الفن التشكيلي في مقاربة الفيلسوف موريس ميرلو-پونتي

د.ثريا الأبقع،

أستاذةمحاضرة،ب/قسم الفلسفة

جامعة الجزائر2

Résumé :

En suivant ses recherches sur la nature de la perception Maurice Merleau-Ponty(1908-1961), phénoménologue Français fait des références à des peintres et des écrivains.

Nous avons essayé de regrouper dans cet article certains éléments significatifs qui indiquent le caractère heuristique du phénomène d'expression artistique dans le développement des thèses du philosophe. Le rappel de cette méthode nous permettra de mieux comprendre l'objectif des analyses de Merleau-Ponty sur l'art, ainsi que la perspective méthodologique qu'il adopte à cet égard.

Nous nous sommes arrêtés à résumer des particularités méthodologiques de l'analyse phénoménologique, auxquelles sont rattachées les recherches de Merleau-Ponty dans son approche des tableaux de Paul Cézanne (1839 – 1906).

Mots clés : **Expression, Phénoménologie, Art Plastique.**

الكلمات المفتاحية: التعبير، الفينومينولوجيا، الفلسفة، الفن التشكيلي،الجدارية.

ملخص:

حاولنا من خلال هذا المقال تبيان الأثر الدلالي العام للتعبيرية الجمالية التشكيلية، بصفتها ظاهرة تضمنت أبحاث الفيلسوف الفرنسي موريس ميرلو-پونتي(1908-1961)، قمنا بتجميعها حسب حضورها وتطورها لديه، لتفرز في سنة (1945) مجموعة من الأعمال الهامة؛ وهي « شك سيزان » و« الرواية والميتافيزيقا» بالإضافة إلى محاضرة « السينما وعلم النفس الحديث» بالمعهد العالي للدراسات السينماتوغرافية، وخاصة أطروحة دكتوراه ثانية في الفلسفة موسومة:« فينومينولوجيا الإدراك».

وقد عالجنا في هذه المقاربة النقاط التالية:

قوقعة پول سيزان الحصينة، الجدارية فكر صامت، الإنارة والضوء في بعدهما الميتافيزيقي، المنحى الفينومينولوجي لدى سيزان، جبل سان فيكتوار يعتق سيزان.

مقدمة :

اهتم موريس ميرلو-پونتي، الفيلسوف الفينومينولوجي الفرنسي بالأدب والتصوير والسينما؛ أي بالتعبير الشكلي لإستعارة هذا الأخير شخصياته وحوادثه من الحياة الواقعية، حيث تعرض تصرفات الناس وتأثير الظروف عليها وعلاقاتهم المتبادلة بطريقة بارزة، تتحد معالمها فتسمح بفهم الطبيعة البشرية بطريقة دقيقة تعرض القيم الفنية في تلاحم عناصرها وتماسكها.

ينبع الشكل من المضمون، ليعود إليه مرة أخرى يغذيه ويبنيه، أثناء تأويل الرؤى وإضاءة بعض جوانبها و مقاربة اللامعقول مع محاولة تهديم المسافة بين المبدع والمتلقي. يتطلب هذا الأمر إبداعية ثقافية عالية وقدرة على حسن صياغة الحلقة الواصلة بينها، كما يحتاج إلى استثمار كل ما هو متاح ضد العبثية الجمالية ، بعيدا عن الإحساس بالقضايا الملحة سواء كانت إجتماعية أو فردية.

لذلك سنحاول في هذا المقال المتواضع معالجة الإشكالية التالية:

في الإشكالية:

ماهي المشروعية التي يستند إليها هذا الفيلسوف لتأسيس إهتمامه بالجمالي في مختلف أبعاده الفكرية والعملية؟ وماهي قيمة فكر فلسفي ينشد ماهو كوني وإنساني بحصره المعنى ؟ وماهي إمكاناته ضمن واقع يعاني «أزمة معنى » و «قيم »؟وبتعبير أوسع؛ أين يكمن الدور المميز للسؤال الفلسفي في عالم الفن أفي التوضيح والتبرير، أم في تأويل وإنشاء المعنى؟

يقوم هذا الطرح على "إختلاف" القيم الجمالية عن القيم الفلسفية في إفتراضها للتجربة الذاتية، بالإضافة إلى الممارسة النظرية، إذ يرتبط الشكل بالمشاهد في إثارته للإنفعال الجمالي، الذي يختلف تمام الإختلاف عن الإنفعال الواقعي ذي الدلالة المتباينة المتنوعة الوظائف، ذلك أن العناصر التي يختارها الفنان من وسطه المادي تُرتب في العمل على نحو يضاعف سحرها وحيويتها، عندما يقوم بتوحيد أبعادها وتنظيم تعقد الدلالة التعبيرية، فيبدو عملا قائما بذاته بالرغم من أنه أكثر غموضا من الكلمات. ثم إن التعبيرية خاصة الفنية منها تدوم وتبقى لأنها تحمل طابعا وثائقيا يتجلى في تاريخها الأصلي الإسترجاعي.

1. قوقعة پول سيزان (1906 – 1839) الحصينة:

يشرع ميرلو –پونتي في كتابة مقال« شك سيزان»Le Doute de Cézanne بمجلة «فونتان»Fontaine العدد الثامن،1945، لينهي جزأه الثاني بمجلة أخرى هي؛« فن فرنسا»Art de France بعنوان «العين والروح L'œil et L'esprit» آخر الأعمال التي تتوج بها حياة هذا الفيلسوف.

يدوم الحوار مدة ستة عشر سنة، وصفا وتحليلا وردا، لعلاقة الجدارية بالعلم والعالم والأشياء والآخرين: الحياة المخيفة لسيزان البركاني في اتزانه الداخلي النهائي!

