

فينومينولوجيا الجسد عند ميرلوبونتي ومساهمتها في الهندسة المعمارية

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

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

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 نظرهم الى الاعمال المعمارية او الابداعية وعدها بداية لعملية مستمرة من الاكتشاف او الاتصال بالعالم.

(*) كلية الهندسة - جامعة بغداد

هوسرل وبخاصة فكرة القصدية التي حاول هوسرل من خلالها ايجاد حل لمشكلة المعرفة وتجاوز القسمة الثنائية بين الوعي والجسد التي سادت تاريخ الفلسفة وبخاصة بين الاتجاهين العقلي التجريبي اذ انعكس مجمل هذا النشاط الذي قدمه ميرلوبونتي على الدارسين والمشتغلين في الهندسة المعمارية، اذ قدم هؤلاء المنظرين طروحاتهم وفق توجه يتلاءم مع ما طرحته فينومينولوجيا ميرلوبونتي عن مركزية الجسد في ادراك العالم التي تنطلق منها نظريته في الوعي المتجسد، حيث انعكست هذه الطروحات على نتائج المعماريين عدينا منهم ستيفن هول الذي اشار بشكل مباشر الى محور التطابق والتشابك بين الجسد والعالم الذي ورد في كتاب ميرلوبونتي المرئي واللامرئي، حتى ان اعطى عنوان هذا الكتاب كاسم لاحد اهم مشاريعه.

المبحث الاول : فينومينولوجيا الجسد عند ميرلوبونتي:

أولاً: مركزية الجسد في فينومينولوجيا ميرلوبوني

نحا ميرلوبونتي بالفينومينولوجيا، منحى جديدة يختلف عن التوجه الذي وضعه مؤسسها

أدموند هوسرل وبخاصة فكرة القصدية التي دعا من خلالها الى إعادة وضع عملية ارتباط جديدة بين الذات والموضوع. حيث يكون الوعي دائماً متجهاً وباستمرار نحو الموضوعات. الأمر الذي يجعل عملية الإدراك الحسي عند هوسرل فعل من افعال الوعي يتصف بأنه يقصد موضوعات حاضرة بذاتها أو بجسميتها امام الوعي^(١).

وهذا ما دعا ميرلوبونتي الى تأويل هذه العلاقة والخروج بصيغة جديدة لمسألة اتصال الوعي بعالمه من خلال تبلور نظريته في الوعي المتجسد التي اليس من خلالها ميرلوبوني الوعي طابعاً جسدياً. يقول ميرلوبونتي: إنَّ الوعي المدرك هو وعيٌ متجسد وقد حاولت في المقام الأول أن أعيد تأسيس جذور الوعي في بدنه وفي عالمه مخالفاً بذلك النظريات التي تعالج الإدراك بوصفه مجرد نتاج لفعل الأشياء الخارجية على بدننا، ومخالفاً بالمثل تلك النظريات التي تصر على استقلالية الوعي، فهذه الفلسفات عموماً تنسى... إدخال الوعي في هيئة جسمية، وهي تلك العلاقة الغامضة التي تمارسها مع أبداننا وبالتناظر مع الأشياء المدركة حسيّاً^(٢).

وبهذا يكون ميرلوبوني هو السباق في تشكيل نظرية في المعرفة تتأسس على فكرة الجسد وتحول قصدية الوعي الى قصدية للجسد^(٣) (*) هذه القصدية التي ورثها ميرلوبونتي من هوسرل والبسها طابعاً وجودياً من خلال خلق عملية اندماج ما بين الوعي او قصدية الوعي والحضور الجسدي في الحياة الواقعية.

حيث يكون هذا الوعي الجسدي وفقاً لميرلوبونتي هو الحامل للوعي الذي يدرك الانسان العالم من خلاله ويدرك ذاته فيه. يقول ميرلوبونتي ان اشياء العالم هي «امتداد للجسد والجسد هو امتداد للعالم»^(٤). إذ يشكل هذا الامتداد المزدوج للجسم من حيث انتمائه الى الموضوعات والى الذوات في الوقت نفسه امراً ممكناً، وذلك لكونهما اي الجسم والاشياء بحسب رأيه ينتميان إلى عائلة واحدة أو من نسيج واحد:

وانه عبارة عن «نظام من القوى الحركية أو من القوى الادراكية تتجه نحو تحقيق توازنها في العالم المعاش وليس موضوعاً لأننا افكر»^(١٣) كما وصفه ديكرت، 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 السيكلوجية والفسولوجية والسلوكية.

ثانياً: فينومينولوجيا الجسد والهندسة المعمارية:

وفقاً لما تقدم نستطيع أن نقول: إن فينومينولوجيا الجسد عند ميرلوبونتي قد اتخذت إطاراً مفاهيمياً يتعلق بفهمنا للأشياء من حولنا، ويرتبط مع عمل الجسم بوصفه الجذر النهائي لمعرفة العالم^(١٤)، وذلك تبعاً لما تقدمه المشاركة الجسدية مع الأشياء التي تحيط بنا في العالم من توفير مصدر لفهم تلك الأشياء وجذورها فضلاً عما يقدمه العالم الخارجي من معرفة تتعلّق بالجسم الذي أصبح على دراية به^(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 كل منهما بتشكيل الآخر.

فالجسم ينتمي إلى الأشياء مثلما أن الأشياء هي عبارة عن نسيج كوني. مما يمكن الجسم ان يرى الأشياء ولمسها من حيث انها تدخل في مجاله، وتنفذ الى داخله. ولهذا كان في استطاعته رؤية جميع، الاشياء والإحساس بها في داخله دون الخروج من ذاته. فضلاً عن ذلك كان في استطاعة الذي يسكن في الجسد الإحساس بأن كل ما في الخارج يشبهه^(١٦).

