مجلة أنساق للفنون والآداب والعلوم
الإنسانية
الإصدار السادس عشر
المجلد (٥) العدد (٣)
٢٠٢٤ (١٠-١)

مرلو-بونتي والمدرسة الطلائعية لفن الرسم، الوظيفة التعبيرية

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

نجاح زيتوني
دكتور باحث، الجمهورية التونسية

نشر إلكترونياً بتاريخ: ١٩ أغسطس ٢٠٢٤م

الملخص

تتلخص خطة عمل هذا المقال المنجز تحت عنوان: "مرلو-بونتي والمدرسة الطلائعية لفن الرسم، الوظيفة التعبيرية"، بعد المقدمة والخاتمة، في الفرضيات البحثية التالية:

أولا: بيان منزلة فن الرسم بالنسبة للفيلسوف الفرنسي مرلو-بونتي، والتأكيد على الخاصية الأنطولوجية لفن الرسم، باعتباره فنا لغويا "صامتا" يستثمر في القيم الجمالية التي نعثر عليها في قماشة اللوحة المرئية.

ثانيا: تأكيد أهمية المدونة التشكيلية للرسام الانطباعي بول سيزان باعتبار أن مرلو-بونتي قد وجد في رسومه تعين بصري لفلسفته الفنومينولوجية، ثم بيان دور بول سيزان باعتباره الرسام الأول الذي "تنبأ" بقدرة فن الرسم في أن يتجاوز البراديغم الانطباعي للفنون التشكيلية، نحو استشراف مضامين طلائعية تعبيرية مع استثمار نموذج بصري لبيان التوجه الطلائعي في أعماله (أنظر اللوحة المصاحبة).

ثالثا: رصد أهم المدارس الفنية الطلائعية الواردة في المتن الفلسفي لموريس مرلو-بونتي، وأهم الخصائص التشكيلية والرمزية لها.

رابعا: الانتهاء نحو تأكيد الرهان القيمي للفن الطلائعي باعتبار أن الفن في الأصل هو: نظام رمزي تعبيري يستثمر في اللغة البصرية (اللطخات اللونية، الخط، الضوء، العمق...) وذلك من أجل إنتاج قيم استيطيقية تقاوم بؤس المعنى واغتراب الكينونة الذي أصاب الوجدان الإنساني. ثم في **الأخير** الانتهاء نحو جملة من الحدوس الجمالية والفلسفية التي وفرها هذا التناول النقدي لفن الرسم الطلائعي، عبر بوابة القراءة الفنومينولوجية مرلو-بونتي نموذجا.

الكلمات المفتاحية: مرلو-بونتي، فن الرسم، الفن الطلائعي، اللون، الخط، الأسلوب التشكيلي، فنومينولوجيا الإدراك، العين والفكر، المرئي واللامرئي.

*** المقدمة**

يحتل فن الرسم في مدونة الفيلسوف الفرنسي موريس مرلو-بونتي (Maurice Merleau-Ponty, 1908-1961) منزلة استثنائية شكلت ميزة الفيلسوف داخل التقليد الفلسفي الفنومينولوجي الذي ينتمي إليه نظريا. منزلة تتمثل في اعتبار أن فن الرسم هو نمط وأسلوب للرؤية و"للتفكير الصامت"[١] الذي يسمح للذات المتجسدة من إدراك حقيقة و"رؤية العالم"[٢]، وجودا مرئيا وليس عكسه. وفق ذلك استطاع مرلو-بونتي بجهد التنظير الفنومينولوجي أن يؤصل فلسفيا كل التجارب الجمالية التي استثمرها، من جهة امتثاله النظري لقاعدة مؤلفه الرئيس: "فنومينولوجيا الإدراك" (١٩٤٥): "الفلسفة ليست انعكاسا لحقيقة سابقة، بل تحقق الحقيقة، شأن الفن"[٣]، مستبعدا في ذات الحين أن يكون فن الرسم محاكاة (Imitation) أو تمثلا (Représentation) للطبيعة، إنما فن الرسم يؤكد الفيلسوف هو أصدق أشكال التعبير المرئية التي يمكن أن تفصح رمزيا عن ما يريد الفيلسوف قوله وتحققه عيانيّا، مؤكدا على أن فن الرسم هو ممارسة إبداعية نشيطة تحرر الفكرة من سطوة وسلطة المرجع (La référence)، ومن سكونية و"قوة أيقونات"[٤] الفن الأكاديمي الصارم. الذي حكم طويلا تاريخ الفن. ووفق هذا الامتنان الجمالي لفن الرسم، نجد أن جل نصوص مرلو-بونتي قد وردت بمثابة الورشات الفنية اللغوية التي تستنطق تأويلا، الأعمال الفنية الكبرى، لتجعل من "جسد" اللوحة واجهة تعبيرية يقف على حافتها المبدع ليرسم خطوط وأشعة المعنى القادح، بقوة نضال الرمز التشكيلي، الذي نعثر عليه مرئيا في الفن الطلائعي نموذجا، الوارد في متن النص الفلسفي لمرلو-بونتي. لقد جعل الفيلسوف الفنومينولوجي من فن الرسم والفن عموما، مسلكا تعبيريا مفارقيّا، فهو من جهة يأتي ليفضح واقع التشيؤ وفضح اغتراب سنوات من اليأس الأنطولوجي والقيمي، ومن جهة ثانية يبين كيف يكون الفن هو الملاذ والخلاص الأخير للإنسان الذي "وعد" به الرسام في مرسمه. وعلى هذا الأساس فإن الفرضية الإشكالية التي سوف نحاول أن نعالجها تشكيليّا وتأويليّا في هذا العمل، تتلخص في الصياغة التالية:

أي منزلة يحتلها فن الرسم الطلائعي داخل نصوص الفيلسوف الفنومينولوجي مرلو-بونتي ؟ وما هي الحدوس النظرية والعملية التي راهنت عليها من خلال هذا الاستثمار التشكيلي الرائد في تاريخ الفن المعاصر، بمعنى كيف يكون فن الرسم أفقا تحرريّا يؤنسن الكينونة ويجذرها في حقل الدلالة، قيمة وتأويلا جماليّا ؟ هذا هو المطلب الفلسفي والجمالي الذي علينا التطلع إلى تنفيذه ولو على نحو جزئي في هذا العمل بالعودة لقراءة واستنطاق أهم النصوص التي تركها مرلو-بونتي.

[1] Merleau-Ponty, L'œil et l'Esprit, Paris, Editions Gallimard, 1964, p. 88.

[٢] موريس مرلو-بونتي، المرئي واللامرئي، ترجمة وتقديم الدكتورعبد العزيز العيادي، مراجعة الدكتور ناجي العونلّي، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، ٢٠٠٨، ص ٧٦.

[٣] موريس مرلو-بونتي، فنومينولوجيا الإدراك، ترجمة الدكتور فؤاد شاهين، بيروت، معهد الإنماء العربي ١٩٩٨، ص ١٦.

[4] Merleau-Ponty, L'œil et l'Esprit, p. 39.

أولاً: مرلو–بونتي "الفيلسوف الفنان[1]"

تنتمي فلسفة مرلو–بونتي إلى سياق نظري عام يهدف إلى رد الاعتبار للفن، بما هو لحظة استشكالية نقدية مطلبها إنتاج القيمة يتمثل في: "الاستطيقا الفلسفية[2]" (L'Esthétique Philosophique) كما تطرحها نظرية فلسفة الفن وفق القاعدة النظرية التالية: الفن موضوع رئيسي وجوهري للفلسفة واستشكالها المفهومي.

إن الأمر يتعلق هنا بفرضية أساسية أعلن عنها مرلو–بونتي في أهم نصوصه المتأخرة: "العين والفكر" تفيد "التفكير رسما" (ص ٦٠). فرضية اخترعها الفيلسوف الفرنسي تجعل من الفن: خطاب فلسفي يسمح بتحقيق التقاء بينيّ مثمر وفعال ينجزه الفن والفلسفة معا، عبر عنه مرلو–بونتي في مؤلفه اللغوي الجمالي: "نثر العالم" (١٩٦٩) بـ"التبادل"[3] (Le correspondance) النشيط بين إنشائية العمل الفني الذي تنجزه عبقرية الفنان التشكيلية، وبين تنظير فكر الفيلسوف وقدرته على أشكلة الوجود. الأمر الذي ترتب عنه ضرب من التعاقد الخصب بين نمطي التفكير الفلسفي واللافلسفي (الجمالي)، وذلك من أجل الرهان على اختراع الحقيقة بما هي المطلب الدائم وبإطلاق نظري لفعل التفلسف. وفي هذا الإطار تمثل فلسفة مرلو–بونتي حقلا نظريا شاسعا يستثمر في تاريخ الفن وباريغماته، خصوصا فن الرسم وذلك ضمن قراءة أنطولوجية جمالية يتبناها الفيلسوف، يعود إلى تعريفه لفن الرسم على النحو الآتي: "إن فن الرسم، منذ لاسكو إلى اليوم، نقيا كان أو غير نقي مشخصا كان أم لا، لا يحفل بلغز آخر سوى لغز إمكانية الرؤية.[4]" بهذا التحديد المتضمن لفرادة تاريخية رمزية، يؤسس مرلو–بونتي لبراديغم الرؤية[5]" الذي يخترق كل الأشكال التعبيرية المرئية التي نجدها في سند النصوص، إذ نحن أمام ترسانة من المراجع الفنية الكبرى المتعددة الأساليب الفنية والتقنيات التشكيلية على نحو غير مسبوق، استقاها مرلو–بونتي من زياراته لمتاحف العالم بدأت من تحفة أيقونة المتاحف "اللوفر" (Le Louvre)، إلى متحف "الفن الحديث بنيويورك" (MOMA) ذهابا نحو متحف الرسام الهولندي "فون غوغ" بأمستردام، من أجل رصد عبقرية فن الرسم امتثالا لما يحمله مرلو–بونتي كيانيا لصفة الفيلسوف الفنان، الذي جعل من فن الرسم موضوعا للاستشكال الفلسفي: الفن فعل تفلسف واستنطاق للمرئي.

