مجلة التربوي
Journal of Educational
ISSN: 2011- 421X
Arcif Q3

معامل التأثير العربي 1.5
العدد 19

مجلة التربوي

مجلة علمية محكمة تصدر عن كلية التربية

جامعة المرقب

العدد التاسع عشر

يوليو 2021م

هيئـــة تحريـر
مجلة التربوي

- **المجلة ترحب بما يرد عليها من أبحاث وعلى استعداد لنشرها بعد التحكيم .**
- **المجلة تحترم كل الاحترام آراء المحكمين وتعمل بمقتضاها .**
- **كافة الآراء والأفكار المنشورة تعبر عن آراء أصحابها ولا تتحمل المجلة تبعاتها .**
- **يتحمل الباحث مسؤولية الأمانة العلمية وهو المسؤول عما ينشر له .**
- **البحوث المقدمة للنشر لا ترد لأصحابها نشرت أو لم تنشر .**

(حقوق الطبع محفوظة للكلية)

ضوابط النشر:

يشترط في البحوث العلمية المقدمة للنشر أن يراعى فيها ما يأتي :

- أصول البحث العلمي وقواعده .
- ألا تكون المادة العلمية قد سبق نشرها أو كانت جزءا من رسالة علمية .
- يرفق بالبحث تزكية لغوية وفق أنموذج معد .
- تعدل البحوث المقبولة وتصحح وفق ما يراه المحكمون .
- التزام الباحث بالضوابط التي وضعتها المجلة من عدد الصفحات ، ونوع الخط ورقمه ، والفترات الزمنية الممنوحة للتعديل ، وما يستجد من ضوابط تضعها المجلة مستقبلا .

تنبيهات :

- للمجلة الحق في تعديل البحث أو طلب تعديله أو رفضه .
- يخضع البحث في النشر لأولويات المجلة وسياستها .
- البحوث المنشورة تعبر عن وجهة نظر أصحابها ، ولا تعبر عن وجهة نظر المجلة .

Information for authors

1- Authors of the articles being accepted are required to respect the regulations and the rules of the scientific research.
2- The research articles or manuscripts should be original and have not been published previously. Materials that are currently being considered by another journal or is a part of scientific dissertation are requested not to be submitted.
3- The research articles should be approved by a linguistic reviewer.
4- All research articles in the journal undergo rigorous peer review based on initial editor screening.
5- All authors are requested to follow the regulations of publication in the template paper prepared by the editorial board of the journal.

Attention

1- The editor reserves the right to make any necessary changes in the papers, or request the author to do so, or reject the paper submitted.
2- The research articles undergo to the policy of the editorial board regarding the priority of publication.
3- The published articles represent only the authors' viewpoints.

مجـلة الـتربـوي
Journal of Educational
ISSN: 2011- 421X
Arcif Q3

معامل التأثير العربي 1.5
العدد 19

التجربة الجمالية لدى موريس ميرلوبوتي

نورالدين سالم قريبع
قسم التربية الفنية /كلية التربية الخمس
Nurisalem25@gmail.com

ملخص البحث:

يشتغل هذا البحث بتحليل التجربة الجمالية لدى الفيلسوف الفرنسي موريس ميرلوبونتي ويتضمن مقاربة لطبيعة العلاقة التي يمكن ان تقوم بين الفينومينولوجيا والفن وخصوصا فن الرسم كما تتجلى لدى الرسام الفرنسي بول سيزان وسيبين ميرلوبونتي كيف يحول الرسام العالم الى رسم عن طريق جدلية الابصار والحركة،وسيهتم في مرحلة اولى بالعلاقة بين الرسم والرؤية والمشاكل المفاهمية التي يمكن ان تطرح ويوضح البحث في مرحلة ثانية العلاقة بين اللغة والتعبير من جهة ان الجسد له قدرة تعبيرية كما ان للرسم لغته الخاصة.

المقدمة:

فيتناول هذا البحث التجربة الجمالية للفيلسوف الفرنسي موريس ميرلوبونتي* حيث يُعد من ابرز فلاسفة الفن المعاصر ويعتبر كتابه" العين والعقل"من أهم مؤلفاته في مجال الجماليات حيث خصصه لفن الرسم ،وكذلك كتابه"المرئي واللامرئي"والمعنى واللامعنى"،وفينومينولوجيا الإدراك الحسي، والجدير بالذكر ان مقاربة ميرلوبونتي في فن الرسم هي مقاربة فينومينولوجية انطولوجية ، بحكم إن الفيلسوف سيجعل من فن الرسم المنطلق لبلوغ حقيقة الوجود على حد تعبيره.

اشكالية البحث

ويمكن تحديد إشكالية البحث من خلال طرح التساؤلات التالية:هل الرسم هو الفن الذي يكشف عن ماهية الأشياء ذاتها؟أم هو قدرة مطلقة على تأمل الوجود؟ام هو نفاذ وانفتاح على العالم الأصلي؟ ما العلاقة بين فينومولوجيا ميرلوبونتي والفن وخصوصا فن الرسم لدى بول سيزان؟ما معنى الرؤية؟ ما الفرق بينها وبين الإبصار؟ ماذا يقصد ميرلوبونتي بعبارة المرئي واللامرئي؟

هذه الاسئلة وغيرها هي التي سيجب عنها البحث ،أما المنهج المتبع فهو المنهج التحليلي و يمكن تقسيم البحث بعد المقدمة إلى المطالب التالية:المطلب الأول: الجسد والوعي– المطلب الثاني الإدراك الحسي– المطلب الثالث:الرؤية–المطلب الرابع: الفينومينولوجيا في فن الرسم. إما الخاتمة فقد تضمنت ما توصل إليه البحث من نتائج تخدم موضوع البحث وتضمن البحث قائمة بثبت المصادر والمراجع.

* فيلسوف فرنسي (1908-1961) تأثر بفينومينولوجيا هوسرل وبالنظرية الجشتالتية وجه اهتمامه نحو البحث في دور المحسوس و الجسد في التجربة الجسدية بوجه عام وفي المعرفة بوجه خاص.

- المطلب الأول :الجسد والوعي

يقول ميرلوبونتي في كتابه "ظواهرية الإدراك": فالقصة والقصيدة واللوحة والمقطوعة الموسيقية هي أفراد، أي كائنات حيث لا نستطيع أن نميز التعبير عن المعبّر عنه، وحيث لا يمكن بلوغ معناه إلا بواسطة تماس مباشر، هذه الكائنات تبث دلالها دون أن تترك موضعها الزمني والفضائي. بهذا المعنى يمكن لجسدنا أن يقارن بالعمل الفني".(1)

انطلاقًا من هذه المقارنة بين الجسد والأثر الفني يمكننا أن نطرح السؤالين التاليين: أي جسد هذا الذي يقارن بالعمل الفني؟ أين يكمن التماثل بين أفكار ميرلوبونتي ورسوم سيزان فيما يتصل بالانشغال المخصوص لكل منهما بالجسد؟

سعت الفينومينولوجيا المرلوبونتية إلى رفع الحصار على الجسد وإنهاء الخطاب المعادي لهولقد نتج عن التخلص من العُقال المعرفي والأكسيولوجي* وخصوصًا العقال الآلي(2) إلى تأسيس مفهوم جديد(3)هو مفهوم "الجسد الخاص" الذي سيؤدي بدوره إلى خلخلة النظريات والأحكام المسبقة التي وجهت علاقتنا بأنفسنا وبالآخرين، وأساسًا بالعالم الذي اصبح الإنسان يعاشرها إدراكيًا في الفينومينولوجيا.

تبدو التجربة الجسدية تجربة مشتركة بين الأشخاص، إلا أنها تجربة تحيل إلى تناقض محايث لها، ذلك أن تجربة الرغبة أو تجربة الألم تكشفان أن الجسد إما أن يكون ذلك الذي يتعيّن مقاومته باسم الحقيقة، وإما أن يكون ذلك الذي يتعيّن معايشته إنّ الجسد الموضوعي إذًا أو الجسم، هو الجسد كما يرى من الخارج، إنه تبعًا لذلك، جسد العلم. إنه في علم الحياة عضوية وفي علم التشريح جثة أو كتلة جامدة من اللحم والعظام.

من البين بداهة أنه؛ حسب هذا الرأي، ثمة انفصال(4) بين الذات والموضوع غير أن هذه المسافة المعرفية ستتحول مع الفينومينولوجيا إلى انصهار يتوحد فيه الجسد مع الذات فتستحيل الذات المفكرة ذاتًا متجسدة.

ولعلّ هذا ما يشكل رهان النقد الميرلوبونتي للأطروحة الديكارتية.

---

(1) ميرلوبونتي،علامات غاليمار،باريس–1960– ص1.

* الاكسيولوجيا وهي العلم الذي يدرس علم القيم

(2) التصور الديكارتي للجسد.

(3) لعل جدةُ مرلوبونتي لا تكمن في نحته لمفهوم مستحدث في الفلسفة هو مفهوم "الجسد الخاص" وإنما في استثمار تراثه. في إطار هذه المسألة انظر مقال: "بول ريكور" بعنوان: "وفاء لمرلوبونتي" الصادر بمجلة Espret جوان، 1961، ص1117. وانظر أيضًا ما يقوله "ماديسون" في كتابه "فينومينولوجيا مرلوبونتي" كلينكسياك ، باريس 1973. ص71.

(4) انظر: "ظواهرية الإدراك"،ترجمة فؤاد شاهين،معهد الانماءالعربي، بيرون،1998 ص166.

إنّ أول ما تلقانا به فلسفة ميرلوبونتي هو انشغالها بمسألة الوجود المتجسد للإنسان، فالعلاقة بين الإنسان وذاته هي أصلاً علاقة جسدية، ومن ثم تكون الحقائق الحاملة للمعنى والدلالة هي حقائق الجسد ذاته. بما أنّه تجسيد للكينونة الإنسانية، فضلاً عن ذلك تتخذ البيذاتية بعدًا جسديًا فتصبح "بيذاتية جسدية" ويضحي الجسد مركزية عامة للعالم، لأنه ما به نعاشر العالم، ونعايش الآخرين، وما به أيضًا نفهم أنفسنا انعتاقًا من قيود الميتافيزيقا وإغلال الآلية.

لقد أصبح الجسد قريبًا منـــا، نسكنه ويسكننا، إننا ملتفتون إليه دائمًا ولا نقدر على التلفت عنه "إنه ليس مجرد شيء، كدس من الأجهزة مقدرة، منذ البدء لالتقاط المعطيات الفيزيائية وتحويلها لفائدة وعي.."[1].

