

نظام العلامات عند موريس ميرلوبونتي مُقاربةٌ فينومينولوجية

Maurice Merleau-Ponty's system signs Phenomenological approach

د. مخلوف سيد أحمد*

كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر

تاريخ الإرسال: 2018/01/26 تاريخ القبول: 2018/03/30 تاريخ النشر: 2019/01/16

ملخص:

سأوضح في هذه الورقية البحثية، كيف أنَّ اللغة أخذت مكانة مهمة في فلسفة "ميرلوبونتي"، حيث مثّلت فلسفته اللغوية مظهراً وحَقاً جديدين، وهذه الخصوصية قد عكست مختلف الخصائص اللغوية. عمل "ميرلوبونتي" على إعادة صياغتها في مؤلفاته "فينومينولوجية الإدراك" و"المرئي واللامرئي"، لم يتوقف في مسألة واستجواب اللغة مرةً تلو أخرى من أجل توضيح العلاقة بين الفكر واللغة.

الكلمات المفتاحية: اللغة؛ التواصل؛ التداوت؛ الفينومينولوجيا؛ المعنى؛ العلامات؛ الفن؛ البدن

Abstract :

In this paper, I will show how language takes an important place in Merleau-Ponty's philosophy. His philosophy of language represented a new aspect and a new field to work in. This specificity is reflected in different features of language, he reformulated its character in Phenomenology of Perception and The Visible and the Invisible, he never ceased to ask and interrogate a language again and again in order to clarify the relation between thought and language.

Keywords : Language, Communication, Intersubjectivity, Phenomenology, Meaning, Signs, Art, Body.

مقدمة:

احتلت السيميائيات حقول المعارف الأدبية والنقدية الفلسفية كعلم يهدف إلى البحث عن دلائل العلامات وتأويلها في الكون كلّ، وكان لهذا التوسيع في مجالاتها وانفتاحها الكبير أن تداخلت معها العلوم والمعارف العلمية والإنسانية، لكنها استطاعت أن تجد لنفسها منهجاً مستقلاً، محاولة فرض تطبيقاتها على مختلف ظواهر الحياة، منها الجانب اللغوي التواصل، حيث تمثل ظاهرة اللغة أحد أكثر الظواهر الميتافيزيقية في العصر الحديث، ولم يتم التعامل مع اللغة خارج الذات المتعالية إلا بعد الأبحاث الفينومينولوجية، وخاصة عند "ميرلوبونتي"، وحتى اللسانيات الحديثة لا تزال تتأسس على فرضية "

* الباحث المرسل: makphilos@yahoo.fr / مختبر الأبعاد القيمة بجامعة وهران 2

الذات المتكلمة"، باعتبارها قوة متعالية وخلاقة تنتج الكلام. و انطلاقا من الوصف الفينومينولوجي، يضيف "ميرلوبونتي" الى التمييز الألسني الشهير لـ "دو سوسير" بين الكلام واللغة بتمايز آخر يفصل الكلام إلى "كلام متكلم وكلام متكلم"، أي بين واقعة الكلام ومعنى الكلام. إنَّ المعنى أو الدلالة ليس شيئا في ذاتها أو فكريا ناطقا كما تصوّرها الميتافيزيقا، بل هي عملية تأليف اعتبارية بين العلامات المُشكّلة للنظام الدلالي للغة ما. إنَّ الكلام المتكلم الذي ينتمي الى نسق العلامات التي تشير الى أشياء العالم، وهو يغذي الكلام المتكلم، ينتهي الى الجسد، وهو واقعة فردية، إنه حوار داخلي صامت يتّمم بموجب تمفصل الوحدات الصوتية لتشكيل الكلمات، ولأن العلاقة بين العلامة والمعنى غير ضرورية، فإن المعنى يبقى مؤجلا في الحوار الصامت.

إنَّ المسار الفلسفي لـ "ميرلوبونتي" يكشف بوضوح، تأثر هذا الأخير بالزعة الفينومينولوجية في فلسفته، حيث نجد أن أفكار "هوسرل" حاضرة بقوة، سواء تعلق الأمر بالمسألة اللغوية أو بإشكاليات أخرى مُحايثة لها، حيث نجد أنَّ الفينومينولوجيا تُضيف الى معرفة اللسان تجربة اللسان بداخلنا، ولن يكون ذلك إلا في البدن، الذي يختزل كل ما هو مُتعالى إلى ملموس، فكل البناءات الفينومينولوجية تُطبع بطابع وجودي له دلالة تواصلية، تُحدّد بواسطة اللغة.

نجد في هذا السياق، أن الإدراك الحسي في فينومينولوجية "ميرلوبونتي" يرتبط بمُشكلة الوعي كما يرتبط بمسألة الوجود، وهذا ما بينته مقولة "الوجود في العالم"، التي تُبيّن أن الإدراك الحسي هو انخراط في العالم من خلال البدن، فالخبرة الإدراكية بما هي "خبرة حسية" هي مقابلة تماما لمفهوم "الخبرة المُجرّدة" عند "هوسرل". وتُبيّن الفينومينولوجيا عند "ميرلوبونتي" أنَّ الإدراك الحسي هو علاقة أصيلة مع الوجود، بل هو الوجود الأصيل في حد ذاته، لأنّه توجه نحو الحقيقة، حقيقة الظواهر، حيث يتميز الإدراك الحسي، لأنّه لا ينقطع عن العالم، بل هو في اتصال دائم معه.

كما يمكن الاستئناس بـ "موريس ميرلوبونتي" من خلال إشكالية البدن، فكيف يتصوّر "ميرلوبونتي" البدن باعتباره مصدراً للتعبير بشكل عام؟

1- "البدن" و "علامات التعبير":

من خلال اتصال البدن بالعالم، وحركته الدؤوبة المتواصلة، فهو يرسّخ المعاني الأولى التي يتعرّف عليها العقل عندما يسعى ليرسّخ الخبرة فيما بعد في رموز Symbols. ولذلك، فإنّ تعبير البدن يكون أولياً، ولا يكون تعبيراً في رموز أو مفاهيم، وإنّما في إشارات Signes أو إيماءات Gestes. وفي هذا التعبير، لا ينفصل الدال عن مدلوله، ولا الإيماءة عن معناها، وباختصار: لا ينفصل التعبير عما هو مُعبّر عنه⁽¹⁾.

¹ - سعيد، توفيق: الخبرة الجمالية، (دراسة في فلسفة الجمال الظاهرية)، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 2002، ص: 211.

