مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (41) العدد (2)2019
Tishreen University Journal for Research and Scientific Studies - Arts and Humanities Series Vol. (41) No. (2) 2019

الجسدُ الفينومينولوجي فضاءٌ للمعنى عند ميرلوبونتي

د. محمد فرحة *
هبه ملاح **

(تاريخ الإيداع 17 / 1 / 2019. قبل للنشر في 22 / 4 / 2019)

□ ملخّص □

يحاول هذا البحث أن يُبيّن أهميّة الجسد كجسدٍ مُدرِكٍ للعالم، واعتبار هذا الجسد وحدةً مفتوحةً للتعابير والكلام. ثم يحاول البحث أن يُبيّن خصائص العلاقة بين الدّال والمدلول في حقل التعبير اللغوي، المتعلّق بقصديّة الكلمات والدلالات المنطوقة أو المكتوبة التّي يتجّهُ إليها الجسد الذّاتي. كما نحاول أن نوضّح اهتمام ميرلوبونتي بما سمّاه باللغة غير المباشرة أي الفنون الجمالية، ودراسة مدى جدوى استقطاب الفنون مثل الرسم والرقص إلى حقل فلسفة اللغة الصامتة. إنّ الجسد هو إمكانٌ وجوديٌ حاضنٌ للإيماءات الجسديّة واللغويّة، وهي ذات طابعٍ خاصٍّ يتفاعل فيه الجسد مع حركاته، موضّحاً الكوجيتو الجسدي بين الصمت والكلام، ودورهما في عملية إنتاج المعنى ضمن فضاء الجسد بين نقيضيه المرئي واللامرئي.

الكلمات المفتاحية: إيماءة جسديّة – إيماءة لغوية – الدال – المدلول – كوجيتو الجسد – المرئي – اللامرئي.

* أستاذ دكتور – قسم الفلسفة – كلية الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة تشرين – اللاذقية – سورية.
** طالبة دكتوراه – الفلسفة المعاصرة – كلية الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة تشرين – اللاذقية – سورية.

مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (41) العدد (2)2019
Tishreen University Journal for Research and Scientific Studies - Arts and Humanities Series Vol. (41) No. (2) 2019

The phenomenological body of Merleau -ponty's space of meaning

Dr .Mohammad Farha*
Heba Mallah**

(Received 17 / 1 / 2019. Accepted 22 / 4 / 2019)

□ ABSTRACT □

The research tries to show the importance of the body as a body awares the world, and to consider this body as an open unite of expression and speech, then the research attempts to show the characteristic the relationship between signifier and signified in the field of linguistic expression. which is related to intentional words and spoken or written signs which the self-body tends to them, Moreover the research explains Merleau -ponty's interest what he calls indirect language which is aesthetic arts, and studying the feasibility of attracting the art of drawing and dancing to philosophy of silent language .The body is the possibility of my being which has bodily and linguistic gestures ،it is a special nature in which the body interacts with its movement .Exploring the bodily Cogito between silence and speech ،and their role in the producing of meaning in the body between visible and non -visible.

Key words: bodily gesture, linguistic gesture, signifier, signified, bodily cogito, Visible, non-visible.

* **Associate professor ،Department of philosophy ،Faculty of Arts ،Tishreen university ،Latakia ،Syria .**
* ***Postgraduate student ،Contemporary philosophy ،Tishreen university ،Latakia ،Syria.**

مقدمة:

من داخل أفق الدراسات الفينومينولوجية للأسس اللغوية، تتنزّل فلسفة ميرلوبونتي الفيلسوف الفرنسي المعاصر، إذ يُعتبرُ هذا الفيلسوف من أبرز أعلام الفكر الفلسفي المعاصر لكونه أسّس مشروعاً فينومينولوجيّاً من داخل فلسفته الوجوديّة، كما يتميّز مشروعه اللغوي بروحٍ نادرة تحاول الوصل بين قطبي الجسد: الذاتي والموضوعي، من خلال جسدٍ وسيطٍ بينهما هو جسدنا المعيش.

إنّ البحث في المعنى الفينومينولوجي لا يعني نظرية خاصة لا علاقة لها بفلسفة اللغة المعاصرة، إنّ عملنا هو بحث مدى ارتباط الجسد بقضية الإدراك الحسي والعالم والتأثيرات المختلفة للعالم في ذلك الجسد بوصفه القاعدة الفينومينولوجية لانتظام الإدراك الحسي كتعبيرٍ وكلام؛ كيفيّةُ التعبير وعلاقة الدّال بالمدلول، وهذا ما يُكثّف تلك القاعدة (الجسد) ويُؤسّس ويعكس هويّتها. ولقد وجدنا داخل التيار اللغوي المعاصر تأسيساً فينومينولوجيّاً للمعنى متفقّاً في منهجه مختلفاً في ميدانه من تيّارٍ إلى آخر فيما يتعلّق بمحتوى وشكل نظرية المعنى، ليأتي التساؤل التالي: هل هناك نسقٌ لغويٌّ مباشرٌ كلاميٌّ مستقلٌ عن موضوعاته، أم أنّ المعنى هو انعكاسٌ مطابقٌ للفكر وخصائص بنيته في المعيش؟ هل يوجد لغةٌ غير مباشرة تعتزلُ الكلمة وتغتربُ عنها، أم أنّ استراتيجيّتها الفنيّة الجماليّة جعلتها تتموضع في إيماءاتٍ جسديّةٍ ذاتٍ قصديّةٍ حركيّةٍ؟ وما سنلاحظه أنّ الجسد المُدرِك اللغوي هو راءٍ ومرئيٌّ، ويملك معاييرَ اختزاليّة وأُطر فنيّة خاصة يستخدمها الرسام في محاكاته للعالم الطبيعي.

وطالما النموذج الفينومينولوجي عند ميرلوبونتي محاولةً في بناءِ معنى، فهل سيفلحُ كوجيتو الجسد بالنقاط المعنى في علاقة الفكر بالكلام والصمت؟ وهذا ما سيُحدِّدُ كيفيّة إنتاج المعنى انطلاقاً من الجسد بوصفه لغةً مباشرةً وغير مباشرة تجعل من فضاء العالم المعيش إمكانيّةً ملائمةً للمعنى.

أهمية البحث وأهدافه:

تكمن أهمية هذا البحث في أنّه يُبيّن أهميّة الجسد المُدرِك، الرائي والمرئي والكامن في قلب العالم، وهذا الجسد هدفه إدراك الجسد الموضوعي وحالاته ومراتبه من خلال بحث العلاقة بين الدال والمدلول بوصفهما القاعدة الأساسيّة للعلم الدلالي، ثم يحاول البحث أن يُبيّن أهميّة طرح ميرلوبونتي للغة غير مباشرة على أساسٍ أطروحته الأساسية وهي الجسد الذّاتي الذّي يقصد موضوعاته من خلال الإيماءات الجسدية واللغويّة. ويتناول أيضاً خصائص الفنون الجماليّة باعتبارها لغاتٍ غير مباشرة وصامتة. أمّا فيما يخصّ حقل الدرس اللغوي سوف نوضّح كيف يستخدم ميرلوبونتي كلمة إدراك للإشارة إلى الإدراك التعبيري والكلامي، وبهذا يكون كوجيتو الجسد هو القفزة الفينومينولوجية التّي حققّها هذا الفيلسوف على كوجيتو ديكارت الشهير وثنائيّة الذّات والموضوع، أمّا فيما يتعلّق بهدفنا الأساسيّ من هذا البحث وهو المعنى بوصفه ركيزةً أساسيّةً في فلسفة اللغة والجسد، يدخل البحث بنوعٍ من التفصيل موضحّاً أهميّة المعنى عند كلّ من المتكلّم والفنّان والمُتلقّي وكيفيّةِ إنتاجه عند كُلٍّ منهم.

منهجيّة البحث:

لقد تمّ استخدام ثلاثة مناهج في هذا البحث الأوّل: هو المنهج المقارن الذي يسعى إلى دراسة جدوى العلاقة بين الدال والمدلول من جهة والصمت والكلام من جهةٍ ثانية في حقل الإدراك التعبيري اللغوي وانعكاسه في عمليّة إنتاج

المعنى. أمّا الثاني: فهو المنهج التحليلي إذ حاولنا من خلاله تحليل نصّ ميرلوبونتي والأبحاث العلميّة بهذا الخصوص التّي قد تساعدنا في الوصول إلى قصديّتنا من هذا البحث وهو الجسد كوعاءٍ للمعنى، والثالث: هو المنهج الفينومينولوجي، وهو ذات المنهج الذّي استخدمه هذا الفيلسوف بوصفه منهجاً هدفه دراسة المعاني، وبهذا حاولنا اسقاط استخدام ميرلوبونتي للاختزالات الفينومينولوجية التّي أخذها عن هسرل في بحثه عن المعنى.