---

[1] **"الفيلسوف الفنان"**، توصيف يعود إلى الناقد الجمالي مارك جمناز (M. Jimenez) حيث يحدد نوعا من المفكرين هم: **"الفلاسفة الفنانون"**، الذين افتتنوا بما أنجزته الإنسانية جمعاء من إرث طويل من تاريخ الفنون. منهم ينتمي مرلو-بونتي. في هذا السياق راجع:
M. Jimenez, Qu'est-ce que l'esthétique ?, Paris, Gallimard, 1997, pp. 301-302.

[2] يحدد الناقد في تاريخ الفن إتيان سوريو (E. Souriau) ضمن معجمه الجمالي الرئيسي: Vocabulaire d'esthétique, Paris, Quadrige, P.U.F 2005, p. 728, « L'esthétique philosophique » الإستطيقا الفلسفية على أنها نمط فلسفي يقوم على منهج للتفكير يطرح الفن أمام المساءلة الفلسفية النقدية، من جهة أنه نشاط ذهني خلاق ومبدع ينتجه العقل البشري، وعليه فإن **"الاستطيقا الفلسفية"** هي بالتحديد: خطاب الفلسفة النقدي تجاه الممارسة الفنية الإبداعية.

[3] Merleau-Ponty, La prose du monde, Préface de Claude Lefort, Paris, Gallimard, 1969, p. 113.

[4] Merleau-Ponty, L'œil et l'Esprit, p. 26.

[5] E. Alloa, « Exorbitances la folie la vision chez le dernier Merleau-Ponty », in : L'œil et l'Esprit entre Art et Philosophie, Paris, Editions épure, p. 2011, p. 176.

ثانياً: بول سيزان وبداية المنعرج الطلائعي للفن

تمثل التجربة الجمالية للرسام الانطباعي بول سيزان (P. Cézanne, 1839-1906) أول استثمار تقني جمالي تقوم به فلسفة مرلو-بونتي في فن الرسم. استثمار بدأ من الفصل الأول للمؤلف الرئيس: "المعنى واللامعنى" (١٩٤٨) تحت عنوان: "شك سيزان[١]"، وهو النص الذي أذن من خلاله مرلو-بونتي بتزكية الفلسفة لفن الرسم، وفق قرار أنطولوجي جمالي احتفلت به كل مدونة الفيلسوف الفنومينولوجي من خلال استدعاءها، يقول مرلو-بونتي لـ"سيزان الخالد": قدرة فن الرسم بأن يكون تعبيرا يجسد معنى الإدراك الجمالي "للطبيعة في يومها الأول[٢]". فنحن هنا أمام مساءلة رمزية تشكيلية ينجزها بتأمل ذهني وإنجاز تشكيلي الفنان، نحو هذا المرئي في لحظة ظهوره المتعين بدائيّا وأوليّا. لذلك احتل الرسام الانطباعي سيزان مكانة أساسية في فلسفة الفن التي شيدها مرلو-بونتي، فهو الرسام الذي استطاع أن يجعل من فن الرسم إنجازا تشكيليا بدلالة مغايرة، تنفذه "عبقرية إنشائية[٣]"، يحسب لها أنها تستثمر في جلّ "العناصر الكمية[٤]" التي تستوجبها الممارسة الفنية والتي تتمثل في: الخطوط الأشكال، الظل والظلال ومشرط اللون، ويحسب لها أيضا أنها استطاعت أن تحرر العملية الإنشائية من أطروحة المحاكاة أو الصناعة أو الحرفة كما وردت في أسس "البراديغم الكلاسيكي[٥]" لنظرية الفن، نحو أن يكون فن الرسم عملية ذهنية تقطع جذريّا مع الفصل التقليدي الذي شيدته النظرية الجمالية التقليدية، بين الفكر والمادة وبين الوعي الجمالي والموضوع، أو بين النظام والفوضى، وهذا ما عثر عليه مرلو-بونتي في رسوم بول سيزان، التي تنطلق من معاينة بصرية دقيقة للظاهرة المرئية وهي تتجلى أمام وعي الرسام، حيث اعتبرها لحظة تفكير تقترب من عمل الأركيولوجي الذي يفكك البنية التضاريسية والشيئية من الداخل. وذلك من أجل التقاط وحدة الدلالة التي عبر عنها مرلو-بونتي في نص "شك سيزان" بـ: "عندما يصبح اللون بأقصى غناه يصبح الشكل في ذروة امتلاءه[٦]". وهو الدرس الجمالي الأساسي الذي تعلمه بول سيزان بشغف من الوصايا التشكيلية للجيل الأول من الانطباعية، وتحديدا من كاميل بيسارو (C. Pissaro, 1830-1903). إلا أن عبقرية بول سيزان نحو فن الرسم تمثلت أساسا في إنجازه الكبير في أنه اخترع ملونا/ مشرطا لونيا (Palette) خاصّ، بورشته، يحمل توقيعه اللوني الذي حرر اللون من النظرية التقليدية للألوان، سوف نجد تأثيره البالغ في نشأة الدراسات النقدية حول أهمية اللون في دراسة فن الرسم بما هو "فن بصري" يقوم جوهريا على "امتياز اللون[٧]"، يبين الناقد الفني: إتيان سوريو (E. Souriau) في معجمه الجمالي "مصطلحات جمالية": أهمية اللون بما هو "أساس

[1] Merleau-Ponty, « Le Doute de Cézanne », in : Sens et non-Sens, Paris, Gallimard, 1948, pp. 15-44.