لماذا كان سيزان غضوبا، لماذا كان يعجز عن التعبير بواسطة الكلمات؟ لماذا اهتم بتصوير وجوه محروقة؟ ولماذا سيزان بالذات؟

لا نجد لهذه الأسئلة ما يبررها إلا ضمن فلسفة تؤطر ذاتها ضمن مقولة الإدراك والتعبير، لتتحول فيما بعد إلى أنطولوجيا و شبقية في البدن، وكذلك لما لهذا الفنان من تأملات فكرية قريبة من أطروحات ميرلو –پونتي الفلسفية؛ يحضر فيها الجسد كنظام غريب من التبادلات، فيما قبل الثقافي-العقلي والخطابي خارج قوانين البعد الثالث، بحثا عن العمق، فيما ليس له عمق بالمرّة:

إنها أنطولوجية حقيقية صامتة تُلهم فيلسوفنا !

فيتساءل فيما إذا كان بإمكاننا إعتبار العمق «*بعدا ثالثا مترتبا عن الأولين*[1]»، وأحد الوسائل التنظيمية التي تسمح لنا بترسيخ إنطباعات ذهنية حول العالم .

يخصص سيزان الدءوب «*مئة وخمسين حصة لتصوير الوجوه ومائة أخرى للطبيعة الصامتة*"[2].

سيزان المنضبط في عمله، العصامي، المنعزل عن الناس، القريب منهم بإنتاجه الفني ، يتردد في أعماله، في اللحظة ذاتها التي لا يتوقف عن الرسم والتصوير؛ ليلة وفاة أقرب الناس لديه والدته(1897) وحتى لما كان مطاردا من قبل الدرك**(1870)**؛ وبالرغم من ذلك كله، كان يشك في إمكاناته و في قدراته التعبيرية، ويبرر الجديد فيها إلى تراجع الرؤية لديه، ويتساءل فيما إذا لم تكن أعماله التي تطغى على سوق المبيعات مرتين أكثر من أعمال-الجداري الفرنسي- كلود مونييه Claude Monet

(1840 -1926) ، تعبيرا عن ضعف جسده.

لقد كان صديق الطفولة إميل زولا Émile Zola (1840 - 1902) ، يعترف لسيزان «*بعبقرية مُجهضة*»[3]، ويُنبّهُهُ من خطورة تردده، وتخوفه من المحيط وعدم إستقراره (الرسائل)، ولفت إنتباه محيطه بغضبه وتوتر أعصابه.

لما كان يشعر بعجزه أمام كثافة المرئي اللامتناهية التي يطمح إلى القبض عليها بواسطة ريشته، يغضب؛ ولعل الغضب هو الشكل الوحيد للمعرفة لأنه يحمل الحياة المستقبلة.

«*إن الغاضب، بصحة جيدة*» في التعبير النيتشوي؛ إنه يحترق رغبة في تغيير واجهة العالم، فيرسم العالم مثلما هو معطى فيما وراء السطح، ببطولة المحاولة.

لماذا كان معاصروه من أمثال؛ كاميي موكلير(1872- 1945)يحكمون على إنتاجه بالسلب: «*تصوير سكير ومنظف أقذار المراحيض*[4]»

---

[1]Maurice Merleau Ponty, L'œil et l'esprit, Paris, éd. Gallimard. 1964, version téléchargeable,27& 28

[2] Ibid., P.15

[3]Maurice Merleau-Ponty, **Sens et non sens**, éd. Nagel, Genève, Suisse, 1965. P.16

لما كان يذكره صديقه إميل برنارد (Émile Henri Bernard 1868 –1941) ، بالشروط الضرورية للرسم عند القدماء، والمتمثلة في الإهتمام بتوزيع الضوء على محيط وجدران اللوحة، (Les Contours)، يرد سيزان بأن: «*هؤلاء كانوا يهتمون باللوحة ذاتها أكثر من الطبيعة، ليس مثلنا نحن الذين نتوقع منها إعادة بناء للعالم في لغة خاصة عوض تقرير حوله*[5] » ، مثلما هو الأمر في المذهب الكلاسيكي (القرن 16) الذي يهتم بتسجيل معالم الطبيعة تسجيلا دقيقا، سواء على مستوى الخطوط أو أثناء التلوين.

«*إن الذي يساهم في زمنية التصوير،هو سياقه الشّبقي.*[6] »

ونحن عندما نلمس فجوات وتقطّع وحركات اللوحة ورائحة ألوانها بنظراتنا، فهذه العملية،هي أمر مستحيل في الصورة الفوتوغرافية، لأن هذه الأخيرة تُزيّف اللحظات التي أوقفها الزمن بتركها مفتوحة، فتقضي على الصيغة الجمالية في وحداتها وفي تشكيلتها الداخلية.

اللوحة تشع جسدا، التجاوب معها شكل من أشكال التفكير وحضور الذات، وإن غابت عن ذاتها، ففي ذلك «*تمكُّن من ثغرات الوجود وعود أبدي.*[7] »يسمحان للتصوير أن يبقى زمنيا.

يستنير سيزان بالطبيعة من أجل مقاربة الواقع من دون التخلي عن الانطباع الحسي المباشر له.

فهل الطبيعة هي الواقع؟ بلى، بالنسبة إلى سيزان.

و في هذا انتحار له؛ لأنه يحرم ذاته من الوسائل التي تسمح له بالتقرب من الطبيعة في اللحظة ذاتها التي يحاول الاقتراب منها.

يسهب ميرلو –پونتي، في الحديث عن الحياة الخاصة لسيزان، بالرغم من أنه يقول: «*بعدم ربط الإنتاج الفني بحياة صاحبه*[8] » وعدم البحث في أسباب الحوادث، ويتردد في إعتبار هذه الحياة شكلا من أشكال الإنفصام، ويحاول إرجاع هروب سيزان من الإتصال وإنغلاقه على نفسه وحدّة مزاجه وعجزه عن حل الوضعيات المعاشة وعدم التجاسر بين ما هو نظري وعملي لديه، إلى بنيته الوراثية والتأثيرات الخاصة الظرفية والتاريخية التي قد تكون ساهمت في تجليات الفكر، فقط، بل وقد يكون فيها، الإنتاج الفني وسيطا لتحقيق التوازن على مستوى الفكر.

