بول سيزان من ميتافيزيقا اليومي إلى انطولوجيا الصمت

أ.الفريوي علي الحبيب
جامعة صفاقس – تونس

Abstract:

Merloponte addresses in his book "Sowing the world," Language is after he saw the depth of the crisis: the absence of meaning and an inability to connect to it at its inception anarchist who is making the daily obstacle anthology to understand the meaning of existence.

"You must understand that language is not a barrier to sense, because they are placed in the emerging is the appeal and recovery movement that I have numerous my presence in the world

Keywords:

The absence of meaning - The meaning of existence – The meaning of the world – Sciences- Artwork.

فينومينولوجيا الصمت أو العودة إلى لغة الأشياء :

يتناول ميرلوبونتي في كتابه "نثر العالم" أمر اللغة بعد رأى فيها عمق الأزمة: غياب المعنى و عدم القدرة على الاتصال به في بدئه الفوضوي هو الذي جعل اليومي عائقا انطولوجيا لفهم معنى الوجود. "يجب أن نفهم أن اللغة ليست عائقا أمام المعنى، لأنها في وضعها الناشئ هي حركة الاستئناف والاسترجاع التي تجمعني بوجودي في العالم"[1]. و لان اليومي لا يجعل الإنسان تقوى الفكر بعد أن فصل قطعا بين اللغة و الفكر و عزل الدلالة عن نوابت

العالم، اتجهت الفينومينولوجيا إلى أن يكون المعنى "وعيا مقوما، شفافا، يتبدى أمامه العالم و اللغة بتمام الوضوح على أنهما دلالته و موضوعاته"[2]. لما تعود الفينومينولوجيا إلى "الأشياء ذاتها" تعود إلى اللغة لتجعل من الكلام تعبيرا عن مستطاع الجسد و ترجمة لفوران المعنى في لحمية العالم.

يعتقد بول سيزان أن الرسم هو تفكير في معنى العالم الفنومينولوجي، لذلك ليس الرسم محاكاة أو تمثل للعالم أو نقل لليومي لأن المعنى السيزاني هو فعل تعبير. قد يكون هاجس الرسم هو هاجس الفلسفة وهنا يلتقي سيزان و ميرلوبونتي على أرضية مشتركة، البحث في معنى الوجود من خارج "ميتافيزيقا اليومي"، كما التقى هيدغر مع فان غوغ في نقد "ميتافيزيقا الحداثة و الإنفتاح على بدو جديد للوجود". ما يعنيه الإبداع الفني و التفكير الفلسفي هو الانشباك و الانغراز في جسد العالم لأجل معنى أصيل يجعل الإنسان وجودا حقيقيا في العالم. فماذا يعني أن يقول سيزان "أنه يفكر من خلال الفن"[3]. ألا يكون سيزان في رأي الفلسفة "نحات وجود" ، و أن الفكر لا يجد تربته و أرضه الحقيقية إلا في ارض الفن. بل أن سقوطه في اللامعنى ولعنف هو تفكيره من خارج الفن و في اليومي الذي يعطل مستطاع الإدراك الحسي عند الفنان و يؤجل انكشاف المعنى. و عندما يقول سيزان "الطبيعة توجد في الداخل"، فهذا يعني أن العالم الذي يسعى الفنان إلى إظهاره في العمل الفني هو عالم منغرز في الجسد و متشابك معه.

ينقل الفنان جسده إلى العمل الفني. ينشأ سيزان داخل الأشياء و في عمق العالم. و لعل هجران سيزان للانطباعية دليل على تعلقه بعمق العالم وبالعودة إلى الأشياء ذاتها و إلى بدائيات التشكل وهي أثناء تشكلها أو بعد التشكل. فليس ثمة في رسوم سيزان غير فكرة التعبير عن الانشباك بين جسد الإنسان و جسد العالم في وحدة كلية هي وحدة الوجود. تمثل "لوحة

المستحمات الكبيرات" عملا فنيا يدرك وحدة الوجود من خلال وحدة العالم و الجسد في الروابط الممكنة التي تجمع بينهما. المستحمات إثبات جسدي لوجود أصيل في العالم، يمنح المعنى لأشياء العالم، و هي إحدى طرق التعبير عن امتلاء الوجود بالمعنى. "فالسماء و الصخور و الأشجار و الأشياء لايمكن أن تكون لها حدود لأن الطبيعة دائما تناديني وتجذبني. إنه جسد العالم"[4].

تتجاوز الفينومينولوجيا اليومي إلى "كوجينو صامت" ينبع من التقاطع الإنطولوجي بين اللغة و الصمت. أن نفكر في اللغة و باللغة ، تلك عين إنهاء "ميتافيزيقا اليومي"، فالفكر متجسد في جسد المفكر يورق المعنى من لحمية العالم و من فينومينولوجيا الكلام الذي يحول الصمت إلى تعبيرية جسدية تحفر في مدارات المعنى الذي يسكن دروبا يستحيل تحديد متاهاتها. لا يحتمل المعنى التحديد و التعين فهو من طبيعة شذرية، "ففي اللحظة التي نصل فيها إلى المعنى التام نصل أيضا إلى النسيان والغياب. المعنى الحسي يمتد إلى أفكارنا الواضحة إلا أنه مفتوح و بلا نهاية و ليس نهائيا"[5].