وهذا يعني ان الجسد هو الوسيلة الوحيدة التي نمتلكها للوصول الى قلب الاشياء، وذلك عن طريق تحول الجسد الى عالم وتحول العالم الى جسد^(١٧) 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^(١٨) الذي لا يقبل بينه وبين الموضوعات الأخرى سوى علاقات خارجية وآلية^(١٩) تفسر على نحو سببي وتعبر عن وجوده في العالم.

اما الجسم الذاتي بالمعنى الظاهراتي فهو الجسم «الرائي، الجواني، العميق، المظلم، الحاس، الغامض»^(٢٠) المجسّد في العالم، الذي يحمل تلك الرمزية؛ لذلك الجسد الحي^(٢١) والذي منحه ميرلوبونتي فضاءً أطلق عليه الفضاء الجسدي الذي يظهر لنا العمق الذي يمكن للموضوع ان يظهر عليه كهدف لنشاطاتنا في عالم الحياة^(٢٢). والذي تقوم الصورة الجسدية بعكسه لكونها تمثل الصيغة الاساسية لوجود الانسان في العالم فهي تمثل طريقة «التعبير عن ان جسدي هو في العالم»^(٢٣).

وهذا ما حاول 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.

كما هو الحال في المثال الرئيس لقبة المرأة وعصا القصب لدى الرجل الاعمى التي توقف عندها ميرلوبونتي من حيث كونها تمثل تمديدات جسدية ومن ثم دمجها في موضوع الاتحاد ما بين الجسم والعالم^(١٦) كما يظهر هذا الاندماج أيضاً في علاقات الزمان والمكان التي تشكل مكان سكن الجسم الحي التي تتطلب منّا امتلاك الكثير من دعائم القوة والكثير من التخمينات والتوجيهات والتجسيدات التي يتطلبها تحويل بيئة مناسبة في وضع جغرافي معين يوعز لنا بأن البيئة تقف بالضد منّا ظاهرياً او تجريبيّاً^(١٧).

ولكن الحقيقة هي بالعكس من ذلك، حيث ان البيئة هي من ترشد الجسم الحي، وتجعله تعبيراً عنها وانعكاساً لها^(١٨) وبهذا المعنى يتم التأكيد على ان البيئة تلائم الجسم الحي وبالتالي تساهم في الطريقة الخاصة التي يعيش فيها الأفراد والجماعات في العالم.

وبذلك يتصور لنا عمق التأكيد الذي حرص ميرلوبونتي على تطويره في كتاباته المتأخرة عن مفهوم الجسد الذي يتشابك مع مفهوم العالم ويعوم داخل وجوده مع حياة أخرى، تتطابق فيها الحركة، بالحركة، واللمس باللمس والرؤية بالرؤيا^(١٩) حيث يكون الجسد بمثابة العامل التكويني الذي يجمع الشخص بالعالم.

ووفقاً لهذه القرابة او الشراكة او الازدواج المتبادل ما بين الشخص والعالم يحصل

الالتفاف المتبادل ما بين الجسد الحي والبيئة الذي يفقد بوساطتها حدود أحدهما في الآخر.

وهذا ما يشكل نقطة ارتكاز للمشتغلين والدارسين في الهندسة المعمارية والبيئة والمكانية. للتفكير في كيف تساهم الأبعاد الحسية، والحركية للجسم الحي في صنع المكان، والسكن ورفاهية الانسان^(٢٠).

فضلاً عن ما تنطوي عليه طريقة الفهم هذه في التجسيد البيئي. إذ على الرغم من الأبعاد الحسية والحركية موجودتان معاً في الخبرة المعمارية والبيئة الا إنّ فصلهما قد ينم عن اغراض مفاهيمية ورياضية مفيدة. وذلك لأن البعد الحسي يرتبط بسهولة أكبر بالبيئة المباشرة للأشياء التي يمكن الوصول اليها بالكامل. على حين يشتمل البعد الحركي على اجراءات وحركات أوسع نطاقاً يمكن من خلالها معرفة المساهمة الحية الكاملة للبيئة^(٢١). فعلى سبيل المثال: إنّ المتعة التي اشعر فيها عند السير في شارع الحي المنفصل يمكن استيعابها تجريبياً، وذلك لأن مساري مكون من اجزاء وكما هو الحال ايضاً في ادراكي المفاجئ للأهمية التي يمكن ان يسببها سقوط شجرة من فقدان للجماليات التي كانت تمنحها لفناء بيئي الامامي^(٢٢).

وبحسب ديفيد سيمون David Seamon فإنّ استكشاف تلك العلاقة المحتملة ما بين الجسم الحسي والبيئة خير من يمثلها هو العمل التحليلي للمنظر المعماري بيل هيلير Bill Heller ١٩٣٥ ونظريته المسماة تركيب الفضاء، التي تبحث في الروابط التجريبية القابلة للقياس بين البيئة المكانية والحركة البشرية وخاصة المشاة الذين يجتازون المدن.

والغرباء والدعاية والحركة والراحة والنشاط والهدوء نجدهم على وفق نظرية هيلير يتفردون جغرافياً، ولكنهم قريبون من بعضهم من حيث التجسيد البيئي وموضوع الجسم.

ويمكن ان نربط كلام هيلير 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 يعبر 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

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

حيث يجد أن اللغة دوراً لا يقل عن دور الجسم في التعبير عن الوجود. وذلك لأنها «جملة 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 بعالمه، أو كما يقول ميرلوبونتي: إنّ هناك وسيلة وحيدة لكي اتمثل

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: ان 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^(٢٧).

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 ومتراصة 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 المزدهمة

الكلمة، وهي ان أنطقها، تماماً مثلما الفنان تكون لديه وسيلة وحيدة لتمثل العمل الفني الذي يكون منشغلاً به، وهي ان ينفذه^(٢٧) ويخرجه إلى العالم المعاش على هيئة من الإشارات أو الدلالات التي تعبر عن محتواه الفكري.