وبالتالي، فكل أشكال التعبير يمكن إدراكها بهذه الكيفية. فالتعبيرات الذاتية الممثلة لأحوالنا العقلية أو الشعورية؛ مثلاً، اللذة والألم، السعادة والتعاسة، هي إيماءات للبدن، أي هي تمثل جسيماً أو تعبيراً عن معنى غير قابل للانفصال عن تعبيره البدني. فالتعبير عن الغضب من خلال إيماءة، لا ينقل فكراً خالصاً من ذهن إلى ذهن آخر: فإيماءة الغضب، هي كابتسامة الأم تُوصل حالة وجدانية يفهمها طفلها، ويستجيب استجابة مباشرة⁽¹⁾.

لقد نظر "ميرلوبونتي" إلى فعل الاتصال اللغوي على أنه فعل بدني، وليس فعلاً من أفعال التفكير. فالفكر يكون في الحديث نفسه، في الكلمات المنطوقة، لأن العلاقة بين الفكر والكلمة المنطوقة، ليست علاقة خارجية: فالشخص المتحدث – كما يقول "ميرلوبونتي" – لا يفكر قبل أن يتحدث، ولا حتى في أثناء حديثه، فتحديثه هو فكره. وفي الصورة ذاتها، فإن المستمع لا يُشكل تصورات على أساس من الإشارات اللغوية. فإنني كمستمع أو متحدث، لا أحتاج إلى تمثيل الكلمات أو أتصورها كي أعرفها وأنطقها، فأنا أدرك أسلوبها النطقي والسمعي، بوصفه فعلاً من أفعال البدن، فالكلمة هي جزء من عالمي اللغوي، وجزء من الوسائل التي يستعين بها البدن في الاتصال بعالمه⁽²⁾. أو كما يقول "ميرلوبونتي": «هناك وسيلة وحيدة لكي أتمثل الكلمة، وهي أن أنطقها، تماماً مثلما أن الفنان تكون لديه وسيلة وحيدة لتمثل العمل، الذي يكون منشغلاً به: وهي أن ينفذه»⁽³⁾. فمثلاً، لا نفهم الغضب كحادثة سيكولوجية مُتخفية، وراء إيماءة الغضب، فهذه الإيماءة هي الغضب نفسه، ونحن نقرأ الغضب فيها. فالإيماءة لا تجعلني أفكر في الغضب، فأنا لا أفهم إيماءات الآخرين من خلال فعل من أفعال التفسير العقلي، وإنما أفهم إيماءات الآخرين من خلال ما يستجيب له بدني، تماماً، مثلما أدرك الأشياء من خلال بدني⁽⁴⁾. وبالطريقة نفسها، يجب أن ننظر إلى التعبير اللغوي في الكلمات المنطوقة باعتباره فعلاً من أفعال البدن، ينطوي على دلالاته في باطنه. ولقد كان من الطبيعي أن يوسع "ميرلوبونتي" نظريته في الإيماءة البدنية، لتشمل الإيماءة اللغوية *Geste linguistique*⁽⁵⁾.

فكما أن الوعي يكون مُتمثلاً في البدن، ويكون كلاهما مظهرين مُرتبطين لأسلوب حضور الإنسان في العالم، كذلك فإن الكلمة والفكر الذي تعنيه أو تشير إليه، تكونان مُرتبطين معاً. فالكلمة تحمل معناها في داخلها كما تُبطن إيماءات البدن دلالاتها في تجسيد نمط سلوكي أو شعوري مُعَيَّن. فالإيماءة

¹- المرجع نفسه، ص: 211.

²- المرجع نفسه، ص: 212.

³- M. Merleau-Ponty : Phénoménologie de la perception, édition Gallimard, Paris, 1945, P : 184.

⁴- Ibid., P : 167.

⁵- سعيد، توفيق: الخبرة الجمالية، المرجع السابق، ص: 211.

اللغوية هي تعبيرٌ محسوسٌ عن معنى، يُدرك بشكلٍ سابقٍ على الوعي التأملية⁽¹⁾. ولأنَّ معاني الإيماء اللغوية تكون مُباطنة فيها، فإنَّه لا يُمكن ترجمة المعاني -بكل ما تحمله من قصد أو دلالة- في لغة ما إلى لغة أخرى. فنحنُ قد نتحدث عدَّة لغات، ولكن تبقى لغة واحدة فقط من هذه اللغات، هي اللغة التي نحياها: فاللغة جُزء من عالمنا، ولكي نستوعب لغة ما، فمن الضروري أن نحيا داخل العالم الذي تُعبّر عنه ليُصبح عالمنا الخاص، والمرء لا يُمكن أن يحيا في عالَمين⁽²⁾. من هنا، يتضح لنا خاصية أخرى للإيماء اللغوية هي الخاصية نفسها المُميزة لإيماءات البدن بوجه عام، فالإيماء بمختلف أنواعها لا تُفهم إلا من خلال موقف كليّ، لأنَّ معنى كلِّ موضوع محسوس، يُدرك باعتباره صورة كلية.

هذا الأفق هو المجالُّ الظاهريُّ الذي ينطوي على ما يظهر وما لا يظهر من الشيء، على نحوِّ ما أسلفنا من قبل. ومفادُ القول إنَّ معنى إيماء ما -مثل حركة الاستدعاء بواسطة الأصبع- يكون مُباطنًا في الإيماء التي تظهر لمُلاحظ ما داخل موقف كليّ، والمرء يفهم الإيماءة من خلال استجابة مُعينة داخل هذا الموقف⁽³⁾. ولو شئنا أن نُطبق هذه الخاصية على الإيماءة اللغوية، لقلنا أنَّ الإيماءة اللغوية لا معنى لها خارج السياق الذي تُوجد فيه، وفي هذا يقول "ميرلوبونتي": «إن ما تعلمناه من DE SAUSSURE هي أنَّ الإشارات إذا أُخذت بمُفردها، فإنَّها لا تعني أي شيء»⁽⁴⁾. يرى "ميرلوبونتي" أنَّ معنى موضوع مُدرك ما، حتَّى عندما يُلتقط من بين المعاني الأخرى، يظل غير مُنعزل عن المُجمل الذي يظهر فيه «فكل إدراك حسي يكون إدراكا حسيًا لشيء ما، فقط بالمعنى الذي يكون به - في نفس الوقت - منطويًا على أفق أو خلفية غير مدركة حسيًا»⁽⁵⁾. وعلى هذا الأساس، فإنَّ فعل التعبير لدى الكاتب لا يكون مُختلفًا كثيرًا عن فعل التعبير لدى المُصوِّر. فلغة الكاتب إيحائية التعبير، تصل إلينا من خلال العالم الصامت بين الكلمات، تمامًا مثلما تصل إلينا "لغة" المُصوِّر من خلال العالم الصامت للخطوط والألوان⁽⁶⁾. وبالتالي يُمكن القول إنَّ التصوير والأدب هُما تعبيران إيمائيان. فالفنُّ الأدبيُّ الذي يُوجه إليه "ميرلوبونتي" اهتمامه هو الرواية. هذه الأخيرة مثل اللوحة -تُعبّر بشكل مُضمّر-، فالروائيُّ يُخاطبُ قارئه تلميحًا لا تصريحًا، إنَّه يُجسّد استبصاراته وتأملاته في سلوك شخصيّة ما، ويقوم

¹- المرجع نفسه، ص: 212.

