مجلة أبعاد
مجلد 11، العدد 01 (خ)، 2024
ISSN : 2353 – 0030
EISSN: 2602-697X

أنطولوجيا التعبير الفني عند موريس ميرلو-بونتي "فن التصوير نموذجا"

The ontology of artistic expression according to Maurice Merleau-Ponty "The art of photography as a model"

درسوني وفاء* Wafa Derssouni
جامعة عبد الحميد مهري قسنطينة -2 – (الجزائر)
wafa.derssouni@univ-constantine2.dz

****

تاريخ الإرسال: 2024/02/04	تاريخ القبول: 2024/08/02	تاريخ النشر: 2024/08/04

ملخص:

تعد هذه الدراسة محاولة للكشف عن الاسهام الجمالي للفيلسوف الوجودي الفرنسي موريس ميرلو-بونتي(1908-1961) الذي حاول من خلال فلسفته الوجودية – مرتكزة على كوجيتو الجسد-إحياء سؤال الفن وبعثه من جديد في حُلة انطولوجية، حيث يعبر الفنان-وخاصة الرسام-عن صمت الوجود، وتكمل رؤية الفنان ذلك النقص الموجود في العالم المرئي، فيكون الابداع الفني تأكيدا على تواصل الفنان بعالمه وبالأخرين. وفي مؤلفه (العين والعقل) خاصة يقدم ميرلوبونتي تحليلا جماليا لفن التصوير ويناقش الأسلوب التصويري كمحطة يتشارك فيها الفنان والجمهور لغة تعبيرية صامتة، ويبرز دور الرسام الحقيقي في ابتعاده عن فرديته واتجاهه نحو العالم ليصبح الرسم شكلا من أشكال الوجود في العالم.

كلمات مفتاحية: الادراك؛ الجسد؛ التعبير؛ الرؤية؛ فن التصوير.

Abstract:

This study is an attempt to reveal the aesthetic contribution of the French existentialist philosopher Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) who tried through his existential philosophy - based on the cogito of the body - to revive the question of art and resurrect it again in an ontological suit, where the artist - especially the painter - expresses the silence of existence The artist's vision complements that existing deficiencyIn the visual world, artistic creativity is an affirmation of the artist's communication with his world and with othersIn his book (The Eye and the Mind), in particular, Merleau-Ponty presents an aesthetic analysis of the art of photography and discusses the pictorial method as a station in which the artist and the audience share a silent expressive language.

Keywords: perception; the body; expression; Vision; art of photography… .

* المؤلف المراسل: wafa.derssouni@univ-constantine2.dz

1. مقدمة:

يعدّ مطلع القرن العشرين من أهم الفترات الفكرية التي شرعت فيها الفلسفة في التحرر من الأوامر الميتافيزيقية التي ظلت الفلسفات المذهبية تمليها على الفكر، وهو التحرر الذي مس بشكل إيجابي مجال الفن أو بالأحرى مجال التفكير في الفن. فالفن، قد ظل على مر العصور، جزءا من الميتافيزيقا ورهين قيودها وركائزها. ومع انعتاق الفكر، شرعت الفلسفة تفكر شيئا فشيئا بشكل إيجابي في المسألة الإستيطيقية، وبدأ الفلاسفة يتواضعون للأعمال الفنية بغية تحليلها، ومن هنا بدأ يحصل "التزاوج" بين الفكر والفن. ولعل **موريس ميرلو-بونتي** من أبرز من حاول تجديد الفكر الوجودي تحت لواء منهج فينومينولوجي يحقق إمكانية "العودة" إلى عالم الحياة الأصلي، من خلال " خبرة " الجسد التي تستند عليها فلسفته إنطلاقا من رؤيته في الإدراك الحسي، ليصل إلى التعبير بكل أشكاله من خلال إيماءات الجسد وأيضا اللغة وصولا إلى الفن الذي يعد – في رأيه – طريقة أو أسلوبا في الوجود. ضمن هذه النظرة وجه **ميرلو-بونتي** تحليلاته الإستيطيقية نحو مشكلات التعبير والأسلوب والمحاكاة وغيرها من المسائل الفنية، مشكلا بذلك نظرية جمالية خاصة به، نحاول في هذا المقام أن نأتي على بعض خطوطها البارزة، خاصة ما تعلق منها برؤيته الجمالية الخاصة بفن التصوير. تتمحور إذن إشكالية هذه الدراسة حول محاولة توجيه الفن – فن التصوير خاصة – توجيها أنطولوجيا يتماشى وتأويله الجديد لعلاقة الإنسان وعالمه؛ فعلى أي نحو يتجاوز **ميرلو-بونتي** الفهم الكلاسيكي لعملية الإدراك؟ وما هي مبرراته في تأسيس كوجيتو الجسد؟ ما تأويله لتجربة العمل الفني لدى المصور أو الرسام؟ وكيف يُبنى التواصل بين المصور والعالم وفقا لأنطولوجيا الجسد؟

2. كوجيتو الجسد أو "الوعي بوصفه متجسدا في البدن":

إن المضي في تحليل بعض من جوانب فلسفة **ميرلو-بونتي** في الفن، وأيضا إلقاء الضوء على بعض من رؤاه الإستطيقية يتطلب منا إلقاء الضوء بادئ الأمر على منهجية الفينومينولوجي. لقد كان **لميرلو-بونتي** في انتقال الفينومينولوجيا من ألمانيا إلى فرنسا الحظ الوافر من الإهتمام بها، واحتل مكانة مرموقة بين تلاميذ **هوسرل**، غير أن تساؤله المستمر حول ماهيتها قد انتهى به إلى الإتجاه بالمنهج الفينومينولوجي على نحو ما صاغه صوب الوجودية الفرنسية، مؤسسا بذلك **فينومينولوجيا وجودية** حاول من خلالها أن يفسح طريقه داخل مجالات الإدراك الحسي واللغة والفن. ومن هنا ينطلق في بناء مفهوم

جديد للإدراك إنطلاقا من تفويض الأحكام المسبقة، ما يتعلق منها بالمذهب التجريبي أو المذهب العقلاني، والتي تبني إدراك معنى الأشياء من أساس معين[1]. فالتجريبية تضع معنى الشيء من نسيج التجربة في حين أن العقلانية تقيم معنى الشيء والعالم قبليا في العقل ولا تتحرك إلا ضمن دائرة الكوجيتو الديكارتي.