بهذا الاعتبار تتجاوز الفينومينولوجيا ثنائية النفس والجسد لتؤكد مع مرلوبونتي، على أنّ "جسدي هو المحور الذي يدور عليه العالم".[2] بل أكثر من ذلك أنّ العالم مصنوع "من نفس نسيج الجسد".[3] ولهذا مثلت الخطوة التي قام بها هذا الفيلسوف اعتراضًا واضحًا على التناول الموضوعي للجسد في حقل التفسيرات الفيزيائية والبسيكولوجية والفيزيولوجية. فما يلفت نظر الفكر هنا هو أن الذات الملاحظة لموضوعها تلاحظه عن بعد، بمعنى لا يمكن لها أن تنسلخ عنه إن هي أرادت أن تدركه كموضوع ،بيد أن النظر إلى الجسد كموضوع ينطوي على ازدواجية؛ لأنها تخلط بين أمرين: فاليد اللامسة touchant ليست هي اليد الملموسة touchee لأنّ اليد لا يمكن أن تكون لامسة وملموسة وفق تجربة واحدة. معنى ذلك أنّ اليد التي تلمس واليد التي تُلمس، هما تجربتان مختلفتان. وهكذا الشأن بالنسبة إلى الجسد، فهو أحيانًا حينما يشاهد وملمس بالكيفية نفسها[4] وبهذا المعنى فإن العلاقة بين الإنسان وجسده ليست علاقة موضوعية وإنما علاقة مشبعة قيمًا ومعانٍ ودلالات لأجل ذلك سُمى هذا الجسد الفينومينولوجي أي الجسد الخاص مركزًا تشع منه كل المقاصد، ومن ثم كانت الفينومينولوجيا بما هي الفلسفة المعادية لكل رؤية دونية للجسد، في "قطيعة دائمة مع الموضوعية.[5]

هكذا إذًا يتبيّن لنا: "أنّ وحدة النفس والجسد لا تلتحم بمرسوم اعتباطي بين عنصرين خارجيين واحد موضوع والآخر ذات، فهي تنجز في كل لحظة داخل حركة الوجود".[6] ولعلّ تجربة الإدراك الحسّي

(1)– ألفونس دي والهنس، فلسفة الالتباس، لوفان، باريس 1970م، ص54.

(2)– ظواهرية الإدراك، مصدر سبق ذكره ص97.

(3)– مرلوبونتي، أولوية الإدراك، سينارا، باريس1989م. ص163.

(4)– انظر: ظواهرية الإدراك،مصدر سبق ذكره. ص 183–184.

(5)– ميرلوبونتي، الفيلسوف وعالم الاجتماع، ضمن: تقريظ الفلسفة، غاليمار، باريس 1953م، ص143.

(6)– " ظواهرية الادراك "مصدر سبق ذكره ، ص83.

تشهد على هذا الإنجاز فانا ككائن متجسّد، انخرط في العالم بجسدي، ومن ثم من المحال أن أنفصل عن العالم، كما أنه من المحال أن انفصل عن جسدي. إنّ الإنسان وعي وجسد معًا. وهو لا يعي ذاته إلا وهو حاضر في العالم بحواسه فالجسد هو الذي يقذف به نحو الأشياء التي يعاشرها حسّيًا ولكنها في الآن نفسه شرط أن يحس هو بوجوده وأن يعي بنفسه كحاسٍّ يحس بهذه الأشياء وهكذا فإنّ الجسد الخاص بما هو الذات الطبيعية[(.1)]

sujet naturel هو هوية الذات، وليس التأمل غير اختزال للجسد في فكرة لأنه تفكير في الجسد. فالجسد ليس جسدي ما لم أعشه واضطلع بالمأساة التي تتخلله. يبدو إذًا من المستحيل أن نفهم الجسد دون أن نرجع إلى كينونة الإنسان، مثلما أنه من المستحيل أن نفهم الإنسان، دون أن نرجع إلى جسديته Corporeite وأن تكون كينونة الإنسان كينونة جسدية، فذلك معناه أنّ الجسد ليس مثل بقية الأشياء الجامدة. إنه "أنا" لأنه حركتي نحو العالم بل إن العالم يتحرك لأن لي جسدًا أو بالأحرى لأنّي جسدي. لأجل ذلك" كان يتوجب إيقاظ تجربة العالم كما يبدو لنا باعتبار أننا في العالم بواسطة جسدنا، وباعتبار أننا ندرك العالم بجسدنا، ولكن باستعادة الصلة هكذا مع الجسد ومع العالم، فإننا سوف نجد مجددًا أنفسنا؛ لأننا إذا كنا ندرك بجسدنا، فإنّ الجسد هو أنا طبيعية وكأنه ذات (أو فاعل) الإدراك."[(2)] إنّ جسدي لا يظهر لي على أنه تركيب آلي متعدد الأعضاء أو أنه جهاز تلق لمثيرات باطنية excitations interoceptivesأو ذاتية أو خارجية exteroceptives وإنما يظهر لي بصفته هيئة posture أي حالة موضعية يكون فيها الجسد متهيئًا للقيام بمهام راهنة أو ممكنة. فالجسد لا يجد نفسه قبالة فضاء موضوعي. وإنما هو منغرس متأصل في وضعية تستقطب جميع أفعاله. لقد كتب ميرلوبونتي في هذا المعنى قائلاً: "أن وجوده (الجسد) متوجه نحوها، فهو يستجمع ذاته ليبلغ هدفه، وما التصور الجسدي سوى كيفية تعبر عن وجود جسدي في العالم".[(3.)] ومن المهم أن نشير إلى أنّ فيلسوفنا يستثمر مفهومًا هيدغيريا ونعني به مفهوم الوجود في العالم [(4)] الذي على أساسه أمكن لميرلوبونتي تفسير ظاهرة العضو الموهوم لدى الفارس المبتور[(5)] والتي تكشف عن حقيقة جوهرية هي أنّ الجسد هو ما يؤمن تنقل الكائن

(1.)– المصدر نفسه، ص166.

(2) – ظواهرية الإدراك مصدر سبق ذكره، ص 175–176 .

(3)– ظواهرية الإدراك مصدر سبق ذكره، ص93.

(4) – ظواهرية الإدراك، مصدر سبق ذكره ص77–78.

(5) – إن جسد الفارس المبتور لا يوجد بالنسبة إليه إلا بوجود يد تمسك بالعنان وأخرى تلوح بالسوط، أو أن الفضاء الذي يشغله جسده إنما يتبلور ويتشكل على أساس هيئته أو حالة تهيئه له. لقد كتب مرلوبونتي قائلاً: "أن يكون للشخص ذراع موهوم هو أن يكون متفتحًا على جميع الأفعال التي يكون الذراع وحده قادرًا على القيام بها وأن تحافظ على مجال الممارسة الذي كان يشغله قبل البتر". ظواهرية الإدراك، ص77–78.

الموجود في العالم. فإن يكن لهذا الكائن جسد هو أن يتحد بوسط معيّن[1] وأن يمتزج بمشاريع ومهام يضطلع بها على الدوام. لهذا يؤكد ميرلوبونتي أنّ العادات التي يحتفظ بها الجسد تستجيب لتطلعات الذات نحو العالم المحيط بها ذلك أن التصور الجسدي لا يحتفظ من التركيب التشريحي الفيزيولوجي أو التشكيلي ومن تجاربه المكتسبة إلا بما يكتسي قيمة بالنسبة إلى تطلعاتنا بما يسمح بتحقيق التلاؤم تحقيقاً أفضل.

ليس الجسد إذن آلية وليس الوعي مجرد وظيفة تصورية صرفة إذ ثمّة طرق عديدة يكون بها الجسد جسدًا، والوعي وعيًا، لذلك يجب تحديد كل من الوعي والجسد تحديدًا فينومينولوجيًا. على أساسه ينظر إلى الوعي على أنه يحيل إلى موضوع. أي أنه كائن – في العالم– ، وإلى الجسد على أنه ما يؤمن تنقل ذلك الكائن في العالم، فليس جسدنا في الفضاء مثل الأشياء، إنه يسكن أو يعاشره، إنه ينطبق عليه مثل انطباق اليد على الأداة. لأجل ذلك عندما نريد أن ننتقل فليس لنا أن نحركه مثلما نحرك شيئًا، إننا ننقله دون أدوات. بمثل نوع من السحر، لأنه جسدنا، وأننا به نلج مباشرة الفضاء. إنه بالنسبة إلينا أكثر من أداة أو وسيلة: إنه تعبيرنا في العالم، الشكل المرئي لمقاصدنا. إن تجربة الذات الجسدية في العالم تسمح لي بإدراك أن الذات تحمل العالم في ذاتها، كما يحملها العالم وأنه بها يكون ويعرف[2]، إنها فضلاً عن ذلك موجودة لـــــــ"الفضاء"[3] ومن الأفضل أن نقول أن الجسد ليس في الفضاء أو في الزمان فهو "يسكن الفضاء والزمان، أو المكان والزمان".[4] وما تجدر ملاحظته هاهنا هو أنّ الوعي وإن كان متجسدًا لأنه حضور دائم في العالم، فإنّ ميرلوبونتي يبدو" غير واضح" في مستوى انتقائه للألفاظ الدالة على الجسد. فهو يستعمل تارة العالم وطورًا الوسط ومن جهة أخرى يلجأ إلى لفظي فضاء ومكان linu وقد يكون من المفيد هنا استخدام لفظ حيز لأنّ التجسد تحيز وأيضًا حوز بالنظر إلى الآخر الذي هو بدوره متجسد، يحضرني وأحضره. إني لا أوجد الى نفسي، فحسب وإنما أيضًا أوجد للآخرين وأن أوجد معناه أن أكون قابلاً لأن يدرك الآخرون وجودي وليس هذا بمنفصل عن وجودي كجسد.

هكذا يتبين لنا أن مشغل ميرلوبونتي من اهتمامه بالجسد الخاص هو إعادة الإنسان إلى العالم. ولم يكن ذلك ممكنًا إلا بالتخلص من التصورات الميتافيزيقية للجسد: الانطولوجية والابستيمولوجية والاكسيولوجية والتصورات العلمية: الآلية والغائية والحيوية. إنّ العقل لم يعد الكيفية الوحيدة للوجود بل

(1) – تطرح مسألة علاقة الإنسان بالوسط مشكلاً فينومينولوجيا. ذلك أن ميرلوبونتي لم يبين الفرق بين حضور الجسد في العالم وحضور الجسد في الوسط. ويحسن في هذا الإطار العودة إلى ما يقوله ميرلوبونتي في أطروحته "أولوية الإدراك"، ص99.

(2)– انظر: ديفران، جماليات وفلسفة، الجزء الأول، كلينكسياك، باريس، 1980م، ص59.

(3)– انظر: ظواهرية الإدراك،مصدر سبق ذكره ص130.

(4) – غابريال مارسال، محاولة في الفلسفة العينية، غاليمار، باريس، 1940م، ص30.

عوضه الجسد الخاص بما هو الموجود – لي وليس الموجود – لـــــــــ – غيره (النفس مثلاً).وهنا يداهمنا السؤال التالي: ألا نسقط في ضرب آخر من الميتافيزيقا حينما نرجع كل الوجود إلى الجسد؟

انطلاقًا مما ورد ذكره يمكن القول أن الجسد لم يعد جسمًا وإنما أصبح جسدًا خاصًا ومعايشاً له وحدته التعبيرية التي ليست وحدة المفهوم، لأنّ جسدي المفكر فيه لم يعد جسدي، إذ هو سيكون مجرد فكرة يمكن أن تكون في كل الأحوال فكرة جسد آخر. وإن أنا قلت أن لي جسد أو ان جسدي الخاص هو جسدي أنا فذلك لا يعني أنّي أمتلك جسدي مثل امتلاكي لحصان أو حيازتي لعقار: ليس الجسد بمتخارج عنّي بما أنّي أعهد له الإحساس بكينونتي وبالتحامي مع الآخر وبمعاشرة العالم. إنّ الجسد يفتحنا على العالم – عالم التجربة الإنسانية العفوية؛(1)لأنّ العلاقة بين الجسد وعالمه ليست علاقة معرفية وإنّما علاقة إدراكية؛(2)لأنّها العلاقة الأصلية. فالجسد إذن قوة أصلية، "نسقًا مفتوحًا على العالم ومتضايفًا معه".(3)إنّه "في العالم" أو بالأحرى "إنّ له عالمًا".(4)إنّه "تجدرنا في عالم"[5] و "وسيط لعالم".إنه "شرط إمكانية الشيء وبعبارة واحدة إنّه "وسيلة تحقق الحرية الإنسانية". لم يعد الجسد قبرًا ولا آلة، بل أصبح ما به تكون الحياة جديرة بأن تعاش طالما أني لا أكون إلا متجسدا. وإننا نسلم بغير مشاحة بأنه لم يكن بمستطاع ميرلوبونتي أن يفهم العالم وأن يفهم التجربة الإدراكية ما لم يتسنّى له الفصل في مسألة الجسد بما هو كل الذات، إذ أنّ نظرية الجسد الخاص هي "تلميحًا نظرية الإدراك ونظرية العالم المحسوس".[6]

معنى ذلك أنّ هناك تجاوز بين الإنسان والعالم وهو تجاور رائي يبحث الرسم المعاصر على تأكيده بعد أن حطم بناء الفضاء المنظم الكلاسيكي. إنه يسعى إلى إظهار "الباب المرئي عينه"[7] وعلى الأساس، فإنّ الرسم: "لا يعبر عن شيء آخر إلا معجزة الكينونة الجسدية وهي معجزة المرئية".[8] لقد أراد سيزان "أن يجعلنا نرى كيف يلامسنا العالم"[9]: "إنه يريد أن يحول صلتنا الإدراكية الأصلية للإنسان بالعالم إلى

(1.) انظر: الفونس دي والهانس، مرجع سابق، ص165.

