القسم الرابع
الخبرة الجمالية للمرئى

حميد حمادى

إن قراءة ميرلوبونتى للأصول الفينومينولوچية وتحليله لخبرة الإدراك الحسى، تكشف عن إرادة لتأسيس الاشتغال الفلسفى على الخبرة الجمالية، وإن كانت هذه الإرادة، فى جانب منها ، استمراراً للتقليد الفلسفى لتجاوز بداهة الميتافيزيقا الكلاسيكية ، وإعادة النظر فى مفهومى مركزية الذات وتمثل العالم Représentation du monde فأنها تتميز بخصوصيتها فى الدروب التى فتحتها ضمن هذا التقليد الفلسفى منذ هوسرل وهايدجر.

إن هذا التقليد كشف، كما يرى ليوتارد J.F. Lyotarde عن استحالة تمثل المطلق كما هو، فى واحديته وانغلاقه، وفتح آفاق البحث فى تعددية هذا المطلق واختلافه لحظة تمثله داخل العالم: «. . . لا يمكننا تمثل المطلق، وكل ما بوسعنا تمثله أن هناك مطلق. .»[1]، هناك فى تجربة ما أثار للاختلاف والتعدد ، تكشف عنها تجربة العمل الفنى فى تمثله للحقيقة. . . وعندما يؤكد ميرلوبونتى أننا لا نستطيع أن نكشف عن معنى حقيقى للتاريخ ، إلا حينما نتعود على صياغته وفق تجربة الفن واللغة[2]، فإنه يضع بذلك مشروعه ضمن هذه الرؤية بالذات: إمكانية تحرير المساءلة الفلسفية للتاريخ (للوجود) من ثوابتها الميتافزيقية عن طريق نوع من التأمل والتأويل لتجربة العمل الفنى.

ذلك أن الحقيقة، كما تتمظهر فى الأثر الفنى، ليست حقيقة مجردة أو تمثلاً مطلقاً، وإنما حقيقة تتحدد فى زمن وفضاء . إنها، بتعبير ميشال هار Haar، تشير لعالم معين و«أرض»محددة[3]، وفى تحليل هايدجر هى انكشاف للوجود. . فتمثل العالم (Représentation du monde) (Aufstellen) لا يعنى فقط عرضا للحقيقة

وإنما إعلاءً وتمجيداً(*). وأسلوباً فى جعل الاعتقادات تأتى للوعى ولا تقوم بمعزل عنه. ويبدو أن المهم هنا، كما عند ميرلوبونتى، هو إعادة صياغة مفهوم الحقيقة بمنأى عن الثنائية الأفلاطونية وسلطة الذات الواهبة للمعنى ، وفى ذلك تفحص يشمل حتى تلك البداهات الأولى التى تمثل من خلالها العالم ونقيم فيه . لكن فى أسلوب تناول هذه المهمة يتميز ميرلوبونتى بوفائه للأصول الفينومنولوجية الخالصة فى فهم خبرة التمثل بمعزل عن السياق الأنطولوجى «القبلى» الذى طبع تأول هايدجر للخبرة، وبموازاة الفهم النيتشوى «للذات المبدعة» للاختلاف. . فإذا كان الفن بأسلوب هايدجر تعبيراً عن العالم، فكيف يمكن استيعاب تلك الأعمال التى تطمح لإقامة ما هو غير قابل للتمثل ، والمحايث للموجود بمعناه الكلاسيكى؟

إن الكلاسيكية الجديدة كما ينعتها لوك فيرى، انطلاقاً من نيتشه وهايدغر، تلك التى تجعل من انكشاف الحقيقة فى الأثر الفنى مجالاً للاختلاف وتجاوز للهوية، تجد تعبيرها الحقيقى فى أعمال فنانى الطليعة من سيزان إلى كادنسكى، ومن مالارميه إلى رونيه شارل(4). ومعنى ذلك أنها مطالبة بتجاوز المفارقة (Le Paradoxe) المتمثلة فى طموحها لتجاوز الهوية من جهة، وتمسكها بتصور أنطولوجى تُؤوّل فيه التجربة من جهة ثانية.

إن أصالة تحليل ميرلوبونتى تكمن فى رجوعه إلى التجربة الأصيلة، والأولية للعالم؛ تلك التى تولد فى التقاطع بين النظرية والخيال، الشعر والهذيان، إرادة الحقيقة وإرادة الوهم، وفى الحدث ذاته (L'evenement) الذى يتم فيه إدراك المرئى كما هو هناك فى انفتاح الوجود أمام الإدراك ، فليس ثمة إمكانية أخرى لتجاوز سلطة الذات فى تمثلها للعالم إلا بالوقوف عند عتبات تجربة الإدراك فى أسلوبها الخاص والفردى لاستقبال الوجود.

(*) تعنى كلمة Aufstellen بمعناها الأصيل، إقامة الصرح خلافاً للكلمة الفرنسية Représentation أو Présentation التى تعنى التمثل والتعرض.

ويبدو أن هذه العودة للأصول الفينومينولوچية الأولى لخبرة الإدراك مكنت ميرلوبونتى من الوقوف على أمرين : أولهما، أن فهم التمثل من خلال تجربة الإدراك يفتح الإمكانية لتجاوز الانغلاق وثبات التصور كما فى ميتافيزيقا الذاتية. وثانيهما ، يبلور تصوراً جديداً للأنطولوچيا يجعل من الجسد ذاتاً جديدة لكشف الوجـــود (عين الرؤية).

وهذا يفترض من جهته أن الفن ليس محاكاة أو إعادة إنتاج موضوعى، ولا حتى تعبيراً عن نزوع كما عند نيتشه[5]، بل فى هذا الاتصال اللامرئى للجسد بعالم المحيط به، فى هذه القصدية للمرئى المدرك (Le visible perçu) ، وهو يكشف العالم فى حضوره، كما هو، قبل كل تأمل، وكل حكم ، أى كما يأتى للجسد الظاهرانى(Le Corps phénoménal)[6].