وهنا نلاحظ أنَّ معالجة ميرلوبونتي لهذه العلاقة الجدلية بين الإشارة أو الإيماءة التي ينتجها التعبير اللغوي قد جاءت على نفس النحو الذي عالج فيه علاقة البدن بالذهن.

فكما ان الوعي يكون متجسداً في البدن، ويكون كلاهما مظهرين مرتبطين بأسلوب حضور الانسان في العالم، كذلك فإن الكلمة والفكر الذي تعنيه أو تشير اليه يكونان مرتبطين معاً، فالكلمة تحمل معناها في باطنها كما تخفي إيماءات أو إشارات البدن دلالاتهما في تجسيد نمط سلوكي أو شعوري معين^(٢٨).

يقول: «إنَّ الكلام والفكر يغلف أحدهما الآخر، فالمعنى يؤخذ من الكلام والكلام هو الذي يمثل الوجود الخارجي للمعنى»^(٢٩) الذي يتشكل وفقاً لكونه تعبيراً عن الحركة الجسدية التي تحدث في العالم المعيش، فالكلام هو حركة فعلية، وهو يحتوي معناه كما تحوي الحركة معناها، وهو ما يعد الشرط الاساسي الذي يجعل التواصل مع الآخر ممكناً^(٣٠).

فمثلاً كما يرى ميرلوبونتي أننا لا أعيش الغضب كحدث نفسي مختفٍ وراء الحركة، بل الإيماءة أو الحركة هي الغضب ذاته؛ وذلك لأن معناها لا يسبقها ولا يليها وإنما يطابقها^(٣١) وبقدر هذا التطابق بين المعنى والإيماءة يشير ميرلوبونتي إلى الفروق والاختلافات في الإيماءات والإشارات. حيث يجد أن إيماءات

الحب أو الغضب لدى الفرد الأوربي مثلاً هي ليست نفسها عند الرجل الياباني، لأن كلاً منهما يعبر بنمط معين من الإيماءات تختلف عن إيماءات وإشارات الآخر، وهذا ما يؤكد ان حالات الوعي يمكن ان يعبر عنها بإيماءات مختلفة^(٣٢) تكون هي السبب في فهم الطبيعة اللامرئية للجسم ووسيلة للفاهم، ولمعرفة ذات الآخر في هذا العالم.

من خلال عملية تبادل قصدي بين قصدياتي وإشارات الآخرين وبين إشاراتي والقصديات الظاهرة في تصرفاتهم^(٣٣).

ونتيجة لهذا التبادل القصدي واختلاف الإيماءات، وما تحمله من معنى ودلالة من لغة إلى أخرى يقودنا هذا الى ملاحظة حجم التقارب ما بين فينومينولوجيا ميرلوبونتي وهايدجر من حيث ان كليهما يتخذ من اللغة موقفاً فينومينولوجياً.

فهما يتفقان على ان اللغة تكشف عالماً. وان كل فن يمثل ضرباً من اللغة... فضلاً عن اتفاقهما على تجاوز المواقف الثنائية من اللغة عند الاصطلاحيين والبنويين والتجريبيين والعقلانيين والواقعيين والمثاليين^(٣٤).*

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

أما ميرلوبونتي فإن العالم الذي تكشف عنه اللغة عنده، فهو العالم المعاش للإنسان، الذي يلتحم به على مستوى خبرة البدن أي خبرة الإدراك الحسي^(٣٥) حيث يلتحم الفكر باللغة والمعنى بالكلمة والإيماءة بالدلالة^(٣٦).

افضل شكل من أشكال السلوك التعبيري^(٤١)“
الذي يحوي معناه كما تحوي الحركة معناها
”^(٤٢) وهذا ما يجعل عملية الاتصال ممكنة.

حيث إن فهم أقوال الغير يتطلب مبدئياً ان
تكون عباراته ومصطلحاته معروفة لي سلفاً.
ولكن هذا لا يعني بأن الاقوال تقتصر على
إثارة تصورات مرتبطة بها، وينتهي الجمع في
ما بينها إلى إعادة التصور الذي لدى المتكلم
في أنا^(٤٣) وذلك لأن الاتصال الذي يقصده
ميرلوبونتي هنا لا يحصل مع التصورات أو
مع الفكر بل مع ذات متكلمة تملك اسلوباً معيناً
لوجودها أو كينونتها في هذا العالم^(٤٤).

الذي يعكس بعدها الثقافي الذي ينشأ مما
يمكن ان نسميه (نموذج العجز والفائض)
والذي يتم من خلاله توضيح الجانب الابداعي
للغة لكونها أداة للتواصل.

فنحن عادةً عندما نحاول التواصل بالكلمات
نجد أنفسنا ننهي بقولنا بأقل أو أكثر مما كنا
ننوي، وبالتالي نولد عجزاً وفائضاً فيما يتعلق
بالفكر الذي كنا نحاول التعبير عنه^(٤٥).

وذلك يرجع إلى حقيقة ان اللغة هي نتاج
تاريخي جماعي غني تم انشاؤه من قبل الآخرين
وعلى مرور الوقت، ولهذا نجد أن فيها الكثير
من الأفكار العابرة أو المنبثقة التي تكون عادةً
أكثر مما يتوقعه المستخدم مما يؤدي إلى ظهور
طبقات اضافية من المعنى تتجاوز الفكرة
الأصلية. وينتج عن ذلك فائض في التعبير يفيد
كل من المستمع والمتحدث كما اشار الى ذلك
ميرلوبونتي عندما قال ”ان كلماتي المنطوقة
تدهشني وتلهمني افكاراً“^(٤٦).

وعند الرجوع إلى البحث عن مصدر هذا

وبهذا يكون ميرلوبونتي وبموقفه هذا
قد تجاوز وللمرة الثانية جميع الأطر الذاتية
والموضوعية واتجه إلى الموقف الحسي
المعاش للبدن الذي ينظر منه إلى الأنا الخالص
ليس على أنه وعي وحسب أو موضوع حسب،
بل هو وعي وموضوع يتلاقيان ويتقاطعان
معاً... كأنهما جسم واحد^(٣٧)، متشابك في
وحدة عجيبة مع عالم الحياة ذلك العالم الذي
يكون المصدر الأساس لمعنى وجودنا^(٣٨).