²- M. Merleau-Ponty : Phénoménologie de la perception, op-cit, P : 286.

³- المرجع السابق، ص: 234.

⁴- M. Merleau-Ponty : Signes, édition Gallimard, Paris, 1960, P : 36

⁵- سعيد، توفيق: الخبرة الجمالية، المرجع السابق، ص: 214.

⁶- المرجع نفسه، ص: 234.

تلميحاً بها فحسب. ولذلك فإنّ قصد الروائي لا يُمكن فهمه أبداً إلا بطريقة غير مُباشرة، من خلال السّياق أو الأسلوب الذي به يستخدم الكلمات^(١).

وخلاصة القول، إنّ الإبداع في فن الرواية هو نمط صياغة الأفكار والأحداث في صورة كَلِيّة زَمَانِيّة مُعَبَّرَة، لا يُمكن للمضمون أن ينفصل عن الشكل، فالعلاقة بينهما هي علاقة تجانس^(٢).

2-البدن وفينومينولوجية الادراك:

على ضوء هذه الدراسة، تبيّن لنا أنّ "ميرلوبونتي" أخذ عن الجشططت^(٣) أنّ الإدراك، يكون حاضراً في خبرتي الإدراكية، لأنّ الجانب المرئيّ يُوجي به ويُشير إليه. وهكذا، ينطوي الشكل على دلالة أو معنى، من حيث أنه يُضمّر أو يُشير -كما هو الحال في التعبير اللغوي أو العمل الفني- إلى ما يكون وراء المُعطى^(٤).

يُعالج "ميرلوبونتي" مُشكلة "الذهن-البدن" من خلال أسلوبٍ فريدٍ، لا من حيث البدن باعتباره يُدرك المحسّوس، وإنّما من خلال وحدة تجمع بينهما، فخبرة البدن أو الإدراك الحسيّ، ليست كما يزعم التجريبيّون انطباعات حسيّة، وإنّما هي خبرة بصُورة كلية Gestalt (Forme) يكون فيها المعنى مُتأصلاً في المحسّوس^(٥).

يرى "ميرلوبونتي" أنّ القوة التعبيرية للإشارة تُستمدّ من موضعها داخل نظام تتزامن فيه مع إشارات أخرى. ومعنى اللغة وقوتها التأثيرية أو قيمة استخدامها المتداول، هي مسائل لا تُدرك أولاً بواسطة ذوات مُفكرة، وإنّما هي تُمارس بواسطة ذوات ناطقة أو مُحدثة، ويُمكن بعد ذلك أن تتخذ استخداماتها التاريخية كأمثلة لُعلماء قواعد اللغة^(٦). وهنا ينبغي أن نلاحظ دائماً أنّ اللغة التي يقصدها "ميرلوبونتي" ليست هي لغة العلم أو اللغة التي تُشير إلى تصوّرات، وإنّما هي لغة كعملية

^١- المرجع نفسه، ص: 236.

^٢- المرجع نفسه، ص: 236.

^٣ -الجشططت (Gestalt): لفظ ألماني معناه الشكل أو الصورة. ومعنى الصورة هنا الصورة الخارجية من جهة، والبنية الباطنة والتنظيم الداخلي من جهة ثانية. (أنظر جمل صليبا في المعجم الفلسفي، ج 1، المرجع السابق، ص: 403). والجشططية Gestaltpsychologie أو Gestaltisme نظرية تؤسس علم النفس على مفهوم البنية Structure وتدرس المعنى الكلي للعلاقات بين المثيرات les Stimulus والاستجابات les Réponses. هذه المدرسة في علم النفس تقترح دراسة الظواهر في عمومها Totalité دون تجزئتها إلى العناصر المكونة للكل، تلك العناصر التي لا تعني شيئاً بمفردها.

(Voir : sillamy Norbert : Larousse, Paris, 1967, p. 132.)

Dictionnaire de la psychologie, Librairie

^٤- سعيد، توفيق: الخبرة الجمالية، المرجع السابق، ص: 205.

^٥- المرجع نفسه، ص: 206.

^٦- M. Merleau-Ponty, La prose du monde, édition Gallimard, Paris, 1969, P : 36.

اتصال، أي اللغة المُعبّرة على التّحو الذي به تُعبّر في فعل الحديث، ولذلك فإنّ لغة الأدب – كما سنرى فيما بعد- هي من هذا النمط الذي يعنيه "ميرلوبونتي" باللغة في هذا المجال.

يُشيرُ "ميرلوبونتي" إلى هذه التفرقة – في مقال بعنوان "العلم وخبرة التعبير" La science et l'expression – قائلا: «ربما يُمكننا القول بأن هناك لغتين: فهناك أولاً اللغة التي تقتفي الواقعة ... وهي اللغة التي تُلمس ذاتها، كي تنتج المعاني التي توصلها. وهناك ثانياً اللغة التي تخلق ذاتها في أفعالها التعبيرية، وهي التي تسحبني من الإشارات إلى المعاني ...»⁽¹⁾. وهذه التفرقة التي يشيرُ إليها "ميرلوبونتي" هنا، هي تفرقته الشهيرة – التي تتردد عبر كتاباته- بينَ ضربين من اللغة: اللغة المنطوقة بواسطة مجتمع ما Le Langage parlé، وهي اللغة، كما يتحدد نطق كلماتها وفقاً لمعاني مؤسسة جاهزة، واللغة الناطقة في فعل النطق أو الحديث الخاص بالذات le langage parlant، وهي اللغة، كما تستخدم كلماتها وتُنطق في فعل إبداعي، يتم فيه خلق معاني جديدة، أي اللغة بوصفها حديثاً أو حواراً ناطقاً مُعبّراً. فهنا، تكمن ماهية اللغة بوصفها تلك القدرة على التعبير وإبداع معان تكون مُضمرة في – ومن خلال- الكلمات المنطوقة أو المقولة، فالكلمات هنا لا تكون بمثابة رموز تشيرُ إلى معاني أو أفكار، بل إنّها تنطق أو تتحدث المعاني والأفكار. وهذه التفرقة بين هذين الضربين من اللغة، هي ما سوف يستند إليه "ميرلوبونتي" في تمييزه بين لغة العلم ولغة الأدب، أو بين اللغة المباشرة le langage direct الإشارية واللغة غير المباشرة le langage indirect التي تُضمّر المعنى بطريقة إيمائية تعبيرية⁽²⁾. ومن على شرفة ما تقدم، نلاحظ أنّ اهتمام "ميرلوبونتي" باللغة، كان يعكسُ اهتماماً بمشروع فينومينولوجي واسع. إنّ "ميرلوبونتي" يفهم مُشكلة اللغة بوصفها مُشكلة فلسفية في اتصال الوعي بعالمه. فالرؤية التقليدية للغة، تفصل بينها وبين الوعي، لأنّها تجعل من الوعي وجوداً منعزلاً فريداً، وفي هذه الحالة لا يُصبح الوعي وعياً بشيء ما، وإنّما يُصبح وعياً بذاته، وتكون ذواتنا مُنعزلة لا اتصال بينها⁽³⁾.