إن فهم ميرلوبونتى لخبرة الإدراك يجعل منها أسلوباً خاصاً فى الرؤية لا يقوم على مجرد تسجيل الوقائع الموضوعية بل على نوع من الانتخاب كما يظهر فى الخبرة أثناء الرؤية. . وعند الفنان، يصبح الأسلوب إذن هو الإحساس عينه والأثر بالذات، لا تمثلاً ذاتياً من خلال مفهوم رؤية العالم ولا إدراكاً خامـــاً، فالإدراك يؤسلب[7] (La perception styliste) فى علاقته بأشياء العالم.

إن فعل القصدية عند ميرلوبونتى لا يجعل العالم يتأسس بوصفه ماهيات أولية فى الوعى بل عالماً معيشاً على طريقة هوسرل. . وهذا يفترض إعادة تشكيل تلك الماهيات بمعزل عن الأحكام الأنطولوچية[8]، أى إدراك العالم كما هو ماثل ومؤسس فى فعل الإدراك بالذات ، ما دام المعطى الحسى يحوى فى نسيجه الماهيات فالتحليل الأصيل للخبرة (خبرة الإدراك وخبرة العمل الفنى) يقتضى عدم الفصل بين الماهيات. والوقائع حتى وإن كان هذا الفصل إجرائياً كما فى فينومينولوجيا هوسرل، لأن الوعى يؤسس للماهيات ويعيد تشكيلها ولا ينشئها، إنه يكشف الدلالة فى وحدتها مع المحسوس. . إن فعل الإدراك يصبح بهذا المعنى فعلا لكشف الدلالة فى المعطى الأولى للمحسوس.

والمسألة هنا كما يبدو ليست تجاوزاً للأرضية الفينومينولوچية الخالصة ولا فى رفض البعد الأنطولوجى للخبرة، وإنما فى «إعادة تأهيل أنطولوجى» للخبرة الحسية (Une réhabilitation ontologique du sensible) تفتح الرؤية الفلسفية على فهم وتفسير «رؤية العالم» الأخلاقية والجمالية من خلال خبرة الإدراك الحسى فى مجالها الأولى، الطبيعى، أى كخبرة حية.

إن إعادة التأهيل تلك تنتج، عند ميرلوبونتى، من قراءة جديدة لمبدأ التقويس عند هوسرل، فهذا الفصل الأولى لا يعنى إخفاء الصفة الطبيعية الأولية لإدراك الوعى أشياء العالم وموضوعاته فى طبيعتها، ذلك أن النزوع النظرى يهدف إلى جعل العلاقات بين معرفة الكائن والحالة الطبيعية لموضوعات العالم مرئية فيحافظ بذلك على هذا البعد الثالث الإشكالى بين فكر مطلق وطبيعة نسبية فى الموضوعات الحسية[9]، وهوسرل ذاته كما يلاحظ ميرلوبونتى يقر بهذا المبدأ الإشكالى «للتقويس»[*].

إن فهم التقويس بهذا المعنى يجعل من تجربة الإدراك تجربة انفتاح على التعبير كما هو قائم فى الموضوعات المحسوسة، وفى اختلافها وتشظيها. وفى هذه التجربة بالذات يتم إدراك الفاصل اللامرئى بين الموضوع المحسوس ودلالته وليس فى بداهة أولية تصور العالم التى يقيمها الوعى فى عزلته ، وفى هذا الفاصل للامرئى تتم رؤية الاختلاف بين المحسوس والمعنى فى انزياحاته اللانهائية وفى عدم تبنيه لإقامة ثابتة.

ولكى يكون الاشتغال الفلسفى وفياً لهذه الخبرة، على الفكر أن يقيم فى هذا المعطى الأولى، الـ (هنا) السابق لفعل التأمل[10] (IL y a préalable) على أرض العالم الحسي، العالم المفتوح على دروب الصمت . عليه ، فيما هو يؤسس للمعنى،أن يقارب مكابدة الفنان فى خبرته لإدراك تلك الدروب الصامتة للمرئى المحسوس، وفى علاقته الحميمية المباشرة بهذا النبع السابق لكل تجربة ، التى تجعل

(*) la réduction dépasse L'attiude et ce naturelle et ce dépassement conserve la monde entier de l'attitude naturelle.

من العالم أمام ناظره إمكانية لا تكتمل[11]، فكل الأساليب ليست إلا محاولات للإجابة عن النداء السرى للأشياء.

إن العمل الفنى لا يقوم بمنأى عن الأشياء الحسية كما تبدو فى الإدراك ، إنه تعبير «البصيرة الإدراكية[*] (Foi perceptive) » ؛ تعبير عن انكشاف لمسار الأشياء الذى لا ينتهى، والذى هو ذاته مساءلة دائمة وإقامة متغيرة باستمرار للذات فى علاقتها بتلك الأشياء.

لذلك يرى ميرلوبونتى أن الفنان لا يعرف بقدرته الإبداعية (Créateur) وإنما بذهوله (Emerveillement) أمام لغز الأشياء الأولى والأصيل. ومكابدته للعالم المرئى ليس فى النهاية إلا تعبيراً عن هذا اللغز. ومقاربة الاشتغال الفلسفى لهذه التجربة تجعله وفياً لمطلبه فى إظهار العالم وذواتنا ضمن هذا الصمت للأصول (Le silence des origines) ؛ فهو ليس سوى هذه البصيرة الإدراكية كمساءلة مستمرة لذاتها[12].

إن هذه المساءلة لا تعنى، فى نظر ميرلوبونتى، الحد من هذا الذهول بتحويله إلى فضاء معقول من الأفكار والمفاهيم الثابتة ، بل باستنطاقه هناك فى المكان الذى يقيم فيه. ففعل المساءلة ، مثل اختبار الفنان، انفتاح دائم على العالم وعلى التعبير.

