البعد الحسي في الأعمال الفنية لبول سيزان من خلال موريس ميرلوبونتي

The Sensual Dimension In Paul Cézanne' Artworks via Maurice Merleau-Ponty

د.عبد القادر يحياوي[1]*

[1] جامعة البليدة-2-علي لونيسي، الجزائر، abdelkader.yahiaoui@univ-blida02.dz

مختبر بحث الفلسفة والعلوم الإنسانية: مقاربات معرفية ومنهجية، جامعة مستغانم

تاريخ الاستلام: 2020/04/15 تاريخ القبول: 2020/05/19 تاريخ النشر: 2020/06/28

الملخص:

لم تكن أعمال **بول سيزان** Paul Cézanne الإبداعية، مجرد أعمال فنية وحسب، بل كانت عملية تجسيد حقيقية لكل ما هو محسوس عيانا، وكان لزاما على الكثير من المهتمين بأعماله، أو الباحثين عن تجسيد أو نقل ما هو محسوس في أعمال هذا الفنان، إيجاد الآليات الفنية التي اعتمدها في ذلك ورصد كل مستويات التحوّل المميز لها. ومن هنا، نجد للفيلسوف الفرنسي **موريس ميرلونتي** Maurice Merleau-Ponty المشروعية في اعتماده على هذا الفنان في مراحل تجسيده لفلسفته حول الإحساس، ومحاولة كشف تلك الدلالة الواقعة في أعمال **سيزان** الفنية ومطابقتها مع أفكار الفيلسوف، حيث كان لقاء الفيلسوف بالفنان في لحظة تضايف تحقق من خلالها كل ما هو فني وما هو فلسفي.

تحاول هذه الورقة البحثية الإجابة عن السؤال التالي: كيف يرى **ميرلوبونتي** العمل الفني السيزاني؟، وكيف جسّد **سيزان** البعد الحسي للعالم في الواقع؟، وهل استطاع **سيزان** تحويل البعد الفني إلى بُعد تعبيري؟

الكلمات مفتاحية: الابداع، الإحساس، الفن، العالم، اللغة، الانطباع، اللون، البينذاتية، التواصل.

* **المؤلف المرسل:** د.عبد القادر يحياوي، abdelkader.yahiaoui@univ-blida02.dz

Abstract:

Paul Cezanne's creative works were not only works of art, but it was a realistic embodiment of everything that was visible, it is obligated to who was interested in his work, or those looking for an embodiment or transfer of what is perceived and embodied research in Cezanne's works, to find the technical mechanism that he adopted in this regard, and explore all levels of characteristic transformation of them.

From this, we find in the case of French philosopher Merleau-Ponty the legitimacy of his dependence to this artist in the different stages of the embodiment of his (Philosophy of Feeling), And an attempt to reveal the significance of Cezanne's artwork and its conformity with the ideas of him as a philosopher. The philosopher's meeting with the artist was during limited time, but all the artistic and philosophical common points was achieved.

How does Merleau-Ponty see to Cezanne artwork? How Cezanne can realized the sensual dimension of the world in reality? How Cezanne transformed the artistic dimension into expressive dimension?

Keywords: Creativity; Sensation; Art, World; Language; Impression; Color; Interstellarism; Communication.

1. مقدمة:

شكَّل اللقاء ما بين اللافلسفي والفلسفي[1] ثورة حقيقية ومنعرجا جديدا في عملية إدراك الفلسفة وفهمها، إذ ما يميز هذه الفترة الفلسفية مع الفترة التي سبقتها أي الفترة الكلاسيكية ذات الطابع الميتافيزيقي التي أقصت الفن والممارسة الفنية باعتبارها أعمالا مفارقة للكائن العاقل والواعي، مع الاستجابة لاستحضار المحسوس وتجسيده.

ليست الممارسة الفنية في حقيقتها إلا توظيفا لمدركات وأحاسيس في مخيلة الفنان، ومحاولة ترجمته في الواقع، ولكن وفق أسلوب ما وإبداع ما، يحاول أن ينقل هذا الإحساس في أحسن صورة.