شكلت تجربة سيزان فرادة إبداعية جعلت من الفن تقوى الفكر. كانت أعماله تعبيرا عن العلاقة الأولى بين الإنسان و الطبيعة كعلاقة تلقائية متوترة محكومة بلوغوس كائن وصائر في الآن نفسه. عادت بنا أعمال سيزان إلى البدايات الأولى لتشكل العالم و نشأته الأولى في غفلة و فحولته و وحشيته. كانت اللوحة السيزانية نافذة مفتوحة على العالم، علمتنا لوحة "البحر في الأستاك" معنى الوجود في العالم من خلال عناصرها التي اختارها سيزان من العناصر الأولى التي شكلت العلم البدني؛ منحتنا رؤية العمق للانفتاح على هذه العناصر الأساسية: (الماء والتراب ,الهواء و النار).

لا تبحث الفينومينولوجيا عن التقاطع بين الصمت و اللغة، إنما تتبدى في فهم عين التقاطع الذي يبقى أمرا مأمولا و مؤجلا على الدوام. تلك هي مزية "الحدثية"؛ أن تطلب المعنى من الخارج "الغراماتولوجيا" و من هامش "ميتافيزيقيا اليومي" ما يسمح بعقد صلة التواصل الثقافي و الحضاري بين

ذوات إنسانية؛ قدر وجودها أن تنصت في فجوة المعنى إلى نداء الوجود في صمته و لغزيته خارج "حدود اليومي"[6].

بلغ الغرب حدود الكارثة، بعد أزمة مصير غدتها غلبة العقل اليومي ووقعها "القحط الأنطولوجي" الذي بلغه العقل الغربي. تمكن اليومي من بسط نفوذه و إشاعة ثقافة رخوية حملتها أساطير رولان بارط في "رغوة الصابون والبفتيك والفريت والتنجيم والستربتيز الفرنسي والثقافة المطبخية"[7] التي بثها تلفزيون مسطح (Plasma)، علامة على التسطيح الثقافي و الوعي المسطح الذي حول اليومي إلى هيمنة و إلى عنف و قمع و تدجين . يرى أدرنو أن "اليومي حول العمل الفني إلى بضاعة كارثة, تحول فيه المعنى إلى لا معنى يتحكم بمجال الثقافة".

و لكي نتحرر من أوهام اليومي و من أساطيره البارطية و من قبحه الذي رفعه أدرنو مبحثا جماليا، كان لا بد من معاودة فينومينولوجية و من مجاوزة أنطولوجية، نستدعي العمل الفني خارج مفازات اللغة و في عمق الصمت استكشافا للمعنى و إنصاتا لنداء "الفيزيس" منعرجا يوجه الفن خارج حدود العقل اليومي، بإتجاه أنطولوجيا ترعى لأصل العمل الفني، هو "اللوغوس الإبداعي" و لا غيره.

الجسد و المعنى :

يبقى المعنى صامتا، لأنه يتصل بالأشياء في شيئيتها و لا يسكن الكلام اليومي أو حق الخطاب، لأن ما يقال استنفذ محتواه، فقد التوتو و الاختلاف، فالصمت هو ما يمنحنا الوجود في العلم و مع الأشياء في غياب الكلمات، لأنه ليس السكوت عن الكلام، إنما الصمت هو صمت العلم و عدم قدرة اللغة على تعبير عن المعنى و إظهاره. "العالم هو صمت يسكنه نداء أخرس لا يسمع هو الوجود يحرجنا على الدوام لكي ننصت إلى ندائه"[8]، فهو الذي يجعلنا

نكون وجودا في العالمو مع الأخرين. يولد المعنى من جسد صامت حامل لحقل سيميولوجي متوتر، هادر، متحفز إلى التفكير فيما لم يفكر فيه، منغرز ومتشابك مع "نسيج العالم لأنهما من القماشة نفسها". إن وجودنا الجسدي في العالم يعبر عن أنطولوجيات بدنية صامتة و عن تجربة إنسانية خرساء لمعنى أخرس.

عبرت لوحة "الأولمبيا الجديدة" عن منزلة الجسد الأنطولوجية في أعمال بول سيزان. الجسدي بما هو تعبير و أسلوب وجود الإنسان في العلم والسكن فيه سكنا مغامرا متقلبا تقلب المعنى خارج حدود اليومي والروتيني. جعل سيزان من الرسم أسلوب ملامسة العالم الفينومينولوجي من خلال إمامة الرسام و تعبيراته الجسدية. فالمعنى الذي رفعه الإنسان وهبا و تقوى وأمانة ليس ما قالته اللغة و عبر عنه اليومي في حياة الحشود. أو ما دلت عليه البراهين و الوصايا في لغة الكلمات. يتناسل المعنى "إليثيا" من رحم الصمت من رحم الصمت و لغة الجسد التعبيرية دون أن تستولى على كمستطاعه لأنه أساسها.