لقد رأى "ميرلوبونتي" – في مقاله "عن فينومينولوجيا اللغة" Sur la Phénoménologie du langage – أن يتابع ويطوّر جهودَ "هوسرل" E. Husserl في أبحاثه عن اللغة، كما وردت في كتاباته المتأخرة، حيث يُعالج اللغة بوصفها أسلوباً في القصد وعملية اتصال، أي عملية تكتسب من خلالها الأفكار قيمة ذاتية مُشتركة une valeur intersubjectivité⁽⁴⁾. ففكرة الإيماءة في الكلمات المنطوقة هي تطوير لمبحث

¹ Ibid, P : 15.

² Ibid, P : 66.

³ سعيد، توفيق: الخبرة الجمالية، المرجع السابق، ص: 215.

⁴ M. Merleau-Ponty : Eloge de la philosophie, éditions Gallimard, Paris, 1953, P.P : 73-74.

"هسرل" هنا، لأنّ الكلمات المنطوقة تُشحن بالتعبير وترتبط به، كما ترتبط الإيماءة بالهدف الذي تقصده⁽¹⁾.

3-العلامات وخبرة البدن:

من خلال عرضنا السابق يُمكننا أن نصل إلى تحديد خصائص الإيماءات Les gestes الذي "ميرلوبونتي"، فهي باعتبارها مرئية ومسموعة، فإنّها تُدرك حسيًا، لأنّها فعل من أفعال البدن، المرء يقصدها أيضًا من خلال خبرة البدن. والتعبيرُ الإيمائيُّ، هو تعبيرٌ، لا يكون فيه المعنى مُنفصلاً عن الإيماءة، بل مُباطئاً فيها، فالمعاني ليست أفكار مُتمثلة، وإنّما أفكار مُتجسدة في - ومُتزامنة مع - إيماءات أو وسائط تعبيرية محسوسة. ثم إنّ معاني الإيماءات لا يُمكن فهمها، إلّا داخل موقف كليّ معيش⁽²⁾. وإذا عدنا إلى مسألة اللغة في الفلسفة المُعاصرة نجدّها تتمظهر كإشكالية محورية، انطلاقاً من مفاهيم مُتعددة، فإنّ "ميرلوبونتي" قد أعطى الصدارة لمفهوم الكلام بتفرعاته المُتعددة وفي علاقته الجدلية مع الدلالة والمعنى، وهو ما يُنمينا إليه "شاركوسي" Charcosset في دراسة له⁽³⁾. فهناك أفضلية للكلام على الخطاب، انطلاقاً من الحالة المُعاصرة التي شهدت تضاعفاً مهولاً للخطابات المُتمحورة حول الخطاب، وهو الأمر الذي، دفع "ميرلوبونتي" إلى التأكيد على التفرقة الموجودة بين ما يُسميه بالكلام المُتكلم أو الناطق والكلام المُتكلّم أو المنطوق⁽⁴⁾. فإنّ تحليل ظاهرة الكلام عند "ميرلوبونتي" لا يأخذ مداه الكامل انطلاقاً من كونه موضوعاً من مواضيع أخرى تتناولها فلسفته، ولكنّه يرتبط بها من الداخل، لأنّ مُشكلة اللغة، تبدو في نظره مُشكلة خاصة، وفي الوقت نفسه، تتضمن كل القضايا الأخرى بما فيها إشكالية الفلسفة في عُمومها. إنّ ما يسعى "ميرلوبونتي" إلى البرهنة عليه بشكل خاص، هو أنّ دلالة ومعنى كلام ما، هي دائماً دلالة مُؤجلة مُتحققة، ولكن مع وقف التنفيذ، وبالتالي فإنّه لا يجب، بحسب وجهة نظره، أن نبحث عن الدلالة داخل الكلمات ولا فوقها، لأنّ المعنى لا يُمكن أن يكون موجوداً فوق الجُملة مثلما "تستلقي" الزبدة فوق شريحة الخبز... إنّهُ يُوجد ما بين الكلمات، وأيضاً فيما هو لاحق عليها، وذلك ما يدفعنا إلى التأكيد على أنّ السُلطة المُفارقة للكلام، تنبع انطلاقاً من أنّه يقول في المجموع أكثر ممّا يستطيع قوله كلمة بكلمة، إضافة إلى كونه يتجاوز نفسه⁽⁵⁾. واتفاقاً مع التحليل نفسه نجد أنّ "الكلام المُتكلم" يدفعنا دوماً إلى الماضي في الوقت الذي ينقلنا فيه "الكلام المُتكلّم"

¹ - سعيد، توفيق: الخبرة الجمالية، المرجع السابق، ص: 216.

² - المرجع نفسه، ص: 216.

³ - J.P. Charcosset : La tentation du silence, in revue Esprit, n° spécial sur M. Merleau-Ponty, n°66, Juin, 1982, P : 54.

⁴ - Ibid, P : 55.

⁵ - المرجع السابق، ص: 46-47.