أولاً: التعبير بين الدّال والمدلول:

لا يمكننا فهم فينومينولوجيا ميرلوبونتي وتداعياتها سلباً أو إيجاباً، دون الرجوع إلى أطروحتها الأولى، أي إلى الجسد كأحدِ أبرزِ عناصر فلسفته، فقد أدرك ميرلوبونتي العالم بجسده المنشطرِ إلى جسدين غير منفصلين: جسدٌ ذاتيٌّ *وجسدٌ موضوعيٌّ*، ولكن هذه الذّات المُتجسّدة تبقى غير مكتملة ما لم تُدرِك حسيّاً بجسدها موضوعات العالم الخارجي، *"أي أنّهُ ليس هناك وعي من دون موضوعيّة"*[1]، إذ تظلُّ هذه الموضوعات غير مُتعينّة حتى لحظة ادراكنا لها. إذ يمثُّل الجسد الموضوعي بتعدُّديّته واختلافه أمام جسدنا الذّاتي المُتوجِّه قصديّاً لإدراكه بناءً على خبرة جسدنا المعيش بوصفه جسداً وسيطاً بين جسدينا الذّاتي والموضوعي.

وبوضع الجسد موضع اهتمام، يتجّه ميرلوبونتي لوضع الإدراك الحسي محلّ سؤال، فلا مجال عنده للحديث عن ذاتٍ مُتجسِّدةٍ تعي جسدها والعالم، دون تعالقها مع نظريّة الإدراك الحسي، التّي احتلّت مكانةً واسعةً في فلسفته، وهذا ما تجلّى في كتابه الشهير " ظواهرية الإدراك الحسي". إذ بنى فلسفته الوجوديّة على أساس المنهج الفينومينولوجي، الذّي استخدمه هسرل في ساحة الشعور، *"مؤكدًّا أنّ الموضوعات تمثل أمامنا أو تكون حاضرة لنا، لذلك نحن نتخذّ موقفاً معيناً منها"*[2]، ولعلّ هذا ما ينقلنا إلى جوهر فلسفة ميرلوبونتي التّي طرقت أبواب الجسد، ولكن ليس في الشعور وإنّما في عمقِ العالم. وبهذا فما جدوى الحديث عن الإدراك الحسي والجسد في حقل اللغة وثنائيّة الدّال والمدلول؟ لقد حاول ميرلوبونتي من خلال الفصل الأخير من القسم الأول في كتابه المذكور" *أن يُطوِّر حقل الإدراك في اتّجاهٍ مختلفٍ*"[3]، وذلك تلبيةً لمطامحه اللغويّةِ المُتمثِّلةِ باعتبار الجسد المدرك للعالم جسدٌ تعبيريٌّ ومُتكلِّمٌ، " *فالتعبير هو ممارسةٌ معيّنةٌ يُشتقُّ منها شيءٌ معيّنٌ دلالته*"[4]. إذاً كيف يصبح الجسد تعبيراً وكلاماً، وما علاقة الجسد باللغة والمعنى؟

ليس الجسدُ إلّا الجسد المعيش بوصفه قوةٌ قوامها خبراتنا الخاصّة السابقة، والتّي بموجبها يصبحُ معيشاً لغويّاً وسيطاً *"ناجحاً في توضيح الإدراك البشري"*[5] بين جسدينا الذّاتي والموضوعي، وهوجسدٌ قصديٌّ لغويٌ مُتحرِّكٌ بأمرٍ من الجسد الذّاتي، ولهذا فاللغة بتحديدها الأنطولوجي في الجسد *" تبحثُ عن صلاتٍ جديدةٍ بين الدال والمدلول"*[6] من خلال وسيطٍ واحدٍ معيش.

*** الجسد الذاتي: هو ملكي وخاصّتي أنا.**

*** الجسد الموضوعي: هو الجسد المحسوس والملموس والكائن في العالم.**

[1] Farha, Mohammad. *Objectivity from phenomenological point of view an analytical study, Tishreen university Journal for research and scientific studies, Arts and Humanities series vol 36, 2014.* P 27.

[2] Farha, Mohammad. *The critique of Realism east and west Vaishesika and Husserl, university of Delhi, Delhi, 2005.* P 134.

[3] ROBERTA, D. *Merleau-Ponty from perception to language, New elements of interpretation,* <https.//riviste.unimi.it. p 48.

[4] *Ibid*, p 52.

[5] *Ibid*, p 58.

[6] *Ibid*, p 62.

ومن هذا المنطلق، كان التعبير اللغوي هو المظهر الإيمائي الذّي من خلاله يمكن فهم اللغة وإفهامها بناءً على العلاقة الدلاليّة بين الدال والمدلول، يقول ميرلوبونتي: *" جسدي هو النواة الدّالة التّي تتصرّف كوظيفة عامّة"*[1]، فاللغةُ ذات طابع فريد، حيثُ *" تعطينا الفرصة للتمييز بين الإيماءة ودلالتها"*[2]. وهذا ما سيتمّ توضيحه من خلال المثال الآتي: كأن أقول أو أقرأ عبارة (أوغرتُ الغيرةُ صدري)؛ تُومِئُ هذه العبارة إلى مشاعر البغض والكراهيّة في صدر المتكلم، وفي هذا المقام أستطيعُ التمييز لا الفصل بين الدال (جسد المتكلم) وبين المدلول (الغيرة). إنّ جسدي المعيش اللغوي منحني إمكانيّة التمييز فقط بين طرفي الدلالة، وسواء أكانت هذه الدلالة منطوقةً أو مكتوبة، فهي ثريّةٌ بذاتها (بمفرداتها ومرادفاتها)، يقول ميرلوبونتي: *" كلُّ لغةٍ تُعلِّمُ نفسها وتستقدمُ معناها في فكر السامع ... وتنتهي إلى إفراز دلالتها بنفسها "*[3]، وبالمقابل يحدث في سياق الجسد أيضاً إيماءةً لغويّةً جسديّة حركيّة لا مباشرة، تُعبِّرُ عن مكنونات الجسد الذاتي، وتنعكس هذه المكنونات الداخليّة وتُحرِّكُ أعضائنا الحسيّةَ في الوجه أو أطراف الجسد، ليندمج الجسد الذّاتيّ في وضعِ الإيماء بجسده الموضوعي، وهذا التماهي بين جسدينا يجعل مهمة الفصل بين الدال والمدلول صعباً ومتعذِّراً، *" وهذه القوة للتعبير معروفة جيّداً في الفن "*[4]، فالحركة جزءٌ من الجسد ويصعبُ عزلُ الحركة عن حيّزها الجسدي المُتعيّنة فيه، فرفعُ الحاجب إيماءة تحملُ دلالة الرفض وعدم القبول من جهة، ودلالة الوصل بين الدال ومدلوله من جهةٍ أخرى. وهنا *" لا يمكننا الإفراج عن المدلول من خلال الدال "*[5].

إنّ الفرق بين الأنموذجين السابقين للغة هو محور مبحث التعبير عند ميرلوبونتي، لأنّ الدلاليّة المنقسمة إلى دال ومدلول، هي إيماءةٌ لغويّةٌ جسديّة بأسلوب ميرلوبونتي، وللغة ماهيّة أنّها تعبيريّة، يقول ميرلوبونتي: *إنّ عمليّة التعبير عندما تكون ناجحة لا تترك فقط للقارئ أو للكاتب نفسه ما يُذكِّره بها، فهي توجد الدلالة كشيءٍ في قلب النصّ بالذات، فهي تجعله يحيا في جسم من الكلمات"*[6]، أي أنّ ماهيّتها تكمنُ في قدرتها على التقاط الإيماءات وعكسها وتمثيلها جسديّاً بشكلٍ مطابقٍ، فالجسد المتكلِّم الذّي يُعبِّر بمفردات اللغة عن جسده الموضوعي بواسطة كلماتٍ وعبارت قصديّة تحملُ صفة *" الوحدةِ الحسيّةِ الداخليّةِ للشيء"*[7]، وفي كلتا الحالتين أعطى الجسد الذاتي للحركة أو للكلمة معناها، وجعلها قصديّاً تومِئُ لشيءٍ ما محدّد.