[٢] مرلو-بونتي، المرئي واللامرئي، ص ٣٩٥.

[٣] حول دلالة الإنشائية (La poïétique)، بما هي دراسة جمالية للسلوك وللتمشي الإبداعي للعمل الفني، راجع المعجم الجمالي:
E. Souriau, Vocabulaire de l'Esthétique, Paris, Quadrige / P.U.F, juin 2015, p. 1219.

[4] D. Riout, Qu'est-ce que l'art moderne ?, Paris, Gallimard, 2000, p. 53.

[5] Merleau-Ponty, Le Doute de Cézanne, p. 26.

[6] Merleau-Ponty, Le Doute de Cézanne, p. 26.

[7] E. Souriau, Vocabulaire d'Esthétique, « La couleur dans les arts, peinture », pp. 536-537.

أنطولوجي جمالي في تحديد قيمة الجمال الفني". حيث اتخذ الناقد الجمالي من أعمال "بول سيزان"، مرجع نظر كبير يتعلق بالقيمة التشكيلية لمشرط الألوان الذي اخترعه الرسام الانطباعي، الذي عمل على تحريره من التضييق التقليدي، وذلك من خلال التركيز على معنى حركة التذبذب التي يحدثها الضوء لحظة وقوعه على سطح الأجسام. في نفس السياق النقدي، يؤكد بيار فرنكستال (P. Francastel) في كتابه: "فن وتقنية" (١٩٥٦) على الاستثنائية الجمالية التي أحدثتها انطباعية "بول سيزان"، بما هي يقول: "ثورة راديكالية جديدة تجاه اللون"[١]، سوف تتأكد فنّيا بالعودة إلى تاريخ نشأة المدارس الفنية الرائدة وبأنماط مختلفة ومتنوعة لأساليب وتقنيات التنفيذ التشكيلي، الذي ظهر في الورشات الطلائعية الكبرى. وبالإضافة إلى بول سيزان التجربة الجمالية الأبرز، من جهة التأكيد على أن فن الرسم هو فن اللون بامتياز وتعبيرا عن تمام الامتلاء للموضوعات الجمالية خصوصا، لوحات الطبيعة وألوانها البدائية الأولى.

ثالثاً: بول سيزان: قراءة في لوحة "البحر في الأستاك"[٢]

تمهيد أسلوبي طلائعي (نموذج بصري)

إن لوحة "البحر في الأستاك" (La mer à l'Estaque 1883-1886) التي رسمها بول سيزان بمناسبة رحلته الفنية إلى الجنوب الساحلي الفرنسي، هي نموذج تشكيلي فارق في التجربة الجمالية للرسام الانطباعي، التي مهدت فنيا إلى نشأة رؤية طلائعية جديدة، تتجه نحو الأشياء والعالم التي تلتقطها رؤية الفنان، إذ في قراءة تشكيلية للعمل الفني: "البحر في الأستاك"، نلاحظ أن العمل يتكون من عناصر أساسية أهمها بصريا، الطريق الذي يشق مشهد اللوحة، ثم ينحدر نحو بناءات عمرانية، تشكل قرية جبلية صغيرة، متكونة من مجموع مساكن يحتضنها تل/هضبة صخرية يحدها سطح الماء وزرقة اللون الأزرق، التي تمتد بعيدا في اللوحة إلى حدود الأفق المترامي بامتداد على مساحة القماشة.

هذا التنضيد الأفقي للعناصر التشكيلية المكونة للوحة مرجع نظر، يقطعه حضور المدفأة (المدخنة) التي تتجه بخطوطها نحو خط عمودي، موازٍ لشجرتين تحتلان طرفي اللوحة، لتعطيان الانطباع بمعنى العمق الذي أراد "بول سيزان" رسمه وتعيينه حيا على القماشة، أي عندما يعبر عن كون الشيء هنا وحاضرا، وهو "أعمق من السطح"[٣]: "إن العمق هو الإلهام الجديد لفن الرسم[٤]" يؤكد مرلو-بونتي في "العين والفكر"، وهو ما عبر عنه بول سيزان بوفرة العناصر التشكيلية المتناسقة بإطلاق بين: الماء، الأرض، الأشجار، من خلال استعمال تقنية الخطوط وذلك بـ: التعبير عن حضور البحر بالخط المتوازي، الذي يضفي الشعور بالتوازن والتوازي، مع

[1] P. Francastel, Art et Technique, Paris, Editions de Minuit, 1956, pp. 206-207.
في ذات السياق يؤكد بيار فرنكستال على الأهمية البالغة التي شكلها رواد الفن الانطباعي والمابعد انطباعي، لعل أهمها نجد أساسا: فون غوغ (V. Van Gogh) وغوغن (Gauguin) وما أنجزاه من استثمار فارق في رسم حركة اللون والضوء عندما يقر فون غوغ "أن اللون والضوء هي مساكن للوجود" (أنظر توطئة مؤلف: "علامات" ص ٢٩).

