتقادها، من خلال تأكيده على تجاوز التمركز حول الوعي، والتمحور حول فكرة الأنا المتعالي، حيث يعبر عن ذلك بقوله :«...ولكن لسوء الحظ طالما سيبقى الأنا مكوناً للشعور المطلق فيمكننا أيضاً نقد الفينومينولوجيا على أنها نظرية "يلجأ إليها الإنسان"، نظرية تنتزع جزءاً من الإنسان خارج العالم وبذلك تبعد الانتباه عن المشاكل الحقيقية. ويبدو لنا أنه لن يكون لهذا النقد أي مبرر إذا اعتبرنا الذات موجوداً معاصراً للعالم حتماً وله نفس الخصائص الجوهرية التي للعالم»[2]، وهو بهذا يحاول إعادة تمركز الإنسان داخل العالم، بعد أن كان يعيش فوقه من خلال التفكير المتعالي ذو البعد الماهوي الواحد الذي طبع الفينومينولوجيا.

ومن أجل ذلك رأى "سارتر" في التمييز بين الوجود لذاته (الوعي) والوجود في ذاته (الموضوع الخارجي المعطي) حلاً لمشكلة الوعي المتمركز حول الذات، من خلال وصف العلاقة بينهما على أنها علاقة انفصال واتصال في وقت واحد، فالوعي في إدراكه للموضوع متمايز عنه، ولكنه ليس منفصلا عنه تماماً إذ هو– أي الموضوع– يقع في مجال الإدراك، وهذه الظاهرة يسميها سارتر (سلبية الإنسان) négativité فأقول مثلاً: (إنني أرى حجراً، ولكني لست هذا الحجر). وهذا السلب ينطوي على (المفارقة)

(1) اشرف منصور، فينومينولوجيا سارتر ومسلماتها الهيجلية، مجلة أوراق فلسفية، ع14، مركز نيل وفرات، مصر 2005، ص 239.

(2) جان بول سارتر، تعالي الأنا موجود، تر: حسن حنفي، دار التنوير، بيروت، ط1، 2005، ص 103.

transcendance بمعنى أن الوعي يفارق ذاته ويفارق الأشياء[1]؛ ومن هنا يمكن أن نرى أن سارتر جعل الوعي يقوم بحركتين متعاكستين: الحركة الأولى هي حركة اتجاه الوعي نحو الأشياء مما يترتب عليه عدم الوقوع في المثالية التي لا تقر بالوجود الخارجي للأشياء، والحركة الثانية هي حركة انفصال الوعي عن الأشياء التي يفترض الوعي وجودها[2]. وهذا ما يدل عليه قوله: «ليس الأنا موجود كما يبدو لأول وهلة وحدة مجموعات الشعور المتأملة، فثمة وحدة قارة لهذه المجموعات من الشعور، هي تيار الشعور مكوناً وحدة لذاته»[3].

لكن إذا تكلمنا على هذا الانفصال عينه –من حيث هو انفصال– لا يعني في الواقع إلا أن يقيم نوع من الغربة بين الوعي والأشياء[4]. فالوعي يعرف نفسه من خلال تميزه عن العالم وانفصاله عنه، وهو بهذا يخالف وجه نظر ميرلوبونتي التي حاول فيها أن يقيم جسر التواصل مع العالم ليس من خلال تمثله وإعادة استحضاره، وإنما بالعودة إليه من خلال الإدراك الحسي الذي يمثل الفضاء المنفتح على الدوام عليه، إذ وعلى العكس مما جاء به سارتر الذي أقر بوجود ثنائية "الوجود في ذاته" و"الوجود لذاته"، فإن ميرلوبونتي أزال كل حد فاصل بين الوعي والموضوع، حيث رأى في الجسد نقطة الالتحام الممكنة بينهما، فالإدراك حسبه لا يتأتى إلا من خلال« تلك الدوامة التي يرسمها ذلك المجرى الفينومينولوجي، إنها الدوامة الممكنة التي يمكن تسميتها بالجسد الذي ليس وعياً مقابل موضوع»[5].

([1]) مراد وهبة، سارتر بين الوجوديين، مجلة أوراق فلسفية، ع14، مرجع سابق، ص 162.

([2]) حبيب الشاروني، فلسفة جون بول سارتر، منشأة المعارف، مصر، (دت)، (دط)، ص 276.

([3]) جان بول سارتر، تعالي الأنا موجود، مرجع سابق، ص 73.

([4]) حبيب الشاروني، مرجع سابق، ص 271.

([5]) Maurice Merleaou-ponty, le visible et l'invisible,(édition Gallimard, paris 1964), p :298.

وفي سياق حديثنا عن الجسد فإننا نجد أن "سارتر" قد عني بدوره وأهميته أيضاً خاصة في علاقته بالفينومينولوجية الاجتماعية، إلا أن أحد من قبل لم يذهب إلى مدى مماثلة الوجود الإنساني بالجسد الذي يجد نفسه متجسداً فيه مثلما عبر عن ذلك ميرلوبونتي[1].

ويبرز الاختلاف بين التصورين حول قدرة الجسد على الإدراك وعلاقته بالآخر حيث ربطه سارتر بالوجود لذاته من جهة، وبوجود الآخرين من جهة أخرى، مع وصفه لطبيعة هذه العلاقة بالاستلاب الذي ينهار فيه عالمه جراء التواصل مع الآخرين، وفي ذلك يقول : «إن جسدي، من حيث هو مستلب يفلت مني ليصبح أداة بين الأدوات وعضواً حسياً تدركه أعضاء الحواس الأخرى، وذلك مع تدمير مستلِب، وانهيار ملموس لعالمي الذي يجري نحو الآخر والذي يستعيده الآخر في عالمه»[2]، وعلى العكس من ذلك رأى ميرلوبونتي أن أي اتصال أو فهم للحركات نحصل عليه بواسطة تبادل مقاصدي وحركات الآخر، أي حركاتي والمقاصد المقروءة في سلوك الآخر، فكل شيء يجري حسبه وكأن قصد الآخر كان يسكن جسدي أو كأن مقاصدي تسكن جسده[3].

من هنا نظر "سارتر" للجسد على أنه أداة من الأدوات الفاقدة للوعي، خاصة أثناء تواصله مع الأخر، ومادام أنه موضوع للإدراك، فإنه بذلك يفقد عالمه الخاص والسري الذي يصبح تحت مرأى المشاهدة والكشف،أما الأنا فتقوم بدورها بحركة عكسية تسحب فيها الآخر إلى عالمها، بغرض تجاوزه إلى تحقيق أهدافها الخاصة، حيث يقول: « ليس الآخر، من ناحية ثانية، هو الذي يضيع من تلقاء نفسه في هذا العالم، لكنني أجعله يضيع وسط العالم الذي هو عالمي، لمجرد أنه بالنسبة لي، ذلك الذي علي ألا أكونه، أي

([1]) علا مصطفى الأنور، مرجع سابق، ص 13.

([2]) جان بول سارتر، الكينونة والعدم، تر : نيقولا متيني، المنظمة العربية للترجمة، (لبنان)، ط1، 2009، ص 465.

([3]) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الإدراك، مصدر سابق، ص 157

لمجرد أنني أبقيه خارج ذاتي، كواقع أتأمله فقط وأتجاوزه نحو أهدافي الخاصة "[1]، أما ميرلوبونتي فقد وصف العلاقة بين جسد الأنا والآخر، بأنها علاقة تشوبها الحميمية والتواصل، مادام أننا نتقاسم عالم واحد نتحد فيه مع الأشياء، وإن كنت أمثل الذات المدركة للآخر الذي يمثل بالنسبة لي الموضوع الذي علي إدراكه، فإنه في الآن عينه أصبح المُدرك الذي على الآخر إدراكه أيضاً، في علاقة تبادلية تذوب فيها الخصومة حيث يعلق على ذلك بقوله: «الآخر ليس بالتمام حرية مرئية من الخارج، بوصفها مصيراً وقدراً، ليس ذاتاً خصيمة لذات، وإنما هو منتشب في دارة تصله بالعالم، كما نحن ذواتنا ومن هناك أيضاً في دارة تربطه بنا – وهذا العالم هو مشترك بيننا»[2]، فمعنى وجود المرء هو أن يوجد خارج ذاته، وأن يكون جنباً إلى جنب مع الآخرين، فالإنسان ليس ناسكاً– ولم يكن قط مثل هذا الناسك، لم يكن قط ذاتاً مغلقة على نفسها مكتفية بذاتها، ثم تخرج من ذلك عن نفسها لتطور علاقات مع العالم أو مع الذوات الأخرى، بل هو من الأصل يخرج عن ذاته فعلاً ليكون بين الأشياء ووسط الأشخاص الآخرين، وليس في استطاعتنا أن نقول أنه موجود إلا لأنه يدخل في مثل هذه العلاقات[3].

في الأخير نستنتج أن محاولات سارتر الدؤوبة من أجل سحب الوعي لكي يجاور الأشياء قد باءت بالفشل، لأن الوعي بقي بعيداً على أن يكتنه حقيقتها، فإقامته للفصل بين الوجود لذاته والوجود في ذاته، وإعطاء الأولوية للوجود في مقابل الماهية، مع وصفه للعلاقة بين الأنا والآخر بأنها علاقة استلاب[*]، جعلته يقيم:«انطولوجيا قاتمة يائسة لا

([1]) جان بول سارتر، الكينونة والعدم، مرجع سابق، ص 394.

([2]) موريس ميرلوبنتي، المرئي واللامرئي، مصدر سابق، ص 400.

([3]) جون ماكوري، مرجع سابق، ص 143.

(*) يشير "ميرلوبونتي" إلى هذه المعالجة العرضية التي قام بها"سارتر" للوجود بقوله: «الوجود السارتري ليس"شاقولياً" وليس"قائما": إنه يشق ولاريب خارطة الكائنات، إنه عرضاني بالنسبة إليها، لكنه بالفعل شديد الإنفصا عنها حتى نقول

تتيح مجالا لأي اتصال بين الإنسان والعالم أو بين الإنسان وغيره من الناس»[1]، ومقارنة بما جاء به، فإن ميرلوبونتي قد أستطاع أن يجمع بين الذات العارفة المدركة لوجودها من جهة، وإمكانية تواصلها الدائم مع العالم والآخرين من جهة أخرى، وبذلك جعل من الفلسفة قريبة من الواقع، ومن التفكير قريب من فهم الذات والوجود، حيث يعبر عن ذلك بقوله: «...ومركز الفلسفة لا يعود ذاتية متعالية مستقلة تقع في كل مكان وليس في أي مكان، فهو يوجد في البداية الأبدية للتفكير في نقطة تبدأ الحياة الفردية فيها بالتفكير بذاتها. فالتفكير ليس تفكيراً بالفعل إلا إذا خرج من ذاته وعرف نفسه كتفكير –لغير– منعكس، وبالتالي كتغيير لبنية وجودنا»[2].

IV. ميرلوبونتي المنعطف: من ضيق التفكير المتعالي إلى رحابة الوجود الإنساني

1–بولفيونية[*]الإدراك الحسي :

1–1–الارتهان إلى الأشياء ذاتها

"ما هي الظواهرية ؟" سؤال طرحه ميرلوبونتي في بداية كتابه "فينومينولوجيا الإدراك الحسي"، سؤال ماهوي يذكرنا بطريقة هايدجر المستفزة في التركيز على الـ"ما" كطريق نلج به أفق الحقيقة، حيث الغوص إلى أعماقها لا يتأتى لنا إلا من بُناها الظاهرية الساذجة التي تسيجها؛ يجيبنا أن فيما يبدوا أنها بحث في الجواهر"جوهر الإدراك" و"جوهر

عنه إنه "منتصب" هو الوجود الذي تتهدده الجاذبية والذي يخرج من خاطة الكائن الموضوعي، لكن ليس من دون أن يحب معه كل ماجلبه معه منه ضراء ومكاسب».(أنظر: ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، مرجع سابق، ص 402)

([1]) حبيب الشاروني، فلسفة جون بول سارتر، مرجع سابق ص 267.

([2]) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الإدراك، مصدر سابق، ص58.

([*]) **البوليفونية (polyphony)**: نوع من الإيقاع الموسيقي الذي يصدر فيه نغمتان أو أكثر في نفس الوقت والمصطلح مشتق من اللغة اليونانية "الذي يعني اصوات كثيرة" ؛وتكون الخطوط اللحنية منفصلة ومستقلة رغم اتصالها وقد استعرنا هذا المصطلح لما لمسناه من تقارب كبير بينه وبين نظرية الإدراك الحسي عند "ميرلولوبونتي"، حيث يقدم هذه الأخير عناصر مستقلة البنى لكنها متصلة فيما بينها (الأشياء، الجسد، الوجود).

الوعي" أو جوهر الصعود إلى الأعلى، لكن في غمرة نشوتها التفكرية[*] قد نست أو تناست أن تعود إلى الأسفل حيث يتكشف الوجود واقعاً، في الإنسان والعالم، كتجربة نعيشها ونحياها[1].

وبالعودة إلى الواقع نجد شيوع فكرة أن العلم بتحليلاته التجريبية المستفيضة في علم الأحياء ودراسته الإكلينيكية للنفس وبإسقاطاته النظرية على المجتمع هو أكثر الأمور صدقية، وما عزز ذلك الانجازات التي حققها على صعيد دراسته لمجمل ظواهر العالم لكن العالم في الحقيقة غير منفصل عنا، ليس موضوع نطرق بابه باعتبارنا ذوات منفصلة عنه، انه جزء منا يعيش معنا من أول لحظة نطأه فيها إلى اللحظة التي تنتهي فيه رؤيتنا له، وإذا أراد هذا العلم أن يروم الدقة، فعليه أن لا ينسى تجربة الإنسان مع العالم، لأنها تمثل الأصل البدائي الأول الذي ينطلق منه كل علم،فجوهر العداء الأبدي بين الفينومينولوجيا والعلم، هو في تنكر هذا الأخير للإنسان في كينونته المعاشة، فـ« إن كل عالم العلم يبنى على المُعاش وإذا أردنا أن نعقل العلم نفسه بدقة ونقوم معناه ومداه، علينا أن نوقظ قبل كل شيء هذه التجربة للعالم التي هي تعبيره الثاني»[2].

إن النظرة الاختزالية للعلم قد تجاهلت تجربة الإنسان مع العالم، حيث نظرت إليه كموضوع يسهل إدراكه إذا ما تم إبعاده وملاحظته، وهي نظرة قاصرة تتجاهل المحتوى الوجداني الذي ينبع من احتكاكنا المباشر مع الأشياء، فالإدراك الطبيعي ليس علماً، ولا

(*) يربط "ميرلوبونتي" الفينومينولوجيا بالوجود، على غرار ما قام به "هايدجر"، لذلك أعاب على هوسرل تركيزه المفرط على الاهتمام بموضوع المعرفة، واهماله للابعاد الوجودية التي تحيط بالكائن، حيث يقول: « إن الظواهرية، هي دراسة جواهر الأمور، وكل المشاكل بالنسبة لها تعود إلى تعريف الجواهر: جوهر الإدراك، جوهر الوعي، مثلاً. ولكن الظواهرية هي أيضاً **فلسفة تعيد وضع الجواهر في الوجود** ولانعتقد بأنه من الممكن فهم الإنسان والعالم من غير الإنطلاق من حدثيتهما"facticité"».(أنظر: موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الادراك، مصدر سابق، ص 07).

(1) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(2) المصدر نفسه، ص 08.

يطرح الأشياء كجمادات خالية من المعنى، ولا يبعدها لأجل مشاهدتها، بل يقربها إليه إلى درجة الاتصال معها، مادام هي حاضرة معنا في كل حركاتنا وسكناتنا، إنها الموطن الأبدي الذي لا يفارق مصيرنا المحتوم والدائم في هذا العالم[1].

تندرج جهود "ميرلوبونتي" كما سابقيه من الفلاسفة الوجوديين، في سياق محاولة تحويل المعيش واليومي الزائل إلى محل دراسة ظواهرية قابلة للوصف، لذلك أعابوا على المعرفة المعلولة[*] وجهتها الأحادية التي تنظر للإنسان كما الأشياء ككيانات حسية مستنفذة، وتفسر العلاقة بينهما كانعكاسات شرطية، قائمة على ثنائية المثير والاستجابة وإذا أردنا أن نكشف بالفعل ضبابية العلم التي تحيط بالأشياء كسحابة تأبى الانجلاء، فإنه علينا «العودة للأشياء نفسها(...) العودة لهذا العالم قبل المعرفة، الذي تتكلم عنه المعرفة باستمرار وكل تحديد علمي تجاهه يبدو مجرداً وغير ذا معنى وتابعاً، شأن الجغرافيا تجاه المنظر الطبيعي حيث تعلمنا ما هي الغابة وما هو الحقل وما هو النهر»[2].

إن اللحظة التاريخية الخالدة، هي اللحظة التي يتحول فيها العلم إلى الإنسان تحولاً يزيح به كل ترسبات التفكير الإمبريقي الذي كان يغلفه، وعند ذاك فقط«يتعلم الفكر النشيط والمرتجل الخاص بالعلم كيف يكتسب ثقلاً في ارتكازه على الأشياء ذاتها وعلى نفسه، ويصبح مرة أخرى فلسفة ...»[3]، فلسفة تقوم على وصف الظواهر كما هي، دون محاولة فهمها، لأن الفهم قد يعقد الأشياء، في حين أننا في حاجة إلى تقعيدها، والإصغاء لها، عندما تعبر عن كيانها كعالم، فالفلسفة كما يراها "ميرلوبونتي"« ... ليست معجماً

([1]) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الادراك، مصدر سابق، ص 264.

([*]) استعرنا لفظ **المعرفة المعلولة** من الفيلسوف الفرنسي المعاصر إدغار موران، لأننا وجدناه يتقاطع مع نظرة ميرلوبونتي للعلم، حيث يقصد به المعرفة الذرية للعلم التي تجعل من كل علم منفصل عن الآخر، دون وجود علاقة بينية بينهم، مع ادعاء كل علم من هذه العلوم قدرته الفائقة على تفسير ظواهر الكون والحياة.

([2]) المصدر نفسه، ص 8.

([3]) موريس ميرلوبونتي، العين والعقل، تر: حبيب الشاروني، دار المعارف الإسكندرية، مصر، ط1، 1989، ص 13.

وهي لا تهتم بـ"دلالات الكلمات"، ولا تبحث عن بديل لغوي للعالم الذي نراه (...) إنها الأشياء ذاتها، ومن عمق صمتها(*)، وهي التي تلتمس الفلسفة إيصالها إلى التعبير»[1].

إن العودة إلى الأشياء هي العودة إلى حضن العالم، بعد أن سعى العلم وفلاسفة العقل وعبر عقود طويلة على إبعادنا عنه، لقد خلقوا بيننا وبينه سياجات ميتافيزيقية وحواجز منطقية، وحوائل حسية، ومثل اللحظة التي هوى فيها جدار برلين تهاوت كل هذه التحليلات على أجساد منظريها، يوم أعلنت الظواهرية قدرتها كمنهج على الإصغاء الجيد لصوت الأشياء وهي في غياهب صمتها، لأن:« كل واحد من الأشياء البصرية، مهما كان فرداً، يعمل كذلك بوصفه بعداً، لأنه يمثل بوصفه نتيجة لتفتح الوجود »[2]، وجملة ميرلوبونتي "مهما كان فرداً" تفيد بضرورة عدم الوقوع في فخ تحقير الأشياء، لأن الشيء الواحد وعلى تفرده قادر على أن يفتح لنا باب الوجود الذي نحن في غفوة عنه.

وينتصب الجسد باستمرار قبالة الأشياء بغرض إدراكها، لأنه من نفس طينتها وباعتباره الأقرب إليها في التواصل، فالمظاهر بالنسبة له هي مغلفة دائما وتتكشف لحظة موقف جسدي معين، وإذا أردنا معرفة طبيعة العلاقة بين الجسد والأشياء فلا يجب أن نتصورها على أنها قانون أو صيغة معينة وإنما بردها إلى هذه المعادلة البسيطة هي" أننا أجساد وبهذه الأجساد نتفاعل ونؤثر في العالم"[3]، إنها علاقة فريدة حتماً « فهي التي

(*) يتساءل "ميرلوبونتي" على طريقة "ديكارت" عن امكانية التفكير في الأشياء انطلاقاً من اتصالها بالعدم الذي يمثل عارض من عوارضها، حيث يقول :«هل بمقدورنا أن نفكر انطلاقاً من تجربتنا مع الأشياء ونحن نُعَرِضها في نفس الوقت إلى امكانية العدم؟ أليست تجربتنا مع الشيء والعالم هي منفذنا الوحيد لكي نفكر في العدم؟ أو ليس عملنا في سياق استرجاع مكانة الشيء في اطار تجربتنا معه غير كافية أصلاً لتعريف انفتاحنا لـ"شيء ما؟» (أنظر: موريس ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، ص 57).

(1) المصدر نفسه، ص ص 54، 55.

(2) موريس ميرلوبونتي، العين والعقل، مصدر سابق، ص 85.

(3) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الادراك، مصدر سابق ص251.

تجعلني أبقى أحياناً عند الظاهر، وهي كذلك التي تجعلني أذهب أحياناً إلى الأشياء ذاتها؛ وهي التي توجِد طنين المظاهر وهي التي تخرسه كذلك وتقحمني في خضم العالم»[1].

إن امتلاكنا لجسد لا يعني امتلاك كتلة حسية خالية من التفاعل، ولا يعني حيازتنا لجسم همه تلبية مطالبه البيولوجية التي بفضلها يحيى ويعيش، وإنما يعني تركيبة شمولية ونموذجاً لكل التطورات الإدراكية، التي تستقي كيانها من النوافذ الحسية التي هي في الأصل جزء من العالم وليست خارجة عنه، فالشيء لا يوصف كمعطى يتم إدراكه، وإنما يستعاد من داخلنا قبلياً، أو بالأحرى يعاد تكوينه وبلورته حتى يتسنى لنا إمكانية أن يعاش من قبلنا، فمادام أنه مرتبط بالعالم فإننا نحمل في دواخلنا كأجساد بنياته الأساسية التي تتيح اندماجنا معه وتفتحه لأجلنا[2].

وتُقَام العلاقة بين الجسد والأشياء، على أساس من الحميمية، فنحن لا نفترق عنها في جميع مجريات حياتنا المعيشية، منذ أن نفتح أعيينا في الصباح، إلى حين نلمس أقلامنا حين نكتب، إلى غاية نومنا على فراشنا المريح الهادئ، فالجسد يتنفس العالم ويتبادل العطاء الدائم معه، في حركة تبادلية، حيث يتبدى لنا المعنى الذي يلف الأشياء بمجرد أن نتصل به، فـ « ...ما هو معطى ليس هو الشيء عارياً وليس هو الماضي كما كان في حينه، وإنما هو الشيء الجاهز للرؤية، والذي هو مبدئياً وواقعياً مترع بكل الرؤى التي يمكن أن تؤخذ له»[3].

من هنا يتغير مفهوم الشيء من صيغته الجوفاء الصامتة، إلى إحالة دائمة تأخذنا صوب الدلالة، عن طريق إيقاظ ملكة الرؤية التي تتربع على عرش الحواس

([1]) موريس ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، مصدر سابق، ص ص 58، 59.

([2]) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الادراك، مصدر سابق، ص 267.

([3]) المصدر السابق، ص 205.

الأخرى باعتبارها الأقرب إلى الأشياء حين تمثلها، فـ« الرؤية تحصل أو تتحقق من وسط الأشياء، تتحقق هناك، حيث يبدأ مرئي في أن يُرَىَ، ويصبح مرئياً لنفسه وبواسطة رؤية كل الأشياء، تتحقق هناك حيث لا انقسام بين الحاس والمحسوس، مثلما يختفي كل انقسام بين ماء التبلور والبلور»[1]، فتصبح بذلك الرؤية فرن البوتقة الذي تُذَاب فيه كل الثنائيات المُقَامَة بين الذات والموضوع، أو بين عضو حاس وآخر محسوس، بين أن تَرَىَ أو تُرَىَ.

والإدراك الحسي الذي نحصل عليه إنما يكون من الشيء ذاته وليس من التصور الذي قد نقيمه عنه، والقصد من الشيء ذاته، هو إخلاء ساحته من كل التخمينات العقلية، والتفسيرات الحسية، واللجوء فقط إلى خبرة الجسد التي كونها جراء احتكاكه المستمر مع العالم، فالشيء يقع في مدى بصري وبشكل عام في مدى استكشافي له مثل«الطاولة التي أمامي تقيم علاقة فريدة بعيني وجسدي: إنني لا أراها إلا إذا كانت في مرمى فعلهما؛ فمن فوقها توجد الكتلة الداكنة لجبيني، ومن تحتها المحيط الأكثر انسياباً لخدي، كلاهما يكون مرئياً وكلاهما قادر على حجبها، وكأن رؤيتي للعالم ذاته تتم انطلاقاً من نقطة معينة من العالم»[2]، حيث يصبح الجسد من خلال العين الباعث على الرؤية، كما يملك إمكانية حجبها أيضا، سواء من خلال الحركة، أو من خلال مسار المشاهدة المحدود الذي يتعلق بمجال النظر.

إن الشيء الذي يتقدم لنظر أو للمشاهدة والتحري، يوقظ داخل الجسد قصداً حركياً معيناً، وهو في الأصل لا يستهدف أجسادنا وإنما يستهدف الشيء ذاته حيث تبدو هذه الحركات وكأنها معلقة به، فإذا استطاعت يدي أن تعرف القاسي والطري، ويعرف نظري نور القمر، فذلك لأن هناك رابطاً معيناً يجبرنا على الاتصال بالظاهرة[3]، فالمعرفة لم تعد

([1]) موريس ميرلوبونتي، العين والعقل، مصدر سابق، ص ص 19، 20.

([2]) موريس ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، مصدر سابق، ص 58.

([3]) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الادراك، مصدر سابق، ص 261.

حكراً عقلياً خالصاً، بل للجسد ذاكرته التي تجعله يتعرف على الأشياء، حيث تبوح له بجملة المعاني التي تغلفه، ويصغي إلى تعبيراته التي يتقن تفاصيلها، كما يحمل إمكانية الامتزاج معها، في حركة تعاكسيه دوارة لا تنتهي رحاها إلا بعد أن يفصح العالم عن حضوره.

ويُقَدم الشيء نفسه انطلاقا من الإضاءة واللون، ليس إلى العقل الذي يرهقه بتحليلاته، ولا بوصفه معطى محسوس يحتاج إلى فرض دلالاته، وإنما يرجع ذلك إلى تنظيم معين يخص اللون ذاته، فإذا أردنا أن نعرف بنيته فلا يجب أن نخرج من ثنائية (الإضاءة/ الشيء المضاء) والتي يجب أن نعالجها باقترابنا منه إلى الحد الذي نكشف فيه ثبات ماهيته التي تميزه[1]، ويكون الجسد الأولى باستقباله، عن طريق فعل الرؤية فالعين تستقبل الأشعة المتوهجة عنه، فتتلقاها، ليس كمنبهات خارجية تحيلها إلى العقل وإنما كعالم يجتاح جسدي لكي يوقظ في كوامن الإدراك، فـ« إقامتنا في وسط ملون معين مع ما تقتضيه من نقل وتثبيت لجميع علاقات الألوان، هي عملية جسدية، فأنا لا أستطيع إنجازها إلا بالدخول في الجو الجديد، لأن جسدي هو قدرتي العامة في جميع أوساط العالم، ومفتاح جميع الانتقالات وجميع المعادلات التي تبقيه ثابتاً»[2].

ويعبر "ميرلوبونتي" في مقطع جميل اقتطفه من رواية "زنبقة الوادي"[3] للكاتب أونوري دي بلزاك[*]عن تلك العلاقة التي تربط بين الأشياء والرؤية، بين الحب والألوان

([1]) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الادراك، مصدر سابق، ص253.

([2]) المصدر نفسه، ص 256.

([3]) اونوره ده بلزاك، زنبقة الوادي، تر: بهيج شعبان، المنشورات العربية، مصر، (دط)، (دت).

([*]) **أونوريهدي بلزاكHonoré de Balzac (1799 – 1850):** كاتب فرنسي وروائي ومسرحي من رواد الأدب الفرنسي في القرن التاسع عشر في الفترة التي اعقبت سقوط نابليون، يُصنف ضمن رواد الرواية الفرنسية الأكثر تأليفاً حيث كتب مايربو عن تسعين رواية وقصة قصيرة و137 قصة نُشرت منذ عام 1829 حتى 1855 مُجمعين بعنوان

إنها الكينونة باعتبارها حدث نعيشه ولا نفهمه، حيث يقول:«فكرت بأن في الألوان والأوراق انسجاماً وشعراً يظهران في العقل ويسحران النظر، كما توقظ الجمل الموسيقية آلاف الذكريات في أعماق قلوب الأحباب، إذا كان اللون هو النور المنظم ألا يجب أن يكون له معنى كما يكون لتركيبات الهواء معناها؟(...) إن للحب شعاره والكونتيسة تحل رموزه بشكل سري. فهي ترميني بإحدى هذه النظرات الحادة التي تشبه صرخة مريض نلمس جرحه»[1]، فالحب هو في الباقات التي يحضرها "فليكس دوفاندوينيس" لمدام "مورتسوف" بالوضوح نفسه الذي قد نلمسه في الملاطفة، ومع ذلك لا نستطيع أن نفهم ما يدل فيها من حب، ليس هناك طريقة أخرى لفهمها سوى بالنظر إليها، فدلالتها هي أثر لوجود معين مقروء ومفهوم بالنسبة لوجود آخر[2].

إذن تعبر الأشياء عن حضورها ليس باعتبارها معطيات محسوسة تعيش تحت طائل نظرنا، إنها أشبه باللغة المشبعة بالدلالات والتي تسكن في حواف الشيء، منتظرة حضور الجسد الذي بدوره يكشف ألغازها، فيخرجها من عتمة الظلام، إلى كوامن النور حيث تتجلى ككلمة لا ننطق بها، بل نعيشها ونحياها، إننا « نستطيع القول حرفياً بأن حواسنا تسأل الأشياء وتجيبها (...) وأن معنى الشيء يسكن هذا الشيء كما تسكن الروح الجسد»[3]، فالمعنى يسكن الأشياء بمثل ما يسكن الكلمة، لكن يحتاج إلى التقرب إليه ومحاولة الإصغاء الجيد إلى كينونته أثناء تكشفها، ليس الأمر بالهين، لذلك وحدهم الفلاسفة اللذي تركوا البحث في المفاهيم واتجهوا إلى الوجود من يستطيعون بلوغه والتعبير عنه.

الملهاة الإنسانية، ألف التحفة المجهولة في الرواية الفلسفية، والجلد المسحور في الرواية الخيالية، وأيضاً في الرواية الشعرية زنبقة الوادي.

([1]) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الادراك، مصدر سابق، ص ص 263، 264.

([2]) المصدر نفسه، ص 264.

([3]) المصدر نفسه، ص 262.

1-2- الذات عينها كجسد

غيرت الفينومينولوجيا بدءاً من القرن التاسع عشر ملمح التفكير العام في الإنسان وبإعتبار أن كلمة السر التي تميزها هي "العودة إلى الأشياء ذاتها" فأنها رأت في الجسد حجر الفلاسفة المفقود الذي علينا استعادته، من منطلق أن أولى التجارب التي نخوضها هي تجربتنا حضورنا في العالم، والتي تجري أحداثها عبر المرور بالجسد، وهكذا يصبح الجسد وسيلتنا في التعبير واقعياً عن ذواتنا في سياق تواصلنا الدائم مع الأشياء والأجساد التي تماثلنا في الماهية والشكل[1].

ويظهر أن الفينومينولوجيا كمنهج علمي منفتح على بقية المناهج والدراسات، تحاول أن تتسم بالراديكالية في معالجتها لمختلف الموضوعات، حيث وجدت في الجسد الموضوع الفلسفي الأنسب من بين الظواهر الذي يحتاج إلى انتشاله من غياهب الجب الذي قد سبق وأن وضعوه فيه فلاسفة العقل، وعلماء التجارب الفيزيولوجيين، فكان بذلك "هوسرل" أول من حاول أن يشرع إلى وضع فلسفة حقيقية للجسد[*]، ليتبعه فيما بعد "ميرلوبونتي" بمعالجة أبعاده وحيثياته بأكثر إسهاب وتفصيل .

لقد حاول "ميرلوبونتي" أن يطرق باب التفكير بالجسد، من خلال تكسير كل الأبواب الحديدية التي كانت تسجنه، التصور الفسيولوجي الذي اختزل ماهيته في شبكة الأعصاب وثنائية المثير والاستجابة، علم النفس الذي ربطه بالغريزة وتحقيق مطالب

([1]) ميشال مارزانو، فلسفة الجسد، تر: نبيل أبو صعب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1 2011، ص ص 56-57.

([*]) عالج هوسرل موضوع الجسد في كتابه "تأملات ديكارتية"، حيث ميز بين الجسد والجسم وذلك في سياق تطرقه إلى الإختزال الفينومينولوجي، فرأى أن مشكلة الجسد لا يمكن حلها إلا بالتطرق إلى موضوع الزمان والمكان، والقصدية وبنية الإدراك الحسي، كما ألح على ضرورة التطرق إلى دوره المهم، من خلفية أنه يمثل الدافع الذين يوجهنا صوب العالم. (ادموند هوسرل، تأملات ديكارتية –المدخل إلى الظاهريات–، ترجمة وتقديم نازلي إسماعيل حسين، دار المعارف، مصر، 1970، ص 213).

الايروس، الفلاسفة العقليين الذي أهانوه وازدروه، وجعلوه التابع الخانع، لمطالب النفس والقوى العقلية العليا، ليحرره أخيراً، لما دعا إلى إعادة موضعته داخل العالم، ليس كشيء من الأشياء، وإن كان يشبهها من منطلق طابعه الجسمي، وإنما ككيان فاعل ومنفعل وخالق لكل دروب المعنى.

إن على تفكير العلم– التفكير المنحصر في الموضوع– أن يعيد موقعة الجسد إلى سياقها الحقيقي، أي إلى المحسوس والعالم على نحو ما هما في حياتنا، فهو ليس مجرد آلة إعلامية نضعها تحت رحمة المجهر، ندرسها ككتل مفرغة من المعنى، وإنما ككيانات فعلية تستحق أن نلحقها بالذات الإنسانية بما هي منفعلة ومتفاعلة مع ذاتها أو مع العالم الذي هو ليس أمامي وإنما محيط بي، لا يبرحني قيد برهة[1]، ومن هذا الأساس ظهرت حاجة التفكير الملحة في الجسد، لأنه يمثل بوابتنا إلى فهم الإنسان ليس بما هو موضوع قابل للمعالجة التجريبية، وإنما ككيان يتحد فيه العقلي مع الحسي، النفسي مع الجسدي، الذات مع الموضوع، والعين بما هي عضو حاس وشاعر مع مختلف الأشياء والعالم .

ولا يجب أن يفهم كلام "ميرلوبونتي" على أنه إنكار للعلم ذاته، ولا إلى الطابع الجسمي للجسد، وإنما هو محاولة إلى كبح جماح التفكير فيه تجريبياً، أو هو إعادة صريحة لما هو عليه الجسد بالفعل، فمن غير الجائز إجرائياً أن نهمل ما في هذا الجسد من حياة، فهناك دائما أبعاد وجدانية ووجودية تختبئ خلفه، حيث يقول: « إنه يجب إعادة النظر في تعريف الجسد كموضوع محض لكي نفهم كيف يمكنه أن يكون هو صلتنا بالحياة بالطبيعة (...) ونحن لا نتخذ له مُقاماً في عالم الماهيات...»[2].

([1]) موريس ميرلوبونتي، العين والعقل، مصدر سابق، ص ص 12، 13.

([2]) موريس ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، مصدر سابق، ص 84.

كما يخالف النزعة التفكرية التي تنطلق من العقل لتفسير كل مجريات العالم ومن الذات باعتبارها المقياس الأوحد للحكم على كل أحداث الوجود، ومثلما وجد نيتشه في الجينيالوجيا منهجاً يهدم به عرى التفكير الميتافيزيقي، وجد "ميرلوبونتي" في الجسد المطرقة التي يهدم بها أيضاً الصرح المثالي الذي شيده أب الفلسفة العقلانية "ديكارت" حيث سعى جاهداً وفي الكثير من كتاباته إلى تجاوز عقدة الكوجيتو المتمركز حول "الأنا أفكر" إلى كوجيتو أكثر سعة ورحابة، ومنفتح على"الأنا موجود"، وجود يحيلنا إلى الحياة والمعيش، حيث العالم والأشياء والآخرين.

ومربط الفرس الذي أثار حفيظة "ميرلوبونتي" في معالجة "ديكارت" لمسألة العلاقة بين النفس والجسد(*)، تمثل في إقامته للجدار الوهمي الذي يفصل الذات عن الموضوع، وإلحاق الوجود كمقولة أساسية بالتفكير، وكأن العالم على سعته يمكن حصره في "الأنا" الضيقة، لذلك رأى أن وجه الحل في هذه المسألة، هو في "الفهم الحسي" فنحن موجدون في العالم عبر أجسادنا، وبه ندرك أنه لا قاسم بين الذات والموضوع، بل هناك تلاقي وتزاوج بين الناظر والمنظور إليه، إلى الحد الذي تذوب فيه كل تفرقة ممكنة فهناك دائما انفتاح ارتدادي تعاكسي بين الموجود والوجود، أو على حد تعبيره " المرئي مقذوفاً به على الجسد الرائي"(1).

(*) يقدم "ديكارت" في كتابه "تأملات ميتافيزيقية في الفلسفة الأولى" أدلة كثيرة يثبت من خلالها أن جوهر الجسد من حيث هو شيء من بين الأشياء وتابع إلى حيز المادة، مختلف تماماً على النفس من حيث هي كيان روحاني ماهيته التفكير، يقول :«...إني لست إلا شيئاً مفكراً لا شيئاً ممتداً، ولدي أيضاً فكرة متميزة عن الجسم، بإعتبار أنه ليس إلا شيئاً ممتداً لا شيئاً مفكراً، لذا ثَبَتَ عندي أن هذه الأنا، أعني نفسي التي بها أكون أنا ما أنا، تتميز عن جسمي تمييزاً تاماً حقيقياً، وهي قادرة على أن تكون أو أن توجد بدونه » (أنظر: روني ديكارت، تأملات ميتافيزيقية في الفلسفة الأولى، تر: كمال الحاج، منشورات عويدات، لبنان، ط4، 1988، ص 59).

(1) هيلين توماس، جميلة أحمد، الأجساد الثقافية الإثنوغرافيا والنظرية، تر: أسامة الغزولي، المركز القومي للترجمة القاهرة، ط1، 2010، ص 65.

من هنا« فجسدنا نظام من القوى الحركية أو من القوى الإدراكية، وهو ليس موضوعاً لـ"أنا أفكر"، فهو مجموعة من الدلالات المعاشة تتجه نحو توازنها »[1]. من خلال إقامة التواصل مع العالم ومع الآخرين بما هم يملكون أجساد تشبه ما لدينا أيضاً فلا يمكن النظر إلى العالم بوجهته الضيقة التي تحصره في الأنا بما هي تفكير، كما لا يمكن إتباع الإدراك بماهيته العقلية كما هو حاصل لدى العقليين، لأن هناك تفكير من نوع آخر، دأب على تناسيه الفلاسفة، وهو التفكير بالجسد، يقول"ميرلوبونتي" معلقاً على ذلك: «... والإدراك الذي ربما لا يكون "في رأسي"، ليس كائناً في أي موقع آخر إلا في جسدي بما هو شيء في العالم»[2].

إن عزل الإدراك على بواعثه الجسدية المبثوثة بين ثناياه، هو إنكار لطابع الجسمي للإنسان، والحاضر في كل حركاته وسكناته، بدءاً برؤية العين، مروراً بسماع الأصوات عن طريق الأذن، ووصولاً إلى اللمس الذي ندرك من خلاله النعومة والخشونة وثقل الأشياء، فـ« الإدراك لا يولد أينما كان بل هو ينبعث من خفايا الجسد»[3]، وذلك لكون أن للجسم خبرته التي تؤهله لأن يتحد مع الأشياء ومع العالم، ومع الذات بما هي عقل ومع الموضوع بما هو عارض ومحسوس؛ وحتى ولو تكلمنا على الصور الذهنية والاستبصار بما هو ملكة تجلب الغائب ليكون حاضراً أمامنا، ورغم بعده على أن يكون متجسداً ومرئياً، إلا أنه يمثل فتحة نحو قلب الوجود الذي يستند بدوره إلى علامة جسمانية، تدفعه دائما إلى أن يقول أكثر مما يعني[4]، وذلك من خلال حضور الجسد الدائم، في كل نبض من حياتنا، إنه محور العالم وقلب الوجود .

([1]) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الادراك، مصدر سابق، ص 134.

([2]) موريس ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، مصدر سابق، ص 62.

([3]) المصدر نفسه، ص 61.

([4]) موريس ميرلوبونتي، العين والعقل، مصدر سابق، ص 41.

ولأجل أن يثبت ميرلوبونتي علاقة الوعي بالجسد، لجأ إلى أمثلة واقعية(العضو الوهمي[*])، ليبين من خلالهما قصر أفق الدراسات الفسيولوجية والنفسية وعدم قدرتها على تفسير مثل هذه الظواهر، ففي حالة "العضو الوهمي" مثلاً، أغفلت هذه الدراسات جانب مهم يتعلق برغبة الكائن في الانخراط في العالم، لأن ذلك الرفض الضمني وعدم تقبل فكرة العجز والتوقف عن الحركة الطبيعية في الحياة، مرده إلى عدم قبول جسد المريض لصورة الناقصة والمشوهة من جسده "جسمه الحالي"، لذلك يسعى إلى الكمال عن طريق توهم وجود ذراع يجعله ينفتح على كل النشاطات التي يمكن لذراع السليم وحده أن يقوم بها، والتي قد سبق وأن أحتفظ بها داخل "جسمه المعتاد"[1]، فـ«في بداهة هذا العالم الكامل حيث لا تزال توجد مشاريع للكتابة أو للعب البيانو، يجد المريض حقيقة كماله»[2]، لقد أدرك المريض ببداهته الأصيلة، أن الجسد هو وسيلتنا للانخراط في العالم وفقدان أحد الأعضاء، معناه الاستقالة الغير معلنة من مجريات الأحداث اليومية التي يقوم بها، والتي تثبت أحقيته ككائن في هذا الوجود.

إذن لا خيار لهذا الجسد سوى أن يستسلم لحاجة الإنسان الملحة في أن يكتشف العالم، مادام أنه مزود بكل ما يحتاجه لكي يكون عضو فاعل داخل نسيجه العام، فهو يحمل طابع الأشياء باعتبار طبيعته الفيزيقية من جهة، حيث يُرَىَ كجسم مُنتَصَب يحمل حيز المكان، وذو شكل مميز عن باقي الأشكال الأخرى- الجسد الموضوعي-، ومن جهة أخرى مستتر ومتخفي ولا مرئي، خارج عن سيطرتي-الجسد الذاتي أو الخاص-

(*) **العضو الوهمي:** وهم الأطراف هو إحساس الذين بترت أو فقدت أطرافهم أن أطرافهم المبتورة أو المفقودة لا تزال تلتصق بالجسم وتتحرك بشكل مناسب مع أجزاء أخرى من الجسم. ما يقرب من 60٪ إلى 80٪ من الأفراد الذين بترت أو فقدت أطرافهم يحدث لهم هذا الوهم والغالبية العظمى من الأحاسيس التي يشعرون بها هي الألم.

(1) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الادراك، مصدر سابق، ص 78.

(2) المصدر نفسه، ص78.

لأني لا أستطيع مشاهدته والنظر إليه، وحتى لو تخيلت ذلك جزافاً، فإنه يجب أن أنسلخ من جسمي لكي يسهل علي مشاهدته، وهذا بالطبع غير ممكن[1].

إن «جسمي، المرئي والمتحرك، هو في عداد الأشياء، إنه واحد منها، وهو يتشابك في نسيج العالم، وتماسكه هو تماسك شيء ما، ولكن بما أنه يرى ويتحرك، فهو يمسك بالأشياء في دائرة من حوله، وهي ملحقة به أو امتداد له، إنها مفروزة في لحمه»[2]، هذه الازدواجية للجسد، أن يكون الناظر والمنظور في الآن عينه، تتيح الانتقال بين العوالم، بين أن يكون متموضع بين الأشياء ويعيش وسطها، وبين أن يكون كائن فاعل ومنفعل، يحمل هم الوجود الذي لا يتلقاه بصيغته الجوفاء الميتة، وإنما كحياة يعيشها بالفعل، وإذا تكلمنا على عدم إمكانية الرؤية العينية للجسد الرائي، فإننا نلحظ بعض الحالات الممكنة التي تتيح لنا الإطلاع على جزء من خارطتنا الجسدية، خاصة البعيدة منها، ومكمن الفرق هو مدى قربنا وبعدنا من محور العين، حيث كلما ابتعدنا عنها كانت الرؤية أوضح وأجل، وكلما اقتربنا منها اضمحلت وتلاشت، من هنا شكلت العين وفعل الرؤية الحلقة الأهم داخل فلسفة ميرلوبونتي وهذا مقارنة بالأعضاء الحسية الأخرى.

إن أعيننا الجسدية أو بما هي أعضاء هي أكثر بكثير من كونها مستقبلات للضياء والألوان والخطوط، ليست مجرد أعضاء وظيفتها نقل الصور الخارجية عبر السيالات العصبية لدماغ الذي يقوم بفك شفرتها وفهمها، إنها تمثل آلات متفحصة للعالم فهي تملك هبة المرئي كما يملك الإنسان الملهم والموهوب التمكن من فهم لغات الشعوب[3]، إنها أشبه بالبصيرة التي تختفي وراء البصر، عين العقل التي بها يعرف

([1]) Merleou-ponty, phénoménologie de la perception, op. Cit, p :107.

([2]) موريس ميرلوبونتي، العين والعقل، مصدر سابق، ص 19.

([3]) المصدر نفسه، ص 25.

حقيقة الأشياء، ولكن العقل مفهوم هلامي غير واضح حسب التصور الفينومينولوجي لذلك التعبير الأدق، هو عين الجسد بما هو وعي، الرؤية من حيث هي أداة لانغماس الكائن في العالم، إنها تشكل بما يشبه «...التقاء، مثل مفترق الطرق، لجميع مظاهر الوجود»[1].

من هنا لا تعتمد الرؤية على العقل ولا على التفكير، ولا تعني حضور الذات الدائم في الوجود، فهي الأسلوب أو الطريقة التي من خلالها أكون غائباً عن نفسي ذاتها، حيث أرى الوجود وانشطاراته من الداخل[2]، الأمر الذي يشبه الاتحاد الحاصل بين الوجود من حيث هو موجود، الذات من حيث هي وعي، والرؤية من حيث هي الكيمياء السحرية التي تُذيب كل ذلك، في شكل لحمة تأبى الانشطار والتشضي، هي لحظة تغيب فيها النفس عن التحليل والتفسير، وتنفتح على ذاتها وعلى العالم، منفعلة ومتفاعلة ومنغمسة حد النشوة والتياهان.

وترتبط الرؤية بالحركة، فالجسد لا يثبت على حال، والأشياء لا تُرى فقط من زوايا واحدة، لذلك نحرك أعيننا أحياناً، كما نحرك مواقعنا وأمكنتنا أحياناً كثيرة، فـ: «جميع تنقلاتي ترتسم أساساً في ركن من المشهد الذي أراه، وتُنقل على خريطة المرئي. وكل ما أرى هو من حيث المبدأ في مدى تناولي، أو على الأقل في متناول نظرتي، ومنقول على خريطة "ما أستطيع"»[3]، لكن هناك من الأشياء من لا تكشف عن نفسها بكليتها، فهي تُبقي دائماً على مساحة من اللامرئي المتخفي بين جنابتها، تكبل قدرة النظر على الإحاطة به، بكل جوانبه وجوانيته «فنحن لانرى سوى ما ننظر إليه، وما تكون الرؤية بدون أية حركة للعينين، وكيف لا تفسد حركتها الأشياء إذا كانت الحركة نفسها فعلاً

([1]) موريس ميرلوبنتي، العين والعقل، مصدر سابق، ص 86.

([2]) المصدر نفسه، ص 81.

([3]) المصدر نفسه، ص 17.

منعكساً أو كانت عمياء، وإذا لم تكن لديها وسائلها الخاصة في الاستشعار وبصيرتها»[1]، فاللامرئي يبقى من اختصاص الجسد بما هو قادر على الإنصات لصوت الأشياء، ومن اختصاص الرؤية التي تعرف خبايا الشيء الموجودة في الشقوق الضيقة وفي مناطق الحجب التي لا يطالها النور، فهناك دائما بصيرة خلف البصر، تفوقها من حيث الشدة والامتداد.

في الأخير نقول، أن الجسد بما هو مرئي وشيء من بين الأشياء، وبما هو لا مرئي وغائب وخارج عن قدرتي واستطاعتي، بما هو لامس وملموس، ذات وموضوع يخرج عن كل تحديد، ويفوق حيز الوصف، هو تعبير عن كينونة الإنسان وسط العالم وإعلان انخراطه من جديد في سياق الوجود، لقد وصف هذا كائن فيما سبق بأنه الحيوان الغريب والوحيد الذي عجز عن تحديد نفسه، فهو حيوان من حيث هو جسد ولكنه واعي وعاقل، وعاقل وواعي ولكنه ليس بروح لأنه جسد، تائه وسط العالم يترقب كل الأشياء من حوله، طارحاً سؤال : من أنا ؟ وما موقعي من هذا العالم؟، كل الفلسفات رمت به إلى زاوية التفرد والعلو، وتنصيبه على عرش الموجودات، نصبته إله فيما بين كل المخلوقات لكنها في نفس الوقت جعلته كسجين في غرفة من ذهب، قصر خاوي يصرخ فيه بأعلى صوته: أنا الكائن الوحيد المفكر فيما بين الكائنات، يرتد صدى صوته عليه مُعلناً: أنت الكائن الغريب التائه والحزين فيما بينهم جميعاً، لأنك بُليت بشقاوة العقل والتساؤل، قد لا نكون مبالغين إذا قلنا أن فلسفة "ميرلوبونتي" في سعيها للإجابة على سؤال ما الإنسان؟ قد وجدت في الجسد الحل الذي يعيد موقعته داخل العالم، حيث أنقصت من جبروته وعتوه، وإعادة ضبط الأنا المفكرة لديه مدرجة إياها ضمن الإدراك الحسي، فنظرت إليه ككيان متكامل غير مجزأ إلى حلقات متباعدة، أو نظريات متصارعة، إن الفكرة بسيطة تتلخص في أن « جسدي هو محور العالم: إنني أعلم أن للأشياء وجوهاً عدة لأنني

([1]) موريس ميرلوبونتي، العين والعقل، مصدر سابق، ص 17.

أستطيع أن أدور حولها، وبهذا المعنى أعي العالم بواسطة جسدي»[1]، وعي يفيد بالانفتاح المتبادل والمتعاكس بين الداخل/الخارج والمرئي/ اللامرئي واللامس /الملموس والذات/الموضوع والنفس/الجسد، هذه الثنائية الأخيرة التي يعبر عن فحواها بعبارة جميلة يقول فيها:« إن الجسم بالنسبة للنفس هو مكانها المولدي والرحم لكل مكان آخر موجود»[2].

3-3-وقع الوجود الأبدي

إن كل نشاط فلسفي حر يمس واقع الحياة والإنسان، له غاية يسعى إليها، ويرغب في تحقيقها، ولأجل ذلك يسعى الفيلسوف بخطى حثيثة وبجهد مضني إلى إعادة قراءة الواقع الذي يبدو واضحاً وجلياً، فيستكشف مواطن النقص المتوارية عن ناظر العوام ويعيد صياغة الأسئلة البسيطة التي على منوالها ينبثق المعنى مبدياً حضوره كحقيقة نقر بوجودها دونما أن نقر بحقيقتها، قد تكون الصياغة متناقضة، ولكن بين هذا وذاك علينا أن نتأرجح، إذا كنا نؤمن بالاختلاف، فالقناعات لا بد هي مرهقة ومتعبة، إنها تدفع بنا إلى زاوية التكلس والتحجر، فتعمي عقولنا وقلوبنا، تجعلنا نتناحر على من هو الأحق بالخلافة، خلافة الفكرة ذات الأفق الواحد، أو العين الواحدة التي لا ترى سوى نفسها فتجدها تحارب الظلام الذي لا تراه، ضرب في كل اتجاه، وكيف للأعمى أن يبصر؟وكيف لمن يتخبطه الشيطان من المس أن يقف منتصباً على أفق الإيمان بتنوع الأفكار كما هو تنوع مظاهر الوجود والطبيعة أمامنا؟.

كل الأسئلة التي طرحت قبل الآن، جعلت من الإنسان مركز الكون ومحوره انطلاقا من نور العقل الإلهي المقدس الذي جعله مميز عن باقي الكائنات الأخرى، ولكن

([1]) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الادراك، مصدر سابق، ص 78.

([2]) موريس ميرلوبونتي، العين والعقل، مصدر سابق، ص 45.

لا أحد قبل "ميرلوبونتي" تساءل:لما لا يكون العالم مدخلنا لفهم الإنسان؟ وكيف للإنسان أن يدرك وجوده انطلاقا من ذاته مُقصياً الوجود الذي يراه والذي يحيط به من كل حدب وصوب؟ لما لا تكون الأشياء على بساطتها منطلق لفهم وجودنا؟ وهل بإمكانها أن تفك قيود معناها وتلامس بشعاعها الحقيقي وجودنا؟ ما السبيل إلى العودة والتموقع في مكاننا الأصيل والأبدي الذي يسبق كل تفكر وكل معرفة؟ حيث وجودنا الأصيل وكينونتنا السابقة عن كل تمثل.

إن الفلسفة مع "ميرلوبونتي" تتخذ درباً آخر غير الذي سار عليه الفلاسفة من قبل درب العالم الذي يعيدنا إلى الإنسان، فلا قائمة لنا تقوم في الوجود إلا انطلاقا من إيماننا بأننا أحد كياناته التي تشكله، إننا من نفس نسيجه، مادمنا نملك أجساد كائنة بالفعل، لا تختلف عن باقي الموجودات، نتواصل بلغة أشبه بالصمت، نتبادل حوارات لانهائية في كل حركة، والفلسفة بما هي إنصات فعلي لما هو عليه صوت العالم والأشياء، فإنها القادرة وحدها على التعبير أيضا عن معناه المتواري بين كياناته، فـ «...الكلمات المثقلة بالفلسفة ليست بالضرورة هي التي تحبس ما تقوله، وإنما هي بالأحرى تلك التي تتفتح بكل ما أوتيت من قوة على الكينونة...»[1].

إن كل التحليلات المتعلقة بالطبيعة والحياة والجسد البشري التي دأب "ميرلوبونتي" على معالجتها، تجعلنا ندخل تدريجياً في عالم الحياة والكينونة[2]، ففي أساس جميع تجاربنا وجميع أفكارنا نجد إذن كائناً يتعرف على ذاته على الفور، لأنه هو أساس معرفته لذاته ولجميع الأشياء، إنه يعرف وجوده الخاص ليس كواقع معطى يسهل ملاحظته أو انطلاقا من استدلال عقلي من قبيل " أنا أفكر إذن أنا موجود"، بل من خلال التماس

(1) موريس ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، مصدر سابق، ص 178.

(2) المصدر نفسه، ص264.

المباشر مع الوجود[1]، فلا يمكن بأي حال أن نطرق سؤال الوجود ونحن نعتقد بأنه جامد وصامت، وتحت المعاينة العقلية الجوفاء البعيدة عن معايشته عن قرب، فالنظر إلى العالم من فوق يجعلنا نرى الأشياء على غير حقيقتها، صغيرة وضبابية، إننا نحتاج بالفعل إلى النزول ومجاورتها، بغرض استرجاع معناها الغائب عنا، والحاضر معنا حتى وإن كنا في غفلة عنه «... فنحن بإمكاننا أن نحياه لكن ليس بمقدورنا أن نفكر به، ولا أن نعبر عنه، ولا أن نجعل منه أطروحة، بل كل محاولة لإيضاحه تعود بنا إلى قياس الإحراج »[2].

لكن رغم ذلك لا يثنينا الوجود عن البحث فيه، بل إنه يبعث لنا بأمارات تجعلنا ننجذب له، فالأشياء في العالم كما الطبيعة، تحرك في الكائن الرغبة في الاستكشاف وحب الاستطلاع، وطرح التساؤلات، فنحن« نستطيع القول حرفياً بأن حواسنا تسأل الأشياء وتجيبها...»[3]، والإجابة لا تكون بشكل كلمات كما يقول الإنسان بتحريك اللسان، وإنما هي لغة يدرك كنهها الجسد بما هو قادر على الإنصات لها حين تفتحها.

إن إقامة الحاجز الوهمي بين الإنسان وبين العالم، بين الجسد وبين الأشياء، بين الفعل في ذاته وبين المعنى الناتج عنه، دفع بميرلوبونتي أن يعيد تلك الوحدة الغائبة عن كل هذه التصورات، عن طريق سلك مسلك "الإدراك الحسي القائم على الموازنة الفعلية بين الوعي بما هو نشاط ذاتي والموضوع الخارج عنه «...فالإدراك بالضبط هو هذا النوع من الفعل حيث ليست المسألة عزل الفعل ذاته عن التعبير الذي يدور حوله فالإدراك والمُدْرَكَ لهما بالضرورة الشكل الوجودي نفسه، لأننا لا نستطيع أن نفصل عن الإدراك

([1]) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الادراك، مصدر سابق، ص 303.

([2]) المصدر نفسه، ص 64.

([3]) المصدر نفسه، ص 262.

وعيه أو بالأحرى وعيه لبلوغ الشيء بالذات»[1]، من منطلق ذلك التماهي اللامرئي الذي يجعلنا في رابط وجداني مع الأشياء، حيث تبدي تعبيراتها ككيانات خالقة للمعنى.

من هنا تظهر الحاجة إلى البحث في الإدراك الحسي ليس كبحث تحليلي مجرد وإنما كوظيفة أنطولوجية، تعيد استرجاع مكانة الكائن في سياق وجوده العام الذي يحياه ويعيشه ويتفاعل معه، فلا يعود الوعي مفارق للوجود كما كان مع التصورات العقلية، بل يكون في تماس مباشر مع كل مجريات العالم، فـ «يجب البحث فوق الإدراك الحسي ذاته عن ضمانة وعن معنى وظيفته الأنطولوجية، وسنضع معالم لهذا السبيل الذي هو سبيل الفلسفة التفكرية، عندما تنفتح»[2]. لأن ذلك الانغلاق الذي طبع التفكير في الكائن، كان ناجم عن طبيعة النظر المتعالية اتجاه المحسوس المتماهي معنا، والذي هو في الحقيقة جزء لا يتجزأ من كياننا العام، والقصد أن نؤمن بأننا كائنات عقلية تسكن الجسد، حيث ينقلب مفهوم هذا الأخير من منحى الضيافة المؤقتة، والاستعباد الآني للأوامر العقل المتكررة، إلى كونه الموطن القريب منا الذي نعيش فيه، ويعيش فينا، كقلب الكائن في الوجود .

من هذا المنطلق لم تعد الفلسفة مجرد تحليلات نظرية تجزيئية لعناصر الكائن والوجود، ولا وظيفتها إقحام الفكر في مشكلات لا نهائية مستعصية الحل، وإنما هي نشاط دؤوب إلى إعادة ربط الوعي بالوجود عن طريق جعل الجسد ذا الطابع الفينومينولوجي الوسيط الأمثل بينهما، فما يقترحه" ميرلوبونتي" ليس«... "رؤية" أو هو تاريخ لكنه بنيوي بمعنى أنه ليس حدوث فلسفة بما هي خلق وحل لـ"مشكلات"، وإنما هو هذه الفلسفة الكائنة في المجموع المطلسم للكينونة والأبدية الوجودية...»[3]، لأنه لا حاجة لنا بتفكير

([1]) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الادراك، مصدر سابق، ص 305.

([2]) موريس ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، مصدر سابق، ص 57.

([3]) المصدر نفسه، ص 291.

لأجل التفكير بل لتفكير ينطلق نحو أفق الوجود يفك تلك الطلاسم المرسومة كتاريخ على حواف الأشياء والعالم، وحين ذاك يضحى الكوجيتو ألتفكري كوجيتو وجودي يتخذ مشروعيته من الجسد وليس من منطلق منطق شكي(*)يضفي بنا إلى يقين زائف«...فما أكتشفه وأتعرف عليه بواسطة الكوجيتو ليس التلازم النفساني، ولا انخراط جميع الظواهر في "حالات خاصة للوعي"...بل هو الحركة العميقة للتعالي التي هي كينونتي بالذات والتماس المتزامن مع كينونتي ومع كينونة العالم»(1). فالكينونة الإنسانية هي كينونة سابقة عن كل تمثل لأنها مرتبطة بالعالم.

إن المعرفة الأولية السابقة عن كل معرفة علمية، ورؤية الأصول التي تسبق كل تأسيس وتأصيل، والإطلالة على الوجود الأصيل في حقيقته قبل أن تزيفه يد الإنسان بالتنظير العقلي تارة، وبالتدليس العلمي تارة أخرى، إنما هو غاية التفلسف، أما عن منهجه فهو اتخاذ وصف الظواهر كما هي عليها بالفعل عن طريق إزالة الغبار عن صورة الإنسان المشوهة نتيجة بعده عن صفاء العالم ونقاوته، إنه استعادة لطابع الحياة الذي يميز الوجود، أو هو تلقي لشعاع الكينونة يوم ولادتها، يعبر"ميرلوبونتي" عن ذلك بقوله :« ما ألتمس القيام به هو استعادة العالم بصفته معنى كينونة مختلفاً تماماً عن

(*) يقلب "ميرلوبونتي" مفهوم الشك من الرؤية الديكارتية المؤسسة على التفكير العقلي البحت والمجرد، إلى تصور فينومينولوجي ينطلق من التجربة الفعلية لعملية لشك، لأن كل شك هو في الحقيقة هو شك مرتبط بموضوع، حيث يقول: « "أنا أشك": لا سبيل لإيقاف أي شك تجاه هذه العبارة إلا بالشك فعلياً وبالانخراط في تجربة الشك يكون هذا وكأنه يقين الشك. فالتشكيك هو دائماً التشكيك في شيء ما، حتى ولو "شككنا في كل شيء"»(أنظر: موريس ميرلوبنتي، ظواهرية الإدراك، مصدر سابق، ص 311).

(1) المصدر نفسه، ص ص 306، 307.

"المتصور"، أعني بصفته الكينونة الشاقولية التي لا يستنفذها أي "تصور" والتي "تطالها" كل التصورات، إنها الكينونة البرية(*)»[1].

إذن تجاوز نظرة العلم والقفز فوقها هو بغرض الرجوع والعودة إلى الأصل المنسي الذي غيبه العلم ذاته، كونه يتوجه دوماً إلى الثبات، ويسعى إلى اليقينيات التي لطالما أشاد بها وأطمئن لها، والإنسان بما هو مجال معتم غير واضح، والعالم من حيث هو كينونة غير مرئية، فهو خارج لعبة العلم، أو أن العلم فضل خيار العمى إزاء الكينونة كثمن كان عليه تسديده حتى يتسنى له تحديد الكائنات[2]، وكيف للعلم أن يصغي لأنين الكائن في معاناته الصامتة مع الوجود؟ وكيف له أن يرى العالم خارج منظار التجربة والسببية؟ أن يتنازل عن الملاحظة العينية ويفضل طريق مشاهدة الكائن من الداخل حيث يرى تمثل الشعور وهو يتسلل بهدوء نحو الموضوع؟، كل هذه التساؤلات لم تجد سوى أيادي تصم الأذان، وأعين منكبه إلى الأسفل حيث الواقع يخضع لتفسير، لا أفق يلوح من بعيد، غير مقادير كمية، حسابات وأرقام ومعادلات، اختزال ممنهج للكائن، وإفراغ تام للكينونة التي تسكن أحشائه، لقد أضحى معه مجرد دمية مجوفة لا يميزها إلا كومة الأعضاء المتراصة فوق بعضها البعض كبنيان مهترئ غير مؤثث من الداخل، تعزف بداخله الرياح معزوفاتها الحزينة، التي تحكي لنا غربة هذا الكائن عن عالمه.

(*) يطلق ميرلوبونتي توصيفات ميتافيزيقية عديدة للعالم الأصلي البدائي الذي يسبق كل معرفة علمية من بينها: الظلمة الأصلية، المجال المعتم الأصلي، الكينونة البرية، اللوغوس، الدائرة اللاشعورية الخفية، الضمنية والبدائية والإنفعالية السلبية، التي هي في الأصل موجودة في كل شعور.(أنظر: زكريا إبراهيم، دراسات في الفلسفة المعاصرة، دار مصر للطباعة، مصر، (دت)، (دط)، ص 515).

(1) موريس ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، مصدر سابق، ص 377.

(2) المصدر نفسه، ص 69.

إن ما يلح عليه "ميرلوبونتي" في كل مرة هو أن هذه الوقائع لا يمكن أن نخضعها إلى مقياس التفسير، لأنها في الحقيقة تعبر بشكل مغاير عن تضريس أنطولوجي[*]لا يمكن محوه ولا إدماجه في ثنائية السبب والنتيجة الفيزيائية، فطالما أنه لا وجود لتفسير علمي يطلعنا على حقيقة "النقاط المفردة" التي هي أجسادنا، فإن على هذا العلم أن يبطل إدعائه من شمولية نظرته لهذا الكائن[1].

وكما فشل العلم في تحديد طبيعتنا وماهيتنا التي نحن عليها بالفعل، فشل في تفسير وسطنا الذي نحيا فيه، ألا وهو العالم، فقد رأى فيه مظاهر طبيعية تتجاذبها القوانين من كل مكان، والأشياء التي تشكله ما هي إلا ثقل وجاذبية، وأشكال ذات أبعاد تشغل أحياز مكانية، وتناسى عن قصد أو من غير قصد الطابع الوجداني العميق وأحبالنا السرية التي تربطنا كأجساد معه، فنحن نتلقى منه النور الذي يضيء بدواخلنا المجال المعتم، فـ « شعاع العالم ليس هو هذه السلسلة من الممكنات المنطقية، ولا هو القانون الذي يحددها(...) إنه النظرة التي تكون فيها جميع اللوحات البصرية متآنية وهي ثمرة اقتداري إنها رؤية العمق ذاتها(...) إنه وريقة الكينونة»[2].

رؤية العمق ذاتها، التي تتخذ من علاقة الذات مع عالمها طريقاً للاكتشاف وريقة الكينونة المخبئة في قلب الكائن، فالجسد كصندوق بندورة المصنوع من نسيج الأخشاب الضاربة بجذورها في الأرض، وأي رؤية تغيب فيها حقيقته كعالم، معناه الحكم عليه بالموت، موت الكلمة والمعنى، والتعبير، أو موت الشعور الذي يستمد حياته من الذات

(*) يذهب "ميرلوبونتي" إلى أكثر من ذلك، حينما يعتبر أن كل انفعال شعوري أيظاً حامل لدلالة أنطولوجية، وذلك في سياق معالجته لموضوع "الحب" حيث يقول: «...كذلك بالنسبة للعاشق الذي يعيش حبه، ليس للحب إسم، فهو ليس شيئاً نستطيع الاحاطة به وتعيينه، وهو ليس الحب نفسه الذي تتكلم عنه الكتب والصحف، لأنه الطريقة التي يقيم فيها علاقاته مع العالم، إنه دلالة وجودية». (أنظر: موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الادراك، مصدر سابق، ص 310).

(1) موريس ميرلوبنتي، المرئي واللامرئي، مصدر سابق، ص381.

(2) المصدر نفسه، ص 362.

والوجود معاً، فـ:« هذا الكائن الفريد والمدرك وهو يتخذ من تلقاء ذاته شكل العالم، إنما قدره الطبيعي أن يكون وأن يشمل كل ما يمكن إدراكه كممكن وأن يكون كل العالم»[1].

2- الذات/الموضوع أو الشرخ الذي يأبى إلا أن يلتئم

لطالما فكر الفيلسوف في موقعه في العالم، بين الموجودات، في تميزه كإنسان عن باقي الكائنات الأخرى التي تشاركه الحياة، فرأى أنه كيان مختلف ومتميز، صاحب شأن عظيم، وإرث جسيم، من منطق قدرته على التفكير، النابعة من اللوغوس "العقل"، ففي البدء كانت الكلمة تنطق فكراً وروحاً، تفرداً قل له مثيل بين سائر المخلوقات، من هنا نظر إلى نفسه في المرآة لكي يردد على وجهه المنعكس، أنا الذات الوحيدة العاقلة والمدركة وكل ما في العالم يتخذ معناه من أناي التي تبعث داخل وجوده المعتم والأجوف الحياة الغائبة عليه، لكن لم يدم هذا التصور طويلاً، فقد بدأ العلم يعلن سطوته على كل مجريات الحياة، وبدأ التوجه الموضعاني الذي طال الأشياء كما الإنسان أيضاً، يأخذ طريقه في سياق تفسير العلاقة بين الذات والموضوع، فأبعد الإنسان كما الأشياء، إلى المسافة التي يسهل فيها الملاحظة والتجريب، مختزلاً المعنى الوجداني في علاقات وحسابات مجردة، وبين هذا وذاك راح البحث الفلسفي والعلمي يبحث عن مشروعيته في الإجابة عن سؤال: كيف نعرف؟ وبماذا نعرف؟ وما حدود المعرفة ؟، هذا من دون أن يرى تبعات الإجابة سواء بالميل إلى الذات أو بالإعلاء من شأن الموضوع على تصورنا للإنسان وموقعه من العالم.

من هنا دأب "ميرلوبونتي" على إعادة موقعة الإنسان داخل العالم، حيث جعل همه الأساسي تجاوز مشكلة المعرفة، وتبيان الآثار المأساوية التي انجرت عن الإيمان بالتصور العقلاني الذي سلب الإنسان من رحمه-عالمه- من خلال تحول مفهوم العقل

(1) موريس ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، مصدر سابق، ص 345.

من طبيعته الإنسانية التفاعلية مع الوجود إلى موقع صنمي إطلاقي غير محدود والتصور الحسي كما العلمي الذي ألغاه ككيان واعي فيما بين الأشياء، فميعه وماهى بينه وبين الموضوعات اللاعاقلة والمسلوبة الحياة، ف « فكرة الذات كما فكرة الموضوع أيضاً تحولان تلك العلاقة بالعالم وبذواتنا والتي نستمدها من الإيمان الإدراكي، إلى معادلة معرفية، إنهما لا توضحان تلك العلاقة، إنهما تستخدمانها بشكل مضمر، إنهما تستخلصان منها نتائج»[1].

قد لا نكون مبالغين إذا قلنا أن "ميرلوبونتي" هو وحده من استطاع أن يتجاوز بالفعل مشكلة المعرفة وأن يجد الأرضية المثلى التي من خلالها يمكن أن تتموضع فكرة الذات والموضوع على الشكل الذين يستحقاهما، فهو على العكس من "هوسرل" الذي رجع إلى الذات في شقها الترسندالتي المتعالي في الحكم على الموضوع، حيث مال إلى الذات من حيث هو أراد أن يوازن بينها وبين الموضوع، وفي الخلاف أيضا من وجهة نظر "سارتر" التي أنطلق فيها إلى تفسير الوعي من خلال إقامة الفرق بين ثنائية "الوجود في ذاته" و"الوجود لذاته"، فجعل الوعي مرتبط حصراً بالأنا في مقابل وجود الأشياء بالإضافة إلى تجاوزه لفكرة هايدجر المؤسسة على الدازين والتي جعلت من غاية الكائن تحقيق كينونته في سياق وجوده في العالم، هذا من دون البحث عن إمكانية وجود علاقة بين الذات وموضوعها، وسبل تواصلهما معاً. فإننا نرى في المقابل من كل ذلك وجهة نظر مختلفة تماماً مع "ميرلوبونتي"حيث حاول أن يوحد بينهما في علاقة تبادلية/تعاكسيه لا ترى في الذات وعيا خالصاً ولا في الموضوع جماداً مفارقاً، وإنما كلاهما يملك من الوعي ومن خصائص الموضوع ما يؤهلهما لكي يتبادلا الأدوار بحسب ظروف الإدراك وطبيعته، مستعملاً في ذلك المنهج الفينومينولوجي الذي رأى فيه الطريق الذي يحقق

(1) موريس ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، مصدر سابق، ص ص78، 79.

وحدة الكائن والموضوع الغائبة، حيث يقول:« إن أهم مكسب للظواهرية هو بلا شك وصلها بين الذاتية المفرطة والموضوعية المفرطة في مفهومها للعالم وللعقل»[1].

إن ماهو أكيد هو أن التفسيرات المقدمة في سبيل توضيح طبيعة العلاقة بين الفكر وموضوعه أو بين الكوجيتو والفكرة لم تحتوي في مجملها على تقديم حل واضح لطريقة تعاطينا مع العالم، هذه العلاقة التي تحتاج في الأساس إلى إنزالها من السماء إلى الأرض، وذلك بنفس الطريقة التي عمل فيها سقراط على إنزال الفلسفة إلى الأسواق حيث تخالط أحاديث العامة، إن هذه العلاقة هي ما سيسميها فيما بعد"ميرلوبونتي" بـ"الانفتاح على العالم"[2]، والتي من شأنها أن تعيد الكائن إلى حضن الأشياء، حيث لا تضحى مجرد كيانات مفارقة وإنما تنخرط مع الأنا في علاقة وجدانية شعورية، تتجلى من خلالها اشرقات الإدراك الحسي.

ومن أولى العقبات التي تحول دون أن تنفتح الأنا على عالمها، هو التفسير الموضعاني الذي ميز العلم، من خلال النظر إلى الأشياء كما الإنسان، على أنهما مجرد ظواهر خاضعة لمنطق الملاحظة والتجريب، مع إهمال مقصود لطابع الوجداني والشعوري الذي يميزهما، أو إلى الطابع الأنطولوجي الذي يميز الكائن في تفاعله المباشر مع العالم، فما يجب الإشارة إليه هو:«...أنه لا ينبغي فهم فشل علم النفس "الموضوعاني" بالتلازم مع فشل الفيزياء"الموضوعانية" على أنه نصر لـ"الداخل" على "الخارج" ولـ"الذهني" على "المادي"، وإنما كنداء لمراجعة انطولوجيتنا ولإعادة النظر في مفاهيم "الذات" و"الموضوع"»[3]، لأن نقد النظرة القاصرة للعلم والتي تهمل دور الذات والوعي مع تركيزها المفرط على الموضوع، لا يعني في الآن عينه الوقوع في فخ

([1]) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الدراك، مصدر سابق، ص 16.

([2]) موريس ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، مصدر سابق، ص 94.

([3]) المصدر نفسه، ص 78.

التصورات الذهنية المنغلقة التي تهمل الموضوع، وإنما وضع الذات والموضوع في المستوى ذاته والذي يمكننا من رؤيتهما انطولوجياً.

لقد كان العلم دائما ولا يزال، ذلك النشاط الفكري البارع الذي يأسر كل من يلتفت إليه، من خلال انطلاقه من مسلمة جوهرية وهي النظر إلى كل موجود من الموجودات على أنه موضوع تحت المعاينة والتحليل، أي من خلال تحييده لدور الذات التي هي في الحقيقة في تماس مباشر معه، أي سيصبح الشيء مجرد متلقي لكل حيلنا التي نكونها عنه[1]، بل أن طبيعة هذه الرؤية المعلولة قد مست الإنسان أيضا، من خلال إفراغه من محتواه ألقيمي والشعوري، فيصبح أمام العلم مجرد إحصاء عددي يمس كل ما يمكن أن تراه العين وتصل له يد العالم من تقصي عضوي للجسم، فمادام أن « الإنسان يصبح بالفعل ذلك الموضوع المتداول الذي يعتقد أنه إياه، فإننا ندخل في نظام ثقافي لا يعود فيه هناك ما هو صادق وكاذب فيما يتعلق بالإنسان أو التاريخ، ونغيب في نوم أو كابوس لا يمكن لشيء أن يوقظ الإنسان منه »[2].

إن الخروج من نسق حركية الذات الواعية التي تمتاز بالنشاط التفاعلي مع الأشياء ومع الآخرين، يوقعنا في فخ السكون الثابت الذي يخص العلم، حيث يتم حشر الإنسان ضمن حدود وقوانين تجريبية غير قابلة للخرق أو التجاوز، الأمر الذي يجعل من كل التفسيرات القيمية الأخلاقية منها والجمالية مجرد حكايا ميتافيزيقا لا طائل من ورائها وهذا بالفعل ما مثل المطبة التي وقعت فيها الكثير من الفلسفات المتأثرة بسحر العلم كالفلسفة التجريبية ومن سار على منوالها، فـ « النظرات العلمية التي تعتبرني برهة من

(1) موريس ميرلوبونتي، العين والعقل، مصدر سابق، ص 09.

(2) المصدر نفسه، ص 12.

العالم هي دائما ساذجة وخداعة، لأنها تخفي هذه النظرة الأخرى دون ذكرها، نظرة الوعي التي بواسطتها يتشكل العالم من حولي ويبدأ وجوده بالنسبة لي »[1].

ومن هنا فالعلم يعالج الأشياء دون محاولة الإقامة فيها ومعرفتها من الداخل–أي مدى تأثيرها على الكائن– فهو يتخذ لنفسه منها قوالب ثابتة في شكل قوانين غير محتملة التغير، وهو إذ يقوم بذلك فإنه يروم إلى تعريفها من خلال إماراتها ومظاهرها، لذلك يحتاج إلى إبعادها لأجل مشاهدتها[2]، إنه بذلك يوقع الإنسان من حيث يدري أولا يدري في حالة من الاغتراب ألا واعي مع عالمه، إذ تصبح الرؤية معتمة وغير واضحة، تُختَزَل فيها الأشياء إلى مجرد كيانات يميزها الكم العددي المكون لها فقط، هذا من دون أن يكون لها أي دور أو مساهمة في تكوين إدراكتنا التي هي بالأساس نابعة منها.

إن التفسير المقدم من لَدُنْ الفيزياء لعملية الإدراك الحسي المُقَام على ثنائية المثير والاستجابة، هو تفسير قاصر يدل على إيلاء قيمة غير مستحقة للموضوع وإهمال فادح لدور الوعي، فلا يمكن بأي حال حصر دور الشيء في تنبيه العضو الحاس الذي يقوم بالتقاطه وتمريره عبر السيالة العصبية إلى الدماغ، حيث يقوم بترجمته في شبه عمل ميكانيكي خالي من تدخل الذات الشاعرة سواء في انتقاء الموضوع المدرك أو فهمه وتفسيره، وإذا أردنا بالفعل أن نتجاوز هذا الطرح فإنه علينا أن «...نتوقف عن التفكير في الإدراك الحسي على أنه فعل الموضوع الفيزيائي المحض في الجسد الإنساني، وفي المدرك على انه النتيجة"الداخلية" لهذا الفعل، حينها يبدو أن كل تمييز بين الحقيقي والخاطئ، وبين المعرفة المنهجية والاستيهامات، وبين العلم والمخيلة قد تهاوى»[3].

([1]) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الادراك، مصدر سابق، ص 8.

([2]) موريس ميرلوبونتي، العين والعقل، مصدر سابق، ص 09.

([3]) موريس ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، مصدر سابق، ص 82.

ولأن الفيزياء تقيم تحليلاتها استناداً إلى تلك الرؤى الفلسفية التي تؤله الإنسان وتصنمه، في شكل كيان منفصل عن العالم المادي الجامد والأجوف، وتجعل من الأشياء كما الكائنات الحية الأخرى في خدمته يقلبها كيفما شاء ووقت ما يشاء، دون أدنى اكتراث لما تحوزه من أثر عليه وعلى وجوده، فإنها لن تتقدم أبداً في سبيل فهمها الحقيقي لهذا الكائن،إنها لن تستمر لأنها«...تواصل الاحتفاظ بنفس العدة الفلسفية للعلم الكلاسيكي وتنشر في مجال المعرفة المطلقة نتائجها الخاصة، (إنها) ستحيا كما الإيمان الإدراكي الذي تنبثق عنه تلك العُدة، في حالة أزمة دائمة»[1].