وهذا ما يؤكد عمق الجهد الذي بذله
ميرلوبونتي في صياغة أسس فلسفته بتجاوز
جميع المذاهب الواقعية او المثالية التي بنيت
على أساس التفريق بين الذات والعالم او
الصورة والمادة.

المبحث الثاني: فينومينولوجيا اللغة والفن عند ميرلوبونتي

أولاً: الفينومينولوجيا بوصفها وسيلة كشف
عن الاعمال الابداعية:

رأينا فيما تقدم الكيفية التي أوضح فيها
ميرلوبونتي عملية الإدراك التي تحدث وفقاً
لعلاقة تبادلية بين التصورات والحركات
الجسدية «حيث إن الحركات الجسدية تتطلب
تصورات كما تتطلب التصورات المزيد من
الحركات الجسدية»^(٣٩)، التي تحمل في داخلها
أنواعاً متعددة من الخبرة المتضمنة على الكثير
من العادات والذكريات الاجتماعية والثقافية
التي تتجلى في حركة وسلوك كل من حولنا
والذي يستجيبون بدورهم لسلوكنا المستمر،
الذي يتأثر بفهمنا المشترك للرموز التي تمثل
المواقف الاجتماعية المعينة^(٤٠) التي وجد
ميرلوبونتي ان افضل طريقة لتفسيرها هو مثال
اللغة، وذلك بناءً على فكرة إن اللغة تمثل أو تُعدُّ

الغلو للدور الملمح الذي منحه ميرلوبونتي للغة ودورها الابداعي في القدرة على التعبير، والخروج من النظام الموحد للدلالات الذي يعاد نسخه في كل الكتابات والثقافات التي توارثها.

نجد أنه قد تبنى افتراضاً قد خالف به كل الافتراضات المنطقية عن اللغة، وهو ان الأفكار لا يقتصر وجودها بشكل كامل في العقل، وإنما للغة دورٌ في جلب هذه الأفكار إلى أذهاننا أو بعبارة أخرى يمكننا القول انه يتم تحقيق الفكر من خلال فعل الكلام^(٤٧).

وهذا ما يتجلى لنا بوضوح عندما تفوق قدرة العالم على قدرة التعبير اللغوي، حيث نجد ان اللغة تعمل كمجموعة من الأدوات التي يتم من خلالها إنشاء عوالم لغوية تواكب قدرة العالم ومستجداته. مثلاً هو الحال مع الأدوات والإمكانات المتاحة للمهندس المعماري التي يستطيع من خلالها أن يقدم عروضاً لمبانٍ بأسعار منخفضة^(٤٨).

وأمام هذه المقيضة الواضحة بين هذه الفوائد ومشكلات اللغة كان من المهم بالنسبة لميرلوبونتي ان يبين كيف تحاول اللغة نفسها التغلب على حدودها الخاصة، وذلك عن طريق التمييز بين ما اسماه الكلام المتكلم والكلام المتكلم حيث يشير الأول اي الكلام المتكلم^(٤٩) إلى اللغة التقليدية المستخدمة عادة في حياتنا اليومية بما في ذلك المصطلحات الوظيفية التي نستخدمها لتوصيل المعلومات الواقعية^(٥٠).

أما النوع الثاني، وهو الكلام المتكلم فهو يشير أو يصف الأشكال الأكثر غموضاً للغة، كلغة الأدب والفن والفلسفة^(٥١) فنجد على سبيل المثال: إن الشعراء يستخدمون أنواعاً متعددة من اشكال الاستعارة، والرموز التي تعد من التقنيات التي تساعد على فتح أكبر قدر من المعاني. بل وحتى الخطاب الذي يخرج بواسطة مكبرات الصوت حيث نجد أن عبارة

صوتية واحدة معينة قد تشير الى طبقة كاملة من المعاني الجديدة^(٥٢).

وبهذا يكون غموض اللغة هو أحد الوسائل الذي يسمح للغة بوصفها نظاماً بالاستمرار والنمو والتطور؛ لأنها توفر آلية لابتكار اشكال جديدة من التعبير.

ولتوضيح هذه النقطة استعار ميرلوبونتي عبارة من اندريه مالرو Andre matrau

(١٩٠١ - ١٩٧٦)^(*) الذي زعم بوجود دور إيجابي ومثمر لنوع الانحرافات التي تظهر في الاستخدام التقليدي للغة التعبيرية. حيث يقول "إن عملية التشويه المترابط للدلالات المتاحة واعادة ترتيبها في معنى جديد، قد تكون خطوة حاسمة ليس فقط للمستمع وإنما للشخص المتحدث أيضاً"^(٥٣) ومن هنا يمكن للمرء ان يعيد وصف واكتشاف ما يفعله الشعر بالكلمات من خلال منحها نوعاً من السماكة التي تقف خلفها الكثير من المعاني^(٥٤).

كذلك قد يكون هذا مذكّر نافع أيضاً لأسلوب لغة العمارة في ما بعد الحداثة التي يتم فيها التعامل مع التاريخ بنوع من السخرية والابتذال^(٥٥) وذلك من خلال عملية يسميها تشارلز جينكس Charles Jencks (١٩٣٩-١٩٦٥)^(*) بالترميز الثنائي حيث يسعى المصممون بالعودة الى الماضي، وانتقاء طرائق وأساليب من حقبة مختلفة وإدخالها في تصاميم من السياق المعاصر من اجل تهيئة بيئة تشير لمجموعة من الأساليب والعصور بغية إنشاء حيز متعدد الاستخدامات لسكان هذه البيئة^(٥٦).