إن دلالة التعبير تجد صياغتها المكتملة عندما يحدد ميرلوبونتى خبرة الإدراك بوصفها خبرة للجسد أمام المرئى. ذلك أن الانفتاح على العالم المحسوس لا يتم إلا من خلال خبرة الجسد بحيث يصبح هو مركز الوعى والدلالة، إنه فضاء يؤسس العالم ويدركه من خلال تمثله، وهكذا يكون أول تحويل يقوم به ميرلوبونتى «لرؤية العالم» هو جعل الجسد آلة لهذه الرؤية، و«سرداباً يقيم بصمت فى ثنايا الكلمات والأفعال»[13]. ويؤسس فى اتصاله بالعالم ما هو أولى ومبدئى فى المعانى. وفى هذه الخبرة الجسدية نكتشف الوحدة الحقيقية للمحسوس والمعنى، للمرئى والإشارة

(*) نفضل هذا كلمة بصيرة ما دامت هذه القوة الإدراكية سابقة على التأمل من دون أن تفقد قوتها الاعتقادية.

التى تومىء إليه، أى نكتشف وجود الأشياء المُلَغَّز الذى أشرنا إليه آنفاً . . والذى يمنح الجسد هذه القدرة هو كونه جزءاً من هذا العالم المرئى؛ إنه ينتمى إلى نسيج الأشياء، بل أن الأشياء المرئية امتداد له[14]. إنه رائى ومتحرك، رائى ومرئى فى آن معا، يدرك الأشياء فى امتداده ويدرك ذاته فيها. ولذلك لا يمكن الحديث عن أفكار قائمة بذاتها فى الوعى ولا عن أشياء حسية كوجود فى ذاتها، ففى هذا النسيج الرائى/ المرئى تنتفى الذات المركزية المانحة للدلالة القبلية، وكذلك ينتفى وجود الأشياء القائم بذاته، بمعزل عن الإشارة أو الإيماءة التى ينطوى عليها فى انكشافه للجسد.

غير أن هذا الرائى لا يملك ما يرى ولا يحوز عليه فى ثباته، فهو يقارب العالم وينفتح عليه عن طريق المشاهدة والأفعال الجسدية، لأن الرؤية متعلقة بحركة الجسد: نرى ما يمكن مشاهدته[15] وندرك ما يمكن ملامسته. فالرؤية هى التفكير ذاته، تفكير مجسدن، ولأنه كذلك فهو آثار لا تكتمل ، ونوع من الغواية الدائمة فى علاقة الإشارة بالمشار إليه، واللامس بالملموس ، والرائى بالمرئى. مقاربة هذه النسيج (texture) تكشف عن تدمير لمفهوم البداهة الأولية فى رؤيتنا للعالم وإمكانية الفصل النظرى بين الواقع واللاواقع ، لأن فى هذه العلاقة الخبرة الجسدية، وحدها تملك إمكانية التعبير، وأيضاً الإمكانية الوحيدة للتواصل ما دامت الخبرة بالآخر تتم من خلال خبرة البدن بذاته.

إن فعل القصدية عند ميرلوبونتى يتم من خلال الإيماءة (مرئية أو مسموعة) ، وهذا التعبير الإيمائى يتم من خلال المرئيات الحسية التى يوجد فيها. إن التعبير يتم من خلال خبرة كلية معيشة (Expérience vécue) ، لذلك كانت الخبرة الجسدية فى نظر ميرلوبونتى أكثر من تجميع لأجزاء، أو تصور متعال؛ إنها إقامة بين الرؤية والمرئيات، وبين الحس والمحسوسات[16]. ويبدو أن «الخبرة الجسدية» بهذا المعنى هى الوسيط الذى يستعيض به ميرلوبونتى عن مفهوم الذات فى الميتافيزيقا الكلاسيكية، محاولاً بذلك تجاوز كل من التجريبية والعقلانية الكلاسيكية فى تصورهما لمفهوم تمثل العالم؛ لأن العلاقة بين الذات والموضوع فى تحليل الخبرة الجسدية تتطلب تواجدهما معا و(تعايشهما) ضمن العالم المرئى.

وخبرة الفنان بالدروب الصامتة لهذه العلاقة تشكل أساساً نظرياً للكشف عن خبرتنا المباشرة بالعالم والتعبير عنه، تعبير يـكتسب عند ميرلوبونتى معنى الهوس (La Folie de la vision) فى رؤية الفنان للأشياء ، وما تكون عليه فى تقلب معانيها ودلالاتها ، وفى اكتشافه الأول والمبدأ لأثر المرئيات فى خبرته الجسدية، وفى إدراكه لانفتاح أشياء العالم فى ظهورها كدلالات وفى اختفائها وكأنها ترى فيما هى مرئية.

إن الأشياء بالفعل «ترى الفنان»[17]، وهو الوحيد الذى يكشف عن هذه الرؤية للطبيعة فى داخله، لذلك لا يوجد تمثل محض للمرئى وإنما مقاربة لما هو فى انفلات دائم لرؤيتنا التى تنطوى عليها خبرتنا الجسدية بالعالم.

ليس أمام الفيلسوف إذن سوى أن يدرك مهمته التى تتمثل فى الإنصات لهذا العالم الذى يتحدث قبل أن يتأمله، ويستحوذ على كلام الكائن الذى هو فى آخر المطاف ليس سوى «همهمات» ، وأن ينصت لهذا «اللوغوس الذى ينطق بصمت فى كل شىء حسى»[18]، وأن تمتلك الخبرة الجمالية للفن الأفضلية فى كشفه.