فكثيرا ما يضفي العمل الفني على الأسلوب الذي اعتمدته الذات المجسدة "أسلوبا يعود إلى أعماق الذات، بمعنى أنه أثر لحركة تضفي رؤية تجعلنا نرى الشيء من جديد أو في إختلاف[2]، هذه الرؤية الجديدة إنما تثري في حقيقتها المعاني المتجلية في مستوى المحسوس إلى مستوى المتجلي الوجودي، بحيث يكون مفارقا له، اعتمادا على ما تعطيه الذات المجسدة له من قوّة وآليات تعبيرية.

إن محاولة تجسيد رؤية معينة للعالم، والتي هي حالة فردانية، وأن نرسم هذا التجسيد ونُسْهِمُ من خلال ذلك في خلق عوالم خاصة، إنما تُمثلُ الحالة الإبداعية التي تشبه المعنى الحقيقي لعمل الفيلسوف، حيث يخلق كل منهما عملا تحدد فيه ماهية الوجود.

يرى **ميرلولوبونتي** أثناء دراسته لأعمال **سيزان** أنه يُحوِّل تجربته الذاتية إلى أثر فني[3]، ويحوِّل الأثر الفني إلى أثر أنطولوجي وذلك بالطبع يخضع إلى رؤية وأسلوب، وفعل الرؤية ويتجلى كل ذلك في العمل الفني.

تحاول هذه الورقة الإجابة على بعض الأسئلة من قبيل: كيف يرى **ميرلوبونتي** العمل الفني السيزاني؟، وكيف جسّد **سيزان** البعد الحسي للعالم في الواقع؟، وهل استطاع **سيزان** تحويل البعد الفني إلى بعد لغوي أو بعد تعبيري؟

2. سيزان والألوان:

إنّ العملية التي يجسّد فيها **سيزان** المحسوس عن طريق توظيف العين بطبع أبعاد العالم، بل أكثر من ذلك فهو يستعمل اللون في ذلك ويحاول أن يطابق بعمق ووضوح عمق الأشياء والإفصاح عنها؛ أي أنه يجعل بنفسه الأشياء الفنية مرئية[4].

فاللون هنا له وظيفة جديدة، هي وظيفة يعبر من خلالها الفنان عن أحاسيسه، وتكشف لنا العين عمق الشيء، ويتجسد هذا المستوى الجديد من الكشف بصفة فعلية من خلال عين الفنان التي تبصر المستويين معا مستوى إدراكه لمحسوسه للعالم ومستوى إدراك أعيننا نحن لهذا المدرك ولا سيما بعدها اللوني الذي هو عملية انطباعية في حد ذاتها.

إنّ انشغال الفنان باللون ليس اعتباطيا بل هو **وظيفي** ، إن العملية الانطباعية التي تمثل المستوى الوظيفي ، جاءت نتيجة للكشوفات المهمة في مجال الضوء وكيف أن اللون ينطبع من خلال الضوء عن طريق العين في الدماغ ؛ وبالتالي اكتشاف العلاقة التلاحمية بين مستويات جديدة لم تكن معروفة بين اللون والضوء، والشيء المرئي والعقل[5]، وقد أدى إدراك هذه المستويات المختلفة إلى خلق حركية جديدة طوَّر من خلالها الفنان الرسم ومستوى استعماله للون، فهو يُخضع العملية في أولها لبعده الذاتي في رؤيته للعالم وهذا ما يجعل الرسم نسبيا، لأنها تخضع للذات التي ترسمها[6]، وبالتالي تحيلنا هذه العملية الانطباعية على استحداث علاقة جديدة بين الفنان في ذاته وفنه والعالم، ويُحدث كل هذا تلك الاستقلالية التي تحدث في نفس الفنان بين ما هو إحساس محض غائب إلى انطباع لوني ذاتي متاح للآخر ، ويحرر بذلك العمل من سجن الذات إلى المستوى الكلي والجمعي، ويصبح الفن بذلك لغاية الفن وليس لغاية الذات. ويخلق في الوقت ذاته مستوى جديدا من الحرية في اختيار الألوان التي يجسد بها العالم، بحيث يعتبر **سيزان** الألوان المفضلة لديه

هي الألوان التي " **تجانس العالم** "، من خلال استحداث تقنية التجاور عوض تقنية مزج الألوان الرائجة وبالتالي خلق ألوان جديدة.

