

التجربة الجمالية في فضاءات الفينومينولوجيا
Aesthetic Experience in Spaces of Phenomenology

¹د.بلعزنور الدين

¹جامعة أبي بكر بلقايد - تلمسان - الجزائر

nouredine.belaze@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2021/07/12 تاريخ القبول: 2021/09/04 تاريخ النشر: 2021/10/07

ملخص:

ينطلق الاشتغال الاساسي للتجربة الجمالية في فضاءات الفينومينولوجيا من مسالة فلسفية تبحث عن طبيعة حضور هذه العلاقة ومدى تأثيرها على مسار الاستطبيقا، بحيث يتناول الاشكال المعرفي نسيجا من المقاربات المنهجية والفنية التي اتي على دراستها ثلة من الفلاسفة الفينومينولوجيين منذ هوسرل الى غاية الفينومينولوجيين المتأخرين، وكلها تدور في فلك تناول الفينومينولوجي للعمل الفني أو الظاهرة الفنية.

تتمثل أداة المقاربة المنهجية والفنية للعمل الفني في الفينومينولوجيا وقواعدها التي تمظهرت في فينومينولوجيا الفن مع هوسرل والفينومينولوجيا الجديدة أو المتأخرة مع ميرلوبونتي، ميشال هنري، هنري مالديني، مايكل دوفرين، اروين ستروس، وجان لوك ماريون، وكان الهدف من هذه المقاربة فهم العلاقة بين العمل الفني ورؤية الفينومينولوجي له ومقاصده المتعددة وهو ما اصطلح على تسميتها بالجمالية الفينومينولوجية. لا يمكن اغفال الدور الفينومينولوجي في استشكال التجربة الجمالية لأنه جاء استثنافا لما قدمه هوسرل وتوظيفاً لمنهجه في بعده الاستطقي، وقد جاءت هذه الدراسة لتجاوز الفهم الايديولوجي والكلاسيكي للفينومينولوجيا بمقاصدها الميتافيزيقية واعلانا عن ان هم الحقيقة الواحدة انتهت "علاقة الوعي بالعالم" وحلت محله علاقة الفينومينولوجي بالعمل الفني واثره حيث ترسخت بذلك معالم فينومينولوجيا استطبيقية بقواعد ومقاربات

مستحدثة نأخذ على سبيل الحصر قراءة ميرلوبونتي للوحات الفنان بول سيزان وقراءة ميشال هنري لأعمال الفنان فاسيلي كاندنسكي.

تعد هذه المقاربات فضاءا جديدا يفتح مجالا خصبا تأوي اليه الفينومينولوجيا بعيدا عن القواعد الصارمة وإزاحة كل بعد تقني لها، وهذا الفتح الجديد ممكن من انقياد التجربة الجمالية الى أفق متعدد الفهم والرؤى أو إلى التأويل خاصة مع الفلسفة التأويلية لاحقا.

الكلمات المفتاحية: التجربة الجمالية، الفينومينولوجيا، الأستطيقا، الفينومينولوجيا الجديدة، الجمالية الفينومينولوجية، العمل الفني، الظاهرة الفنية، فينومينولوجيا الفن، الفلسفة التأويلية، الفهم.

ABSTRACT:

In order to search about aesthetic experience in spaces of phenomenology, we begin with problematic about relationship between aesthetic and phenomenology that is a main meaning and also to give influence in path of aesthetic.

First, this problematic has many texture of approaches methods and artistic and study by a famous philosophers like HUSSERL and new phenomenology, all this studies discuss from problematic of relation between artwork and phenomenologist or phenomenologist and artistic phenomenon. After , the tool of this approach is phenomenology and its rules, and trying to move in phenomenology of art with HUSSERL ,MERLEAU-

PONTY,MICHELHENRY,HENRIMALDINEY, IRWIN STRAUSS, MIKEL DUFRENNE, JEAN-LUC MARION, the purpose of this approach is to understand relation between phenomenologist and artwork and in order to know phenomenological aesthetic.