فضلاً عن ذلك يؤكد ميرلوبونتي على نقطة جوهرية مهمة بين اللغة والإدراك، وهي: إن هذه الحدود اللغوية المتأصلة أو الموجودة في أنماط الكلام لا يمكن أن يتم تغيير أنماط السلوك الجسدي المتأصلة فيها وجعلها مواكبة لكل

موقف جديد^(٥٧) ؛ وذلك وفقاً لتحليل قدمه غيل وايس Gail Weiss لفهم ميرلوبونتي للعادة حيث يقول: إنّه ”حتى في أكثر أنماط 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 إنتاج السلوكيات المعتادة هو بالضبط ما يسمح لنا بظهور أنماط جديدة من السلوك قد تلاقي استجابات جديدة أيضاً 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 المجسّدة في الفن أو الآداب أو الفلسفة أو حتى الهندسة المعمارية^(٥٩) ؛ وذلك لأنّ جميع هذه الأنشطة تتطوي على مستوى معين من العشوائية الإبداعية التي قد تولد دلالات جديدة تمكّننا 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 أشكال جديدة من التصميم كتفاعل بين العفوية والتكرار^(٦٠).

ولا سيما في المراحل الأولى من عملية التصميم التي يكون فيها الفكر مازال غير متيقن مما يريد بناءه من ”أنواع“ قد تكون تكراراً لنماذج تاريخية. أو أنواعاً يتم استلالها من الارشيف الشخصي الخاص لحلول التصميم السابقة^(٦١).

وبين هذا التآرجح الذي يعيشه المصمم

بين النوع والنموذج تتم عملية إنتاج أو ابتكار تصاميم تحظى بطابع جديد يجمع بين عراقة الأساليب التاريخية واستمراريتها في سياق معاصر يلائم متطلبات العصر الحديث، وذلك وفقاً للطابع الرسمي الذي تم اضافؤه 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)^(٦٢) حيث قام بالتمييز ما بين النوع والنموذج من حيث درجة المرونة التي يمنحها للمصمم في إعادة تفسير أو ترجمة الأعمال التاريخية^(٦٣).

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

أما من الناحية الأخرى فقد احتوت الأنواع فقط على القواعد أو المبادئ الأساسية التي استندت إليها النماذج السابقة. لهذا كانت هذه القواعد التي تتمتع بها الأنواع فضفاضة وشاملة للسماح بإعادة صياغة الأشكال التاريخية وجعلها مناسبة لسياق الظروف الجديدة^(٦٤)، 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^(٦٥).

وهذا ما يعكس لنا الأثر المتنامي الذي تركته الفينومينولوجيا في الهندسة المعمارية. ولا سيما 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. إذ ان كليهما روج

لفكرة المدينة على انها مجموعة من الاجزاء او الشظايا من مبان قديمة كيفت لاستخدامات جديدة. او انها اعادة تفسير للأنواع التاريخية الجديدة التي تم تصميمها^(٦٥).

ومن الجدير بالذكر ايضا كمثال على هذا "التشويه المترابط او التماسك والذي كان له اثر على العمارة التكتونية هو الممارسة الابداعية المعروفة بـ الترميم bricolage التي تنطوي على إعادة تخصيص الاشكال المعمارية القديمة التي يتم هدمها في مكان اخر كما هو الحال مع ما تم اعادة استخدامه من انقاض المعابد الرومانية في القرون الوسطى^(٦٦).

وفي الآونة الاخيرة ظهر الترميم bricolage كرد فعل على الندرة العامة للمواد وكوسيلة لتجنب العملية الأكثر تكلفة وهي انتاج مكونات مخصصة لهذا الغرض. وبالتالي فإن الترميم في الهندسة المعمارية ينطوي على استخدام مكونات أرخص وغالباً ما تكون مصممة لغرض معين، ولكن يمكن استخدامها في شيء اخر أيضاً^(٦٧).

وبهذا تكون الفينومينولوجيا عند ميرلوبونتي قد منحت افقا واسعا للمهندسين المعماريين في استلهاهم الكيفية التي تنتج بها الأعمال الإبداعية وفقاً لعملية تمازج بين الأصل والنموذج أو العفوية والتكرار. فكلتاهما عمليات تحدث في صميم بنية السلوك الإنساني في العالم المعاش الذي يكون مجالاً لتجسيد كينونة الانسان والتواصل مع الآخر.

ثانياً: فينومينولوجيا الفن عند ميرلوبونتي

يمثل مبحث الخبرة الجمالية او فلسفة الفن المحور الثالث من محاور فينومينولوجيا الإدراك الحسي عند ميرلوبونتي فهو يرتبط بالطابع العام لمذهبه الفينومينولوجي، الذي يركز على مبحث الإدراك كما أشرت فيما تقدم والذي يعدُّ الجسد هو النقطة المحورية فيه.

وتستمد هذه المداخلة حيثياتها من أن الخبرة الجمالية تعتمد على ما يقدمه مبحث الإدراك الحسي وترتبط معه على نحو مباشر بوساطة الجسد 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 الحسي من خلال إيماءات أو وسائط فيزيقية تجسد افكاراً ومعاني مختلفة^(٦٨) ومعنى هذا ان الجسد قد شكل نقطة اتحاد أو تلاقي بين كونه مدركاً للعمل الفني ومدركاً في الوقت نفسه^(٦٩) حيث ان هذا التلاقي أو الاتحاد بين المدرك والمدرك والتكامل بينهما نجدّه يتجلى في جميع مظاهر الإدراك، سواء بين الحاس والمحسوس أو بين اللامس والملموس وبين الرائي والمرئي وبين السامع والمسموع^(٧٠) وهذا ما يوجب علينا الإشارة إلى نقطة جوهرية قد عبّر عنها هذا الاتحاد أو التكامل الذي أحاط به ميرلوبونتي عملية الإدراك الحسي والعالم المحسوس، وهي انه علينا ألا نفهم المقصود منه ان المدرك يجب ان يقف عند جسمه او ان يرى الأشياء في جسمه^(٧١) وانما المقصود منه ان هناك تواصلاً بين جسمي انا كوني رائياً وبين الأجسام بوصفها مرئية، بحيث يكون ادراكي لها عبارة عن صورة تحمل وحدة النسيج بين المدرك والمدرك بين جسمي والأجسام كما تحمل دلائل التشابك والتواصل بين جسم الرائي والأجسام المرئية^(٧٢) ودليل ذلك هو ما يشير اليه ميرلوبونتي من التضايف أو التكامل المستمر والقائم ما بين الرؤية والحركة: فأنا ارى ما أتحرك نحوه، واتحرك نحو ما أراه في العالم الذي يكون عالم مشروعاتي المتحركة، التي تمثل أجزاء شاملة من الوجود نفسه^(٧٣).