يرى **ميرلو-بونتي** أن الإدراك ليس وظيفة حسية بسيطة تفسر وظائف حسية أخرى بل هو نموذج حي وأصيل من التلاقي القائم بين الذات والموضوع أو نمط من الامتزاج بين الذات وعالمها دونما واسطة أو حاجز يقوم بينهما[2]، وهنا يقرر **ميرلو-بونتي** أن الجسم في قيامه بالوظائف القصدية التي تتجه نحو العالم يعبر عن الوجود الفعلي للذات في مقابل الترابط والاتصال الصارم الذي تحياه الظواهر الطبيعية.

يُفهم الإدراك الحسي من خلال فلسفة **بونتي** في " الجسد "؛ فأفعال الإدراك كالرؤية واللمس والسمع هي نافذة الإنسان على العالم، وبالجسد تحصل الوظائف الإدراكية باعتبارها وسيلة الإتصال بالعالم والتفاعل معه. بمعنى أن الإدراك يتم بواسطة جسمي وفي جسمي: فأنا أرى ما أتحرك نحوه، وأتحرك نحو ما أراه[3].

ومن هنا، يحلّل ميرلو-بونتي علاقة الذات بالعالم تحليلا فينومينولوجيا ينأى بمعنى "**القصد**" عن بعده الإبستيمولوجي، كما تصوّره **هوسرل**، ويُحمّله دلالة انطولوجية بإعتباره انفتاحة انطولوجية أصيلة تقيمها الذات من أجل اكتشاف العالم عن طريق الجسد، وتجعل لهذا الأخير قدرة إدراكية تذوب مع العالم وتدخل معه في تفاعل حميم يصعب معه التمييز بين عالمي وجسدي.

يرى **ميرلو-بونتي** أن الإدراك_إنما ينبعث من خفايا جسد[4]. وبموجب تأسيس هذا المعنى "الفينومينولوجي" للإدراك بصبغته الوجودية تتحقق مقولة **(العالم المعيش)** كما يراها **ميرلو-بونتي**، حيث ينفتح الجسد على العالم ومن ثم يصير " معنى " العالم و"تفاعلي" معه حدان لا ينفصلان.

---

[1] موريس ميرلو-بونتي، ظواهرية الإدراك، ترجمة فؤاد شاهين، معهد الإنماء العربي، بيروت، ط1 .1998، ص 32.

[2] موريس ميرلو-بونتي، المرئي واللامرئي، مراجعة ناجي العونلي، ترجمة عبد العزيز العيادي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2008، ص252.

[3] حبيب الشاروني، فكرة الجسم في الفلسفة الوجودية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 2005، ص 126.

[4] موريس ميرلو-بونتي، المرئي واللامرئي، المصدر السابق، ص61.

تأتي، والحال هذه، فلسفة الجسد في إطار محاولة تأسيس مفهوم الذاتية بعيدا عن فلسفات الذات السابقة، فالذات الحقيقية هي ذات واعية متجسدة – في – العالم، حيث لا يتم قصد العالم إلا من خلال الجسم، فهو في صميمه إدراك، وتعبير، وحضور أمام العالم وأمام الآخرين. إن الوعي يتجسد في الجسد، والصورة الجسدية هي أسلوب للتعبير عن وجود جسدي في العالم، وأنه قائم فيه، ويستخدم حركاته ككيفيات لإبراز حضوره في العالم وارتباطه به وأن بإمكانه الإنجاز والفعل.

وهكذا، يتحقق وجودنا كوعي مصاحب للإدراك القاصد لموضوع ما – في – العالم. والوعي – فينومينولوجيا – لا يستطيع قصد الموضوع إلا بمقدار ما يفقد تحققه ويرتمي في الموضوع فيدخل هذا الأخير كموضوع مدرك في دائرة الإدراك، والكائن الإنساني ليس إلا نسيجا من المقاصد المصاحبة للوعي[1].

تُفصح انطولوجيا الجسد عن ثنائية يحملها ويتحملها الجسد بين كونه ذاتا من جهة وموضوعا من جهة أخرى، فهو موضوع مثل بقية الموضوعات، ومن جهة أخرى يرى ويلمس الموضوعات. وبمعنى أوضح يمتثل أمامنا" **جسد فينومينولوجي** " و" **جسد موضوعي**"،" **ناظر**"و" **منظور**"، أي تتعدد وجوهه بين كونه واقعة وكيان شهواني، سطح وعمق، مرئي ولا مرئي، جسم مادي ذو بعد ميكانيكي وماهية عميقة ذات بعد ذاتي متفرد. ناهيك عن تلك الثنائية التي يقيمها مع العالم أين تسير المساءلة الأنطولوجية إلى توضيح الصلة بين الجسد الرائي أو الناظر (جسدي) والجسد المرئي أو المنظور (العالم) ليس باعتبارها علاقة بين ذات وموضوع وإنما باعتبارها علاقة توليفية بين الحدين.