إن صمت الجسد ليس غيابا و تهميشا. إنه "اللوغوس" الذي يقول ذاته بصمت بواسطة مشاركتنا الجسدية و بواسطة تصعيد علاقتنا اللحمية بالعالم. يوجد انشباك أنطولوجي بين الجسد و العلم في أعمال بول سيزان, ففي لوحة "المستحمات الكبيرات" يظهر الانشباك و الالتحام الاندغام بين الجسد و الطبيعة، لأنهما من "الأرومة" اللحمية ذاتها، فالمستحمات عن تعبير هن تعبير عراء و على تناسقه الأنطولوجي مع الإنسان في أول لحظة لقاء. تظهر المستحمات متنبتات في الأرض شأن النباتات، لأنهما من ذات اللحمة، فما يطلبه سيزان في لوحته "سان فيكتوار"، هو كيف تصبح الأشياء أشياء والعلم عالما. يرسم سيزان الجبل و هو بصدد التكون و النشأة، ينجز "مولد الأشياء" في بدوها

الأول، يعود إلى "العالم في عذريته و نقائه و مصافحته في فجر فحولته و غلاظته المعتمة"[9].

إن اللغة لا تنتج المعنى، هي تقوله و تعبر عنه في الكلمات، بعد أن كان صامتا منغرزا في أشياء العالم متوطنا في لحمية أجسادنا. هنالك تماسف بين اللغة و الصمت، يتحرك المعنى في هذا التماسف الفاصل بينهما قبل أن يتحجر في الكلمات. قد يكون العمل الفني أهم أداة عبرت عن صمت المعنى، وتحررت إنشائيتها من اليومي. عبرت اللغة عن وجودها في الكلام و في منبت اليومي، فقد وجد الصمت في نداء العمل الفني تعبيريته الخرساء. إن لغة الفن هي لغة بلبلة، تصم من يسمع، لأنها تتصل بالبدء الأول، و بفجوة الانكشاف النوراني للوجود. و لما حصلت البلبلة كانت مدينة بابل ميلادا لميتافيزيقيا اللغة، أو لما يمكن أن يكون اليومي باعتباره فائض معنى و هامش عنف.

لا يعني صمت المعنى أن الفنان لا يتكلم، الصمت هو دلالة التعبير وأسلوب انغرازه في العالم انغرازا جسديا. و لعل العمل الفني هو الذي يسمح لنا بالتعبير عن طبيعتنا اللحمية التي تؤمن لنا الارتقاء بالمعنى الصامت إلى معنى فهم العالم و تأويله. يحسم الصمت في أمر اليومي و يتجاوزه عودا على بدء نحو الأصل و الأساسي، " بما أنه الركيزة الصامتة و السابقة على كل تفكير و على ثرثرة كلامية تتوهم امتلاك المعنى"[10]. يبقى المعنى مؤجلا و متعثرا لا يخضع لإستراتيجية التسمية حق و إن سعت الكلمات إلى تعريته، لأن الصمت هو ظاهرة لغوية شكل العمل الفني أسلوب التعبير عن معنى هذا الصمت. كان على الفن أن يجد اللغة البديلة عن اليومي و عن الميتافيزيقي، و أن يجد في الصمت المعنى الذي يصل بين الكلمات الأشياء والذي ظل متوطنا في القاع البعيد ينتظر الإظهار و الانكشاف.

يبقى المعنى متحولا و غامضا يتحرك بين ضفتين : الطي و الثني/ الوجه والقفا/الكلمة والشيء لأنه من طبيعة انطولوجية و ليس من طبيعة ابستمولوجية. فاللغة لا تنبت المعنى، لأن حدودها لا تجعلها رحما ولودا للمعنى. تؤسس

ميتافيزيقا الكتابة و ثرثرة الكلمات و فراغ المفاهيم و فقر المقولات لليومي الذي يتحول إلى فائض معنى، و إلى عنف بكل أشكاله.ليس الفن انغماس في اليومي و في البحث عن "اللذة الشيطانية"[11] كما يقول مالرو. إن الفن في جوهره العميق "نداء". قد يخطأ بنيامين، بل قد يضاعف من مفاعيل كارثة المعنى، و يوسع من مساحة "القحط الأنطولوجي"[12]، لما يدعو إلى تحطيم "هالة العمل الفني"[13] و إلى استنساخ الأعمال الفنية استنساخا آليا قصد إشاعتها بين الجماهير. إن سلب العمل الفني من هالته وقداسته قد يضاعف من نسيان الأصل الانطولوجي للعمل الفني، و قد يحول الفن في رأي أدرنو إلى "صورة قبيحة لليومي" بعد أن تحول إلى بضاعة للتبادل السوقي، و بعد أن تم الاستيلاء على هالته بفعل الصناعة الثقافية، ومن طرف ثقافة الترفيه اليومية التي سنها "المد الإديولوجي للغة الثقافية المسماة بالثقافة الجماهيرية" و حولها إلى أساطير يومية تتحكم بنا و توجهنا بحسب مكرها و عنف إديولوجيتها.

لقد كان الإنسان علامة قبل أن يكون كلمة، و كان طبيعة قبل أن يكون ثقافة، و كان صمتا قبل أن يكون لغة. ندرك بذلك أن المعنى شأن إنساني لا يجب البحث عنه خارج حدود التجربة الإنسانية في العالم بما هي تجربة جسدية صامتة، تتطلب التحرر من تفاهة اليومي و من ثقافة "الحشد"، و أن ننهمك في صمت المعنى انصاتا لصوت الوجود، نداء من فجوة هاوية المصير. عمل سيزان على تحويل علاقتنا بالعالم إلى علاقة "تداور" circularité ، ففي العمل الفني يلتقي الإنسان بالعالم في فجوة صمت مريع و غفل طبيعي متوحش.