إلى ملاحظة الحالة التي يُعاصر، انطلاقاً من ذاته، في لحظة توجهه نحو المستقبل، ومن ثمّة فإنّ "الكلام المتكلم" يتمّ التعرف عليه، انطلاقاً من كوننا مأخوذين من طرفه، ولكي يكون بإمكان الكلام أن يتكلّم، يتعيّن علينا في البداية أن نقبض عليه، وذلك ما يجعل من كل "كلام متكلّم" كلاماً افتتاحياً، وهو أمرٌ نادر الحدوث، وبالتالي، فانطلاقاً من تلك الخاصّة الجوهرية، يتخذ "الكلام المتكلم" طابعه غير المتوقّع إلى حد بعيد⁽¹⁾. وفي السياق نفسه يؤكد "ميرلوبونتي" أنّ الكلام الفاعل والمؤثر يدفع إلى التفكير، مثلما أنّ الفكر الحي، يجد بشكل بارع كلماته، لأنّه لا وجود للفكر أو للغة بمعزل عن بعضهما البعض⁽²⁾. وهكذا، فإنّ العمليات التعبيرية بالنسبة له، تتمّ ما بين قطبين أساسيين هما "الكلام المُفكر" و"الفكر المتكلم" وليس انطلاقاً ممّا تُردده بنوع من الاستخفاف، في تعابيرنا الشائعة أي بين الفكر واللغة⁽³⁾.

4- نظام العلامات والفهم المتأسّس:

في هذا النمط من اللغة، فإنّ وضعيّة «تنظيم العلامات والدلالات المتوفرة سلفاً تبديل، ومن ثمّ تغيير مظهر كل عنصر من عناصرها، وبذلك فإنّ دلالة جديدة تخلق في النهاية»⁽⁴⁾. وبكلمات أخرى، لا تقيّد القوانين، والأعراف، الفهم المتأسّس هذا النمط الثاني من اللغة. وهذا النمط يُطابق الجانب السيميائي لدى "كريستيفا"، ذلك الجانب الذي لا يُحدده، ولا يُؤطره، ولا يُكرهه القانون الأبوي الرمزيّ، ولا مجموعة القواعد الدلالية السائدة في اللغة⁽⁵⁾. وبالنسبة لـ "ميرلوبونتي" يعمل هذان النمطان من اللغة – النمط "المُترسب"، والنمط الخلاق، والثوريّ، وغير المباشر – أحدهما عكس الآخر. فالنمط المُترسب يميل إلى إدماج وشكلنة، وتنظيم المعنى المتأسّس، بينما ينعتق الكلام، أو اللغة الناطقة، من هذه الظروف المُسيطرة والمحدّدة. يتساءل "ميرلوبونتي": «كيف يتسنى لنا أن نفهم هذه اللحظة اللغوية الخصبة التي يتحوّل فيها العرضي إلى ضروري، لتنبثق فجأة، من صيغة كلام ...، صيغة جديدة، وأكثر تأثيراً، ومُعبّرة، بذات الشكل الذي يهيج فيه، ويُعزز انحسار موجة في البحر موجة جديدة؟»⁽⁶⁾. ما يرمي إليه "ميرلوبونتي" هو أنّ الجِدّة، والإبداعية ليس لهما مكان في اللغة المُترسبة، ولا في صيغة الكلام المتأسّسة، والمتشكّلة والمُثبّته سلفاً. فما ينعتق من القيد، هو شكل آخر من أشكال التعبير، ونمط آخر من أنماط التواصل، ولغة غير مُباشرة لم تُشَقّر، ولم تجمّد بعد، لغة غالباً ما تستعين بصيغ إبداعية بديلة. وغالباً ما يستعين "ميرلوبونتي" بفن الرسم كنموذج على هذه اللغة غير المُباشرة. وعلى الرغم من أنّ "كريستيفا" ترى أنّ فنّ الرسم يجب أن يُقرأ بمُوجب معانيه الضمنيّة، فإنّها لم تجد فيه ذلك الإحساس المُنبثق بالجِدّة والإبداعية بنفس الدرجة التي وجدها "ميرلوبونتي" فيه. ففنّ الرسم

¹ - زاوي، الحسين: مقال اللغة بين الإدراك والتعبير عند ميرلوبونتي، من كتاب (كوجيتو الجسد)، تأليف مشترك، دراسات في فلسفة ميرلوبونتي، مركز الكتاب للنشر، القاهرة، 2004، ص: 46.

² - M. Merleau-Ponty: Signes, op-Cit, P: 26.

³ - Ibid, P: 26.

⁴ - Ibid. P: 13.

⁵ - ج. هيوسلقرمان، نصّيات، المرجع السابق، ص: 161.

⁶ - M. Merleau-Ponty : La prose du monde, op-cit. P : 34.

—كما يرى "ميرلوبونتي"— يُجَلِّي قوى اللغة غير المباشرة، وهي لغة مُعَبِّرة، لغة تتكلم من دون أن تتحوَّل دائماً إلى ما تدعوه "كريستيفا" الجانب الرمزي⁽¹⁾. ومع ذلك يرى "ميرلوبونتي" أنَّ الشعر قادر — واللغة الأدبية عامة كذلك — على أداء هذه اللغة غير المباشرة، لغة الصمت، اللغة التي لا يتكلم فيها المعنى المتأسس، إنّما نظام آخر من المعنى والتعبير. بالنسبة لـ "كريستيفا" تكشف اللغة الشعرية عن سمات الجانب السيميائي عندما تعمل بتناغم مع الجانب الرمزي، ويتعارض جدلي معه. وما هو مهم هنا هو أنّ كل من "ميرلوبونتي" و "كريستيفا" يفهمان اللغة المباشرة، أو الجانب السيميائي، على التعاقب كوظيفة شعرية، أو وظيفة تصويرية، وظيفة لا تؤدي فيها السمات المفروضة، أو التوكيدية، أو الشكلية، أو التنظيمية الدور المحدّد⁽²⁾.

ينطوي "ميرلوبونتي" على قلق مُتزايد من إمكانية أن يُصبح نسيج لغة محضة هو المهيمن بطريقة مُهمة، ومن أن يصبح الجانب الحسابي هو المهيمن، ليعوق بذلك كل إمكانية لتعبيرية المعنى وامتلأته، وبالمقابل فإنّ "كريستيفا"— في اختيارها لمصطلح السيميائي لوصف صيغة اللغة غير المتميزة، والثورية، وغير المُقَيَّدة— تدلّ على أنّ استخدام أنظمة العلامة لن يسلب اللغة شرائطها الخاصة. ومع ذلك، من الصعب اختزال قراءة "ميرلوبونتي" المتعاطفة لتفسير "دي سوسير" للعلامات والدوال في مُنتصف أربعينيات القرن العشرين إلى ما يدعوه "لغة محضة". ولكنّه يستهجن، فقط، إضفاء طابع علمي على اللغة، وتحويلها إلى مجرد لغة واصفة خالية من العرضي، والمرونة، والغموض⁽³⁾.