إن العالم يلف الجسد، وهذا الأخير شيء من أشياء العالم. وفي هذه الحالة لا يرى **ميرلو-بونتي** ضرورة الفصل بين الذات والموضوع (النفس والجسد) فهما شيء واحد يلف هذا العالم والعالم بدوره يلف الجسد. يقول **ميرلو-بونتي: "فما نحن إلا نفس وجسد في اتجاه العالم، أي وعي متجسد** أو **وجود في العالم"**[2]، أي أن جسدي متضمن في المشهد العام لأنه شيء منظور مرئي، لكن جسدي الناظر يلف هذا الجسد المنظور، وكل المرئيات معه.[3] إن الجسد كما تقول-**ميشالا مارزانو**-وإن بدا من وجهة نظر خارجية على أنه جهاز عضوي

[1] موريس ميرلو-بونتي، ظواهرية الإدراك، المصدر السابق، ص107.

[2] Maurice merleau-Ponty , sens et nom – sens, éditions Gallimand, Paris, 1966, P.92.

[3] موريس ميرلو-بونتي، المرئي واللامرئي، مصدر سابق، ص ص222- 224.

معقد ونظام متوازن من أجهزة مرتبطة بعضها بالبعض الآخر، فإنه من وجهة نظر ذاتية وداخلية هو مكان أيضا للتساؤل الوجودي[1]. وقياسا على هذا يتأسس الحضور وأيضا الكينونة بناء على تصور أنطولوجي للجسد يجمع بين الوعي والعالم بحيث تتجاوز الذات الواعية اغترابها عن ذاتها وعن عالمها ويصير وجودها الأنطولوجي مرادفا لانفتاحها الأصيل على عوالمها.

توصف خبرة الجسد باعتبارها " تعبيرا " ولغة حوار أو حديث. وتعبيرات الجسد هي إشارات لغوية أو إيماءات جسدية تؤدي دور التعبيرات اللغوية. وعلى هذا الوصف سوف يؤسس **ميرلو-بونتي** نظريته الجمالية ويقول في هذا السياق: " **التعبير هو الجسم.. والعالم مصنوع من نفس نسيج الجسم**".[2] أي أن هذا الأخير ينتمي إلى الأشياء، وهذه الأخيرة هي جسد عالمي، وذلك ما يبرر إمكانية نفاذه في مجالها وتضايفه معها دون الذوبان فيها. والحركية التي يتمتع بها في انتقاله من جسد موضوعي إلى جسد فينومينولوجي هي في الحقيقة إمكانية **لوجود الوعي – في – العالم**، ووسيلة للنفاذ في قلب الأشياء، فخبرة الجسد هي تعبير لوجود الوعي في العالم لأنه في جوهره " **تعبير**" عن الوجود في العالم. والواقع أن **ميرلو-بونتي** يبرهن في هذا الموضع على براعة فلسفية في الجمع بين الوعي والجسد فالنظر إلى الجسد نفسه كوعي وفهم الوعي بوصفه متجسدا في الجسد يكشف أن الوعي ملتحم بالجسد وأن الجسد يكشف عن تجربة مشتركة لفعل التعبير بحيث لا يمكن عده نمطا معاكسا للوعي – أي أن الوعي لا يعد قاصدا لموضوعات ليست من نمطه - .

إن الجسد من خلال حركته في العالم، يؤسس المعاني الأولية التي يدركها الذهن – كما لو كان ذلك بالتفويض – عندما يحاول أن يتقن الخبرة فيما بعد في **رموز** symbols وذلك فإن تعبير الجسد يكون أوليا، فهو لا يكون تعبيرا في رموز أو تصورات، وإنما في **إشارات** sings أو **إيماءات** gestures، وفي هذا التعبير لا تنفصل الإشارة عن المشار إليه، ولا تنفصل الإيماءة عن دلالتها أو معناها وباختصار: لا ينفصل التعبير عما هو معبر عنه[3] .

---

[1] Michela Marzano, la philosophie du corps, presses universitaires de France, 2éme édition, 2011,P.59

[2] موريس ميرلو-بونتي، العين والعقل، ترجمة حبيب الشاروني، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1، بدون تاريخ، ص32.

[3] سعيد توفيق، الخبرة الجمالية (دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط.1، 1992، ص 211.

يحلل **ميرلو-بونتي** وظائف الجسد، ويحددها في " الرؤية " و" الحركة " و" الجنس". إن **الرؤية** ليست نشاطا فيزيولوجيا أو انطباعا حسيا. فحين أركز نظري أثناء الرؤية على جزء من المنظر، يصير المنظر حيا، ويمتد امامي، بينما تنسحب الأشياء إلى الهامش، ولا يعني ذلك أنها تكف عن الوجود – لتظهر في الأفق تلك الأشياء التي تضمن لي ماهية الموضوع خلال قصدي وبحثي له. أي أنني أسكن الأشياء وألاحظها من الوجه الذي يعطيني إياه الموضوع الذي أراه، وبالتالي يمكنني رؤية الموضوع تحت زوايا مختلفة. تدل الرؤية على اندماج الجسد في العالم، ومن خلالها تفهم أن الجسد حي، يدرك ويعيش في عالمه، للرؤية أهمية بالغة في عملية الإدراك، فعيناي كعضويين ماديين يقومان بالبحث الدائم ويجعلاني أرى الأشياء والظواهر لوصفها ومعرفة ماهيتها. فالمنزل ليس ذلك المنزل الذي يرى من لا مكان، بل المنزل الذي يرى من كل مكان[1].

والرؤية تستدعي وظيفة " **الحركة** " وهما لا ينفصلان ويعملان كنسيج واحد، فرؤية الشيء تظهر لنا بوجه واحد وتخفي عنا بقية الوجوه، إلا أن قدرة الجسم على الحركة والديناميكية تجعلنا نتجاوز هذه العقبة ونرى كل وجوه الشيء، فالرؤية وحدها لا تسمح لي برؤية الأشياء لأن رؤيتها متوقفة على جسمي الذي يتحرك ويدور حولها لاستكشافها[2].