وهكذا فإنّ إيماءات الجسد هي تعابيرٌ تتعالى على القواعد الثابتة للغة، وميرلوبونتي فيلسوفٌ اقتنع أخيراً أنّ مهمتّه *"البحث عن كلماتٍ جديدةٍ لم يكن قد قالها من قبل، وعن تجربةٍ مختلفةٍ للغة"*[8]، هي لغةٌ تكشفُ عن معنى بطريقةٍ لا مباشرة بعيدةٍ عن الكلمات، فالإيماء إمكانٌ وجوديٌ للجسد يكشف عن خفايا وهويّةِ الذّات المتخفيّةِ وراءه، والحاضرة حركةً أو كلمة.

---

[1] **ميرلوبونتي، موريس، *ظواهرية الإدراك الحسي*، ترجمة فؤاد شاهين، معهد الإنماء العربي، بيروت، د.ت. ص 131.**

[2] **ROBERTA, D. *Merleau-Ponty from perception to language, New elements of interpretation*, <https.//riviste.unimi.it. p 55.**

[3] **ميرلوبونتي، موريس، *ظواهرية الإدراك الحسي*، ترجمة فؤاد شاهين، معهد الإنماء العربي، بيروت، د.ت. ص 153.**

[4] ***المرجع السابق*، ص 156.**

[5] **ROBERTA, D. *Merleau-Ponty from perception to language, New elements of interpretation*, <https.//riviste.unimi.it. p 55.**

[6] ***ميرلوبونتي، موريس، ظواهرية الإدراك الحسي*، ص 156،155.**

[7] **روبنيه، اندريه، *ميرلوبونتي سلسلة أعلام الفكر العالمي*، ترجمة جاك الأسود، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1981.ص 77.**

[8] **ROBERTA, D, *Merleau-Ponty from perception to language, New elements of interpretation*, <https.//riviste.unimi.it. p 60.**

وانطلاقاً من هذا التناول لمفهوم التعبير بين الدال والمدلول، وعلى أساس الإيماءة اللغويّةِ التي تستوطن الجسد، ترتّب علينا أن نتساءل عن البعد الفينومينولوجي الذّي أعطاه ميرلويونتي لحركات الجسد، هل اعتبر الحركة الجسديّة لغة غير مباشرة؟ وما هي العناصر التي تتأسّس من خلالها؟ ولهذا احتلّت اللغة غير المباشرة موقعاً هامّاً في فلسفته.

ثانياً: اللغة غير المباشرة:

لا شكّ أنّ المُتتبِّعَ للخطاب الفلسفي اللغوي يمكنه أن يلاحظ بيسرٍ كبيرٍ أنّ الرهانات التّي كان ينتصر لها ويدافع عنها هذا الخطاب تغيرّت وتطوّرت بشكلٍ ملموس، كما أنّ المستوى اللغويّ الناطق بالكلمات والدلالات قد تبلور بشكلٍ محسوسٍ، بحيث لم يعد من الممكن قراءةُ نصٍّ لغويٍّ ينتمي لحقبتنا المعاصرةٍ دون التنبُّه إلى طغيانِ اللغةِ أولاً والتلاقحِ الحاصل بين الفنون واللغات ثانياً، فالاهتمام باللغة لم يتجسّد فقط انطلاقاً من دراستها كبعدٍ أساسيٍّ واستراتيجيٍّ في عمليّة تأسيس المعرفة والوصول إلى المعنى. ولكنّ الممارسة التأسيسيّة للغة خضعت هي نفسها لتأثيراتٍ خارجيّةٍ لا مباشرة عليها، وبالتالي فإنّ الوعي الذّي تولدّ لدى المشتغلين المعاصرين باللغة أدّى إلى نشوءِ أشكال مغايرة في التعامل مع اللغة ذاتها، لتبرز الفنون الجمالية كأداةٍ لإبداعِ الجسد عند ميرلوبونتي.

1- فينومينولوجيا الرقص:

يحتاجُ فنُّ الرقص الجمالي إلى تحديدٍ فلسفيٍّ صارمٍ حتّى نتبيّن شروط إمكان استعمالاته الفينومينولوجيّةِ، بيد أنّنا سنذهبُ إلى ما ذهب إليه ميرلوبونتي عندما اعتبر حركات الجسد مادّةً أساسيّةً للفنون الجماليّةِ واللغةِ، وهذا ما تجلّى بقوله: *" الجسدُ فضاءٌ تعبيريٌّ"*[1].

يكشفُ لنا الجسد التعبيري في نتوءاتِ الفكرِ الجمالي ومنعطفاته عن تسرُّب فكرةِ اللغة ذاتها إلى ميدان الرقص بوصفها لغةٌ لا تستخدمُ كلماتٍ أو تعابير لفظيّة، وإنّما نجدُ آثارها في ثنايا الجسد، ولعلّ التجديد الفلسفيّ الذّي قدّمه ميرلوبونتي يتمحور من خلال الاستفادة من فنِّ الرقص لغايةٍ قصديّةٍ وهي المعنى.

الرقصُ هو تقاطعٌ غريبٌ بين حركات الجسد، يَستهدفُ إنتاج آليّات الدلالة وإبراز كيفيّةِ اشتغالها في مختلف الأنشطة وعلى خشبةِ المسرح، *" في حالةِ الرقصِ يخلق الجسد نوعاً جديداً من الدلالةِ"*[2]، وفي الواقع تبدو لغة الرقص واقعةٌ بين حدين: هي حركاتٌ اعتياديّةٌ وقصديّةٌ أيضاً يقومُ بها الجسد، تربطُ بين فعل الإدراك وموضوعه كالمشي والركضِ مثلاً، ولكنّها من ناحيةٍ أخرى متلبسّةٌ بالواقع اليومي مبرمجةٌ طبيعيّاً وبيولوجيّاً مع أجسادنا، ولا يُفترضُ أنّها تنقلُ دلالةً أو معنى ما. ولوكان الأمر على هذا النحو لانتفى الإشكال ولم نعد بحاجةٍ إلى التفنُّنِ في التعبير من خلال أجسادنا، واستخدامِ مسالك متعدِّدة لا مباشرة لتأديةِ مقاصدنا، ولتوضيح الأمر نحن نستحضرُ هذه الحركات الاعتيادية الدّالة على نحوِ ما نريده، *"فالعلاقة القصدية ليست علاقة تقوم بين شخص ما وبين موضوعٍ ما، لكنّها علاقة بين شخص ما وبين موضوع ما تحت مفهوم خاص للموضوع"*[3]، التّي يقومُ بها الجسد بشكلٍ قصديٍّ جماليٍّ، ويبقى السؤال المهمّ كيف نصنع من الحركة الاعتيادية لأجسادنا إمكاناً تعبيريّاً يُحيلُنا إلى المعنى؟

---

[1] **ميرلوبونتي، موريس، *ظواهرية الإدراك الحسي*، ص 123.**

[2] **BERGON, C. *When I dance my walk: A phenomenology Analysis of habitual movement in dance practices*, <https: //journals.library.ualberta.ca. p 37.**

[3] **Farha, Mohammad. *The phenomenological concept of Husserl's Theory of Intentionality, Tishreen university Journal for research and scientific studies, Arts and Humanities series vol 31,2009. P 103.***

إنّ حركة لمسِ الأنفِ أو التّلاعبِ بخصلاتِ الشعر وحتّى المشي هي حركاتٌ اعتياديّةٌ تنطوي على قصديّةٍ من نفس طبيعةِ الحركة، ومن هذه الزاوية تأتي أهميّة الانتفاع من عدّة أفعالٍ نقومُ بها مثل المشي والقفز والهرولة في حركةٍ تعبيريّةٍ واحدةٍ وهي الرقص، يدركُها الراقص كما يدرك جسده، *" حيثُ لا يوجد إدراك ثمّ حركة، فالإدراك والحركة يُشكّلان منظومةً تتغيّرُ وكأنّها كُلّ "*[1]، إذ يتحرّكُ الراقصُ في المكانِ ذاته بين الوجودِ والعدم، يُسافرُ بحركاتٍ جسده، ويتعالى أيضاً على جسده المرئي لنا، يقول ميرلوبونتي: *" نحنُ لا نُحرّكُ جسدنا الموضوعي، بل نُحرّكُ جسدنا الظواهريّ "*[2]. إنّه الجسد المعيش الذّي يُحلّقُ من خلاله الفنان الراقص ما وراء أسوار المسارح والشاشات، ويُقدّمُ لغةً لا تعرف الكلمات ولا تعترفُ إلّا بحركاتٍ وإيماءات تجعلُ جسدَ الراقصِ يُسافرُ في مكانه، و*" يُؤدي حركةً تتدّفقُ من ذاتها"*[3]، ولذلك *" يجب أن نكون قادرين على فهم عناصر التجربة الجسديّة من خلال تتبُّعِ وتعدُّدِ المُحفّزاتِ التّي تدخلُ في إنتاج الحركة"*[4].