هذا المعنى الذى طمح ميرلوبونتى لتأسيس الاشتغال الفلسفى عليه هو إزاحة وانقلاب فى التصور الأنطولوجى بما هو يفترض تاريخية على نموذج جمالى تشكل أنطولوچية، وهذه الإزاحة إذن ليست فقط تجديداً فى مفهوم الأنطولوجيا وإنما تطرح، من جهة، تصورا مغايرا للخبرة الجمالية يجعل من العلاقة بالمرء سابقة على الوعى لذاته ومؤسسة للفكر فى علاقته بالأشياء، ومعنـى ذلك أن فلسفة الجمـال لا تقوم مبادؤها على قراءة الخبرة من خلال جهاز مفاهيمى، وإنما فى الاعتراف بأن هذه الخبرة هى التأسيس لفلسفة، ومن جهة ثانية تكشف عن تصور لزمن خاص بالإدراك الجمالى، والتعرف فى الخبرة على تاريخ للمرئى، تاريخ يجعل من تجربة الفنان مرجعاً له ، طريقة أخرى فى تفكير ما هو جمالى وتاريخى.

فى هذا الطموح تبدو أفضلية الفن، والفن التشكيلى بوجه خاص، ولو أن تحليل ميرلوبونتى لفنون اللغة كفضاء «للغة غير مباشرة ودروب للصمت» أو مقارنته بين التشكيل كحدث واللغة كثقافة وذاكرة وتقاليد فى «نثر العالم» لا تدع مجالا

للظن فى اعتبارها نابعة من تعبيرية خبرة الجسد وتحليله للإيماءة والإشارة فى هذه الخبرة بالمعنى الذى أشرنا إليه سابقاً ، غير أن لحدث التشكيل مكانة مميزة فى تحليلات ميرلوبونتى لخبرة التعبير الجسدية تكشف عنها دراسة «العين والذهن» ، ومقالة «شك سيزان (Sens et non sens, nagel)(Le doute de Cézanne) (١٩٤٥)» نابعة من قدرة الحدث التشكيلى (L'événement pictural)(*) على ولوج العالم الصامت للمرء، وفى تلك الإمكانية فى وضعنا أقرب ما يمكن من الأشياء المرئية وانفتاحها على الخبرة الإدراكية للجسد، إن: « . . الفن، وبشكل خاص الفن التشكيلى يغرف من نبع الحس الأولى الخام. . »[19] ثم وهذا ما هو أساسى : « فى فن التشكيل وربما فى كل ثقافة . . . »[20].

إن ما هو أساسى فى نظر ميرلوبونتى هو اكتشاف الفنان فى عمله تلك الطبيعة الصامتة الأولية، والإمساك بالمعنى فى طيات الحس قبل أى شكل من أشكال الحكم. وفى الحدث الذى يؤسسه الفنان التشكيلى هناك « . . استلهام للكائن، وهناك استنشاق فى الكائن. . »[21]. (Inspiration / Respiration).

هذا وإذا كان تحليل هيدغر، مثل تحليل ميرلوبونتى، شكّل نهاية معلنة للثنائية الأفلاطونية الفن/ الحقيقى، فإن رؤية ميرلوبونتى فى إعادة تشكيل مفهوم الحقيقة فى الأثر الفنى تأخذ بعدا آخر فى جعل إلهام الفنان مرتبطاً بالوجود المجسد، هذا الذى ينتمى إليه الجسد. وإذا كان يعاب على هيدغر رؤيته للفنون قاطبة من خلال الشعر (La parole du poète) وإهماله لعمل اليد وتجربة الرؤية فى الفنون التشكيلية، كما يرى جان لاكوست (J. Locoste)[22]، فإن المرجعية التى اختارها ميرلوبونتى دفعته إلى إعطاء الأولوية فى تحليله لهذه الخبرة بالذات ، وجعلت من فلسفته الأولى تتأسس على التشكيل وليس ضده . . وقد أشار «نيتشه» إلى هذا الارتباط بين الفكر

(*) نقصد الفن التشكيلى كما ظهر فى عصر النهضة أى كعلم للتشكيل (Science de figuration).

والفن التشكيلى فى تدمير الميتافيزيقا الكلاسيكية عندما عبر بأن: «. . العقل مثل الفضاء الإقليدى، ففى حين يهتم المفكرون بتدمير الأول، لن يتقاعس الفنانون التشكيليون فى زعزعة الثانى»[23].

إن الفن التشكيلى عند ميرلوبونتى لا يعقب التاريخ وإنما يدفعه إلى التمظهر بطريقة مختلفة هى التعبير عن الحدث عينه، فتاريخ الفن والتاريخ الفردى ليسا إلا بناءات مجانية كثيرا ما تحجب عنا خصوصية فعل التشكيل ذاته فى عراه الأول وفى عزلته أمام المرئى؛ لأن الفنان ، كما يرى سيزان، يفكر من داخل عمله التشكيلى[24]، والعالم لا يتكشف له كتمثل محض بل إن الفنان يولد بين الأشياء وهو مأخوذ بالمرئى ، مادامت الطبيعة فى داخله حسب عبارة سيزان[25]، ذلك أن أبعادها وآثارها (ضوء، ظل، عمق. .) لا توجد إلا كصدى فى الجسد، لأن دلالة الشىء تنكشف فى ميزاته الحسية تماماً كما تظهر هذه الدلالة فى التعبير الإنسانى. وهذه الميزات الحسية تتسم بالوحدة فى ظهورها وفى إيماءاتها للجسد، فالمظاهر الحسية المتعددة للكوب، كالهشاشة والشفافية، كما يرى ميرلوبونتى، لا تمثل سوى طريقة واحدة فى التواجد. واللوحة تفوح، فى نظر سيزان، بـ «رائحة الطبيعة» التى تمثلها؛ ومعنى ذلك أن صياغة اللون على الشىء تدل بذاتها على كل الحلول التى تمنحها بـ «رائحة الطبيعة» التى تمثلها؛ ومعنى ذلك أن صياغة اللون على الشىء تدل بذاتها على كل الحلول التى تمنحها لـ «تساؤل الحواس الأخرى»[26]، فكل مظهر من المظاهر الحسية الجزئية هو أسلوب لتواجد الشىء فى الخبرة الجسدية للرائى، وفى هذا النوع من أسلوب التواجد لا يكون «الكل» صفة مفارقة للعناصر الحسية، مثلما أن كلية الجسد تتواجد فى كل حاسة من حواسه لذلك كان التعبير تابعاً لخبرة التواجد ومحكوماً بقطبين:

- أسلوب تواجد الأشياء والإفصاح عن ذاتها.
- خبرة الجسد فى تواجده فى فضاء هذه الرؤية.