ويواصل تحليله مقاربا هذه الحالة بتلك التي أخذت حظا وفيرا من الدراسة لدى المحلل النفسي سيغموند فرويد Sigmund Freud (1856 - 1939) أثناء دراسته للشروط الموجّهة لإنتاج ليونارد دوفانشي Léonard de Vinci (1452-1519) ، فيصل في نهاية بحثه إلى وجوب البحث فيما وراء الإنتاج الفني التشكيلي كخاصية تعبيرية، تسمح فيها المحاورات الهامشية، والرسائل الخاصة بتوضيح ما لم يكن في متناول مشاهد اللوحة، فتساعدنا على تفسير القدرة الفنية التعبيرية لعمله، والتي لا يمكنها أن تظهر إلا إذا اتضح لنا أنها متضمنة في هذا العمل بصورة أو بأخرى.

كما لا يمكننا أن نلتمسها فيه، لمجرد ما يقوله هذا الفنان عن أسباب نشاطه الإبداعي، أو بمجرد قراءة لحياته الذاتية، فمن الجائز أن يكون هذا الفنان قد عجز عن إدماج فكرته وشعوره وإحساسه في إنتاجه الفني.

---

[4] Ibid., P.16

[5] **Les chefs-d'œuvre de la peinture**, EDITA, compogravure ; Minerve, Chatelet-censoir, reliure ; Oberthur, Rennes, sans date. p.275.

[6] Maurice Merleau Ponty,**L'œil et l'esprit**, Paris, éd. Gallimard. 1964, version téléchargeable ,P.23[*Un Visible à La Deuxième Puissance, Essence Charnelle* »]

[7] Maurice Dayan, **Merleau-Ponty, Existence et Dialectique**, Textes Choisis, P.U.F, 1971. P.145

[8] Maurice Merleau-Ponty, **Sens et non sens**, éd. Nagel, Genève, Suisse, 1965. P.18

وقد تؤدي بنا الدراسات التاريخية إلى البحث عن أفكار ومشاعر، ليست موجودة في هذا الإنتاج أصلا،وبالتالي فإن ما يعبر عنه العمل الفني لا يمكن أن يعرف إلا بواسطة الوعي الجمالي المباشر. وبعد ذلك يمكن أن يسعى- التحليل النقدي المبني على ما تهتدي إليه التجربة الجمالية من خلال إستعانتها بسيرة الفنان- إلى تثبيت الدلالة التعبيرية، التي تحولت بموجب ذلك إلى بعد من أبعاد الفن المادية أو الشكلية.

وإلا لكان من حقنا-كمتذوقين لهذا الفن- القول بعدم جدوى العروض الجدارية، إذا كانت في حاجة إلى تعليق المختصين في الموضوع،ولأعتبرنا ذلك تقليصا لميدان التذوق الفني على المُتمهّنين في الميدان!

لا يتعقل الفنان الظواهر ولا يعتبر ذاته ظاهرة قابلة للتعقل، بل «*إن الظاهرة متضمنة في رؤاه ؛ إنها تتشكل في ذاته جسدا-فكرا، في اللحظة ذاتها التي تتشكل هي فيه* »[9]، ولهذا يخشى الرسام الطبيعة والشجرة التي يرسمها؛ لأنه يأخذ منها حركتها وقوتها في قوته السيمنطيقية؛ إنه لا يثبتها مثلما يفعل العالم، بل يقدمها لنا في لوحة تمثلها حركة وبعدا وقوة مكتملة لما لم يتم اكتماله في الطبيعة ! لهذا لا تستطيع الأنظمة الأكثر تطرفا أن تسيء التصرف مع الفنان، وأقصى ما يمكنها فعله هو نفيه.

ما الذي يحدث عندما يحفر الرسام * في الخام؟

إنه يحفر في الواقع، في الظاهرة؛ لأنه عايشها وعرفها (Il L'a Connait) وفي تمفصلات اللغة الفرنسية Co صاحب(accompagnement، naitre) ولادة...إنها السذاجة(Le Naïf) في الولادة (Le natif).

«*ليس الرسم عملا تقوم به الروح، بل الجسد؛ إنه يتم بواسطة اليد والعين، و بفضل الجسم يُتاح إدراك العالم؛ العين تبحث عن الروح*[10]».

للرسام «*عين ثالثة*»[11]، ترى على قاعدة من الكلمات الخرساء، التصوير فيها تفقّدُ ورؤية.

إذا كان الإنسان يعرف جسده كامتداد يتحرك، فان إدراك العالم عن طريق رؤية الرسام يقتضي الإقرار بأن هناك ارتباط وثيق بين الرؤية وحركة الرسام، في تحويلها إلى المشاهد «*لتعلن اللوحة عن لغز في قابلية على الرؤية تتغذى من الحس الخام ولا تكتفي بالتعبير عما تُشاهد، بل تتخلى عن ذاتها لصالح الأشياء المُدركة تغرف منها وتنتهي فيها، تعيرها ذاتها.*»[12]

الرسام يخلق مجاله الإدراكي بألوانه الخاصة؛ وهذه الكيفية الجديدة هي التي ستسمح له بأن يكون خارج ذاته وفي اللحظة ذاتها، بإستيعاب جديد للواقع ينفتح على التاريخ ويأخذ منابعه من حدث متأزم.

---

[9] Maurice Merleau Ponty,**L'œil et l'esprit**, Paris, éd. Gallimard. 1964(93.P), version téléchargeable‘P.16

* في أن الأول تؤسسه الخطوط مع الإهتمام بعناصر dessin peinture يميّز لالاند في معجمه الفلسفي الفارق الجوهري بين الرسم والتصوير Vocabulaire technique et critique de la philosophie, volume1, Réédition : الظلال ، في حين أن الثاني يتحقق بواسطة الألوان(P.U. F, Paris, 2006.p.62.)، إلا أن ميرلو –بونتي يستعمله بنفس المعنى،أثناء حديثه عن سيزان، لتشابك الجدارية لدى هذا الفنان، ولهذا لم نخالفه هذا التداول، مادام بيت القصيد لدينا، ليس الرسم في حد ذاته ولا حتى التصوير،بل كيفية تناولهما على مستوى التعبير الفني والملابسات المطروحة في هذا السياق.

[10]Maurice Merleau-Ponty**, L'œil Et L'esprit**, Paris, Editions Gallimard. 1964, Version Téléchargeable, P.9, P.16.