وإن كانت الفيزياء قد جعلت من الأشياء موضوعات يتم إدراكها حسياً، فإن علماء النفس قد ذهبوا إلى أكثر من ذلك حين نظروا إلى الحياة النفسية على أنها طبقات جيولوجية عميقة، أي أن هناك "شيء" ما لا مرئي يقطن من وراء الأجساد الحية–وذلك لأجل مسايرة الموجة العلمية أو موضة العصر حيث يصبح كل شيء يفسر تجريبياً، في محاولة منهم للبحث عن أي نقطة مضبوطة يمكن ملاحظتها وبالتالي إخضاعها إلى منطق التحليل الاختباري، لكنهم في الحقيقة قد تجاهلوا أن هذه النقطة هي في الحقيقة ما هي إلا ذاتي المهمومة بمعرفة الحياة النفسية، حيث سيبقى دائماً ولا شك ذلك النداء القادم من بعيد والذي يحضر في كل بحث يقوم به علماء النفس: كيف سيتعرف شيء ما على نفسه؟[2]، وكيف يصبح الإنسان الذات الدارسة والمدروسة في الآن ذاته كعين ترى نفسها؟ وكيف للموضوع أن يسكن الذات في حين أن متطلبات العلم تقتضي مشاهدته عن بعد؟ وماذا عن إمكانية تحييد المشاعر والعواطف عن مخالطة موضوع الملاحظة حتى يتسنى إمكانية إجراء الاختبار عليه واستخلاص النتائج المقنعة بشأنه؟، كلها أسئلة في الحقيقة تفرض نفسها على البحوث النفسية التي تحاول في كل مرة أن تكتسي طابع

([1]) موريس ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، مصدر سابق، ص 72.

([2]) المصدر نفسه، ص 73.

العلمية، هذا من دون أن تكون علمية كما ينبغي للعلم أن يكونه، وحتى أن تكون إنسانية كما ينبغي لعلم الإنسان أن يحوزه.

من هنا فالعلم لا يفكر وإنما يقوم بمجرد إسقاط للنظريات والقوانين العلمية على مجمل الظواهر التي يدرسها، إنه لا يبحث عن الأبعاد الإنسانية والقيمية التي تخص تفاعلنا المستمر مع العالم، فـ« لولا هذا الذي فينا يفكر ويصنع العلم، هذا المتفرج المحايد الذي يسكننا، لكنا أصبحنا أجزاء أو لحظات من الموضوع الكبير »[1]، إذن على العقل أن لا يستجيب إلى تلك الدعاوى المستمرة التي تسعى إلى إلحاقه بالبحوث التجريبية والعلمية لأجل مباركتها، بل أن يشق طريق آخر مختلف، يثبت من خلاله تفرده الإنساني باعتباره كائن أخلاقي حر ومريد وفاعل في سياق وجوده العام في العالم بين الأشياء والآخرين، أن يجعل من جهوده تغيير تلك النظرة الموضعانية المهينة التي تسقط كل شيء في بوتقة واحدة، لا تخرج من سياق التفسير المختزل القائم على ثنائية السبب والنتيجة، فالعالم شأنا أم أبينا إنما هو «... كائن وفق قوانين مجاله وتنظيمه الداخلي، إنه ليس مثل "الموضوع" الذي يكون وفق اقتضاءات سببية" يأخذ بعضها بأعناق بعض"»[2].

أما ثاني العقبات التي تحول دون أن تنفتح الأنا على عالمها، هو التفسير المنهمك حول الذات الذي ميز الفلسفة العقلانية، حيث ساهمت هذه الأخيرة في إنتاج فكرتين أساسيتين كان لها الأثر المباشر في فصل الذات عن موضوعها، أولاها التهوين من قيمة العالم، مادام أن الإنسان مستعلي بقيمته العقلية عن باقي الجمادات والكائنات، لذلك يصبح من الجائز النظر إلى كل الأشياء على أنها مجرد موضوعات يتم دراستها أو تشويهها أو الحكم بفنائها، وهذا ما أستغله العلم كمسوغ ضمني لإعلان سطوته عليها فالعلم والفلسفة العقلانية يدعمان بعضهما ويؤخذان بأيديهما نحو غاية واحدة وهي تأليه

([1]) موريس ميرلوبنتي، المرئي واللامرئي، مصدر سابق، ص 68.

([2]) المصدر نفسه، ص 77.

الإنسان باسم العقل أو العلم. أما ثانيها فهي النظر إلى الذات من زاوية واحدة وهي حيازتها لملكة التفكر دون النظر إلى ما فيها من طابع وجودي يميزها، يخص كينونتها المستقاة من شعورها الدائم بذاتها وبذوات الآخرين، يقول"ميرلوبونتي" معلقاً على ذلك:«...لنقل مجدداً إننا لا نؤاخذ الفلسفة التفكرية وحسب على تحويلها العالم إلى نُوِيمَا وإنما كذلك على تشويهها كينونة "الذات" المتفكرة بإدراكها كـ"فكر"، وفي الأخير لجعلها علاقة الذات بغيرها من "الذوات" غير مفهومة في العالم المشترك بينها»[1].

وما يمكن الإشارة إليه هو أن الفلسفة العقلية ممثلتاً في "ديكارت وكانط" قد وقعتا في مغالطة والتي مفادها أن الذات لا يمكن أن تلتقط أي شيء باعتباره موجود إذا لم تنطلق من مسلمة الإقرار بوجودها كموجود في عملية الالتقاط هذه، من هنا يتجه الوعي إلى حقيقة إثبات وجود الذات المطلقة بالنسبة لها، حيث تصبح هي الشرط وباقي الموضوعات مشروطات وتابعة لها[2]، وهما بذلك يجعلان من الذات تلك القلعة الصماء التي تعمل على تفسير العالم، من خلال رؤيتها الفكرية والعقلية، أوهي تلك الدائرة المغلقة التي لا ينفذ لها ضوء الموجودات الحسية إلا لكي يحرك سكونها، فتقوم بتصنيفه وإدراجه ضمن ما يستحق من قيمة، كموضوعات فاقدة لأي أثر في تكوين عملياتنا الإدراكية ولكي يستطيع الموضوع أن يوجد بحق في نظر الذات بحسب "ميرلوبونتي" فإنه:« ...لا يكفي أن تحيطه "الذات" بالنظر أو تلتقطه كما تلتقط يدي قطعة الخشب هذه، عليها أيضاً أن تعرف بأنها تلتقطه أو تنظر إليه، وأن تعرف نفسها ملتقطة أو ناظرة، وأن يكون فعلها مُعْطى كلياً لها وأن لا تكون هذه الذات أخيراً غير الذي يعي كينونته »[3].

([1]) موريس ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، مصدر سابق، ص 104.

([2]) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الادراك، مصدر سابق، ص 8.

([3]) المصدر نفسه، ص 198.

إن الذات التي يقصدها "ميرلوبونتي" ليست ذات مفكرة، تتسم بذلك الوضوح والشفافية، حيث تظهر مبادئ العقل والمنطق كقواعد يمكن صياغتها، وإنما ذات مركبة ومختلطة ونرجسية وملازمة بين من يرى لما يراه، ومن يلمس لما يلمسه، وما يحس لما يحسه، ذات إذن هي واقعة بين الأشياء ومنغمسة حد النخاع في العالم، لها وجه وظهر مرئي ولامرئي، لها ماضي ومستقبل[1]. من هنا فهي ليست بالبساطة بما كان حتى يسهل علينا معاينتها وتقصيها، فهناك في الأصل ذات تقطن الجسد وتتشابك معه بالحد الذي لا يمكن فيه فصل ما هو حسي على ما هو عقلي، وما هو ذاتي خالص على ما هو موضوعي قابل للملاحظة، ما هو شعوري داخلي تحركه بواعث مجهولة وما هو جسدي حيث يتم ترجمة نفس هذه المشاعر في شكل دموع أو ابتسامات، إنها كل ذلك وغيره كثير، إنها أكبر من أن تكون فكرة، إنها عالم يعيش داخل العالم.

وإذا كان على الفلسفة أن تفهم هذا الانفتاح ألبدئي الذي تبديه الذات نحو العالم انفتاحا لا يغادر صغيرة ولا كبيرة إلا وأحصاها، ولا يقصي فعلاً بادياً أو مخفياً إلا وأظهره، فإن عليها أن تجيب عن سؤال : كيف يظل هذا الانفتاح ممكناً في كل حين مع أننا موهوبون طبيعياً كذوات بالنور العقلي؟ أي: كيف لي أن أقول أني أرى الشيء ذاته وهو يراني في الآن عينه؟ أو كيف يكون هناك ثمة انفتاح دونما إقصاء لتخفي العالم؟ من هنا تصبح الفلسفة واسعة ورحبة حيث تجمع بين جنبيها المعنى ونقيضه، فتتأرجح في تفسيرها لعملية الإدراك على تبادلية الذات مع موضوعها، دون أن ترى أن حضور إحداهما معناه إقصاء للآخر بل بالعكس هو إثبات لوجوده، فما يبدوا متناقضاً بينهما ما هو إلا وهم في الحقيقة إذا ما قمنا بتفسيره انطلاقا من نظرية الإدراك الحسي[2]، والتي تستمد مشروعيتها من الجسد، كفضاء تنصهر فيه كل هذه المفاهيم وتجتمع على حوافه

([1]) موريس ميرلوبونتي، العين والعقل، مصدر سابق، ص ص 18، 19.

([2]) موريس ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، مصدر سابق، ص ص 85، 86.

كل الرؤى الفلسفية المتصارعة منها والمتوافقة، بما فيها قضية علاقة الأنا بعالمها التي أرقت بال الفلاسفة وأقضت مضاجعهم، من دون أن تجد لها حلاً شافياً يريح حال الإنسان وتوازنه الفعلي مع عالمه. لقد صاغ "ميرلوبونتي" وجهة نظره الأكثر إقناعاً في عبارة بسيطة لخصت كل ما قلناه سابقاً: «...إننا في الإدراك لا نفكر بالموضوع ولا نفكر في أنفسنا كمفكرين، نحن للموضوع ونختلط مع هذا الجسد الذي يعرف عنه أكثر مما نعرف عن العالم»[1].

3-الإنزلاق إلى حضوة العالم

إن كل محاولة لتحديد مفهوم العالم توقعنا في خانة اليأس والإحباط، إذ بميزته الزئبقية المتحركة لا يستقر على حال، ولا يقف على معنى محدد وجلي، إنه حمال أوجه يتنقل فيما بين المواضيع المادية منها والمعنوية دون أن يتغير جوهره أو يزوغ، فأن نقول عالم الشعر يكون بمثل أن نقول عالم الطبخ أو الرياضية أو غير ذلك، هذا على صعيد مفهومه أما إذا توجهنا إلى تاريخه الفلسفي، فنجد أن العصر اليوناني قد طرق باب قضية وجود العالم، من خلال البحث عن العنصر الأساس الذي يشكله، ابتداءاً من الطبيعين الأوائل، ونهاية بالفلاسفة الرواقيين، ثم انتقل هذا الهم إلى العصور الوسطى المسيحية منها والمسلمة، إذ مثلت قضية قدم العالم وحدوثه محل اهتمام من طرف الفلاسفة ورجال الدين في ذلك الوقت، لكن مع العصور الحديثة وبعد بداية تراجع هيمنة الفكر اللاهوتي الكنسي نتيجة تبني توجه الإنفصال بين الفلسفة والدين، وانتشار الفكر النقدي الحر، بدأ مفهوم العالم ينحصر في اطار الواقع المادي الذي يحضر كموضوع قابل للمعاينة والتغيير، خاصة بعد أن أعلن الإنسان سطوته على الطبيعة بإسم العقل والعلم مزهواً بالنتائج التي حققها على صعيد رقيه المادي والإقتصادي، بيد أن هذا الغرور الذاتي لم

([1]) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الادراك، مصدر سابق، ص 199.

يفت على خير، بل كان وبالاً على الإنسانية جمعاء، حربين عالميتين، كانت كفيلة بمراجعة كل التراث الفلسفي الذي كان يغذيه، تبنى الفلاسفة الفينومينولوجيين هذا المنحى النقدي المتجاوز، وعلى رأسهم مؤسس المذهب هوسرل، ليحاول أن يلحقه فيما بعد كل من هايدجر وميرلوبونتي، هذا الأخير الذي سعى إلى إعادة موضعة الإنسان في سياق وجوده في العالم بالشكل الذي يستحق من دون تهوين أو مبالغة، جاعلاً من فلسفته حول العالم تصب في الإجابة عن الإسئلة التالية:

ماذا يعني العالم؟ وعلى أي أساس أتواصل معه؟ هل هو مجرد موضوعات قابلة للإدراك العقلي المحض أم هو كيان يحمل طابعه الأنطولوجي المؤثر فينا؟ هل نحن فوق العالم أم أننا وسطه؟ أو هل نحن جزء من المكون العام والمتنوع للعالم أم أننا نمثل محوره ونواته الأصلية؟ ماذا عن مصيرنا المرتبط بالأصل به مادام أنه يصاحب كل حركاتنا وسكناتنا؟ ثم هل يمكن تصور الإنسان خارج ماهيته الجسمية المتموضعة ككائن بيولوجي يقتسم نفس هذه الخاصية مع سائر الكائنات المتواجدة في تشارك دائم معه؟

ينطلق "ميرلوبونتي" من مسلمة أساسية وهي أنه «... وبعد كل شيء، فإن العالم حولي وليس أمامي»[1]، يحيط بنا في كل حركة من حركاتنا، مادام أن العين لا تكف عن النظر إلى الأشياء التي تقف أمام مجال رؤيتها، مما يخلق نوع من التلامس الوجداني الأصيل الذي من شأنه أن يوثق الصلة بين الذات وموضوعها، إلى الحد الذي يصعب فيه التفريق بينهما، إنها نوع من التوليفة السحرية التي تغيب فيها الفواصل الوهمية التي دأب على ذكرها الفلاسفة العقليين، من خلال العمل على إبعاد العالم والنظر إليه من – الأمام– أي ككيان مفارق لنا، خالي من كل أثر أو رسم، فهو شيء تحت اليد والعقل يمكن إخضاعه إلى كل تلك التصورات والتحليلات المفاهيمية والتفسيرية.

(1) موريس ميرلوبونتي، العين والعقل، مصدر سابق، ص 59.

إن«الديكارتي يمكن أن يعتقد أن العالم الموجود ليس مرئياً، وأن النور الوحيد هو من العقل، وأن كل رؤية تتم في الله ...»[1]، مادام أن مشروعية وجود العالم كواقع نابع من الأنا المفكرة، فكل شيء قابل لشك ويمكن أن يدخل في حيز اللايقين والعدم، إلا إشعاعات النور المسلطة على الإنسان والقادمة من ملكة العقل، الهبة التي خص بها الله الإنسان عن سائر المخلوقات .

لكن هذه النظرة وبقدر ما هي مؤسسة منطقياً وعقلياً ودينياً، إلى أنها قاصرة من وجهة تركيزها المفرط على الذات وإهمالها لدور العالم، هذا الأخير الذي يستمد وجوده الواقعي من ذاته، فهو موجود من دوننا، وقادر على الاستمرار إذا ما انقرضنا كحيوانات قابلة للموت والفناء، فالوجهة الأصح للوجود الإنساني هو أن يكون جزء من التوازن الايكولوجي العام الذي يميز الطبيعة، وعلى الفلسفة إذا ما أرادت أن ترى العالم على حقيقته، أن تطهره من كل تلك المفاهيم المتعالية والاختزالية التي تميز الفلسفة العقلية والتجريبية التي سعت إلى أن تسكت العالم وأن تراه كجماد منفعل وغير فاعل في سياق ضرورته كعنصر يشاركنا الوجود، من هنا تصبح مهمة الفيلسوف هي في أن « يتساءل ويبدي بالتالي جهله بالعالم وبرؤية العالم، اللذين هما فاعلان وينْعمِلان فيه باستمرار فذلك على وجه التدقيق لأجل إنطاقهما»[2].

إن على الفيلسوف بحسب وجهة نظر "ميرلوبونتي" أن لا يكتفي بالنظر إلى العالم من وجهته السكونية الصامتة، وإنما أن يراه من الداخل، ككيان قابل للحوار والنطق فهناك دائماً معنى يسكن الأشياء، يحتاج إلى أذن تتقن فعل الإنصات، وإلى عين تخترق حاجز العتمة لأجل إتاحة فعل الرؤيا، وأن:« يغوص في العالم عوض النظر إليه من

([1]) موريس ميرلوبونتي، العين والعقل، مصدر سابق، ص 83.

([2]) موريس ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، مصدر سابق، ص 55.

علٍ(...) وأن يسأله وأن يلج غابة المرجعيات التي يثيرها فيه تساؤلنا، وفي نهاية المطاف أن يجعله يقول ما كان في صمته يود قوله»[1].

فما هو مهم في سؤال العالم، هو تحديد معنى كيان العالم، والذي ليس لنا أن نفترض بخصوصه أي شيء، ليس لنا أن نُسلم بتلك الفكرة الساذجة التي ترى فيه الكائن في ذاته، ولا بتلك الفكرة الملازمة لها التي ترى فيه مجرد تصور، أو وعي، أو كائن خلق لأجل الإنسان، لأن كل هذه المفاهيم جميعها تحتاج بالفعل إلى إعادة التفكير فيها من جديد، إننا بطريقة أو بأخرى نجد أن هذه التصورات قد تناست تجربتنا مع العالم، كما تجاهلت النظر إليه من منطلق كينونته الخاصة[2].

لقد اعتقدت الفلسفة التفكرية أنه لا يمكننا فهم علاقتنا المولدية بالعالم إلا من خلال القيام بتفكيكها ومحاولة إعادة تركيبها أو صنعها من جديد، وهي بذلك تحسب أنها تحصل على الوضوح اللازم بواسطة إتباع آلية التحليل، التي تتيح اختزال العالم إلى عناصر أبسط، أو على الأقل إلى قوانين جوهرية وشروط عامة، فالانتقال من مقدمات صحيحة ينجم عنه نتائج صحيحة وكأن الأمر لا يعد سوى تحصيل حاصل معد سلفاً[3].وهم بذلك يسعون إلى حشر التفكير الإنساني في زاوية الرؤية النابعة من الداخل والتي هي مسلطة على الخارج، أي النظر إلى العالم كموضوع نمارس عليه تحليلاتنا العقلية المتعالية، فنقيم بذلك صرحاً من التصورات التي ننشئها وفق تحليلاتنا الخاصة، ولا نلتفت إلى وجود العالم كما هو بالفعل، أي ككيان مستقل عنا من جهة وجوده، وفاعل فينا من جهة التأثير الدائم على إدراكتنا، فـ:« كامل التحليل ألتفكري ليس خاطئاً إلا أنه ما

(1) موريس ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، مصدر سابق، ص 98.

(2) المصدر نفسه، ص 57.

(3) المصدر نفسه، ص91.

يزال ساذجاً طالما أنه يخفي عن ذاته دافعه الخاص، وطالما من أجل إنشاء العالم يجب امتلاك مفهوم العالم من حيث هو قائم سلفاً»[1].

من هنا ولأجل أن نقيم تواصلنا الحقيقي مع العالم، فإنه علينا أن نطلع برفق على فضائه الأصيل، لا كما هو مفهوم قائم على مبدأ عقلي، أو كبداهة فطرية تولد معنا وإنما كعنصر يحضر بدواخلنا في كل آن وحين، فـ« العالم هو ذلك الذي نتصوره في ذاتنا، ليس كبشر أو كذوات تجريبية، ولكن باعتبار أننا كلنا نور واحد وأننا نشارك في الواحد الأحد دون تقسيمه»[2]، وحدة تحيل إلى نوع من التطابق الضمني مع العالم، من دون أن يعني ذلك التماهي الكامل معه، لأن هناك دائما ذاتاً إنسانية مختلفة تفكر وتشعر وتتفاعل، وتحاول أن تصغي إلى صوت الأشياء، ورنينها الأبدي والوجداني الذي يسكن أجسادنا.

إن الكوجيتو الحقيقي الذي لطالما أكد عليه "ميرلوبونتي" هو ذلك الكوجيتو الذي لا ينطلق من تميز الفرد بفكرته عن هذا الوجود ولا من يسعى إلى تحويل العالم إلى مجرد فكرة عن العالم، وأخيراً ليس من يستبدل العالم بمعنى العالم، بل هو كوجيتو متواضع يضع الإنسان" ككائن في العالم"[3]، حيث يتغير بذلك موقعه من موقع الفاحص المتأمل الذي يحمل عُدة التفكير والتحليل، إلى موقع الارتباط المتواصل القائم على ثنائية التأثير المتبادل، فليس المهم أن نقيم صرح العالم في أذهاننا، بل الأهم أن نعيش وسط العالم بكل تجاذبته الممتعة.

فمعنى العالم لا يتضح أمام العقل الذي يسعى إلى تفكيكه، لأننا عند ذاك نقيم فارقاً بيننا وبين العالم، إننا نحتاج إلى الاقتراب أكثر، إلى الحد الذي يمكننا من أن

([1]) موريس ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، مصدر سابق، ص93.

([2]) المصدر نفسه، ص 10.

([3]) المصدر نفسه، ص 11.

نصغي إليه، أن نستشف من بين ثناياه المعتمة، وبين ظلاله المنسية التي لا تطالها أشعة الحقيقة المعدة سلفاً، إنه صوت الكينونة والوجود، والذي قد لا يظهر من غير رغبة ملحة وطرق مستمر على بابه في كل مرة، وفي لحظة الإفصاح تلك، يتكشف لنا كحروف مبعثرة نستجمع حكاياتها بعد طول تأمل، فالعالم يدير ظهره للحالمين، والنائمين على سفوح العقل، ويلتفت لمن يسعى إلى وصله عن طريق معاشرته عن قرب يقول"ميرلوبونتي"مؤكداً لذلك: « إن سر العالم الذي نبحث عنه لا بد أن يكون متضمنا حتماً في صلتي بالعالم (...) وليس بمقدوري أن أبحث عن أي معرفة تخص العالم إلا بمساءلة وإيضاح معاشرتي للعالم وبفهم تلك المعاشرة من الداخل»[1].

ورغم قدرتنا على إدراك العالم، إلا أن هذا لا يعني أنه في متناول اليد، لأنه خارج قدرتنا على الامتلاك، فهو ليس شيء من بين الأشياء، ولا يمكن حصره عناصره في مجرد كلمات ومعاني، إنه أكبر من أن نحتويه، لذلك لا نمتلك من حيلة حياله، إلا أن ننفتح عليه، ونحاول أن نمد جسر التواصل معه، في حركة تبادلية/ تعاكسية، تبدأ من الداخل نحو الأشياء، ومن الأشياء نحو الداخل، فنحن نسكن العالم، بمثل أن العالم يسكننا، فـ «العالم ليس الذي أفكره، بل الذي أعيشه، إنني منفتح على العالم، أتصل به بلا شك ولكني لا أمتلكه، فهو غير قابل للفناء "هناك عالم" أو بالأحرى "هناك العالم"»[2]، والفارق بين المصطلحين هو في النظرتين المختلفتين للعالم، فأن تقول عالم معناه أنك ذات منفصلة تعبر عنه ككيان بعيد عنك، لكن أن تعرفه بـ"الـ" فذاك لأنه يحمل وجوده المستقل والقريب الذي يجعل من ذاتك تعيش حالة التجربة الدائمة معه.

ويقيم"ميرلوبونتي" نظريته في الإدراك على أساس خبرتنا بالعالم، من خلال التأكيد على فكرة الاختلاط المستمر والمتجدد الذي يتيحه ذلك التواصل الدائم معه، ففي كل

([1]) موريس ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، مصدر سابق، ص 90.

([2]) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الادراك، مصدر سابق، ص 14.

صباح عندما أفتح عيني تقابلني الأشياء من دون توقف، أحركها وأقلبها وأستعملها وأكون خبرتي حولها، لا أعرفها كأفكار معزولة عن وسطها التي هي فيه، وإنما أرتبط معها، عن طريق الجسد وقنواته الحسية، فتيار الحياة الإدراكية الناجم عن تواصلي مع العالم لا يتوقف عن النبض صباح مساء، حيث تطفو أفكاري السرية إلى السطح مغيرتاً عندي ملمح الوجود، بمثل أن الوجود يغير نظرتي ويجددها في كل مرة أراه فيها، وبهذه الكيفية فقط أضحى بها الإنسان الواقف برجليه على الأرض وليس برأسه[1].

ومكمن تكوين الخبرة بالعالم تنجم عن تواصل الجسد معه، لأنه من نفس طينة الأرض، وهذه الخاصية هي من تتيح له قابلية المعايشة والفهم، فالعقل بتصوراته المجردة غير قادر على أن يطلعنا على كنه الأشياء وحقيقتها لأنها ليست مفاهيم معطاة، وإنما هي كيانات تملك حيزها المكاني والواقعي، الذي يُرَىَ ويُلمَس ويُحَسُ بِه، ليس إحساس بالمعنى الفيزيولوجي البحت، وإنما إحساس يصاحبه ذلك الشعور الباطني لنفس فـ«...لأننا نحن جسد، كان يتوجب، بالشكل نفسه، إيقاظ تجربة العالم كما يبدو لنا باعتبار أننا في العالم بواسطة جسدنا، وباعتبار أننا ندرك العالم بجسدنا»[2]، من هنا يصبح الجسد الأرجوحة التي تروح وتجيء، تأخذ معها انشغالات الذات وهمومها الإدراكية إلى العالم، وترجع بالعالم وخبرته المعاشة إلى الذات، من غير ما توقف أو نهاية.

إن الجسد هو أثر في العالم أو هو يمثل البطانة الخارجية التي تغلف النفس، فمن خلاله نؤثر ونتأثر، نَرَىَ ونُرَىَ، إنه يعمل عمل المترجم الوفي بين حدي الذات والعالم هذا من دون أن يكون منفصلا على الذات ولا على العالم، هذا الأخير الذي يتشابك معه ويتقاطع إلى الحد الذي لا يستطيع فيه المرء أن يقول بأن الجسم هو في العالم أو أن النظر هو في الجسم، فهما يشكلان النسيج الواحد الأوحد، الغير قابل للفصل أو

(1) موريس ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، مصدر سابق، ص 94.

(2) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الادراك، مصدر سابق، ص 175.

المفاضلة، فعندما نقول الجسد فذلك معناه، أنه لا فرق بين الجسم ألحاس والجسم المحسوس، كما الوجه والقفا[1].

وتأخذ الرؤيا من بين كل أفعال الجسم، الحيز الأكثر أهمية في الإطلاع على العالم، فنحن نعيش داخل وسط يفرض وجوده على العين، حيث تستميلنا الأشياء لأجل المشاهدة، وتدفع بنا إلى أن نقيم بينها ونعيش كل لحظات حياتنا معها، وفي تواصلنا ذاك يكون الدافع متأصلاً بين ثنايا الجسم، فلا حاجة لنا أن نجرب أو أن نفكر، لأننا من نفس نسيج العالم، نتحرك بعفوية وقصدية مستترة لا ندرك فيها التماهي الحاصل بين الرؤيا باعتبارها ناجمة عن الذات والموضوع المرئي محل المعاينة، فـ:« الرائي، إذ يغوص في المرئي، بواسطة جسمه الذي هو نفسه مرئي، لا يستولي على ما يرى: إنه يقربه فقط بواسطة النظرة، ويطل على العالم»[2].

الإطلالة على العالم أو العوالم المختبئة داخل الذات، وبين ثنايا الموضوع تتضافر كلها وعلى سياق واحد عند النظر، فأنا قد أرى طاولتي، وقد أظن أن رؤيتي تنتهي عندها، لكن في اللحظة ذاتها تتكاثف كل العوالم وتحضر من دون أن يكون لي يد فيها، فأنا الجالس إلى طاولتي، قد أفكر في جسر الكونكورد، حيث لا أقيم فيه كفكرة، بل كمكان أزوره بالفعل، وأتجول بين ساحاته المكتظة بالمارة، وفي كل هذه الرؤى جميعها أو ما يشبه الرؤى التي تجتاحني يوجد العالم ذاته الذي أقطنه، فلحظة إدراك العالم ليست حدث بسيط يمكن اختزاله بين ذات مدركة وموضوع مدرك، بل هناك تداخل وتشابك بين العوالم، العالم الطبيعي بكل واقعيته والعالم التاريخي مع كل الآثار البشرية التي خلفها وعالم الذات بكل نوازعه الوجدانية التي تشكله[3].

([1]) ميشال مارزانو، مرجع سابق، ص 60.

([2]) موريس ميرلوبونتي، العين والعقل، مصدر سابق، ص ص 17، 18.

([3]) موريس ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، مصدر سابق، ص 55.

من هنا يحاول "ميرلوبونتي" أن ينبهنا إلى أن إدراك العالم ليس مجرد تفكر نظري كما هو حاصل عند الفلاسفة العقليين، وإنما هو قائم على المعايشة القريبة، والتواصل المستمر بين العوالم، عالم الذات والموضوع، عالم الأجسام العاقلة منها والجامدة، وعالم الذات والآخرين الذين هم يعيشون نفس عالمي، فلا حيز للعتمة والانعزال والتقوقع، وإنما كل شيء يحضر كواقع شفاف يتيح القفز ذهاباً وإيابا، دون أن نحتل أي مكان من هذه الأمكنة، أو ندعي قدرتنا على امتلاكه أو سكنه، فنحن على نفس قيد العالم الواحد الأحد المتنوع بتركيبته والمشترك بعطاءاته المتبادلة، يقول معلقاً على ذلك:« فطالما من البديهي ليس لي أن أخرج من ذاتي إلا بواسطة العالم، فحقيقي إذاً أن "العوالم الخاصة" تتواصل وكل واحد منها يتجلى لصاحبه كتنويعه لعالم مشترك. إن التواصل يجعل منا شهوداً على عالم واحد، كما أن تآزر عينينا يعلقهما بشيء وحيد»[1].

ذلك التآزر الودي بين العالم والعين والذي يشبه تلك العلاقة الشاعرية التي تربط زهرة عباد الشمس بالشمس، حيث لا تكف عن النظر إليها، تميل أينما مالت، وتنطفئ مع غروبها، فكل شيء في الجسد يتجه نحو الأشياء التي تشده بدورها إلى العالم، إنه يُكوِن معها ما يشبه الوثاق الدائم والمتكرر، الذي يمتاز بالتلقائية والعفوية، مادام يحمل بداخله العنصر الأصلي الذي يدمجه فيما بين ثناياه وطياته، إنني أثناء لحظة الإدراك أقوم بـ«...إدخال العالم بين صفحتي جسدي، وإدخال جسدي بين صفحتي كل شيء وبين صفحتي العالم »[2]، فلا شيء يحول بيني وبين العالم، طالما أن الفاصل المعتم قد أضحى شفافاً، وشباك العنكبوت الرقيقة والبيضاء قد تم تمزيقها، يوم أن حل جسدي في موطن العالم وخلق لنفسه مسكناً بين ذرات الوجود.

([1]) موريس ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، مصدر سابق، ص 64.

([2]) المصدر نفسه، ص 392.

الفصل الثانـي

ميرلوبونتـي واللغة(هاجس البحث عن ظل العالم)

I. في دلالة المنعرج اللغوي

II. الجسد والتعبير

III. فينومينولوجيا الكلام وبلاغة الصمت

I. في دلالة المنعرج اللغوي

1-مسالك المعنى

المعنى يلف كل شيء، ويضفي على كل عمل نقوم به طابع الدلالة، مهما كان هذا الشيء صغيراً أو كبيراً، حتى علاقاتنا مع أنفسنا حيث ندرك خلاجاتنا النفسية ودوافعنا الشعورية، أو في علاقاتنا مع الغير أو الأشياء، فإن كل ذلك يحمل خاصية العني:« فبما أننا في العالم، فنحن محكوم علينا لأن يكون لنا معنى ولا يمكننا أن نعمل شيئاً أو نقول شيئاً لا يكون له اسم في التاريخ»[1]، مادام أن اللغة بمقدورها أن تجعل من العالم معقولاً وقابل للفهم والإدراك، وعن طريقها يمكن أن يتكشف ما فيه من غموض.

إن كينونة الكائن التي على وفقها يفهم ذاته، هي في الأصل ككلمة تحمل معنى وإذا تعمقنا أكثر فإننا نجد داخل هذا المعنى معاني كثيرة ومتعددة لا تتعلق فقط بالكلمات وحدها حيث مجال الملفوظات والاستعمالات السارية، كما لا ترتبط بخدمة اتجاه أو تصور فلسفي معين، وإنما معنى كلي قادر على دعم اللغة والعلميات المنطقية بشكل لا ينضب ولا ينتهي، وذلك بقدر دعمه لانبساط العالم[2]، وكل محاولة لحصر الكينونة ضمن سكونية اللغة المدفوعة بخدمة إيديولوجيا معينة، هو كمن يحاول جاهداً أن يلج الجمل في سم الخياط، لأنها فوق كل تحديد أو تنميط، ولأجل أن نقارب معناها بحق، فإن على نظرتنا أن تتسم بالشمول والكلية، من خلال البحث في « كل الجوانب مجتمعة، فكل شيء له معنى، إننا نجد خلف كل العلاقات بنية الكائن نفسها»[3].

من هنا فكل شيء يحمل معنى حتى الكينونة ذاتها، معنى غير مستقر، لا مأوى له ولا سكن، يتمظهر في حالات كثيرة غير محددة، يسبق الأشياء قبل ظهورها، أو يرافقها

([1]) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الادراك، مصدر سابق، ص 15.

([2]) موريس ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، مصدر سابق، ص 184.

([3]) مصدر سابق، ص 15.

حين تموقعها، يقف خلف الكائن أو معه، في تواصله أو في عزلته، فـ «كل ما نفعله له في النهاية معنى واسم حتى وإن لم نكن نعرف بدءاً ما هو »[1]، فمالا نراه أو لا نعقله، لا يعني أنه غير ذي معنى، إنه معنى مستتر غير مكتشف بعد، لم يصل صوته لنا، لكي نكشف حضوره، أو نعبر عنه، إنه ذلك اللامرئي الغائب الذي ينتظر من يقتنصه، ليخرجه من غياهب الصمت والكتمان إلى فضاءات التصريح والتلقي.

وإن كان المعنى لا مرئي، فإنه لا يجب أن نفهم أن كلمة اللامرئي هي نقيضه للمرئي، لأن المرئي ذاته له بطانة من اللامرئي، كما أن اللامرئي هو المقابل الخفي للمرئي، إنه لا يظهر إلا فيه أو من خلاله، حيث يرتسم بين السطور، ورغم كل ذلك فإن هذا لا يعني أنه قابل للظهور في أي وقت، فقد يضيع كل جهد لرؤيته حين يرغب في أن يختفي[2].

إذن المعنى هو المرئي العصي على الإمساك، أو اللامرئي القريب إلى التكشف إنه بين هذا وذاك، يمارس لعبة الحضور والغياب، مما يحتم على طالبه الشغوف به طول البال والصبر، الذي يتطلبه تعب المسير والبحث الذي يطال كل شيء، ليس فقط اللغة بكلماتها المثقلة بالمعنى، وإنما كل أشكال الحضور الإنساني، لأن ليس«...ثمة معنى يترامى فقط في اللغة أو المؤسسات السياسية أو الدينية، بل كذلك في أنماط القرابة والتجهيز والمشهد والإنتاج، وفي جميع أنماط التبادل البشري عموماً»[3].

وعلى الفلسفة إذا أردت أن تروم جوهر الكينونة ومعناها أن تتجه صوب النشاط الرمزي النكرة الذي نخرج منه وصوب القول الشخصي الذي ينبني فينا والذي هو نحن فتحاول أن تتفحص قوة التعبير التي تتجسد في الرمزانيات الغير لغوية عند حد

([1]) Merleau-ponty, signes, (Gallimard, paris, 1960), p28.

([2]) موريس ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، مصدر سابق، ص 328.

([3]) موريس ميرلوبونتي، تقريظ الحكمة، تر: محمد محجوب، دار أمية، تونس، ط1، 1995 ص 94.

استخدامها، وأثناء ملامستها لكل هذه الظواهر والتجارب تحاول أن تدرك بكامل صرامتها اللحظات الخصبة التي من رحمها يتمكن المعنى من نفسه ويتجلى[1]، فلا فائدة من فلسفة متعالية، تحتكر النشاط ألمفاهيمي الذي يسكن الكلمات، أو فلسفة بعيدة عن الكائن حين معايشته لمجريات العالم، إننا بحق بحاجة إلى حركة دؤوبة تتخذ من كل شيء قابل للعني موضع إصغاء، سؤال وتفكير.

إن التفلسف ليس في أن نخضع الأشياء إلى منطق المساءلة اللغوية، أو الشك فيها باسم الكلمات، كما عمل على ذلك الفلاسفة العقليين ومن كان على شاكلتهم، لأنهم وقعوا في وهم الاختزال، حيث النظر إلى عالم الأشياء الخام على أنه العالم المبهم الذي يحتاج إلى منطق الإيضاح بالقول، كما لو أن الإدراك معنى ملتبس ومشوه ودلالة الكلمات دائرة ايجابية موثوق بها تماماً، إنهم بذلك يدرجون العالم الفعلي كمقاطعة من مقاطعات اللغة[2]، في حين كان يجب النظر إليه على أنه كيان يحتوينا أكثر من أننا نحتويه، لا يحتاج إلى أن نتكلم باسمه أو عنه، وإنما أن نصغي إليه عندما يرمز، يتكلم أو يصمت، لأن كل شيء فيه يوحي لنا بالدلالة.

إن الفلسفة ليس لها بعد الآن أن تقيم داخل الكلمات، ترهقها تحليلاً وتفسيراً وإنما عليها أن تتقن فن الإصغاء الجيد لكل تقسيمات الوجود، لأجل أكتناه معناه المحتجب، والتعبير عنه كما هو عليه بالفعل، من دون مزايدة عقلية، أو افتراض نظري مسبق، إنها تتعدى كل ذلك في أن « تسكن التاريخ والحياة ولكنها تود لو تقيم بمركزهما أي بالنقطة التي يكونان من لدنها إقبالاً يتولد معنى. يعزوها القلق لدى ما كان قائماً بعد(...) وتبعيداً له عن ناظرها حتى تبصر معناه »[3].

([1]) موريس ميرلوبونتي، تقريظ الحكمة، مصدر سابق، ص 95.

([2]) موريس ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، مصدر سابق، ص 171.

([3]) مصدر سابق، ص 97.

ومن خلال التعبير يتدفق المعنى ويظهر، فهو يفترض مسبقاً وجود شخص يعبر وحقيقة يعبر عنها، كما يفترض وجود آخرين نعبر أمامهم، وإذا كان على الفلسفة أن تجاري نشاط التعبير فإن عليها أن تستجيب لهذه الشروط الثلاثة معاً في آن واحد فالفلسفة ليست مجرد لقاء على انفراد يجمع الفيلسوف بالحق، أو حكماً يصدر من علٍ على الحياة أو على العالم أو على التاريخ، وكأن الفيلسوف لا ينتمي إلى كل ذلك[1]، بل هي معايشة قريبة تبدأ من تعبير الذات عن معناها بالكلام الذي يمس وعيها بذاتها وبالآخرين الذين يشاركونها العالم، فنحن « كلنا نطال العالم، نفس العالم، وهو كله لكل واحد منا، دون تقسيم أو هدر، لأنه هو ما نعتقد أننا ندركه، إنه الموضوع المشترك لكل أفكارنا، ووحدته إن لم تكن الوحدة العددية فهي كذلك ليست الوحدة النوعية : إنها تلك الوحدة المثالية أو وحدة الدلالة»[2].

فلا شيء أكثر حضوراً للمعنى من تواصل الأنا مع الآخرين، لأن كل حدث مهما كان شكله وصيغته، يفترض وجود تجمع يخدم طقساً معيناً أو إيديولوجيا، أو تشارك في المأكل أو المعيش، فـ «هذه الحركة التي ننضم بها إلى الآخرين ونصل حاضرنا بماضينا نتصرف وكأن كل شيء له معنى، ونجلي الخطاب المبهم للعالم »[3]، إننا لا نتبادل مجرد كلمات أو رقصات فيما بيننا فقط، وإنما نُصدِر المعاني ونَستقبلها، ونرتقي بها وبتواصلنا في مدارج المعنى، حيث نكشف في كل مرة نلتقي فيها غموض العالم الذي يحتويه.

وبالرجوع إلى الشخص الذي يعبر، فإننا نجد في الكلمات المساحة الأكثر حضوراً للمعنى، ليست كلمات محددة الدلالة بحين يكون لكل اسم معناه الخاص، وإنما هناك تقلبات للمعاني، تروح وتجيء ولا تستقر على حال واضحة، وإذا حاولنا جاهدين أن نقبض

([1]) موريس ميرلوبونتي، تقريظ الحكمة، مصدر سابق، ص 68.

([2]) ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، مصدر سابق، ص 89.

([3]) Merleau-ponty, sens et non –sens, op.Cit , pp:330-331.

عليها فإنه لا مناص لنا إلا أن نخضعها إلى منطق الوعي الذي يستمد شرعيته من تجربتنا المعيشية في العالم، يقول "ميرلوبونتي" معلقاً على ذلك:«...مهما كانت تعرجات المعاني التي تعطينا إياها كلمة ومفهوم الوعي في حدود اللغة، فإننا نملك وسيلة مباشرة لبلوغ ما تعنيه، نملك تجربتنا الذاتية لهذا الوعي، فعلى أرضية هذا الاختبار تقاس كل مدلولات اللغة، وهذا الاختبار هو الذي يجعل اللغة تعني ما تعنيه بالنسبة لنا»[1].

إن المعنى وبصفته الملتبسة والغير مكتملة، وبحضوره اللامرئي الشفاف في حياتنا، لا يمكن أن ندركه وفق دلالة محددة مسبقاً، وإنما لأجل رؤيته نحتاج إلى إزالة غشاوة الوعي الخالص الذي يهتم بالماهيات المفارقة للواقع، وأن نعود إلى تجربتنا الذاتية التي تمتزج بالوعي، لأن كل كلمة إنما تنبت في تربة المعيش، حيث نتشارك أفكارنا ومشاعرنا مع الآخرين، وفق ما يمليه تداولنا اليومي لها، فـ«اللغة ليست كلمة شمس أو كلمة ظل أو كلمة أرض، أو عدداً غير محدد من الكلمات والصيغ حيث لكل كلمة لها معناها الخاص بها، بل هي المظهر الذي تبديه كل هذه الكلمات، وجميع هذه الأشكال والصيغ اللغوية، بحسب قواعد الاستعمال اللغوي»[2].

من هنا تظهر الحاجة إلى الكشف عن المعنى المتواري خلف الكلمة والذي لا يتعلق بالتصورات النظرية والألسنية التي تفرضها مقتضيات الدلالة، وإنما بذلك التدفق المستمر الناجم عن السيل العفوي والجارف من الكلمات، إن « معرفة كلمة أو لغة ليس كما قلنا، القيام بتركيبات عصبية مقامة سلفاً، كما أنه ليس الاحتفاظ "بذكرى صافية" معينة للكلمة ولا بإدراك ضعيف لها(...) إنها ورائي كالأشياء خلف ظهري أو كأفق مدينتي حول بيتي، إنني اتعامل معها وأعتمد عليها، ولكن ليس لي أية"صورة كلامية" لها»[3]

([1]) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الادراك، مصدر سابق، ص 12.

([2]) Merleau-ponty, la prose du monde, (Gallimard, paris, 1969) ,pp45-46.

([3]) المصدر السابق، ص 154.

ففي الحقيقة لا يوجد شخص يتكلم، بل يوجد تيار دائم من الكلمات تحدث دون أي نية أو قصد، وكأن الكلام ذاته هو من يتحكم بنا، صحيح أن هناك من المثيرات ومن حالات الوعي ومن الآثار الدماغية أو النفسية من يحضر أثناء الكلام، لكن كل هذا يمتزج بشكل لا يمكن مجاراته، فـ:«...يستطيع الإنسان أن يتكلم كما يستطيع المصباح الكهربائي أن يصبح متوهجاً »[1]، أو مثلما نقول أن الحرارة حارة وأن جوهر الشيء يوجد في الشيء ذاته على حد تعبير "ديكارت"، فمبدأ البداهة الذي سبق وأن أُلحِقَ بالتفكير، تحول مع "ميرلوبونتي" إلى لحظة الكلام، انطلاقاً من كون أنه لا وجود لفاصل ماهوي بين التعبير والمعبر عنه، أو بين اللغة والتفكير.

في الأخير نقول أن المعنى هو الحياة ذاتها، في كل التفاصيل التي نعيشها، هو من يمنح لها الطعم، ومن دونه كان ليكون العالم موحشاً وخالي من كل رغبة، قد يكون المعنى مبهماً في بنيته، ومتعدد في حضوره، ومختلفاً في تلقيه، لكن رغم ذلك يبقى على الفيلسوف المقتدر أن يكون فناناً في موهبته، فلا ينظر إلى العالم في جموده الخام، وإنما فيما وراء العالم من معنى، أن يدق بالكلمات صمت الأشياء، مثلما يخلق الفنان من الحجر الجامد تمثالا فنياً موغلاً بالحياة، مع اختلاف بسيط، وهو أن يدا الفيلسوف التي يشكل به صرح المعاني هي امتلاك موهبة الكلام، ليس كلام باسم العقل، أو العلم، بل باسم التجربة الذاتية التي يعيشها، مع الأشياء، ومع الآخرين، فاللغة تستطيع أن«...تعبر من خلال ما يوجد بين الكلمات مثلما تعبر بالكلمات ذاتها، كما أنها تعبر من خلال ما لم يقل مثلما تعبر من خلال ما قيل»[2]، وبذلك لم يعد الكلام بحسب "ميرلوبونتي" محصوراً في لحظة النطق، بل إن هناك كلام يسبق الكلام، أو بين الكلام والكلام كلام، إذا اعتبرنا أن الصمت هو أيضاً لحظة أخرى من لحظات التعبير.

([1]) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الادراك، مصدر سابق، ص 150

([2]) Merleau-ponty, la prose du monde, op.Cit, pp : 61.62

2-قيد الدال، مطلق المدلول

في سنة 1949م تحدث" موريس ميرلوبونتي" في محاضراته بجامعة السوربون عن أهمية البحث في مشكلات اللغة(*)، مؤكداً على أن محور الفكر الفلسفي قد تحول لصالح هذا البحث. معبراً في الوقت ذاته عن أسفه اتجاه معاصره" جان بول سارتر" لأنه لم يدرك هذا التحول الضروري وظل يعلق على النمط الديكارتي باحثاً عن فلسفة الوعي(1)، لأن الوعي بحث عن الماهيات المفارقة للواقع، عكس اللغة التي هي تمثل جزء من السياق اليومي القريب جداً من الوجود الإنساني.

إن الوباء اللغوي الذي بعث شرارته "دو سوسير" واشتاح معظم الفلاسفة في مطلع القرن العشرين، مرده إلى ما في اللغة ذاتها من اختزال لمعظم القضايا الإنسانية على اختلافها، فنحن: ندرك، نتفاعل، نتاجر، نمارس طقوسنا، نتصارع أو نتهادن...، عن طريق اللغة، إنها تحظر في كل فعل إنساني مهما كان شكله أو طبيعته، فـ«اللغة متشابكة مع أفقنا العالمي والإنساني، فعلى عاتقها يقع مسؤولية تواصلنا مع العالم والآخرين، فبدونها كان ليكون أفقنا محدوداً وبلا نهاية »(2)، أفق لا يطال حيز الذات التي لا تقول شيء إلا تعبيراً عن حاجاتها كما يفعل الحيوان، عالم صامت ومقفر يسيره منطق القوة، حيث تتلخص اللغة في علو اليد لا في تحرك اللسان .

(*) بنهاية القرن التاسع عشر كان ثمة ميل إلى ربط الحقائق اللغوية بالظواهر الإجتماعية، بفضل النفوذ المؤثر لفرديناند دو سوسير، فقد حاضر في باريس من (1881-1891)، وترك الكثير من القضايا تتفاعل لتكون السمة المميزة على تطور اللسانيات الفرنسية في القرن العشرين. (أنظر: ميلكا أفيتش، اتجاهات البحث اللساني، تر: سعد عبد العزيز مصلوح، وفاء كامل فايد، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط2، 2000، ص 131).

(1) H. Leflebre :le langage et la société, (Gallimard, paris, 1966), pp 19-20.

(2) Merleau-ponty, Résumés de cours, op.Cit, p :164.

لقد منح اللسان للإنسان حياة فوق الحياة التي يعيشها، معنى لكل شيء تطاله العين، وتلمسه اليد، ويفكر فيه العقل، لأن موهبة التسمية التي ارتبطت بقدره، استطاعت أن تخلق عالم موازي، يضاهي أو يفوق في سحره العالم الواقعي الذي نعيش فيه يعبر"ميرلوبونتي" عن ذلك بقوله :«إن اللسان هو بالنسبة إلينا بمثابة ذلك الجهاز العجيب الذي يسمح لنا بالتعبير عن عدد غير محدود من الأفكار أو الأشياء بواسطة عدد محدود من العلامات »[1]، فهناك جديد دوماً تحت الشمس، مادام أن الأفكار في سياق دائم من التجدد والإبداع، وما دام اللسان أيضا قادر على بلورة هذه الأفكار في شكل قوالب لغوية مقبولة التلقي.

إن اللسان بالنسبة لنا ليس مجرد شفرة لسانية تستعملها الذوات المتكلمة، إنه بمثابة اللوغوس الجديد الذي يرهن كل إمكانياتنا من أجل التواصل مع ذواتنا ومع الآخرين ويرهن كذلك إمكانات الكشف عن المعنى لحظة انبثاقه وتحققه[2].فاللسان بقدرته الفريدة على نظم المعاني في شكل كلمات تنطلق من الذات لتشق طريقها نحو الأخر والعالم يستطيع أن ينصب نفسه على أنه أكثر الأعاجيب والأحجيات تواتراً عبر الزمن، ولعل مكانته هذه هي من جعلته يحوز كل هذا القدر من الاهتمام في عقول الفلاسفة والمشتغلين بقضايا اللغة، حتى أن هناك من يصف حال التفكير في اللغة اليوم بـ"الوباء اللغوي".

وبالعودة إلى "ميرلوبونتي" فإننا نجد، أن اللغة لا يمكن معالجتها بشكل كلي ومكتمل أو إدراكها بمعزل عن النشاط الفردي المتمثل في الكلام، لأنه يمثل الفضاء الأكثر خصوبة لتجربتنا الذاتية الفاعلة في سياق إدراكنا لكينونتنا في العالم من جهة، ولأن

([1]) Merleau-ponty, la prose du monde, op.Cit, p :8.

([2]) الحسين الزاوي، اللغة والسيميائيات في فلسفة ميرلوبونتي، ضمن الكتاب الجماعي(الطريق إلى الفلسفة)، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص 26.

بسمته العفوية المتدفقة يكشف عن الأصيل والمشترك بيننا كأفراد من جهة أخرى يقول:«اللغة وكأنها تعاود خلق ذاتها بتمامها تحت أبصارنا في كل فعل تكلم، قرار مسبق بتطويق فعل التكلم هناك حيث يحدث، إنه قرار مسبق بالعودة إلى الأصيل وإلى الأصل(...) إنه قرار مسبق بإدراك تماسك الكل ألتزامني–التعاقبي في الكلام»[1]، فالطابع المبدع في اللغة ذاتها، هو في ذلك الانخراط الضمني في العالم، من خلال الممارسة الكلامية التي لا تنتهي، لأننا لا نفكر في كلامنا قبل الكلام، أو نتكلم وقد حددنا غايتنا وأين نصل من الكلام، وإنما نتكلم لأن حدث التكلم كامن فينا، بشكل متأصل يصعب تفسيره«...وكما لو أننا لا نتكلم من أجل الكلام وإنما نكلم شخصاً ما عن شيء ما أو عن شخص ما وأنه في مبادرة الكلام هذه ضمن مقصد إلى العالم وإلى الآخرين، مقصداً يناط به كل ما نقوله »[2].

إن الكلام يخص تواصلنا كذوات عاقلة تهوى تبادل الكلمات فيما بينها، تواصل ذو طابع فردي ومقصود، يعبر عن ثقافة ما، وعن طريقة الفرد في تعامله مع العالم، فالكلام فقط هو من ينشئ قبالتي كدلالة وكموضوع دلالة، لأنه يمثل نظاماً إعلامياً بينذاتياً، ليس عالماً إنسانياً أو فكراً موضوعياً، بل الأمر هنا يتعلق باستعادة تاريخ عالم الحياة، في الحاضر وفي الماضي، استعادة الحضور الذاتي المنفعل مع كل شيء في المحيط[3]، أما عن الاختلاف بينه وبين علم اللسان[*]، فيتمثل في أن علم اللسان هو ذاك العلم الذي

([1]) ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، مصدر سابق، ص 284.

([2]) المصدر نفسه، ص 176.

([3]) المصدر نفسه، ص ص 274، 275.

([*]) يعد "أبو نصر الفرابي"(ت: 339هـ) أقدم من استعمل لفظ "علم اللسان" في كتابه "احصاء العلوم"، حيث كان يرى فيه مفتاح كل العلوم ومُصرفها، وقد قسمه إلى ضربان: أحدهما حفظ الألفاظ الدالة عند أمة ما وعلم مايدل عليه شيء منها، والثاني: علم قوانين تلك الألفاظ، أي أن علم اللسان يتفرع عنده إلى فرعين هما: علم اللسان التطبيقي، وعلم اللسان النظري، أما فروع علم اللسان فهي عنده سبعة فروع أو علوم، بعضها عام يشمل كل اللغات، وبعضها خاص

يختص بدراسة الطابع الرمزي المشترك الذي يميز أمة من الأمم عن باقي الأمم الأخرى لا يعبر عن الاختلاف الثقافي ولا الفردي بقدر ما يعبر عن الاتفاق الجماعي حول الكلمات، فإذا كان علم اللسان قابل لإمكانية العزل والدراسة كموضوع مفارق للأفراد، فإن الكلام لصيق بهم إلى درجة التماهي، كما أن«...الكلام وليس اللسان هو الذي يقصد الآخر كتصرف، وليس كـ"حياة نفسية"، ويجيب الآخر قبل أن يكون قد وقع فهمه بصفته"حياة نفسية»[1].

يرفض "ميرلوبونتي"التصور النفسي" الذي يرى في الكلمة مجرد ظاهرة نفسية أو فيزيولوجية تُفَسر وفق مبدأ آلي محض، لأن في ذلك حط من شأن الكلمة كدلالة وكأنه لا يوجد أحد يتكلم، كما يرفض التصور العقلي الذي يربط الكلمة بالعملية المفهومية، حيث ترى فيها مجرد إشارة خارجية لتعرف عن النشاط الداخلي الذي قد يحدث بدونها، قد تكون الكلمة وفق هذا المنظور خالية من المعنى، لكن هذا المعنى لا تملكه، لأن الفكر يستأثر بالمعنى والكلمة تبقى مجرد مغلف فارغ لها؛ من هنا وقعت النظرية الأولى في خطأ التفسير السببي الذي يلغي دور الذات، والنظرية الثانية اعترفت بوجود ذات بالفعل، لكن ليست الذات الفاعلة وإنما الذات المفكرة، ومن أجل تجاوز كلا الأطروحتين وجب التأكيد على أن للكلمة معنى، لا هو مفارق، ولا هو مغلف، وإنما هو ذاته الكلمة[2].

كما مثلت الدراسات اللسانية المحضة والمهيمنة على ساحة الدارسات اللغوية نتيجة انتشار الطابع العلمي الموضوعي، الهاجس الذي أقلق "ميرلوبونتي"، حيث أصبح الجانب النظري والحسابي هو الطاغي في النظر إلى القضايا الدلالية، وتم الاهتمام باللغة

بلغة معينة. (أنظر: أبي نصر الفرابي: إحصاء العلوم، شرح وتقديم: علي أبو ملحم، دار ومكتبة الهلال بيروت(لبنان)، ط1، 1996، ص 17-20).

([1]) موريس ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، مصدر سابق، ص ص 274، 275.

([2]) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الادراك، مصدر سابق، ص 152.

الواصفة بدل اللغة الغامضة التي تمتاز بالمرونة والاحتمال، وهو ما من شأنه حسبه أن يعيق كل إمكانية لدراسة تعبيرية المعنى وامتلاءاته التي يحوزها[1]، هذه التعبيرية ذاتها التي يذوب بمقتضاها أي فارق بين الدال والمدلول، أو بين المعبر عنه وفعل التعبير لأن إقامة الفارق معناه الوقوع في خطأ النظرة الموضوعية القاصرة، التي تحاول التركيز على بنية اللغة دون محاولة النظر إلى فحواها، ومعناها، من هنا«...(وجب) الاعتراف بعملية أولية للدلالة حيث المُعَبر عنه لا يوجد بمعزلٍ عن التعبير»[2].

إن التركيز على الإشارة وإهمال الدلالة، لسهولة معاينتها حسياً من خلال البنية الواضحة لها، هو حط من شأن الدلالة، في حين كان يجب عدم فصل إحداهما عن الآخر، فالتعبير من حيث هو فعل يتجه من الذات نحو العالم والآخرين، يقصد المعنى الذي يهدف إلى إيصاله، دون وجود أي فاصل ظاهر أو باطن بين الكلمة وما تشير إليه، إنها في رابط ودي قوي، يجعل حضور احدهما بمعزل عن قرينه، حضور خالي من الدلالة والإيحاء، ف:«...ليست علاقة التعبير بالمعبر عنه والإشارة بالدلالة علاقة باتجاه وحيد، كالعلاقة بين النص الأصلي وترجمته»[3].

لم يكن هدف "ميرلوبونتي" نقد الاتجاهات الألسنية التي آثرت سكونية اللغة على انفتاحها فقط، وإنما كان هدفه إثراء الدراسات اللغوية برؤى فلسفية، تهدف إلى ربط الفعل اللغوي بالكينونة، فدراسته «تُمثل دعوة مفتوحة نحو آفاق جديدة تنطلق من الفعل اللغوي ولا تذهب مع هذا الفعل، لأنها دعوة مستمرة إلى البحث والمغامرة »[4]، مغامرة تتخذ من

([1]) هيو ج، سلفرمان، نصيات، تر: علي حاكم صالح، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2002 ص262

([2]) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الادراك، مصدر سابق، ص 144.

([3]) المصدر نفسه، ص 144.

([4]) Merleau-ponty, signes, op.Cit , p ;23.

مسالك الدلالة وانفتاحها على فضاءات عدة، من الجسد بإيماءاته المختلفة، سلوك الذات اتجاه ذاتها والآخرين المحيطين بها، العالم بمتموضعاته المتعددة التي تشمل الطبيعة والأشياء، كل ذلك وغيره لا يمكن إغفاله ونحن نحاول أن نتقصى حضور اللغة في حياتنا باعتبارنا كائنات معبرة تهوى قول المعنى في كل حركة من حركاتها.

من هنا وجب التعويل على مطلقية الدلالة وانفتاحها لأجل كشف تمظهرات الكينونة على ساحة الوجود، فلا يكفي النظر الموجه إلى بنية اللغة السكونية، لأن هناك (تبادلية/انعكاسية) تمس الكائن، فنحن نتراوح جيئة وذهاباً بين المرئي واللامرئي، الروح والجسد، اللغة والفكر، الكلام والمعنى، دون أن نكون هنا أو هناك، أو ندعي مكوثنا في جانب دون آخر«... هذا الإنزياح المعين وهذا التخلق الذي لا يكتمل أبداً، وهذا الانفتاح المكرور دوماً بين العلامة والعلامة، مثل الجسد كما قلنا، هو انفلاق الرائي إلى المرئي والمرئي إلى راء»[1]، فالعلامة اللسانية لا يمكن عزلها على باقي العلامات وإدراك دلالتها بعيداً عن معناها الذي يتشابك مع المعاني الأخرى التي تقاربها، هناك حركة مستمرة من العلامات تتجاور فيما بينها لكي ترتقي في مشارف الدلالة، فـ«يجب إذن الاعتراف بأن هذه القوة المفتوحة وغير المحدودة للدلالة هي بمثابة واقع أخيراً والدلالة تعني في الوقت نفسه التقاط المعنى وإيصاله– هذه القوة يتعالى بها الإنسان نحو سلوك جديد أو نحو الآخر أو نحو فكره الخاص به عبر الجسد وكلامه»[2]، فانفتاح الدلالة يضمنه الاعتراف بما تم تهميشه من لدن الاتجاهات العقلية التي تركز على الفكر وتهمل أهم أشكال التعبير الموجودة في الجسد.

فما يجب التأكيد عليه حسب "ميرلوبونتي" هو أن هذا الكم من الكلام الذي يشبه الزوبعة، يبدأ بحوار بسيط بين متكلمين، حيث يتم تبادل الكلمة تلو الأخرى، كلمات ترتبط

([1]) ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، مصدر سابق، ص 243.

([2]) ميرلوبونتي، ظواهرية الادراك، مصدر سابق، ص 164.

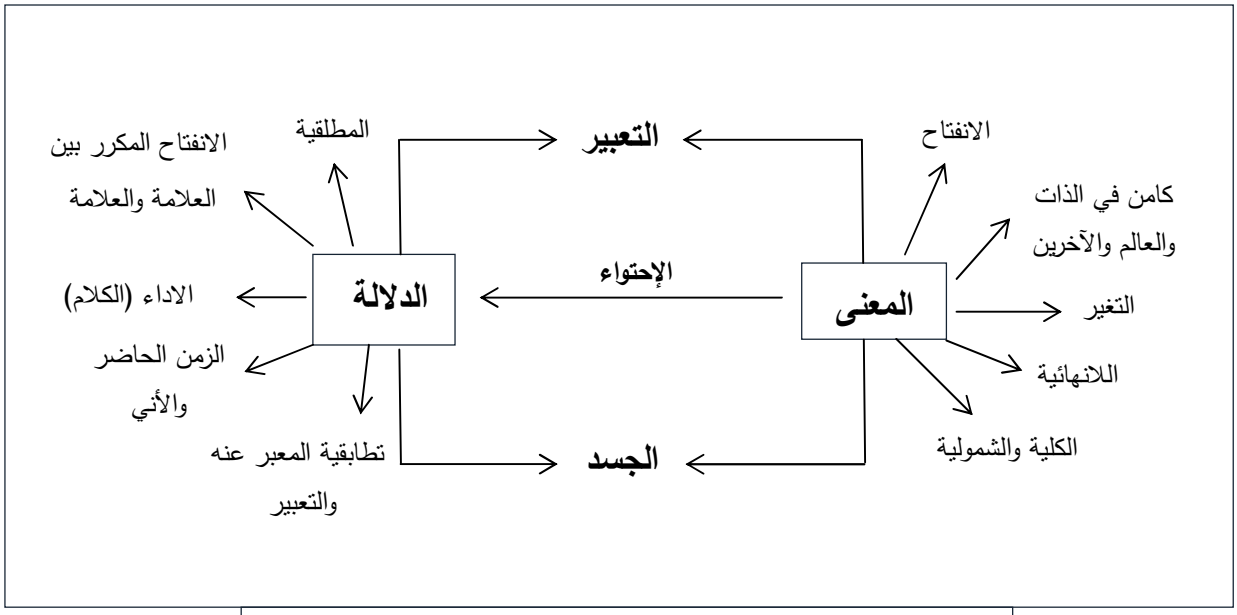
فيما بينها في المعاني، وتشترك في شبه حبل سري خفي، يربط الدلالة بمقصد (المتكلم/المستمع) و(المستمع/المتكلم)، ولأننا نتكلم بألسنتنا ونستمع بأذاننا، فإن الجسد هو الوسيط الفعلي لكل تواصل فيما بيننا، فـ « جسدنا هو أحد الأشياء المرئية، فكما العالم كائن خلف جسدي كذلك الماهية الفاعلة كائنة خلف الكلام الفاعل، الكلام الذي لا يملك الدلالة بقدر ما تملكه الدلالة، لا يتحدث عنها أو يتحدث وفقها أو يتركها تتحدث وتحدث ذاتها في وتخرق حاضري»[1].

هكذا إذن تُشَيد فينميولوجيا الكلام تصوراً جديداً قائم على الأداء في حد ذاته، أي انخراط الدلالة في الوجود، من خلال تغليب منطق الممارسة والانخراط في العالم على حساب منطق التنظير العقلي المجرد والمؤسس على تخمينات علمية موضوعاتية، لذلك ليس من الغريب أن نجد"ميرلوبونتي" يركز على المدلول والمعنى، باعتبارهما المؤشرين الأكثر بروزاً للكشف عن التجربة الذاتية للكائن في سياق انفتاحه الغير مشروط على كل مجريات الحاضر، هذا الأخير الذي يفضله على باقي الأزمنة من منطلق أنه الأقرب للكائن من حيث تجربته في العالم، لذلك نجده يفضل الكلام أيضا، بوصفه فعل آني يمس اللحظة الراهنة على خلاف أنواع التعبير الأخرى.

قد يبدو من الوجهة الظاهرية أن "ميرلوبونتي" لا يقيم فرقاً بين الدلالة والمعنى وذلك لاقتراب المفهومين من بعضهما البعض، لكن وبعد التدقيق، وجدنا أن الدلالة عنده تتعلق باللغة وقضايا الكلام، أما عند حديثه عن المعنى فإنه يعطيه مفهوماً شاملاً، يصل إلى حد احتواء الدلالة، وكل مواضيع التعبير، من هنا يمتاز المعنى بالكلية والانفتاح على كل ما هو قابل للعني، على خلاف الدلالة التي تبقى محصورة فقط في اللغة، يعبر عن مميزات المعنى بقوله: « إن المعنى هو الكائن الوحيد المشروع أو الصدوق الذي له

([1]) موريس ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، مصدر سابق، ص 198.

مطمح وحق في أن يكون كذلك، والذي هو مؤكد لذاته لأنه نسق كل ما هو ممكن في نظر متفرج محض، إنه رسم أو تصوير ما هو كل المستويات، شيء ما- شيء ما بعامة، أو شيء ما مادي، أو شيء ما روحي، أو شيء ما حي»[1]، وفي الأتي خطاطة توضيحية تبين العلاقة بين الدلالة والمعنى :



خطاطة 1: طبيعة العلاقة بين المعنى والدلالة

إن اهتمام ميرلوبونتي بأشكال التعبير وتركيزه على قضايا المعنى والدلالة، هو محاولة لإعادة موضعة الإنسان في العالم[*]، ليس وفق تصورات نظرية مسبقة سواء كانت علمية أو عقلية، وإنما الرجوع إلى الأصل أي إلى الكينونة الصافية التي تتموقع خلف الظواهر، فخلف اللغة يقف هناك إنسان يعبر عن وجوده وسط الأشياء والآخرين

([1]) موريس ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، مصدر سابق، ص 184.

([*]) يؤكد"ميرلوبونتي" على أن الفلسفة لا يجب أن تطرح سؤال العالم أو الكينونة بصيغة مفهومية أو تفسيرية، وإنما وفق تصور وجودي، يمس السؤال ذاته من حيث هو دلالة، كما يمس الكشف عن الدلالة من حيث هي كينونة، يقول في ذلك: «التساؤل الفلسفي ليس مجرد انتظار لدلالة قد تأتي لتجيب"ما العالم؟" أو من الأفضل "ما الكينونة؟"، هذه الأسئلة لا تصبح أسئلة فلسفية إلا وهي تستهدف ...ذاتها كأسئلة، في نفس الوقت الذي تستهدف فيه دلالة "الكينونة"، تستهدف كينونة الدلالة وموقع الدلالة في الكينونة». (أنظر: المصدر نفسه، ص 199).

وفق "كوجيتو" جديد مفاده :" أنا أعبر إذن أنا موجود في العالم". إن هذه الدلالة الوجودية التي تطبع حركات الكائن، ليست مجرد مغلف خارجي نرسمه، أو نحاول أن نبديه من خلال تأويل للأفعال، وإنما هي تسكنه ويسكنها، في شبه مقام الحلول والفناء عند الصوفية، يقول معبراً عن ذلك : «هذا يعني أن الكلام أو الكلمات تحمل طبقة أولى من الدلالة ملتصقة بها وتعطي الفكرة على أنها أسلوب وقيمة عاطفية وإيماءة وجودية، بدلاً من أن تكون تعبيراً مفهومياً. إننا نكتشف هنا تحت الدلالة المفهومية للأقوال دلالة وجودية ليست فقط مترجمة من قبلها، وإنما تسكنها ولا تنفصل عنها»[1].

3- هوسرل ومحورية التعبير

على شاكلة وفائه الدائم لمنهجه الفينومينولوجي يصرح "هوسرل" أن «كل علامة هي علامة لشيء ما»[2](*)، أي أن العلامة ليس مفهوم خارج عن الذات وخبرتها في التعامل مع الأشياء، فهي تدخل في قلب الحدث اللغوي، عندما تعيد إدراج المعنى ضمن الأثر الواقعي الذي تخلفه، فهي إما تعبر عن شيء أو تشير إلى شيء، وهي في كل هذا غير منفصلة عن لحظة التعبير.

([1]) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الادراك، مصدر سابق، ص 155.

([2]) Edmund Hussrel, Recherches logique, Recherche pour la phénoménologie et la théorie de la conaissance, T2,(saint Germain, paris, 1961) ,p:29.

(*) يعلق "جاك دريدا" على عبارة "هوسرل" بقوله : « كل علامة هي علامة شيء ما ...، من أجل شيء ما، تلك هي كلمات هوسرل الأولى وهو بصدد إدراج الفصل فوراً:" ...ولكن كل علامة ليس لها "دلالة " ولا " معنى" يمكن أن "يعبر عنه" بواسطة العلامة" وفي ذلك تسليم بأننا نضمر العلم بما تعنيه "وجود من أجل"، بمعنى "وجود–قائم–مقام"، يتعين علينا أن ندرك بنية التعويض والإحالة هذه وأن نألفها حتى يصبح التنافر الذي يسكنها بين الإحالة الإشارية والإحالة التعبيرية معقولاً بل مستدلاً عليه».(أنظر: جاك دريدا، الصوت والظاهرة، تر: فتحي انقزو، المركز الثقافي العربي المغرب، ط1، 2005 ص54).

لكن وبالرغم من ارتباط العلامة بالذات، فهي ليست إبداع ذاتي خالص، ولا ترتبط بالموضوع بشكل صرف، فهي نتاج تكاملهما معاً، فعلاقة التعبير بالعلامة تتعلق بأمرين أو بجانبين مهمين، الجانب الفيزيائي(علامة محسوسة، تركيب صوتي، نطق علامة مكتوبة على الورق مثلاً) أي كل ما يرتبط بالجوانب الفيزيائية المادية، أما الجانب الثاني فيتضمن المجموع الثابت للمعيش النفسي[1] وهو ما يرتبط بالمعنى والدلالة.

إن التعبير عند "هوسرل" لا يقوم بمعزل عن الذات المتعالية، لأن الدلالة تستمد وجودها من الحدس، هذه الأخير الذي يغذي اللغة بالمعنى، وبدونه تصبح خاوية وخالية من كل دلالة ممكنة، من هنا يكون هذا الارتباط بمثابة الطريقة التي تحدد بها ماهية الظاهرة، حيث يحدث أن ننتقل من الوعي الكلي بها إلى لحظة تجلي المعنى « إن سجلاً دلالياً للكلمة عينها يبدو عند هوسرل ذا أهمية لا تضاهي: إنها دلالة الفعل الروحي للنطق وما يضعه من قوام معنى من الموضوعات والأشياء، الدلالة التي تستوفي أقصى ممكناتها برفع اللوغوس إلى رتبة العقل معياراً وملكة ولا سيما ما كان في العقل خاصته أي الحقيقة الحدسية »[2].

تأكيد "هوسرل" على الطابع الحدسي والذي هو يدخل في صميم المنهج الفينومينولوجي، أو هو يعد مقوما من مقوماته، هو تأكيد من جهة أخرى على دور الذات الإنسانية في استجلاء المعنى، إذ لا يقف الأمر عند لسانيات خالصة تتخذ من اللغة كموضوع علمي بحت يمكن النظر إليه من الخارج، وإنما هي محاولة لإعادة دمجها في صميم الداخل، حيث تصبح «... العبارة شيئاً من طبيعة الحدس نفسه على النحو الذي

([1]) Edmund Hussrel, Recherches logique, op.Cit , pp : 38,39.

([2]) فتحي انقزو، هوسرل ومعاصروه، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2006، ص 46.

يكون فيه "المنطوق" المتعلق بالمعطيات الأصلية متجوهراً بدلالاتها(*) مناسباً لها أي واضعاً لصعيد البدء المطلق»[1].

إن جوهر اللغة هو ذلك الكم من العلامات الذي يعمل التعبير على الوصل بينها، واستعمالها وظيفياً، في إطار المعيش اليومي الذي ينطلق من الخبرة كدافع ومن الشعور والأحوال النفسية كمسار تتوجها لحظة الإفصاح، وهو من هذا المنطلق يسعى إلى إعادة إرجاع موضوع اللغة إلى ماهيتها الأصيلة، بعد أن قامت الدراسات الموضوعية تغليفها بجملة التصورات والمفاهيم النظرية التي أقصت الذات المتكلمة كفاعل أساسي في عملية التعبير.

وما يجدر الإشارة له هو أن "هوسرل" قد أراد التحول من التركيز على سيميولوجية اللغة إلى البحث عن التراكيب المنطقية التي تدرج ضمن المبادئ العقلية القبلية، وهو في هذا لا يخرج عن التمييز الذي أقامه الفلاسفة الألمان بين الدراسات القبلية والدراسات التجريبية البعدية(**)، فالمواضيع القبلية من ناحية بنيتها هي مهيكلة على نحو ما هي

(*) هناك انتقادات عديدة وجهت للمشروع اللغوي الهوسرلي، من بينها ما ذكره "ميرلوبونتي" في كتابه "ظواهرية الإدراك" على لسان الفيلسوف الفرنسي "جون فال" والذي أعتبر أن"هوسرل يفصل الجواهر عن الوجود"، حيث تكفل "ميرلوبونتي" بالرد عليه، مترجما بذلك وفائه الدائم للاتجاه "هوسرل" في معالجته للقضايا اللغة، حيث يقول :« فالجواهر المفصولة هي جواهر اللغة. إنها وظيفة اللغة لجعل الجواهر توجد في الانفصال الذي هو في الحقيقة ليس إلا ظاهراً، لأنه بواسطة اللغة ترتكز الجواهر على حياة الوعي قبل إسنادها، إننا نرى بارزاً في صمت الوعي الأصلي ليس فقط ما تريد أن تعبر عنه الكلمات، بل وحتى ما تريد أن تقوله الأشياء ونواة المدلول الأولى الذي تنتظم حوله أفعال التسمية والتعبير». (موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الإدراك، مصدر سابق، ص 13).

(1) فتحي انقزو، مرجع سابق، ص 40.

(**) لقد أصبح فكر "هوسيرل" الذي تطور في المجلد الثاني من كتابه "بحوث منطقية" لا سيما في الفصل الذي يعالج فيه الإختلاف بين المعنى المستقل والمعنى التابع، ومفهوم القواعد الخالصة أصبح في بداية القرن العشرين عاملاً فعالاً فيما يتصل بالخطوات الأولى للسانيات البنيوية عن طريق تركيب "فكرة قواعد عامة وقبلية" على القواعد "الأمبريقية حصراً" التي كانت الوحيدة المقبولة آنذاك. فقد دافع "هوسرل" عن فكرة قواعد كلية "كما تصورها المذهب العقلي في

مهيكلة اللغات التاريخية، ويظهر ذلك أكثر ما يظهر في التشابه الذي يجمع بين التصور الدلالي للنحو الخالص مع فكرة العلم الخالص للطبيعة كما ما هو حاضر عند الفيلسوف كانط، كما يتفق هذا التصور مع العديد من التوجهات المألوفة في الفلسفة الألمانية، وهو تصور يضع الفلسفة كمبحث عام مهمته تقصي الأصول والمبادئ [1].

ووفق ما تقدم لا يمكن حصر اللغة في سياقات سيكولوجية أو بيولوجية أو ثقافية فقط، وإنما علينا أن نتعداها إلى أسس قبلية تسبق كل ذلك، فالتركيز الذي أقامه اللغويين على تفحص بنيات الدلالة انطلاقاً من صلتها بالصدق والكذب وبالموضوعية والعالم الخارجي، قد تم فيه تجاهل التمييز الواضح بين طبيعة البنية الدلالية وصدقها في الخارج كما تم فيه أيضاً إقصاء لصورة البنية الدلالية في صورتها البدائية الأولى[2]، وعلى هذا الأساس لا يهتم مشروع "هوسرل" في اللغة بالمناحي التي تتمظهر فيها الدلالة في الخارج ولا على سياقاتها التي على وفقها تظهر، وإنما هو رجوع إلى الأصول الأولى الماقبل موضوعية، حيث يتجلى دور الذات وفاعليتها في التعبير.

من هنا يظهر المعنى على أنه سابق لكل معرفة ممكنة، أي يأتي في مقدمة المعاني الموضوعية المتعلقة بالذات العارفة، وذلك لأن أفق العالم يوجد قبل أن نغلفه بمجمل تصوراتنا التي قد شكلناها عنه، كما أن الحياة المؤثرة والفاعلة التي نعيشها هي من ناحية أخرى تتعلق بالوجود القبل موضوعي، هذه الحالة التي يسميها"هوسرل" بالحياة المغفلة، وهو بهذا التحول لا يقصد ذات غير شخصية كما هي عند "كانط"، وإنما ذات تتعلق

القرنين السابع عشر والثامن عشر".(أنظر: رومان ياكبسون، الاتجاهات الأساسية في علم اللغة، تر: علي حاكم صالح وحسن ناظم، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2002، ص 18).

([1]) عز العرب لحكيم البناني، فلسفة اللغة والظواهرية، أفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 2013، ص133.

([2]) المرجع نفسه، ص ص 133، 134.

بموضوعاتها وبالعالم، وهي بالأساس منبثقة من جوهر الحياة الفاعلة[1]، فالمعنى لم يوجد بعد التسمية وإنما هو سابق عنها، باعتبار أن وجود الذات سابق عن كل التصورات التي تشكلت فيما بعد، والتي جعلتنا بشكل أو بأخر نبتعد عن حقيقته، وهو بذلك يؤسس للحظة بدائية غير نمطية يتم فيها مقارعة المعنى زمن ولادته.

يحاول "هوسرل" إذن إعادة اللغة إلى حاضنتها التي افترقت عنها، بفعل التصورات اللسانية التي جعلت منها موضوع خارجي قابل للمعالجة العلمية البحتة[*] حاضنتها المتمثلة في الواقع المعيش وما يحتويه من أطر نفسية وشعورية وأساليب خاصة في التعامل مع مجريات الحياة، والتفاعل مع الآخرين، وهي تمثل في مجملها طريقة منفردة غير متكررة تميز ذات من الذوات عن غيرها من الذوات الأخرى التي تعيش نفس العالم.

وكتوضيح لما سبق ذكره يضرب"ميرلوبونتي" مثالاً عن الاختلاف الجوهري الذي يميز التصور الهوسرلي للغة عن غيره الموجود لدى المدارس اللغوية التي من بينها الوضعية المنطقية، حيث رأى أن هاته الأخيرة قد أقامت علاقة مع المدلولات في حين كان عليها أن تقيم علاقة مع الوعي الذي يعبر عن ذاتنا، فالوضعية المنطقية وفق نظرته« تعاكس تماماً فكرة هوسرل، فمهما كانت تعرجات المعاني التي تعطينا إياها كلمة ومفهوم الوعي في حدود اللغة، فإننا نملك وسيلة مباشرة لبلوغ ما تعنيانه، نملك تجربتنا

([1]) بول ريكور، صراع التأويلات، تر: منذر عياشي، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط1، 2005، ص40.

([*]) لكن وبالرغم من الانتقادات التي وجهها"هوسرل" للعلم في مجال دراسته للغة إلا أنه يجعل من مهمته فحص القوانين الماهوية لدلالات، علاوة على دراسة القوانين التي تتبني عليها والخاصة بتسلسل الدلالات وبالتعديل الذي يدخل عليها، كما تتجلى وظيفته أيضاً في اختزال الدلالات إلى حد أدنى من القوانين المستقلة. (أنظر: عز العرب لحكيم البناني، مرجع سابق، ص134).

الذاتية لهذا الوعي، فعلى أرضية هذا الاختبار تقاس كل مدلولات اللغة، وهذا الاختبار هو الذي يجعل اللغة تعني ما تعنيه بالنسبة إلينا»[1].

