فينومينولوجيا الجسد عند ميرلوبونتي ومساهمتها في الهندسة المعمارية

أ.م.د. احمد شيال غضيب(*)
م.م.غصون عبد محمد

الكلمات المفتاحية:الفلسفة، الفينومينولوجيا، الجسد، العمارة، الادراك

الملخص

اتخذت فينومينولوجيا الجسد عند ميرلوبونتي اطاراً مفاهيمياً يتعلق بفهمنا للاشياء من حولنا، ويرتبط مع عمل الجسم بوصفه الجذر لمعرفة وادراك العالم. وقد انعسكت هذه المساهمة لدى الدارسين والمشتغلين في الهندسة المعمارية حيث مكنتهم من فهم عمل الجسم وكونه واجهة يقف خلفها العقل والعالم، فضلاً عن تغيير نظرتهم الى الاعمال المعمارية او الابداعية وعدها بداية لعملية مستمرة من الاكتشاف او الاتصال بالعالم.

المقدمة

أدت الفينومينولوجيا دوراً جوهرياً ومهماً في اغناء وتجاوز اشكاليات الهندسة المعمارية وبالاخص فينومينولوجيا الجسد التي اسسها ميرلوبونتي حيث تم توظيفها من العديد من الدارسين والمشتغلين في الهندسة المعمارية في اغناء طبيعة عملية الادراك التي يتم من خلالها ادراك النماذج المعمارية فضلاً عن بيان الالية التي تنطلق منها عملية تشكيل وابداع الاعمال المعمارية التي يعد الجسد هو محورها الرئيسي.

التمهيد

يضاف اسم موريس ميرلوبونتي الى قائمة طويلة من اسماء الفلاسفة في تاريخ الفلسفة الوجودية ممن اهتموا بموضوع الجسد، الا ان هذا الاهتمام قد تبلور عنده بشكل قد فاق به اي فيلسوف اخر، وذلك لكون الجسد قد شكل المحور الرئيسي للفينومينولوجيا الوجودية لديه والتي تستند الى ما ورثه ميرلوبونتي من

(*) كلية الهندسة- جامعة بغداد

هوسـرل وبخاصـة فكرة القصديـة التي حاول هوسـرل من خلالها ايجاد حل لمشكلة المعرفة وتجاوز القسمة الثنائية بين الوعي والجسد التي سـادت تاريخ الفلسـفة وبخاصة بين الاتجاهين العقلـي التجريبي اذ انعكس مجمل هذا النشـاط الـذي قدمـه ميرلوبونتـي علـى الدارسـين والمشـتغلين فـي الهندسـة المعماريـة، اذ قدم هـؤلاء المنظرين طروحاتهم وفق توجه يتلاءم مع ما طرحتـه فينومينولوجيا ميرلوبونتي عن مركزية الجسد في ادراك العالم التي تنطلق منها نظريته في الوعي المتجسد، حيث انعكست هذه الطروحات على نتاجات المعماريين عدينا منهم ستيفن هول الذي اشار بشكل مباشر الى محور التطابق والتشـابك بين الجسد والعالم الذي ورد في كتاب ميرلوبونتي المرئي واللامرئي، حتى ان اعطـى عنـوان هذا الكتاب كاسـم لاحد اهم مشاريعه.

المبحث الاول : فينومنيولوجيا الجسـد عند ميرلوبونتي:

أولاً: مركزيـة الجسـد فـي فينومنيولوجيا ميرلوبوني

نحا ميرلوبونتـي بالفينومنيولوجيا، منحى جديدة يختلف عن التوجه الذي وضعه مؤسسها

أدمونـد هوسـرل وبخاصة فكـرة القصدية التـي دعا من خلالهـا الى إعـادة وضع عملية ارتبـاط جديدة بيـن الذات والموضـوع. حيث يكـون الوعـي دائماً متجهـا وباسـتمرار نحو الموضوعات. الأمر الذي يجعل عملية الإدراك الحسـي عند هوسـرل فعـل من افعـال الوعي يتصف بأنه يقصـد موضوعات حاضرة بذاتها أو بجسيمتها امام الوعي[١].

وهـذا ما دعـا ميرلوبونتي الـى تأويل هذه العلاقة والخروج بصيغة جديدة لمسـألة اتصال الوعي بعالمه من خلال تبلور نظريته في الوعي المتجسـد التـي البس مـن خلالهـا ميرلوبوني الوعـي طابعاً جسـدياً. يقـول ميرلوبونتي: إنّ الوعي المـدرك هو وعيٌّ متجسـد وقد حاولت في المقام الأول أن أُعيد تأسـيس جذور الوعي في بدنه وفي عالمه مخالفا بذلك النظريات التي تعالج الإدراك بوصفه مجرد نتاج لفعل الاشياء الخارجيـة علـى بدننـا، ومخالفـاً بالمثل تلك النظريـات التي تصر على اسـتقلالية الوعي، فهذه الفلسـفات عموماً تنسـى... إدخال الوعي في هيئة جسـمية، وهي تلـك العلاقة الغامضة التي تمارسـها مع أبداننا وبالتناظر مع الأشياء المدركة حسّياً[٢].

وبهـذا يكـون ميرلوبونـي هو السـباق في تشـكيل نظرية في المعرفة تتأسـس على فكرة الجسـد وتحـول قصديـة الوعـي الـى قصدية للجسد[٣](*) هذه القصدية التي ورثها ميرلوبونتي من هوسـرل والبسـها طابعاً وجودياً من خلال خلـق عملية اندمـاج ما بين الوعـي او قصدية الوعي والحضور الجسدي في الحياة الواقعية.

حيـث يكـون هـذا الوعـي الجسـدي وفقاً لميرلوبونتـي هـو الحامل للوعـي الذي يدرك الانسـان العالـم مـن خلالـه ويدرك ذاتـه فيه. يقول ميرلوبونتي ان اشـياء العالم هي «امتداد للجسـد والجسـد هو امتداد للعالم»[٤]. إذ يشكل هذا الامتداد المزدوج للجسـم من حيث انتماؤه الى الموضوعات والى الذوات في الوقت نفسه امراً ممكناً، وذلك لكونهما اي الجسـم والاشياء بحسـب رأيه ينتميـان إلى عائلـة واحدة أو من نسيج واحد:

فالجسم ينتمي إلى الأشياء مثلما أن الأشياء هي عبارة عن نسيج كوني. مما يمكن الجسم ان يرى الأشياء ويلمسها من حيث انها تدخل في مجاله، وتنفذ الى داخله. ولهذا كان في استطاعته رؤية جميع، الاشياء والإحساس بها في داخله دون الخروج من ذاته. وفضلا عن ذلك كان في استطاعة الذي يسكن في الجسد الإحساس بأن كل ما في الخارج يشبهه[٥].

وهذا يعني ان الجسد هو الوسيلة الوحيدة التي نمتلكها للوصول الى قلب الاشياء، وذلك عن طريق تحول الجسد الى عالم وتحول العالم الى جسد[٦] يكون هو مركز لهذه الوحدة التي دعا ميرلوبونتي الى ضرورة تمييزها وفهمها عن طريق التمييز بين نوعين من الجسد: الجسد الموضوعي والجسد الذاتي.

فالجسد الموضوعي هو الجسم المرئي، البراني، السطحي، المحسوس، المثير، الواضح[٧] الذي لا يقبل بينه وبين الموضوعات الأخرى سوى علاقات خارجية وآلية[٨] تفسر على نحو سببي وتعبر عن وجوده في العالم.

اما الجسم الذاتي بالمعنى الظاهراتي فهو الجسم «الرائي، الجواني، العميق، المظلم، الحاس، الغامض»[٩] المجسّد في العالم، الذي يحمل تلك الرمزية؛ لذلك الجسد الحي[١٠] والذي منحهُ ميرلوبونتي فضاءً أطلق عليه الفضاء الجسدي الذي يظهر لنا العمق الذي يمكن للموضوع ان يظهر عليه كهدف لنشاطاتنا في عالم الحياة[١١]. والذي تقوم الصورة الجسدية بعكسه لكونها تمثل الصيغة الاساسية لوجود الانسان في العالم فهي تمثل طريقة «التعبير عن ان جسدي هو في العالم»[١٢].

وانهُ عبارة عن «نظام من القوى الحركية أو من القوى الادراكية تتجه نحو تحقيق توازنها في العالم المعاش وليس موضوعاً للأنا افكر»[١٣] كما وصفه ديكارت، ولهذا نجد ان فينومينولوجيا ميرلوبونتي الجسدية تؤكد على ضرورة العودة الى العالم المعاش وفهم الكيفية التي يتم بها انفتاح الذات على العالم المعاش بعيداً عن جميع النظريات التي فسرت الجسد وفقاً للنزعات السيكولوجية والفسيولوجية والسلوكية.

ثانياً: فينومينولوجيا الجسد والهندسة المعمارية:

وفقاً لما تقدم نستطيع أن نقول: إنّ فينومينولوجيا الجسد عند ميرلوبونتي قد اتخذت إطاراً مفاهيمياً يتعلق بفهمنا للأشياء من حولنا، ويرتبط مع عمل الجسم بوصفه الجذر النهائي لمعرفة العالم[١٤]، وذلك تبعا لما تقدمه المشاركة الجسدية مع الأشياء التي تحيط بنا في العالم من توفير مصدر لفهم تلك الأشياء وجذورها فضلاً عمّا يقدُمه العالم الخارجي من معرفة تتعلّق بالجسم الذي أصبح على دراية بهِ[١٥].

وبالرغم من حجم هذه المشاركة الجسدية، وما تحمله من إطار مفاهيمي يتعلق بفهمنا للأشياء من حولنا نجد فكرة ان الباحثين في الهندسة المعمارية والتخصصات البيئية يجدون صعوبة في فهم عمل الجسم وكونه واجهة يقف خلفها العقل والعالم، وذلك لكونهم والناس عموماً قد تشكل فهمهم للعالم وفقاً للثنائية الديكارتية التي جعلتهم يفترضون ان البيئة هي من تشكل الناس أو أن الناس هم يشكلون البيئة أو يقوم كلٌ منهما بتشكيل الآخر.