[11] Maurice Merleau Ponty,**L'œil et l'esprit**, Paris, éd. Gallimard. 1964(93.P), version téléchargeable‘P.15 &16.

[12] Ibid., P.11.12.

لم يكن سيزان يُميّز بين الإحساس والتفكير، ولا حتى بين الفوضى والنظام، كما لم يكن يعتقد في ضرورة تعديل الأشياء، سواء كان ذلك في ظهورها أو حتى في إختفائها عن النظرة؛ ما كان يهمّه هو تصويرها متحركة ومتشكلة في تنظيمها التلقائي، دون توقيفها عن الحركة، ذلك أنّ التمييز الضروري بالنسبة له، لا يتم بين المفاهيم وإنّما بين نظام المواضيع المُدركة وتلك الخاصة بالإنسان.

على ماذا تقوم العلوم أ ليس على هذه الأشياء المُدركة؟

يشترك و يختلف سيزان والعالم في هذا التوجُّه؛ إذ ليست المنظورات والنسب،هي التي ستتحقق لديه. كما يميل إلى الرؤية الحقيقية للأشياء والتي هي وهمية مُحرّفة، عندما يحاول العلم تصحيحها وتوقيفها ليأخذ عنها أفكارا ثابتة وهي في الواقع متحركة، وهذا الذي لا يرومه سيزان إبيستيميا.

يميز ميرلو-بونتي في الفصل الثالث من«العين والروح»بين العلوم والفنون ويقارن بينها:

الفرق بين العالم والفنان والفيلسوف؛ هو أن الأول يتوقف عند ضبط الحدث وتقنينه، إلاّ أن الإثنين الأخيرين لا يكتفيان بتحديد الحدث والتعبير عنه، بل إن الذي يُشفي غليلهما المعرفي هو قدرتهما على توصيله إلى الآخر، ولا يتحقق ذلك إلا بإقبال الجمهور عليه.

نحن نعرف بأن كل إنتاج فني مرهون بمستقبله وبالأثر الذي يُحدثه لدى مُتلقّيه، قارئا أو متلقيا للوحة، أثناء تتبُّعه لمسار العمل الفني الذي يعيش تحت سُلطويّة "الوضوح-الغموض" الخاص بأسلوب الفنان، حتى يتمكن من فك الشفرة، وهنا يتألق التذوق الفني عن رتابة وهمجية المقاربات الأخرى، سواء كانت نفعية أو عائمة في خضم الحياة اللاّمباليّة .

أخذ سيزان على عاتقه أن يُعيد للتصوير متانة بُنيانه وصلابته في جُلّ الموضوعات التي تُؤلّفُ أعماله، في استعماله للون بطريقة خاصة تسمح بالتعبير عن كثافة وكتل الأشياء وثقلها؛ فاهتم بالقوة والطابع الاندفاعي اللذين تتسم بهما البقعة اللونية في ظلها وتفاصيلها الدقيقة.

الألوان بالنسبة إليه « ثمانية عشر »عوض سبعة، (**6**أحمر/**5** أصفر/**3**أزرق/**3**أخضر/**1**أسود)[13] ، تتماوج حسب النور الطبيعي وكذلك الإثارة الضوئية. تأخذ فيها الألوان الداكنة مجالها الخصب، وفي كثير من الأحيان، بتقابل و تضاد الألوان القاتمة مع الفاتحة وما بين النور والظل، في التعبير عن الطبيعة الصامتة، ليتحقق التوازن في عقلانية يصعب تعقلها!

بضربة الفرشاة الميلودرامية يوزع الألوان المركبة والكثيفة على ترتيب الأشجار فيتجلى من خلال ذلك إهتمام شديد بالشكل والتأليف .

كان كثيرا ما يقوم برسم نفس المنظر عدة مرات في ظروف جوية مختلفة، لإظهار كيف تتغير الألوان والصفات السطحية في الأوقات المختلفة، مثلما هو الأمر في تصويره للجبل، فوازن بين الألوان كما غيّر في الأشكال، وهذا دليل على روية بصرية في تحديد الأشكال تبتكر النوعية في لحظات غير عادية.

13 Maurice Merleau-Ponty, **Sens et non sens**, éd. Nagel, Genève, Suisse, 1965. P20.

للفنّان ألوانه الخاصّة التي تظهر في قدرته على الخلق والإبداع والابتكار، فهو مثلما يقول بذلك الرسام الهولندي فان ڤوف Van Gogh (1853-1890): *«أستطيع أن أعبر بواسطة لونين متميزين عن كل العواطف؛ الحزن، الكراهية، وحتى الحبّ* [14].»

يتحدث ميرلو-پونتي عن: *«لوغوس الخطوط والأضواء والألوان، خارج نطاق التصور الكلي للوجود*[15]» القادر على خلق تجاوب إيقاعي بين العلاقات المكانية التي تمتد من وراء مُسطّح الصورة، فتنتقل عين المشاهد فوق المسطحات المتداخلة للوحة ويشعر بالحركة والتوتر، كل ذلك لأن سيزان يقوم أول ما يقوم بتنظيم شكلي للعناصر التصويرية(خط/ كتلة/ سطح/ لون)، فيُصوّبُ إهتمامه إلى مالا يمكن إدراكه وتوضيحه!

يتماشى هذا مع المقولة المشهورة لروجييه فراي *Roger* Eliot Fry (1866-1934) : *« إن أهم ما في أي عمل فني، هو بناؤه الشكلي«إبصار وتصميم*[16]»؛ لأننا في التصوير لا نستجيب للون واحد بمعزل عن العلاقات القائمة بين الألوان الأخرى.

تعبر لوحات سيزان عن تركيز على فضاء الطبيعة (حديقة شجر الكستناء ، المزرعة أو بركة الماء) بممراتها الطبيعية وأشجارها المرصوفة وحدائقها، كموضوع تشكيلي مع غياب وفقدان الترتيب والتنظيم الداخلي، لدرجة أنها لم تتضمن في الحقيقة المحتويات التي تدرجها ضمن فهرسها.