وبالرجوع إلى التعبير وعلاقته بالدلالة يؤكد "هوسرل" على أن العبارة لا تحيل على أي موضوع موجود، بالرغم من أنها قد تحيل على دلالة مثالية، فالعبارات الخالية حسبه من المعنى هي من لا تخول بنيتها التركيبية ذاتها من الوصول إلى أي دلالة ممكنة، أما العبارات المتناقضة في معناها، مثل عبارة "المربع مستدير"، فهي الغير قابلة التحقق واقعياً، رغم توفرها على عنصر الدلالة، أما العبارات الدالة، فهي التي تسمح لنا بالوصول إلى دلالة مثالية توجهنا نحو التعرف على طبيعة الموضوع، كما أنها تملك من المرونة ما يسمح بالتحويلات الداخلة على البنية التركيبية لتوليد بنيات جديدة[2]، من هذا التقسيم تصبح العبارات الدالة ذات دلالة مثالية، فهي لا تقف عند حد المعنى وإنما تتجاوزه إلى إبداع معاني جديدة وذلك لطابعها الخصب والمتجدد.

لكن رغم ذلك يبقى هناك فارق جوهري بين الدلالة والمعنى، حيث تظهر الأولى في شكل العبارة اللغوية فقط، في حين يتجاوز الثاني أي المعنى كل أشكال التعبير لأن«الدلالة تستنبق محتوى المعنى المثالي للعبارة اللغوية، للقول المنطوق، في حين أن المعنى يشمل كافة الدائرة النويمائية[*] إلى حد طبقتها الغير تعبيرية »[3]، وهو نفس الحكم الذي سبق وأن قدمه"ميرلوبونتي" فيما يخص علاقة الدلالة بالمعنى، حيث رأى أن

([1]) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الادراك، مصدر سابق، ص 12.

([2]) عز العرب لحكيم البناني، فلسفة اللغة والظواهرية، مرجع سابق ، ص ص135، 136.

([*]) **النويم (بالفرنسية: Noème، وبالألمانية: Noema)**: ويعني موضوع العقل أو الفكر، ومقابله النويز الذي يعني فعل الفكر أو العقل .

([3]) جاك دريدا، مرجع سابق، ص 48.

المعنى يمتاز بالكلية والانفتاح على كل ما هو قابل للعني، على خلاف الدلالة التي تبقى محصورة فقط في اللغة.

إن ما يحقق المعنى بحسب"هوسرل" هو التأكيد على القيمة الموضوعية للشيء في إطار التعبير، فمثلاً عندما أقول بأن أضلع المثلث تلتقي في نقطة واحدة أو أن الخطان المتوازيان لا يلتقيان، فأنني هنا أكون بصدد إطلاق، وأن فعل الحكم الذي قد سبق وأظهرته يمثل دلالة القضية، أي ما تحمله الألفاظ من معاني أثناء التعبير[1]، من هنا فالمعنى يتحقق عند اللحظة النويمائية للتعبير، حيث يقول معبراً على ذلك: « ففعل التعبير هو طبقة خاصة من الأفعال وهو يقتضي أن تتحد به أفعال أخرى فيكون المعنى النويمائي للفعل وتبعاً لذلك العلاقة بالموضوعية الثاوية في هذا المعنى قد وجد أثره "المفهومي" عند اللحظة النويمائية للتعبير »[2].

وفي السياق ذاته نجد أن "هوسرل" يقيم فرقاً واضحاً في كتابه"الأبحاث المنطقية" بين نوعين من الدلالة وذلك في سياق دراسة لتلك العلاقة التي تربط المعنى بالتعبير والذات، حيث ميز بين ما سماه "الدلالة في ذاتها" و"الدلالة في التعبير"[*] ويقصد "بالدلالة في ذاتها" وجود معنى ساكن غير متحرك، حيث يدخل استعمال الذات لهذه الكلمات والألفاظ ضمن سياق الوظيفة الدلالية المألوفة والمتفق حولها، أما فيما يخص "الدلالة في التعبير" فهو يتجاوز الدلالة الضرورية الثابتة بين الوحدات اللغوية والرموز المتعلقة بها، فإذا كان المعنى في"الدلالة في ذاتها" يمتاز بالثبات ويخضع

([1]) Edmund Husserl, Recherches logique, Op, cit, p : 50.

([2]) فتحي انقزو، مرجع سابق، ص 41.

([*]) هذا التمييز الذي أقامه "هوسرل" بين"الدلالة في ذاتها" و" الدلالة في التعبير" يقترب أيضاً من التمييز الذي جاء به "موريس ميرلوبونتي" بين "الكلام المُتكَلَّم"و" الكلام المتكلِّم"، حيث يظهر الكلام المُتكَلَّم في شكل لغة مترسبة ومتأسسة على قواعد نمطية، أما الكلام المتكلِّم فهو لغة خلاقة قادرة على إبداع معاني جديدة ومختلفة على ما هو شائع.

للمقتضيات التواضع، فإنه يمتاز بالخصوبة والثراء في "الدلالة في التعبير" وذلك لعلاقته الوطيدة بجوهر الحياة النفسية للذات المتكلمة، وواقعها المعيشي والنفسي[1].

من هنا فإن الكلام يحتل قيمة جوهرية في تصور هوسرل للغة، ذلك بما يحمله من قدرة على بلوغ ماهية اللغة بما هي معاني ودلالات، فما على الذات إلا أن تتكلم لكي تؤسس لوجودها، وأن تفكر في اللغة بما هي موضوع أمامها وتعيش معه في كل آن وحين[2].لكن وبالرغم من التركيز على قيمة الكلام إلا أنه من جهة أخرى يعتبره نوعاً من جنس الإشارة[*]، أو عرض من أعراضها(وجهه الطبيعي، وظيفته التواصلية)، أي أن على العبارة أن ترتهن بالرغم عنها ضمن نسق اشاري حتى يتحقق معناها، وهو في هذا يتنازل عن مرتبة الكلام المركزية والجوهرية التي تؤهله لأن يلتحم بنسق الإشارة وأن يكون أحد المكونات الأساسية في النسق العام للدلالة[3].

4-دو سوسير والمقاربة اللسانية

في مقاله الهام الذي نشر في مجلة الأزمنة الحديثة المعنون بـ: "أصوات الصمت" والذي أعيد نشره فيما بعد في كتابه "علامات" يبدأ ميرلوبونتي نصه هكذا : « ما تعلمناه من سوسير هو ...»[4]، هذا الاهتمام مرده إلى كون "سوسير" يعد عتبة فارقة في تاريخ الدراسات اللغوية، فقد جعل من نفسه بحق صوتاً مسموعاً إلى درجة لا تزال أصداؤها تتردد حتى اليوم، ومن الناحية العلمية يعد المؤسس الحقيقي للمدرسة البنيوية، وذلك لأنه كان أول من ألهم معاصريه بقوة بأفكاره الجديدة عن اللسانيات، بل أن أولئك الذين لم

([1]) Edmund Husserl, Recherches logique, Op, cit, p :122.

([2]) Merleau- Ponty, Résumes de Cours, Op.Cit ,p59.

([*]) يرى "هوسرل" أنه في الكثير من الأحيان يؤخذ مفهوم التعبير والعلامة بوصفهما مترادفين، لكن هناك فروق جوهرية بينهما، لعل أبرزها أن كل علامة هي علامة لشيء ما ولكن ليس لكل علامة "دلالة"، أو معنى "يعبر عنه" بالعلامة .

([3]) جاك دريدا، مرجع سابق، ص 51.

([4]) Merleau-ponty, signes, Op.Cit, p :49.

يخضعوا خضوعاً مباشراً لتأثيره بدؤوا فيما بعد من الأسس النظرية نفسها التي تتضمنها آراؤه [1].

لقد تلقى "ميرلوبونتي" الدرس اللساني بكثير من الإشادة والترحيب، فقد سبق الفلاسفة الفرنسيين الذين عاصروه في الاهتمام بالفتوحات المعرفية المنجزة في مجال الاهتمام باللغة، وذلك من خلال توظيف الكثير من الفروقات التي اشتهر بها "سوسير" معيداً تحويرها بما يتناسب مع خط فلسفته، على شاكلة ذلك التعارض بين الكلام المُتكَلَم(البنية الدلالية في حالة انبثاقها)، والكلام المُتَكلِم(ثروة يكتسبها اللسان وتذكرنا بـ"خزينة" سوسير)، أم في توسيعه للمفهوم حينما سلم بأن كل سيرورة تفترض نظاماً وبذلك أعاد إحياء الجدل التقليدي القائم بين الحدث والبنية مما أثرى التناول التاريخي[*] للغة[2].

ما يحسب "لميرلوبونتي" أيضاً على خلاف الفلاسفة الفينومينولوجين الآخرين، هو انفتاحه الدائم على المنجزات المحققة في مجال الدراسات النفسية واللغوية، إذ يلح في كم من موضع على أنه «علينا أن نضيء أو أن نؤيد تجربة الكلام بمكتسبات المعرفة الموضوعية– علم النفس وطب اللغة واللسانية»[3]. وربما هذا ما أكسبه تميزاً قل له نظير في ذلك الوقت[4]، إذ لم يكتفي فقط بالمعالجة الفلسفية البحتة، وإنما حاول إقحام السؤال

([1]) ميلكا أفيتش، مرجع سابق، ص 193.

([*]) يمكن الإشارة إلى أن "سوسير" في دراسته المستفيضة حول اللغة قد أشار إلى التاريخ كعلاقة بين الحدث والبنية التي يشكلها وهذا ما عبر عنه "ميرلوبونتي" بقوله: « فلعل "سوسير" قد رسم ملامح فلسفة جديدة للتاريخ فعلاقة التعاكس التي بين الإرادة التعبيرية ووسائل التعبير تناسبها علاقات القوى الإنتاجية وصيغ الإنتاج/ وبوجه أعم علاقات القوى التاريخية والمؤسسات». (أنظر: موريس ميرلوبونتي، تقريظ الحكمة، مرجع سابق، ص93).

([2]) رولان بارت، مباديء علم الدلالة، تر: محمد البكري، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط2، 1987، ص ص 47.48

([3]) Merleau-ponty, la prose du monde, Op.Cit , p :23.

([4]) يشير"جون ليشته" في كتابه: "خمسون مفكراً أساسياً معاصراً(من البنيوية إلى مابعد الحداثة)" إلى أن اهتمامات ميرلوبونتي المتأخرة بدو سوسير قد ألهمت بواكير البنيوية، فعلى سبيل المثال، فإن "الجيرداس–جوليان غريماس– أحد

الفلسفي في سياق اليومي القريب للإنسان، فقد أمن أن الظواهرية ليست تحليق في الماهيات، وإنما في جعل الماهيات لصيقة بالوجود القريب إلى الكينونة، فأحسن بذلك توظيفها في السياق الذي تستحقه، دون الخروج عن منحاها المنهجي العام.

من هنا تراءت في أذهاننا مجموعة من التساؤلات ونحن نحاول تقصي طبيعة العلاقة الشائكة بين "ميرلوبونتي" و"دو سوسير" من بينها:

كيف إلتقى مشروع "ميرلوبونتي" الفلسفي المطبوع بالصبغة الظواهرية والوجودية مع مشروع "دو سوسير" الطامح للعلمية والموضوعية؟ وهل يمكن أن نتكلم على فتوحات جديدة للمعنى تخرج عن سياق كونه تصور مفهومي وعقلي؟ هل الكلام بوصفه فعل فردي بميزته الزئبقية العصية على التحديد قابل لدراسة الفينومينولوجية؟.

في البداية يؤكد "ميرلوبونتي" على أن اللغة قابلة لدراسة الفينومينولوجية، إذا ما أزحنا عنها كل الآراء النظرية التي ترسبت ولقرون عديدة، خاصة الدراسات المنجزة باسم العلم والعقل، أي مجال البحوث النفسية التي اتجهت إلى تحييد فعل الكلام عن الذات والنظر إلى الظاهرة اللغوية بوصفها ظاهرة معزولة يمكن ملاحظتها وتفسيرها تجريبياً، أو الاتجاه العقلي الذي أقصى التجربة الذاتية للغة من خلال اختزال الأنا في أنا مفكرة، لا ترى في حدث الكلام والنطق إلا مغلف خارجي تابع وخانع مثله مثل تحركات الجسد إذن علينا الرجوع إلى لحظة التقائنا مع العالم، إذا ما أردنا أن نكشف حقيقة اللغة بوصفها تجربة وجدانية نحياها ولا نتكلم عنها، ولعل هذا ما قصده عندما قال: «وبالنسبة إلى

الذين حضروا محاضرة مرلو–بونتي الأولى في"كوليج دو فرانس" عام 1952م، خرج منها بانطباع أن سوسير، وليس ماركس، هو الذي يمسك بمفتاح الولوج إلى فلسفة تاريخ حقيقية.(أنظر: جون ليشته، خمسون مفكراً أساسياً معاصراً مرجع سابق، ص 79).

الإنسان، أن يحيا ليس هو أن يفرض دوماً دلالات وحسب، بل أن يؤمن استمرار دوامة تجربة تكونت مع ميلادنا، في نقطة التماس بين "خارج" وبين ما هو مدعو ليحياه »[1].

لحظة الميلاد الفردية لكل واحد منا، عندما كنا نتلعثم في الكلام ونحاول تحريك ألسنتنا بما يتماشى مع الكلمات التي نتلقاها من نسيج العالم، تمثل اللحظة الأصيلة التي على الفيلسوف إكتشافها، بل الأمر أعمق من ذلك فلو توجهنا إلى لحظة ميلاد الكلام لدى البشرية ككل، سنجد أن منطق الممارسة الفعلية للكلام قد سبقت كل التنظيرات العقلية والبحوث الألسنية بملايين السنين، مما يؤكد على أن حدث الكلام يمثل جزء من المكون العام لأجسادنا مغروس فينا منذ البداية، فأن نتكلم معناه أن نتنفس يقول"ميرلوبونتي" معلقاً على ذلك: «...فنحن نتكلم ونفهم الكلام منذ أمد قبل أن يخبرنا ديكارت (أو نجد من تلقائنا) أن حقيقتنا هي الفكر، واللغة حيث نقيم، نتعلم تدبرها بشكل معقول منذ أمد قبل أن نتعلم من اللسانيات المبادئ المعقولة (على افتراض أنها تعلمنا) ما "يقوم" عليها لساننا وكل لسان»[2].

وبذلك تتقدم اللحظة الأصيلة التي هي في الأصل نحن، فقبل أي تفكر أو تدبر كان الإنسان على قيد الحياة، يتجرع حياته على مضض، يتفاعل بما له من قوة مع مجريات العالم دون كلل، وبلا قصد منه كان الجسد يطاوعه، في حدث الكلام أو التفكير، كل شيء يتلاشى أثناء الانغماس، هكذا هو الإنسان بلا وهم مسبق، أو افتراض فلسفي تغذيه الكلمات «إن الأفكار الموثوق بها جيداً لم تعد أفكاراً، وأنا لم أعد أفكر في شيء عندما أتحدث عنها، لكأنه من الأساسي للماهية أن تؤجل وكأنها لا تكون غير حريرة في نسيج الكلمات»[3]، فكل شيء يذعن ويستكين أمام سلطة الكلام، حتى الفكر

([1]) Merleau-ponty, Résumés de cours, Op.Cit, p : 67.

([2]) موريس ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، مصدر سابق، ص 65.

([3]) المصدر نفسه، ص 199.

الذي نظن بأنه علامة تفردنا عن الكائنات، يتناثر ويذهب ريحه لما يتحرك اللسان بالنطق، لأنه أمام حدث جلل يذوب بمقتضاه كل توصيف علمي مسبق، إنه إرادة الاقتدار في جعل كل ما هو تحت طائل أعيننا قابل للإنصات والتكلم، فـ «كلما أشتد عزمنا على رؤية الأشياء ذاتها، قامت بيننا وبينها زحمة المظاهر التي تعبر بها عن نفسها والكلمات التي نعبر بها عنها »[1].

وبالعودة إلى الفروقات التي يمكن أن نلمسها بين "ميرلوبونتي" و"دوسوسير"، فإننا نجد أن فعل الكلام عند الأول ليس حدث مفارق للأشياء التي يدل عليها، ولا للأفكار التي يعبر عنها، وإنما هو في التحام مباشر معها، يجعلها ككيان واحد، لا يوجد فيه ما جوهري وعارض، أو ما هو داخلي وخارجي، فهو على عكس "دوسوسير" لا يغوص في الأبحاث الألسنية التي من شأنها تعقيد الظاهرة اللغوية من خلال حصرها في قواعد علمية ضيقة[*]، وإنما تأتي جهوده في سياق الاهتمام بظاهرة "الكلام" كنشاط أنساني في العالم، يخص الكائن المتجسد في علاقته مع الأشياء ومع الآخرين، في سياق تواصلي تعبيري محض.

إن الفهم المغلوط الذي على وفقه فسر امتلاك اللغة من خلال كونها مجرد وجود فعلي بسيط "لصورة كلامية"، أي آثار مادية أو نفسية تركتها فينا الكلمات الملفوظة أو المسموعة، قد أدى إلى إقصاء ضمني لذات المتكلمة والفاعلة في سياق تواصلها مع

([1]) موريس ميرلوبونتي، تقريظ الحكمة، مصدر سابق، ص 57.

([*]) إن وجهة النظر هاته والتي سادت وانتشرت منذ تنامي النشاط العلمي وسيطرته على مختلف مناحي الحياة، قد رأت في اللغة منظومة معرفية يمكن اختزالها في كلمات وإشارات يسهل تحديدها وتوصيفها، موصولة بشكل أو بآخر عبر نظام رسمي واضح يتلخص في قوانين الصرف والنحو، هذه النظرة القاصرة والمبتذلة قد أماطت اللثام عن وجه اللغة الحقيقي الذي يمتاز بالشمولية لكل النشاط الإنساني، لأنها في الحقيقة أكبر وبكثير من كونها مجرد وظيفة جاهزة تختص بخلق عرى التواصل فقط مع العالم.

ذاتها أو مع الآخرين[1]، فما يمكن التعويل عليه هو أن الكلمات ليست مجرد أصوات يمكن رصدها فيزيائياً، وإنما هي تحمل بداخلها ذالك الزخم الوجداني والإرث الثقافي الذي يتناقل بين الذوات بعفوية.

من هنا "فميرلوبونتي" يركز على الفعل الأدائي للغة (الكلام)، على عكس دوسوسيير الذي يجعل من اللسان بوجهته الكلية والشمولية الموضوع الأجدر بالدراسة العلمية، ويدخل طموح الأول في إعادة دمج الدرس اللغوي في سياق البحث الفينومينولوجي الذي يتمحور حول نشاط الذات وتفاعلها مع العالم، أما الثاني فيريد أن يجعل من اللغة العلم الذي يحقق الاتفاق حول قوانين جوهرية محددة قابلة لتجسيد عملياً وإن كان هذا الإختلاف مرده إلى إختلاف الرؤية والهدف والخلفية التي تم الانطلاق منها إلا أن الاتفاق حول أسبقية اللسان عن الكلام من الوجهة المنطقية الواقعية أمر محسوم من كلاهما .

إن القيمة الإستعمالية من خلال فعل الكلام، هي الكفيلة بإظهار المعنى بحسب ميرلوبونتي، فهو لا يظهر ولا يطفو إلى السطح إلا إذا عملنا على ربط كل وحدة من وحدات اللسان مع غيرها من الوحدات، فـ«...لما كان اللسان نسق علامات لا معنى لها إلا في نسبة بعضها إلى بعض بحيث تعرف كل واحدة منها بقيمة استخدام تختص بها ضمن كلية اللسان. فإن كل مؤسسة هي نسق رمزي تستوعبه الذات أسلوباً في الاشتغال وهيئة عامة، من غير أن يحتاج في ذلك إلى تصوره»[2]، هذا الربط الذي يأخذ طابع العفوية الغير مؤسس عقلياً، تخلق من خلاله الذات نسقها المختلف والمتميز بأسلوبها الخاص في التحاور مع موضوعاتها التي تثير انشغالها.

([1]) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الادراك، مصدر سابق، ص 150.

([2]) موريس ميرلوبونتي، تقريظ الحكمة، مصدر سابق، ص 93

وعلى هذا الأساس لا يختلف"ميرلوبونتي" على ما قال به "دو سوسير" في التركيز على أن العلامة تظهر بحسب الاستعمال، لكن مع فارق بسيط هو أن ميرلوبونتي يدخل العلامة في سياق فينومينولوجي قائم على فكرة القصد، الذي يتحدد بحسب مقتضيات الكلام، واختيارات التعبير، والكلمات المناسبة والمنتقاة لأجل ذلك، بالإضافة إلى نبرة الصوت، وحركات الجسد وهيأته، فكل هذا وغيره قد يساهم بشكل أو بأخر بإيضاح المعنى أو غموضه، وقد يصل الأمر إلى«...أنا ذاتي تتفاجئ بكلماتي وتعلمني فكرتي فالإشارة اللغوية لا ترتبط بالتفكير بقدر ما تربط بما أستطيع التعبير عنه» [1].

لا تمثل اللغة إلا الجانب الأيسر من التعبير، إذ لا تحوز الكلمات مجمل معانيها بل قد تحتاج الذات إلى تضافر العديد من الوسائل المساعدة، لكن ورغم ذلك قد لا يتحقق المقصد الذي تريد إيصاله إلى المتلقي، لأن المعنى أكبر من نحصره في كومة وسائله،ف«المعنى هو الحركة التامة للكلمة ومن أجل ذلك يجتاح فكرنا ضيق اللغة، ولذلك أيضاً هو يتجاوزها، شأن ذلك شأن تجاوز الحركة لنقاط مرورها»[2]، حركية المعنى الخفية التي تتجاوز بكل جرأة الأطر المسيجة له، والتي ترى فيها مجرد انعكاس للكلمة على الشيء المعبر عنه.

إن الكلمة ليست في خدمة المعنى، فهي لا تتحكم فيه وليست بينهما علاقة تبعية وانصياع، فلا أحد يأمر الآخر، ولا أحد يطيع، وما نريد قوله ليس ماثل أمامنا كشيء آلي يمكن تحقيقه[3]، و«هنا يمكن التساؤل فيما إذا لا يوضع المعنى في اللغة مثلما يوضع الربان في سفينته(...) ليس هناك المعنى من جهة، ووسائل اللغة من جهة أخرى، فهذه الأخيرة لا تبقى مستعملة بالنسبة للغة، إلا إذا بقي الموقف المطلق محفوظاً والعكس، فإن التدهور في الوسائل ونقصها، يحول دون الإمساك بالمعنى، إذن للغة روحاً، والروح على

(1) Marleau-ponty,signes,op.cit, p :110.
(2) Ibid,p :54.
(3) Ibid,p :104.

الدوام مثقلة باللغة»[1]، فالمعنى بحسب منظور "ميرلوبونتي" يخضع لطبيعة الوسائط ومدى اختلافها وتغيرها بحسب الظروف والحالة التي عليها المتكلم والمستمع، ومن ثمة لا يجب النظر إلى اللغة على أنها الجانب المكتمل من المعنى، وإنما هي القدر الضئيل منه فعالم التعبير أرحب وأسع من أن تحوزه الكلمات .

أما بخصوص العلاقة بين اللسان والكلام يذهب "دو سوسير" إلى القول أن اللسان يجب أن يسبق الكلام[*]، بمعنى أن نسق اللغة عموماً يجب أن يسبق المجموع الكلي لكل التلفظات حين يتم تلفظها فعلياً، مادام يتعين على المتكلم امتلاك نسق اللسان قبل الشروع في الكلام[2]، وعلى نفس المنحى يرى "ميرلوبونتي" أن النشاط الفردي للكلام لا يلغي دور اللسان باعتباره المرجعية الأصلية التي يتم الانطلاق منها في كل نشاط تواصلي، حيث يقول: «إن اللغة الحية هي ذاك التخثر الأعسر الذي للفكر والشيء، فالذات، في فعل/التكلم، نبرة وأسلوباً تشهد على استقلالها، فليس أخص بها منه، ولكنها في ذات الوقت، وفي غير تناقض، متلفتة نحو المجموعة اللسانية ومدينة اللسان»[3].

إن حالة التغير اللساني تثبت بما لا يدع مجال للشك أن الإبداع الفردي حاضر في كل تطور لغوي جديد، كما أن الفرد لا يمكن في نفس الوقت أن يخرج عن السياق الكلي المتفق حوله ضمن المؤسسة الاجتماعية التي ينتمي إليها، من هنا يتفق

([1]) Merleau-ponty, Résumés de cours , op.cit, p :39.

([*]) ما يجب التأكيد عليه هو أن هناك فارق جوهري بين اللغة والكلام واللسان، رغم الخلط الكبير الذي يشوبهم، فاللغة هي نشاط جماعي موجود في ذهن المتكلمين بكيفية اعتباطية لا شعورية، إنها مجموع الأصوات والدلالات التي تحوزها ذاكرتهم وأما الكلام، فهو الممارسة الفردية الذاتية والواقعية لهذه اللغة، أي هو طريقة تجسيد المتكلمين لهذا النظام اللغوي وانطلاقاً من هذا التعريف، فاللسان يعد موضوع اللسانيات لا الكلام الفردي ذي الطابع الفردي(أنظر: شفيقة العلوي، محاضرات في المدارس اللسانية المعاصرة، بيروت، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، ط1، 2004، ص 15).

([2]) ريتشارد هارلند، مافوق البنيوية، تر: لحسن حمامة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط2، 2009، ص 21.

([3]) ميرلوبونتي، تقريظ الحكمة، مصدر سابق، ص 92.

"ميرلوبونتي" مع "دوسوسير" حول ما يسمى التغذية الراجعة إن جاز لنا التعبير بين اللسان والكلام، فاللسان يغذي الفرد بالمصطلحات التي يتخذها ركيزة لتواصل الاجتماعي كما أن الكلام يغذي اللسان بمجمل المصطلحات الجديدة التي تطرأ على الفضاء التداولي المتغير بطبيعته(*)، يقول "ميرلوبونتي" معبراً عن ذلك:« أن نريد التكلم هو أن نريد أن نفهم:إن حضور الفرد في المؤسسة وحضور المؤسسة في الفرد لواضح ضمن حالة التغير اللساني...»[1]، هذا الحضور المتبادل والشفاف العصي على الرؤية بين الكلام واللسان يمكن أن نرى تمثله بالمقارنة الفاحصة فقط بين الأحقاب اللغوية المتطورة عبر الأجيال«فنحن كوننا مشتركون في نسق رمزي واحد إنما نوجد بعضنا بالنسبة إلى بعض وبعضنا مع بعض، مثلما أن تغيرات اللسان إنما تستقطبها إرادتنا في التكلم وإرادتنا في أن نفهم»[2].

ورغم ذلك« لا يحقق الكلام الإمكانات المرسومة في اللسان وحسب، وحتى عند دو سوسير وبالرغم من التعريفات التي تحصر اللغة(*)، فإن الكلام ليس مجرد فعل ونتيجة

(*) يمكن الإشارة إلى أن "ميرلوبونتي" يميل أكثر من خلال أراءه الفلسفية في اللغة إلى الجانب الإستعمالي لها، ويعد الفيلسوف "فيتغنشتاين" من أوائل الفلاسفة الذين أشاروا إلى الجانب التداولي من خلال نظريته التي صاغها باسم"الألعاب اللغوية"، حيث اهتم بدراسة العلاقة بين اللغة والفكر، مؤكداً على عدم انصفالهما، مع رفضه لوجود لغة خاصة بالفرد، لأن الفرد بحسبه يتبع في تراكيبه لغة عموم مجتمعه، كما أنتهى في الأخير إلى استبدال معنى التواصلية في اللغة، بما يسمى بالتعبيرية. (أنظر: فرانسواز أرمنيكو، المقاربة التداولية، تر: سعيد علوش، مركز الإنماء القومي المغرب، 1986، ص 22-23).

([1]) ميرلوبونتي، تقريظ الحكمة، مصدر سابق، ص 92.

([2]) المصدر نفسه، ص 94.

(*) بقت وجهة نظر "دو سوسير" فيما يتعلق بثنائية(لغة/ كلام) وجهة نظر غامضة وغير حاسمة ومثيرة للكثير من التساؤلات، وذلك لأنه أعتبر أن"الجمل" هي ناتجة عن اختيارات فردية، حيث أدرجها ضمن أفعال الـ"كلام" وليس بوصفها كينونات في الـ"لسان"، لقد وصل في ضوء الخطة التراصفية إلى انتفاء إمكانية الفصل بين حقائق اللغة التي تمثل أمثلة الاستعمال الجمعي، وحقائق الكلام التي تعتمد على الاختيار الحر(أنظر: جوناثان كيللر، فرديناند دو سوسير(تأصيل علم اللغة الحديث وعلم العلامات)، تر: محمود حمدي عبد الغني، المجلس الأعلى للثقافة، مصر ط1، 2000، ص 98).

بل إنه يتبدل ويتغير ويستند إلى اللسان بقدر ما يستند إليه»[1]، لأن الكلام هو اللحظة التي يظهر فيها القصد الدلالي، لأنه قادر على الاندماج في الثقافة، ثقافتي وثقافة الآخر وعلى تثقيفي وتثقيفه بتغيير الوسائل الثقافية، وبالتالي يستطيع أن يوهمنا أنه كان متضمناً في الدلالات القائمة بينما هو لم يرتبط بها إلا لكي يبث فيها روح جديدة[2].

يرفض "ميرلوبونتي" أيضاً وجود دلالة كلية ثابتة تسكن وراء تعدد الألسن واختلافها، وكأنها أمر مقام سلفاً، فالكلية لا يتم إدراكها إلا بالعودة إلى ما تحت الألسن من تنوع واختلاف، عبر الانتقال من اللسان الذي أتكلمه والذي يدربني على ظاهرة التعبير، إلى هذا اللسان الآخر الذي أتعلم تكلمه والذي يمارس فعل التعبير من خلال أسلوب مختلف تماماً عما أمتلكه[3]، وبالتالي تصبح القواميس اللغوية التي تركز عن ربط المعاني بالمصطلحات المشتركة في لسان آخر، أمر فاقد للقيمة، لأن اللسان لا يُتعلم بل يُعاش ضمن حياة وثقافة تؤطره، وكمثال على ذلك، فإن تعلمك للغة الصينية لا يمر عبر تعلم مقابلات المصطلحات بين العربية والصينية التي تشترك في نفس المعنى، وإنما يحتاج إلى الاندماج في الثقافة الصينية ومعرفة مميزاتها، وتنوع طرق التعبير لدى شعبها ونظرتهم لمختلف موضوعات الحياة، يحتاج الأمر منك إذن إلى التخلي عن اللسان الذي تمتلكه، إلى الاندماج والانخراط في لسان تريد تعلمه.

وبالعودة إلى فكرة النسق ذاتها عند "دوسوسير"، سنجد أن اللغة إذ تكون منفصلة عن المتكلم، فإنها تظهر بوصفها نسقاً من الإشارات، ولأنه لم يكن عالماً بالصوتيات، فقد كان متصوره عن الإشارة اللغوية أنها علاقة بين الدال الصوتي والمدلول ألمفهومي، وهي علاقة دلالية أكثر منها صوتية، وما بدا له أنه يشكل موضوع علم لساني إنما كان نسق

(1) Merleau-ponty,Résumés de cours , op.cit, p :33.
(2) Merleau-ponty, signes, op.cit, p:115.
(3) Ibid , p :109.

هذه الإشارات، والذي هو ناتج عن التحديد المتبادل للسلسلة الصوتية للدال والسلسلة التصورية للمدلول، والمهم من هذا التحديد المتبادل ليست هي الكلمات، منظور إليها بأفرادها، وإنما الانزياحات الإختلافية[1]، هذا الإختلاف بين الصوت والمعنى وانعزال احدهما عن الآخر هو من يشكل بنية النسق الدلالي، من حيث أن العلامة اللغوية اعتباطية، أي أن العلاقة بين الدال والمدلول علاقة عفوية أكثر منها اتفاقية، إذن لا مجال للحديث عن قوانين شاملة وثابتة، أو دوال كونية ثابتة، مادام أن المدلول ذاته عشوائي وأن الدال كذلك، ومن ثم وجب أن نتساءل: إذا كانت العلاقة بينهما غير تحكمية وعشوائية، فما هو العامل الذي من خلاله يمكننا من تحديد أي دال أو أي مدلول؟ وسوف تقودنا الإجابة لا محالة إلى أحد هذه المبادئ الأكثر أحقية بالظهور وهي أن "الدال" كما"المدلول" كلاهما كينونتان عقلانيتان مجردتان، فلكونهما كينونتين عشوائيتين فهما كينونتان عقلانيتان لأن أحدهما يحيل إلى الآخر بالضرورة[2].

لا يقر "ميرلوبونتي" بسكونية اللغة وبالتعبير الالسني الدوسوسيري انطلاقاً من كونه دراسة تميل إلى العقلانية وإلى المنهج العلمي ألسكوني على خلاف منهجه الجدلي (التبادلي والتعاكسي) الذي لا يأبى التوقف، إنه بحث مستمر عن المعنى بلا نهاية منفتح ودائم الحضور في كل شكل من أشكال التعبير المتنوعة، إنه يرفض حصر اللغة داخل نسق العلاقة الثنائية بين الدال ومدلوله، لأن ذلك كفيل بأن يجعل المعنى يتضح ويظهر، في حين أنه يريد له الاستمرار الدائم والإيغال في الغموض، ومن ثمة يجب التأكيد على أن كل دال يضفي إلى مدلول وكل مدلول يحيل إلى مدلول آخر، لأنه «لم

(1) بول ريكور، صراع التأويلات، مرجع سابق، ص 64.

(2) جوناثان كيللر، مرجع سابق، ص36.

يعد ثمة ماهية تحتنا، عرق مشترك لدال والمدلول، التحام ومعكوسية من الواحد إلى الآخر...»[1].

إن النظر إلى اللغة يجب أن يتجاوز فكرة كونها نسق من العلامات الواضحة التي تحتاج إلى تقصي حركتها، فهي ليست كلمة تشير إلى شيء، ولا تسمية دأب على إبداعها العقل لأجل الحكم على الواقع، إنها مكون أساسي من مكونات وجودنا، تسكن التفاصيل القريبة منا والبعيدة، بداية من تضاريس أجسادنا ونهاية بأنظمة السلوك وأشكال التعبير المتنوعة، فـ«النسق الرمزي يحمل التغيرات الجزيئية التي تجري فيه معنى لا هو شيء ولا هو فكرة، رغم الثنائية الشهيرة[*]، لأنه تصريف من تصاريف تعايشنا، فبهذا العنوان، أي كأنظمة سلوك، توجد الأشكال والسيرورات التاريخية والطبقات والأحقاب التي كنا نتساءل عنها أين هي: هي في فضاء اجتماعي أو ثقافي أو رمزي لا يقل/ حقيقة عن الفضاء الفيزيائي»[2].

إذن لم تعد مهمة الفيلسوف هي العثور على وعي مشرع لدلالة، على شاكلة وضع دلالات إسمية للعالم أو الكينونة من دون أن نلمس حقيقتها كما هي عليه بالفعل، ومادمنا لا نتكلم من أجل الكلام وإنما نكلم شخصاً ما عن شيء ما أو عن شخص ما، وأنه في مبادرة الكلام هذه نكون في مقصد إلى العالم وإلى الآخرين، فإن هذا العالم يمثل بالنسبة لنا ذلك الكيان الخام القابل لتعايش، عالم كان قذف بنا فيه سلفاً عندما تكلمنا وفكرنا، وهو مبدئياً لايقبل بطريقة التوصيف التوضيعية أو التفكرية[3].

([1]) موريس ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، مصدر سابق، ص 197-198.

([*]) يقيم الاتجاه العقلي الثنائية على أساس التقابل بين الكلمة والشيء أما سوسير فيقيمها بين الصوت أو الكلمة الدال وبين المدلول المعنى .

([2]) موريس ميرلوبونتي، تقريظ الحكمة، مصدر سابق، ص 94.

([3]) مصدر سابق، ص 176-177.

إن النظر إلى الكلمة على أنها ابداع عقلي خالص موجه نحو الأشياء والعالم، أو هو مجرد تلفيق دلالات على مجريات الواقع، هو اللغاء مبيت لدور العالم وتأثيره فينا وفي تصوراتنا، فكل الثنائيات التي أقيمت حتى الأن بين الكلمات والأشياء، بين الدال والمدلول، بين السايكروني والدايكروني، وحتى بين الذات والموضوع، هي ثنائيات تم اقحامها تعسفياً بغير وجه حق(*)، إنها مجرد أحكام تنظيرية متعالية هدفها ازدراء دور العالم وقدرته على التأثير فينا، ولأجل ذلك سعى "ميرلوبونتي" إلى بعث جسر التواصل بين هذه الثنائيات محاولاً كسر حواجزها المقيتة، من خلق جدلية باعثة للانفتاح اللامتناهي على الدلالات والمعاني الوجودية، فـ «اللغة هي بالذات شكل من أشكال الوجود، أو على الأقل انصراف نحو الوجود»[1].

هذه الإسهامات المضافة من لدن الفيلسوف"ميرلوبونتي" في مجال إثراء الدرس اللساني، كانت سبباً في تعرضه إلى الكثير من الانتقادات من طرف مواطنه "جورج مونان"، حيث اعتبرها قراءة تأويلية مشوهة إلى حد كبير، فهي لا تخلو من الإسقاطات الذاتية التي حاولت إخضاع النص السوسيري لها، فهو بقراءته الفينومينولوجية الخالصة رفض فكرة الثنائية بين الساكرونية والدياكرونية، وحاول إعادة ضبط مفهومي المعنى والدلالة ليميز بينهما تارة ويخلط بينهما تارات كثيرة، والأكثر من ذلك هو أن تميزه بين الكلام المُتكلَم والكلام المُتكلِم ليس له صلة بثنائية الكلام واللسان السويسرية بل يندرج ضمن الفلسفة الاستبطانية التي تهتم بعلاقة اللغة بالفكر[2]، ومن ثمة فإن فإعادة قراءة دو

(*) يمكن الإشارة إلى أن تأكيد "ميرلوبوتي" على الذات والكلام وعلى الحاضر وعلى المدرك ليس معناه التخلي على الموضوعية(أنظر:عبد العزيز العيادي، مسألة الحرية ووظيفة المعنى في فلسفة ميرلوبونتي، المغاربية للطباعة والإشهار، تونس، ط1، 2004، ص 271).

(1) Merleau-ponty,Résumés de cours, , op.cit, p :36.

(2) جوروج مونان، سوسير وأصول البنيوية، تر: جواد بنيس، دار الرحاب الحديث، ط1، 2016، ص ص 102 .103

سوسير من لدن "ميرلوبونتي" لم تكن وفية بالمعنى الحرفي، بل كانت انتقائية، الغرض منها هو محاولة البحث عن ما يمكن الإستفادة منه في تفسير علاقة اللغة والكلام بالوجود، هذا التحوير الذي قام به يمكن نعته حسب "جورج مونان" بالتحيز الذاتي الغير مشروع لتوجهه الفلسفي، هذا دون النظر إلى ما يتبع ذلك من تشويهات للمفاهيم التي عكف على نحتها دو سوسير.

وبالرغم مما قيل حول العلاقة بين "ميرلوبونتي" و "دو سوسير"، إلا أنه ينبغي أن نشير إلى أن" ميرلوبونتي" قد استطاع أن يسلط الضوء على مبدأين لسوسير أصبحا فيما بعد موضع تركيز للنظريات البنيوية في اللغة والسيموطيقا (نظرية العلامات)، أولهما، أن المعنى في اللغة ينشأ عن علاقة صوتية مميزة بين العلامات(*)، وثانيهما، أن دراسة اللغة دراسة ألسنية تعاقبية أو تطورية لا يمكنها أن تفسر طبيعة الاستخدام الحالي لها[1].

ما يمكن التأكيد عليه في الأخير هو أن "ميرلوبونتي" لم يركز على اللسانيات اللغوية فقط وإنما تجاوزها إلى الأنساق الدلالية الغير لغوية، إلى كل مجالات التواصل الإنساني المباشرة منها والغير مباشرة، محاولاً الانفتاح إلى كل أشكال التعبير وكل شيء قابل للعني، وفي سعيه ذاك لم يرد من حواراته اللسانية مع "دو سوسير" أن يكون مجرد تابع أو شارح، لم يكترث بالحدود النظرية للمقولات، وإلى سطوة المصطلح وشبح الثنائيات، بل حاول أن يخلق من صميمها روح جديدة، يمكن أن نصطلح عليها "لسانيات بطعم فينومينولوجي".

(*) يعد "ميرلوبونتي" من الفلاسفة القلائل اللذين ركزوا على أهمية الصوت كصفة مميزة بين العلامات اللغوية، هذا المبحث الذي تحول فيما بعد إلى مجال تخصص لساني سمي بـ"الصوتولوجيا" الذي يعنى بالصوتيمات، أي بالأصوات التي تمارس وظيفتها في الكلام بوصفها علامة من علامات اللغة تجعل من التواصل أمراً ممكناً، وتكمن أهمية الصوتيم في كونه يحمل دوراً فارقاً، غايته أن يكون إشارة للفروق بين المعاني(أنظر: ميلكا أفيتش، اتجاهات البحث اللساني، مرجع سابق، ص 229.)

(1) جون ليشته، مرجع سابق، ص 79.

ومن أجل الوقوف على طبيعة الفرق بين مشروع "دوسوسير" في اللسانيات وإسهامات "ميرلوبونتي" في أثراء مبحث فلسفة اللغة، نقترح الجدول التالي:

	دو وسوسير	ميرلوبونتي
اختلافات	يسعى المشروع إلى دراسة اللغة دراسة موضوعية علمية	غايته دراسة اللغة دراسة فينومينولوجية
	الميل إلى التنظير	الميل إلى الممارسة والأداء
	تبني نهج الثنائيات(الدال والمدلول، اللسان والكلام، السايكروني والدياكروني...)	تجاوز قيد الثنائيات بتبني طريقة التقاطع والتعاكس فيما بينها
	التركيز على العلامة اللغوية	الانفتاح على كل أشكال التعبير المختلفة
	الميل للسان على حساب الكلام	الميل للكلام على حساب اللسان
	الفصل بين السايكروني والدياكروني	رفض الفصل بينهما لأن ماضي اللغة كان في فترة ما حاضرها
تقاطعات	• المعنى ناتج عن الفروقات المميزة بين العلامات • التركيز على إثراء التناول التاريخي للغة	

II. الجسد والتعبير

1- الجسد بشكل مختلف: سيميوطيقا الجسد

يقول سقراط في أحد جلساته الحوارية مخاطباً خصمه:" تكلم لكي أراك"، الكلام هنا يفيد الإفصاح، والرؤية تتيح النفاذ، مفارقة تستدعي التوقف، النظر الذي يقتضي المشاهدة الحسية يوضح المعنى الذي يسكن الآخر؟،محاولة يائسة هي تلك، فالمنطق يقتضي منا أن نختار الأداة التي تناسب فعل الكشف، الكلام ندركه بالسماع، والجسد تُعرف إيماءاته بالرؤية، فالأحرى به أن يقول:" أومئ لكي أراك"، ففي هذا–الجسد الفاني والمتعفن بحسب تعبير سقراط–ما يملك القدرة على التعبير وتوضيح المعنى لرائي، وربما بدرجة قد تفوق الكلام.

إن كل التعبيرات التي تختزل الجسد في الفناء والجمود، وتجعل منه مجرد واسطة بين العالم وبين الذات المتكلمة، تحط من شأن الجسد وقدرته على التواصل وخلق الدلالات والقيم، فالمعاني لا بد هي جسدية، إذا افترضنا أن الإنسان يحضر حضوراً جسمياً، وينفتح على العالم عن طريق أعضائه الحسية (العين، الأذن، اللسان)،عبرها يمر ضوء المعاني المختلفة، وبها يتمثل الجسد ككيان وجغرافيا موحدة مستعدة لتواصل تتجاور المعاني على أطراف الجسد مُعلنة حضورها في شكل إشارات وإيماءات وحركات وسكنات، وفي كل توليفة من توليفاتها تطوف المعاني إلى السطح لتشير إلى حضور الإنسان باعتباره كائناً رمزياً بامتياز.

وما يجدر الإشارة له هو أن الفكر المعاصر قد أعاد النظر إلى الجسد من وجهة مغايرة، حيث رأى فيه أحد الوسائل الأساسية لتعبير الذات وعما يعتريها من مشاعر يمكن تجسيدها في شكل معاني ودلالات إيمائية وانفعالية، فعبر الجسد يمكن أن أنفذ إلى بواطن الذات، وأن أفهم الغير والعالم الذي من حولي، ومن هنا ترتبط تعبيرية الجسد البشري

بسلوك هذا الجسد نفسه وحركاته ووظائفه، حيث يضحى موطن المعنى الذي لا ينفصل عنه منذ ولادته، كما أنه يمثل أداة الدلالة القادرة على أخراج الذات من ذاتها لتضعها في عالمها" البيذاتي intersubjectif" والذي يتجلى كعلاقة ورمز (لغوياً، فنياً...الخ) يترجم وجودها الخاص[1].

يمثل الجسد إذن الكيان الغير الناطق والصامت الذي تحييه تلك الحركات والإشارات التي تنعكس في تفاعلاته مع العالم والآخرين، هذه اللغة العالمية والمشتركة تحتاج فقط إلى حركة عضوية متناسقة ذات دلالة إيحائية وحمولة رمزية دقيقة، قادرة على ترجمة المعاني وحفظ التواصل بين عموم البشر« فإذا كان الناس يتشابهون في الضحك والبكاء، ويتماثلون في الرضا والغضب، فإنهم يومئون ويشيرون استجابة لمواقف متماثلة ولقد أصبحت هذه الوسيلة المستغنية عن اللفظ لغة متكاملة أو قريبة من التكامل، لها مفرداتها وتراكيبها وسياقها ومصطلحاتها، أو معاجمها الخاصة أيضاً»[2].

فالجسد ليس كيان مستقل ومحايد عن العالم، وليس مجرد رائي عاجز على النطق اتجاه الأحداث المحيطة به، بل هو في حركة تفاعلية مستمرة ودائمة مع الأشياء ومع الكيانات العاقلة الأخرى، فـ« الاستخدام الذي يقوم به الإنسان لجسده يتعالى تجاه هذا الجسد ككائن بيولوجي بسيط، فليس الأمر أكثر طبيعية أو أقل اصطلاحية أن يصرخ الإنسان في الغضب أو يقبل في الحب(...) فالمشاعر والتصرفات العاطفية تخترع الكلمات حتى تلك التي تبدو مسجلة في الجسد البشري »[3]، غايته في ذلك محاولة خلق علاقة تبادلية انعكاسية تنطلق من الذات لتعود إليها، ووسيلته تلك المنافذ الحسية التي تشع عبرها إضاءات المعاني التي ترده من كل صوب واتجاه، إنه يمتلك قدرة مغناطيسية

([1]) جلال الدين سعيد، فلسفة الجسد، مرجع سابق، ص 6.

([2]) عبد الحميد يونس، اللغة الفنية، مرجع سابق، ص36.

([3]) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الإدراك، مصدر سابق، ص 160.

جاذبة للأشياء، حيث يستدرجها إلى مناطق اللمس والرؤية، فتستكين له بعد أن أصبحت تحت طائل نفوذه وسيطرته، وتحت رحمة قدرته السحرية تستسلم إلى قدرها المحتوم في تحويلها إلى معاني وكلمات يلتهمها الفهم المتجسد ببطء وروية، فـ«من الضروري إذن أن نبحث عن التباشير الأولى للغة في الإيماءة الانفعالية(*)التي بواسطتها يضع الإنسان فوق العالم المعطى، العالم وفق الإنسان»(1).

لا يكتفي الجسد إذن بالمشاهدة أثناء الكلام، ولا يقف هامداً في لحظة التعبير وإنما هو يصاحب الحركات والسكنات التي تطال الإنسان في سعيه الدؤوب إلى القبض على المعنى، كل حركة وإشارة وإيماءة هي إخبار وتواصل ومد يد إلى الأخر لأجل غاية التواصل، وحتى في حالة الصمت الشارد حيث يتيه الجسد في غياهب الهدوء والسكينة يُعَدُ ذلك أسمى حالات الكلام، فالصمت أثناء مواقف الحزن مواساة، وفي حالات الحب هو انغماس، وفي لحظات التلقي اهتمام واعتراف، يقول" ميرلوبونتي":« هذا الجسد الممكن الذي يحق للمرء أن يصفه بأنه آلة إعلامية، بل هذا الجسد الفعلي الذي أسميه جسدي، ذلك الحارس الذي يقف صامتاً من وراء كلماتي ومن وراء أفعالي»(2).

العودة إلى الجسد هي العودة إلى الكيان الذي به أوجد، مركبتي التي أستقلها في بحر الحياة، كل عطب يصيبها معناه اقتراب من حالة الغرق والموت، لا يكتفي السير على المؤونة، بل يتعداه إلى العناية، ففي كل تفصيل من تفصيلاته يقف تاريخ طويل من

(*) هناك بعض الشذرات النصية في التراث العربي التي أشارت إلى قيمة الإيماءات ودورها في اللغة وتوصيل المعنى، منها ما جاء في مقدمة البيان والتبيان "للجاحظ " حيث قال: « الإشارة واللفظ شريكان، ونعم العون هي له ونعم الترجمان...وفي الإشارة بالطرف والحاجب وغير ذلك من الجوارح مرفق كبير ومعونة حاضرة، في أمور يسترها بعض الناس من بعض، ويخفونها من الجليس وغير الجليس ».(أنظر: الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 1985، ص 78)

(1) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الادراك، مصدر سابق، ص 160

(2) موريس ميرلوبونتي، العين والعقل، مصدر سابق، ص 13.

التفاعل بيني وبين العالم، في كل حركة كنت أقترفها أتجه إلى الاقتراب من حِمَىَ الأشياء حيث تتكشف أمامي بفعل اللمس، أو الرؤية، فأضحى القريب المؤنس وتضحى العالم الذي يأويني، أتماهى معها في لحمة يصعب حلها، ولأجل أن نرى كل عجائب هذا الجسد« ينبغي إعادة الاهتداء إلى الجسم الفاعل والواقعي، ذلك الذي ليس قطعة من المكان أو حزمة من الوظائف، وإنما الذي هو تشابك من الرؤية والحركة»[1].

وفي فعل التواصل بين شخصين يؤكد "ميرلوبونتي" أيضاً على ضرورة ضبط الإيقاع الجسدي على نفس العالم، فلا معنى واحد للإشارة، ولا تفسر الحركات على نفس النحو في جميع التجمعات البشرية، فالجسد يخضع للثقافة مثلما تخضع اللغة لمقتضيات التواضع والاصطلاح، فلا «يكفي بأن يكون لشخصين واعيين الأعضاء نفسها والنظام العصبي نفسه لكي تُعطي الإنفعالات نفسها عند الاثنين معاً بالإشارات نفسها، فالمهم هو الكيفية التي بها يستخدمان جسديهما، إنه الضبط المتزامن لجسديهما ولعالميهما في الانفعال»[2]، فهناك تغير يمس تعبيراتنا الإيمائية، التي تمتاز بالدينامية في بعدها الزماني والمكاني، بالرغم من امتلاكنا للأجساد نفسها التي تشترك في شكلها الفيزيولوجي ومضمونها العضوي، ففي كثير من الظروف لا يقدر الناس على فهم بعضهم بعضاً تمام الفهم، لأن شخصياتهم قد سبق وأن شكلتها نماذج ثقافية متنوعة، فنجد أن التعبيرات التي تفيد الموافقة في بعض اللغات أو لدى بعض الطبقات هي عند غيرهم معاني فارغة من أخلاق التأدب[3]، ويضرب "ميرلوبونتي"مثالاً لتبيان وجهة نظره[*]، من خلال المقارنة بين

([1]) موريس ميرلوبونتي، العين والعقل، مصدر سابق، ص 16.

([2]) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الادراك، مصدر سابق، ص 160.

([3]) ميلكا أفيتش، اتجاهات البحث اللساني، مرجع سابق، ص 311.

([*]) يعطي "ميرلوبونتي" أمثلة كثيرة على اختلاف الإيماءات وتغيرها وذلك في سياق برهانه على أن اللغة الجسدية ليست فقط طبيعية بل ترجع إلى خبرة الجسد التي يكتسبها بالممارسة، حيث يقول: «إنني لا"أفهم" الإيماءات الجنسية للكلب، وأيضاً لا أفهم الإيماءات الجنسية للحشرة، كذلك لا أفهم التعبير عن الإنفعالات عند البدائيين أو في أو ساط

شخصين أحدهما من اليابان والآخر من المجتمع الغربي في تعاملهما مع حالات الغضب، حيث رأى أن الأول قد يبتسم وتظهر عليه ملامح البهجة والانشراح، في حين أن الثاني يتجهم ويحمر وجهه وقد يضرب الأرض بقدمه ويتكلم بصوت يقرب إلى الصفير[1].

وإن كان هناك اختلاف في لغات التعبير الجسدي، فإنه علينا أن ننظر إلى الحركة الجسدية على أنها ذاتها الحالة النفسية الشعورية التي تصاحبها، فأنا لا أغضب ثم أختار أي الحركات التي يمكن لها أن تترجم حالتي التي أنا عليها، فلا فاصل زمني ولا توجد هناك رؤية عقلية ورائية تسبق إيماءات الوجه وحركات اليد، بل المعنى يسكن الجسد مثلما يسكن الحب احمرار الوجنتين واتساع حدقة العينين، يقول "ميرلوبونتي" معلقاً على ذلك: «إننا لا نكلم ذاتنا إلاّ اللغة التي نفهمها سلفًا (...) إذ نقرأ الغضب في الحركة كما أن الحركة لا تجعلني أفكر بالغضب بل هي الغضب بالذات، وهذا ما يجعل معنى الحركات لا يعطى،بل يفهم»[2].

تشكل إذن حركات الجسد المسرح القابل للمشاهدة من طرف الآخرين، حيث تظهر براعة الإيماءات في عفويتها وقدرتها على التعبير، وهذا الفعل لا يحدث بتخطيط عقلي مسبق، وإنما ينخرط في سياق تواصلي يمتزج فيه المعنى مع الكلمة ومع الإنفعال الذي يصاحب الجسد، خاصة إذا تكملنا عن الحركات الغرائزية والطبيعة المغروسة فينا منذ الأصل، يقول"ميرلوبونتي":«إن الحركة التي بها أستعد للمشهد، يجب الاعتراف بأنها غير

تختلف كثيراً عن وسطي، إذا حدث صدفة أن شاهد الطفل مشهداً جنسياً، فهو يستطيع فهمه دون أن تكون عنده تجربة الرغبة والمواقف الجسدية التي تترجم هذه الرغبة، ولكن المشهد الجنسي لا يكون سوى مشهد غريباً مقلقاً، لن يكون له معنى، إذا لم يكن الطفل قد بلغ درجة النضوج الجنسي حيث سيصبح هذا السلوك ممكناً بالنسبة له».(أنظر: موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الإدراك، مصدر سابق، ص 157).

([1]) المصدر نفسه، ص 160.

([2]) المصدر نفسه، ص 163.

قابلة لتحول، إنني ألحق بها بما يشبه التعرف الأعمى الذي يسبق التعريف والأعداد العقلي للمعنى، أجيال وأجيال"تفهم" الواحد بعد الآخر وتنجز الحركات الجنسية، مثلاُ حركة المداعبة قبل أن يقوم الفيلسوف بتحديد دلالتها العقلية»[1]، هذا السبق من وجهة الدلالة، مرده أن قدرة الجسد على التعبير قد ظهرت منذ الأزل، أي قبل أن يصبح الإنسان قادراً على توصيف الأشياء بمسمياتها، أو قبل أن يعطي الوجود وجوده الأسمى والأصح.

إن المعنى لا يقع خلف حركات الجسد[*]، ولا يفهم بعدها، وإنما بالأحرى هو في اتحاد كلي، يظهر فيها ومن خلالها، فأنا«أفهم الآخر بجسدي، كما بجسدي أدرك"الأشياء" فمعنى الحركة كما"يفهم" على هذا النحو ليس خلفها، فهو يختلط مع بنية العالم التي ترسمها الحركة والتي أستعيدها لحسابي»[2]، فالفهم ليس كما هو متصور نشاط عقلي خالص ومجرد عن الواقع، وإنما هو يرجع إلى خبرة الجسد بالوجود، والذي يكتسب قدرته هذه عن طريق الممارسة والتفاعل مع الآخرين، لأن «أي اتصال أو فهم للحركات نحصل عليه بواسطة تبادل مقاصدي وحركات الآخر، حركاتي والمقاصد المقروءة في سلوك الآخر، كل شيء يجري وكأن قصد الآخر كان يسكن جسدي أو كأن مقاصدي تسكن جسده»[3].

([1]) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الإدراك، مصدر سابق، ص 158.

([*]) يضرب"ميرلوبونتي" أمثلة كثيرة عن الغضب، وربما يعود ذلك إلى كونه أكثر السلوكيات إظهاراً لانفعال الجسد،حيث يذكر في سياق تبيانه لإتحاد السلوك مع الحركة ما نصه :«لنأخذ حركة غضب أو تهديد، لست بحاجة لكي أفهمها إلى تذكر المشاعر التي أحسست بها عندما أديت الحركات نفسها لحسابي، إنني أعرف بشكل سيء من الداخل إيماءة الغضب(...)، وبالتالي لا أدرك الغضب أو التهديد كواقع نفسي مختبئ خلف الحركة، إنني أقرأ الغضب في الحركة والحركة لا تجعلني أفكر بالغضب، إنها الغضب بالذات» (أنظر: موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الإدراك، ص 157).

([2]) المصدر نفسه، ص 158.

([3]) المصدر نفسه، ص 157.

كما أن هناك ارتباط وثيق بين الكلمة وحركات الجسد، لأن الدلالة المفهومية تتشكل انطلاقا من الدلالة الإيمائية التي هي في الأصل ملازمة للكلام، وكمثال على ذلك فإننا لما نطأ أرض بلد أجنبي فأننا نفهم معاني الكلمات من خلال إعادة موضعتها في سياق الربط بين الحركات الجسدية التي نراها والكلمات التي نسمعها، ومن خلال المشاركة الوجدانية في حياة العامة[1]، من هنا تظهر حركات الجسد كوسيلة تضاهي في أهميتها مكانة الكلمة، بل إننا قد نعتمدها كركيزة نعتمدها لأجل الفهم، خاصة إذا كانت شفرة التلقي مع الآخر ليست ذاتها[*]، أو حين يكون الجسد هو الفضاء الوحيد للتعبير كما هو في حالة لغة الصم/البكم«...فالتصرفات تخلق دلالات هي متعالية تجاه التركيب الشراحي، وهي مع ذلك ملازمة للسلوك بحد ذاته لأنه قابل للتعلم وللفهم، إننا لا نستطيع أن نقتصد بهذه القوة اللاعقلانية التي تخلق دلالات وتقوم بإيصالها، والكلام لا يشكل منها سوى حالة خاصة»[2].

وتشكل نبرة الصوت القيمة الجسدية المضافة التي تشكل معنى الكلمة في الذهن فالكلمة ليست مجردة من صيغة النطق أثناء التلفظ بها من طرف المتكلم، وإنما هي في اتحاد ضمني معها، ومثال ذلك أن بعض المرضى يستطيعون قراءة نص معين بإعطائه نبرة خاصة به حتى من دون أن يفهموه، مما يعني أن الكلمات ليست معزولة عن الأسلوب العاطفي الذي ألقيت به، ولا عن إيماءتها الوجودية[3]، فالكلمات ليست مجرد

([1]) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الادراك، مصدر سابق، ص 153.

([*]) يوسع "ميرلوبونتي" مفهوم الشِفرة المعروف بين المرسل والمرسل إليه والتي كانت محصورة فقط في الاتفاق اللغوي والكلامي، إلى شفرة تشمل حركات الجسد ونبرات الصوت، حيث يقول:«...يجب عن التحرك الصوتي أن يستخدم أحرفاً دلالاتها مكتسبة مسبقاً وأن تنفذ الحركة الكلامية في مجال مشترك بين المتحادثين، كما يفترض فهم الحركات الأخرى عالماً مدركاً مشتركاً بين الجميع حيث يجري وينتشر معناه»(أنظر: موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الإدراك، مصدر سابق، ص 163).

([2]) المصدر نفسه، ص 160.

([3]) المصدر نفسه، ص 155.

كيانات وبنيات مفهومية معزولة، وإنما تستكمل صرحها الدلالي من طريقة نطقها وصوتها، حتى أنني لأجل فهم فلسفة الفيلسوف احتاج إلى استعادت طريقته في التعامل مع الوجود والتعبير عنه، وفي ذلك يقول:«أنني أبدأ بفهم الفلسفة بانسلالي إلى طريقة وجود هذا الفكر وباستعادتي نبرة الفيلسوف »[1].

إذن يشكل الجانب الانفعالي للكلمة الذي يوفره الجسد من خلال حركات أطرافه نبرة صوته وملامح وجهه، وحتى في سكونه وتوقفه، الجانب الخفي الذي تم تجاهله من طرف الدراسات العلمية الموضوعاتية «فالكلمات والأحرف الصوتية هي طرق متنوعة لغناء العالم وهي معدة لتمثيل الأشياء، ليس كما تعتقده النظرية الساذجة للأصوات المعبرة عن المعنى، بسبب التشابه الموضوعي، بل لأنها تستخرج منها، وبالمعنى الحقيقي للكلمة، تعبر فيها عن الجوهر الانفعالي»[2]، فكل محاولة لفصل البنية الكلية للمعنى عن جوهرها الانفعالي هي محاولة يائسة، غرضها استبعاد العناصر اللغوية عن ماهيتها المرتبطة بالجسد.

ويظهر الجانب الإنفعالي وقوة التعبير أكثر ما يظهر في الفن[*]، ففي الموسيقى مثلاً نجد أن الدلالة الموسيقية للمقطوعة لا تنفصل عن الأصوات التي تحملها، حيث من الصعب حدسها قبل سماعها، كما أنه من الاستحالة أن نجد لها تحليلاً عقلياً لا ينطلق

([1]) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الادراك، مصدر سابق، ص 153.

([2]) المصدر نفسه، ص 156.

([*]) الحقيقة أن تجربة الأداء وإظهار الإنفعال الجسدي لا يظهر فقط في فن الموسيقى، بل يتعداها إلى المسرح والتمثيل، وإلى القراءات الشعرية، كما هو عند: نزار قباني مثلاً، ودرويش، أو كما هو في الغناء عند: أم كلثوم وفيروز، ولارا فابيان، وغيرهم كثير.

من طريقة الأداء وتجربة السماع، إذن لا يمكن عزل "إشارات" المقطوعة وفهمها مجزأة(*) بل إنها هي تسكن الأصوات، أو هي ذاتها الأصوات من حيث أدائها[1]، بل هي في إتحاد كامل لا ينفصل عن الجسد وحركاته وطريقته في التعبير.

ويؤكد "ميرلوبونتي" على أن الجسد ليس تجميعاً من الأجزاء كل واحد منها يبقى بذاته، فهو في تشابك لا نهائي، يفرز في ذاته "معنى" لا يأتيه من أي مكان، ويُسقطه على محيطه المادي ويوصله إلى الذوات الأخرى المتجسدة [2]، فلا يتحرك الجسد في سياق عشوائي منفصل بين أعضاءه أثناء سطوع المعنى، وإنما تتضافر الأعضاء مع بعضها، ككيان موحد يأبى الانفصال، فأثناء عملية التعبير تبدأ خبراتنا الجسدية في النطق أيضاً، بنفس الدرجة التي نتكلم فيها، فقط بفارق أن الجسد ينطق من خلال الإشارات والإيماءات، أما اللغة فتترجم في شكل عبارات رمزية واصطلاحية، فـ«...الحركة أو الكلام يغيران صورة الجسد، ولكن نكتفي بأنهما يطوران أو يبرزان قوة أخرى، الفكر أو النفس، لم نكن لنرى أن الجسد، لكي يستطيع التعبير عن الفكر، عليه في نهاية المطاف أن يصبح الفكر أو القصد بأنه يدلنا، إنه هو الذي يبين، هو الذي يتكلم...»[3].

في الأخير نستنتج أن "ميرلوبونتي" ينقل الجسد من صفته السكونية التابعة كما هي في المتصور العقلي أو العلمي ألموضوعاتي، إلى صفته الحية النشطة التي يستحقها، حيث يقحمه ضمن الواقع الحي حيث الأشياء والآخرين، ويجعل منه الفضاء الأكثر اقتداراً على التعبير، فـ«...هذا الكشف عن معنى ملازم أو ناشئ في الجسد الحي

(*) إن تعبير"ميرلوبونتي" يوحي بما لا يدع مجالاً للشك، إلى مدى تأثره الواضح بالنظرية الجشطالتية، خاصة في تأكيده على أن الإدراك غير مجزأ وإنما يكون دفعة واحدة(الصيغة كلية)، فاللحن الموسيقي لا يعني شيء إذ ما قسم إلى نوتات منعزلة، وإنما يكتمل بناؤه ومعناه إذا قمنا بجمعه في شكل لحن تام .

([1]) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الادراك، مصدر سابق، ص .159

([2]) المصدر نفسه، ص 167.

([3]) المصدر نفسه، ص 166.

يمتد، كما سوف نرى، إلى كامل العالم المحسوس، ونظرنا المتنبه بواسطة تجربة الجسد الذاتي يعود فيجد في جميع "الأشياء" الأخرى أعجوبة التعبير»[1]. إذن بنية الجسد الكلية لا يمكن تجزيئها ولا تحييد عناصرها ودراسة كل عنصر من هذا العناصر على حدا، بل من أجل فهمها لا نحتاج إلى أن نتعقلها وإنما أن نعيشها ونحياها كما هي عليه بالفعل.

2- التعبير والايروس

إنه لمن الطرافة بما كان النظر إلى الفعل الجنسي على أنه يحمل دلالة تواصلية أو انطولوجية، فهو فعل غريزي ينجذب فيه الذكر إلى الأنثى بطريقة قصدية أو عفوية في بعض الأحيان، فدلالة التواصل الجنسي قد تكون مستترة وغير مدركة حين القيام بها لكن بنظرة الفيلسوف الذي أوكِل له مهمة تقصي المعنى الذي يسكن كل أنواع السلوك الإنساني يمكن ملاحظة ذلك، وبكل جلاء ووضوح.

إن علم النفس ممثلاً في مدرسة التحليل النفسي كان سباقاً في التركيز على الفعل الجنسي وتأثيره على تكوين شخصية الفرد، لكن الاجتهادات الفلسفية التي أطلقها "ميرلوبونتي" في مجال البحث في هذا الموضوع قد أضفت لمسة وجودية تخص ربط الكائن بعالمه، وذلك بالتركيز على التواصل كسمة حية لا تخص اتحاد الأجساد الصامتة فقط، بل كقصدية يتم فيها اختراق هذه الذوات لبعضها البعض في حركة تبادلية وتعاكسية.

لقد عكفت الفينومينولوجيا مع "ميرلوبونتي" على قلب النظرة الجنسانية[*] البحتة للجسد التي اتسمت بها معظم الكتابات النفسية، حيث انهمكت هذه الأخيرة بمحاولة تكميم

([1]) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الإدراك، مصدر سابق، ص 166.

([*]) أول استعمال مدون للجنسانية حسب ما يذكر قاموس أكسفورد الانجليزي كان عام 1836م، حيث ظهرت الكلمة في طبعة للأعمال الكاملة للشاعر الإنجليزي من القرن الثامن عشر وليام كوبر(1731م-1800م)، وذلك في قصيدته

البيانات السلوكية وإحصائها، والنظر إلى الجنس كوظيفة جوهرية من وظائف الجسد دون تأمل دلالته الوجودية التي تخص علاقة الكائن التواصلية مع الأجساد الأخرى التي تتشارك معه ذات العلاقة[1]، فالأمر لا يتعلق بثنائية المثير والاستجابة، حيث الأجساد تنجذب إلى بعضها البعض، في شبه حركة ميكانيكية بين القطبين السالب والموجب فخلف هذا الفعل الجنسي هناك إرادة ووعي مستتر، وقصدية تخص الطرفين يقول"ميرلوبونتي" :« حتى بالنسبة للجنسية التي اعتبرت لفترة طويلة على أنها نموذج الوظيفة الجسدية، فإننا لسنا أمام آلية طرفية، بل أمام قصدية[*] تتبع الحركة العامة للوجود وتنهار معه »[2].

إن نظرة علم النفس المتمركزة حول الجنس قد اختزلت كل وظائف الجسد في وظيفة واحدة يفسر بمقتضاها كل النشاط الإنساني، فما يحسب لهذه النظرية من ايجابية هي أنها قد أعادت مكانة الجنس الضائعة باسم العقل، إلا أنها وقعت في الآن ذاته في فخ المغالات، حيث فسرت بمقتضى الأعضاء التناسلية كل مسارات حياة الإنسان، دون الإلتفات إلى الوعي والإرادة كمحرك أساسي داخلها، فاللذة الجنسية libido[*] ليست

"حيوات النباتات" حيث تكلم على جنسانيتها، من هنا كان أول استعمال للمصطلح يتعلق بالنبات وليس فيما بين البشر(أنظر: جوزف بريستو، الجنسانية، تر: عدنان حسن، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا،ط1، 2007،ص8-9).

([1]) المرجع نفسه، ص 33.

([*]) يربط ميرلوبونتي بين القصدية والرغبة الجنسية من خلال ذكره لحالة المريض "شنايدر"، حيث اعتبر أن عجزه الجنسي أدى به إلى فقدان كل صلة له مع العالم، يقول:« ...كلمة إشباع بالذات لا تعني شيئاً بالنسبة له مادام لا وجود لقصد أو مبادرة جنسية تستدعي دورة من الحركات والحالات فتنظمها وتجد فيها تحققها... ». ويقول في موضع آخر:« إننا في الوقت ذاته نعيد اكتشاف الحياة الجنسية كقصيدة فريدة والجذور الحياتية للإدراك والحركية والقصور بإسناد كل هذه"المسارات" إلى "قوس قصدي"، يضعف عند المريض، ويعطي التجربة عند السوي درجتها من الحيوية والخصوبة»(أنظر: موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الإدراك، مصدر سابق، ص 137).

([2]) المصدر نفسه، ص 137.

([*]) **الليبدو(الطاقة الجنسية)** "**libido** ":: لفظ في اللغة اللاتينية يعني الشوق، الشغف، الشهوة، وما إليها، وقد استخدم هذا المصطلح من قبل فرويد في نظريته للإشارة إلى الطاقة الدافعة في غريزة الجنس، ويتسع معناه ليشمل الغريزة عامة

موجهة فقط لغايات اشباعية، وإنما هي قدرة (نفسية وفيزيائية) تمكن الفرد من الانخراط في تجارب مختلفة داخل وسطه الاجتماعي لأجل اكتساب بنى سلوكية متنوعة[1]، بل إن«...الليبيدو هو الذي يجعل الإنسان ذا تاريخ، إذ كان التاريخ الجنسي للإنسان يعطي مفتاح حياته، فذلك لأن في جنسية الإنسان تعكس طريقة كينونته اتجاه العالم، أي اتجاه الزمن واتجاه الناس الآخرين»[2]، فحاجة الإنسان إلى مجتمعه لا يشمل رغبته في التواصل من أجل تلبية متطلبات المعيش فقط، وإنما هناك رابط آخر يشمل التواصل الجنسي فيما بين الأجساد.

أما عن الفلسفات العقلية السابقة فقد دأبت على النظر للجسد على أنه العربة التي يجرها العقل، يوجهها أينما شاء وكيفما يشاء، وكأنه كيان منفصل عن الذات الواعية وفي حالة الجنس كان ينظر لهذا الفعل على أنه برنامج تكميلي لأجل التكاثر أو هو نشاط ثانوي يهدف للإشباع أو المتعة، وهو ما من شأنه حسبهم أن يضر بمكانة الإنسان المتسامية بالقيم الأخلاقية، هذا ما عارضه "ميرلوبونتي" من خلال تأكيده المستمر على الوحدة الطبيعية بين الجسد والوعي، أو بين الرغبة والطاقة الجنسية، حيث يقول: «إن التوسع السوي للجنسية يرتكز على قوى داخلية للذات العضوية، يجب أن تكون هناك رغبة الحب والحياة Eros[*] أو اندفاع الطاقة الجنسية libido اللذان يحركان عالماً فريداً

ومدلول غريزة الجنس بخاصة في التحليل النفسي (أنظر: مصلح الصالح، الشامل(قاموس مصطلحات العلوم الاجتماعية)، دار عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، السعودية، ط1، 1999، ص311).

([1]) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الادرك، مصدر سابق، ص 138.

([2]) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

([*]) **ايروس** "**Eros**": شهوة، إله الحب عند اليونان، والعكس هو Thanatosوتعني الموت، ويشير فرويد إلى أن السلوك الإنساني هو بأكمله نتيجة للتأثير المركب للتفاعل بين Eros وThanatos.(لطفي الشربيني، معجم مصطلحات الطب النفسي، مركز تعريب العلوم الصحية، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، ط1، 2001، ص 53)، وقد اتسع مفهوم الايروس عند المعاصرين من علماء التحليل النفسي فأصبح يدل على كل رغبة شبقية، الايروس والموت هما غريزتان أساسيتان يخصان القوى المكبوتة الكامنة في الطبيعة البشرية بحكم ارتباطهما بالجسم، ورغم أنهما

ويعطيان قيمة أو دلالة جنسية للمثيرات الخارجية ويرسمان لكل فرد مجال استخدام جسده الموضوعي»[1]، فالذات في تعاملها الجنسي تستند إلى عاطفة الحب والحياة، التي تخلق في صميمها عالماً خاصاً تعزز عبره تضاريس جسدها، حيث تعرف مالها وما هو لغيرها، وفي ذات الوقت تسعى إلى خلق تناغم ودي ثنائي متعدد الأقطاب، بين الجانب الداخلي الذي يتعلق بـ (الوعي/الجسد)، وخارجي يمس (جسد الأنا/جسد الآخر).

من هنا فإنه علينا تجنب خطأين أساسيين في معالجة موضوع الجنسية، الأول هو الاعتراف بالوجود الظاهري الواعي فقط، كما ألحت على ذلك فلسفات الوعي، أما الثاني فهو إضافة اللاوعي كمكون آخر باطني يميز الحياة النفسية، كما فعلت ذلك مدرسة التحليل النفسي(اللاوعي)[*]، لأن الجنسية ليست في الحقيقة متعالية على الحياة الإنسانية ولا تقيم في المقابل في مركزها وإنما هي كامنة فيها على الدوام، إنها بمثل الجو بالنسبة إلى الأرض[2].

إن الذات لا تتفاعل مع الجنس، ككمون خامل موجود في الجسد سلفاً، أو كرغبة جامحة تحركها مطالب غريزية وحيوانية، إنه يحمل دلالة وجودية خاصة مادام أنه يرتبط بالوعي، هذه الأخير الذي قد يغيب في حالة الإثارة المستعرة ولكنه لا يكف عن الحضور سواء باختلاق الدافع للممارسة أو بتأويل الحدث فيما بعد من خلال تفسيره وتأويله أو

مكبوتتان فإنهما الطاقة المبدعة للحضارة الإنسانية، وإقرار وجودهما يعني إعادة تأويل الحضارة الإنسانية، ومن ثم فإن الحضارة الإنسانية مرتبطة بالجسم الإنساني، إن الايروس يبدع الحضارة، الايروس هو الغريزة الجنسية الجسمية(أنظر:مراد وهبة، المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة، مصر، ط1، 2007، ص 122).

([1]) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الادراك، مصدر سابق، ص 136.

([*]) إلى جانب هذه المآخذ يضيف ميرلوبونتي أن: «...التحليل النفسي يمثل حركة فكرية مزدوجة: فهو يؤكد من جهة على البنية التحتية الجنسية للحياة، ومن جهة أخرى، يضخم مفهوم الجنسية إلى إدخال كامل الوجود فيه» (موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الادراك، مصدر سابق، ص 138).

([2]) المصدر نفسه، ص 145.

التعبير عنه، فـ« هناك دلالة جنسية لمشهد معين بالنسبة لي، ليس عندما أتصور ذاتي حتى بشكل غامض، وإنما عندما يوجد بالنسبة لجسدي، بالنسبة لهذه القوة المستعدة دائماً لأن تقرن المثيرات المعينة بوضعية غلمية ولأن نضبط فيها سلوكاً جنسياً»[1].

لا يتوقف الجسد عن التعبير في كل حالة من حالاته، فمثلما يعبر عن ألمه بتعبيرات الحزن، يعبر كذلك عن شغفه ونشوته أثناء الجنس بتعبيرات الفرح والرغبة، لأن التعبير هو مكون جوهري من مكوناته، أو العامل الذي من خلاله ينقل الأثر إلى الطرف الآخر«...فالجنسية إذن ليست دورة مستقلة، فهي مرتبطة داخلياً بكل كائن، عارف وفاعل، هذه القطاعات الثلاث من السلوك تظهر بنية واحدة نموذجية، وهي في علاقة تعبيرية متبادلة»[2]، ولتوضيح أكثر يضرب "ميرلوبونتي" مثالاً بالفتاة التي منعتها والدتها من رؤية الشاب الذي تحبه، حيث فقدت على اثر ذلك الإحساس بالنعاس، كما فقدت شهوة الأكل وعدم القدرة على الكلام، فلو استندنا إلى التفسير الفرويدي لأرجعنا هذه الحالة إلى الاضطراب النفسي الذي عاشته المريضة في مرحلة الطفولة (المرحلة الفمية) لكن بالرجوع إلى الواقع، يمكن أن نترجم حالة الإنفعال من فقدان صوتها إلى التعبير عن رفضها لتعايش مع حالتها من خلال قطع علاقتها مع وسطها العائلي، وامتناعها عن الأكل والنوم هو تعبير صريح على فقدان رغبتها بالحياة وتخلي واضح على كل فعل قد يوثق صلتها بالوجود[3].

فهناك دائماً تأثير متبادل بين الوجود والجنسية، بحيث يستحيل معرفة الدافع إلى قرار معين إذا كان جنسياً أو يتعلق بدوافع أخرى، لأن الوجود الإنساني يتسم بطابع

([1]) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الادراك، مصدر سابق، ص 137.

([2]) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

([3]) المصدر نفسه، ص ص139-140.

اللاتحديد، وهو يدخل في صميم بنيته الأساسية[1]، وكمثال على ذلك: ميل البنت إلى الأب على حساب الأم، قد يفسر جنسياً كما عبر عن ذلك "فرويد" باسم عقدة "الكترا"[*] لكن قد يكون هناك دوافع أخرى تتعلق: بحب المختلف، الاهتمام الزائد، قدرة الأب على تلبية متطلبات البنت من شراء الفساتين الجميلة والدمى المحببة إلى قلبها، وغيرها كثير كما لا يمكن أن نتغاضى عن الحالات الكثيرة التي تفضل فيها البنات أمهاتهم على أبائهم، مما يبطل فرضية الجنس كدافع وحيد للميل .

يتساءل "ميرلولوبونتي" في ذات الوقت هل هذا الاهتمام بالجنسية يعني أن كل الوجود له دلالة جنسية؟ وهل يمكن القول بأن كل ظاهرة جنسية لها دلالة وجودية؟[2] ويجيب في الآن عينه أن السبب الذي يمنع من "تحويل" الوجود إلى الجسد أو إلى الجنسية يمنع أيضاً من "تحويل" الجنسية إلى الوجود، لأن الوجود ليس واقعاً مفروضاً(مثل"الوقائع النفسية") يمكن تحويله إلى وقائع أخرى أو تحويلها هي إليه، بل إنه الوسط الغامض لاتصالها، والنقطة حيث تختلط حدودها، أو هو يمثل الحبكة المشتركة التي يذوب بمقتضاها كل الأطراف على تنوعها[3].

ما يجب الإشارة إليه هو أن هذا الوجود ينعكس في البنية الماورائية للجسد، لأن الشعور يلتحم مع حركة الأعضاء بطريقة قصدية مستترة، وحتى في حالة الانجذاب الجنسي لطرف الآخر، يكون الوعي والحب والرغبة بمثابة وقود الكوريسين الذي يزيد لوعة الالتهاب في كل لحظة من لحظات التلاقي«...فما نحاول امتلاكه ليس إذن جسداً

([1]) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الادراك، مصدر سابق، ص146.

([*]) **عقدة الكترا:** هو مصطلح وضعه سيغموند فرويد ويشير إلى التعلق اللاوعي للفتاة بأبيها وغيرتها من أمها وكرهها لها، واستوحى فرويد هذا المصطلح من أسطوره إلكترا اليونانية وهو يقابل عقدة أوديب لدى الذكر.

([2]) المصدر نفسه، ص 138.