وإذا كان الفنان يذهب إلى المرئى بجسده وفق عبارة فاليرى (Valery)، فليس لأن هذا الأخير على مسافة منه، إذ لا وجود لفاصل بين تواجد الأشياء فى العالم المرئى وبين حركة الجسد، بل هناك تماس لا حد له، وبالتعبير الفينومنولوجى هناك «تعايش» يجعل الفنان يشعر بأنه مرئى فى ذات اللحظة التى يرى فيها الأشياء: «. . . لقد أحسست فى كثير من الأحيان بأننى لست أنا الذى أشاهد الغابة . . لأن الأشجار هى التى ترانى وتكلمنى - وهو ذات الشعور الذى عبر عنه أوندرى مارشان (A.Marchand) - ولذلك اعتقد بأن الفنان لا يخترق المجال البصرى وإنما هذا المجال هو الذى يخترقه»[27].

فى هذا اللقاء المتكرر بين الجسد والأشياء المرئية تنمو خبرة الفنان فى عودتها الأبدية لاستلهام الكائن وإقامة المعنى، لذلك يؤكد ميرلوبونتى بأنه لا يمكن تأويل فعل التشكيل كتجربة محددة وأفق مغلق، لا من خلال تصور فلسفى جاهز، ولا حتى من خلال شهادة الفنان ذاته وأحكامه، فالنفاذ إلى عالم التشكيل يتطلب الإقامة فى الأثر ذاته والأسلوب الذى يُنَفَّذ به، لأن الفنان يطأ فضاءنا عبر :« عالم من الألوان والخطوط ويتجه ، فينا، نحو هذه القدرة التى لم تتشكل بعد فى فك الرموز، والتى لا نستطيع نحن مراقبتها إلا حينما نكون قد أحببنا الأثر»[28]، فالأثر التشكيلى يتحدث ولكن بدون خطاب. إنه، بعبارة ميرلوبونتى المفضلة، «فكر صامت (Une science silencieuse)»[29] لا يجدر التحدث عنه، بل التحدث من الموقع ذاته الذى يحدثنا منه.

وهذا الموقع الذى يقيم فيه الأثر التشكيلى ، ينسحب من التاريخ ومن العصر إلى ما يشبه عزلة حالمة ومنبهرة بكثافة الأشياء المرئية وانكشاف دلالاتها ، إنه التعبير الحر عن خبرة الجسد الرائى فى الجسد المرئى، فكل تقنية يشكلها الفنان لتجسيد تلك الكثافة المرئية تنتمى إلى هذه «البنية الميتافيزيقية للبدن» (La Structure métaphysique) وتشير إليه، بتعبير ميرلوبونتى[30].

إن النفاذ إلى عالم الأثر التشكيلى يفترض فى نظر ميرلوبونتى فهم فعل التشكيل ذاته فى مقاربته للعالم المرئى، وفى حرية الفنان للتواجد داخل هذه الكثافة المرئية،

فى تدشينه لهذه اللحظة التى هى «عالمه وأسلوب وجوده»[31] ونقدر هذه العزلة التى يقيم فيها ويحدثنا منها لأنه فى ممارسته تلك يكون مأخوذاً بالعلاقة التى يقيمها مع الأشياء غير مبال بالأسلوب الذى تكشف عنه خبرته، ولا بالدلالة أو بمفهوم معين للإنسان والعالم[32]، فما نسميه أسلوب الفنان ليس تقنية سابقة ينفذ من خلالها الفنان عمله، إن الأثر هو أسلوب التنفيذ وهو ذاته الطريقة التى «يقصد» بها الفنان العالم بواسطة خبرته الجسدية ، إنه لا يترجم أفكاراً سابقة بل يخلق المعنى والدلالة فيما هو يستجيب ببنيته البدنية للعالم المرئى.

فى تحليله «للخبرة التشكيلية» عند سيزان، حاول ميرلوبونتى التأسيس لهذا الفن الفينومنولوجى للخبرة البدنية بالمرئى. لقد كان التشكيل بالنسبة لـ«سيزان» تشريحاً لمظاهر المرئى على طريقة الانطباعيين ومحاولة لتجاوز المحاكاة بمعناها الكلاسيكى التى تفترض تصوراً مسبقاً لأبعاد الأشكال الطبيعية فى ذهن الفنان ، ومعنى ذلك الانتقال من تشكيل الأشياء كما تبدو، أى «ككتلة وفضاء(*)(Masse et Espace)»، إلى تصوير الأثر الذى تتركه هذه الأشياء فى الرؤية والحواس، وفى إدراكنا الفورى له. إنه لم تعد الحدود الطبيعية للأشياء ولا أحجامها هى المهمة، وإنما الانطباعات الحسية والخبرة البصرية للفنان.

ويرى ميرلوبونتى أن تأثير «بيسارو (Pissaro)» الانطباعى على سيزان كان نقطة تحول فى حياته الفنية، فمنه تعلم كيف يكون التشكيل عملاً مباشراً أمام الطبيعة ومن خلالها وليس تجسيداً للمشاهد المتخيلة . هذا ولقد فتحت قراءته الشخصية لتجربة الانطباع دروباً جديدة فى أسلوب تنفيذ الخبرة التشكيلية للمرئى من دون أن يبتعد تماماً عن الجمالية الانطباعية[33].