(2) انظر: رونوبربراس، ميرلوبونتي، ايليبس، باريس، 1997م، ص18–19. استعمل عبارة "علاقة تقاربية" وانظر: مرلوبونتي : "ظواهرية الإدراك" ص346.

(3) ظواهرية الإدراك، مصدر سبق ذكره، ص121.

(4) – ظواهرية الإدراك، مصدر سبق ذكره،، ص93.

(5)– المصدر نفسه، ص112.

(6.)– ماديسون، فينومينولوجيا مرلوبونتي، ص47.

(7)– المرجع نفسه، ص321.

(8)– مرلوبونتي، المرئي واللامرئي، غاليمار، باريس، 1964، ص321.

(9)– مرلوبونتي، المعنى واللامعنى، ص321.

مشهد وكذلك العلاقة الإدراكية الأصلية للإنسان بالعالم، واللحظة التي يظهر فيها العالم اللاإنساني للإنسان.

إنّ ما كان يريد التعبير عنه في لوحته، هو هذا التداورcirculariteبين الإنسان والعالم وهو الإدراك. إنه ليس مجرد إحساسات، ولا حقيقة أو واقعًا في ذاته الذي يعبر عن ذاته بنفسه وإنما اللقاء الأولي للإنسان والعالم، اللحظة التي خلالها يتحققان معًا، أحدهما كمُدرك والآخر كمُدرك.

أن نرى ليس إذن أن نطلب واقعًا في ذاته، أن نطلب التطابق مع الـــــــــــــــ"في ذاته". ففي الواقع إني أرى العالم لكن هذا العالم ليس شيئًا غير ما أرى. إنه ما هو معطى كما هو بدوره لي هو مقياس موجوديته.

إنّ الرؤية إذن ليست حدسًا مباشرًا، إنها حركة أي تستدعي الجسد. وبهذا المعنى فإنّ الرسم لدى مرلوبونتي هو رؤية جديدة للأشياء ، ومن هنا يتخذ مبحث المرئية في الرسم "دلالة ميتافيزيقية"[1]لأنه تعبير عن انغراسنا في الوجود. أي أنّ الرسم حين يعبّر عن انفتاح الوجود فإنه لا يعبر إلا عن هذا الشيء الذي يبدأ في الظهور والتجلّي. وإذا كان إبصار الإنسان يفتح على العالم، فإن الفلسفة مدعوة إلى أن تتملك وتفهم هذا الانفتاح الأصلي على العالم.[2]

إنّ الرسام لا يمكنه أن يبصر إلا لأنه من هذا العالم المرئي. إنه جزء من هذا الذي يمكن أن يكون موضع إبصار. وأن يكون العالم مرئيًا يعني أن يكون منظهرًا ومدركًا.

من الذي يدرك فينا؟ هل تنشغل التجربة الجمالية المرلوبونتية بالإدراك الحسي أم بالإدراك العقلي المفهومي؟

(1)– مرلوبونتي، العين والفكر غاليمار،باريس،1964، ص61.

(2)– مرلوبونتي، المرئي واللامرئي، مصدر سبق ذكره'،ص19.

المطلب الثاني: الإدراك الحسي:

لكي يعمق ميرلوبونتي توجهه الجمالي الذي ينحو نحو المقارنة الانطولوجية والذي افتتحه في "شك سيزان Le doute de Cezanne"[1] عاد إلى كلمةالـــ"إدراك ليستثمرها من جديد، وبطريقة جذرية في "العين والفكر إذ أن كلمة "الإدراك" تختزن الدلالة الفينومينولوجية والجمالية لمفاهيم: الرؤية vision، العالم، والجسد ... وهي مفاهيم تشكل، كما سنأتي على ذلك لاحقاً، معالم انطولوجيا الرسم لدى الفيلسوف الفرنسي".

ما الإدراك؟

يعرّف اندريه لالاند كلمة "إدراك" بكونها: "فعل من خلاله ينظم الفرد إحساساته الحاضرة، ويؤوّلها ويتمّها استناداً إلى صور وذكريات"[2].

ليس الإدراك إذن مجرد إحساسات sensations، وإنما هو التناول المؤوّل لها، يضيف إليها من خبراته وتجاربه السابقة ما يحيلها إلى معانٍ ورموز لأن التأويل interpretation هو البحث عن المعنى الكامن خلف الرموز والإشارات، في حين أن التفسير explication هو البحث عن العلاقات الضرورية والقارة بين الظواهر والتي تكون قابلة للتكرار والتعميم ومن ثمة للتقنين والتوقع.

وبناءً على ذلك، فإن المعطيات التي يجمعها الفرد عن طريق الإحساس تظل غامضة ومضللة إذ لم يقم بتأويلها: فقد يسمع أحد الأشخاص صوتاً ما، ولكنه يظل مجرد ضوضاء حتى ويعلم كيف يوجد بينه وبين عواء الذئاب أو صهيل الخيول أو نباح الكلاب علاقة، ومن هنا فإن الإدراك هو فن الربط بين ما يحسه الإنسان وبين محيطه بما هو المنبه الأساسي الذي يثير أعضاءه الحسية ويستفزها.

وهكذا فإن الإدراك هو الكيفية والطريقة التي بمقتضاها يرتبط الإنسان بالعالم، وهي كيفية معقدة لأنها موضوع لتداخل عدة معطيات كالذاكرة والعادة والإحساس.

ما الإحساس؟

هو النتيجة المباشرة لإثارة أعضاء الحس، والعالم هو منبع المثيرات (الصوتية، البصرية، الكيميائية) التي تتحوّل بعد التقاطها إلى موجات عصبيّة تصل من كل حاسة إلى المخ لترتدّ إلى أجهزة الحركة بنفس الشكل وهي الموجات العصبية، غير أن الحواس لا تتفتح على العالم إلا تدريجياً (الشم فالتذوق ثم السمع وأخيراً الإبصار).

---

(1) دراسة واردة في "المعنى واللا معنى".مصدر سبق ذكره.

(2) أندري لالاند، المفردات التقنية والنقدية للفلسفة، المطابع الجامعية الفرنسية، باريس، 1996، ويحدد "معجم المعاني الفلسفية "الإدراك بكونه" فعل جمع وتلق وتشيّع ..."، انظر: كلمة "إدراك"، ص1897.

نخلص إذن إلى القول أنه دون الإحساس لا ندرك شيئاً، فالإحساس لحظة أساسية للإدراك لأن الإدراك ليس مجرد انعكاس للعالم الخارجي على الحواس، (يمكن القول أن الإحساس هو "إدراك" لبياض الورقة، في حين إن الإدراك هو إدراك للورقة البيضاء). والمهم في الإحساس والإدراك هو أنهما يحيلان إلى العالم، أي إن الإنسان في علاقة أصلية بالعالم، فإحساسه وإدراكه قصديان، ينطويان على حضور مكثف وفاعل للجسد، ولعل هذا ما يمثل الدافع الأساسي الذي جعل "مرلوبونتي" ينقب على أصل كلمة "الإدراك" ليستثمرها فينومينولوجيا.

يتنزل موقف مرلوبونتي من الإدراك في إطار تجاوز المقاربة الكانطية، وفي إطار استثمار أبحاث القشطلت.

تتحدد نظرية كانط في الإدراك ضمن الاستطيقا المتعالية إذ أن الزمان والفضاء بما هما حدسان قبليان intuitions a priori هما الوسيلتان اللتان تمكناننا من هذا الإدراك، فبما أن الحدس هو حسي، فإن الإدراك لا يحصل عن طريق العقل وحده ولا عن طريق التجربة وحدها وإنما عن طريق تفاعلهما.

وتبعاً لذلك فإن الأولوية ليست للأنا المدرك ولا للشيء المدرك، وهذا خلافاً لـــ"ديكارت"، مثلاً، الذي يرى أن الإدراك لا يكون عن طريق الحس ولا عن طريق الخيال وإنما عن طريق العقل، فهو ليس سوى "لمحة من لمحات الذهن" إذ أن زوال الكيفيات الحسية لقطعة الشمع بفعل النار هو زوال بالنسبة إلى الحواس، لكن الشمعة تظل ماثلة أمام الذهن.

من جهة أخرى، يتبني علم النفس الفينومينولوجي أطروحة القشطلتيين التي ترى أن موضوع الإدراك هو الشكل نفسه وليس عناصره، لأن هذه الأخيرة هي نتيجة تحليل وتفكير، وما الإدراك سوى إدراك للإشكال، إدراك للقطعة الموسيقية ولا لنغماتها الجزئية، وعلى هذا الأساس، فإن علم النفس الفينومينولوجي يعتبر الحقيقة إدراكاً للظواهر كما هي، أي إدراك الأشياء ذاتها لا كما علمنا إياها العلم (وقائع)، وفي هذا الإطار بالذات يتنزل موقف مرلوبونتي من الإدراك.

يعتقد مرلوبونتي أن الفضاء الحقيقي هو ما نتعرف عليه عندما نفتح أعيننا، أنه ذلك الشيء الذي ندركه عن طريق اللمس والبصر لا ما نجده في العلوم الرياضية والفيزيائية التي تلقننا فضاء مصطنعاً لا فضاء حقيقياً، وهو الشيء الذي يريد مرلوبونتي مواجهته(1).

إذا كان الإدراك الحسي يستدعي حضور مسبقاً للحواس(2) فإنه ليس إحساساً رغم أنهما يقصدان شيئاً ما، يقول مرلوبونتي: "إن بنية الإدراك الفعلي هي وحدها التي يمكن أن تعلمنا ماذا يعني هذا

(1) انظر: "ظواهرية الإدراك"،مصدر سبق ذكره، ص206.