([3]) المصدر نفسه، ص 144

بل جسد يحركه وعي[*]...مادامت الأهمية معلقة على الجسد، فإن تناقضات الحب ترتبط إذن بمأساة أعم تتعلق بالبنية الماورائية لجسدي، الذي في الوقت نفسه موضوع لآخر وذات بالنسبة لي»[1]، هذا الامتزاج بين الشعور والأعضاء، بين الوعي والجسد، بين ذات الآخر كموضوع وذات في نفس الوقت، يبين سذاجة الرؤية العقلية والنفسية التي اتخذها العلم والفلسفة في تفسير الحالات التي تعتري الجسد، لأننا بحاجة حقيقية إلى الانغماس في الوجود والتعبير عنه، والابتعاد عن إغراقه في نظريات مجردة خالية من المعنى الحقيقي للحياة، يجب الاعتراف إذن بـ«...أن للحياء والرغبة وللحب عامة دلالة ماورائية إنها غير قابلة للفهم إذا عاملنا الإنسان كآلة تحكمها قوانين طبيعية أو"كمجموعة من الغرائز" (...) فالإنسان لا يبرز في العادة جسده، وعندما يفعل ذلك يترافق تارة مع شعور بالخوف وطوراً مع قصد الإعجاب»[2].

إن محاولة تقصي الدلالة التعبيرية للجسد، أحالت "ميرلوبونتي" إلى التعريج على دراسة أكثر الوظائف برزوزا وهي الجنسية، حيث حاول وضعها في السياق الذي يليق بها، أي كتوليفية يمتزج فيها الروح مع الجسد، والعاطفة مع الجنس، والأنا مع الآخر دون ميل لجهة دون آخرى، إنها خطوة جريئة للغوص إلى داخل زراديب الوجود الوعرة حيث تهرب من بين أناملك الكلمات المناسبة، لكن رغم ذلك استطاع بسرده الجدلي الممتع أن يُعَبر عن المُعَاش كما هو بالفعل، دون محاولة الترفع به إلى مقام التنظير والتفسير، هذا ما جعل تصوره أكثر قرباً للواقع إذا ما قورن بكل ماقُدِمَ حتى الأن من دراسات في هذا الموضوع، وامارة ذلك العبارة الجامعة التي ختم بها دراسته، إذ يقول: «لا

(*) يقتبس "ميرلوبونتي" في ذات السياق قول "الآن":« لا نحب مجنونة، أو لا نحبها كما أحببناها قبل جنونها» للاستدلال على أن أي تغيير يمس الحالة العقلية أو النفسية لشخص يؤثر على الجسد وتفاعله مع العالم، وفي الوقت نفسه على نظرة الآخرين له.(أنظر: موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الادراك، مصدر سابق، ص 144).

(1) المصدر نفسه، ص 144.

(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

يوجد تجاوز للجنسية كما لا يوجد جنسية منغلقة على ذاتها، لا خلاص لأحد بالكامل كما لا ضياع لأحد بالكامل»[1].

3- التعبير وسيرورة التواصل البينذاتي

في معترك الحياة وتحت طائل الانشغالات اليومية التي تقتضيها الحاجة والرغبة في التعرف والتعلم، تلتقي الأجساد وفي لقياها تعرف واعتراف، تتبادل الأيادي دفيء الحب، وترتسم على الوجه حُمى المواجهة، يحدث الاتصال بفعل التوافق بين ما أريد في حركات الآخر، وما يريده في حركاتي، أسكنه بفعل توالي الإيماءات التي القيها عليه كمطرقة تحفر باحثة على أفق المعنى بداخله، ويسكنني بفعل قرب جسده مني، لأن كل ملامسة أو معاكسة، تتيح له بناء جسر من المعنى ينفذ به من خلالي، لأن «أي اتصال أو فهم للحركات نحصل عليه بواسطة تبادل مقاصدي وحركات الآخر، حركاتي والمقاصد المقروءة في سلوك الآخر، كل شيء يجري وكأن قصد الآخر كان يسكن جسدي أو كأن مقاصدي تسكن جسده»[2].

وبالعودة الفاحصة لمسار الفلسفة الحديثة نجد أن الأنا قد اعتلت هضبة الوعي وانعزلت عن الآخرين منذ أن صرح "ديكارت" بأن التفكير هو مجرد عملية ارتدادية تنطلق من الذات لتعودها إليها من جديد، لا وجود لإدراك منفتح على العالم، الكل يذعن لرغبة الأنا المفكرة في إثبات أحقيتها بالوجود، بل بالهيمنة عليه واقتياده إلى سجنها الخاص الذي لا تأبى فيه الأنسة، يقول"ميرلوبونتي" مدعماً لذلك :« إن الكوجيتو يقلل

([1]) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الادراك، مصدر سابق، ص 147.

([2]) المصدر نفسه، ص 157.

حتى الآن من قيمة الآخر[*]، فهو يعلمني أن الأنا لا يمكن بلوغه إلا من قبل نفسه، لأنه يحددني بفكرتي عن نفسي وهي الفكرة التي لا يمكن لأحد غيري أن يفتكرها...»[1].

إن النظر المتمعن إلى الأنا المفكرة في تموقعها المزيف في العالم، يحيلنا إلى المأساة والشعور بالخيبة، جراء الوحدة القاتمة التي دفعت بنفسها داخلها، فهي ألغت عالمها حيث تعيش، وألغت الذوات التي تقاسمها ذات المصير، وإذا أرادت بحق التخلص من هذه الظلمة التي تحيط بها من كل جانب، فإنه لا مفر لها من أن تفهم «... الآخر ليس كـ"وعي" وإنما كقاطن جسد ومن خلاله كقاطن في العالم، فأين هو الآخر في هذا الجسد الذي أرى؟ إنه (مثل معنى الجملة) محايث لهذا الجسد(ولا يسعنا فصله عنه لنضعه على حدة)، ومع ذلك فهو أكثر من مجموع العلامات أو الدلالات التي تنقلها الجملة»[2].

وإذا كان المعنى يسكن الجملة فإن الآخر يسكن الأنا، في شبه القرين المحايث الذي يأبى الابتعاد، إنه القريب الحاضر الذي يشاركنا ذات العالم، حركاتنا وتأوهاتنا،آلامنا وأفرحانا، أجسادنا التي تتآلف بفعل الرؤية الأفقية المتبادلة والتي تكره من أعماقها كل نظرة فوقية فاحصة ومدققة من على سطوح الأبراج العاتية، فـ«... الأماكن العالية–حسب

(*) يرى ميرلوبونتي أن التفسير الكلاسيكي قد عجز عن توصيف العلاقة بين الأنا الآخر، حيث أقام شبه عزلة قصرية على الأنا، فالعلاقة فسرت حتى الأن من طرفهم بشكل عمودي تقف فيه الذات على أعلى الهرم، في حين كان عليها أن تنزل إلى الأسفل من أجل إقامة علاقات أفقية متساوية يحكمها التبادل، حيث يقول:«...بالنسبة إلى فلسفة تستقر في الرؤية المحضة والتحليق فوق البانوراما، لا يمكن أن يكون ثمة التقاء بالآخر: ذلك أن النظر يهيمن وهو لا يستطيع أن يهيمن إلا على أشياء. وإذا ما وقع على بشر، فإنه يحولهم إلى تماثيل لا تتحرك إلا بالنوابض، فمن أعالي أبراج كنيسة نوتردام، لا أستطيع كلما أرادت ذلك، أن أحس أنني على مستوى واحد وأولئك المحبوسين داخل تلك الجدران يتابعون ببالغ الدقة مهمات غامضة».(أنظر: موريس ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، مصدر سابق، ص 148).

(1) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الادراك، مصدر سابق، ص 11.

(2) مصدر سابق، ص ص 320، 321.

ميرلوبونتي–تجتذب أولئك الذين يريدون إلقاء نظرة النسر على العالم، والرؤية لا تكف على أن تكون أنانوية إلا عن قرب، عندما يقلب علي الآخر الحزمة الضوئية التي كنت حبسته فيها، ويدقق هذا الرباط الجسدي الذي كنت استشعرته في الحركات السريعة لعينيه، ويوسع بشكل مفرط نقطة العمى تلك التي كنت أحزرها في مركز رؤيتي المتنفذة وباجتياحه لمجالي من كل حدوده يجذبني إلى السجن الذي كنت أعددته له، ويجعلني لطالما هو هناك، عاجزاً عن الشعور بالعزلة»[1].

قد يبدو فعل الرؤيا مكرساً لفكرة التمركز حول الذات، خاصة إذا عرفنا أن الذات هي المسؤولة المباشرة عليه لأنه في الأصل ينطلق منها باتجاه العالم المحيط بها، ومادام الآخر كجسد يقع تحت طائل النظر شأنه شأن الأشياء الأخرى، فأنه يتحول بدوره منطقياً إلى موضوع منفصل جوهرياً على الذات، لكن الغريب أن "ميرلوبونتي" لا يرى في الأمر مشكلة، بل بالعكس يعيد تحوير فعل" الرؤيا" إلى صالح الوحدة الكلية التي لا ترى في الذات إلا جسد يعانق جسد الآخر من خلال تبادل الأدوار في كل مرة يحدث فيها شرارة التواصل، يقول معلقاً على ذلك : « لا وجود هنا لمشكلة الأنا والآخر لأني لست أنا الذي أرى وليس هو الذي يرى، ولان لا مرئية مجهولة تسكننا نحن الاثنين، تسكننا رؤية بشكل عام بمقتضى هذه الخاصية الأساسية التي تنتمي إلى اللحم، كونه هنا والآن، خاصيته أن يشع في كل مكان ودائماً، وبصفته فرداً، أن يكون كذلك بعداً متحداً وأن يكون كلياً»[2] وحتى بتعمقنا أكثر فإن الرؤيا الجسدية لذواتنا تبقى قاصرة لعجزها عن الإحاطة بكل التفاصيل الخارجة عن حيز النظر، إننا نحتاج إلى الآخر لأجل أن نعرف ما يوجد خلف أجسادنا، بل نحتاجه أيضاً من أجل استكمال رسم خارطة أجسادنا البعيدة والمتوارية بفعل الحجب، من هنا فإن: « كل اللامرئي عن جسمي يمكن أن يحيط الأجسام الأخرى التي

([1]) موريس ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، مصدر سابق، ص 148.

([2]) المصدر نفسه، ص 229.

أراها، ومن هنا يمكن لجسمي أن يحتمل أجزاء مقتطعة من جسم الآخرين، كما تنتقل ماهيتي إليهم، فالإنسان مرآة للإنسان»[1].

إن الماهية المتبادلة بين الأنا والآخر المؤسسة على الرؤيا، ليس لها أن تتجسد وتتحول واقعاً إلا في ضل عالم مشترك يحوي ويحمي وثاق هذه العلاقة، فـ«...وجودنا كرائين، أي ككائنات تقلب العالم على ذاته وتمر إلى الجانب الآخر مثلما قلنا، كائنات تتراءى وترى العيون بعضها البعض، وعلى الخصوص ككائنات صوتية للآخرين ووجودهم ككائنات صوتية لأنفسهم، هذان الوجودان يحتويان كل ما يلزم لكي يكون بيننا كلام وكلام عن العالم »[2]. إن كل تواصل هو في العالم، وكل كلام هو حول العالم ومن خلاله أيضاً، فأصواتنا التي تجد من فيزياء الذبذبات التي تنتقل عبر أثير الهواء حيزاً لنقلها إلى الآخر، ومن وميض الضوء المنعكس على أعيننا وعلى الآخرين طريقة في النظر والرؤيا، فما ينبغي هو «...أن تستيقظ مع جسمي الأجسام المشاركة، أي "الآخرون"، الذين ليسوا من جنسي، كما يقول علم الحيوان، وإنما يخالطونني وأخالطهم وأخالط معهم وجوداً واحداً فعلياً وحاضراً، كما لم يخالط حيوان أبداً الحيوانات التي من نوعه وأرضه وبيئته»[3].

إن هذا الآخر الذي يجتاحني في كل مرة التقي به، إنما يستمد قدرته على الاختراق من كونه يحمل نفس ماهيتي أي أنه من ذات طينتي، فما يستمتع به من ألوان وما يكابده من آلام، وما يستثيره من شتى مشاغل الحياة، كيف لي أن أدركه لو لم يكن بناءاً على الألوان التي أراها، والأوجاع التي كابدتها وذات العالم الذي أحيا فيه معه؟فعالمي الذي يبدوا لي خاصاً هو في الحقيقة ليس لي وحدي أو كف أن يكون كذلك

([1]) موريس ميرلوبونتي، العين والعقل، مصدر سابق، ص ص 33، 34.

([2]) موريس ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، مصدر سابق، ص 245.

([3]) المصدر السابق، ص 13.

لأننا نعزف في الحقيقة على ذات الوتر والآلة، وذلك بعد أن تميعت حياتي الذاتية وقسمت على قدر شظايا العالم المرئي[1]، ويضرب "ميرلوبونتي" مثالاً يبين فيه مدى خضوعنا إلى ذات العالم وقدرة هذا الأخير على توجيه ادراكاتنا، بذلك الشخص الذي يغط في نومه وإذا به يستيقظ فجاءه، بعد أن لسعت وجهه أشعة الشمس، وبحركة خاطفة يحرك قبعته ويضعها على رأسه بغرض حمايته منها، هذا ما يجعلني أقتنع أن شمسي هي شمسه لأنه يحس بأشعتها الحارقة ويراها مثلي تماماً، إننا بذلك شخصان نشترك ادراكاتنا للعالم[2] .

لكن هذا الاشتراك الغامض الذي يلف حياتي وحياة الآخر، لا يعبر عن وحدة يذوب بمقتضاها كل تفرد، لأنه يبقى للأنا عالمها الخاص المتميز، فأن ندرك ذات الحالة لا يعني أن الإدراك هو واحد في كل تفاصيله، بل هو مجرد مجاراة لإحساس الآخر وطريقته في التفاعل انطلاقاً من خبرتي وتجاربي الخاصة التي قد عايشتها من قبل، ففي ذات اللحظة التي« ...أعتقد فيها أنني أقاسم الآخر حياته، فإنني لا التقيها إلا في غاياتها وفي أقطابها الخارجية، إننا نتواصل في العالم بواسطة ما في حياتنا من تمفصل، إنه انطلاقاً من هذا المرج المنبسط أمامي أظنني أستشف الأثر الحاسم للون الأخضر على رؤية الآخر، وإنه بالموسيقى أدخل إلى إحساسه الموسيقي، وإنه الشيء ذاته يفتح لي ولوج العالم الخاص للآخر»[3] .

من هنا إذن نستنتج أن هناك ثلاث عوالم، عالمي الخاص المتفرد، وعالم الآخر المختلف، والعالم الذي يجمعنا معاً، هذا الأخير الذي يتيح للعالمين الأولين آلية التبادل المشترك، فهو يتيح للأنا من حيث تدري أولا تدري فرصة الخروج من شرنقتها الداخلية

([1]) موريس ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، مصدر سابق، ص 63.

([2]) Merleau-ponty, la prose du monde, , op.cit, p :189

([3]) المصدر السابق، ص 64.

المسيجة إلى فضاء الخارج الرحب والمليء بالأشياء والآخرين، كما يتيح لأنا الآخر الذي أمثل آخر بالنسبة له نفس الحالة والشعور، فيحدث التواصل الذي « يجعل منا شهوداً على عالم واحد كما أن تآزر عينينا يعلقهما بشيء وحيد، لكن، في كلا الحالين، يظل اليقين– مهما كان قاهراً– غامضاً بإطلاق، فنحن بإمكاننا أن نحياه لكن ليس بمقدورنا أن نفكر به، ولا أن نعبر عنه، ولا أن نجعل منه أطروحة، بل كل محاولة لإيضاحه تعود بنا إلى قياس الإحراج»[1]، فكل مَن سعى مِن الفلاسفة إلى كشف حجب العلاقة وتوصيفها عقلياً، وقع لا محالة في شباك الغموض من حيث أراد بها الوضوح واليقين، فهي لا تحتاج إلى التعبير اللغوي المسيج بكلمات بقدر ما تحتاج إلى المعايشة الواقعية.

لكن هناك من يعترض بالقول أن العالم الحسي من ألوان وتضاريس ملموسة ومرئية لدى الآخر هي عصية إطلاقاً على إدراك الأنا، لكن هذا الأمر لا يبدوا صحيح تماماً، إذا عرفنا أن هذه الألوان والتضاريس، هي في الأصل ليست فكرة نتصورها في الذهن وإنما هي تجربة نعايشها، فمثلاً: أن أرى منظراً وأريد التحدث عنه إلى شخص ما فأنني استدعي المشهد وأضعه تحت ناظري وناضره، فيحدث بذلك مزج للمروج الخضراء التي أراها ويراها من خلالي، شأنه في ذلك شأن الشرطي الذي يتعرف على اللص الذي سردت له أوصافه[2].

ويؤكد "ميرلوبونتي" في ذات السياق على ميزة المعكوسية أو الذاتية المتبادلة التي تميز العلاقة بين الأنا والآخر، فلا يوجد هناك كيانين متباعدان، ولا كهفان مظلمان لا ينفذ لهما النور من أي باب كان، وإنما يوجد فضاء من اللقاء المتجدد والمنفتح في كل مرة يحدث فيها تواصل، فداخل هذا العالم توجد كينونة دفينة توحد كل مسرح الوجود«إنه بواسطة المعكوسية وحدها يكون ثمة مرور من "اللذاته" إلى للآخر– وفي الحقيقة ليس

(1) موريس ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، مصدر سابق ص 64.

(2) المصدر نفسه، ص 229.

ثمة لا أنا ولا آخر بصفتهما (كيانين) إيجابيين وذاتيتين إيجابيتين، إنهما كهفان وفتحتان ومسرحان أين سيحدث شيء ما، وهما ينتميان كليهما إلى نفس العالم وإلى مسرح الكينونة»[1]، فمسرح الأحداث ليس خالياً من الصخب، بل هو مشاكسة مستمرة بين الأنا الراغبة على الدوام بالتخلي عن عزلتها، وبين الآخر الذي ينفتح وينغلق بحسب المزاج والظرف، ومهما كان فإن العالم الذي قصده"ميرلوبونتي" ليس ذلك العالم الجاف الذي تلفه الأشياء الجامدة والساكنة، ولا ذلك العالم المغلف بصبغة الأفكار العقلية المجرد، وإنما العالم الذي يشع بالمعنى في كل حركة يقوم بها الكائن بالتفاعل داخل سراديب الوجود فهذا«...العالم الظواهري ليس الكائن المحض، ولكنه المعنى الذي يظهر من خلال تقاطع تجاربي وتقاطع تجاربي مع تجارب الآخر، ومن خلال تشابك كل التجارب، إنه لا ينفصل عن الذاتية والذاتية المتبادلة اللتين تتوحدا باستعادة تجاربي الماضية مع تجاربي الحاضرة واستعادة تجارب الآخر في تجربتي»[2].

وفي استعادة التجارب وإعادة معايشتها مع الآخر، نحتاج إلى الكلمة لأجل التعبير والمشاركة، فالكلمة تمثل حياة الذات التي بها تنقل كيانها الخاص من خلال النطق، إنها لا تقف تائهة أو غائرة بين الأشياء، ككيانات غير مستقلة أو متماهية، بل هي في حركة دائمة ودؤوبة لأجل استثمار الكلمة وتطويعها لأجل التعبير، ذات متفردة بطريقتها المتميزة في الكلام، تجعلها على حد مفارق للعالم وللآخرين، ولكن وعلى الرغم من هذه المسافة إلا أنه لا يمكن إخفاء حقيقة تواصلها، لأنه لا يتحقق جوهر الكلام الذي من أجله وجد إلا في حضرة الآخرين، يقول "ميرلوبونتي" :«عندما أتكلم أو عندما أفهم، فإنني أختبر حضور الآخرين في ذاتي أو حضوري في الآخرين»[3].

([1]) موريس ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، مصدر سابق، ص 391.

([2]) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الادراك، مصدر سابق، ص 16.

([3])Merleou-ponty , signes, op.cit, p : 121 .

من هنا تكتسي الكلمة ذات الأهمية التي هي للجسد في مشروع "ميرلوبونتي" الفلسفي، حتى أنه يجعل منها ذلك الجسر الذي يربط بين ضفتي الأنا والآخر، ولعله في ذلك قد جانب الصواب، خاصة عندما نعرف أن التعبير الذي يميز الإنسان بصفته الكائن المتفرد به، هو من يساهم بشكل كبير في نقل الأفكار ومشاركة المشاعر، بل أنه يذهب به إلى أبعد من ذلك عندما يصرح أن الكلمات لا تخص الذات فقط وإنما تستند إلى الآخرين من أجل تكوين فكرها الخاص، فـ« كلمات الآخرين تجعلني أتكلم وأفكر لأنها تخلق في آخر غيري، وانزياحاً بالنسبة لي(...) إن كلمات الآخرين تؤلف شبكة من خلالها أرى أفكاري، هل كنت أمتلك فكراً قبل هذه المحادثة؟ نعم، كنغمة أساسية فريدة وكتقرير عالم وليس كأفكار ودلالات أو ملفوظات، يجب أن نفكر لنتكلم، لكن أن نفكر بمعنى كياننا في العالم»[1]، فالكلام يتعدى وظيفته التبليغية إلى فهم ذاتي من خلال الكلمات التي أتلاقهما من الآخر.

في الأخير نستنتج أن مشكلة الأنا والآخر التي هي في الأصل ليست مشكلة حسب "ميرلوبونتي" لأن العلاقة بينهما هي علاقة عكسية غير تناظرية، تتخذ طابع التبادل المستمر والدائم، الذي يستمد حضوره من تقاسم أحداث العالم المشترك، ومن تبادل الكلمات بفعل رغبة الكائن في التعبير عن كينونته، لقد حاول إعادة قلب النظرة المتركزة حول الذات والتي نلمسها بشكل بارز عند العقليين، بنظرة وجودية مختلفة تعيد غمس الذات في حاضرها المعيش حيث الآخر لا يعد موضوعاً مفارقاً ولا وعياً مجرداً وإنما كقاطن للجسد ومن خلاله كقاطن في العالم، يلخص ميرلوبونتي ذلك بقوله :«إن الآخر في نظري هو دائما مرتبط بما أراه واسمعه، انه هنا بجانبي أو خلفي، انه ليس في هذا المكان كي تأسره نظرتي وتفرغه من كل (داخله)، فكل آخر هو أنا ذاتي»[2].

([1]) موريس ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، مصدر سابق، ص 339.

([2]) Merleau-ponty, la prose du monde, op.cit, p :186.

4- في تقاطعات اللغة والجسد

يأتي اهتمام "ميرلوبونتي" باللغة في إطار دراساته المستفيضة حول تمظهرات الوجود الإنساني، بداية من محورية الجسد إلى التركيز عن الكلام باعتبارها شكلا مهما في التعبير عن كينونة الكائن ووجوده في العالم، فالكلام كما يقول: «هو مركبتنا للتوجه إلى الحقيقة، مثلما أن الجسد هو مركبة الكائن في العالم»[1]، ركوب يحيل إلى الارتقاء في مشارف البحث عن الحقيقة من خلال القول، فالكلمة هي الوجه الآخر للحقيقة، لأنها تتخذ من الجسد سكنها الخاص، والكلمة ليست صنيع اللسان كما هو شائع، وإنما هي نشاط كلي وشامل يوظف كل الأعضاء الحسية لأجل النطق، فأنا«عندما أتلفظ بكلمة فإن كل أعضاء جسمي تتجمع من أجل النطق بتلك الكلمة، وكأن جسمي كله ينطق بها مثلما تلتقط يدي شيئاً ما»[2].

وحادث الكلام لا يفسر خارج ما يقوم به الجسد من حركة، فكل عضو من الأعضاء سواء أثناء الممارسة أو التعبير، يسير في حركة تلقائية غير مركزة تنتهي بشكل يدعوا إلى الإعجاب إزاء إبداع شيء جديد أو نطق كلام فريد غير مألوف سابقاً، فلحظة الكلام هي لحظة لا يد لي فيها رغم أنني أنا من أصنعها، فكأنني أتكلم وفي الوقت ذاته ألهث إلى القبض على كلماتي التي سبق وأن فلتت مني، إنني:« أتوجه نحو الكلمة كما تتوجه يدي نحو المكان الذي أقرصه في جسدي، فالكلمة هي في مكان معين من عالمي اللغوي، وهي جزء من تجهيزاتي، ليس لي إلا وسيلة واحدة لتصورها هي التلفظ بها كالفنان الذي ليس له سوى وسيلة واحدة لتصور العمل الفني الذي يعمل فيه وهي أن يحققه»[3]، ففعل الكلام هو فعل مشابه من حيث الإبداع والاتساق لما يقومه به الفنان

([1]) Merleau-ponty, la prose du Mond , op.cit, p: 181 .

([2]) Ibid, P : 28.

([3]) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الادراك، مصدر سابق، ص 154.

فقبل أن يُنجَزَ العمل الفني لا يمكن تصور بدايته وطريقة نهايته، وإنما تترك الأنامل على حريتها تخط مجريات الرسم وضروب اللحن حتى تكتمل في شكل جمالي يصبح محط تذوق وإعجاب.

مما يلح عليه"ميرلوبونتي" هو أن الإشارة الجسدية واللغوية تتحد بالجسم، وأنه لا حدود فاصلة يمكن لمسها، كما أن المعنى يكمن فيهما، وليس شيء مفارق يمكن دراسته بمعزل عنهما، أي الكل يدور في وحدة جامعة تسكن الجسد « ...فمعنى الحركة ليس موجوداً في الحركة كظاهرة مادية أو فيزيولوجية. ومعنى الكلمة ليس موجود في الكلمة كصوت، ولكن من طبيعة الجسد البشري، وهو ما يدخل في تعريفه، أنه يتملك في سلسلة غير محدودة من الأفعال المتقطعة، نقاطاً ذات دلالة وتغير وجهة قدراته الطبيعية»[1]، وبالرغم من الربط الظاهري بين الجسد والكلام إلا أنه ينفي في المقابل اختزال المعنى في توصيفات رمزية وعددية، تختص بها العلوم التجريبية، فالوعي والقصدية تصاحب الجسد وتسكن حركاته حتى من دون أن نشعر بذلك، وإمارة ذلك أن الأطفال وهم يحاولون ترديد كلماتهم الأولى[*] عن طريق التقليد، لا يدركون كيفية تحريك الفم بالشكل الذي يليق بالكلمة التي يرددونها، وإنما بطريقة عفوية أشبه بالسحر، أو بالنغمة المحكمة النوتات، يتحرك اللسان، والرئة من أجل نفث الهواء عبر الحنجرة

([1]) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الإدراك، مصدر سابق، ص 163.

([*]) يقدم "ديفيد ابرام" مثالاً محاكياً فيه أسلوب"ميرلوبونتي" وذلك في سياق توضيحه لارتباط اللغة بالجسد، حيث يقول:«نحن لا نقوم –كأطفال– بالدخول إلى اللغة عبر الدراسة الواعية للقواعد الرسمية والشكليات الخاصة بالنحو والقواعد أو عبر حفظ تعريفات ومصطلحات الكلمات في القواميس اللغوية، لكننا نفعل ذلك عبر إطلاق الأصوات–عبر البكاء من الألم، والضحك في الفرح، عبر التلعثم والمناغاة والتقليد الضاحك لما يحيط بنا في أرضية الأصوات، داخلين بالتدريج عبر تلك المحاكاة إلى أناشيد معينة للغة المحلية، إن أجسادنا المتواصلة تأتب ببطء إلى ترديد صدى اللهجة المشتركة في مجتمعنا المحلي الذي نعيش فيه» (أنظر: ديفيد ابرام، تعويذة الحسي، تر : ضبية خميس، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2002، ص 115.)

وتتناظم الشفاه، لتخرج الكلمة عبر كل حركات الجسد، ليس كخبرة ما قبل تعلمية، وإنما مغروسة فينا منذ البداية .

إذن لا نستطيع أن نعتبر أن الكلام أحد عمليات العقل، ولا أنه مجرد ظاهرة حركية لأعضاء الجسم، وإنما هو نشاط يتحد فيه الكل مع الجسد، ودليل ذلك أن العجز اللغوي لدى المريض قد ينجم تارة عن خلل مادي يمس الجسم، وطوراً بخلل يمس الوعي[1]، وبمزيد من الشرح نضرب مثالاً حول حالتين من المرض، يتعلق الأول بفقدان القدرة على القراءة الناجم عن عجز في التحكم في المعطيات البصرية، مما يجعل المريض غير قادر على التعرف على شكل الحروف والكلمات وبالتالي على استخراج الدلالات البصرية المتعلقة بها، أما الثاني فيخص حالة فقدان النطق الحركي لدى المريض العاجز عن التمييز بين"الصورة" و"العمق"، حيث لا يستطيع بناء الكلمة أو أن يلتقط شكلها وهي منفصلة[2]، وفي كلتا الحالتين نصل إلى نتيجة مفادها أن الكلمة تتأثر بما يمر على الوعي أو الجسم من أعراض مرضية، مما يدل على ارتباطهما الوثيق مع بعضهما البعض، لأنه و«... فجأة ألاحظ أن الكلمة تشق ممراً لها في جسدي»[3].

وهكذا فإن الجسد يمثل الأرضية المشتركة التي يذوب بمقتضاها كل فرق كان يبدوا ظاهراً فيما سبق بين الذات والموضوع، والوعي والجسد، والكلام والمعاني، فمن خلاله أستطيع فهم العالم، وعن طريقه أتمكن من إضفاء المعنى على الأشياء من حولي وحتى فيما يتعلق بالكلمات، فإننا «...إذا عرضنا كلمة على شخص خلال زمن قصير جداً لكي يتمكن من لفظ أحرفها، كلمة"ساخن" مثلا، فأنها تثير نوعاً من تجربة الحرارة التي ترسم حولها ما يشبه الهالة الدلالية، وكلمة "قاس" تثير نوع من الصلابة في الظهر

([1]) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الإدراك، مصدر سابق، ص 164.

([2]) المصدر نفسه، ص 164.

([3]) المصدر نفسه، ص 197.

والرقبة(*)، وهي ثانوياً تنعكس في الحقل البصري أو السمعي وتأخذ صورتها كإشارة أو كصوت، فقبل أن تكون المؤشر عن مفهوم فهي أولاً حدث يجتاح جسدي وتأثيراتها على جسدي تحدد منطقة الدلالة التي تنتسب إليها»[1].

من الواضح أن الجسد عند "ميرلوبونتي" لا يتخذ طابع السكونية والتبعية كما هو في التصورات الكلاسيكية، وإنما هو جسد فاعل ومنفعل في سياق تأثره المستمر مع أحداث العالم والوجود، وحتى إذا تكلمنا عن آلية التواصل مع الآخرين، فإن الكلمة ليست معزولة عن الذات التي تقولها أو تتلقاها، وهي في نفس الوقت تتخذ من الخبرة المحصلة من التفاعل طريقاً ملكياً للإدراك الحسي، تستشعر وجودها من التلاقي المنفعل جسدياً لكل ما يردها عبر قنوات الإحساس، فـ«...جسدي ليس فقط شيئاً بين جميع الأشياء الأخرى، ومعقداً من الصفات المحسوسة بين غيره من المعقدات، إنه موضوع حساس تجاه كل المواضيع الأخرى، فهو صدى لجميع الأصوات ويختلج جميع الألوان، وهو الذي يمنح للكلمات دلالاتها الأولية بالطريقة التي يستقبلها بها»[2] .

لكن هذا لا يعني أن نجعل من دلالة الكلمة ولا حتى لكل المدركات التي تقيس على وفقها الذات خبرتها بالعالم، مجرد توليفة من الإحساسات الجسدية، فالجسد باعتباره الموضوع الغريب الذي يستخدم أجزاءه الخاصة كرمز عام للعالم، فأنه الوسيط الأقرب لمعاشرته وفهمه وإضفاء الدلالة عليه(*)، فالخطاب اللغوي الحي لا يختلف على إيقاع

(*) وأكثر ما يظهر من انطباع على الجسد–منطقة الفم–من أثر للكلام، سماع كلمات على شاكلة: ليمونة حامضة أو فلفل حار، أو الكلام عن أكلة لذيذة.

([1]) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الإدراك، مصدر سابق، ص 197.

([2]) المصدر نفسه، ص 197.

(*) يضرب"ميرلوبونتي" مثالاً يشرح فيه هذه العبارة :«... إن تقطيب الحاجبين الذي يهدف، وفق داروين، إلى حماية العينين من الشمس، أو تلاقي العينين بهدف السماح برؤية أو ضح يصبحان من مكونات فعل التوسيط الإنساني، وهما يعطيان دلالته بالنسبة للمشاهد، واللغة بدورها لا تطرح مشكلة أخرى: تقلص الحنجرة وتصاعد الهواء المضغوط بين

الجسد وتعبيره، إنه تجسيد لا ينفصل فيه المعنى عن الصوت، أو الشكل، أو عن طريقتنا في نطق الكلمات، إنه متجذر في بعد الحواس الحسي للتجربة والمعاش، من قدرة الجسد على خلق التواصل مع الكيانات الأخرى المشتركة ذات الطينة الجسدية الواحدة، إن المعنى اللغوي إذن ليس مجرد كلام عن عناصر مادية نوظفها بشكل اعتباطي في صوت محسوس أو كلمة نقذف بها إلى العالم الخارجي، إنها بالأحرى تتخذ من العالم الحسي أرضية للولوج إلى عمق التواصل والمشاركة مع العالم والآخرين[1].

إن المرئي واللامرئي والنور والظلام، الجسد وصورته، والكلام ومعناه، كلها انعكاسات نعيشها، تمثل محطة مهمة يشع من خلالها الإدراك الحسي، هي تقاطعات تجعلنا نروح ونجيء في حركة دائرية نغدو فيها الذوات التي تدرك والموضوعات المُدرَكَةً في الآن ذاته، فلا فاصل فعلي يعزل أجسادنا ويسجنها ويتركها ساكنة بلا معنى، بل هي حدود وهمية مزيفة خلقتها التقاليد العقلانية المتعالية التي تحط من شأن مركباتنا التي بها نوجد ونكون في هذا العالم، فنحن «...نتعلم لغتنا الخاصة الأصلية لا بشكل ذهني ولكن بشكل جسدي، إننا نفرز الكلمات الجديدة والجمل أولاً عبر ملمسها وحسها التعبيري، عبر الطريقة التي نشعر بها في الفم أو حركة اللسان، وإن هذا الشعور المباشر المهم–"طعم" الكلمة أو الجملة، الطريقة المؤثرة على الجسد–هو الذي يقدم المنبع الخصب لكل ما هو في معان مشذبة ونادرة التي يمكن لذلك المصطلح أن يصبحه بالنسبة إلينا»[2].

والكلمة هي أحد أكثر الانعكاسات حضوراً، حيث تتخذ من المعنى الصورة التي لا نفتأ نقابلها في كل آن وحين، يقول "ميرلوبونتي":«الكلمة الفاعلة هي المنطقة المظلمة

اللسان والأسنان وكأنه يحدث صفيراً، هذا الشكل من اللعب بجسدنا ينشحن فجأة بمعنى مجازي، ويصبح له دلالة بمعزل عنا»(أنظر: موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الإدراك، مصدر سابق، ص 163)

([1]) ديفيد ابرام، مرجع سابق، ص 114– 115.

([2]) المرجع نفسه ، ص 115.

التي ينبثق منها النور المنشأ كما الانعكاس الأصم للجسد على ذاته هو ما نسميه نوراً طبيعياً، وبما أنه ثمة معكوسية بين الرائي والمرئي، وبما أنه في النقطة التي يتقاطع فيها هذان التحولان يولد ما نسميه الإدراك الحسي، فإنه ثمة بالمثل معكوسية بين الكلام وما يعنيه»[1].

III. فينومينولوجيا الكلام وبلاغة الصمت

1-الكلام المتكلِّم والكلام المتكلَّم

على شاكلة الجدلية التي أقامها بين الكوجيتو المتكلم والكوجيتو الضمني، أو بين المرئي واللامرئي، وغيرها من المتقابلات، يقيم "ميرلوبونتي" جدلاً أيضاً بين الكلام المتكلِّم والكلام المتكلَّم، أي بين لحظتين من التعبير، الأول منه فاعل وإبداعي والثاني تقليدي خاضع لكل الترسبات المفهومية المتراكمة، وهو في هذا يقترب كثيراً من الفروق التي أقامهما دو سوسير بين اللسان والكلام[2]. ولكن مع خلاف حول أهمية أحدهما على الآخر، حيث ركز سوسير على اللسان في مقابل الكلام، كونه قابل للدراسة العلمية الموضوعية، لكن رأى" ميرلوبونتي أن الكلام أقرب إلى الفرد وبالتالي إلى كينونة الكائن من حيث هو كيان فاعل في الوجود.

وبالتفصيل أكثر، فإننا نجد أن النمط الأول(الكلام المتكلِّم) "يترسب" و"ينطق"، وهو أشبه بعلاقة مقامة سلفاً بين الدال والمدلول-وهذا بالرغم أن طبيعة هذه العلاقة حسب التصور السوسيري بين هذين الحدين هي علاقة اعتباطية- حيث تُفرض على اللغة قواعد دلالية من طرف اللغة نفسها، أما النمط الثاني(الكلام المتكلَّم) فإنه يمثل اللغة الناطقة التي يتطابق فيها الكلام مع ممارسته الفعلية في الواقع، وهو كنمط حر غير

([1]) موريس ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، مصدر سابق، ص 244.

([2]) رولان بارت، مبادئ علم الدلالة، مرجع سابق، ص47.

خاضع للعناصر المتأسسة والمترسبة المشكلة سلفاً، فتكون العلاقة بين العلامات والدلالات المألوفة متغيرة ومتبدلة وفق مسار غير منتظم، مما يخلق دلالات جديدة في النهاية، إن جوهر هذا النمط في النهاية هو أنه لا يأبه لا بالقوانين ولا الأعراف، ولا يقيم وزناً لما يعرف بالفهم المتأسس[1].

وإنطلاقاً من هذا فإن الكلام المتكلِّم هو الكلام المنضبط الذي يخضع لسلطة المتداول من الكلمات، حيث يلجأ فيه الفرد إلى شبكة المفاهيم المحددة سلفاً، لينتقي منها ما هو يتناسب والذوق العام السائد في المجتمع، من هنا فلا جديد ننتظره منه في إبداع كلام جديد يحرر الذات من سطوة الرمزية لنتجه بها نحو المعنى، فهو بحسب تعبير "ميرلوبونتي" الكلام « الذي يأتي بعد فوات الأوان، حيث نمتلكه بشكل مُسبق، وهو الذي ينسحب أمامه المعنى فيصبح حاملاً له »[2]. أي أن المعنى هو أكبر من أن تحوزه الكلمات المترسبة، لذلك تلجأ إلى خيار الإتباع بعد أن خانتها قريحتها على الإبداع.

إن الكلام المتكلِّم هو إذن« الكلام الذي يكون فيه القصد الدلالي في حالة النشوء هنا يتمحور الوجود"باتجاه" معين لا يمكن تحديده بأي شيء طبيعي، فهو يلتحق بذاته في ما يتعدى الكائن ومن أجل ذلك فهو يخلق الكلام كسند تجريبي لا إلى كينونته الخاصة فالكلام هو الزيادة في وجودنا عن الكائن الطبيعي، ولكن فعل التعبير يكون عالماً لغوياً وعالماً ثقافياً، فهو يوقف عند الكائن ما يهدف إلى تعدي الكائن»[3]، فالأمر يتعلق في مدى قدرة الذات المتكلمة على الزيادة على ما هو مألوف، وتميُزِها في نظم المعاني المتناسبة مع إيقاع الوجود، لأنها إذا حادت عن ذلك، فإن كلامها يُصبح كأي كلام محض جعجعة بلا طحين، أو كلام خالي من المعنى الحقيقي للكينونة.

([1]) هيو ج، سلفرمان، نصيات، مرجع سابق، ص ص 260، 261.

([2]) Merleau-ponty, la prose du Mond , op.cit, p :17.

([3]) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الإدراك، مصدر سابق، ص 165.

في المقابل فإن الكلام المُتكلَّم هو الكلام الذي ينفتح فيه الكائن على الوجود ويقبض فيه عن المعنى المتواري بين ثنايا الأشياء والآخرين، إنه لحظة فارقة تؤسس فيها الذات عالماً مغايراً على العالم، عالم يصبح فيه كل شيء ذا دلالة، ويحمل مفهوماً، ليس كتنظيرات عقلية متعالية، ولا كرموز علمية مُجَرَبَة، وإنما كلمات تسكننا ونسكنها، وتُعَبِر عَنَا وبِنَا، وتَعْبُر بقدرتها على النفاذ إلى دواخلنا، إنه الكلام الذي« يتشكل أثناء لحظة التعبير، حيث يتم الدفع بالذات المتكلمة من خانة العلامات نحو المعنى»، من هنا ينتقل التركيز من البناء العام للغة ومن الشكليات التي تؤطرها إلى محاولة القبض على المعنى فالعلامات والرموز ليست غاية في ذاتها وإنما هي وسائل تستعملها الذات المتكلمة لأجل ملاحقة المعنى، هذا الأخير الذي يمتاز بالغموض والتخفي لذلك يحتاج إلى ذات متميزة ومبدعة، يصرح"ميرلوبونتي" عن ذلك بقوله :« الكلام المتكلم الذي ينعم بالدلالات متوفرة كما ينعم بثروة مكتسبة، فانطلاقاً من المكتسبات تصبح أفعال تعبيرية حقيقية أخرى ممكنة (أفعال تعبير الكاتب والفنان أو الفيلسوف). هذا الانفتاح الذي يُعاد خلقه دائماً في امتلاء الكائن هو الذي يحدد شرط الكلام الأول للطفل، وكذلك كلام الكاتب، وبناء الكلمة شأن بناء المفاهيم»[1].

ووفق ذلك فإن الامتلاء الذي يحوزه الكائن جراء احتكاكه المستمر والدائم مع العالم، يجعل المعنى ينفذ إلى بواطن الذات لأجل أن يحركها، ويبعث من صمتها كلمات لا تحاكي ما هو موجود، وإنما تُبدع معاني جديدة ومختلفة. يستدل"ميرلوبونتي" عن هذا النوع من الانفتاح الجديد عن المعنى وبناء علاقات جديدة بين العلامات بكتابات

(1) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الإدراك، مصدر سابق، ص 165.

ملارمية(*) ورامبو(**)، حيث استطاعا التخلص من بداهة اللغة السائدة وأبدعا معاني مُتَفرِدَةَ [1].

إن اللغة التي دعا إليها"ميرلوبونتي" وهو بصدد الكلام عن الكلام المُتكلَّم، هي اللغة التي تبتعد على المحاكاة والتشابه والنمطية السائدة بين الإفراد، إنها لغة منفتحة على العالم، وتتخذ من الطبيعة مصدر إلهام لها، ولأن التناقض هو سمة الوجود، فإنه لا مناص من احتوائه في شكل معاني وكلمات تترجمه، فنحن نُدرِك: «...جوهر اللغة الطبيعية بواسطة التناقض: فقصد الكلام لا يمكن أن يوجد إلا في تجربة مفتوحة، وهو يبدو، كالغليان لسائل معين عندما تتكون بين كثافة الكائن، مناطق من الفراغ، وتنتقل إلى الخارج»[2]، فالذات التي تشعر بالامتلاء وبالكثافة وبالغليان وبقوة الدافع تنتظر فقط اللحظة التي توقد فيها الشرارة لتشتعل في شكل كلمات، هذه الأخيرة التي لا تمثل مجرد حروف صيغت لأجل ترجمة الأفكار، إنها أكثر من ذلك، تعبير عن ارتباط الكائن بعالمه الداخلي الذي يعيشه، والعالم الخارجي الذي يتفاعل معه. يستشهد"ميرلوبونتي" بقول"غولد شتاين" للإستدلال على ما ذكرناه أَنِفَاً: « ما إن يستخدم الإنسان اللغة لإقامة حية مع ذاته أو مع أقرانه، فإن اللغة لا تعود أداة، ولا تعود وسيلة، فهي ظهور وكشف عن الكائن الداخلي وعن الرابط النفسي الذي يوحدنا مع العالم ومع أقراننا»[3].

(*) **مَلارِميه ستِيفَان Mallarme stephane(1842-1898)**: شاعر وناقد فرنسي، ينتمي إلى تيار الرمزية ويعد واحداً من روادها .

(**) **آرثر رامبو Arthur rimboud (1854،1891)**: فنان، كاتب وشاعر فرنسي، من رواد الحركة السريالية، لم يكتب كثيراً بسبب موته المبكر جراء إصابته بالسرطان (37 سنة)، ولكنه أبدع فيما كتب وخلف وراءه قصائد خالدة لا يزال صداها يتناقل إلى اليوم.

([1]) Merleau-Ponty ,Signes ,Op.cit, p : 295.

([2]) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الإدراك، مصدر سابق، ص 165

([3]) المصدر نفسه، ص 165.

ولأن العالم تحكمه التلقائية، ولأن الكائن فيه كورقة تذروها الرياح، أو كذرة هامشية على أطرافه، فإن عليه مجاراة هذا النسق الذي يكون فيه المعنى انسيابياً، وأن يمتاز برباطة الجأش والصبر أثناء الانتظار الطويل للحظة الانكشاف، ف: «كما عملية الجسد فإن الكلمات أو الرسوم تبقى غامضة لدي، وكما الكلمات والخطوط والألوان التي تعبر عني، هي تخرج مني كما حركاتي أيضاً، إنها تنتزع مني لكي تعبر عن ما أريد قوله بمثل ما حركاتي بما أريد فعله. وعلى هذا الأساس فإن المعنى يوجد في كل التعابير التلقائية حيث لا أحتاج إلى أوامر ولا حتى تلك التي أود الائتمار بها أنا ذاتي»[1]، من هنا فان جوهر القبض على المعنى هو في إتباع آلية سير الجسد في الحركة، حيث تمتاز بالتلقائية وغياب الفوارق الوهمية التي يبدوا فيها الوعي مركزاً لكل عمليات التعبير فالكلام المُتكلَّم والفاعل يكون فيه الفكر النشط ملاصقاً وموائماً لانتقاء الكلمات التي تعبر عنه، بمثل ما تكون الكلمات دافعاً ومحفزاً للتفكير، يقول"ميرلوبونتي":«إن الكلام الفاعل والمؤثر يدفع إلى التفكير مثلما أن الفكر الحي يجد بشكل بارع كلماته، لأنه لا وجود للفكر أو للغة بمعزل عن بعضهما البعض»[2]. فاللغة لها طريقتها الخاصة لنفاذ إلى الأفكار بل وبعثها وتحريكها، وكل نظرة تُعْلي من شأن الفكر هي نظرة قاصرة للحقيقة الإنسان بما هو جوهر مكتمل يتحد فيه الوعي مع الجسد. إن:« اللغة ليست شكلاً جامداً ثابتاً، أو نظرياً، لكنها وسيلة متطورة نعيش فيها جميعاً، مخطط واسع من المواضيع يخوض فيها الخطاب الجسدي، ويجدد فيها نفسه غازلاً نسيج ذلك من صمت الخبرة الحسية»[3].

وهكذا نتعلم من "ميرلوبونتي" أن لغتنا لا تكتسب بشكل ذهني، ولكن بشكل جسدي، فنحن نفرز الكلام المُتكلَّم عبر ملمسه وحسه التعبيري، عبر الطريقة التي نشعر

([1]) Merleau-Ponty, la prose du monde, Op.cit, p :122.

([2]) Merleau-Ponty ,Signes ,Op.cit, p :26.

([3]) ديفيد إبرام، تعويذة الحسي، مرجع سابق، ص 125.

بها ونحسها في الفم وحركة اللسان، هذا الشعور المباشر والمهم–طعم الكلمة أو الطريقة المؤثرة على الجسد – هو الذي يقدم المنبع الخصب لكل ما هو من معان شاذة ونادرة[1] من هنا فإن الكلام المُتكلَّم لا يتخذ طريقاً محايداً لما هي عليه الخبرة الحسية، لأن المعنى يجد جذره في الجسد–الوسيط المنسي من قبل التصورات الفكرانية والعلمية–، إنه يحمل قدرة سحرية في ربطنا مع الأشياء، وفي تفاعلنا مع الآخرين، وبالرغم من ميزته الصامتة إلا أنه قادر على استدراج المعنى المتواري والغامض وإخراجه إلى حيز النور والوضوح فـ:« لكي يكون بإمكان الكلام أن يتكلَّم، يتعين علينا في البداية أن نقبض عليه، وذلك ما يجعل من كل "كلام متكلِّم" كلاماً افتتاحياً وهو أمر نادر الحدوث، وبالتالي فانطلاقاً من تلك الخاصية الجوهرية يتخذ"الكلام المتكلَّم" طابعه الغير المتوقع إلى الحد البعيد»[2].

وبالرجوع إلى طبيعة العلاقة التي تربط بين هذان النمطان من اللغة النمط المتكلِّم والنمط المتكلَّم– الخلاق، والثوري، وغير المباشر– فإننا نجد أن أحدهما عكس الآخر فالنمط المتكلِّم(المترسب) يميل إلى الشكلنة والنمذجة، وتنظيم المعنى المتأسس، بينما في المقابل يميل النمط إلى المتكلَّم الإنعتاق من الظروف المسيطرة والمحددة، فما يرمي إليه "ميرلوبونتي" إذن هو أن الجِدة والإبداعية ليس لها مكان في اللغة المترسبة، ولا في صيغة الكلام المتأسسة، والمتشكلة والمثبتة سلفًا[3]، فالفارق هو فارق بين رؤيتين مختلفتين، رؤية تؤمن بالبراديغم الثابت للمصطلحات والمفاهيم، تدور في فلكها ولا تحيد عنها، ورؤية أخرى مخالفة تؤسس معانيها على ما هو متاح من الألفاظ، وتحاول أن تنطلق منه لأجل أن تفهم ذاتها، وواقعها، ومحيطها الذي تعيشه، فـ «تحت اللغة المتكلَّمة

([1]) ديفيد إبرام، مرجع سابق، ص 115.

([2]) الحسين الزاوي: اللغة بين الإدراك والتعبير عند ميرلوبونتي، مرجع سابق، ص 46.

([3]) هيو ج، سلفرمان، مرجع سابق، ص 261.

لغة فاعلة أو المتكلِّمة حيث تحيى الكلمات حياة لا نعرفها جيداً وهي تتحد وتتباعد وفق ما تقتضيه دلالتها المنحرفة واللامباشرة »[1].

إن لحظة التحول من الكلام المتكلِّم إلى الكلام المُتكلَّم، تحتاج إلى وقفة تأمل فالأمر لا يحتاج إلى مجرد نظرة فجائية وباهتة، بل نظرة فاحصة يتم فيها احترام كل الفواعل الأساسية المنتجة للمعنى، الأمر الذي جعل"ميرلوبونتي" يولي أهمية لهاته اللحظة ويتساءل حولها « كيف يتسنى لنا فهم هذه اللحظة اللغوية الثرية التي ينتقل فيها ما هو شكلي وهامشي إلى ما هو ضروري ومهم، لتنفتح بطريقة فجائية صيغة كلام جديدة مبدعة ومؤثرة وذات تعبير بليغ، بذات الشكل الذي نرى فيه ضمور موجة من البحر مع بروز موجة أخرى أكثر هيجاناً»[2] ؟.

2- الكوجيتو الضمني والكوجيتو المتكلم

حين أراد"ميرلوبونتي" تجاوز إشكالية الذات والموضوع، التي وقع في شراكها معظم الفلسفات في العصر الحديث، أصطدم بمقولة جوهرية شكلت وإلى وقت غير ببعيد نقطة الانطلاق لكل تفكير في الإنسان، وهي الكوجيتو المتمركز حول الذات، كوجيتو "ديكارت"[*] الذي صرح فيه:« أنا أفكر إذن أنا موجود»، حيث أَتبع الوجود بالذات، وفق ازدواجية أعلى فيها من شأن الوعي العقلي، ومهملا في الآن ذاته دور الجسد والعالم في بناء التصورات والتأثير عليها، هذا الأمر الذي حث"ميرلوبونتي" إلى إعادة قراءة

([1]) Merleau-Ponty ,Signes ,Op.cit ,p:94.

([2]) Merleau-Ponty, la prose du monde, Op.cit , p :34.

([*]) هذا الإعلاء الفلسفي من شأن الذات، لم يكن حكراً على الفيلسوف "ديكارت" فقط، وإنما شمل أجيالاً متعاقبة من فلاسفة العصر الحديث، أمثال :"منتاني"،" باسكال"، إلى جانب "كيركيجارد، والنقد الذي قدمه "ميرلوبونتي" لكل هؤلاء هو أنهم أعادوا اكتشاف ما هو مكتشف، وجعلوا من ذلك انجازاً وجب الإشادة به، فالأمر بحسبه لا يحتاج إلى كل هذا التهليل والتطبيل.(أنظر: Merleau-Ponty ,Signes ,Op.Cit ,p.p 191.192)

"الكوجيتو" فينومينولجياً محاولاً إعادة الاعتبار لما هو منسي فيه، أو ما هو غير مرئي خاصة علاقته بالتعبير واللغة.

ينطلق"ميرلوبونتي" من مسلمة أساسية وهي أن كل تفكير هو تفكير بشيء ما وهو في الوقت نفسه وعي للذات، لأنه في أساس كل تجاربنا وجميع أفكارنا لا بد أننا نلتمس كائناً يتعرف على ذاته من دون وجود واسطة أو حائل، لأنه ببساطة هو معرفته لذاته ولجميع الأشياء، أي أنه لا وجود للثنائية: ذات عارفة من جهة وموضوع مُتعرف إليه من جهة أخرى، هذه الهوة المزيفة كانت حصيلة ما عمل عليه العلم من خلال إبعاد الذات من خلال النظر إليها عبر الملاحظة وكأنها واقع معطى أو الاستدلال انطلاقاً من فكرة الذات عن ذاتها كما تصورتها فلسفات الذات، إن النظرة المتوازنة التي دعا إليها هي من تضع الذات وسط عالمها الحقيقي، نظرة تركز على الذات في تماسها المباشر والفعلي مع هذا الوجود[1].

من هنا فإن"ميرلوبونتي" قد وجد في القصدية الطريق النقدي للكوجيتو الديكارتي[*]، فالفكرة ليست فكرة مجردة تدور في فلك نفسها، وليس مجرد تأمل داخلي محض، وإنما هي توجه نحو موضوع «فالوسيلة الوحيدة للتفكير بالفكرة هي أولاً التفكير بشيء ما، ومن الأساسي إذن لهذا الفكر أن يأخذ نفسه على أنه موضوع، فالتفكير بالفكر، هو اعتماد موقف تجاهه نكون قد تعلمناه أولاً تجاه"الأشياء"»[2]، تعلم قائم على الخبرة التي يكونها الجسد نتيجة احتكاكه بمجريات العالم، ولأنه من نفس طينة الأشياء

([1]) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الإدراك، مصدر سابق، ص 303.

([*]) رغم النقد الذي وجهه "ميرلوبونتي" للكوجيتو الديكارتي إلا أنه يؤكد في ذات الوقت على أنه يمثل حدثاً مفصلياً وعلامة فارقة في الفلسفة الحديثة، فلا يمكن إنكاره دوره حتى من أعتا الفلسفات المادية–الماركسية مثلاً–، لأن إنكار الوعي هو إنكار لبداهة معلومة بالضرورة. (أنظر: Merleau-ponty, sens et non-sens ,Op.Cit,p138).

([2]) المصدر السابق، ص 320.

فهو القادر على مجاراتها في صمتها وتواريها، فـ« لو لم يكن هناك إنسان بأعضاء صوتية أو مفصلية وبجهاز للنفخ أو على الأقل بجسد مع قدرته على أن يتحرك بذاته لما وجد هنالك كلام ولا وجدت أفكار»[1].

إن الكوجيتو الديكارتي المقفل على ذاته، لا يفهم الذات كما هي عليه بالفعل، أي كمكون متكامل، يدخل في صميمه الجسد كجزء لا يتجزأ من حدث التفكير، كما أنه كوجيتو يعيق تطلع الذات لمعرفة الأشياء المحيطة بها والآخرين الذين يشاركونها نفس العالم، ومن ثم تبقى الذات من حيث ترى في ذاتها أنها تفكر تعيش وهم الفكر «فإذا لم يكن الفكر ذاته قد وضع في الأشياء ما سوف يجده فيها لا حقاً، فأنه لن يعود يؤثر على الأشياء، ولا يعود يستطيع التفكير بها، وقد يصبح "وهم الفكر"»[2]. فالقول بمركزية الذات يُبعد الإنسان بشكل أو بآخر عن محيطه الخاص، حيث ينحصر التفكير حول الأنا، من غير أن يكون للأشياء أو العالم والآخرين، أي دور ظاهر في التأثير على مجريات حياته، فـ« تجربة الأشياء المتعالية بالذات ليس ممكنا إلا إذا حملت ووجدت في ذاتي مشروعها، عندما أقول إن الأشياء متعالية، فهذا يعني أني لا أمتلكها، وأنني لا أحيط بها فهي متعالية بالقدر الذي أجهل ما هي وبالقدر الذي أؤكد عشوائياً على وجودها العاري»[3].

لم يعد هناك إدراك خاص إذن مع "ميرلوبونتي" وإنما إدراك منفتح ومُتجذر في واقعه، حيث لم يَعُد المعنى حكراً على الذات، ولا هو مُنجز من منجزاتها، وإنما هو يسكن العالم بما يحتويه من دلالة ورمز، إدراك متجسد يمتلك مقاليد المعنى ومفاتيح التعبير ،فـ:«فالإدراك هو بالضبط هذا النوع من الفعل حيث ليست المسألة عزل الفعل ذاته

([1]) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الإدراك، مصدر سابق، ص 316.

([2]) المصدر نفسه، ص 302.

([3]) المصدر نفسه، ص 301.

عن التعبير الذي يدور حوله، فالإدراك والمدرك لهما بالضرورة الشكل الوجودي نفسه لأننا لا نستطيع أن نفصل عن الإدراك وعيه أو بالأحرى وعيه لبلوغ الشيء بالذات »[1] من هنا فإن كل التقسيمات المقامة سلفاً من لدن الفيلسوف"ديكارت"، هي تقسيمات نظرية تذوب في أولى لقائها مع الوجود، حيث تضحى وفق الفينومينولوجيا على نسق واحد غايته بلوغ كينونة الكائن.

ولأن الكوجيتو الديكارتي كوجيتو مفكر، فإنه ينظر إلى الجسد بوصفه مجرد سفينة يجرها العقل كيفما شاء، دون الالتفات إلى دوره الجوهري في غرس الكائن داخل سراديب الوجود[*]، هذا التصور هو ما جعل الفيلسوف "ميرلوبونتي" يُرَافع لأجل استرجاع قيمته المهملة، من خلال توطين مكانته، وتحويل ماهيته من مجرد كيان جامد ومنفعل، إلى كيان حركي وفاعل، وذلك لأن « جسدنا باعتباره يحرك نفسه بنفسه، أي باعتباره أنه لا ينفصل عن نظرة على العالم وبأنه تلك النظرة ذاتها محققة، هو شرط الإمكانية، ليس فقط للتركيب الهندسي، بل أيضاً لجميع العلميات التعبيرية ولجميع المكتسبات التي تشكل العالم الثقافي»[2]، إذن باعتبار أن الجسد يساهم بشكل أو بأخر في نظرتنا إلى العالم المحيط بنا، فإنه يحمل تلك الأهمية في تكوين تصوراتنا وقيمنا، بل لجميع تعبيراتنا.

كما يؤكد"ميرلوبونتي" في ذات السياق على نقد تلك النظرة التي جعلت من هدفها فصل ما هو موحد، فرأت أن هناك ذات وموضوع، وفكر ومُفَكر فيه، ووعي وجسد، وهي نظرة قاصرة وناجمة عن خلل في المسلمات التي بنت عنها نتائجها فيما بعد، خلل يتعلق

([1]) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الادراك، مصدر سابق، ص 305.

([*]) وهنا ينبغي أن نلاحظ أن اهتمام"ميرلوبونتي" بمسألة الصورة الجسمية ينطوي في الواقع على إدراك حدسي للطريق الذي يؤدي مباشرة من الأنا المتعالي إلى الجسم، فهناك في الآنية صورة جسمانية ليست باستمرار في مركز الانتباه والتأمل وإنما بدونها لا يكون هناك وجود على الإطلاق. (أنظر: حبيب الشاروني، فكرة الجسم في الفلسفة الوجودية، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 2005، ص 91) .

([2]) المصدر السابق، ص 315.

بعدم تحديد واضح لمعنى الفكر: «وهكذا فإن امتلاك الذات، أو التطابق مع الذات ليس هو التعريف للفكر: فهو على العكس هو نتيجة للتعبير »[1]، أي أن الفكر هو ذاته المُفَكر فيه وهو ذاته الكلام المعبر عنه، فلا فاصل حقيقي بين التعبير وفعل التعبير .

أما الطريق النقدي الثاني للكوجيتو الديكارتي، فهو في ذلك التقسيم الذي أقامه بين الأنا المفكرة وبين الوجود، لأن ذلك سيجرنا لا محالة إلى الاقتناع بوجود عالم داخلي وآخر خارجي، بين فكر مُتَمركز وبين لغة تُعبر عن هذا الفكر، حيث تصبح الكلمات مجرد مغلف خارجي لأفكار تنجزها الذات «...ليس بأنه يوجد خلف اللغة فكر متعال، بل الفكر يتعالى في الكلام، وبأن الكلام يصنع بذاته هذا التطابق للأنا مع الأنا وللأنا مع الآخر(...)إن ظاهرة اللغة بالمعنى المزدوج كواقع أولي وكأعجوبة، ليست مفسرة وإنما ملغاة، إذا ألحقناها بفكر متعال، لأن الأمر يصبح وكأن فعل الفكر لكي يكون معبراً عنه، ستكون له القدرة على الاستمرار على الحياة»[2]. ففعل الفكر المتمثل في اللغة وفق النظرة المتعالية، هو تجاهل لوظيفة اللغة في تحقيق الوحدة الماهوية بين الأنا والأنا وبين الأنا والآخرين، إنه وفقط من خلال الكلام يمكن كسر حواجز الذات الوهمية التي أقامها الكوجيتو.

لكن الطريف في الأمر أن"ميرلوبونتي" يعيد خلطة "الكوجيتو الديكارتي" ليقدمها في طبق فينومينولجي، محاولاً استرجاع العنصر الجوهري الذي أهمله "ديكارت"، الذي مفاده: «بما أنني أفكر أنا موجود، ولكن هذا الكوجيتو هو بالكلام، لم ألتقط فكري ووجودي إلا بواسطة اللغة...»[3] ، أي أن الكلام وإن كان قد يبدوا حدثاً عرضياً في

([1]) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الادراك، مصدر سابق، ص 315.

([2]) المصدر نفسه، ص 317.

([3]) المصدر نفسه، ص 323.

الكوجيتو إلا أنه هو من جعله يوجد ويظهر، ومن ثم تنتقل اللغة من مجرد وسيلة للإظهار إلى جوهر يدخل في صميم الفكر والوجود.

يقترح "ميرلوبونتي" المثال التالي توضيحاً للخطأ الذي وقع فيه"ديكارت" أثناء صياغته للكوجيتو، حيث يقول أن قرأتنا لهذا الكوجيتو خاصة الشطر الأول منه(أنا أفكر) يحيلنا إلى كل أنا مفكرة، وهي ليست الأنا التي أمتلكها ولا أنا "ديكارت"، وإنما أنا كل إنسان يفكر، وبالتالي فإنه عن طريق تكلم الكوجيتو، ننتقل من كوجيتو هدفه اكتشاف الذات(الأنا)، إلى كوجيتو ينطبق على كل من يفكرون دون أن يخص أي أحد منهم لذلك ولأجل تجاوز هذا الإحراج أقترح "ميرلوبونتي" استبدال لفظ "الأنا" بـ "النحن"، لتصبح صيغة الكوجيتو الصحيحة: «نفكر فنوجد .on pense, on est »[1].

وبهذا المعنى، فالكوجيتو القاريء(أنا أقرأ ديكارت) ليس كوجيتو وعي الذات، إلا إذا تحول إلى كوجيتو متكلم يعبر عنه بالكلمات، باعتبار أن هذه الأخيرة شرطاً أساسياً لظهوره، وبالرغم من ذلك، فالكوجيتو المتكلم ليس إلا تفكير فارغ المعنى، إذا لم نحوله إلى كوجيتو يحقق وعي الذات لذاتها، بوصفها ذات متجسدة وفق وضعية، ومحتلتاً موقعاً ما داخل العالم، أي أصبحت منظورية[2]، فالوعي الذي يشترط اللغة ليس منفصل على العالم، أنه يشبه كما يقول "ميرلوبنتي" لحظة التقاط المولود لنَفَسِه الأول في الحياة، أو يشبه لحظة التقاط النَفَس بالنسبة للرجل المُشرِف على الغرق، وهي لحظة يجري استعادتها وتثبيتها وابرازها من قبل الإستكشاف الإدراكي ومن قبل الكلام[3].

([1]) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الإدراك، مصدر سابق، ص 323- 324.

([2]) المكراز حسن، ميرلوبونتي قارئاً لـ ديكارت، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، لبنان، مج35 ع168، ربيع 215، ص 70.

([3]) المصدر السابق، ص 326.

إذن هو كوجيتو متكلم، صيغ بكلمات ويفهم من خلال الكلمات أيضاً، ولهذا السبب لا يستطيع بلوغ غايته التي أنشأ لأجلها، وذلك لأن جزء من وجودنا، ينفلت من الثبات والفكر[1]، من هنا يمكننا الجزم أنها «...لسذاجة من ديكارت أن لا يرى الكوجيتو المضمر تحت كوجيتو الماهية والدلالات، ولكنها أيضاً سذاجة من كوجيتو صامت يحسب أنه مطابقة للوعي الصامت في حين وصفه ذاته للصمت يعتمد كلية على مآثر اللغة»[2].

بالرغم من هذا الوصف القاسي الذي أطلقه "ميرلوبونتي"، إلا أنه يَعْذِره في أنه في الكثير من الأحيان ما يطمس المعبر عنه، أو مضمون الفكرة، التعبير ذاته، أو طريقته في أن يوجد، حيث يقول في ذلك: « إنني ألاحق بعيني الخطوط على الورق، فمنذ اللحظة التي أؤخذ فيها بما تعنيه، لا أعود أراها. فالورق والأحرف على الورق، وعيناي وجسدي ليست هنا إلا كحد أدنى للإخراج الضروري لبعض العلميات الغير مرئية. إن التعبير يُمْحَى أمام المعبر عنه، من أجل ذلك يمر دوره الوسيط مرور الكرام، وهذا الذي جعل ديكارت لم يذكره في أي مكان»[3]، فالوسيط المنسي سواء كان الجسد من خلال الرؤية، أو الحروف والورق، لا تَقِلُ أهمية عن الفكرة المعبر عنها، ولأجل التوضيح أكثر يقدم"ميرلوبونتي" برهاناً بالخلف، حيث يفترض وجود معبر عنه أو فكرة، في مقابل ذات قاصرة على فهمه بفعل انعدام الخبرة المسبقة في تلقي الكلام واكتسابه، ذات الطفل الصغير الذي لم يتعرف بعد على لغة الراشد، حيث تمر عليه العملية اللغوية بين الأشخاص مرور المشاهد الجالس في مكان سيء في المسرح، فهو يرى الضحكات ويسمع الأنغام والأصوات، لكن في النهاية ليست لها أي تأثير عليه، فاللغة تأخذ معنى

([1]) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الإدراك، مصدر سابق، ص 324.

([2]) موريس ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، مصدر سابق، ص 279.

([3]) المصدر السابق، ص324.

بالنسبة للطفل فقط عندما تشكل وضعية بالنسبة له[1]. من هنا فالمعنى لصيق بالخبرة التي تحصلها الذات، أثناء تجاربها المتعاقبة مع الوضعيات والمشكلات والمواقف التي تعترضها، وليس محصلة تكوين نظري يختص بتحديد ماهية الشيء وخصائصه المادية[*]، وفي هذا يقول"ميرلوبونتي": «...أما معنى الكلمة فإنني أتعلمه كما أتعلم استخدام أداة معينة عندما أرى أنها تستخدم في سياق وضعية معينة، فمعنى الكلمة ليس مصنوعاً من عدد معين من الخصائص المادية للموضوع، فهو قبل كل شيء الشكل الذي يتخذ هذا الموضوع في تجربة إنسانية معينة»[2].

فما يجب التأكيد عليه إذن أنه يجب إعادة قيمة الذات ليس بوصفها فكراً، بل بوصفها جسد يمتلك رؤية خاصة بالوجود، ذات تنطلق من وضعية معينة، ومن خلفية ثقافية ومعرفية مُعَدَة سلفاً «فالكلمة والفكرة المعتبرتان بأنهما حدثان من تاريخي، ليس لهما معنى بالنسبة لي إلا إذا قمت باستعادة هذا المعنى من الداخل، أنا أعلم بأنني أفكر بهذه الأفكار الخاصة أو تلك التي أملكها، وأعلم بأنني أملك هذه الأفكار لأنني أضطلع بها أي لأنني أعرف بأنني أفكر بشكل عام »[3]. لذلك فهناك وحدة غير مرئية يمكن لمسها بين الفكرة التي تبدوا مجردة من حيث ماهيتها، وبين التجربة الإنسانية في تلقي هذه الفكرة والتفاعل معها، تجربة تتحول عبر الزمن إلى تاريخ منفرد يميز أنا معينة عن باقي الأنوات الأخرى التي تشاركها ذات العالم، من هنا اضطلع "ميرلوبونتي" بمهمة استرجاع

([1]) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الادراك، مصدر سابق، ص324.

([*]) يضرب"ميرلوبونتي" مثالاً شارحاً بقوله:«من المؤكد أن الكلمة لا تتحول أبداً إلى أي من تجسداتها. فكلمة "خشن" مثلاً ليست تلك الخاصة التي كتبتها على الورق، ولا تلك الإشارة التي قرأتها في يوم من الأيام للمرة الأولى في أحد النصوص، ولا هي ذلك الصوت الذي يجتاز الأثير عندما ألفظها. ليست هذه الحالات سوى نسخ عن الكلمة، أتعرف عليها فيها كلها والكلمة لا تستنفذ فيها». (أنظر: المصدر نفسه، ص325).

([2]) المصدر نفسه، ص325– 326.

([3]) المصدر نفسه، ص 323.

الكثافة الزمنية الغائبة في الكوجيتو. حيث يقول: «وعلى وجه الإجمال فإننا نعيد إلى الكوجيتو الكثافة الزمنية، إذا لم يكن هناك شك لا ينتهي وإذا كنت "أفكر" يعني ذلك أنني أرتمي في أفكار مؤقتة وأتجاوز بواسطة الواقع تقاطعات الزمن، وهكذا تستحق الرؤية في شيء مرئي يسبقها وهو يستمر بحياته بعدها»[1].

في المقابل لا يقف "ميرلوبونتي" عند حد الكوجيتو المتكلم، وإنما يحاول كعادته الغوص فيما وراء المفاهيم باحثاً عن كل ما يمكن له غرس الكائن في وجوده، لذلك رأى أن هناك كوجيتو آخر يربط الكلمة بالتجربة الحية التي أعيشها، بتشاركي الذي يمتد إلى ما وراء الذات إلى الآخرين، وبالجسد المتفاعل مع الأشياء والفاعل ضمن حاوية العالم هذا الكوجيتو هو ما أطلق عليه "الكوجيتو المضمر[*]" والذي قد يتضح أكثر في بعض الوضعيات التي تصبح فيها الذات تحت طائل التهديد أو الخوف، فـ« الكوجيتو الصامت حضور الذات للذات، بما أنه الوجود بالذات، فهو يسبق أي فلسفة، ولكنه لا يُعْرَف إلا في الوضعيات القصوى حين يكون مهدداً: مثلاً في قلق الموت أو في القلق من نظر الآخر إلي»[2].

إن اهتمام"ميرلوبونتي" بالكوجيتو المضمر هو من سيتطور فيما بعد إلى وصف اللغة الغير مباشرة، هذا التحول الذي يمكن تلخيصه في ذلك التغير من وصف لذات المتكلمة–الذات المجربة التي يتواصل معها المرء عبر الإيماءات الجسدية– إلى ذات تتخذ من فاعلية التعبير ومن الدلالة مكون أساسي من مكوناتها، فما يمكن فهمه من هذا الانتقال، هو أن الذات، في أثناء كلامها، لا تتكلم أو تتصرف أو توجد من وجهة نظر

([1]) موريس ميرلوبنتي، ظواهرية الإدراك، مصدر سابق، ص 322.

([*]) يعبر "ميرلوبونتي" على الكامن الوجودي من وراء الكلام بلفظ "الكوجيتو المضمر" أو"الكوجيتو الصامت"، وكلاهما يحملان نفس الدلالة.

([2]) المصدر نفسه، ص 326.

معينة، إنما هي بالأحرى كائن متجسد، وتاريخي، واجتماعي، وبوصفها كذلك، فإنها تكون مندمجة، ومنقوشة في عالم الذوات[1].

إن هذا الكوجيتو الصامت أو المضمر، هو الذي كان يحرك"ديكارت" عندما كان يخط بأنامله كتاب التأملات، ورغم عدم وضوحه وتواري تأثيره المباشر على الكتابة، إلا أنه كان دافعاً لكل العمليات التعبيرية، من هنا حق لنا طرح الإشكال التالي–يتساءل ميرلوبونتي– :« هل كان بالإمكان وجود عمليات تعبيرية يقوم بها "ديكارت" دون توفره على نظرة واضحة لوجوده؟»[2]. وانطلاقاً من هذا يصبح كل كلام يصرح به الكائن في سياق تعبيره يحتوي على هالة وجودية تحيط به، فالمعرفة وإن كانت تبدوا تنظيراً عقلياً إلا أنها تحتوي في صميمها على نصيب من نظرة الكائن وتموقعه كجسد في العالم فأنا«أستطيع أن أغمض عيني وأسد أذني، ولكني لا أستطيع أن أتوقف عن الرؤية، على الأقل رؤية سواد عيني، ولا عن السمع سماع الصمت، وبالشكل نفسه أستطيع أن أضع جانباً آرائي أو معتقداتي المكتسبة، ولكن ما أفكر به أو ما أقرره هو دائماً على عمق ما آمنت به أو عملته في السابق»[3].

فلا وجود لمعرفة خالصة لا تكون فيها كينونة الكائن وطريقته الفريدة في التفاعل مع العالم حاضرة، ولا عن تعبير يخرج عن سياقه الذي وجد فيه، والظرف والدافع الذي وجد لأجله، من هنا تصبح مهمة الفلسفة هي محاولة تقصي لحظات تجلي الكوجيتو الصامت خاصة عندما يكشف عن نفسه «فالوعي الصامت لا يُلْتَقط إلا كأنا أفكر بشكل عام أمام عالم مبهم"على التفكير" فكل التقاط خاص، وحتى استعادة هذا المشروع العام من قبل الفلسفة، يتطلب بأن يبذل الفرد قدرات لا يعرف سرها وخصوصاً بأن يصبح ذاتاً

(1) هيو ج، سلفرمان، نصيات، مرجع سابق، ص 264.

(2) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الادراك، مصدر سابق، ص325.

(3) المصدر نفسه، ص320.

متكلمة، فالكوجيتو الصامت ليس كوجيتو إلا عندما يعبر عن نفسه»[1]. فمهمة التفكير إذن لم تعد في التأمل والتنظير للمشكلات بعيدة عن واقع الإنسان ومايعيشه بالفعل، وإنما في تقصي حركة الكوجيتو الصامت وتعبيره، عن ذلك التماس الحاصل في إلتقاء الذات مع مجريات الوجود، هذا الأمر العصي على الإكتشاف، والذي يحتاج إلى قدرات فريدة ومتميزة، هو ما على الفيلسوف أن يطرقه، إذ عليه أن يكسر حاجز الصمت الذي يلف العالم والأشياء وعلاقة الأنا بالآخرين، مترجماً كل ذلك في عبارات قابلة للفهم والتلقي.

ويحضر الكوجيتو المضمر(*) في كل أشكال التعبير، بدون مفاضلة لأحدها عن الأخرى، فالكلام صامت مثله مثل الموسيقى والموسيقى متكلمة مثلها مثل الكلام، والحدث الوجودي وأثره ملموس في كل تعبير مُبدِع وخلاق، وهو في جوهره غير مفصول بتاتاً عن المعبر عنه، فالكلام ذاته إذا خصيناه بمعرفة هذه العلاقة، نجد أنه غير واضح إلا بالنسبة للذي يتكلم أو يسمع فعلياً ما يقول، وهو يتحول إلى الغموض وينتقل إلى الحجب حالما أردنا أن نبرز أسبابه التي جعلتنا نفهمه[2].

من هنا فإن التأثير الذي يضفيه"الكوجيتو الصامت" هو تأثير مضمر أو ضمني متواري على النظر ولا مرئي بالنسبة للمشاهد، ولكنه في ذات الوقت يقتنص فرصة

([1]) موريس ميرلوبنتي، ظواهرية الادراك، مصدر سابق، ص 326.

(*) في كتابه"المرئي واللامرئي" يرجع"ميرلوبونتي" إلى مسألة "الكوجيتو المضمر" في رؤوس الأقلام التي كان يدونها كملحق هامشي لما سيتناوله في الكتاب الذي كان عازماً على إتمامه، لكن ولأن الموت لا ينتظر أحداً فقد وافته المنية قبل يحقق أمنيته، حيث يقول:« في فينومينولوجيا الإدراك الحسي لم أتوصل إلى حل(الفصل الذي خصصته للكوجيتو لم يكن مرتبطاً بالفصل المخصص للكلام): بل على العكس قد طرحت إشكالا. على الكوجيتو المضمر أن يُفهمنا كيف أن اللغة ليست محالاً، إلا أنه لا يقدر على إفهامنا كيف تكون ممكنة–ويظل قائماً إشكال المرور من المعنى الإدراكي إلى المعنى اللغوي، ومن السلوك إلى الغرضنة...إلى نهاية الفقرة». (أنظر: موريس ميرلوبونتي: المرئي واللامرئي مصدر سابق، 275).

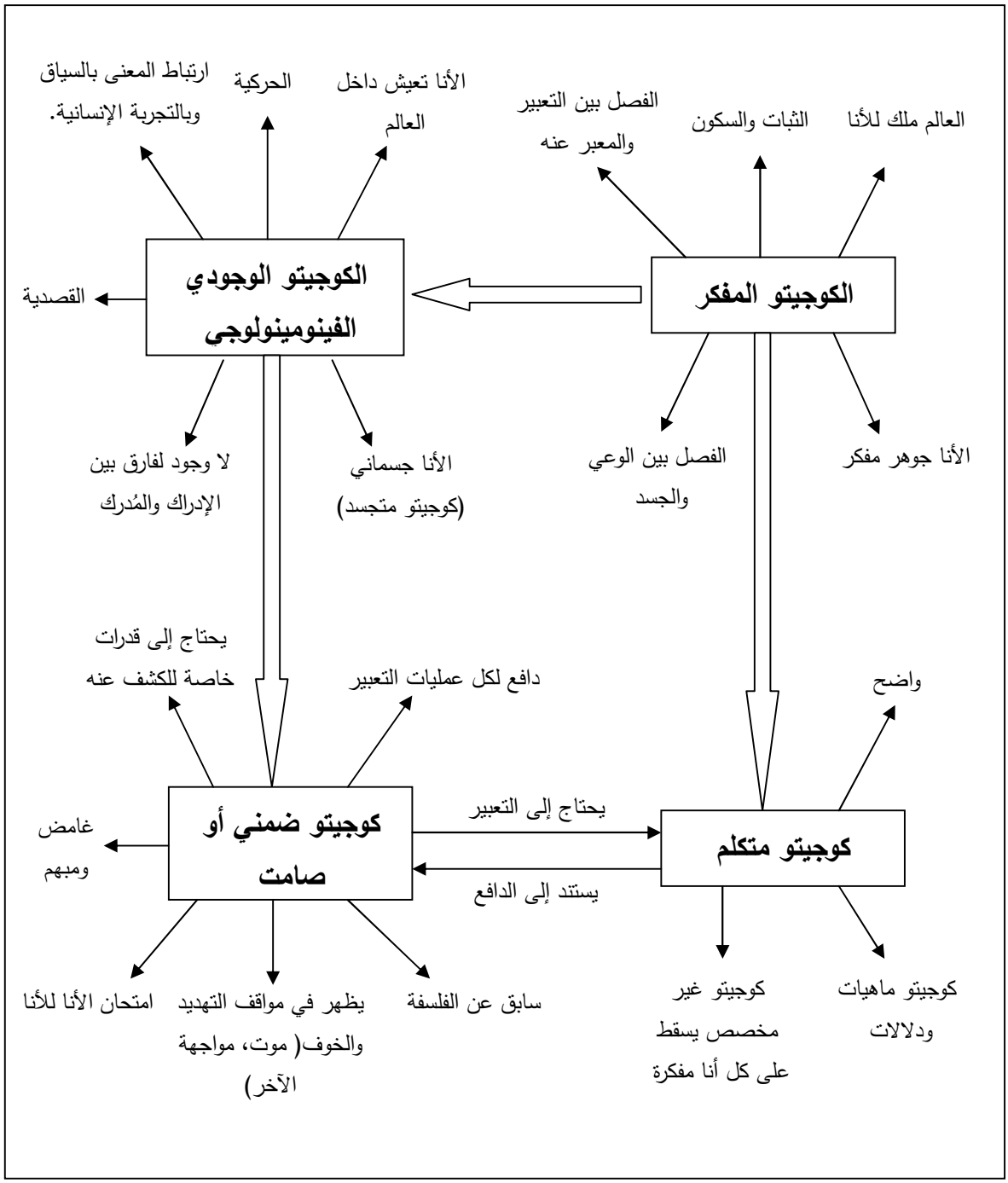
([2]) موريس ميرلوبنتي، ظواهرية الادراك، مصدر سابق، ص 317.