لقد وجد ميرلوبونتى فى تجربة سيزان ما يشبه ، ومن ثم ما يؤكد، اهتماماً مشتركاً مفاده العودة للخبرة الأولية للإدراك المرئى، والإدراك العفوى للأشياء فيما

(*) منذ عصر النهضة أصبح التشكيل علما وتقنية فى التعبير عن الأشياء المرئية من خلال علاقة الكتلة بالفضاء.

وراء حدود التمييز الكلاسيكى للنفس والجسد. فلقد أحدث الفعل التشكيلى للمرئى، كما هو عند سيزان، قطيعة بين نظام الأشياء المدركة ونظام الأفكار فى تصور الإنسان، وعبَّر عن العلاقة الحقيقية و«الواقعية» بين الحس والذهن، والفكر والمرئى[34]. لكن لماذا سيزان من دون سائر الانطباعيين إذا كان الأثر التشكيلى عنده امتداداً للجمالية الانطباعية؟

إن ما أثار ميرلوبونتى فى الأسلوب الذى فهم من خلاله سيزان وظيفة الانطباع، هو أنه فى حين كان الانطباعيون الأوائل (رونوار Renoir ، ومونيه Monet ، وغيرهما) يعتقدون أنه يكفى، للتعبير عن الخبرة الإدراكية للبدن، التعبير عن الانطباعات الحسية كما تأتى للحواس مما يفرض إخفاء الوضوح الذى تتميز به الأشياء فى الطبيعة والتركيز على الأشياء التى تستقبلها الحواس، ويجعل الأثر التشكيلى، كما يبدو فى اللوحة، تعبيراً عن أثر الضوء المجزء الذى يمنح شكلاً عاماً للانطباع، أدرك سيزان، فى مقابل الانطباعيين، أن هذا الأسلوب فى التنفيذ يلغى الموضوع، ذلك أن الموضوع فى نظره يوجد، هناك فى طيات الفضاء المرئى وكأنه وراء تعدد التعبيرات الحسية، أي أن الرؤية لا تلغى الفكر كما لا ينفى الحس الدلالة.

وعندما ينقل ميرلوبونتى عن سيزان هذه الفكرة التى مفادها أن الفنان يؤسس لـ«منظور» فإنه يقصد بالمنظور رؤية «منطقية» وليس «عبثا». وعندما يشير ميرلوبونتى إلى قول سيزان: «.. أريد أن أوحد بين الطبيعة والفن»[35] فإنما يؤكد أن أهمية سيزان تكمن فى عدم الفصل بين لحظة التشكيل ولحظة التفكير فيما هو ينفذ، وهذا ما منحه القدرة لتأسيس انطباعية مقنعة، لأن عمله ذاته كان «تفكيره الصامت» وموهبته التى لم يدركها وظل ينتابه حولها شك مزمن[*].

إن حرية سيزان وعزلته تكمن فى انصياعه لهذه العلاقة بالعالم المرئى من خلال خبرته الجسدية. وقد كان «نص سيزان» انخراطاً فى النقاش الدائر آنذاك حول حرية

(*) من هنا جاء عنوان المقال "Le doute de Cézanne".

الفنان وتأويل العمل الفنى منذ فرويد (فى مقالاته عن جانسان وليوناردو دافينشى) إلى سارتر فى تأويله لأثر «بودلير» و«فلوبير»، أى حول تلك العلاقة التى نقيمها بين خبرة الفنان وأثره الفنى. وقد فتح ميرلوبونتى نقاشاً خصباً حول الحتمية التاريخية أو الفردية فى تأويل الأثر الفنى، ذلك أن فكرته تذهب إلى عدم الفصل بين الأثر والتجربة؛ إذ لا وجود سوى لوحدة متكاملة ، فما ينفذ به الفنان عمله هو عمله بالذات وهو وجوده، ولا سبيل لربط تجربته بما سبق. فلا معنى للراهن فى خبرة الفنان؛ ذلك أن التفكير فى المرئى ليس «حاضراً ولا راهنا»[36]، إنه: « . . مرئى وفى ذات اللحظة لامرئى، وإن الفن التشكيلى يشوش كل مقولاتنا. . بدلالاته الصامتة»[37].

إن تحليل ميرلوبونتى لا يحيل إلى بنية محددة لمستويات المعرفة بل يتأسس على مرجعية الحدث ذاته؛ وهذه «المنطقة الصامتة» التى أراد لها أن تؤسس لفلسفة فى المعرفة وأنطولوجية للخبرة الجسدية قائمة على فعل الرؤية بأبعادها ، تبدو كفهم جديد لتمثل العالم تمثلا بلا مفاهيم مسبقة وتصورات قبلية للكائن الكلى. وإذا كانت الرؤية تجعلنا فى حضور الكينونة القائم فى الأشياء المرئية والمنفتح على الخبرة الجسدية، فإنها تضعنا أمام ما لا يمكن الإمساك به تماما مثلما تنسحب دلالات الأشياء المرئية لحظة رؤيتها من طرف الفنان . . إن الدخول إلى هذا العالم أشبه بالتيه، وفى عبارة ميرلوبونتى ما يوحى بذلك: « . . لا ندرى كيف نخرج. . »[38].