(2) تتفق الحواس من حيث أنها تدرك المحسوس من خلال الاتصال به، وتختلف من حيث درجات المباشرة، فاللمس مشروط في الإدراك البصري والسمعي (لكون الصورة المرئية والنغمة المسموعة تلمسان بصورة غير مباشرة بأثرها في الوسيط الناقل)، أما الذوق والشم، فهما إدراكان

الإدراك: فالانطباع المحض غير موجود وغير مدرك، وهو اذن غير معقول كلحظة من لحظات الإدراك، فإذا اعتمدنا الانطباع فإننا، بدل بقائنا متنبّهين للاختبار الإدراكي، ننساه لصالح الموضوع المدرك (...) أنني قد اتراجع اذن عن تحديد الإحساس بالانطباع المحض l'impression pure، ولكن النظر يعني امتلاك الألوان والأنوار، والسمع يعني امتلاك الأصوات، الإحساس يعني امتلاك الصفات، فلمعرفة ما هو الإحساس ألا يكفي أن نسمع صوتاً أو نرى أحمر؟ فالأحمروالأخضر ليسا أحاسيس، إنهما محسوسات sensibles، والصفة ليست عنصراً من الوعي، إنها خاصة للموضوع (...). إن بديهية الإحساس المفترضة لا ترتكز على شهادة الوعي، بل على حكم مسبق للعالم، إننا نعتقد بأننا نعرف جيداً ما هو "النظر"، و"السمع" و"الإحساس" لأنه منذ زمن بعيد أعطانا الإدراك أشياء ملونة أو صوتية، فعندما نريد تحليله، فإننا ننقل هذه الأشياء إلى الوعي، إننا نقترف ما يسميه علماء النفس "التجربة الخاطئة"، أي أننا نفترض فوراً في وعينا للأشياء ما نعرفه كائناً في الأشياء، إننا نجري الإدراك بالشيء المدرك. وبما أن المدرك ذاته لا يمكن التوصل إليه إلا من خلال الإدراك، فإننا في النهاية لا نفهم لا هذا ولا ذاك. نحن منغمسون في العالم ولا يمكننا التوصل إلى الانفصال عنه لننتقل إلى وعي العالم. فإذا قمنا بذلك فإننا سنرى أن الصفة لا يجري أبداً التعبير عنها فوراً وأن الوعي هو وعي بشيء ما..."(1).

وإذا كان الإدراك الحسي يختلف عن الإحساس فإنه أيضاً يتميز عن البصيرة التي تختص بشهود المطلق، فإذا كان أبصار المرء فضائي أي محدد وفق حقل بصري، فقد يعجز أحياناً عن تحديد شيء ما رغم انتمائه إلى ذلك الحقل، وهذا يعني أن الإنسان يتشوف ما يبصره والتشوف تبصر وليس إبصاراً.

غير أن الإدراك ليس أبداً: "حضوراً ساذجاً في العالم، بل أنه تنشيط للذاكرة والحكم". معنى ذلك أن الإدراك الحسي وإن كان تأويلاً للإحساس فإنه موضوع لتدخل الذهن. غير أن الحكم يظل غير كافٍ، وفي هذا السياق يقول مرلوبونتي "إن الفكرانية تأخذ على عاتقها اكتشاف بنية الإدراك بالتفكير بدل تفسيرها الحركة المزدوجة للقوى الترابطية وللانتباه، ولكن نظرتها على الإدراك ليست نظرة مباشرة، إننا نرى ذلك بشكل أفضل عندما نعالج الدور الذي يلعبه مفهوم المحاكمة في تحليلها. فالمحاكمة غالباً ما تقدم على أنها ما ينقص الإحساس لجعل الإدراك ممكنا (...) إن التحليل الشهير لقطعة الشمع يقفز من الصفات مثل الرائحة واللون والطعم إلى قدرة التحول إلى إشكال ومواقع لا نهاية لها، هذه القدرة تتجاوز

يفترضان اللمس ولا يقبلان الرد إلى البصر والسمع، وإذن فهما قائمان بذاتهما، ولا يمكن للبصر والسمع أن يغنينا عنهما ولا عن اللمس في بعده المؤسس لهذين الإدراكيين، ويقع البصر بحسب زاوية معينة هي نسبة معينة بين المُدرك والمُدرَك، وهذا التعامل مع الحواس يختلف عن التناولين الأفلاطوني والهيجلي باعتبار أن الحواس هي من بين منبوذات الفلسفة الخمسة.

(1) ظواهرية الإدراك،مصدر سبق ذكره ص22.

الموضوع المدرك ولا تحدد سوى شمع الفيزيائي، بالنسبة للإدراك لا يعود هناك شمع عندما تختفي جميع خصائصه المحسوسة، فالعلم هو الذي يفترض وجود مادة لا تتغير (...).

إن الأشخاص الذين أراهم من الشباك يختبئون خلف قبعاتهم ومعاطفهم ولا تنطبع صورهم على شبكة عيني. انني لا أراهم، بل أحكم بأنهم هنا (...) فالإدراك يصبح "تأويلاً" للدلائل التي يعطيها الإحساس وفقاً للمثيرات الجسدية، يصبح "فرضية" يقيمها العقل من أجل "تفسير انطباعاته" (...) ينتج عن ذلك أن التحليل الفكراني ينتهي بجعل الظواهر الإدراكية غير مفهومة، بينما هو أساساً لتوضيحها. إن المحاكمة تفقد وظيفتها المكونة وتصبح مبدأ تفسيرياً عندما تفقد كلمات "نظر"، "سمع"، "احس"، أي دلالة، لأن أقل رؤية تتجاوز الانطباع المحض وتدخل هكذا تحت العنوان العام "المحاكمة".

إن التجربة المشتركة تميز بوضوح بين الإحساس والمحاكمة، فالمحاكمة بالنسبة للتجربة هي أخذ موقع، فهي تهدف إلى معرفة شيء ذي قيمة بالنسبة لي في جميع فترات حياتي، كما بالنسبة للعقول الأخرى الموجودة والممكنة، أما الإحساس، فهو على العكس ظهور إلى الخارج دون البحث عن امتلاكه أو عن معرفة حقيقته. هذا التمييز يزول عند الفكرانية، لأن المحاكمة موجودة دائماً حين لا وجود للإحساس المحض، أي أنها وحدها الموجودة"(1).

واضح إذن أن الإدراك الحسي عند مرلوبونتي ليس مجرد ترجمة حسية لمظاهر الأشياء المنطبعة على الحواس، ومن هنا فإن هدف مولوبونتي ليس إدراك سطح الأشياء واديم الظواهر وإنما إدراك عمق الأشياء وكنه الظواهر. ولعل ذلك ما جعله يصرح أن رسوم "بول سيزان" لا تستهدف الطبقة السطحية للعالم التي تنطبع مباشرة على الحواس وإنما هو ينفذ إلى ماهيتها. لذلك يقول: "إن البحث عن جوهر الإدراك يعني الإعلان، ليس عن كون الإدراك يعتبر حقيقياً، بل عن تحديده بالنسبة إلينا كطريق للحقيقة"(2).

ويختلف الإدراك أيضاً عن الخيال، لأنه في الأصل مجنح، بمعنى خارج المكان وخارج الزمان، يقول "دوفران": "إن الخيال لا يُرجع إلى الإدراك، لأنه دائماً افتتان، أنه يُقابل الإدراك مثل المقابلة بين السحر والتقنية لأن الإدراك يقصد الواقع، ويضعنا في حضور الموضوع الفضائي الزمني"(3)

(1) ميرلوبونتي، ظواهرية الإدراك، مصدر سبق ذكره،ص ص39-40-41.

(2.) المصدر نفسه، ص13.

(3) ديفران، فينومينولوجيا التجربة الجمالية، المطابع الجامعية الفرنسية، باريس، 1963، الجزء الثاني، ص ص442-443.

هكذا إذن تبين لنا أن الإدراك الحسي لا ينفصل كلياً عن الإحساس والتعقل والتخيل، لأن الفعل الإدراكي هو إدراك الموضوع ولكيفياته الحسية التي هي ليست وقائع موضوعية(1)، لأن الموضوع لا يعطي لنا إلا من خلال كيفياته. لذلك، وحتى لا يقع الخلط بين مفهومي الإدراك والإحساس، انتهى مرلوبونتي إلى القول: "إن ما ندعوه إحساساً ليس إلا إدراكاً بسيطاً"(2). فالصفحة "البيضاء" مثلاً، لا تبدو كذلك وهي في العتمة أي على هيئتها الوصفية، ولكنها، مع ذلك، تظل بيضاء. لكن هل نقول إن الإدراك يكشف الأشياء كالنور الذي يضيئها في الليل؟

في الواقع، إذا كان اللقاء الأصلي بالعالم هو لقاء إدراكي فإن هذا الإدراك ليس تجربة نظرية وإنما النظرة ثاقبة، ففعل ادرك في اللسان الفرنسي، يمكن أن يفهم على أنه تتابع فعلين هما: ثقب/ نقب ونظر/ ابصر وحينئذ يكون الإدراك نظر ثاقب.

وهكذا فإن الإدراك يتجاوز الطابع المظهري للأشياء لينغرس في تفاصيل العالم وأعماقه. إن الإدراك يفتحني على العالم مثلما "الجراح يفتح جسداً"(3). والانفتاح لا يكون إلا عبر الرؤية لأن كل ما أدركه من الأشياء، لا أدركه إلا من خلال زاوية نظر هي زاوية نظري. أما زاوية نظر الرسام فهي لوحته، إذ أن الرسم يفتح أبواب الرؤية على مصراعيها، تلك الأبواب التي تسعى بداهة الحياة إلى إيصادها. إنه يجعلنا نرى ما لم نكن نراه. بل أن الرسام يعلمنا أن نرى كل ما رآه وما كنا بمبصرين.

إن الصلة الوثيقة بين الإدراك والأبصار هي، في الحقيقة، تأكيد على أن الإدراك الحسي هو إدراك جسدي. بما أن الجسد هو الذي يفتحنا على العالم ويشدنا إليه. يقول مرلوبونتي: "عندما كان علم النفس الكلاسيكي يصف الجسد الذاتي، كان يعيد له "خصائص" لم تكن متوافقة مع كيان الموضوع. كان في البداية يقول إن جسدي يتميز عن الطاولة أو عن المصباح لأنه مدرك باستمرار بينما استطيع أن أتحول عن الأشياء. إنه إذن شيء لا يتركني ولكنه بهذه الحالة هل هو لا يزال شيئاً؟ إذا كان الشيء بنية لا تتغير، فهو ليس كذلك بالرغم من تغير وجهات النظر، بل ضمن هذا التغير ومن خلاله (...) فهو ليس الموضوع، أي الشيء أمامنا، إلا لأنه قابل للملاحظة أي على مرمى أطراف أصابعنا أو أنظارنا، وبعبارة أخرى، قد يكون صحيحاً كفكرة وليس حاضراً كشيء، فالشيء بخاصة ليس شيئاً إلا إذا استطاع أن يبتعد، وبالتالي يختفي من حقلي البصري. فحضوره يتميز بكونه ليس حضوراً إلا من زاوية احتمال غيابه. ولكن ديمومة الجسد الذاتي هي من نوع مختلف تماماً، فهو ليس نهاية لاستكشاف لا محدود، أنه

(1) انظر: ماديسون، فينومينولوجي ميرلوبونتي ص47

(2) ظواهرية الإدراك، ص201.

(3) ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، مصدر سبق ذكره ، ص271

يمتنع على الاستكشاف ويُعرض دائماً لي من الزاوية ذاتها. فديمومته ليست ديمومة في العالم بل ديمومة من جهتي (...).