الظهور، خاصة لما يتعرض إلى الامتحان الوجودي، يقول"ميرلوبونتي": «يوجد فعلاً كوجيتو صامت، وهو امتحان الأنا للأنا، ولكن هذه الذاتية التي لاتبلى ليس لها على نفسها وعلى العالم سوى تأثير عابر فهي لاتكون العالم بل تخمنه من حولها كحقل لم تعطه لنفسها، فهي لا تكون الكلمة، بل الكلمة هي التي تتدفق بالنسبة لها في تعاطيها مع العالم ومع الناس ومع الآخرين اللذين يسكنونها »[1]، من هنا يمتاز الكوجيتو الصامت بالغموض، فهو لا يظهر في شكل كلمات إلا فيما ندر من المواقف التي يكون في الكائن تحت رحمة الإمتحان الوجودي لكن بالرغم من ذلك تملك الكلمات بمالها من ارتباط بالذات، قدرة التغلغل إلى مكامن ماهو مضمر، حيث تنقله من حيز الكتمان إلى حيز التصريح، خاصة في تفاعلها مع العالم والآخرين.

في الأخير نستنتج أن الجدلية التي أقامها"ميرلوبونتي" حول الكوجيتو، بين "الكوجيتو" المتكلم" و"الكوجيتو المضمر"، كان غرضها إعادة الحركة الوجودية والفينومينولوجية للكوجيتو الديكارتي الذي يمتاز بالثبات والسكون، فالذات لم تعد ذلك الكيان المنفصل على عالمها تنظر إليه نظرة الامتلاك والسيطرة، بل ذات متجسدة ومُشَارِكة فيه؛ مُشَارَكة تحتاج إلى محاولة استجلاء المعنى في الكيانات التي كانت تبدوا صامتة(الجسد، العالم، الأشياء، والآخرين)، هذا مع التأكيد على تجنب الثنائيات الميتافيزيقية التي سبق وأن أكدها هذا "الكوجيتو" على شاكلة وجود فاصل بين اللغة والفكر، بين التعبير والمعبر عنه، بين الوعي والجسد، وبين الذات والموضوع.

وفي الأتي خطاطة توضيحية تبين ملامح القراءة الجديدة التي قام بها "ميرلوبونتي" للكوجيتو الديكارتي:

([1]) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الادراك، مصدر سابق، ص 326.



خطاطة (02): مخطط يبين ملامح القراءة الجديدة التي قام بها "ميرلوبونتي" للكوجيتو الديكارتي

3-جدلية الفكر واللغة

لاشيء أكثر إثارة وحماسة من طرق إشكالية العلاقة بين اللغة[*] والفكر[*]، إذ هي تضاهي في مكانتها إشكاليات أخرى على شاكلة الكلام عن حرية الإنسان، وعن العدالة وعن موضوع المعرفة بين المنتصرين للذات أو الموضوع، وإلى وقت قريب يصنف توجهات الفلاسفة ومذاهبهم على حساب رأيهم من هذه الإشكالية وموقفهم منها، حيث أنتصر جمهور من الفلاسفة إلى الفكر على حساب اللغة، من منطلق جوهره العقلي القريب إلى الروح وإلى الخاصية العقلية للإنسان والتي تميزه عن باقي الكائنات الأخرى بالإضافة إلى تعدد وسائل التعبير الغير لغوية، مما يؤكد على انفتاح الفكر وعدم اكتفائه بالكلمة كطريق وحيد للتواصل، وحتى من وجهة واقعية نشعر بأسبقية النشاط العقلي على النشاط الرمزي، سواء أثناء الكلام، أو في لحظات التأمل التي تسبق عملية البوح والإفصاح، مما يرجح فرضية التمييز والانفصال بينهما. لكن وعلى الخلاف ظهرت وجهة نظر مغايرة رأت في اللغة جسد الفكر وثوبه الملازم، بحيث يرتبط المعنى بالكلام والدلالة بالنسق التراتبي للإشارات والرموز، ومن ثمة فإن اللغة حاضرة في كل نشاط عقلي، وفي كل مرحلة من مراحله، سواء في استرجاع الذكريات، أو في بناء الفكرة والتصريح بها، وحتى في لحظات الصمت ذاتها، والتي يبدوا فيها الفكر سابق عن اللغة تحضر هاته الأخيرة في كل مجرياته، فنحن نتكلم عن أفكارنا، بمثل أن نفكر بكلماتنا.

(*) سبق وأن تم تعريفها في الفصل الأول ضمن مبحث التعبير عن المعنى.

(*) التعريف المتداول للفكر أو للتفكير أنه في جوهره نشاط عقلي يعتمد على وظيفة استعمال المعاني أو ما يقابلها من رموز بإعمال الذهن، أما اصطلاحاً فالتفكير عقلي موجه لمجابهة مشكلة ما بمدركات وتصورات عقلية، وهناك من يميز بين"التفكير" في قضايا بتحليلها لغرض معرفتها، وبين "الفكر" كإدراك عقلي لها وما يتخلل ذلك من بحث عن المعنى. (أنظر: عبد الباري عصر، التفكير، مركز الكتاب، الإسكندرية، مصر، ط1، 1987، ص 32).

وانطلاقاً من هذا الجدل الحاصل بين الموقفين، جاء"ميرلوبونتي" ليحاول أن يدلوا بدلوه في هذا الموضوع، معالجاً تمفصلاته الأساسية، بوجهة منهجية "فينومينولجية" تركز على المبادئ أو الأصول الماهوية لطبيعة هذه العلاقة، بعيداً عن كل التنظيرات العقلية المجردة التي تنظر إلى الظاهرة من خلال الابتعاد عنها، حيث تغمرها بالتفسيرات المجردة المفارقة للكينونة الإنسان وارتباطه بالحياة والعالم.

في البداية اقترح "ميرلوبونتي" مجموعة من التساؤلات على هذه الاتجاهات الكلاسيكية التي كانت تقيم فرق بين اللغة والفكر والتي جزم أنها لن تصمد أمامها منها[1]:

إذا كان الكلام يفترض مسبقاً الفكر ويعني أولاً الاتصال بالموضوع بواسطة قصد معرفي أو بواسطة تصور معين، فإننا لا نفهم لماذا يميل الفكر إلى التعبير كما يميل إلى انتهائه؟ ولماذا يبدوا لنا الموضوع الأكثر آلفة وقرباً غير محدد وغامض إذ لم نجد الألفاظ المناسبة للتعبير عنه؟ ولماذا تقع الذات المفكرة فيما يشبه الجهل لأفكارها لما تعجز عن قولها أو كتابتها؟

إن الحل الذي أقترحه"ميرلوبونتي" لهذه التساؤلات، هو بالابتعاد عن الجدل الماهوي الحاصل بين الفكر واللغة، والتركيز أكثر على الواقع حيث يبدوا الحدين منصهرين مع بعضهما البعض، فالواقع لا يظهر لنا سوى لحظة واحدة هي لحظة التعبير التي يتحول فيها الفكر إلى تجربة عملية تتجلى من خلال الكلمات «بمعنى أننا لا نُعطى فكرتنا بواسطة الكلام الداخلي أو الخارجي. فهي تتقدم في اللحظة وكأنها وميض البرق ولكن يبقى علينا بعدئذ امتلاكها. فهي تصبح ملكنا بواسطة التعبير»[2]، فالفكر إذن ليس

([1]) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الإدراك، مصدر سابق، ص 152.

([2]) المصدر نفسه، ص 152.

شيئاً من "الداخل" فهو لا وجود له خارج العالم وخارج الكلمات، فالذي يخدعنا حول هذا الموضوع، والذي يجعلنا نعتقد بفكر قد يوجد لذاته قبل التعبير هو الأفكار التي تكونت وعبر عنها والتي نستطيع تذكرها بصمت والتي بواسطتها نتوهم أن لنا حياة داخلية[1] ولكي يزول هذا الوهم علينا إدراك أن هذا النشاط التعبيري الذي ينتابنا لحظة الصمت والذي يَمُسْ كلامنا مع ذواتنا فيما يشبه "المونولوج"، لأنه في الأصل عبارة عن لغة غير مسموعة أو كلام داخلي صامت، من هنا لا تصبح اللغة جسد الفكر كما هو متداول، بل هي كيانه الملتحم.

إن الكلمة لا تبحر هائمة تبحث عن المعنى كما هو في التصورات الثنائية(اللغة/الفكر)، وإنما هي تسكن هنا بالقرب منا حيث الأشياء التي نراها ونتعايش معها في تعاطف ودي وحميمي، إننا لا نستطيع تصور الأشياء خارج مسمياتها[*]، كما لا يمكن أن نطلق أسماء ليس لها ما يقابلها في الواقع من أشياء، لذلك تصبح العلاقة تلازمية ينصهر فيها الشيء مع الكلمة الدالة عليه:« فأن تسكن الكلمة الأشياء وتحمل دلالاتها، بدل أن تكون مجرد إشارة للأشياء والدلالات»[2]، فهناك شعور غريب ينتابنا عند سماع الكلمة من خلال استحضار الشيء الذي تعنيه، إعادة معايشة حضوره القريب منا هذا الشعور الذي لا يجعل من الكلمة مجرد كلمة، ولا الشيء مجرد شيء، وإنما كتلة

([1]) موريس ميرلوبنتي، ظواهرية الإدراك، مصدر سابق، ص156.

([*]) يرى "ميرلوبونتي" أن التسمية لا تسبق الشيء ولا تأتي بعده وإنما هي متزامنة معه، بالنسبة لوجهة النظر الأولى التي تُسَبِق التسمية على الشيء والتي أطلق عليها" الفكر ما قبل العلمي"، فإنها ترى أن إطلاق الكلمة على الشيء هيا جعله يوجد كما هو في تصور الديانات السماوية التي ترى أن الله خلق الأشياء بتسميتها أو تغييره كما هو عند السحرة اللذين يزعمون أن الكلام يؤثر على الأشياء ويبدلها. (أنظر: المصدر نفسه، ص 152).

([2]) المصدر نفسه، ص 153.

عاطفية وجودية ترافق فعل الكلام في كل مجرياته، فالاسم: « هو جوهر الشيء، يكمن فيه، مثل لونه أو شكله»[1].

ومثلما يسكن الكلام الأشياء التي يعبر عنها، يسكن الأفكار أيضاً، فلا وجود لحائل بينهما، فكل ما أقامه الفلاسفة واللسانيين حتى الآن من تفرقة وهمية بين الأفكار واللغة، يدخل ضمن تصديقهم لفكرة وجود فارق بين الداخل والخارج، بين الروح والجسد بين الذات والموضوع، وهذا ما يكذبه الواقع بالفعل، فلا وجود لفارق زمني ملحوظ لحظة الكلام يجعلنا نصدق أننا نفكر قبل أن نتكلم، أو أننا نتكلم في غياب الأفكار، فيجب الاعتراف بحسب "ميرلوبونتي" « أن الفكر عند الشخص المتكلم ليس تصوراً، أي أنه لا يطرح بوضوح بارز مواضيع أو علاقات، فالخطيب لا يفكر قبل أن يتكلم، فكلامه هو فكره، حتى أنه لا يفكر بينما هو يتكلم»[2]. إذن لا يمكن الحديث في حضرة الكلام عن الفكر الذي يسبقه، لأن لحظة النطق لا ندري فيها بالضبط ما نقول، ولا سلطة مسبقة لنا على الكلمات التي تخرج من أفواهنا، إننا فقط ندرك أننا نتكلم، وأننا لنا قصد فيما نقوله فنحن نتكلم بمثل ما نحرك أجسادنا إذا ما أردنا قضاء شيء ما، يقول"ميرلوبونتي" معلقاً على ذلك : « لم يعد أحد يفكر، الكل يتكلم والجميع يحيون ويومئون في الكينونة شأن ما أتحرك في مشهدي الطبيعي تقودني الفروق التي علي الالتزام بها أو تخفيضها إذا ما أردت البقاء هنا أو الذهاب هناك»[3].

إن الكلام في حال أُفصحَ عنه لا يكتفي بالإشارة إلى الأفكار، كما يشير رقم في الشارع إلى منزل صديق أو حبيب، بل هو ينقلب فيها كما تنقلب فيه انقلاباً، لا تكف الكلمات عن الانسحاب تدريجياً من حواسنا وتبدأ في فقدان ثقلها وضجيجها وخطوطها

([1]) موريس ميرلوبنتي، ظواهرية الادراك، مصدر سابق، ص 152.

([2]) المصدر نفسه، ص 154.

([3]) المصدر نفسه، ص 198.

وفضاءاتها رويداً رويداً حتى تضحى أفكاراً، كما يتخلى الفكر عن سرعته، أو عن بطئه وفجائيته، وعن لا مرئيته، وعن زمانيته المبهمة وعمقه الباطني لما يصبح كلاماً، ذلك إذن ما يمثل لغز اللغة الذي يصعب كشفه وتحديده[1]، وكل من يدعي من الدراسات التي تشتغل على اللغة استطاعتها فك هذا الغموض، إنما يشبه من يحاول جاهداً القبض على الريح، لأن اللغة عصية على التموضع العيني القابل للملاحظة الحسية.

والإنسان لم يعبر لأجل التواصل فقط كما هو شائع في الأوساط الألسنية، بل هو يعبر لأجل أن يقول « أنا هنا، أنا موجود بكلماتي»، من هنا كانت الحمولة الوجودية للكلام التي تخص طابع التفرد في المعايشة التي تخص علاقتنا المتميزة بالآخرين والعالم، فلا تبرح الكلمات معناها، ولا تتركها جافة، قاتمة، مهمومة، بل تبث داخلها الحياة، حياتي أنا التي القي بها أثناء دفعي بالمعنى لكي يسكن الآخرين وأفتح في الوقت نفسه بوابة ذاتي مستقبلة معانيهم، فعملية التعبير «عندما تكون ناجحة لا تترك فقط للقارئ والكاتب نفسه ما يذكره بها، فهي تُوجِد الدلالة كشيء في قلب النص بالذات، فهي تجعله يحيا في جسم من الكلمات... تفتح حقلاً جديداً وبعداً جديد لتجربتنا»[2]، مما يجعل الكلمة تقفز من كونها حروف ترتبت على شكل منسق ومجرد خالي من المعنى، وإنما تصبح كشف لدلالة متوارية خلف النص، تكفل لنا العبور بانسيابية إلى عالم الكاتب الخاص الذي يقبع وراء الكلمة.

كما يُفهم المعنى من سياق الكلام، كما يجر التعبير معه طريقة الإلقاء، لأن الأسلوب هو من يخلق الأفكار والتصورات التي قد تحضر معنا أثناء الاستماع، لذلك لا يمكن النظر إلى اللغة بمعزل عن الجسد الذي يعطي عبر حركاته المتميزة والعفوية الصبغة التي تحيلنا إلى عالم الصورة والمعنى، عالم التجلي والانكشاف والإفصاح، فـ«كل

([1]) Merleau-Ponty, la prose du monde, Op.cit , p: 62-63.

(2) موريس ميرلوبنتي، ظواهرية الادراك، مصدر سابق، ص 156.

لغة إذن تعلم نفسها وتستقدم معناها في فكر السامع، كالقطعة الموسيقية أو اللوحة التي لم تفهم من البداية تنتهي إلى خلق جمهورها، إذا كانت حقاً تعني شيئاً معيناً، أي تنتهي إلى إفراز دلالتها بنفسها»[1]، فالمعنى لا يستحضر أو يتم استدعائه من بعيد، وإنما هو يسكن داخل الكلمة، مثلما يسكن العالم السحري النوتات الموسيقية التي تسير على تنظيم منسق للألحان التي تخلقها النوتات، أو مثلما أيضاً ننظر إلى تلك اللوحات المتقنة الرسم حيث تصبح الضلال الخافتة والألوان القاتمة طريقنا إلى دخول عوالم المعنى التي يريد الرسام أن يستدرجنا إليها.

إذن ومن أجل الإطلاع على أصل الدلالة، لا يجب أن نفترض وجود عالم معقول وكأن كل شيء مدلول عليه مسبقاً، ينتظر منا أن نكشف عنه وندركه، وإنما علينا أن نعود إلى نقطة البدء، أي قبل أن تكون الدلالة قد أفصحت عن ذاتها وتفتحت في شكل كلمات، أي في فيما يتعلق بالكلام الذي يسبق الكلام، أو القول الذي على وشك القول[2]لأن هناك يقف المعنى الذي يقطن الكلمة، لا يبارحها، بل ينتظر خروجها من حيز الكتمان إلى حيز المشافهة والتصريح لكي يرافقها، لا كصديق أو عدو كما هو واقع في التصورات التقليدية لمشكلة طبيعة العلاقة بينهما، وإنما كروح تسكن الجسد.

من هنا فإن "ميرلوبونتي" لا يجعل من اللغة في مرتبة أكبر ولا أقل، ولا حتى متوازنة مع الفكر، وإنما هي ترافقه لحظة التعبير، مرافقة تتضمن التحفيز على إنتاج المعنى وصقله وإخراجه في حُلة مناسبة تسمح بتلقيه من طرف الآخرين فجوهر:«الانطلاق هنا لفهم اللغة كأساس للأنا أفكر: إنها تكون للفكر ما تكونه الحركة للإدراك »[3]، فالنظر إلى اللغة على أنها توصيف لحال الفكر، فيه الكثير من التعتيم

(1) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الادراك، مصدر سابق، ص 153.

(2) Merleau-Ponty, la prose du monde, Op.cit , p:58.

(3) المصدر السابق، ص 382.

لقيمتها في تحريك دواليب المعنى، والدفع بالكائن نحو الاندماج أكثر في واقعه، وإذا أرادت الذات أن تسير بحق نحو أفق هذا المعنى فلا يكفيها التجديف بكفة واحدة، وإنما عليها أن «تلتقط نفسها ككلام، وأن تسكن الكلمة الأشياء وتحمل الدلالات، بدل أن تكون مجرد إشارة للأشياء والدلالات، وهكذا، فالكلام عن الذي يتكلم لا يترجم فكرة قائمة سلفاً وإنما يرافقها »[1].

4- ترددات الصمت

لقد عكفت الفلسفة الحديثة على التركيز على الوضوح كصفة مميزة للحقيقة فأصبح الظاهر وحده القابل للرؤية والمناقشة، أما ما عدى ذلك فهو يسقط ضمن مجال اللامعنى[*]، لكن مع فلسفة"ميرلوبونتي" المنفتحة على كل مواطن الظلمة التي تحيط بالكائن، تغير منحى الفهم من العقل إلى الوجود، ومن الذات إلى الأشياء، ومن الكلام إلى الصمت، هذا الأخير الذي تغيرت مرتبته من مجرد فراغ أو عدم أو خواء، إلى مرتبة تضاهي الكلام في إيصال المعنى، إنه بمعنى آخر كلام غير منطوق أو غير مسموع لكنه غير عصي على الإنصات خاصة إذ اجتهدنا في مجاراته، يعبر فيلسوفنا عن هذه القيمة المنفردة للصمت[*] بقوله:«الكلام الصامت، دون دلالة بينة وهو مع ذلك غني بمعنى –اللغة– الشيء »[1].

([1]) موريس ميرلوبنتي، ظواهرية الإدراك، مصدر سابق، ص 153.

([*]) يرى"ميرلوبونتي" أن اللغة لا يجب أن تخص المعنى الواضح بالبحث، وإنما عليها أن تتقصى تلك العلاقات الجانبية والخفية التي تربط الكائن بالأشياء والعالم، حيث يقول :«...يجب أن نعتقد أن اللغة ليست نقيضاً للحقيقة وللمطابقة فحسب، وأنه ثمة أو يمكن أن يكون ثمة –وهو ما يبحث عنه الفيلسوف– لغة المطابقة وكيفية لإنطاق الأشياء ذاتها(...) فما يهم لم يعد هو المعنى البين لكل كلمة ولكل صورة، وإنما هي العلاقات الجانبية وصلات القربى التي تنطوي عليها تحولاتها وتبادلاتها» (أنظر: موريس ميرلوبنتي، المرئي واللامرئي، مصدر سابق، ص 206).

([*]) يمكن الإشارة إلى أن الكلام على موضوع الصمت، ليس حديث العهد مع "ميرلوبونتي"، بل أن هذه الأخير يعطي الفضل إلى مؤسس الفينومينولوجيا "هوسرل" في إعادة قيمته ضمن الفلسفة الغربية المعاصرة، ولعل استشهاده المتكرر

قد يبدوا من الغريب الجمع بين الكلام والصمت، فالأول منطوق ومسموع حامل للمعنى، في حين يبدوا الثاني خالي من كل دلالة خاصة مع غياب الصوت، ولكن هذا الغياب هو في الحقيقة غياب ضروري، فالأصل في العالم هو الصمت، أما الكلام فهو محاولة للإظهار، بل إن مقدار الصمت أثناء الكلام، أو الفواصل الزمنية بين الكلمات لها مقصد يُرجى إيصاله للمتلقي، فالكلمة إذن تستند « إلى الصمت الذي يسبقها والذي لا يتوقف عن صحبتها، فبدونه لن تقول هذه الكلمة شيء، إن ما يجب التركيز عليه هو اكتشاف خيوط الصمت الذي يتغلغل داخل نسيج الكلمات»[2].

إن طبيعة العلاقة التي تجمع الكلام بالصمت هي «... علاقة جدلية: فاللغة تحقق بقطع الصمت ما كان يريده الصمت ولم يتحصل عليه. ويواصل الصمت الإحاطة باللغة؛ صمت اللغة المطلقة، اللغة المفكرة»[3]، فهناك دائما جدلية متبادلة تحكم تلك العلاقة المتوترة بين الكلمات والأشياء، فالصمت لا يعني بأي حال غياب الكلمات وتوقفها على أن تكون، بل هي من جهة أخرى حضور للأشياء، وتواصل ضمني مع انغماس الجسد في العالم، فـ«...كما توجد انعكاسية للمس والرؤية ولجهاز–الرؤية، توجد انعكاسية لحركات التصويت والسمع، فلهذه الحركات نقشها الصائت وللصيحات في داخلي صداها الحركي، هذه المعكوسية الجديدة وانبثاق اللحم كتعبير هما نقطة اندراج الكلام والتفكير في عالم الصمت»[4].

بمقولته:«إن الاختبار الذي لا يزال صامتاً هو الذي يجب دفعه للتعبير عن معناه ». في كم من موضع لدليل واضح على ذلك، أنظر على سبيل المثال: (ظواهرية الإدراك، ص ص 13–14، المرئي واللامرئي، ص 245، وغيرهما كثير).

([1]) موريس ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، مصدر سابق، ص 397.

([2]) Merleau-Ponty, la prose du monde, Op.cit ,p :64.

([3]) موريس ميرلوبنتي، المرئي واللامرئي، مصدر سابق، ص 275.

([4]) المصدر نفسه، ص 232.

إن الخطأ الذي وقعت فيه الفلسفات السيمنطقية هو أنها حصرت البحث اللغوي في اللغة ذاتها، دون الكلام عن جوهر اللغة الذي هو الصمت، فهي لا تحيى إلا به ومن خلاله، لأن كل ما نلقي به للآخرين إنما ينبت في ذلك الكون الفسيح والأخرس والذي لا يفارقنا البتة، فميلاد الكلام يشبه ميلاد فقاعة داخل رحم تجربتنا الصامتة والفيلسوف الحق هو الذي يعرف لحظة الولادة هاته، يعايشها ويستنطقها ويجعل منها طريقاً للنفوذ إلى منبع الكينونة[1]، هذا التحول من التركيز على الكلام كتتويج حتمي للنشاط الرمزي الذي ينفرد به الإنسان، هو في ذات الوقت تناسي ممنهج ومقصود لقدرة الصمت على إنتاج المعنى وتوجيهه، وذلك لأن «... الفلسفة هي إعادة وضع الصمت والكلام أحدهما في الآخر»[2].

ووفق هذا المنظور لا يضحى العالم عالماً جاهزاً من حيث المعنى، وإنما خلفه يتجلى عالم قابع في الخفاء، ميزته الضبابية والصمت المطبق، ويصبح الداعي والحاجة إلى كشفه أكثر من ملحة، خاصة إذا علمنا أن من ورائه قد نجانب حقيقة الكائن التي تستقي حضورها من تجربتنا في هذا العالم، فـ: «كما العرق يسند الورقة من الداخل ومن عمق لحمها، كذلك هي الأفكار نسيج التجربة؛ إنها أسلوبها الصامت بدءاً والمنطوق لاحقاً، وكما كل أسلوب تتكون الأفكار في سماكة الكينونة، وليس ذلك من جهة الواقع وحسب وإنما من جهة الحق، وهي لن تستطيع الانفكاك عن تلك السماكة لتنبسط تحت أبصارنا»[3]، من هنا لا يجب أن نقف بحسب "ميرلوبونتي" عند حدود الظاهر، الظاهر من الكلمات والأفعال والأشياء، بل علينا نستشف من وراء كل ذلك معالم الباطن المتخفي

([1]) موريس ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، مصدر سابق، ص 207.

([2]) المصدر نفسه، ص211.

([3]) المصدر نفسه، ص 199.

الذي يتسم بالصمت، والذي يحكم قبضته على حياتنا، بما يشبه الخيوط الشفافة، ذات السمك القوي.

وفي نفس السياق يمكن القول أن الفلسفة هي في ذاتها لغة أوهي تقوم على اللغة، وهذا الأمر لا يجردها من أهليتها لكي تتكلم عن اللغة أو عن العالم الذي يسبقها ويضاعفها في نفس الوقت، فهي لغة فاعلة ومنفتحة على الأشياء، متأهبة لكل نداء قد يُلقى من أصوات الصمت، إنها باختصار محاولة مستمرة لاستنطق كينونة كل كائن[1] ولأن غايتها كذلك، فإن اللغة لدى "ميرلوبونتي" لا يمكن تلخيصها في مجرد الكلام وإنما هي تشمل ما نعبر عنه بالكلمات أو فيما بين الكلمات، بما نقوله أو بما لا نقوله، مثل الرسام يرسم ما يشاء على اللوحة ويعبر بريشته عن كل ما يريده[*][2].

إن الجهد الذي على الفيلسوف أن يبذله في سبيل اللحاق بالكينونة التي فُطِرَ عليها سلفاً، يمر عبر إتقانه لأصوات الصمت التي يتكلم بها الوجود، أو من خلال مقارعة الصمت بالصمت ذاته، وعند ذاك تتاح له فرصة صياغة الصمت في شكل كلمات[3]، من هنا تنقلب مهمة الفيلسوف المنحصرة في تقصي المعقول من المفاهيم من خلال الانكباب على الذات وتناسي حقيقة الوجود، إلى مهمة منفتحة على العالم، تتخذ من التجربة الإنسانية الخاصة مع الأشياء حيزاً مهماً للتعبير، فما هو صامت هو في الحقيقة يتكلم إذا ما أتحنا له فرصة الظهور والتجلي وغيرنا نظرتنا إليه من مجرد جماد يقع في متناول اليد والاستعمال إلى فاعل أساسي يشكل معظم تفاصيل حياتنا.

([1]) موريس ميرلوبنتي، المرئي واللامرئي، مصدر سابق، ص208.

([*]) يعتبر"ميرلوبونتي" أن الصمت بما هو لحظة مهمة لإظهار المعنى، يتجلى في الرسم كما يتجلى في اللغة، بل إن الرسام يتفوق على المتكلم، في أن الصمت يصاحب كل لحظات التعبير لديه، بدءاً بمسك الريشة وخط المعنى على اللوحة، إلى غاية عرضها على المشاهد .

([2]) Merleau-ponty,la prose du monde,op.cit,p,p : 61.62.

([3]) المصدر السابق، ص 206.

إن تلقائية الكلام النابع من الوجود والذي على الفيلسوف أن يتقن مدخلاتها ومخرجاتها وطريقتها المثلى في التوصيل، تفرض علينا حتمية الإصغاء الجيد لتلك التجربة الخرساء والصامتة المتغلغلة بين الأشياء والعالم وفي علاقتنا مع الآخرين، تجربة تنبثق في ماهيتها من عمق الكينونة، وليس من مجرد خطاب متعالي موغل في المفهومية والتنظير، فـ«الفلسفة تتكلم وإن كلامها مستند إلى الصمت وإنها تتكلم من صلب الوجود وليس من أعلى أو من بعيد وإنها تتكلم تخصيصاً عن ذاتها أي عن الكلام، وإنها تتكلم كما الأشجار تنمو، وكما الزمان يمضي وكما الناس يتحدثون»[1]، لذلك نجد أن "ميرلوبونتي" يشدد في كل مرة على ضرورة الرجوع بالفلسفة إلى مكانتها الطبيعية، حيث قربها من الإنسان وتجربته في هذا العالم، فما عمل عليه الفلاسفة حتى الآن هو إقامة حواجز وهمية مطرزة بأطر عقلانية، ساهمت من حيث أرادت أولم تُرِد في تعميق الهوة بين الإنسان وكينونته. لقد تناست بذلك كل تجربتنا الصامتة والخرساء واتجهت صوب إنشاء دلالات وتراكيب لغوية جاهزة لا تغني ولا تضيف شيء إلى خواء المعنى الذي نعيشه.

إن ما يجب على الفلسفة إذن هو: «... تسأل تجربتنا للعالم عما هو العالم، قبل أن يكون شيئاً نتحدث بشأنه، وقبل أن يكون شيئاً مسلماً به من الدلالات الطيعة والجاهزة، إنها توجه ذاك السؤال إلى حياتنا الخرساء، وتخاطب ذلك المزيج المتكون من العالم ومنا والذي يسبق التفكر، لأن اختبار الدلالات في ذاتها سيقدم لنا العالم مختزلاً في أمثلياتنا وفي تراكيبنا اللغوي »[2]، فكلام الفيلسوف لا يترجم على أنه ضعف كامن فيه أو يمثل مدى عجزه، كما أن فعل التكلم ليس مجرد جهد عبثي لا يوصله إلى صمت الكينونة، وإنما هو تأكيد من جهة أخرى على أن الحقيقة لا تختزل في التطابق، وأن اللغة

([1]) Merleau-ponty,Notes des cours 1959-1961,(Gallimard,paris,1996),p :373.

([2]) موريس ميرلوبنتي، المرئي واللامرئي، مصدر سابق، ص ص 177-178.

ليست العائق الذي يضع حجاباً بيننا وبين الوجود؛ إن اللغة في الحقيقة غير مكتفية بذاتها وإنما هي تنبثق من وسط الأشياء، غايتها في ذلك قول تلك الأشياء والتعبير عنها[1].

إن الحاجة إلى اكتشاف مواطن المعنى هي من أحالت "ميرلوبونتي" إلى تقصي كل أثر لتعبير، حيث لم يقف عند حدود المرئي(الكلمات الواضحة، والمقولات الصحيحة)، وإنما تعداها لكل أثر خفي لا مرئي، فنحن«...نرى بارزاً في صمت الوعي ليس فقط ما تريد أن تعبر عنه الكلمات، بل وحتى ما تريد أن تقوله الأشياء ونواة المدلول الأولي الذي تنتظم حوله أفعال التسمية والتعبير »[2]، من هنا فهو لا يقف عند حدود الكائن وإنما يتعدى ذلك إلى كل ما يحيط به من كيانات تبدوا غير ناطقة ولكنها قادرة على تكوين رؤيته الوجودية والحميمية مع العالم، حيث تعمل هذه الكيانات بشكل خاص على جذبه إلى بقع الكينونة وغمسه العميق في الوجود، يقول معلقاً على ذلك: «هذه الوجدانيات هي التي تصنع المعنى(القابل للاستبدال)، معنى ما نقوله وما نسمعه، إنها دعامة هذا العالم "اللامرئي" الذي يبدأ مع الكلام في النفاذ إلى كل الأشياء التي نراها...فليس ثمة أبداً في المرئي إلا بقايا الفكر، وسيكون العالم شبيهاً دوماً بالمعرض على الأقل في نظر الفيلسوف الذي لا يقطنه كلياً»[3].

عاد"ميرلوبونتي" إلى الصمت، لما رأى فيه منبع المعنى ومسكن التعبير، فأن يفكر الإنسان، فذلك معناه أنه يفكر في كل ما من شأنه أن يعمق تجربته الذاتية في هذا الوجود لذلك أصبحت الحاجة إلى تجاوز المقول اللغوي الثابت، والمرئي الواضح أكثر من مُلحة مادام أن تجربة الجسد مع الأشياء تقتضي الانفتاح في مقابل التقوقع داخل فقاعة ذاتية تؤطر جوانبها المفاهيم الكلاسيكية المكررة، لم يكن "لميرلوبونتي" أن يطرق باب

([1]) عبد العزيز العيادي، مسألة الحرية ووظيفة المعنى في فلسفة ميرلوبونتي، مرجع سابق، ص ص 234، 235.

([2]) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الإدراك، مصدر سابق، ص13.

([3]) موريس ميرلوبنتي، المرئي واللامرئي، مصدر سابق، ص 281.

الصمت لولا أنه وجد فيه الأثر البالغ في صقل الكينونة، وتعريف الإنسان بما يعنيه الإنسان، خارج ما تم تشييده من أوهام توارثها زعماء ميتافيزيقا الذات ومن سار في فلكهم حتى الآن، فرؤيته تتلخص وعلى لسانه في أن«...هذا الكشف عن معنى ملازم أو ناشيء في الجسد الحي يمتد كما سوف نرى، إلى كامل العالم المحسوس، ونظرنا المتنبه بواسطة تجربة الجسد الذاتي يعود فيجد في جميع "الأشياء" أعجوبة التعبير »[1].

([1]) موريس ميرلوبنتي، ظواهرية الإدراك، مصدر سابق، ص 166.

الفصل الثالث

الفن وتفتح الوجود في العالم

I. الفن والتعبير

II. في أشكال التعبير الفني

III.قراءة فينومينولوجية لبعض الأعمال الفنية

I. الفن والتعبير

1- التقويض الفينومينولوجي وتأسيس الإستيطيقا

في هذا العصر، عصر العلم بامتياز، لا بأس من التذكير بأن الفن والموضوع الجمالي لا معنى لهما إلا في علاقتهما الوثيقة بالعالم، لأن الموضوع الجمالي لا يخرج من كونه شيء من الأشياء، ومدام هو كذلك فهو أقرب للدراسة الفينومينولوجية منه إلى الدراسات العلمية أو العقلية وحتى الجنسية، من هذا الباب أراد "ميرلوبونتي" الدخول إلى عمق التصورات القاصرة بغرض تقويضها، وإعادة العنصر الحي فيها، أي لما له قدرة على التدشين والتأسيس، إذ يتعذر تمثل انسياب نهر دون ربطه بمنبعه، فالفن«... ليس تشييداً أو اصطناعاً أو علاقة بارعة مع مكان ومع عالم من الخارج، إنه حقيقة"الصرخة اللاملفوظة" التي يتحدث عنها هرمس المثلث بالعظمة،"والتي كانت تبدوا أنها صوت النور". وما أن يكون هناك فن حتى يوقظ في الرؤية العادية قوى نائمة، وسر للوجود السابق»[1].

إن هذا الإصغاء، الإصغاء المرهف للحظات التدشينية في الاستطيقا، هو شرط قيام وتبلور تفكير جذري لا يكترث للألاعيب العلمية والعقلية التي تهتم بتشييد الأشياء وصنعها وارضاخها إلى مقولات متعالية فارغة من المعنى، فما هو أخص مهمات الفلسفة وأكثرها حضوراً، هو محاولة تقويض التصورات السابقة وإعادة تأسيسها بما يتناسب ومنحى الفيلسوف العام، هذا ما جعل"ميرلوبونتي" يفضح الطرق القاسية للعلم وهو يتعامل مع الأشياء، حيث يهتم بمعالجتها وصنعها وإعادة استخدمها، دون أن يكترث في أن يتقرب إليها أو أن يسكنها، فـ «ينبغي على تفكير العلم–التفكير المحلق والتفكير في الموضوع بصفة عامة أن يرجع لموضعه بصفة عامة– أن يرجع لموضعه في "تقرير

(1) موريس ميرلوبنتي، العين والعقل، مصدر سابق، ص 70.

وجود سابق"، وفي الموقع، على أرض العالم المحسوس والعالم المصنع على نحو ما هما في حياتنا...»[1].

في البداية يجب أن نميز بين نوعين من الإدراك، الإدراك الجمالي والإدراك العلمي الأول الذي يمثل خبرة أولية مغروسة في البدن منذ البداية، كما أنها يظهر داخل مجال إدراك متصل ذو بنية مترابطة، إنه يمثل ذلك التفاعل الشعوري الناجم عن الخبرة السابقة للبدن في تعاملها الدائم مع الأشياء، غايته في ذلك تشييد عالم منفرد ومبدع من الدلالة أما الثاني–الإدراك العلمي– فمهمته تفكيك الموضوع إلى أجزاء بغرض تحليله[*]، وربطه بالسياق الإدراكي العام الذي قد يكون فيه[2]. من هنا فإن "ميرلوبونتي" يرفض الطريق الذي يسلكه العلم البرغماتي في دراسته للشيء، فهو يهتم بوصفه وتعداد خصائصه وتعميم النتائج المحققة حوله، دون محاولة الكشف عن معناه وعلاقته بالعالم فـ:«...العلم لم يكن في وقت ما حساساً كما هو اليوم للأساليب العقلية، فعندما ينجح أنموذج ما في نوع معين من المشكلات، يسعى العلم إلى تطبيقه في كل مجال »[3]. من هنا وجب الاهتداء إلى استبدال هذه الرؤية المحيطية الشاملة برؤية أفقية متمركزة تتجه نحو الشيء في ذاته(الفينومينولوجيا)، لأنها رؤيا حدسية تقحم الشعور في العالم، هذا الأخير الذي يمثل جزء مني ولا يمكن أن يكون منفصل عني.

([1]) موريس ميرلوبونتي، العين والعقل، مصدر سابق، ص 12.

([*]) إن العناصر التي قد ينحل إليها الشيء جراء تفكيكه لا تقربنا من الشيء في ذاته وإنما تبعدنا عنه، فَهَمْ العِلم الجوهري هو تحديد العلاقات السببية بين الأشياء، عن طريق محاولة ربط الموضوع مع غيره من المواضيع المشابهة لكن وبالرغم من ذلك فإن العلم وإن ظننا أنه يحدثنا عن الأشياء، إلا أنه يصف لنا فقط علاقات الشيء بغيره من الأشياء، ومدى تفرده وتميزه عنها عن طريق توظيف آلية المقارنة، دون معرفة طبيعة هذه الارتباطات بين الظواهر ومدى تأثيرها على سلوكنا وأفعالنا.(أنظر: أميرة حلمي مطر، مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، دار التنوير، لبنان ط1، 2013، ص 35.)

([2]) سعيد توفيق، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، مرجع سابق، ص 219.

([3]) موريس ميرلوبنتي، المصدر السابق، ص 10.

ومن اللافت أن العلم بما هو محاولة لتقرب إلى عناصر الشيء المادية من خلال كشف العلاقة بينه وبين الأشياء الأخرى، فإنه في الوقت ذاته يبتعد عن حقيقة هذا الشيء، فهذه النظرة العلمية القاصرة لا بد وأنها تحتاج إلى نظرة أخرى مختلفة ومتميزة وهي النظرة الفنية التي تجعلنا نركز انتباهنا على الموضوع ذاته أكثر مما ننظر إلى علاقته بغيره، فبقدر توفيقنا في التركيز على خصائص الموضوع وحقيقته وبقدر ما نستطيع عزله عن غيره، فإننا نقترب في الآن ذاته من تقدير قيمته الجمالية وبالتالي يمكن للموضوع أن يتحول إلى موضوع للخبرة الجمالية[1].

وعلى الخلاف، الرؤيا الجمالية للشيء كما هي عند "ميرلوبونتي"، ترى أن الفن أو فن التصوير بصفة خاصة هو من يمثل الفلسفة الحقة التي تمكننا من رؤية العالم فالمصور بقدرته الفريدة على إدراك الأشياء كما هي عليه بالفعل يستطيع أن يقربنا إلى الوجود وإلى كينونة الإنسان بطرق مختصرة وخالية من التعقيد. إن عمل اليد المتقن الذي يقوم به على اللوحة يشبه استحضار العالم على قطعة من القماش، يقول مدعماً ذلك:«بيد أن الفن وبصفة خاصة التصوير ينهل من هذا النبع من المعنى الخام الذي لا يريد المذهب العملي أن يعرف عنه شيئاً»[2].

إن إطلاق التفكير حول علاقة الفن بالتعبير وعن ثقل المعنى في العالم أحال"ميرلوبونتي" إلى استبعاد كل التصورات التي كانت سبباً في تحييد الفن عن مهمته الحقة في كشف كينونة الكائن وربطه بوجوده، فنحن لازلنا « ... مفتونون إلى هذا الحد بالفكرة الكلاسيكية عن الاتساق العقلي إلى حد أن هذا "التفكير" الأبكم للتصوير يترك فينا أحياناً انطباعاً بدوامة غير مجدية من المعاني وبالكلام مشلول...»[3]، فعامل الاتساق

([1]) أميرة حلمي مطر، مرجع سابق، ص 35.

([2]) موريس ميرلوبنتي، العين والعقل، مصدر سابق، ص 13.

([3]) المصدر نفسه، ص 91.

المبني على تخيل نُظُم عقلية مُسبَقة يتم تشييدها في العقل، أو يُرَى في توفرها شرطاً أساسياً لكي يضحى الشيء جميلاً، ما هو في الحقيقة إلا قتل للمعنى الموجود في الشيء، فلو سلمنا بصحة التوجه الكلاسيكي للفن، فـ «...ماذا نسمي وأين نضع في عالم الفهم هذه العلميات الخفية، والمواد التي تثير النزوات، والأوثان التي تعدها هذه العمليات؟»[1].

بالموازاة، يعد كتاب "انكسار الضوء" للفيلسوف الفرنسي"روني ديكارت" أولى الإرهاصات الخاطئة في معالجة العمل الفني بحسب"ميرلوبونتي"، حيث وصفه على أنه كتاب نموذجي للفكر المتعالي عن العالم المرئي[2]، فـ"ديكارت" لم يتحدث إلا عابراً عن التصوير، وما ذكره لا يتعدى سوى صفحتين عن النقوش[*]، ومرد ذلك يعود إلى أن التصوير بالنسبة إليه ليس عملية مركزية تساهم في دخولنا إلى الوجود، إنه لا يعد سوى عارض من عوارض الفكر المحكوم بقانون الوضوح والبداهة[3]، هذا التعالي المفرط لم يتح أي مساحة للتواجد الفني، فالمرئي ما هو إلا امتداد للسلطة ألامرئي، وسلطة المفاهيم والنظم العقلية الصارمة لم تتح أي إمكانية سواء كانت معلنة أو خفية لأي حركة جوانية داخل دواليب العالم، يقول "ميرلوبونتي": « إن الديكارتي يمكن أن يعتقد أن العالم الموجود ليس مرئياً، وأن النور الوحيد هو من العقل، وأن كل رؤية تتم في الله. والمصور لا يمكن

([1]) موريس ميرلوبنتي، العين والعقل، مصدر سابق، ص ص 34- 35.

([2]) المصدر نفسه، ص 36

([*]) يصرح "ميرلوبونتي" أن سبب تفضيل"ديكارت" للنقوش على حساب فن التصوير، هو أن الأول قادر على تجسيد الثبات الموجود في العقل على الواقع مادام أنه يعتمد على خاصية التمثيل، على عكس الثاني الذي هو قريب إلى زيف الحواس من خلال اعتماد الرسام على تدرجات اللون في خداع إدراك المتلقي، يقول:«...ولكن ما يعجب ديكارت في النقوش هو أنها تحتفظ بهيئة الموضوعات أو على الأقل تقدم لنا عنها علامات كافية، إنها تعطي تمثيلاً للموضوع بخارجه أو غلافه...إلى آخر الفقرة». (أنظر: المصدر نفسه، ص 42).

([3]) المصدر نفسه، ص 42

أن يقبل أن يكون انفتاحاً على العالم وهمياً أو غير مباشر، أو أن ما نراه لا يكون العالم نفسه، أو أن العقل لا علاقة له إلا بأفكاره أو بعقل آخر »[1].

وحتى سمة الثبات التي تميز البديهيات، تقذف بالأنا من حيث لا تدري إلى زاوية من الانطواء والتمركز حول ذاتها، هذا من دون محاولة الانفتاح على العالم أو التفاعل معه «...فالديكارتي لا يرى نفسه في المرآة: إنه يرى تمثالاً، أو "خارجا"، ولديه كل الأسباب للاعتقاد بأن الآخرين يرون هذا التمثال أو الخارج على نفس النحو، ولكنه ليس جسداً بالنسبة له كما أنه ليس كذلك بالنسبة لهم »[2]، كل هذه التصورات تعد إيذان بانتهاء كل تفكير في الفن، فالعالم ليس هو ما أراه وأعيشه وإنما ما أتصوره من الداخل الأشياء والجسد والآخرين كلها كيانات لا ترتبط مع الأنا إلا من جهة ما تراها، حتى المصور برؤيته المنفردة للعالم لا يشكل الاستثناء ضمن معادلة غير متوازنة تميل فيها الكفة إلى اللامرئي.

لكن لو افترضنا أن "ديكارت" بحث في الكيفيات الثانوية الأخرى التي تبدوا مستترة وهي في الحقيقة تمثل المنفذ الملكي للوصول إلى قلب الأشياء، لا تراءى له طريقاً غير طريق الوضوح والبداهة الذي سلكه، طريق لا يهتم بالتركيز على العلاقات المنظمة بين الأشياء وإنما الانفتاح على الأشياء من غير تصور، من خلال قلب عارض الشيء إلى جوهر وماهية، أو بشكل أوضح من خلال التركيز على الشكل(اللون) في مقابل المضمون؛ بالتأكيد سيجد نفسه في هذه الحالة «...مضطراً لأن يبحث كيف يمكن للهمهمة الحائرة للألوان أن تقدم لنا الأشياء والغابات والعواصف وأخيراً العالم، وربما لأن يدمج المنظور بوصفه حالة خاصة في قدرة انطولوجية أكثر اتساعاً...»[3]، لكن للأسف

([1]) موريس ميرلوبنتي، العين والعقل، مصدر سابق، ص 83.

([2]) المصدر نفسه، ص 38.

([3]) المصدر نفسه، ص ص 42-43.

لاشيء من هذا حدث، لأن"ديكارت" متشبث بفكرة «...أن اللون هو زينة وتلوين، وأن كل قوة التصوير تعتمد على قوة الرسم، وقوة الرسم تعتمد على العلاقة المنظمة التي توجد بينه وبين المكان في ذاته كما يدل عليه الإسقاط المنظوري(*)»[1].

لاشك، ما هو بَيْن عند"ديكارت" أن المصور لا يستطيع تصوير سوى أشياء موجودة، وأن وجودها الحقيقي هو راجع إلى كونها ممتدة، وأن الرسم هو محاولة جعل هذا الامتداد ممكنا وملموساً، انطلاقا من هذا يمكن اعتبار التصوير ليس إلا صناعة تقدم لنا إسقاط خارجياً مبني على إدراك حسي شائع، أو هو محاولة تمثيل موضوع حقيقي في الحياة يجعلنا نستأنس بوجوده في حالة غيابه، مثلما نرى المكان حيث لا يوجد مكان(**) فالرؤية الديكارتية لرسم تحصره في زاوية التمثيل المستنسخ للأشياء كما هي في الخارج فهو ليس إلا تعبير غير إبداعي أو مجرد صنعة قائمة على الخبرة المتكررة في صنع نفس الأشياء لمدة زمنية طويلة، ودليل ذلك أن الرسامين الذي عاصروا حياة "ديكارت" وتعاطوا مع أفكاره كانوا يؤمنون فقط بحدي العرض والارتفاع، وذلك جراء سيطرت التصور الخاطئ للمفهوم المكان، فحسبهم « اللوحة هي شيء مسطح يعطينا على نحو خادع ما كنا سنراه في حضور أشياء "بارزة على أنحاء مختلفة" لأنها تعطينا حسب الارتفاع والعرض علامات محددة كافية عن البعد الناقص، إن العمق هو بعد ثالث

(*) يقصد بالمنظور بالرسم الذي يساعد على تقديم وصف دقيق وواضح لمعالم الجسم الهندسي، نحصل على المسقط المنظوري(المنظور) للجسم الهندسي إذا وضعنا الجسم مع محاوره الإحداثية المتعامدة أمام مستوى الإسقاط وأسقطناه بأشعة متوازية على ذلك المستوي.

(1) موريس ميرلوبونتي، العين والعقل، مصدر سابق، ص ص 42-43.

(**) غير أن "ميرلوبونتي" رأى في المكان مفهوماً مغايراً عن المكان كما هو في المتصور"الديكارتي"، إذ لم يعد مجرد حيز للكشف عن العلاقات بين الأشياء أو تموضعها في العالم، وإنما هو كيان يحمل الشخص تجلياته من الداخل يقول:«...ولم يعد المكان هو ذلك الذي يتحدث عنه كتاب انكسار الضوء، شبكة من العلاقات بين الموضوعات، على نحو ما يراها شخص ثالث شاهد على رؤيتي، أو عالم هندسة يعيد تشييدها ويحلق فوقها، إنما هو مكان محسوب ابتداء مني بوصفي نقطة أو درجة صفر من المكانية. فأنا لا أراه حسب غلافه الخارجي، وإنما أحياه من الداخل، فأنا منضوي فيه ».(أنظر: المصدر نفسه، ص ص 58- 59).

مستمد من البعدين الآخرين»[1]، فأيلولة اللوحة إلى المكان الثابت، قتل اللحظة التي أراد فيها الفنان أن يتكلم، بل إنه خنق كل رغبة للوحة في أن تكشف عن نفسها،وللأسف «بعد أربعة قرون من"الحلول" التي قدمها عصر النهضة وبعد ثلاث قرون من "ديكارت"، يبقى العمق شيئاً جديداً، وهو يتطلب أن نبحث عنه، لا"مرة واحدة في الحياة"، وإنما طيلة الحياة...»[2].

إن اكتشاف العمق يعد ثورة في فن التصوير تضاهي في قيمتها الثورة الكوبرنيقية في أبحاث الفلك والفيزياء، فبعد أن كان "الثبات" –منذ أرسطو وصولا إلى ديكارت–الصفة البارزة التي تميز العالم والأشياء، جاءت "الحركة" لتضفي على الوجود الحيوية التي كانت غائبة ولقرون عديدة ومتتالية، ونفس الحال امتد إلى فن التصوير الذي غير من تصور المكان القابع بين دفتي العرض والطول ليتسع إلى البعد الثالث المتمثل في العمق فـ:«عندما يبحث "سيزان"[*] عن العمق فهو إنما يبحث عن هذا الانفجار للوجود، وهو كائن في جميع أنماط المكان، كما يوجد بالمثل في الشكل »[3]. ذلك أن التصوير على شاكلته النمطية الثابتة كان مهتم بنقل المكان إلى اللوحة دون محاولة نقل الوجود، فرؤية لوحة سلة التفاح (**) على الطاولة بصورتها السطحية الساذجة(العرض/الارتفاع) يختلف تماماً على رؤيتها في شكلها السحري(مع إضافة العمق) حيث تظهر لمسة الفنان المبدعة في التحكم في الألوان وتجسيد أبعاد الظل، وإضفاء روح الوجود داخل الشيء.

([1]) موريس ميرلوبنتي، العين والعقل، مصدر سابق، ص ص 44–45.

([2]) المصدر نفسه، ص 64.

([*]) بول **سيزان** "**Paul Cézanne**" **(1841م– 1919م)**: رسام فرنسي، يعبر عن وجه من أوجه المدرسة الانطباعية، اهتم في أعماله بتصوير الملامح البشرية، ويمكن اعتبار سيزان أباً للفن الحديث وذلك لأن أسلوبه كان بمثابة المرحلة الانتقالية لتغيير كبير في تاريخ الفن الحديث، حيث انتقل فن التصوير بفضل تجاربه من المدرسة التي نشأت في نهاية القرن التاسع عشر إلى المدرسة التجريدية الحديثة التي تكونت في القرن العشرين.

([3]) المصدر نفسه، ص 65.

([**]) أنظر: لوحة سلة التفاح ، الملحق، ص 316.

إن الشيء الذي دفع بديكارت إلى رفض العمق حسب "ميرلوبونتي" هو إدراجه ضمن الميتافيزيقا، فنحن لا نستطيع معاينته ولا مشاهدته، إنه يشبه بحثنا في مكان الروح ومن التناقض والعبث أن نجمع بين سبر أغوار اللامرئي ونحن في الآن ذاته نخالط المرئي من خلال فن التصوير[1]، ولعل التأصيل المنهجي والمرجعية التي يستند إليها في ذلك هو التقسيم الثنائي (الروح/الجسم) والذي أحاله إلى فكرة عدم إمكانية تصوير الروح لكن في المقابل قد تسقط هذه الدعوى لو اهتدينا إلى الإعتقاد أن هناك وحدة بين الروح والجسم تتيح لرسام كل إمكانية لتصوير، يقول"ميرلوبونتي" موضحاً ذلك:«...والواقع أن من المستحيل على المرء أن يتصور كيف يمكن لروح أن تصور. فالمصور إذ يعير جسمه للعالم يحيل العالم إلى تصوير. ولفهم هذه التحولات ينبغي إعادة الاهتداء إلى الجسم الفاعل والواقعي، ذلك الذي ليس قطعة من المكان أو حزمة من الوظائف، وإنما هو تشابك من الرؤية والحركة»[2].

بعد الانتهاء من "ديكارت" ينتقد"ميرلوبونتي" في ذات السياق ذلك الربط الواهي بين الإبداع الفني والجانب الجنسي الذي أقامه عالم النفس"سيغموند فرويد"، لأن الغريزة أمر فطري يعم جميع الناس، دون أن يكون لها الأثر البارز عليهم جميعاً، فالفنان وحده من يستطيع أن يحولها من حالتها الخام إلى بعد من أبعاد الكينونة، حيث يقول: «الرواسب الغائطية ليست سبباً: لو كانت كذلك لأصبح الجميع رساماً. الرواسب الغائطية لا تثير طبعاً(من الطباع)(الاشمئزاز) إلا إذا كانت تحياها بكيفية تجد فيها بعداً من أبعاد الكينونة»[3]، هذا هو الأفق الذي يخيم على النظرية الجمالية لفرويد، فالفن عنده هو نتاج الغريزة لا العقل، ومقيد باللاشعور لا الوعي، وهو يخضع لسببية والحتمية مما يضر بأحد

([1]) موريس ميرلوبونتي، العين والعقل، مصدر سابق، ص 56.

([2]) المصدر نفسه، ص 16.

([3]) موريس ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، مصدر سابق، ص 399.

أهم عناصر الإبداع الفني ألا وهو الحرية، إنها نوع من الهروب إلى عالم الحلم واللعب دون الالتفات إلى تغيير الواقع[1].

في الأخير نستنتج أن المنحى النقدي الذي انتهجه "ميرلوبونتي" في مجال الفن كان هدفه الكشف عن كل المرجعيات الفلسفية الخاطئة التي ساهمت في تهجير واستبعاد كل ما هو فني عن كينونة الإنسان ووجوده، أما تركيزه المُلفت على فن التصوير فيعود إلى جانبين أساسيين، الأول وضوح الأثر الخاطئ لهذه التصورات المعرفية على سلوك الفنان وتعامله المنحرف مع الواقع، والثاني قربه الفريد إلى تمثيل كينونة الإنسان ومعايشته للأشياء والعالم من خلال الجسد سواء فيما يخص الفنان الصانع للوحة أو المتلقي لها. إن التصوير بما هو فن وانطولوجيا يمتلك هذه الخاصية التي من خلالها يستطيع أن «...يخلط جميع مقولاتنا: الماهية والوجود، الخيالي والحقيقي، المرئي واللامرئي، وذلك ببسط ما في عالمه الشبيه بالحلم من الماهيات الجسدية والتشابهات الفعالة والدلالات الصامتة »[2].

2-وحدة التعبير الجمالي

سعت الفينومينولوجيا ومنذ بداياتها التأسيسية الأولى إلى تجاوز عقدة الثنائيات التي طالت معظم الفلسفات وفي مختلف المجالات، حيث امتد التقسيم الشائع بين الذات والموضوع في مشكلة المعرفة، ليشمل أيضاً مجال الاستطيقيا. ركز التجريبيون على الجانب المادي والمحسوس الذي يشكل العمل الفني(المضمون[*])، في حين آثر أنصار

([1]) مجاهد عبد المنعم مجاهد، فلسفة الفن الجميل، دار الثقافة للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 1997، ص 47.

([2]) موريس ميرلوبنتي، العين والعقل، مصدر سابق، ص 35.

([*]) **المضمون contenu :** مضمون الشيء: محتواه، ومضمون الكتاب: مادته، ومضمون الكلام: فحواه، وما يفهم منه (أنظر: جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج2، مرجع سابق، ص386). أما المضمون في الفن فيفسر تارة بما يلذ وتارة بما يتفق مع الأخلاق، وتارة بما يسمو بالإنسان إلى سموات الفلسفة والدين، وتارة بما هو صادق من الناحية

الاتجاه العقلي الشكل[*] انطلاقاً من ميلهم المفرط إلى الذات على حساب الموضوع، فرأوا أن دور الوعي في تصميم الموضوع الجمالي وتوجيهه نحو قيم عليا مستهدفة لا يمكن إنكاره. ومن الغريب أن يمتد هذا التأثير إلى القرن التاسع عشر، فينقسم فلاسفة الفن في هذا القرن إلى مدرستين: مدرسة الشكل ومدرسة المضمون، وأخذت كل مدرسة تقيس الفن بمقاييسها الخاصة، فأصحاب الشكل لا يرون في المضمون أية قيمة فنية، ويحصرون أحكامهم في دائرة الصياغة الفنية وما يتحقق عنها من جمال، وأصحاب المضمون يرون أن الفن كله مضمون[1].

ويعود جذور هذه الإختلاف إلى أيام "أرسطو" حينما طرح قضية العلاقة المتبادلة بين المضمون والشكل وأجاب عليها إجابة خاطئة، ومنذ ذلك الحين عبر الكثير من الفلاسفة والفنانون عن أرائهم إزائها، حيث مال معظمهم إلى الاعتقاد أن الشكل هو الجانب الجوهري في الفن، وهو الجانب الأعلى، الجانب الروحي، وأن المضمون هو الجانب الثانوي الناقص الذي يعوزه النقاء مما يحوله إلى مجرد واقع كامل، فكلما تغلب الشكل على المادة أو قل الانغماس فيها حسبهم زادت درجة الكمال التي يبلغها، وبهذا تضحى الرياضيات أرقى العلوم، في حين تكون الموسيقى أجل وأكمل الفنون[2].

الواقعية، وتارة بما هو جميل من الناحية الطبيعية المادية (أنظر: بندتو كروتشه، المجمل في فلسفة الفن، تر: سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2009، ص 53).

(*) **الشكل forme**: يشير مصطلح الشكل إلى التخطيط العام لأي شيء، هنا يختلط معناه مع المعنى بمصطلح هيئة shape أو المظهر الخارجي للشكل، وقد ميز إرنهايم بينهما على أساس أن الهيئة هي الجوانب المكانية المتعلقة بالمظهر الخارجي للأشياء، أما الشكل فهو الهيئة مع إضافة المضمون والمعنى إليهما(Arnheim,R ,art and visual perception, (univ colifornia ,peess,1974),p :65).

(1) محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 1980، ص ص 153، 156.

(2) أرنست فيشر، ضرورة الفن، تر: أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط2، 1998، ص159.

في المقابل اقترح العديد من فلاسفة الفن مخرجاً لهذا الإختلاف الكلاسيكي العقيم بين الشكل والمادة(*)، حيث رأى"جيروم ستوليتز" في كتابه"النقد الفني" أن «اللفظان مرتبطان، إذ أننا لا نجد المادة قائمة بذاتها أبداً، بل إن لها على الدوام شكلاً ما فالعناصر المحسوسة للعمل تنتظم دائماً على نحو ما، حتى ولو كان الشكل يفتقر إلى الوضوح والانتظام، وعلى العكس من ذلك، فإن الشكل يتعلق على الدوام بمادة ما»[1] فما يعبر عنه العمل الفني هو في الحقيقة كامن في نسيجه وتركيبه العام، ولا يمكن أن نلحظ المعنى من جهة والمادة من جهة أخرى، كما أن أي محاولة لاستقصاء الخواص التعبيرية للعمل الفني لا يمكن أن تكون كافية أو شاملة (اتفاقية لدى جميع الناس) وكمثال توضيحي على ذلك هو لجوء أحد المؤلفين الموسيقيين الذي سئل عن معنى قطعة موسيقية كان قد فرغ لتوه من عزفها، إلى العودة إلى "البيانو"، وعزفها مرة أخرى[2].

في حين رأى"هربرت ريد"(**) أن« كل عناصر العمل الفني الكامل في ارتباط داخلي متشابك، فهي تتضامن جميعاً لكي تخلق وحدة يصبح لها من القيمة ما أهو أعظم من مجرد قيمة مجموع تلك العناصر»[3]، فهناك وحدة خفية تميز العمل الفني، بحيث أن الرؤية لا تكون مجزئة تخص كل عنصر على حدا، وإنما هي شاملة تجعل المتلقي يحكم حكما كليا وعاماً، وحتى الفنان أثناء إنجاز اللوحة مثلاً فإنه لا يضع في حسبانه ذلك

(*) يمكن الإشارة إلى أن هناك خلط حول مفهوم الشكل والمضمون، حيث يلحق البعض مفهوم الشكل بالعناصر الحسية للعمل الفني، في حين يرون أن المضمون هو الفكرة المرجوة منه. كما أن مشكلة هذه العلاقة قد طرحت بصيغ لغوية مختلفة مثل علاقة المادة بالصورة، أو الفكرة بالواقع، أو روح العمل الفني وجسمه،، إلى غيرها من المصطلحات.

(1) جيروم ستولنيتز، النقد الفني دراسة جمالية، مرجع سابق، ص 323.

(2) المرجع نفسه، ص 377.

(**) **هربرت إدوارد ريد Herbert Edward Read (1893-1968)**: مؤرخ فن إنكليزي، كان شاعراً، وناقداً أديباً وفيلسوفاً، اشتهر من خلال كتبه العديدة عن الفن وقد كان لها عظيم الأثر على تبيان دور الفن في التعليم. كما يعد ريد من مؤسسي معهد الفنون المعاصرة، فضلا عن كونه أحد أول الكتاب الإنكليز الذين أبدوا اهتمامهم بالوجودية.

(3) هربرت ريد، معنى الفن، تر: سامي خشبة، الهيئة العامة المصرية للكتاب، مصر، ط1، 1998، ص 40.

الفارق بين ما يفكر فيه من تصميم، وبين المادة التي من خلالها يشكل الصورة. يستدل"ريد" على ذلك :« وقد قال "هويستلر" أنه قد مزج ألوانه بعقله، كما أنهم يقولون في ألمانيا أن المصور يصور بدمه...»[1]، وهي أقوال تترجم مدى انصهار الفكرة مع المادة التي يتشكل من خلالها العمل الفني، إنها وحدة يذوب بمقتضاها إي محاولة نظرية إلى فصلهما.

وفي نفس السياق، يشبه "جان برتيلمي" العلاقة بين الشكل والمادة، بالعلاقة التي تربط الروح بالجسد، حيث يقول:«...إن الروح تخترق الجسد وتشكله بصورتها، في حين أن الجسد بدوره يسعى إلى الروح ليشكلها بصورته، بحيث أغدو وقد أصبح جسدي صورة من روحي، وروحي صورة من جسدي إن صح التعبير. وسوف نفكر في هذا حين نتحدث عن العمل الفني الذي يقترب من نواح عدة من الكائنات الحية...»[2]، فإذا صح التشبيه فإن الروح تصبح الشكل الذي هو عليه العمل الفني، ومادته تمثل الجسد، هذه المادة التي في حقيقتها مجرد جماد أو شيء غير ذي معنى في حالتها الخام، لكن وما إن تخالط يد الفنان وإرادته في التصميم تتحول ويتغير ترتيب عناصرها لتضحى ذات جدوى وقيمة، فـ«ليست فكرة الفنان هي بعينها التي تتحرك في عالم المحسوسات، بل هي فكرة ملموسة (...) وهي تتفتح وتنمو في تكتل وتتخذ صورة وتماسكاً حال التماسها بالمادة، ولا يمكن أن تصبح ذات وجود حقاً إلا بعد تجسيمها في مادة تقبل هي حدودها وتقبل هي ما تعرضها عليها وتضم ما تحويها من مزايا»[3]، وهذا لا يعني وجود فاصل زمني في إنشاء العمل الفني، بين لحظة التصميم العقلي المسبق له، وبين تجسيده في شكله الكامل[*]

([1]) هربرت ريد، مرجع سابق، ص 40.

([2]) المرجع نفسه، ص 173.

([3]) المرجع نفسه، ص ص 174-175.

([*]) ومن أجل الاستدلال على صحة هذه الفكرة يسرد "جان برتليمي" بعض الأقوال، منها قول بلزاك:« يجب على المصورين ألا يفكروا والفرشاة بين أيديهم». (أنظر: المرجع نفسه، هامش ص 174). بالإضافة إلى قول "أوسكار

فالعملية متشابكة ومترابطة تتخذ طابع الوحدة والتدرج، وحتى في حالت تخيل العمل قبل تجسيده، فإن الصورة النهائية لا يمكن أن تكون صورة طبق الأصل عما تم تخطيطه بدءاً.

وبالعودة إلى الفيلسوف "ميرلوبونتي" فإن المخرج الذي أقترحه لهذه الإشكالية هو اعتبار الكلمات والخطوط والألوان لغة، وهي أدوات ووسائل تعبيرية لا تقل أهمية عن الكلمات، من ثمة لا وجود للفكرة من جهة ومادة من جهة أخرى(*)، وإنما العمل الفني يتكلم ويعبر بمثل أن المادة تتخذ معناها من عناصرها الظاهرية المشكلة لها فإذا« ...كان التعبير نفسه يصلح هنا وهناك، فإنه أصبح ممكناً ربط فن الرسم بعمق اللغة، واللغة بعمق فن الرسم، كما أصبح لزاماً تخليصهما من النظرة القائمة على التعود والبداهة المزيفة »[1].

إن المعنى ليس حكر على الكلمات، والتعبير الذي هو سمة شاملة للوجود، يسكن اللغة، مثلما يسكن كل عمل فني مهما كان نوعه، فتصبح بذلك مهمة الفيلسوف هي محاولة تقصي الأثر المستتر في العالم انطلاقاً من خبرته الجسدية في التعامل مع الأشياء، وأيضاً من خلال الإصغاء المستمر لأحاديث الصمت الذي يحمل أكثر من معنى، يقول معبراً عن ذلك: « إن فعل الرسم والتصوير ليس إنتاجاً لشيء ما من لا

وايلد":« يعتقد البعض أن الأفكار تولد عارية، ما من أحد يريد أن يفهم أني لا أستطيع أن أفكر إلا على شكل أقاصيص، والنحات لا يبحث كيف يترجم فكرته بالرخام، بل هو يفكر بالرخام مباشرة» (جان برتليمي، بحث في علم الجمال، مرجع سابق، ص 175.)

(*) يقيم"ميرلوبونتي" وحدة وجودية وثنائية بين النفس والجسم باعتبارهما ذاتاً أو أنا متجسد، هذا من جهة ومن جهة أخرى بين الأنا المتجسد والعالم(بما فيه عالم الفن)، يقول:«...إذا ما نحن تابعنا نتائج السلوبية فإننا نفهم كيف أن كياننا الترنسندنتالي وكياننا الأمبريقي هما القفا والوجه أحدهما للآخر، وكيف أننا بواسطة ذلك مرئيون وكيف أننا لسنا العلة الملائمة لكل ما نحن إياه، وكيف أن العالم ليس هو وحسب نهاية صيرورة تكوننا الخاص، وإنما هو ما يشدنا مسبقاً بينما نحن نجوبه بنظرة تشكل، وبطريقتها، جزءاً منه».(أنظر: ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، ، ص 127.)

(1) Merleau-ponty,la prose du monde,op.cit,p :67.

شيء، وأن رسم الخط ولمسة الفرشاة والأثر المرئي ليست غير الأثر الذي تتركه حركة الكلام الشاملة التي تتجه صوب الكينونة في تمامها، وأن هذه الحركة تشكل كذلك التعبير بالخطوط كما التعبير بالألوان وتشمل أيضاً تعبيري كما تعبير الرسامين الآخرين»[1].

المعنى يسكن العالم، بل أن كل ما في العالم يتكلم ويعبر عن المعنى، وما علينا إلا أن نتحول إلى رحالة متجولين، نقتفي الأثر الصامت للأشياء، من أجل أن نعيد استنطاقها من جديد، هكذا أراد"ميرلوبونتي" أن يقول وهو يحاول أن يلحق العمل الفني للمصور ببوتقة الوحدة الشاملة للتعبير، ولتوضيح هذه الفكرة يقول:«العالم الإدراكي"اللامتشكل" الذي كنت تحدثت عنه بخصوص فن الرسم–هو المورد الدائم للفعل الرسم،– وهو لا يحتوي أي صيغة للتعبير والذي هو مع ذلك يستدعيها ويتطلبها جميعاً ويستثير مع كل رسم جهد تعبير جديد، – هذا العالم الإدراكي هو بالأساس الكينونة بالمعنى الهيدغيري، هو أكثر من كل رسم ومن كل كلام ومن كل "موقف"، إنه يظهر وقد أدركته الفلسفة في كليته...»[2].

إذن مهمة كشف الكينونة والتعبير عنها لا تخص ممتهني الحكمة وادعياها فقط وإنما قد تشمل أصحاب اليد من الرسامين، ذلك أنهم ينهلون من نفس المورد فقط أنهم يعبرون بطريقتين مختلفين، الأول بطريقة لغوية مباشرة تتمثل في الكلام، والثاني باللغة غير مباشرة تتخذ من الخطوط والألوان وسائل تعبيرية لها. وبالرغم من ذلك فإن الجهود التي كان يسعى إليها "ميرلوبونتي" قد تخطت اللغة الغير المباشرة إلى محاولة إمكانية دراسة فن التصوير باعتباره لغة مباشرة، أي بإلحاقه ضمن مجال اللغة المؤسسة

([1]) موريس ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، مصدر سابق، ص 323.

([2]) المصدر نفسه، ص 267.

langage constitué، مع التأكيد في كل مرة على أن اللغة التي توجد لدى الرسامين لا تقل بلاغة ولا قدرة على خلق المعاني[1].

من هنا لا يجب المفاضلة إذا ما تعلق الأمر بالمقارنة بين الكلام والفن، فكلاهما يحملان القدرة ذاتها على التعبير، فـ«...لا يوجد فرق أساسي بين أشكال التعبير ولا نستطيع أن نعطي ميزة لأحدها وكأنه كان يعبر عن حقيقة في ذاتها، فالكلام صامت مثل الموسيقى والموسيقى متكلمة مثل الكلام، والتعبير خلاق في أي مجال والمعبر عنه هو دائماً غير مفصول عنه»[2]، وحتى من وجهة تاريخية نجد أن الفنانون والكتاب ومنذ قرون عديدة، عملوا جنباً إلى جنب دون أن يشعروا بالعلاقة الخفية التي تجمعهم، فقد طبع مسار تطورهما نفس المنحى، من مرحلة الاستقلال عن المقدس وعن كل ما قد يشكل عائق لحريتهما، إلى مرحلة الاعتراف بسلطة الحقيقة والطبيعة والاحتكام إلى العمل المتقن المضفي إلى رحابة التعبير والإبداع[3]، لكن وبالرغم ما فيهما من وحدة إلا هنا فوارق شكلية يمكن أن تميزهما عن بعضهما البعض، فعملية التعبير في حالة الكلام يمكن أن تتكرر إلا ما لا نهاية، كما أنه يمكن أن نتكلم عن الكلام في حين أننا لا نستطيع بأي حال من الأحوال أن نرسم عن الرسم، حتى أن كل فيلسوف يحمل بمخيلته غاية مرجوة في أن يخلق كلام يختم به جميع الأقوال التي تفوه بها، لكن الرسام أو الموسيقي لا يأمل في استنفاذ كل رسم أو موسيقى ممكنة[4].

ثم إن وحدة اللغة والفن عند"ميرلوبونتي" تسلمنا إلى وحدة من نوع آخر بين الجسد والفن، لأن العمل الفني هو قبل كل شيء خبرة بالجسد، مع الإشارة إلى أن طرقه للموضوع الفن لا يشكل فارقاً عما تناولناه في السابق من تركيز على تماهي الجسد مع

([1]) Merleau-ponty,la prose du monde,op.cit, p :123.

([2]) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الإدراك، مصدر سابق، ص 317.

([3]) Merleau-ponty,la prose du monde,op.cit,1964,p :68.

([4]) المصدر السابق، ص 161.

الوعي، أو الكلمة مع معناها، أو الإيماءات مع حركات الجسد المختلفة، لأن عمل الفنان لا يدخل في سياق الأفكار والتصورات الذهنية المجردة، ولا ضمن ترجمة الإنفعالات الغائصة في القلب، وإنما هو فعل من أفعال الجسد تتحرك فيها اليد وشتى الأعضاء وفق طريقة لا يُدرك بدايتها وكيف تنتهي، حركة عفوية يتماها فيها المعنى في العمل الفني مع حركات الفنان الجسدية من حيث هو يرسم أو يؤلف الألحان، فبقدرته الساحرة يستطيع«التوحيد بين الطبيعة والفن»[1].

ولأن العمل الفني قابل للمشاهدة والرؤية، فهو يشترك في نفس الخاصية التي يمتلكها الجسد، من هنا لا يصح مقارنته بالشيء المادي، وإنما بالأحرى بالعمل الفني[*]، لأن الفكرة التي تحوزها اللوحة أو المقطوعة الموسيقية، لا يمكن تلقيها إلا برؤية الألوان أو سماع الأنغام، وكمثال على ذلك تحليلنا لأعمال الرسام "سيزان" إذا ما كنا قد شاهدنا لوحاته أنِفَاً، يفتح لنا باب التأويلات المتعددة، الأمر الذي يختلف إذا ما شاهدنا هذه اللوحات وفق رؤية آنية ومباشرة، فهي تعطينا سيزان الموجود وحده، أو كما هو دون تفكير[2]. من هنا فالعمل الفني يستمد وجوده من المشاهدة الجسدية له، وليس من تلك التحليلات النظرية الباحثة عن معناه بين الخطوط، لكن كيف للجسد أن يدرك اللوحة؟ هنا يجيب"ميرلوبونتي" أن الجسد يحمل معنى آخر مختلف عن ذلك المعنى المتداول والشائع، لأن الجسد المقصود هنا هو الجسد الفاعل الذي يمتلك من الخبرة الحسية ما يؤهله لإدراك العالم، وبالتالي إدراك معاني اللوحة، يقول معبراً عن ذلك: «...فالكيف

([1]) Merleaou ponty, sens et non-sens, op .Cit , p :22 .

([*]) وفي موضع آخر يقول:«فالقصة والقصيدة واللوحة والمقطوعة الموسيقية هي أفراد، أي كائنات حيث لا نستطيع أن نميز التعبير عن المعبر عنه، وحيث لا يمكن بلوغ معناه إلا بواسطة تماس مباشر...بهذا المعنى يمكن لجسدنا أن يقارن بالعمل الفني. إنه عقدة من الدلالات الحية وليس القانون لعدد معين من العناصر المتغيرة معه».(ميرلوبونتي المرئي واللامرئي، ص 132)

([2]) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الادراك، مصدر سابق، ص 132.

واللون، والعمق، التي هي هناك أمامنا، ليست كذلك إلا لأنها توقظ صدى في جسمنا ولأنه يستقبلها»[1].

يوحد "ميرلوبونتي" في مجال الفن بين العمل الفني وجسد الفنان، فاللوحة الفنية هي ذاتها يدا الفنان أثناء الرسم[*]، كما هي إدراكه الحسي وهو يتماها مع الخطوط التي يشكلها.تنبثق المعاني من ألوانها الزهرية الفاتحة وضلالها الرمادية المعتمة، من تلك الانحناءات التي تميز تفاصيلها، لا يوحي الرسم غير ذاته ولا يقرأ من الخارج كما يقرأ النص الفلسفي أو العلمي، وإنما نستشف دلالاته من بنيته الكلية، يشع من داخله كما تشع الشمس بنورها على العالم، فلحظة الإنارة هذه تتجسد في تلك العلاقة «...بين ناضر ومنظور، بين لامس وملموس، بين عين وأخرى (...) عندما تضاء شرارة الحاس والمحسوس، عندما توقد هذه النار التي لا تكف عن الاحتراق »[2].

وحتى الفرشاة أو أية أداة أخرى قد يستعملها الفنان هي في الأصل امتداد طبيعي ليده أو جسده، إنها تمثل أدوات تحمل نفس الأهمية التي تكون للذهن في عملية الإبداع بل إذ توخينا الدقة أكثر لقلنا أنه ليس هناك جسد من ناحية، وذهن من ناحية أخرى في النشاط الإبداعي[3]، لأنه من غير المعقول «...وضع العقل الذي يوجه الفكرة، واليد التي تطيع التفكير موضع التعارض، إذ أن الحقيقة هي أن اليد تتمتع بالذكاء وحساسية الإلهام(...) وهذا هو الشأن بالنسبة للفنان تماماً: إن تفكيره موجود على أطراف أصابعه

([1]) موريس ميرلوبنتي، العين والعقل، مصدر سابق، ص 22.

([*]) يعرف "ميرلوبونتي" فن التصوير بقوله :«هو تلك العملية التعبيرية للجسد، التي تبدأ بإدراك بسيط يتضخم تدريجياً في الرسم وفي الفن عموماً ». (أنظر: Merleau-ponty, signes, op.Cit,p: 87).

([2]) المصدر السابق، ص 21.

([3]) سعيد توفيق، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، مصدر سابق، ص 219.

بل في أصابعه، بهذا تصبح للأيدي قدرة شاعرية وفصاحة بكل ما في هذين التعبيرين من معنى»[1].

إن إقامتنا في وسط ملون معين تتيح لنا مع الوقت خبرة خاصة في معرفة هذه الألوان وطريقة استعمالها ومزجها مع بعضها البعض، أن الأمر لا يعدوا إلا أن يكون عملية جسدية، لا تتأتى إلا بالدخول في هذا العالم الجديد، ببساطة تتلخص الفكرة في الآتي هو أن جسدي يمثل القدرة العامة على السكن في جميع أوساط العالم، بل هو مفتاح جميع العلاقات والمعادلات[2]. وكمثال على ذلك نبوغ الرسامين العظام في إيطاليا في عصر النهضة، وانحصار نشاطهم ضمن نطاق جغرافي محدد، ناجم عن الجو العام الذي أتاح لأجسادهم فرصة مخالطة الألوان سواء من خلال المشاهدة العينية لمجمل اللوحات التي تزينت بها بيوتهم، أو المنحوتات المتناثرة بين أزقة المدينة وفي المتاحف. إن رسام مثل "ليونارد دافينشي" لم يكن لينبغ إلا ضمن مجتمع غني بالمشاهد الحسية التي تجسدها اللوحات والمنحوتات،لأن « كل صناعة فنية"صناعة فنية خاصة بالجسم" وهي ترسم وتكبر البنية الميتافيزيقية لجسدنا»[3].