تحظى "إبداعية الأسلوب" لدى "ميرلوبونتي" بأهمية كبيرة قدر ما يحظى به مفهوم "كريستيفا" لعملية التدليل"، أعني العملية غير المحددة، وغير المُقَيَّدة لإنتاج المعنى. ومع ذلك، فبينما ظل "ميرلوبونتي" يُمارس التفكير الجدلي، طوال الخمسينيات على وجه الخصوص، إلّا أنّه لم يُشَدَّد على الجدل الخاص بين اللغة غير المباشرة بمقابل اللغة المحضة. وبالمقابل، ففي وضعه اللغة المباشرة بمقابل اللغة المحضة، وفي تشديده على الاختلاف القائم بين اللغة المنطوقة واللغة الناطقة، فإنه يستبقي، ضمنياً، كلا نوعي اللغة في توتر جدلي، وإبداعي على نحو كامل. وعلى أية حال فإنّ العلاقة الجدلية بين الرمزي والسيميائي، هي بالنسبة لـ "كريستيفا" علاقة خصبة ومركزية. وفي الحقيقة تعتمد مُجمل فكرتها على العملية الدالة على هذه العلاقة⁽⁴⁾. إنّ الجانبين؛ السيميائي والرمزي هما شكلان للعملية الدالة نفسها. وهما كما ترى "كريستيفا" في علاقة جدلية. وتشمل العملية الدالة -كما ترى "كريستيفا"- على ثلاثة عناصر، السيميائي والرمزي وعملية التدليل. والوحدة المتميزة لهذه العناصر الثلاثة هي عملية الذات⁽⁵⁾. إنّ الذات المُتكملة، لدى "كريستيفا"، هي ذات

¹ - ج. هيوسلقرمان، نصّيات، المرجع السابق، ص: 261.

² - المرجع نفسه، ص: 261-262.

³ - المرجع نفسه، ص: 262.

⁴ - المرجع نفسه، ص: 262.

⁵ - المرجع نفسه، ص: 262-263.

مُنتشرة سلفاً في عالم من الذوات. ويُفهم هذا العالم بمُوجب تناصية⁽¹⁾ يُنقش فيها نصّ الذات المُتكلمة نفسه نقشاً دالاً سيميائياً ورمزياً. أمّا بالنسبة لـ "ميرلوبونتي" فتكون الذات المُتكلمة بمُقابل الذات المُفكرة. إنّ اندفاع "ميرلوبونتي" المُبكر نحو "الأنا أفكر الضمنية" هو اندفاع تحول إلى وصف للغة غير المُباشرة. وهذا التحول هو تغيّر من وصف للذات المُتكلمة - تلك الذات المُجرّبة التي يتواصل معها المرء، ويتكلم إليها إيماناً من خلال الجسد - إلى فعالية تعبيرية تكون فيها الدلالة جزءاً أساسياً. وما هو مُهم في هذا المجال هو أنّ الذات، في أثناء كلامها، لا تتكلم أو تتصرف، أو تتحقق في الوجود من وجهة نظر مُعينة، إنّما هي بالأحرى كائن مُتجسد، وتاريخي واجتماعي. وبوصفها كذلك، فإنّها تكون مُندمجة، ومنقوشة في عالم الذوات⁽²⁾.

بعد تناولنا لُحْضور "ميرلوبونتي" ودوره في وصف "كرستيفا" للذات المُتكلمة، يُمكن أن نحدث مُقابلة بين "جاك دريدا" Jacques Derrida و"ميرلوبونتي" حول مسألة الكتابة، مُتسائلين: ما الكتابة عن الكتابة؟ ومن يكتب عن الكتابة؟ وماذا نكتب عن الكتابة؟ وهل الكتابة فعل أم أثر؟

5- الكتابة بين "الفعل" و"الأثر":

إنّ الأسلوب لدى "ميرلوبونتي" تعبير والكتابة بالنسبة لـ "دريدا" نقش للإمضاء. والتعبير، كما يرى "ميرلوبونتي" يُفضي إلى دلالة. والإمضاء لدى "دريدا" يؤدي إلى آثار⁽³⁾. والقيام بتفصيل المكان الذي يشغله الاختلاف هو تحديد لنصّية - نصية كتابية - لا تكون فيها الكتابة فعلاً ولا أثراً، بل تشتغل فيها الكتابة عند تواشح الأسلوب والنقش، والتعبير والإمضاء، والدلالة والأثر.

إنّ الكتابة فعلٌ كما ترى الفينومولوجيا، وأثرٌ⁽⁴⁾ كما ترى السيميولوجيا. فالكتابة لدى "ميرلوبونتي" ليست كياناً، ولا نتاجاً، ولا مُحصلة، بل هي أسلوب. أمّا لدى "دريدا" فهي اختلاف⁽⁵⁾:

١- التناص Textualité: انتشر - مفهوم التناص بين المؤلّفين والمُبدعين، فالمؤلّفون يوظفونه في تفكيك الكتابة وسبر أغوارها والكشف عن معانيها وإيجاءاتها ودلالاتها، والكتاب يشغلونه لإبداع نصوص. (أنظر محمد مفتاح، المفاهيم (نحو تأويل واقعي)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1999، بيروت، ص: 40.

٢- ج. هيسلقرمان نصّيات، المرجع السابق، ص: 264.

٣ - عبد السلام المستدي، قضية البنيوية (دراسة وفادج)، دار الجنوب للنشر، عبد العزيز بن عرفة، المرجع نفسه، ص: 9.

٤- الأثر la trace: إنّ هذا المفهوم يدين به "دريدا" إلى الفيلسوف Levinas. و"الأثر هو ما يقبل الإحتاء. وهو ما يتناقى والحضور، وما يتناقض مع الامتلاء، وما يتعارض مع العلامة القارة في تبنيها. وهوبنية تحيل على الآخر، عموماً (المتناظر، الغير، المختلف). وهو ليس حضوراً قائماً يمكن للحس أن يلتقطه. كما أنه لا يؤدي إلى الحضور بقدر ما يؤدي إلى الانزياح (وإلى العدول) الذي يتضمنه المختلف. والأثر هو تسمية جديدة لمفهوم الكتابة الكلاسيكي وزعزعة لمضامينه. وحسب "جاك دريدا" فإنّ الصوت والكلمة هما أيضاً عبارة عن نسيج من "الآثار" المحكية، ومقادير ضئيلة grammes من الإنزياحات كيبائن يسم العلاقة بالآخر. أنظر عبد العزيز بن عرفة، التال والاستبدال، المركز الثقافي العربي، ط1، 1993، بيروت، ص: 9-8.