و بفضل وحدة الكوجيتو الصامت أو اللوغوس المتجسد الذي شكلته الألوان و الخامات و الخطوط و الأشكال يستحضر الفنان العالم على قماشة الرسم للتعبير عن تجربة الإنسان الأولى في العالم قبل أن يسقط في ميتافيزيقا "العقل اليومي". ليست العلاقة بين سيزان و الطبيعة علاقة ساذجة و سطحية، ففي أعماله صدق عن فهم الأشياء و عن نفاذه إلى بدء

كثيف يتصل بعمق الطبيعة و صلابتها. مثلت "لوحة البحر في الأستاك" نافذة منفتحة على العالم يتجاوز فيها سيزان المنظور الهندسي لينفذ إلى معنى الطبيعة بما هي أعمق من سطح.

الإبداع الفني إبداع للمعنى من رحم الصمت:

سعى التقويض الفينومينولوجي إلى الحفر في ترسبات اللغة قصد تحريرها من إرتكاسية اليومي، جعل من العمل الفني منطلقا للتعبير عن مطلب المعنى، لأنه يتكلم لغة الصمت، تحرر من مطلق المعاودة و التكرار، ومن سلطة المطابقة و مبدأ الهوية اللذان فرضهما اليومي من منطلق جموده و إبتذاليته و عنفه الفائض. يمثل الإبداع الفني إبداعا لغويا و إن تنوعت الفنون، وهو التجديد و الكشف عن اللامفكر فيه تعبيرا عن معنى الوجود، ففيه تجد اللغة أسلوبا للتعبير عن ما تريد قوله فينا، ذلك أن كل الفنون بإمكانها التعبير عن أنطولوجيا المعنى، إذا ما إمتلك الفنان الأسلوب في التعاطي مع اللغة و إستدراجها إلى مرسم الصمت دون أن تتكرر أو تسقط في الرتابة. إن الإبداع هو "فن إلتقاط معنى لم تقع موضعيته إلى حد تلك اللحظة" [14].

إن ابتكار لغة تشكيلية و تفعيل اختلاف العلامات من شأنه أن يجدد أسلوب وجود الإنسان في العالم، و من شأنه كذلك أن يغير في رؤية الفنان إلى الأشياء . حين يستعيد بول سيزان في العمل الفني الوجود في كليته، تصبح اللغة لغة كونية تعبر عن معنى تجربة صامتة. تلك هي مهمة سيزان، الإنسان والرسم. أن تكون اللغة و أصوات الرسم هما في حقيقة الأمر ليس إلا أصواتا صامتة. الرسم عند سيزان هو تساؤل حاد عن معنى الوجود، وعمقه، ليس العمق السيزاني هو معنى هندسي، يعتبر سيزان الطبيعة الثابتة، هي عمق أكثر أن تكون مساحة. و إذا كان هيدغر يرى اللغة بيت الوجود و هي تتكلمنا، فإن

سيزان يرى أن الرسم يجعل الفضاء و الألوان و الضوء يتحدثون هنا. العمل الفني لغة و حديث، إنما هو أمر صامت ينبع من عمق العالم و ليس من الكلمات. إن العالم الذي أراد رسمه سيزان هو العالم الذي يمثل العمق الذي لا تطاله اللغة.

يمثل إبداع عمل فني عند سيزان إبداع عالم و كشف معنى، و تحرير الإنسان من عبودية الواقع و رتابة اليومي؛ لأن المعنى و الحرية مطلب واحد في الفن. رب معنى يمنحنا حقيقة وجودنا، و رب حرية هي معنى هذا الوجود وأسلوب وجودنا في العالم. أن نطلب الحرية هو أن نطلب معنى لوجودنا، لا يولد العالم الفني إلا من رحم المعاناة و لا يبتدي المعنى إلا في هذه المأساة الإنسانية التي تتجه إلى الحرية و تطلبها على على الدوام، ما يجعلها سؤالا مؤجلا و مطلبا ملغزا، "لأن الحرية الحقيقية و الكاملة التي تضمن للفرد حقوقه و للأقليات تعبيراتها الإجتماعية هي التي تولد الفكر المبدع و الفكر الإبداعي الأصيل هو الذي يستطيع مقاومة الهيمنة و الغطرسة"[15]. تعلمنا الأعمال الفنية التلقائية و عدم الاستسلام إلى المألوف، تثير فينا الغرائبي، تربكنا، تفسد معتقداتنا، تؤجل مطلب اليومي، تحيل أسئلتنا إلى غموض وإلتباس. يعلمنا الفن عدم الشفاء من اليقين، و مقاومة "اليومي" و إنهاء شريعة المألوف التي ترفض كل ابتكار و تجديد و تمقت التفكير بتطوير أساليبنا التعبيرية و تجديد رؤيتنا للعالم و للمعنى. تدفع طبيعة الفنان الثورية إلى تحدي معيقات الإبداع، و إستراتيجيات التسمية التي سمت الأشياء بتسميات ترفض الاختلاف و المغايرة.

