الوعي الجسماني: دراسة في جماليات الجسد

د. غادة محمد محمود محمد

أستاذ مساعد– قسم الفلسفة– كلية الآداب– جامعة القاهرة

ملخص:

إن المتأمل لطبيعة الجسد يلحظ أنه لا يمكن عدُّه جسدًا مصمتًا، أو أداة للإدراك فحسب؛ وإنما الجسد هو– أيضًا– جهاز معرفي، وأداة للرؤية، والتعبير عن أفكارنا وتحويلها إلى أشياء مجسدة في الواقع. فالجسد البشري ليس مجرد إطار جسماني أو مظهر خارجي للإنسان؛ وإنما هو أسلوب حضورنا وتعبيرنا في العالم. أو بتعبير آخر، هو وعي جسماني ملتحم بالعالم. وأما في الفن، فالجسد بمنزلة تشكيل بصري أو علامة مرئية؛ مادام بإمكانه تجسيد المعنى من خلال لغة الإيماءة، التي تبطن– بدورها– المعاني والدلالات.

تسعى الدراسة إلى تسليط الضوء على تجليات الجسد في الأعمال الفنية ليس بوصفه صورةً فنيةً، يتواصل معها المتلقي فحسب؛ وإنما يمتد ليشمل–كذلك– كونه الوسيط المادي للعمل الفني، مع بيان الكيفية التي تخاطب بها الأعمال الفنية إدراكنا الحسي ومشاعرنا من خلال إيماءات تجسد أفكارًا ومعاني. كما تناقش الدراسة دور الجسد في العملية الإبداعية، مع بيان طبيعة العمل الفني ليس بوصفه إعادة إنتاج لفكرة معطاة سلفًا؛ وإنما المعنى يكون– بخلاف ذلك– متجسدًا في تعبير الفنان الفيزيقي، أي في عمله الفني.

وبذلك فإن هذه الدراسة تحاول الإجابة عن التساؤلات التالية: هل الجسد الحي مجرد موضوع فيزيقي حاضر أمام الوعي، أو هو نفسه وعي جسماني ملتحم بالعالم؟ وإن كان الجسد وعيًا متجسدًا، فهل الإبداع نشاط ذهني روحي يجري على مستوى الخيال، أو تلتحم فيه الرؤية الذهنية برؤية العين واليد؟ وبأي معنى تتأصل

(ISSN: 2536 - 9555)

الخبرة الجمالية على مستوى خبرتي الإبداع والتلقي في الجسد؟ وهل الوشم– بدوره– انتهاك للجسد، أو هو أسلوب من أساليب التعبير الإبداعي؟

ومن أجل الإجابة عن تلك الأسئلة السابقة، فإن الدراسة سعت إلى استخدام المنهج التحليلي النقدي، الذي يهدف إلى تحليل المفاهيم والمشكلات المتضمنة في قضية البحث، وقراءة النصوص قراءة نقدية لا تكتفي بعرض الأفكار؛ وإنما تحاول فهمها وتحليلها، ومِن ثَمَّ تقييمها.

الكلمات الدالة:

أنطولوجيا الجسد– الوعي المتجسد– الفن الجسدي– الصورة البلورية– الإيماءة– الوشم– المشاعر الجسدية– الصورة الافتراضية.

Body Consciousness: A Study in the Body Aesthetics

Abstract:

When contemplating the nature of the body, it is observed that it could not be considered as a solid body, or just a tool for realization. A body is a cognitive instrument, and a tool for vision and for expressing our ideas and converting them into embodied matters in reality. The human body is not a mere physical frame or an external appearance of the human being; it is the method of our presence and expression in the world. In other words, it is a body consciousness merged with the world. While in art, the body is considered to be a visual formation or a visible sign, as long as it is able to embody the meaning through the use of the gesture language, in which the meanings and connotations are embedded.

The study seeks to highlight the manifestations of the body in the artistic works; this is not only as an artistic image with which the recipient can communicate, but it also extends to the idea that the body is considered to be the physical medium of the artistic work, in addition to revealing the manner

through which the artistic works address our sensory perception and our feelings through the gestures that embody ideas and meanings. Moreover, the study discusses the role of the body in the creativity process, in addition to revealing the nature of the artistic work as being a reproduction of a pre-given idea. On the contrary, the meaning is embodied in the physical expression of the artist, namely in his artistic work.

Therefore, this study tries to answer the following questions; Is the alive body a mere physical subject that is present in front of the consciousness, or is itself a body consciousness that is merged with the world? If the body is considered to be an incarnate consciousness, is creativity is considered to be a mental and spiritual activity on the level of imagination; or in it the mental vision merges with the eye and hand visions? Which meaning in which the aesthetic experience of the body is rooted, on the levels of the two experiences of creativity and reception? Is tattoo considered to be an abuse of the body, or it is a manner of creative expressions?

For answering the previous questions, the study sought to use the analytical-critical method that aims at analyzing the concepts and problems included in the research issue, in addition to reading the texts in a critical way that is not satisfied by expressing the ideas, however, it tries to understand and analyze them, then evaluate them.

Key Words:

Ontology of the Body– incarnate consciousness - the carnal Art– Crystal Image– Gesture– Tattoo–bodily Feelings - virtual image.

(ISSN: 2536 - 9555)

تمهيد:

لاغرو أن مفهوم الجسد بطبيعته بالغ الغموض والتعقيد. وربما يبدو– للوهلة الأولى– هذا القول غريبًا ومستهجنًا بالنسبة إلى الإنسان العادي الذي يرى أن وجوده– في المقام الأول– وجود جسدي، فالجسد يُشكل كيانه المادي، الذي بدونه لا يكون للإنسان وجود على الإطلاق. ولا أحد يستطيع أن ينكر أن مفهوم الجسد قد بلغ عند عامة الناس من البداهة إلى الحد الذي دفعهم إلى عدم التفكير في طبيعته. فنحن نشعر بأجسادنا دون حاجة إلى تأمل، ولكن الحقيقة أن الجدل الدائر بين الفلاسفة عبر تاريخ الفكر الفلسفي الطويل حول ماهية الجسد، يكشف لنا أن مفهوم الجسد ليس على هذا النحو من البداهة والبساطة اللتين يتوهمهما عامة الناس. ولأن مفهوم الجسد من أشد المفاهيم الفلسفية غموضًا، فقد اتخذ في تاريخ الفكر الفلسفي تفسيرات متنوعة.

وقد ترتب على كل هذا أن ظل هذا المفهوم على الدوام مثيرًا للعديد من الإشكالات والتساؤلات: هل الجسد معطى مادي يُبحث تجريبيًا، أو أن للجسد بعده الأنطولوجي الذي يتميز ويتمايز به عن سائر الأجساد الأخرى؟ وهل الجسد مجرد آلة وسجن للنفس وعائق أمام الروح؟ أو أنه أسلوب حضورنا وتعبيرنا في العالم؟

ربما ستكشف محاولة فهم التساؤلات السالفة عن ماهية الجسد، وطبيعة علاقته بالوعي.

١- أنطولوجيا الجسد: من سجن الجسد إلى الوعي المتجسد:

لو ألقينا نظرة سريعة على تاريخ الفكر الفلسفي الغربي؛ لتبين لنا أن مشكلة الجسد كانت_ ولاتزال_ تمثل قضية أساسية ومثار خلاف بين الفلاسفة بدءًا من فلاسفة اليونان حتى فلاسفة العصر الحاضر. ولذا، يعد التفكير في طبيعة الجسد مسألة ملحة، وربما هذا ما دفع كلًّا من جورج ليكوف ومارك جونسون إلى القول بأن: "الفلسفة تعني لنا الكثير، بشكل أساسي؛ لأنها تساعدنا في أن نصوغ معنى

لحيواتنا، وأن نحيا حيوات أفضل. وستكون فلسفة جديرة بالمحاولة تلك التي تمنحنا الاستبصار العميق بطبيعة الجسد"[١].

قديمًا يمكن أن نلتمس جذور هذه القضية لدى فلاسفة اليونان: فكان سقراط Socrates (٤٧٠-٣٩٩ق.م) يحط من شأن الجسم؛ مادام أنه يسبب الاضطراب للنفس ويمنعها من بلوغ الحقيقة ويعوقها عن التفكير؛ ولهذا كان يفرق بين الجسم والنفس، ويرى أن: "الذي يعتني بجسده فهو يعتني بهذا الذي يمكن ولكن لا يعتني بنفسه"[٢].

ومن المنطلق نفسه سعى أفلاطون Plato (٤٢٧-٣٤٧ق.م) لإبعاد الجسم، مادام أنه ليس سوى سجنًا تسكنه النفس؛ بل وهو العائق الذي يحول دون سمو النفس، وتذكرها للمعارف والأفكار، التي تلقتها حينما كانت تحيا في عالم آخر قبل أن تهبط في الجسم. ومِن ثَمَّ، فالنفس الإنسانية متميزة عن الجسم بطبيعتها اللامادية، وهي مصدر حياة الإنسان وحركاته، ووجودها سابق- بهذا المعنى- على وجود الجسم. وحين يموت الإنسان تصعد النفس إلى عالمها الأول الذي تتوق إليه. فالنفس، إذن، لا الجسم هي الإنسان على حقيقته، أما الجسم فليس إلا آلة تستخدمها ولا تأثير لها، وفي الوقت ذاته مقيدة بداخله. وطغيان الجسم على النفس يخلق الجهل، ويجعلها تضطرب، ويخلق لها الهم بحاجاته وآلامه[٣].

---

[١] جورج ليكوف، مارك جونسون، ***الفلسفة في الجسد: العقل المُجَسَّدَن وتحديه للفكر الغربي***، ترجمة وتقديم طارق النعمان (القاهرة: المركز القومي للترجمة، الطبعة الأولى، الجزء الثاني، سنة ٢٠١٤م)، ص ٣٨١.

[٢] انظر إلى ذلك بالتفصيل، مجدي عبد الحافظ، "الجسد الإنساني بين مدارس الفلسفة وفنومنولوجية ميرلوبونتي"، في ***مجلة إبداع*** (سبتمبر ١٩٩٧م)، ص ١٠٣.
وأيضًا، حبيب الشاروني، ***فكرة الجسم في الفلسفة الوجودية*** (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، سنة ١٩٧٤م)، ص ٣.

[٣] ساره عز الدين، ***الأنا المتجسد: دراسة في فينومينولوجيا الجسد*** (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، سنة ٢٠١٨م)، ص ص ١٧، ١٩.

(ISSN: 2536 - 9555)

وفي سياق مشابه يعيد أرسطو Aristotle (٣٦٧-٣٤٧ ق.م) إنتاج الثنائية الأفلاطونية، وإن لم يفصل بين طرفيها تمام الانفصال، حيث يعد الجسم موضوعًا فيزيائيًا قابل للدراسة العلمية، ويؤكد تكافؤ الأدوار بينهما، فالنفس هي الصورة والجسم هو المادة. والجسم– بدوره– ضروري لجميع الأفعال النفسية، فالنفس لا تفعل ولا تنفعل بغير الجسم. مِن ثَمَّ، عدٌّ الفصل بينهما قائم فحسب على الذهن وحده أو فعل التعقل[٤].

وفي هذا الاتجاه نفسه الذي ينتقص من أهمية الجسد نجد أفلوطين (٢٧٠-٢٠٥ ق.م)، الذي عدَّ الجسد أصل شقاء النفس، وأنه مقبرة النفس وسجنها. ومِن ثَمَّ، فعلى الإنسان أن ينفصل عن جسده بعملية تطهير لتعود نفسه إلى المبدأ الأول؛ لتكشف وحدتها مع الواحد[٥].

ثم يأتي ديكارت (١٦٥٠-١٥٩٦م) في العصر الحديث ويعيد للجسد مكانته وأهميته جزئيًا، تلك التي سلبت منه منذ العصر اليوناني، حيث أصبح الجسد جوهرًا ممتدًا Substance étendue، وعليه يمكن تحديد الجسد هندسيًا، أي من حيث الطول والعرض والسمك، أو بتعبير آخر، الجسد موضوع فيزيقي قابل للقياس. وهناك طريقتان لدراسة وظائف الجسد: إما تشريحيًا، وإما بوصفه آلة[٦].

وهكذا، يصبح الجسد عنده مجموعة امتدادات مرتبطة بعضها إلى بعض حسب العلاقات والقوانين الميكانيكية البحتة؛ وذلك على أساس أن ذواتنا تعد كيانات عقلية بحتة Purely mental entities تحمل خصائص نفسية خالصة، وأجسادنا كيانات مادية بحتة، تحمل خصائص فيزيائية بحتة[٧].

---

[٤]المرجع السابق، ص ٢١.

[٥]مجدي عبد الحافظ، "الوجود الإنساني متجسدًا"، في ***مجلة عالم الفكر*** (العدد ١، المجلد ٤٣، يوليو– سبتمبر ٢٠١٤م)، ص١٢.

[٦]يوسف تيبس، "تطور مفهوم الجسد: من التأمل الفلسفي إلى التصور العلمي"، في ***مجلة عالم الفكر*** (العدد ٤٤، المجلد ٥٧، إبريل– يونيو ٢٠٠٩م)، ص ٤٣.

[7]José Luis Bermúdez, Anthony Marcel, and Naomi Eilan, ***The Body and the self*** (London, England: Cambridge, Massachusetts, third printing, 2001), ***p***.1.

ولكن، قد جانب ديكارت الصواب حينما غفل عن الوجود الجسماني؛ إذ إن أول شيء يستنتجه من مبدئه أنا أفكر، إذن فأنا موجود هو تمييزه بين النفس والجسم، حيث إن النفس عنده هي الجوهر الذي يحل فيه الفكر مباشرة، والجسم هو الجوهر المتحيز الذي يتخذ شكلاً ووضعًا. ويستند إلى ثلاث حجج للتمييز بين النفس والبدن، على أساس أنه بعد أن تأكد أنه موجود مفكر قال إنه يستطيع أن يفرض أن لا جسم له، وأن يغفل وجود السماء والأرض والهواء وكل شيء يقع في المكان، ولكنه مع ذلك يظل واثقًا من وجود نفسه؛ مادام أن البدن مثل كل الأجسام قابل للقسمة، ولكن النفس واحدة لا تتجزأ. وفضلاً عن ذلك، يقر ديكارت بوجود معقولات خالصة غير محتاجة لتدركها النفس إلى وجود مادة؛ وإنما تدرك النفس هذه المعقولات بالنور الفطري(•). وبهذه الحجة ينقض دعوى الماديين القائلين بأن الفكر من عمل المخ. ومِن ثَمَّ، لم يضع ديكارت الجسم والانفعال في مرتبة أدنى من النفس والتفكير فحسب؛ وإنما ينجرف إلى حد تصور إمكانية التخلص من الجسم، وهذا ما أكده بقوله: "جوهري محصور في أني شيء يفكر، وأني جوهر كل ماهيته أو طبيعته أن يفكر، ليس إلا. ولذا، ثبت عندي أن نفسي التي بها أكون أنا ما أنا تتميز عن جسمي تميزًا تامًا حقيقيًا. هي قادرة على أن تكون أو أن توجد بدونه"(٨).

(•)يعني ديكارت بهذه المعقولات الأوليات البسيطة مثل هذه القضية التي تنص على: "إذا ساوى شيئان كل منهما شيئًا ثالثًا كانا متساويين". انظر إلى ذلك بالتفصيل، ديكارت، ***مقال عن المنهج: لإحكام قيادة العقل وللبحث عن الحقيقة في العلوم***، ترجمة وشرح وتقديم محمود محمود الخضيري، تصدير زينب محمود الخضيري (القاهرة: المكتب المصري للطباعة والنشر، سميركو، الطبعة الثالثة، سنة ١٩٨٥م)، ص ٣٧.

(٨)المرجع السابق، ص ص ٣٤-٣٧.

وأيضًا، ساره عز الدين، ***الأنا المتجسد***، ص ٢٤.

وأيضًا، حبيب الشاروني، ***فكرة الجسم***، ص ٢٠.