وعليه يتعلّمُ الراقصُ مهارات جسده، ويستنطقُ من خلال هذه المهارات الجسديّة دلالاتٍ معيشةٍ تساعده في أداء مهامه وأعماله. وقد كشفت كوريغرافيا* الرقص عن تنوعها واختلافها بين الرقص على منصّةٍ مُتسارعة مقابل رقصةِ الراب الغنائيّة، إضافةً إلى الرقص الخالي من الموسيقى أو الإيقاع، فالرقصُ المعاصرُ هو فنٌ حديثٌ يكشفُ عن نفسه بحركاتٍ جديدةٍ، كما تكشفُ اللغةُ المباشرةُ عن كلماتٍ ودلالاتٍ وإيماءاتٍ لغويّةٍ جديدةٍ تسلكُ طريقاً قصديّاً في البحثِ عن معناها. ولكن يبقى مدلول حركات الراقص رهناً بقصدِ جسدهِ المعيش لأنّه يدركُ بجسده ودلالةُ جسده حركيّة، *"وكلُّ عادةٍ إدراكيّةٍ هي عادةٌ حركية"*[5]، أمّا جسده الذاتي فهو غير مرئي، لكن يظهر اندماجه وتفاعله بحركات الجسد المعيش بوصفه جسداً وسيطاً رائياً ومرئيّاً، إذ يعكسُ خبراته السابقة على منصةِ العرض، لأنّ الراقص *"يعرفُ جسده يتقنُ ويفهمُ الحركة"*[6] *"*، التّي تشدُّ انتباه المشاهدين إلى لغة الجسد كوسيطٍ للتعبير الجمالي، بوصفه شبكةٌ من حركاتِ الأيدي والأرجل وملامح الوجه التي تبدو مرئيّةً للعيان، *" فجسدنا هو نظامٌ من القوى الحركيّة أو من القوى الإدراكيّة، وهو ليس موضوعاً للأنا أفكر، فهو مجموعةٌ من الدلالاتِ المعيشةِ، تتجّهُ نحو توازنها"*[7]، ونُسمّي *" تلك الحركة المُعَبِّرة بالقصديّة الجماليّة للجسد"*[8].

كُلُّ هذه المنظورات تتقاطعُ في حيّزٍ واحدٍ هو الجسد وإمكانيّة ربطه باللغة، وبينما كانت منظورات اللغة عادةً ترتبطُ بالكلمات والقواعد النحويّة الثابتة، تعدّدت هذه اللغة في كلّ الاتجاهات. وأصبح التركيز على الرقص كلغةٍ غير مباشرة تضمنُ سلامةَ انفتاح الجسد على العالم وتقصّي المعنى، وهذا ما يتضّحُ من خلال الوصف الفينومينولوجي

---

[1] ***Ibid*, p37.**

[2] ***Ibid*, p 97.**

[3] ***Ibid*, p 37.**

[4] **KUSIAN, E. *Aesthetic bodily intentionality in dance: Developing the classical notion of intentionality*, <https: pJA.49.Kusian.pdf<Pjaesthetics.uj.edu.pl.**

*** كوريغرافيا الرقص: هي فن تصميم الرقصات وحركات الرقص، ولقد اختلفت في القرن الحالي أشكال التعبير الفنية وتمّ التركيز على القوى الانفعالية والحسية واستثمارها لتأخذ بعداً تعبيريّاً.**

[5] **ميرلوبونتي، موريس، *ظواهرية الادراك الحسي*، ص 133.**

[6] **KUSIAN, E. *Aesthetic bodily intentionality in dance: Developing the classical notion of intentionality*, <https: pJA.49.Kusian.pdf<Pjaesthetics.uj.edu.pl.p 55.**

[7] **ميرلوبونتي، موريس، *ظواهرية الإدراك الحسي*، ص 134.**

[8] **KUSIAN, E. *Aesthetic bodily intentionality in dance: Developing the classical notion of intentionality*, <https: pJA.49.Kusian.pdf<Pjaesthetics.uj.edu.pl. p 56.**

للرقص، " *عندما أرقصُ أشعرُ بضرباتِ جسدي، هل تعلم أنّي أرقصُ لكم وأضحكُ لكم وأرسلُ طاقةً أنا أنفتحُ على الآخرين، أُدركُ وأشعرُ بالآخرين من حولي، وأبقى على اتّصال العين*"[1]. أُدركُ جسدي الراقص كراءٍ ومرئيٍّ، فجسدي لغةٌ تستمدُّ طاقتها من ذاتها (حركاتها)، كما تستمدُّ اللغة المباشرةُ طاقتها وعنفوانها من الكلمات.

وبهذا يتضّح مشروع ميرلوبونتي في تطوير الحركات الاعتيادية القصديّة إلى حركاتٍ جماليّةٍ لغويّةٍ أيضاً، فالجسد الذاتي يندمج بجسده الموضوعي عبر الحركة الجسدية القصدية للجسد المعيش، في الوقت الذّي تُكرِّسُ فيه الأنا المتعالية عند هسرل اهتمامها بفعلِ الإدراك وتتعالى على موضوعاتها، هنا الجسد الموضوعي يلتحمُ بجسده الذاتي من خلال الرقص الجمالي، وإذا كانت قصديّة هسرل سمانطيقيّةُ المحتوى، فقد سخّرها ميرلوبونتي للتوسُّع في مجالٍ جماليٍّ جديدٍ وهو الرقص الفينومينولوجي القائم على حركيّة الجسد، "فالجسد هو واسطة الانسان في هذا العالم"[2].

إنّ الجسدَ المعيشَ للراقصِ هو صورةٌ لتقاطعِ جسدين، وهذا يعني أن نُفكِّر وفق تحديدات خارجيّةٍ لهما، إذ لم يتأخّر ميرلوبونتي عن إعادة بناء جسد اللغة لاستقطاب سلسلة لا نهائيّةٍ من المعاني، وهو ما يستوجبُ عدم الوقوفِ عند فنِّ الرقصِ وحده، وطالما أنّ ميرلوبونتي قد نقل قصديّة هسرل من حقل فينومينولوجيا الشعور إلى حقل فينومينولوجيا الجمال من خلال الرقص، فلا بُدّ من التوقُّف على تخوم فنِّ الرسم ومن ثمّ التوغُّلِ في أعماقه، فهو حوارٌ بين الرسّام والعالم، " *الجسد في العالم كالقلب في الجسم*"[3]. ومن هذا المنطلق ترتّب علينا الخوض في مجالٍ فنيٍّ جديد هو مجال الرسم.

2- فينومينولوجيا الرسم:

الرسمُ من الفنونِ المُصيرّة لغةً، والمحاصرة لغةً، هي السبيلُ الذّي تصبح به هذه الفنون تجليّاً لرؤيةِ الفنان للعالم، ومصنفّةً ضمن مدركاتِ الجسد المعيش في العالم. وحين يتحوّلُ الفنُّ إلى لغة، يصبح وجوده حضوراً رائيّاً ومرئيّاً، تداوليّاً ودلاليّاً.

العملُ الفنيُّ قائمٌ في الوجود وفي الجسد الموضوعيِّ للفنان (منظر البحر مثلاً)، إذ تتفاعلُ نظرةُ جسده الذاتي مع خياله الإبداعي، ومن هذه الزاوية يتلاعبُ الفنان على أوتار الألوان، ويرسم خطوطاً عوضاً عن الكلمات، ويتجّه قصديّاً نحو محاكاة العالم الطبيعي، " *فالإشكاليّة بالنسبة لميرلوبونتي تتعلّقُ بفلسفة الرسم المعتمدةِ على مفهوم الإدراك*"[4]، وطالما أنّ الرسم لغةٌ غير مباشرة، فإنّ قوتها السحريّة تتمثّلُ في قدرتها على تحويل الإدراك الحسيّ من عمليّةٍ فيزيائيّةٍ إلى عمليّةٍ تعبيريّةٍ، " *فالإدراكُ عمليّةٌ فيزيائيّةٌ تصنعُ فنّاً*"[5]. وهكذا فالرسمُ هو الحقل الفينومينولوجي الذّي تحصلُ فيه الأعمالُ الفنيّةُ على ماهيّتها، فكلُّ لغةٍ غير مباشرة سواء أكانت رسماً أو رقصاً أو تصويراً، هي لغاتٌ مكتفيةٌ بذاتها، وتفصحُ عن نفسها، يقول ميرلوبونتي: " *لم تعد المسألة هي أن نتحدّث عن النور والمكان، بل أن نجعل النور والمكان الموجودين يتحدّثان*"[6].