هذا وإذا كان ميرلوبونتى يشير إلى الفعل المرجعى فى التعبير «بالانفتاح» وبنوع من الاعتقاد فى القوة الإدراكية؛ وبمعنى آخر حضور الخبرة فى العالم المعيش، فذلك لأن الحديث (والأثر التشكيلى حديث) هو قبل كل شىء مغامرة، وكل خبرة إدراكية هى فى المقام الأول استكشاف . . إن فعل الإدراك لا يعنى تشكيلاً منسجماً للأشياء والمواضيع؛ وإنما يعنى سفراً لاكتشاف العالم المرئيات: « . . إن العين [كما يقول ميرلوبونتى] تقيم، كالإنسان، فى مسكنها. . »[39]، وهنا يبدو للوهلة الأولى أن منحى هيدغر ما فتىء يخترق أعمال ميرلوبونتى المتأخرة منها، ذلك أن هيدغر يذهب إلى اعتبار الأثر الفنى فى كونه لا يسير فعلياً وإنما يأتى للوجود كانفتاح للحقيقة

ذاتها، لأن الذى يتكلم فيما وراء الفنان هو الكائن الذى يكشف عن نفسه فى الأثر. الفن انكشاف لحقيقة الوجود إذن، ولا ينبغى أن نبحث عن حقيقة الفن خارج الفن. لقد كان طموح هيدغر هو محاولة تجاوز ميتافيزيقا الذاتية عن طريق تأسيس الفكرة على خبرة الفن، وذلك كان طموح «نيتشه» (فى ميلاد التراجيديا وكتاب الفيلسوف) بوجه الخصوص : « ففى موت الفلسفة كنسق هناك ما يتبقى من غريزة المعرفة هو صفاتها فى الفن. . »[40] ، وإذا كان نيتشه قد أعطى امتيازاً للموسيقى على طريقة شوبنهاور ، فذلك لأن النشوة «الأبولونية»؛ التى هى متعة بصرية (الرؤية)، متعة الرسام والشاعر، لا تعبر عن حيوية اللقاء الحميمى بالعالم، وكما أن هيدغر لم يدرك فى أثناء تحليله للعمل الفنى ككائن مستقل وعالم مغلق نزوع وإرادة الفنان، فإن نيتشه لم يعتبر الفن كله، وبالتالى خبرة التفكير، كامنة فى إرادة مبدعة وخالقة للدلالة (الذات / الفنان).

إن أنطولوچية ميرلوبونتى تأخذ منحى آخر ، ليس فقط فى اهتمامها بفن الرؤية واعتباره ميدان خبرة الجسد بامتياز ، بل فى فهمه للأنطولوجيا بالذات ، وتفسيره لمفهوم انفتاح الفكر، وتجاوز الذاتية الميتافيزيقية . . وهذا التفسير يجد قوته من ربط العالم المرئى بحركة جدلية تُوَحِّد الحس والمعنى، الداخل والخارج، المرئى واللامرئى من دون أن تضطر إلى الفصل الإجرائى، وذلك لأن هذه الحركة الجدلية تلجأ إلى اقتراح فاصل وسط بين الحس والدلالة؛ فاصل لا يكمن فى الإحساس بالأشياء كما هى، وإنما يمكن فى الخبرة البدنية؛ التى ليست هى البدن المشار إليه بمفهوم المكان أو الجسد «الآلة» . وهذا يتطلب فى نظر ميرلوبونتى أن نستوعب هذا البدن «الفاعل الإجرائى»، الذى ليس مجرد «وظائف ولا تراكم رؤى وحركات»[41]. وإنما فضاء لانكشاف العالم الخارجى، ويتطلب إقامة طبيعة ثانية هى «التعبير»، ولكن من خلال الطبيعة الأولى الحسية. إن الفنان التشكيلى يكشف أثناء عمله عن طبيعة ثانية «مرئى من الدرجة الثانية»[42]، لأن العالم يُـرى فى الخبرة الجسدية وينكشف فيها، ولكن فى كشفه هذا المرئى يكون الفنان خاضعاً لتحرك المرئى ذاتـه الذى لا يثبت على

صفـة أو وضع معين، ولذلك لا يجب أن نقول : «نرى» وإنما نقول: «نرى مع أو من خلال»[43] وهذا هو المقصود بعبارة «تيه الرؤية»[*].

تلك هى الخبرة التى تفرد عنها الأثر التشكيلى ، ليس المعاصر فحسب وإنما كل أثر تشكيلى ، فمنذ تجربة الرسم الأولى ما فتئ الإنسان ينقاد إلى هذا العالم المرئى ، وتاريخ الفن التشكيلى وكل أثر من آثار هذا الفن ، ليس سوى ولادة جديدة لهذه اللحظة فى الخبرة الجسدية للمرئى ، وسواء كانت تجربة الفن تشكيلية أو تجريدية ، فإنها تفصح عن لغز الرؤية[44].

وبفعل هذا التكرار اللانهائى لفعل الرؤية فى الفن التشكيلى يمكن الحديث عن زمن خاص ، غير كرونولوجى، للإدراك الجمالى ؛ زمن يرتبط بالتأكيد بالخبرة الفنية للفنان وهوايته فى مقاربة الوجود المرئى. . إن التقنيات التى تداولت فى تاريخ الفن التشكيلى أو فى تلك النقلة بين الفن الأكاديمى والفن المعاصر (منذ الانطباعية) لاتفتح، فى نظر ميرلوبونتى، أهمية كبيرة للتأويل أو للاشتغال الفلسفى، لأن الأهم، بالنسبة له، هو فهم كيف تَمَّت مقاربة عالم المرئى فى كل أثر تشكيلى ، والنظر إلى التقنية أو الأسلوب كفعل من أفعال الخبرة الجسدية، فكل«. . تقنية هى تقنية الجسد»[45]، ويمكننا أن نعثر فى الآثـار التشكيلية على «فلسفة مجسدة للمرئى»[46]، وحتى عندما نتحدث عن المنظور عند فنانى عصر النهضة – بوصفه علماً وتقنية تحدد الأسلوب الذى يجب أن نقارب به الطبيعة ونحاكيها انطلاقاً من التحديد الرياضى والفيزيقى، كما أشار إليه «ألبارتى» بمصطلح «النافذة المفتوحة» على العالم، والتى تم انطلاقاً منها إرساء وقواعد الفن التشكيلى بأسلوبه الأكاديمى – لا يجب أن نغفل أن منظور عصر النهضة، كما يرى ميرلوبونتى، ليس: «شيئاً معصوماً، فما هو سوى حالة فردية. . زمن فى نثر العالم. .»[47]. لذلك فإن النقاش بين التشكيل واللاتشكيل[**] هو نقاش عقيم، والأمر الأساسى هو أن هناك

(*) ميرلوبونتى يعبر عن هذه العبارة بوضوح فى كتابه L'oeil et l'esprit: (p23)
بقوله : «Mon regarder en lui»

(**) L'art de la figuration . l'art de l'abstraction.