No one can deny that phenomenology of husserl has the role to form the definition of aesthetic experience especially dimension aesthetic.This study came to exceed the ideological and classical understanding about phenomenology and

advertising that truth is not one « phenomenologer and world » but we have another relationship between phenomenologer and artwork and its impact with aesthetic rules for example reading merleau-ponty to the painting of artist paul cezanne, and reading michel henry to the artwork of wassily kandinsky.

At the end, this approach became a new space and opens new horizons to the aesthetic experience with many understanding and visions to know another field especially utilitarian philosophy later.

Key Words : aesthetic experience, phenomenology, aesthetic, new phenomenology, phenomenological aesthetic, artwork, art phenomenon , phenomenology of art, utilitarian philosophy, understand.

* المؤلف المرسل: د. بلعز نور الدين،

1. مقدمة:

إن كل جهود ايدموند هوسرل (1859 - 1938) تتلخص أساسا في الفلسفة *الفينومينولوجية التي يعزى الفضل في تأسيسها إليه وتطويرها إلى هيدجر الذي أضفى عليها صبغة أنطولوجية، كما أن الدور الفينومينولوجي لهوسرل ساهم في مبحث الهرمينوطيقا، فالفتوحات الفينومينولوجية لم تقتصر فقط على الفلسفة بل حتى في الفن والأدب والعلم بحيث ينطلق مشروع هوسرل من تحرير الفكر من التصورات الثابتة ومن أولية الاستمولوجيا عند المدرسة الكانطية الجديدة التي حكمت على الفلسفة بأن تكون مجرد تأمل، غير أن العودة إلى الأشياء ذاتها قادرة على جعلها أكثر من تأمل من خلال المعاشة في العالم بالاستناد إلى مفهوم الوعي القصدي، فما موقعه من الفن والجمال والتجربة الجمالية؟

تتجلى عبقرية هوسرل في تسليطه الضوء على العالم المعيش كموضوع للتأمل الفلسفي على الرغم من أن هذا المصطلح لم يظهر إلا في مراحل متأخرة من تفكيره (ورد في كتابه أبحاث منطقية البحث المنطقي الخامس).

فقد بين بضرورة الاعتراف بالبنى القبلية التي تنطوي على البدايات كالحس، الحكم، التمثل والشعور، وهكذا لا يظهر مثلا الموضوع المرئي إلا من

خلال الجانب الذي يحضر أمامنا وكل الوجوه الأخرى تبقى في الظل، أما الوعي القصدي فيوحد هذه المعطيات المتنوعة والمتعاقبة في بؤرة واحدة وينسبها إلى الموضوع القصدي أي الموضوع المستهدف من قبل الوعي، فالظواهر هي بمثابة معطيات أساسية تجد تبريرها الوحيد انطلاقا من الوعي القصدي الذي يتجه دائما إلى موضوعه لكن التساؤل الذي نطرحه في هذا المقام كيف تأتي هذه الوجهة من الوعي القصدي إلى الموضوع هل بالمنهج أم بالعفوية والتلقائية؟

يرى هوسرل في القضية الأولى أن مجال الوعي القصدي عندما يتجه إلى الموضوع هو مجال علمي ممنهج أو ما يسميه بالتجربة في العلوم الذي تبقى فيه الفلسفة قرين من الدرجة الثانية، أما القضية الثانية في الفعل القصدي فقد نجد هوسرل يتأرجح أحيانا بين النزعة الذاتية (المتعالية) أي أن الوعي القصدي يتعالى على الموضوعات وبالتالي لا وجود لوعي جمالي متصل موحد بل يوجد في هذا الوعي عالم الخبرات الفردية التي تعبر عن مقاصد الوعي الضمنية الخفية التي يسميها خبرة المعيش أما النزعة الموضوعية فنجد أنه يؤكد على أن ما يحضر أمام الوعي القصدي ينظر إليه على أنه موضوع للإدراك الحسي في معطاه الجسدي مثلما سنجد عند ميرلوبونتي لاحقا في "تجربة الجسد" فمن خلال المشاركة العاطفية يفقد الوعي القصدي ذاتيته ويصبح موضوعا ولكن من تجربة أخرى حيث يقول هوسرل: "انه انطلاقا من ذاتي و من خلالي يمتلك الآخرون معنى، وان العالم يمتلك معنى لديهم. ان بناء العالم قائم على التعليق الفينومينولوجي اي وضع العالم بين قوسين".¹