لقد اكتفى بالتعبير عن الطبيعة مثلما تظهر له، مُتحقّقة في المشاريع الحياتية المصمّمة بمحض الإرادة الإنسانية، دون أي إعتبار خارجي غريب عن التحليلات الحقيقية، فيجلي نشاط الحياة الباطني حول تجاوزه لوضعيته المبدئية الضرورية، ودون أي تفسير حتمي في معناه العلمي، بحثا في العمق والمجال، هادفا من وراء ذلك إلى لمعان (Resplendissement) المرئي.

يضفي سيزان جسده على عالم الأشياء فيحولها إلى لوحة. ويتعامل مع القابلية على الرؤية لجسده فيضعه على قماش الرسم، ويجعل- في تجربته- من اللامرئي مرئيا: *«منظر يتعقل ذاته فيّ*[17]».

يسمح لنا هذا التصريح بفهم كيف أن الفن يأخذ مفهوما جديدا لديه، فهو ليس إنغماسا في الذاتية التي تفصل العالم عن الفنان وإنما هو اتجاه نحو العالم والآخرين، بطريقة مختلفة تماما!

كما يشكل الزمن والمكان تشكيلا فنيا يتسم بالمواظبة على تنظيم بعض تفاصيل اللوحة مع فوضى معتمدة، في شكلٍ ينسجم داخله حسّ هندسي: خطوط وألوان وحركات وظلال، وصور يزخر بها عالمه الفني. أظهر براعة فائقة في رسم الطبيعة تحت الضوء الدافئ وخاصة أثناء التغيرات الدقيقة في المناخ وبتأثير ضوء الشمس على الأجسام والأشكال والزهور، إذ اعتنى بتسجيل المشاهد بعين عابرة وفي لحظة إحساس محددة في المكان والزمن، فإذا بالأشياء المتباعدة تتقارب، تتناظر وتتناغم لتشكل عالما لا وجود له إلا في مخيلته هو، فيبدو-على المستوى النفسي -أنه ثمة تفاعل حي في بنية كل صورة.

---

[14]François Zourabichvili, **La littéralité et autres essais sur l'art**, p.u.f, Collec. "Lignes d'art , 2011, p.198.

[15] Maurice Merleau-Ponty**, Signes**, Gallimard, 1960, p.47

[16]Roger fry,**vision and design**, , London Chatto & Windus By William Clowes And Sons, Limited London And Beccles , 1920,p.38

[17]Maurice Merleau Ponty, **Eloge De La Philosophie**, éd. Gallimard, 1953, (dépot1983), p.82.

1. الجدارية فكر صامت:

يرجع الفضل إلى كاميل بيسارو Camille Pissarro1830 – 1903) ، الجداري الفرنسي، في إنتقال سيزان من محاولة تجسيد الخيال عن طريق إخراجه إلى الواقع، وكذلك في ضبط دراسة الظواهر، ليس بصفتها عمل ورشة، بل إنشغالا في الطبيعة وتحررا من أسلوب الباروك*، فحاول مثل الإنطباعيين –في بدايته-[18] التحرر من الأضواء الاصطناعية والخروج إلى نور الطبيعة الساطع بألوانه المختلفة بين فترة وأخرى(الصباحية خاصة لحظة شروق الشمس أو غروبها)، وليس داخل ورشة التصوير، وإنتبه إلى مدى قوة تأثير الضوء على الألوان الطبيعية، فراح يقلد إنعكاسه على سطح الأشياء، بإستخدام الألوان الزيتية في بقع منفصلة صغيرة ذات شكل واضح بدلاً من خلطه على اللوحة، فظهرت لوحاته متألقة الألوان.

ما الذي كان يبحث عنه سيزان ؟

كان يبحث عن عمق الأشياء وليس عن بعد محدد في المكان، بل عن تبعثر وتلاشي كائن توحده قوقعة المساحة والأشكال والألوان والخطوط ليصبح شكلا متحركا.

لقد كان سيزان مأخوذا بالعلاقة التي يقيمها مع الأشياء؛ إنه لا يميز بين لحظة التشكيل والتفكير فيما هو بصدد تشكيله؛ عمله تفكير صامت ووحدة متشابكة بين الأثر الفني والتجربة الفنية في حد ذاتها.

يتميز الفنان التشكيلي بإحساس متقد بما يحدث حوله من أحداث، في الكشف عن طبيعة ومرئي من الدرجة الثانية، يتجسد لديه على شكل رموز وألوان ومضامين؛ «*إنّه يري بالبصيرة لا بالبصر*[19]».

لا تهدأ نفسه ولا تستكين حتى يفرغ شحناته الإنفعالية؛ إنه ينظر إلى الأشياء بنظرة جديدة، ربّما هو يعلن عن بدء طقوس لا يُشهّر عنها إلا عندما تشتعل مدركاته الحسية بما يؤجج قلبه وروحه وعقله لتخرج حمما بركانية على مساحات تتبلور فيها تعبيراته، فينقل لنا أفكارا بواسطة اللون، فتشد اللوحة إليها عين الناظر وتطبع ذاكرته البصرية- زمناً طويلاً- على نحو يتعذر معه محوها، لذا يجب ترك المؤثرات والإنطباعات ترسخ في ذهن المتلقي وبصره من حيث البناء والإتقان بجمال آخر التفاصيل، ليترك الذوق الفني الرفيع أثرا على الرؤية؛ فتؤثر على إنطباع المتلقي ، بالرّغم من إختلاف الأذواق من متلقٍ إلى آخر.

الفنان لا يخترق المجال البصري، وإنما هذا المجال هو الذي يخترقه؛ إنه فكر صامت يتحدث ولا يخاطب، لا تتحدث عنه، بل معه ومن الموقع الذي يحدثك منه!

إن هذا الموقع، غير محدد بالتاريخ والعصر ولا حتى بالمكان؛ هذا الموقع هو الذي يعطي لخبرة الجسد الرائي في الجسد المرئي كثافته المرئية، التي تنتمي بدورها إلى البيئة الميتافيزيقية للبدن.