ليست فقط ديمومة جسدي لا تشكل حالة خاصة لديمومة الأشياء الخارجية في العالم، بل أيضاً أن الديمومة الثانية لا تفهم إلا من خلال الأولى، وليس فقط منظور الأشياء لا يفهم إلا من خلال مقاومة جسدي لأي تغير في المنظور. إذا كانت الأشياء لا تظهر لي إلا أحد أوجهها، فذلك لأنني في موضع معين أراها من خلاله ولا أستطيع أن أرى هذا الموضع. وإذا كنت على الأقل أؤمن بجهاتها الخفية كما أؤمن أيضاً بالعالم الذي يحويها كلها ويتعايش معها، فذلك باعتبار أن جسدي، الحاضر دائماً بالنسبة لي، بالرغم من انخراطه بينها من خلال علاقات موضوعية كثيرة، يبقيها في تعايش معه وينفحها جميعاً بنبض دوامه..."(1).

المطلب الثالث: فن الرؤية

يعتبر فن الرسم فن الرؤية(فن بصري art visual) لأنه يعبر عنها فهو" لا يكشف عن سر آخر غير سر المرئية visibilite (2) لكن هل تعبر الرؤية عن مجرد استعادة مظهرية للعالم الذي نباشره فعلاً بأعيننا من خلال إدراكنا الحسي التابع إلي موقفنا الطبيعي من هذا العالم (مع العلم ان يرلوبونتي يستثمر التحديد الهوسرلي لمفهوم الفينومينولوجيا كعلم بالماهيات، لسحبه على مجال الفن، مبيناً أن الرسم هو الفن الذي يكشف عن ماهية الأشياء ذاتها)، أم هي قدرة مطلقة على تأمل الوجود أم هي نفاذ وانفتاح على العالم الأصلي؟

تدعونا هذه الإشكالية إلي النظر في الأسئلة التالية:

ما معنى الرؤية؟ وما الفرق بينها وبين الإبصار؟

ماذا يقصد مرلوبونتي بعبارة " المرئي واللامرئي "؟

ما علاقة اللون بالضوء وما علاقتهما بالعين؟

إن الرسم فن تضخيم الرؤية لأنه: " لا يعيد إنتاج المرئي، وإنما يجعل مرئياً"(3)بمعنى أنه يعبّر عن الذي ينتظر أن ينقل من خلال تعبيرة فنية ينجزها الفنان، وتعني الرؤية (من اللاتينية visum)، من منظور

(1) مرلوبونتي، ظواهرية الإدراك، ص ص85-86-87.

(2) مرلوبونتي، العين والفكر، ص 26.

(3) بول كلي، نظرية الفن المعاصر، دنوال قوتياي، باريس، ص 60.

الفيزيولوجيا والبسيكوفيزياء والبسيكولوجيا: الوظيفة التي من خلالها تصل العيون والجهاز العصبي إلي الأخبار المرسلة من طرف البيئة والمحيط على شكل اشعاعات كهرومغناطيسية(1).

وتختلف الرؤية Vision عن الادراك البصري perception visuelle من حيث ان الأولى تتعلق بالجزء الأعلى لمعالجة الأخبار البصرية في حين أن الثاني يتصل، في نفس الوقت، بالوجوه العليا للرؤية وبتأويل تلك الأخبار.

أما العين فهي أداة للإبصار تسمح بتكون صورة ما على الشبكية وظهر هذا التصوّر متأخراً نسبياً على أثر تطوّر علم التشريح وعلم البصريات فالقدماء كديمقريطس وافلاطون(2)يعتبرون ان الرؤية تنتج عن توجيه أشعة منحدرة عن العين لحبس الأشياء. إن الجهاز العصبي البصري الذي يبدأ في الشبكية، يتكون من مجموع الخلايا العصبية التي تجيب عن المثيرات البصرية أي الضوئية(لأن الضوء بما هو محرّض الرؤية ومهيّجياً، هوظاهرة فيزيائية تتعين وفق حدود إحساسية الجهاز البصري الانساني) وهي مثيرات تختلف حسب السياق الزمني، إما لأسباب خارجية أو بسبب حركات عينية إن إظهار نقطة ضوئية وكشفها يمثل وظيفة طاقة المثير، أي لكثافة المنتوج من خلال ديمومته.

ولعل من دواعي انشغال مرلوبونتي بالرؤية واستثمارها فينومينولوجيا من خلال الرسم، هو اهتمامه، في آخر أيام حياته، فيما يذكر"كلود لفو*ر" بمؤلف " انعكاس الضوء " لديكارت.

إن مشغل مرلوبونتي، لم يكن إذن علمياً رغم توظيفه لمكتشفات العلم(3)، وإنما لأنه فيلسوف فهو يهتم ضمن مقاربة فينومينولوجية(4)، بالرؤية ولكن ليس على منوال اهتمام الفلاسفة الميتافيزيقيين، كما أن رسوم "سيزان" تعبّر عن تصوره للرؤية لا كما تصورها الفنانون الكلاسيكيون.

وقبل أن نتبيّن موقع الرؤية في التجربة الجمالية المرلوبونتية وكيف أنها انتقلت بالإدراك من مجرد إدراك حسي إلي إدراك جمالي، يجدر بنا أن ننظر في طبيعة التناولان الكلاسيكيين، الفلسفي والفني للرؤية ولكل ما يتصل بها حتى يتوضح لنا مدى جدّة التناول الفينومينولوجي المرلوبونتي.

---

(1) انظر: كلمة رؤية Vision في: معجم المعاني الفلسفية، المجلد الثاني، ص 2749.

(2) يقول أفلاطون:" لقد صنعت الالهة، من بين كل ادواتها، فيمرحلة اولى، العيون حاملة الضوء، وانبتوها علىالوجه..." محاورة الطيماوس، المؤلفات الكاملة، المجلد العاشر، منشورات les belles، باريس 1970، ص 162 وبالتحديد 45 ب ،س، د، 45 b,c,d

* كلود لوفور(1924-2010م) مفكر فرنسي.

(3)ـ انظر: المعنى واللامعنى، ص 85.

(4)ـ يقول مرلوبونتي في المصدر نفسه، ص 22: " ان البصريات هي رؤية منطقية".

يتضمن الكتاب السادس من الجمهورية" لأفلاطون[1] على مذهب هذا الفيلسوف في الرؤية ويتمثل – إجمالاً– في الربط بين "المرئي" والضوء بما هو المماثل الحسي للحقيقة.

إن حضور المرئي الحدسي للعين في حدث الرؤية ليس إلا المماثل الحسي للمعقول أي للتمظهر الأساسي للحقيقة، وما يهمنا هاهنا هو ان افلاطون يفصل انطولوجيا واستيمولوجيا وأكسبولوجيا بين المرئي (العالم المحسوس) واللامرئي (العالم المعقول) من حيث أن اللامرئي أو المعقول هو موطن الماهية وهو نمط الظهور الأرقى في حين أن المرئي أو المحسوس هو موطن الزوال والأوهام لأنه نسخة منحطة من المعقول، وسيسعى ميرلوبونتي لاحقاً الى تجاوز هذا التصوّر.

أما فيما يتعلق بالرسم في الفن التشكيلي الكلاسيكي بما هو فن المكان، فانه يتأسس على سبق للـــــ " بصر " Iavue على الرؤية la vision حيث تخترق الرئاية الفضاء البصري وتحيل الرسم إلي فن تمثيلي representative،لأن اللوحة كانت تعتبر نافذة مفتوحة على العالم من حيث هو فضاء لا متناه طبقاً لمنظور ثابت.

إن الفضاء التصويري Espacepictural فن الفن التشكيلي الكلاسيكي هو الفضاء المسطح والتمثيلي والمتشاكل والمتجانس، أنه الفضاء الذي يستعيد البنية الهندسية الديكارتية للعالم، لذلك كانت أشكال من قبيل الدائرة والمثلث والهرم، الأشكال المحبذة في عصر النهضة، ومن ثم كان الفنان يهتم بتناسق أجزاء اللوحة ونظامها من حيث ان فضاءها هو فضاء التأطير متوازن الخطوط المتناظرة والزوايا المغلقة ولم يكن يهتم بالأثر في تحققه لقد اقترن الرسم الكلاسيكي التمثيلي بتبيانه ركيحة ومشهدية لتنظيم الفضاء الذي يبرز فيه إطار وهم البعد الثالث، وهو تصور موزع توزيعاً منطقياً على مكان مسطح وقد أصبح إخراج فيه ممكناً بفضل ما اصطلح على تسميته بالخلفية I'arriere plan أو ديكور وعمق fond عن الأمامية avant-plan حيث يقع الحدث موضوع اللوحة، وهذه الأمامية هى مكان مرجعي ومعرفي يثبت تعيينه باسم الأثر، وتعود هذه الجغرافيا التصويرية إلي عهد الإغريق، لكنها اكتسبت أسسها النظرية مع التطوير العلمي للرئاية المساحية[2].

هكذا إذن تبيّن أن الرسام الكلاسيكي بخضوعه لقوانين الرئاية يجعل من اللوحة فضاء بصرياً متجانساً مغلقاً ودون حدود، ومناظر حول محور مركزي، بل أكثر من ذلك كان الرسم مرجعاً سردياً غنياً بالرسوم التاريخية، أنه يعبّر عن فكرة هامة وهي اختراق الإحالة المرجعية referencela للفن التشكيلي، لذلك كان الخطاب التصويري يرتكز على حضور الشكل(اللون كان مجرد شيء يملأ هذا

(1)ـ انظر الفقرة الواقعة بين 507 س (507c)و 509 ب (509 b) الجمهورية، غارنياي- فلاماريون، باريس، 1966، ص .ص 264-265-266-267.

(2)ـفتحى التريكي- رشيدة التريكي، فلسفة الحداثة، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1992، ص 108.

الشكل دون ان يُظهر زخرفاً) والخط ودون أن يصل الرسم الباروكي إلي حركية "فعل الرسم" يُمطط الفضاء وينوعه بانعطافات الخط الباروكي وبالخطوط المتكسرة وبالزوايا ذات الانحناءات المختلفة غلي درجة يُخضع فيها العين إلي انتشار الخطوط[1]، وتنشط حركية الخطوط البصر إلي حد الخلط معه زمن استهلاك الأثر مع أزمة إنجاز المسارات.

إن الرؤية في الرسم الكلاسيكي التمثيلي هي إبصار لأنها محددة حسب قوانين الرئاية، ولعل هذا ما سيهدمه الفن المعاصر، فتتغير دلالة الرؤية وتتخذ مع بول سيزان بعداً جديداً تبناه مرلوبونتي فلسفياً.

المطلب الرابع: الفينومينولوجيا"في فنّ الرسم" :

تتميّز بدايات الفن المعاصر بزوال ما يسمى بالإحالة سواء أكان الأمر يتصل بالوجود الواقعي او الخيالي اللذان تقاس وفقهما الأثار الفنية، لقد تغيرت أشكال الإحالة عبر التاريخ: فمن ناحية كان المطلوب هو محاكاة أثر سابق، أو نموذج خارجي، أو فكرة باطنية وموجودة سلفاً تسعى إلي تحقيقها، ومن ناحية أخرى كان المطلوب الالتزام بالقانون التشكيلي وبعض المبادئ الجمالية، أو بكل بساطة انفعالات الفنان وشخصيته.

غير أنّ الأمر اليوم لم يعد يتعلق بكل هذا، يقول جون بوطان Jean Pauthan: إلي حد أيامنا هذه كانت للرسامين أفكاراً ثم هم ينجزون لوحات (...) لكن العكس تماماً هو الذي يحدث اليوم[2].