تتكوّن لوحة ألوان **سيزان** من " ثمانية عشر لونا: ستة حمراء، وخمسة صفراء، وثلاثة زرقاء، وثلاثة خضراء ولون واحد أسود"[7]، وذلك لاعتقاده أنه يمكنه تجسيد المحسوس في مختلف مستوياته من خلال الرجوع إلى الشيء في أصله الطبيعي[8].

تتجلى قيمة اللون التعبيرية، في أنه أصبح شرط كمال الشيء، ولم يعد الرسم هو من يحدده، بل إن تجانس الألوان هو من أصبح يحدد الرسم في حد ذاته، ويقول **سيزان** في ذلك ""عندما يغتني اللّون، يدركُ الشكل اكتماله"[9] .

يقوم التجسيد الفني للعالم بالألوان عند **سيزان** على جملة من التقنيات، منها التباينات بين الحارّ والبارد، الفاتح والداكن ...، وعملية تجسيد العلاقة بينها وتحديد الأشكال حيث يمثّل منها اللون حد الشيء، ويعين حدود كثيرة بخط أزرق[10]، ذلك أنّ العالم بنية لونية، والتذبذب اللوني الذي يحدثه هو عملية مقصودة، حيث ينقل دلالة محسوسة في لحظة تجسده في عالم الظواهر، وليست هذه العملية الانطباعية خداعا للبصر بل تجسيدا فنيا للحظات الوجود من خلال ملكة المخيلة، وهو ما أشار إليه **سيزان** في ما معناه أن هناك لحظة للعالم تمضي ويجب رسمها في حقيقتها بواسطة الألوان.

3. الانطباعية اللونية عند سيزان:

إنّ استدعاء المرئي من طرف الفنان الانطباعي، هو مميز في كل مستوياته، فهو يحوّل ذلك المرئي وبدقة، حتى ذلك التذبذب الطبيعي والذي يمثّل أصل الأشياء فهو يجسّده لونيا من خلال تقنيات مضبوطة بألوان مبهرة. وهذا ما يقوم به **سيزان** باحترافية جميلة باعتماده على جملة من اللّطخات اللّونية المتجاورة والمتداخلة محققتا مشهدا رائعا وأصيلا،

من خلال تجسيد المرئي كما هو في ذاته حيث تقوم هذه التقنية بالتوظيف الدقيق للألوان، ليس الغرض منه محاكاة الواقع بل في مهارة الاستعمال وهو "روح الأشياء" وعمقها، "حيث الطبيعة ليست سطحا بل عمقا"[11]، وهذا التصوير للعمق يتجسّد فنيا. وما تخلي الانطباعي عن الحدود في الصور إلا تجسيدا للصورة غالبا دون ضبط، أي دون حدود، ودون تأطير، كما تتجلى ذلك في رسم **التفاحة** تحت عنوان "**الطبيعة الميتة**" Nature morte [12].

لقد حرّر **سيزان** اللون من الانطباع القديم وأصبح عنصرا أصيلا مكوِّنا للقماشة عوضا عن كونه مجرد عنصر مكوِّن للصورة، حيث بيّن **ميرلوبونتي** أن الممارسة الفنية السيزانية تجعل "**اللون يَتَشَكَّل ويصبح فضاءً مشعًا**"[13] بل يصبح متموّجا ، ولاسيما أن اللون قد استحال تجسيدا للضوء وتحوّل الضوء إلى لون ثم إلى إدراك بصري، أي أن اللون هو من يجعل العالم يدرك ويحس، حيث يصبح اللون بعدا حدسيا كاملا في الطبيعة يجرّنا إلى محاولة فك لغز العلاقة بين الفن والمحاكاة والابداع في فن **سيزان** الانطباعي.