لقد أوضحت التحليلات والإكتشافات الناتجة عن تعامل الفنان مع الخط والشكل واللّون في تجربة الخلق والإبداع مساهمة هذا الأخير في تحديد نوعية التصوير، فاستطاع أن يبرز - لنا- شدة الضوء وقوة الرياح و إتجاه سير الغيوم وحركات الطبيعة، ناهيك عن: «*تلك الممارسات التاريخية لكثير من الجداريين، بما فيهم سيزان ذاته، والمتمثلة*

---

* الباروك؛ اصطلاح مستعمل في فن العمارة والتصوير معناه الحرفي شكل غريب، غير متناسق ومعوج، ظهر في أواخر القرن السادس عشر وحتى أوائل القرن الثامن عشر في أوربا.

[18] Fernand, Hazan, **Dictionnaire Universel de l'art et des artistes**, Paris, Presses J-M. Monnier, 1967, P. 270.

[19] Alessandro Delco, **Merleau-Ponty et l'expérience de la création** (du paradigme au schème), P.U.F, 1ère éd, 2005, p121.

في تسجيل سيرتهم الذاتية عن طريق صب صورهم الشخصية على القماش[20]»، بواسطة المرآة التي تحيل إلى الصورة فإلى الرسام وهذا الأخير إلى المرآة، في إحالات خفية لآلية تناظر وإحالة، كما لو كانت لعبة مرايا.

«*الوجه منطقة حساسة تقوم على تعيين الفرد ليصبح كيانا حميميا مكشوفا للآخر*[21]»، فيشكل عنصرا مركزيا في الدلالة الجسدية بتعبيريته المكثفة، في ذاتيتها وموضوعيتها، ويتحول بموجب ذلك إلى حلقة أساس في التبادل الإجتماعي للمعنى.إنه مجاز الجسد ككل وصورته المركزية في إطاره الدال.

ولا يرى الوجه من قبل صاحبه، لولا المرآة!

المصطلح ؛Auto-Portrait إغريقي الأصل، ويعنى به تصوير جسد الرسام من قبل الرسام ذاته على قماش الرسم، مثل كاتب يكتب سيرته الذاتية.

يقدم الرسام نفسه كتمثال نصفي، تقوم فيه الذات بتشكيل نفسها كآخر؛ إعادة تأسيس لصورة تشبه نفسها. يتماهى سيزان مع المرآة ليجعل من نفسه شخصا آخرا- في رسم صورته الذاتية- وجها أصفر مليئا بالتجاعيد، حاجبين كثيفين بشعر خشن أبيض، تحول البياض فيهما إلى لون بني فاتح بسبب تراكم الغبار، والحال نفسها بالنسبة إلى شعر رأسه، يرتدي معطفا عتيقا، بني اللون مليئا ببقع شبيهة ببقع الزيت المقلي وفقاعات غريبة، يبدو أنه ارتداه دون ثياب داخلية، على جسده الغث.

يتناول موريس ميرلو -پونتي هذا المفهوم لدخول عالم سيزان من عتبة الصورة المؤدية إلى عالم اللوحة المرئي، بالرغم من معرفته بأن رؤية الذات عبر المرآة إلى تمثيل هندسي و دلالات منطقية، لا غير.

صورة المرآة،كبنية أساسية تتقارب والموضوع المرئي، الإنعكاس فيها موضوع أصلي«*لتبدو المواضيع ثنايا تصورية ومعنوية.*»[22]

فإذا كانت اللوحة مرسومة مرة واحدة، تظهر الصورة وكأن الرسام استعمل يده اليسرى- أثناء الرسم- لأن المرآة تقلب الحدث، وقد تبدو اليدين مستغرقتين في أداء شيء آخر.

«*تنبثق المرآة من تواشج الجسد الرائي-المرئي، " تقنية تقوم بتوسيع البنية الميتافيزيقية للبدن*[23]» ؛ إنها أداة كشف تؤدي دورا تنظيميا يتيح للرّسام كشف وجهه، تبعا للعمق واللون والخط والحركة والمظهر الخارجي، والتي يسميها ميرلو -پونتي «فروع الكينونة».

إن ما تقرره الصورتان؛ تلك الموجودة على القماش وتلك التي تبدو على المرآة،-على مستوى الدلالة المجردة والأبعاد الحسية الهندسية- أن ثمة صورة تتشكل في المكان تتناظر بأبعادها وتفاصيلها مع صورة أخرى في نفس المكان، لكن بواسطة عناصر أخرى تختلف عنها في بعد وجودي مرتبط بحياة الرسام الخاصة؛ فتلغي اللوحة أبعادا تمنحها مسافة بين الحضور والغياب، أين تتجمد صورة سيزان.

2. الإنارة والضوء في بعدهما الميتافيزيقي:

[20] Maurice Merleau Ponty,**L'œil et l'esprit**, Paris, éd. Gallimard. 1964version téléchargeable,P.22
[21] Ibid.,P.22
[22] MauriceMerleau-Ponty**, Eloge de la philosophie**, éd. Gallimard, 1953 (dépôt 1983), p. 42,46.
[23] Maurice Merleau Ponty,**L'œil et l'esprit**, Paris, éd. Gallimard. 1964version téléchargeable, P.22

ما يفتأ سيزان أن يتخلص من الانطباعية[24]*(1880) لعدم إكتراثها بمؤطرات الحدث التصويري من إنارة ورياح ، ليشرع في تجميع و تثبيت آثار الإنارة والضوء على

السطح لترمي بذاتها-كقوة منيرة-على المتذوق العادي الذي يجهل:«*أن النور ساطع من الذات، وأنه يأخذ معنى ميتافيزيقيا*[25].»

صحيح أن حدقية العين تتأثر بالألوان الطبيعية حسب المكان الذي توجد فيه، فكلما كانت الإنارة أكثر أوأقل، فإن هذه الأشياء المرئية تتأقلم مع الوضعية الجديدة أثناء الظهور، فتتناسب الصورة مع هذه الوضعية؛ ومن ذلك مثلا قد نلتجئ إلى وضع اللون الأحمر والأخضر على جانبي الرسم (عوض مزج لونين من أجل الحصول على لون ثالث، مثلما نقوم بذلك في ترتيب الألوان الرئيسية.)، من أجل تكملة الإنارة واللمعان الموجودين في الاخضرار الطبيعي والناتج عن أشعة الشمس.