[2] P. Cézanne, La Mer à l'Estaque, 1883-1886, Huile sur toile, 73 x 92cm, Paris, Musée Picasso.

[3] J. Casquet, « Cézanne », in : Conversations avec Cézanne, Paris, Macula, 1978, p. 123.

[4] Merleau-Ponty, L'œil et l'Esprit, p. 65.

خط الأفق الذي يعطي الشعور بالامتداد والانتشار في العالم، كما أن حضور المدفأة المجسّدة عبر تقنية خط عمودي للخط المتوازي، يجسد تشكيليا فكرة النفاذ نحو العالم من أجل إعادة تعلم إدراكه حسيا وبوساطة إيماءة الجسد "المحمول نحو العالم"، تعبير يعود فيه مرلو-بونتي نحو مدونة بول فاليري (P. Valery, 1871-1945) في "العين والفكر" (ص ١٦). لقد استطاع بول سيزان أن يخترع أسلوبه الفني الخاص عبر بوابة الاحتفال اللوني الذي جسد بأنطولوجيا جمالية مبدأ: "العودة إلى الطبيعة"[١] وهي تولد في كل مرة برية، وفي براءتها الأولى.

في ذات السياق سوف نجد هذا الاهتمام بتقنية الخطوط ورسم أشكالها وانحرافاتها، في مدونة الرسام الطلائعي التجريدي: بول كلى (P. Klee, 1879-1940) الذي جعل من الاستثمار التشكيلي في الخط خزانه الفني الكبير، وعبقريته الإنشائية الساطعة التي عاد إليها مرلو-بونتي في مناسبات فلسفية وجمالية أهمها نصوصه: 'العين والفكر" وفي "نثر العالم".

لقد استطاعت فلسفة مرلو-بونتي أن تحدث "حوارا صامتا" بين تجريبية انطباعية لدى بول سيزان وبين تجريدية طلائعية لدى بول كلى ضمن "مغامرة جمالية فلسفية[٢]"، رهانها يؤكد مرلو-بونتي في جلّ نصوصه يتمثل في تشييد رؤية انطولوجية جمالية للعالم المرئي لخصها بول كلى في القاعدة الأنطولوجية الآمرة: "إن الفن لا يحاكي المرئي، بل يجعله مرئيا"[٣]. و"امتلاكا عن بعد" للدلالة وللحضور التعبيري.

البحر في الأستاك (١٨٨٣-١٨٨٦)، بول سيزان (P. Cézanne)، رسم زيتي على القماشة 73 x 92cm، التيار الانطباعي / مكان الحفظ: متحف بيكاسو باريس.

رابعاً: أهم "المدارس"[٤] الطلائعية في فلسفة مرلو-بونتي

تشكل فلسفة مرلو-بونتي ترحالا تشكيليا يستعين به الفيلسوف في بناء تصوره الفكري أنطولوجيا وجماليا، حيث يستعين في تأويله الفلسفي لأنطولوجيا الوجود، بجل الفنون البصرية والتشكيلية على أساس أنها تمثل وحدة كلية تعبيرية تنجزها الرؤية بما هي "امتلاك عن بعد[٥]"، لهذا العالم الجمالي، أو هو ترحال بصري يراوح من خلاله مرلو-بونتي بين أنماط الفن المتعددة في النص الفلسفي، مستثمرا بقصدية الأغراض الفلسفية الجمالية، دقة وصرامة الفن الكلاسيكي لعصر النهضة الذي يتميز بأسلوب باروكي (Baroque) ثري وشديد التفاصيل الزخرفية لوحة: "دورية الليل" (La Ronde de Nuit 1942)، للرسام الهولندي

[١] حول دلالة "الطبيعة" بما هي موضوعا جماليا، راجع المؤلف النقدي لـ:
M. Schapiro, Style. Artiste et Société, Paris, Gallimard, 1982.

[2] H. Michaux, « Aventures des lignes », in : Passages, Paris, Gallimard, 1954, pp. 175-178.

[3] P. Klee, « Cerdo du créateur », in : Théorie de l'art moderne, Paris, Editions Denoël, 1964, p. 34.

[4] حول تصنيف المدارس الفنية راجع المؤلف النقدي:
E. Souriau, Vocabulaire d'Esthétique, Paris, Quadrige / P.U.F, Juin 2015, pp. 663-664.

[5] Merleau-Ponty, L'œil et l'Esprit, p. 27.

"رونبرنت" (VR. Rembrant, 1606-1669) نموذجا.

