مجلة أبعاد مجلد 08 (عدد 1خ) – 31 جويلية 2021
ISSN : 2353 – 0030
EISSN: 2602-697X

تعبيرية الجسد في فكر ميرلوبونتي الإستطيقي

Body Expressionism in Merleau-Ponty's Aesthetic Thought

عثمان بشير[1*] ، أ.دمخلوف سيد أحمد[2]
makphilos@yahoo.fr nourelle2002@gmail.com
[1] كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس (الجزائر)
مخبر الجزائر تاريخ ومجتمع في الحديث والمعاصر، جامعة سيدي بلعباس
[2] كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس (الجزائر)

****

تاريخ الإرسال: 2021/04/23 | تاريخ القبول: 2021/05/29 | تاريخ النشر: 2021/07/31

ملخص:

يؤكّد هذا المقال على فكرة مفادها أن مسألة الفنّ في الفلسفة الميرلوبونتية لا تتعدى الإدراك بكل مستوياته المعرفية والإيستطيقية. ولقد أعطى الفيلسوف الفرنسي أهمية كبرى للرؤية أثناء العملية الإدراكية المتصلة بالجسد، لما تتميز به هذه الوظيفة من محاولة مستمرة ودائمة للبحث في العالم والكشف عن حقائق الفنون المختلفة. فالفنّ عند ميرلوبونتي يسمح بفهم العالم المرئي المرتبط بوجود الإنسان؛ وإن للجسد القدرة على توحيدنا بالأشياء لأننا من "نسيج واحد"، لكنه يتعذر علينا مقارنته بالشيء المادي، إذ بالأحرى يمكن مقارنته بالعمل الفنّي. وعليه، تثير هذه الورقة مناقشة فكرة التعبير عند ميرلوبونتي من خلال تجربة العمل الفني.

وإن تجاوب فيلسوفُنا مع "مالرو" باستعادة القول الإيستطيقي، فهو يبتعد عن الفكرة التي صاغها "سارتر" عن التعبير الفني، لاسيما فكرته عن الأدب كحوار بين الصمت والكلام. ومن ثمَّ تتخذ مسألة التعبير أهمية بالغة من حيث الخصوصيات التي قد تُوَسّع لُغة من المفترض أن تُظهر علاقتنا بالمحسوس جلية، ومن هنا يصير التخلي عن العالم لا معنى له، ولا الارتداد عن الذات.

الكلمات المفتاحية: الجسد؛ الإستطيقا؛ المرئي؛ التعبير؛ العمل الفني.

Abstract:

This paper deals with the idea of art in the philosophy of Merleau-Ponty (1908-1961). His point of view shows that art issue is related to the perception without going beyond in its cognitive, aesthetical levels. Morever, this art helps us to understand this world as well as to engage with it. According to him, our body is not only a potential object of study for science,

* المؤلف المرسل: nourelle2002@gmail.com

but it is also a permanent condition of experience, a constituent of the perceptual openness to the world. It is difficult to compare the body to a material thing but we can compare it to an artistic work. The main idea of expression used through the artistic work represents the theme of our discussion. In spite of certain similarities with André Malraux (1910-1976), mainly in giving importance to the aesthetic experience, Merleau-Ponty is distinguished from Sartre (1905-1980). What makes Merleau-Ponty's view different is the idea of literature as a dialogue between

Keywords: body; aesthetics; the visible; expression; artistic work.

مقدمة:

يبدو، عند تفحص أعمال ميرلوبونتي الفلسفية أننا بصدد فكر إستطيقي من نحو لآخر. ذلك، لأن :

- هذا الفكر يتأسس على نظرة ناقدة للإدراك كظاهرة إدماج مركزية للإنسان في العالم،

- هذا الفكر يجعل من المحسوس الطبقة الأولية لهذا الإدراك،

- الفن ورهاناته ظل يلعب دوراً نموذجياً على شاكلة البَرَاديغْم في كل الفلسفة الميرلوبونتية.

وبالتالي، فمن الصعب أن نعزل في هذا الفكر جانباً إستطيقياً عن جانبٍ آخر، وهو ما يقرّبه إلى أفهامنا شهود الجسد وقدرته على الإحساس وأنه يحتلّ دوماً المركز لأي إشكال، وأنّه يحتلّ دوما المركز لأيّ إشكال، ثمّ إنّ تأثير التطوّر الدّاخلي لفلسفة ميرلوبونتي سيدفع بمركزها الرئيسي إلى التحوّل من الإدراك إلى الرؤية، بحيث ينتقل الإنتباه من الإحساس العام إلى الدلالة المحدّدة لهذه الرؤية[1]، ومع ذلك سنحاول في هذه الورقة إبراز بعض معالم هذه البنية، مستقصين فكرة الإستطيقا بمعنيَيْها الواسع والضيّق المتباينَيْن، أي بصفتها قدرة على الإدراك، وبصفتها مجموع التأمّلات حول الإبداع واستلام الأعمال الفنّية. فهل هذا التباين هو الذي سيُمَكِّنُنا من عدم قطع صلة أفكار ميرلوبونتي حول الفنّ بأصلها الحقيقي، أي الإستطيقي؟

[1] Bachir Otsmane, Makhlouf Sid Ahmed, Philosophie de l'art chez Merleau-Ponty, Revue ABAAD, Vol 5, N2, 2019, p 281.

1. الجسد كعمل فنّي:

يوجد نصّ كتبه موريس ميرلوبونتي (Merleau-Ponty 1908-1961) قبل وفاته، وعُدَّ بمثابة مشروع-تقييم لكلّ أعماله. إنه التقرير الذي بعثه إلى السيّد مرسيل غيرو (M. Gueroult) بمناسبة ترشيحه في كولاج دي فرانس (Collège de France) سنة 1951، يُبيّن فيه أفكاره الرئيسية لِأوّلى إنتاجاته المنشورة، ثم يُشير أنه شارك منذ سنة 1945 في الأبحاث التي خُصّصت لـ"ترسيخ المعنى الفلسفي للأولى نهائياً، ولأن تنضمّ بدقة صارمة إلى هذه الأخيرة بما أنها تتسلّم منها خطّ سيرها ومنهجها"[1]. وكذلك نستشف من هذا التقرير أنه يمكن اعتبار فكره كما لو كان متسعاً لاهتمام أكبر ذي طابع استطيقي، فالطرح الجمالي الجديد الذي أولته الإنطباعية للعمل الفنّي هو"ما سيجيء به موريس ميرلوبونتي فيما بعد والذي قوامه ضمن اعتقاد وجودي مفاده أنّ الطبيعة ليست تتكرّر مرّتين بنفس الشكل[2].

وبالفعل، إن معنى أعماله السابقة على سنة 1951 يُمكن تلخيصها في محاولة "استعادة عالم الإدراك"، تماماً كما يمكن توضيح الأعمال المقبلة بإرادة "تِبْيان كيف أنّ الإدراك الذي درَّبنا على الحقيقة، بوسع التواصل مع الآخر والفكر أن يستعيدانه ويتجاوزانه"[3]. وبصفته معرفة مطلقة للفيلسوف، يستحق الإدراك أن نحُلَّ فيه ونستقر، كما يتجلى ذلك في "فينومينولوجيا الإدراك"، وأيضا في رهانات" العين والعقل"، تلك التي"تستند الجسد وتتّكئ عليه،إذ العين واليد فيها أساس الوجود الذي يتجلّى العالم فيه.... [4] بدلاً من أن نتوقف دونه كمشاهد غريب.