فعلاً للتشكيل ومقاربات متعددة؛ هى دروب فى خبرات البدن المرئى ، ذلك الكائن «الأخرس الذى ما فتىء ينفتح ويظهر معناه»[48]؛ وكأن الموضوع المنظور يصبح تحولاً مرئياً لفعل التفكير.

هذا وإذا كان ميرلوبونتى ينتقل من «نص سيزان» إلى «العين والذهن» ومن «الإشارات» إلى «نثر العالم» ، ومن «التجربة الإدراكية» إلى «تحليل الرؤية»؛ فذلك لأنه كان منشغلاً منذ البداية بالبنية الميتافيزيقية للجسد، حسب تعبيره؛ ومعنى ذلك أن الأساس الأنطولوجى للتجربة الإدراكية لا يمكن التعبير عنه إلا فى تحديد معمق للمرئى والدلالات التى يؤسس لها، وهذا ما دعاه للتعبير عنه بلفظة «العالم الصامت» إن المفارقة فى تحليل ميرلوبونتى تكمن فى كونه يريد، من جهة، أن يؤسس لتجربة فلسفية قائمة على خبرة الجسد، ولما لم يمكن التكلم عنه بالمعايير والقواعد التى يمتلكها العقل ، ومن جهة أخرى ، يرى أن يجعل من هذا العالم الصامت ذاته فكراً يعبر عن تلك الخبرة الجمالية، وهذه المسافة بين الطرفين لا يمكن ردمها إلا بتحليل لهذا اللامرئى؛ الذى يقوم فى طيات المرء، وهو الأمر الذى بقى فى اعتقادنا غير مكتمل فى فلسفة طالما أرادت التعبير عن اللامكتمل.

لقد اضطلع هنرى ميشال «Michel Henry» فى كتابه «رؤية اللامرئى»(*) بتحليل هذا اللامرئى انطلاقاً من الأساس الفينومنولوجى للخبرة التشكيلية للفنان كدانسكى. فهل هذا التحليل يعد امتداداً للحظة التى دشنها ميرلوبونتى؟ ذلك ما يحتاج إلى قراءة جديدة لتطور الفينومولوجية وتأويل العمل الفنى.

(*) Michel Henry : voir l'invisible sur kadinski, ed. F. Bourin, 1988.

الهوامش

(1) J.F. Lyotard, Qu'est ce que le post moderne?, in Critique, Avril 1982.

(2) M. Merleau-Ponty, Signes, Gallimard, 1960, p. 91.

(3) M. Hear, Le chant de la terre, l'Herne, 1987, p. 222.

(4) L. Ferry, Hommo Aesthetecus, ed. Grasset, 1996, p. 267.

(5) M. Merleau-Ponty, Signes, Op.Cit, p. 71.

(6) M. Merleau-Ponty, Phénoménologie de la perception, Gallimard, 1945, p.357.

(7) M. Merleau-Ponty, Signes, Op.Cit, p.67.

(8) M. Merleau-Ponty, Le visible et l'invisible, Gallimard, Paris, 1964, p. 21.

(9) M. Merleau-Ponty, « Le philosophe et son ombre » repris dans Signes, Op.Cit, p.205.

(10) M. Merleau-Ponty, L'œil et l'esprit, Gallimard, 1964, p.12.

(11) M. Hear, L'œuvre d'art, p. 66.

(12) M. Merleau-Ponty, Le visible et l'invisible, Op.Cit, p.139.

(13) M. Merleau-Ponty, L'œil et l'esprit, Op.Cit, p.13.

(14) Ibid., p.19.

(15) Ibid., p.17.

(16) Ibid., p.21.

(17) Ibid. p.31.

(18) M. Merleau-Ponty, Le visible et l'invisible, Op.Cit, p.261.

(19) M. Merleau-Ponty, L'œil et l'esprit, Op.Cit, p.13.

(20) Ibid., p.15.

(21) Ibid., p.31.

(22) J. Lacoste, La philosophie de l'art, PUF, 1981, p.107.

(23) L. Ferry, l'Homo estheticus, Op.Cit, p.267.

(24) M. Merleau-Ponty, L'œil et l'esprit, Op.Cit, p.60.

(25) Ibid., p.22.

(26) M. Merleau-Ponty, Phénoménologie de la perception, p.368.

(27) M. Merleau-Ponty, L'œil et l'esprit, Op.Cit, p.35.

(28) M. Merleau-Ponty, Signes, Op.Cit, p.56.

(29) M. Merleau–Ponty, L'œil et l'esprit, p.82.

(30) Ibid., p.33.

(31) M. Merleau–Ponty, Sens et non sens, éd. Nagel, p.30.

(32) M. Merleau–Ponty, Signes, Op.Cit, p.67.

(33) M. Merleau–Ponty, Sens et non sens, Op.Cit, p.19-21.

(34) Ibid., p.29.

(35) Ibid., p.22.

(36) M. Merleau–Ponty, L'œil et l'esprit, Op.Cit, p.52.

(37) Ibid., p.35.

(38) M. Merleau–Ponty, Le visible et l'invisible, Op.Cit, p.199.

(39) M. Merleau–Ponty, L'œil et l'esprit, Op.Cit, p.27.

(40) J. Noël Venet: Le philosophe artiste, ed. 10/18, 1997, p.104.

(41) M. Merleau–Ponty, L'œil et l'esprit, Op.Cit, p.16.

(42) Ibid., p.22.

(43) Ibid., p.23.

(44) Ibid., p.26.

(45) Ibid., p.33.

(46) Ibid., p.32.

(47) Ibid., p.51.

(48) Ibid., P60.