أما عند العودة إلى اسهامات الفينومينولوجيا في مبحث الهيرمينوطيقا تكشف لنا كتابات هوسرل المتأخرة كما عرضها في كتابه أزمة العلوم الأوروبية من خلال نقدها للنزعة الموضوعية على فكرة عالم الحياة الذي يفتح المجال أمام أنطولوجيا الفهم فمن خلال تأكيده على الذات بوصفها قطبا قصديا لم يعطها علاقة تشير إلى الموقف الطبيعي بل فتح أفقا آخر وهو مجال المعاني، فأطروحة اختزال العالم تنطلق من قضية الكائن متجهة إلى قضية المعنى. لأن تصويره لعالم الحياة لا يخلو من بعض المظاهر التي يتضمنها التصور الهيرمينوطيقي للكائن

بوصفه مشروعاً للأنطولوجيا حتى أن هوسرل اعترف كما يقول غراندان بأن هذه الأنا ليست المصدر الأوحـد لكل مشاريع الفهم موصلاً آفاقها إلى حدود ما هو خفي في عالم الحياة بل موصلاً إلى حدود "البينذاتية" *Intersubjectivité* حيث اكتشف هوسرل بديلاً عن الذات المنغلقة المثالية كائناً حياً له عالم منفتح خالي من الترتيبات الميتافيزيقية وهو أفق لكل توجهاته أي مجال من المعاني، هذا الأفق يشير إلى العلاقة غير المرئية التي تحقق التواصل بين الذوات وهي شرط لكل موضوعية لأنه لا يمكن الانتقال من الذاتية إلى الموضوعية إلا بواسطتها وهي التي تحقق وتضمن التفاهم بين مختلف الذوات التي تنتهي إلى نفس العالم.

لم يرد مصطلح التجربة الجمالية في كتابات هوسرل الأولى أو المتأخرة ولا مصطلح الوعي الجمالي، فقد عجز عن تشخيص سبب سقوط الفينومينولوجيا في فخ الذاتية، فالمسارات التي مرت بها الفينومينولوجيا لم تستعرض النقاط المشتركة بين مجال الفلسفة ومجال الاستطيقا فقد علق عليها كثيراً "هيدجر" بكونها أفقدت الموضوع قيمته الوجودية والجمالية، فعلاقة الوعي القصدي بالموضوع لا تعدو أن تكون مجرد تفسير جديد لمفهوم الوعي الذي يعيد النظر في كل الفلسفة الكلاسيكية وهذا الوعي القصدي هو مجرد تكرار للوعي من ديكارت إلى كانط وهيدجل كونه ملكة تحتوي مجموعة تمثلات خالصة عند ادراكها للوجود والعالم، أما الوعي القصدي عند هوسرل هو أسلوب ومنهج في إدراك موضوع ما أو هو أسلوب قصدي بين الوعي وما يدركه وبالتالي هناك استقلالية تختفي وراء هذه القصدية وهناك تعالي عن الموضوع وعن الوجود، فقد حاولت الفينومينولوجيا مع هوسرل تدمير الميتافيزيقا وكل بناها المعرفية والتاريخية وإزالة كل ما هو ثابت، ومطلق إلا أنها أعادت نفس الطرح القديم، بحيث أنها جعلت الوعي هو السيد في منح المعنى وفي الحكم على الأشياء والموضوعات، فهي فينومينولوجيا متعالية تضطر للسيطرة على الوجود وتختزله في ذاتيتها، وما كان ينقص هوسرل حسب هيدجر هو التفكير في الموضوع مباشرة دون اللجوء إلى قواعد منطقية صارمة فمجال التجربة الجمالية يستبعد تماماً هذه الرؤية وهذا التوجه، ثم إن التفكير في علاقة الوعي القصدي بالموضوع هو حلقة مفرغة تؤدي

إلى تصنيف الفكر وانغلاقه بل لا بد للوعي أن يخرج إلى الواقع ويعيشه بمقتضاه لا بمقتضى التعقل بل بالمعيش كما هو ضمن تجربة يخوضها وهذه التجربة ليست مفبركة أو مرتبة وإنما تلقائية عفوية تحيل إلى التعدد والاختلاف.