يقارن مرلوبونتي الحكم المسبق للإحالة في الرسم بالحكم المسبق اللساني أو الأدبي لـــــ " تعبيرة صحيحة" بعينة بصفة مسبقة لكل فكرة من خلال لغة الأشياء ذاتها، وفق هذا الحكم المسبق فإن اللجوء إلي الكلام قبل الكلام يخضع الأثر لنقطة معينة من الكمال، والاكتمال أو الامتلاء الذي تفرضه من هنا فصاعداً لموافقة الكل مثل الأشياء التي تسقط على حواسنا[3] .

إنّ الإدراك البصري Perception visuelle (الذي ليس في الواقع محصوراً في حدود الإبصار الخالص) ليس نوعاً من اللوحة التي يمكن للوحة أخرى أن تعيد انتاجها ومحاكاتها، مثلما أن المعرفة ليست نسخة عن العالم المعطي مسبقاً. إنّ الرؤية هي تواجد جسدي مع العالم، إنها طوق حيث يتدخل فعل الرسم مثل التأمل الفينومينولوجي، كعنصر ثالث، موضحاً العلاقة المتبادلة بين الجسد والعالم: " عن

(1)ـ هذا ما جعل كرستين غلوكسمانChristine Glucksmann تقول في شأن الباروكي أنه أحد الأشكال الأولى لتهديم التصوير التشكيلي الاستعراضي: " يعمل البصر في حدود الأشياء دون نظرة اجمالية، أنه يهتم بفروع الوجود" " جنون الأبصار في الجمالية الباروكية"، منشورات غاليلاي، 1986.

(2) – جان بوطان، الفن اللاصوري، سلسة أفكار N.R.F، باريس 1962، ص 10.

(3) – ميرلوبونتي، اللغة اللامباشرة وأصوات الصمت، ضمن " الازمنة الحديثة ، جوان، 1952م، ص.ص 2113–2114، جويلية، 1952، ص 9470، وانظر : صفحة 2123.

مبادرة الاعتداليين لمن هو على من نراه ويجعلنا نرى، ولما نراه أو يجعلنا نرى على ما هو، هي الرؤية ذاتها[1].

لقد كان على الفنّ المعاصر أن يناضل ضد قوة الأيقونات السلفية ذات الجوهر التصويري التي سمحت للفن ان يكون ذا طبيعة تصورية، وأصبحت له قدرة تصويرية على إبراز الزمن المعيش ويعود ذلك إلي طبيعة الإبصار ذاتها، لأن سحر الفن ليس سوى القدرة على إعادة إظهار الأشياء التي لا يمكن تعريفها والتي توجد في عالم الإبصار وذلك بالمرئي والمحسوس.

يُظهر الرسام "بول سيزان" في سلسلة لوحاته المتعلقة بموضوع " جبل القديسة فكتوار"[2] فضاءات تداخل بالنسبة على الشيء الواحد تكون هذه الفضاءات ذات منافذ متعددة، بحيث يبقى أي احتمال لإقامة علائق ثابتة ونهائية وذلك لأن سيزان يرى ان المرئي الذي يعيده الرسم هو أثر انغماس إبصارنا في الأشياء التي يجسدها ويكون هذا الإبصار في كل مرة وحيداً وخاصاً: حضور جبل ينبثق مثل حالة نفسية في لحظة ظهور والتقاء، فتوحّد بذلك الباطن مع الخارج، فتكون مختلف حالات ظهور" القديسة فكتوار" وجهات نظر[3] تبرز في الوقت ذاته جوهر الشيء والإنسان الغائب والموجود تماماً في المنظر.

وإذا كان إبصار الرسام سيزان لا يقف عند الأشياء وإنما إلى العمق فإنّ ذلك يفيد أنّ الفن المعاصر كان مدعوا إلي ان يخفض قوة الإبصار على الرؤية لأن العودة إلي الأشياء ذاتها لن تكون إبصارية ولا تبصرية ولا بصيرية، بما أنّ سيزان ليس بصيراً أي قادراً على أن يشاهد الأشياء كلها ظاهرها وخافيها بغير جارحة. إنّ العودة إلى الأشياء ذاتها لا تكون إذن إلا رانية أي نفاذ إلي أصل الأشياء وتنقيب عن جذور انشباكنا بالعالم. بهذا المعنى يكون التوجه الفينومينولوجي توجهاً أركيولوجيا* لأنّه يهدف إلي الكشف عن الصورة الاصلية للمدرك بتعرية الأشياء من أجل العودة إلي العالم المحسوس بما هو" أعرق " من كون التفكير[4].

تكون هذه التعرية فعلاً رائياً، فذلك معناه أن العملية الإدراكية لدى مرلوبونتي هي أصلاً عملية رائية إذ أنّ امتزاجي مع العالم يتكرر عند كل استفاقة فجرية حيث " تنفتح عيناي"[5]، إنّ عالمي هو أساساً

(1)– مرلوبونتي، العين والفكر، ص 206.

(2)– بول سيزان، سلسلة" جبل القديسة فكتوار كما يرى من اللوف" من سنة 1902 إلي 1906 بـــــ:متحف فيلادلفيا – متحف كنست بازل– متحف الفنون الجميلة بوشكين– موسكو– متحف الفن المعاصر بنيويورك.

(3)– كانت اللذات في الفضاء المسطح والتمثيلي للفن الكلاسيكي وجهة نظر تؤسس نظرتها الأحدية الجانب...

* الاركيولوجيا اوعلم الاثار يعني بالكشف عن مخلفات الماضي التي تعكس تطور الحياة البشرية .

(4)– مرلوبونتي، المرئي واللامرئي، ص 28.

(5)– المصدر نفسه، ص 57.

"رائي"[1]، غير أنه إذا كان العالم قابلاً للإبصار أو للمس، فغذا كان صحيحاً أن الجسد هو ذات الإدراك، فإن الإدراك ليس أولاً إدراك للأشياء، وإنما إدراك لعناصر (الماء، الهواء...) أشعة العالم لأشياء هي أبعاد عوالم...[2] .

إنّ الإدراك الحسي إذن وقد أصبح إدراكاً جمالياً لم يعد تأويلاً للإحساس وإنما أصبح نفاذاً إلى المحسوس ولذلك فليس للفنّ– سواء أكان رسماً أو نحتاً أو شعراً أو موسيقى– من هدف غير إبعاد الرموز النافعة عملياً والعموميات المقبولة اصطلاحياً واجتماعياً وأخيراً كل ما يحجب عنا الواقع وذلك يفرض وضعنا وجهاً لوجه مع الواقع ذاته، ويرجع الجدال الذي قام بين الواقعية والمثالية في الفن إلي سوء تفاهم حول هذه النقطة بالذات، فالفن بكل تأكيد ليس سوى رؤية أكثر مباشرة للواقع، غير أن نقاوة هذا الإدراك تستوجب قطيعة مع المصطلح النفعي وتجرداً فطرياً للحسن أو الشعور، لذلك يجب أن تكون رؤية الفنان لا مجرد لمحة أي نظرة بالعجلة وإنما تحديقاً لا يكون مقصده انتظار بدو الشيء الخفي أو تبيّنه ولا يكون هدفه[3] الاطلاع على بداوة الشيء أي أول ما يبدو منه بل رفع الشيء عما يواريه ويغطيه، أي الكشف عنه ،أليس الإدراك، كما أكدنا على ذلك، نظر ثاقب؟

إنّ الرؤية إذن فن وليست قدرتنا على الإبصار[4] فنحن أحياناً نرى وضعية ما تمتد بوضوح أمام أعيننا، ومع ذلك فإننا لا نبصر في متن ما يقع تحت نظرنا الشيء الأقرب إلينا، فليس الذي يرى كالذي يبصر ما يى. إذ هاهنا تصرفان مختلفان أن نفترس بنظرنا يعني أن نخترق الشيء بنظرنا لنصل إلى ما يعنينا في الشيء. أي إلى ما يخصص هويته. إننا ننظر كثيرًا ولكننا نادرًا ما نفترس في الأشياء. وحتى حين نلتقط الشيء الذي نفترس به، نادرًا ما نتمكن من تثبيت هذا الشيءتحت نظرنا. ذلك أننا نحن البشر لا نستطيع أن نثبت الشيء لنظرنا إلا استعدنا تملكنا له دائمًا من جديد، إذا تقدمنا نحو أصله. فعندما لا يلتقط الفكر كنه الشيء يعجز عن رؤية ما يوجد أمامه. وغالبًا ما يتعاظم احتمال "الرؤية السيئة" عندما يتسرع الفكر فينجذب إلى نوع من العمق المزيف وقد يكون لمثل هذا التسرع عواقب وخيمة.[5]

إذا كانت تجربة الإدراك الحسي هي تجربة الجسد؛ لأنّ فعل الجسد في العالم هو الذي يجعل كل إدراك حسّي ممارسة وحقل لديناميكية مكانية–زمانية، فإني تبعًا لذلك، لا أدرك الأشياء إلا من خلال جسدي، فإدراكي للمكعب، مثلاً، يكون على التتابع من خلال دوراني حوله. وفي هذا الدوران تتكشف لي وحدته وتتجلّى.

---

(1)– المصدر نفسه، ص 45.

(2)– أنظر: ظواهرية الإدراك، ص 195.

(3)– المدر نفسه،ص195.

(4)– م. هيدجر: مبدأ العلة، ترجمة نظير جاهل، ط2، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، 1996م، ص52–53.

من هذا المنظور يكون العالم انكشافاً لا متناهيًا؛ لأنه ينبجس لنا من خلال وجهات نظر لا حصر لها. وهكذا فإنّ الفضاء التصويري في الرسم المعاصر لم يعد فضاء متجانسًا ومتشاكلاً بل أصبح طوبولوجيا *لأنّ البناء المنظوري الذي يمتاز بوجهة نظر قد تحطم، وذلك بالمعنى الذي يقصده مرلوبونتي في تحليله لظاهرة إبصار الفضاء، حين يتحدث عن موضوع إجمالي حيث يوجد كل شيء في الوقت نفسه، وحيث يكون الارتفاع والعرض والمسافة مجردة من فخامة نعبّر عنها، فنقول أنّ شيئًا ما يوجد هناك.[1] وهكذا تتحول السيطرة على العالم من سيطرة نظرية أحادية (هندسية) إلى سيطرة بصرية تعددية (فنية). ولعلّ التجربة الإبداعية لدى سيزان تقترب هنا من توجهات النزعة التكعيبية [2] لأنّها

تسعى الى تصوير الواقع من زوايا متعددة وليس من وجهة نظر تجابه الاشياء فيصر الشيء

فضاء وحجمية وجانبية ووراء وأمام وتوسعًا وحركة وحضورًا. يقول مرلوبونتي: "إن خاصية المحسوس (مثل الكلام) هي أن يكون تصويريًا للكل ولن يكون ذلك بعلاقة بين العلامة والدلالة أو بملازمة الأجزاء لبعضها بعضًا وللكل، بل لأنه يقع اقتلاع كل جزء من الكل فيخرج ذلك الجزء بجذوره ويتعدّى الكل حدود الاجزاء الأخرى، هكذا تستعاد الأجزاء ولا يقف الحاضر عند حدود المرئي".[3]

إنّ العالم إذن هو أفق كل إدراك، وبوصفي كائن في العالم، منخرط في الزمان والمكان فإنّ تناهي من تناهي إدراكي للعالم. بهذا المعنى تحدد ماهية الرسم لدى مرلوبونتي كينونة "ما يجعلني أرى"[4] لكن الرسام لا ينتج مرئيات أي ما هو بعد مرئيًا، أي أنه لا يحاكي ما تم إبصاره من قبل الجميع، بل إنه ينتج المرئي. إنه يجعل من العالم وهو معطى رائيًا. وهكذا تكون الرغبة في الرسم لدى سيزان، رغبة في الرؤية. وخلافًا للفيلسوف الميتافيزيقي، لأنه مدعو إلى ألاّ يبصر، أي إلى أن "يغض" بصره عن المشاهد الطبيعية. ألم يقل ديكارت في مفتتح تأمله الثالث: "أغلق عيناي، أسد أذني، أدير كل حواسي، افسح حتى من فكري كل صور الأشياء الجسدية".[5]

كما أنّ الرؤية ليست، مثلما "ديكارت" أن يعتبرها نظرًا على العالم إنها تنجز داخل العالم إنها تنشأ وتنبثق في اللحظة التي يعود فيها شيء مرئي، والذي نسميه جسد، على ذاته وينطلق في الإبصار.