(ISSN: 2536 - 9555)

الحقيقة أن هناك نقطة ظلام في فهم ديكارت لطبيعة الجسد؛ إذ ليس ثمة إنسان مزدوج إزدواجًا ديكارتيًا، ذو عقل منفصل ومستقل عن الجسد، يشارك كل شخص سواه الفكر المتعالي غير المُجَسْدَن نفسه بالضبط، ويكون قادرًا على معرفة كل شيء خاص بعقله أو بعقلها ببساطة من خلال التأمل الذاتي، بل إن العقل أصليًا مُجَسْدَن، والفكر مشكَّل بالجسد. وبحكم أن معظم التفكير لاواعٍ فلا يمكن للعقل أن يكون معروفًا ببساطة بالتأمل الذاتي[٩].

وفضلاً عن ذلك، ينبغي أن يعي ديكارت أنني لست أسكن جسدي كملاح في سفينته؛ مادام الملاح في سفينته لا يحس بالخلل الذي قد يحدث لسفينته مثلما نشعر نحن بأجسادنا في حالة الجوع أو العطش. فالإنسان يعيش- الأحرى- جسدًا مدمجًا في وسط العالم. فالجسد هو أداة لإدراك العالم، وحتى حينما تبتعد الأجسام الخارجية عن مجال بصري يظل جسدي حاضرًا حضورًا مستمرًا يوفر لي إحساسًا مزدوجًا، فعندما تلمس يداي إحداهما الأخرى يختبر جسدي نفسه لامسًا وملموسًا[١٠].

وكذلك لا يوجد إنسان كانطي مستقل جذريًا، ذو حرية مطلقة وفكر متعال يملي على نحو صحيح ما هو أخلاقي وما ليس أخلاقيًا، فالفكر ناشئ من الجسد، ولا يتجاوز الجسد. وأي جوانب كونية توجد للفكر تنشأ من الجوانب المشتركة لأجسادنا وأمخاخنا وبيئتنا التي نقطنها. كما أن وجود هذه الكليات لا يتضمن أن الفكر يفارق الجسد. وعلاوة على ذلك، فبما أن الأنساق التصورية تتنوع تنوعًا دالاً، فإن الفكر ليس كليًا بشكل كامل.

---

[٩] جورج ليكوف، مارك جونسون، ***الفلسفة في الجسد: العقل المُجَسْدَن وتحديه للفكر الغربي***، ترجمة وتقديم طارق النعمان (القاهرة: المركز القومي للترجمة، الطبعة الأولى، الجزء الأول، سنة ٢٠١٤م)، ص ٤٦.

[١٠] سمية بيدوح، ***فلسفة الجسد*** (دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، سنة ٢٠٠٩م)، ص ص ١٧-١٨.

وبما أن الفكر مشكَّل بالجسد، فإنه ليس حرًا حرية جذرية؛ لأن الأنساق التصورية الإنسانية الممكنة والأشكال الممكنة للفكر محدودة. وإضافة إلى ذلك، فما أن نتعلم نسقًا مفهوميًا ما حتى يغدو عصبيًا ممثَّلا في أمخاخنا، ولا نصبح أحرارًا في أن نفكر في أي شيء كيفما اتفق. ومِن ثَمَّ، فإننا لا نملك حرية مطلقة بالمعنى الكانطي، ولا استقلال تامًا[١١].

والذي نريد أن نخلص إليه مما تقدم هو أن سقراط والفلاسفة التاليين له– رغم ما بينهم من اختلافات بيّنة حول تفصيلات فلسفاتهم– قد عملوا على تهميش الجسد وطمس قيمته وانتزاعه من طبيعته الحقة، بحيث تنزع معظم التصورات حول طبيعة الجسد نحو دراسته إما بوصفه سجنًا للنفس، أو وحدة وظيفية منسجمة مع النفس، أو كونه امتدادًا وآلة يمكننا الاستغناء عنها، أو حتى الإنسان فكر متعالٍ متجاوز الجسد.

نحن إذن أمام نظرتين للجسد: نظرة موروثة تقابل بين الجسد والروح، حيث يعني الجسد المادة والشهوة والجهالة والظلمة والعدم، في حين تعني الروح العكس، فهي العقل والعلم والنور والخلود. وهناك من جهة أخرى النظرة التي تُشيّئ الجسد؛ مادامت تُشيّئ الإنسان وتحوله إلى مجرد آلة أو أداة للإنتاج والربح[١٢].

والحقيقة أن محاولات انتزاع الجسد من مكانته أو إغفاله وتهميشه وإخضاعه للنظرة الثنائية وانفصاله عن الروح؛ وإنما هو نتاج لسوء فهم طبيعة الجسد. ولذلك، فإن إعادة الوجوديين طرح موضوع الجسد بطريقة مغايرة تمامًا عما كان سائدًا في التصورات السابقة في تاريخ الفلسفة سوف يلقي مزيدًا من الضوء على التعرف إلى طبيعة الجسد الحقة.

---

[١١] جورج ليكوف، مارك جونسون، ***الفلسفة في الجسد***، ص ص ٤٦–٤٧.

[١٢] أحمد عبد المعطي حجازي، "تجليات الجسد... تجليات الإنسان!"، في ***مجلة إبداع*** (سبتمبر ١٩٩٧م)، ص ٥.

(ISSN: 2536 - 9555)

وهنا بطبيعة الحال، إرهاصات لمعالجة الوجودية لفكرة الجسد فقد رأي سبينوزا Spinoza (١٦٣٢-١٦٧٧م) أن النفس والجسد شيء واحد، تارة نتصوره بصفته الفكر وطورًا بصفته الامتداد، واستطاع- بذلك- تجاوز ثنائية الجسد والفكر.

وكذلك، رأي نيتشه Nietzsche (١٨٤٤-١٩٠٠) أننا جسد ولاشيء سوى الجسد وما الروح إلا كلمة تشير إلى جزء من هذا الجسد، هذا الجسد لا يكون أنا، بل يكون أنا من خلال الفعل[١٣].

الجسد- إذن- هو ذلك الكائن الحي بما هو منبع الوعي والفكر والحركة، إنه أصل ينبع منه كل شكل غامض لأشكال الفكر والوعي، وهذا ما عبر عنه نيتشه على لسان زرادشت: "الجسد عقلك الكبير، وهذا العقل الصغير الذي نسميه وعيًا ليس سوى أداة صغيرة ولعبة في يد عقلك الكبير. فيمكن خلق أفكارك وأحاسيسك كائن أكثر نفوذًا حكيم مجهول يسكنك، إنه جسدك"[١٤].

ويُفهم من ذلك أن نيتشه يكشف عن الدور المهم للجسد، حتى إنه يطلق عليه اسم الذهن الكبير. ومِن ثَمَّ، قد قلب نيتشه الكوجيتو الديكارتي من "أنا أفكر" الذي لا يدرك سوى تصوراته، إلى "أنا جسد إذن أنا أريد فأفكر"، بمعنى أن الجسد هو الذي يجعل الأفكار والمشاعر ممكنة؛ بل إدراك الأشياء، وهو مصدر كل تفسير، والذي به أفهم الآخر وأتواصل معه. وربما هذا ما دفع نيتشه إلى القول "أنا كليةً جسد، ولاشيء آخر"[١٥].

---

[١٣]بدر الدين مصطفى، "مشكلة الجسد"، في ***مشكلات فلسفية*** (القاهرة: مركز جامعة القاهرة للطباعة والنشر، سنة ٢٠١٧م)، ص ٩٠.

[١٤]سمية بيدوح، ***فلسفة الجسد***، ص ١٢.

[١٥]يوسف تيبس، "تطور مفهوم الجسد"، ص ٤٥.

وأيضًا، مجدي عبد الحافظ، "الجسد الإنساني"، ص ١٠٥.

وبناءً على ذلك، يؤكد الوجوديون– بدورهم– أن الإنسان لا يمكن أن يكون إلا بوصفه وجودًا جسمانيًا، والجسم الوجودي هو ما يحياه الإنسان ذاته، وما يعيشه بتجربة باطنة على أساس أن الوعي وعي جسماني، والأنا الوجودي لم يعد كما لو كان الأمر عند ديكارت جوهرًا مفكرًا؛ وإنما قد تحول إلى أنا جسماني يقطن فيه الفكر والوجود المتجسد في آن واحد(١٦).

وبذلك، صفوة القول: إن ثمة إجماعًا من معظم الفلاسفة– باستثناء بعض المحاولات من قِبل اسبينوزا ونيتشه والوجوديين– على الفصل الحاسم بين الجسد والفكر بدعوى أن كلاً منهما يملك صفات تختلف عن الآخر، ومِن ثَمَّ، يمكن أن يوجد كل منهما مستقلاً عن الآخر. وهذا ما يرفضه الفيلسوف الفرنسي موريس ميرلوبونتي M.Merleau-Ponty (١٩٠٨–١٩٦١م) بشدة.

وهذا على أساس تصوره لأنطولوجيا البدن، وتأكيده وجود الوحدة بين الأنا والبدن؛ ذلك لأن بدننا ليس من قبيل الموضوعات الخارجية؛ إذ لا يمكن أن نوجد خارج أجسامنا؛ وهذا ما عبر عنه ميرلوبونتي بقوله: "أنا لست أمام بدني، فأنا داخل بدني، أو بالأحرى أنا بدني Je suis mon corps"(١٧). وفي هذا المعنى نفسه، يؤكد ميرلوبونتي أننا ليس لدينا أبدان، بل "نحن بدننا We are our body، أي "نحن في العالم من خلال أبداننا؛ ولذلك فإننا ندرك العالم بأبداننا. ففي الواقع، البدن هو ذات طبيعية، كما كان، وموضوع الإدراك"(١٨).

---

(١٦)حبيب الشاروني، ***فكرة الجسم***، ص ٢٣٣.

(١٧)خديجة هني، "التركيبة الميرلوبونتية وأسلاف فلسفة ميرلوبونتي"، في ***كوجيتو الجسد: دراسات في فلسفة موريس ميرلوبونتي*** (القاهرة: مركز الكتاب للنشر، الطبعة الأولى، سنة ٢٠٠٤م)، ص ٨٩.

(18)Taylor Carman,"The Body in Husserl and Merleau-Ponty", in ***philosophical topics*** (Vol.27, No.2, fall 1999), ***p***. 224.

(ISSN: 2536 - 9555)

ومن هذا المنطلق، يتجاوز ميرلوبونتي هذه الثنائية ليؤكد أن الإنسان ليس هو بالعقل المحض، ولا بالروح المفارقة، ولا بالوعي المتعالي، وليس هو أيضًا الرغبة والجسد فقط؛ بل هو وحدة عميقة منسجمة لا تنشطر، وحدة الوعي والبدن. وحين نفكر في البدن؛ فإننا نفكر في ذواتنا؛ لأن البدن ليس ما أملك بل ما أكون[١٩].

ويُفهم من ذلك أن ميرلوبونتي لا ينظر إلى البدن من زاوية التفريق بين البدن كذات والبدن كموضوع، ولكن من زاوية الاندماج المشترك للبدن الرائي والعالم المرئي بوصفهما وحدة لا تنفصم، فالبدن– بإيجاز– هو وحدة الكائن الرائي– والمرئي Voyant-visible"[٢٠]؛ مادام يقصد موضوعات حاضرة بجسميتها أمام الوعي. فالوعي ليس له وجود آخر منفصل عن وجوده الجسمي؛ بل هو وعي جسماني ملتحم بالعالم. إنه– بعبارة أدق– كوجيتو متجسد Incarnate Cogito، يكون مسلكه المميز هو التأسيس الإدراكي للعالم.

وفي المقابل، فإن التفسيرات السيكولوجية والفيزيقية والفسيولوجية كانت تنظر إلى البدن الحي إما على أنه موضوع فيزيقي شأنه شأن كل الأجسام الفيزيقية الأخرى، أي يكون شيئًا يوجد هناك ليُشاهد؛ ومِن ثَمَّ يمكن وصفه من حيث الأبعاد المكانية والزمانية، وإما على أنه موضوع يتفق مع سائر الموضوعات الأخرى في بعض الخصائص، ويختلف معها في بعضها، في حين أن البدن لا يمكن النظر إليه كموضوع من بين الموضوعات التي تكون حاضرة أمام الوعي؛ لأنه هو نفسه وعي[٢١].

---

[١٩]عبد الرحمان التليلي، "عنف على الجسد"، في ***عالم الفكر***، ص ١٥٧.

[٢٠]رشيد دحدوح، "معجم مصطلحات فلسفة ميرلوبونتي عربي_ فرنسي"، في ***كوجيتو الجسد***، ص ١٠٦.

[٢١]سعيد توفيق، ***الخبرة الجمالية: دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية*** (بيروت– لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، سنة ١٩٩٢م)، ص ص ٢٠٢، ٢٠٨.

وربما هذا ما دفع كلاً من جورج ليكوف ومارك جونسون في مفتتح كتابهما **الفلسفة في اللحم Philosophy in flesh** إلى الإعلان عن دَينهما لكلٍ من ميرلوبونتي وجون ديوي، حيث يقولان إننا نريد أن نشيد بفيلسوفين عظيمين للعقل المُجَسْدَن. قد استخدم ميرلوبونتي كلمة اللحم ليعبّر عن خبرتنا المُجَسْدَنة الأوليَّة وسعى إلى أن يركّز انتباه الفلسفة على ما دعاه "لحم العالم The flesh of the world"، العالم كما نشعر به من خلال الحياة فيه، أو بالأحرى من خلال خبرتنا المعيشة به. وبشكل لا يقل عن ميرلوبونتي رأى جون ديوي أن خبرتنا الجسدية هي الأساس الأولي لكل شيء يمكن أن نعنيه ونفكّر فيه ونعرفه ونتواصل معه. أو بإيجاز، إن البشر الحقيقيين لهم عقول مُجَسْدَنة تنشأ من أجساد إنسانية حية، وتتشكل بــها وتعطي معنى من خلالها[٢٢].

وعلى ضوء ما سبق يتبين لنا أن ميرلوبونتي لا يتحدث عن الجسد كفكرة؛ وإنما يتحدث عنه كوجود. فالجسد هو الذي يحقق لنا إمكانية الوجود، وإمكانية الفعل؛ بل إمكانية الاتصال. فجسدنا هو محركنا للوجود في العالم. أو بإيجاز، إنه أسلوب حضورنا في العالم.

ومن مجمل ما سبق يتبين لنا أن للجسد وجهين: إني أمتلك جسدًا، أو لدي جسد؛ لأنني أستطيع في حدود معينة، أن أجعله موضوعًا، أما الوجه الآخر فهو القول بأنني جسدي؛ لأنني لست شيئًا مستقلاً عنه. فعندما ألمس جسدي أشعر بذلك أنني ملموس. وعندما يمر جسدي بتجربة الألم أو اللذة فإني أنا الذي أمر بهاتين التجربتين[٢٣].

---

[٢٢] جورج ليكوف، مارك جونسون، ***الفلسفة في الجسد***، ص ص ١٣، ٤٩.

[٢٣] بدر الدين مصطفى، "مشكلة الجسد"، ص ٩٦.
وأيضًا، ساره عز الدين، ***الأنا المتجسد***، ص ٧٧.

(ISSN: 2536 - 9555)

ومِن ثَمَّ، فإن الأجسام البشرية ليست مجرد أشياء تشريحية أو فسيولوجية أو حتى مادية؛ بل هي وجودنا ذاته في هذا العالم، والذي به يوجد عالم لنا، هي تلك التي نتصرف من خلالها ونتحرك بها ونفعل بها ونعبر بها وعنها ونشعر بها. أو بإيجاز، أجسادنا هي ذلك الذي لا مفر منه في حياتنا. فالجسد ليس مجرد وسيط أو أداة للوعي؛ بل إنه تعبيرنا في العالم. ولذا، لا يمكن الحديث عن الوعي بدون الجسد[٢٤].