---

[1] **BERGON, C.** ***When I dance my walk: A phenomenology Analysis of habitual movement in dance practices,*** **<https: //journals.library.ualberta.ca.** ***P39.***

[2] **Farha, Mohammad. Mohammad, Omaimma, Shorthand between Husserl and Merleau ponty,** ***Tishreen university Journal for research and scientific studies, Arts and Humanities series vol 39,2017. P 329.***

[3] **ميرلوبونتي، موريس،** ***ظواهرية الإدراك الحسي*****، ص 173.**

[4] **QUINN, C.** ***Perception and painting in Merleau-Ponty's thought,*** **<https: philpapers.org>p18**

[5] **Ibid, p9.**

[6] **روبنيه، اندريه،** ***ميرلوبونتي سلسلة أعلام الفكر العالمي*****، ترجمة جاك الأسود، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1981.ص 105.**

ولكي نصوغ الرسم الجمالي بشكلٍ فينومينولوجي، يمكن القول أنّ قصديّة هسرل لا تعلن عن نفسها إلّا عبر النوئيزيز القصدي وتعالي الأنا على الموضوع، *"إذ يشير النوئيزيز إلى مظاهر الفعل القصدي التي على أساسها يمكن القول أنّه يملك معنى"*[1]، إلّا أنّ المعطيات الفينومينولوجيّة قد لا تُستخدم دوماً بنفس الطريقة أو في نفس الميدان، ومن هنا يتحوّل التحليل الفينومينولوجي للرسم من ميدان الشعور عند هسرل إلى ميدان العالم عند ميرلوبونتي. إنّ الجسد الذاتي للرسّام يندمجُ بجسده الموضوعي، ومفهوم إدراك الفنان للعالم ليس مطروحاً بمعناه القصدي فقط، بل بمعناه التعبيري والدلاليّ، إذ يخرجُ الرسام مكنوناته الداخلية التي تقصد منظر السماء مثلاً، فتندفعُ أناملُهُ على لوحته للتعبير عن كينونته (جسده الذاتي)، أمّا جسده المعيش؛ ذلك الكائن المتعيّن في قلب العالم، وأشياء هذا العالم بألوانها وأشكالها وأبعادها توقظُ في جسده الذاتي صبغةً جسديّةً لحضورها، *"لأنّ ما هو حاضر، يُجسّد الوجود من خلال حضوره في الحاضر"*[2]، وغالباً ما تتجلّى هذه الصبغة من خلال أعماله الفنيّة، إذ تُنقلُ العلامات الملونّة الموجودة في العالم إلى ساحة وعينا، وندركها بأجسادنا بناءً على خبراتنا المعيشةِ بالعالم، فالعالم ليس الذّي أُفكّر به، بل الذي أعيشه. واللغةُ لا تُختَزَلُ في أنماطِ الكلماتِ فقط، بل تُقدِّمُ نفسها بأشكالٍ ودلالاتٍ مختلفةٍ، و *" الفنانُ هو الذي يُغيِّرُ العالمَ من خلالِ الرسمِ"*[3].

يبدو أنّ قضية اللغة والرسم قائمةٌ فينومينولوجيّاً في كُلِّ تصوُّرٍ للمعنى، إلّا أنّ ما يهمُّنا في هذا المقام، هو الأنموذج الذّي استخدمه ميرلوبونتي في تمظهراته الفنيّة التّي لا ترتهنُ فقط للكلمات والعبارات، بل تتجاوزه إلى حدود الصمت.

لقد احتلّ الرسّام الفرنسيّ الشهير سيزان مكانة الصدارة في الانشغال البونتي بالفنّ الجمالي، والواقع أنّ الاهتمام اللغوي بدراسة منهج هذا الفنان، بدأ منذ ملاحظة ميرلوبونتي أنّ أعمال سيزان قد تصدّت للخلافات القائمة بين التجريبيين والعقليين في تفسيراتهم للفنون. فقد انطلق سيزان من مبدأ أساسي، أنّه *" يتعلّم من الطبيعة"*[4]، وهنا السؤال: ما هي الأطروحة الأساسيّة للموقف الطبيعي عند سيزان؟ وإذا ظهرت فينومينولوجيّة سيزان من خلال قضية الرسم، فما هو موقع فينومينولوجيّته بالنسبة لميرلوبونتي؟

"إنّ الرسم هو نوعٌ من الفنّ الداخليّ"[5]، وهو لذلك أشبهُ بالظلال المنعكسة على الحيطان والجدران، ومن هذه النقطة ليس الفنُّ فنّاً إلّا لأنّه الوجه الآخرُ للغةِ والشكلُ الآخرُ للمعنى بوصفه حضوراً في الطبيعةِ وغياباً في الوقت ذاته، يقول ميرلوبونتي: *"ومعنى أنّي أغوصُ في المرئي بواسطةِ جسمي وأطلُّ على العالم الذي أُكوّنُ جزءاً منه، فهناك تواصلٌ بين جسمي الرائي والأجسام المرئيّة"*[6]. ولكي نصوغ هذا المعطى بشكلٍ واضحٍ يمكن القول إنّ سيزان *"عندما يرسم في الوادي فالعلاقة هنا بين الرسام والمناظر الطبيعية ليست علاقة بين ذات وموضوع، هو يرسم كما لو أنّه هو نفسه ينبتُ مع المناظر الطبيعيّة، .... لذلك فالرسم ليس فعل الفنان وحده ولكنه مشاركة بين كليهما"*[7]. يقتحمُ جسد

---

[1] **Farha, Mohammad.** ***Objectivity from phenomenological point of view an analytical study, Tishreen university Journal for research and scientific studies, Arts and Humanities series vol 36, p26.***

[2] **Farha, Mohammad. Metaphysics of presence with Husserl,** ***Tishreen university Journal for research and scientific studies, Arts and Humanities series vol 38, p36.***

[3] **ASHTON, A.** ***Drawing on the lived Experience An investigation of perception, Ideation and,*** **<https: www.scrip.org p52.**

[4] **XIAMONG, N.** ***Painting as an implicit ontology,*** **<utcp.c.u.tokyo.ac.jp p20.**

[5] **OLIVIER, B.** ***Merleau-Ponty and painting,*** **<https: repository.up.ac.za. p 139.**

[6] **ميرلوبونتي، موريس،** ***العين والعقل،*** **ترجمة وتقديم حبيب الشاروني، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت. ص 9 –10.**

[7] **XIAMONG, N.** ***Painting as an implicit ontology,*** **<utcp.c.u.tokyo.ac.jp. p 20.**

سيزان العالم في صمتٍ تام، مُحملّاً بفعلِ قصديٍّ يتجّه إلى جسد موضوعي (منظر طبيعي). يعي الموضوع وينخرطُ به، وتستخرجُ نظرته النافذة معرفة كامنة توحّدنا به، فالجسد المعيش يقوم بعمليّةِ توليفٍ قصديٍّ بين جسدينا، وطالما أنّ جسدنا له وظيفةٌ ازدواجيّةٌ فهو يعكسُ رؤيته على العالم وبنفس الوقت تمتدُّ الانعكاساتُ إلى جسده، فالعصا بيد الأعمى هي امتدادٌ لجسده، وكذلك اللوحةُ الفنيّةُ هي امتدادٌ لجسد الفنان الرائي، ويبقى فعل النظر هو ذلك المُحفِّز لهذه السيرورة منذُ لحظةِ تكوينها، *" والفنّ ليس تقليداً، ولا شيء صنع وفقاً لرغبات الغريزة أو الذوق السليم، إنّما هو تعبير"*[1].

إنّ التقاط الجسد للمعنى يبقى مرهوناً بالارتداد إلى الداخل، فقد استخدم سيزان التعليق الإيبوخي الذي لم يستخدمه ميرلوبونتي، أي خالفه في تنحية الموقف الطبيعي ووافقه في ردّ الجسد الموضوعي (الطبيعة) إلى الجسد الذاتي(الداخلي)، لأنّ " الطبيعة في الداخل"[2]، "والعالم مفترض مسبقاً في الوعي"[3]. وبهذا حاول الوصول إلى الماهيات الأساسيّة لأعماله الفنية، وقد رسم سيزان بطريقة تهدف إلى السعي وراء الطبيعة مع المحافظة على أدواته الحسيّة، يقول سيزان: *" أنّ الصورة تحتوي حتّى رائحة المنظر"*[4]، ولكن تبقى هذه الصورة أو اللوحة الفنيّة أسيرة الصمت، يقول ميرلوبونتي: *"أصواتُ الرسمِ هي أصواتُ الصمتِ"*[5].