تمثل الإيديولوجيات أهم معيقات الفعل الإبداعي، لأنها تعتقد في اليومي و تسعى إلى المحافظة عليه، بل أن الثرثرة في الشأن الديني و السياسي هي صورة ليومي آمن بالانغلاق و المطابقة، و رفض الآخر، مؤمنا أن يومه لا

يحتاج إلي نقد أو مجاوزة. إن لغة اليومي هي لغة غير مبدية، لأنها لا تحترم شروطها الأنطولوجية، و لا تراهن على الفكر و التجديد و السعي إلى التعبير عن العالم بلغة فنية و بأسلوب إبداعي مفتوح على التنوع، "فالإبداع الأصيل لا يولد إلا على التنوع و الإختلاف (...) ففلسفة التنوع هي فلسفة الإبداع، لأنها تضمن لك أن تفكر بوجه آخر"[16]. إنما نحتاج إلى يوم فني يعلمنا الإبداع ويكرمنا بالحرية ويفيض علينا بمعين المعنى، و تلك هي مطالب الإنسان، الحقيقية؛ أن لا يكون متشيئا تحت ما يفرضه اليومي من مطالب واستحقاقات آنية لا ترتقي إلى لحظة مكاشفة بالمعنى و الإنفتاح على خلوة الوجود و مداراته الأنطولوجية.

أراد سيزان في أعماله أن يعبر عن معنى الوجود من خلال العودة إلي "الأشياء ذاتها" بما هي التربة الخام التي يسكنه الصمت. "يفكر الفنان من خلال الرسم وأنه يفكر بلوغوس متكون من الألوان و الخطوط و الأضواء والكتل، لأن معنى الوجود لا يستقيم في الأفهوم. ينحت الفنان معنى الوجود من ركام الصمت لأنه "نحات وجود"[17]، يفكر من داخل الرسم. ففي المؤلف المشترك بين جيل ديلوز وفيليكس غاتاري "ما الفلسفة" نرى توفر "خلق المفاهيم لدى الفنانين إلى درجة أن الفلاسفة مدعوون إلى إلتقاط الأفاهيم الكامنة في الأعمال الفنية"[18].

علمنا هيدغر أن " ميتافيزيقيا اليومي" و هيمنة الـ"هم" ضميرا للغائب، و غياب ثقافة الإختلاف هي من العوامل التي تماثل الوجود و الموجود، بل كانت الغلبة للموجود اليومي، وكان نسيان معنى الوجود خسرانا شد الإنسان إلى السقوط في الهاوية. يحررنا الفن من اليومي وهو جزء مهم من هذا الشئ الذي نسعى إلى مجاوزته. ليس الإنهاء هو القطع وليست المجاوزة هي الانقطاع النهائي مع "اليومي"، لأن ذلك هو ضرب من العبثية و اللامعقول. تعني المجاوزة:

تفكيك "العقل اليومي" و هدم أيقوناته ومعتقداته و هتك أختام سطوحه، نفاذا إلى العمق و تسللا إلى البدء الأول عقلا "متكوثرا" مفتوحا على الإختلاف و التنوع، مجبولا على التلقائية و على التواصل مع الآخرين.

يتراجع "الرائع الأنطولوجي" في زمن اليومي وتنهار "السرديات الكبرى". يرى فرنسوا ليوتار أن أزمة السرديات الكبرى أت إلى "موت المعنى" و صارت كل الأعمال عاطلة عن العمل بعد أن تحولت إلى أعمال فنية يسكنها القحط و غير قابلة للتأويل. في الزمن اليومي، تسطحت الجمالية. لم تعد قادرة على إدراك معنى العمل الفني بعد أن تحولت إلى ميتافيزيقا. تغلبت الثقافة الجماهيرية أو"ثقافة الجموع"[19] على ثقافة الإبداع والتأويل، و استولى اليومي على مجال الصناعة الثقافية التي تحولت إلى "فنون مطبخية" عاجزة على مقاومة التراجع المريع للمعنى.

نحتاج في زمن القحط الأنطولوجي إلى الأخذ بالفن أسلوبا تعبيريا للعودة إلى هناك، ففي العمل الفني يبدع الفنان الأسلوب الذي يحملنا إلى هناك، لأن له وحده دون سواه الرؤية التي تسمح برؤية العالم و بإدراك المعنى في تبديه و تفجره في لحظة كاشفة عن عناء الولادة و عسر الإنقشاع من رحم الصمت، و ركام "المتكوثر الفني". يعلمنا بول سيزان رسم الطبيعة الخام، رسمها و هي تتشكل و الأسلوب وهو ينتظم تلقائيا، إنه هذا العالم البدئي "الغفل" الذي يرسمه قبل أن يبتلعه جوع "اليومي" ويلحفه بلحاف النسيان، يعلمنا سيزان في مرسم الصمت تدفقات الحياة، فبإمكان اللون والشكل أن يضمننا أنطولوجية العالم بالإيحاء إلى انفتاحه التلقائي على المعيش وعلى المعنى.