٥ - الاختلاف "المرجأ" DIFFER(A)NCE: هو عبارة عن عملية مزدوجة قوامها "الإرجاء" والتمييز (الفصل). وهي عملية لا يمكن سُمها بأنّها إرادية، أو بأنّها تلقائية. ونشاطها لا ينحصر في مجال "العلامة" فحسب، وإنّما هو يشمل أيضاً مواضع "الأثر" الذي لا يعرف حدود تحيط به. أنظر عبد العزيز بن عرفة، المرجع نفسه، ص: 9.

إنها ليست كلاماً ولا أثراً كتابياً للكلام⁽¹⁾.

إن الأسلوب -في نظر ميرلوبونتي- هو ما يجعل من الدلالة بأسرها أمراً مُمكنًا. وقبل أن تصبح العلامات أو الرموز بالنسبة لأي شخص، حتى إلى الفنان، المؤشر البسيط على دلالات مُعطاة قبلاً، ينبغي أن تحلّ تلك اللحظة الخصبة عندما تقوم العلامات بمنح الخبرة شكلاً، أو عندما يجد معنى فعال وكامن الرموز التي ستُحرره، وتجعله طيعاً بين يدي الفنان، وفي مُتناول الآخرين⁽²⁾.

إنّ الأسلوب هو ما يجعل الدلالة بأسرها أمراً مُمكنًا. وأنّ الأسلوب يكون عند "أصل الدلالة"، فهو ليس أسلوباً وإنّما هو ذلك الذي يشترط الدلالة بأسرها. والأسلوب -سواء في الرسم أم في الكتابة- ليس «عدداً مُعينا من الأفكار أو الخلجات التي يُمكن أن يبتكرها [الرسم أو الكاتب]، إنّما هو طريقة في الصياغة، طريقة بقدر ما يكون الآخرون قادرين على إدراكها تماماً، يراها [الرسم أو الكاتب] بصورة طفيفة كظله أو كإيماءاته المألوفة»⁽³⁾. إنّ الأسلوب ليس شيئاً ينبثق عن الكاتب أو الفنان، وليس أثراً يُخلفه نتاج مكتوب أو مرسوم. إنّما الأسلوب يتموضع في المكان الذي "تمنح" العلامات فيه عالم الخبرة "شكلاً"، وحيث تصبح الدلالة مُمكنة. فالأسلوب هو تكوين، وإضفاء شكل على ما لم يتشكل بعد، وعلى ما لم يتحدد بعد، وعلى ما لم يتخذ حياة بعد. وأسلوب الكاتب، مع أنّه ليس له شكل مُحدّد، فإنّه يمنح الكتابة شكلاً. إن الكاتب يكتب، وفي الكتابة يتحقق الأسلوب⁽⁴⁾. وتحقيق الأسلوب هو ليس إنتاجاً لموضوع، ولا ابتكاراً لمفهوم، إنّما هو إحياء لتوجه كليّ نحو العالم، ونحو الثقافة، ونحو الأشخاص، ونحو خبرة الإنسان الخاصة بالعالم، وبالثقافة وبالأخرين. ثم إنّ أسلوب الكتابة -كما يرى "ميرلوبونتي"- هو لغة غير مُباشرة، لغة لا تنتج مُباشرة، ولا تُنال مُباشرة.

رغم أنّ "ميرلوبونتي" غالباً ما يصف الأسلوب في فن الرسم، فإنّ الأسلوب في الكتابة يلعب دوراً شبيهاً بذلك. إنّ أسلوب الكتابة يدعي استرجاع الأشياء على طبيعتها الأصليّة⁽⁵⁾. وهذا ليس هو اللغة المُباشرة للكلام اليومي، والخطاب السائد. فأسلوب الكتابة يسعى إلى استرجاع كل شيء من خلال سرد الشيء.

إنّ كتابة الكتاب يُمكنها أن تُعبر عنهم فقط "في لغة مُتأسّسة" (وعلى العكس من ذلك يكون الرسامون قادرين على إعادة صوغ اللغة)⁽⁶⁾. ثم إنّ فنّ الرسم ليس هو النشاط الوحيد الذي يتضمن اللغة غير المُباشرة. فاللغة غير المُباشرة تعمل في كتابة الكاتب أيضاً. ومع ذلك، يتعيّن على كتابة الكتاب أن تحقق أسلوباً عبر إعادة إدماجها في لغة قائمة سلفاً، لغة لها ماضي طويل، ويُمكن التعرف عليها رغم ما تجرّبه عليها الكتابة الجديدة من تحويلات. إنّ الأسلوب يكون كتابة جديدة، ولكنه لا يخلق موضوعاً جديداً. فالكتابة تتشكل من ماضيها، وتُعاد

¹ -ج. هيوسلقرمان، نصّيات، المرجع السابق، ص: 265.

² -المرجع نفسه، ص: 266.

³ - M. Merleau-Ponty : La prose du monde, op-cit. P : 58.

⁴ -ج. هيوسلقرمان، نصّيات، المرجع السابق، ص: 266-267.

⁵ - M. Merleau-Ponty : La prose du monde, op-cit, P : 101.

⁶ - Ibid. P : 100.

إلى ماضيهما، ونُمنيهما الماضي لأغراض قراءتها الحاضرة. ويُتيحُ الأسلوب للغة أن تتكلم بطريقة مُعَيَّنة، كما يُتيح الأسلوب للماضي أن يتكلم بهيأة يُمكن التعرف عليها حتّى بعد وفاة الكاتب⁽¹⁾.

إن وصف "ميرلوبونتي" للأسلوب هو نفسه وصف يتموضع في سياق بواكير الخمسينات عندما صيغ صياغة تامّة، فغالبا ما طُرِحَ فهمه بمُقابل نظرات "أندريه مالرو" لا سيما في كتابه الإبداع الفني *La création artistique*. وبذلك فإنّ وصف "ميرلوبونتي" للأسلوب يتموضع في زمن، كان يسوده أسلوب مُعَيَّن في التفكير. ورغم أنّ فكر "ميرلوبونتي" تطور في أحضان الإرث الفينومينولوجي، لكنّه تجاوزّه، وظلّ رهين حدوده في الوقت نفسه. فأسلوبه الخاص، قد استثمر أجزاء مُهمّة من هذا الإرث، وأعاد إدماجها في كتابة فلسفية، كانت تميّزه هو على نحو خاص. ومع ذلك، كان رهين حُدود أسلوب زمانه، فلغته – كما يعترف هو- من المُمكن التعرف عليها، وإن بصعوبة. فلغته شقت طريقها، وفي الوقت نفسه ضمت إليها ماضيهما الفينومينولوجي⁽²⁾.