وعلاوة على ذلك، يعد الجسد– إن جاز لنا القول– هو المحرك والفاعل الموجه للتطورات التي طرأت على مباحث العلم المعنية بالجسد الإنساني، حيث كان ينظر إلى الإنسان على أنه عالم مصغر أو صورة مصغرة للكون الكبير، بل كان الجسد– كذلك– تعبيرًا عن الوحدة العضوية للمجتمع كله، ومن هنا جاء تحريم التشريح. وجاءت المحاولات الأولى لكسر هذا التحريم في نهاية العصور الوسطى حينما أصبح الجسد يختص بفرد معين، ولم يعد نموذجًا مصغرًا للكون كله، مما أتاح للعلماء تشريح الجسد البشري. وهذه هي المرحلة الأولى من النظر العلمي إلى الجسد الإنساني والمرتبطة بتشريح الجثث، والتي انتقلنا منها إلى المرحلة الثانية حيث تحولت فكرة الجسد بوصفه نظامًا فرديًا إلى تصوره مجمعًا للأعضاء، وهو ما أدى إلى نشأة علم الفسيولوجيا، وبعدها توالت التطورات حتى بلغنا علم البيولوجيا، الذي يعد الإنسان مجرد كائن بيولوجي له وظائف محددة، وأفعاله في الحياة مجرد تلبية لحاجات بيولوجية. وهكذا، يصبح الجسد متلقيًا سلبيًا للظواهر وتسلسلها المطرد. ويعتمد التفسير الفسيولوجي للجسد على فكرة الآلية، أي أن الإنسان شأنه شأن الآلة في ردود أفعاله المنعكسة. ولم تختلف النزعة السيكولوجية كثيرًا عن هذه النزعات، فالجسد فيها مازال خاضعًا لفكرة السبب والمسبب، فما هو إلا آلة لتنفيذ رغباتنا والتعبير عن مشاعرنا وانفعالاتنا[٢٥].

---

[24]Donn Welton, ***The Body*** (Blackwall publishing LTd, 1999), ***p***.137.

وأيضًا، بدر الدين مصطفى، "مشكلة الجسد"، ص ٩٢.

[٢٥]أنور مغيث، "الأجساد المتحركة: ميكنة الأحياء وخيال البيولوجيا"، في ***مجلة إبداع***، ص١٧.

في حين أن الجسد– بخلاف ذلك– ليس مجرد جملة وظائف عضوية تستطيع الفسيولوجيا أن تعرضها بدقة ووضوح، أو مجموعة خلايا يتركب منها الجهاز العضوي يستطيع علم التشريح أن يبينها في يقين؛ وإنما الجسد هو وجود الكائن البشري نفسه، يستطيع أن يعرفه بقدر ما يحياه.

ولهذا، يرى ميرلوبونتي أن التفرقة التقليدية بين الروح والجسد وهم وقع فيه الفلاسفة دون أن يفطنوا إلى أنه ليس ثمة جسد في ناحية وروح في ناحية أخرى؛ وإنما هناك روح متجسدة، إنها بديهية لا تحتاج إلى نقاش، وما الذات المدركة إلا أنها الذات القادرة على أن تشعر بالجسد على أنه جسدها، وهذا ما صرح به الشاعر بول فاليري Paul valéry (١٨٧١–١٩٤٥) بقوله: "تعرف نفسك بنفسك جسديًا"[٢٦]. ومِن ثَمَّ، فإن الأنا الجسماني أو الوعي المتجسد– على نحو ما رأينا عند ميرلوبونتي– يحسم مشكلة العلاقة بين النفس والجسد؛ ولكن دون أن يضحى بأي من طرفي العلاقة.

إذن، الجسد الإنساني ليس مجرد شيء مادي ممتد؛ وإنما هو معيش في اللحم، أو بالأحرى هو أناي. فإنه بمنزلة الحزمة الرابطة لكل ما هو إنساني، تتجلي فيه الوحدة العينية للجسم والروح والعقل والوعي. فالروح لا تغمر الجسد بل تحتضنه، والجسد نفسه مشبع بالروح. والروح هي معنى الجسد، والجسد– بدوره– هو تجلي الروح، وكل منهما يغلف الآخر. ولهذا، فالجسد ليس "ما" بقدر ما هو "كيف"، بمعنى أن ماهية الجسد لا تعني ما يكونه الجسد فحسب؛ وإنما تعني

وأيضًا، ساره عز الدين، ***الأنا المتجسد***، ص ٣٣.

وكذلك، بدر الدين مصطفى، "مشكلة الجسد"، ص ٨٣.

[٢٦]بدر الدين مصطفى، "مشكلة الجسد"، ص ٧٩.

وأيضًا، سمية بيدوح، ***فلسفة الجسد***، ص ١١.

وكذلك، حبيب الشاروني، ***فكرة الجسم***، ص ص ٣٣، ٢٣٥.

(ISSN: 2536 - 9555)

الكيفية أو الأسلوب الذي يكون عليه الجسد أيضًا، أي تتجلَّى ماهية الجسد من خلال أسلوبه الخاص في الوجود.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن البحث في طبيعة الجسد لا يشكل موضوعًا يشغل اهتمام العلماء والفلاسفة فحسب، ولم يقتصر ظهوره في حقلي العلم والفلسفة؛ وإنما أصبح موضع اهتمام من قِبل الفنانين كذلك. بحيث صار موضوع الجسد يشكل مجالاً أكثر اتساعًا للدراسات البينية– تلك السمة المميزة لفلسفات النصف الثاني من القرن العشرين– التي تقع على التخوم بين مختلف الحقول المعرفية، على نحو ما يتجلَّى بوضوح في فنون ما بعد الحداثة، وبوجه خاص فن الجسد.

وينبغي في هذا السياق ملاحظة أن التأسيس الفلسفي الفينومينولوجي– كذلك– لمفهوم الجسد يمكن أن يمدنا بإطار نظري يمكن تطبيقه في فهم خبرتي الإبداع والتلقي الفني في بعض صوره، وفهم الأعمال الفنية التي تُعني بمسألة الجسد[٢٧] بمستوياته المختلفة سواء أكان يمثل صورة فنية أم موضوعًا للعمل الفني، أو يُشكل– كذلك– مادة العمل الفني ذاته. وهذا ما سوف يتضح لنا في سياق الصفحات التالية.

٢- **الجسد أفقٌ روائيٌ**:

المتأمل في تاريخ الفكر الغربي– إذن، كما أشرت من قبل– منذ بدايات العصر اليوناني حتى منتصف القرن العشرين يلاحظ أن هناك العديد من الرؤى والتوجهات التي اختلفت حول طبيعة الجسد. فبرغم بداهة الجسد ومدى قربه منا إلا أنه يظل –من حيث طبيعته– بعيدًا عنا. فقد مر الجسد بتاريخ طويل من

---

(27)Andrew J. Mitchell, "Phenomenology of the Body: Beyond the upright", in ***Institute for Hermeneutic phenomenology*** (Summer 2012), ***p***.1.

وأيضًا، ساره عز الدين، ***الأنا المتجسد***، ص ص ٣٩٦–٣٩٧.

الفصل التعسفي بينه وبين الروح، وكأنهما قطبان متقابلان يتباعدان أكثر مما ينجذبان كلَّ منهما إلى الآخر.

في حين أن هذين القطبين (أي الروح والجسد) هما قطبا الوعي الإنساني، اللذان عمل ميرلوبونتي- كما رأينا من قبل- على محو الحدود الفاصلة بينهما، كما حاول تأكيد التوافق بينهما عن طريق فكرته عن الوعي الجسماني، على أساس أن البدن جهاز معرفي؛ مادام الوعي متجسدًا في صورة البدن ويقصد عالمًا ملتحمًا به.

ولكن، إذا كانت مسألة الجسد قد شغلت الفلاسفة والعلماء على حدٍ سواء، إلا أن حضوره في الفن اتخذ شكلا مغايرًا وأبعادًا ومستويات مختلفة: سواء تعلق الجسد بجوهر العمل الفني، أي بوصفه الصورة الفنية ذاتها، أو كان يُشكل مادة العمل الفني، سواء بوصفه قماشة الرسم، أو من خلال التعبير الحركي أو الإيماءة الجسدية التي تبطن المعنى بداخلها، أو تمثل في دور الجسد على مستوى الخبرة الإبداعية أو على مستوى خبرة التلقي للعمل الفني.

أ- <u>قدسية الجسد (رمز الكون والوجود):</u>

عاش الإنسان في الحقبة التوتيّة(•)، أي منذ حوالي ثلاثة آلاف سنة، ضمن مفهوم الجسد المدنّس، وأما في الحقبة التي سبقتها، فقد كان الجسد- بخلاف ذلك- أقرب إلى المقدّس، حيث كان يُنظر له على أنه صورة مصغرة للكون والوجود، أو بالأحرى كان الجسد تعبيرًا عن الوحدة العضوية للمجتمع كله، وعلى هذا الأساس تم تحريم التشريح- كما ذكرت من قبل- لهذا الجسد المقدس. وفي

(•) الحقبة التوتية: هي المرحلة التوتية أو التينية (نسبة إلى ورقة التوت أو التين) كحقبة ايديولوجية فسيولوجية، والتي تشكل الثلاثة آلاف عام الأخيرة. وهي مرحلة الإنسان الأول، الذي استخدم كثيرًا من منتجات الطبيعة؛ أهمها جلود الحيوانات لتدفئة جسده. انظر إلى ذلك بالتفصيل، ماهر الصراف، ***فلسفة بيولوجية الجسد*** (بيروت- لبنان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، سنة ٢٠١٦)، ص ص ٢٩-٣٠.

(ISSN: 2536 - 9555)

المائة والخمسين سنة الأخيرة هزت الإنجازات العلمية هذه المقولة، ليُنظر إلى الجسد بعين محايدة، بين تناقض المقدّس والمدنّس[٢٨].

بينما تأسست النزعة الفردية في المجتمع الأوروبي، وصار الجسد يُرى فيه مرتكزًا للفرد، انطلق على الجانب الآخر فن رسم الوجه من حيث هو تعبير عن الفرد ورمز له، عاكسًا بذلك الاهتمام الجديد بأهمية الفرد، ومؤكدًا اختلافه وفرديته من خلال الوجه.

ثم بانتشار عمليات التشريح للجسد الإنساني، وإضفاء المشروعية عليها، بدأت الاستهانة بقيمته بوصفه تجسيدًا للإنسان والكون كله ورمزًا لمركزية الفرد. ومِن ثَمَّ، تأكيد قدسيته. ولكن، تحوّلت النظرة إلى الجسد بحيث لم يعد تجسيدًا للإنسان والكون، بل أصبح مجرد مادة للتشريح. ومع التطور التكنولوجي واغتراب الإنسان عن جسده والتصاقه بالآلة أدى ذلك إلى قولبة الجسد وتنميطه؛ بل إدراجه ضمن الصيرورة المادية وتغييب وعيه؛ إذ انحصرت رؤية الجسد– بدءًا من القرن السادس عشر– بوصفه آلة، وطغى تصور للعالم والجسد بوصفهما يماثلان الآلات. ومِن ثَمَّ، فإن كلاً من العالم والجسد يمكن أن يكونا موضوعين للسيطرة والتحكم. ومن هنا، تحطمت كل المفاهيم السابقة عن الجسد، كاتصاله وامتزاجه بالعالم وتماثله بوصفه كلًا، وأصبح الجسد منقطعًا موضوعيًا عن الكون والطبيعة والإنسان الذي كان يجسده. وتبدى الجسد البشري كمادة تشريحية يجري تعرف بنيته الداخلية، وساد– إذن– في الثقافة الأوروبية تيار يُسمى بالثقافة العالمة، يستمد معارفه من العمليات التشريحية والفيزيولوجية، التي يقترن الجسد لديها بالملكية، ويراه مختلفًا عن الإنسان الذي يجسده[٢٩]. ومع تقدم علم التشريح خاصة على يد الطبيب البلجيكي أندرياس فيزاليوس A.Wesel (١٥١٤–١٥٦٤م)

---

[٢٨]المرجع السابق، ص ٢٩.

[٢٩]فوزي فهمي أحمد، "المسرح وجسد الإنسان"، في ***مجلة فصول*** (المجلد الثالث عشر، العدد الرابع، شتاء ١٩٩٥م)، ص ١٣.

وأيضًا، شاكر عبد الحميد، "أنثروبولوجيا الجسد والحداثة"، في ***مجلة إبداع***، ص ٩٦.

وأيضًا قبله على يد المصور الإيطالي ليوناردو دافنشيLeonardo da Vinci (١٤٥٢-١٥١٩م) انزاحت القداسة عن الجسد وأصبحت عمليات تشريحه تتم على الملأ في الساحات أمام جماهير غفيرة من البشر، ومع تقدم فنون الرسم والتصوير تقدمت في المقابل علوم الطب، وكان كلاهما يستكشف الجسم الإنساني بطريقته الخاصة. وبناءً عليه، كان هناك اختزال للجسد ونزع للهالات التي طالما أحيط بها، وفي الوقت نفسه تأكيد وجوده الخاص والفريد[٣٠].

وبعد ترنح الجسد بين المدنّس والمقدّس، يغدو الجسد في عالم آدم[•] الشعري ليس هو الجسد الذي نعرفه، والذي يتكون من لحم ودم وعظام؛ إنما هو الكون والوجود. وهو الحقيقة الوحيدة- في هذا العالم- التي يتشبث بها في يأس، يقول آدم في قصيدته ***مقام الجسد*** :

إنه الجسد
يشرح لي طريقة قيامته
وعدد صلواته في اليوم والليلة وأهيئ له نفسي
والأرض
تنفرج عن أيقونة الجسد
بلا منازع أو قوة
كيف أعلن عن قيامة أخيرة وأصطفي من النار لغة
وحيدة
لتكون مقامي
أيها الجسد:
اخرج عليَّ من مكمنٍ ضيقٍ حرجٍ

---

[٣٠]المرجع السابق، ص ٩٣.

(•) طرح محمد آدم مسألة الجسد في دواوينه المتعددة من قبيل: "حجر وماس"، "متاهة الجسد"، "أنا بهاء الجسد واكتمالات الدائرة"،"هكذا عن حقيقة الكائن وعزلته أيضًا".

(ISSN: 2536 - 9555)

وتصبب عليَّ
كاليواقيت
وتشبث بجنازاتي
وقل لي: أنا الأول والآخر والظاهر والباطنُ
ولا تقل لي:
أنا أنت وأنت أنا
فبيننا علامة
ومواثيق على ما نخفي وما نعلن[٣١].

في هذه القصيدة يستبدل الشاعر الجسد بالمقدس؛ ليتحول الجسد نفسه إلى المقدس؛ ولذلك تراه يستخدم كافة مصطلحات ومفردات الصوفية. فإنه يتوحد مع الجسد، ويصلي في محرابه، ويتحرق شوقًا إلى أن يحل ألغازه، وأن يؤول حالاته وتجلياته، ويجتهد في أن يفسر ما أستغلق من معانيه وأسراره. فالشاعر هنا يتسامى بالجسد ليحوِّله إلى أيقونة مقدسة.

يحتفي محمد آدم بالجسد في العديد من قصائده، ويسمو به إلى مستوى الكائن المقدس؛ إذ نسمعه يقول مخاطبًا ومناجيًا الجسد في قصيدته ***نهايات الجسد، سيادة الفراغ***:

أيها الجسد
يا كلي
يا جزئي
أين ألتقي بك؟ وما هي مراسيك؟ قل لي
الكلمات كلها لك

[٣١]حسن حماد، ***جماليات العبث في شعر محمد آدم*** (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، سنة ٢٠١٩م)، ص ص ٧٥-٧٦.

الأقمار كلها لك
والليالي كلها لك[٣٢].

وتجدر الإشارة هنا إلى أن الجسد في عالم محمد آدم الشعري ليس الجسد بمعناه الإنساني الضيق فحسب؛ بل إن الجسد يستغرق– لديه– الكون كله. وفضلاً عن ذلك، يتخذ الجسد عنده صورًا شتى لا حدود لها، فتارة يصبح الكون، تارة الهيولي الذي لا أول له ولا آخر، وتارة المهيمن على عناصر الطبيعة وأخرى يصبح المقدس.

ولقد تبين لنا على ضوء ما سبق أن الجسد قد امتلك بالفعل تلك الوضعية الخاصة داخل نصوص محمد آدم الشعرية، حيث تميزت تجربته بامتلاك رؤية خاصة لحضور الجسد ومفرداته؛ إذ إن كتابة آدم الشعرية لا تجعل من الجسد– كما رأينا من قبل– مكانًا لتفرد الذات، بقدر ما تجعل منه عالمًا تقيم فيه الذات، أو بالأحرى إنها لا تجعل من الجسد صيغة للحضور داخل العالم بقدر ما تجعل منه العالم كله[٣٣].

ومن مستوى تصوير الجسد كموضوع للعمل الفني ننتقل إلى مستوى ثانٍ يُشكل فيه الجسد الوسيط المادي الذي يحمل عالم العمل الفني أو مادته.