وهذا التغيير للوجهة الفلسفية يكشف عن الكيفية التي بموجبها يسكن الجسد الفضاء أو يلازمه، يسكن الطبيعة العميقة للصفات كما في الألوان، والتي "تضحى في الحقيقة أنماطاً شتى لتواجدنا مع العالم"[5]، كما يكشف أيضاً أن العالم المدرك ليس

---

[1] Merleau-Ponty, La prose du monde, ed. Gallimard, Paris, 1969, p.I

[2] مصرني أمين، الحسين الزاوي، العمل الفنّي التّشكيلي فضاء للتجربة الجمالية، مجلة أبعاد، منشورات مخبر الأبعاد القيمية، جامعة وهران2، المجلد5، العدد 1، 2018، ص20.

[3] Merleau-Ponty, de: Ronald Bonan, L'esthétique de Merleau-Ponty, PUF, Paris, 1997, p.5

[4] مصرني أمين، الحسين الزاوي، العمل الفنّي التّشكيلي فضاء للتجربة الجمالية، ص 26.

[5] Merleau-Ponty, La prose du monde, ibid, p.6

بالمستطاع تعريفه كدائرة فريدة إلا بعبارات الأسلوب*. والحال أن ذلك يتيح لنا رؤية المعنى الذي يمكن أن تأخذه إستطيقا ما في هذه الشروط؛ فهذه الجمالية إذن يمكن أن تكون نظرية الحقيقة، وأن تعطي في الوقت نفسه معنى لعمل الفنّان الخاص بما هو مُمِدّ للميولات العامة لإدراكنا؛ "فالفكرة التي تكتفي أن توجد لذاتها بمعزل عن إزعاجات الكلام والإتصال، ما أن تظهر حتى تنزلق إلى اللاوعي، مما يدفعنا إلى القول بأنها لم توجد حتى لذاتها"[1]. وينبغي في هذا الإطار أن نصف المفهوم الذي يسمح لنا بالحفاظ على هذا القصد المزدوج، وليس إلا مفهوم التعبير. وبالفعل، إن التعبير الذي يبدأ بالوضعية الجسدية والحركة والذي يعرف ترجمته الأقلّ شبهة في خوارزم رياضي، يغدو سبيلنا في تملّكنا للحقيقة. يكتب ميرلوبونتي: " [الفكرة] تتقدم في اللحظة وكأنها وميض البرق، ولكن يبقى علينا بعدئذ امتلاكها، فهي تصبح ملكنا بواسطة التعبير"[2]. وكذلك يكشف ميرلوبونتي عن نيته لكتابة مؤلفيْن الأول منهما يُخصص مباشرة لهذا المفهوم (وهو "نثر العالم")، والثاني الذي كان ينبغي أن يُسمى بـ "أصل الحقيقة" يُخصص لدراسة النظام الميتافيزيقي المتعلق بالحقيقة التي يفترضها التعبير.

يمكننا بفضل نظرية الممارسة الشعرية للُّغة وعموماً بقدرتنا على التعبيرية أن نأمل توضيح نسبتنا إلى الحقيقة. يكتب ميرلوبونتي:"أن نُعبّر يعني، للذات المتكلّمة، الإستيعاء (la prise de conscience)، إنها لا تُعبّر للآخرين فحسب، بل تُعبّر من أجل أن تعرف ذاتها ما تقصده"[3].

والحالة هذه، إن ما يعطي الفرادة لتصور ميرلوبونتي هو التوكيد على كمال وحدة هذه القدرة التعبيرية بمعنى أن نفس السيرورات ونفس القانون كلها تعرض التعبير الأول المقدَّم على كل فعل دلالي للفكر النظري، كما تعرض أيضاً التعبير المحكم بالتمام الذي ينبغي أن تكونه اللغة الرياضية. ويكتب ميرلوبونتي: "يجب أن نتعرف (...) على المعنى التعبيري قبل تصنيف المحتوى على أنه شكل"[4]. وهذه الوحدة ترتكز على جسدنا،

* إنه الأسلوب العالمي الذي تساهم فيه كل الكائنات المُدرِكة" ص 6 للكتاب السابق.

[1] ميرلوبونتي، ظواهرية الإدراك، تر. فؤاد شاهين، معهد الإنماء العربي، 1998، ص 206

[2] ميرلوبونتي، المرجع نفسه، ص 152

[3] Merleau-Ponty, Signes, Ed., Gallimard, Paris, 1969, p.113

[4] Merleau-Ponty, Phénoménologie de la perception, ed. Gallimard, Paris, 1945, p.337

وبالأخص على وضعيته وقوته المُحرِّكة: " إن جسدنا باعتباره يُحرِّك نفسه بنفسه، أي باعتباره لا ينفصل عن نظرة على العالم، وبأنه تلك النظرة ذاتها مُحقَّقة، هو شرط الإمكانية، ليس فقط للتركيب الهندسي، بل أيضاً لجميع العمليات التعبيرية ولِكُلّ المكتسبات التي تُشكِّل العالم الثقافي"[1]. تلك هي بدون شك كل فرادة الجسم الإنساني الذي يتميز جدّاً عن الجسم الحيواني؛ وهذا أساساً لأنه "حمّال لِـ "تعالي"" منفتح تجاه ذاته واتجاه العالم. فالجسد البشري يغدو "أثر وجود"، لأنه يلتحم بهذا العالم بقدر ما يكون مشروعاً لعالم ممكن. وعلى هذا النحو، يتحرك الجسد في بُعد "المنفتح" لأنه لا وجود لعالم معاش إلاّ لأنّ لنا "محيطاً". ويبقى هذا العالم المعاش أيضاً جزئياً أصل وجودنا. وإنّ إحدى جذوره لتنغرز في ظلمة المحسوس، في العالم قبل-موضوعي الموجود قبل انبثاق كل معنى وكل كلام. ومع ذلك، فليس لأنّ مثل هذه الأقدمية أمست ممكنة ينبغي من ذاك أن نستنتج أن صمت العالم الأصلي يغدو محايثة مطلقة. إن هذا الصمت لا يمكن إدراكه إلا كالشيء الذي بدونه قد لا يكون التعبير ممكناً، ولا الدلالات التي يغذيها حقاً[2].

وكذلك ينبغي أن ننطلق من هذا المكتسب: يتميّز الجسد، كونه فاعل الإدراك، بخاصية التعبير كما أنه ينمّ عن سلوكات تُبدع المعنى، ذلك أن "أساليب التعبير المختلفة، وما تتميّز به اللغة، ما هي إلاّ أساليب الجسد التي يتخذها للإنخراط في العالم"[3]. فميرلوبونتي، بتأكيده على خاصية التعبير للجسد يشدّد على دور الذات في السّعي الدائم للوصول إلى المعنى ومحاولة الكشف عنه، ليس معنى الوجود، وإنما المعنى الذي يُبدعه الجسد من خلال حركاته ونظراته ورغباته[4].