ومنتهى هذا الترحال الجمالي الذي يحط بنا تشكيليا، ضمن ما اعتبره فيلسوف التفكيك جيل دولوز (J. Deleuze, 1930-2004) في مؤلفه النقدي التأويلي: "التفريق" قطيعة وبداية جديدة أنجزتها فنيا جذرية الفن المعاصر، الحاضرة في الأنماط الأسلوبية للفن الطلائعي (avant-gard)، الذي تعلق أساسا هاهنا بالحضور في فلسفة مرلو-بونتي بالمدرسة السريالية (Le surréalisme) مع "ماكس آرنست" (M. Ernst, 1891-1976) وبحضور كثيف وساطع للمدرسة التجريدية (L'abstractionnisme) "بول كلى" (P. Klee, 1879-1940) نموذجا، بالإضافة إلى المدرسة الوحشية (Le fauvisme)، خصوصا مع لوحات "نساء ماتيس" لصاحبها الرسام الفرنسي الطلائعي: "هنري ماتيس" (H. Matisse, 1869-1954).

ويتجلى بشكل لافت هذا المنعرج الطلائعي للفن، الذي قاربته فلسفة مرلو-بونتي فيما سمي في الخطاب الفني والنقدي، "بالفن الجاهز[1]" (Ready-made, 1913)، فن يعبر بعبقرية راديكالية عن السخط الساخر، الذي يشعر به الفنان تجاه واقعه وقيم وجوده، وهو ما جسدته أعمال الرسام السريالي "مارسال ديشان" (M. Duchamp, 1887-1968) الذي اعتبر نقديا وجماليا، الوجه الكبير لثورة الفن الطلائعي بعمل استثمره مرلو-بونتي في "العين والفكر": "العروس" (La Mariée, 1915). نستخلص إذا أننا أمام أعمال استثمرت بروح فلسفية فنومينولوجية، تصف العمل منذ النشأة الأولى وبأغراض أنطولوجية تحسب لفلسفة مرلو-بونتي لعل أهمها سؤاله البدئي: ما هو الوجود ؟، وكيف يمكن تعلمه مرئيا ورؤيته جسديا، باعتبار أن: "الرسام يحمل جسده للعالم"، يؤكد مرلو-بونتي في نصه "العين والفكر" (ص ١٦) من أجل تعلم رؤية العالم وهو يتعين بتشظي الأدمة / اللحم (La chair). وعلى ذلك يمكن تخليص أهم المدارس الفنية التي تنتمي إليها في هذا الجدول:-

[1] استعمل معنى "الفن الجاهز" (Read-made)، في سياقات فنية ونقدية طلائعية التوجه التشكيلي مثل الدادائية (le Dadaïsme) والسريالية (Le Surréalisme) تحديدا. حيث تعتبر هذه المدارس أن الفن وكل تشكيلاته البصرية المرئية، هي تعبير رمزي جذري ينقد بشكل ساخط ما حل في المجتمع الغربي، من عدمية اللامعنى وإفلاس القيمة، فن يستثمر في القبح (Le laid) أو في "جمالية القبح" كما وردت في نصوص "النظرية الإستطيقية" (١٩٩٥) لأدرنو (Adorno): اختراع جمالية تعبيرية مغايرة عما رسمته حدود المدرسة الكلاسيكية الفنية. وهو أيضا الفن الذي سمي بـ:"فن أي شيء" (N'importe quoi): النشاز التعبيري. في هذا الإطار راجع مؤلف:

A. Danto, La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art, Paris, Editions du Seuil, 1989, pp. 26-27.

جدول بأهم المدارس الطلائعية في فلسفة مرلو–بونتي

الفنانون	الأثر الفني	الخصائص التشكيلية والقيمة الدلالية
* بول كلي P. Klee (١٨٧٩-١٩٤٠)	رسم على "ورق شجرة الآيس" " Les deux feuilles de houx"	رسم فني على الورق، رسم تشخيصي ينتمي إلى المدرسة التجريدية، يراهن على أهمية الخطوط بما هي "فروع الوجود" تجعل "الشيء مرئيا".
* أوقست رودن A. Rodin (١٨٤٠-١٩١٧)	مجسم "الرجل السائر". " L'homme marchant" (١٩٠٧)	نحت تشكيلي، برونزي البناء، يجسد حركة الامتداد للجسد في العالم: إثبات متعين لوحدة الجسد والعالم وهو ما مثل الرهان الأنطولوجي لفلسفة مرلو–بونتي.
* هنري ماتيس H. Matisse (١٨٦٩-١٩٥٤)	لوحة نساء ماتيس: " Les femmes de Matisse" (سلسلة لوحات فنية) (١٩٢٤-١٩٣٦-١٩٥٨)	رسم زيتي على القماشة ينتمي إلى المدرسة الوحشية، التي تتميز باستعمال مباشر للألوان الحارة ذات الخاصية الساطعة والقوية بإشعاع لوني، من أجل تحرير الخط للتعبير عن معنى "الوجود البدائي".
* جيرمين ريشييه G. Richier (١٩٠٢-١٩٥٩)	مجسم منحوت: "الحشرة الطائرة" " La sauterelle" (١٩٤٦)	عمل فني رائد في فن النحت البرونزي، يجسم فزع الإنسان من هول الواقع الحديث.
* مارسال ديشان M. Duchamp (١٨٨٧-١٩٦٨)	"صورة العروس": "La Mariée" (١٩١٥)	عمل فارق، ينتمي إلى "الفن الجاهز" وإلى المدرسة الداداتية والسريالية، التي تراهن على تشخيص واقع أفول المعنى وسخط الإنسان الحديث على أزمة القيم التي أضحى يعيشها.
ماكس آرنست M. Ernst (١٨٩١-١٩٧٦)	رسم سريالي "زواج السماء والأرض": " Le mariage du ciel et de la terre" (١٩٧٠).	رسم على محمول من قماشة الحرير، ألوان حارة، تكشف عن توق الفنان نحو عالم جمالي ممكن للعيش الإنساني في براءته الأولى.