والواقع أنّ هذا الإفراغ الصوتي لا يُهدِّدُ الوجود اللغويّ ومآلاته المؤديّة إلى المعنى، ولا يُحقِّقُ انتصاره النهائيّ إلّا عبر إرساءِ صيغةٍ واضحةٍ للعلاقةِ بين صمتِ اللغةِ وكلامها، وفي هذا السياق احتلّ كوجيتو الجسد بين هذين النقيضين موقعاً هامّاً في بحثنا عن المعنى.

ثالثاً: كوجيتو الجسد بين الصمت والكلام:

يتراءى كوجيتو ديكارت في أفق المقاربة الفينومينولوجية التّي يتبنّاها ميرلوبونتي بين الصمت والكلام، وترتكز هذه الرؤية على سندٍ وجوديٍّ مدارهُ الجسد في علاقاته بإشكاليّة اللغة والمعنى، ولهذا *" فالتعرُّف على المفاهيم يحوي نظريّةً في التأمُّل وبروز كوجيتو جديد"*[6]، يقتضي الإمساك به إحالته إلى ضمنيّاته الأنطولوجيّة من خلال ترجيح انزياح الذات المعاصرة من " أنا أفكر إذاً أنا موجود" إلى " أنا جسد إذاً أنا موجود"، ومن أجل الوقوف على أبعاد العلاقة بين الذات المُتجسّدة واللغة يجبُ الوقوف عند مفهوم الكلام والصمت وبعضُ نتائج القول بهما.

يمكن اعتبار مفهوم الكلام كأحد أهمِّ المفاهيم الأساسيّة لفلسفة اللغة عند ميرلوبونتي، وهو مفهومٌ لا يأخذُ كامل أبعاده إلّا إذا وضعناه وجهاً لوجه مع مفاهيم تبدو للوهلة الأولى مضادة له مثل الصمت، فالكلام اعترافٌ مطلقٌ بالفكر، وهو *" المحجرُ الذّي تلتقي فيه الألفاظ بالمقاصد دون أن يكون فيها تام التكوين، وحتى إن كان فإنّ الكلام من حيث هو مختلفٌ عن اللسان هو هذه اللحظة التّي يظهرُ فيها القصد الدلالي الذّي ما يزال صامتاً ومعتملاً، قادراً على الاندماج في الثقافة، ثقافتي وثقافة الآخر"*[7]. فالكلمة ليست وسيطاً بين الفكر والعالم، إنّها حسب التأويل الهرمونطيقي جسداً للفكر ولا تُعبِّرُ عن طبيعته فقط وإنّما هي في تواشجٍ عميقٍ معه، *" ليس الكلام إشارة للفكر ... إذا فهمنا ذلك*

---

[1] ***Ibid*, 21.**

[2] ***Ibid*, 23**

[3] ***Objectivity from phenomenological point of view an analytical study, Tishreen university Journal for research and scientific studies, Arts and Humanities series vol 36, p27.***

[4] ***Ibid*, p 23.**

[5] **QUINN, C. *Perception and painting in Merleau-Ponty's thought*, <https: philpapers.org> p 19.**

[6] **ميرلوبونتي، موريس، *ظواهرية الإدراك الحسي*، ص 51.**

[7] **العيادي، عبد العزيز، *مسألة الحرية ووظيفة المعنى في فلسفة ميرلوبونتي*، ط1، دار صامد للنشر والتوزيع، تونس، 2004، ص 263.**

ظاهرة تعلنُ أخرى كما يعلنُ الدخان النار... إنّها في الحقيقة يُغَلِّفُ أحدهما الآخر"[1]. فذواتنا المتكلمة تشكلَّت داخل تقاطعاتٍ وتداخلاتٍ لأفكارٍ لا حصر لها، والكلمات هي انفتاحٌ للأفكار والفكر ينتجُ كلماتٍ وفنون كالرسم والكوميديا الصامتة، وفي المناقشةِ حول فلسفة الرسم الصامتِ ونسبتها إلى الفن أو إلى اللغة تبرزُ الإشكاليّةُ المعرفيّةُ حول حقيقةِ الكوجيتو المتعلِّق بفن الرسم، أو بالأحرى كيف سيتمُّ إنتاج المعنى في خضمِّ هذه المناقشة.

لا شكّ أنّ الرسم الصامت هو جزءٌ من كوجيتو الجسد الضمني، فالرسمُ صياغةٌ فلسفيّةٌ فنيّةٌ والمنهج الأكثر نموّاً للبراديغم الفينومينولوجي، وهذا ما لاحظناه مع سيزان، ولكنّ الرسم ليس مجرد مقولةٍ فكريّةٍ فنيّة، بل يعكس حركة الطبيعة وديناميكيّتها إلى الصمت الداخلي، *"هذا الصمت المزعوم يضجُ بالأقوال، هذه الحياة الداخليّة هي لغةٌ داخليّة"*[2]، تشبهُ المونولوج الداخلي عند هسرل بوصفه صورة عن الحياة الانعزاليّةِ العقليّة الفرديّة التي تعيشها كلّاً من الذات الصامتة والمتكلمة أيضاً، إذ تُخرجُ هذه الأخيرة الصمت إلى عالم الصوت، فنحنُ *"نستطيعُ الكلامَ عن الكلام، لكننا لا نستطيع الرسم عن الرسمِ"*[3]. فالصمتُ لغةُ الرسامِ وطابعه الخاصّ، كما أنّ التأثير الذي تحدثهُ الألوان والخطوط في لوحته الفنية على المشاهد، يعادلُ التأثير الذّي تفعله الكلمات، فالفنُّ هو شكلٌ من أشكال حضور الطبيعة، *"والموجودات حاضرة في الوجود، وحضورها ظهور من ظهورات الوجود... أي جلب الوجود إلى الحضور"*[4]، والعمل الفني هو جسد الفنان الحاضر في العالم، واللوحةُ وسيلةٌ لغويّة غير مباشرة، وإذا كانت اللوحة تتكلّم بذاتها عن ذاتها فهي تتكلَّم صمتاً ولا تنطقُ إلا صمتاً.

وفي هذا الصدد يقدِّمُ الفنان الكوميدي "مستر بين" عروضاً فنيّةً صامتةً، يستخدمُ حركات وإيماءات جسدية وتعابير صامتة أيضاً، هنا تتوقّف القيمة اللغويّة المتكلمة للمعنى وتبدأ القيمة اللغويّة الصامتة، فإذا كان المعنى هو الغلاف الخارجي للكلمة، والحاضر في لغتنا المعيشة، فهو لا يغيبُ من خلال الصمت وإنّما يبقى حبيس جدرانه، ولهذا فالصمتُ وجودٌ وليس عدم. *" الصمت أولاً هو صمت العالم، وهو صمتُ معنى غيرِ مقول، هو معنى غير لساني وقبل لساني، معنى صامت"*[5]. ولحظة التكلّم ليست إلا تجاذُباً ومراوحةً مع الصمت، بمعنى آخر: اللغةُ التّي ننتجها ونجعل الجسد حاضناً لها ونستجدي من خلالها معنى، هي لغةٌ معيشةٌ. فنحنُ نتعلّم لغاتٍ كثيرةٍ مباشرة ولا مباشرة كالفنون وغيرها، ولكن وحدها لغتنا وأعمالنا الفنيّة تحيا فينا ونحيا معها، ولهذا يقع العمل الفني على تخوم الصمت الداخلي اللّامرئي، والمعطى الخارجي المرئي.

ومن هنا فإنّ المعنى في التاريخ الفينومينولوجي لفلسفة اللغة، إنّما يصدر عن خلفيّةٍ تُبنى على تنويع التعابير والعلامات وفق مقولة الماهيّة، *" فالماهيّةُ ليست كياناً ثابتاً وموحّداً ومتخفيّاً وراء المظاهر، والماهيّة تتجلّى في إظهاراتها أي في تحقُّقها فيما هي ماهيته"*[6]. وبهذا فإنّ كلّ نمط إنتاج للمعنى يحملُ في أحشائه ماهيّةً، ولكن في شروط وظروفٍ

---

[1] **ميرلوبونتي، موريس، *ظواهرية الادراك الحسي*، ص 155.**

[2] ***المرجع السابق نفسه، ص* 156.**

[3] ***المرجع السابق نفسه، ص* 161.**

[4] **Farha, Mohammad. *Metaphysics of presence with* Husserl, *Tishreen university Journal for research and scientific studies, Arts and Humanities series vol 38*, p 35.**

[5] **العيادي، عبد العزيز، *مسألة الحرية ووظيفة المعنى في فلسفة ميرلوبونتي*، ص 232.**

[6] ***المرجع السابق نفسه*، ص 212.**

مختلفةٍ نوعيّاً، *"حيث يحصل على ماهيّة الإدراك الحسيّ من خلال الجسد"*[1]، فإذا كانت الماهية عند هسرل هي ما يظهر من الشيء في شعورنا الداخلي، فإنّ ماهيّة الرسم والكلمات عند ميرلوبونتي هي ما يظهر من إيماءات الجسد المعيش وكلماته ضمن نطاق الخبرة المعيشة، لذا يُمثِّل المنهج الفينومينولوجي أداةً لإدراك وحدة التناقضات اللغويّة المباشرة وغير المباشرة وارتباطها الشامل غير المنفصل ولإعادة بنائها القصدي داخل هدفنا الأساسي من هذا البحث في فلسفة اللغة، وهو المعنى.