ومن هنا نصل إلى القول أن الجسد – لدى مفكرنا – هو مصدر التعبير ومسكنه، ومنه تنطلق الإشارات والإيماءات التي تصنع إرتباطنا بالعالم وتعايشنا القصدي والواعي معه وهي الفكرة التي ستجد إسقاطها الأصيل في التفكير الجمالي.

3. فهم طبيعة الرؤية في فن التصوير:

يتوجه **ميرلو-بونتي** في مؤلفه العين والعقل (1960) صوب فن التصوير بصفة خاصة وصوب المصور على وجه مخصوص باعتباره نموذج الذات التي تدرك العالم ويجعلنا ندرك ذلك العالم أيضا من خلال نظرته وعمل يده الفني ودون أي آلة يصنع بها العالم، يستخرج من العالم لوحات. مركزا في ذلك على تحليل رؤية العين عند المصور. فإذا كانت أعيننا الجسدية هي أكثر من مجرد مستقبلات للأشعة الضوئية والألوان والخطوط. فهي آلات حاسبة للعالم لديها هبة **"المرئي"**[3]، **فرؤية المصور** هي رؤية بعيون الجسد وبدونها لا يمكن

[1] موريس ميرلو-بونتي، ظواهرية الإدراك، المصدر السابق، ص ص 70-87.
[2] موريس ميرلو-بونتي، ظواهرية الإدراك، المصدر السابق، ص 88.
[3] موريس ميرلو-بونتي، العين والعقل، مصدر سابق، ص ص25- 26.

رؤية لوحة العالم، وسر الرؤية يعود إلى الجسد الذي ينتمي إلى العالم المرئي، ويكون جزءا منه، ويقف خلف حركاتنا وأفعالنا.

والواقع أن مؤلف (**العين والعقل**) هو محاولة خصبة تحاول الرجوع إلى المصور بصفة خاصة من أجل استنطاق "معاني" عمله اليدوي في رؤية استطيقية لا تخرج عن نطاق تفكيره الفلسفي حول العالم وعلاقته بالجسد، وهو أسلوب يخالف في رأينا تلك النزعة الإنسانية المتطرفة التي تحبس الفن في قوقعة الفرد ذاته –كما ذهب إلى ذلك **مالرو André Malraux** في قوله أن الفن هو أسلوب جديد في خلق العالم-، ذلك ان قوة الفن هي قوة ذواتنا، بمجرد ما نعرف كيفية التحرك والنظر وممارسة، نشاطنا الجسمي في صميم المادة التي يقدمها لنا العالم.

يقدم **ميرلو-بونتي** تحليلا استطيقيا يبين من خلاله صلة **الادراك الحسي** للمصور – الرؤية بما هي فنية-بالعالم. فالعين ترى العالم، وبالتالي ترى ما ينقصه لكي يكون لوحة، وما ينقص اللوحة لكي تكون هي نفسها. إن العين، بوصفها آلة تتحرك بنفسها، ووسيلة تخلق لنفسها غاياتها، فهي تصنع التصادم المباشر مع العالم، وترى لوحة العالم كنسيج وكشيء مرئي منطويا على دلالته، وما يميز عين الفنان، هو أنها عين تدرب نفسها دائما على أن تكتسب أسلوبها الخاص في الرؤية. إن المصور يستنطق العالم المرئي لكي يقدم لنا عملا مرئيا وعالم المصور هو عالم مرئي ومن خلال احتكاكه به وتصويره له في لوحات، قد حاول على مر الوقت، أن يكوِن منظورا خاصا به في رؤية العالم، تلك التي يتم اكتسابها من خلال فعل الرؤية ذاته. وهنا تكمن أفضلية الرؤية للفنان على وجه خاص؛ فإمكانية رؤية الأشياء والألوان متناسقة في لوحة فنية تتيح لنا فرصة الإطلاع على العالم وإدراكه، وبهذا يكون الفن نظرة للعالم هي بمثابة علم جديد يحاول **ميرلو-بونتي** أن يستعين به ليكشف خفايا العالم[1]. **والإدراك الحسي** للفنان هو في ذات الوقت ذلك الفعل الفني الذي ينطوي بالضرورة على عملية إضفاء للمعنى على ما كان خاليا منه أو هو إجلاء لمعنى ما تستر في العالم.

إن الأصل في العملية التصويرية ينبثق من الرؤية ورؤية المصور هي فعل للجسد وليس للعقل يقول **ميرلو-بونتي**: " **تساؤل التصوير يهدف.. إلى هذا التكوين الخفي والمحموم**

[1] موريس ميرلو-بونتي، العين والعقل، المصدر السابق، ص26.

الخاص بالأشياء في جسمنا "[1]. فالرؤية هي رؤية عيون الجسد لعالم واقعي مرئي يلتحم به الجسد في فعل الرؤية، وليس سؤال فن الرسم، إذن، بالأمر الذهني أو الفكري ليتمثل العالم أمامه بل إنه سؤال يتوسم " لرؤية " تعرف كل شيء، وهي ليست تأملا عقليا أو نظرا ذهنيا يكون سابقا على العمل ذاته، لكنها أسلوب يقدم به المصور عمله الفني، وبهذا المعنى تكون الرؤية مرتبطة أو ساكنة في الأسلوب.