وهـذا ما حـاول ميرلوبونتي في كل اعماله التحايل عليه والعمل على هدمه وهدم اي علاقة ثنائية تعترض الجسد الحي وما منحه للعالم من وحدة، وتمثل تشابك الناس والعالم.

كمـا هو الحـال في المثـال الرئيـس لقبعة المرأة وعصا القصب لدى الرجل الاعمى التي توقـف عندها ميرلوبونتي من حيث كونها تمثل تمديدات جسـدية ومن ثمَّ دمجهـا في موضوع الاتحاد ما بين الجسـم والعالم[١٦] كما يظهر هذا الاندمـاج أيضاً فـي علاقات الزمـان والمكان التي تشكل مكان سكن الجسم الحيّ التي تتطلب مِنّـا امتلاك الكثير من دعائـم القوة والكثير من التخمينـات والتوجيهـات والتجسـيدات التـي يتطلبها تحويل بيئة مناسـبة في وضع جغرافي معيـن يوعـز لنا بـأن البيئـة تقف بالضـد مِنّا ظاهرياً او تجريبياً[١٧].

ولكن الحقيقة هـي بالعكس من ذلك، حيث ان البيئة هي من ترشـد الجسـم الحيّ، وتجعلهُ تعبيراً عنها وانعكاسـاً لها[١٨] وبهذا المعنى يتم التأكيد على ان البيئة تلائم الجسم الحي وبالتالي تسـاهم في الطريقـة الخاصة التـي يعيش فيها الأفراد والجماعات في العالم.

وبذلك يتصور لنا عمق التأكيد الذي حرص ميرلوبونتي على تطويـره في كتاباته المتأخرة عن مفهوم الجسد الذي يتشابك مع مفهوم العالم ويعـوم داخل وجوده مع حيـاة أخرى، تتطابق فيهـا الحركـة، بالحركـة، واللمـس باللمـس والرؤيـة بالرؤيا[١٩] حيث يكون الجسـد بمثابة العامل التكويني الذي يجمع الشخص بالعالم.

ووفقاً لهذه القرابة او الشـراكة او الازدواج المتبـادل مـا بيـن الشـخص والعالـم يحصل الالتفـاف المتبادل ما بين الجسـد الحيّ والبيئة الذي يفقد بوساطتها حدود أحدهما في الاخر.

وهـذا ما يشـكل نقطـة ارتكاز للمشـتغلين والدارسـين فـي الهندسـة المعماريـة والبيئـة والمكانيـة. للتفكيـر فـي كيـف تسـاهم الأبعاد الحسـية، والحركيـة للجسـم الحـيّ فـي صنع المكان، والسكن ورفاهية الانسان[٢٠].

فضلاً عن ما تنطوي عليه طريقة الفهم هذه في التجسـيد البيئي. إذ علـى الرغم من الأبعاد الحسـية والحركيـة موجودتان معـاً في الخبرة المعماريـة والبيئيـة الا إنّ فصلهمـا قد ينم عن اغراض مفاهيمية ورياضيـة مفيدة. وذلك لأن البُعد الحسّي يرتبط بسهولة أكبر بالبيئة المباشرة للأشـياء التـي يمكن الوصـول اليهـا بالكامل. على حين يشـتمل البعد الحركي على اجراءات وحركات أوسـع نطاقاً يمكن من خلالها معرفة المسـاهمة الحية الكاملة للبيئية[٢١]. فعلى سبيل المثـال: إنّ المتعة التي اشـعر فيها عند السـير في شـارع الحـي المنفصـل يمكن اسـتيعابها تجريبيـاً، وذلك لأن مسـاري مكون من اجزاء وكمـا هو الحـال ايضا فـي ادراكـي المفاجئ للأهمية التي يمكن ان يسـببها سقوط شجرة من فقـدان للجماليات التي كانـت تمنحها لفناء بيتي الامامي[٢٢].

وبحسـب ديفيد سيمون David Seamon فـإنّ استكشـاف تلـك العلاقة المحتملـة ما بين الجسـم الحسي والبيئة خير من يمثلها هو العمل التحليلـي للمنظـر المعماري بيـل هيلير Bill Heller ١٩٣٥ ونظريتـه المسّماة تركيـب الفضـاء، التـي تبحث فـي الروابـط التجريبية القابلـة للقيـاس بين البيئـة المكانيـة والحركة البشرية وخاصة المشاة الذين يجتازون المدن.

فيوضح بطريقة اختزالية وموضوعية فيما اذا كانت ترتيبات المسار المختلفة باستطاعتها ان تساهم في خلق نوع من التعايش والانسجام الجسدي وخلق وعي مشترك فيما بينها، أو انها تبقى منفصلة مكانياً فقد اوضح هيلير ومن دراساته التجريبية للمستوطنات ما قبل الحداثة في جنوب فرنسا وأماكن أخرى. إنّ هذه الاماكن تتضمن تكوين مسار اطلق عليه بنية الحلقة الخرزية. فعلى سبيل المثال عند النظر الى خريطة مدينة غاسين Giessen الفرنسية، يلاحظ المرء أولاً: إن مداخل المباني توجه مباشرة على المساحات المفتوحة في المدينة، وثانياً: إنّ شوارع المدينة ضيقة وتتسع كالخرز على خيط وثالثاً تشكل هذه الشوارع سلسلة من الحلقات تمنح غاسين درجة عالية من الاتصال والوصول حيث توجد الكثير من الطرق المحتملة التي يمكن للمرء ان يتحرك من خلالها عبر المدينة[٢٣].

وبمجرد ان يعرف المرء غاسين جيداً يصبح من السهل نسبياً، من حيث مداخل المباني المريحة والمسارات الانتقال من مكان الى آخر، نظراً لأنها ذات نفاذية عالية ومترابطة بشكل كبير، مما يدعم نظام المسار في المدينة ويجعل حركة المشاة سلسلة وفعالة.

وبهذا يستنتج هيلير الى ان هياكل المسارات الاساسية للشوارع الاكثر نشاطاً والتي تقع فيها مراكز التجارة والحياة العامة هي الاكثر جذباً لحركة المشاة؛ على حين تقع بالقرب منها الشوارع الاكثر هدوءاً، والأقرب الى المناطق السكنية الخاصة والاكثر استخداماً في الغالب من السكان المحليين.

كل هذه التداخلات بين الشوارع المزدحمة والغرباء والدعاية والحركة والراحة والنشاط والهدوء نجدهم على وفق نظرية هيلير يتفرقون جغرافياً، ولكنهم قريبون من بعضهم من حيث التجسيد البيئي وموضوع الجسم.

ويمكن ان نربط كلام هلير بفكر ميرلوبونتي في بيان الكيفية التي تساهم بها الصفات البيئية والجغرافية الحيّة لمكانٍ ما، في الكشف عن الطريقة أو الكيفية التي تتحدد الأجسام وتتحرك بها في الفضاء وبشكل جماعي. ولهذا يكرر هيلير ادعاء ميرلوبونتي في "أن إحساسنا بالفضاء مغمور في الخارج في عالم يعبّر عن أجسادنا"[٢٤] أما فيما يتعلق بتكوين المسار والجوانب البيئية والمعمارية الأخرى في العالم، فإنّه بإمكاننا القول بأن الجسد الحسي والمساحة الحيّة والبيئة الحيّة مغمورة بشكل متبادل بينهما.

ثالثاً: فينومينولوجيا اللغة عند ميرلوبونتي

تُعدّ اللغة هي الآلية الثانية التي يستكمل من، خلالها ميرلوبونتي الملامح التعبيرية للفينومينولوجيا الوجودية عنده والمتمركزة في فكرة الجسد.

حيث يجد أن للغة دوراً لا يقل عن دور الجسم في التعبير عن الوجود. وذلك لأنّها «جملةٌ من العلاقات وصيغ من المعاني والقواعد التي تعبّر عن عالم الفكر»[٢٥] مثلما الجسم يعبر عن الوجود[٢٦] لهذا وجب علينا وعلى نفس النحو أن ننظر الى التعبير اللغوي في الكلمات المنطوقة على أنه فعلٌ من أفعال البدن... وجزء من الوسائل التي يستعين بها البدن في الاتصال بعالمهُ، أو كما يقول ميرلوبونتي: إنّ هناك وسيلة وحيدة لكي اتمثل

الكلمــة، وهــي ان أنطقها، تمامــاً مثلما الفنان تكون لديه وسيلة وحيدة لتمثل العمل الفني الذي يكون منشــغلاً به، وهي ان ينفـذهُ[٢٧] ويخرجه إلى العالم المُعاش على هيئة من الإشــارات أو الدلالات التي تعبر عن محتواه الفكري.

وهنا نلاحـظ أنّ معالجــة ميرلوبونتي لهذه العلاقــة الجدليــة بين الإشــارة أو الإيماءة التي ينتجها التعبير اللغوي قد جاءت على نفس النحو الذي عالج فيه علاقة البدن بالذهن.

فكمــا ان الوعــي يكون متجســداً في البدن، ويكــون كلاهما مظهريــن مرتبطين بأســلوب حضور الانســان في العالم، كذلــك فإن الكلمة والفكر الذي تعنيه أو تشير اليه يكونان مرتبطين معاً، فالكلمة تحمل معناها في باطنها كما تخفي إيماءات أو إشــارات البدن دلالاتهما في تجسيد نمط سلوكي أو شعوري معين[٢٨].

يقــول: «إنّ الــكلام والفكر يغلــف أحدهما الآخــر، فالمعنى يؤخذ من الــكلام والكلام هو الذي يمثــل الوجود الخارجي للمعنى»[٢٩] الذي يتشــكل وفقاً لكونهِ تعبيراً عن الحركة الجسدية التــي تحــدث في العالــم المعيــش، فالكلام هو حركــة فعلية، وهــو يحتوي معنــاه كما تحوي الحركة معناها، وهو ما يعد الشــرط الاساسي الذي يجعل التواصل مع الآخر ممكناً[٣٠].