ففي تعبير الجسد لا تنفصل الإشارة (أو الإيماءة) عن دلالتها، "بحيث أنَّ التعبير لا ينفصل عمّا هو مُعبَّرٌ عنه"[5]؛ ومن ثَمّ يمكن فهم أفعال الجسد على هذا النحو:

---

[1] ميرلوبونتي، ظواهرية الإدراك، مرجع سابق، ص 315

[2] Merleau-Ponty, Maurice, Résumés de cours du Collège de France (1952-1960), Gallimard, Paris, 1960, p.207

[3] الشاروني، حبيب، فكرة الجسم في الفلسفة الوجودية، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، ص 141، 2009

[4] Revue de métaphysique et morale, Paris, 1971, p.128

[5] سعيد توفيق، الخبرة الجمالية (دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية)، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 1992، ص 211

فالتعبيرات الخاصة بحالاتنا الذهنية والوجدانية، مثل اللّذّة والألم والرغبة والغضب، هي إيماءات للجسد، أي تعبير عن معنى غير قابل للإنفصال عن تعبيره الجسدي. وإذا اعتبرنا مثلا حالة الغضب، فالتعبير عنه من خلال الإيماءة هي "كابتسامة الأمّ تُوصل حالة وجدانية يفهمها طفلها، ويستجيب لها بشكل مباشر"[1]؛ وكان من الطبيعي أن يُوَسّع ميرلوبونتي نظريتَه في الإيماءة لتشمل الإيماءة اللغوية؛ فالكلمة هي جزء من عالمي اللغوي وجزء من الوسائل التي يستعين بها الجسد في الإتصال بعالمه؛ غير أن فعل التعبير لدى الكاتب لا يغدو مختلفاً كثيراً عن فعل التعبير لدى الرّسّام، الذي تصلنا لغتُه من خلال العالم الصامت للخطوط والألوان؛ وما يصدق على فعل التعبير لدى الرّسّام أو النّحّات، يصدق أيضاً على فعل التعبير في عالم الموسيقى[2].

وكذلك توقظ الكلمات والأضواء والنغمات والألوان صدى في أجسامنا، و"بفضل ما يتميّز به جسد الفنّان من الصفاء، تمرّ الأشياء داخله وتتكوّن تكويناً سرّيّاً محموماً، كأنّ نظرته نظرة ساحرة، أو كأن روحه تخرج خلال عينيه لكي تتجوّل في الأشياء"[3]. وكذلك يغدو جسدُنا الفضاء التعبيري بامتياز؛ إنه يُحوِّل القصديات إلى حقائق دائمة، وهو وسيلتنا لامتلاك عالمنا، كما هو أيضاً أساس قدرتنا الرمزية. " إن جسدي هو المكان أو بالأحرى هو الراهن لظاهرة التعبير"[4]. إنه يسمح بالتقاء تجارب سمعية وبصرية ولمسية كما يسمح أيضاً برسوخها؛ وعلى هذا النحو تؤسّس الوحدة الماقبل عقلية للعالم المُدرَك الذي سيكون بدوره مرجعاً للتعبير الكلامي والدلالة الفكرية.

وفي هذه الحالة يمكننا الحديث عن طبيعة مُلغِزَة للجسد الذي ينقل إلى العالم المحسوس المعنى المُحايِث، الذي يوجد فيه، في اتصاله بالأشياء؛ إنه يجعلنا نشاهد على هذا النحو "معجزة التعبير". يكتب ميرلوبونتي: " (...) إن تحليل الكلام والتعبير، يجعلنا نعترف بالطبيعة اللغزية لجسدنا (...) فهو ليس بموجود حيث هو، وهو ليس ما هو (...)"[5]. وكان سيزان يقول عن صورة وجه: " إذا رسمت كل النقاط الزرقاء الصغيرة وكل

---

[1] المرجع نفسه، نفس الصفحة

[2] المرجع نفسه، ص 217

[3] حبيب، الشاروني، مرجع سابق، ص 128

[4] Merleau-Ponty, ibid, p.272

[5] ميرلوبونتي، ظواهرية الإدراك، المرجع نفسه، ص ص 165-166

النقاط البُنّية الصغيرة، أجعله ينظر كما ينظر ... لا فرق عندي إذا شكّكوا كيف نجعل الفمَ حزيناً أو نجعل الخدّ باسماً، إذا مزجنا أخضراً مع أحمر"[1]. ويُعلّق ميرلوبونتي: « هذا الكشف عن معنى محايث أو ناشئ في الجسد الحيّ يمتدّ، كما سوف نرى، إلى كامل العالم المحسوس؛ ونظرنا الذي أيقظته تجربة الجسد، سيجد في جميع "الأشياء الأخرى" معجزة التعبير»[2]، من حيث : "أن الجسد لا يمكن مقارنته بالشيء المادي، وإنما يُقارنُ بالأحرى بالعمل الفني؛ فالفكرة في اللوحة أو في المقطوعة الموسيقية لا يكمن إيصالها إلا بنشر الألوان والأنغام (...) فالقصة والقصيدة واللوحة والمقطوعة الموسيقية هي أفراد، أي كائنات حيث لا نستطيع أن نُميّز فيها التعبير عن المعبّر عنه، وحيث لا يمكن بلوغ معناها إلاّ بواسطة تماسّ مباشر؛ هذه الكائنات تشعُّ دلالاتها دون أن تترك موضعها الزمني والفضائي. بهذا المعنى يُمكن لجسدنا أن يُقارَن بالعمل الفنّي"[3].

وفي هذه الحالة يضحى من الممكن إبراز، بشكل موازي تامّ، نظرية تعبيرية جسدية وإستطيقا بالمعنى الحصري للكلمة، علماً أن الضوء الذي تنشره كلُّ واحدة منهما على الأخرى يضع الفلسفة والفنّ في علاقة وطيدة من النادر جداً بلوغها.

وعلى هذا النحو، إن أفعال التعبير وأنظمة المعنى التي تجد أصلها في حركيتنا ستكون قابلة للمقارنة مع التحقيقات الفنّية. وتماماً كما توجد كلمات خارقة ومعاني أبكار، توجد بالمثل أعمال فنّية مُتفوّقة. وعلى العكس تماماً، فكما يمكن أن لا يكون عملٌ فنّيٌ سوى نسخة بسيطة، يمكن للتعبير أن يقتصر على إعادة معنى مؤسس سَلَفاً[4].

والحالة هذه، إذا كُنا نعيش حقا في عالم فيه الكلام مؤسَّساً، فكُلّ بحث عن الحقيقة سوف يكون بحثاً عن الأصول، تلاق من جديد للحركة الأولى التي تكُفُّ عن الصمت وتؤسّس الكلام، غير أن هذه الحركة تغدو بلا تمييز حركة شاعر أو حركة رسّام، ذلك أنَّ : "التعبير الجمالي الملموس يُضفي على ما يُعبَّر عنه الوجود في ذاته؛ إنه

[1] ميرلوبونتي، المرجع نفسه، ص ص 166

[2] Merleau-Ponty, ibid, p.230

[3] ميرلوبونتي، المرجع السابق، ص 132

[4] ثمة تمييز أقامه ميرلوبونتي بين الكلام المتكلّم والكلام المتكلَّم، فـ "الأول هو الكلام الذي يكون فيه القصد الدلالي في حالة نشوء "، بينما الثاني فـ " ينعم بدلالات متوفرة كما لو كان ينعم بثروة مكتسبة؛ فانطلاقاً من هذه المكتسبات تصبح أفعال تعبيرية حقيقة أخرى ممكنة". أنظر لتفاصيل أكثر: ميرلوبونتي، ظواهرية الإدراك، مرجع سابق، ص 165.

يُمَوْضعه في الطبيعة كشيء مُدْرَك يمكن الوصول إليه من قِبَل الجميع؛ أو على العكس، يقتلع الإشارات ذاتها – شخصُ المُمَثّل، ألوان وقُماشة رسّام – من وجودها الأمبريقي، ويُلقي بها في عالم آخر"[1].

فاللاتميُّز الأساسي للحركتين الشاعرية والتصويرية يُحيلُنا إلى اللامبالاة (l'indifférence) الجوهرية بين أنماط التعبير، التي طالب بها ميرلوبونتي، حيث أنه لا تفضيل – في هذه الفلسفة – للكلام. وهو ما يعني أنه ليس من الممكن أن نشير مباشرة إلى عالم مرجعي بوضوح ينفصل عن الفعل التعبيري، بل وأنَّ كُلَّ دلالة تغدو – إن لم تكن ملتحمة – مائلة وغير مباشرة. وبالتالي، إنَّ كل تعبير حقيقي هو مؤسسة مبهمة من معاني، بحيث أنه حتى وإن كان لغة من غير شكّ، يبقى فيه اللامنطوق أكثر دلالة من الألفاظ.