إن خبرة الفنان بالدروب الصامتة لها علاقة مباشرة بالعالم والتعبير عنه تعبيرا يكتسب معنى الهوس في رؤية الفنان للأشياء، وما تكون عليه في تقلب دلالاتها وفي اكتشافه الأول لأثر المرئيات في خبرته الجسدية، وفي إدراكه لانفتاح أشياء العالم في ظهورها كدلالات وفي انسحابها، كأنها ترى فيما هي مرئية. فبين المصور والمرئي تتبادل الأدوار على نحو لا يمكن تفاديه، ولذلك كثير من المصورين قد قالوا إن الأشياء تنظر إليهم[2]. إن الأشياء ترى الفنان، وهو الوحيد الذي يكشف عن هذه الرؤية للطبيعة، في داخله، لذلك ليس ثمة تمثل محض للمرئي، وإنما مقاربة لما هو انفلات دائم لرؤيتنا التي تنطوي عليها خبرتنا الجسدية بالعالم. هذه الرؤية لا تخلو في نظرنا من بعض الغموض لأننا لا نفهم على وجه الدقة ما يعنيه **ميرلو-بونتي** بان الفنان هو ما يسمح للأشياء بأن تجعل من نفسها أشياء. وعلى الرغم أيضا من استيعابنا أن المصور يكشف انطولوجية المعنى من خلال لغته الصامتة إلا أننا لا نفهم، على وجه صريح، ما يعنيه **بونتي** بأن المصور يقدم كينونته أي جسده وأيضا أجساد الآخرين من خلال تصوير كينونة الخارج.

إن ما يحسب لصالح **ميرلو-بونتي** هو عودته بالفن إلى العالم مخالفا تلك الآراء الفنية التي تجعل من الفن صورة من صور الهروب من العالم. يؤكد **ميرلو-بونتي** على مسألة الإحالة المتبادلة بين المصور والعالم وأن المصور ينبغي أن يحضر جسده – كما قال الشاعر **بول فاليري** – وفن الرؤية في التصوير ينتمي إلى ميدان خبرة الجسد، وبفضله إذن يتاح للمصور أن يدرك العالم. وإذا كان الفنان خاضعا لتحرك المرئي ذاته الذي لا يثبت على وضع معين، وإذا كان أيضا يعرف جسده من حيث هو امتداد يتحرك، فإن إدراك العالم عن طريق رؤية المصور تقتضي الإقرار بأن هناك ارتباطا وثيقا بين الرؤية والحركة[3].

[1] المصدر نفسه، ص26- 30.

[2] موريس ميرلو-بونتي، العين والعقل، المصدر السابق، ص30.

[3] المصدر نفسه، ص 16.

مما يعني أن كل صناعة فنية هي " **صناعة فنية خاصة بالجسم** " ومنه يتأتى تأكيد دقة عمليات الرؤية، إذ هي لا تحول الأشياء من حالة إلى حالة أخرى أو من عالم كبير إلى آخر صغير، بل إنها قراءة دقيقة للعلامات المعطاة في الجسم. إننا لا نفكر كي نرى: فالرؤية " تفكير " مشروط يولد بمناسبة ما يحدث في الجسم[1].

يؤكد **ميرلو-بونتي** أن " **الرؤية ليست نمطا معينا من الفكر أو الحضور للذات، إنها الأسلوب الممنوح لي، لأن أكون غائبا عن نفسي ذاتيا، ولأن أشاهد من الداخل انشطار الوجود، الأمر الذي في نهايته فحسب أنغلق على نفسي**"[2]، فالفنان يحاول دائما أن يمتلك الأشياء بنظراته المتميزة، وأن يجد الثغرات في تلك الأشياء ليسددها بلوحاته، فهو وحده من يفهم دروب ذلك العالم الصامت، فيحوله إلى عالم مدرك له معنى معين. فمكابدة الفنان في خبرته بإدراك تلك الدروب للمرئي المحسوس وفي علاقته الحميمية به، التي تجعل من العالم أمام ناظريه إمكانية لا تكتمل أبدا، ولها آلاف النظرات التي يمكن أن تكملها، وأن تكون إجابة لندائها، فكل تلك الأساليب التي يقوم بها الفنان ما هي إلا " محاولة للإجابة عن النداء الخفي للأشياء الذي نحتفظ به في أعماقنا، والذي هو في الوقت نفسه نداء خفي يسمعه الفنان فيلبي ذلك النداء "[3]. يفتح **ميرلو-بونتي** –هاهنا-سبيلا للتلاقي مع تحليلية **هايدغر** التي يعتبر فيها أن فن الرسم يفتح عالما تتجلى فيه الحقيقة تجليا أنطولوجيا وذلك في عودته إلى لوحة الرسام (**فان غوغ**) الشهيرة التي تصور زوج الأحذية بحيث يعرض **هيرمينوطيقا للشيء المرئي** ويستحضر العالم الذي يكشفه الحذاء ويصف المعنى المتضمن في اللوحة (فتح عالم الحياة الريفية ووضع أفق لها)

4. التحليل الجمالي للتعبير التصويري:

لقد صار من الواضح أن فهم النظرية الجمالية عند **ميرلو-بونتي** لا يتأتى إلا بربطها بالفينومينولوجيا ومن ثم إجلاء مقصدها الأنطولوجي. ولعل اهتمامه بفن التصوير ومقاربته للأعمال الفنية – خاصة منها لوحات **بول سيزان** Paul cézanne **وبول كلي** Paul klee – كان غرضه " الكشف عن الدلالة الأنطولوجية للمرئي وكيفية تحقيق الحضور في

[1] المصدر نفسه، ص41.
[2] المصدر نفسه، ص81.
[3] جمال مفرج، " فينومينولوجيا الفن عند ميرلو-بونتي " ضمن كتاب الطريق إلى الفلسفة. دراسات في مشروع ميرلو-بونتي، إشراف د/ جمال مفرج، الدار العربية للعلوم ناشرون – منشورات الإختلاف، بيروت، 2009، ص96.