فمثــلاً كما يــرى ميرلوبونتي أنــا لا أعيش الغضب كحدث نفســي مختــفٍ وراء الحركة، بل الإيماءة او الحركة هي الغضب ذاته؛ وذلك لأن معناها لا يسبقها ولا يليها وإنما يطابقها[٣١] وبقدر هذا التطابق بين المعنى والإيماءة يشــير ميرلوبونتــي إلــى الفــروق والاختلافــات في الإيماءات والإشــارات. حيــث يجد أن إيماءات الحــب أو الغضب لدى الفرد الأوربي مثلاً هي ليســت نفســها عند الرجــل اليابانــي، لأن كلاً منهمــا يعبّر بنمط معين مــن الإيماءات تختلف عن إيماءات وإشــارات الآخــر، وهذا ما يؤكد ان حالات الوعي يمكن ان يعبّر عنها بإيماءات مختلفــة[٣٢] تكون هي الســبب في فهــم الطبيعة اللامرئية للجسم ووسيلة للتفاهم، ولمعرفة ذات الآخر في هذا العالم.

من خلال عملية تبادل قصدي بين قصدياتي وإشــارات الآخرين وبين إشاراتي والقصديات الظاهرة في تصرفاتهم[٣٣].

ونتيجــة لهــذا التبــادل القصــدي واختلاف الإيمــاءات، ومــا تحمله من معنــى ودلالة من لغــة إلى أخــرى يقودنا هذا الــى ملاحظة حجم التقــارب مــا بيــن فينومينولوجيــا ميرلوبونتي وهايدجــر من حيــث ان كليهما يتخــذ من اللغة موقفاً فينومينولوجيا.

فهمــا يتفقان علــى ان اللغة تكشــف عالماً. وان كل فــن يمثل ضرباً من اللغة... فضلا عن اتفاقهما على تجــاوز المواقف الثنائية من اللغة عنــد الاصطلاحييــن والبنيوييــن والتجريبيين والعقلانيين والواقعيين والمثاليين[٣٤](*).

إلاّ أننا وفي خضم هذا الاقتراب بين هايدجر وميرلوبونتي يجب ألاّ ننسى محورية مهمة هي أن اللغة عند هايدجر تكشــف عن عالم الإنسان من خلال طريقته في فهم أو رؤية الوجود.

أما ميرلوبونتي فإنّ العالم الذي تكشف عنهُ اللغــة عنده، فهو العالم المعاش للإنســان، الذي يلتحــم به على مســتوى خبرة البــدن أي خبرة الإدراك الحســيّ[٣٥] حيــث يلتحم الفكــر باللغة والمعنى بالكلمة والايماءة بالدلالة»[٣٦].

وبهـذا يكـون ميرلوبونتـي وبموقفـهِ هذا قـد تجاوز وللمـرة الثانية جميع الأُطـر الذاتية والموضوعيـة واتجـه إلـى الموقـف الحسـيّ المعاش للبدن الذي ينظر منه إلى الأنا الخالص ليس على انهُ وعيٌ وحسب أو موضوع حسب، بـل هو وعي وموضـوع يتلاقيـان ويتقاطعان معـاً... كأنهما جسـم واحد(٣٧)، متشـابك في وحـدة عجيبة مـع عالم الحياة ذلـك العالم الذي يكون المصدر الأساس لمعنى وجودنا(٣٨).

وهـذا مـا يؤكـد عمـق الجهـد الـذي بذلهُ ميرلوبونتي في صياغة أسـس فلسـفته بتجاوز جميـع المذاهب الواقعيـة او المثالية التي بنيت علـى أسـاس التفريـق بيـن الـذات والعالم او الصورة والمادة.

المبحـث الثانـي: فينومينولوجيا اللغة والفن عند ميرلوبونتي

أولاً: الفينومينولوجيا بوصفها وسـيلة كشف عن الاعمال الابداعية:

رأينـا فيمـا تقـدم الكيفية التـي أوضح فيها ميرلوبونتـي عمليـة الإدراك التـي تحدث وفقاً لعلاقـة تبادليـة بيـن التصـورات والحـركات الجسـدية «حيث إنّ الحركات الجسـدية تتطلب تصـورات كما تتطلب التصـورات المزيد من الحركات الجسدية»[٣٩]، التي تحمل في داخلها أنواعاً متعددة من الخبرة المتضمنة على الكثير من العـادات والذكريات الاجتماعيـة والثقافية التـي تتجلّى فـي حركة وسـلوك كل من حولنا والذي يسـتجيبون بدورهم لسـلوكنا المستمر، الـذي يتأثر بفهمنا المشـترك للرموز التي تمثل المواقـف الاجتماعيـة المعينـة[٤٠] التـي وجد ميرلوبونتي ان افضل طريقة لتفسيرها هو مثال اللغة، وذلك بناءً على فكرة إنّ اللغة تمثل أو تُعدُّ افضل شكل من أشـكال السلوك التعبيري [٤١]"، الذي يحـوي معناه كما تحـوي الحركة معناها "[٤٢] وهذا ما يجعل عملية الاتصال ممكنة.

حيث إنّ فهم أقـوال الغير يتطلب مبدئياً ان تكون عباراته ومصطلحاته معروفة لي سـلفاً. ولكن هـذا لا يعني بـأن الاقـوال تقتصر على إثارة تصورات مرتبطة بها، وينتهي الجمع في ما بينها إلـى إعادة التصور الـذي لدى المتكلم فـي أنـا[٤٣] وذلـك لأن الاتصال الـذي يقصده ميرلوبونتـي هنا لا يحصل مـع التصورات أو مع الفكر بل مع ذات متكلمة تملك اسـلوباً معيناً لوجودها أو كينونتها في هذا العالم[٤٤].

الذي يعكـس بُعدها الثقافي الذي ينشـأ مما يمكـن ان نسـميه (نمـوذج العجـز والفائض) والذي يتم مـن خلاله توضيح الجانب الابداعي للغة لكونها أداةً للتواصل.

فنحن عادةً عندما نحاول التواصل بالكلمات نجـد أنفسـنا ننتهي بقولنا بأقـل او اكثر مما كنا ننـوي، وبالتالي نولد عجزاً وفائضاً فيما يتعلق بالفكر الذي كنا نحاول التعبير عنه[٤٥] .

وذلك يرجـع إلى حقيقـة ان اللغة هي نتاج تاريخي جماعي غني تم انشاؤه من قبل الآخرين وعلى مرور الوقـت، ولهذا نجد أن فيها الكثير من الأفـكار العابرة أو المنبثقة التي تكون عادةً اكثر مما يتوقعهُ المستخدم مما يؤدي إلى ظهور طبقـات اضافية مـن المعنـى تتجـاوز الفكرة الأصلية. وينتج عن ذلك فائض في التعبير يفيد كلٌّ من المسـتمع والمتحدّث كما اشـار الى ذلك ميرلوبونتـي عندما قـال "ان كلماتي المنطوقة تدهشني وتلهمني افكاري"[٤٦].

وعند الرجوع إلـى البحث عن مصدر هذا

الغلـو للدور الملهم الذي منحهُ ميرلوبونتي للغة ودورهـا الابداعـي في القـدرة علـى التعبير، والخروج من النظام الموحد للدلالات الذي يعاد نسخهُ في كل الكتابات والثقافات التي توارثها.

نجد أنـه قد تبّنى افتراضاً قـد خالف به كل الافتراضـات المنطقيـة عـن اللغـة، وهـو ان الأفـكار لا يقتصـر وجودهـا بشـكل كامل في العقـل، وإنما للغة دورُفي جلب هذه الأفكار إلى أذهاننـا أو بعبـارة أخرى يمكننا القـول انه يتم تحقيق الفكر من خلال فعل الكلام[٤٧].

وهـذا ما يتجلّـى لنا بوضـوح عندما تفوق قـدرة العالم علـى قدرة التعبيـر اللغوي، حيث نجد ان اللغة تعمل كمجموعة من الأدوات التي يتم من خلالها إنشـاء عوالم لغوية تواكب قدرة العالم ومسـتجداته. مثلما هو الحال مع الأدوات والإمكانـات المتاحة للمهنـدس المعماري التي يسـتطيع مـن خلالها أن يقـدّم عروضـاً لمبانٍ بأسعار منخفضة[٤٨].

وأمـام هـذه المقايضـة الواضحـة بين هذه الفوائد ومشـكلات اللغة كان من المهم بالنسـبة لميرلوبونتـي ان يبين كيف تحاول اللغة نفسـها التغلب على حدودها الخاصة، وذلك عن طريق التمييـز بين ما اسـماه الـكلام المتكلِّـم والكلام المتكلَّم حيث يشـير الأول اي الكلام المتكلِّم[٤٩] إلى اللغة التقليدية المسـتخدمة عـادة في حياتنا اليومية بما في ذلك المصطلحات الوظيفية التي نستخدمها لتوصيل المعلومات الواقعية[٥٠].

أما النـوع الثاني، وهو الـكلام المتكلَّم فهو يشير أو يصف الأشـكال الاكثر غموضاً للغة، كلغة الأدب والفن والفلسـفة[٥١] فنجد على سبيل المثال: إنّ الشـعراء يسـتخدمون أنواعاً متعددة من اشـكال الاسـتعارة، والرموز التي تعدّ من التقنيـات التي تسـاعد على فتح أكبـر قدر من المعانـي. بـل وحتـى الخطـاب الـذي يخرج بواسـطة مكبرات الصوت حيث نجد أن عبارة صوتيـة واحدة معينة قد تشـير الى طبقة كاملة من المعاني الجديدة[٥٢].

وبهذا يكون غموض اللغة هو أحد الوسـائل الذي يسـمح للغـة بوصفها نظاماً بالاسـتمرار والنمو والتطور؛ لانها توفر آلية لابتكار اشكال جديدة من التعبير.

ولتوضيح هذه النقطة اسـتعار ميرلوبونتي عبارة من اندريه مالرو Andre matrau

(١٩٠١ – ١٩٧٦)(*) الذي زعم بوجود دور إيجابي ومثمر لنوع الانحرافات التي تظهر في الاسـتخدام التقليدي للغـة التعبيرية. حيث يقول "إنّ عملية التشـويه المترابط للدلالات المتاحة واعـادة ترتيبهـا فـي معنـى جديد، قـد تكون خطوة حاسمة ليس فقط للمستمع وانما للشخص المتحـدث ايضاً"[٥٣] ومن هنـا يمكن للمرء ان يعيد وصف واكتشاف ما يفعله الشعر بالكلمات من خـلال منحها نوعاً من السـماكة التي تقف خلفها الكثير من المعاني[٥٤].