يقف الفنان في الضفة المقابلة لليومي. يقف في ضفة الصمت أين يرقد المعنى بعيدا عن الثرثرة، و عن روتين الـ"هم"، فمن طبيعة المعنى أن لا تحدده الكلمات و تسجنه المقولات، يترحل دائما في "غابة السرد" (ايكو) و في "الإختلاف المرجأ" (داريدا) ، في "فجوة الإنكشاف" (هيدغر) ، في "الصمت

المتوحش" (ميرلوبونتي) ، في "تأويل المرويات الكبرى" (ريكور) ، في "الفكر البري" (شتراوس). لا يقف المعنى على الأرض واحدة، يترحل بين كل الأعمال الفنية، يتناسل خارج دائرة اليومي، يسكن دهاليز الصمت التي رفعها الفن عوالم للمعنى و للحرية. "إن المعنى الذي يقوله الفنان ليس موجودا في أي مكان"[20]. إن وطن المعنى هو العمل الفني الذي يراه هيدغر في الطبيعة الغفل، و في عناصر الأشياء التي يراها بول سيزان منبع المعنى. عاد سيزان في أعماله حول "الطبيعة الصامتة" إلى الطبيعة في بدئها الأول، و في فجرها الخام و غفلها قبل أن تتحول إلى موضوع للإستهلاك اليومي بفعل نسيان أنطولوجيا الوحدة بين الفكر و المعنى، أو "لوغوس الصمت" الذي يلغي كل عقبات العقل اليومي، و يتصل مباشرة بفيزيس المعنى، لتشكيل لوحة العالم التي تتجه وحدها نحو جسد الفنان، الذي يجعلها تعبر و تكشف عن المعنى تلقائيا. شكلت لوحة "سان فيكتوار" قدرة هذا اللوغوس الصامت على تأكيد معجزة التعبير التي يبديها الجسد بما هو رؤية تنفذ إلى العالم.

إن قدر الفنان أن يحمل معاناة المعنى و أن يكابد صمته الدائم، إنه الوجود الأصيل و قد استعصى إظهاره والإحاطة به، لأنه ليس حدثا من أحداث اليومي، هو "حدثية" من بلاغة الصمت و أنطولوجية الوجود. يتابع الفنان مسيرته الإبداعية دون أن يبلغ المعنى، و دون أن يحد خرائط العالم ويشكل عملا فنيا كاملا و نهائيا، و السبب في ذلك الصراع الأبدي بين المعنى وهيمنة "اليومي"، بين "الحدثية و الحدث". يبقى العمل الفني معلقا دون إكتمال و إلى الأبد بين بلاغة الصمت و ثرثرة "اليومي". و يظل الفنان ملتزما بهذه المقاومة و مؤمنا بأهمية الصراع الأبدي بين حدثية المعنى و حدث اليومي. دعا ادرنو في أكثر من أثر "إلى ثقافة المقاومة، مقامة اليومي في قبحه وأحزانه و كوارثه الثقافية وأعماله السلعية"[21]، ففي فضحه و تعريته يمكن إعادة معنى العالم، و في مواجهة

قمعه، و بطريقة شجاعة تتحدى كارثة المعنى و تتجاوز مزعه الشمولي الذي يسعى إلى إبتلاع كل شيء، و إلى فرض إديولوجيا لتحميل الحياة التي لم تعد تبهجها. رب صمت كابده الفنان و شكله عملا فنيا يتوطنه معنى ملغزا و مركبا، فمن رحم هذا الارتباك والتوتر ينبلج عالم المعنى ويتفجر الصمت لغة تتكلمنا و لا نتكلمها. لا تحددها "الغراماتولوجيا" ؛ هي لغة الإستعارات الحية (نيتشه) أو "بيت الوجود" بيتا هيدغريا بامتياز.

الأسلوب هو مجاوزة اليومي :

لتجاوز الـ"هم" أو الإبتذال الموجودي الذي حجب معنى الوجود و سطح اللغة إلى درجة النسيان، بل تولد عن ذلك خطاب يومي، حمل الإنسان إلى التشيئ والإغتراب. دعا هيدغر إلى إستئناس أسلوب فينومينولوجي يبحث في المقاصد التي بها تشكل أنطولوجيا المعنى أمرا مؤجلا غير مفكر فيه. ألم يكن الأسلوب هو اللامرئي الذي يسمح للفن أن يكون "طوبولوجيا العالم" و بؤرة مستطاع الجسد في توتره و فورانه. إن كان هذا برأي ميرلوبونتي و من جاوره من ذوي الفهم الفينومينولوجي، فالمعنى شأنه شأن طائر المينيرفا لا يسكن إلا الخرابات المهجورة و لا يتوطن إلا في الهوامش و العتبات التي تبقيه على الدوام في صمته الثائر، لا يتبدى إلا في تجاويف الإدراك الحسي، لأنه اقتضاء نابع منه.

يصبح الأسلوب سلوك تبدي الجسد و تواصله مع من يشاركه الوجود في العالم، و هو عين العودة إلى الأشياء ذاتها تحررا من رتابة اليومي، و من سلطة فصل المقال، و لأن طبيعة الجسد و لحمية العالم لا تختلفان عن أصل العمل الفني، فهما من منبع أنطولوجي واحد، الأرض أو "الأرومة" هي رحم وجودنا في العالم و الصمت هو المعنى الذي يجمعهما. يكشف العمل الفني التعبير عن أسلوب وجود الإنسان في العالم، و لأن العالم صامت صمت المعنى لا يعوزه اليومي بل يدركه العمل الفني ليحافظ عليه لما يؤجل ظهور، و يفسح للفنان

من تحسس مسارب المعنى في أصل الأشياء، و في عناصرها الأولى، دون أن يبلغ الاكتمال و دون أن يحاكي اليومي الذي يعلمنا معرفة الأشياء و اكتمال إنجازها وهويتها في التطابق و التشابه.