العالم: إذ يسمح فن التصوير بالتعرف على مقصد الرؤية وعمقها ودلالاتها. ومن المعلوم أن للجسد مكانته المحورية في فينومينولوجيا **ميرلو-بونتي** لأن " العمل الفني " يعبر عن انتمائنا للعالم وارتباطنا بالوجود أو الكينونة من الناحية الأنطولوجية[1].

يرى **ميرلو-بونتي** أن الرؤية هي: "**الالتقاء مثل مفترق الطرق لجميع مظاهر الوجود" التي تنكشف أسرارها إلا عن طريق عين الفنان التي تكمل دائما النقص الموجود في العالم " فالإدراك الحسي للعالم يبدأ بالرؤية** "[2]. لقد انشغل مفكرنا بحل هذا "اللغز الأساسي المتعلق بالرؤية "، وليس ذلك من قبيل التحليل السيكولوجي أو الفيزيائي لعملية الإدراك، أو ما يخص فلسفات الوعي. لا يتعلق الأمر أيضا بالموضوع أو الذات، ولا الوعي أو العالم، ولكن بالكينونة نفسها.

إن الفن ليس محاكاة أو إعادة إنتاج موضوعي، بل إن الاتصال اللامرئي للجسد بالعالم في قصدية المرئي المدرك ينكشف العالم في حضوره كما يأتي للجسد الفينومينولوجي قبل كل تأمل أو حكم مسبق. يأتي توضيح **ميرلو-بونتي** لذلك في إطار اهتمامه البالغ بفن الرسم الحديث – لدى **سيزان** خاصة – وقد اتخذ من أعماله الفنية نموذجا يعثر من خلاله على حقيقة الرؤية، وفي انجلائها تتجلى تلك العلاقة مع العالم بل وبالوجود أيضا. يصف **ميرلو-بونتي** تأثره الشديد بالرسام **سيزان**، ويعلن في سياق ذلك أن الفن يمثل **طريقه في الوجود**، وعالما جديدا – إن صح القول – يُصنع بيد الفنان. يقول قاصدا **سيزان:** " إن الرسم هو عالمه، وهو طريقته في الوجود "[3]. يكشف هذا القول عن تلك الصلة الحميمية التي تربط كلا من **سيزان** و**ميرلو-بونتي** – تماما كالصلة بين **هولدرلين** Holderlin الشاعر و**هايدغر**Heidegger -مما يعني إمكانية الربط بين **"الفلسفة"** و**"الفن"**، أو بين **الحقيقة** و**الفن**، ويتم ذلك من خلال التفكير في بناء فني للحقيقة، وكأن هذه الأخيرة تتجلى أمامنا على " شكل صورة حضرة فنية "[4]، وفي هذه التجربة بالذات يتم إدراك الفاصل اللامرئي بين الموضوع ودلالته، وليست في بداهة أولية تصور العالم كما يقيمه الوعي في عزلته. وفي هذا الفاصل اللامرئي تتم رؤية الإختلاف بين المحسوس والمعنى.

---

[1] كمال بومنير، مقاربات في الجماليات المعاصرة، كلمة للنشر والتوزيع، منشورات الإختلاف، الجزائر العاصمة، ط 1، 2017، ص ص159- 160.

[2] موريس ميرلو-بونتي، العين والعقل، المصدر السابق، ص86.

[3] Maurice merleau-Ponty, sens et nom – sens, op.cit. P.13.

[4] جمال مفرج، المرجع السابق، ص92.

تكشف رؤية الفنان عن تلك الخفايا والدروب الصامتة والتي تعجز رؤيتنا عن ملامستها، ففي هذا العالم: ثمة عالم الصمت، العالم المدرك، وهو على الأقل صعيد فيه دلالات غير لغوية "[1]. إن الكلام لا يقطع الصمت، كما أن الصمت ليس نهاية الكلام، ووجود الصمت هنا يحيلنا دائما إلى صمت الوجود الذي لا يعني غياب الأشياء بل يمثل حضورا للأشياء وللعالم معا. يسعى **ميرلو-بونتي** إلى كشف خفايا العالم من خلال الفن بوصفه " علما للعالم": إنه: حقيقة " **الصرخة اللاملفوظة " ... وما أن يكون هناك فن حتى يوقظ في الرؤية العادية قوى نائمة، وسرا للوجود السابق**"[2]. وفي العودة إلى فن التصوير نعثر على قيمة الصمت الكامن في الصوت، إذ يمثل الرسم لغة ضمنية ينطلق بها الرسام على طريقته الخاصة. لقد فكر **سيزان** من خلال التصوير وحول رؤيته إلى إيماءات، وكان فكره الصامت محاولة لتحرير الفكر من سلطة الكلام.

تتجه خطة **ميرلو-بونتي** إلى تأسيس انطولوجيا مبنية على فن التصوير يحاول المصور التعبير عن العمق والبروز، البعد والقرب، الصغر والكبر، بحيث يجد ذاته مضطرا إلى إعادة تنظيم العلاقات بين الأشياء المدركة، وهو مضطر إلى تعيين وجهة نظر يرى من خلالها الأشياء، بحيث لا يكون أمامه أفقا معينا تتحدد بمقتضاه موضوعات الإبصار، ومن هنا فإن" المنظور" ليس سرا تقنيا أو صنعة خاصة بقدر ما هو ابتكار خاص للعالم برؤية الفنان. وذلك ما لاحظه **ميرلو-بونتي** في أعمال الفنان **سيزان** التي تتجاوز مسألة محاكاة العالم وتمثلات الذات وتحقق محايثة المنظور والمرئي لتصير نفسها عالما بذاته.