كذلـك قـد يكـون هـذا مذكِّـر نافـع أيضاً لأسـلوب لغة العمـارة في ما بعـد الحداثة التي يتم فيها التعامل مع التاريخ بنوع من السـخرية والابتـذال[٥٥] وذلـك من خلال عملية يسـميها تشـارلز جينكس Charles Jencks (١٩٣٩-١٩٦٥)(*) بالترميـز الثنائـي حيـث يسـعى المصممـون بالعـودة الـى الماضـي، وانتقاء طرائق وأسـاليب من حقب مختلفة وإدخالها في تصاميـم من السـياق المعاصر مـن اجل تهيئة بيئة تشـير لمجموعة من الأسـاليب والعصور بغية إنشاء حيز متعدد الاستخدامات لسكان هذه البيئة[٥٦].

فضلاً عن ذلك يؤكد ميرلوبونتي على نقطة جوهريـة مهمة بين اللغـة والإدراك، وهي: إنّ هذه الحدود اللغويـة المتأصلة أو الموجودة في أنماط الكلام لا يمكن أن يتم تغيير أنماط السلوك الجسـدي المتأصلـة فينـا وجعلهـا مواكبة لكل

موقف جديد[٥٧] ؛ وذلك وفقاً لتحليل قدمهُ غيل وايس Gail Weiss لفهم ميرلوبونتي للعادة حيث يقول: إنّهُ "حتى في أكثر انماط السلوك ترسباً، فإن الغموض واللاتحديد يكونان مع ذلك حاضرين، مما يضمن ان تكرار العادات السلوكية القديمة لن يكون تكراراً كاملاً لنفس الشيء"[٥٨].

وعلى هذا الأساس يمكننا القول: أنّ عدم كفاية المحاولات التي نقدمها لإعادة انتاج السلوكيات المعتادة هو بالضبط ما يسمح لنا بظهور أنماط جديدة من السلوك قد تلاقي استجابات جديدة ايضاً من المحيطين بنا.

وفي عملية إعادة أو تكرار تلك الروتينات السلوكية يتم الاحتفاظ بالأكثر فاعلية فيما بينها... وعلى نفس النحو يقترح ميرلوبونتي: يمكننا ادراك وفهم الإبداع والنقد المتأصلين في جميع الأنشطة المجسَّدة في الفن أو الآداب أو الفلسفة أو حتى الهندسة المعمارية[٥٩] ؛ وذلك لأنّ جميع هذه الأنشطة تنطوي على مستوى معين من العشوائية الإبداعية التي قد تولد دلالات جديدة تمكننا من الاحتفاظ بها؛ لأنها قد تكون مفيدة.

ومن وجهة النظر المعمارية يحتوي هذا المبدأ على عدد من النتائج الطبيعية المهمة ولاسيما ضمن عملية التصميم. فعلى سبيل المثال يمكننا التفكير في الطريقة التي يتم بها توليد اشكال جديدة من التصاميم كتفاعل بين العفوية والتكرار[٦٠].

ولاسيما في المراحل الاولى من عملية التصميم التي يكون فيها الفكر مازال غير متيقن مما يريد بناءه من "انواع" قد تكون تكراراً لنماذج تاريخية. أو أنواعاً يتم استلالها من الارشيف الشخصي الخاص لحلول التصاميم السابقة[٦١].

وبين هذا التأرجح الذي يعيشه المصمم بين النوع والنموذج تتم عملية انتاج او ابتكار تصاميم تحظى بطابع جديد يجمع بين عراقة الأساليب التاريخية واستمراريتها في سياق معاصر يلائم متطلبات العصر الحديث، وذلك وفقاً للطابع الرسمي الذي تم اضفاؤه على استخدام الأنواع التاريخية مصدر لأفكار التصميم للمرة الأولى في القرن الثامن عشر مبدئياً في كتابات المهندس المعماري الفرنسي كاتريميه دو كانسي Quatremerede Quincy (١٧٥٥-١٨٤٩)[*] حيث قام بالتمييز ما بين النوع والنموذج من حيث درجة المرونة التي يمنحانها للمصمم في اعادة تفسير أو ترجمة الأعمال التاريخية[٦٢].

فمن حيث المبدأ كان من الواجب تجنب استخدام النماذج بوصفه طريقة تصميم، لأنها تنطوي على محاولة نسخ أو تكرار للأشكال التاريخية بتفاصيلها الدقيقة.

أما من الناحية الأخرى فقد احتوت الأنواع فقط على القواعد أو المبادئ الأساسية التي استندت اليها النماذج السابقة. لهذا كانت هذه القواعد التي تتمتع بها الانواع فضفاضة وشاملة للسماح بإعادة صياغة الأشكال التاريخية وجعلها مناسبة لسياق الظروف الجديدة[٦٣]، وذلك من خلال اتباع مبدأ «التشويه المترابط منطقياً» للدلالات المحددة مسبقاً، حيث سيحافظ الشكل الجديد على مستوى معين من الاستمرارية التاريخية ويعي في الوقت نفسه أيضاً بمتطلباته الوظيفية أو السياقية الجديدة[٦٤].

وهذا ما يعكس لنا الأثر المتنامي الذي تركتهُ الفينومينولوجيا في الهندسة المعمارية. ولاسيما للمهندسين المعماريين فيما بعد الحداثة الذين دافعوا عن إحياء الأساليب التاريخية. على الرغم من ان بعض الأعمال الأكثر أهمية تم تناولها في مجال النظرية الحضرية من قبل كتاب مثل الدو روسي Aldo Rossi وكولين رو Colin Rowo. اذ ان كليهما روج

لفكـرة المدينة على انهـا مجموعة من الاجزاء او الشـظايا من مبانٍ قديمة كيفت لاسـتخدامات جديـدة. او انها اعادة تفسـير للأنواع التاريخية الجديدة التي تم تصميمها[٦٥].

ومـن الجدير بالذكر ايضـا كمثال على هذا "التشـويه المترابـط او المتماسـك والذي كان لهُ اثـر على العمـارة التكتونية هو الممارسـة الابداعية المعروفة بـ الترميم bricolage التي تنطوي على إعادة تخصيص الاشكال المعمارية القديمـة التي يتم هدمها في مـكان اخر كما هو الحـال مـع ما تم اعادة اسـتخدامه مـن انقاض المعابد الرومانية في القرون الوسطى[٦٦].

وفـي الآونـة الاخيـرة ظهـر الترميـم bricologe كرد فعل على الندرة العامة للمواد وكوسيلة لتجنب العملية الاكثر تكلفة وهي انتاج مكونات مخصصـة لهذا الغرض. وبالتالي فإن الترميـم في الهندسـة المعماريـة ينطوي على اسـتخدام مكونـات أرخـص وغالباً مـا تكون مصممة لغرض معين، ولكن يمكن استخدامها في شيء اخر أيضاً[٦٧].

وبهذا تكون الفينومينولوجيا عند ميرلوبونتي قد منحت افقا واسـعا للمهندسين المعماريين في اسـتلهام الكيفية التي تنتج بها الأعمال الإبداعية وفقـاً لعملية تمـازج بين الأصـل والنموذج أو العفوية والتكـرار. فكلتاهما عمليات تحدث في صميم بنية السـلوك الإنساني في العالم المعاش الـذي يكـون مجـالاً لتجسـيد كينونة الانسـان والتواصل مع الاخر.

ثانياً: فينومينولوجيا الفن عند ميرلوبونتي

يمثـل مبحـث الخبـرة الجماليـة او فلسـفة الفن المحور الثالث مـن محاور فينومينولوجيا الإدراك الحسـي عند ميرلوبونتـي فهو يرتبط بالطابع العـام لمذهبـه الفينومينولوجي، الذي يرتكـز على مبحـث الإدراك كما أشـرت فيما تقدم والذي يّعدُّ الجسدَ هو النقطة المحورية فيه.

وتستمد هذه المداخلة حيثياتها من أن الخبرة الجماليـة تعتمد على ما يقدّمـه مبحث الإدراك الحسـي وترتبط معه على نحو مباشر بوساطة الجسـد الذي يعد هو مصدرهما: وذلك لأنه كما يمكننا النظر إلى أفعال البدن على أنها إيماءات محسوسة تعبر عن معنى مباطن فيها، كذلك فإن الأعمال الفنية هي في نفس الوقت تقوم بمخاطبة إدراكنا الحسـي من خلال إيماءات أو وسـائط فيزيقية تجسد افكاراً ومعاني مختلفة[٦٨] ومعنى هذا ان الجسد قد شكل نقطة اتحاد أو تلاقي بين كونـه مدرِكاً للعمـل الفني ومـدركاً في الوقت نفسـه[٦٩] حيـث ان هذا التلاقـي او الاتحاد بين المدَرك والمـدرُك والتكامل بينهما نجدهُ يتجلّى فـي جميع مظاهر الإدراك، سـواء بين الحاس والمحسـوس أو بين اللامـس والملموس وبين الرائـي والمرئي وبين السـامع والمسـموع[٧٠] وهذا ما يوجب علينا الإشارة إلى نقطة جوهرية قـد عبّر عنها هذا الاتحاد أو التكامل الذي أحاط به ميرلوبونتي عملية الإدراك الحسـي والعالم المحسوس، وهي انه علينا ألاّ نفهم المقصود منهُ ان المدرِك يجب ان يقف عند جسمه او ان يرى الأشـياء في جسـمه[٧١] وانما المقصود منه ان هناك تواصلاً بين جسـمي انا كوني رائياً وبين الأجسـام بوصفها مرئية، بحيث يكون ادراكي لهـا عبارة عـن صورة تحمـل وحدة النسـيج بيـن المدرك والمدرَك بين جسـمي والأجسـام كما تحمل دلائل التشـابك والتواصل بين جسـم الرائي والأجسـام المرئية[٧٢] ودليل ذلك هو ما يشـير اليه ميرلوبونتي من التضافر أو التكامل المسـتمر والقائم ما بين الرؤيـة والحركة: فأنا ارى ما أتحرك نحوه، واتحرك نحو ما أراه في العالم الذي يكون عالم مشـروعاتي المتحركة، التي تمثل أجزاء شاملة من الوجود نفسه[٧٣].