وفضلاً عن ذلك يرى ميرلوبونتي أن هذا التواصل النسيجي بين جسم الرائي والأجسام المرئية في عملية الإدراك تقوم على اعتبار أن هناك وحدة وجودية تشمل النفس والجسم في

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

وفي الوقت نفسه هناك وحدة وجودية تشمل الأنسا 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).

ف نجد على سبيل المثال ان المشاهد هو الشاهد على هذا الجدل لان ما يلمحه المصور في الأشياء ويثبتته 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 يمثل 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 «إني 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 إلا تعبيرٌ أو شكلٌ من أشكال التواصل.

ارتكز عليها ميرلوبونتي في نقده 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 متحرراً 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 الرئيسية عن الفن حملت عنوان ”اللغة غير المباشرة وأصوات الصمت“.

Indirect Language and the voices of silence ١٩٦٠

يقول ”... إن إدراكي الحسي 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 لأعمال الفنية.

حيث نجد أنّ حركة الفنان الموجهة أو المتعقبة لتشكيل المادة الخام لإحدى زخارفه 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).

كثير من الأحيان رؤية أفضل لطبيعة العملية الابداعية^(٩١).

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 بيبير 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 حدٍ 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 ألا تقتصر 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 مثله مثل الكتابة قد كانت عن احد اعمال هنري ماتيس Henri Matisse (١٨٦٩ - ١٩٥٤)^(*) حيث يتم كشف النقاب عن عملية التفكير التي تجري من خلال الرسم؛ وذلك من خلال تعرض 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 أخرى^(٩٠) وتبيان الفائدة التي يمكن تحقيقها من خلال تتبع رحلة تطوير عملية التصميم الذي يمكن ان يعطي في

فعلى سبيل المثال نجد أن أحد أهم مزايا الرسوم التي يتم تنفيذها بواسطة برامج CAD تقنية AutoCAD هو القدرة على الاحتفاظ بآثار الخطوط التي تم التخلي 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 "إعادة تشكيل واقع تصويري". وتبعاً لذلك لن يكون فن الرسم مجرد محاكاة للعالم بل هو نفسه عالم قائم بذاته^(٩٤) "يدركه نظرنا المتنبه بواسطة تجربة الجسد الذاتي... الذي يجد في جميع الأشياء الأخرى أعجوبة 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 له وجود في التقليد ما قبل الحديث للهندسة المعمارية حيث لم يكن يعتمد

الإدراكية^(١٠١)، التي سبق وان تطرقت إليها آنفاً.

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

وذلك من خلال ما اقترحه 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 عبر الإشارة الى المولدات الرئيسة الثلاث في الهندسة المعمارية التي تشمل قوة الفكر، والخصائص الظاهرية، وقوة الموقع، التي يولد اندماجها اندماج للعقل والجسد والبيئة^(١٠٥).

وبهذا نستطيع إدراك عمق التأثير الديالكتيكي ما بين الجسد والعالم الذي تركه 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 بفنومينولوجيا ميرلوبونتي التي تمكننا من تحقيق عملية اتصال مباشر مع

على وجود الرسوم أو التصاميم، وانما كان المصمم والبانى 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

شكل 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 كتبه الخاصة واسم لواحد من اهم مشاريعه إلا وهو متحف كيازما "kiasma museum" الذي جسم 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 سلط 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

العالم وذلك من خلال إدراك هذه الجواهر في التجربة الإنسانية التي تتشابه مع عالم الإدراك في الهندسة المعمارية^(١٠٨) "التي بإمكانها أن تعيد تقديم المعاني الأساسية والقيم الجوهرية للتجربة الإنسانية"^(١٠٩) ؛ وذلك لكون الهندسة المعمارية من أكثر الفنون اكتمالاً واستجابةً لسرعة إدراكنا الحسي على عكس الأنواع الأخرى من الفن القادر على إثارة بعض الحواس فقط وبالتالي نجد بحسب ستيفن هول أن المبنى يتحدث لنا بالرغم من طبيعته الصامتة^(١١٠).

وهذا ما يؤكد لنا أن مسألة الإدراك بالنسبة له لا تتوقف على الإدراك الفيزيائي والمكاني بل تتوغل إلى فهم الدوافع الكامنة وراءه ودراستها. حيث يشير إلى الازدواجية القائمة على التفاعل بين الهدف والموضوع، أو الشعور والفكر التي تستوجب على العمارة أن تواجه التحدي في تحفيز الإدراك 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 جعله يربط العمارة بالظواهر لما لها من قدرة على تكثيف جودة حياة الإنسان عبر إنشاء مساحات لا تلبي متطلبات البشر الجسدية فحسب بل العاطفية والروحية أيضاً^(١١٣).