إن حركة الفنان، وإذ صارت فينومينولوجية انطولوجية بإمتياز، إنما تحقق علاقة الفنان بالعالم في تأكيدها على عنصر الإحالة القائم بين الرسام والعالم، فما يضعه في لوحته يعبر عن انتمائه السري والجسدي للعالم، وهو انتماء مضمر وضمني يعبر عنه العمل الفني بإيماءات وأسلوب معين[3]. كما تتحقق علاقة الفنان بالجمهور من خلال العمل الفني، فاللوحة هي وحدة عضوية يرتبط فيها المعنى بالمحسوس – لأن الإيماءة تحوي

[1] موريس ميرلو-بونتي، المرئي واللامرئي، المصدر السابق، ص 269.
[2] موريس ميرلو-بونتي، العين والعقل، المصدر السابق، ص70.
[3] ميشيل هار، فلسفة الجمال، قضايا وإشكالات، ترجمة: إدريس كثير – عز الدين الخطابي، منشورات ما بعد الحداثة، فاس، 2005، ص.77.

معناها في باطنها – ومنه تكون اللوحة كعمل فني هي ملتقى قصد الرسام والمتذوق معا" فدلالة العمل الفني لا توجد خارجه "[1].

من هنا نصل وفق الإستطيقا الفينومينولوجية إلى معنى الخبرة الجمالية، بما هي تعبير واتصال معا، فمن جهة أولى قصد المصور ليس قصدا نفسيا بل إن قصده يتصل بخبرته أي كما هو متجسد في تعبيره الفيزيقي، إذ نكشف تعبير الفنان وقصدياته في عمله الجمالي، ومن جهة ثانية يكون التعبير الجمالي تعبيرا أوليا وليس ثانويا، أي انه ليس ترجمة لتصورات وخيالات ولكنه نفسه خلقا لمعنى[2]. من هنا نفهم أن المحاولة الفنية للمصور هي طريقة **للتعبير** عن علاقته بالعالم وتأصل جسده في عمق كينونة العالم وأن الفن إنما ينشأ في سياق خلق الذوات لأنظمة حضارية ليست إلا مظاهرا لقدرة الإنسان على **التعبير**.

يتحدث **ميرلو-بونتي** عن أشكال التعبير الفني، وقد احتل الرسم أو التصوير في أكثر من مناسبة انشغاله الفكري، ناهيك عن تأثره بصديقه **سيزان**، حيث يرى أن المصور – الفنان – لا يتعرف على أسلوبه الخاص في التعبير إلا من خلال احتكاكه المستمر بالعالم وبموضوعات إدراكه الحسية فحسب بل يتعرف عليه أيضا من خلال الآخرين، وهم ليسوا فنانين يبحث عن أسلوبه من خلال أعمالهم، بل أيضا المتذوقون لعمله؛ **فالتعبير الجمالي** بأشكاله المختلفة، يصبح متحققا ويتخذ دلالته من عيون الآخرين. وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن " خبرة الفنان، كما تفترض العالم، فإنها تفترض الآخر "[3].

إن الأسلوب ليس شيئا ينبثق عن الأديب أو المصور، وليس أثرا يخلفه نتاجه، وإنما يتموضع في المكان الذي تمنح العلامات فيه عالم الخبرة شكلا. وجد **ميرلو-بونتي** في الدراسة الجمالية للتعبير التصويري جدلا دائرا يناظر ذلك الجدل بين العقلانيين والتجريبيين حول إدراك الوعي لعالمه. وقد انعكس هذا الجدل بين هذين القطبيين على دراسة فن التصوير، فالمصور إما أن يكون حسيا يغلب على لوحاته طابع اللون، وإما أن يكون عقليا تسود لوحاته الأفكار، وهذا الخلاف هو نتاج القسمة الثنائية بين الذهن والجسد، فقد حاول **ميرلو-بونتي** تجاوز هذا الجدل، وهو ذات الجدل الذي كان **سيزان** يحاول تجاوزه، حين كان يتلمس أسلوبه في التعبير، ولهذا يقدم لنا **ميرلو-بونتي** أسلوب

[1] سعيد توفيق، المرجع السابق، ص217.
[2] المرجع نفسه، ص 121.
[3] المرجع نفسه، ص 228.

التعبير في لوحات **سيزان** بإعتباره مثله الأعلى، فقد أكد أن التصوير ليس تجسيدا لمشاهد متخيلة، وليس إسقاطا لأحلام في الخارج، إنما هو دراسة دقيقة لمظاهر[1] . يمكث **سيزان** طويلا أمام الموضوع الذي يريد تصويره، فهو ليس صاحب أسلوب جديد في تاريخ الرسم، لكنه أكد هو ذاته أن " المنظور يتعقل ذاته في، فما أنا إلا شعوره أو وعيه بذاته "[2] يقول **ميرلو-بونتي**: "**وهكذا يبدو كما لو كان في وظيفة المصور إلحاحا يفوق كل إلحاح، إنه هناك، قوي أو ضعيف في الحياة، ولكنه مطلق السلطة بلا منازع في التأمل في العالم، دون أي "أسلوب" عملي سوى ما تكتسبه عيناه ويداه من كثرة الرؤية ومن كثرة التصوير**".[3]

تتمرن الرؤية لدى المصور، فسواء أكانت رؤيته مبكرة أو متأخرة، وسواء كانت تلقائية أم تكونت في المتحف، فإنها في كل الأحوال لا تتعلم إلا بالنظر، ولا تتعلم إلا من ذاتها. يستشهد **ميرلو-بونتي** برؤية **سيزان** حين يرى أن" **الطبيعة في الداخل**". فالكيف والضوء واللون والعمق التي هي هناك أمامنا، ليست كذلك إلا أنها توقظ صدى في جسمنا لأنه يستقبلها، وجسدي الذي ينظر بإمكانه أيضا النظر إلى ذاته. إنه يرى ذاته ناظرا ويلمسها لامسا، مرئي محسوس لذاته عينها[4].