2. الفن واللغة:

وبالتالي فإنّ الفنَّ لُغةٌ: لكن بأيّ معنى؟ وعلى ما يتحدث؟ وما هي وحداته الدلالية وقواعده النحوية؟

على كل حال، إن طرح هذه الأسئلة غير سليم، ذلك أن اللغة بالمعنى المبتذل للكلمة هي التي تستمدُّ هنا من التعبير الفني قانونها؛ واللسان ذاته يغدو حالة خاصة لهذا التعبير. وكذلك يسعى ميرلوبونتي إلى قلب هذا الاتجاه المعتاد الذي يكمن في تعريف المجموعات الدالة حسب الأنموذج المفضّل للُّغة. وكان في هذا المجال قد قام بدور الرائد بقدر ما كان يشارك قبل الحالة النهائية في مناقشة كل تصورات الإبداع الفنّي ذات النزعة البُنْيَوية. ففي هذا الاتجاه التالي لأعمال الفيلسوف والقريب العهد بها، نشاهد خلطاً بين الرسالة والرمز المتميّز الذي يغدو فيه إبراز تركيب تصويري ما مثلاً ممكناً بالفعل (لكن مقابل أخطاء فادحة!). فمع الفنّ، ابتُدِئَ الإدراك – على حدّ تعبير ميكال دوفرين Mikel Dufrenne الذي يسعى إلى فضح الإفراط الشكلاني في هذه المسألة، وكان يعتقد أن سوسيولوجيا الفنّ يمكن أن تُحدث إسهامات في دراسة اللغة شريطة أن تبتعد هذه السيميولوجيا عن الألسنية وشكلانيتها[2]. وبالمقابل، فعلى الرغم من أن ميرلوبونتي يتّخذ دي سوسير De Saussure مرجعاً له فيقول بدلالة الإختلاف النظامي (signification par

[1] Merleau-Ponty, Phénoménologie de la perception, op. cit, p.213

[2] Dufrenne, Mikel, Esthétique et philosophie, éd. Klincksieck, Paris, 1967, pp. 73-112

systématique différence)، فإنه لا يختزل أبداً التعبير في جانبه الشكلي، وإنما يحتفظ فيه ببعد سيمنطيقي؛ ومع ذلك، فقد نتّفق على أنّ العلامات تغدو بالتعريف ملتبسة. وبالتالي، فإنّ التعبير الفنّي هو حقاً – كما يعتقد ميكال دوفرين – ذلك التعبير الذي يتيح فيه الغياب الكُلّي تقريباً للرمز تحويلاً غير مباشر للرسائل، وبحصر المعنى، فقولك أن الفنّ لُغة قد يكون فيه تأكيد على وجود رمز، وأن الفنان يتكلّم من خلال العمل الفنّي.

والحالة هذه، إننا لا نرى أن الفنّ يُظهِر شيئاً يشبه لُغةً ما، بما أنّ ذلك قد يدفعنا من جهة إلى التسليم بوحدة الفنّ كونه فناً فوق ا لفنون ثم البحث من جهة أخرى عن نظام من علامات تكون تحت تصرفه. "وإذ يتمظهر اللسان في مجمل الخطابات ويفرض على كل واحد منا شيئاً مشتركاً، نكوّن به شمولية متجانسة، لا تقدم مجمل الأعمال لفنّ ما خاصيات قد ينكشف فيها نظام ما"[1]. ويكون هذا أحق بنوع فنّي تام، منه بعمل فنّي منفصل، تكون معياريته ملتحمة به، بمعنى تُعرَّف به كُلّما تشكّل العمل الفنّي. وعلى هذا النحو، يظلّ المرجع إلى رمز ما ضرورياً، بما أن قصد المبدع الدال موجود، لكن تحديد الوحدات التي يُكوّنها تبقى مستحيلة. وهذا يعني أن العمل الفنّي خليق بتعبيرية بقدر ما تكون اللغة التي يلجأ إليها مُغمغمة على طريقتها ووحيدة في تقطيع وحداتها. وكذلك يلفت ميكال دوفرين إنتباهنا أنه لا نظير للتلفظ الألسني المزدوج، لا في التصوير ولا في الموسيقى ولا حتى في السينما. ومن ذلك قوله:

"إن الكتابة الموسيقية هي بالضبط رمز في خدمة رمز آخر (...) وعلى هذا النحو، لا يُقدّم الحقل الصوتي وحدات خاصة ما قبل موجودة فحسب لكن لا وجود له مُسبقاً على العمل الفنّي أصلاً (...) والحال أن العمل الفنّي الموسيقي ليس بوحدة خطّية مثلما هو الشأن للخطاب (...) كلاّ! إن الموسيقى ليست بخطاب، إنها لا تمتلك لساناً بل تغدو على الأكثر لساناً خاصاً لذاتها، لساناً متعذّر ترجمته وفهمه، لا تنتهي من هدمه كلما سعت لإيجاده"[2].

[1] Dufrenne Mikel, ibid. p. 8

[2] Ibid, p.85

بحيث أنه في الفنّ، إذا كانت ثمة لغة، ليس بوسعنا الشعور بها، إن صحّ القول، إلاّ بكيفية إستيعادية "على أثر العمل الفنّي"، الذي يغدو ذاته لغته الخاصّة، كفيلة وحدها بـ"تنشئة عناصرها في علامات"[1]، غير أنه بدلاً من أن نتحدث عن لغة يجدر بنا أن نتحدث عن كلام بالمعنى الذي يُسلِّم لنافيه العمل الفنّي رسالة ما، ولا سيما بالمعنى الذي يكون ذلك بقصد دالّ ذي طابع شخصي خلاّق. وعلى النحو ذاته، فمن الأفضل ألسُنِيّاً أن نستبدل لفظة دلالة بلفظة "ظِلّ معنى" (connotation) أي ما يُظِلُّه اللفظ من معانٍ. ومنه، إن العمل الفنّي "يردّ إلى معنى ما" أكثر من أن يوحي بدلالة[2]. لكن ماذا يعني هذا كله، وهل يأخذ ميرلوبونتي مأخذ الجد هذا التحليل ؟

إذا كان "الرّد إلى معنى ما" يتضمن أن المعنى يُقرأ مباشرة على الموضوع، وأنه لا يُضاف إلى الإدراك كضرب من تمديد بسيط لكنه يؤدي إلى جعل الذات متطابقة بالموضوع، كما يجعل أيضاً العمل الفنّي والمشاهد في تطابق تام ضمن فعل مشترك ... إذا كان هذا كله، فإننا نعتقد أن ميرلوبونتي يشاطرنا الرأي، من حيث أن فُرادة العمل الفنّي ليست مُرادفة لإغلاق هرمسي: إنّ هذا الرّد المعنوي ليس بحقيقي إلا في الإستيلاء مُجددا من طرف المتأمّل، وبالتالي بوسعنا القول أنه ثمة تواصل بدون فكرة عامة. وكذلك إن ما هو تعبيري فنّياً هو ما يُردُّ كلّياً إلى معنى بدون مفهوم أيٍّ كان.