كما أن هذه التجربة للوعي تكسبه خبرة تمكنه من فهم الحقيقة وتأويلها، فخبرة المعيش عند هوسرل هي خبرة بالمعنى وليست خبرة بتجربة الفن، وهي خبرة تبقى في حدود البدايات والذاتية أي لها عالم خاص بها.

يردد الكثير من الباحثين والقراء لهوسرل في فينومينولوجياه بمصطلح فلسفة الحياة²، والقصد من ذلك هو أن التأمل الذي يخوض فيه الفينومينولوجي غير منفصل عن ذاته كونه ينطلق منها ليعود إليها في مرحلة تكون فيها ذاته أكثر وعيا من السابق فتنتقل الفينومينولوجيا من المعنى القصدي إلى المعنى المعيش إذ لا يتجلى المعنى للذات العارفة إلا عند الإدراك الباطني فالمعنى معيش يتبدى عند النظر والمعيش من معطيات الوعي الباطني الذي يجعل من الإدراك فعلا أصيلا، فعمل الوعي القصدي هو عمل دؤوب في منح المعنى بل ومعاني تظل تلاحق بعضها بعضا حتى يكشف المضمهر عن مدركاته الخفية فيه، فتغير المعنى حسب هوسرل هو انحراف للمعنى وتطابق معه في الوقت ذاته.

يأتي المعنى المعيش معادلا للمنح والعطاء ذلك أنه سليل الإحالة القصدية بين الذات والموضوع، كما يدل على علامات تعبر عن هذه الحياة المحيطة بالوعي القصدي (الإدراك، الرغبة، الأفعال الإرادية ...) ³.

يذكر أن مؤلفات هوسرل الأخيرة قد هربت إلى "لوفان" بلجيكا من قبل تلميذه "فان بريدا" وزوجته مالفين هوسرل بفعل الاضطهاد النازي وملاحقته إلى درجة طرده من الجامعة، وبعد وفاته في أبريل 1938 تم تأسيس أرشيف هوسرل في نوفمبر من نفس السنة وهو عبارة عن مخطوطات تعرف باسم هوسرليانا *Husserliana*، حيث أشار أحد قراءه يدعى دانيال جيوفاناجيلي *Daniel Giovannageli* أن هناك مخطوط يحمل عنوان "علم الجمال والفينومينولوجيا"⁴ يبين فيه المقاربة بين الرؤية الفنية والرؤية الفينومينولوجية، حيث يرى أن الموضوع القصدي يتأسس من خلال الإدراك الجمالي للوعي عندما

يتصل بالموضوع الجمالي، والخبرة الفينومينولوجية تقوم بتعليق خبرات الآخر كي تكتشفه على نحو آخر و تتمكن من تأسيسه داخل نطاق أفقها القصدي وهذا يدل على أن وظيفة الفنان هي نفس وظيفة الفينومينولوجي وفي هذا الصدد يقول هوسرل: "إن الفنان الذي ينظر إلى العالم ويفحصه ويغترف من مادته معلومات فنية يتصرف كالفينومينولوجي تماما ليس إذن كعالم الطبيعيات ولا كمراقب عملي"⁵. مما يفسر أن الرؤية المنهجية التي يصدر عنها كلا من الفينومينولوجي والفنان تكاد تكون متقاربتين نتيجة أن تأمل العالم من داخله أو خارجه على حد سواء يشكل أداة للاقترب من الموضوع وعتبته الإدراكية الأولى، ذلك أن الرؤية تراكم حدوسا في حقلها البصري كونها تصدر عن فنان فينومينولوجي، وقد لا نجانب الصواب إذا ما قلنا إن الفن في مستوياته العميقة يدرك هذا التعالق الموجود ما بين التأمل والوعي لحظة "الألفة المتنامية"⁶ التي يستشعرها الفنان اتجاه موضوعه ومن ثم تكون المقاربة الفينومينولوجية للفن من صميم الإشتغال الجمالي بالفن حصرا.