يقدم سيزان حلا جديدا يتمثل في وضع الألوان جنبا إلى جنب، على طبق اللوحة وعلى اللوحة ذاتها، حتى تحدث انطباعا حسيا مخالفا لذلك الموجود في الطبيعة! وسيترتب عن هذا الأمر دمج كل العناصر الخاصة بالموضوع المدرك، كما يتجسّد في الكيفية التي يُصوّر بواسطتها سيزان.

يتراجع سيزان عن الاهتمام بدرجات الألوان ويعوضها بالألوان المتدرجة والتي تخضع في تحويرها إلى النور المتجه نحوها، وهذا هو الذي سمح له بالتميُّز عن الانطباعية، إذ سيمنح لديه أولوية للّون كخاصية تتجلى في انبثاقه من الموضوع ذاته وليس كبنية خارجية وأثناء توظيفه الخاص للّون اعتبارا جديدا للألوان الداكنة التي يعطيها ميزتها الخاصة عن طريق استعمال اللون الأزرق.

نفهم من هذا أنه لم يتخل عن جمالية الانطباعية في اهتمامه بالموضوع المُصوّر.

مال بول سيزان كجزء من الحركة ما بعد الانطباعية* إلى الرسم لوحات صلبة وركز على إظهار الأشكال الهندسية للأشياء التي يرسمها، مبتعدا عن العمق اللوني فبدت ملطخة خاصة منهااللون الأحمر، الأخضر، البني، الأزرق والأسود؛ بضربات فرشاته العصبية غير المكترثة.

3. المنحى الفينومينولوجي لدى سيزان:

هناك مسألة مهمة ينبغي الإنتباه إليها، وهي أن سيزان لم يهتم في لوحاته التي رسم فيها الطبيعة ببعد المنظور في لوحات الطبيعة الساكنة، وهي التي أكثر من رسمها، فلوحة «**سلة الفواكه**»-مثلا- تفتقد إلى التماثل، إذ أن مركز

---

[24] Fernand, Hazan, **Dictionnaire Universel de l'art et des artistes**, Paris, Presses J-M. Monnier, 1967, P. .270, 271.

*يحاول الرسامون الانطباعيون تقليد الضوء عندما ينعكس على سطح الأشياء، باستخدام الألوان الزيتية في بقع منفصلة صغيرة ذات شكل واضح، بدلاً من خلطه على لوحة الألوان، وهم يفضّلون العمل في الخلاء وليس داخل جدران المرسم، لتصوير الطبيعة مباشرة، وخاصة لحظة شروق الشمس ، فظهرت لوحاتهم متألقة بالألوان الجميلة و هم يقومون أحيانا برسم نفس المنظر مرات عديدة في ظروف جوية مختلفة، لإظهار كيف تتغير الألوان والصفات السطحية في الأوقات المختلفة.

[25]Maurice Merleau-Ponty**, L'œil Et L'esprit**, op.cit., P.35.

(*: حركة فنية، تعتبر امتداد للانطباعية تشترك معها في الألوان المشرقة الواضحة Post-Impressionismeما بعد الانطباعية/ نهايةالقرن19
وبضربات الفرشاة الثقيلة الظاهرة واختيار موضوعات الرسم من الحياة الواقعية لكنها تحيد عنها بميلها لإظهار الأشكال الهندسية للأشياء بوضوح (مثلث - مربع..) مع استخدام ألوان ليست طبيعية – أي كيماوية أو اعتباطية للأشياء، ثم إنها تبتعد عن التقييد المتوارث في الانطباعية.

الإهتمام يوجد في أقصى الطرف، في حين أن الجانب المقابل يكاد يخلو من لمساته؛ فنرى فيها بعض العناصر وكأنها مرسومة من الأمام والبعض الآخر من زاوية علوية، كما يبدو سطح المنضدة مائلا من جهة ومستقيما من جهة أخرى، وكأني باللوحة تعلن عن لغز في الرؤية.

إنّ الإفتقار الواضح إلى التوازن هو الذي سيؤكد على الموضوع، فتتحقق المركزية بانحراف عنيف عن التوازن! وعندما ينشأ عدم تناسق بين مستويي اللّوحة، يشرع سيزان «*بسبر أغوارها ضمن علاقتها بالعالم الخارجي*»[26] ، في ولع شبه حسي، يمكن إرجاعه لتأثره بالباروكية، فتحريف خصائص الطبيعة يرمي إلى تلبية حاجات التصوير، في منحى فينومينولوجي، خاصة عندما يقلل أو يزيد من أهمية الموضوع المُصوّر: تتناول لوحاته موضوعات ضئيلة الأهمية ورتيبة في الحياة الواقعية كالتفاح والبرتقال وكوب الماء.الخ..ليتحرر من الموضوع ويصبُّ فيه الخصائص التي يقصد إليها هو، فيعطي اللوحة المرسومة تركيبها الشكلي.

كما راعى سيزان في لوحات الأشخاص تصميم وصلابة البنيان الهندسي وحبكة التأليف، في رسم الأبعاد المكانية والزمنية؛ وكان التراب- فيها- عنصرا حيويا وفعالا، ومن بينها لوحات «**لاعبي الورق**» الذين كان يصور ملامحهم البشرية التي يشوبها اليأس والملل في حالة تركيز وصمت ثقيل، يمنح المباراة طابعها المطلق وإمكانية لاستغراق الذات في تطلعاتها عبر مسافة الأمل والوعد والتوقع، الأمر الذي يمنح اللوحة منظورا يتسم بالحركة والقدرة على بعث الحياة.

4. جبل سان فيكتوار يعتق سيزان:

أمام الظلمة التي تحفل بها رؤية العالم، غالبا ما يعلن العباقرة عن نهايتهم بعمل رائع، ولوحة «*جبل سان فكتوار*»، آخر اللوحات التي رسمها سيزان.