وهذا هو ربّما السبب الرئيسي الذي كان ينبغي بمقتضاه "نثر العالم" أن يبدأ بإبلاغ لـ"شبَح لغة خالصة" كأداة شفافة للتعيين يحلم بها العلمُ أوّلاً، ثم تُتابع نظرياً على التعبير والطابع غير المباشر لكلّ لغة. وهذا حقاً ما كان قد بدأه صدور أحد أجزاء الكتاب في حياة ميرلوبونتي بتسميته "صمتاً" ذلك الأثر الظّلّي (l'effet connotati) الذي يتحدّث عنه دوفرين:"إذا نزعنا من عقولنا فكرة "نص أصليّ" قد تكون لُغتنا منه بمنزلة الترجمة أو رواية مرموزة، سنرى أن فكرة تعبير تام هي فكرة لا معنى لها، وأن كل لغة تغدو غير مباشرة أو إشارية، وإن شئنا، تغدو صمتاً"[3].

والحالة هذه، إنه في مُوَارَاة المستوى الدّلالي الخالص لحساب المستوى التعبيري والظّلّي، يلعب الفنُّ مرّة أخرى دوراً بَرَاديغْمياً. وبالفعل، إذا جمعنا الآن ما نعرفه عن

[1] Dufrenne Mikel, op. cit. p. 95

[2] Bonan, Ronald, op. cit. p.11

[3] Merleau-Ponty, Signes, op. cit. p.54

الجسد كوظيفة عامّة للتعبير، وما كُنّا قد عرفناه عن اللغة، نُدرك على التوّ أن مؤسسة العلامات الجديدة في الإبداع الفنّي تتجاوز بكثير التاريخ الخالص للفنّ، لكن تُمَثِّل مع ذلك البؤرة الحقيقية لأوضاع الإنسان الأساسية بصدد العالمَيْن الحسّي والثقافي. إن تاريخ الفنّ هو تاريخ العلامات التي تتوسط بيننا وبين الطبيعة أو بيننا وبين طبيعتنا. وبالتالي، نفهم لماذا يفترض التاريخ إبداعاً غير منقطع، بما هو تجديد إتفاق الجسد بالمحسوس، مثلما يكون اتفاق التجديد بين الروح والثقافة؛ فهذا التجديد يُترجم دائماً في ألفاظ غير مسموعة بل خارقة، وذلك ليصير بمثابة دعامة ترسيب في وقت ثانٍ. وبهذا المعنى، فعلى التصوير، والتصوير بالأخص، أن يتمكّن من تقديم مثال منتقى لتبيين "علمية اللغة": ففيه لا يوجد خلط مُمْكن بين كلام مُتكلِّم وكلام مُتكلَّم، ذلك أن وسائله التعبيرية – الصامّة تماماً – تتقلد، في مستواها الخاص، لُزوجة المعنى التي أراد سارتر Sartre – على عكس ميرلوبونتي – إلحاقها بالفنّ، لكن لينكرها بالضبط على اللغة[1].

3. إشارة إلى أندريه مالرو:

نعلم جيداً أن أندريه مالرو كان قد نشر مجموعة من نصوص ذات طابع إستطيقي تحت عنوان "أصوات الصمت"[2]، والتي كان عنوانها المؤمِّل ومضمونها المؤثِّر قد لفَتا انتباه ميرلوبونتي واسْتَمالاه. ولقد أقام هذا الأخير مع مالرو، من خلال هذه النصوص، علاقة حرجة وفي غاية التنوُّع، بقدر ما قد يكون من التعسُّف أن نتحدث عن ردٍّ لطُروحات الروائي والباحث مالرو، لكن أيضاً بقدر ما قد يكون غير صحيح أن نتحدث عن تبنِّيها؛ فانتقادات تصورات مالرو الإستطيقية تواصلت بطريقة ميرلوبونتي المعتادة والتي تكمن في اعتناق في مرحلة أولى توجُّهات الكاتب العامة التي يحسُّ بينه وبينها قرابة، ثم في مرحلة ثانية تبيان كيف أنّ عمل هذا الأخير يتضمن عناصراً تُمكّنه من تجاوزه إلى تصورات لا تنتمي في الحقيقة إلاّ إلى ميرلوبونتي نفسه. والمقصود ههنا هو تخليص لا-مفكَّر فيه ينتمي في الواقع إلى المؤلِّف الممتحَن وصياغته ضمن وجهة نظر ما غير منتظرة في نفس الوقت، وجهة نظر بوسعها إظهار الخيارات الأساسية التي ينضمّ إليها المؤلِّف ذاته دون أن يكون واعياً بها وعْياً تاماً. وطباقاً لهذه الطريقة، سيُبيِّن

[1] Bonan, Ronald, op. cit., p.12

[2] Malraux, André, Les voix du silence, Gallimard, Paris, 1951

ميرلوبونتي أن مالرو يغدو ممثِّلاً جديراً لتصوُّر مثالي للفنّ، بإيحاء من هيجل، حتى وإن كان فريداً من نوعه، والذي يتضمن خاصية تبعد مالرو عن هيجل وتُظهر معاً تناقضاً بين الفنّ والطبيعة بمقتضى ثنائية بوسعها مُواكبة مثالية ما.

لكن ماذا كان مالرو يقصد بـ"أصوات الصمت"؟ وأيُّ صمت كان يريده في نظرية إبداع فنّيّ رآها كتحوُّل (métamorphose)؟ إن مقاربة الفنّ بلغة التعبير، التي تبدو في هذه النظرية، لا يمكنها إلا أن تلفت انتباه ميرلوبونتي. وبالفعل، إن عمل مالرو النظري يجتازه، فيما يخصُّ الإستطيقا، رفضُ تصوُّر الإبداع الفنّي بلُغَة المحاكاة لحساب تصوُّر تعبيري للفنّ. وفي هذا التحوُّل للموجود الذي تناوله مرّةً أخرى الإبداع الفنّي، يتمظهر قصد: "خلق عالم مختزَل في أبعاد بشرية، عالم يمكن الإنسان أن يعرف نفسه فيه، ويتحاشى إحساسه بغرابة الكون"[1]. وفي هذه الحالة، نفهم إعجاب مالرو بكل هذه الأشكال الإستطيقية، أشكال الصانع الفنيّة التي يتمظهر فيها الفنّان بما هو خالق خالص؛ إن لم يكن نظيراً للإله فهو على الأقلّ نظير للموجود، كما استطاع أن يكون ذلك "غريكو"* Greco و"بيكاسو"* Picasso، كلٌّ على شاكلته[2]. يقول مالرو:"كل عمل فنّي عظيم يُدركنا بما هو صنعة خلاّق؛ وإنَّ فنّاناً كبيراً ليس مُستقلاً بذاته لأنه فريد في نوعه، بل إنه فريد في نوعه لأنه مستقلٌّ بذاته: من هنا تنشأ وحدانيته. لكننا قد اكتشفنا أن الفنّانين الكبار ليسوا مجرّد ناسخي العالم، بل هم نظراء له، ومن ثَمَّ ينتظم هؤلاء الفنّانون في وحدانيتهم"[3]. وكذلك نفهم السَّبب الذي استطاع من أجله الأدب الوهمي le fantastique جلْب اهتمامات مالرو؛ وإنَّ مثل هذا التصور للفنّ يُبيِّن بوضوح حدود فكر ذي نزعة حتمية على شاكلة "تين"*، لكن بمعنى ما على شاكلة "هيجل" أيضاً. وإذا كان مالرو قد رضي بجعل العمل الفنّي نتاجاً لعصره، فإنه لا يقبل فيه الوصف الهيجلي الخالص، بقدر ما ستُعيِّن الزمنية الفنّية دائرة أكثر أصالة عنده من أن لا

---

[1] De Saint-Chéron, François, L'esthétique de Malraux, SEDES, 1996, p.19

* غريكو Gréco (1541-1614) من اسمه الحقيقي Dhominikos Théotokopoulos رسّام فنّيّ إسباني من أصل إغريقي

* بيكاسو Picasso (Picasso Pablo Ruiz) رسّام فنّيّ إسباني استقرّ في باريس عام 1904.