هذا ما يدفعنا إلى استنتاج إلى أن هناك علاقة ما بين محاكاة العالم والعملية الإبداعية، لقد كان دائما البعد الكلاسيكي في الفن ذا نزعة ميتافيزيقية خاضعا لمبدأ المحاكاة، فماهي هذه المحاكاة يا ترى؟ ومع علاقتها بالفن بما هو عملية إبداعية؟

المحاكاة في الفن، هي نقل للجَمال وللطبيعة، أو نقل للمحسوس وتقليده وترجمته فنيا حيث يصبح أثرا للنفس الإنسانية على الجمال الطبيعي وإفصاحا عن الأشياء الظاهرة والحسية فهو يحاكي شيئا ظاهريا[14]، اعتمادا على آلية موجودة في الفنان ذاته وهي الإحساس، حيث يمكن نقد هذه العملية الكلاسيكية التي كانت تقصي الحواس بما هي شرط تأسيسي للفلسفة المثالية، واعتبارها مصدرا للأوهام والظنون والزّيف وتعويضها بالعقل والفكر والنفس؛ وهذا ما كان من اقصاء الآثار الفنية المنطبعة عن الحواس الخاضعة وإقصائه

ونبذه وذلك أن" **الفن القائم على المحاكاة بعيد كل البعد عن الحقيقة** "[15]، من خلال استحضار لنسخ مشوّهة، وأن "الفنانين لا ينتجون سوى أوهام"، فهي تنتمي إلى مراتب متأخرة من إنتاج الحقيقة وهو ما يدفعنا في الغالب – أي هذا الوهم – إلى إنتاج مشوّه لمحاكاة تعتمد على التقليد من خلال نقل الظواهر الحسية، محاولة منها في إنتاج غير محرَّف أو متغير، وهذه عملية مستحيلة عند **أفلاطون**– في نظرنا– ، حيث يرى أن المحاكاة لا تتجاوز القصور في النقل مقابل القوة الإلهية المبدعة حقا حيث إنّها تخضع دائما للبعد الميتافيزيقي وبالتالي محدوديته وقصوره.

ولكن العكس تماما حدث مع الفن الانطباعي فقد أدى تكوّن **ميتافيزيقا** "**الخلق الإنساني**"[16] إلى خلق الإنسان المبدع والفاعل على مستوى تجسيد رؤيته الفنية حول العالم وأشيائه الحسية وبالتالي إعادة التأسيس للفن والممارسة الفنية. وهذا ما يجعل الانطباعية انفتاحا على العالم، ومن خلاله على الطبيعة، وذلك بتوسط العين وتحمّلها نقل المحسوس في جوهره، حيث تسعى إلى معرفة تأثيراته البصرية وتجسيد كل ذلك لونيا.

وهذا يبرز دور العين كقيمة ناقلة، حيث يرى الانطباعي العالم ويستحضره لونيا إلى حد استحالة اللون ذاته شكلا وتجسدا، فاللون والنموذج المجسّد متلازمان وذلك من خلال استحالة وتخلي الفنان عن مستوى الحدود، حيث لا يوجد حد بالنسبة **لبول سيزان** إلا بصفة فضاء أو شكل متناهي يكون منطلقا لشكل جديد[17]، حتى أن الخطوط السوداء التي تحد غالبا رسومات **بول سيزان** هي عنصر متعين لإضاءة الألوان بل هي طريقة في تناول مجموع الشكل من خلال الحد قبل تجسيمه من خلال الألوان والإفصاح عن المحسوس لونيا.