رابعاً: المعنى بين المرئي واللّامرئي:

يمكن التشبُّث بنقطةٍ مركزيّةٍ تعتبرُ أنّ فينومينولوجيا اللغة عند ميرلوبونتي هي التّي تستخدم كينونة الجسد. *"فالهدفُ الذّي تسعى* إليه *الفينومينولوجيا هو البحث عن جذور المعاني اللغويّة في الإدراك"*[2]. إنّها الأمُّ الحاملُ لكلِّ ظاهريّات الجسد المترامية بين الإدراكِ التعبيريّ للعالم والإبداع الفنيّ الإيمائي، إذ تَلِدُ هذه الامُّ ماهيّات ومعانٍ لغويّةٍ من جرّاء انفتاح جسدها على العالم، وذلك أنّ التفكير بالجسد كعالمٍ فكريٍّ لا مرئيٍّ يجعله يستكملُ مرحلة بناء المعاني بانفتاحه على العالم المحسوس المرئي، والتصوّر الذّي لا يستبعده تفكير، لا يلبث حتّى يهبط إلى معنى معيش، فالمعيش لا يحتاج إلّا إلى جسد وليس إلى عقل. هكذا تجيء الفينومينولوجيا لتثبيت قدرة جسد ميرلوبونتي على ولادة معنى. إذاً كيف يُنتجُ المعنى عند ميرلوبونتي؟

تُساومُ فينومينولوجيا اللغة على إنتاج المعاني، لذلك ليس لها من أداةٍ إلّا تبنيّ فكرة الردود الهسرليّة، *"إذ لجأ هسرل إلى الاختزالات أو الردود كي يرتدّ إلى الشعور بما يتميّز به من أفعال قصديّة"*[3]، ومع ذلك تبقى مشروطةً باكتشاف الجسد بوصفه كائناً متعيناً في هذا العالم، وطالما أنّ الجسد لغةٌ عند ميرلوبونتي، ومتعيّنٌ غير منفصل بين قطبيه الذاتي والموضوعي، فإنّه يقع على طرفي نقيض فيما يتعلّق بالانفصال الحاسم الذي قدّمه هسرل بين الجسد والذات، وعند ميرلوبونتي *"الجسد هو واسطةُ الكائنِ، وامتلاك جسد يعني بالنسبة للكائن الحيّ الانضمام إلى وسط* محدّد[4]. إنّه الميدان الذّي نقلَ إليه ميرلوبونتي اختزالات هسرل، الذي قام بتعريةِ العالم من تعاليه ليجعل مثاليتنا هي المتعالية، فجاءت ردوده ذات صبغة مثالية، أمّا عالم ميرلوبونتي" *ليس موضوعاً امتلكُ في سرّي قانون تكوينه، إنّه الوسط الطبيعي وحقلُ كلِّ افكاري وكلُّ ادراكاتي البارزة"*[5]. فعندما أعايشُ تجربةً ادراكيّةً أصِفُ بالكلمات أو بالإيماءات الجسديّة رؤيتي للون الأحمر مثلاً، حيثُ تمتدُّ انعكاساتُ الأحمرِ إلى جسدي بشكلٍ عشوائيٍّ غيرِ محدَّد، ويبقى جسدي يبحث عن موضوعٍ ودلالةٍ مازالت وهميّة، *"فالدلالةُ تنشأُ في مهدِ المحسوس ولا تأتي من مكانٍ آخر، إنّها تتضمّنُ المعيار الإدراكي"*[6]، إذ يبدأ الجسد بنشر مساحاته المحسوسةِ لتساعدهُ في بحثهِ عن موضوعهِ. هنا يبدأ الاختزال الفينومينولوجي عند ميرلوبونتي عندما أُرجِعُ أو أردُّ ما كان يلمسُ جسدي إلى مكانه في العالم، وطالما أنّ المحسوس

---

[1] **Farha, Mohammad. Mohammad, Omaimma, Shorthand between Husserl and Merleau ponty, *Tishreen university Journal for research and scientific studies, Arts and Humanities series vol 39,2017*, p 326.**

[2] **ROBERTA, D. *Merleau-Ponty from perception to language, New elements of interpretation*, <https.//riviste.unimi.it. p 49.**

[3] **Farha, Mohammad. Mohammad, Omaimma, Shorthand between Husserl and Merleau ponty, *Tishreen university Journal for research and scientific studies, Arts and Humanities series vol 39,2017*, p 323.**

[4] **ميرلوبونتي، موريس، *ظواهرية الإدراك الحسي*، ص 78.**

[5] ***المرجع السابق نفسه*، ص 9-10.**

[6] ***المرجع السابق نفسه*، ص 33.**

المرئي ذاته هو الجسد الموضوعي لميرلوبونتي فلا بُدَّ من إرجاعه إلى الجسد الذاتي (اللّامرئي)، عندما أقول مثلاً كلمة أزرق لا توجد كلمةٌ زرقاء، ولكنّ الكلمة تشقُّ ممرّاً لها إلى جسدي، لا يمكنني أن أصل إلى معنى كلمة أزرق بوصفه موضوع، دون ردِّه إلى مكانه في العالم، *" وبما أنّ أصل الجسد الموضوعي ليس سوى لحظة في تكوين الموضوع، فإنّ الجسد بانسحابه من العالم الموضوعي سيجُرُّ معه الخيوطَ القصديّةَ التّي تربطهُ بمحيطه، وسيكشفُ في النهايةِ الذات المدركة كما يكشفُ العالمَ المدركَ"*[1].

إنّ جسدي ليس شيئاً ضمن الأشياء الموجودة في العالم، بل هو الذي يمنحُ أشياء العالمِ دلالةً ومعنى، فلم تعد فينومينولوجيا اللغة مجردّ نطاقٍ يخصُّ الفلاسفةَ فقط، فقد أصبح مقام الجسد الذاتي فيها كمنبرٍ حاملٍ للمعنى والناطقِ بكلماتهم وأعمالهم، ولا نلبثُ أن *"نراهُ يُفرزُ من ذاته معنىً لا يأتيهِ من أيّ مكان"*[2]. لقد أصبح مقام الجسد نقطةً فاعلةً في العالم تكشفُ الأشياء والمعاني لا منفعلةً كما كان جسد سارتر الذّي تكشفه الأشياء، وبهذا فالجسدُ الذاتي نقطة نطقٍ وصمت، راءٍ ومرئيٍّ، يقول ميرلوبونتي: *" كلُ شيءٍ يسكنُ فيه، أو يسكنُ معهُ"*[3]. وهنا يبرزُ دورٌ ما بعد حداثوي لفينومينولوجيا اللغة، فهي تُشكِّلُ الوعاء الحاضن الحاوي لكلّ عناصرها المتكونة منها، ولكن يبقى مشهد الإدراك الحسيّ التعبيري عتبةً للولوج إلى معاني متعدِّدة، يقول ميرلوبونتي: *" المعنى لا ينطبقُ كما تنطبقُ الزبدةُ على قطعةِ الخبزِ، بل إنّه شموليّةُ كلِّ ما قيل"*[4].