وفضـلاً عن ذلك يـرى ميرلوبونتي أن هذا التواصل النسيجي بين جسـم الرائي والأجسام المرئية في عملية الإدراك تقوم على اعتبار أن هناك وحدةً وجوديةً تشـمل النفس والجسـم في

واقع انساني يتيح لنا ان نعتبر الجسم الانساني ذاتاً اي انا متجسد.

وفي الوقت نفسه هناك وحدة وجودية تشمل الأنا المتجسد والعالم، من شأنها ان تتيح لنا ان نرى العالم، عالم الاجسام، امتداداً لجسمنا ومصنوعاً من نسيجه وملحقاته[٧٤](*) وبناءً على هذه الحركة الجدلية بين الداخل والخارج وجد ميرلوبونتي ان افضل من بمقدورهم التعبير عنها هم رجال الفن ولاسيما المصورون والنحاتون[٧٥].

فنجد على سبيل المثال ان المشاهد هو الشاهد على هذا الجدل لان ما يلمحه المصور في الأشياء ويثبته في قماش اللوحة[٧٦] ما هو الا انعكاس لشكل معين من الخبرة يتضح من خلالها تجربة الفنان ورؤيته للعالم وتجربة المتلقي الجسدية لهذا النوع من الفن.

من حيث ان كليهما يرى العالم بطريقة جديدة من خلال الوسيط الذي يمثله العمل الفني. وهذا ما يفسر لنا إلى حد مايعنيه ميرلوبونتي بمبدأ أو قانون الانعكاس للخبرة أو التعبير[٧٧] إذ تمثل أعمال الرقص المعاصر (الباليه) افضل تعبير عنه، وذلك من خلال ما يظهره لنا أداء أحد الفنانين المرتجل الذي يكون حصيلة او استجابة لحركات الشخص المقابل... مما يخلق لنا شكلاً مرئياً من التعبير[٧٨].

ولهذا يكون صنع اللوحة بالنسبة للفنان هي احدى وسائل التعبير التي من خلالها يظهر الفنان رؤيته للعالم من حيث إنها تعكس وجوده وتصوراته المسبقة[٧٩].

ووفقاً لهذا التبادل الجدلي بين الجسم والعالم يكون بإمكاننا ان نفسر أو نعرّف عملية الادراك على أنّها عملية تنسيق للسلوك بين الجسم والبيئة ... حيث يتواصل الجسم مع العالم ويتحرك استجابة لاستجاباته وبالتالي ينخرط بالفعل في شكل معين من اشكال السلوك[٨٠].

وقد استشهد ميرلوبونتي بقول المصور اندريه مارشان «إنّي أحسست عدة مرات وانا في غابة بأني لم اكن الذي ينظر الى الغابة... وانما الاشجار هي من كانت تنظر إليّ وتكلمني وانا اسمع»[٨١] وفي نفس المعنى تأتي عبارة المصور سيزان Paul Cezanne (١٨٣٩ – ١٩٠٦) المشهورة حين قال "إن الطبيعة في الداخل"[٨٢] اي ان المعنى يكون مباطناً في المحسوس وان الإدراك الحسي أو الاستجابة الجمالية ما هي الإ تعبيرٌ أو شكلٌ من أشكال التواصل.

ارتكز عليها ميرلوبونتي في نقدهُ للنظرية التجريبية التقليدية للإدراك التي عدت الجسد ببساطة عبارة عن جهاز لاستقبال شتى المحفزات الواردة عليه من الخارج[٨٣].

في حين ان الجسد يصل الى الخارج باتجاه العالم متحركاً استجابة لنداءات هذا العالم وبالتالي ينخرط في أفعال من التعبير تجسدها حركاتنا التي تمثل شكلاً من أشكال الاتصال[٨٤] كما وصفه ميرلوبونتي في إحدى مقالاته الرئيسة عن الفن حملت عنوان "اللغة غير المباشرة وأصوات الصمت".

Indirect Language and the voices of silence ١٩٦٠

يقول "... إنّ ادراكي الحسّي ليس محصلة مجموعة من معطيات بصرية ولمسية أو سمعية: فانا إدراك بمجمل وجودي كله دون تقسيم للموضوع، فأنا ادرك بنية فريدة للشيء أي اسلوب للوجود يخاطب كل حواسي في وقت واحد"[٨٥] وهذا ما ينطبق على مجمل ادراكي للأعمال الفنية.

حيث نجد أنّ حركة الفنان الموجهة أو المتعقبة لتشكيل المادة الخام لإحدى زخارفهِ أو منحوتاته، لا يتدفق الجسد فيها فقط الى عالم صنع هو مخططاته بنفسه، وانما هي حركات

وأساليب من السلوك الجسدي تتيح لنا ان يكون العالم متاحاً لنا[٨٦].

فنتمكن من اكتشافه والاتصال أو التواصل معه. وهذا ما نجده ينطبق على الطريقة التي يعمل بها المهندس المعماري عندما يحاول ادراك العالم من خلال إعادة تصميمه. حيث يفترض عليه ذلك ان يتبنّى مجموعة كاملة من السلوكيات كان قد اطلق عليها بيير بورديو pierre Bourdieu (١٩٣٠ – ٢٠٠٢)[*] رأس المال الاجتماعي والثقافي. التي تمكنه من وضع تصاميمه ورسوماته التي يكتشف العالم من خلالها، والتي تعينه في الوقت نفسه على اكتشاف طرائق جديدة لتحويله او تطويره[٨٧].

ووفقاً لذلك نستطيع القول: ان العمل الفني أو النتاج المعماري على حدٍّ سواء. هو الذي قد ينظر اليه البعض على انه النتيجة النهائية لتجربة الفنان او المهندس المعماري. ويجب ان يعاد النظر اليه على انه البداية لعملية مستمرة من وسائل الاكتشاف او الاتصال بالعالم[٨٨] الذي تتطلب معرفته منا ألاّ نقتصر على مجرد تعلم الكيفية التي تصنع بها هذه الاعمال الفنية وانما تعلم ادراك العالم من خلال [٨٩]عملية انتاجها أو الكيفية التي تتم بها صناعة الفن.

ولهذا نجد ان احد امثلة ميرلوبونتي التي تدعم فن الرسم بوصفه احدى الادوات الابداعية مثلةً مثل الكتابة قد كانت عن احد اعمال هنري مايتس Henri Matisse (١٨٦٩ – ١٩٥٤)[*] حيث يتم كشف النقاب عن عملية التفكير التي تجري من خلال الرسم؛ وذلك من خلال تعريض لوحة ماتيس لحركة الكاميرا، البطيئة التي يتم الكشف من خلالها عن حركة الفرشاة أنفسها التي شوهدت بالعين المجردة وهي تقفز بعشرات الحركات التي سمحت للفنان والمشاهد تتبع مسار عملية صنعها مرة أُخرى[٩٠] وتبيان الفائدة التي يمكن تحقيقها من خلال تتبع رحلة تطوير عملية التصميم الذي يمكن ان يعطي في كثير من الأحيان رؤية أفضل لطبيعة العملية الابداعية[٩١].

فعلى سبيل المثال نجد أن أحد أهم مزايا الرسوم التي يتم تنفيذها بوساطة برامج CAD تقنية AutoCAD هو القدرة على الاحتفاظ بآثار الخطوط التي تم التخلِّي عنها سابقاً؛ وهذا ما يسمح للمصمم بمقابلة عدد من البدائل في أثناء العمل ربما في مجالات مختلفة من الرسم مما يوفر مساحة للتفكير قبل تحديد الخيارات التي يجب الالتزام بها[٩٢] والتخفيف من تفاصيل الواقع والسماح بإعادة تكوين الأشياء[٩٣] من خلال النظر في المساحة التي تنشأ بين الصورة والواقع والتي تتيح للمصمم رسم العالم بصورة جديدة.

ويشير ميرلوبونتي الى ما قاله جورج براك Georges Braque (١٨٨٢ – ١٩٦٣)[*] منذ ثلاثين سنة، في ان فن الرسم لا يهدف الى "إعادة تشكيل واقع قصصي" بل هو بالاحرى يهدف إلى "اعادة تشكيل واقع تصويري". وتبعاً لذلك لن يكون فن الرسم مجرد محاكاة للعالم بل هو نفسه عالم قائم بذاته[٩٤] "يدركه نظرنا المتنبه بوساطة تجربة الجسد الذاتي... الذي يجد في جميع الأشياء الأخرى أُعجوبة التعبير"[٩٥].

وفي الواقع تتيح لنا عملية الرسم إعادة تصور العالم بطريقة اكثر راديكالية، وهذه واحدة من الفوائد التي نتجت عن التغيرات التاريخية في الدور المهني للمهندس المعماري، من خلال فصل عملية رسم التصميم عن عملية البناء[٩٦].

فالرسم هنا يأخذ مكانة عالية فضلاً عن كونه رمزاً للوظيفة الفريدة للمهندس المعماري. حيث يسمح بإمكانات جديدة للتصميم المبتكر[٩٧].

الذي لم يكن لهً وجود في التقليد ما قبل الحديث للهندسة المعمارية حيث لم يكن يعتمد

على وجود الرسوم أو التصاميم، وانما كان المصمم والباني عادة هو نفس الشخص وكان التصميم يعتمد بشكل أو بآخر على مبنى سابق، وهذا ما يفسر لنا اتساق الكثير من المستوطنات التاريخية حيث تتكرر أشكال البناء المماثلة غالباً على مدى مئات السنين[٩٨].

ولهذا عندما يتم تعزيز النماذج الأولية التي تم بناؤها يكون بالاعتماد على الذاكرة العاملة للمنشئ، مما يؤدي الى ادخال تغييرات طفيفة في التصميم، ... على النقيض من ذلك يوفر الرسم المعماري طريقة آمنة لمحاكاة واختيار مجموعة من الابتكارات في التصاميم في عرض الأعمال[٩٩].