ب–<u>الفن الجسدي بوصفه صورةً بلوريةً:</u>

لاغرو أن هناك العديد من التحولات التي حدثت في الفنون المختلفة فيما بعد الحداثة. وربما ستبرز لنا هذه التغيرات بصورة قوية عندما نستعرضها من خلال فن الجسد، الذي ظهر في الستينيات من هذا القرن كأحد النماذج التطبيقية على تحول العمل الفني إلى مجرد منتج ثقافي يعكس الواقع ويستخدم أدواته.

---

[٣٢]المرجع السابق، ص ص ١٤٠–١٤١.

[٣٣]شوكت المصري، "الشعرية والعلامة والجسد: دراسة نقدية في أعمال محمد عفيفي مطر الشعرية"، في ***<u>مجلة فصول</u>*** (العدد ٦٢، ربيع وصيف ٢٠٠٣م)، ص ٤١٧.

(ISSN: 2536 - 9555)

والواقع أن الجسد لا يشكل هنا موضوع العمل الفني أو أنه الصورة الفنية؛ وإنما هو مادة العمل الفني ذاتها؛ إذ يُستخدم الجسد الإنساني بأشكال غير مألوفة من أجل تقديمه كوسيط فني يعكس رؤية المجتمع عن الجسد سواء كان يقدسه أو يرفضه.

ويعد فن الجسد من الفنون التي تعبر عن قابليتها السريعة لاستيعاب التغيرات المستمرة، وقدرتها على التفاعل مع الجديد. فإنه يعد نمطًا من الأعمال الفنية الصادمة وغير المستساغة للمتلقي، التي تتجاوز المعايير الجمالية المتعارف عليها في الفنون الكلاسيكية. إذ يقوم فن الجسد باستخدام الجسد كمادة لهذا المنتج الثقافي ينجز عليها الفنان رسوماته ونقوشه. حيث أصبح الجسد يعامل كقماشة الرسم يختلف أساليب الرسم عليها من فنان لآخر حسب الثقافة والمجتمع، حيث كان الإلحاح على استخدام الجسد بتجلياته العنيفة والصريحة، وبأشكاله القبيحة والصادمة محور اهتمام الفن التشكيلي عند فناني الجسد.

وعلى ضوء ما سبق يتبين لنا أن فن الجسد يعد حالة من الانحراف عن الصيغة التقليدية لتجسيد النسب المُثْلى للجمال البشري، وإلغاء المسافة الفاصلة بين الواقع وترجمته الفنية من خلال تعبير الفنان بالجسد عن الواقع. وهذا الانحراف اتضح في عروضهم للجسد القبيح والجروتسكي في أعمالهم الفنية التي عبرت عن حالات المعاناة والتعذيب والقبح الواقعي الذي يعكس ما يسود العالم من الفوضى والانحلال[٣٤].

وتجدر الإشارة إلى أن استخدام الجسد كمسطح تصويري فيما بعد الحداثة يأتي استجابة لمحاولة التطرق لمنطقة جديدة من الثقافة تتجه نحو تسليع الفن أو

---

[٣٤]محمود أمهز، ***الفن التشكيلي المعاصر: التصوير(١٨٧٠-١٩٧٠)*** (بيروت: دار المثلث للتصميم، سنة ١٩٨١م)، ص ٣٠٦.

استخدامه كوسيلة لترويج ثقافة الاستهلاك، والتي تشكل حافزًا لنمو هذا الفن والوصول به إلى أقصى حالات التطرف من أجل التجديد والتنوع.

وقد بلغ العنف الرمزي لفن الجسد أقصاه حين لجأ لتعذيب الجسم البشري كوسيلة من وسائل التعبير الفني، والذي من خلاله يؤكد الفنان أن الموت والمعاناة يشكلان العالم وعملية الإبداع الفني معًا، وقد استخدم هذا العنف في الفن للتعبير عن الجمال الفني من خلال موضوعات قبيحة أو غير مألوفة؛ لتكشف عن التعاسة الذاتية، وتهدف إلى معالجة المبتذل اليومي[٣٥].

والحقيقة أن الهدف الرئيس من فنهم هو جعل الجسد مادة تشكيلية تقدم نوعًا من الواقعية الاجتماعية. ومِن ثَمَّ، لم يلقَ هذا الفن استحسان المشاهدين لغرابته وإثارته للعديد من المشاكل الاجتماعية، من حيث كونه نوعًا من أنواع تغيير الذات الذي يقوم به شباب ونساء، إلى جانب المبدأ القائل بأن أجساد البشر يتم تشكيلها وتحويلها من خلال ممارسات حضارية وثقافية يترجمها هذا الفن. إنه تحدٍ للحالة الطبيعية لأعراف الجسد الغربي، كما أنه شكل من أشكال الزي الذاتي لثقافة ما بعد الحداثة[٣٦].

ولعل من أبرز الفنون التي تُظهر هذا في صورة مجسدة ومشهد واحد، هو فن التصوير الحافل بالعديد من الأمثلة على هذا الفن الجسدي، على نحو ما يتجلَّى ذلك بوضوح في أعمال الفنان الأسترالي هيرمان نتش Hermann Nitsch (وُلِدَ في عام ١٩٣٨)، التي عبرت عن مآسي وآلام العصور الوسطى، حيث استخدم الدم وسيطًا فنيًا يكشف عن مدى الألم والمعاناة التي عانها الإنسان في تلك الفترة، ومدى العنف الذي هبط بالإنسان إلى مستوى الوحوش، مجسدًا موضوعاته في عروض طقوسية. وتمثلت هذه الموضوعات في مشاهد الدم والصلب والحيوانات

---

[٣٥]طلال معلا، ***الفن والعنف*** (مكتبة الشارقة، الطبعة الأولى، سنة ٢٠٠٣م)، ص ٦٠.

[36]Victoria L.Pitts, ***In the flesh: the cultural politics of Body modification*** (New York: palgrave MacMillan II, 2003),***p***. 23.

(ISSN: 2536 - 9555)

المذبوحة والجنس والوحشية والمذابح، مما يعكس رؤيته التي تندد بالعنف والظلم والاضطهاد الذي وجد في المجتمع الغربي عقب الحروب، وعبر عن ذلك من خلال الألوان الصارخة الحاضرة بوضوح وقوة في أعماله، حيث كان يستخدم العناصر الملطخة بالدم من قمصان وأخشاب الصلب علي نحو مثير للنفور والاشمئزاز، بحيث يمكن تسميتها بدون مبالغة مهرجان الدم، على نحو ما يتجلَّي ذلك بوضوح في لوحته المعنونة باسم ***المسيح تحت النزف***، و***تحت جلدي under my skin*** عام ٢٠١٠. فكانت هذه الطقوس بمثابة علاج بالصدمة، أو بالأحرى أنها تُحدث للمشاهد نوعًا من التطهير[٣٧].

هيرمان نتش، المسيح تحت النزف هيرمان نتش، تحت جلدي(٢٠١٠)

ولدينا الفنان الأمريكي سبنسر تونيك Spencer Tunick (وُلِد في عام ١٩٦٧)، الذي عبر عن فنه الجسدي بطريقة أقل عنفًا؛ إذ يظهر في أعماله الأجساد الجماعية العارية كعنصر رئيس في مشهد ملحمي صادم يتوارى فيه الفرد لأجل الجمهور، فيظهر فيه الفرد بصورة جزئية ضمنية غير واضحة وسط مجموع تلك الأجساد العارية كالسيقان والرءوس والأذرع ، على نحو ما نشهد ذلك في عمله الفني المعنون باسم **الفيضان الإنساني Flood of the humanity**[٣٨].

[37]John Walker, ***Art since pop: Thames and Hudson*** (London, 1975), ***p***.49

[٣٨]طلال معلا، المرجع السابق، ص ٦٣.

سبنسر تونيك، الفيضان الإنساني

وفي مجال فن الجسد يمكن اعتبار الفنانة الفرنسية سوزان أورلان Suzanne Orlan (وُلِدت في عام ١٩٤٨) إحدى الشخصيات البارزة في الفن الجسدي؛ إذ هي جعلت من نفسها موضوعًا لمعظم أعمالها الفنية، فقط في كل مرة تغير من شكلها بإجراء جِراحات التجميل، حيث تتسم أعمالها باستخدام الجسد الإنساني بصور قبيحة وغريبة من خلال وسائط متعددة كالدماء والأجسام العارية. كما استخدمت وسائط تشكيلية أخرى تتسم بالطرافة والبشاعة الصادمة، وهو ما ظهر في ***مشعل الحروب***، الذي نرى فيه رجل يستلقي ويفتح ساقيه بشكل يثير نفورنا واشمئزازنا. وهذا يختلف عن عملها الآخر المعروف باسم ***رسم معمول بالدم والأصابع***؛ إذ يجسد هذا العمل فكرة الموت بطريقة قبيحة وعنيفة مستخدمًا الجسد كمادة فنية تشكيلية[٣٩].

وتعد أورلان رائدة الاستعارة الجسدية؛ وذلك حينما بدأت جِراحات التجميل لجسدها كمادة أولية للعمل الفني الجراحي من خلال إجراء عدة جِراحات تجميل تعبيرًا عن رفضها للطبيعة البشرية بشكلها الذي فطرت عليه؛ لكي يتم تحويل

[٣٩] المرجع السابق، ص ص ٦١-٦٢.

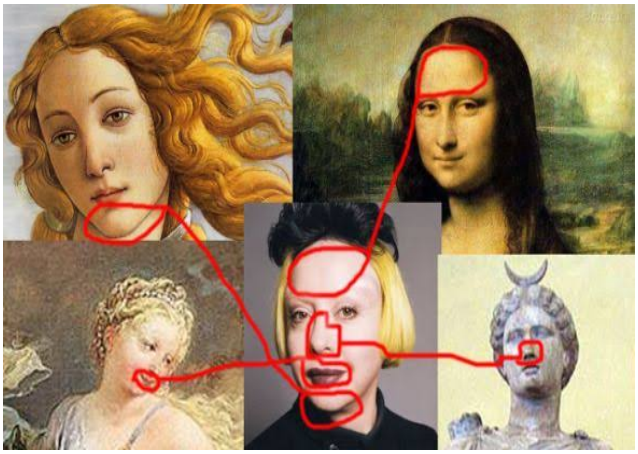
(ISSN: 2536 - 9555)

جسدها كل مرة إلى عمل فني متغير. وقد تم تصويرها في نماذج فوتوغرافية متعددة تعكس فكرة العنف والموت والبشاعة[٤٠].

وبدأت ذلك منذ الخامسة عشرة من عمرها، حيث سارت أفكارها نحو الاعتقاد بأن تغيير جسدها جراحيًا يمكن أن يكون عملاً فنيًا قويًا، وفيما بين عامي ١٩٩٠–١٩٩٥ خضعت لتسع جِراحات تجميل، تهدف من ورائها إلى نحت جسدي لإعادة إبداع الذات. فلم تحاول استخدام الجراحة التجميلية بالمعنى المتعارف عليه لتجميل نفسها أو أن تصبح أصغر سنًا؛ وإنما لتصنع المختلف وتبدع صورة ذاتية مثالية تستند فيها إلى ملامح مأخوذة من نساء في أعمال فنية شهيرة: ففي إحدى العمليات غيرت فمها لتحاكي أوربا لفرانسوا باوتشر François Boucher's Europa، وعملية أخرى غيرت جبهتها لتقلد الحاجب البارز للموناليزا ليوناردو دافنشي، كما غيرت أنفها لتبدو مثل ديانا، وكذلك غيرت ذقنها لتبدو مثل فينوس بوتيشيلي Botticelli's Venus

ليوناردو دافنشي، الموناليزا، بوتيشيلي، ولادة فينوس، فرانسو باوتشر، أوربا

[٤٠]نفسه، ص ٦٣.



صورة لوجه سوزان أورلان نشهد فيه ملامح فينوس وأوربا وديانا والموناليزا

وخضعت- كذلك- لجِراحة تجميل أطلق عليها النقاد "قرون الشياطين Devils horns"، وزينتهم بكحل لامع لإبراز وجودهم؛ لكي تتألق تحت أضواء الكاميرا[٤١].

سوزان أورلان ، تتخذ من جسدها مادة للفن الجسدي

(41)Stuart Jeffries, "A radical artist", in guardian.co.uk (Wednesday 1July 2009), ***pp***.1-2.: بحث منشور على الإنترنت موقع

(ISSN: 2536 - 9555)

والواقع أن أورلان فنانة راديكالية a radical artist تحتفظ بـ "ذخائر اللحم reliquary of flesh"، أي قطع من لحمها محفوظة في سائل، خلفتها عملياتها الجراحية، وأجزاء من فروة رأسها لايزال شعرها ملتصقًا بها، والتي تقول عنها "هذا هو جسدي This is my body". هذا "السوفت ويَر" الخاص بي، لقد وهبت جسدي للفن؛ لتغيير الهوية. فكل ما تفعله من تشويه متعمد لشكلها أو الإخلال بمبدأ التناسب بين أجزاء وجهها وجسدها على العموم بجِراحات التجميل، حيث نرى ساق صفراء وأخرى وردية، ما هو إلا الفن الجسدي carnal art، الذي تهدف من خلاله إلى خلق صراع ضد الطبيعة الفطرية، وتغيير هويتها حيث تعد جسدها الوسيط المادي لفنها، بكل ما تُجريه عليه من تغييرات بحيث يصبح "السوفت ويَر" الخاص بها، أي الذي به تغدو ما تكون وعلى النحو الذي تكون عليه. وربما هذا ما دفعها في معرض لوكسمبورج إلى محاولة زراعة خلاياها بين خلايا كلًا من البشر والحيوانات الأخرى، وهذا ما أكدته بقولها: "من الحاسم للفنانين أن نعمل تحت مظلة التكنولوجيات. فمن المهم أن نعمل فيما بين العلم والفن. وخاصةً، إذا كنت امرأة...، فكل شيء يغدو بنكهة مختلفة عندما تفعله المرأة"(٤٢).

وما يجب ذكره أنه في قلب جِراحات التجميل التي تقوم أورلان بإجرائها تكمن عملية أخرى هي التهجين Hybridity، وهي العملية التي كانت تحاول أن تمزج فيها بين خلايا بعضها إنساني وبعضها حيواني في جسد واحد، بحيث تعبر الأعمال الفنية المهجنة عن تداخل الأنواع البشرية والحيوانية، وبشكل يبدو وكأنه تحدٍّ لقوانين الطبيعة والعقل.

ومِن ثَمَّ، يمكننا القول بأن: أورلان قد أثارت ضجة كبيرة في عالم الفن في الأونة الأخيرة بسبب فن الجسد الراديكالي، الذي قامت فيه– كما رأينا من قبل–

(42)Ibid., ***p***.3.

بإعادة تشكيل وجهها جراحيًا أمام الكاميرا، على نحو ما نشهد ذلك في مهرجان الوسائط المتعددة بأمستردام في أغسطس ١٩٩٥م، حينما وجهت لها دعوة بالحضور، بينما تتحدث وهي تعرض صور إحدى عملياتها على الشاشة خلفها، صُدِمَ المشاهدين حينما شاهدوا الجراح وهو يُدخل الإبر في وجهها، ويقطع شفتيها، والأكثر بشاعة هو قطع أذنها، بينما أورلان غير متأثرة بهذه الصور؛ بل أبدت اندهاشها من رد فعل الحضور المصدومين من هذه الصور المفجعة الصادمة وإغماء خمسة من المشاهدين. وهذا من منطلق رؤيتها بأن: "الفن الجيد يتعلق، بعد كل شيء، بتغيير تصوراتنا وفتح آفاق جديدة...، فالفن يجب أن يكون عدوانيًا ومضطربًا وغير سار حتى تكون له وظيفة اجتماعية. فالفن ليس لتزيين البيوت؛ لأن لدينا بالفعل الكثير من أحواض السمك والنباتات والسجاد والستائر والأثاث"[٤٣].

وعلى ضوء ما سبق يتبين لنا أن أورلان تناهض الفكرة المبتذلة القائلة بأن الفن والجمال قائمان على الزينة، فالفن أكثر من مجرد كونه زينة تضاف إلى البيوت والمعمار بوجه عام، على نحو يثير فينا الشعور بالهجة والسرور والمتعة؛ وإنما الفن الجيد- بخلاف ذلك- هو الذي يُصدمنا ويثير نفورنا واشمئزازنا ويزيد من شعورنا بعدم الارتياح، ويزيد- كذلك- من حيرتنا مما يدفعنا إلى التساؤل.