يسقط موريس ميرلو -بونتي شكه في شك سيزان، ويترجم اللوحة في علاقة الخلق بالحياة، الصنع بالابتكار، والحقيقة وانعكاساتها عند هذا الرسام: «*يشعر المرء وهو يشاهد هذه اللوحة بأن الفرشاة ترتج بين أنامل الرسام العجوز*[27]*.*»

بعودته إلى مسقط رأسه أكس؛المحاذية لسلسلة مرتفعات الجزء الرئيس من هذا الجبل ، المتوج بقمم كتله الصخرية ذات الحجر الجيري، «يتألق الشيخ العجوز عوض أن ينهار ويخور[28]*»، ليصل إلى هدوء وسكينة فنيتين صعبتي المنال، ويفتح ميعاد « التطهير »من صخب الحياة وإنفعالات الشباب الجارفة، كنوع من «الكاتارزيس»، في تعبير أرسطو. يعيد ترتيب أوراقه. فيترك للإنسانية إرثا ودرسا في إستسلام وخشوع استطاعا أن يسجلا حضورا يحمل الإنسانية إلى ما لم تفكر فيه أبدا، في تثبيته لألوان زاهية:الأسود، الحنطي، البنفسجي وكأننا أمام لوحة فن زخرفة عربي «أرابيسك» ، على سطح مستو يفتح ستاره على منظر ساحر وجذاب ينبثق من انتكاس وتراجع اللون الأزرق لصالح ألوان أخرى أكثر زهوا تحل محلها بين الهنيهة والأخرى بقع ضوء داكنة متوارية محتشمة، ضمن مشهد صار*

[26]Maurice Merleau-Ponty**, Eloge de la philosophie**, éd. Gallimard, 1953 (dépôt 1983),in. Le doute de Cézanne.

[27]Maurice Merleau-Ponty**, Eloge de la philosophie**, éd. Gallimard, 1953 (dépôt 1983), p.88

[28] Fernand, Hazan, **Dictionnaire Universel de l'art et des artistes**, Paris, Presses J-M. Monnier, 1967, P.271.

تحفة عالمية، في تعدد لوحاته العشرين المختلفة-المتقاربة-القريبة، التي تبارى معها سيزان يوماً بعد يوم- *قرابة عشرين سنة-* ضمن مقابلة استحواذية مثمرة بلغ بواسطتها قمة مغامراته الفنية.

جبل سان فكتوار؛ موضوعه الحصري ورمز أعماله كلها، إلى درجة أن اسمه ارتبط باسم هذا الجبل، بالرغم من تعدد راسميه، تحرر فيه من الإنطباعية[29] وتخلي

تدريجاً عن لمساتها لمصلحة ألوان *نضرة* ينبثق فيها الضوء من داخل المادة؛ تجديد يسمح بإعطاء خصوصية رئيسية لموضوع بحثه المركزي.

هذه اللوحة تعبر عن رغبة في التحليل وإطلاق سبل الرسم من وظيفتها الوصفية البدائية. كما أنها دليل على بحث دقيق في القوانين الهندسية (الأسطوانة والكرة والمخروط)، حيث كان يعيد تركيب المواضيع ويضيف إليها ما يستحق الإضافة، ويستبعد منها ما لا يستحق التسجيل.

يمكن تسجيل بعض الملاحظات-على هذه اللوحة، ومن أهمها أن الشجرة الموجودة في مقدمة اللوحة، تساعد علي إحداث متانة هندسية تسمح بفهم التناقض الظاهر والتحريفات الموجودة على مستوى اللوحة المرسومة من وجهات نظر متعددة.

قد يشترط التفكير العلمي-لأنه تراكمي وتعميمي- الاقتراب من الجبل أكثر مما يقوم به سيزان المنهمك في الرسم، الموجه لنشاطه الإبداعي والذي يحركه في اتجاهات لا تنفذ فيعيرها جسده في اللحظة ذاتها التي يضيف إليها المواضيع التي يعبر عنها، في قابلية خفية على الرؤية.

نظرة سيزان للأشياء نظرة فراسية تتجلى في قوة الوجدان والعاطفة، وسعة المخيلة وسمو الشعور ودقته، لهذا كانت لوحاته عنصرا حيويا متجددا، له نموه الداخلي، وتفاعلا فنيا يحمل في طياته شحنة شعورية مركزة ومكثفة. وكأني به، يرى الناس من خلال شعور متخلل مضطرب، يشوبه اليأس وكذلك الملل.

أخيرا قد يظهر لنا التصوير على أنه عمل مجزأ وهو في حقيقة الأمر عمل شامل، بالرغم من أنه كلما وثق في مكتسباته انفتحت لديه آفاقا جديدة تلح عليه بضرورة إعادة النظر في كل ما سبق التعبير عنه، ويكفي في ذلك أنه تقريب للمشهد الإنساني وليس ترجمة لأفكار واضحة، سبق لها وأن قيلت.

قائمة المصادر والمراجع:

1. Maurice Merleau Ponty,**L'œil et l'esprit**, Paris, éd. Gallimard. 1964, version téléchargeable.
2. Maurice Merleau-Ponty, **Sens et non sens**, éd. Nagel, Genève, Suisse, 1965.
3. **Les chefs-d'œuvre de la peinture**, EDITA, compogravure ; Minerve, Chatelet-censoir, reliure ; Oberthur, Rennes, sans date.
4. Maurice Dayan, **Merleau-Ponty, Existence et Dialectique**, Textes Choisis, P.U.F, 1971
5. François Zourabichvili, **La littéralité et autres essais sur l'art**, p.u.f, Collec. "Lignes d'art , 2011.
6. Maurice Merleau-Ponty**, Signes**, Gallimard, 1960.
7. Roger fry,**vision and design**, , London Chatto & Windus By William Clowes And Sons, Limited London And Beccles , 1920.
8. Maurice Merleau Ponty, **Eloge De La Philosophie**, éd. Gallimard, 1953, (dépot1983.

[29] Fernand, Hazan, **Dictionnaire Universel de l'art et des artistes**, Paris, Presses J-M. Monnier, 1967, P.271.

9. Fernand, Hazan, **Dictionnaire Universel de l'art et des artistes**, Paris, Presses J-M. Monnier, 1967.
10. Alessandro Delco, **Merleau-Ponty et l'expérience de la création** (du paradigme au schème), P.U.F, 1ère éd, 2005.