لم يكن بول كلي بعيدا عن بول سيزان في الدعوة إلى الأشياء ذاتها، وإلى الانفتاح على عالم بري متوحش، نداء إلى حل أزمة "اليومي"، استبصره في ذهابه إلى القيروان: مدينة مائية تنفتح على محراب الروح. "إن الأشجار تبصرني أن أكون هناك منصتا وأنتظر أن أكون مرهفا. إن الاستنشاق هو لفظي، فالرسام يتنفس الوجود، لأن الرؤية التصورية هي ولادة عسيرة ومستمرة على الدوام"[22].

أن تحقق اليومي في المنجز و الاكتمال و الحضور و في ميتافيزيقيا الفة، يبقى العمل الفني خارج دائرة الإنجاز والتحقق المطلق، و يضل غريبا عن الأشياء التي سقطت في إستراتيجية تسمية اليومي. فالاختلافات " بين الخلفية و الشكل و بين المعنى و الصوت و بين التصور و الإنجاز هي الآن غائمة كما كانت اختلطت من قبل حدود الجسد و الفكر (...) يتخطى الأدب كما في الآن نفسه الرسم من التشابه بين الأشياء ومن نموذج أثر فني مكتمل".

شكلت التقنية و"المشهدية" أبرز مقومات العقل اليومي. خضع المعنى إلى سلطة السمعي البصري. لم نعد نفكر في سؤال المصير، و في إنقاذ الوجود و المعنى من السقوط في الهاوية. هناك ضمانة حقيقية للعودة مجددا إلى غفل البدايات و توحش الفكر البري. تعبر "الفلسفة المفتوحة" في العمل الفني عن غلاضة الوجود في فجره الصامت و نداء جسد متشابك مع أشياء العالم، متواصلا مع الآخرين في تنوعهم واختلافهم. أحتاج الجسد إلى أسلوب تعبيري يتحرر به من تعاظم سلطة المجتمع المشهدي الذي تعطت فيه أسباب الإنصات و احتاج إلى سيميولوجيا لقراءة صمت العلامة الجسدية، ليتفاعل مع عرضية التعبير ولا يتدفق معينا أخرس من تضاريس جسدية صامتة لا تعود إلى مرجعيات سوسيو ثقافية، لأن كل التعبير تصل بهذا النبع الصافي.

إن كان التعبير هو أسلوب، فهو كذلك إبداع: إبداع لما به نضمن هذا الوصل الأنطولوجي بين مستطاع الجسد و معنى العالم. ليس الإبداع الفني أمرا يكفل التلقي الجمالي الحسي ـ إنما هو سعي إلى إبداع المعنى من رحم صمت الأشياء في توحشها وغفلها، " بعد تخصيصها بمعامل تقوس جديد وبإخضاعها لتضريس معين للمعنى"، مجاوزة لميتافيزيقيا الثرثرة البلبلة التي يمارسها "العقل اليومي"، فالتجاوز الانطولوجي لعتبة اليومي يحتاج إلى الإلتزام بدواعي التعبير، و الوصول إلى منبع المعنى. إن الإبداع هو ما يحقق هذه المجاوزة و العبور إلى الضفة المقابلة دون سقوط في الاعتقاد و اليقين. فمجاوزة اليومي و التعبير عن الأساس في العمل الفني لا يشكل إلا لحظة من لحظات التجاوز؛ لأن المعنى من طبيعة مغايرة و مخاتلة لا تخضع للانكشاف وللانحباس في الدلالات، لذلك كان الفن في رأي نيتشه ضرورة الحياة. و كان تعبيرا تتوالد منه الأساليب الظافرة برسم "رابطة داخلية بين التعبير و ما يعبر عنه، و هي رابطة المعنى ... ووجد رابطة معنى بين مختلف التعابير"[23].

لا يختلف أتباع الفينومينولوجيا في أن التحرر من هيمنة اليومي ليس في إلغائه و التخطي منه، ـ إنما في تجديد علاقتنا بالعالم، و كشف العهد بين المعنى و التعبير و هو مطلب حمله الفن انخراطا في تجديد رؤية الإنسان إلى العالم، و في تغيير أساليب العودة إلى الأشياء ذاتها، اصغاء لنداء الصمت إنصاتا لصوت أخرس يتوطن قعر الهاوية: هو صوت المعنى الذي لا تعبر عنه الكلمات، ـ إنما يبلغه الإنسان بتجديد أساليبه التعبيرية التلقائية. أن نتجاوز ميتافيزيقيا "العقل اليومي"، يعني أن يمتلك الفنان أسلوبه التعبيري الخاص، و أن يضمن الحياد خارج الحدود المسبقة بإقرار التواشج بين التعبير والأسلوب، والتقاطع الأنطولوجي بين عفوية الإبداع و إصالة الأسلوب وفوران المعنى الذي لا يملك الفنان مفاتيح أقفاله، لأن للعالم نوافذ متعددة ومفازات لا تبلغها الدلالة.