خامساً: الفن الطلائعي قوة تعبير "مناضلة"[١] (رهان قيمي جمالي)

في معرض نصه التأويلي الجمالي: "اللغة اللامباشرة وأصوات الصمت"، يكتب مرلو–بونتي الإقرار التالي: "إن وحدة فن الرسم ليست فقط في المتحف، إنها في هذه المهمة الفريدة التي يتم تقديمها لجميع الرسامين[٢]". لقد أراد أن يبين الفيلسوف الفنومينولوجي أن تاريخ فن الرسم، هو بمثابة فلسفة فن تأويلية تراوح الحضور والانفتاح يشكل عميق على كل المدارس الفنية الممكنة بثراء أساليبها التعبيرية وكثافة تقنياتها التشكيلية، لذلك عمل مرلو–بونتي ضمن تصوره الفلسفي الجمالي على وضع الخيط الناظم بين المدارس الفنية: كلاسكية "رونبرنت" و"فرمار" وبين طلائعية "بول كلى" و"مارسال ديشان"، من أجل تنفيذ المطلب المستعجل والراهن للفلسفة: القبض على المعنى الكامن في الاختيارات التشكيلية للأعمال الفنية، بغرض التشريع لأفق التأويل الرمزي، الذي سوف يسمح بتنشيط حيّ لذاكرة الإنسانية الحافلة بالحدث التاريخي (زمن الحروب الكونية، المجاعات، الطاعون...) الذي عاشته الإنسانية الحديثة. لقد استطاع مرلو–بونتي في جل كتاباته الفلسفية خصوصا المتأخرة، أن يجعل من فن الرسم رؤية أنطولوجية فنية نافذة ونقدية، تجاه ما يحدث "للإنسان الآن" في زمن الفيلسوف الذي شهد بداية هيمنة الوجه التقني السيبرنيطيقي (Le cybernétique)، على شكل بناء الحضارة الغربية، وما نتج عن هذا الوجه الحضاري من "قلق جمالي"[٣] انعكس على نمط الوجود الإنساني، وعلى هذا الأساس النقدي دافع مرلو–بونتي على إمكانية تشكيل وعي فلسفي جمالي، بأهمية توظيف واستثمار الأعمال الفنية توظيفا استشكاليا يمنح للفن مساحة المساءلة النقدية عن حدود الوعي الإنسان بقيمة التعبير في زمن أزمة المعنى المفقود. وعليه كان من الضروري المستعجل، التفكير في شروط الخلاص من ضيق اللامعنى، الذي سكن الكينونة بسبب "ضيق التنفس" بتأكيد فنومينولوجي أصيل لفيلسوف "العين والفكر" (ص ٣٢) أمام الغبار التقني "لفكر التحليق"[٤]، حتى يصير الفن عموما إمكانا "لنثر الحياة حيثما وجدت"[٥]، ورؤية "صامتة" متبصرة لإدراك العالم في معناه الأولي. أي أن يكون فن الرسم اختراع بصري يسمح بخلق عالم مرئي جديد ومغاير يحرّر

[١] مرلو-بونتي، المرئي واللامرئي، ص ٣٩٥.

[2] Merleau-Ponty, « Le langage indirect et les voix du silence », in : Signes, Paris, Gallimard, 1960, p. 70.

[3] J. Rancière, Malaise dans l'Esthétique, Paris, Galilée, 2004.

[4] Merleau-Ponty, L'œil et l'Esprit, p. 11.

[5] Merleau-Ponty, Sens et non-sens, p. 77.

الكيان من سطوة عوالم مغتربة صنعتها إيديولوجيا التقنية التي فتكت بقيم الحياة وبلونها الأخضر من أجل أن "يتنبت من جوف الأرض"[1] مرة أخرى يراهن مرلو–بونتي في نصه النثري المتأخر.

*** الخاتمة**

لقد راهن مرلو–بونتي على جعل فن الرسم يتصدر مقام كل الأنظمة التعبيرية والرمزية، باعتبار أنه يمتلك قدرة على أن يكون قوة مضادة وآلية تعبيرية تقاوم بلغة "أصوات صامتة"[2] أشكال العنف والطغيان الذي عاشه الإنسان زمن الحرب ورعبها الكوني. إن الأمر يتعلق هنا بأهمية الوعي الجمالي المقاوم الذي جعل من ورشة ومرسم الفنان فضاءا تعبيريا مدججا بقيم لمسية مرئية اللطخات وضوئية النور، الذي ينفذ نحو عمق الكيان الإنساني.