يؤكد "ميرلوبونتي" أيضاً على وحدة من نوع آخر، بين المشاهد وتعبير الفنان فاللوحة أو إيماءة الممثل ليست مجرد مشاهد غائبة أستعيرها من حين لآخر لأستدل بها على وجود العالم الحقيقي، فرغم أنها خيالية إلا أنها «...أكثر قرباً بما أنه الرسم البياني لحياته في جسمي، ولبه أو ظهره الجسدي معروض لأول مرة على النظرات »[4]، بل إن الأمر يتعدى علاقتي بالفنان، لتشمل المشاركة الذوقية بين الأنا والآخر، وكمثال على ذلك: رؤيتي للوحة مع شخص آخر، وحديثي معه على هذه اللوحة التي أراها معه تتيح

([1]) جان برتليمي، بحث في علم الجمال، مصدر سابق، ص 197.

([2]) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الادراك، مصدر سابق، ص 256.

([3]) موريس ميرلوبنتي، العين والعقل، مصدر سابق، ص 33.

([4]) المصدر نفسه، ص ص 23-24.

اختراق انطباعاتي فيه كما تخترق انطباعاته في، بل الأكثر من ذلك تخترق اللوحة والأشياء المصورة فيها في وفيه، وبالتالي حضوري يتعدد ليشمل الأنا والآخر واللوحة والأشياء الموجودة في العالم. إنه و«في صدفة الزمن، نعقد علاقات مع ذواتنا ومع الآخر، وبكلمة نقيم مشاركة في العالم،" فكائن الحقيقة" ليس متميزاً عن الكائن في العالم»[1].

يختم"ميرلوبونتي" مسار وحدة التعبير الجمالي، بالتأكيد على وحدة الفلسفة والفن باعتبارهما نشاطان يهدفان إلى بلوغ كينونة الكائن، بالإضافة إلى اشتمالهما على صفة الإبداع، مع الإشارة إلى أن المقصودة هنا ليست الفلسفة النظرية القائمة على المفاهيم المعلبة، وإنما الفلسفة كتجربة عميقة للوجود، أو من حيث هيا عمل قصدي يمس الظواهر ويهدف إلى كشف الأصول، يصرح بذلك قائلاً:«... ذلك أن الفن والفلسفة معاً هما حقاً ليس منتجين اعتباطيين في عالم ما هو"روحي"(عالم الثقافة)، وإنما هما صلة بالكينونة حقاً من حيث هما إبداعان، فالكينونة هي ما يتطلب منا إبداعاً حتى تتسنى لنا تجربتها»[2].

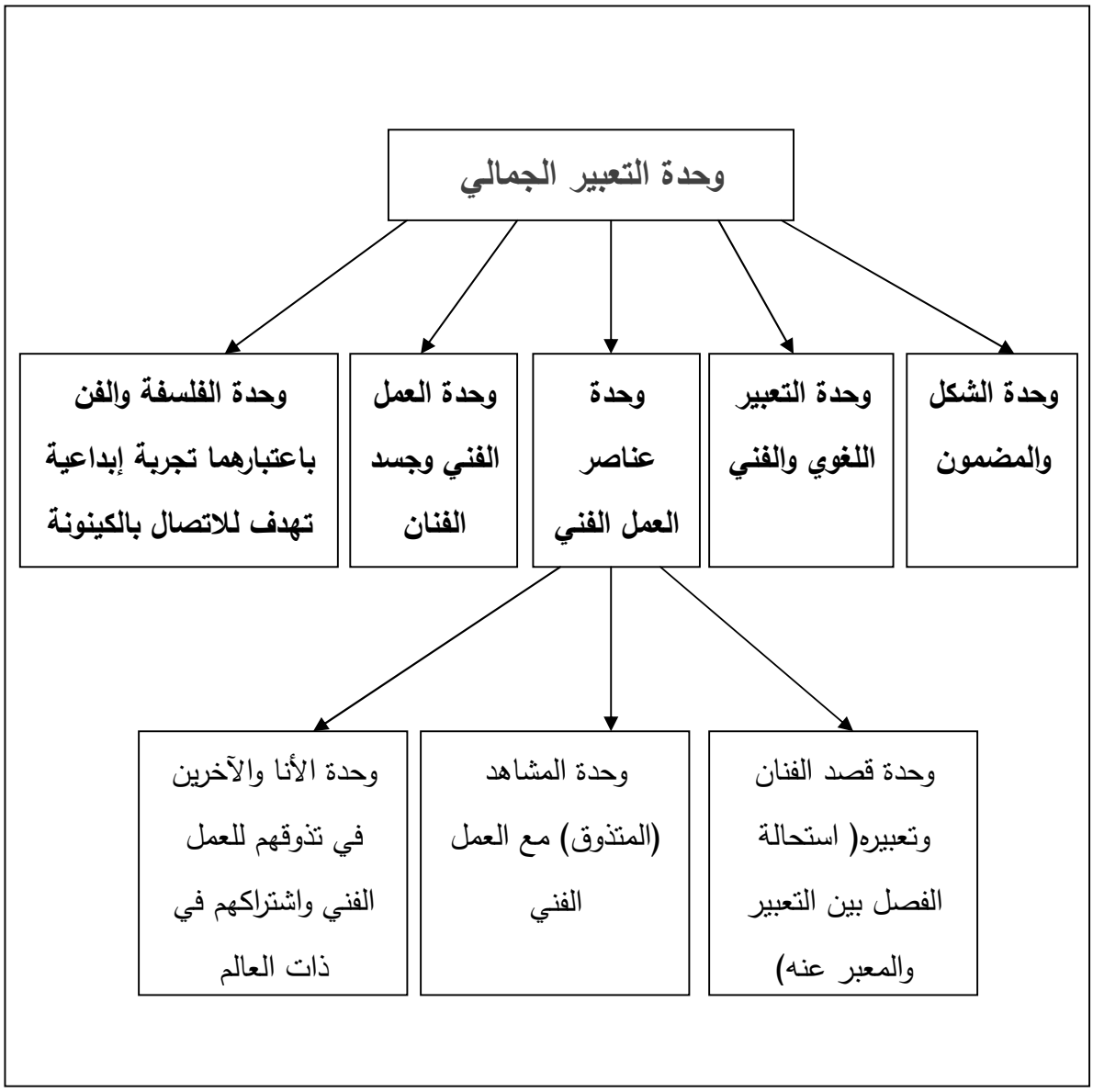
إن الفن ليس مجرد نشاط غرضه المتعة وإثارة الحواس لدى المتلقي، وإنما هو طريقة خاصة ومختلفة في التعامل مع العالم، أو هو محاولة للفهم العالم مع القدرة على نقل هذا الفهم للآخرين، ليس من خلال الكلمات وإنما على شكل للوحات ومنحوتات وأنغام، أي قنوات ساحرة تنقلنا من مجال النظر العقلي الجامد الذي تحكمه المفاهيم، إلى مجال الملامسة الحسية مع ما تحمله من حميمية وقرب، وعلى الفلسفة إذا أرادت أن تتصل بهذا الخيط الرفيع الذي يربطنا بالكينونة(العالم الإدراكي اللامتشكل) أن تتخذ نفس المسار الذي سبق وأن انتهجه الفن، لأن أيقاظ العقل لا يكون إلا بالرؤية والمشاهدة

([1]) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الادراك، مصدر سابق، ص 319.

([2]) موريس ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، مصدر سابق، 305.

والتقرب إلى عالم الأشياء بغرض الإصغاء الجيد لها، مع امتلاك ناصية الإبداع والتخيل وقدرة على صياغة كل هذه المعاني في شكل كلمات.

في الأخير نقدم الخطاطة التوضيحية الي تبين أهم عناصر وحدة التعبير الجمالي حسب تصور "موريس ميرلوبنتي":



خطاطة (03): مخطط يلخص أهم العناصر التي تناولها "ميرلوبونتي" لأجل التأكيد على وحدة التعبير الجمالي

3-الأسلوب ومراحل تطور الفن

إن رحلة البحث عن ثقل المعنى في العالم لاتنتهي بمجرد الرؤية وإنما تتعداها إلى اكتشاف الأسلوب الذي يحول هذه الرؤية إلى تعبير، ومادام أن لكل فرد طريقته في التعامل مع الأشياء والتعبير عنها، فإن إمكانية الإختلاف عن الآخرين تبقى متاحة حيث« يظهر تميز الفرد في الأسلوب الذي يمكن أن يحتوي على ابتكار حقيقي ولا يمكن الجزم بأنه مفصول عن التعبير(فالتعبير عن الألم هي وسيلته ليكون ألماً) »[1]، وبالرغم من اختلاف الأسلوب في التعبير لدى كل فرد، إلى أن الغاية التي تدفعنا إلى هذا التعبير هي محاولة إقامة عرى التواصل مع الآخرين، وذلك عبر المرور بالجسد الذي يساهم في عملية الفهم، فهم العالم الذي هو قبالتي، والآخرين الذين هم بجانبي، فـ« عندما أنظر إلى بدايات الأفعال التي يقوم بها الآخرين فإن جسدي يتحول إلى أداة لفهمها، أو يصبح جسدي طريق للإطلاع على جسد الآخرين(...)هنا يظهر مفهوم الأسلوب: أسلوب حركاتي وحركات الآخرين، الأمر ما من شأنه أن يجعل ما هو حقيقي بالنسبة لي حقيقي بالنسبة للآخرين»[2]. فالبحث عن الأسلوب الذي يتيح التواصل مع الآخرين ويؤثر فيهم هو بالأساس مهمة جسدية، تبدأ بالمشاهدة الفعلية للحركات الجسدية التي يتخذها الآخرون وسيلة للتعبير عن انفعالاتهم، وتنتهي بمحاولة فهمها والتفاعل معها.

والجسد المقصود بإقامة التواصل وفرادة الأسلوب بحسب"ميرلوبونتي" ليس الجسد بصيغته العضوية المنفعلة، وإنما الجسد الفاعل والمتفاعل مع العالم والآخرين، الجسد الذي يحمل بصمته الخاصة والغير مكررة في التعبير. وكمثال على ذلك أسلوب اليد في الحركة وكتاباتنا يتم التعرف عليها سواء كتبنا الحروف على الورق بثلاث أصابع أو بالطباشير على السبورة بكامل الساعد، إن الأمر لا يعد مجرد آلية تدخل في صميم

([1]) Merleau-Ponty à la Sorbonne(résumé de cours 1949-1952), (Cynara, Grenoble 1988), pp :39-49.

([2]) ibid, pp : 57-58.

جسدنا أي مرتبطة ببعض العضلات التي تقوم بحركات محددة وفق نمط عضوي، وإنما هي قدرة عامة على الصياغة الحركية القادرة على تنظيم النقلات التي تصنع دوام الأسلوب[1].

وإذا كانت حركات اليد في الكتابة هي أسلوب، فإن أكثر من يستعمل هذا العضو للتعبير هو الفنان، فعن طريق تحريك أنامله في الرسم، وتوظيف الألوان يشكل لوحات فنية تُخَوِل له إمكانية أن «... يتجاوزنا درجة في الرؤية لكون جسده يسكنه حس فني إضافة نتيجة لقدرته في أن يكون مرئيًا من خلال ذاته وذلك ما جعله يسكن داخله»[2] من هنا فالأسلوب يظهر بشكل جلي عند الفنان، فهو الأقدر على رؤية العالم والتعبير عنه، وفق رؤية شخصية منفردة، تحمل نسيج خاص في نظم الخطوط وتوظيف الألوان ولعل دليل ذلك اختلاف اللوحات وتنوعها، وانشغال كل فنان بما ياستهويه من مواضيع.

إن المصور عند النظر إلى موضوعاته وعلاقتها بالضوء والظل، لا بد له من أن يضع في حسبانه القيم النغمية، أو بعبارة أخرى الشدة النسبية لكل لون من ألوانه المتعددة قياساً مع الضوء العام للرسم كله. الأمر الذي يجعلنا نحدد النمط الخاص الذي اتخذه في صياغة لهذه الألوان، وبالتالي استنتاج الأسلوب السائد لديه[3]، فالأسلوب لا يخرج من كونه عملية إرادية تعبر عن نشاط تنظيمي يهدف إلى اختيار أجمل الخطوط والألوان القادرة على تجسيد الفكرة التي يسعى الرسام لتعبير عنها. فما يجب التأكيد عليه إذن هو هذه القدرة الفريدة التي يمتلكها الفنان على نحو خاص في محاولة الموازنة بين ما يرغب فيه أي الشكل النهائي للفكرة قبل الشروع في الرسم وبين ما يوظفه من مواد لأجل تحقيق هذه الغاية.

([1])Merleau-ponty, signes, op.Cit, p:82.

([2]) موريس ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، مصدر سابق، 127.

([3]) هربرت ريد، معنى الفن، مرجع سابق، ص36.

وعليه فإن هناك قيمة نغمية في توظيف الألوان والأشكال تشبه في بنائها العام السلم الموسيقي، حيث يكون لكل لون درجته المناسبة ولكل شكل طريقته الخاصة في الرؤية، وتختلف طريقة استعمال الريشة وتحديد الخطوط من فنان إلى آخر، فلكل فنان أسلوبه ورؤيته ونظرته الفلسفية للعالم(*). فالفن ليس مجرد إثارة لذائقة الجمالية لدى المتلقي، وإنما هو تجارب حية يعيشها الفنان على اللوحة، يتساءل"ميرلوبونتي" مستغرباً:«فكيف يمكن أن يكون الرسام(أو الشاعر) مختلفاً عن العالم الذي هو فيه؟. إن الخشونة أو التوجس من السطوح والأشكال الهندسية كلها تحمل رائحة الحياة، حتى ولو كانت تلك الحياة هي حياة مخجلة أو يائسة...»(1).

ومن أجل التعمق أكثر في موضوع الأسلوب، اهتدى "ميرلوبونتي" إلى معالجته تاريخياً من خلال استعراض وتحليل وتجاوز الكثير من الأفكار التي سبق وأن عرضها المفكر الفرنسي"اندري مالروا"(**)، فكل مرحلة من مراحل تاريخ الفن حسبه حملت أسلوب متميز في الرؤية وملمح سائد جعلها تختلف عن باقي المراحل التي تسبقها أو تليها «ذلك أن وظيفة الفنان والمنجزات الفنية لأي تيار ما، وتطور فن الرسم في حد ذاته، كلهم يتبعون في انجاز أعمالهم الفنية مجموعة من المكتسبات التقنية، بحيث تكون تلك الأعمال بمثابة التركة التي يتحقق فيها كل ما نبحث عنه»(2). فالفنان هو ابن بيئته

(*) يعبر "ميرلوبونتي" على قيمة اللون في التعبير بقوله:« فكل لطخة لون يضعها سيزان يجب، كما يقول برنارد أن تحوي الهواء والنور والموضوع والمسطح والطابع والصورة والأسلوب»(أنظر: موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الإدراك مصدر سابق، ص 265).

(1) Merleau-ponty, la prose du monde,op.cit,p :81.

(**) **أندريه مارلوا André Malraux (1901-1976)** : هو فيلسوف وروائي ومفكر وناقد أدبي وناشط سياسى فرنسي. تؤرخ حياته بمعنى من المعاني لكل أحداث القرن العشرين، عُيِّن وزيرًا للثقافة الفرنسية. تجنح أعماله في الغالب إلى السيريالية والسخرية والغرائبية، منها: «أقمار على الورق» و«الأمل» و«قيود يجب أن تتكسر» و«اللاواقعية» و«عابر سبيل» و«الإنسان المزعزع والأدب» و«لا مذكرات».

(2) ibid,,p :69.

وإبداعه وإن بدا خاص به فهو في الأصل حصيلة تجاربه مع العالم ومع الآخرين، أي أن كل اللوحات الفنية التي اجتهد فيها أصحابها لتخرج إلى العيان، كانت نابعة من نقطة التقاء الفنان الإنسان مع الأشياء، مع تجاربه العميقة والبائسة أثناء التوغل في مجريات الحياة ومآسيها، ونابعة أيضاً من التدرب العميق والمستمر في تحويل الكثافة التي يمتاز بها العالم وهو يسطو على ذهن الفنان إلى لوحة فنية تستثير الذائقة الجمالية لدى المتلقي وتوصل الفكرة كما أراد التعبير عنها.

يبدأ "ميرلوبونتي" تحليله التاريخي من خلال التركيز على نوعية الإدراك الفني الذي ميز المرحلة الكلاسيكية حيث رأى أن فنانو تلك المرحلة كان همهم الأساس هو محاولة التعبير عن الوجود الطبيعي للإنسان والأشياء، لذلك تم تفضيل اللوحة الزيتية عن غيرها، لأنها أكثر قدرة على تجسيد الموضوع من خلال إشراك تقنية التمثل التي تعتمد على العمق أو الحجم، والتلاعب بالأضواء والضلال أو الأشكال والحركة[*]، وهي تقنية لا تفتح أي مجال لصدفة في التعبير« فعندما يعبر الفنان الكلاسيكي من خلال لوحته عن الأشياء أو الكائنات (البشرية) التي تحمل كل صفاتها وثرواتها، فإنه يريد من خلال ذلك أن يكون مقنعاً أكثر من الأشياء ذاتها، فضلاً عن كونه يريد أن يصيبنا بالكيفية التي تصيبنا الأشياء بها، أي أنه يفرض على حواسنا مشهداً لا يقبل الاعتراض»[1]، غايته في ذلك محاولة إقامة التواصل بينه وبين الجمهور من خلال اعتقاده ببداهة الأشياء المعروضة، واعتقاده باشتراك الناس في نفس عملية الإدراك، لكن الأمر هنا يطرح أكثر

(*) اعتبر "ميرلوبونتي" أن فناني عصر النهضة قد حاولوا تغير المنظور الطبيعي القائم على الاعتقاد بالمجال البصري الكروي، والذي يربط الكبر الظاهر للعمل الفني، لا إلى المسافة، وإنما إلى الزاوية التي نرى منها الموضوع، حاولوا تغيير ذلك لصالح المنظور الصناعي القادر من حيث المبدأ أن ينشأ عملاً فنياً مضبوطاً، وقد ذهبوا إلى أكثر من ذلك حينما قاموا بتنقيح كتابات إقليدس، وحذف النظرية الثامنة التي كانت تضايقهم. (أنظر: موريس ميرلوبنتي، العين والعقل، مصدر سابق، ص 49).

(1) Merleau-ponty, la prose du monde, op.cit, p :69

من اعتراض لأن الإدراك يختلف واشتراك الناس في نفس وسائل الإدراك(العين مثلاً) لا يعني حملهم لنفس الإنطباع الواحد عند رؤيتهم لنفس اللوحة.

يطلق "ميرلوبونتي" لفظ المنظور على هذا الأسلوب الذي يتمتع به الفنان في رؤية العالم، والذي يعني عملية تنظيم موضوعات الادراك الحسي احتكاماً للعلاقات التي تبدوا عليها أثناء وقوعها تحت نظر المصور، سواء من حيث العمق أو البروز أو الكبر أو الصغر أو الارتفاع أو الملمس، وبالتالي فإن الفنان يتمتع بهذه الصفة التي من خلالها يستطيع أن يعيد صياغة هذه العلاقات التي تربط الأشياء في منظور أو مجال أدراكي معين، أي أنه يستطيع السيطرة على عالم ما، ويقدمه لنا في وفق رؤية وتنظيم متآلف يستطيع المشاهد أن يتذوقه في لحظة خاطفة[1]. يقول معبراً عن ذلك:« فالأسلوب يتحقق عند وجود البروز والعمق والكبر والصغر وما هو مرتفع وما هو أدنى، أي عندما تصبح لبعض مكونات العالم قيمة (...) ذلك أن الأسلوب موجود لدى كل فنان، بحيث يصبح عبارة عن المؤشر العام والموضوعي " لتغيير المنسجم" الذي يوحد المعنى المشتت لعملية الإدراك ويضعه بكيفية سريعة »[2].

يرى"ميرلوبونتي" أن الأسلوب يُكتَسب بالرؤية، فهو لا يأتي عن طريق الإلهام أو التعلم في المدراس وتقليب الكتب والنظريات، فالتفاعل مع العالم والتدرب المستمر على النظر للأشياء يجعل هذه الأخيرة تفصح عن سرها، وتمد عين المصور بكيفية التعبير عنها في اللوحة « إن التصوير، في أية حضارة يولد فيها، وأياً كانت المعتقدات، أو الدوافع، أو الأفكار، أو الطقوس التي يحيط نفسه بها، وحتى إذا مابدى مكرساً لشيء آخر، منذ لاسكو إلى اليوم، نقياً كان أو غير نقي، مشخصاً كان أم لا، لا يحفل بلغز

(1) سعيد توفيق، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، مصدر سابق، ص 227.

(2) Merleau-ponty, la prose du monde, op.cit,p :78

آخر سوى لغز الرؤية»[1]، فالرؤية هي أكثر من كونها عمل تقني غرضه التعبير عن الواقع الذي هو في متناول الجميع، بل هي محاول لابداع عالم نتحكم فيه ونغمره كلياً من خلال النظرة العفوية، فليس كما هو مشاع أن الرؤية الهندسية هي طريقتنا الوحيدة لنظر إلى العالم، أو أن الصورة الكلاسيكية تعبر عن شكل الإنسان فقط، إنها تحمل دلالة أكبر من ذلك، ملامح الإنسان وانفعاله ومزاجه، كما تشمل التعبير عن صلته الوثيقة بالعالم[2].

إذاً ما يجب هو أن يكون العمل الفني الذي ينجزه الرسام مربوط الصلة بالعالم ونابع من ارادة الفنان الحرة وادراكه، لأن الإدراك الحسي هو مجال اشتغال الفنان الدائم حيث يُحَاوِل فيه أن يُحَوِل الإيماءات والإشارات الحسية القريبة منه والبعيدة إلى أشكال تدرك للمشاهد حسياً. ووفق هذا لا يجب « القول بصورة جازمة أن الأسلوب هو أداة تمثيل لما هو ظاهري أو لعمل فني قبل اتمامه، فتمثيل العالم ليس وسيلة يحققها الأسلوب، لأن ذلك يستوجب أن يكون هدفاً في ذاته بكيفية مسبقة»[3].

ولتأكيد على العلاقة بين الإدراك والأسلوب أو ما يطلق عليه الأدراك (يُأَسلب stylise) أو يتخذ هيئة الأسلوب يضرب مثال المرأة التي تمر أمامنا في الشارع حيث لا تظهر لنا على أنها مجرد مخطط جسدي ذو معالم بارزة ولا هي بعارضة أزياء ملونة، ولا هي أيظاً عبارة عن مشهد في فضاء ومكان ما، إنها كتلة من التعبير الحي الذي يشمل البعد الذاتي والعاطفي والجنسي، أو أنها كلها لُحْمَةَ إن صح التعبير بنشاطها وضعفها في طريقة مشيها أو في تصادم كعبي حذائها على الأرض؛ والفنان هو الذي ينظر للمرأة بهذه الطريقة على خلاف الإنسان العادي الذي ينظر إليها من زواية الجسد، فجهده كله يتلخص في عدم الوفاء لصورة الواقعية المرئية ومحاولة نقل اسلوبها الخاص للعيش في

([1]) موريس ميرلوبونتي، العين والعقل، مصدر سابق، ص 26.

([2]) Merleau-ponty, la prose du monde, op.cit,p :70.

([3]) ibid,p :77.

العالم، غايته في ذلك هي محاولة تغليب القيمة الإيماءية لجسد المرأة من أجل حث المشاهد على النظر إليها نظرة لا تشير إلى جسدها فقط[1]. وكمثال آخر أيضاً نجد أن الرسام "فان خوخ"(*) من خلال لوحته "قمح مع الغربان"(**)لا يعبر عن واقع يجب الوصول إليه، بل هو يعبر عما تبقى من لقاء وصراع للنظر مع الأشياء التي تطلبه، عن علاقة الجسد بالعالم الذي يعيش فيه، وكذا الذي سيوجد بما هو موجود. هذا هو إذن الفن الذي لا يمكنه أن ينجز عملاً مطابقاً للأشياء وكائنات في هذا العالم[2].

إن السمة البارزة لفن العصر الكلاسيكي بحسب "ميرلوبونتي" هو تركيز الفنان المفرط على الذات[*]، وانتاج الأعمال الفنية دون الرجوع إلى الموضوع، وعلى الخلاف فإن« فن الرسم الحديث يطرح علينا مشكلات أخرى لا علاقة لها بفكرة الرجوع إلى الذاتية، بل معرفة الكيفية التي نتصل بها بالغير دون الرجوع إلى طبيعة قبلية تمكن حواسنا من معرفة كيفية الاتصال بالغير قبل حدوثها بالفعل، فضلاً عن التمكن من المعقولية قبل التعقل»[3]، فالاتصال الذي كان يقيمه فنان العصر الحديث مع الجمهور ليس أمر بديهي أو مجرد تحصيل حاصل كما كان يضن فناني العصر الكلاسيكي، كما أنه لا يتعلق بذات الفنان المبدعة وما تحمله من صفات ملهمة كما كان شائعاً، وإنما هو

([1]) Merleau-ponty, la prose du monde, op.cit,p :77.

(*) **فان خوخ Vincent van Gogh (1853- 1890)** : رسام هولندي مصنف كأحد فناني ما بعد الانطباعية، أثرت أعماله المفعمة بالإحساس وألوانه الخاصة والجريئة تأثيرًا كبيرًا على الفن في القرن العشرين، خلف في أخر خمسة سنوات من عمره ما يفوق 800 لوحة زيتية. من أهم أعماله: باقات الورد (دوار الشمس)، ، جسور لانغلوا، حقل القمح بالقرب من أشجار السرو، الليلة المتلألئة، أكلو البطاطا.

(**) انظر: لوحة قمح مع الغربان ، الملحق، ص 317.

([2]) ibid,p :83

(*) يرفض"ميرلوبونتي" تصور "مالرو" الذي يعتبر فيه أن الفن الحديث هو ارتداد للذاتية واعتقاده بأن موضوع الفن يختص بفهم الفنان ذاته، فالفن–فيما يرى ميرلوبونتي– ليس مونولوج داخلي بين الفنان وذاته، ولاتأمل جواني يركز على الباطن، بل هو اتصال مستمر مع الموضوع، وبحث مضني من أجل اكتساب الأسلوب الذي يمكنه من الاتصال مع العالم والآخرين. (أنظر: سعيد توفيق، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، ص 226).

([3]) Merleau-ponty, la prose du monde, op.cit,p :74

عمل مضني تم تحصيله عن طريق الممارسة التي كان يقيمها الجسد مع العالم، فإذا أردنا «...بالفعل فهم مصدر معنى الأشياء –الذي لا نستطيع من دونه فهم العمل المبدع– وجب علينا أن نتحرر من كل المعاني السائدة والمهيمنة، والرجوع إلى نقطة الانطلاق المعبرة عن إبداع الرسام وما يحمله من معاني خاصة به»[1].

إن فناني العصر الحديث–كما يرى ميرلوبونتي– استطاعوا التمرد على القواعد الكلاسيكية القديمة خاصة فيما يتعلق بالخط، إذ سعوا إلى تحريره من سطوة تقليد الشكل المرئي وتغيير مهمته إلى محاولة جعل الشيء مرئياً، أي الرسم التصميمي للأشياء في لحظة تكونها، حيث أصبح التعبير واقامة التواصل مع الآخر أكثر أهمية من الامتثال إلى الأطر النظرية، فـ« جهد التصوير الحديث لم يحتو على الاختيار بين الخط واللون أو حتى بين تشخيص الأشياء وخلق العلامات بقدر ما احتوى على مضاعفة انساق التعادلات أو قطع التحامها مع غلاف الأشياء، الأمر الذي مكن من خلق مواد جديدة أو وسائل جديدة للتعبير»[2].

إن "ميرلوبونتي" ينظر إلى الخبرة الجسدية التي يكتسبها الفنان في التعبير على اللوحة الفنية، على أنها عملية اتصال بين ذات الفنان والآخرين، والذات المقصودة هنا ليست الذات بمفهومها العقلي ولا الحسي، وإنما الذات بمفهومها الفينومينولوجي التي تعيش تجربتها الحية مع العالم، فـ«لاشك أننا نستطيع انجاز عمل فني من خلال مشاهدتنا للعالم، لأن الأسلوب هو الذي يحدد قيمة الفنان بالنسبة للغير من خلال ما هو ظاهر، بشرط أن يكون ذلك الشيء نابعاً منه »[3].

([1]) Merleau-ponty, la prose du monde, op.cit,p :76

([2]) موريس ميرلوبونتي، العين والعقل، مصدر سابق، ص ص 71– 72.

([3]) op.cit,p :80

فعيون المشاهدين تخبر المصور بما يجب عليه تغييره أو حذفه من ألوان على اللوحة، ما يعالجه من مواضيع تستهويهم وتبعث المتعة الجمالية فيهم، وهو بذلك لا يصبح حبيس مطالبهم وتابع لأهواهم وإنما بصورة أدق يرى من خلالهم العالم، كما يرون من خلاله العالم من زاوية إبداعية غير متاحة في الواقع، فالأسلوب وإن كان يُصقل بالنظر إلى العالم فأنه يتخذ ماهيته من حكم الآخرين، يقول"ميرلوبونتي" معبراً عن ذلك:«فالأسلوب إذن هو الذي يجعل المعنى ممكناً. وقبل اللحظة التي تصبح فيه الإشارة والشعار، بالنسبة إلى المشاهد والفنان علامة تلمع بكثرة، فإن كان لزاماً أن يكون هناك إنتاج وبروز معاني جديدة تحرر الفنان وتجعله في متناول الجميع»[1].

في الأخير نقول أن الأسلوب بحسب "ميرلوبونتي"هو العمل الفني ذاته، لأن الفن لا يقر سراً ذا قيمة بانفصاله عن الكيفية التي تم فيها كشف هذا السر، لأن الفن ليس تعبيراً عن شيء ما بل هو "تعبير أولي"، أي تأسيس لمعنى وقيام لحقيقة، وبالتحديد قيام لحقيقة العالم، فبالرغم من قدرة الفن على الظهور في الكثير من الأحيان بمظهر الغريب والمحير إلا أنه ليس أبداً غريباً عن العالم ومجريات الوجود وتفاعلاته معه، فهو ليس خيالاً أو عالماً آخر يمكننا أو يستحيل الهروب باتجاهه. وبالنسبة للرسام، لا يوجد سوى عالم منقوص يريد أن يكتمل، عالم هو في حاجة إلى أن يرسم دوماً، وما الغرائب الأسلوبية سوى محاولات للإجابة عن طبيعة تلك الأشياء الغامضة [2].

4- الرؤية والعمل الفني

إن من صميم البحث الفينومينولوجي، هو الكشف عن الأصول القابعة من وراء الظواهر، ولأن الظاهرة لا تُرَىَ إلا جسدياً أو بالأحرى لا تنفذ إلى ذواتنا إلا من خلال

([1]) Merleau-ponty, la prose du monde, op.cit,p :76

([2]) ميشال هار، فلسفة الجمال(قضايا ومشكلات)، تر: ادريس كثير وعز الدين الخطابي، منشورات مابعد الحداثة، المغرب، ط1، 2005، ص 83.

العين، كان لزاماً على"ميرلوبونتي" أن يخص هذا الموضوع بالدراسة والبحث والتقصي فالعين لا تعني مجرد العضو المتلقي للانطباعات الحسية بل هي «...تحقق معجزة أن تفتح للنفس ما ليس نفساً، أي المجال السعيد للأشياء وإلهها وهو الشمس»[1]، أي أن إشعاع الشمس المسلط على الأشياء والذي ينعكس بدوره على العين كفيل بأن يفتح لنا هذا العالم الجديد المليء بالكينونة والمغمور بالوجود، فـ«...كل واحد من الأشياء البصرية، مهما كان فرداً، يعمل كذلك بوصفة بعداً، لأنه يمثل بوصفه نتيجة لتفتح الوجود. إن هذا يعني في نهاية الأمر أن ما يتميز به المرئي هو أن تكون له بطانة من اللامرئي بالمعنى الصارم، يجعلها حاضرة بوصفها غياباً معيناً»[2]، الحضور الطاغي للأشياء يشيع الامتلاء في الوجود، فهي أكثر من أن تكون مجرد نُصُب مزاريه نراها كل يوم، حضورها حتى أثناء الغياب، يستدعي في كل مرة ذلك المعنى الأصيل المتجذر في النفس، ويجذب في الآن ذاته اللامرئي من عمق المرئي، يمكن تشبيه جدلية هذه العلاقة ببين الحضور والغياب بالأرجوحة التي تتحرك ذهاباً وإياباً، تجلب فيها الخارج نحو الداخل لتعاود الكرة من جديد ولكن بحركة عكسية تتجه فيها نحو الخارج.

ما يجب التأكيد عليه حسب "ميرلوبونتي" هو أن العين تمثل نافذة النفس على العالم، وليست مجرد عضو حاس يلتقط صورة الأشياء كما هي في الواقع، إنها تمتلك هذه الخاصية التي من خلالها يمكن أن نكشف من خلالها عن الجمال المتناثر في الكون، إنها تفتح أفق التنوع اللامتناهي للإبداع، بفقدانها نحرم من سحر الطبيعة، ونحرم من الغبطة التي قد تنتابنا أثناء رؤيتها، نسجن داخل هذا الجسم المظلم حيث ينقطع بنا كل أمل في أن نرى ثانية[3]. والمصور هو أكثر الناس تعلقاً بالطبيعة، حيث يهتف وجدانه لكل منظر ويتأثر بكل ومضة من ومضات الجمال، ولأنه على هذه الحال فإنه

([1]) موريس ميرلوبونتي، العين والعقل، مصدر سابق، ص 83.

([2]) المصدر نفسه، ص 85

([3]) المصدر نفسه، ص 82

حري به أن يرى الأشياء كما تبدوا له، وليس كما يتصورها، أن يستعيد بهذه الرؤية عمق الكينونة وهو ينقل العالم على اللوحة، وأن يستطيع أن يجاري المعنى أثناء تكشفه أو اختفائه، فهناك«...ما يصل إلى العين من الأمام، وهي سمات المرئي المجابهة، ولكن هناك أيضاً ما يبلغها من أسفل، وهو الخفاء العميق المتعلق بوضع الجسم (...) والمصور يلمس إذن الطرفين بواسطة الرؤية، ففي أصل المرئي، ذلك الأصل الذي لا تعيه الذاكرة شيء قد تحرك واشتعل، شيء غزا جسمه، وكل ما يصوره هو إجابة عن هذا التحريض»[1].

إن الرؤية ليست عالم من التفكر يقوم على التأمل والتدبر، ولا هي مسار يشق طريقه عبر السيالات العصبية إلى الدماغ، ليست حضور دائم ومنتبه للنفس، وإنما هي تعيش الغياب عن العالم من أجل جلب هذا الغياب، أو بالأحرى لأن الأشياء الصامتة لا تتكشف من تلقاء نفسها، وإنما تحتاج إلى لحظة من الإصغاء لكي تفصح عن كينونتها يقول"ميرلوبونتي" مفسراً ذلك: «ربما نشعر الآن على نحو أفضل بكل ما تحمله هذه الكلمة الصغيرة: يرى. فالرؤية ليست نمطاً معيناً من الفكر أو الحضور للذات: إنها الأسلوب الممنوح لي لأن أكون غائباً عن نفسي ذاتها، ولأن أشاهد من الداخل انشطار الوجود، الأمر الذي في نهايته فحسب أنغلق على نفسي »[2]. هذا الانغلاق على النفس يتحول إلى حضور من أجل تدوين المعنى وتحويل الاختفاء إلى تكشف، والذي سرعان ما يتحول بدوره إلى عمق العالم، حيث ينسحب تدريجياً إلى مكانه الأصلي وهو الصمت إنها جدلية يقيمها "ميرلوبونتي" لكي يثبت أن مهمة المصور ليست الفهم، بل الاستسلام للمظاهر الوجود، والتماهي مع الطبيعة، مع الإبقاء على مساحة ضئيلة من الانتباه،تمكنه من جعل الكينونة تتكلم على اللوحة.

([1]) موريس يرلوبونتي، العين والعقل، مصدر سابق، ص 86.

([2]) المصدر نفسه، ص 81.

بين المصور والمرئي تتبادل الأدوار وتتغير في كل مرة على نحو لا يمكن تفاديه فهو الناظر والمنظور إليه في الآن ذاته، قد يتبادر إلى الذهن لأول وهلة أننا نتكلم هنا على نظرة الآخر للمصور، لكن الأمر يختلف، فنحن نتكلم عن الأشياء–الأمر يبدوا غريباً– الجامدة التي تُبَادِل نظرة المصور، بل الأكثر من ذلك، إنها تتكلم إليه وتحاوره وتفصح له عن وجودها، بل عن كينونتها في العالم، عن الطريقة التي يرسمها وأي قد يختاره وهو يقوم بذلك، هي هكذا لحظة بزوغ نورانية لا يفقها إلا من امتلك شغف الانتظار والترقب، ينقل"ميرلوبونتي" هذه الحالة التي تشوب المصور عن لسان الرسام الفرنسي "اندريه مارشان"(*): « إني أحسست عدة مرات، وأنا في غابة، بأني لم أكن أنا الذي ينظر إلى الغابة: أحسست في بعض الأيام أن الأشجار هي التي تنظر إلي وهي التي تكلمني...وإني أنا كنت هناك أسمع...وأعتقد أن المصور ينبغي أن يخترقه العالم لا أن يريد اختراق العالم (...) إني أنتظر أن أكون مغموراً داخلياً ومدفوناً، إنني أصور ربما لكي أبزغ»[1].

هذا الشعور الذي ينتاب المصور وهو ينظر إلى العالم، لا يحتاج فيه أن يقرأ كثيراً عن أساليب الرسم، ولا عن طرق التعامل مع اللوحة، أو عن تدوين الخطوط والضلال بل يحتاج إلى تهيئة مسبقة للتصادم مع العالم، ومرونة في جعل لحظة الالتقاء هذه مثمرة وخصبة « إن العين بوصفها آلة تتحرك بنفسها، ووسيلة تخلق لنفسها غاياتها، هي ما قد انفعل بواسطة تصادم معين مع العالم وهي ترجع هذا التصادم إلى المرئي بواسطة علامات مرسومة لليد»[2]، وهنا يتجلى الفرق بين المصور الأكاديمي الذي تلقى تعاليمه عن طريق التلقين، والمصور المحترف الذي لا يمل التجول بين الأشياء، الأمر الذي

(*) **اندريه مارشان André Marchand (1907–1997)**: رسام وسينوغرافي فرنسي، بدأ الرسم في سن الرابعة عشرة ، حيث اتخذ Montagne Sainte-Victoire كنموذج لأول ألوانه المائية. ارتحل إلى الجزائر في عام 1933 وبالضبط إلى بوابة الصحراء (بسكرة) ، وقد تركت هذه الرحلة انطباعًا قويًا عليه.

(1) موريس ميرلوبنتي، العين والعقل، مصدر سابق، ص 31.

(2) المصدر نفسه، ص 26.

يمكنه من معرفة الطريقة التي تظهر فيها في العالم، لذلك يؤكد"ميرلوبونتي"أنه «...ينبغي على الرؤية أن تكون حاصلة على خيالها هي. ومفارقتها لم تعد موكولة إلى عقل قارئ من شأنه أن يقرأ تأثيرات الضوء– الشيء على الدماغ، الأمر الذي كان يعمله بالمثل لو لم يكن قد سكن جسماً على الإطلاق. إن الأمر لم يعد يتعلق بالحديث عن المكان وعن النور، وإنما أن نجعل المكان والنور موجودين هنا يتكلمان »[1].

لم يعد الإلهام أو لحظة التلقي الغريبة للجمال غير مفسرة في نطاق فلسفة "ميرلوبونتي، فهي بالمختصر شهيق وزفير للوجود، أو حالة من تنفس الوجود، إنها تقبع في منتصف[*] لحظة الفعل والإنفعال حيث نفقد قدرة التميز بين من يَرَى والذي يُرَى، بين من الذي يُصَوِر والذي يُصَوَر، إنها أشبه بمخاض الولادة العسيرة حيث يصبح فيها الشيء مرئياً بالنسبة لنا وبالنسبة لنفسه، وإن كان هذا الأمر ظرفي لغير المصور، فإن هذا الأخير يعيشه بصفة دائمة ومستمرة بما يشبه الميلاد المتصل[2].

إن رؤية المصور ليست نظرة من الداخل مطلة على الخارج، كما هي ليست علاقة"فيزيقية–بصرية" مع العالم، إنها بالأحرى المصور وهو يولد من عمق الأشياء، أو هو المرئي وقد تمثل في ذاته، ووفق هذا المنطلق لا تصبح اللوحة شيء يمكن مقارنته بأي شيء من الأشياء التجريبية، إنها "منظر للاشيء" أو هي "جلد للشيء" وقد سكن

([1]) موريس ميرلوبونتي، العين والعقل، مصدر سابق، ص 59.

([*]) يذكر"ميرلوبونتي" لحظة المنتصف التي يعيشها المصور أثناء الرؤية في كم من موضع منها قوله:« إن الرؤية هي التقاء، مثل مفترق الطرق، لجميع مظاهر الوجود... إنه رجوع إلى العين وإلى ما ورائها، وفي هذه الحلقة لا يوجد انقطاع، ويستحيل أن نقول إن هنا تنتهي الطبيعة ويبد الإنسان والتعبير، إنه إذن الوجود الأبكم الذي هو نفسه يفضي إلى إظهار معناه الخاص»(أنظر: العين والعقل، ص ص 86، 87). ويقول في موضع آخر:« إن الرؤية تحصل أو تتحقق من وسط الأشياء، تتحقق هناك حيث، يبدأ مرئي في أن يرى، ويصبح مرئياً لنفسه وبواسطة رؤية كل الأشياء تتحقق هناك حيث لا انقسام بين الحاس والمحسوس، مثلما يختفي كل انقسام بين ماء التبلور والبلور».(أنظر: المرجع نفسه، ص ص 19، 20).

([2]) المصدر نفسه، ص ص31، 32.

عالماً. لقد كان الرسام الفرنسي "هنري ميشو"(*) يقول إن ألوان "بول كلي"(**) أحياناً ما تبدوا مولودة ببطء على قماش اللوحة وكأنها صادرة من قاع أصلي[1]. من هنا يمكن أن نقول أن «اللوحة هي كالشيء ترى ولا تحدد، ولكنها إذا كانت في النهاية وكأنها عالم صغير ينفتح في العالم الآخر... إننا نشعر بأنها مصنوعة لهدف معين، وفيها المعنى يسبق الوجود ولا يتغلف إلا بالحد الأدنى من المادة الضرورية له لإجراء الاتصال»[2].

لا يكتفي المصور أيضاً بالنظر، وبالمشاهدة العينية الخالصة، وكأن العين تنقل العالم كما هو، بل في كونها تتعدى عملها ذاك إلى كشف نواقص العالم لتكملها وتجعل منها عملاً فنياً جميلاً، فالعين« ترى العالم، وترى ما ينقص العالم لكي يكون لوحة، وما ينقص اللوحة لكي تكون نفسها، وترى على لوح الألوان، اللون الذي تنتظره اللوحة»[3] وربما يفسر هذا القول تلك النظرات التي لا يكاد يكررها الرسام في كل مرة وهو يبدع لوحته، فينظر إليها من زوايا مختلفة ومن أبعاد عِدة، يطابق فيها بين الألوان ويخلطها على الشكل الذي يريده ويرتضيه، ولكن يحدث وأن لا يجد في عمله ما يُشبع ذائقة عينيه لحظة المشاهدة، فيلجأ إلى التغيير أو التمزيق أو محاولة البدء من جديد .

إن نظرة المصور ليست نظرة سطحية للأشياء، وإنما هي نظرة تستنفذ كل إمكانية للشيء في الظهور، تحاول أن تسأل الموضوعات التي على اللوحة كيف لها أن تبدوا لكي توجد فجأة، أو أن تصبح تميمة للعالم، وكل ذلك لأجل أن تحرض المشاهد على

(*) **هنري ميشو" Henri Michaux (1899 -1984)**: شاعر فرنسيّ ذو أصول بلجيكيّة، ويعد أحد شعراء فرنسا الكبار في القرن العشرين، اختار منذ أعماله الأولى أسلوبًا نثريًّا لقصائده، متحرّرًا من أيّ شكل سابق، ومن إطار أيّ مدرسة أدبيّة، وأكثر ما يميّز أسلوبه الشعريّ ابتكار مفردات جديدة وتوظيفها في قصائده.

(**) **بول كلي Paul Klee (1879 - 1940)**: هو رسام ألماني ولد في سويسرا، تتروح أفكاره بين السريالية التعبيرية والتجريدية.

([1]) موريس ميرلووبونتي، العين والعقل، مصدر سابق، ص ص 69، 70.

([2]) موريس ميرلوبنتي، ظواهرية الإدراك، مصدر سابق، ص 265.

([3]) المصدر السابق، ص 25.

رؤية المرئي. وكمثال على ذلك اليد التي تشير نحونا في لوحة دورية الليل[*]هي في الحقيقة هناك عندما يظهر ظلها الواقع على جسم القبطان بتقديم منظرها الجانبي لنا وعند تقاطع المنظرين اللذين يستحيل اجتماعهما، واللذين مع ذلك يكونان معاً، تقوم مكانية القبطان[1]. فالفنان لا يرى الوجود على شاكلة ما يراه الآخرون، لأن جسده مهووس بحس فني متميز، يجعله يتفاعل بطريقة مختلفة مع الأشياء الماثلة أمامه، إنه لا يراها مجرد جمادات، بل صور قابلة لتحول والتحوير، إنها تحتاج فقط إلى لمسة فريدة تجعل منها مرئية، يعبر عن ذلك "ميرلوبونتي" بقوله:« إنني أشعر بالشيء يراني، وان فعاليتي سلبية بطريقة مماثلة –وهذا ما يمكن أن يعبر عن النرجسية التي معناها ليس أن يرى الفنان في الخارج كما يراه الآخرون بل أن يكون يتجاوزنا درجة في الرؤية لكون جسده يسكنه حس فني، إضافة نتيجة لقدرته في أن يكون مرئيًا من خلال ذاته وذلك ما جعله يسكن داخله»[2].

نستطيع أن نقول إذن على أن عالم الفنان عالم مرئي، فما يحاول الفنان التعبير عنه هو عالمه المرئي، وما يعطي في فعل الرؤية لا يتعين واقعياً وإنما مرئياً، تراه العين أحياناً دون أن تكون مطالبة بتجسيده واقعياً، يراه الفنان بضوئه وألوانه ويمطره في لوحته لا كواقع بل كمرئي، مشهدا مرئياً وليس مشهداً واقعياً أو موضوعياً أو حتى خيالياً[3] فعمل الفنان ليس عمل قائم على محاكاة الواقع كما هو، ولا استنساخ الأشياء الموجود في العالم على اللوحة، بل هو نشاط دؤوب يبدأ أولاً بالرؤية المنفردة للعالم وينتهي ثانياً إلى محاولة قراءة الشيء من خلال ما يعبر ويظهر أي رؤية غائصة من الداخل تهتم

([*]) أنظر: لوحة دورية الليل، الملحق، ص 318.

([1]) موريس ميرلوبونتي، العين والعقل، مصدر سابق، ص 28.

([2]) موريس ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، مصدر سابق، 127.

([3]) بدر الدين مصطفى أحمد، فلسفة الفن والجمال، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط1، عمان(الاردن)، 2011، ص 227.

باستعادة المرئي، يمكن تلخيص هاتين المرحلتين في النظرة الثنائية المتبادلة في(الفنان/الشيء، الشيء/الفنان). يتكلم "ميرلوبونتي" عن كيفية عبور الشيء إلى اللوحة في موضع أخر قائلاً:«...بما أن اللوحة ليست شيئاً مماثلاً إلا بحسب الجسم، وبما أنها لا تقدم للعقل مناسبة لإعادة التفكير في العلاقات المشيدة للأشياء، وإنما تقدم للنظرة علامات الرؤية من الداخل، لكي تقترن بها النظرة، وتقدم للرؤية ما يكسوها داخلياً، ألا وهو النسيج الخيالي للواقع »[1].

وتتعلق الرؤية بالحركة، فكل ما نراه يتحرك أو تتحرك العين لرؤيته، بل إن جميع تنقلاتنا ترتسم أساساً في ركن من المشهد الذي نراه لأنها تنتقل عبر "خريطة المرئي" وليس ما أرى من حيث المبدأ سوى في مدى تناولي، أو على الأقل في مدى تناول نظرتي، وفي حدود خريطة "ما أستطيع"، من هنا فالعالم المرئي وعالم مشروعاتي المتحركة هي أجزاء شاملة تتدخل ضمن نفس الوجود[2]. كما تعتمد الرؤية على خبرة الجسم في تلقي الحركة والتعامل معها، ومادام أن الجسم هو أكثر الأشياء توزعاً بين الناس، فإن التعامل مع حركة الأشياء يدخل ضمن ما هو غريزي وعفوي[*]، لكن قد يختلف الأمر قليلاً إذا تحدثنا على المصور، فهو الوحيد القادر على تحويل رؤية الحركة كما هي في الواقع إلى مشهد يشع حيوية داخل الأجسام المرسومة على اللوحة. فمثلاً عند رسم صورة الرجل عند اللحظة التي تكون قدماه الاثنان يلمسان الأرض، نكون عند إذاً أمام نوع من الحضور الخفي لزمن داخل الجسم وهو الأمر الذي يجعل من صورة الرجل تتخطى كل حدود للمكان. من هنا نستنتج أن المصور يمتلك هذه الموهبة التي تتيح له

([1]) موريس ميرلوبنتي، العين والعقل، مصدر سابق، ص 24.

([2]) المصدر نفسه، ص 16.

([*]) يعبر "ميرلوبونتي" على حركة الجسم العفوية نحو الشيء من أجل رؤيته بقوله: « يكفي أن أرى شيئاً ما لكي أعرف اللحاق به وبلوغه، حتى لو لم أكن أعرف كيف يتم هذا في الجهاز العصبي. إن جسمي المتحرك لينتمي إلى العالم المرئي، ويكون جزءاً منه...». (أنظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها).

رؤية الحركة وتحويلها، من خلال إقامته لترتيب مفارق لموضع كل عضو من الجسم على اللوحة، حيث يبدوا لكل واحد منها توقيت مختلف[1].

بالإضافة إلى الحركة، تلعب الإضاءة دوراً مهماً في الرؤية فهي تساهم في إبراز الألوان وإيضاحها، مما يضفي قيمة جمالية على اللوحة، وكمثال على ذلك وقوف المُشَاهِد في معرض الرسم على مسافة ملائمة من اللوحة مع إضاءة مناسبة تتيح للألوان التي تحتويها أن تُظهِر إضاءتها الداخلية، الأمر الذي من شأنه أن يعطي لهذه الألوان قيمة تمثيلية معينة، وعلى العكس لو تقرب المُشَاهِد أكثر مع وجود إضاءة متمركزة ومهيمنة على اللوحات، فإن الألوان تبدأ في فقدان روحها التمثيلية مع الرؤية، وتضحى الأشياء غير الأشياء التي نعرفها، بما يشبه معجونة على خامة[2]. فما تعمل الإضاءة عليه هو محاولة توجيه إدراك المُشَاهِد أثناء رؤية الصورة، سواء من خلال جعلها خافته حيث التلاعب بالضلال أو كثيفة تحوز معظم حدود المكان، يقول"ميرلوبونتي" موحياً إلى ذلك: « إن رؤيتنا الخاصة تأخذ في حسابها وتتابع تفحص المشهد بواسطة الدروب التي ترسمها لها الإضاءة، مثل شعورنا بالمفاجأة في إيجاد أثر لفكرة غريبة، عندما نسمع جملة معينة »[3].

إن الرؤية بما هي خبرة يكتسبها جسم المصور، ليست متاحة لتلقين النظري بل إلى الممارسة العملية على أرض الواقع «...من المؤكد أن المصور لا يصل إلى امتلاك رؤيته في عدة أشهر، ولا في الوحدة أيضاً. ولكن ليست هذه هي المسألة: فسواء أكانت رؤيته مبكرة أم متأخرة، وسواء أكانت تلقائية أم تم تكوينها في المتحف، فإنها لا تتعلم على أي حال إلا بالنظر، ولا تتعلم إلا من ذاتها»[4]، فعامل التكرار هو من يجعل الجسم

([1]) موريس ميرلوبونتي، العين والعقل، مصدر سابق، ص 79.

([2]) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الإدراك، مصدر سابق، ص 257.

([3]) المصدر نفسه، ص 255.

([4]) المصدر السابق، ص 25.

يتعلم طريقة التعامل مع الأشياء وكيفية النظر إليها، كيف يمزج الألوان؟، وكيف يجعل من اللوحة تشع نورها المرئي من الداخل؟، إن الأمر أكثر من كونه عملية آلية تحركها العادة، إنه سلوك يحوزه الجسم ويوجهه الإدراك وتؤطره العين وتجسده يدا المصور، إنه نوع من التغيير المفاجئ الذي يصيب ماهية الجسد حيث ينتقل من مجرد التعامل التلقائي مع الأشياء إلى جسد ذاتي فاعل قادر على تحويل هذه الأشياء وجعلها تتكلم على اللوحة من خلال التوظيف المناسب للألوان، فـ «التعلم على رؤية الألوان يعني اكتساب أسلوب معين للرؤية واستخداماً جديدا للجسد الذاتي »[1].

في الأخير نستنتج أن البحث عن ثقل المعنى في العالم هو من قاد "ميرلوبونتي" إلى محاولة اقتفاء أثر المعنى في التصوير، لذلك نجده يساءل المصورين في كل مرة عن لوحاتهم، وكيف لها أن تجسد روح الوجود والكينونة من خلال رسم الخطوط والألوان والتلاعب بالإضاءة والظلال، هذه المساءلة أحالته إلى فكرة مهمة وهي أن هناك خيط اتصال رفيع يربط الفنان بالعالم، خيط يمتاز بحرية التنقل(ذهاب/إياب) بين الداخل والخارج في شبه حركة تبادلية لا تتوقف، فالوجود الخارجي بما يمتاز بتنوع وتعدد يخترق داخل المصور ويمتزج معه ليعيد هذا الأخير توليف مقاديره بدقة متناهية على اللوحة، إنه يمثل دور بائع الزهور الواقف في منتصف الجسر، الذي يوزع الورود المقتطفة من داخل حقله على الأشياء أثناء توجهها إلى خارج الجسر(اللوحة). فعالم المصور إذن هو عالم يعج بالأشياء المرئية وما اللوحة إلا المساحة الأكثر خصوبة للتقديم علامات الرؤية من الداخل، لقد حاز المصور نعمة هذه العطية بامتلاكه لـ«...مطلق السلطة بدون منازع في التأمل في العالم، دون"أي أسلوب عملي" سوى ما تكتسبه عيناه ويداه من كثرة الرؤية ومن كثرة التصوير...»[2].

([1]) موريس ميرلوبنتي، ظواهرية الادراك، مصدر سابق، ص ص 133، 134.

([2]) موريس ميرلوبونتي، العين والعقل، مصدر سابق، ص 15.

II. اشكال التعبير الفني

1-التصوير

لم يكن اهتمام الفيلسوف "موريس ميرلوبونتي" بفن السينما والتصوير وليد الصدفة فقد واكب البدايات الأولى لظهور السينما وانتشارها في الوسط الفرنسي، زد على ذلك الطابع العام الذي ميز فلسفته، فقد أهتم بالجسد ووظائفه المتعددة وبالموضوعات التي تمثل حيزًا للإدراكاته، حيث نظر إلى فعل الرؤيا على أنه يمثل نقطة الالتقاء بين الجسد(الذات) من جهة وبين الوجود(الموضوع) من جهة أخرى، الأمر الذي جعله يرى في الصورة الفضاء الأنسب الذي يترجم هذا التفاعل.

وتكمن أهمية الصورة في سهولة تلقيها من طرف العين، حيث يمكن اعتبارها الطريق الملكي الذي يمكن من خلاله أن يتعرف الوعي في عمومه على أعمال الطبيعة التي لا حدود لها، فهي تحوز كل هذه الغزارة والمتعة والاتساع التي يخول لها أن تكون في أعلى هرم الحواس جميعها، فكل الحواس تحتاج من صاحبها نوع من الجهد رغم بساطته من أجل تلقي الفكرة أو تكوين صورة متخيلة عنه، لكن العين بخاصيتها الفريدة والبسيطة في التلقي، بالإضافة إلى معرفتها الموجهة نحو الأشياء القريبة منها تجد نفسها في لقاء مباشر مع الواقع أو الصورة المقابلة لها من أجل فهمها أو الاستمتاع بتفاصيلها.

وإذا ما أردنا إقامة الفرق بين الشعر والصورة فإننا نجد أن الشعر يقدم لنا الصورة عبر الحروف والكلمات، بينما تضع الصورة أشكالها أمام العين على نحو واقعي، وهكذا تستقبل العين الأشكال المشابهة للواقع لصورة كما لو كانت طبيعية، وهو ما يعجز الشعر عنه، لأن صور الشعر تفتقد إلى التشابه، ولا تنفذ إلى الوجدان عبر حاسة البصر كما يفعل التصوير[1]، فالشعر لا يحوز على ذلك القدر الكبير من الاهتمام مثلما تفعله

([1]) ليوناردو دافنشي: نظرية التصوير، ترجمة وتقديم عادل السيوى، الهيئة العامة المصرية للكتاب، مصر، ط1 2005، ص46.

الصورة، لأن الإنسان ميال بفطرته إلى إدراك الأشياء القريبة والسهلة التلقي، وينفر من الكلمات المعقدة التي تحتاج إلى إيقاظ ملكة المخيلة من أجل تكوين الصور الإيحائية المناسبة والتي قد تكون في الغالب غامضة وليست واضحة إلا لدى الشاعر ذاته، لذلك ليس من المستغرب أن تكون الصورة هي من أكثر الفنون شيوعاً لدى عامة الناس، إذ لا تحتاج من المتذوق أن يكون ذا علم مسبق أو يحمل خلفية ثقافية معينة بقدر ما يحتاج إلى تفعيل ملكة التذوق لديه وتنمية حساسيته المرهفة اتجاه الأشياء.

وتتميز الصورة أيضاً على قدرتها على توصيل أهدافها، فهي تمتد على مختلف الأجيال، لأن مادتها تتعامل مع نعمة الأبصار لا مع الأذن ولذلك فأنها لا تحتاج إلى الترجمة، كما يحدث مع الكلمات في اللغات المختلفة، كما أن نتائجها قادرة على إشباع وتلبية احتياجات النوع البشري مباشرة كما تفعل منتجات وأشياء الطبيعة ولا يقتصر تأثيرها على الجنس البشري وحده، بل قد يؤثر على الحيوانات أيضاً[1]، فالرؤية لها ذلك الشمول للجنس البشري والحيواني معاً، لأنها لا تحتاج إلى وعي وتفكير، لذلك لا نستغرب تفاعل الحيوانات وهي تشاهد الصور على التلفاز، بطريقة قد تكون أقرب إلى التفاعل الإنساني، وهذا مالا نجده ماثلاً في الفنون الأخرى .

وبالإضافة إلى خاصية التصوير السهلة التلقي نجد أن التصوير مثلما هو في فن الرسم لا يتكاثر ولا يسمح بولادة هذا العدد الغير المحدود من الأبناء، كما يحدث مع الكتاب المطبوع، ولذا فهو العلم الوحيد الذي ظل محتفظاً بنبالته، وهو القادر وحده على تمجيد صانعه، وعلى الاحتفاظ بتفرده وقيمته، حيث لا يلد أبناء مطابقين له[2]، فالرسام لا يستطيع أن يصنع من لوحته الأصلية صورة مطابقة لها، لأن اللحظة الإبداعية الملهمة التي قام فيها بالرسم، تبقى فريدة وغير قابلة لتكرار، لذلك نجد أن تلك الصور بقت تحتفظ

(1) ليوناردو دافنشي، مرجع سابق، ص47.

(2) المرجع نفسه، ص48.

بقداستها وعراقتها مع توالي الحقب الزمنية وتواليها، وكأن داخل الصورة شعور مخبئ لا يزال خالداً، على عكس الكلمة التي تبقى تتكرر وبصورة مطابقة وأصلية.

كل هذا مثل دافعاً للاهتمام الفيلسوف "ميرلوبونتي "بالرسم والتصوير من أجل عرض فلسفته في مجال الفن، فالصورة شكلت بالنسبة إليه مجالاً خصباً للبحث عن سحر التلقي وعن شغف الرؤيا، عن الجمال المستتر في لوحات الرسامين المبدعين، وعن علاقة الإنسان بالأشياء في صورتها الجمالية، إنها تمتلك هذه الهبة التي من خلالها يمكن كشف ذلك الاتصال الغريب بين الجسد والعالم، لأن الحواس لا تقف موقف المتلقي العاجز بل هي تساهم في شق منافذ الرؤية بغرض الغوص داخل الصورة والتجول داخلها، إنها تتوجه إليها وفي الآن ذاته تحاول أن تستجمع المعنى من تلك التفاصيل التي تراها لأجل العودة به إلى الذات.

ويحتل مصطلح المرئي مكانة هامة في فلسفة "ميرلوبونتي" الجمالية لذلك كان علينا أن نقف على معناه وحدود الفرق بينه وبين مصطلح قريب منه وهو مصطلح الواقعي، حيث يعرف هذا الأخير على أنه الوجود الفعلي المتجسد أمامي، وبمعنى آخر هو الوجود الموضوعي الذي نتعامل معه بشيء من التلقائية، أما الوجود المرئي فهو الوجود الناتج عن تفاعل الرؤية مع الواقع، أو مع الوجود الموضوعي.فالرؤية هي التي تنقل الوجود من كونه وجوداً واقعياً إلى كونه وجوداً مرئياً، إنها تمتلك القدرة على خلق علاقات جديدة بين الأشياء، بحيث أننا نستطيع مع كل طرفة عين أن نغير المشهد(الواقعي) أمامنا[1]، فالواقعي يمثل ذلك المتجسد أو الوجود الموضوعي الساكن بلا حركة، على عكس الوجود المرئي الذي يمثل ذلك التفاعل بين العين كحاسة وبين الوجود الواقعي، إنه يمثل لحظة التلقي الساحرة للصورة، حيث تنتقل من كونها مجرد شيء جامد إلى صورة متخيلة وفاعلة، من هنا تحضرنا مجموعة من الأسئلة: ما هي أهم ملامح

(1) بدر الدين مصطفى أحمد، مرجع سابق، ص ص 227-228.

تجلي المرئي على الفنون المختلفة وبالأخص على فن التصوير؟ أو وبصيغة أخرى: ما هي طبيعة العلاقة التي تربط العين باللوحة الفنية؟ وما هي الأبعاد التي يحتلها اللون داخل الصورة(الموضوع) بحيث يمكنها التأثير على المتلقي(الذات)؟

نستطيع أن نقول على عالم الفنان إنه عالم مرئي، فما يحاول الفنان التعبير عنه هو عالمه المرئي، وما يعطي في فعل الرؤية لا يتعين واقعياً وإنما مرئياً، تراه العين أحياناً دون أن تكون مطالبة بتجسيده واقعياً، يراه الفنان بضوئه وألوانه ويمطره في لوحته لا كواقع بل كمرئي، مشهدا مرئياً وليس مشهداً واقعياً أو موضوعياً أو حتى خيالياً[1]، فالفنان يمتلك من القدرة ما يجعله يعبر عن فعل الرؤيا في أشكال فنية قد تستهوي المتلقي، إنه يمتلك القدرة على بعث الروح داخل الواقع الذي يمتاز بالسكون، هي قدرة فريدة ومتميزة على إعادة تشكيل الأشياء الماثلة أمامه في لوحات فنية رائعة، تمثل مشهداً فريداً لا يمكن تكراره.

إن العمل الفني ليس محاولة لا خفاء أو التمويه لكنه محاولة لجعل ما هو موجود مرئياً، هو محاولة للكشف والإضاءة وتوضيح للرؤية، والفنان لا يلجأ هنا إلى ارتداء الأقنعة لإخفاء دوافعه ومشاعره، لكنه يحاول جاهداً بلورة هذه الدوافع أو المشاعر وتشكيلها في أنسب الأعمال الفنية الممكنة، صحيح إنه قد يلجأ في حالات كثيرة إلى الرمز، لكن الرمز هنا رمز نابع من دقة الملاحظة، وقوة الدافع، وعمق الرؤية ووضوح الأهداف، وليس نابعاً من اضطراب الرؤية أو بدائية الدافع، أو محاولة إخفاء الأهداف[2] فالفنان لا يرى الوجود على شاكلة ما يراه الآخرون، لأن جسده مهووس بحس فني متميز

([1]) بدر الدين مصطفى أحمد، مرجع سابق، ص 227.

([2]) شاكر عبد الحميد، العملية الابداعية في فن التصوير، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون الكويت، ط1، 1987، ص 109.

يجعله يتفاعل بطريقة مختلفة مع الأشياء الماثلة أمامه، أنه لا يراها مجرد جمادات، بل صور جمالية تحتاج إلى إعادة بعثها مرئياً في شكل رسومات مبدعة.

فما يقوم به الفنان أثناء اشتغاله على اللوحة، هو استعادة اكتشاف سحر "الطبيعة المطبعة" دونما اعتبار للتعارضات الناتجة من جراء التأمل، سحر طبيعة الذي يوجد بالداخل حسب تعبير "سيزان"(*)، لأنه يسمح لهذه الطبيعة بأن تؤثر فيه، وتمر عبر جسده من خلال عمله اليدوي، فهولا يمثل تلك الذات التي تمتلك مطلق السيادة في تنظيم طريقة عرض الأشياء، بل الرسام الحقيقي هو الذي لا يرى العالم، بل يترك العالم يصبح مرئياً من خلاله« فالمنظر الريفي، يقول سيزان، يفكر من خلالي وأنا وعيه» [1]. فما سيعمل عليه الفنان بالأحرى في لوحاته الفنية هو محاولة إبراز لغز نظرته العصية على الفهم وتحويل الرائي إلى مرئي، ومحاولة إبراز كيف أن العرض ينفلت من بين يديه في اللحظة ذاتها التي ينظم فيها[2].

إن الفنان لا يمثل بحسب هذا التعبير سوى ذلك الوسيط بين الطبيعة وبين اللوحة الفنية، إنه ذلك النفق السحري الذي يترجم الجمال الواقعي في شكل للوحات فنية مرئية وهو في هذا المرور يجر معه مشاعر وعواطف كثيرة ومتناقضة. والرسام من هنا ليس مجرد جسد متفاعل فقط مع الواقع بل جسد يمتلك حاسة الإنفعال بالإضافة إلى موهبة ترجمة هذا الإنفعال في شكل لوحات فنية، فترجمة مظاهر الطبيعة والأشياء، يحتاج إلى

(*) يفسر هربرت ريد تعبير سيزان بأننا ندرك الطبيعة بحواسنا عندما نبصر مظهرها الخارجي(الشكل واللون واللمس)، من خلال عملية فيزيائية ترتد إلى أعصاب البصر، وبتحولات أخرى يتحول الاحساس الى إدراك للأشكال مصحوب بحالة انفعالية تنطلق أساساً من إحساسات فطرية مسرة أو محزنة، وفي تفاعلاتها الشعورية واللاشعورية تخلق ذلك الإنفعال الجمالي تجاه الموضوع المدرك(أنظر: عبد الكريم فرج، الطبعية المخلوقة والابداع الفني، مجلة الحياة التشكيلية، سوريا، العدد رقم 100، مارس 2014، ص 132).

(1) ميشال هار، فلسفة الجمال قضايا ومشكلات، مرجع سابق، ص ص79-80.

(2) شاكر عبد الحميد، مرجع سابق، ص 80.

صفة نادرة ليست متوفرة لدى جميع الناس، صفة لا نجد لها حضور إلا في طينة الرسامين الكبار، والمتمثلة في امتلاك هذه القدرة الفريدة على نقل الواقع وطبعه بمشاعر الإنسان، فالعمل الفني ليس مجرد شكل خالي من الإيحاء والتعبير بل هو كتلة من العواطف والإنفعالات ألا مقروءة في شكل كلمات بل من خلال الرسومات والألوان، يعلق "ميرلوبونتي" على هذه الحالة التي تصيب المتلقي أثناء رؤية العمل الفني بقوله: « وإني لأجد مشقة في أن أقول أين توجد اللوحة التي أنظر إليها، ذلك لأني لا أنظر إليها كما ينظر المرء إلى شيء ما، ولا أثبتها في محلها، بل أن نظرتي تتوه فيها كما تتوه في أكاليل النور للوجود، وأرى بفضلها أو معها أكثر مما أراه »[1].

فما يروى على بعض مؤرخي الفن أن المصور الفرنسي "بيير أوجست رنوار"[*] كان يتأمل البحر عند شاطئ "كاسيس"- شاطيء مشهور بفرنسا- وهو يرسم في الوقت نفسه لوحة لنساء عاريات يغسلن على شاطئ الترعة، وكان رنوار على حساب الرواد يلقي نظرات شاردة إلى الفضاء ثم يدخل فيها تعديلًا طفيفًا على هذا الركن أو ذاك من أركان لوحته، ونجد أن ما يعلق به "ميرلوبونتي" عن نظرات رنوار: أنه كان يتأمل البحر لكي يتضح له سر تلك الزرقة التي لابد له من أن يرسمها على القماش لكي يكون ثمة ماء تسبح فيه أشكاله العارية، كأنما هو كان يسأل البحر عن الطريقة الصحيحة لفهم ذلك الجوهر السائل الذي كان لابد له من التعبير عن حركته وتدفقه، وتموجه وشتى أشكاله المتغيرة، وما يمكن أن يلخص من مجمل مغزى قول "ميرلوبونتي" هو أن "الفنان يعيد خلق الطبيعة لحسابه الخاص"[2].

([1]) موريس ميرلوبنتي، العين والعقل، مصدر سابق، ص 23.

([*]) **بيير أوجست رنوار"pierre August Renoir (1841-1919)**": رسام فرنسي أحد رواد المدرسة الانطباعية قام رينوار بالترحال إلى كثير من الدول التي شعر انها قريبة إلى قلبة واحب ان يراها رؤى العين، ففى عام 1881 سافر رينوار إلى الجزائر، من أهم لوحاته : شقيقان على الشرفة، الرقص في الريف.

([2]) زكرياء إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر لطباعة، مصر، ط1، 1966م، ص ص 187-189.

ففن الرسم هو رؤية مفترسة، لأن الحيوانات لا تعرف كيف تنظر، الإنسان وحده فقط، والرسام عل نحو خاص، من هو القادر على النظر والتعبير على هذا العالم اللامألوف والغريب عن عاداتنا اليومية. إن"النموذج" الذي كان سيزان يتكلم عليه، أحياناً كثيرة، هو بالضبط ما يشكل ثراء المشهد الطبيعي الذي يود الرسام تناوله من جديد من خلال لم المناظر الجزئية بالمشاعر المختلفة التي تتبع عملية سبر المشهد. إن عملية التصوير الفوتوغرافي وحدها قادرة على تجميد المشهد [1].

غير أن الأمر يختلف إذا ماتحدثنا عن الصورة الفوتوغرافية، فالصورة الفوتوغرافية هي مجرد لقطة واحدة لتيار جارف متعدد اللقطات. هي لحظة واحدة في زمن سيال. فآلة التصوير هي التي تمتلك القدرة على إيقاف الزمن وتثبيته عند لحظة بعينها، وربما هذا مايجعل فن الرسم أكثر تميزاً من فن التصوير الفوتوغرافي. ولهذا يقول ميرلوبونتي على لسان "أوغست رودان"[*] :« إن الفنان هو الصادق والصورة الفوتوغرافية هي الكاذبة، لأنه في الواقع لايقف الزمن»[2]

إن الرسم يبقى يحتفظ بعنصر الديمومة الذي يتحكم في تفاصيل الحركة فالألوان وطريقة الضلال على اللوحة، بالإضافة إلى عامل الاضاءة، كلها تساهم في ترك اللحظة الزمنية وكأنها تسير، على الخلاف من ذلك تمثل الصورة الفوتوغرافية مشهداً مقتطف من الزمن، مما يجعلها ثابتة وجامدة، يعبر عن ذلك ميرلوبونتي من خلال سرده للمثال التالي: «لماذا نجد أن الحصان المصور فوتوغرافياً في اللحظة التي لايلمس فيها

([1]) جان لاكوست، فلسفة الفن، ترجمة ريم الأمين، عويدات للنشر والتوزيع، بيروت(لبنان)، ط1، 2001، ص 117.

([*]) **أوغست رودان Auguste Rodin(1840-1917):** كان فنانا ونحاتا فرنسي مشهورا. يعد أحد رواد فن النحت خلال القرن التاسع عشر. ولا يزال واحدا من عدد قليل من النحاتين المعترف بهم على نطاق واسع. وتُعد أعمال أوجست رودان الفرنسية أمثلة للأنواع الانطباعية في النحت. أعطى رودان للأشكال رؤية الحركة السطحية، من أعماله المشهورة في مجال النحت: القبلة، المفكر، أبواب الجحيم، الضلال الثلاث.

([2]) موريس ميرلوبونتي، العين والعقل، مصدر سابق، ص 80.

الأرض، وبالتالي في عز الحركة، وساقاه تقريباً مثبتتان تحته، يبدوا وكأنه يقفز في نفس المكان، ولماذا بالعكس من ذلك نجد أن خيل جيريكو تجري على القماش في وضع لم يتخذه إطلاقاً أي حصان يركض، وأن خيل دربي لا بوم تتيح لي أن أرى لقطة الجسد على الأرض، وأن هذه اللقطات في المكان، تكون لقطات أيضا في الديمومة»[1].

يتخذ "ميرلوبونتي" من فن التصوير إذا مثالاً لعرض فلسفته الجمالية، ويقدم أسلوب التعبير في لوحات "سيزان" مثالاً على نظريته الاستطيقية، ولذلك فإن الخاصية الأولى المميزة للأستيطيقا "ميرلوبونتي" هي العودة إلى اللون، وهي عودة، كما يقول "ميرلوبونتي" نفسه، تحملنا بالقرب من قلب الأشياء، بعدما كان وضع الألوان ثانوياً بالنسبة للفلاسفة الكلاسيكين[*]، الذين اعتبروا الألوان مثل بعض الخصائص الأولى، والصور والحركات ومن هنا كانت الصدارة للرسم على وجه الخصوص، لأنه بينما يكون الرسم بإنجاز الشكل الأساسي للوجود، فإن اللون لا يمثل سوى المظاهر.

لم يكن اللون يحمل تلك الأهمية من الدراسة في البحوث الأستطيقية لدى الفلاسفة الكلاسيكيين وحتى فلاسفة العصر الحديث، ولأن "ميرلوبونتي" يعود إلى الصورة وإلى خصائصها الجوهرية التي تمثل صميم البناء الفني، فأنه وجد في اللون تلك الأهمية التي لا يمكن تجاهلها، ذلك أنه يمثل الجانب الظاهري من الوجود. فالألوان تحمل ذلك التأثير على الصورة، أنها تضفي تلك اللمسة على اللوحة من خلال خلق الحياة بداخلها، فمن خلال اللون فقط يستطيع الرسام أن يتقرب من حقيقة الأشياء، ومن خلالها يستطيع

([1]) موريس ميرلوبونتي، العين والعقل، مصدر سابق، ص 80.

([*]) على خلاف الفلاسفة الكلاسيكين نجد الفيلسوف أرسطو قد تحدث عن مكانة اللون انطلاقاً من أن حاسة الابصار تعد أهم الحواس، حيث يقدرها تقديراً خاصاً، لأنها تأتينا بأكبر قدر من المعلومات، وموضوعها أساساً هو الرؤية والمرئي هو اللون، واللون هو الذي يوجد على سطح المرئي بالذات، واللون لا يرى من دون الضوء، وفي الضوء فقط تدرك ألوان الأشياء، ومن دون الضوء تكون الرؤية مستحيلة في أي مكان.(أنظر: هبة الله الغلايني، فلاسفة الصورة مجلة المعرفة، العدد 598، 2013، سوريا، ص 259).

التعبير عن تمثلات هذا الوجود، إنه باللون وحده يمكن أن نسكن بالقرب من اللوحة حيث نعيش ونتفاعل مع تفاصيلها الجميلة، وأن نتذوق عمق إشعاع المرئي الذي يسكن داخلها، يقول"ميرلوبونتي" معبراً عن ذلك:« إن هذا الإحياء الداخلي، وهذا الإشعاع للمرئي هو ما يبحث عنه المصور تحت اسم العمق والمكان واللون»[1] .

يمكن أن نعتبر أن كل شيء في الوجود يحمل خصائصه الأساسية التي تعبر عنه ومن أكثر الخصائص حضوراً وتعبيراً على هذا الوجود هو اللون، هذا الأخير الذي يتخذه الرسام كأداة للتعبير عن عمق لوحته. إن الرسام وحده من يمتلك تلك القدرة المميزة على التنسيق بين الألوان، حيث يكون عارف بطرق توظيفها بالقدر المناسب، حيث يجعلها باهتة أو حزينة أو مبهجة، فقط باللمسة الفنية الملهمة في توزيعها والتحكم في تفاصيلها.ويعبر "ميرلوبونتي" على وجهة نظر "سيزان" اتجاه أهمية اللون في فن التصوير حيث يرى أنه :«يعبر عن قدرة على تنسيق الألوان في الآن نفسه لما تظهر الألوان قد خرجت عن نطاق الحس الإدراكي، كما يرى أيضا أن فن التصوير لا يستطيع الاستغناء فيه عن عامل اللون لما فيه من أهمية، ويعود هذا لكونه يساهم في إضفاء الطابع الجمالي والمنظم على اللوحة، حيث أن أي لوحة عندما تكون مزودة بألوانها المناسبة تصبح من دون شك أكثر تعبيراً غرضها »[2].

إن اللون يمثل المصور ذاته لأنه يولد من اللوحة ويشع منها، وهذا على حد تعبير "بول كلي" الذي قال:"أنا مصور، وأنا واللون شيء واحد"، وهكذا تبدو لنا الألوان في اللوحة صادرة من قاع أصلي لتنتشر على واجهة الرسم، حيث تطبع للمسات المصور الخاصة وتعبر على قدرته في بعث الكلام داخل الأشياء بلغة اللون، فهو أبلغ ما في

([1]) موريس ميرلوبونتي، العين والعقل، مصدر سابق، ص 71.

([2]) Merleau-ponty, sens et non –sens, op.Cit , p : 20.

الصورة، إنه بحسب تعبير "ميرلوبونتي" كالماء يسيري في عروق الشجر ويبعث فيها حياتها [1].

تتمثل أهمية اللون في أنه المسؤول الأول عن التعبير، هذا الأخير الذي يمثل تلك الانطباعات والأحكام التي يكونها المتذوق عن الصورة، وتكون الصورة جميلة إذا ما طابقت هيئة الأشياء كما هي على الواقع، لذلك يسعى كل الرسامين بلوغ هذه الغاية يقول "ميرلوبونتي" معلقاً على محاولات "سيزان" في الرسم بقوله:«كان دائما يحاول رسم التعبير أولا من أجل ذلك كان يخطئه، وبهذه المحاولات المتكررة توصل إلى فكرة أن التعبير هو لغة الشيء ذاته، وما يدور حول رسمه فهو في كل أحواله محاولات لبلوغ هيئة الأشياء والوجوه من خلال الترميم الكامل لهيكلتها المحسوسة»[2]

2-السينما

"الفيلم لا يفكر به بل يدرك"، هكذا أنهى ميرلوبونتي مداخلته في مؤسسة الدراسات العليا للسينما في 13 مارس 1945، وقد أعيد استنساخها في كتابه"المعنى واللامعنى" تحت عنوان "السينما وعلم النفس الجديد"، فالفيلم ليس شريطاً سينمائياً بما يعرضه من خطاب، بل بما يثيره من رؤية، فالعمل السينمائي لا يهيئ من المفاهيم بقدر ما يهيئ من فرادة ادراكية[3]، فالتركيز على التفكير داخل السينما أصبح يدخل ضمن نطاق التفكير داخل اللغة من خلال محاولة اقتحام العوالم الحوارية، وبالتالي تجاهل الأبعاد الأخرى للصورة السينمائية التي تتجلى في الإيماءات الجسدية وطبيعة الصورة ذاتها وما يتخللها من أصوات محايثة لها.

([1]) ميرلوبونتي، العين والعقل، مصدر سابق، ص 69.

([2]) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الإدراك، مصدر سابق، ص 264.

([3]) كيليا رزميك، الفيلم لا يفكر فيه بل يدرك"ميرلوبونتي والإدراك السينمائي"، تر: عدنان نجيب الدين مجد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ع1، 2009، ص 120.