وتواصل أورلان الحديث عن أعمالها الفنية في المؤتمرات والمهرجانات في جميع أنحاء العالم، حيث تعرض صورًا ومقاطع فيديو لعملياتها تحت شعار "جسدي هو فني my body is my art"، وترى أن ما بعد الحداثة قامت بتفكيك الجسم المادي، حيث أصبحت فكرة الجسم الطبيعي شيئًا من الماضي، فأصبح

(43)Kathy Davis, "My Body is my Art": cosmetic surgery as feminist utopia?"
ejw.saga pub.Com pennsyl vania state university (September, 2016), **pp**.23,29. بحث منشور على الإنترنت موقع:

(ISSN: 2536 - 9555)

يوجد أطفال الأنابيب والمعالجة الوراثية، وجِراحات التجميل؛ إذ يمكننا حاليًا التدخل في الطبيعة. وبناءً عليه، ستصبح الأجساد في المستقبل غير مهمة بشكل متزايد، بحيث لا تعد أكثر من كونها "زي costume" أو "ناقلة vehicle"، شيئًا يجب تغييره وفقًا للتكوينات الاجتماعية وخلق هويات مختلفة، حتى نصبح "ما نحن عليه to become who we are"[٤٤].

وبذلك، فإنها تعكس رؤية ما بعد الحداثة حول الهوية بوصفها مجزأة ومتعددة ومتقلبة. فبالنسبة إلى أورلان، جِراحات التجميل كفن هي طريقة لتقرير المصير ووسيلة لسيطرة النساء على أجسادهن وتصميمها من جديد. ولذا، فإنها تستخدم جسدها بوصفه أداة أو وسيلة لفنها تعرض من خلاله رؤيتها عن الجمال والهوية، وتؤكد من خلاله أنه يمكن للفن، بل ويجب عليه، أن يغير العالم، لا أن يمثله[٤٥].

وهنا تجعل أورلان سؤال سبينوزا عن: ما الذي يمكن أن يفعله الجسد؟ نصب أعينها، حيث لا يُحدد الجسد في إطار أعضائه أو مجموع وظائفه؛ وإنما بالأحرى في حدود ما يقدر على فعله، ومدى قدرته على التأثير، وفي هذا المعنى تقترب أورلان من دولوز وجوتاري Deleuze–Guattari، اللذين يريان أن المعنى لا يعبر عما يكونه شيء ما؛ وإنما بالأحرى يعبر عن قدرته على أن يصبح. ولذا، اتبعت أورلان استراتيجية فنية معينة لدمج صور عصر النهضة لتبدع تصميم جسدي يتم تحقيقه من خلال جِراحات التجميل، التي تعد أمرًا افتراضيًا وحقيقيًا معًا وفي الوقت ذاته. أو بتعبير آخر، وجه أورلان هو في الواقع ما يبدو عليه فعليًا[٤٦]، أي ما أصبح عليه، وما يمكن أن يكون عليه في المستقبل.

---

(44) Ibid., **p**.29.
(45) Ibid., **pp**.30-31.
(46) Suzanne Moss, **Orlan/Deleuze: corporeal/(in) corporeal** (University of Tasmania, 2003), **pp**. 19, 24.

هكذا، يمكن القول بأن أورلان- بذلك- تجبر المشاهد على التفكير بشكل مختلف، وتُحدث له تحوّلاً في فهمه لما يمكن أن يصبح عليه وجه ما أو جسد ما على وجه العموم، حيث فجأة تجد نفسك أمام أفق من الإمكانات الجديدة المحتملة. وربما نزعتها النسوية هي ما دفعتها لهذا الاهتمام والتوجه الفني، الذي جعلها ترفض أن تجعل من جسدها، بوصفها امرأة فاتنة، موديلاً للرسم، أو أجراء جِراحات تجميل بمعناه الدارج لدى عامة الناس، بل تجاوزت في مسعاها العجائبي في استجلاب فنها من تشويه وجهها وجسدها عمومًا من أجل خلق ذات بديلة، لا يتم تعريفها من خلال الهوية؛ وإنما نتعرف إليها من خلال عملية الصيرورة، أو بالأحرى من خلال عملية مستمرة من الإنتاج والإبداع؛ مادام الجسد جاهزًا لإعادة إنتاجه من جديد(٤٧).

فالفن عند أورلان- إذن- ليس تمثل للعالم، ولكنه يبدع الاختلاف، ويجعل العالم يصبح؛ مادامت طبيعة العالم لا تكمن فيما يكونه فحسب؛ وإنما فيما يمكنه أن يكون عليه. ومِن ثَمَّ، تنشغل أورلان بالحدث نفسه الذي يتم فعله على الجسد، أي بالإجراء الجراحي الذي فيه يصبح الجسد فضاء افتراضيًا وواقعيًا معًا وفي الوقت ذاته، تجري عليه ما تجريه من تغييرات وتحوّلات فعلية تحوي بداخله أفقًا من الاحتمالات والإمكانات. فما من مرة قامت فيها بتغيير ملامح وجهها من خلال إجراء جِراحة تجميلية إلا وتعمد التركيز على الاختلاف، وحذف الهوية الموحدة، بحيث تطلق العنان لبناء فضاء من الهويات والتشكلات والاحتمالات، التي يمكن أن يكون عليها وجهها خاصةً وجسدها عامةً. فكانت تراهن في فنها على أن الفنان لديه القدرة على تغيير أذواق المتلقين، بل على تقبل أي شيء حتى لو كان صادمًا وغير مستساغ.

(47)Ibid., ***pp***.31, 34.

(ISSN: 2536 - 9555)

ومِن ثَمَّ، خلقت بمساعدة التكنولوجيا واقعًا افتراضيًّا نلقي فيه ببصرنا على صورها وعروضها المباشرة لعملياتها الجراحية التي من خلالها تنتج الجسد كيفما تشاء دونما التزام بمعايير الجمال الكلاسيكية، لتخلق عوالمها الخاصة، فهي لا تجمل المظهر بل تغيره وتحوّله. وهكذا، فإن ما تقوم به أورلان ليس إعادة إنتاج جسد المرأة؛ وإنما تقوم– على العكس من ذلك– بإنتاج مظهر جديد يحمل كل الاحتمالات الممكنة، التي تثير– بدورها– لدى المتلقي الإحساس بهذا الفضاء من الإمكانات الجديدة؛ مادام الجسد ممكن أن يصبح أي شيء، وكل شيء.

ثمة إحساس متزايد الآن بأننا نشهد ميلاد حقبة جديدة، حقبة تضع فيها أورلان حجر الأساس لممارسة فنية جديدة باتت معروفة في الغرب باسم "الفن الجسدي"، الذي يدمج فيه الفن بالتكنولوجيا الخاصة بتسجيل وعرض وتخزين الصور. تلك الصور الافتراضية لوجهها وجسدها كله تمتلك القدرة على التأثير، بل تعمل على تحطيم الهالة التي كان يحظى بها الجسد في السابق، حينما أصبح وسيطًا ماديًّا مرئيًا يقبل مختلف التحولات. ولذا، لجأت بفنها الجسدي إلى التحرر من تصوير الواقع وتمثله كما هو، عبر مجموعة من الطرق والأساليب. إذ يمثل جسدها القدرة والرغبة في تكوين علاقات جديدة وإحداث العديد من التأثيرات، وخاصة حينما خضعت للعديد من جِراحات التجميل تجمع فيها بين ملامح نساء يعدن موضوعًا لأعمال فنية مشهورة في عصر النهضة، كمجموعة متداخلة ومتفاعلة من الأجسام، منطلقة في ذلك من اعتقاد رئيس بأن العمل الفني هو آلة لإنتاج أو توليد تأثيرات معينة، علامات معينة، من خلال إجراءات يمكن تحديدها، إجراءات قابلة لتحديد طابعها الخاص. فالرغبة– كما يرى دولوز وجوتاري، بخلاف النظرة الدارجة– ليست فقدان ولكنها إنتاج الواقعي، هي شيء ما معطى[٤٨].

(48)Ibid., ***p***.33.

وهنا ينبغي أن نلاحظ– كما ينبهنا دولوز وجوتاري في كتابهما ***الزمن– الصورة Time-Image***- أن فن أورلان الجسدي أقرب إلى كونه صورةً بلوريةً crystal image، وهي تلك الصورة الافتراضية virtual image، التي تتوافق مع صورة واقعية معينة، وبدلاً من كونها متحققة سلفًا، يجب أن تتحقق في صورة واقعية وفعلية بشكل مختلف. إنها– بإيجاز– صورة افتراضية واقعية[٤٩]، أي أنها صورة بلورية، وليست صورة عضوية organic image. وهذه الصورة البلورية الافتراضية ليست تحقيقًا للواقعي، أو بتعبير آخر ليست تمثلاً للموضوع ينقل الموضوع بطريقة محايدة، بل إن أورلان باستخدام جسدها الفعلي أو ماديتها الواقعية الفعلية تنتج كيانًا افتراضيًا غنيًا بإمكانيات لامتناهية، وقابلًا للاستخدام اللامتناهي من خلال العمليات الإبداعية. فيغدو جسد أورلان هو المرئي الذي لايزال مرتبطًا باللامرئي، والشكل الذي لايزال مختلطًا باللامتشكل بعد. وبذلك، تحتفظ أورلان بوجودها الفعلي/الافتراضي، من خلال وجودها الواقعي في المؤتمرات والمعارض، وكذلك وجودها الافتراضي من خلال أعمالها المعروضة عبر شاشة العرض وبنوك الصور الإنترنت. ويُعَدّ الجمهور جزءًا رئيسًا من التجمع الميكانيكي لأورلان، يواجه هذا الانحلال الجسدي لها بوصفه كتلة من الإحساس يحتضن التعددية والاختلاف بين طياته، رافضًا تأطير المرأة ووضعها في قالب نموذجي محدد سلفًا.

والنتيجة كل هذه الأشياء مجتمعة تضعنا نحن المشاهدين في عالم مصغر ساحر، يُسحر الناظر إليه لما يحتويه من عالم يبدو وكأنه عالم آخر، أو بالأحرى تضعنا داخل هذه البلورة، حيث يبدو كل شيء مختلفًا. فالوجه، إذن، يتم إنتاجه بشكل مختلف عن المعطى الطبيعي، ويصبح دالاً من خلال المبالغة في الترميز أو التشفير.

---

(49)Ibid., ***p***.35.

(ISSN: 2536 - 9555)

وبناءً على ذلك، فإن أورلان تتحدى تفكيرنا وتنبذ مفاهيم الذات والهوية عن طريق التعددية الجسدية، المكونة من سلسلة من التشكلات والتحوّلات التي تعارض بها مفهوم الوحدة. إنها تجسد ذاتية جوهرية، تُفهم على أنها سلسلة من التدفقات والطاقات والقدرات: فوجه أورلان يظهر ليس بوصفه موضوعًا ولا كائنًا؛ وإنما كشيء مغاير تمامًا، عالم محتمل، وإمكانية وجود عالم مخيف frightening world[٥٠]. هذا العالم المخيف، يمكن ترجمته داخل سلسلة من التساؤلات التي أثارها فن أورلان الجسدي تتعلق بالهوية، وثنائية العقل/ الجسم والألم المادي، وانفتاح الجسد على مختلف الإمكانات، والاستعمار الطبي لأجساد النساء، ومُثل الجمال الأنثوي، والمرأة بوصفها وجهًا، والعلاقة بين المرأة والتكنولوجيا، وحدود الفن. ولكن، هل ثمة حدود للفن؟ أليست القواعد الجاهزة المعدة سلفًا بمنزلة تقولب العمل الفني، وإلغاء لتعدديته.

ولا تنحصر هذه القدرة على التشكلات والتحوّلات اللامتناهية على الوجه فحسب، بل حتى الجلد يقوم بدور ذي مغزى في سلسلة التحوّلات الجسدية. فالجلد يستدعي مفاهيم الحدود بيني وبين اللاأنا: "فأنا لا أملك أبدًا جلدًا لما أكونه the I never have skin of what I am"، وفي الوقت نفسه: "المرء لا يكون أبدًا ما يملكه one never is what one has". فهذه الرؤية مغايرة للأسلوب التقليدي لرؤية الجلد إما بوصفه غلافًا لمجال داخلي، أي للروح، أو كونه مجرد انعكاس لمدى رفاهيتنا أو وجودنا الشاق، في حين أن الجلد خادع في الحياة، فالمرء يمتلك جلده فقط، ولكنه لا يكون أبدًا هو ما يمتلكه المرء: فلدي– على سبيل المثال– جلد تمساح ولكنني جرو، جلد شخص أسود، ولكنني أبيض، جلد امرأة، لكنني رجل. أو بإيجاز، أنا لا أملك جلد لما أكونه وعلى النحو الذي أكون عليه[٥١].

(50)Ibid., **p**.36.
(51)Ibid., **p**.47.

ومثل هذه النقلة التي أحدثتها أورلان بفنها الجسدي من منطق الهوية إلى منطق الاختلاف، تجلت من خلال نجحها في إخفاء ملامحها الواقعية بحيث لا نلمح شيئًا منها، أو إخفاء مظهرها الواقعي، بحيث لا يبقى أمامنا إلا ذلك المظهر المحسوس أو بالأحرى تلك الصورة البلورية التي نشهد فيها عالمًا منفتحًا من الإمكانات اللانهائية واللامحدودة، أو بتعبير آخر نشهد صورة واقعية– افتراضية، وهنا تكمن المفارقة: فالوسيط المادي الذي يتم استخدامه لإظهار شيء ما هو الوسيط نفسه الذي يُراد إخفاؤه، وهو جسد حي يسكنه روح يخص شخصًا واقعيًا، ولكنه سرعان ما يصبح صورة افتراضية لا تسعى من خلالها لتمثل أو تصوير لحقيقة أو معنى شيء ما من خلال المظهر؛ وإنما إنجازها يكمن في إبداعها للفن الذي يعيد استدعاء ويعيد السكنى في مكان آخر، وإعادة إبداع لموضوع ما من خلال خبرة الاختلاف experience of difference، والانخراط في التفكير في عالم ممكن بديل. إن تجسدها في نموذج هو ما يلزم لتصبح امرأة، حتى تصبح امرأة خلال الاختلاف، الذي ربما يتحقق في تلك الصورة البلورية، التي هي– كما يصرح بذلك جودار في كتابه ***رياح الشرق vent d'Est***- ليست مجرد صورة؛ إنما فحسب صورة "pas une image juste, juste une image"[٥٢].

ج– <u>الوشم:</u>

وفي المقابل، تحول فن الجسد من طابع العنف إلى نوعٍ من رسم لعبي على الجسد كالوشم الذي انتشر في أمريكا وأوروبا، وقد أدى هذا التحول إلى انتقال الفن من التراجيدي والعنيف الذي يكشف من خلال الجسد عن قمع ورفض المجتمع إلى فن يمتلك نوعًا من الطرافة: "التي تعلن الجسد بوصفه حاملاً لأولوياتها الساخرة البريئة قليلة التفلسف"[٥٣].

---

[52]Ibid., **pp**. 51,54, 122.

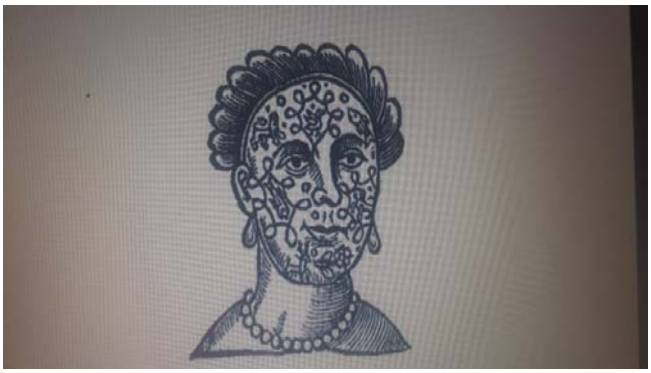
وأيضًا، سعيد توفيق، ***الفن تمثيلاً*** (القاهرة: دار النصر للتوزيع والنشر، سنة ٢٠٠٠م)، ص ص ٤٠–٤١.