و لأن الأزمة في "عصر طغيان المشهد" و في "مجتمع الحشد" هي أزمة معنى، كان الأسلوب هو الخيط الهادي إلى مقاومة هيمنة العقل اليومي الذي

بسط نفوذه بفضل رداءة المرجعيات و نمطية الفكر و سطحية العلامة في رسم خرائط العالم. ففي تغير الأسلوب، تتغير رؤية الإنسان إلى الأشياء، ويصبح الفنان في مواجهة مع متغيرات العالم، الذي هو وهب ففي وعهد تعبيري أظهره الأسلوب، و حفظه المعنى بعيدا عن الدائرة التعبير، ففي العمل الفني لا ينفصل الأسلوب عن المعنى و عن المعنى و عن العالم ." ما يضعه الرسام في للوحة ليس هو الأنا المباشر و تفرد فعل الإحساس ذاته. إنه يضع أسلوبه الذي يكتسبه لمحاولاته الخاصة "[24]. يتعين على الفنان أن يرتقي بفعله الإبداعي و مغالبة السائد بالبحث عن أساليب جديدة قادرة على تجديد معنى العالم، والتعبير عن مستطاع الإنسان، فأمر العمل الفني هو الانفتاح على منابت المعنى في بواكيره والتحرر من ميتافيزيقيا الدلالة التي فرضها اليومي.

يرى اليوتار في كتابه "اللاإنساني" أن طغيان"اليومي" و تراجع"الفني" وهيمنة "الامعنى" في ظل العنف العالمي و الإرهاب الدولي الذي أدى إلى كارثة إنسانية أفقدت العالم الأمن و الطمأنينة و بات على حافة الهاوية تهدده فواجع خطر المصير. يمثل اللاإنساني يومي حضارة ما بعد الحداثة أو عصر صارت فيه الأعمال الفنية بدون معنى. لم يعد للفن ما يرسمه غير عراء "اليومي" و سذاجة موضوعاته. لم يعد حمال للمعنى بعد أن تمركز المعنى في بيداء "اليومي"، ففي زمن العولمة الثقافية لم تعد الأعمال الفنية بهامة"المرويات الكبرى". تحولت إلى مجرد مرئيات و أحداث بعد أن هجرها الصمت وغادرها المعنى. علينا أن نعيد الصمت إلى اللوحة، و أن نعيد المعنى إلى الصمت الأنطولوجي الذي يراه نيغري الإيطالي " الكائن الذي يتحرك وكأنما من داخل رحم عميق من اجل أن يتخذ شكل عالم، شكل خفقان كوني"[25].

الإحالات:

[1] Merleau-Ponty, la prose du monde, Gallimard, Paris, 1964, p 214

[2] Merleau-Ponty, la phénoménologie de la perception, Gallimard, Paris, 1945, p 289

[3] Merleau-Ponty, L'œil et l'esprit, Gallimard, Paris, 1964, p 18

[4] Merleau-Ponty, sens et non sens, Gallimard, Paris, 1996, p 38

[5] Merleau-Ponty, le visible et l'invisible, Gallimard, Paris, 1994, p314.

[6] David, Marie, Expérience quotidienne et expérience esthétique chez Heidegger et Merleau-ponty, L'Harmattan, Paris 2002, p 84.

[7] بارط رولان، أسطوريات، ترجمة فائز مقداد، دار المركز القومي، اللاذقية، سورية، 1994، ص 184

[8] علي الحبيب الفريوي، الفن و الحقيقة، دار الفارابي، بيروت، 2007 ، ص 148.

[9] Jean Yves Mercurey, la chair du visible, Paul Cézanne et Merleau-Ponty, L'Harmattan, Paris 2005, p 51.

[10] Jean Yves Mercurey, Approches de Merleau-Ponty, L'Harmattan, Paris 2001, p 101.

[11] Merleau-Ponty, Note de cours (1959-1961), Gallimard, Paris, 1996, p 134.

[12] Benjamin, Walter, sens unique, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris 1978, p 186.

[13] Serge Valdinoci, Merleau-Ponty dans l'invisible, L'Harmattan, Paris 2003, p97.

[14] Bonan, Ronald, Premières leçons sur l'esthétique de Merleau-Ponty, PUF, Paris 1979, p134.

[15] التريكي، فتحي، قراءة في فلسفة التنوع، الدار العربية للكتاب، تونس طرابلس، 1988 ، ص 20

[16] المرجع نفسه، ص 20 .

[17] Merleau-Ponty, L'œil et l'esprit, p107.

[18] Deleuze, G, Guattari, F, qu' est que la philosophie, minuit, Paris 1994, p204.

[19] Lyotard, J, F, L'Inhumain, Causeries sur le temps, Galilée, Paris, 1988, p 117.

[20] Du sensible à l'œuvre, Esthétique de Merleau-Ponty, sous la direction d'Emmanuel Alloa, et Adnen Jdey, CNL, Paris, 2012, p 280.

[21] Adorno, Théorie esthétique, Klincksieck, Paris, 1995, p 289.

[22] Paul Klee, Journal, Editions Grasset, et Fasquelle, Paris, 1959, p 314.

[23] Merleau-Ponty, Note de cours (1959-1961), p134.

[24] Jean-Yves, Mercury, L'Expréssivite chez Merleau-Ponty, Du corps à la peinture,L'Harmattan, Paris, 2002, p 118

[25] Lyotard, J, F, L'Inhumain, Causeries sur le temps, Galilée, Paris, 1988, p 184.