[2] Bonan, Ronald, op. cit. p.14

[3] Malraux, André, Les voix du silence, op. cit. p.459

* تين Taine (Taine Hyppolotte 1828-1893) فيلسوف ومؤرخ فرنسي شارح لأعمال فنّاني عصره.

يستطيع فعله تمظهر الروح المحسوس من خلال الفنّ عند هيجل. فعند هذا الأخير، ليس ثمة إرادة خاصة بمالرو لصنع من العملية المبدعة "إرادة إنفلات من رقّ الموجود"[1] ولا إضاءة عمل الفنّان كـ"معركة مع الكون والموت"[2]. وإنَّ في هذه الإرادة وفي هذه المعركة تتفوق ذاتية الفنّان، وتنتهي بأن تتضح حتى وإن بدأت تحيا، حالما يُنجز العمل الفنّي، حياتها الخاصة، مستأنفة سيرورة التحوُّل التي تبدأ من الموجود لتغييره منتهية إلى "عدم تحقيقه". وهذا يغدو حقاً بالأخص في شأن الكتابة التي تُبدع الموجود مُخفية إياه برمزية ما : إنها تأنسن اللاإنساني، أو بالضبط تتوسّط العلاقة بين الإنسان وموجود ظلّ غريباً عنها كُلّية، كون الفنّان ينتزع مكاسبه مما كان في حوزة السّديم الأصم، ومما يضحى المجال اللاإنساني للكون[3]. وبين الكلاسيكية والحداثة "تُكرّسُ كتابات مالرو الفنّية نهاية لتصوُّر كلاسيكي للجمال[4]. وقد يميل ميرلوبونتي إلى القول أنها تُحافظ عليه. ومع ذلك يكون إهداء المقال* الطويل لسنة 1952 "اللغة غير المباشرة وأصوات الصمت" إلى سارتر، وهو مقال لم يكن في الحقيقة سوى جزء من المؤلَّف غير المستكمل والمعَنْوَن بـ"نثر العالم"، والذي استطاع ميرلوبونتي أن يقيم بفضله حواراً مع مالرو حول مسألة الفنّ كحالة خاصة لِلُّغة. ذلك أن القصد من وراء هذا المقال هو استئناف تحاليل مالرو لأنها تصف التصوير الحديث كمُجرّد انتقال من الموضوعي إلى الذاتي. ولم يكن في نية ميرلوبونتي تقويضها، لكن كان يريد تمديدها بالحفاظ على ما كان عميقاً وصحيحاً فيها.

وتنتمي بالأخص إلى مالرو فكرة أن كلَّ فنّ لُغة، لا سيما التصوير، وكان قد وصف مفهوم ا لتعبير الإبداعي بمثابة النواة الصّلبة لكل إبداع فنّي. ففي الأسلوب[5] يُجري

---

[1] Malraux, André, Le miroir des limbes, Gallimard, Paris, 1950, p.938

[2] De Saint-Chéron, op. cit. p.37

[3] Malraux, André, Le musée imaginaire de la sculpture mondiale, T1, Gallimard, Paris, 1952, p.60

[4] De Saint-Chéron, ibid. p.36

* أُصدِر في مجلة "الأزمنة الحديثة" (Temps modernes)، ويعاد نشره في كتاب "علامات" ص ص 49-104

[5] يعرّف مالرو الأسلوب كالتالي: "إن كل أسلوب يُبدع عالمه الخاص بتوحيد عناصر العالم التي تتيح توجيهه نحو جانب جوهري في الإنسان" (أنظر لتفاصيل أكثر Malraux, Les voix du silence, op. cit. p.322)

التحوّل الإبداعي هذا التغير الصوري المنسجم[1] الشهير، الذي سيبسطه ميرلوبونتي على كل تعبير شعري؛ أما مالرو فقد حاز على ثناء وافر كونه قد عرّف الإدراك كـ"أسلبة مسبقة"[2]، كما أثنى عليه أيضاً كونه وصَف عالم الفنَّان كعالم شخصي فريد من نوعه. إلاّ أنه يبقى لنا أن نفهم الدلالة العميقة لهذا الثناء، وهو ما لا نستطيع فعله إلاّ باتخاذ منعطفاً فلسفياً كبيراً:

"إدراك، تاريخ، تعبير؛ لا يكون بوسعنا تصحيح تحاليل مالرو في معناها الخاص، إلاّ بتقريب هذه المشكلات الثلاثة[3]. وبفهم الكيفية التي تُحاكى بها هذه المواضيع الثلاثة، نستطيع في الأخير توضيح حقيقة اللامُفكَّر فيه. وبالفعل، عندما نعثر مرّةً أخرى على كُنه الإدراك بملاحظة سيرورة الإبداع الفنّي، فإننا نخلص إلى تماهي السيرورة الجدلية التاريخية بسيرورة التعبير: "(فالجدلية) هي –يقول هيجل بالتقريب – سيرٌ يبدع مجراه بذاته ويعود ثانية إليها، حركة إذن لا دليل لها سوى مبادرتها الخاصة، والتي مع ذلك لا تفلت خارج ذاتها، تتقاطع بها وتتأكّد على فترات طويلة؛ وهو ما نُسمّيه، باسم آخر، ظاهرة التعبير، التي تستعيد قواها، ثم تنطلق بضرب من سرٍّ ذي طبيعة عقلانية. وقد نجد مرة أخرى مفهوم التاريخ في معناه الحقيقي لو تعوّدنا على تشكلته حول مثال الفنون واللغة"[4].

بحيث أن تصوّر الفنّ الذي قد يأخذ حول هذا الأخير نظرة خارجية، نظرة تقصّي سريعة survol، محاولاً فهم دلالة تجاوزاته الدّاخلية وتحقيقاته دون أن يعتنق منه الحركة، فإنه قد لا يُدرك منه إلاّ شبحاً. وهذا الوهم هو بالضبط ما تُعاني منه إستطيقا مالرو التي "لا تقيم في عملية الأسلوب ذاتها"[5]. وعلى هذا يستمرّ مالرو في تحليل تاريخ الفنّ بالتجائه مثلا إلى روح التصوير، مُخلّداً فكرة حتمية متعالية بقدر ما لا يأخذ عمل الفنّان معناه المتميّز إلاّ برجوعه إلى زمنية خاصّة جداً، تتأسّس في علاقة الأعمال الفنّية فيما بينها:

---

[1] Merleau-Ponty, Signes, op. cit. p.60

[2] Ibid, p.67

[3] Ibid, p.91

[4] Merleau-Ponty, Signes, op. cit. p94

[5] Merleau-Ponty, Signes, op. cit. p.91

"وإذن يتّفق مالرو مع فكرة تاريخ تجمُّع المحاولات الأكثر بُعداً وتحفظاً، على الأقل بصفتها مجازاً، كما يتفق أيضاً مع عقل في التاريخ يكون له أداةً. وإنّ مثل هذه "الوحوش" الهيجيلية لهي نقيض فردانية مالرو ومُكمّلتها"[1]. وكذلك يرافق على هذا النحو التقصّي الإستطيقي السريع كل المشكلات التي يواجهها الموقف العام الذي كثيراً ما نقضه ميرلوبونتي بهذه العبارة. وتماماً كما تأسست النزعة الديكارتية بداية من تمييز واضح بين الذات والموضوع، ومن شفافية الموضوع للذات التي تُهيْمن وتُشرف عليه، إن إستطيقا مالرو تميز بوضوح تام بين الفنان والعالم، وتجعله في علاقة، إن لم يكن فيها مُهيمناً بالخليقة، فهي على الأقلّ سهلة المنال للإنسان لأنه خاضع لقُوّة الإبداع الإنسانية:

"من وراء ظُلُمات العالَم الشيطاني المشوَّكة بملاقيط الحشرات (...) ومن وراء المتحف الخيالي وموكب ظلال الأعمال الضائعة العظيم، إن القوّة المُكوِّنة التي تكشف عنها الأعمال الفنّية وتتجاوزها (...) القوة التي تطبع بطابعها كل ما – على الأرض- تُسمّى بالإنساني"[2].