[٥٣]طلال معلا، المرجع السابق، ص ص ٦٠–٦١.

(ISSN: 2536 - 9555)

لاشك أن الرؤى والتوجهات تتعدد وتتنوع حول مسألة وشم الجسد: فهناك من يراها تمثل نوعًا من الطرافة، بينما الآخرون يرونها ممارسة قبيحة ومنحرفة، وتعد بمنزلة انتهاك للجسد والأعراف والتقاليد.

ففي الدراسات الأثنوغرافية(•) التي قام بها طبيب إنجليزي وفيلسوف من الطبيعيين البيكونيين الأوائل، هو جون بولوير John Bulwer (١٦٠٦-١٦٥٦)، والتي تتعلق بعادات الأمريكيين الأصليين ومظهرهم، يخبرنا بأن نساء فيرجينيا Virginian women كن يزين أنفسهن برسومات بعض وجوههن وأيديهن وأرجلهن مطرزة بمهارة بأشكال الثعابين، والوحوش، مع البقع السوداء.



نموذج من تزيين نساء فيرجينيا

ولكن، مثل هذه الممارسات كانت تُعَدّ نوعًا من الهمجية عند الطبقة الوسطى من المجتمع، ويمارسها أشخاص سيئي السمعة. أما في المجتمعات الأمريكية، فقد ارتبط الوشم بالطبقة الدنيا من القتلة والمغتصبين؛ مما أدى إلى النظر إلى

(•)الدراسة الأثنوغرافية: هي دراسة عميقة للحياة الاجتماعية والثقافية في نظام اجتماعي معين يستند إلى ملاحظات تفصيلية متعددة لما يقوم به الأشخاص فعليًا في البيئة الاجتماعية التي تتم مراقبتها.

Charles T.Wolfe, Ofer Gal, ***The Body as object and Instrument of Knowledge: Embodied Empiricism in Early modern science*** (University of Sydney NSW, 2006),***p***.176.

واضعي الوشم في النصف الثاني من القرن العشرين بأنهم هامشيون ولا أصول لهم وغير متمسكين بالقيم والأعراف والتقاليد[٥٤]، في حين أنه قد تحولت النظرة إليهم مع الستينيات والسبعينيات؛ حيث حظي فن الوشم بشعبية كبيرة في الثقافة الأمريكية.

نموذج لفن الوشم القائم على إخفاء جسد المرأة بالوهم الحيواني

د- <u>التعبير الحركي بوصفه تشكيلاً بصريًا:</u>

وها هنا قد أصبحنا مهيئين الآن للحديث عن بعد آخر يتعامل مع الجسد كوسيط مادي، من خلال التعبير الحركي، تلك السمة البارزة في فنون الأداء التمثيلية من قبيل البانتوميم أو التمثيل الصامت والتمثيل السينمائي بوجه عام، والتمثيل المسرحي بوجه خاص، حيث يستخدم شخصٌ جسده وكل قواه ومشاعره وإيماءاته Gestures كمماثلات لمشاعر وسلوك الشخص الخيالي أو المتخيل. فالجسد يكون حاضرًا بقوة في المسرح؛ إذ إن بناء الحركة أو ذلك الأداء الصامت لا يعد اعترافًا بالجسد فحسب؛ وإنما استخدامه- كذلك- كأداة تعبير تحمل في طياتها المعاني والدلالات الإنسانية. فالممثل يعبر عن الشخصية المجسدة من خلال إيماءات مشحونة بعواطف ومشاعر الشخصية، وربما هذا ما دفع المخرج

(54)Victoria L.Pitts, ***In the flesh***, ***p***.23.

(ISSN: 2536 - 9555)

المسرحي البولندي جروتوفسكي J. Grotowski (١٩٣٣-١٩٩٩م) إلى القول بأنه: "لدى الجسد اكتفاء ذاتي حيث يخلق أدوات تعبيره بنفسه"[٥٥].

وفي ظل تنامي اهتمام عروض المسرح الأوروبي المعاصر بالجسد الإنساني، والاعتماد على تعبيره وبناء الصورة المرئية، ظهرت العروض المسرحية عند كريج آرتو وجروتوفسكي وباربا وبريشت وشيشنر وبروك وتوماشيفسكي تعتمد على مفردات لغة تستقي استلهاماتها من فنونه البصرية والتشكيلية وتعتمد على جسد الممثل[٥٦].

في هذا الإطار تعاملت السيميولوجيا مع جسد الممثل وحركاته كعلامات بصرية وسمعية تشكل لغة العرض وتحمل رسالة العرض للمتلقي. ولهذا، يعد جسد الممثل في المسرح مقارنةً بوضعه في سائر الفنون البصرية الأخرى كالسينما والتليفزيون، حضورًا حيًّا يشكل بحد ذاته دعوة للمتفرج ليخرج من عزلته كفرد ويتصل بالآخرين. وعلاوة على ذلك، تعاملت الأنثروبولوجيا مع موضوع جسد الممثل وسلوكياته في العرض المسرحي كحالة بيولوجية وذهنية وثقافية خاصة تختلف عن جسد الإنسان وسلوكياته في الحياة العادية؛ لأن الممثل بدءًا من مرحلة التدريب وتحضير الدور وصولاً إلى مرحلة الأداء يجمع كل قواه الجسدية وطاقاته الكامنة بداخله من أجل تحقيق سيطرة كاملة على مراكز القوى والتوازن[٥٧].

وفي السياق نفسه يؤكد علم الحركة أن الجسد يمتلك القدرة على التحرك، وهي وظيفة ديناميكية تبعث الحياة في جسد الممثل. ومِن ثَمَّ، يرصد التواصل الذي يتم

---

[٥٥]نديم معلا، "الجسد والمسرح"، في ***مجلة عالم الفكر***، ص ص ٢١٤، ٢١٦.
وانظر أيضًا، سعيد توفيق، ***الفن تمثيلاً***، ص ص ٣٩-٤٠.

[٥٦]هناء عبد الفتاح، "تنويعات مسرحية على معزوفة الجسد الإنساني"، في ***مجلة إبداع***، ص١٣٧.

[٥٧]المرجع السابق، ص ١٣٩.

بحركة الجسد وتعابير الوجه، والتأثير المتبادل بين الحركة والكلام، وبين الحركة والفضاء. وكانت هذه العلاقة موضوع علم المجاورة proxémique، الذي يربط جسد الممثل بحركته في الفضاء، على نحو ما رأى عالم الأنثروبولوجيا الأمريكي إدوارد هال بأن الناس يتحاورون بلغة تتجاوز الكلام هي لغة التصرف التي تعد بمنزلة إظهار خارجي للأحاسيس الداخلية، على أساس أن الإنسان ينظم الفضاء الذي يتحرك فيه والمسافات الفاصلة بين الناس في لقاءاتهم اليومية. والأمر نفسه يسري بشكل واضح على وضعيات الممثلين وحركاتهم في الفضاء المسرحي ونظراتهم أيضًا، وعلى العلاقة المكانية التي تنشأ في كل لحظة من لحظات العرض بين جسد الممثل (الشخصية التي يؤديها) وجسد الممثل الآخر (الشخصية الأخرى)، بحيث تكون هذه العلاقات المكانية ترجمة لوضع الشخصية في الفضاء الدرامي[٥٨].

إذن، ليست اللغة الكلامية الوسيلة الوحيدة للتواصل والتعبير، بل هناك منظومات العلامات غير الكلامية بكل ما تحمله من رسائل ذات أهمية في التواصل الإنساني. وكانت الكرنفالات أو المهرجانات الشعبية تجسد هذا التواصل، حيث تتماوه الحدود بين الممثلين والمشاهدين، على أساس أن فئة المشاهدين في الكرنفال تتعدى مجرد المشاهدة إلى تجربة القرب، أي أنها تحيا الحدث وتندمج معه، بل تصبح جزءًا منه[٥٩].

وبالعودة إلى المسرح نجد أن الطابع الاحتفالي ينتمي إلى ماهية المسرح. فالمسرح من حيث ماهيته تمثيلية تُنتج لتشاهد، وحالة التوحد التي تحدثها– والتي نكون فيها جميعًا مشاهدين للحدث نفسه– هي حالة توحد إزاء مشهد على مسافة منا، ينتشل المشاركين من وجودهم اليومي، ويسمو بهم إلى نوع من التشارك الكلي[٦٠].

---

[٥٨]نفسه، ص ص ١٤٠–١٤٢.

[٥٩]فوزي فهمي أحمد، "المسرح وجسد الإنسان"، في ***مجلة فصول***، ص ١٣.

[٦٠]هانز جيورج جادامر، ***تجلّي الجميل ومقالات أخرى***، ترجمة ودراسة وشرح سعيد توفيق، تحرير روبرت برناسكوني (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، سنة ١٩٩٦)، ص ١٥١.

(ISSN: 2536 - 9555)

وعلى كلٍ، فاللغة في جوهرها وظيفة تعبيرية، وينقسم هذا الدور التعبيري إلى مستويين وكلاهما مكمل للآخر: فثمة لغة منطوقة تتمثل في الألفاظ والكلام بوجه عام، وأخرى غير منطوقة تتجلّى في الإيماءات بكل أنواعها، التي لها دورها التعبيري التواصلي. فالإيماءة لغة لا تعد تمثيلاً لمعنى، بل إن المعنى يسكنها. فإنها تستطيع أن تجسد المعنى كاملاً دون حاجة للغة المنطوقة؛ مادامت قادرة على توصيل المعنى شأنها شأن الكلمات؛ بل على نحو أوضح في معظم الأحايين، وهذا ما أكد عليه جادامر Gadamer (١٩٠٠-٢٠٠٢م) في سياق حديثه عن الإيماءة بقوله: "إن ما تعبر عنه الإيماءة يكون هناك في الإيماءة ذاتها. إن الإيماءة هي شيء ما يكون جسديًا برمته وروحيًا برمته في وقت واحد. فالإيماءة تكشف عن أي معنى وراء ذاتها. فمجمل وجود الإيماءة يكمن فيما تقوله. فما تكشف عنه الإيماءة إنما هو وجود المعنى أكثر من كونه معرفة المعنى"[٦١]. ومِن ثَمَّ، فالجسد البشري عند ميرلوبونتي ليس جسدًا مصمتًا، فهو يمتلك المعنى، أي أنه يستطيع أن يعبر عن مقاصده من خلال الإيماءة.

وهذا يستدعي إلى أذهاننا فيلم الصور المتحركة ***الأقدام السعيدة Happy feet*** للمخرج جورج ميلر George Miller الحائز على جائزة الأوسكار لأفضل فيلم للصور المتحركة للعام ٢٠٠٦م، الذي يبرز فيه بوضوح تعبيرات البدن بوصفها تعبيرات إيمائية تشبه التعبيرات اللغوية في فعل الحديث، حيث لا ينفصل فيها التعبير عما هو معبر عنه. وهذا ما يتجسد بوضوح في شخصية بطل القصة الذي يُدعى "مَامبُل Mumble" البطريق الصغير، الذي برغم عدم قدرته على الغناء كسائر أفراد عشيرته الآخرين؛ إلا أنه راقص بارع بأقدامه، استطاع أن يجعل بدنه في الرقص وسيطًا أو أداة للتعبير، يتواصل بها مع البشر، الذين يصطادون الأسماك بحيث أصبحت البطاريق تضور جوعًا. بعدما اجتاز رحلته

---

[٦١] المرجع السابق، ص ١٨٣.

وانظر أيضًا، ساره عز الدين، ***الأنا المتجسد***، ص ص ٢٢٥، ٢٣٩، ٢٤٨.

الطويلة والصعبة هو وأصدقاؤه، ثم جازف وخاض رحلته لوحده في سبيل التواصل مع البشر، أو بتعبير البطاريق، تلك الكائنات الغريبة؛ إذ حاول في بداية الأمر التواصل معهم من خلال التحدث إليهم، ولكن لم ينتبه إليه أحد لعدم وجود لغة تفاهم بينهما (أي البطاريق والبشر) إلى أن نجح في التواصل معهم وتوصيل رسالته من خلال التعبير الحركي أو الرقص بوصفه شكلًا من أشكال الإيماءة الحركية، التي استطاع من خلالها التواصل مع البشر مما دفعهم إلى الاهتمام بقضيتهم فيما بين مؤيد ومعارض إلى أن توقفوا عن اصطياد الأسماك. وكل هذا لم يحدث إلا من خلال لغة التفاهم المشتركة بين البطاريق والبشر، والتي تمثلت في الرقص، أو بالأحرى من خلال الغناء بواسطة الجسد.

Happy Feet بوستر فيلم (٢٠٠٦)
للمخرج جورج ميلر (نموذج للتعبير الحركي)

(ISSN: 2536 - 9555)

إذن، الإيماءة ليست مجرد تعبير عن شيء ما بالفعل تم التفكير فيه؛ وإنما الإيماءة هي تجسد واقعي للمعنى، أي تجعل المعاني متحققة، أو بالأحرى هي التي تجعل المعنى يتخذ هيئة أو شكلاً واقعيًا.

٣-دور الجسد في خبرتي الإبداع والتلقي:

لقد تبين لنا حتى الآن أن هناك مستويين لحضور الجسد في الفن سواء على مستوى كونه موضوع العمل الفني نفسه، أو بوصفه الوسيط المادي الذي يحمل الموضوع، وهذا المستوى ينقسم بدوره إلى كون الجسد بمنزلة قماشة الرسم الذي ينجز عليها الفنان رسوماته، أو من خلال التعبير الحركي بوصفه إيماءات أو وسائط تعبيرية محسوسة تبطن المعاني والدلالات.

ونشرع الآن في تسليط الضوء على مستوى آخر لحضور الجسد في الفن، على نحو ما يتمثل في خبرتي الإبداع والتلقي، ودوره الفعال فيهما.

أ- وعي الفعل (خبرة المبدع):

في واقع الأمر، أن للجسد دورًا مهمًا في العملية الإبداعية؛ فإننا إزاء فنان لا يبدع صوره الفنية بمعزل عن العالم المحيط به الذي يحيا فيه ويلتحم بموضوعاته. ولهذا، يرى ميرلوبونتي أن الفن بوجه عام وفن التصوير بوجه خاص يتناول العالم من خلال العودة إلى الأشياء، وتسجيل الواقع المحسوس. فالمصور يدرك العالم ويجعلنا -بدورنا- ندركه؛ إذ إنه وحده بنظراته وبعمل يده، بمنأى عن أي آلة يصنع بها العالم، يبدع من العالم لوحات، بمعنى أن الفنان يبدع صوره الفنية من خلال معالجته اليدوية للمادة؛ بحيث يصبح العالم حاضرًا في الصور الفنية، أي يتولد العالم في هذه الكيفيات المادية للصور الفنية كالخطوط والألوان.

فميرلوبونتي- إذن- يؤكد وجود التآزر الحميم بين العين واليد، أي بين الرؤية والفعل عند المبدع؛ على أساس أن الصور الفنية تكون حاضرة في الصورة اليدوية

التي يبدعها من خلال تشكيل المادة. وهذا ما دفعه للتساؤل: ما الذي يجعل المصور يرى العالم ويدركه؟

ويُجيب علينا مقتبسًا عبارة الشاعر بول فاليري أن: "التصوير ليس عملًا تقوم به الروح أو يمكنها القيام به، ولكنه يتم بموجب عمل اليد والعين. فبفضل الجسم إذن يُتاح للمصور أن يدرك العالم"[٦٢].

ويُفهم من ذلك أن الإدراك يتم بواسطة بدني وفيه، فهناك تضافر بين الرؤية والحركة؛ وذلك على أساس أنني أرى ما أتحرك نحوه، وأتحرك نحو ما أراه. فهناك– إذن– تواصل بين جسمي الرائي والأجسام المرئية. فعالم المصور عالم مرئي، يرى الأشياء على النحو الذي يتجاوز فيه مظاهرها الخارجي أو سطحها المحسوس لينفذ إلى باطنها. وفي ضوء هذا الوعي الجسماني يمكن قيام عالم يتمثل في أقوى معانيه عند المصور.