هذا الانطباع اللوني المتجسد إنما ينقل الظواهر في كليتها لا في تفاصيلها الدقيقة حيث تستحيل اللوحة جملة من اللطخات، وهنا يحدث التداخل الحقيقي من خلال ألوان

الطبيعة وتناولها في مجموعها لا في أجزائها[18]، حيث يذكر **سيزان** أنه " **ليس المقصود نسخ الطبيعة وإنما التعبير عنها انطلاقا من تجربة إبصار بالفعل، المولّدة عن ملامسة الرسام للأشياء والعالم**"[19]، وتجسيد كل ذلك فنيا وهذا ما يجعل الفرق جليا بين الانطباعي ورسام التصوير الشمسي الذي يحيل الظواهر ثابتة غير متحوّلة: وبالتالي دون الحس الإبداعي.

وهو ما يطرح هنا سؤال الفن: "سؤال حول النسخ والمحاكاة، حيث يجب تمثل الطبيعة وإعادة إحيائها في الرسم[20]، فهو أثر المبدع، استنادا إلى المنظور الذي هو تحديدا عنوان الفن الحديث وبالتحديد فن **سيزان**.

تتمثل قيمة المنظور من خلال أنه يضفي على المحسوس أبعادا جديدة ومتعددة تجعل منه دائم التجدد والتناهي، وهو ما يجعل التكرار قيمة إبداع عوض أن يكون نقل ونسخ ومحاكاة؛ حيث لا يتحدد التكرار بما هو تقليد حرفي وإنما هو إبداع[21]، من خلال نقل العالم المحسوس الذي يريد دائما **سيزان** رسمه، إن العمل الفني في نقله للطبيعة لا يخضع للموضوعية وإنما هو" تجسيد للحقيقة الذاتية أي رسم الطبيعة كما تنطبع في الذات لحظة رؤيتها ونقلها إلى القماش، وهنا تستحيل الانطباعية في جوهرها تصويرية ذاتية[22]، بحيث تنفلت من كل التحديدات المنهجية الصارمة والدقيقة التي تحاول غالبا دون إبداع وتنفرد في حريتها في النقل من خلال" **الانفلات عن قوانين الطبيعة كما تنقلت الرؤية عن القوانين المادية للعقل**"[23].

4. البينذاتية وتمظهرات الجمال:

تفصح الممارسة التي يقوم بها الفنان عن العلاقة الطبيعية القائمة بين الفنان والعالم وأشيائه الحسية: أي بين الفنان والمحسوس، ولا سيما أن الأثر الفني ذاته يتحدد، في مجال الرسم، باعتباره تجسيدا لونيا للمحسوس من خلال توسط الطبيعة.

ونتيجة لذلك، نتبيّن كيف أن أحد وظائف اللوحة الفنية هي الانخراط في عالم الظواهر الحسية وخلق حوار جدلي بين الإنسان والمحسوس، حيث يصبح الأثر الفني نتاجا لذلك الحوار، ونتاجا لذلك التواصل، وبالتالي بيان طبيعة العلاقة القائمة بين الرسم والبينذاتية Intersubjectivité.

يمثل التبادل ما بين الحاس والمحسوس تجليا لذلك الحوار وتلك العلاقة البينذاتية، حيث إنّ "الوعي هو وعي إدراكي بما في ذلك إدراكنا لذواتنا، أي وعي متضمن لمعنى ما، ولقصد ما عنه يتحقق الإثراء، وهو ما يمثل جوهر الفكر الفلسفي الفينومينولوجي، الذي عنه استحال الوعي وعيا بشيء ما، حيث يتمظهر الوعي بما هو وعي بشيء ما أي وعى بوظيفة من ذلك الوعي برؤية ... [24].

يتميز الإدراك بما هو لحظة جدل حي، تتجلى عنها العلاقة بين الفعل ورد الفعل، أي بين الحاس والمحسوس، بل يندرج الإدراك في جدل الفعل ورد الفعل، أي يندرج ضمن الحوار والتواصل والبينذاتية، حيث استحال الإدراك وظيفة لونية اعتمادا على التجسيد الفني المحسوس والعلاقات البينذاتية المؤسسة له.