ونستنتج من ذلك أن البعد الإستطيقي يضحى أكثر إنسانية، ويقود مالرو إلى وصف نشاط الفنانين الخلاّق مندهشاً بهذا الحس الإلهي الذي أدخله هو بذاته في الفنّ.

وبالمثل، إن الوحدة، في ما يخص الأعمال الفنّية التي تُشاهد بين الإبداعات الأكثر بعداً على فترات ومسافات طويلة، تُعزى إلى "قدر محتوم يسيطر عليها تماماً"[3]. وما كان يقصده ميرلوبونتي هو بالعكس ردُّ "الفنّان المصوِّر نحو اتصاله بالعالم"[4]. واستخلاص كل النتائج على الصعيد الإستطيقي والفلسفي لتحوُّل المعقول نحو المحسوس. وبهذا المعنى، نضحى نقيم في حضور استطيقا الإلتزام.

[1] Ibid, p.81
[2] Malraux, André, Le musée imaginaire de la sculpture mondiale, op. cit. p.66
[3] Merleau-Ponty, Signes, op. cit. p.81
[4] Ibid, p.72

4. إشارة إلى جان بول سارتر:

إن الفكرة العامة التي يُكوِّنها ميرلوبونتي عن التعبير وعن الاستنتاجات الخاصة به على المستوى الإستطيقي، تُوضّح بجلاء العلاقة بين الفيلسوف وسارتر، مُوقّع[1] مجلة "الأزمنة الحديثة" سنة 1945 وما الأدب سنة 1947. ولا يسعنا إلاّ أن نندهش أمام المسافة التي تبعد التصوّر الخفيّ للأدب والفنّ عامة عند ميرلوبونتي مباشرة بعد الحرب العالمية الثانية ومواقف سارتر المعروضة دوغمائياً في نصّ سنة 1945. ففيها يتوسّع سارتر في فكرة الأدب الملتزم في مواجهته ضدّ أدب بورجوازي تتجذّر مسؤوليته حقيقة في تصوّر "تحليلي" للطبيعة الإنسانية؛ فحسب سارتر، إن هذا الأدب الرديء يجد في فكرة "الفنّ للفنّ" الفرصة التاريخية لتجنُّب المسألة التي لا مناص منها، مسألة دور الكاتب في المجتمع؛ وقد يفضي هذا إلى "أزمة لغة"[2] قد يكون ميلاد المجلّة معاصراً لها ومُصمّم على مقاومتها؛ ولعلّ الألفاظ تبدو مفروغة من معانيها عند أولئك الذين ضيَّعوا معنى الإلتزام وفقدوه. ومن هذا المنطلق، يقابل سارتر روحي فلوبير Flaubert وبروست Proust البرجوازيين بوعي دور الكاتب المتميز لكل من فولتير Voltaire وزولاه Zola أو جيد Gide، بحيث أنه في أعين سارتر نفسه تكمن مهمّة الكاتب في أن:

"تُرينا قيم الأبدية التي تنضوي في المناقشات الاجتماعية والسياسية بانحيازه إلى خصوصية [زمانه]"[3].

وسيكون هدف المجلّة على هذا النحو في إبراز تصوُّر الإنسان الذي تستلهمه منه الطروحات المتواجدة في الوضع الحالي وتسعى إلى عمله متخذة إياه كوجهة نظر "التصوّر التركيبي"[4] للواقع، ويكون مبدؤه أن الكلّ مهما كان يختلف عن أجزائه.

وهذا التصور سيناقض المُسلَّمة التحليلية البرجوازية التي تنصّ على فكرة مفادها أنّ " المُرَكَّبات ينبغي بالضرورة أن تُختزل في تنظيم عناصر بسيطة[5]، والتي بعدما أن ألهمت الثورة الفرنسية باختزالها مثلا المجتمع إلى مجموع أفراده، انتهت إلى مؤسسة

[1] Les temps modernes, "Présentation", n°1, Paris, 1945, pp.1-25

[2] Ibid, p.3

[3] Ibid, p.6

[4] Ibid, p.13

[5] Ibid, p.8

ذات طبيعة دائمة. وإنّ الكاتب البرجوازي لَيؤمن بهذه الطبيعة، وفي أعين سارتر، يؤمن بها بكل ما تجرفه في مسارها من روح رجعية. فالأدب الملتزم الذي ستشجعه المجلّة لا يعتقد إلاّ في كون "الإنسان موقفاً"[1]، وأنّ تحريره الفعلي لا بُدّ من أن "يتخلّص كلّية أي يصير آخراً، بتأثيره على وضعه البيولوجي بقدر ما يكون ذلك على وضعه الاقتصادي، وبتثويره حياته الجنسية بقدر ما يكون ذلك على وضعه السياسي"[2].

وفي هذه الحالة، نستشف الفكرة التي يمكن أن يتصوّها سارتر عن الصمت كمفهوم ذي طابع إستطيقي؛ فالصمت لا يستطيع أن يكون إلاّ رمزاً لِلُغة يتّهِمُها بألفاظ سياسية، وبالجملة يُقصيها كونها ترجمة أدبية لسوء نية؛ فلزوم الصمت مفاده رفض للإلتزام، بحيث يرى سارتر أن الإخوة غونكور Goncourt أمسوا مسؤولين بصمتهم عن القمع الذي سيطر عقب كومونة باريس*، "ذلك أنهم لم يكتبوا سطراً واحداً لمنعه". ونجد أنفسنا بعيدين كل البعد عن الفكرة التي يُكوّنها ميرلوبونتي سلَفاً عن التعبير الفنّي، وخاصة فكرته عن الأدب كحوار بين الصمت والكلام.

وكذلك تثير مشاركته في تحرير المجلة مشكلة وفاق عقليتهما أو وفاق عقول أفراد هيئة التحرير؛ وهذا الوفاق يبدو لنا بالأحرى ميتافيزيقياً أكثر منه إستطيقياً؛ ففي نصّ مؤرَّخ لنفس السنة ومنشور في "معنى ولا-معنى"[3]، يعزو ميرلوبونتي إلى الرّوائي مهمّة إيجاد الأفكار كما لو كان إيجاد أشياء، وهو ما قد يحدث اختلافاً ما بين الكاتب والفيلسوف لو لم يتشوّش هذا الاختلاف منذ أواخر القرن التاسع عشر. وإذا كانت الفلسفة فضلا عن ذلك، كما هو الشأن مع الوجودية والفينومينولوجيا، تهدف إلى إعطاء صيغة لتجربة ما مع العالم، فإنّ:

"مهمّة الأدب وكذلك مهمّة الفلسفة لا يمكنهما بعدُ أن ينفصلا (...) وإنّ التعبير الفلسفي ليتقلّد نفس الإلتباس الذي يعرفه التعبير الأدبي (...)"[4]، وإذا بدا ميرلوبونتي

---

[1] Ibid, p.18

[2] Ibid, p.14

* كومونة باريس (la commune de Paris): لجنة ثورية حلّت محلّ بلدية باريس في الثورة الفرنسية عام 1789 ثم استولت على السلطة.