ثالثاً: الجسد والعالم في عمارة ستيفن هول

شكّل محور التطابق والتشابك بين الجسد والعالم الذي ورد في كتاب ميرلوبونتي المرئي واللامرئي محوراً مهماً وملهماً للكثير من المهندسين المعماريين الذين انخرطوا بشكل مباشر مع أفكاره، ولاسيما المهندس المعماري ستيفن هول Steven Holl (١٩٤٧) الذي بدأ يشير بشكل متكرر إلى نصوص هذا الكتاب.

حتى إنه أعطى عنوان هذا النص الى أحد كتبهِ الخاصة واسم لواحد من اهم مشاريعه إلا وهو متحف كيازما "kiasma museum" الذي جسّم على هيئة مجلدين يلتويان بعضهما ببعض، مما يثبت حرفياً مبدأ التشابك والتطابق ما بين العالم والجسد[١٠٠].

فضلاً عن ذلك نجد أن هذا المبنى قد سلّط الضوء على معضلة فلسفية قد استنبطها (ستيفن هول) من كتابات ميرلوبونتي الا وهي مشكلة الانقسام الثنائي ما بين الوعي والجسد التي سادت في تاريخ الفلسفة، والتي حاول ميرلوبونتي تجاوزها من خلال تركيزه على ما يوحد الناظر والمنظور او الرائي والمرئي "the see and the seen" في العملية الإدراكية[١٠١]، التي سبق وان تطرقت اليها آنفاً.

ويشير (ستيفن هول) إلى أهمية التواجد الجسدي الذي يميز تجارب العمل المعماري بقوله "ان الجسد هو جوهر كياننا وتصوراتنا المكانية..."، وذلك لكونه لا يشكل فقط الطريقة التي يعبّر بها عن وجودنا في هذا العالم[١٠٢] وإنّما هو يمثل مدركاً يساهم في عالم الهندسة المعمارية لما لهُ من قدرة على توفير حلقة من الاتصال ما بين جسم الشخص والمبنى[١٠٣].

وذلك من خلال ما اقترحهُ ستيفن هول من وجود لعلاقة تربط ما بين العقل والجسم والبيئة. حيث تمكن هذه العلاقة الهندسة المعمارية من ان تكون بمثابة النظام الأساس القادر على إعادة بناء أو إعادة تشكيل هذا الارتباط(١٠٤) وذلك عِبْرَ الإشارة الى المولدات الرئيسة الثلاث في الهندسة المعمارية التي تشمل قوة الفكر، والخصائص الظاهراتية، وقوة الموقع، التي يولد اندماجها اندماج للعقل والجسد والبيئة[١٠٥].

وبهذا نستطيع إدراك عمق التأثير الديالكتيكي ما بين الجسد والعالم الذي تركهُ ميرلوبونتي على ستيفن هول والذي لم يقتصر على الادراك المتبادل والتشابك ما بين الجسم والعالم، بل امتد ليجعل من العمل المعماري جزءاً من عالم التجارب الحية التي تخلق من خلال تركيز المهندس المعماري على علاقة التشابك والتطابق[١٠٦] الحيوي والمحسوس للفضاء والزمان والضوء والمواد والألوان والضلال التي تدخل في التعبير عن التجربة الانسانية التي تنبثق من خلال التصميم المعماري[١٠٧].

فضلاً عن ذلك يتكشف لنا مدى العمق الفلسفي للهندسة المعمارية لدى ستيفن هول فيما يتعلق بفينومينولوجيا ميرلوبونتي التي تمكننا من تحقيق عملية اتصال مباشر مع

العالم وذلك من خلال إدراك هذه الجواهر في التجربة الإنسانية التي تتشابك مع عالم الإدراك في الهندسة المعمارية[١٠٨] "التي بإمكانها ان تعيد تقديم المعاني الأساسية والقيم الجوهرية للتجربة الانسانية"[١٠٩] ؛ وذلك لكون الهندسة المعمارية من أكثر الفنون اكتمالاً واستجابةً لسرعة إدراكنا الحسيّ على عكس الأنواع الأُخرى من الفن القادر على اثارة بعض الحواس فقط وبالتالي نجد بحسب ستيفن هول ان المبنى يتحدّث لنا بالرغم من طبيعته الصامتة[١١٠].

وهذا ما يؤكد لنا ان مسألة الادراك بالنسبة لهُ لا تتوقف على الإدراك الفيزيائي والمكاني بل تتوغل إلى فهم الدوافع الكامنة وراءهُ ودراستها. حيث يشير الى الازدواجية القائمة على التفاعل بين الهدف والموضوع، أو الشعور والفكر التي تستوجب على العمارة ان تواجه التحدي في تحفيز الادراك الداخلي والخارجي مع التعبير عن المعنى في الوقت نفسه. وذلك وفقاً لخصائص الموقع والظروف[١١١].

وبناءً على ذلك فإن العمارة الجيدة من وجهة نظر ستيفن هول هي تلك العمارة التي تمتلك من الداخل كما " من التفاصيل الشعرية الداخلية أكثر من الخارج[١١٢] وهذا ما جعلهُ يربط العمارة بالظواهر لما لها من قدرة على تكثيف جودة حياة الانسان عِبْرَ انشاء مساحات لا تلبي متطلبات البشر الجسدية فحسب بل العاطفية والروحية أيضا[١١٣].

أما بالنسبة لتادو اندو يقاوم المفهوم النيوتوني للفضاء ويرفض الفصل بين الذات والموضوع والعقل والجسد عن طريق الاشارة الى المصطلح الياباني (شينتاي) الذي يعني اتحاد الجسد والروح[١١٤].

وهذا ما يجعله قريباً من الفلاسفة الذين يرفضون الثنائية الديكارتية بين الروح والجسد ابتدءاً من هوسرل الى ميرلوبونتي، يقول تادو اندو " أن الانسان ليس كائناً ثنائياً يكون فيه الروح والجسد احساساً منفصلاً من العالم" وانما هو كائن جسدي ونشط يتعامل مع العالم ككل، كاتحاد للذات والروح، والعقل والجسد، حيث تتشكل النقطة المرجعية التي تكون أساس ادراكنا للعالم[١١٥]، وهو بذلك يقترب من تصريح ميرلوبونتي من ان الجسد هو النقطة المركزية التي تنطلق فيها ادراك العالم، وفضلاً عن ذلك يلتقي تادو اندو مع ميرلوبونتي في اهمية عنصر الحركة، إذ أن في حركة الجسد أو الشينتاي واتجاهه نحو الموضوع يتم عملية التعبير المتبادل بين الجسد والعالم حيث يتم ازالة المسافة وادراك المكانية من اتجاهات متعددة قد تحققت بفضل حركة الجسد[١١٦]، إذ يمكن رؤية هذه الحركة بالنسبة ل اندو في الطريقة التي يقترب فيها المرء من مباينة، حيث يتجنب اندو الدخول المباشر الى الداخل في المباني الدينية ويقدم نوعاً من المنهج الهرمي باستخدام المسارات والاعمدة والجدران، الذي يشبه متطور ميرلوبونتي الذي يعترف من خلاله بأن الادراك هو في الاصل منظوري ولا يوجد موقف بلا منظور[١١٧]، وهو بهذا يسلط الضوء على الدور الحيوي للحركة في ادراك عمل الهندسة المعمارية.

في عالم تسوده الحوسبة حيث اصبح ادراك الجانب المادي للاشياء والاحساس بتجربة الفضاء ضعيف جداً، وهذا ماشكل بالنسبة لاندو وللمهندسين المعماريين عامل قلق أوجب عليهم القيام بانشاء مساحات معمارية يمكن للناس من خلالها أن يدركوا اجسادهم ووجودهم المادي، الذي سيؤثر بالتالي على فهمهم لانفسهم وبالتالي فهمهم للعالم[١١٨]، حيث يشير تادو اند والى الطابع غير المتجانس لاجسادنا وكونه يحتوي على بيئة فيزيائية غير متجانسة من قمة واسفل ويسار ويمين وامام وخلف، والذي يؤثر بدوره على العمارة وكونها نتاج للجنس البشري الذي

يظهر خصائصها الهيكلية والوجودية ويظهر خصائص فضائها المحيط بها كشيء له معاني وقيم مختلفة[١١٩]، تمكننا بالتالي من النظر الى العالم على أنه فضاء حيوي وديناميكي، وليس فضاء اساكناً.

ويؤكد اندو انه على الرغم من ان العمارة تعبر عن العالم من خلال الهندسة فأن هذا التعبير لا يؤدي الى خلق مساحات مختلفة ومتجانسة فقط، وانما تقوم العمارة بخلق مساحات خرسانية يرتبط كل منها بمجمل التاريخ والثقافة والمناخ والتضاريس والحضارة... مساحات تتمتع بجميعاً بامكانيات خاصة ومحددة نشأت من علاقتها بجميع النتاج الثقافي والحضاري للمناطق المحيطة بها[١٢٠].

وفضلاً عن ذلك نجد أن تادو آندو يتفق مع جوهاني بلاسما الذي يدين تفوق الرؤية في عملية الادراك ويدعو الى الادراك متعدد الحواس تجاه الهندسة المعمارية.

فالفضاء بالنسبة لـ آندو ولا يتعلق ابداً بحاسة واحدة كحاسة البصر وانما هو يتعلق بجميع الحواس : البصر والصوت واللمس منذ بداية عملية التصميم واختيار المواد، حيث يلاحظ ان المهندسين المعماريين يأخذ من بنظر الاعتبار عند اختيارهم للمواد ليس فقط البصر ولكن الحواس الاخرى مثل اللمس والسمع ايضاً[١٢١].

حيث نجد انه في الاماكن التي تكون على اتصال مباشر مع اليد أو القدم البشرية تستخدم المواد الطبيعية لاثارة الحواس كما هو الحال مع جناح Jupanese pavilion (*) في اشبيلية الذي كان هدفه لفت انتباه الناس الى رائحة الخشب والتأكيد على الصفات اللمسية في المجتمع الرقمي الذي يزداد فيه التركيز على حاسة الرؤية بشكل متزايد[١٢٢].