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

وهذا ما يجعله قريباً من الفلاسفة الذين يرفضون الثنائية الديكارتية بين الروح والجسد

ابتداءً من هوسرل إلى ميرلوبونتي، يقول تادو اندو "أن الإنسان ليس كائناً ثنائياً يكون فيه الروح والجسد إحساساً منفصلاً من العالم"، وإنما هو كائن جسدي ونشط يتعامل مع العالم ككل، كاتحاد للذات والروح، والعقل والجسد، حيث تتشكل النقطة المرجعية التي تكون أساس إدراكنا للعالم^(١١٥)، وهو بذلك يقترب من تصريح ميرلوبونتي من أن الجسد هو النقطة المركزية التي تنطلق فيها إدراك العالم، وفضلاً عن ذلك يلتقي تادو اندو مع ميرلوبونتي في أهمية عنصر الحركة، إذ أن في حركة الجسد أو الشينتاي واتجاهه نحو الموضوع يتم عملية التعبير المتبادل بين الجسد والعالم حيث يتم إزالة المسافة وإدراك المكانية من اتجاهات متعددة قد تحققت بفضل حركة الجسد^(١١٦)، إذ يمكن رؤية هذه الحركة بالنسبة لاندو في الطريقة التي يقترب فيها المرء من مبانة، حيث يتجنب اندو الدخول المباشر إلى الداخل في المباني الدينية ويقدم نوعاً من المنهج الهرمي باستخدام المسارات والأعمدة والجدران، الذي يشبه متطور ميرلوبونتي الذي يعترف من خلاله بأن الإدراك هو في الأصل منظوري ولا يوجد موقف بلا منظور^(١١٧)، وهو بهذا يسلط الضوء على الدور الحيوي للحركة في إدراك عمل الهندسة المعمارية.

في عالم تسوده الحوسبة حيث أصبح إدراك الجانب المادي للأشياء والاحساس بتجربة الفضاء ضعيف جداً، وهذا ما يشكل بالنسبة لاندو وللمهندسين المعماريين عامل قلق أوجب عليهم القيام بإنشاء مساحات معمارية يمكن للناس من خلالها أن يدركوا أجسادهم ووجودهم المادي، الذي سيؤثر بالتالي على فهمهم لأنفسهم وبالتالي فهمهم للعالم^(١١٨)، حيث يشير تادو اندو إلى الطابع غير المتجانس لأجسادنا وكونه يحتوي على بيئة فيزيائية غير متجانسة من قمة وأسفل 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 فإن 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 النتائج 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 Japanese 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 ويستمتع ويقيس عالم الحياة عبر المكان والزمان بواسطة الوجود الجسدي الكامل“^(١٢٤).

ويشير اندو من جهة أخرى الى التفاعل المتبادل ما بين 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 اندو 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 الحداث الاساسي بشكل مباشر، ثم تحليل تكوين المكان وتسجيل الترابط والتنوعات الهندسية التي تحيط به، ثم الاتجاه الى وصف الشكل المعماري بموضوعية“^(١٢٦).

الخاتمة

لقد شكلت القرابة أو الازدواج المتبادل ما بين العالم والجسد الذي طرحته فينومينولوجيا ميرلوبونتي نقطة محورية مهمة للدارسين في الهندسة المعمارية اذ يساعدهم هذا الازدواج المتبادل أو الانصهار ما بين ابعاد الجسم والبيئة في فهم الكيفية التي تساهم بها الابعاد الحسية والحركية في انشاء اماكن التجسيد البيئي للانسان وما تنطوي عليه هذه الاماكن من ابعاد حسية وحركية وصفات بيئية وجغرافية تساهم في تحديد الكيفية التي يتجمع ويتحرك بها الناس في الفضاء والمكان.

الهوامش

(١) ينظر جمال مفرج، الفلسفة المعاصرة من المكاسب الى الاخفاقات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٩، ص٩٤ وايضاً ينظر سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهرية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٢، ص٢٠١، ٢٠٢، وايضاً ينظر زكريا ابراهيم دراسات في الفلسفة المعاصرة، مكتبة مصر، القاهرة، ط١، ١٩٦٨، ص٥١٨.

(٢) ينظر، سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، ص٢٠٦ وايضاً جمال مفرج، الفلسفة المعاصرة من المكاسب الى الاخفاقات ص٩٥.

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

* قيل ان يبدأ ميرلوبونتي وصفه للجسد الحي الذي منه تبدأ معرفتنا بالعالم من خلال عملية ادراكنا للموضوعات، فإنه يبدأ بنقد فكرة الجسد كموضوع في التفسير الفيزيقي والسيكولوجي ماراً بالتفسير الفسيولوجي. ينظر سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، ص٢٠٧.

حيث إن الدراسات الفسيولوجية تعرض نظريتين مهمتين لتفسير الحدث الفيزيقي، الأولى هي النظرية المحيطية، التي ترد الكيفيات المحسوسة إلى علل خارجية آلية أو إلى الاعضاء أنفسها كما تغفل

نظرية الطاقة النوعية للأعصاب. وهي في الحالتين لا تخرج عن الاتجاه الميكانيكي القديم الذي يرى أن العلاقة بين المنبه والاستجابة هي نمط العلاقات في العلية العالمية. والنظرية الثانية: هي النظرية المركزية التي تقول بها الفينومينولوجيا الحديثة وموداها أن الاعضاء ليست حاسة بذاتها وأن وظيفتها قاصرة على توصيل التأثير الى الدماغ. ينظر حبيب الشاروني، فكرة الجسم في الفلسفة الوجودية، ص١٠٣. وايضاً علا مصطفى انور، علاقة الفلسفة بالعلوم الانسانية، دراسة في فلسفة ميرلوبونتي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٤، ص١٣٨.

ففي كل هذه التفسيرات كان ينظر الى البدن الحيّ أما على أنه موضوع فيزيقي شأنه شأن كل الاجسام الفيزيقيّة الأخرى اي يكون شيئاً يوجد هناك ليشاهد، وبالتالي يمكن وصفه من حيث الابعاد المكانية والزمانية. واما على أنه موضوع يتفق مع سائر الموضوعات الأخرى في بعض الخصائص ويختلف معها في بعضها الآخر. ينظر، سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، ص٢٠٨.

(٤) ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، ت سعاد محمد خضر، مراجعة الاب نيقولا داغر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٧، ص١٢٦.