لكن لا تكفُّ الذات المتكلمة أو الصامتة عن إدراك العالم، وفي كلّ مرّةٍ تمتلك تلك الذواتُ جاهزيّةً لتقديم المعاني، ولعلّ أهمّ خاصيّة للذوات المتجسدّة المتفاعلة مع بعضها التي تسكنها اللغة، هو المعنى المشترك بينها. إنّ ظهور المعنى ليس محدوداً بجسدِ الفنان أو المتكلّم المعيش، إنّما هو حاضرٌ أيضاً في جسدٍ آخر يعيشُ تجاربَ مختلفة تماماً عن جسدِ الراقص على منصّة المسرح، إنّ الرقصة الاستعراضية مثلاً التّي ينفذُّها الراقص تُفكِّكُ اختلاف التجارب المعيشة، فالعمل الفني يوحِّد المعيشات المنفصلة، وعلى الرغم من الاختلاف في خبرات الجسدين إلّا أنّ معنى العمل الفني أو الرقصة هو محتوى مشترك وكامن في قلب كلّ جسد، فالعلاقة بين الأنوات ليست علاقة تواصل فقط، إنّما هي انعكاسٌ لهذا الباطن الداخلي *" فالاتّصال الناطقُ لا يجري بالكلمات ولكن بذاتٍ أخرى متجسدّة، حاضرةٌ لي بجسمها وحاضرٌ لها أنا بجسمي، ومقروئيّةُ العبارات والنوايا تجري دونما استدلال، كلّ شيء يحدث كأنّ نيّة الغير تسكنُ جسدي، أو كأنّ نواياي تقطنُ جسده"*[5]. ويبقى التساؤلُ مطروحاً حول مدى تطابق المعنى الذي يقدِّمهُ الفنان الراقصُ مثلاً، وبين المعنى الكامن الموجود عند المتلقّين؟ من المفترض أنّ الخلفيّة الثقافيّة والبيولوجيّة أن تلعب دوراً هامّاً في تفسير الرقصة التي تجري أمامها، كما أنّ الحالة النفسيّة للمشاهد تدخلُ دائماً في تقويمِ المشهد كأن يجهش بالبكاء في مشهد لا يتطلّب ذلك لمجرد أنّه في حالةٍ انفعاليّةٍ تتصّف بالحزن.

ومن هنا تُعدُّ كلماتُ المتكلِّم أو حركاته أو تعابيره الإيمائيّة طريقاً له مشروعيتُّه، يصوِّرُ هذا الطريق انعطافاً هرمونطيقيّاً لفينومينولوجيا اللغة. بهكذا تحديد نكون أمام أهمّ ما يُميّز لغة ما بعد الحداثة، وهذا ما تجلّى من خلال اعتبار العلامات المنطوقة أو المتحركة تحملُ معنى من جهة، وتلقي من جهةٍ أخرى على عاتق المتلقي دوراً هاماً؛

---

[1] ***المرجع السابق نفسه، ص71.***

[2] ***المرجع السابق نفسه، ص 166.***

[3] ***المرجع السابق نفسه، ص 166.***

[4] **ميرلوبونتي، موريس، *المرئي واللامرئي*، ترجمة سعاد محمد خضر، مراجعة الأب نقولا داغر، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987، ص 140.**

[5] **روبنيه، اندريه، *ميرلوبونتي سلسلة أعلام الفكر العالمي*، ص 43.**

وذلك عندما تُقرأُ حركات الجسد الذّي أمامي بطريقةٍ مختلفةٍ. ولعلّ المثال التالي يوضّح ما نحن بصددِ الحديث عنه: في إحدى اللوحات الفنيّة التّي تعود إلى الفلاسفة اليونان، يرفع أفلاطون بإصبعه نحو الأعلى، إنّ هذه الإشارة غالباً ما يفسّرها الباحثين على أنّها تعبيرٌ عن ترجيحِ أفلاطون لعالم المُثُلِ على العالم الواقعي، ورفضه للمعارف الجزئيّةِ المتغيرّة المحسوسة مقابل الاعتراف بالمعرفة الكليّة والماهيّات، وإنّنا نعتقد أنّ الفهم الهرمونطيقي السطحي لإيماءةِ أفلاطون توحي بتصنيفه كفيلسوفٍ مثالي، أمّا نظرتنا النافذة لهذه الصورة وتماشياً مع الانعطاف الهرمونطيقي لفينومينولوجيا ميرلوبونتي، نجدُ أنّ صعود أفلاطون للعالم المثالي كان مروراً بالعالم الواقعي، أي من الداخل إلى الخارج، إنّها داخل الخارج وخارج الداخل، ممّا يعني أنّ مثاليتُّه واقعيّة، وهكذا فإنّ إيماءة أفلاطون الجسديّة في تلك اللوحة حملت معنى وهي صامتة.

انطلاقاً ممّا سبق: لا يمكن فهم المعنى إلّا من خلال العالم، ومن أجل توضيحٍ أكثر لهذا التحديد، منحَ ميرلوبونتي المعنى دلالةً انطولوجيّةً بوصفه الكائن (الجسد) المتعيّن في هذا العالم والمنفتح عليه أيضاً، هذه الفينومينولوجيا الوجوديّة تقول: *" لا يمكن أن نقول إنّ لكلّ شيء معنى، أو أنّ كلّ شيء هو لا معنى. إنّهُ فقط يوجد المعنى"*[1].

الاستنتاجات والتوصيات:

في النهاية، يمكن القول أنّ قضية المعنى عند ميرلوبونتي، نموذجاً لتلك النظريّات التّي أملى هاجسها التأسيس لقراءة المعنى على ضوءِ التغيُّرات والتبدُّلات الحاصلة في فلسفة اللغة المعاصرة، وبموجبها جاء المعنى عند ميرلوبونتي استجابةً لمطالب هذه المرحلة. هي مطالبٌ لجعل المعنى حاضراً من خلال الجسد، إنّنا أمام ذاتٍ متجسدّة متموضعة، العالم حولها لا أمامها، تنطقُ لغةً، وتتحرّكُ صمتاً، وتنتجُ معنى.

المراجع:

1- ميرلوبونتي، موريس، *ظواهرية الإدراك الحسي*، ترجمة فؤاد شاهين، معهد الإنماء العربي، بيروت، د.ت.

2- ميرلوبونتي، موريس، *المرئي واللامرئي*، ترجمة سعاد محمد خضر، مراجعة الأب نقولا داغر، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،.1987

3 ميرلوبونتي، موريس، *العين والعقل*، ترجمة وتقديم حبيب الشاروني، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت.

4- روبنيه، اندريه، *ميرلوبونتي سلسلة أعلام الفكر العالمي*، ترجمة جاك الأسود، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1981.

5- العيادي، عبد العزيز، *مسألة الحرية ووظيفة المعنى في فلسفة ميرلوبونتي*، ط1، دار صامد للنشر والتوزيع، تونس، 2004.

6- فرحة، محمد، ميتافيزيقا الحضور عند هسرل، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد 38، العدد 4، 2016.

[1] **العيادي، عبد العزيز، *مسألة الحرية ووظيفة المعنى في فلسفة ميرلوبونتي*، ص 335.**

7- فرحة، محمد، المفهوم الفينومينولوجي للنظرية القصدية عند هسرل، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد31، العدد 1، 2009.

8- فرحة، محمد، محمد، أميمة، الاختزالات بين هسرل وميرلوبونتي، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد39، العدد 6، 2017.

9- فرحة، محمد، الموضوعية برؤية فينومينولوجية، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد36، العدد 3، 2014.

المراجع باللغة الإنكليزية:

1- ROBERTA, D. *Merleau-Ponty from perception to language, New elements of interpretation,* <https.//riviste.unimi.it.

2- KUSIAN, E. *Aesthetic bodily intentionality in dance: Developing the classical notion of intentionality*, <https: pJA.49.Kusian.pdf<Pjaesthetics.uj.edu.pl.

3- BERGON, C. *When I dance my walk: A phenomenology Analysis of habitual movement in dance practices*, <https: //journals.library.ualberta.ca.

4- ASHTON, A. *Drawing on the lived Experience An investigation of perception, Ideation and Praxis*, <https: www.scrip.org.

5- OLIVIER, B. *Merleau-Ponty and painting*, <https: repository.up.ac.za.

6- QUINN, C. *Perception and painting in Merleau-Ponty's thought*, <https: philpapers.org>

7- XIAMONG, N. *Painting as an implicit ontology*, <utcp.c.u.tokyo.ac.jp.

8- Farha, Mohammad. *Objectivity from phenomenological point of view an analytical study, Tishreen university Journal for research and scientific studies, Arts and Humanities series vol 36, 2014*.

9- Farha, Mohammad. Metaphysics of presence with Husserl, *Tishreen university Journal for research and scientific studies, Arts and Humanities series vol 38*, 2016.

10- Farha, Mohammad. Mohammad, Omaimma, Shorthand between Husserl and Merleau ponty, *Tishreen university Journal for research and scientific studies, Arts and Humanities series vol 39,2017*.

11- Farha, Mohammad. *The phenomenological concept of Husserl's Theory of Intentionality, Tishreen university Journal for research and scientific studies, Arts and Humanities series vol 31,2009*.

12- Farha, Mohammad. *The critique of Realism east and west Vaishesika and Husserl, university of Delhi, Delhi, 2005*.