لقد أبان **ميرلوبونتي** من خلاله أبحاثه الفينومينولوجية قيمة التواصل والبينذاتية ومدى مساهمتهما في تحقيق الذات، وحدد شرط التواصل وكشف كيف يكون الصمت شكلا من أشكاله، أي استحالته لغة وحوارا فهذا الصمت المزعوم ضاج بالكلام[25].

لقد تمكن **ميرلوبونتي** من خلال أعمال **سيزان** التي تبين محدودية اللغة في عملية التواصل والتعبير واستبدالها في كثير من الأحيان بالممارسة الفنية بحيث يتحقق الابصار واللغة والرسم من خلال توظيف العين والرؤية واللسان في التعبير، واليد في التجسيد.

وفي مستوى آخر من عجز اللغة في تحقيق التواصل، بيّن **ميرلوبونتي** أنها لا تقول شيئا غير ذاتها، وبأن معناها غير منفصل عنها وبالتالي اللجوء غالبا إلى حل بديل يمكننا من تحقيق التواصل وإثراء المعنى. حيث إنّ البديل الجديد (الذي هو الرسم) الذي يفصح عن الوظيفة الرمزية التي تصبح من خلاله اللوحة تركيبا لونيًا، حيث لا يكون للون معنى إلا في علاقة مع مجموع اللوحة[26]، أي في تناغم مجموع الألوان بينها.

يفصح هذا التركيب اللوني الرمزي علاقة بين الذات الحاسة والعالم المحسوس ويستحيل الرسم لغة[27]، غير مباشرة، لغة صامتة تخترق الصمت وتجسده فنا ناطقا. حيث إن هذا الفن الصامت ثري بمعنى الانفتاح اللامتناهي على العالم مقابل محدودية اللغة غير المباشرة، وبالتالي عن علاقتنا بالعالم.

5. الخاتمة:

لقد اكتشف **ميرلوبونتي** في أعمال **سيزان** من خلال توظيفه لفلسفته، علاقة مهمة جدا بين الفنان والعالم، من خلال تجسيد المحسوس في الواقع عن طريق اللون، وكيف يستحيل العمل الفني لغة جديدة، تعوض الكلام واللغة في تجسيد بعض الرموز المحسوسة التي تعجز عن تجسيدها. لقد أبان **ميرلوبونتي**، عن فلسفة عميقة جسدها **سيزان** في أعماله الفنية، وأحالنا على نظرة جديدة لتعبيراتنا، ونقل محسوساتنا إلى الواقع عندما تعجز اللغة عن تجسيدها، عن طريق الألوان. فقد أصبحت اللوحة الفنية مع **سيزان** عالما بحد ذاته، تتصادم،

وتتعاكس وتتشابك فيه المحسوسات، وتنطق عن طريق توليفة فريدة من الألوان والحدود، والظلال تعبر عن عالم جواني مليء بالمحسوسات.

6. الهوامش:

1- Jean-Yves Mercury, La chaire du visible, Paul Cézanne et Merleau-Ponty Maurice , Paris, L' Harmattan, 2005, p.16.
2- Jean-Yves Mercury, Approches de Merleau-Ponty, édition, Paris, L'Harmattan , 2001, p.34.
3- Ibidem.,p.40.
4- موريس ميرلوبونتي، العين والعقل، تر: حبيب الشاروني، الإسكندرية، منشأة المعارف، 1998، ص.67.
5- François Cavalier, Premières leçons sur L'œil et l'esprit de Maurice Merleau-Ponty , Paris, PUF ,1998, p.50.
6- Peter H. Feist, L'impressionnisme - La peinture impressionniste (1860-1920), Tome I, édité par Ingo F. Wather , Taschen, 1993, p.98.
7- voir : « La composition de la palette de Cézanne fait présumer qu'il se donne un autre but : il y a, non pas les sept couleurs du prisme, mais dix-huit couleurs, six rouges, cinq jaunes, trois bleus, trois verts, un noir ».
- Merleau-Ponty Maurice, Le doute de Cézanne in sens et non-sens, édition Nagel, collection pensée, Paris, 1948, p.20.
8- Ibidem , p. 21.
9- voir :« ...Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude ».
- Ibidem, p.26.
10- Merleau-Ponty, sens et non sens, Op. cit, p.25.
11- Gary Brent Madison, La phénoménologie de Merleau-Ponty, une recherche des limites de la conscience, préface de Ricœur, Paris, éditions Klincksieck, 1973, p.92.
12- Ibidem, p.212.
13- voir : « ... La couleur se forme et devient un espace rayonnant ».
Gasquet, Cézanne, p.151, cité par : Jean-Yves Mercury, la chaire du visible, Op.cit., p.76.