ومِن ثَمَّ، فالفنان يخلق لنفسه رؤية خاصة للعالم. وعينه لا تقتصر على استقبال الضياء والألوان والخطوط، ولكنها تعطي وجودًا مرئيًا للامرئي. أو بإيجاز، إنها عين تُنير وتُضيء العالم اللامرئي، وتنفتح عليه. فالفنان– إذن– تتوافر له رؤية خاصة للعالم بحيث لا تنحصر في عالم مسطح، بل عين الفنان ذات نظرة خاصة منفتحة على العالم، وترى ما لم تدركه عين الإنسان العادي. فإذا ألقينا نظرة سريعة– مثلاً– على لوحة رامبرانت ***دورية الليل*** ***la Ronde de nuit***[•] عام ١٦٤٢م بدت لنا يد الضابط الجانبية منطوية. ولكننا إذا نظرنا نظرة

---

[٦٢]موريس ميرلوبونتي، ***العين والعقل***، تقديم وترجمة حبيب الشاروني (الأسكندرية: منشأة المعارف، سنة ٢٠٠٨م)، ص ص ٧–٨.

[•]لوحة "دورية الليل": تصور اللوحة الفرقة العسكرية بقيادة النقيب فرانس بانينك كوك، والملازم ويليام فان رويتنبرج. وهناك تركيز الإضاءة على الرجلان والمرأة التي خلفهما إلى يسار اللوحة، وهي تحمل دجاجة ميتة كرمز للخصم المهزوم. ويسيطر على اللوحة عنصر الحركة تبدو الشخصيات في حركة لا تهدأ ، وجعل الشخصيات تتقاطع في حركتها.

(ISSN: 2536 - 9555)

متأنية، وانتبهنا إلى الظل القاتم لهذه اليد التي تشير إلى شيء لا يراه بوضوح الآخرون حوله وأمامه؛ لتبين لنا أن يد الضابط ليست مثنية؛ بل إنها تمتد مشيرة على نحو عيني إلى شيء ما. فبفضل هذا الظل القاتم يظهر لنا– كما يقول ميرلوبونتي– المشهد الذي كان خافيًا عن رؤيتنا المعتادة. ويستشهد ميرلوبونتي هنا بقول فاليري الذي يصرح قائلاً: "إن المصور يحضر بدنه peintre apporte son corps"[٦٣]. فجسمي المتحرك ينتمي إلى العالم المرئي، ويكون جزءًا منه، فنحن لا نرى سوى ما ننظر إليه. وماذا تكون الرؤية بدون أية حركة للعينين؟! ومِن ثَمَّ، فعندما يقول سيزان Cézanne: "إن الطبيعة في الداخل la nature est à l'intérieur"، فإنه يعني بذلك أن اللون والضوء والعمق، التي هي هناك أمامنا، ليست كذلك إلا لأنها توقظ صدى في جسمنا؛ لأنه يستقبلها هذا المعادل الداخلي الذي هو بمنزلة صيغة جسدية لحضورها.

رامبرانت، دورية الليل

[٦٣]المرجع السابق، ص ص ١٦–١٧، ٢١–٢٢

ومفاد القول هنا إن العين ترى العالم، وترى ما ينقص العالم لكي يكون لوحة، وما ينقص اللوحة لكي تكون هي نفسها، وترى لوح الألوان، واللون الذي تنتظره اللوحة. فالعين– إذن، كما يرى ميرلوبونتي– هي نافذة النفس la fenêtre de l'âme. والعمل الفني يأتي من العين ويتوجه إلى العين. وهذه العين– بدورها– ترى اللامرئي أو البعد الخفي من المحسوس الذي يقطن في باطنه، والذي يعطي للأشياء المرئية معناها، وهذا ما عبر عنه مرلوبونتي بقوله: "إن المعنى لامرئي، ولكن اللامرئي ليس هو نقيض المرئي: فالمرئي نفسه يمتلك جزءًا لامرئيًا، واللامرئي هو الجانب السري للمرئي، ولا يظهر إلا من داخله، وكل مجهود يبذل لرؤيته يعمل على إخفائه، ولكنه موجود داخل خط المرئي، هو مسكنه الفرضي المضمر، إنه يحفر فيه مثل خيوط الزخرف"[٦٤].

إن اللامرئي، إذن، عند ميرلوبونتي، أو الواقع الخفي هو ذلك الذي يكمن في باطن المحسوس، وهو الذي يمنحه دلالته ومعناه. ومِن ثَمَّ، يعمل الفنان على تجاوز الواقع الحسي المباشر من أجل النفاذ إلى حقيقته الخفية. وهكذا، يخلق الفنان لنفسه رؤية خاصة للعالم، أو بالأحرى يخلق لنفسه النظرة. ورؤيته حاضرة في الصورة اليدوية التي يبدعها من خلال تشكيل المادة، التي يشكلها بالأدوات التي يستعملها كامتداد ليده أو بدنه.

فالبدن– إذن– هو شيء ما أكثر من كونه مجرد آلة، أو بالأحرى هو شيء ما حي من مجرد إدراجه ضمن سائر الأشياء الأخرى، فهو أعمق بكثير مما يمكن أن يتخيله ديكارت. فليس هناك رؤية دون تفكير. ولكن لا يكفي أن نفكر كي نرى: فالرؤية هي تفكير مشروط، إنها تولد بمناسبة ما يحدث في الجسم، والجسم– بدوره– يحثها على التفكير، فكما يقول سيزان: "المصور يفكر بالتصوير

---

[٦٤] موريس ميرلوبونتي، ***المرئي واللامرئي***، ترجمة سعاد محمد خضر، مراجعة الأدب نيقولا داغر (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، سنة ١٩٨٧م)، ص ١٩٥.

(ISSN: 2536 - 9555)

il pense en peinture"، أو بتعبير آخر "التفكير بأيدينا thinking with our hands"[٦٥].

ويتبين من ذلك، أن ميرلوبونتي لا يفصل بين لحظة التشكيل ولحظة التفكير فيما ينفذ. ومِن ثَمَّ، فأسلوب الفنان ليس تقنية سابقة ينفذ من خلالها الفنان عمله. ولذا، فأسلوب التنفيذ هو ذاته الطريقة التي يقصد بها الفنان العالم بواسطة خبرته البدنية، إنه لا يترجم أفكارًا سابقة جاهزة سلفًا؛ بل يخلق المعنى والدلالة من خلال استجابته البدنية للعالم المرئي[٦٦].

فالملحن– على سبيل المثال– لا ينطلق من معانٍ تصورية في ذهنه ثم يعبر عنها في الموسيقى. بالأحرى المعنى يبزغ ويتجلّى فحسب في فعل الإبداع الموسيقي ومن خلاله، أي في أثناء عملية التنفيذ؛ ما دامت الموسيقى ليست نظام علامة خارجي نستخدمه للتعبير عن معانٍ لاموسيقية أو تصورات لاموسيقية. بالأحرى، المعنى يحضر في فعل التنفيذ نفسه، وهذا ما أدراكه الملحن روجر سيشنز Roger Sessions، الذي رأى أن المعنى يكمن في فعل التنفيذ الموسيقى، أي لحظة الإبداع، الذي يرتكز– بدوره– على شعور الجسد الحي المتحرك، وهذا ما عبر عنه روجر في كتابه ***الملحن ورسالته*** بقوله: "يبدو أن الوسيط الجوهري للموسيقى، وأساس قوتها التعبيرية، والعنصر الذي يهبها كيفياتها الفريدة والفذة من بين الفنون، هو الزمان، والذي صنع الحياة لنا من خلال ماهيته التعبيرية، هو الحركة"[٦٧].

---

[٦٥] المرجع السابق، ص ص ٥١، ٦٠، ٨٢.

وانظر أيضًا، Donn Welton, ***The Body, pp***.44, 137.

[٦٦] حميد حمادي، "الخبرة الجمالية للمرئي"، في ***كوجيتو الجسد***، ص ص ٧٥–٧٦.

[67] Mark Johnson, "Merleau-Ponty's embodied semantics from immanent meaning to Gesture to Language", in ***European and American studies*** (Vol.36, No.1, March 2006), ***pp***. 9-11.

ومما سبق يتضح لنا أن الملحن يبدع موسيقاه بيده، وهذا العمل أو الإبداع يحدث في مجاله الزماني الحركي. فإنه– بإيجاز– يبدع الموسيقى بأصابعه.

والمعنى– بدوره– يُظهر هذا التفاعل مع العالم. حيث إن أجسادنا والأشياء تتفاعل لتُظهر امتلاء معنى العالم. ففي فلسفة ميرلوبونتي، كما يصف إريك ماثيوز Eric Mathews: "المعاني على أنها "موجودة في العالم" وتم إنشاؤها من خلال تعاملاتنا النشطة مع الأشياء"[٦٨]. فعيوننا– إن جاز لنا القول– ترسم الموضوعات وتمنح شكلا للمادة.

ومِن ثَمَّ، فاندماج جسد الفنان بعالمه يُشكل تفاعل تبادلي التأثير، يقيم اتصالاً مباشرًا بين ماهية الجسد كمفهوم ذات واعية وماهية العالم كموضوع حاضر في وعي الفنان تشكلت من خلال خبرته البدنية به. ومِن ثَمَّ، فالتعبير الإبداعي عند ميرلوبونتي يكون فعلاً من أفعال البدن الحي الفيزيقي– النفساني: فالفنان يعبر عن المعنى أو الفكرة من خلال معالجته اليدوية للسطح المحسوس بحيث تكون المعاني والدلالات مباطنة في هذا السياق المحسوس من الإيماءات كالخطوط والبقع اللونية في حالة التصوير[٦٩].

ب–<u>الاستجابة الجسدية للأعمال الفنية (خبرة التلقي):</u>

الحقيقة التي باتت واضحة الآن أن الفنان يكتسب رؤيته الجمالية من خلال اتصاله واحتكاكه الدائم بموضوعات العالم المحيط به، والعملية الإبداعية– بدورها– ليست مجرد نشاط ذهني فحسب؛ وإنما التعبير الإبداعي هو فعل من أفعال البدن، أي أن الخبرة الإبداعية متأصلة في خبرة البدن.

---

(68)Christinia Ryan Landry, ***A phenomenological account of Merleau-Ponty's notion of style: from embodiment of flesh*** (Brock University, 2005), ***pp***.15,44.

[٦٩]سعيد توفيق، ***الخبرة الجمالية***، ص ص ٢١٨–٢١٩.

(ISSN: 2536 - 9555)

ولكن في واقع الأمر، لا ينحصر دور الجسد في فعل الإبداع فحسب؛ وإنما للجسد دوره الواضح– كذلك– في خبرة التلقي أو الإدراك الجمالي، حيث إن هناك بعدين لهذه الرؤية، أحدهما يبدع هذه الرؤية، في حين يتواصل الآخر معها ويستجيب لها. وليس الفن سوى تنفيذ لهذه الرؤية متزامن معها وليس سابقًا عليها.

وفي هذا الصدد يسلط فتجنشتين L.Wittgenstein الضوء على دور المشاعر الجسدية bodily feelings في خبرتنا الجمالية، أو بتعبير آخر أكد الاستجابة الجسدية للأعمال الفنية، على نحو ما يؤكد ذلك من خلال حديثه عن المشاعر الجمالية الحركية، التي تعمق من خبرتنا بالأعمال الفنية؛ حيث يصاحب التخيل الجمالي حركات جسدية معينة، نشعر بمعنى ما كما لو أنها تتوافق مع العمل الفني، ويستدل على ذلك من خلال مثاله التالي: عندما أتخيل مقطوعة موسيقية أعزفها غالبًا كل يوم، فإنني أقوم دومًا بصك أسناني العلوية والسفلية معًا بشكل إيقاعي، وكأنني أطحنهما معًا. وقد لاحظت أنني أقوم بذلك على نحو تلقائي أو بشكل لاإرادي وبلا وعي إلى حدٍ ما.

وبالطبع، قد يمكنني أن أتخيل وأنا أستمع إلى الموسيقى دون تحريك أسناني أيضًا، ولكن في هذه الحالة تكون رؤيتي أكثر تشويشًا وأقل وضوحًا. ومِن ثَمَّ، فالإدراك الجمالي ينبغي أن يتحقق من خلال حواس الجسد. أو بتعبير آخر، قد نشحذ تقديرنا للفن من خلال مزيد من الاهتمام بالمشاعر الجسدية الجمالية المرتبطة بالإدراك الجمالي للأعمال الفنية، بدلاً من حصر المشاعر الفنية فقط في هذا النوع المألوف من العواطف (كالحزن، والفرح، والكآبة، والندم...، إلخ)[٧٠].

[70]Richard Shusterman, ***Body Consciousness: A philosophy of mindfulness and Somaesthetics*** (Cambridge University press 2011), ***pp***. 123-125.

ويعني ذلك أن الفاعليتين متساوقتان (المشاعر الجسدية والعواطف الإنسانية) في خبرة التلقي للأعمال الفنية؛ ما دام الوعي الجسماني– وفقًا لفتجنشتين– يمكن أن يحسن من إدراكنا بوجه عام بحيث يمنحنا سيطرة وتحكمًا أفضل على أعضاء الإحساس التي يُدرك من خلالها. ومِن ثَمَّ، فإنه يمكنه أيضًا أن يمنحنا إدراكًا أفضل للمضامين الجمالية.

وربما كان لعادات فتجنشتين كعازف كلارينيت علاقة بهذه المشاعر الجسدية الجمالية؛ لأن العزف على هذه الآلة يتطلب تثبيت الأسنان معًا. فأجسامنا كما أنها الأداة أو الوسيط المادي الرئيس لصنع الموسيقى، كالعزف على الناي والبيانو أو الضرب على القيثارة، أو حتى الطبول، فإنها– كذلك– الوسيلة الرئيسة التي لا يمكن الاستغناء عنها في إدراكنا الجمالي(٧١).

ولتفعيل أهمية الخبرة الشعورية بالأعمال الفنية، التقطت سوزان لانجر Susanne Langer هذا البعد عندما قالت: "إن العمل الفني هو شكل تعبيري تم إبداعه لإدراكنا من خلال الإحساس أو الخيال، وما يعبر عنه هو الشعور الإنساني، ويجب أن تؤخذ كلمة الشعور هنا بمعناها الواسع، لتعني كل ما يمكن الشعور به، بدءًا من الإحساس الجسدي، والألم والراحة، والإثارة والاسترخاء، وصولاً إلى المشاعر الأكثر تعقيدًا، والتوترات الفكرية أو نغمات الشعور الثابتة لحياة بشرية واعية"(٧٢).

فحينما تبلغ الموسيقى، على سبيل المثال، ذروة الدراما والتوتر الشديد؛ فإن المستمع المحنك تحدث له خبرة (على مستوى شعوره الجسدي– العقلي) بهذا التوتر الدرامي. ومِن ثَمَّ، فإننا نستمع إلى الموسيقى بفاعلية؛ بخيالنا مع حركتها، ونخبر جميع الأساليب التي تتحرك بها، سواء على مستوى الصوت من حيث الارتفاع أو التوسط أو الانخفاض، والشعور كذلك بالحركات الموسيقية التي قد

(71)Ibid., ***p***.126.
(72)Mark Johnson, "Merleau-Ponty's embodied semantics", ***p***.13.

(ISSN: 2536 - 9555)

تتراوح بين السرعة والبطء. إننا نشعر بكل هذا في أجسامنا الحيوية الحركية. فعلى سبيل المثال، أثناء التدفق المتواصل للحركة الموسيقية من الانخفاض إلى التوسط إلى الارتفاع؛ فإننا نشعر بهذا التوتر في أجسادنا، وإذا لم يحدث ذلك، فلن تحركنا الموسيقى أبدًا. وتستدل سوزان لانجر من ذلك على أن الشكل الفني يتوافق مع الأشكال الدينامية لحياتنا الانفعالية والذهنية والحسية على نحو مباشر[٧٣].

ومن هنا يمكن أن نلاحظ أهم خاصية يتميز بها اللحن Melody، وهي القدرة على التأثير الانفعالي والعاطفي؛ فعندما يرتفع الخط اللحني تدريجيًا على السلم الموسيقي فإنه قد يوحي بازدياد الطاقة أو تنامي التوتر، وعندما يهبط تدريجيًا فإنه قد يوحي بالإحساس بالارتياح أو الاستقرار. وأما عندما يرتفع أو يهبط فجأة فقد يوحي بحركة شجاعة أو بحركة عنيفة[٧٤].