فالصورة السينمائية بما تملكه من حشد حسي متنوع (صوت، حركة، إيماءات) تصبح أمام عين المشاهد محل معاينة كلية شاملة تسير في مجملها وفق نسق واحد يتجه نحو تكوين المعنى، إنها لا تُرَىَ مجزئة ومتقطعة بل في توليفة متناسقة تتضافر كلها معاً لأجل تكوين بنى إدراكية متمايزة عن كل أشكال التعابير الفنية الأخرى، فالتصوير كما تناولناه في الجزء الأول من المقال لا يحمل كل هذا الزخم من المحسوسات، إذا يركز على العين كحاسة، وعلى اللون كبعد يجسد تعابير الرسام، بالإضافة إلى كونه صورة ساكنة غير صوتية لا تشير إلى معاني كثيرة كما نجد ذلك في فن السينما .

وقد وجد " ميرلوبونتي " في علم النفس الجديد ممثلاً في المدرسة الجشتالتية المدخل الذي انفتح به على عوالم السينما، إذ رأى أن مبادئها في دراسة الإدراك بصورة عامة الطريقة المثلى لمعالجة الأبعاد المختلفة التي يحوزها هذا النوع من الفنون، ومن هذه المبادئ:أولا، هو لا يفهم الإدراك بالكيفية الذرية، بل بمصطلحات البنية، ثانياً، هو لم يعد يفصل بين الحواس الخمس، لكنه يصنع من الموضوع المدرك كلاً بينحسياً، ثالثا: هو لا يميز كذلك أبداً ما يقدمه الإسهام الحسي للتفكيك العقلي للرموز ويصنع مباشرة من الشيء المدرك كلاً، منا هنا طبق هذه الإسهامات الثلاث على إدراك الأفلام، محاولاً تبيان الحدود التي يقودنا فيها علم النفس الجديد إلى الملاحظات الفضلى لباحثي علم جمال السينما[1].

إن تقسيم العمل السينمائي ومحاولة دراسته في شكل تحليلي مجزأ يقضي على روحه ومعناه، ذلك أن صورته الكلية التي تشكل وحدة متناسقة البنية توحي إلى دلالة مكتملة، فنحن نتجه إلى الفيلم بذواتنا وحواسنا المتعددة، دون أن نركز على حاسة دون أخرى، نرى حركات الممثل وهو يشير إلى النجوم، ونتأثر لسماع صوت الموسيقى المنبعثة من المشاهد المحزنة والمثيرة، نستشعر حرارة الحضن في تلك الأم المشتاقة إلى

(1) كيليا رزميك، مرجع سابق، ص ص 121، 122.

حضن ابنها بعد طول الفراق، كما يسيل لعابنا أثناء رؤية الممثل وهو يتذوق أشهى أطباق الطعام، وكلها تعمل في شكل متجانس يجعلنا نعيش حالة ساحرة من التأثير المتبادل بيننا وبين العمل السينمائي.

فالفيلم هو كل متكامل ذو دلالة، إنه فن التعبير حيث يجمع الشكل مع المدلول فليست وظيفة الفيلم تعريفنا بالوقائع والأفكار، إنما معنى الفيلم مُتضمن في إيقاعه مثلما يكون معنى حركة ما مقروءاً مباشرة في الحركة، فالفيلم لا يريد قول شيء آخر غير ذاته وتُرد الفكرة هنا إلى طور ولادتها، فتنبثق من البنية الزمانية للفيلم، كما لو كانت لوحة تتواجد فيها أجزاؤها معاً، إنها سعادة الفن في تبيان كيف يعطي الشيء دلالته، لا بالتلميح إلى أفكار سبق تشكلها وحصولها، بل بالترتيب الزمكاني أو المكاني للعناصر[1] ويستحضر "ميرلوبونتي" تجربة المخرج السينمائي "بودفكين" puduvkin[*] المشهورة والتي تبين بوضوح الوحدة المتناغمة للفيلم:« في يوم التقط صورة مقربة لموسجكين Mosjoukin[**] بصورة غاية في الجمود ثم عرضها. أولاً: وعاء حساء، ثم امرأة شابة مسجاة في تابوتها، ثم طفل يلعب بدمية دب. في البداية بدا وكأن موسجكين ينظر إلى الوعاء والمرأة والطفل، وفي المرة الثانية بدا وكأنه ينظر بنهم إلى الوفاء، وأنه يحمل تعبيراً أسفاً ناظراً إلى المرأة، وفي المرة الثالثة بدا وكأنه يحمل بوادر ابتسامة نحو الطفل. وقد دهش المشاهدون لتنوع تعبيراته رغم أن الصورة لم تتغير في المرات الثلاث، وكانت بمفردها لا تعطي أي تعبير» [2].

([1]) كيليا رزميك، مرجع سابق، ص122.

([*]) **ڤسيڤولود پودوڤكين Vsevolod Pudovkin (1893-1953)**: أحد أعلام الإخراج في روسيا، من أهم أعماله المترجمة العربية "الفن السينمائي".

([**]) أحد أبطال الفيلم .

([2]) Merleau-ponty, sens et non –sens, op.Cit , p : 54.

وبهذا يصبح الفيلم منتج لدلالات القريبة والكائنة بجوار الصورة، فهي لا تبرحها لكي تغوص في الدلالات البعيدة حيث اللهث وراء المعاني المستترة التي لم تقلها حركات الممثل، والأمكنة التي زارها، والموسيقى التي رافقته، لأن هذا عمل المُفكر لا المتذوق الذي عليه أن يكتفي فقط بسطوة الصورة وأسرها له عن طواعية عبر مشاهدته لمجريات الأحداث والوقائع، وذلك لأنها لا تعمل وفق آليات وضوابط المنطق بل تتجاوزهما إلا رحابة الخيال من قفز غير متناسق بين الأماكن والأزمنة والشخصيات إلى توظيف متنوع لتراكيب غير متآلفة للأشكال والصور، من هنا كانت الفضاء الأنسب للإدراك الحسي في شقه الكلي والشامل لا التفكير التحليلي المجزئ حسب رأي "ميرلوبونتي".

في الأفلام السينمائية يشكل الزمن أحد العناصر المهمة التي يعتمد عليها المخرج في التعبير عن شخصياته، لأنه عن طريق تقنيات المونتاج والتحكم في طول اللقطات وقصرها –حسب الرغبة والحاجة– يستطيع أن يوجه الحبكة ويؤثر على المشاهدين، حيث يرى "ميرلوبونتي" أن المدة القصيرة مناسبة للابتسامة المندهشة، والمدة المتوسطة للوجه المحايد والمدة الطويلة للتعبير الحزين حيث يقول: «إنه تعبير معين للقطات ومدة معينة لكل لقطة أو مشهد، بحيث إن تجميعها مع بعضها يعطي الانطباع المطلوب»[1]. وكمثال على ذلك في فيلم "الضربات الأربعمائة" إخراج فرانسوا تروفو[*] سنة 1959 نرى كيف تم استخدام الصورة لخلق تأثير بصري في مشهد فرار الصبي من قبضة الشرطة، يتوقف فجأة في صورة متجمدة لا تنسى، ومصورة على خلفية لمياه المحيط، هذه

([1]) Merleau-ponty, sens et non –sens, op.Cit , p: 54.

([*]) **فرانسوا تروفو François Roland Truffaut (1932-1984):** هو مخرج ومنتج وممثل وكاتب سيناريو وناقد سينمائي فرنسي ولد في مدينة باريس، يعتبر تروفو واحد من مؤسسي الموجة الجديدة في السينما الفرنسية، عمل في أكثر من 25 فليم، منها فلم The 400 Blows في سنة 1959 والذي كان من الموجة الجديدة وفلم Bed and Board في 1970 ومسلسل قبلات مسروقة في 1968.

الصورة تبلور إنطباعاً بأن الزمن قد توقف سيره بالنسبة للصبي، ولكنه سوف يسير من جديد في اتجاهات متعددة [1].

إن الصورة تضل قوية وفعالة، وليس بمقدور المرء أن يصدها أو أن يصرف الإنتباه عنها، نظراً لأن المرء لا يستطيع مقاومة جاذبية الحركة الناجمة عن التحكم في الزمن، فعندما يدخل غرفة ما أو دار سينما، فإن عينيه تتجاذبان بشكل مباشر وتلقائي نحو الأشكال المتحركة أولاً، كما أنه لا يستطيع أن "يقاوم" التغيرات المروعة التي يسببها المونتاج: الاقتحام المفاجئ، الأشكال داخل الكادر، تفجر الصور وتوهجها في درجة أسرع مما يحدث في الواقع، القدرة الحسية للقطة القريبة التي تبدو الأشياء بداخلها مضخمة ومحسوسة أكثر[2]، وإن أي خلل في توجيه الزمن داخل المشهد يؤثر بشكل مباشر على التناسق بين لقطات الفيلم، مما يؤدي إلى ضجر المشاهد وملله، ذلك أنه أخلى بمبدأ مهم وهو دينامية الفيلم [3].

ويتسم الزمن السينمائي بالمرونة، فيمكن في الفيلم ضغط يوم بأكمله في دقائق قليلة أو حتى ثواني وأيضاً يمكن للدقائق والثواني أن تطول إلى ما يبدو أنه يوم بأكمله ففي مشهد "سلالم الأوديسة" المشهور في فيلم "المدمرة بوتمكين" سنة 1965 حطم المخرج سيرجي إيزنشتاين[*] الزمن الحقيقي، حيث جعل المذبحة تبدو أطول مما يجب أن تكون، لأنه كان يريد أن يركز على الفظائع التي أرتكبها جنود القيصر ضد أهل أوديسا وعند نهاية المشهد يطعن أحد الجنود بسيفه فيصيب عين امرأة تضع نضارة على قصبة انفها، وفي الواقع فإن الجندي يشرم عينها بحركة من ذراعه، ولكن ايزنشتاين يقسم

([1]) الان كاسبيار، التذوق السينمائي، تر: وداد عبد الله، هاشم النحاس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1 1981، ص 102.

([2]) أ. فوغل، السينما التدميرية، تر: أمين صالح، دار الكنوز الأدبية، مصر، ط1، 1992، ص10.

([3]) Merleau-ponty, sens et non –sens, op.Cit , p: 54.

([*]) **سيرجي آيزنشتاين Sergueï Eisenstein (1898– 1948)**: هو مخرج روسي، من أشهر الأفلام التي اخرجها فيلم المدمرة بوتمكين.

الحدث، نرى في البداية الجندي يرفع ذراعه والسيف خلف رأسه، ثم نرى وجهه الوحشي وليس السيف، والآن يحتل وجهه الشاشة، ويصيح بعد ذلك بشيء أثناء نزول ذراعه، وفي النهاية نرى المرأة فاغرة الفم وقد تحطم الجزء الأيمن من نظارتها والدماء تتدفق من عينها وتسيل على وجهها[1].

الزمن هو دينامية الفيلم وحركيته الموجهة لكل تفاصيله الصغيرة، يمكن عن طريق الزمن أن يولي المخرج أهمية لمشهد دون آخر، فيعطي البطل المساحة الأطول في كل أجزاء الفيلم، ويجعل من ممثل آخر يلعب دوراً ثانوياً بمنحه بعض الثواني، يستطيع أن يجعل من مشهد محزن مؤثراً إذا أستطاع منحه الوقت الكافي لترجمة بطأ الوقت الذي يعيشه الممثل في استذكار حدث الخيانة أو الغدر أو الشوق إلى غائب قد تناساه، هذا ما جعل "ميرلوبونتي" يعطي عامل الزمن مكانة مهمة داخل تحليله الإدراكي للعمل السينمائي.

ويحتل الصوت حسب "ميرلوبونتي" جانب مهم أيضاً في الفيلم، فهو نافذة المعنى، ومن دونه تضحى الصورة شبح لا حياة فيها، فالفيلم هو حشد من المرئيات حيث تنطق حركات الممثل وتعابيره الجسدية المتنوعة الكثير من الكلمات الغير مسموعة والمدركة، لأنه لا يمكن تصوير أحداث الحياة المثيرة في صمت يشبه الموت، ولهذا فإن أي عرض سينمائي يجب أن يصاحبه الصوت، سواء صوت الآلات الموسيقية، أو صوت الأشياء المحيطة وكلمات الأشخاص، يقول" ميرلوبونتي" معبراً عن ذلك:«فالصوت يفسح المجال أمام إدراك الحركة، وبدونه يصبح تتابع الصور نفسه بطيئاً للغاية فالأصوات تغير الصور»[2]، من هنا فإدراك الحركة داخل الفيلم لا يتأتى إلا من خلال الصوت الذي يندمج في شكل عجيب مع تعابير الصورة، حيث نلحظ في غيابه بطأ كبير

([1]) برناردف.ديك، تشريح الفيلم، تر: مصطفى محرم، المركز القومي للترجمة، مصر، ط1، 2015، ص 28 .

([2]) Merleau-ponty, sens et non –sens, op.Cit , p:55.

في التلقي قد يقضي على دينامية الفيلم وسير أحداثه، فالكثير من مشاهد الرعب والإثارة لا يمكن معايشة أحداثها لولا وجود ذلك الصوت الذي يصاحبها.

في محاولة لتعريف الفيلم رأى جون هوارد لوسون(*) أن الفيلم هو صراع مسموع ومرئي، من هنا فالفيلم ليس بحاجة دائما إلى حوار منطوق ليحكي قصته، فالأفلام الصامتة لم يكن فيها حوار منطوق، كان من الشائع مصاحبة بيانو أو أورجان، وكانت المؤثرات الصوتية ضرورية لتكملة الحدث على الشاشة، وحتى مع اختراع الصوت الحواري فإن المخرجين المبدعين كانوا يعرفون أن هناك أجزاء من الحدث يمكن أن تحكى دون أي حوار(1)، وحتى في حالات الصمت فالمشهد يبقى يوحي بالمعنى، ومرد ذلك حسب "ميرلوبونتي" إلى «أننا نتوهم في الصمت حياة باطنية، غير أن هذا الصمت في حقيقة الأمر يضج بالكلام، والذي يجعلنا ويخدعنا في إيماننا بإمكانية وجود فكر يمكن أن يوجد في ذاته قبل التعبير عنه، هو تلك الأفكار التي تكون قد شكلت وعبر عنها فيما سبق، والتي بإمكاننا أن نتذكرها في الصمت»(2)، فأسلوب الصمت حسبه، له قوة تعبيرية فائقة، بكونه يعبر عن جزء من الكلية والممثلة باللغة،التي فيها يكون في الفيلم الصمت يعبر عن قصد تعبير ايجابي أين يكون المجال مفتوح لجملة التشابكات التي تتدخل في ملئ الفراغ، حيث أنه في تلك اللحظة بالذات سوف يتوسع مجال التأويلات، وذلك ما سيساهم في التعسر علينا فهم السينما نتيجة الغموض والتشابك الذي يحدث فيها في الوقت نفسه(3).

(*) **جون هوارد لوسون John Howard Lawson (1894-1977)**: هو كاتب مسرحي وكاتب سيناريو أمريكي، من مؤلفاته: السينما(العملية الابداعية)، فن كتابة السيناريو.

(1) برناردف.ديك، تشريح الفيلم، المرجع السابق، ص 23.

(2) Merleou-ponty, phénoménologie de la perception, op. Cit, p :213-214.

(3) سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهرتية، مرجع سابق، ص ص 239-241.

ويركز "ميرلوبونتي"على فكرة تحول الصورة إلى الصوت بفعل عامل المُحَايثة التي تجمع بينهما، وهذا ما يمكن أن نستشفه عندما يتكلم في أي فيلم، شخص بدين أو سمين، بصوت رقيق، أو في العكس ففي كلتا الحالتين يتضح وجود خلل في ذلك الفيلم، كما نجد أن هذا الأخير قد أعد لنا بعض الحالات الأخرى التي تظهر عدم التناسق في الفيلم كتكلم شاب بصوت مسن، أو امرأة بصوت رجل، حيث أن هذا ما سيكشف مدى لا معقولية التركيب، وهذا ما يفسر من جهة أخرى تحرر الفيلم عن شخصية المُمَثل، وتمثيله لنفسه بكونه يعبر عن ارتباط كلي للأجزاء[1]، كما يتضح هذا الأمر أكثر وبشكل جلي في عدم توافق الصورة مع الصوت في الأفلام (المدبلجة) حيث يقول "ميرلوبونتي":«عندما ذهبت إلى مشاهدة أحد الأفلام المدبلجة لم ألاحظ فقط عدم التوافق بين الكلام والصورة ولكن بدا لي فجأة أن ما يقال في اللغة الأخرى شيء غير الذي أراه، وبينما تضج القاعة وتمتلئ أذناي بالنص المسموع، فإن الصوت فقد وجوده السمعي بالنسبة لي ولم تعد لي أذنان إلا لهذا الكلام الآخر الذي يأتي من الشاشة بلا ضجيج »[2].

من خلال ما تناولناه سابقاً نجد أن "ميرلوبونتي" قد حاول المقاربة بين "علم النفس الجديد" ممثلاً في المدرسة الجشتالتية ودراسته للعمل الفني، وهي دراسة أتسمت بالموضوعية والعلمية مركزة في مجملها على العناصر المشكلة له، هذا دون محاولة التفكير في أبعاده وقيمه الأخلاقية المترتبة عن تعاطي الجمهور معه، وربما هذا ما يعاب على طرحه، لأن الفيلم قبل أن يكون مادة للتحليل العلمي والموضوعي المجرد عن بواعثه، هو كتلة من الأيديولوجيا، جاءت لخدمة أهداف وأجندات خاصة، وقد جاء اهتمام فلاسفة فرانكفورت " بنيامين وادورنو" بهذا الجانب انطلاقاً من اهتمامهم بما أطلقوا عليه "صناعة الثقافة" والتي مفاده أن للعوامل الاقتصادية تأثيرها المفرط والخبيث على المجال الثقافي، وأن الثقافة تحولت من كونها مظهر من مظاهر انتشار الوعي إلى مجرد سلعة

(1) Merleau-ponty, sens et non –sens, op.Cit , p: 70-71.

(2) Merleou-ponty, phénoménologie de la perception, op. Cit, p : 234.

تصنع من أجل أهداف محددة تصب في النهاية لخدمة الرأسمالية المعاصرة " فالربح لم يعد عنصراً غير مباشر في إبداع العمل الثقافي؟ لقد غدا كل شيء ؟[1]،ويذهب "ولتر بنيامين" أبعد من ذلك في كتابه " العمل الفني في عصر استنساخه التقني" حيث أكد" أن العمل الفني بعد أن أصبح قابلاً للنسخ بواسطة الطرائق التصويرية الحساسة والآلية أو الصناعية سوف يفقد قيمته الشعائرية التي سوف يتم التضحية بها لصالح قيم عرضها"[2]، الموقف ذاته نجده عند أنطونين أرتو[*] الذي رغم أدائه لبعض الأفلام المشهورة في العشرينيات فهو يعتقد أن السينما على خلاف المسرح لا يمكن أن تعبر فعلاً عن الحياة ومرد ذلك أن البعد الميكانيكي في العمل السينمائي لا يبدع، كل ما يستطيع هو إعادة الإنتاج وهذه الإعادة لا تعكس بعداً فنياً[3].

والحقيقة، أنه لو كانت التحليلات التي قدمها " ميرلوبونتي" صالحة في وقته، فإن استخدام التكنولوجيا اليوم قد كسر أفق التوقع، حيث تم التنازل على الممثلين إلى صالح أشكال يتم خلقها عن طريق الكمبيوتر، مع إضفاء مؤثرات روبوتية للصوت لا تعكس النبرة الحية للبشر، فأصبح بذلك التفاعل البشري اليوم مع الأفلام ليس تفاعل (بشري- بشري) بل تفاعل (بشري- آلي)، وإذا جاز لنا أن نعيد صياغة الإشكاليات التي سبق وأن طرحها "ميرلوبونتي" في سياق التطور الحاصل الذي وصلت إليه السينما يمكن القول:هل الجسد المشكل الكترونياً (الشخصيات الرقمية) يمكن أن تحمل نفس الدلالة التعبيرية للجسد الإنساني؟ ما مستقبل التفاعل مع الآخر في ظل طغيان الآلة؟ وهل يمكن اعتبار

([1]) آلن هاو، النظرية النقدية عند مدرسة فرانكفورت، تر: ثائر أديب، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1 2010، ص 117.

([2]) المرجع نفسه، ص 118.

([*]) **أنطونين أرتو Antonin Artaud (1886-1948):** شاعر سريالي وممثل وناقد وكاتب ومخرج مسرحي فرنسي ساهم في بلورة ما يعرف بمسرح القسوة في كتابة الخاص «المسرح وقرينه» الذي يعد المرجع الأول لتوجهه المسرحي. كما رفض أرتو الاتجاه الواقعي وتمرد عليها.

([3]) ريجيس دوبري، حياة الصورة وموتها، تر: فريد الزاهي، إفريقيا الشرق، ط1، 2002، ص 95.

الأعمال التكنولوجية في مجال الفن أعمالاً إبداعية؟ وفي الأخير: إلى أي حد يمكن أن نواجه هذا المد الالكتروني في مجال الإبداع الفني ؟

3-الأدب

إن شبح الثنائيات لا يفتأ يطارد "ميرلوبونتي" أينما ذهب وارتحل، فبعد أن تجاوز فكرة ثنائية الشكل والمضمون في مجال التصوير، وجد نفسه مجدداً في مواجهة الجدل نفسه في مجال الأدب، حيث رأى البعض أن الأدب يهتم بالمضمون وعمق المغزى والغاية ولا يلتفت إلى رونق الأداة (الكلمات)، ومبررهم في ذلك أن التاريخ لم يحفل بالكلمات وإنما بالمعاني التي امتزجت بطعم الحقيقة، فبقى أصحابها من الأدباء علامات فارقة يتذكرها الناس في كل آن وحين، وعلى الخلاف انحاز البعض إلى الشكل أي إلى الأساليب الفنية والمحسنات البديعية التي يُعَبِر من خلالها الأدباء عن أفكارهم ووجهات نظرهم، ورأوا أن النفس تطرب بسماع المتناسق من الكلمات والجميل من العبارات، وأن الناس تميل بطبعها إلى الكلمة المؤثرة على حساب الفكرة المعبرة.

غير"ميرلوبونتي" تصور الثنائيات التي طبع مشكلة التعبير في الأدب كما في التصوير، مستبدلاً إياه بتصور الوحدة التعبيرية بين الشكل والمضمون، وذلك تماشياً مع نسق فلسفته العام، الرافض للفواصل الوهمية المتداولة بين الداخل والخارج، الذات والموضوع، الروح والجسد، اللغة والفكر...الخ(*)، فالتعبير هو نفسه المعبر عنه، والطريقة التي بها تُنطق الكلمة هي ذاتها الفكرة أثناء لحظة تشكلها، فلا وجود لأي أسبقية تخول للشخص التفكير فيما سيقول قبل أن يقوله بالفعل، بل هو يقوله لأنه يفكر فيه.

(*) يمكنك الرجوع إلى معظم هذه الثنائيات وموقف "ميرلوبونتي" منها في: عنصر(الذات/الموضوع الشرخ الذي يأبى إلا أن يلتئم) في الفصل الأول، عنصر (جدلية اللغة والفكر) في الفصل الثاني، عنصر(وحدة التعبير الفني) في الفصل الثالث.

بل إنه يذهب إلى أكثر من ذلك حينما يؤسس للوحدة من نوع آخر تخص أشكال التعبير المختلفة، أي لا اختلاف من ناحية الأثر أو القيمة بين تعبير الأديب بالكلمات وتعبير المصور بالرسم، أو الموسيقي من خلال الألحان، لأن«...القصة والقصيدة واللوحة والمقطوعة الموسيقية هي أفراد أي ككائنات حيث لا نستطيع أن نميز التعبير عن المعبر عنه، وحيث لا يمكن بلوغ معناه إلا بواسطة تماس مباشر، هذه الكائنات تبث دلالتها دون أن تترك موضعها الزمني والفضائي، بهذا المعنى يمكن لجسدنا أن يقارن بالعمل الفني إنه عقدة من الدلالات الحية وليس القانون لعدد معين من العناصر المتغيرة معه»[1]، فبرغم من اختلاف الوسائل المتبعة في التعبير بين المصور والأديب مثلاً، بين من يستعمل الخطوط والألوان، وبين من يخط بأنامله الكلمات، إلا أن كلاهما يشتركان في فعل التعبير الذي يتخذ من الجسد موطناً له، فإذن هي « نفس التحولات ونفس معنى التجربة حينما تغادر جسداً ما بعد توظيف الأعضاء الخاصة به لأجل خدمة المعنى المعبر عنه، ولما كان التعبير ذاته يصدق هنا وهناك، فإنه أصبح من الجائز ربط فن الرسم بعمق اللغة، واللغة بعمق فن الرسم، كما أصبح واجباً علينا تخليصهما من تلك النظرة القائمة على التعود والبداهة المزيفة»[2].

وبالرغم من تناول "ميرلوبونتي" لفن التصوير بشيء من التفصيل، إلا أنه لم يخفي مدى قوة الكلمة على التعبير عن عمق التجربة الإنسانية وقدرتها الرهيبة على ملامسة عمق الكينونة، بل إنه يضع الأدب بنفس مرتبة الفلسفة حينما يصرح أن « تاريخ الأدب والفلسفة ليس تاريخ الفكر وحسب بل تاريخ الكينونة (...) ولأن الأدب يأتي من المنطقة التي تقبع من وراء الأفكار كما أنه يستطيع التوجه إليها، أصبح ممكناً له أن يتبوأ هذه المهمة الفريدة، ذلك أنه في هذه المنطقة يمكن الاتصال الكينونة التي ليست حكر على

([1]) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الإدراك، مصدر سابق، ص 132.

([2]) Merleau-ponty, la prose du monde, op.cit, p :67.

الفلسفة وحدها»[1]. فالسبب الذي جعل "ميرلوبونتي" يُلحق الأدب بمقام المجالات التي تعبر عن الكينونة، هو بعده عن سطوة المفاهيم النظرية من جهة، وقربه إلى تمثيل المعيش اليومي القريب إلى الإنسان من جهة أخرى، فـ « لم يكن التعبير عن العالم خاضعاً لنثر الحواس أو لنثر المفهوم، إنه يجب أن يكون شعراً أي أن يوقظها ويعيد استدعاءها كاملة قدرتنا التعبيرية المحض في ما وراء الأشياء التي سبق وأن قيلت أو رئيت»[2].

إن الأديب إذا تحرر من المتداول والشائع، وخلق لنفسه أسلوب ورؤية جديدة في النظر إلى الأشياء والعالم، فإنه يتحول إلى مبدع للمعنى الذي يوحد بينه وبين الآخرين لأنه يصبح قادر على نقلهم إلى عالمه الذي يفيض بالكينونة، فـ .«...حتى في النثر تدفع الكلمات إلى من يتحدث عنها ومن يصغي إليها، إنها توجههم إلى عالم مشترك موصلة إياهم إلى دلالة جديدة عن طريق خلق كلمات جديدة تتجاوز تعريفها المتداول»[3]، فمهمة الأديب إنما تكمن في محاولة إقامة صدى انطولوجي داخل الكلمات من خلال طريقة توظيف الأصوات والنغمات، وهو بذلك لا يستعمل اللغة المتداولة للتعبير عن مشاعره بل لغته الخاصة، حتى أنه في الكثير من الأحيان يبدع أحداث أو يغير شخصيات دون أن يكون ذلك مقنعاً للكثيرين، وكمثال على ذلك فإن الروائي "دوستويفسكي" لما كان يكتب المسودة لرواية "الأبله"[*] جعل من شخصية "مويشكين" المجرم الأول الذي تتمحور حوله الأحداث، لكن بعد فترة غيره بشخصية "بروجوجين"، ونجد أن هذا التبديل للأدوار لم يكن اعتباطياً وإنما قائم على نظرة انتقائية فاحصة للمؤلف تجعله يمتلك هذه الملكة الفريدة التي من خلالها يختار أي الشخصيات أقدر على التعبير من الأخرى، الأمر الذي يشبه

([1]) Merleau-ponty,Notes des cours 1959-1961, op.cit , p :204.

([2]) Merleau-ponty, signes, op.Cit, p :65.

([3]) ibid, p: 94.

([*]) ترجمة الرواية إلى العربية من طرف الدكتور سامي الدروبي، عن دار الطبع ابن رشد(لبنان)، في سنة 1967.

من حيث الشكل ما يقوم به رسام ما بتغيير صورة نافذة بيضاء على اللوحة بصورة شجرة أو طائر [1].

يؤكد "ميرلوبونتي" على الطابع العفوي للحدث القصصي، لأن العفوية تساوي من حيث معناها الصدق والعمق، فالأديب لا يعبر باسم شخصياته أو على لسانها، وإنما أن يصغي إليها وهي تتكلم، ويحاول أن يترك لها حرية الاختيار فيما بين الممكنات التي تتوافر لديها، وهذا من دون أن يرغمها على أن تختار مسار محدد سلفاً، لأن« ليس دور القصاص أن يعرض أفكاراً أو حتى يحلل طبائع، ولكن أن يقدم حدثاً في مابين البشر ويجعله ينضج وينفجر بلا تعليق إيديولوجي، بحيث إن كل تغيير في ترتيب القصة أو في اختيار وجهات النظر قد يغير المعنى القصصي للحدث»[2]، وربما هذه النقطة التي أشار إليها، هي من يمكن اتخاذها عاملاً للمفاضلة بين الروائيين، فالأعمال التي عبر فيها المؤلفين بصدق على شخصيات رواياتهم دون محاولة إغراقهم في التملق والتكلف المضر بانسيابية القصة، هي الأعمال التي بقت محتفظة بصفة الاستمرارية في الحضور إلى الآن.

وبالرغم من أن التاريخ لا يزال يحتفظ بهذه الروائع من الأعمال الأدبية التي لا يزال صدى جمالها حاضراً إلى الآن، إلا أن "ميرلوبونتي" يخلع على الأدب طابع الديمومة، لأن مجال اهتمامه متصل بتصوير الحدث القريب منه أي امتثاله لسطوة الزمان والمكان، وكمثال على ذلك أننا ندرك فحوى قصيدة ما أنها تنتمي إلى شعر المعلقات بمجرد أن يصف مطلعها الأطلال ويرثوها، وعلى العكس من الأدب يتحرر فن التصوير الحدود الآنية المربوطة بالحدث، ويتجاوز كل إمكانية للربط بالمكان، فهو فن

([1]) Merleau-ponty, la prose du monde, op.cit, p :81

([2]) موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الادراك، مصدر سابق، ص 132.

يتخذ من الخطوط والألوان الأبدية الصامتة وسيلة للتعبير، لذلك تبقى الأعمال الفنية محتفظة بنفس قيمتها التأثيرية مهما تعاقبت عليها الأزمنة التاريخية[1].

إن ارتباط الأدب بأطر التاريخ لا يعني بحسب "ميرلوبونتي" أن ننفي عنه هذه الأحقية في أن يدون الحدث التاريخي داخل نصوص يمكن الاحتفاظ بها عبر الزمن فكتابات "هيراقليدس" مهما كانت ممزقة أو ناقصة تعبر بطريقة أحسن عن صورة اليونان وحياة اليونانيين من تماثيل أولمبيا التي عجزت عن مقاومة تأثيرات الطبيعة، كما أن المعنى في النص أكثر عمقاً وثراء مما هو في صورة هذه التماثيل[2].

ويشترك الأدب وفن التصوير في إقحام الصمت[*]داخل العمل الأدبي[**] أو الفني، حيث نجد أن الأديب يتعمد ترك مساحة بين الكلمات أو يخلق في بعض الأحيان توقفات غريبة ذات إيحاء مضمر، تجعل القارئ يسعى جاهدا إلى محاولة كسر أفق التصور ومجاراة هذا الصمت وكشف ما يقف وراءه، وإن كان الأديب يمزج بين لغة الصمت والكلام فإن المصور يعتمد على لغة الصمت فقط، لأن اللوحة لا تتكلم وإنما تعبر عن نفسها من خلال ذلك الصوت الصامت الذي ينبعث فيما بين الخطوط والألوان فعالم التصوير هو العالم الأخرس الذي يتخذ من العمل الفني ومكوناته وسيلة جوهرية للتعبير[3]، ووفق هذا المنظور تصبح الرواية حاملة لنفس خاصية التصوير، إذ أن الروائي يعبر بشكل مضمر مثلما يعبر المصور على لوحته، فهو يتخذ من شخصيات

([1]) Merleau-ponty, signes, op.Cit, p :80.

([2]) ibid, p :81.

([*]) للمزيد من التفصيل حول موضوع الصمت يمكنك الرجوع إلى عنصر"ترددات الصمت" في الفصل الثاني.

([**]) يرى"ميرلوبونتي" أن الفلسفات السيمنطيقية قد حصرت البحث اللغوي في اللغة ذاتها، دون محاولة الكلام عن جوهر اللغة الذي هو الصمت، حيث يقول:« إن خطأ الفلسفات السيمنطيقية هو أنها أغلقت اللغة وكأنها لم تكن تتحدث إلا عن ذاتها، إن اللغة لا تحيا إلا بالصمت، وكل ما نلقي به إلى الآخرين قد تنبت في ذلك البلد الوسيع الأخرس الذي لا يفارقنا البتة ». (أنظر: موريس ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، مصدر سابق، ص 207).

([3]) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الرواية وأحداثها وسيلة للتعبير عن مواقفه وتأملاته الخاصة، ومقصده لا يظهر واضحاً وجلياً بل مغموراً بين الكلمات والعبارات الإيحائية أي من خلال السياق، فأسلوب الأديب يظهر في تلك الميزة الفريدة في التوليف بين الكلمات المألوفة من أجل خلق معاني جديدة تستثير عقل القارئ وتدفعه إلى التأمل أكثر فأكثر إلى التقرب إليه من أجل فهم مقاصده بل الأكثر من ذلك وهو الإنغماس في عالم المؤلف وتقمص شخصيته الروائية أثناء القراءة، يعبر"ميرلوبونتي" عن هذه الحالة التي تصيب القارئ ضارباً مثال بالروائي"ستندال"(*) قائلاً: « إنني أخلق ستندال، فأنا أصبح ستاندال أثناء قراءتي له ولكن هذا يكون ممكنا فقط لأنه عرف أولاً كيف يجعلني أقيم في عالمه»[1].

إن الأسلوب الذي يعتمده المؤلف لأجل التعبير لا يجب أن يكون أسلوباً مباشراً يتضح فيه المقصد، بل هو أسلوب يفوق الكلمة ويتجاوزها بأشواط كثيرة، الأمر الذي يوقع القارئ في حيرة تدفعه إلى محاولة مجاراة المعنى البعيد والمتخفي من وراء النص، وهذا التواري الذي يطبع الفكرة داخل العمل الروائي لا يعني في معناه أنه عصي على الكشف فالكثير من الروائيين العظام لا يغرقون نصوصهم بالكثير من الأفكار المتشابكة والغامضة وإنما يعبرون عن فكرتين أو ثلاث على الأكثر، لأنهم يتعمدون التكلم بنفس لغة الأشياء ذاتها أثناء حضورها أي من دون تكلف أو تنظير، وكمثال على ذلك«الأفكار التي جاء بها ستندال لا تخرج عن مفهومه لذات والحرية، أما بالنسبة لبلزاك فهي محاولة كشف لغز التاريخ بوصفه تجلي للمعنى داخل الأحداث الثقافية، وإذا تكلمنا على بروست فهي الأسلوب الذي به يكون الماضي متضمناً في الحاضر...»[2].

(*) **ستندال Stendhal (1783-1842)**: روائي فرنسي، اسمه الحقيقي ماري هنري بيل Marie Henri Beyle يُعتبر أحد أبرز وجوه الأدب الفرنسي في القرن التاسع عشر، اتسمت أفكاره بالرومانتيكية وطابع السخرية البارعة وبنفاذ نادر إلى أعماق النفس البشرية، وبنزوع واضح إلى النقد الاجتماعي، من أشهر رواياته الأحمر والأسود والتي صدرت عام 1830.

(1) Merleau-ponty, la prose du monde, op.cit, p :12.

(2) Merleau-ponty, sens et non –sens, op.Cit , p: 26.

وبالعودة إلى شخصية الأديب يرى "ميرلوبونتي" أن هذه الشخصية المحاطة بهالة العظمة والقداسة في الكثير من الأحيان يقف من ورائها إنسان يعيش حياة عادية وبسيطة، أي أنه يعيش داخل منزل يشاهد التلفاز، له امرأة يعيش معها، يعاني الكثير من المشاكل، يحمل آمال غير محققة وهواجس مخيفة بشأن مستقبلة وحياته، والقارئ لما ينظر إلى عمل الكاتب فإنه يراه من خلال الكلمات التي عبر فيها عن نفسه من خلال الشخصيات، لذلك قد يُكوِن صورة مثالية ومتعالية عن الواقع، لكن بمجرد أن يلتقي بهذا الكاتب يُكسَر أفق توقعه داخل قاع الواقع المقيت، وينزل ثوب النبالة الذي كان يُلبِسُه إياه، هو شعور بالخيبة ناجم عن غياب ماهية المعنى الملائكي الذي كان يراه فيه من خلال الكلمات، هذا الشعور النفسي الغريب نجده ماثل أيضاً عند الكاتب ذاته لما ينظر إلى أعمال غيره سواء الفنية منها أو الأدبية، فها هو الكاتب "مالرو" الذي لا ينقصه أي شيء ككاتب يرفض كل إعجاب من طرف القراء به، في حين أنه يضع الرسامين الذين يعجبونه في مقام الآلهة. من هنا يجب التأكيد على أن الكاتب إنسان يأكل الطعام ويتجول في الأسواق ويملك تجارب حياتية كثيرة تساهم في صقل نظرته الفريدة إلى العالم[1] .

في الأخير نستنتج أن محاولة البحث عن مجالات التعبير قادت "ميرلوبونتي" إلى التعريج على مجال الأدب، إذ لا يختلف هذا الأخير من حيث المضمون التعبيري عن مجالات الإبداع الأخرى كالتصوير والموسيقى والسينما وغيرها، وهو إذا يفكر فيه ويتفلسف داخله يبقى وفياً للمنحى تصوره الفينومينولوجي العام من تجاوز لفكرة الثنائيات فأكثر ما يميز نظرته للأدب هو حرصه الدائم على إقامة الوحدة الغائبة بفعل الفصل النظري المجحف بين الشكل والمضمون، أو بين التعبير والمعبر عنه. كما لا يُخرج عمل الأديب عن سياق عمل الفيلسوف، بل يجعلهما في مرتبة واحدة عندما يعبران عن كينونة

(1) Merleau-ponty, la prose du monde, op.cit, p: 83-84.

الإنسان ووجوده، فإذا كان الفيلسوف يعمل على تهيئة الأرضية التي تمثل منطلق لكل سؤال ممكن في العالم، فإن الأديب يمتلك ناصية تحويل الكلمات العادية والمألوفة إلى أفكار ومعاني وجودية قادرة على دفع القارئ إلى استبدال رؤيته السطحية للأشياء إلى رؤية أكثر عمقاً.

4-الموسيقى

قد يكون من الغريب التكلم عن الموسيقى في حضرة الفيلسوف "ميرلوبونتي" فهو لم يحطها بالدراسة الكافية بل لم يخصص لها لا كتاباً ولا حتى مقالاً، إلا في بعض الشذرات المتناثرة هنا وهناك، وبالمقارنة مع فن التصوير والسينما، فإننا نجد أنه يولي لهما الفضاء الأكبر من الدراسة داخل نسق فلسفته العام، ولعل فكرة المفاضلة بين الفنون لدى الفلاسفة لا تكون من محض الصدفة أو الميل، وإنما تكون مشروطة بالتناسب والتناغم مع الأفكار التي يؤمنون بها ويتبنونها، من هنا تظهر الحاجة للتساؤل: ما السبب الذي يدفع الفيلسوف لاختيار فن على حساب آخر؟ وهل تفضيل "ميرلوبونتي" للتصوير على حساب الموسيقى له ما يبرره فلسفياً ؟

إن السبب الذي يدفع الفيلسوف لتبني فن من الفنون على حساب آخر يبقى غامضاً، ويحتاج إلى الكثير من التدقيق، إذا لا يمكن رد هذا التفضيل إلى أفكاره الفلسفية فقط، بل قد يتعلق الأمر بالظروف العامة التي تميز العصر الذي عاش فيه، كبروز فن من الفنون على حساب آخر أو مدى انتشاره بين الأوساط الاجتماعية، ولأن الإلمام بكل هذه الأسباب يصعب تحقيقه، ولأن المقام مقام تحليل لا إحصاء، فإننا سنحاول في هذا العنصر التركيز على الدوافع الفلسفية المتخفية دون غيرها من الأسباب.

وبنظرة تاريخية إلى الفلاسفة الذين سبقوا "ميرلوبونتي" فإننا نجد الفيلسوف "نيتشه" يركز على فن الموسيقى من خلال تأثره المفرط بموسيقي "فاجنر" حيث وجد فيه « فناناً

أحيا أراء شوبنهاور النظرية وحققها عملياً، ووقفت لديه الموسيقى مع الفكر جنباً إلى جنب، واجتمع الشعر والنغم في دراماته الموسيقية، على نحو يذكره بما كان في"التراجيديا" اليونانية من فن متكامل »[1]، لذلك كان الدافع إلى الاهتمام بالموسيقى فلسفياً إذ مثلت بالنسبة إليه المحاولة المثلى لإعادة بعث الغريزة والنزعة الذاتية من أجل تجاوز السيطرة المفرطة للعقل الخالص على مفاصل الفكر الغربي.

أما الفيلسوف"هايدجر" فقد كان ميله إلى فن الشعر وذلك لافتتانه باللغة[*]، حيث كشف في محاضرته "لماذا الشعراء" عن أهمية الشعر في التصدي للمد الميتافيزيقي، بل ذهب إلى أكثر من ذلك حينما وضع الشعراء في مرتبة الآلهة المنقذة لمصير البشر الذين فرغتهم التقنية من الروح الإنسانية[2]، وبالرغم من هذا الميل الواضح للغة وإلى الشعر، إلا أنه عرج إلى بعض أعمال المصورين المشهورين الذي عاصرهم على شاكلة تحليله الفلسفي العميق للوحة "الحذاء" للرسام"فان خوخ" في كتابه "أصل العمل الفني".

ووفق هذا نخلص إلى أن "نيتشه" قد انتصر للسماع من خلال تفضيل الموسيقى وغلب "هايدجر" فن الشعر على باقي الفنون باعتبار اللغة بيت الوجود، أما "ميرلوبونتي" فقد وضع التصوير والسينما في أعلى هرم الفنون باعتبار أن فلسفته تعتمد على الرؤية وتهتم بعلاقة الذات مع الأشياء في العالم، فالمرئي مثل هاجسه الأول الذي يستحق الكشف، أما الموسيقى حسبه فهي«... بالعكس دون العالم وما يمكن أن يعين، بحيث لا

([1]) فؤاد زكريا، نيتشه، دار المعارف، مصر، ط1، 1987، ص 27.

([*]) يعتبر "هايدجر" أن التفكير الشعري مماثل لكل فن ولكل تفكير أصيل باعتباره عملية لجلب وإظهار الموجود إلى مجال"الانفتاح"، فكل فن يكون شعراً بهذا المعنى الماهوي الواسع للشعر، تماماً مثلما أن كل فن يكون لغة بالمعنى الماهوي الواسع للغة الذي لا تكون فيه اللغة مجرد أداة للتوصيل وإنما عملية كشف وإظهار من خلال اللاتحجب والتحجب، فالفن إذن يكون شعراً بهذا المعنى الواسع الذي تتحقق فيه ماهية اللغة والشعر(أنظر: سعيد توفيق، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 2002، ص ص 45، 46).

([2]) علي الحبيب الفريوي، مارتن هايدجر"الفن والحقيقة" أو الإنهاء الفينومينولوجي للميتافيزيقا، دار الفارابي، لبنان، ط1، 2008، ص ص248، 249.

تصور شيئاً آخر سوى تخطيطات الوجود، سوى مده وجزره ونموه وانفجاراته ودواماته والمصور هو وحده الذي له حق النظر في كل الأشياء دون أن يكون عليه أي واجب التقييم، فأمامه كما يقال تفقد الكلمات التي من نوع المعرفة أو الفعل قيمتها»[1] فالتصوير هو أكثر الفنون قرباً للأشياء، والمصور لا يأبه بالتحليلات النظرية ولا الكلمات على عكس الموسيقى التي تؤمن بالتجريد وبعامل التناسق بين النوتات، فلغتها أشبه للرياضيات منها إلى الفن.

إن الفنون التشكيلة على شاكلة فن الرسم أقدر على التعبير عن الأجسام التي تشغل حيز مكاني، فهو فن قريب إلى الموضوع وإلى الأشياء، وذلك على العكس من الفنون التعبيرية كالشعر والموسيقى التي هي تختص بالتعبير عن الأفعال في الزمان[2] أي أن أداءها يحتاج إلى تعاقب زمني، أو بعبارة أخرى، الموسيقى تسير في خط زمني رأسي، أما فن التصوير والنحت فتتبع مساراً مكانياً أفقياً، وربما يرد هذا الإختلاف إلى طبيعة الوسائط الحسية التي تنقل بها هذه الفنون: فالموسيقى تسمع بالأذن، وهي الحاسة الوحيدة التي تعتمد في اشتغالها على التعاقب الزمني، أما الفنون التصويرية فتتخذ من العين وسيلة للتلقي[*]، ومبدأها هو التقاط الصور الخارجية وتحديد أبعادها بصورة لحظية مباشرة[3].

إن هذا الإختلاف قد يكون سبباً مباشراً في خلو التحليل الفلسفي لفن الموسيقى من طرف الفلاسفة الفينومينولوجيين، وبوجه أخص عند "ميرلوبونتي"، لأن المذهب بصفة عامة يؤمن بالمظهر ويرى أن كل إدراك هو إدراك بشيء أي موضوع يتحدد في المكان

([1]) موريس ميرلوبونتي، العين والعقل، مصدر سابق، ص 13.

([2]) اميرة حلمي مطر، مدخل إلى علم الجمال، مرجع سابق، ص 50.

([*]) الوسيط الموسيقي غير الوسيط في مجال الرسم، حيث يكون في الموسيقى وسيط بشري هو القائم على الإيقاع وترجمة لحن المؤلف في شكل معزوفة موسيقية، أما الوسيط في مجال التصوير هو اللوحة ذاتها التي ينتجها الرسام.

([3]) فؤاد زكريا، التعبير الموسيقي، دار مصر، مصر، ط1، 2009، ص 14.

ويمكن معاينته، لذلك تمثل الرؤية الطريق الملكي أو الأكثر خصوبة للتجلي المرئي وانكشافه، وفن التصوير باعتباره الفن الأكثر اعتماداً على تمثيل الأشياء التي يمكن تلقيها بالعين فهو الفن الأجدر بالدراسة والتقصي، يعبر "ميرلوبونتي" على اهتمام فن التصوير بالأشياء القريبة من جسمنا بقوله: «...والمحدثون، كما نعلم، قد خلصوا من المرئي أشباحاً أخرى كثيرة، وهم قد أضافوا كثيراً من العلامات الموسيقية الخرساء إلى السلم الرسمي لوسائلنا في الرؤية، ولكن تساؤل التصوير يهدف على كل حال إلى هذا التكوين الخفي والمحموم الخاص بالأشياء في جسمنا»[1].

والأمر الثاني الذي يمكن الإشارة إليه هو أن فن الموسيقى في اعتماده على الزمان يستدعي في الآن ذاته خاصية أخرى وهي الذاتية، ذلك أن إحساساتنا التي تصاغ في قالب مكاني، كالمرئيات والملموسات، هي إحساسات موضوعية، ندركها مباشرة بوصفها خارجة عنا، ومستقلة عن ذاتنا، بل هي تمثل دليل على وجود هذا العالم الخارجي. أما الإحساسات التي تصاغ في قالب زماني، كالمسموعات، فهي ذات طبيعة ذاتية، وذلك لاعتمادها على العاطفة، وأثناء تلقيها أو ممارستها نشعر وكأنها تلامس بواطننا، الأمر الذي يجعلها تشبه عملية التفكير الذي هو أيضاً يعتمد على فكرة التعاقب الزماني، أي أن الأفكار تأتي بعضها من وراء بعض بلا انقطاع وفي شكل ديمومة مستمرة، من هنا وجب التأكيد على أن الموسيقى ليست فن موضوعي بل هي فن نابع من صميم الذات الإنسانية[2].

إن هذا الطابع الذاتي للموسيقى جعل الفيلسوف"ميرلوبونتي" يتجنب تناولها فينومينولوجيا، فالظاهرة لا بد أن تكون تحت المشاهدة، والموسيقى بطابعها الجواني العصي على التحديد والملامسة تخرج عن هذا السياق، فالخاصية الأكثر بروزاً في

([1]) موريس ميرلوبونتي، العين والعقل، مصدر سابق، ص 30.

([2]) فؤاد زكريا، التعبير الموسيقي، المرجع السابق، ص ص 14، 15.

الموسيقى هي أنها:«...أشد الفنون تأثيراً في النفس وأشدها تمرداً على التحليل، فهي في جوهرها لا تدين بشيء لعالم الملموسات ولا لعالم اللغة...»[1]، ومادام هي كذلك فإنها تعد من أقل العلوم حظاً في القراءات التأويلية على عكس اللوحات التشكيلية، لأن الموسيقى هي عبارة عن لحن يتم سماعه والحكم عليه بالإعجاب أو الاستهجان، على عكس اللوحة الفنية التي تحتمل أكثر من قراءة لكثرة موضوعاتها التعبيرية .

ويمكن القول أن مشكلة التعبير الموسيقي قد نجمت عن ذلك الغموض الذي يميز لغة الموسيقى(الخالصة)، وذلك بالقياس إلى اللغة المنطوقة الواضحة، فتفسير التعبير الموسيقي من خلال الكلمات هو من أكثر الأمور صعوبة هذا إن لم نقل أنها مستحيلة في الكثير من الأحيان، لأن فهم التعبير الموسيقي يحتاج إلى دراية عميقة بالمستويات المتعددة والمتداخلة في فن الموسيقى، والتي تشمل الأبعاد المختلفة الجمالية منها والاجتماعية وحتى السيكولوجية، فمن أجل إدراك المعنى الموسيقي يجب أن ننطلق من مسلمة أساسية مفادها أن ما تعبر عنه الموسيقى لا ينفصل عن نسيجها وتركيبها العام[2]. يقول "جان برتليمي" معبراً عن هذا الغموض الذي يكتنف الموسيقى بقوله:« كان سترافينسكي[*]على حق حين قال أنني أعتبر الموسيقى في جوهرها غير قادرة على التعبير عن أي شيء كان، كالعاطفة أو الموقف أو الحالة النفسية أو الظواهر الطبيعية (...) فالموسيقى بصفتها هذه لا تهدف إلى ترجمة العواطف أو المشاعر أو الدوافع (...) وإن هي فعلت ذلك فإن تلك الترجمة لا تأتي إلا إضافياً وجانبياً، ولعل هذا دليل جديد على غموض التعبير الموسيقي»[3].

([1]) جان برتليمي، بحث في علم الجمال، مرجع سابق، ص317.

([2]) آيات ريان، فلسفة الموسيقى، ، الهيئة العامة للقصور الثقافة، مصر، ط1، 2010، ص 185.

([*]) **إيجور سترافينسكي Igor Stravinsky (1882 - 1971):** مؤلف موسيقى روسي. يعد من أكثر المؤلفين الموسيقيين تأثيرا في القرن العشرين، من أهم أعماله : باليه طقوس الربيع (أو قداسية الربيع).

([3]) جان برتليمي، المرجع السابق، ص323.

ولأن "ميرلوبونتي" أهتم بشأن ما يمكن له أن يعبر، رأى في الموسيقى الفن الأكثر بُعداً عن فلسفته وما يرغب فيه من إيضاح للمعنى أو تقصي لكينونة الكائن في العالم فمن أجل أن يكون هناك تعبير يجب أن يكون هناك وضوح للمعبر عنه، أي موضوع محدد قابل لأن يتحول إلى قول أو إلى كلمات منطوقة، وهذا الشرط غائب بشكل جلي في العمل الموسيقي، إذ أن الإيحاء الموسيقي الذي يصل إلى الملتقي من جراء السماع لا يكون مشاهداً وإنما مستشعراً بشكل عاطفي، حين تدفع بالمستمع لأن يستحضر ما شاء من العواطف التي يراها تتناسب مع شكل اللحن، هذا ما يؤكد فكرة الغموض الناجمة عن القراءات المتعددة والمختلفة بحسب كل شخص.

إن خروج الموسيقى على لغة التجسيد واعتمادها على مبدأ التناسق الحاصل فيما بين النوتات، جعلها أقرب إلى لغة الرياضيات الدقيقة، حيث المقادير الكمية المضبوطة بإحكام تشبه في علاقاتها ذلك الترتيب المنظم الذي يطبع السلم الموسيقي، لذلك عد الكثير من الفلاسفة والمفكرين فن الموسيقى من بين أكثر الفنون التي ساهمت في ظهور الرياضيات بل إنها هي من دفعتها إلى النمو والتطور، ولعل"فيثاغورس"(*)هو من أوائل الفلاسفة الذين شبهوا التناسق الذي يشوب العالم بتلك العلاقات العددية البسيطة التي تنتجها الموسيقى، بمعنى أن أغنية السموات تجد صداها في أغنية الصوت البشري[1].واللافت للانتباه هو أن"ميرلوبونتي" وهو يتناول الفيلسوف "ديكارت" في كم من موضع، لم يشر إلى كتابه "المختصر في الموسيقى" بل استغرب في المقابل عدم معالجته لفن التصوير والنحت مفسراً ذلك بقوله :« إن ديكارت لم يتحدث كثيراً عن التصوير، ومن

(*) اعتبر "الفيثاغوريين" أن الكون كله عدد ونغم، وإذا كانت هذه العبارة أقرب للمجاز منها للحقيقة، فهي مجرد إشارة لدلالة إلى أن للكون وجهاً كمياً هو العدد، ووجهاً كيفياً، هو ما عبروا عنه بكلمة النغم، وتعبيرهم عن كل اختلافات والتنوعات الكيفية الهائلة بكلمة النغم، يدل على مدى اتساع مدلول الأنغام عندهم، ومدى ارتباطها بالطبيعة العامة للكون في نظرهم.

(1) جان برتليمي، مرجع سابق، ص 347.

التعسف أن نقدم ما يقوله في صفحتين عن النقوش. ومع ذلك، فإذا كان لم يتحدث عنه إلا عابراً، فإن ذلك له دلالته: فالتصوير ليس بالنسبة له عملية مركزية تشارك في تحديد دخولنا إلى الوجود، إنه نمط أو متغير من متغيرات الفكر المحدد قانوناً بالامتلاك العقلي والوضوح»[1]، وقد يكون لعدم خوض"ميرلوبونتي" في قضايا هذا الكتاب له دلالته أيضاً ذلك أن هذا الكتاب يحدد شروط المتعة، وشروط الجميل، بنسب رياضية بحته، فيعترف بأن كل حاسة تستدعي المتعة المرتبطة بها وفق هذا هي تخضع إلى تناسب بين الشيء والحاسة التي تلتقطه[2].

إن الموسيقى على عكس ما تتراءى لنا على أنها فن قريب من التجريد وإلى النسب الرياضية الدقيقة، هي فن قريب إلى الجسد أيضاً، وهذا ما لم يشر إليه "ميرلوبونتي" رغم افتتانه بأثر الفنون على الجسد ومدى ارتباطها به، فقد أكد الباحثون وثوق الصلة بين الإيقاع الموسيقي وبين النظام الذي تسير عليه حركة الجسم[*] وحركة الطبيعة، أي أن لها أصلاً عضوياً وطبيعياً، يتجلى في الحركات الإيقاعية لدقات القلب والتنفس بما فيه من شهيق وزفير، وفي الطبيعة بذلك الإيقاع الثنائي بين الليل والنهار والإيقاع الرباعي حيث تتعاقب فيه فصول السنة[3]، فالموسيقى ليست مرتبطة بالسماع وبما هو عاطفي فحسب، بل هي حركية أيضاً، أو كما كتب نيتشه، نحن نستمع للموسيقى بعضلاتنا، أي الجسد يتفاعل مع اللحن، إما بالرقص حيث نقوم بحركات نهدف

([1]) موريس ميرلوبونتي، العين والعقل، مصدر سابق، ص 42.

([2]) مارك جيمينيز، ما الجمالية، تر: شربل داغر، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ط1، 2009، ص 67.

([*]) ظهر في ثمانينات القرن الماضي–أي بعد موت ميرلوبونتي بعشرين سنة– علم أعصاب خاص بالموسيقى، حيث ظهرت تكونولوجيات جديدة تتيح لنا أن نرى الدماغ الحي بينما يستمع الناس للموسيقى، ويتخيلونها، وحتى يؤلفونها. فقد أصبح الآن مجموعة هائلة ومتنامية من الأبحاث التي تختص بالأساسات العصبية للإدراك الحسي للموسيقي، وما يمكن أن يصيبها من اضطرابات معقدة وعجيبة غالباً. (أنظر: أوليف ساكر، نزعة إلى الموسيقى، تر: رفيق كامل غدار، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2010، ص ص 12، 13).

([3]) فؤاد زكريا، التعبير الموسيقي، مرجع سابق، ص ص 21، 22.

من خلالها إلى محاكاة نسق الموسيقى التي نسمعها أو من خلال التعابير التي ترتسم على وجوهنا أثناء السماع[1].

أما الاعتراض الثاني فيمكن تلخيصه في التساؤل عن السبب الذي دفع بالفلاسفة بما فيهم "ميرلوبونتي" إلى اقتصار الفنون في حاستي السماع والبصر، والتمسك بتلك النظرية التقليدية في علم الجمال التي ترى أن الفنون يجب أن تقتصر على هاتين الحاستين فقط، لكن الشيء الذي تم تجاهله هو أن الفن أكبر من أن يتم حصره في هاتين الحاستين لأنه يتجاوزهما إلى إحساسات أخرى أمكن على أساسها قيام فنون أكثر أهمية وإن لم ينتبه لها هؤلاء الفلاسفة مثل الإحساسات الحركية أو العضلية اللمسية[2].

إن الغرض من معالجة موضوع الموسيقى عند"ميرلوبونتي" هو محاولة كشف السبب الذي جعله لا يعير لها الاهتمام الكافي الذي يليق بها، ولعل السبب الأكثر وضوحاً ونحن نعالج هذا الموضوع هو وفائه الدائم لمنهجه الفينومينولوجي الذي يهتم بالظواهر وبعلاقتنا مع الأشياء والعالم، ولأن الموسيقى لا يمكن إدراجها مع الفنون المتشكلة ضمن موضوع واضح قابل للمعاينة فقد تم استبعادها من ضمن البحوث الإستطيقية التي اهتم بها كالتصوير والسينما والرواية وغيرها من الفنون. إن فيلسوفنا هو فيلسوف"العين والعقل" أي فيلسوف يهتم بالنظر والرؤية، كما يهتم بالجسد وهو يلامس الأشياء ويحاول اكتساب خبرة وجودية في التعامل معها، لذلك ليس بالغريب أن لا يثري السماع الموسيقي بما يستحقه من الانشغال، لأنه فن يفوق الوصف ويستعصي عن كل تعبير فينومينولوجي .

([1]) أوليف ساكر، نزعة إلى الموسيقى، مرجع سابق، ص ص 12، 13.

([2]) اميرة حلمي مطر، مدخل إلى علم الجمال، مرجع سابق، ص 50.

III. قراءة فينومينولوجية لبعض الأعمال الفنية

1- فيلم العطر القاتل

تهدف الدراسة إلى محاولة قراءة الفيلم "قراءة فينومينولوجية" مستأنسين ببعض الآليات التي سبق وأن اعتمدها "ميرلوبونتي" في معالجته إلى الكثير من المشاهد الفيلمية والتي من بينها (الصوت، الحركة الدينامية للأحداث، المظاهر الإيمائية، البنية الزمانية) وبالرغم من أن الدراسة الفينومينولوجية للأفلام لم ترق بعد إلى مصاف النظريات المعترف بها في مجال النقد الفني، إلا أنه ارتأينا إلى أن نحاول جعل هذا المنهج أكثر مقاربة للواقع حتى لا يبقى حبيس التصورات النظرية، وقد وقع اختيارنا في مجال السينما على فيلم العطر القاتل (*).

مجريات الفيلم تبدأ حينما يولد بطل الفيلم "جان باتيست جرونوي"(**)، في أحد أسواق بيع السمك في باريس في القرن الثامن عشر، وعند ولادته قررت الأم كعادتها التخلص من الطفل الرضيع ورميه مع بقايا السمك في انتظار أن تجرفه السيول، ولكن بشكل مفاجئ يصرخ الطفل الرضيع ويكتشف المتجولين في السوق وجوده، تهرب الأم خوفاً من العقاب لكن يتم المسك بها واقتيادها إلى حبل المشنقة، الطفل الرضيع يقتاد إلى دار أيتام السيدة كايار التي تستقبل الأطفال بمقابل عائدات مادية تتلقاها مقابل ذلك وهناك عاش جرونوي سنواته طفولته الأولى منبوذا من طرف الأطفال الذين كانوا يشاركونه اليتم بسبب غرابة طباعه وعجزه عن التواصل معهم .

(*) صدر فيلم العطر القاتل سنة 2006، ويعود اخراجه إلى توم تايكور وبطولة كل من بن ويشا، آلان ريكمان، راشيل هورد، وود وداستين هوفمان، يستند الفيلم في الكثير من أحداثه إلى رواية العطر للكاتب باتريك زوسيكيند التي نشرت عام 1985.

(**) أنظر: صورة البطل "جان باتيست جرونوي"، الملحق، ص 319.

بعد أن وصل"جرونوي" إلى سن التاسعة قامت السيدة كايار ببيعه إلى الدباغ جريمال الرجل الذي يمتاز ببسطة في الجسم وقباحة في الوجه وصرامة في التعامل، وكما انتهى بالبطل ببعث أمه إلى حبل المشنقة، بعث بالسيدة كايار إلى ملاقات حتفها أيضاً على يد اللصين اللذين كانا بصدد التربص بها، قضى "جرونوي" سنوات عديدة يعمل داخل المدبغة مستمتعاً على خلاف الجميع بكم الروائح العديدة التي كان يتلقاها، حيث ساهمت هذه المرحلة في صقل موهبته الحسية من خلال التعرف على معظم روائح المحيط الكبير الذي كان يعيش فيه .

تتطور أحداث القصة وتأخذ مساراً آخر، لما ينادي الدباغ "جريمال" على "جرونوي" من أجل اصطحابه إلى المدينة، بعد وصوله يصطدم ويندهش من كم الروائح الجديدة المنبعثة من الأشياء والأشخاص ومحلات العطور، ولكن من بين كل هذه الروائح انجذب إلى رائحة أحد الفتيات الجميلات، حيث تتبعها بين الأزقة وامتلكته رغبة كبيرة في أن يمتلك رائحتها، وبعد أن وصل إليها وتقرب منها تفاجاءت من طريقته الغريبة في التواصل معها، فصرخت طلباً للنجدة، لكن خوفاً من أن تجلب انتباه المارة إليه قام بغلق فمها، لكن للأسف ومن غير قصد منه قتلها من حيث أراد إسكاتها فقط.

يعود "جرونوي" إلى"جريمال" بعد أن أطال مدة الغياب، ويتلقى كم هائل من الضربات دون أحساس منه بالألم جراء تفكيره العميق في هول الحدث الذي عاشه هذه الليلة، بعد مدة يرسله "جريمال" إلى العطار بالديني من أجل توصيل بعض السلع التي طلبها، ليجد نفسه أمام المهنة التي لطالما رغب في عملها، وهي محاولة أن يكون عطارا استعرض مواهبه الشمية لما أراد محاولة محاكاة أحد العطور التي أراد بالديني تقليدها ومعرفة سرها، ولأنه نجح في ذلك قام من دون تردد بشرائه من "جريمال".

بعد مدة من ممارسة مهنة صناعة العطور، اكتسب"جرونوي" الكثير من أبجديات العمل، كتقنية التقطير التي تمكنه من استخلاص روائح الزهور، ونتيجة رغبته الملحة

التي كانت تسكنه في أن يستخلص رائحة البشر، راح يجرب في وضع بعض الأشياء كالنحاس الأصفر والقطة ولكنه للأسف لم يصل إلى مبتغاه، الأمر الذي أصابه بصدمة نفسية عميقة أوقعته طريح الفراش، لكن وبعد أن أخبره بالديني بوجود طرق أخرى في مدينة "كراس" في فرنسا استرجع "جرونوي " صحته وعزم على السفر، ولأن بالديني لا يزال في حاجة "جرونوي" في اختراع وصفات جديدة، وقع بينهما شبه اتفاق يقوم على منح مئة وصفة إضافية مقابل منح شهادة العطارة.

بعد أن سار"جرونوي" باتجاه مدينة "كراس" قابل في طريقه احد المغارات الموجودة في جبال كانتال حيث قرر أن يستقر داخلها، بعد أن استهوته نقاوة رائحتها وخلوها من كل ما يتعب حاسته الشمية، لكن بعد أن تمكن منه النعاس ونام ونتيجة لبعض الكوابيس أستيقظ ليبدأ في شم رائحته من دون أن يميزها، استحم وحاول من جديد لكن من دون جدوى، وقد مثلت هذه الحادثة صدمة وجودية عميقة بالنسبة إليه .

في مدينة "كراس" عمل "جروني" في معطرة السيدة "أرنوفلي"، حيث بدأ في تعلم الطرق الجديدة في استخلاص رائحة الزهور، لكن غايته تجاوزت رائحة الزهور إلى محاولة استخلاص رائحة الفتيات الجميلات والعذارى، لذلك لم يجد من طريقة سوى أن يقتلهم الواحدة تلوى الأخرى، وذلك من أجل يستجمع تركيبته السحرية والمتكونة من أثنى عشر قارورة عطرية، لكن وجد صعوبة كبيرة في أن يستخلص أخر هذه العطور، حيث تطلب منه الأمر قتل الجميلة "لورا ريشي" أبنت "أنطوان" أحد عيان مدينة" كراس"، وبعد سلسلة من المتابعات وصل في الأخير إليها وأتم مخططه كما أراد، بعد اكتشاف جرائمه من طرف سكان المدينة، يتم ملاحقته والقبض عليه، والحكم عليه بصلب في ساحة المدينة، وفي اليوم المشهود ينشر "جرونوي" عطره السحري على الجموع، ويتحول بشكل غريب من مجرم إلى ملاك تطلب بركاته، يقرر السفر إلى باريس وبالضبط إلى مسقط رأسه حيث السوق القذر الذي ولد فيه، يصل ليلا إلى المكان، يسكب كل العطر على

جسده، ليصل صداه إلى كل المتشردين الذين تلقوه برغبة جامحة وصلت إلى حد نهشه في الصباح يختفي "جرونوي" ولا يتبقى من جسده سوى اللباس الذي كان يرتديه، وقارورة عطره الفارغة التي سكبت منها أخر قطرة على الأرض.

إن الفيلم في مجمله جاء ليجيب عن سؤال وجودي عميق وصل إليه البطل في نهاية الفيلم وهو: كيف أجعل الناس يحبوني كشخص طبيعي من دون الحاجة إلى اختراع توليفة عطرية مستخلصة من أجساد الفتيات الجميلات؟، ولأنه عجز عن ذلك، لجأ إلى وضع حد لحياته من خلال عرض نفسه على المشردين في سوق السمك في باريس، مات بالحب المزيف الذي أوهمه إياه العطر وفي نفسه رغبة إلى ملاقاة البنت الجميلة الأولى التي قتلها بالخطأ، ومنذ بداية الفيلم يصور لنا المخرج من خلال أحداث الفيلم عجز البطل عن التواصل مع الغير، فهو الرضيع المنبوذ الذي رمته أمه في القمامة بين بقايا أحشاء السمك، وهو الطفل الغريب الذي تعرض إلى محاولة القتل من طرف اقرأنه بعد أن لاحظوا سلوكياته الشاذة عنهم، وهو العبد المقهور الذي تعرض إلى شتى أنواع التعذيب من طرف "جريمال" صاحب المدبغة، وحتى في أول رغبة وانجذاب إلى جسد الفتاة الجميلة التي سرقت انفه من خلال رائحتها الطيبة، عجز عن التواصل معها لأنها آثرت لغة الكلام عن لغة الجسد التي تعتمد على التودد والحب من خلال الشم، يستمر هذا الفشل في التواصل ويصبح مصيره المحتوم الذي ارتبط بحياته إلى النهاية. التجربة الوحيدة التي يظهر فيها بطل الفيلم قريب من الآخر، وفي تواصل معه، هي لقائه مع العطار بالديني، وحتى هذه التجربة كان قوامها المصلحة والاستغلال، حيث كان العطار الجشع يرغب في الاستفادة من موهبة"جرونوي" لأنها كانت تدر عليه الكثير من المال ويصور مشهد مرض"جرونوي" بعد صدمته من تجربة تقطير النحاس والقط قمة الانحطاط الأخلاقي الذي وصل إليه بالديني، حيث كان حرصه الكبير على حياته من خلال استدعاء أمهر الأطباء، متعلق بحرصه الكبير لنماء ثروته التي كانت ستتوقف

بموت"جرونوي". إن كل هذه المشاهد التواصلية الفاشلة حفرت عميقاً في شخصية البطل وجعلته يبحث عن طريقة أخرى يحقق من خلالها تلك الغاية المنشودة في جعل الناس يحبونه ويتعلقون به، وهذا للأسف ما لم يصل إليه في النهاية.

إن المخرج يضع المشاهد في حيرة اتجاه بطل الفيلم، هل نشفق عليه ونتعاطف معه من منطلق أنه عاش طفولة أقل ما يقال أنها مأساوية، فهو الرضيع الذي ولد تحت طاولت السمك على أرض يمتزج بها الوحل الأسود مع بقايا روث الأحصنة وأحشاء السمك، وهو الذي تعرض إلى شتى أنواع النبذ من طرف اقرأنه في مراحل طفولته الأولى، وهو الذي تعرض إلى الاستعباد وشتى أنواع الاحتقار بعد أن بلغ أشده، أم أن علينا في المقابل أن نستنكر أفعاله الشنيعة التي اقترفها في حق ضحاياه، فقد جسد في هذه المرحلة حياة الرجل المجرم والمحترف الذي كان يتلذذ بقطف روائح أجساد الجميلات العذارى بكل برودة أعصاب، إنها بحق توليفة من المشاعر المتناقضة والمتعارضة أوقعنا فيها المخرج من خلال المشاهد المرحلية المختلفة التي طبعت مسار حياة البطل، حتى في النهاية وبعد سلسلت كل تلك الجرائم، يصور لنا المخرج أن البطل لم يكن يطلب القتل في ذاته، بل كان يقتل من أجل أنه كان يرغب في الحب، في أن يعامله الناس كشخص مرغوب به في العيش والمشاركة، وكأنه يريد بنا أن نطرح سؤال آخر من قبيل: هل شرف الغاية والمطلب (الحب) يمكن أن يكون مبرر كافياً لممارسة القتل والجريمة؟.

إن تتبع أحداث ومشاهد الفيلم يظهر مدى المشاهد الإيمائية الكثيرة التي طبعت معظم مراحله، فالفيلم ومنذ البداية وفي أول صورة من المشهد لا يظهر سوى بقعة صغيرة من الضوء مسلطة على أنف، ثم يبدأ المشهد بالوضوح لينقشع الظلام على وجود صاحب الأنف"جرونوي" بطل الفيلم، والذي يُقتاد بطريقة وحشية من زنزانته لأجل تلاوة حكم الإدانة أمام الحشود الكثيرة الذين تملكهم الغضب، ومن هذه البداية التي هي في الحقيقة مشهد من النهاية ينقلنا المخرج بحركة غريبة عبر أنف "البطل" إلى لحظة بداية القصة

حيث المشهد المأساوي لولادة البطل، صور لأحصنة تتقاذف بأرجلها الوحل الأسود المختلط بكل أشكال القذارة، لباس البائعين الرث والبالي، الأم التي تقف بجانب طاولة تنظيف الأسماك، والتي قررت النزول تحتها لاستكمال لحظة الولادة التي لم تدم سوى بضع ثواني، تم فيها قطع الحبل السري بالسكين الذي سبق وأن كانت تنظف به أحشاء السمك، أزاحت رضيعها برجلها مثلما قد تزيح حجر من الطريق، وهي حركة إيمائية صادمة للمشاهد لأنها تتنافى مع الطبيعة الغريزية للأم، حيث كان من المفروض ضمه لا إزاحته ورميه، تستمر الأحداث وتستمر معها المشاهد الغنية بالصور الحسية الخالية من الكلام والتي تثير في عقل المشاهد الكثير من الأفكار والتأويلات التي يسعى في كل مرة قراءتها كما تبدوا له، خاصة وأن بطل الفيلم لم يكن يتكلم حتى سن الخامسة، كما كانت طريقة تعامله مع العالم طريقة حسية خالصة مبنية على الشم، وليس على لغة الكلام والتعبير.

إن توظيف المخرج للحظات الصمت لدى البطل كان توظيف مبدع في الكثير من المشاهد، ولأن الصمت هو تعبير كما عبر عن ذلك "ميرلوبونتي" فإنه يمكن أن يحوز هو الآخر حمولة من الأفكار التي يمكن توصيلها للمشاهد، حيث لم يتكلم البطل في الكثير من الأحداث إلا فيما ندر، وكان صمته موحياً بدرجة كبيرة، منها صمته لما التقى تلك الفتاة الجميلة بالمدينة، حيث كانت تسأله عن ماذا يريد؟ وفيما يرغب؟، ولكنه قابلها بالصمت الذي من وراءه يحكي قصة شغفه بها وافتتانه المفرط برائحتها، أما مشهد الإثارة الأكبر والذي أيضاً اكتفى فيه البطل بالتعبير الإيمائي والصمت دون أن ينبس ببنت شفة هو بعد نزوله إلى ساحة المدينة بين الحشود، حيث كان ينتظر الجميع تطبيق حكم الإعدام عليه، لكنه ترجل من العربة بخطى ثابتة، ونظرات واثقة توزعت بشكل عشوائي على كل الحضور، وقف منتصباً على المنصة، وادخل يده في جيبه مخرجاً منديله الذي سكب عليه بعض العطر الساحر، وراح يتأمل مدى فاعليته الكبيرة في كسب تعاطف

الجمهور إليه وتحرر أجسادهم من سلطة المألوف واستجابتهم لنداء الرغبة، وحتى في تقرب"أنطوان" وعزمه على قتله، بعد أن أشهر السيف في وجهة، لما يتحرك "جرونواي" وبقى صامت، مترجماً وثوقه الكبير في تأثير عطره الساحر على الجميع، ويمكن الإشارة أن الكثير من المشاهد الصامتة لجأ فيها المخرج إلى توظيف صوت الراوي، من أجل أن يقرب الكثير من المعاني إلى ذهن المشاهد حتى لا يقع في فخ الغرابة التي تميزت بها الكثير من المشاهد.

إن سؤال من قبيل: هل يمكن أن يكون الإحساس إحدى الطرق المناسبة لتواصل والإدراك والتعرف على العالم؟ هو سؤال يطرحه هذا الفيلم بقوة، فبطل الفيلم الذي ولد بموهبة الشم لم يكن يعتمد في إدراكه للأشياء المحيطة به، على الرؤية وعلى التعلم عن طريق الكلمات وإنما كان يشحذ حاسة الشم لديه من أجل التمييز بين الأشياء وحتى الأشخاص، فمنذ وطأ جسده الأرض في مشهد الولادة كانت صورة أنف الرضيع الذي يتحرك بشكل لافت تتناوب مع الصور الحسية المختلفة الموجودة في السوق(أحشاء السمك، الديدان، الكلاب..)، نفس الحركة تتكرر في مشهد آخر وهو لحظة وصل "جرونوي" إلى المدينة حيث مثلت بالنسبة إليه ثروة حسية هائلة، ومساحة خصبة لإدراك الأشياء التي لم يكن يعرفها من قبل، لكن ماذا لو استعملنا الإحساس الجسدي للتواصل مع غيرنا البشر؟ هذا السؤال هو ما راح "جروانواي" يجيب عليه من خلال تقربه إلى الفتاة الجميلة صاحبة الرائحة الأخاذة، حيث تقرب إليها وشم رائحتها باعتبارها تجربة حسية جديدة لم يعهدها من قبل، لقد أراد أن يقبض على ذلك الإحساس الرائع الذي اقترن بالشعور، وبسذاجته الطفولية كان يحاول الإمساك به بكلتا يديه ولكن للأسف لم يقدر على ذلك، عجز الفتاة عن فهم هذا الفتى الذي يظهر من خلال حركاته إنه قادم من الأدغال، لقد أوقعها في حالة من الغرابة المقرونة بالخوف، لينتهي المشهد في الأخير بموتها بالخطأ على يديه، هي تجربة تواصلية فاشلة كانت سبب في طرح سؤال الحب

عند "جرونواي": كيف لي أن أصل إلى استخلاص رائحة أجساد الجميلات حتى أنثر عطرهم الجميل على نفسي وأجعل كل الناس يحبونني؟، وقد ترسخ هذا المسعى أكثر لما أخبره "بالديني" بقصة العطور الأثنى عشر الموجودة في تراث الفراعنة، حيث ترى الأسطورة أن "روح الكائنات موجودة في رائحتهم"، سعى "جرونواي" بدافع من الجرح العميق الذي خلفه هذا الفشل في تجربته التواصلية مع العالم، إلى خلق توليفته العطرية الغريبة المعتمدة بالأساس على استخلاص روائح أجساد الجميلات العذارى اللاتي التقى بهن. وفي مشهد آخر وفي طريقه إلى مدينة "كراس" مر على أحد الكهوف الموجودة في جبال "كانتال" وانزوى بنفسه، وبعد أن تمكن منه النعاس بعد تعب المسير نام بشكل عميق ولم يستيقظ إلا على وقع الكوابيس، ولأن النائم يحتاج بعد أن يستيقظ إلى أن يتعرف على مكانه من جديد، احتاج "جرونوي" إلى محاولة التعرف على رائحته، وبشكل غريب عجز عن أن يميزها، حاول أن يستحم لعله يزيل كل الروائح التي قد التصقت به لكن للأسف دون جدوى، وبشيء من البداهة الديكارتية المتمثلة في الكوجيتو" أنا أفكر أنا موجود"، اعتقد "جرونوي" أنه مادام هو يشم نفسه فهو موجود، لأن روح الأجساد موجودة في رائحتهم، ومادام هو بلا رائحة فهو غير موجود بالضرورة، وقد مثلت هذه الحادثة صدمة وجودية عميقة بالنسبة إليه.

استعمل المخرج أيضاً الكثير من الحيل الإخراجية منها التلاعب بالبنية الزمانية سواء من أجل تطويل المشاهد الحزينة والباعثة على التأمل والتفكير، حيث يشعر المشاهد أن البطل قضى وقت طويل أسيراً لها، أو من خلال ضغط المشهد حيث يبدوا قصيراً وأقل مما يبدوا على الواقع، وحول هذه الأخيرة نذكر مشهد ما بعد إغواء الجمهور بالعطر في نهاية الفيلم، حيث سار "جرونواي" من مدينة "جراس" متوجها إلى باريس وبالضبط إلى مسقط رأسه في سوق السمك، ومن يتابع هذا المشهد بالذات يظهر أن المخرج قد حاول اختصار المسافة، بحيلة إبداعية تمثلت في تصوير مشهد سير البطل وخروجه في

المساء مع غروب الشمس، ووصوله إلى قلب باريس في الليل، وهو ما يبدوا مستحيلاً من الناحية العملية، أما عن محاولة تطويل المشهد فيمكن ضرب مثال بحدث انزواء البطل داخل الكهف واستسلامه للنوم، حيث يظهر فيه مشهدين مختلفين، المشهد الأول"جرونواي" يلبس لباس لائق ونظيف وبشرته تتسم بالنظارة والحيوية، والمشهد الثاني يظهر فيه بلحية كبيرة وثوب متسخ وبشرة سوداء متسخة، ورغم أن الفارق بين المشهدين لا يتعدى أجزاء من الثانية، إلا أنه يوحي للمشاهد أن البطل قد فاق بقاءه داخل الكهف الأسبوع أو أكثر، من هنا يصدق "ميرلوبونتي" أنه يمكن للمخرج أن يضغط يوم واحد أو أكثر في دقائق قليلة، كما يمكن في المقابل أن يطيل فيها، وذلك حسب ما يرغب في إيصاله من معنى للمشاهد .