وعلى هذا الأساس فإن فن الرسم من منظور فنومينولوجي تبناه مرلو–بونتي، هو قوة تعبير قادها بحنكة وبالتزام جمالي، اعتبره في مدونته الفلسفية، خاصية فارقة "للرسام الشواف"،[3] والمستبصر الذي تنبأ بحدس حيّ بمصير الإنسانية الحديثة، فاخترع هذا الرسام المسكون بحدس فائض العبقرية، تشكيلات رسوم على محمل القماشة بألوان زيتية ومائية، سميت نقديا بفن طلائعي موكول له مهمة تحرير الفن من سطوة احتكار قيم الجميل وثبات معاييره التقليدية، وهو الامتياز التعبيري الذي عثر عليه مرلو–بونتي في جمالية "صادمة" في جلّ إنشاءات المدارس الطلائعية: المدرسة التكعيبية والسريالية في مؤلف "علامات"، والسريالية لها الحضور التعبيري عينه في مؤلف الفيلسوف الأخير: "العين والفكر"، أما التجريدية فهي المدرسة التشكيلية التي فاضت بمساحة التعبير في المؤلف اللغوي التأويلي: "نثر العالم".

استخلاصا، لقد أراد مرلو–بونتي أن يراهن بشغف الفيلسوف الفنومينولوجي المسكون بقيم النقد للواقع الأنطولوجي للإنسان، على نحت كيان استطيقي للفلسفة أساسه الجوهري إيتيقي جمالي: فن الرسم تجربة تعبير إنسانية وكونية تحرر الفن من قبض القاعدة الجمالية الشكلية التي تفيد الغرض الآتي: "الفن من أجل الفن"[4]، نحو تأكيد على أن الفن بالماهية الجمالية المعاصرة والنقدية، هو قوة "إنتاج استطيقية"[5] يؤكد فيلسوف مدرسة فرانكفورت أدرنو. إن فن الرسم هو قوة تنخرط بشكل راديكالي في التشهير بضائقة الهم الإنساني واغترابه "اليوم"، وبرهان فلسفي جمالي يتعقب "مسار حفظ كرامة الإنسان"،[6] أينما كان وسكن الوجود.

*** المراجع**

اولاً– المراجع العربية

تقريظ الحكمة، ترجمة الدكتور محمد محجوب، دار أمية، تونس، ١٩٩٥.

العين والعقل، ترجمة الدكتور حبيب الشاربي، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر ١٩٨٩.

فنومينولوجيا الإدراك، ترجمة الدكتور فؤاد شاهين، معهد الإنماء العربي، بيروت ١٩٩٨.

المرئي واللامرئي، ترجمة الدكتور عبد العزيز العيادي، مراجعة الدكتور ناجي العونلّي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت ٢٠٠٨.

[1] Merleau-Ponty, La prose du monde, p. 110.
[2] Merleau-Ponty, Signes, pp. 68-69.
[3] Merleau-Ponty, L'œil et l'Esprit, p. 13.
[4] A. Malraux, Le Musée Imaginaire, Paris, Gallimard, 1965, p. 33.
[5] أدرنو، نظرية استطيقية، ص ٣٨٠.
[6] Merleau-Ponty, Signes, p. 119.

ثانياً– المراجع الأجنبية

La prose du monde, Préface de Claude Lefort, Paris, Gallimard, 1969.

L'œil et l'Esprit, Préface de Claude Lefort, Paris, Gallimard, 1964.

Sens et non-sens, Paris, Nagel, 1966.

Signes, Paris, Gallimard, 1960.

T.W.Adorno, Théorie Esthétique, Paris, Klincksieck, 1995.

U. Becks-Malorny, Paul Cézanne le père de l'art moderne, Paris, Benedikt-Taschen, 2011.

A. Breton, Manifestes du Surréalisme, Idées, Paris, Gallimard, 1979.

A. Danto, La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art, Paris, Editions du Seuil, 1989.

P. Francastel, Art et Technique, aux XIXe et XXe siècles, Paris, Editions de Minuit, 1956.

PH. Grosos, l'Artiste et le Philosophe. Phénoménologie des correspondances esthétiques, Paris, Les éditions du CERF, 2016.

M. Jimenez, Qu'est-ce-que l'Esthétique ? Paris, Editions, Gallimard, 1997.

M. Jimenez, La Querelle de l'art contemporain, Paris, Edition, Gallimard, 2005.

P. Klee, Théorie de l'art moderne, Paris Editions Denoël, 1964.

C. Millet, L'art contemporain en France, Paris, Editions Flammarion, Octobre 2005.

J. Rancière, Malaise dans l'Esthétique, Paris, Galilée, 2005.

E. Souriau, Vocabulaire d'Esthétique, Paris, Quadrige, P.U.F, Juin 2015.

M. Schapiro, Style, Artiste et Société, Paris, Gallimard, 1982.