وبما أنّ الجسد هو الذي يرى، فهو أيضًا مرئي، ويشكل جزءًا من العالم الذي يراه.

---

* كلمة يونانية وتعني مكان,

(1)– انظر: العين والفكر، ص65. ويرى مرلوبونتي في هذا التحطيم للنظرية الكلاسيكية في الفضاء تفجيرًا حقيقيًا للوجود حيث تتحرك الأشياء "لون ضد لون"، للتعديل في إطار عدم الاستقرار. انظر: المصدر نفسه، ص66.

(2) –هي مدرسة فنية تقوم على تزيين الحياة وزخرفتها...

(3)– المرئي واللامرئي، ص271.

(4) – ديفران، جماليات وفلسفة،،مرجع سبق ذكره ص19.

(5)– ديكارت، التأملات الميتافيزيقية، سلسلة 18/10، باريس، 1963، ص155.

لا ينبغي إذن أن نتصور العالم، الذي يمثل الجسد الجزء منه، على شاكلة "عالم في ذاته" لأنّ الجسد الذي يرى هو نفسه شيء ثمّة في العالم أشياء وأنه واحد منها".[1]

ينبغي أن نقول إذن أنّ الجسد هو المرئي ذاته الذي يُرى، وبالتالي فإنّ الجسد والعالم "قدّا من نفس النسيج".[2]

غير أن الرؤية ليست من "صنع " العين وحدها لأنها تحشد وتعبيء كل قدراتنا المحركة. إنها ليست إطلاقًا ثابتة بل تنشأ من حركات العيون ومن حركات الجسد ككل. إنها تغزو عالمًا هي فاتحته وتسيطر على الكون الذي يحيط بها.

يمكن أن نقول أنّ الإبصار مثل النافذة المفتوحة على العالم، لكي نشير إلى أنّ الرؤية هي امتلاك. إنها "حيازة عن بعد"[3] لكن التشبيه مخادع،ذلك أن النافذة لها حافة وإطار يحدان المشهد. فالمرئي المحدّد من خلال النافذة يكون لي خارجًا أما المرئي الحقيقي المنفتح من خلال الإبصار يشغلني ويحتوي على عمق يحيط بي[4] الذي يرد إلى الأبعاد الثلاثة، أن اللوحة مثل النافذة لها إطار وحدود، لكن اللوحة ليست نافذة، لأنّ هذه الأخيرة تنفتح على مشهد ينتظرها، أما الرسم فإنه على خلاف ذلك، يخلق مرئيه الخاص، وهذا ما سماه مرلوبونتي بـــــــــــ"هذيان فن الرسم"[5] الذي ليس سوى "جنون الرؤية"[6] والذي يخلق عالمًا جزئيًا ويريد أن يكون مكتملاً ومتحققا لأن فن الرسم يجعل كل وجوه الوجود مرئية، حتى تلك التي تبدو لا مرئية بالنسبة إلى المرئي. إنّ الرسم إذن "رؤية ملتهمة"[7]لأنه تعبير عن تجاوز الإنسان والعالم المحرر للبعد الزمني والجمالي في الأثر[8] يقول الرسام الالماني بول كلي P.Klee: "يجب على العين أن تلتهم السطح وأن تمتصه جزءًا جزءًا، وأن تضعه في الدماغ الذي يحفظ الانطباعات فيكون منها وحدة".[9]

بهذا المعنى، يكون فنّ الرسم مؤهلاً للكشف عن ألغاز الرؤية وتجاوزها، في نفس الوقت نحو لغز البدو الذي يكشف عنه فن الشعر أو فن الموسيقى، ولكن في سجل مغاير لفنّ الرسم، فمع الرسم ينتظم

(1)– العين والفكر، ص19.

(2)– المصدر نفسه، ص21.

(3)– المصدر نفسه، ص27.

(4)– العين والفكر،مصدر سبق ذكره، ص59.

(5)– المصدر نفسه، ص26.

(6)– المرئي واللامرئي، ص106.

(7)– العين والفكر، ص27.

(8)– لعل الرسام "فان غوخ" يعبّر عن ذلك من خلال الفضاء المتحرك والمشهد الفاتن لحقل قمح يتموج مع النسيم فيجد المرء نفسه غارقًا فورًا في تجاوز مدهش يمكن وحده من إظهار الأحاسيس في تخوم الأريج والضوضاء وفي حدود حضور ذكرى صائفة في الريف".

(9)– نظرية الفن المعاصر، ص95.

المحسوس والمرئي من خلال العين، لكن أيضًا اللمسي وحتى المسموع إذ يتحدث الرسام الفرنسي ديلاكروا عن موسيقى الرسم إذ أنه يوجد فعلاً رنين للألوان ولون للأصوات، في حين يتحدث الفنان الروسي كاندنسكيW.Kandinsky عن البعد الموسيقي للتلاعب بالألوان.

وعلى هذا الأساس يمكن أن نقول أنّ نظر مثل لمس دون أن نرجع كما فعل ديكارت، النظر للمس والمحسوس للملموس، وخصوصًا دون أن نرجع اللمس إلى آلية. وبالتالي أن نعتبر أنّ اللمس هو نفسه نظر[1]وذلك ما جعل ديفرانDufrenne يقول: "إنّ كل الجسد يتجمّع في العين؛ لأنّ العين ينبغي أن تكون مفوض الجسد لكي تكون الرؤية مفترسة".[2] ولعلّ ذلك يدفعنا إلى القول أن العين تسمع وأنّ الأذن تبصر، قبل العين أحياناً. معنى ذلك أنه لست أنا الذي أبصر، إذ أنّ جسدي فيما يقول مرلوبونتي هو الذي يبصر عوضًا عني لون السماء؛ لأنه عندما أبصر الأزرق أو الأسود أو أي لون آخر، فإنّ عيناي تحسان أي لهما حماسية بالألوان.

هذا ما جعل مرلوبونتي يُماهي بين الجسد والأثر الفني. لذلك يقول "ماديسون": "أنّ الرسم لا يعبر أبدًا عن شيء آخر إلاّ معجزة الكينونة الجسدية وهي معجزة المرئية".[3] وهي معجزة تعبر بدورها عن التداور والتجاوز بين الإنسان والعالم.

ومن هنا يمكن القول أنّ إبصار الرسام ليس مجرد اهتمام بالمؤشرات الاستعمالية للأشياء، إنما هو اختفاء بالمرئية، إنّ الرسام هو إذن إنسان الإبصار بامتياز، أنه المستبصر voyantالشوّاف visionnaire (الذي يرى الأرواح: انظر كانط "أحلام شوّاف"). يقول مرلوبونتي: "أنّ الرسام هو الوحيد الذي له الحق في أن يبصر كل الأشياء دون موجب تقدير أو تقويم، نقول أنه أمامه تفقد الكلمات التي لها طابع معرفي أو عملي فضيلتها[4].لكأنّ الرسام يطبق نظرية سحرية في الرؤية، حيث تمر الأشياء فيه حسب البرهان التهكمي لـــــ " مالبرنش "[5]، يخرج العقل من خلال العينيين ليذهب متجولاً داخل الأشياء.

إذا كان الرسم إبصاراً ينشأ من الجسد المدرك فإنه يعبر عن العلاقة بين الأشياء والبصر، سيزان لا يريد أن يرسم الأشياء بل أن يذهب إلى مستوى تقب جلد الأشياء" من أجل إدراك كيفية شأنها، إدراك

(1)– "صاغ جيل دولوز في كتابه "منطق الأحاسيسLogique des sens" عند قراءته لرسوم فرانسيس بيكون مفهوم الفضاء الـــــ"هبتيكي" (بصري–لامس) بدل الفضاء البصري، منشط يمثل نافذة مفتوحة لأعلى العالم الخارجي وإنما على عالمنا الداخلي.

(2)– ديفران، جماليات وفلسفة، الجزء الثاني، ص202.

(3)– ديفران، فينومينولوجيامرلوبونتي،مرجع سبق ذكره، ص321.

(4)– العين والفكر،مصدر سبق ذكره، ص.ص 13–14.

(5)– يرى مالبرانش في كتابه " البحث عن الحقيقة "أنّ الرؤية هي رؤية في الاله أي أنّ فكرنا يمكنه أن يرى في الإله مخلوقاته وهذا يستدعى الوحدة المباشرة والحميمية بين الإنسان والعقل الرباني بما هو النور الكلي للكلم verbe منبع كل حقيقة.

اللامرئي الذي يغذي المرئي، ويعبر مرلوبونتي عن هذه الفكرة من خلال عبارة تعاكسية المرئي واللامرئي وهذا الاسلوب في فن الرؤية هو الذي يسميه ميرلوبونتي "منظوراً فالمنظور هو اسلوب في الرؤية يكون نتاجا لتفاعل الجسد مع عالمه المرئي الذي يحيا فيه.ان عين الرسام تتمدد وتتوسع على نحو ما للقبض على المشهد من مختلف أركانه وجعل كل ما هو لا مرئي مرئياً.

هكذا إذن تبدو التجربة الجمالية لدى ميرلوبونتي مدحا للجسد وتقريظا للرؤية ،وتأصيلاً لوجود الإنسان في العالم بما هو وجود قابل لان يعبر عنه من خلال الرسم،بمعنى ان الرسم يكون فضاء حواسيا يجدد علاقة الرسام ببنية الفضاء التصويري المتكونة أساسا من الخطوط والألوان و الأشياء.

الخاتمة

- لقد اتاح لنا النظر في موضوع التجربة الجمالية عند ميرلوبونتي مناسبة جيدة لمعرفة القرابة الوثيقة بين التجربة الإبداعية السيزانية والتجربة الظاهراتية الميرلوبونتة وقد خرجنا من هذا البحث بعدة استنتاجات تتعلق بجوانب مختلفة من التعامل مع مسائل من قبيل : الجسد،الإدراك،الفن،الرؤية،العالم...الخ

- أول هذه الجوانب أمر لافت للانتباه وهو الشيء المدرك لا يكون كذلك إلا من قبلي انا كذات،معنى ذلك أن الجسد هو الذي يجعل كل شيء مدركاً،انه شرط العملية الإدراكية،انه شرط العملية الإدراكية .

- لهذا السبب كانت التجربة الإبداعية للرسام الفرنسي بول سيزان من منظور ميرلوبونتي متضمنة لعمق فينومينولوجي لانها لا تتعامل مع الأشياء مظهرياً وإنما هي تحاول أن تنفذ إلى ماهية الشيء للكشف عن اللامرئي الذي يغذي المرئي. وتبعا لذلك فان الرؤية الجمالية السيزانية ليست مجرد محاكاة لمشاهد طبيعية ،أنها ليست سؤالا عن الشيء وإنما تساؤل معبر عن حريتنا وإرادتنا تجاوزا للمعتاد وخرقا للمألوف.