إن فن الرسم، تبعا لتحليلات **بونتي**، هو المحطة الحاسمة التي يحصل فيها تجاوز الحدود الممارسة من طرف الرائي والمرئي. ويحدث بهذا شكل من القصدية المعكوسة من خلال تحول الرائي إلى مرئي من خلال استحضار تجربة كثير من المصورين حين قالوا إن الأشياء تنظر إليهم وتكلمهم.

يعد اللون السمة الأساسية لفن التصوير، فلا ينظر إليه باعتباره بقعة لونية فقط، لا تشير إلى موضوع ما، وإنما تصبح الشرط الأساسي لانبثاق شيء ما في العالم. إن سيادة اللاملون لا تعني بالنسبة للذات وجود عالم بلا صفات فحسب، وإنما تعني غيابا تاما للعالم. " فاللون بهذا المعنى هو الحد الفاصل بين الشيء واللاشيء، يعين الشيء المنبثق، حتى قبل أن يصبح شيئا محددا، أو بالأحرى هو ينتمي إلى نظام سابق على ظهور الأشياء. "[5]

---

[1] سعيد توفيق، المرجع السابق، ص228.

[2] Maurice merleau – ponty, sens et nom – sens, op.cit.p.32.

[3] موريس ميرلو-بونتي، العين والعقل، المصدر السابق، ص15 .

[4] المصدر نفسه، ص ص 21- 25.

[5] جمال مفرج، المرجع السابق، ص95.

هكذا نأتي إلى إبراز بعض المعاني التي أسندها **ميرلو-بونتي إلى** فن التصوير، مؤكدا من خلالها على مسألة التعبير الفني بإعتباره لغة ضمنية تشير في صميمها إلى دروب الكينونة وليست واقعة التجسد إلا تعبيرا عن كوننا ذوات معبرة تصنع وجودها الحضاري بنشاطاتها الفنية.

خاتمة:

لقد حاولت من خلال ما تقدم إبراز الإسهام الذي تقدمه النظرية الإستيطيقية لدى **ميرلو-بونتي** في تحليلها لخصوصية فن التصوير وإظهارها لمقاصده الانطولوجية. وهي نظرية تستمد خصوصيتها من انبثاقها من رحم فينومينولوجي سعى جاهدا إلى تأكيد أصالة حياة الإدراك بمفهومه الجديد. وفي تجاوزه لجملة الأحكام السابقة حول الذات، نحت **ميرلو-بونتي** فلسفة للجسد من شأنها بعث الجسد في قالب جديد، فنحن في النهاية وعي متجسد، قبالة العالم، والجسد هو مسكن التعبير ومنبعه، ومنه تنبثق كل الإيماءات والحركات التي من خلالها نتواصل بالعالم بفعل القصدية المصحوبة بالوعي. ومن الرؤية تنبثق صنعة التصوير والمصور يعبر عن صمت الوجود أو بالأحرى دروبه الصامتة. إن فن التصوير هو تعبير إيمائي لا يخضع لقواعد أو أحكام سابقة، يعبر عن صدق باطني للفنان ويخلط – على حد تعبير **ميرلو-بونتي** – جميع مقولاتنا عن الماهية والوجود، الخيالي والحقيقي، المرئي واللامرئي، وذلك ببسط ما في عالمه الشبيه بالحلم من الماهيات الجسدية والتشابهات الفعالة للدلالات الصامتة. والواقع أن **ميرلو-بونتي** من خلال فينومينولوجيا الفن قد فتح أمام الانسان منفذا قيميا أو بالأحرى جماليا من خلال تعليمه كيف يتعامل ويتواصل أنطولوجيا مع العمل الفني والفنان وهي طريقة فلسفية بارعة في إسقاط فلسفة الفن من سماء المجردات إلى أرض الواقع وجعلها خادمة لواقع الذات الإنسانية.

قائمة المصادروالمراجع:

1-المصادر:

- **باللغة العربية:**

موريس ميرلو-بونتي، العين والعقل، ترجمة: حبيب الشاروني، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط.1، بدون تاريخ.

ـــــــــــــــــ، المرئي واللامرئي، ترجمة: عبد العزيز العيادي، مراجعة ناجي العونلي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط.1، 2008.

ـــــــــــــــــ، ظواهرية الإدراك، ترجمة: فؤاد شاهين، معهد الإنماء العربي، بيروت، ط.1، 1998

- **باللغة الأجنبية:**

1- Maurice Merleau- ponty, Sens et Nom – Sens, éditions Gallimard, Paris, 1966.

2-المراجع:

- **باللغة العربية:**

1- حبيب الشاروني، فكرة الجسم في الفلسفة الوجودية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 2005.

2- كمال بومنير، مقاربات في الجماليات المعاصرة، كلمة للنشر والتوزيع – منشورات الإختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2017.

3- سعيد توفيق، الخبرة الجمالية-دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1992.

4- جمال مفرج، " فينومينولوجيا الفن عند ميرلو-بونتي " ضمن كتاب الطريق إلى الفلسفة. دراسات في مشروع ميرلو-بونتي. إشراف د/ جمال مفرج، الدار العربية للعلوم ناشرون – منشورات الإختلاف، بيروت، 2009.

5- ميشيل هار، فلسفة الجمال، قضايا وإشكالات، ترجمة: إدريس كثير – عز الدين الخطابي، منشورات ما بعد الحداثة، فاس، 2005.

- **باللغة الأجنبية:**

1-Michela Marzano, la philosophie du corps, presses universitaire de France, 2éme édition, 2011.