في الأخير يمكن أن نلاحظ مدى الفرق بين الرواية الأصلية والفيلم، في نقطة أن الرواية تصور شخصية البطل بوجه قبيح المنظر، على عكس الفيلم الذي قدم الشخصية بوجه جميل يحمل الكثير من ملامح البراءة والسذاجة، ولعل هذا الاختيار أضر بالصورة الكلية للفيلم، إذ يجد المشاهد نوع من الخلل في بعض المشاهد، منها مشهد رفض الأطفال للرضيع لما تم إحضاره للميتم، فالرغبة في قتله وهو لا يزال في المهد، أظهر هؤلاء الأطفال على أنهم مجرمين وسفاحين رغم أنهم لا يزالون في سن البراءة، لكن لو تم تصويره في شكله المذموم والمستهجن كما في الرواية لكان سلوك الأطفال مقبولاً نوعاً ما لم يألفوا طبيعته وشكله العام، ونفس الملاحظة نقدمها حول مشهد لقاء "جرونوي" بالبنت الجميلة في المدينة، إذ صور المشهد خوفها وهروبها منه، رغم أن ملامحه لم تبدي أي شيء يستدعي كل ذلك، وبمقارنة بسيطة بين الشخصيتين من وجهتهما الظاهرية، نجد أن الحبكة العامة للرواية مقبولة إذا افترضنا أن بحثه عن الحب من خلال استخلاص العطر هو سببه بشاعة وجهه وكره الناس له، وبين أن يكون في المقابل شخص عادي ليس فيه

ما يستدعي الخوف أو الغرابة غير رغبته الملحة في التعرف على العالم والأشخاص من خلال الشم.

2- نماذج من أعمال الرسام الفرنسي إتيان دينييه

إن المنهج الفينومينولوجي كما أراد له "ميرلوبونتي" أن يكون منفتح على كل مجالات التعبير بما فيها الفن، ولأن هذا الأخير يمثل الفضاء الأمثل لإلتقاء الجسد مع العالم، ومع الرؤية النافذة إلى عمق الأشياء، فقد خصص له "ميرلوبونتي" الحيز الغير يسير من كتاباته وحتى في خطاطاته التي طبعت فيما بعد، فمن غير الجائز حسبه الكلام عن اللغة والعالم والتاريخ والوجود دون الإشارة إلى أثر العمل الفني في تعميق رؤى الإنسان، ومساهمته في ربط الجسد بالأشياء الحسية المحيطة به، بل إن الإدراك الحسي لا يمكن فهمه في الكثير من سياقاته إلا باللجوء إلى اقتباس الكثير من العبارات العميقة من كبار الفنانين على شاكلة "بول سيزان".

يعود"ميرلوبونتي" في كل مرة يتحدث فيها عن الفن إلى"سيزان"، بل إنه أفرد مقالاً خاصاً به سماه" شك سيزان"، حاول من خلاله التوغل أكثر إلى حياة سيزان بغرض رؤية مدى مساهمة أحداثها في صقل موهبته الفنية، ويمكن التنويه إلى أن سبب افتتان"ميرلوبونتي" بأعمال" سيزان" مرده إلى ذلك التقارب الخفي الذي جمع المدرسة الفينومينولجية بالمدرسة الانطباعية(*)، إذ تركز هذه الأخيرة على محاولة نقل الأشكال الموجودة في الطبيعة ليس كما هي عليه بالفعل، بل كما تتراءى لعين الرسام في لحظة يحاول فيها مسك المعنى أثناء هروبه من التجلي، هذا الأمر الذي رشح هذه المدرسة

(*) كلمة" انطباعية" مستوحاة من رسم الفنان الفرنسي كلود مونيه" انطباع شروق الشمس" وأطلق مصطلح (المدرسة الانطباعية) على إنتاج مجموعة من الرسامين في منتصف القرن التاسع عشر الذين أحدثوا ثورة في الفن وذلك برسم صور ملونة مضيئة. و حاولوا في لوحاتهم أن يوضحوا ما الذي تراه العين في لمحة وليس ما يشعرون به اتجاه المنظر.(طارق مراد، الانطباعية وحوار الرؤية ؛ دار الراتب الجامعية، مصر، ط1، 2005، ص10).

الفنية دون غيرها من المدارس الأخرى إلى أن تُعْتَبَر الأخت الشقيقة والمصاحبة لتوجه الفينومينولوجي المقرون بالانطولوجيا.

لكن ما يهمنا من هذا التقديم هو أن الفنان الذي نحن بصدد دراسة أعماله "إتيان دينيه"(*)، هو فنان ينتمي لذات المدرسة التي ينتمي إليها "سيزان"، فهو بحسب منحى أعماله وحكم النقاد المتخصصين في مجال الفن ينتمي إلى المدرسة الانطباعية الواقعية(**)، إذ حاول في العديد من لوحاته أبراز رؤيته الفريدة في الرسم من خلال التركيز على تأثير الحركة التي قد تظهرها الأضواء الطبيعية، مع عدم المبالغة في التقيد بالأطر الأكاديمية في فن التصوير، وسنحاول فيما سيأتي قراءة بعض لوحاته الفنية قراءة فينومينولوجية مبرزين فيها أهم الأطر النظرية التي سبق وأن أشار إليها "ميرلوبونتي" والتي رأينا أنها متجلية بشكل واضح في أعماله.

2-1- لوحة منظر من المسيلة(***):

إن المتأمل للوحة منظر طبيعي من المسيلة تبدوا له أنها تصور طفل يفترش الصخور مع كومة حجارة متراصة خلفه، وكأنها بقايا بناء قديم، أو سلم حجري يؤدي إلى مكان جلوسه في أعلى التل، وبالتعمق أكثر في مظهر الطفل فأننا نجده بلباس تقليدي وبقبعة حمراء، يسند جسده بمرفقه الأيسر، متجهاً به وبوجهه نحو الواحة الخضراء التي تقع في الأسفل والتي يشقها بما يشبه الطريق الذي يعلوه سور كبير على جانبيه، وفي

(*) **ألفونس إتيان دينيه Alphonse-Étienne Dienet (1861-1929)**: ، وهو رسام ومستشرق فرنسي غير اسمه بعد اسلامه إلى نصر الدين دينيه، نال الميدالية الفضية في الرسم في المعرض العالمي في باريس سنة 1889 من مؤلفاته : أشعة خاصة بنور الإسلام، الحج إلى بيت الله الحرام، الشرق كما يراه الغرب، السيرة النبوية.

(**) إن الأسلوب الانطباعي بما هو محاولة لنقل الأثر النفسي والشاعري للبيئة الطبيعية على اللوحة، يظهر بشكل بارز في أعمال "اتيان دينيه"، فقد تأثر هذا الرسام بالكثير من اللوحات الطبيعية الزاخرة التي تتميز بها منطقة بوسعادة كما أنه نقل الكثير من المظاهر الاجتماعية والثقافية والدينية التي يتميز بها سكانها.

(***) أنظر: لوحة منظر من المسيلة، الملحق، ص 320.

أخر الواحة توجد أرض قاحلة وجرداء يعلوها جبال شاهقة تشقها أودية مسلطة عليها أضوء الشمس، وبضلال متجهة نحو اليمين يوحي المنظر إلى أنه في وقت شروق أو غروب الشمس، وفي أخر اللوحة تظهر صورة السماء الزرقاء بلونها الفاتح الجميل.

لقد أراد "إتيان دينيه" من خلال ألوانه أن يوحد بين الحواس رغم اختلافها، فالناظر إلى اللوحة يشعر بخشونة وصلابة الحجارة، كما يرى التناسق المتقن بين الألوان وهي تجسد عمق ونعومة وانسيابية أشجار النخيل، وهو في هذا يدعوا جسم الرائي إلى أن يدخل في عالم اللوحة، باعتبار هذه الأخيرة مساحة خصبة تتبع منها كل الإحساسات والتي تتناغم وتتحد من خلال تفاصيلها الجزئية إلى خدمة المنظر العام أو الفكرة الكلية وهي تشق طريقها إلى الظهور. فالمنظر في شكله لا يوحي إلى أكثر من التأمل في الطبيعة الجميلة التي توحد بين حدين متناقضين، اخضرار غابات النخيل التي توحي بالخصوبة وتبعث على الانشراح والراحة، واصفرار الحجارة وبياضها حيث تنبأ بأنك في بيئة صحراوية جرداء تجرك إلى الغموض وضرورة التأمل والرجوع إلى النفس، إنها بما يشبه تلك الأيقونة الخضراء الموضوعة على سطح أصفر ممزوج بالكثير من البياض، حيث يدعم اللونين بعضهما البعض ويساهم كل واحد منهما في إبراز نضارة وجمال الآخر.

استخدم "إتيان دينيه" في هذه اللوحة الأسلوب الانطباعي الممزوج بالواقعية والذي ميز الكثير من لوحاته، حيث حاول استعمال تقنية المنظور بخط أفقي، فعمل على تقسيم اللوحة إلى ثلاث مشاهد، المشهد الأول حيث الطفل متكأ على الحجارة ميزه وضوح وبروز الحجارة ولباس الطفل، في المشهد الثاني حيث الواحة في الأسفل حاول التدرج بالألوان وإدخال اللون الأخضر مع بعض السواد من أجل أن يضفي الكثير من العمق داخل تفاصيل الصورة، كما أن تدرجه في رسم أشجار النخيل من الأشجار الواضحة والقريبة إلى الأشجار البعيدة الباهتة أضفى على اللوحة الكثير من الانسيابية والتناسق

وخلق بعد ثالث لا مرئي كفيل بنقل المشاهد إلى عالم الفنان المتميز بتفاصيله المتقنة، أما المشهد الثالث فقد كان مزيج بين اللون الأصفر مع تدرج في إظهار اللون الأبيض حيث تبدوا فيها أشعة الشمس.

إن الشيء الأكثر متعة في الصورة هو ذلك التلاعب المتقن في الضلال والتدرج في الألوان، فهناك الكثير من التفاصيل التي تجعل هذا العمل أكثر من مجرد لوحة، فهو على بساطته عالم زاخر بالراحة والسكون، ويبدأ هذا الشعور بالتسلل تدريجياً انطلاقاً من ذلك الانطباع الذي يتركه طريقة استلقاء الطفل البريئة على الأرض، وبرجله العارية المسندة على الحجارة، والتي يعلوها انعكاس الشمس على أصابعه، وحتى في ضلال أوراق النخيل التي تجلت صورتها على يمين المشهد، حيث أمتزج اللون الأصفر مع ألوان الرمادي الباهت فيه نوع من الجاذبية الغريبة التي تحرك مكامن الروح نحو الانعتاق من تعقيدات الحياة والانغماس في بساطة الطبيعة، كما يبدوا الضوء موزعاً بطريقة أقرب كثيراً للواقع، حيث تظهر رؤوس شجر النخيل خضراء مع بعض البياض، وفي الأسفل يظهر الظل كسواد يغطي بساط الأرض المزدان بالحشائش والورود الصفراء، وحتى التفاصيل الفنية المركزة على توزيع النور داخل اللوحة طال تلك الجبال البعيدة التي تظهر في الأفق، حيث يظهر النور على الجانب الأيسر من اللوحة، مع تدرج في الألوان من الرمادي إلى الأسود الغامق من أجل توضيح تلك التشققات الوديانية التي تفصل بين هذه الجبال.

2-2- لوحة قتال حول فلس(*):

تصور لوحة قتال حول فلس، مجموعة من الأشخاص يتعاركون فيما بينهم من أجل الظفر بقطعة نقدية ملقاة على الأرض، في بيئة صحراوية قاحلة، تزينها الصفرة وحول تضاريس مكان المعركة نجد أنه غير مستوي، حيث يوجد على اليسار مرتفع

(*) أنظر: لوحة قتال حول فلس، الملحق، ص 321.

صخري كبير، وفي الأسفل حيث موقع الحدث منحدر كبير يبدوا كطريق ترابي يتخذه السكان للمشي، في المشهد نجد طفلة صغيرة في أعلى المنحدر بلباس تقليدي واقفة تشاهد أحداث العراك، وغير ببعيد عنها هناك طفل يجري بسرعة من أجل أن يصل قبل الجميع إلى القطعة النقدية، حيث أمسك قميصه بأسنانه حتى يسرع أكثر وأن لا يكون عائقاً له من أجل بلوغ غايته، على الجانب الأيمن يحاول طفل آخر النزول من أعلى التل الصخرية مستعملاً يديه في النزول من خلال تمسكه بحافة الصخرة، ينظر إلى الأسفل ويرى مدى قرب المسافة أو بعدها من أجل أن يستجمع قواه لأجل القفز، وفي المقابل له نجد طفلاً أخر طائر في الفضاء حيث يبدوا أنه قد ألقى بكامل جسده نحو القطعة النقدية، في الأسفل وعلى يمين المشهد معركة أخرى تُظهِر وجود شيخ ملقى على الأرض، فوقه طفل ذو قبعة حمراء مستلقي على بطنه محاولاً هو الآخر أن يصل بيده اليمنى إلى القطعة النقدية، ومن ورائه تمسك قدميه وبكل قوة طفلة ذات لباس أحمر ممزق، وفوقهما رجل أسوء البشرة يمسك بيده اليسرى الشيخ الملقى على الأرض مرجعاً قبضة يده اليمنى إلى الوراء وكأنه يهم بضربه، وفي يسار المشهد نرى طفل بلباس أبيض رث ممسكا بطفل آخر ماد يده باتجاه القطعة النقدية طمعاً في الحصول عليها.

إن تأكيد "ميرلوبونتي" على قدرة الجسد على التعبير يظهر بشكل جلي أثناء تأمل تفاصيل لوحة"إتيان دينيه" قتال حول فلس، فبداية من الطفلة الصغيرة ذات اللباس التقليدي الجميل والذي يظهرها على أنها أكبر مما تبدوا عليه خاصة بربطة الرأس التي اعتاد أهل المنطقة لباسها من طرف كبار السن فقط، إلى وقوفها الساكن والمتأمل الذي يدل على التعجب أو الحيرة والترقب فيمن يكون مصير هذا العراك من أجل الفلس؟، حتى طريقة فتح ذراعيها وثني رجليها قليلا إلى الأمام تدل على التردد بين الدخول في هذا العراك أو الاكتفاء بمجرد المشاهدة، وبالعودة إلى الطفل الصغير الذي يجري باتجاه الفلس، نجد عمق معنى تصوير الحركة التي سبق وأن تكلم عليه "ميرلوبونتي"، فالرسم

يبقى يحتفظ بعنصر الديمومة الذي يتحكم في تفاصيل الحركة، لأن الألوان وطريقة الضلال على اللوحة، بالإضافة إلى عامل الإضاءة، كلها تساهم في ترك اللحظة الزمنية وكأنها تسير(*)، ونفس التقنية نجدها حاضرة في تصوير الطفل الذي قفز في الهواء باتجاه الفلس، حيث صور الرسام اللحظة بطريقة أقرب للواقع منها للخيال، حيث قام برفع ردائه باتجاه الأعلى حتى يظهر أثر الهواء عليه، كما عدل في حركة اليدين والرجلين بحيث تظهر أحدهما أبعد من الأخرى، فتم بذلك ضبط موقع اليدين من ناحية التوقيت بطريقة متقنة، وذلك لأن إيقاع الجسم المتجانس يزيد من إيحاء الصورة، الأمر الذي مكنها من تجاوز سطوة المكان إلى التعبير عن ديمومة الزمان، وحتى تركيزه على التفاصيل الصغيرة كميل الرأس باتجاه الأسفل قبل ارتطامه بالأرض والعمل على إظهار وضبط الظل المنعكس بزاوية واحدة على جسده أو على الارتفاع الصخري الواقع وراءه وحتى القصعة المرمية على الأرض، كل هذا زاد من مدى واقعية المشهد ومصداقيته.

تحمل الصورة بما فيها من ألوان لغة تضاهي في مضمونها لغة الكلام، فضربات الفرشاة التي اجتهد " إتيان دينيه" في أن تكون بقدر متقن خلقت داخل اللوحة بعداً يفوق حدود المادة التي استعملها، اللون الأصفر الذهبي الذي يوحي بالطبيعة القاسية للصحراء تدرجات اللون الأصفر من أصفر فاتح من خلال مزج اللون الأبيض مع الأصفر حيث يظهر انعكاس الشمس على الأرضية، أو الأصفر مع الأسود حيث يظهر الظل الذي خلق بعداً ثالثاً داخل الصورة، آثار الغبار المتطاير من المعركة جسده ذلك اللون الأبيض

(*) يشرح "ميرلوبونتي" فكرة تصوير الحركة التي تتيح إدخال عامل الزمان إلى جانب المكان عند الرسامين بقوله:«إن الصور الخاطفة الوحيدة الناجحة لحركة هي تلك التي تقترب من الترتيب المفارق، عندما مثلاً تكون صورة السائر قد التقطت في اللحظة التي كانت قدماه الاثنان يلمسان الأرض: لأننا عندما نكون تقريباً حاصلين على الحضور في كل زمان للجسم وهو الذي يجعل الرجل يتخطى المكان. إن اللوحة تجعلنا نرى الحركة بواسطة تنافرها الداخلي، فموضع كل عضو يكون له توقيت مختلف، وذلك بالضبط بسبب ما لديه من تنافر مع موضع الأعضاء الأخرى بحسب مناطق الجسم، وبما أن كل الأعضاء تبقى على نحو مرئي في وحدة جسم ما، فإنه هو الذي يشرع في أن يتخطى الديمومة».(أنظر: موريس ميرلوبونتي، العين والعقل، مصدر سابق، ص 79).

الموزع بطريقة عشوائية حول محيط المكان، توزيع ألوان البشرة من الأسمر إلى الأسود يدل على اختلاف وتنوع في ألوان البشر واتفاقهم حول غريزة واحدة هي حب المال والرغبة في امتلاكه، كما تم إقحام المرأة في الصراع كدليل آخر يدل على أن الإنسان مهما تنوع جنسه أو بشره يبقى طموحه المزيف واحد، التركيز على اللون الأبيض في ألبسة الأطفال هو في الأساس محاولة لنقل المشهد كما هو على حرفيته، لأنه يدخل في صميم الموروث الثقافي لأهل المنطقة، والذي له علاقة بالحرارة المرتفعة التي تتميز بها فاللون الأبيض كما هو معلوم لا يمتص أشعة الشمس بل يعكسها، أما إدخال اللون الأسود على بعض ألبسة الأطفال فيدخل في صميم العمل التقني، وذلك حتى يخلق تنوع داخل اللوحة هذا من جهة، وحتى يميز طرفي الصراع عن بعضهما البعض من خلال الألوان كما هو الحال مع الطفلين في يسار الصورة من جهة أخرى.

لقد استطاع "إتيان دينيه" من خلال رسمه للبيئة المحيطة بالمعركة التعبير عن الطبيعة البكر التي أقحم الإنسان فيها، وهو في هذه اللوحة بالذات يصور تلك العلاقة الجدلية بين الإنسان والطبيعة، الإنسان الذي تحركه بواعث الجشع والطمع للحصول على مجرد قطعة نقدية، في مقابل إهمال الأرض والطبيعة التي هي في الأصل تفوق من حيث قيمتها كل ثمن، فالسؤال الوجودي الذي يمكن أن نستقيه ونحن نتأمل تفاصيل هذه اللوحة: ما الذي يميز القطعة النقدية كشيء عن الحجارة التي بجانبها؟ أليس الإنسان هو من حرف ذوقه نحو التشبث بالتفاهة والانغماس الساذج بما هو زائل؟ لماذا على الإنسان أن يكسر سكون العالم من خلال التوجه نحو التقنية ضاناً بأنها سعادته ومصيره الأبدي وأن يدير ظهره في كل مرة إلى رحم الطبيعة التي أوجدته؟ (*)، هذا السؤال هو في الحقيقة

(*) يعبر"اتيان دينيه" عن المغزى العام للوحته"قتال حول فلس" في قصيدته بعنوان" المال" وذلك في كتابه(لوحات من الحياة العربية–أشعار–) حيث يقول في أحد أبياتها:« سترى هؤلاء الأطفال بملابسهم الممزقة، يتعاركون بقوة من أجل فلس رخيس متواري بين الأحجار الكريمة التي انعكست عليها أشعة الشمس، والرمال الذهبية الآسرة وكأنهم يتصارعون

من مثل هاجس "إتيان دينيه" الذي أرقه لفترات طويلة، فقد انتقل من الحياة المادية المتطورة التي تميزت بها فرنسا في تلك الفترة، ليقرر المكوث بين أحضان الطبيعة البكر التي لم تطالها بعد يد الإنسان بمقربة من واحات بوسعادة.

جـ/ لوحة رجل الأفاعي(*) :

إن موضوع اللوحة الفنية(رجل الأفاعي) كما جسدها(إتيان دينيه) تعكس عبر خطوطها وألوانها والشخصيات التي دأب على رسمها في منظومته الخبراتية مستلهماً ذلك من بيئة بوسعادة وما تحمله هذه البيئة من اثراءات شرقية وعربية، حيث يشكل عمله دعوة للتكامل مع هذا العالم، وبهذا فإن "إتيان دينيه" لا يفصل بين موضوعاته والعالم لأن اللوحة ما هي إلا صورة للعالم نفسه، وهذا ما قد أشار إليه "ميرلوبونتي" في سياق تحليلاته للموضوع الفني، حيث يؤكد في كل مرة على أن العمل الفني الحقيقي هو الذي يسعى فيه الفنان إلى محاولة هدم الفاصل الوهمي بين موضوع اللوحة وتفاصيل العالم،لأن الفنان بطبيعته الإنسانية ينفتح على مجريات العالم محاولاً بذلك اقتفاء أثر الكائن في الوجود، ولأن الجسد حسب "ميرلوبونتي" يعد أداة للإدراك الحسي للعالم، يتخذ "إتيان دينيه" من الجسد الإنساني هو أيضاً بنية دالة وفاعلة وباثة في الخطاب البصري بل هي بنية نصية مهيمنة ايضاً، فوجوه الشخصيات التي عكف على رسمهم على اللوحة تتضمن معاني ودلالات خبيئة وثرية بالمعنى والتعبير وهي لاتنفصل في منحاها التعبيري على أجواء بيئة بوسعادة في تلك الفترة، حيث يحاول رصد مكابدات ومخاضات تلك الوجوه من خلال الملامح التي اجتهد بشكل ملفت في رسمها، فالمتأمل في الشخصية

من أجل كنز عظيم...ياللأسف، ما الذي نبحث عنه يا صاحبي؟ أنبحث عن المال الجدير بالازدراء بدل السعادة الموجودة تحت أقدامنا»، أنظر:

(E.Dinet: «tableaux de la vie arabe-sonnets»,édition d'art piazza 4 rue Jakob paris, imprimerie Algérienne Alger, 1910,p: 35.)

(*) أنظر: لوحة رجل الأفاعي، الملحق، ص 322.

الغرائبية لرجل الأفاعي يرى مدى التناسق بين الألوان، حيث الوجه الغريب الذي تزينه الأفاعي والذي يشبه رأس ميدوسا كما هي في الأسطورة اليونانية، اللحية البيضاء التي انعكست عليها أضواء الشمس، العينين المغمضتين والابتسامة الممزوجة بالأسى والثقة، اليد المرفوعة المرفوعة إلى الأعلى والتي تنبأ عن قدرة على المحاججة والتأثير على الجمهور، كما أن الأفعى التي يمسكها بيده اليسرى اتخذت وضعية العصا للإشارة إلى دلالات عدة متخفية خلف الصورة، لباسه الرث البالي الذي تهالك بفعل كثرة التجول في الأسواق، الجمهور الذي يتنوع بين الشيوخ والكهول والأطفال الصغار، حيث تعابير وجوهم المختلفة والمتنوعة، بين فرحة الصغار البريئة واستمتاعهم بالمشهد، وانشغال الكبار بالأحاديث الجانبية، الأرجل الحافية الملامسة للأرض تدل على مدى فقر المجتمع إبان تلك الفترة، حتى ظهور رأس الجمل في يمين الصورة يؤصل للارتباط بيئة بوسعادة بالثقافة العربي، وهذا لما يحمله الجمل من رمزية في المخيال الشعبي.

إن انشغال"إتيان دينيه" برسم قسمات الوجوه المختلفة يؤسس إلى غرس دلالات إيحائية موجهة للناظر، فهي ليست لقطات عابرة تهدف للاستمتاع بقدر ما هي إشارات رمزية تحمل الكثير من المعاني بين طياتها، و"ميرلوبونتي" وضمن الكثير من دراساته حول الموضوع الفني، يركز على أن الوجه البشري داخل اللوحة لا يهدف من خلاله الفنان إلى مجرد تقصي الملامح البارزة بغرض استعراضي فقط، بل هو بالنسبة إليه يحمل علامات وإمارات متناسقة على نحو معين مع وضعية الجسم في شكله العام وذلك خدمة للموضوع الكلي الذي قصده الفنان من خلال اللوحة، فهي بالأساس لغة غير نصية نستطيع وصفها بحسب "ميرلوبونتي" باللغة ألامرئية التي تتخذ من الخطوط والألوان ومن تفاصيل الجسد الكثير من الإيحاء المستتر الذي يمكن وصفه بالتعبير.

العمل الذي يقوم بها الفنان هو عمل صعب ويحتاج إلى دقة وخيال كبير، فليس من السهل نقل الواقع بشساعته إلى لوحة فنية تكون على رقعة صغيرة من القماش، كما

ليس من السهل أيضاً نقل الحركة الدائمة للأشياء في العالم إلى سكون ثابت يمتاز بالحركة، أي جعل الشيء ساكن من حيث تموضعه داخل اللوحة وفي نفس الوقت يبقى يحمل في ذاته صفة الحركة والديمومة، وهذا بالأساس ما أستطاع "إتيان دينيه" القيام به في هذه اللوحة، فقد سعى إلى محاولة تبيان الأثر الذي تتركه الأشياء على الحواس في وقت ما محدد، فالإنارة وتفاصيلها البسيطة تظهر دور الحركة المتغيرة للظواهر، حيث أن المشهد يبدوا متغيراً بعد أن تم تغيير تفاصيل الضوء وانعكاسه على الأشياء أو على الأشخاص، فلوحة رجل الأفاعي هي محاولة لنقل الانطباع الذي شعر به الرسام للمتلقي أثناء رؤيته لتلك الوجوه، وهو في هذا النقل قد تحرى بعث شرارة العالم من تحت تلك الخطوط الألوان، عالم يجب أن يكون قادراً على استدراج كل من يراه إلى تفاصيله الشيقة والممتعة بصفة عفوية وتلقائية وهذا ما نجح فيه "إتيان دينيه" إلى حد بعيد.

خاتمة

خاتمة:

في حوصلة لما تقدم يمكننا القول أن التعبير هو قبل شيء هو تعبير عن معنى وهذا المعنى ليس أحادي الجانب، بل يفترض وجود آخرين نعبر أمامهم أو لهم، وأن على الفلسفة الحقة أن تحاول مجاراة هذا النشاط التعبيري في أبعاده الثلاث(الذات، الحقيقة التي نعبر عنها والآخر الذي يتلقى هذا التعبير)، من هنا لم تعد الفلسفة ذلك النشاط المنعزل الذي ينفرد فيه الفيلسوف مع ذاته مناقشاً لتلك المفاهيم المتعالية عن الواقع، بل هو معايشة قريبة ودائمة ومحاولة لإقتفاء أثر الكائن في هذا الوجود، إنطلاقاً من مسلمة أساسية ومشتركة وهي أننا كلنا نعيش ذات العالم، ونتعامل معه وفق وحدة جسدية تتيح لنا الإتفاق حول ذات المعنى والدلالة .

كما تبين لنا أن المعنى لا يتعلق بالكلمة كما هو شائع ومتداول، وإنما هو يتجلى في كل تفاصيل الحياة التي نعيشها، وبالرغم من كونه مبهم وغامض، إلا أن الفيلسوف المقتدر يستطيع الكشف عنه، شرط أن يغير نظرته إلى الأشياء، فلا يراها مجرد جماد وإنما أدوات قادرة على صناعة المعنى، فالأمر كله يتلخص في محاولة تحويل الشكل الخام للعالم الصامت إلى كلمات، نقل معانات التجربة الذاتية في معايشتها لكل تفاصيل الوجود إلى تشترك فيه مع الآخرين.

وتوصلنا من خلال معالجة موضوع اللغة عند "ميرلوبونتي" أنه وجب التركيز على النشاط الفردي لها والمتمثل في الكلام، لأنه وحده القادر على كشف تجربتنا الذاتية الفاعلة والمنفعلة في هذا العالم، فما يتسم به الكلام هو ذلك الحضور العفوي والآني حيث يضحى التعبير مسترسلاً من غير تكلف، والتفكير مقرون بلحظة النطق، والغاية مبهمة وغامضة لا ندرك نهايتها وكيف ستكون، كما يعبر الكلام أيضاً عن قصدية ثنائية الأولى في اتجاهنا إلى التعبير عن الأشياء، وبالتالي تكون قصديتنا موجهة نحو العالم والثانية في الاتجاه إلى الآخرين بقصد التعبير عن عمق الترابط الأزلي الذي يجمعنا بالوجود الأصيل.

لقد أصبح من اللازم والضروري تجاوز تلك الدراسات اللسانية المحضة التي ركزت بشكل كبير على الطابع العلمي والموضوعي، حيث تم حصر كل تفكير في مجال اللغة في اللغة الواصفة المبنية على الثبات واقامة الثنائيات، دون محاولة الكشف عن خبايا اللغة الغامضة المليئة بالمعنى، هذه اللغة التي لا تهتم في مجملها بتلك الفوارق الوهمية التي عكف على نحتها اللسانيين على شاكلة التفريق بين اللغة والفكر، بين الدال والمدلول، أو التعبير والمعبر عنه.

إن وحدة الكائن من حيث هو كائن واعي يعيش في العالم ومع الآخرين هي الغاية التي شرع ميرلوبونتي في الوصول إليها من خلال محاولة تجاوز كل أشكال الثنائيات التي عكف العلم والفلسفة العقلانية على اقامتها، وقد وجد في التعبير المصطلح الأكثر شمولاً لكل التنويعات المختلفة لنشاط الإنساني، فالفن واللغة والجسد والوعي وعلاقتنا من مع الآخرين وحتى الأشياء، كلها قادرة على إنتاج المعنى ومن ثمة على التعبير، ومع على الفيلسوف سوى تقفي أثر هذا المعنى ومحاولة توضيحه في شكل كلمات .

إن الجسد حسب "ميرلوبونتي" على ماديته وفنائه يحمل عبق الحياة بداخله حيوية تستمد قوتها من إرادة التعبير والسعي إلى إثبات الأحقية في الوجود والعيش داخل فضاء هذا العالم، فمن خلال تلك التبادلية الغريبة التي تعتري كل قسماته وأعضائه مع الآخرين والأشياء يُشرق المعنى ويتجلى أمام حواسنا، فالرؤية ليست مجرد انعكاس شعاع الأشياء على العين، وإنما هي معايشة حسية إدراكية تنبئ على قربنا من العالم الذي يسكننا أكثر من كوننا نسكنه.

وحركة التعبير في اللغة والفن إنما هي تسير في حركة نجمية سيارة تدور في فلك الجسد، عالم من المرايا المتعاكسة، ينظر فيها الفكر ليرى في كلماته المعنى، وتنعكس صورة الفن لتخبرنا عن اللامرئي المستتر خلف الأشياء الجميلة، هو هكذا الجسد –أو كما يحب أن يطلق عليه "ميرلوبونتي" مركبتنا في العالم – هو من يرعى هذا التحول

والانتقال الغريب بين العوالم، حيث نغدو الكائنات التي تهوى الصمت، وتسعد بفعل الكلام، تستهويها حركات الضلال المترامية على حواشي اللوحات الفنية، وتأسرها تلك الألحان الموسيقية الموجودة في السنفونيات العريقة والعتيقة، فحيثما نولي أوجهنا يقابلنا المعنى كظل لا يأبى الابتعاد، إنه معنا دائما، في كل حركاتنا أو سكناتنا، لا ينفصل عن كياناتنا، مثلما لا ينفصل الجسد عن ذواتنا.

أما عن الفنان الحقيقي في تصور "ميرلوبونتي" فهو حسبه من يمارس فعل التعبير من خلال بث روح المعنى داخل المادة الميتة والخام، هو القادر بأنامله السحرية على ترويض الانفعالات الشعورية الجارفة والمتضاربة في شكل عمل فني يمتاز بالتناسق والجمال والتأثير، فيمنحه بذلك قطعة من روحه تتكلم وتعبر عن كيانه، أو ما أراد أن يقوله في تلك الانحناءات اللولبية أو الألوان الرمادية الباهتة، وكل هذا لا يكون إلا عفوياً يلعب فيه الجسد دور الوسيط المرن بين العواطف والمشاعر والمادة المشكلة للعمل الفني بحيث يتساوى الداخل مع الخارج والشكل مع المضمون من غير تكلف أو مبالغة فالأعمال العظيمة والخالدة التي احتفظ بها التاريخ هي ما اتضحت تعابيرها بجلاء حيث روح اللوحة المتسترة بقلب الفنان قد وصلت من غير ما ضبابية أو غموض إلى عيني المشاهد فأسرت قلبه وحركت عواطفه في رابط وجداني عميق.

ما يمكن استنتاجه أيضاً من خلال معالجتنا لموضوع الأطروحة أننا في الفكر العربي لازلنا نفكر في الجسد من منطلق التحليل والتحريم، أو التحرير أو القمع، في حين فكر فيه الغرب من وجهة اعتباره جهازا إدراكيا يمكن التعرف به على العالم، وحتى في تناول "ميرلوبونتي" للجسد من منطلقه الجنساني، فهو لم يبق حبيس النظرة الايروسية التي تتعلق بالإشباع الغريزي للذة، بل تجاوزها إلى الخبرة الجسدية وعلاقتها بالآخر الضروري لي من أجل إقامة التواصل.

كما تبين لنا أن الانتقادات التي قدمها "ميرلوبونتي" إلى العقل والعلم والاتجاهات النفسية والفيزيولوجية هي في الأساس محاولة إلى استرجاع الكائن الذي سلب من طرفها وإعادة موقعه الحقيقي الذي هو عليه، أي وجوده وسط العالم فيما بين الأشياء ليس ككيان مسخ فاقد للأهلية التفاعلية، وإنما ككيان يعيش داخل الفضاء المنفتح للعالم.

ولعل الأزمة التي يعيشها الإنسان المعاصر في القرن الواحد والعشرين خاصة بانتشار وباء كورنا، بينت لنا مدى العجز الكبير الذي نتخبط فيه نتيجة إيماننا المطلق بالعلم وبإنجازات العقل، ومدى جهلنا الكبير بالعالم ومجرياته، فهاهو الإنسان المتعجرف والمغتر بعنجهيته المفرطة وبجنون العظمة الذي يحركه، يعلن عجزه أمام جرثومة غير حية متناهية الصغر، أرغمته على الانزواء والابتعاد عن التجمعات، وأجبرته على التنازل عن فكرته المطلقة بأنه "حيوان اجتماعي بفطرته ".

إننا في الحقيقة في حاجة إلى إعادة قراءة الجسد انطولوجيا، لأننا بعد "أزمة كورونا" أصبحنا في حاجة أكثر من ذي قبل إلى معرفة الأبعاد الشعورية التي تحوزه وعلاقته مع العالم والآخرين، فها هو الجسد الذي يعاني من آثار المرض يقطن وحيداً وبعيداً عن الآخرين، وهاهو التفاعل الجسدي ألحميمي من تصافح وتقبيلات يتوقف نتيجة الخوف والهلع من الوباء، أصبحت الأجساد تصنف بحسب العمر ومدى تأثير الزمن عليها، فيخير بين الصغير والطاعن في السن، من حيث القابلية للاستشفاء والتعافي، من هنا حق لنا أن نفكر وجودياً في حالة ذلك الشيخ وهو أمام طابور الانتظار ينتظر حياته المعلقة بسرير الإنعاش، عن سبب يأسه المفرط من الحياة وهو ينظر إلى موته كمصير محتم، عن العلم الذي حكم عليه بالموت وهو الذي لطالما آمن بالله كمطلق يتحكم في طريقة موته وحياته، عن العيون الشاحبة التي تراه من وراء الزجاج والتي تتمنى موته لأجل موت ألمه أو تتمنى حياته لأجل ألتوق إلى مزيد من الذكريات التي قد تغذي وقته البدل الضائع، بالفعل تفعل الآثار المترتبة على الجسد نتيجة تعاقب السنون وتراكم

الأمراض فعلتها الأنطولوجية على تصوراتنا للحياة والمصير ومدى قيمتنا كبشر داخل هذا العالم .

إن العلم والعقل كلاهما يمثل الوحش الجامح الذي أنطلق من غير نهاية أو توقف، وكل ما يقوم به الفلاسفة والمفكرين ورجال الدين هو وصف حالة هيجانه، ومدى الآثار السلبية التي أوقعها هناك أو هناك، ولكن من دون جدوى أو فاعلية قادرة بحق على أن ايقاف جماحه، إننا بحاجة اليوم وقبل أي وقت مضى إلى فلسفة حقيقة تعيد تقويم الإنسان والعلم ضمن إطار أخلاقي وقيمي يصعب انتهاكه أو الحياد عنه.

ملحق

اسم اللوحة : لوحة سلة التفاح La Corbeille de pommes

الرسام: بول سيزال

سنة الرسم : 1893

مكان اللوحة : معهد الفن فى شيكاجو

اسم اللوحة : حَقِل قَمحْ مَع غُربان Champ de blé aux corbeaux

الرسام: فان خوخ

سنة الرسم : 1890

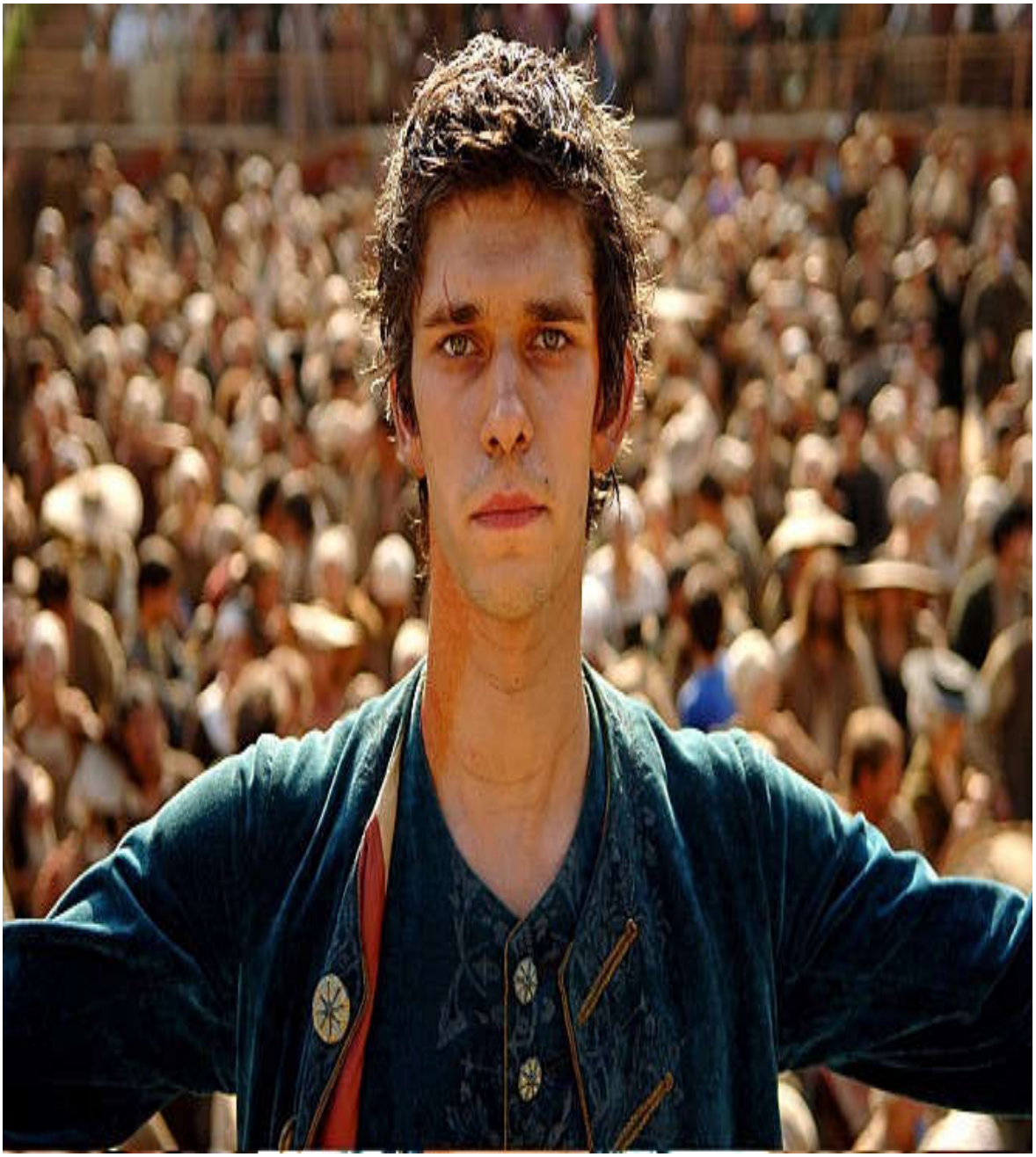
مكان اللوحة : متحف (هولندا)

اسم اللوحة : دورية الليل The Night Watch

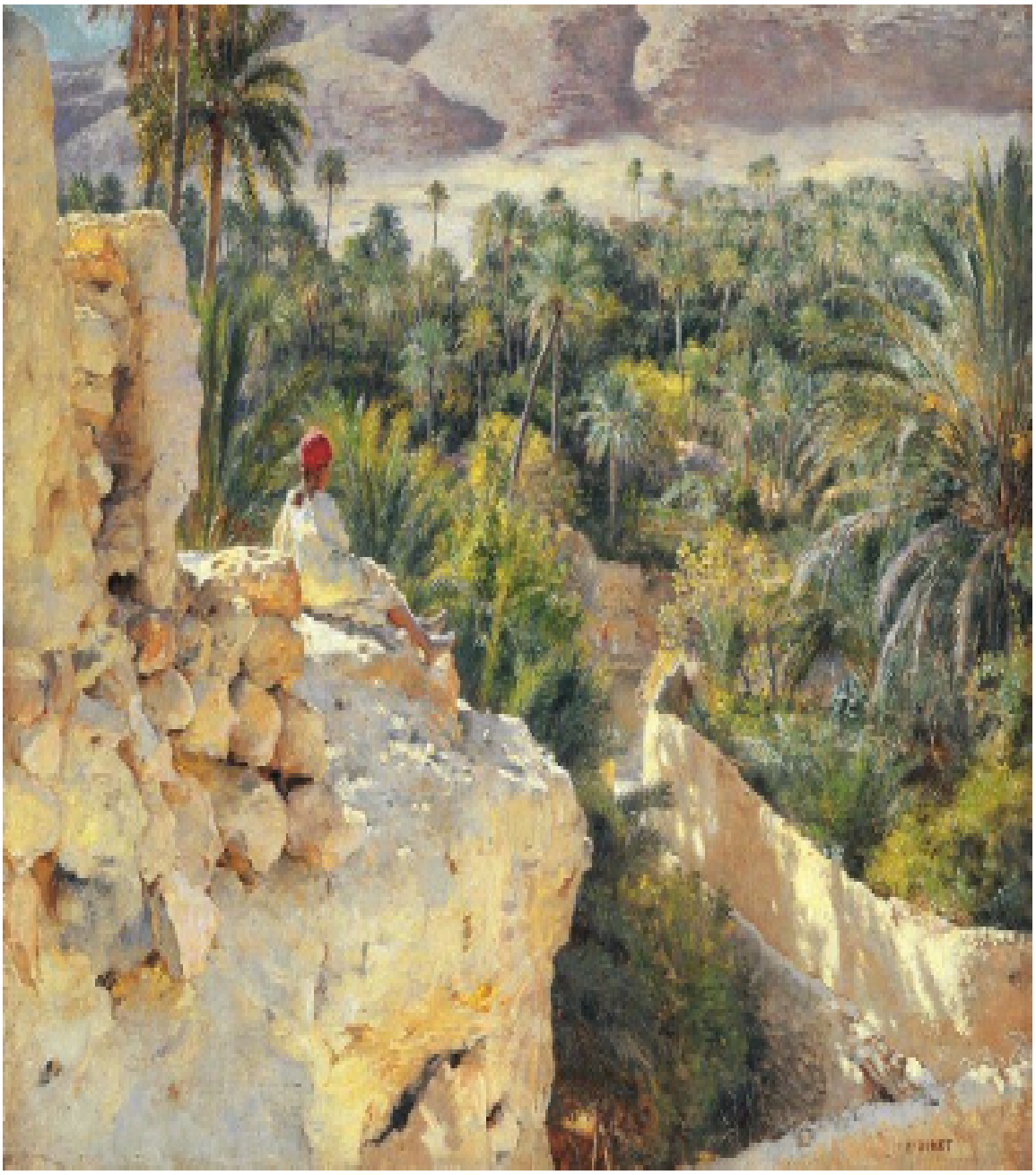
الرسام: رامبرانت

سنة الرسم : 1642

مكان اللوحة : القصر الملكي في استردام



بطل فيلم العطر القاتل :"جان باتيست غرونوي"



اسم اللوحة : لوحة منظر من المسيلة

الرسام: إتيان دينيه

سنة العرض: المعرض الدولي لعام 1937

مكان اللوحة : عند الخواص

اسم اللوحة : قتال حول فلس

الرسام: إتيان دينيه

سنة الرسم: 1889

مكان اللوحة : متحف اتيان ديني (بوسعادة)

اسم اللوحة : رجل الأفاعي

الرسام: إتيان دينيه

سنة الرسم: 1889

مكان اللوحة : متحف اتيان ديني (بوسعادة)

البيبليوغرافيا

البيبليوغرافيا

I. المصادر:

1-باللغة الفرنسية:

1-Merleaou-ponty: phénoménologie de la perception, (Gallimard, paris, 1945).

2-————————: le visible et l'invisible,(édition Gallimard, paris 1964.)

3-————————: sens et non-sens,(Gallimard, paris, 1970).

4-Maurice Merleau-Ponty, la prose du monde, (éditions Gallimard 1964).

5-————————: signes, (Gallimard, paris, 1960).

6-————————: (Notes des cours 1959-1961), (Gallimard, paris 1996).

7-————————:Résumés de cours (Collège de France 1952-1960), (Gallimard, paris, 1968).

8-Merleau-Ponty à la Sorbonne(résumé de cours 1949-1952), (Cynara, Grenoble 1988).

2-باللغة العربية:

1- موريس ميرلوبونتي: المرئي واللامرئي، تر: عبد العزيز العيادي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت(لبنان)، ط1، 2008.

2- ـــــــــــــ: ظواهرية الإدراك، تر: فؤاد شاهين، معهد الإنماء العربي،ط1 بيروت(لبنان)، 1990.

3- ـــــــــــــ: العين والعقل، تر: حبيب الشاروني، دار المعارف الإسكندرية ط1، مصر، 1989.

4- ـــــــــــــــ:تقريظ الحكمة، تر: محمد محجوب، دار أمية، تونس، ط1،1995.

II. المراجع والدراسات:

1-باللغة الفرنسية:

1-Arnheim,R ,art and visual perception, univ California peess,1974.
2-E.Dinet: «tableaux de la vie arabe-sonnets»,édition d'art piazza 4 rue Jakob paris, imprimerie Algérienne Alger.
3-Edmund Hussrel, Recherches logique, Recherche pour la phénoménologie et la théorie de la conaissance, T2, paris, saint Germain, 1961 .
4-H. Leflebre :le langage et la société, ed Gallimard, paris, 1966.
5-Jean-paulSartre,l'Imagination,pressesuniversitaires de france paris ,1983.

2-باللغة العربية:

1- أ. فوغل، السينما التدميرية، تر: أمين صالح، دار الكنوز الأدبية، مصر، ط1 1992.
2- أبي نصر الفارابي: إحصاء العلوم، شرح وتقديم: علي أبو ملحم، دار ومكتبة الهلال بيروت(لبنان)، ط1، 1996.
3- أحمد يوسف، السيمائيات الواصفة المنطق السيميائي وجبر العلامات، منشورات الإختلاف، ط1، 2005.
4- ادموند هوسرل، تأملات ديكارتية –المدخل إلى الظاهريات–، ترجمة وتقديم نازلي إسماعيل حسين، دار المعارف، مصر، 1970.
5- ادوارد سابير وآخرون، اللغة والخطاب الأدبي(مقالات لغوية في الأدب)، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1993.

6- أرسطو، علم الأخلاق إلى نيقوماخوس، تر: أحمد لطفي السيد، دار المصرية للكتاب مصر، ط1، 1964.

7- أرنست فيشر، ضرورة الفن، تر: أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر ط2، 1998.

8- ألان كاسبيار، التذوق السينمائي، تر: وداد عبد الله، هاشم النحاس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1981.

9- آلن هاو، النظرية النقدية عند مدرسة فرانكفورت، تر: ثائر أديب، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2010.

10- إمام عبد الفتاح إمام، دراسات هيجلية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، مصر 1985.

11- أميرة حلمي مطر، مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، دار التنوير، لبنان، ط1 2013.

12- إميل دوركايم، الأشكال الأولية للحياة الدينية، المنظومة الطوطمية في أستراليا تر: رندة بعث، المركز العربية للأبحاث والدراسات والسياسات، قطر، ط1، 2019.

13- الان كاسبيار، التذوق السينمائي، تر: وداد عبد الله، هاشم النحاس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1981.

14- أوليف ساكر، نزعة إلى الموسيقى، تر: رفيق كامل غدار، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2010.

15- اونوره ده بلزاك، زنبقة الوادي، تر: بهيج شعبان، المنشورات العربية، مصر (دط)، (دت).

16- آيات ريان، فلسفة الموسيقى، ، الهيئة العامة للقصور الثقافة، مصر، ط1 2010.

17- ب.كروتشه، المجمل في فلسفة الفن، تر : سامي البارودي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، أكتوبر 2009.

18- بدر الدين مصطفى أحمد: فلسفة الفن والجمال، دار المسيرة للنشر والتوزيع عمان(الأردن)، (د.ط)، 2011.

19- برناردف.ديك، تشريح الفيلم، تر: مصطفى محرم، المركز القومي للترجمة، مصر ط1، 2015.

20- بندتو كروتشه، المجمل في فلسفة الفن، تر: سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2009.

21- بول ريكور، صراع التأويلات، تر: منذر العياشي، دار الكتاب الجديد، لبنان ط1.

22- تشارلز داروين، التعبير عن العواطف عند الإنسان والحيوان، تر: عبد الستار الشيخلي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2010.

23- توماس آرفلين:الوجودية(مقدمة قصيرة)،ترجمة آر فلين،مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة،مصر،ط1، 2001.

24- الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي القاهرة، ط5، 1985.

25- جاك دريدا، الصوت والظاهرة، تر: فتحي انقزو، المركز الثقافي العربي، المغرب ط1، 2005.

26-جاك لاكان، اللغة الخيالي والرمزي، تر: مصطفى المنشاوي، منشورات الإختلاف الجزائر، ط1، 2006.

27-جان برتليمي، بحث في علم الجمال، تر: أنور عبد العزيز، دار النهضة، مصر ط1، 1970.

28-جان بول سارتر، الكينونة والعدم، تر : نيقولا متيني، المنظمة العربية للترجمة (لبنان)، ط1، 2009.

29-جان بول سارتر، تعالي الأنا موجود، تر: حسن حنفي، دار التنوير، بيروت، ط1 2005.

30-جان فال، الفلسفة الفرنسية من ديكارت إلى سارتر، تر: فؤاد كامل، مر: فؤاد زكريا دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر،(دت)،(دط).

31-جان لاكوست، فلسفة الفن، ترجمة ريم الأمين، عويدات للنشر والتوزيع بيروت(لبنان)، ط1، 2001.

32-جلال الدين سعيد: فلسفة الجسد، منشورات دار أمية، تونس، ط1، 1992م.

33-جورج زيناتي، رحلات داخل الفلسفة الغربية، دار المنتخب العربي، لبنان، ط1 1993.

34-جوروج مونان، سوسير وأصول البنيوية، تر: جواد بنيس، دار الرحاب الحديث ط1، 2016.

35-جوزف بريستو، الجنسانية، تر: عدنان حسن، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا ط1، 2007.

36-جون ديوي، الفن خبرة، تر: زكريا إبراهيم ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ط1، 2011.

37-جون ليشته، خمسون مفكراً أساسياً معاصراً (من البنيوية إلى ما بعد الحداثة) تر:فاتن البستاني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت(لبنان)، ط1، 2008.

38-جون ماكوري، الوجودية ،تر: أمام عبد الفتاح، دار الثقافة والنشر والتوزيع (القاهرة) ط1، 1956.

39-جوناثان كيللر، فرديناند دو سوسير(تأصيل علم اللغة الحديث وعلم العلامات) تر: محمود حمدي عبد الغني، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2000.

40-جيروم ستولنيتز، النقد الفني دراسة جمالية، تر: فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، ط1، 2006.

41- حبيب الشاروني، فكرة الجسم في الفلسفة الوجودية، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 2005.

42- حبيب الشاروني، فلسفة جون بول سارتر، منشأة المعارف، مصر، (دت)، (دط).

43- الحسين الزاوي وآخرون، الطريق إلى الفلسفة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 2009.

44- حنفي بن عيسى : محاضرات في علم النفس اللغوي، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، ط1، 2003م..

45- دافييد لوبرتون، سوسيولوجيا الجسد، تر : عياد أبلال، إدريس المحمدي، دار روافد للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2014.

46- ديفيد ابرام، تعويذة الحسي، تر : ضبية خميس، المجلس الأعلى للثقافة، مصر ط1، 2002.

47- ربجيس جوليفيه، المذاهب الوجودية، ترجمة فؤاد كامل، دار الآداب، بيروت(لبنان) ط1، 1988.

48- روبين جورج كولنجوود، مباديء الفن، تر: أحمد حمدي محمود، الهيئة العامة المصرية للكتاب، مصر، ط1، 2001.

49- رولان بارت، مبادئ علم الدلالة، تر: محمد البكري، دار الحوار للنشر والتوزيع ط2، 1987.

50- رومان ياكبسون، الاتجاهات الأساسية في علم اللغة، تر: علي حاكم صالح وحسن ناظم، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2002.

51- روني ديكارت، تأملات ميتافيزيقية في الفلسفة الأولى، تر: كمال الحاج، منشورات عويدات، لبنان، ط4، 1988.

52- ريتشارد هارلند، مافوق البنيوية، تر: لحسن حمامة، دار الحوار للنشر والتوزيع سوريا، ط2، 2009.

53- ريجيس دوبري، حياة الصورة وموتها، تر: فريد الزاهي، إفريقيا الشرق، ط1 2002.

54- زكريا إبراهيم، دراسات في الفلسفة المعاصرة، دار مصر للطباعة، مصر، (دت) (دط).

55- زكرياء إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر لطباعة، مصر، ط1 1966م.

56- سعيد بن كراد، مسالك المعنى (دراسة في بعض أنساق الثقافة العربية)، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا ط1، 2006.

57- سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهرتية،المؤسسة الجامعية لدراسات والنشر، بيروت،ط1، 1992.

58- سعيد توفيق، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر لبنان، ط1، 2002.

59- سماح رافع محمد، الفينومينولوجيا عند هوسرل-دراسة نقدية في التجديد الفلسفي المعاصر-، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ط1، 1991.

60- شارل لالو، مباديء علم الجمال (الاستطيقا)، تر: مصطفى ماهر، المركز القومي للترجمة، مصر، ط1، 2010.

61- شفيقة العلوي، محاضرات في المدارس اللسانية المعاصرة، بيروت، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، ط1، 2004.

62- صوفية السحيري بن حتيرة، الجسد والمجتمع-دراسة انثروبولوجية لبعض الاعتقادات والتصورات حول الجسد- دار محمد على للنشر، تونس، 2008.

63- طارق مراد، الانطباعية وحوار الرؤية ؛ دار الراتب الجامعية؛ مصر، ط1 2005.

64- عبد الباري عصر، التفكير، مركز الكتاب، الإسكندرية (مصر)، ط1، 1987.

65- عبد العزيز العيادي، مسألة الحرية ووظيفة المعنى في فلسفة ميرلوبونتي، المغاربية للطباعة والإشهار، تونس، ط1، 2004.

66- عبد الله ابراهيم وآخرون، معرفة الآخر"المناهج النقدية الحديثة"، المركز الثقافي العربي، ط2، 1996.

67- عز العرب لحكيم البناني، فلسفة اللغة والظواهرية، أفريقيا الشرق، المغرب، ط2 2013.

68- علا مصطفى الأنور، علاقة الفلسفة بالعلوم الإنسانية (دراسة في فلسفة ميرلوبونتي)، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1994.

69- علي الحبيب الفريوي، مارتن هايدجر"الفن والحقيقة" أو الإنهاء الفينومينولوجي للميتافيزيقا، دار الفارابي، لبنان، ط1، 2008.

70- علي عبد المعطي محمد، جماليات الفن "المناهج والمذاهب والنظريات"، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط1، 1994.

71- عمر مهيبل وآخرون، فلسفة الجسد، اشراف: جمال مفرج، منشورات الإختلاف الجزائر، ط1، 2003.

72- غادامير، الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، تر: حسن ناظم علي حاكم صالح، دار أوبا، طرابلس، ط1، 2007.

73- الفارابي، الحروف، تحقيق: محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط2 1990.

74- فتحي انقزو، هوسرل ومعاصروه، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2006.

75- فرانسواز أرمنيكو، المقاربة التداولية، تر: سعيد علوش، مركز الإنماء القومي المغرب، 1986.

76- فريد الزاهي، الجسد والصورة والمقدس في الاسلام، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1999م.

77- فؤاد اسحق الخوري، ايديولوجيا الجسد"رموزية الطهارة والنجاسة"، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 1997.

78- فؤاد زكريا، التعبير الموسيقي، دار مصر للطباعة، مصر، ط1، 2009.

79- فؤاد زكريا، نيتشه، دار المعارف، مصر، ط1، 1987.

80- لويس هيمسلاف، حول مبادئ نظرية اللغة، تر:جمال بالعربي،منشورات الإختلاف،الجزائر، ط1، 2018.

81- ليف تولتسوي، ماهو الفن؟، تر: محمد عبدو النجاري، دار الحصاد للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1991.

82- ليوناردو دافنشي: نظرية التصوير، ترجمة وتقديم عادل السيوى، الهيئة العامة المصرية للكتاب، مصر، (د.ط)، 2005.

83- مارتن هايدجر، التقنية-الحقيقة-الوجود، تر: محمد سبيلا ، المركز الثقافي العربي، لبنان، (د ت).

84- مارتن هايدجر، الكينونة والزمان،تر: فتحي المسكيني،دار الكتاب الجديد المتحدة بيروت، لبنان، ط1، 2012.

85- مارتن هايدجر، ما الفلسفة؟ ما الميتافيزيقا؟ هيلدرلين وماهية الشعر، ترجمة فؤاد كامل، محمود رجب، دار الثقافة للطباعة والنشر، مصر،(د.ط)، 1974.

86- مارتن هايدجر، نداء الحقيقة، تر:عبد الغفار المكاوي، دار الثقافة للطباعة والنشر مصر، ط1، 1977.

87- مارتن هايدجر، هيلدرلن وماهية الشعر، تر: فؤاد كامل ومحمود رجب، القاهرة 1974.

88- مارتن هيدجر، أصل العمل الفني، ترجمة أبو العيد دودو، منشورات الإختلاف الجزائر، ط1،2001.

89- مارك جيمينيز، ما الجمالية، تر: شربل داغر، مركز دراسات الوحدة العربية لبنان، ط1، 2009.

90- مجاهد عبد المنعم مجاهد، فلسفة الفن الجميل، دار الثقافة للنشر والتوزيع، مصر ط1، 1997.

91- محمد الشيخ، نقد الحداثة في فكر هايدجر، الشبكة العربية للأبحاث والنشر بيروت(لبنان)، ط1، 2000.

92- محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية بيروت، ط1، 1980.

93- محمد محسن الزراعي، الفينومينولوجيا والمسألة المثالية، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2010.

94- محمود البسيوني، أسرار الفن التشكيلي، عالم الكتاب، القاهرة، (د ط)، 1980.

95- مصطفى يحيى، القيم التشكيلية قبل وبعد التعبيرية، دار المعارف، القاهرة 1993.

96- ميشال مارزانو، فلسفة الجسد، تر: نبيل أبو صعب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت(لبنان)، ط1، 2011.

97- ميشال هار، فلسفة الجمال(قضايا ومشكلات)، تر: ادريس كثير وعز الدين الخطابي، منشورات مابعد الحداثة، المغرب، ط1، 2005.

98- ميشيل فوكو، نظام الخطاب، تر: محمد سبيلا، دار التنوير، بيروت، 1984.

99- ميلكا أفيتش، اتجاهات البحث اللساني، تر: سعد عبد العزيز مصلوح، وفاء كامل فايد، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط2، 2000.

100-نادية بونفقة، فلسفة إدموند هوسرل، نظرية عالم الحياة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط5، 2012.

101-هربرت ريد، الفن اليوم، مدخل الى نظرية التصوير والنحت المعاصرين، تر:محمد فتحي، جررجس عبده، دارالمعارف، 1981.

102- هربرت ريد، معنى الفن، تر: سامي خشبة، الهيئة العامة المصرية للكتاب مصر، ط1، 1998.

103-هيغل، فينومينولوجيا الروح، تر: ناجي العونلي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت ط1، 2006.

104-هيلين توماس، جميلة أحمد، الأجساد الثقافية الإثنوغرافيا والنظرية، تر: أسامة الغزولي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2010.

105-هيو ج، سلفرمان، نصيات، تر: علي حاكم صالح، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2002.

106-ولتر ستيس، فلسفة هيجل، تر: امام عبد الفتاح امام، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط3، 2005.

III. المقالات:

1-باللغة الفرنسية:

1-Sarter (J.P), Merleau-Ponty vivant, in les Temps Modernes, n° 184.185, 1961.

2-باللغة العربية:

1- أحمد أبو زيد، حضارة اللغة، مجلة عالم الفكر، ع1، افريل 1971، وزارة الإعلام الكويتية، الكويت.

2- اشرف منصور، فينومينولوجيا سارتر ومسلماتها الهيجلية، مجلة أوراق فلسفية، ع14 مركز نيل وفرات، مصر 2005.

3- جيروم دوغرامون، مسار الظاهرية لدى هايدجر(من هوسرل إلى هولدرلين)، مجلة آيس ع3، منشورات دار الأخبار للصحافة، أكتوبر 2008، مارس 2009.

4- حسين الزاوي، المسألة اللغوية والتعبير الفلسفي المعاصر، مجلة الفكر العربي المعاصر العددان 122، 123، مركز الانماء القومي، بيروت(لبنان).

5- دينا بيكوتي، تاريخ الوجود عند مارتن هايدجر، تر: جمال حمود، مجلة آيس ع3 منشورات دار الأخبار للصحافة، أكتوبر 2008، مارس 2009.

6- شاكر عبد الحميد، العملية الابداعية في فن التصوير، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1987.

7- عبد الباقي يوسف، الإنسان والبحث عن لغات التعبير، مجلة المعرفة، ع 568، وزارة الثقافة السورية، سوريا 2011.

8- عبد الحميد يونس، اللغة الفنية، مجلة عالم الفكر، ع1، افريل 1971، وزارة الاعلام الكويتية، الكويت.

9- عبد الكريم فرج، الطبعية المخلوقة والابداع الفني، مجلة الحياة التشكيلية، سوريا العدد رقم 100، مارس 2014.

10- كيليا رزميك، الفيلم لا يفكر فيه بل يدرك"ميرلوبونتي والإدراك السينمائي" تر:عدنان نجيب الدين مجد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ع1 2009.

11- مراد وهبة، سارتر بين الوجوديين، مجلة أوراق فلسفية، ع14، 2005، دار نيل للنشر والتوزيع، القاهرة.

12- مطاع الصفدي، مارتن هايدجروالكينونة، مجلة الفكر العربي المعاصر،ع3، مركز الانماء القومي، لبنان، 1980.

13- المكراز حسن، ميرلوبونتي قارئاً لـ ديكارت، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، لبنان، مج35 ع168، ربيع 215.

14- موريس ميرلوبنتي، هوسرل على حدود الفينومينولوجيا، تر: بدر مصطفى، مجلة أوراق فلسفية، العدد 7، ديسمبر 2002، مركز نيل للكمبيوتر، مصر.

15- موريس ميرلوبونتي، الوجودية في فلسفة هيجل، تر: عبد الفتاح الديدي، مجلة أوراق فلسفية، ع18، 2008، دار نيل للنشر والتوزيع، القاهرة.

16- هبة الله الغلايني، فلاسفة الصورة مجلة المعرفة، العدد 598، 2013، سوريا.

17- يحيى عيسى وجهاد العامري، فلسفة الأشكال الرمزية وعلاقتها بالحكم الجمالي عند سوزان لانجر، مجلة جامعة النجاح للأبحاث(العلوم الإنسانية)، المجلد 30(7)، كلية الفنون الجميلة (جامعة الأردن)، 2016.

IV. المعاجم والموسوعات:

1-باللغة الفرنسية:

1-Gorge Mounin, Dictionnaire de la linguistique, P.U.F, 1974

2-Jean Dubois, Dictionnaire de linguistique librairie larousse, 1973.

2-باللغة العربية:

1- ابراهيم مدكور، المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، الهيئة العاملة لشؤون المطابع الاميرية، مصر،(د.ط)، 1983.

2- إبراهيم مصطفى، معجم الوسيط، المكتبة الإسلامية، تركيا، ج2، مادة (ع ب ر) (دط)،1982.

3- ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، مصر، مج 4، مادة (ع ب ر) (دط)، ص 2782.

4- اندري لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، تر : خليل أحمد خليل، دار عويدات للنشر والتوزيع، لبنان، مج1، ط2، 2001

5- إيميل يعقوب، بسام بركة ومي شحان، قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية (عربي-انكليزي-فرنسي)، دار العلم للملايين، لبنان، ط1، 1984

6- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، لبنان، (ج1،ج2)، (دط) 1982.

7- مراد وهبة، المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة، مصر، ط1، 2007.

8- مصلح الصالح، الشامل(قاموس مصطلحات العلوم الاجتماعية)، دار عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، السعودية، ط1، 1999، ص311.

فهرس عام

-أ-

الإبداع: 28، 128، 149، 181، 187 233، 235، 237، 228، 281

الإبداع الفني: 226، 227، 275

اتيان دينيه: 300، 301، 303، 304 305، 306، 307، 308

الأدب: 275، 276، 277، 278، 279 281

الإدراك الحسي: 48، 49، 56، 57، 59 62، 71، 76، 79، 84، 94، 97، 98 104، 106، 110، 185، 186، 243 244، 299

ادوارد سابير: 38

أرسطو: 37، 38، 225، 228

الأصل: 28، 78، 80، 83، 84، 100 110، 121، 129، 134، 161، 178 212، 235، 242، 249

الإلهام: 25، 29، 235، 243، 251

إنشاء: 115، 215، 230

انطولوجيا: 62، 78، 227، 313

الإنفعال: 25، 29، 160، 161، 170 151، 261

الأيروس: 88، 161

-ب-

بيولوجية: 14، 40، 83، 138

-ت-

التاريخ: 33، 34، 39، 45، 46، 47 52، 105، 121، 123، 124، 168 275، 278، 279، 299، 312

التجربة: 26، 33، 49، 51، 55، 56 70، 72، 80، 100، 116، 126 133، 144، 199، 200، 213 214، 215، 276، 293، 310

الترسندالتي: 103

التصوير: 221، 222، 224، 225 226، 227، 231، 232، 243 246، 256، 257، 258، 259 260، 263، 264، 265، 267 274، 275، 276، 278، 279 282، 284، 287

تفتح الوجود: 82، 248

التفكير المتعالي: 75

التواصل: 19، 20، 31، 36، 37، 38 39، 41، 76، 77، 78، 82، 90 116، 119، 128، 154، 155 157، 158، 159، 160، 166،168 175، 178، 185، 209، 239 242، 246، 290، 291، 293، 313 223، 224، 224، 235، 248 251، 253، 256، 275، 312.

-ث-

الثنائيات: 84، 154، 155، 158 203، 227، 275، 281، 311

-ج-

جاك لاكان: 38

جان دوبويس:37

الجدلية: 17، 50، 73، 74، 154 186، 203، 305

الجسم:13، 20، 22، 23، 57، 72 88، 95، 117، 118، 160، 182 183، 226، 236، 248، 249، 254 255، 256، 288، 291، 304، 307

الجنسانية: 166

جورج مونان: 36، 154، 155

جيروم ستولينتز: 229

الحدث: 17، 21، 69، 86، 118 135، 143، 145، 169، 184، 194 202، 271، 172، 178، 279، 291 303.

-حـ-

الحدس: 56، 136

الحرية: 29، 227، 280

الحياة الفاعلة: 139

الحياة المغفلة: 138

الخارج: 21، 29، 47، 48، 54، 60 64، 75، 78، 95، 97، 104، 114 136، 138، 178، 189، 208، 219 223، 224، 235، 248، 251 253، 256، 257، 312.

-خـ-

الخبرة: 46، 49، 73، 117، 137 184، 190، 191، 193، 198 220، 224، 234، 246، 313.

الخيال: 53، 269

-د-

الدازين: 64، 65، 66، 67، 103

الدال: 131، 151، 152، 154، 186 311

الدلالة : 19، 33، 38، 83، 121 124، 125، 131، 132، 133 134، 135، 136، 138، 140 141، 142، 154، 158، 162 163، 164، 172، 184، 200 205، 209، 210، 220، 274 310.

دو سوسير: 73، 146، 150، 151 156

ديكارت: 63، 89، 109، 126، 145 173، 192، 195، 197، 198 201، 222، 223، 224، 225 226، 287.

-ذ-

الذاتي: 49، 91، 111، 129، 155 166، 217، 244، 256، 285.

-ر-

الرمزية: 21، 25، 27، 28، 36، 187

روبين جورج كولنجود: 28

الرؤية: 58، 70، 83، 84، 85، 92، 93، 94، 105، 106، 114، 147، 150، 157، 159، 160، 172، 174، 175، 198، 200، 201، 212، 219، 220، 226، 229، 234، 237، 239، 240، 241، 244، 249، 251، 253، 254، 255، 256، 258، 259، 260، 283، 285، 289، 296، 299، 311.

-س-

سارتر،جون بول: 54، 61، 71، 72، 73، 74، 75، 76، 77، 78، 103، 127.

ستندال: 280

سيزان: 225، 234، 261، 263، 264، 265، 266، 299، 300

السيميائية: 22

السينما: 257، 266، 267، 272، 274، 281، 282، 283، 289، 290.

-ش-

شارل لالوا: 29

الشعر : 22، 111، 257، 283، 284.

الشعور: 21، 29، 37، 76، 100، 101، 117، 137، 171، 172، 174، 175، 178، 185، 191، 207، 220، 250، 281، 302.

الشكل: 13، 23، 30، 32، 33، 34، 87، 97، 103، 112، 185، 192، 195، 199ن 223، 225، 228، 229، 230، 240، 246، 252، 264، 268، 275، 278، 281، 310، 312.

-ص-

الصمت: 47، 51، 96، 122، 126، 142، 159، 201، 202، 205، 207، 211، 212، 213، 214، 215، 216، 231، 249، 272، 279، 295، 312.

الصوت: 15، 20، 37، 38، 148، 151، 154، 163، 185، 212، 271، 272، 273، 279، 287، 290.

-ط-

الطبيعة: 16، 17، 40، 50، 64، 65، 67، 95، 97، 111، 113، 132، 161، 189، 233، 234، 248، 249، 257، 258، 261، 262، 279، 288، 295، 299، 301، 302، 305، 306.

-ظ-

الظواهر:45، 46، 51، 58، 60، 62، 63، 81، 91، 99، 108، 123،

134، 237، 247، 286.
الظواهرية: 58، 59، 79، 82، 144 149
-ع-
العلامات: 16، 17، 18، 23، 24، 26 128، 132، 137، 153، 155، 174 187، 188، 246، 285.
العلم : 45، 46، 54، 67، 71، 80 81، 82، 88، 100، 101، 102 104، 105، 106، 107، 108، 109 111، 126، 129، 138، 144، 147 172، 193، 219، 220، 221، 258 311، 313، 314.
علم النفس: 60، 73، 87، 104، 143 166، 167، 266، 267، 273.
العين: 19، 21، 22، 40، 84، 88 90، 92، 95، 105، 112، 118 119، 128، 157، 243، 248، 249 250، 252، 253، 254، 256، 257 259، 260، 267، 284، 289، 311.
-غ-
غادامير: 38 ، 51
الغضب: 19، 158، 161، 294
الغياب: 68، 122، 212، 248، 249 291.
-ف-
الفارابي، أبو النصر: 38
فرويد، سغموند: 171، 226
الفن التشكيلي: 32
-ق-
القصدية: 56، 58، 182، 193
-ك-
كانط: 109، 138
الكتابة: 20، 41، 91، 201، 240
الكلام الفاعل: 133 ، 190
الكلام المتكلم: 143، 154، 186 187، 188، 189، 191، 192
الكوجيتو الضمني: 186
الكوجيتو المتكلم: 186، 197، 200
كيركغارد: 44
-ل-
اللسانية: 19، 23، 36، 130، 132 139، 143، 149، 155، 311
ليف تولتسوي : 30، 31
-م-
المتعالي: 47، 58، 60، 61، 63 75، 103 .
المدلول: 131، 133، 151، 152 153، 154، 186، 216، 168، 311
المطلق: 29، 43، 46، 47، 49، 50 51، 67، 75، 137، 148، 313.
المنظور: 89، 92، 130، 213، 223 243، 250، 279، 301.
الموسيقى: 25، 164، 177، 202

228، 233، 267، 269، 281، 282
283، 284، 285، 286، 287، 288
289
الموضوعي: 40، 57، 91، 130، 164
169، 243، 259، 273، 311
الميتافيزيقا: 68، 69، 105، 217، 226
-ن-
نسق: 22، 24، 26، 36، 37، 38، 39
105، 134، 142، 147، 149، 150
151، 152، 153، 195، 267، 275
282، 289
نيتشه، فريديريك: 44، 45، 89، 282،
283، 288
-هـ-
هايدجر، مارتن: 54، 61، 62، 63، 64
66، 67، 68، 69، 70، 71، 73، 97
103، 112، 283.
هوسرل، ادموند: 46، 52، 53، 54، 55
56، 57، 59، 60، 63، 64، 65، 72
75، 87، 103، 112، 135، 136
137، 138، 139، 140، 141، 142
هيجل، فريديريك: 43، 44، 45، 46
47، 48، 49، 50، 51، 70، 72، 73.
هيراقليدس: 279
-و-
الواقعية: 147، 178، 244
الوجودية: 43، 44، 98، 135، 144
154، 163، 167، 203، 209
216.
الوحدة: 31، 35، 47، 70، 97
124، 168، 174، 175، 196
231، 232، 255، 268، 275
281.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

إهداء

كلمة شكر

مقدمة 01

الفصل الأول: التعبير والفينومينولوجيا(من المفهوم الى البناء) 11

I. معنى التعبير..... 12

II. التعبير عن المعنى 15

1-الجسد 15

2-الفن..... 24

3-الغة 34

III. ميرلوبونتي في مساءلة الأرث الفينومينولوجي والانطولوجي 43

1-هيجل وتمظهرات الروح..... 43

2-هوسرل والعودة إلى الأشياء 52

3-هايدجر وتقاطعات الفينومينولوجيا والانطولوجيا..... 60

4- سارتر والتحليل الفينومينولوجي للخبرة الإنسانية 71

IV. ميرلوبونتي المنعطف: من ضيق التفكير المتعالي إلى رحابة الوجود الإنساني..... 79

1-بولفيونيةالإدراك الحسي 79

1-1-الارتهان إلى الاشياء ذاتها..... 79

1-2-الذات عينها كجسد 87

1-3-وقع الوجود الأبدي 95

2- الذات/الموضوع أو الشرخ الذي يأبى إلا أن يلتئم 102

3-الإنزلاق إلى حضوة العالم **111**

الفصل الثاني: ميرلوبونتي واللغة(هاجس البحث عن ظل العالم) **120**

I. في دلالة المنعرج اللغوي **121**

1-مسالك المعنى..... **121**

2-قيد الدال، مطلق المدلول..... **127**

3-هوسرل ومحورية التعبير..... **135**

4-دو سوسوسير والمقاربة اللسانية..... **142**

II. الجسد والتعبير **157**

1-الجسد بشكل مختلف: سيميوطيقا الجسد..... **157**

2-التعبير والايروس..... **166**

3-التعبير وسيرورة التواصل البينذاتي..... **173**

4-في تقاطعات اللغة والجسد **181**

III. فينومينولجيا الكلام وبلاغة الصمت **186**

1-الكلام المتكلِّم والكلام المتكلَّم..... **186**

2-الكوجيتو الضمني والكجيتو المتكلم..... **192**

3-جدلية الفكر واللغة..... **205**

4-ترددات الصمت..... **211**

الفصل الثالث: الفن و تفتح الوجود في العالم **218**

I. الفن والتعبير..... **219**

1-التقويض الفينومينولوجي وتأسيس الإستيطيقا..... **219**

2-وحدة التعبير الجمالي..... **227**

3–الأسلوب ومراحل تطور الفن..... 229
4–الرؤية والعمل الفني..... 247
II. في أشكال التعبير الفني 257
1–التصوير..... 257
2–السينما..... 266
3–الأدب 275
4–الموسيقى 282
III. قراءة فينومينولوجية لبعض الأعمال الفنية..... 290
1–فيلم العطر القاتل 290
2–نماذج من أعمال الرسام إتيان دينييه..... 299
2–1–لوحة منظر من المسيلة 300
2–2–لوحة قتال حول فلس 302
2–3–لوحة رجل الأفاعي 306
خاتمة 309
ملحق..... 315
البيبليوغرافيا..... 323
فهرس عام 338
فهرس الموضوعات..... 344

ملخص الأطروحة:

تعالج هذه الأطروحة التعبير بما هو فعل حاضر في كل تفاعلات الكائن مع عالمه حيث يكتسي هذه المكانة التي تؤهله لكي يكون أحد المقولات الأساسية في فلسفة "ميرلوبونتي"، فلا يمكن الحديث عن مكانة الجسد إلا من جهة كونه قادر على التعبير، وعن اللامرئي إلا من خلال حيازته لناصية الإفصاح، ولا عن الفن كوجه آخر لتفتح الوجود إلا من زاوية إفشاءه لسر حقيقة العالم، إنه خيط الوحدة الخفي الذي دأب فيلسوفنا على إظهاره، لكي يجعل منه الخيار الأبرز من بين جميع الخيارات المتاحة لتجاوز عقدة الثنائيات الكثيرة التي لازمت الإنسان، فاللغة لا تختلف عن الفن من وجهة التعبير والجسد هو في اتحاد ضمني مع الكلام، والمعبر عنه هو ذاته التعبير دون تمييز أو مفاضلة.

Résumé de la thèse :

Cette thèse traite de l'expression comme acte présent dans toutes les interactions de l'organisme avec son monde, en tant qu'elle acquiert cette position qui la qualifie d'être une des catégories fondamentales de la philosophie de « Merleau-Ponty ». On ne peut parler du statut du corps que par sa capacité à s'exprimer, et de l'invisible que par sa possession du toupet du dévoilement, ni de l'art comme autre aspect d'ouvrir l'existence que sous l'angle de sa divulgation du secret de la vérité du monde, c'est le fil caché de l'unité que notre philosophe a toujours montré, afin d'en faire l'option la plus importante parmi toutes les options disponibles pour surmonter le complexe des nombreuses dichotomies qui homme hanté, la langue ne diffère pas de l'art en termes d'expression, et le corps est en union tacite avec la parole, et ce qui est exprimé est l'expression elle-même, sans discrimination ni comparaison

.

Summary of the thesis:

This thesis deals with expression as an act present in all the interactions of the organism with its world, insofar as it acquires this position which qualifies it to be one of the fundamental categories of the philosophy of "Merleau-Ponty". One can speak of the status of the body only through its ability to express itself, and of the invisible only through its possession of the quirk of unveiling, nor of art as another aspect of opening up existence except from the angle of his disclosure of the secret of the truth of the world, it is the hidden thread of unity that our philosopher has always shown, in order to make it the most important option among all the options available to overcome the complex of the many dichotomies which haunted man, language does not differ from art in terms of expression.