وإن كان اللحن مرتبطًا بالانفعال الذهني؛ فإن فكرة الإيقاع مرتبطة بالحركة الفيزيقية. على هذا الأساس يمكن أن نفهم علاقة الإيقاع الموسيقي بالطبيعة العضوية واللاعضوية، وهذا ما أكده الملحن روجر سيشنز، حيث إن للجسم حركات إيقاعية سريعة كالتنفس بما فيه من شهيق وزفير، وحركات بطيئة نسبيًا، كتعاقب الجوع والشبع، والنوم واليقظة. ومِن ثَمَّ، فإن للموسيقى أصلاً عضويًا؛ ما دامت الحركة الموسيقية فيها ترديد لحركات مناظرة لها داخل الجسم الإنساني، مما أدى إلى تكوين ما يُسمى بالحاسة الإيقاعية لدى الإنسان. والشيء نفسه يحدث مع مدى حدة الصوت، أي من حيث قوته أو نعومته، ونوعية الصوت– كذلك– من حيث خصوبته وامتلاؤه أو قلة كثافته؛ وهي خصائص لكل منها تأثيرها الوجداني والمزاجي الخاص علينا، بل تنجم– كذلك– بتكثيف الجهد والطاقة

---

(73) Ibid., ***p***.14.

(٧٤) انظر في ذلك بالتفصيل، سعيد توفيق، "جماليات الصوت والتعبير الموسيقي"، في ***مجلة كلية الآداب*** (المجلد ٥٨، العدد ٢، إبريل ١٩٩٨م)، ص ص ٢٣٧–٢٣٨.

وقوة العواطف والمشاعر لدى المغني نفسه، على نحو ما يتجسد هذا بوضوح لدى كلاً من مغني الأوبرا الروسي شاليابين F.I.Chaliapin، والمغني الأمريكي أندرسون Anderson[٧٥].

والجدير بالذكر أن الاستجابة الجسدية للأعمال الفنية نشهدها بوضوح في المسرح؛ إذ يبرز عدوى التأثير من جسد (الممثل) إلى جسد آخر (المتفرج) ففي المسرح يتجلّى الجسد في ذروة حضوره. هناك، إذن، ممثل، وهناك متفرج، بهما ومن خلالهما يتحقق العرض المسرحي؛ ما دام أن الممثل إنسان يقف على مرأى من المتفرجين[٧٦].

وعلى ضوء ما سبق يتبين لنا أن المتلقي لا يتعامل مع العمل الفني كموضوع يدرسه من الخارج ويُحكم السيطرة عليه؛ وإنما- بخلاف ذلك- يستجيب للعمل الفني بجميع مراكزه الشعورية والعضلية سواء بمعنى الحركة الفيزيقية أو المرتبطة بالانفعال الذهني.

خاتمة:

لقد بات واضحًا أمامنا الآن أن الجسد ليس مجرد غلاف خارجي أو هيكل يمنح للإنسان قوامه المادي المحسوس، وليس بالزي الذي يكسو الروح؛ وإنما هو- بخلاف ذلك- بدن حي، يمثل وجودنا وحضورنا المتجسد في العالم. وهذا على خلاف ما كان سائدًا عبر تاريخ الفكر الفلسفي الغربي منذ أفلاطون حتى كانط؛ إذ عُدَّ الجسد والروح متمايزين، فَثُنائيتهما تمتزج "بتناقض الجسد والروح"، فالقطبان المتقابلان يتباعدان أكثر مما ينجذبان كل منهما إلى الآخر.

---

[٧٥] المرجع السابق، ص ص ٢٢٩-٢٣٢. وانظر أيضًا،
Mark Johnson, "Merleau-Ponty's embodied semantics", ***p.***12.

[٧٦] نديم معلا،"الجسد والمسرح"، في ***مجلة عالم الفكر***، ص ص ٢١٤، ٢١٦.

(ISSN: 2536 - 9555)

في حين أن هذين القطبين (أي الجسد والروح) هما ما يُكوّن الإنسان نفسه. وربما هذا ما دفع ميرلوبونتي– كما رأينا من قبل– لمحو الحدود الفاصلة بين العالم الخارجي والعالم الباطني، أو بين البدن الحي والعالم المحيط به. ولهذا، حاول ميرلوبونتي تأكيد التوافق بينهما عن طريق ما يطلق عليه الوعي المتجسد. فإننا، بإيجاز، كيان في العالم.

ومن هذا المنطلق، يمكن القول بأنه إذا كان هيدجر يتحدث عن الوجود في العالم؛ فإننا يمكننا الحديث عن الوجود في الجسد؛ ما دامنا لا نوجد إلا بوصفنا أجسادًا. وهذه الأجساد تحيا في العالم وتُدرك وتتحرك وتلتحم بالأشياء والموجودات وتبدع في العالم ومن خلاله.

ومِن ثَمَّ، لقد أضحى الجسد نموذجًا بوصفه تعبيرًا مكتفيًا بذاته يخلق وسائطه التعبيرية بنفسه، سواء أكان قماشة الرسم، كما نوهت من قبل، أو كانت تعبيراته البدنية بمنزلة تعبيرات إيمائية مخصبة بالمعنى تُدرك حسيًا. ولا تتوقف أهميته بوصفه مادة العمل الفني أو وسيطه المادي فحسب؛ بل يبرز دوره كذلك في قلب العملية الإبداعية بوصفها فعلًا بدنيًا تتآزر فيها الرؤية الذهنية باليد والعين، حيث تتشكل رؤية الفنان من خلال خبرته بالعالم وبأعمال الآخرين.

وكما أن البدن يلعب دوره الفعال في الإبداع الفني، فإنه يتمركز كذلك في خبرة التلقي، التي تعد خيوطًا مجدولة من المشاعر الجسدية الجمالية واستجابتنا الجسدية للأعمال الفنية بوجه عام، وللموسيقى والرقص بوجه خاص، حتى إن كانت الإحساسات الجمالية لا تفسر ولا تبرر أحكامنا الجمالية، ولكنها على الأقل تساعدنا على تحسين قدرتنا الجمالية. فمثلما لا يعد الإحساس شيئًا ما، يحدد

الآلية الرئيسة لكل حياتنا العقلية– كما يرى فتجنشتين– إلا أنه في الوقت ذاته لا يمكن عدَّه– كذلك– لا شيء it is not a nothing either؛ مادام يقوم بدوره الحاسم في تحسين إدراكنا الجمالي وكيفية تفكيرنا(٧٧). أو بتعبير آخر، إننا نستجيب للأعمال الفنية بكل مراكزنا الحسية والشعورية، أو بالأحرى، ببدننا.

وأما بالنسبة إلى الفن الجسدي عند أورلان، فيتطلب وقفة قصيرة، حيث يحمل فنها الجسدي سمات فنون ما بعد الحداثة سواء من حيث الارتباط بالتكنولوجيا، وخلق تلك الصور الافتراضية الواقعية، بكل ما تثيره لدى المتلقي من حالة الاندهاش والاشمئزاز، أو من حيث إعادة إنتاج الماضي وتوظيفه، من ناحية كمحاولة لمحو الهالة التي كانت تحيط بتلك الأعمال الشهيرة، ومن ناحية أخرى كتجميع ومزج بين العديد من الشخصيات الحاضرة في أعمال فنية شهيرة من عصر النهضة تتجاور معًا على وجه أورلان. وما كل هذا إلا انعكاس لعالم يسوده التعددية، وصارت فيه الأعمال الفنية منتجات ثقافية. أو بإيجاز، نحن نحيا في عالم من الفن ينطلق من تيمات رئيسة كالعودة إلى الماضي والمزج والانتقاء حتى تبدو الأشياء على نحو مختلف؛ إذ لم يعد الجمال الإنساني مصدرًا يستلهم منه الفنانون. فقد كسر الفن الجسدي عند أورلان أي نموذج مسبق للجمال كان كامنًا في الذهن، وتجاوزت فكرة الوجه المتناسق من خلال جِراحات التجميل التي قامت بها على نحو خاص يكسر أي توقع من قِبل المتلقي، ويتجاوز المعنى الدارج لجِراحات التجميل، من خلال اللجوء إلى العديد من التشويهات التي تفوق الحصر، واللاتناسب واللاتناسق.

(77)Richard Shusterman, ***Body Consciousness, p***.134.

(ISSN: 2536 - 9555)

المراجع:

أولاً: المراجع باللغة الإنجليزية:

(1)Andrew J. Mitchell, "Phenomenology of the Body: Beyond the upright", in ***Institute for Hermeneutic phenomenology*** (Summer 2012).

(2)Charles T.Wolfe, Ofer Gal, ***The Body as object and Instrument of Knowledge: Embodied Empiricism in Early modern science*** (University of Sydney NSW, 2006).

(3)Christinia Ryan Landry, ***A phenomenological account of Merleau-Ponty's notion of style: from embodiment of flesh*** (Brock University, 2005).

(4)Donn Welton, ***The Body*** (Blackwall publishing LTd,1999).

(5)José Luis Bermúdez, Anthony Marcel, and Naomi Eilan, ***The Body and the self*** (London, England: Cambridge, Massachusetts, third printing, 2001).

(6)Kathy Davis, "My Body is my Art": cosmetic surgery as feminist utopia?"

بحث منشور على الإنترنت موقع:

ejw.saga pub.Com pennsyl vania state university(September,2016).

(7)Mark Johnson, "Merleau-Ponty's embodied semantics from immanent meaning to Gesture to Language", in ***European and American studies*** (Vol.36, No.1, March 2006).

(8)Richard Shusterman***, Body Consciousness: A philosophy of mindfulness and Somaesthetics*** (Cambridge University press 2011).

(9)Stuart Jeffries, "A radical artist",

بحث منشور على الإنترنت موقع:

guardian.co.uk (Wednesday 1July 2009).

(10) Suzanne Moss, ***Orlan/Deleuze: corporeal/(in) corporeal*** (University of Tasmania, 2003).

(11) Taylor Carman," The Body in Husserl and Merleau-Ponty", in ***philosophical topics*** (Vol.27, No.2, fall 1999).

(12) Victoria L.Pitts, ***In the flesh: the cultural politics of Body modification*** (New York: palgrave MacMillan II, 2003).

ثانياً: المراجع باللغة العربية:

(١) أحمد عبد المعطي حجازي، "تجليات الجسد... تجليات الإنسان!"، في ***مجلة إبداع*** (سبتمبر ١٩٩٧م).

(٢) أنور مغيث، "الأجساد المتحركة: ميكنة الأحياء وخيال البيولوجيا"، في ***مجلة إبداع*** (سبتمبر ١٩٩٧م).

(٣) بدر الدين مصطفى، "مشكلة الجسد"، في ***مشكلات فلسفية*** (القاهرة: مركز جامعة القاهرة للطباعة والنشر، سنة ٢٠١٧م).

(٤)جورج ليكوف، مارك جونسون، ***الفلسفة في الجسد: العقل المُجَسْدَن وتحديه للفكر الغربي***، ترجمة وتقديم طارق النعمان (القاهرة: المركز القومي للترجمة، الطبعة الأولى، سنة ٢٠١٤م).(الجزء الأول والثاني)

(٥)حبيب الشاروني، ***فكرة الجسم في الفلسفة الوجودية*** (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، سنة ١٩٧٤م).

(ISSN: 2536 - 9555)

(٦) حسن حماد، ***جماليات العبث في شعر محمد آدم*** (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، سنة ٢٠١٩م).

(٧) حميد حمادي، "الخبرة الجمالية للمرئي"، في ***كوجيتو الجسد: دراسات في فلسفة موريس ميرلوبونتي*** (القاهرة: مركز الكتاب للنشر، الطبعة الأولى، سنة ٢٠٠٤م).

(٨) خديجة هني، "التركيبة الميرلوبونتية وأسلاف فلسفة ميرلوبونتي"، في ***كوجيتو الجسد: دراسات في فلسفة موريس ميرلوبونتي*** (القاهرة: مركز الكتاب للنشر، الطبعة الأولى، سنة ٢٠٠٤م).

(٩) ديكارت، ***مقال عن المنهج: لإحكام قيادة العقل وللبحث عن الحقيقة في العلوم***، ترجمة وشرح وتقديم محمود محمود الخضيري، تصدير زينب محمود الخضيري (القاهرة: المكتب المصري للطباعة والنشر، سميركو، الطبعة الثالثة، سنة ١٩٨٥م).

(١٠) رشيد دحدوح، "معجم مصطلحات فلسفة ميرلوبونتي عربي– فرنسي"، في ***كوجيتو الجسد: دراسات في فلسفة موريس ميرلوبونتي*** (القاهرة: مركز الكتاب للنشر، الطبعة الأولى، سنة ٢٠٠٤م).

(١١) ساره عز الدين، ***الأنا المتجسد: دراسة في فينومينولوجيا الجسد*** (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، سنة ٢٠١٨م).

(١٢) سعيد توفيق، ***الخبرة الجمالية: دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية*** (بيروت– لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، سنة ١٩٩٢م).

(١٣) .....، "جماليات الصوت والتعبير الموسيقي"، في ***مجلة كلية الآداب*** (المجلد ٥٨، العدد ٢، إبريل ١٩٩٨م).

(١٤) .....، ***الفن تمثيلاً*** (القاهرة: دار النصر للتوزيع والنشر، سنة ٢٠٠٠).

(١٥) سمية بيدوح، ***فلسفة الجسد*** (دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، سنة ٢٠٠٩م).

(١٦) شاكر عبد الحميد، "أنثروبولوجيا الجسد والحداثة"، في ***مجلة إبداع*** (سبتمبر ١٩٩٧م).

(١٧) شوكت المصري، "الشعرية والعلامة والجسد: دراسة نقدية في أعمال محمد عفيفي مطر الشعرية"، في ***مجلة فصول*** (العدد ٦٢، ربيع وصيف ٢٠٠٣م).

(١٨) طلال معلا، ***الفن والعنف*** (مكتبة الشارقة، الطبعة الأولى، سنة ٢٠٠٣م).

(١٩)عبد الرحمان التليلي، "عنف على الجسد"، في ***عالم الفكر*** (العدد ١، المجلد ٤٣، يوليو– سبتمبر ٢٠١٤م).

(٢٠) فوزي فهمي أحمد، "المسرح وجسد الإنسان"، في ***مجلة فصول*** (المجلد الثالث عشر، العدد الرابع، شتاء ١٩٩٥م).

(٢١) ماهر الصراف، ***فلسفة بيولوجية الجسد*** (بيروت– لبنان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، سنة ٢٠١٦).

(٢٢) مجدي عبد الحافظ، "الجسد الإنساني بين مدارس الفلسفة وفنومنولوجية ميرلوبونتي"، في ***مجلة إبداع*** (سبتمبر ١٩٩٧م).

(ISSN: 2536 - 9555)

(٢٣) .....، "الوجود الإنساني متجسدًا"، في ***مجلة عالم الفكر*** (العدد ١، المجلد ٤٣، يوليو– سبتمبر ٢٠١٤م).

(٢٤) محمود أمهز، ***الفن التشكيلي المعاصر: التصوير(١٨٧٠-١٩٧٠)*** (بيروت: دار المثلث للتصميم، سنة ١٩٨١م).

(٢٥) موريس ميرلوبونتي، ***المرئي واللامرئي***، ترجمة سعاد محمد خضر، مراجعة الأدب نيقولا داغر (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، سنة ١٩٨٧م).

(٢٦) .....، ***العين والعقل***، تقديم وترجمة حبيب الشاروني (الأسكندرية: منشأة المعارف، سنة ٢٠٠٨م).

(٢٧) نديم معلا، "الجسد والمسرح"، في ***مجلة عالم الفكر*** (العدد ١، المجلد ٤٣، يوليو– سبتمبر ٢٠١٤م).

(٢٨) هانز جيورج جادامر، ***تجلّي الجميل ومقالات أخرى***، ترجمة ودراسة وشرح سعيد توفيق، تحرير روبرت برناسكوني (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، سنة ١٩٩٦).

(٢٩) هناء عبد الفتاح، "تنويعات مسرحية على معزوفة الجسد الإنساني"، في ***مجلة إبداع*** (سبتمبر ١٩٩٧م).

(٣٠) يوسف تيبس، "تطور مفهوم الجسد: من التأمل الفلسفي إلى التصور العلمي"، في ***مجلة عالم الفكر*** (العدد ٤٤، المجلد ٥٧، إبريل– يونيو ٢٠٠٩م).