على العكس من ذلك فإنّ أسلوب DERRIDA هو أسلوب غاية في الصُعوبة. وخصائص كتابته ليست مجرد أسلوب، رغم أنّه أسلوب يُمكن، حسب أحد معاني الأسلوب الضيقة، تعيين خصائصه المميّزة. وكما قد أشرنا، فإنّ الأسلوب، لدى "ميرلوبونتي" ليس مجموعة من السمات قابلة للتوصيف: فاللغة غير المباشرة هي الشرط المُسبق للكتابة نفسها. ومع ذلك تشغل الكتابة لدى "دريدا" مكاناً مُناظراً للمكان الذي يشغله الأسلوب لدى "ميرلوبونتي". وفي الواقع إنّ وصفنا للعلاقة بينهما بـ "التناظر" إنّما هو وصف قليل بحقها، فهناك علاقة قرآنية، مُميّزة بين وصف "ميرلوبونتي" للأسلوب وصياغة "دريدا" للكتابة⁽³⁾.

لعلّ المرء يتوقع أنّ الأسلوب والكتابة شيء واحد. وكما اتضح لدى "ميرلوبونتي"، فإنّ الأسلوب هو الشرط المُسبق للكتابة. ورغم ذلك، فإنّ الكتابة لدى "دريدا"، ليست مُجرد نتاج للكلام، ولا شيئا مُصاحباً له. والكتابة *Ecriture* الدريدية ليست مُقابلاً للغة. فالأسلوب لدى "ميرلوبونتي" هو لغة غير مُباشرة، تشترط الكتابة نفسها. والكتابة لدى "دريدا" هي نقش الاختلاف، بين الكلام والكتابة، وبين الكلمة والتصوّر، وبين المحسوس والمعقول⁽⁴⁾.

بعد هذه القراءة المُستفيضة التي حدّدنا من خلالها نقاط التقاطع بين "ميرلوبونتي" و "كرستيفا" من جهة، وبين "ميرلوبونتي" و "دريدا" من جهةٍ أخرى، يُمكن أن نصل إلى نتيجة مفادها أنّ "ميرلوبونتي" مثل "مارتن هيدجر" وغيره من الفينومينولوجيين، يرفضُ التفسير الاصطلاحي للغة، فاللغة بالنسبة للمُتحدث – مثلما بالنسبة للمُستمع – هي شيء آخر غير كونها تكنيك لصياغة شفرة أو دلالة مُسبقة. ولهذا يقول "ميرلوبونتي": «إنّ اللغة تشبه إلى حدٍ بعيد نوعاً من الوجود أكثر من كونها واسطة... إنّ حديث صديق ما عبر الهاتف، يجلب لنا

¹ - ج. هيوسلقزمان، نصّيات، المرجع السابق، ص: 267-268.

² - المرجع نفسه، ص: 268.

³ - المرجع نفسه، ص: 269.

⁴ - المرجع نفسه، ص: 271.

الصديق نفسه، كما لو كان حاضرا كلية في أسلوب النداء، وقولنا له وداعاً، وفي بدء ونهاية عباراته، وفي مُباشرة المُحادثة من خلال أشياء تترك صامته»⁽¹⁾.

خاتمة:

يبدو ممّا قيل، أنّ الممارسة السيميائية للغة تُبرز " اللانفصال"؛ فهي تجمع الجوانب الجسدية والمادية للغة بالجوانب الإدراكية والشكلية. إنّ أوصاف "ميرلوبونتي" للغة المحضة في علاقتها باللغة غير المباشرة، إنما هو تطابق لافت للنظر، حيث قدم "ميرلوبونتي" مفهومه عن اللغة غير المباشرة في المقالين المنشورين في كتابه (علامات) وهما: (اللغة غير المباشرة وأصوات الصمت)؛ وفي (فينومينولوجيا اللغة)، فإن مفهومه قد تبلور في كتابه (نثر العالم). لقد اعتقد "ميرلوبونتي" أنّ هناك نمطين فعالين من اللغة، اللغة المنطوقة واللغة الناطقة، ونجد في هذا النمط الثاني من اللغة، أنّ وضعية تنظيم العلامات والدلالات المتوفرة سلفا تبدل، ومن ثم تغير مظهر كل عنصر من عناصرها، وبذلك فإن دلالة جديدة تُخلق في النهاية، ويعمل هذان النمطان من اللغة حسب "ميرلوبونتي" أحدهما عكس الآخر، فالنمط الأول (المتربسب) يميل إلى إدماج، وشكلنة وتنظيم المعنى (المتأسس)، بينما ينعتق الكلام، أو اللغة الناطقة، من هذه الظروف المسيطرة والمحيرة، ما يرمي إليه "ميرلوبونتي" هو أنّ الجدّة، والإبداعية ليس لهما مكان في اللغة المترسبة، ولا في صيغة الكلام المتأسسة، والمتشكلة والمثبتة سلفا، فما ينعقد من القيد هو شكل لآخر من أشكال التعبير، ونمط آخر من أنماط التواصل. غالبا ما يستعين "ميرلوبونتي" بفن الرسم كنموذج على هذه اللغة غير المباشرة. إنّ فن الرسم كما يرى "ميرلوبونتي" يُجلي قوى اللغة غير المباشرة، وهي لغة معبرة، لغة تتكلم، حيث يرى "ميرلوبونتي" كذلك، أن الشعر قادر على أداء هذه اللغة غير المباشرة، لغة الصمت، اللغة التي لا يتكلم فيها المعنى المتأسس، إنما نظام آخر من المعنى والتعبير.

وبناءً على أهمية مركزية البدن في تأسيس الوجود الأنطولوجي للإنسان، وتماشياً مع التحليلي الفينومينولوجي، نصل إلى تحليل الجسد الإنساني لتبيين ماهيته. إن الجسد هو أداة الوجود ككل، فهو أداة للتعبير في جميع مناحي الحياة، وقدرة للإدراك والرؤية في جميع حالات الحضور، وقوة إنجاز في حقول شتى، في العالم والحرية والفن، إنّ دراسة الجسد الحامل للدلالات المتنوعة وفق مقاربة "ميرلوبونتي" يجعلنا ننساق في اندفاعية عجيبة إلى مكاشفة، تسير وفق نسقية واضحة، تسعى إلى تكرار التجربة، ومعاودة إدراك والغوص في دلالات المعنى، التي تنتجها كل وجهات النظر حول مسألة الوجود برمته.

¹- M. Merleau-Ponty : Signes, op-cit, P : 43.