يقول اندو " أردت ان يختبر الزائرون الهندسة المعمارية من خلال حواسهم كافة بالرائحة واللمس والعيون"[١٢٣] اذ تشكل مجمل هذه الحواس الاساس الذي تعتمد عليه العمارة في فهم الاعمال الانشائية الذي يتزامن ادراكها ضمن مجمل عمل تلك الحواس... فالعمارة وطابعها التجريبي الذي يكون قابلاً للتعبير والتنظيم يتمركز حول الجسم البشري الذي " يرى ويلمس ويستمع ويقيس عالم الحياة عبر المكان والزمان بواسطة الوجود الجسدي الكامل"[١٢٤].

ويشير اندو من جهة أخرى الى التفاعل المتبادل مابين العالم والجسد عبر الواح الخرسانة التي تعد المادة الاولية في انشاء مبانيه، إذ ان برودة الواح الخرسانة وصلابتها هي التي كانت السبب من وجهة نظر آندو في ان يعرف طبيعة جسده وكونه شيء دافئ وناعم[١٢٥]. فضلاً عن الجسد هو الذي فسر للعمارة طبيعتها، فهي قد تعرفت الى نفسها من خلال الجسد.

ولهذا نجد اندوا يدعو دائماً الى الاتصال المباشر بالطبيعة والاشياء والعمارة بصورة مباشرة واكتشاف جميع التجارب الحقيقية التي تقبع خلفها، والتي لا يمكن اعطائها مظهراً مادياً كالطبيعة الشعرية والعاطفية والتي وجدنا ان فينومينولوجيا غاستون باشلارد قد نبهت عليها في جماليات المكان، فالمنهج الفينومينولوجي قادر على جلب كل تلك الخصائص لموقع الهندسة المعمارية، وذلك من خلال منهجها الذي يسعى للكشف عن كل ما يحيط بموقع البناء من خصائص تاريخية وثقافية فضلاً عن الكشف عن ذاتيته المصمم نفسه واخراج جميع اهوائه وتميزاته بالاستناد " الى تلقي الحدس الاساسي بشكل مباشر، ثم تحليل تكوين المكان وتسجيل الترابط والتنوعات الهندسية التي تحيط به، ثم الاتجاه الى وصف الشكل المعماري بموضوعية"[١٢٦].

الخاتمة

لقد شـكلت القرابة او الازدواج المتبادل ما بين العالم والجسـد الذي طرحته فينومينولوجيا ميرلوبونتي نقطة محورية مهمة للدارسـين في الهندسـة المعمارية اذ يسـاعدهم هذا الازدواج المتبادل أو الانصهار ما بين ابعاد الجسم والبيئة في فهم الكيفية التي تسـاهم بها الابعاد الحسـية والحركيـة في انشـاء اماكـن التجسـيد البيئي للانسان وما تنطوي عليه هذه الاماكن من ابعاد حسـية وحركية وصفات بيئية وجغرافية تساهم في تحديد الكيفية التي يتجمع ويتحرك بها الناس في الفضاء والمكان.

الهوامش

(١) ينظر جمال مفرج، الفلسـفة المعاصرة من المكاسب الى الاخفاقات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٩، ص٩٤ وايضـاً ينظر سـعيد توفيق، الخبرة الجمالية، دراسـة في فلسفة الجمال الظاهراتية، دار الثقافة للنشـر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٢، ص٢٠١، ٢٠٢، وايضاً ينظر زكريا ابراهيم دراسات في الفلسفة المعاصـرة، مكتبة مصـر، القاهـرة، ط١، ١٩٦٨، ص٥١٨.

(٢) ينظـر، سـعيد توفيق، الخبرة الجماليـة، ص٢٠٦ وايضاً جمال مفرح، الفلسفة المعاصرة من المكاسب الى الاخفاقات ص٩٥.

(٣) ينظر، سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، ص٢١٠.

* قبل ان يبدأ ميرلوبونتي وصفهُ للجسد الحيّ الذي منهُ تبدأ معرفتنا بالعالم من خلال عملية ادراكنا للموضوعات، فأنه يبدأ بنقد فكرة الجسد كموضوع في التفسير الفيزيقي والسيكولوجي ماراً بالتفسير الفسيولوجي. ينظر سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، ص٢٠٧.

حيـث إن الدراسـات الفسـيولوجية تعـرض نظريتيـن مهمتين لتفسير الحدث الفيزيقي، الأولى هي النظرية المحيطية، التي ترد الكيفيات المحسوسـة إلى علل خارجيـة آليـة أو إلى الاعضاء أنفسـها كمـا تغفل نظرية الطاقة النوعية للأعصاب. وهي في الحالتين لا تخرج عـن الاتجاه الميكانيكـي القديم الذي يرى أن العلاقة بين المنبه والاسـتجابة هي نمط العلاقات في العليـة العالمية. والنظرية الثانيـة: هي النظرية المركزيـة التي تقول بهـا الفينومينولوجيـا الحديثة ومؤداهـا أن الاعضـاء ليسـت حاسـة بذاتهـا وأن وظيفتهـا قاصـرة على توصيل التأثيـر الى الدماغ. ينظر حبيب الشـاروني، فكرة الجسـم في الفلسـفة الوجوديـة، ص١٠٣. وايضـاً علا مصطفى انور، علاقة الفلسـفة بالعلوم الانسـانية، دراسة في فلسفة ميرلوبونتي، دار الثقافة للنشـر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٤، ص١٣٨.

ففي كل هذه التفسيرات كان ينظر الى البدن الحيّ أما على أنهُ موضوع فيزيقي شأنه شأن كل الاجسام الفيزيقية الأخرى اي يكون شيئاً يوجد هناك ليشاهد، وبالتالي يمكن وصفهُ مـن حيث الابعاد المكانيـة والزمانية. واما على أنهُ موضوع يتفق مع سـائر الموضوعات الأخـرى فـي بعـض الخصائـص ويختلـف معها فـي بعضها الاخر. ينظر، سـعيد توفيـق، الخبرة الجمالية، ص٢٠٨.

(٤) ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، ت سـعاد محمد خضـر، مراجعة الاب نيقولا داغر، دار الشـؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٧، ص١٢٦.

(٥) ينظر المصدر نفسه، ص١٢٦.

(٦) ينظـر، جمـال مفـرج، الفلسـفة المعاصـرة من المكاسب الى الاخفاقات، ص٨٥.

(٧) ينظر، المصدر نفسه، ص٨٥.

(٨) ينظر، المصدر نفسه، ص٨٤.

(٩) ينظر، المصدر نفسه، ص٨٤.

(١٠) ينظر، المصدر نفسه، ص٨٤.

(١١) ينظر، ميرلوبونتي، ظواهرية الادراك، ترجمة فؤاد شاهين، معهد الانماء القومي، ص٩٤.

(١٢) المصدر نفسه، ص٩٣.

(١٣) المصدر نفسه، ص١٣٤.

(14) David Thomas، vonder Brink، architectural phenomenology towards a de-

sign methodology of person and place، Miami university، 2007، p.2.

(15) Ibid، p.3.

(16) Ibid، p.10.

(17) David Seamon، merleau ponty، perception، and Environmental Embodiment: Implications for Architectural and Environmental studies، Carnal Echows merleau ponty and the Flesh of Architecture (2014) : p. 11.

(18) I bid، p.11.

(19) ينظر ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، ص131.

(20) David Seamon، merlean – pointy، perception، and Environmental implications for architectural and environmental studies، Embodiment: Implications for Architectural and Environmental studies، p. 11.

(21) Ibid. P.11.

(22) Ibid: p.11.

(23) Ibid: p. 10.

(24) Ibid، p. 10.

(25) Sea M. merleau ponty: the prose of the world، Trans. By John oneill، Evanston، North Western University Press، 1973، p.28.

(٢٦) ينظر زكريا ابراهيم، دراسات في الفلسفة المعاصرة، دار مصر للطباعة، ص٥١٨.

(٢٧) ينظر ميرلوبونتي، ظواهرية الادراك، ص١٥٤.

(٢٨) ينظر، سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، ص٢١٢.

(٢٩) ينظر، ميرلوبونتي، ظواهرية الادراك، ص١٥٥.

(٣٠) ينظر، المصدر نفسه، ص١٥٦.

(٣١) بن سباع محمد، فينومينولوجيا اللغة عند ميرلوبونتي، رسالة ماجستير، اشراف عبد الرحمن بوقاف، جامعة الجزائر، ٢٠٠٤، ص٦٠.

(٣٢) ينظر، ميرلوبونتي، ظواهرية الادراك، ص١٦٠.

(٣٣) بن سباع محمد، فينومينولوجيا اللغة عند ميرلوبونتي، ص٦١.

(٣٤) ينظر، سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، ص٢١٣.

* ينظر التجريبيون إلى العملية التي تتم بها نطق الكلمة على أنها عملية فسيولوجية من الإمدادات العصبية وفقاً لقوانين آلية... أما العقلانيون فإن الكلمة لا يوجد لها أي فاعلية وانما تبقى مجرد علامة أو إشارة تمثل فئة معنية من الانطباعات. ينظر سعيد توفيق الخبرة الجمالية، ص٢١٣.

أما عن الواقعيين المتطرفين فهم ينظرون الى الكلمات بصرف النظر عن معانيها، ولهذا يبالغون في التركيز على السطح المحسوس، وبالتالي لا يوفون الذات حقها هي التي تتحدّث. على حين نجد المثاليين يهملون الكلمات لحساب الذات المفكرة، فهم يعترفون بوجود ذات تنطق وتتحدّث، ولكنهم يرتفعون بها الى مستوى الذات المفكرة، التي تمكنهم من تصور وجود فكرٍ ما قائم بذاته قبل أن يتم التعبير عنهً. ينظر: المصدر نفسه، الخبرة الجمالية، ص٢١٣.

(٣٥) ينظر، المصدر نفسه، ص٢١٣.

(٣٦) المصدر نفسه، ص٢١٣.

(٣٧) ينظر، حبيب الشاروني، فكرة الجسم في الفلسفة الوجودية، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٩، ص٩٤.

(٣٨) ينظر، جون ليشته، خمسون مفكراً اساسياً معاصراً من البنيوية الى ما بعد الحداثة، ت فاتن البستاني، مراجعة محمد بدوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط١، ٢٠٠٨، ص٧٦.