(٥) ينظر المصدر نفسه، ص١٢٦.

(٦) ينظر، جمال مفرج، الفلسفة المعاصرة 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-

بوقاف، جامعة الجزائر، ٢٠٠٤، ص ٦٠.
(٣٢) ينظر، ميرلوبونتي، ظواهرية الإدراك، ص ١٦٠.

(٣٣) بن سباع محمد، فينومينولوجيا اللغة عند ميرلوبونتي، ص ٦١.

(٣٤) ينظر، سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، ص ٢١٣.
* 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 وإنما تبقى مجرد علامة أو إشارة تمثل فئة معينة من الانطباعات. ينظر سعيد توفيق الخبرة الجمالية، ص ٢١٣.

أما عن الواقعيين المتطرفين فهم ينظرون إلى الكلمات بصرف النظر عن معانيها، ولهذا يبالغون في التركيز على السطح المحسوس، وبالتالي لا يوفون الذات حقها هي التي تتحدث. على حين نجد المثاليين يهملون الكلمات لحساب الذات المفكرة، فهم يعترفون بوجود ذات تنطق وتحدث، ولكنهم يرتفعون بها إلى مستوى الذات المفكرة، التي تمكنهم من تصور وجود فكرٍ ما قائم بذاته قبل أن يتم التعبير عنه. ينظر: المصدر نفسه، الخبرة الجمالية، ص ٢١٣.

(٣٥) ينظر، المصدر نفسه، ص ٢١٣.

(٣٦) المصدر نفسه، ص ٢١٣.

(٣٧) ينظر، حبيب الشاروني، فكرة الجسم في الفلسفة الوجودية، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٩، ص ٩٤.

(٣٨) ينظر، جون ليشته، خمسون مفكراً أساسياً معاصراً من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، ت فائق البستاني، مراجعة محمد بدوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط ١، ٢٠٠٨، ص ٧٦.

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

(40) Ibid، p.90.

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) Ibid، p.11.

ينظر ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، ص 131 (19)

(20) David Seamon، merleau – ponty، 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، ص ٥١٨.

(٢٧) ينظر ميرلوبونتي، ظواهرية الإدراك، ص ١٥٤.

(٢٨) ينظر، سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، ص ٢١٢.

(٢٩) ينظر، ميرلوبونتي، ظواهرية الإدراك، ص ١٥٥.

(٣٠) ينظر، المصدر نفسه، ص ١٥٦.

(٣١) بن سباع محمد، فينومينولوجيا اللغة عند ميرلوبونتي، رسالة ماجستير، اشراف عبد الرحمن

(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 ntificliteraturemay.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 الجسدي في العالم يأتي موقف ميرلوبونتي معبراً عن ثورته على التقليد الكلاسيكي ابتداءً 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،

(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، ص١٦٥.

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

* منظر ومصمم معماري امريكي، صمم مناظر طبيعية، وكتب في التاريخ، ونقد ما بعد 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 الآثار وتاريخ الفنون والانثروبولوجيا www.raffy.me

(٥٦) ينظر سيمون مالباس، 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.

(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 Steph-
anie، menase، editions Du Seuil، 2002،
pp 53 – 55.

نقلًا عن couua.com ”الفن كحضور في العالم“ تأليف
موريس ميرلوبونتي ترجمة كمال بومنيير.

(95) ميرلوبونتي، ظواهرية الإدراك، ص166 (95)

(96) Vease Jonathan Hale، merleau – pon-
ty 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 yorganciogllu، “steven Holl:
A translation of phenomenological phi-
losophy into the realm of Architecture،
“ Basilmanis، yukseklisans Tezi، Orta
Dogu Teknik Universitesi Ma=imarlik
Bolumu، 2004، p. 54.

وتمثل بصفة خاصة عند ديكرت، ثم عند كانت،
هذا التقليد لا يقتصر على الإعلاء من شأن النفس
والفكر، وانما يمضي الى إهمال الجسم وإهمال
الوجود العالمي، إنه يخرج الإنسان من العالم ومن
ثمة يفقده وجوده. وهو بهذا ينتهي الى اغتراب
الإنسان عن العالم والى اغتراب العالم عن وجودنا
الشخصي. وهنا تأتي أصالة ميرلوبونتي وثورته
على هذا التقليد الفلسفي، لتثبت وحدتنا الوجودية
والجسم ووجدتنا الوجودية والعالم. هذا الإثبات
هو أساس الوصف الفينومينولوجي الذي يقيّمه
ميرلوبونتي للدراك 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 – pon-
ty for Architects، p. 87 – 88.

(78) Ibid، p.88.

(79) Ibid، p.89.

(80) Ibid، p.89.

(٨١) ميرلوبونتي، العين والعقل، ص١٣.

(٨٢) المصدر نفسه، ص١٣.

(83) Vease Jonathan Hale، merlean – pon-
ty for Architects، p.89.

(84) Merleau – ponty، sense and Non –
Sense، Trans. Hubert Dreyfus، (North
western University press، 1964). P. 50.
نقلًا عن سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، ص٢١٧.

(85) Merleau – ponty، sense and Non –
Sense، Trans. Hubert Dreyfus، (North
western University press، 1964). P. 50.
نقلًا عن سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، ص٢١٧.

(٨٦)

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

عبارة عن مبنى خشبي ضخم كان الهدف منه تعريف الناس في العالم بالجمال التقليدي لليابان، وهو جمال قائم على البساطة غير المزخرفة، أما بالنسبة لمهمته فهي إعادة تفسير العمارة الخشبية باستخدام أحدث التقنيات المعاصرة وإنشاء مبنى يجسد التقاليد والحداثة والتكنولوجيا والثقافة 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 conferences (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.

(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 Universität 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 اسبيلية صممه تادو اندو عام ١٩٩٢، كان الهدف الجناح

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.)

Muṣṭasiriyah 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