- إن الرسم لم يكن أبدا منغلقا في جمودية نظرية أو نفسية لهذا اثبت نفسه بالاختلاف من خلال تهديم التجربة العادية فهو لم يخضع إلى معيار الاستطيقا كقيمة تحس و يطالب بها الوعي الجمالي في فترة تاريخية.

- هكذا إذن يحيلنا الانشغال الفينومينولوجي الميرلوبونتي بالفن السيزاني الي تبين أن الإنسان عقدة من العلاقات ،انه متشابك مع العالم ادميا ومنفتح علي التاريخ والزمنية والتناهي .

- ليس للفلسفة وظيفة أخرى غير تعليمنا الرؤية الجيدة للأشياء وللوضعيات التاريخية ،وليس الفن بمنفصل عن الفلسفة بما انه تجربة ترسي بنا في قلب العالم وتتخطي جدار الوجود

- إن للفن عموما،وللرسم خصوصا لغته الخاصة إنها لغة الصمت لغة الألوان لهذا السبب عد سيزان في نظر ميرلوبونتي"نحات الوجود"انه فنان يجوق بالألوان صورا من الحياة قدها من ذاته فكأنما الطبيعة روحه واللوحة جسمه ينقشها كائنات سوية من الألوان فتنقه تمثالا من الإنسان حيا.
- ليست الفلسفة تأملا في عوالم قصية أنها تسكن فناء الحياة وتتلبس عمق الإنسان.

المصادر والمراجع

- ميرلوبونتي،علامات غاليمار،باريس-1960.
- ظواهرية الإدراك"،ترجمة فؤاد شاهين،معهد الانماءالعربي، بيروت،1998.
- ألفونس دي والهنس، فلسفة الالتباس، لوفان، باريس 1970م.
- مرلوبونتي، أولوية الإدراك، سينارا، باريس1989م.
- مرلوبونتي، الفيلسوف وعالم الاجتماع، ضمن: تقريظ الفلسفة، غاليمار، باريس 1953م
- ديفران، جماليات وفلسفة، الجزء الأول، كلينكسياك، باريس، 1980م
- غابريال مارسال، محاولة في الفلسفة العينية، غاليمار، باريس، 1940م
- رونوبربراس، مرلوبونتي، ايليبس، باريس، 1997م
- مرلوبونتي، المرئي واللامرئي، غاليمار، باريس، 1964
- مرلوبونتي، العين والفكر غاليمار،باريس،1964
- أندري لالاند، المفردات التقنية والنقدية للفلسفة، المطابع الجامعية الفرنسية، باريس، 1996
- ديفران، فينومينولوجيا التجربة الجمالية، المطابع الجامعية الفرنسية، باريس، 1963
- فتحى التريكي- رشيدة التريكي، فلسفة الحداثة، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1992جمخ0،
- بول كلي، نظرية الفن المعاصر، دنوال قوتياي، باريس،د.ط،د.ت.
- مارتن هيدجر: مبدأ العلة، ترجمة نظير جاهل، ط2، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، 1996م

مجـلة الـتربـوي
Journal of Educational
ISSN: 2011- 421X
Arcif Q3

معامل التأثير العربي 1.5
العدد 19

الفهـــــــــــرس

ر.ت	عنوان البحث	اسم الباحث	الصفحة
1	وضع الضاهر موضع الضمير ودلالته على المعنى عند المفسرين	يونس يوسف أبوناجي	1-23
2	دراسة استقصائية حول مساهمة تقنية المعلومات والإتصالات في نشر ثقافة الشفافية ومحاربة الفساد	محمد خليفة صالح خليفة محمود الجداوي	24-51
3	An Interactive GUESS Method for Solving Nonlinear Constrained Multi-Objective Optimization Problem	Ebtisam Ali Haribash	52-70
4	العوامل الخمسة الكبرى للشخصية وعلاقتها بالذكاء الوجداني لدى طلبة مرحلة التعليم الثانوي	احمد علي الهادي الحويج احمد محمد سليم معوال	71-105
5	في المجتمع الليبي التحضر وانعكاساته على الحياة الاجتماعية "دراسة ميدانية في مدينة الخُمس"	محمد عبد السلام دخيل	106-135
6	الاستعارة التهكمية في القرآن الكريم	سالم فرج زوبيك	136-158
7	دور الرياضات العملية الصوفية في تهذيب السلوك	أسماء جمعة القلعى	159-173
8	On Coefficient Bounds for Certain Classes of Analytic Functions	S. M. Amsheri N. A. Abouthfeerah	174-183
9	Fibrewise Separation axioms in Fibrewise Topological Group	N. S.Abdanabi	184-191
10	Investigating Writing Errors Made by Third Year Students at the Faculty of Education El-Mergib University	Samah Taleb Mohammed	192-211
11	SOLVE NONLINEAR HEAT EQUATION BY ADOMIAN DECOMPOSITION METHOD [ADM]	Omar Ali Aleyan Eissa Husen Muftah AL remali	212-221
12	قياس تركيز بعض العناصرالثقيلة في المياه الجوفية لمدينة مصراته	حسن احمد قرقد عبدالباسط محمد قريصة مصطفى الطويل	222-233
13	تعامد الدوال الكروية المناظرة لقيم ذاتية على سطح الكرة	ربيعة عبد الله الشبير عائشة أحمد عامـــر عبير مصطفى الهصيك	234-244
14	λ-Generalizations And $\mathfrak{g}$- Generalizations	Khadiga Ali Arwini Entisar Othman Laghah	245-255

256-284	خيري عبدالسلام حسين كليب عبدالسلام بشير اشتيوي بشير ناصر مختار كصارة	Impact of Information Technology on Supply Chain management	15
285-294	Salem H. Almadhun, Salem M. Aldeep, Aimen M. Rmis, Khairia Abdulsalam Amer	Examination of 4G (LTE) Wireless Network	16
295-317	نورالدين سالم قريبع	التجربة الجمالية لدى موريس ميرلوبوتي	17
318-326	ليلى منصور عطية الغويج هدى على التقبي	Effect cinnamon plant on liver of rats treated with trichloroethylene	18
327-338	Fuzi Mohamed Fartas Naser Ramdan Amaizah Ramdan Ali Aldomani Husamaldin Abdualmawla Gahit	Qualitative Analysis of Aliphatic Organic Compounds in Atmospheric Particulates and their Possible Sources using Gas Chromatography Mass Spectrometry	19
339-346	E. G. Sabra A. H. EL- Rifae	Parametric Tension on the Differential Equation	20
347-353	Amna Mohamed Abdelgader Ahmed	Totally Semi-open Functions in Topological Spaces	21
354-376	زينب إمحمد أبوراس حواء بشير بالنور	كتاب الخصائص لابن جني دراسة بعض مواضع الحذف من ت"392" المسمى: باب في شجاعة العربية	22
377-386	لطفية محمد الدالي	Least-Squares Line	23
387-397	نادية محمد الدالي ايمان احمد اخميرة	THEORETICAL RESEARCH ON AI TECHNOLOGIES FOR LEARNING SYSEM	24
398-409	Ibrahim A. Saleh Tarek M. Fayez Mustafah M. A. Ahmad	Influence of annealing and Hydrogen content on structural and optoelectronic properties of Nano-multilayers of a-Si:H/a-Ge: H used in Solar Cells	25
410-421	أسماء محمد الحبشي	The learners' preferences of oral corrective feedback techniques	26
422-459	آمنة محمد العكاشي ربيعة عثمان عبد الجليل عفاف محمد بالحاج فتحية علي جعفر	التقدير الإيجابي المسبق لفاعلية الذات ودوره في التغلب علي مصادر الضغوط النفسية " دراسة تحليلية "	27

460–481	Aisha Mohammed Ageal Najat Mohammed Jaber	English Pronunciation problems Encountered by Libyan University Students at Faculty of Education, Elmergib University	28
482–499	الحسين سليم محسن	The Morphological Analysis of the Quranic Texts	29
500–507	Ghada Al-Hussayn Mohsen	Cultural Content in Foreign Language Learning and Teaching	30
508–523	HASSAN M. ALI Mostafa M Ali	The relationship between *slyA* DNA binding transcriptional activator gene and *Escherichia coli* fimbriae and related with biofilm formation	31
524–533	Musbah A. M. F. Abduljalil	Molecular fossil characteristics of crude oils from Libyan oilfields in the Zalla Trough	32
534–542	سعدون شهوب محمد	تلوث المياه الجوفية بالنترات بمنطقة كعام، شمال غرب ليبيا	33
543–552	Naima M. Alshrif Mahmoud M. Buazzi	Analysis of Genetic Diversity of *Escherichia Coli* Isolates Using RAPD PCR Technique	34
553–560	Hisham mohammed alnaib alshareef aisha mohammed elfagaeh aisha omran alghawash abdualaziz ibrahim lawej safa albashir hussain kaka	The Emergence of Virtual Learning in Libya during Coronavirus Pandemic	35
561–574	Abdualaziz Ibrahim Lawej Rabea Mansur Milad Mohamed Abduljalil Aghnayah Hamza Aabeed Khalafllaa[3]	ATTITUDES OF TEACHERS AND STUDENTS TOWARDS USING MOTHER TONGUE IN EFL CLASSROOMS IN SIRTE	36
575–592	صالحة التومي الدروقي أمال محمد سالم أبوسته	دافع الانجاز وعلاقته بالرضا الوظيفي لدى معلمي مرحلة التعليم الأساسي "ببلدية ترهونة"	37
593–609	آمنة سالم عبد القادر قدورة نجية علي جبريل انبية	الإرشاد النفسي ودوره في مواجهة بعض المشكلات الأسرية الراهنة	38
610–629	Hanan B. Abousittash, Z. M. H. Kheiralla Betiha M.A.	Effect Mesoporous silica silver nanoparticles on antibacterial agent Gram- negative *Pseudomonas aeruginosa* and Gram-positive *Staphylococcus aureus*	39
630–652	حنان عمر بشير الرمالي	برنامج التربية العملية وتطويره	40
653–672	Abdualla Mohamed Dhaw	Towards Teaching CAT tools in Libyan Universities	41

42	سبل إعادة أعمار وتأهيل سكان المدن المدمرة بالحرب ومعوقات المصالحة الوطنية في المجتمع الليبي: مقاربة نفس–اجتماعية	عثمان علي أميمن سليمـــة رمضـــان الكوت زهـــرة عثمان البـــرق	673–700
43	Comparison of Different Indicators for Groundwater Contamination by Seawater Intrusion on the Khoms city, Libya	Abdulrhman Mohamed Egnebr	701–711
44	Hilbert Space and Applications	Elhadi A. A. Maree Abdualah Ibrahim Sultan Khaled A. Alurrfi	712–734
45	الموارد الطبيعية اللازمة لتحقيق التنمية الاقتصادية بشمال غرب ليبيا وسبل تحقيق الاستدامة	معتوق علي عون عمار محمد الزليطني عرفات المهدي قرينات	735–759
46	الخجل وعلاقته بمفهوم الذات لدى تلاميذ الشق الثاني بمرحلة التعليم الاساسي بمنطقة جنزور	سهام رجب العطوي هدى المبروك موسى	760–787
47	الصلابة النفسية ودورها الوقائي في مواجهة الضغوط النفسية	هنية عبدالسلام البالوص زهرة المهدي أبو راس	788–820
48	ودوره في الحد من التنمر التوجيه التربوي والإرشاد النفسي المدرسي	عبد الحميد مفتاح أبو النور محي الدين علي المبروك	821–847
52	**الفهرس**		848