[3] Merleau-Ponty, Sens et non sens, Paris, Nagel, 1948, pp 45-71

[4] Ibid, pp. 48-49

يشاطر سارتر نقد " التحليل العازل"[1] الذي "يجزّئ الزمن إلى آنيات منفصلة ويردّ الحياة إلى مجموعة من حالات وعي" فإغلب الظن أنه يفعل ذلك من أجل أسباب غير تلك التي يريدها سارتر، مُهتمّاً بوازع تعبيري للكلام أكثر منه برؤية سياسية للمجتمع. ويظهر الإختلاف في وضح النهار عندما يحرّر ميرلوبونتي في نفس السنة مقاله حول سيزان بعنوان "شكّ سيزان"، يصف فيه تعبير ما يوجد كونُه "مهمّة لا-نهائية"[2]، بل ولا سيما من أنّ فكرة كثافة كل بيان، وبالأحرى كل عمل فنّي، هي التي تشرف على وصف عمل الفنّان ووظيفته.

والحال هكذا، كيف يمكن التوفيق إذن بين مشروع إبراز "أنثروبولوجيا تركيبية" من المفترض أن تساهم في تحرير الإنسان وهو ما كان يُعلنه صراحةً نصُّ تقديم "الأزمنة الحديثة"، وبين الإقتناع أنّ الأدب " ليس بوسعه أن يأمل بلوغ شفافية تامة في التعبير"[3]؟

وعلى ضوء أطروحات "ما الأدب"، ما مآل هذا التوفيق الهشّ الذي كان أكثر ميتافيزيقية منه أدبية؟

يحتلّ الفيلسوفان في رأينا موضعين متقابلين في تصورهما للعلاقة ما بين الأدب والسياسة؛ فإذا عدل سارتر عن رأيه في آخر سطر من التقديم، فإنه قام بتذكير القارئ كما قام بتذكير نفسه أنه " لا ينبغي للإلتزام في أيّة حال من الأدب الملتزم أن يُنسيه الأدب"، فإنّ ميرلوبونتي سوف لا يعود إلى مسألة إلتزام الكاتب إلا متأخراً، في مقدمة "علامات" باستدعاء مصير بول نيزان* ومصير الكُتّاب الماركسيين. ولقد تمَّ الأمر كما لو كان الأدب بالنسبة لسارتر حركة أساساً سياسية بوسع نتائجها أن تكون شعرية، بينما يكون موضوعه بالنسبة لميرلوبونتي نشاطاً ذا طابع شعري بوسع نتائجه أن تكون عند الإقتضاء سياسية.

ويُوجد أحسن توضيح لهذا التقابل في الفكرة التي يُكوّنها الرّجُلان حول النثر والشعر: فسارتر يميّز بوضوح كبير بين الفنّان والكاتب، كون الأول ينتج مواضيعا تلتحم معانيها،

[1] Ibid, pp. 69

[2] Les temps modernes, op. cit. p.26

[3] Merleau-Ponty, Sens et non sens, ibid, pp.49

* بول نيزان (1905-1940) Paul Nizan كاتب فرنسي، يظهر قطيعة مع الشيوعية في زمن وفاق الألماني-السوفياتي.

بينما يتحدث الثاني عن العالم الذي يحيط به والناس الذين يعيشون معه، كما أنه يُجيد استعمال الدلالات ويُحسن تعيين الكائنات "إن فنّ النثر يمارَس على الخطاب، وكانت مادته دالة طبيعياً: أي أن الألفاظ ليست أوّلاً مواضيعا، لكن تعيُّنات للأشياء"[1]، بحيث أن اللغة لا تلعب بتاتاً نفس الدور عند كل من الشاعر والكاتب، فالأوّل يخدم اللغة بينما يستعملها الثاني. ولا يمكن لهذا التقابل الحاسم بين المعنى والدلالة أن يليق بمقام ميرلوبونتي الذي لم يستعيده إلاّ لقلبه بتمييزه بين الكلام المكلَّم والكلام المتكلِّم. وعلى هذا النحو، فالمعنى والدلالة يُردّان إلى وحدة الكلام، الذي تستضيء قدرته الشعرية من لهبه بالمعنى الذي يحدثه كل كلام جديد، ثم ليتساقط رماداً في الدلالات المختبَرة سلَفاً- ويذكّرنا كلود لفور Claude Lefort، بهذا المعنى في طبعته لـ"نثر العالم" أن ميرلوبونتي كان يفكر مليًّا في مشروع إعادة تدوين كتاب على شاكلة سارتر حول الأدب، بتشديده على العلامة والنثر. ففي هذا الكتاب ستلعب نظرية التعبير إذن الدور الذي كان ينبغي على نظرية الإلتزام عند سارتر أن تلعبه.

خاتمة:

وفي الأخير لا يسعنا إلاّ القول أن كلّ إدراك يغدو مؤهّلاً لأن يحتلّ مرتبة إدراك استطيقي، إذ يريد ميرلوبونتي أن يصف الفن كمحاولة عظيمة، وحتى وإن لم تكن مجهضة، فكثيراً ما تكون مساوية لمكانة الإدراك الطبيعي وسمكه. فالتصوير والنحت والأدب، كل أولئك يستقون من طبقة ما هو واقعي حقاً، طبقة تُكنَّى تارة بالأوّلي، وتارة أخرى بـ"الوحشي" مستعيدة أصل كل تمظهر يقع في جسد العالم، ذلك التمظهر بالذات الذي أراد إبعاده كلٌّ من العلم الكلاسيكي وبعض النظريات الفلسفية في تقصّيهم السريع.

[1] Sartre, J-P., Qu'est-ce-que la littérature ?, Paris, Gallimard, 1948, p.25

المراجع:

1. حبيب الشاروني، فكرة الجسم في الفلسفة الوجودية، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، دط، القاهرة، مصر، 2009
2. سعيد توفيق، الخبرة الجمالية (دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية)، دار الثقافة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 1، 1992
3. موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الإدراك، تر. فؤاد شاهين، معهد الإنماء العربي، 1998
4. مصرني أمين، الحسين الزاوي، العمل الفنّي التّشكيلي فضاء للتجربة الجمالية، مجلة أبعاد، منشورات مخبر الأبعاد القيمية، جامعة وهران2، المجلد5، العدد 1، 2018
5. Bonan, Ronald ; L'esthétique de Merleau-Ponty, PUF, Paris 1997
6. Dufrenne Mikel, Esthétique et philosophie, Paris, Ed., Klincksieck, 1967
7. De Saint-Chéron François, L'esthétique de Malraux, SEDES, 1996
8. André Malraux :
9. Le miroir des limbes, Ed., Gallimard, Paris, 1950
10. La voix du silence, Paris, Gallimard, 1951
11. Le musée imaginaire de la sculpture mondiale, Paris, Gallimard, 1952
12. Maurice Merleau-Ponty :
13. La prose du monde, Ed. Gallimard, Paris, 1969
14. Signes, Ed., Gallimard, Paris, 1969
15. Phénoménologie de la perception, ed. Gallimard, Paris, 1945
16. Sens et non sens, Paris, Ed., Nagel, 1948
17. Résumés de cours du Collège de France (1952-1960), Gallimard, Paris, 1968
18. Sartre, Jean-Paul ; Qu'est-ce que la littérature ?, Ed. Gallimard, Paris, 1948
19. Les Temps modernes, Paris, N°1, 1945
20. Revue de métaphysique et morale, Paris, 1971
21. Bachir Otsmane, Makhlouf Sid Ahmed, Philosophie de l'art chez Merleau-Ponty, Revue ABAAD, Vol 5, N2, 2019