(39) Vease Jonathan Hale، Merleau-Ponty for Architects، Serie " thinkers for Architects " (Nueva york: Routledge، 2015)، p.90.

(40) Ibid، p.90.

(41) Ibid، p.90-91.

(٤٢) ميرلوبونتي، ظواهرية الادراك، ص١٥٦.

(٤٣) ينظر المصدر نفسه، ص١٥٦.

(٤٤) ينظر، المصدر نفسه، ص١٥٦.

(45) Vease Jonathan Hale: Merleau – ponty for Architects، p. 91.

(46) Ibid، p. 91.

(47) Ibid، p.92.

(48) Ibid، p. 92.

(٤٩) ينظر، ميرلوبونتي، ظواهرية الادراك، ص١٦٥.

(50) Vease Jonathan Hale، Merleau – ponty for Architects، p. 92.

(51) ينظر، ميرلوبونتي، ظواهرية الادراك، ص165.

(52) Vease Jonathan Hale، Merleau – ponty for Architects، p. 94.

* منظر ومصمم معماري امريكي، صمم مناظر طبيعية، وكتب في التاريخ، ونقد مابعد الحداثة، www.goodreads.com

(53) Ibid، p. 95.

(54) Ibid، p. 95.

(55) Ibid، p. 94.

* فيلسوف ومفكر وروائي وناقد ادبي وناشط سياسي فرنسي، تؤرخ حياته بمعنى من المعاني لكل احداث القرن العشرين، وهو صاحب رؤية موسوعية ويمتلك معارف دقيقة في الاثار وتاريخ الفنون والانثروبولوجيا www.raffy.me

(٥٦) ينظر سيمون مالياس، ما بعد الحداثة، ترجمة باسل المسالمة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط١، ٢٠١٢، ص٣١.

(57) Vease Jonathan Hale، Merleau – ponty for Architects، p. 96.

(58) I bid، p.96.

(59) Ibid، p. 97.

(60) Ibid، p. 98.

(61) Ibid، p.98.

* مهندس معماري وعالم آثار فرنسي، يرى ان العمارة هي اسلوب تعبير مثل اللغة وهي تشبهها في طبيعتها، فهي برأيه ليست وسيلة يتشكل من خلالها المجتمع البشري فقط بل هي سبب هذا التشكل ايضاً وهي تتطور باستمرار لتواكب التطور الحاصل في العلاقات بين الناس خصوصاً من الناحية الاجتماعية وعلى هذا الاساس تشكل الهندسة المعمارية والمهندسون المعماريون الاداة اللازمة للتحسين والتطور الاجتماعي ntificliteratureмay.com science-liter-may

(62) Ibid، p. 98.

(63) Ibid، p.98.

(64) Ibid، p.98.

(65) Hale (J.): Merleau – ponty for Architects، p. 98.

(66) Ibid، p. 98.

(67) Ibid. P. 99.

(٦٨) ينظر، سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، ص٢١٧.

(٦٩) ينظر، ميرلوبونتي، العين والعقل، ص٩.

(٧٠) ينظر، ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، ص١٣٠.

(٧١) ينظر، حبيب الشاروني، ص١٢٥، ١٢٦.

(٧٢) ينظر، ميرلوبونتي، العين والعقل، ص١٠.

(٧٣) ينظر، المصدر نفسه، ص٩.

(٧٤) ينظر، المصدر نفسه، ص١٤.

* في هذا الوصف الفينومينولوجي لوجودنا الجسمي في العالم يأتي موقف ميرلوبونتي معبراً عن ثورته على التقليد الكلاسيكي ابتداء من (افلاطون) حتى (كانت) فهذا التقليد الفلسفي الذي قدمته الفلسفة الافلاطونية بما تقوم عليه من اتجاه فيثاغوري يفصل في الانسان بين النفس الجسم، ويميز بينهما، فقد بقي متصلاً يتجدد في العالم اليوناني، ثم العالم الاوروبي،

وتمثل بصفة خاصة عند ديكارت، ثم عند كانت، هذا التقليد لا يقتصر على الإعلاء من شأن النفس والفكر، وانما يمضي الى إهمال الجسم وإهمال الوجود العالمي، إنّه يخرج الانسان من العالم ومن ثمة يفقده وجوده. وهو بهذا ينتهي الى اغتراب الانسان عن العالم والى اغتراب العالم عن وجودنا الشخصي. وهنا تأتي أصالة ميرلوبونتي وثورته على هذا التقليد الفلسفي، لتثبت وحدتنا الوجودية والجسم ووحدتنا الوجودية والعالم. هذا الإثبات هو أساس الوصف الفينومينولوجي الذي يقدّمهُ ميرولوبونتي للادراك الحسي للعالم وكذلك للعالم الذي ندركه، والذي نعيش فيه به. مقدمة ميرلوبونتي العين والعقل، ص١٤، ١٥.

(٧٥) ميرلوبونتي، العين والعقل، ص٩.

(٧٦) ينظر، المصدر نفسه، ص١١.

(77) Vease Jonathan Hale، merlean – ponty for Architects، p. 87 – 88.

(78) Ibid، p.88.

(79) Ibid، p.89.

(80) Ibid، p.89.

(٨١) مبرلوبونتي، العين والعقل، ص١٣.

(٨٢) المصدر نفسه، ص١٣.

(83) Vease Jonathan Hale، merlean – ponty for Architects، p.89.

(84) Merleau – ponty، sense and Non – Sense، Trans. Hubert Dreyfus، (North western University press، 1964). P. 50.

نقلاً عن سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، ص٢١٧.

(85) Merleau – ponty، sense and Non – Sense، Trans. Hubert Dreyfus، (North western University press، 1964). P. 50.

نقلاً عن سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، ص٢١٧.

(٨٦)

* واحد من أهم علماء الاجتماع الفرنسي في النصف الثاني للقرن العشرين www.alkalimah-net

(87) Vease Jonathan Hale، merleau – ponty for Architects. P.90.

(88) Ibid، p. 89.

(89) Ibid، p. 89.

* مصور فرنسي، ويعد واحداً من اعظم مؤسسي مذاهب فن التصوير في القرن العشرين -arab ency.com.sy

(90) Ibid. P. 102.

(91) Ibid، p.103.

(92) Ibid. P. 103.

(93) Ibid، p.103.

* رسام فرنسي : وهو احد مؤسسي المدرسة التكعيبية، ومن رموز الفن في القرن العشرين والمؤثرين فيها com.www.youm٧

(94) Maurice merleau – ponty، causeries 1948، etablies et annotees par Stephanie، menase، editions Du Seuil، 2002، pp 53 – 55.

نقلاً عن couua.com "الفن كحضور في العالم" تأليف موريس ميرلوبونتي ترجمة كمال بومنير.

(95) ميرلوبونتي، ظواهرية الادراك، ص166.

(96) Vease Jonathan Hale، merleau – ponty for Architects. P. 104.

(97) Ibid. P. 104.

(98) Ibid. P. 104.

(99) Ibid، p. 104.

(100) Ibid، p.67.

(101) Ibid، p.67.

(102) Derya yorgancioglu، "steven Holl: A translation of phenomenological philosophy into the realm of Architecture، " Basilmanis، yukseklisans Tezi، Orta Dogu Teknik Universitesi Ma=imarlik Bolumu، 2004، p. 54.

(103) Ibid، p. 52.

(104) Ibid، p. 51.

(105) Ibid، p. 54.

(106) Ibid، P. 52.

(107) See Shirazi، Mohammad reza، "Architectural theory and practice، and the Question of phenomenology، " Published PhD dissertation، der Brandenburgischen Technischen Universitat Cottbus، Erlangung(2009)، p.137.

(108) Ibid، p.122.

(109) Ibid، p.139.

(110) Ibid، p.139.

(111) Ibid

(112) Ibid، p.139.

(113) Derya yorgancioglu، steven Holl، p.123.

(114) Shirazi، Mohammad reza، "Architectural theory and practice، p22.

(115) Ibid. p22

(116) Shirazi، Mohammad reza، An investigation on Tadao Andos phenomenological reflections، p.

(117) Ibid، p.

(118) Shirazi، Mohammad reza، «Architectural theory and practice، p.246.

(119) Ibid. p.246.

(120) Ibid. p.247.

(121) Parisa Shaja، « Intuition in phenomenology of Architecture». Current world Environment 10 special issue (2015): p.406.

* وهو الجناح الياباني في المعرض الدولي في اشـبيلية صممـه تادو اندو عـام ١٩٩٢، كان الهدف الجناح عبـارة عـن مبنى خشـبي ضخـم كان الهـدف منه تعريف الناس فـي العالم بالجمـال التقليدي لليابان، وهو جمال قائم على البسـاطة غيـر المزخرفة، أما بالنسـبة لمهمته فهي اعادة تفسـير العمارة الخشبية باسـتخدام احدث التقنيات المعاصرة وانشـاء مبنى يجسـد التقاليـد والحداثـة والتكنولوجيـا والثقافـة architectboy.com

(122) Shirazi، Mohammad reza، An investigation on Tadao Andos phenomenological reflections، p.23.

(123) Ibid. p.23

(124) Tran. D. phenomenology method of making a place in matec web of confernces (Vol.193.p.04021) EDP sciences، 2018، p5.

(125) Shirazi، Mohammad reza، «Architectural theory and practice، p.246.

(126) Tran. D. phenomenology method of making a place، p.7.

Phenomenology of the Body at Merleau- ponty and her Contribution to Architecture

Assist. Inst. Ghosson Abd mohammed

Ministry of higher education/ Baghdad university/ college of Engineering

Prof. Ahmed Shayal Ghudayb (PhD.)

Mustasiriyah Univ./ College of Arts/ Dept. of Philosophy

Abstract

The phenomenology of the body in Merleau-Ponty took a conceptual framework related to our perception of the things around us, and it is associated with the body›s work as it is considered the root for gaining knowledge about and recognizing the world. This philosophical contribution is reflected in the scholars and professionals of architecture, as it empowers them to understand the body›s work, as a facade behind which the mind and the world stand; it guides them changing their look at architectural or creative works as to consider them as a start for a continuous process of exploration or communication with the world.

Key words: Philosophy, Phenomenology, Body, Architecture, Perception