14- أفلاطون، الجمهورية، ترجمة: فؤاد زكريا، القاهرة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 1968، ص.553.

15-المرجع نفسه، ص.554.

16- Klee Paul, La théorie de l'art moderne, Paris, édition Denoël, Folio essais, 1985, p.9.

17- Ibidem ,p. 76.

18- Emile Zola, Ecrits sur l'art, lettre de19 avril 1871, Paris, Ed. Gallimard, 1991, p.357.

19- voir : « …Ici, la nature transcrit, mais l'exprime, basée sur la vision réelle visuelle, qui est générée par le contact du peintre avec les choses et le monde »

- Mercurey, Jean-Yves, La chaire du visible, Op.cit., p. 18.

20- Gary-Brent Madison, La phénoménologie de Merleau-ponty, Op.cit, p.93.

21- Jean-Yves Mercury, Approche De Merleau-Ponty, Op.cit., p.23.

22- Ibidem, p. 130.

23- voir : « ... la vision se glisse des lois physiques de l'esprit, Absolument comme les lois de la nature ».

-Ibidem, p. 35.

24- Maurice Merleau-Ponty, La structure de comportement, Paris, Presses Universitaires de France, 2013, p.198.

25- موريس ميرلوبونتي، ظواهرية الادراك، تر: فؤاد شاهين، بيروت، معهد الانماء العربي، 1998، ص. 213.

26- Madison, Gray-Brent, La phénoménologie de Merleau-Ponty, Op. cit, p.128.

27- Ibidem, p.136.

7. قائمة المراجع:

المراجع بالعربية:

1- أفلاطون، الجمهورية، ترجمة: فؤاد زكريا، القاهرة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 1968.

2- ميرلوبونتي (موريس)، العين والعقل، تر: حبيب الشاروني، الإسكندرية، منشأة المعارف، 1998.

3- ميرلوبونتي (موريس)، ظواهرية الادراك، تر: فؤاد شاهين، بيروت، معهد الانماء العربي، 1998.

المراجع الفرنسية:

1- Cavalier. François, Premières leçons sur L'œil et l'esprit de Maurice Merleau-Ponty , Paris, PUF ,1998.
2- Feist. Peter H., L'impressionnisme - La peinture impressionniste (1860-1920), Tome I, édité par Ingo F. Wather , Taschen, 1993.
3- Klee. Paul, La théorie de l'art moderne, Paris, édition Denoël, Folio essais, 1985.
4- Madison.Gary Brent, La phénoménologie de Merleau-Ponty, une recherche des limites de la conscience, préface de Ricœur, Paris, éditions Klincksieck, 1973.
5- Mercury. Jean-Yves, Approches de Merleau-Ponty, édition, Paris, L'Harmattan , 2001.
6- Mercury. Jean-Yves, La chaire du visible, Paul Cézanne et Merleau-Ponty Maurice , Paris, L' Harmattan, 2005.
7- Merleau-Ponty. Maurice, Le doute de Cézanne in sens et non-sens, édition Nagel, collection pensée, Paris,1948.
8- Merleau-Ponty.Maurice, La structure de comportement, Paris, Presses Universitaires de France, 2013.
9- Zola. Emile, Ecrits sur l'art, lettre de19 avril 1871, Paris, Ed. Gallimard, 1991.