إن ما هو متداول في المقاربة بين الفنان والفينومينولوجي ندعوه بالاستطبيقا الفينومينولوجية التي تبدأ من مقولة بسيطة وهي أن هناك من جهة أعمالا فنية ومن جهة ثانية خبرة جمالية بهذه الأعمال بحيث يتجه الفينومينولوجي في دراسة للعمل الفني إلى بنية العمل ذاته مستندا إلى القاعدة الشهيرة الرجوع إلى الأشياء ذاتها، أي رؤية العمل في ماهيته ووصفه وفق مكوناته الذاتية، "فأنا مثلا أنظر إلى اللوحة تبعا للوحة أو معها"⁷ على حد تعبير موريس ميرلوبونتي أي أن ما يشكل اللوحة من خطوط وألوان وأجسام هو الذي ينبغي أن يجذب انتباهي واهتمامي لكن وحسب هوسرل هناك شروط إذا صحت صح القول بالتأمل الجمالي لهذا المظهر؟

أ/ أن يضم في ذاته حدا أقصى من اللحظات ودولا مركبة تثير المتعة ضمن هذا التركيب.

ب/ أن يوقظ الموضوع الوعي بجلاء حتى وإن كان الاهتمام لا يتعلق بالموضوع بوصفه عنصرا من العالم الواقعي⁸.

إذن يفترض في مظهر العمل الفني حصوله على الامتلاك حتى يستطيع ملامسة جوانب مختلفة فيه تنتج تبياناً وتخلق متعة لحظة التأليف، فالتناول الفينومينولوجي للمظهر يتم على مراحل جزئية وكل مرحلة منها تعبر عن مقصدية معينة تنتهي بالمتعة. زيادة على هذا ينبغي تحريك الاهتمام بالموضوع حتى وإن لم يكن موجود بتاتا أي افتراضه من وحي الخيال تبعا لمعطيات دالة على المظهر، فلحظة الظهور وما يعيقها من مظاهر متتالية عن تأمل العمل الفني تكاد تكون متساوقة مع لحظة المتعة الجمالية الكامنة خلف أي مظهر، فوجود المعنى وتعدد له صلة قصدية بالمتعة الجمالية الحاصلة إثره حيث يعرفها دانيال جيوفاناجيلي بأنها "التوافق مع العالم في مظهره ضمن البهاء الخفي لانبساطه"⁹، فما يظهر من العمل الفني يتجلى في الحضور فيقوم المشاهد بإدراك تجلياته الجمالية وفق هذا التجلي الخفي من المظهر ذاته، فقد سعى فينومينولوجيو العمل الفني من ميرلوبونتي إلى ديدي هيرمان إلى إعادة الحيوية الباطنية إلى المرئي واللامرئي وهذا ما تدعمه عبارة هوسرل "هناك فيض لا نهائي يشق حياتي اليقظة"¹⁰، فالذات المتأملة تفترض وجود قدر من المدركات المنتجة للمعنى وللهم، فالمشاهد الاستطقي على حد تعبير هوسرل هو الذي يتناول ما يراه من أعمال فنية ويحول رؤيته تلك إلى خبرة إدراكية تعينه تدريجيا على فهم ما يحدث أمامه.

وانطلاقا مما أشار إليه هوسرل نستطيع القول بأن التناول الفينومينولوجي للخبرة الجمالية إنما يقوم على فهم الفينومينولوجيا للخبرة بوجه عام أي على الفينومينولوجيا بوصفها إطارا أو منهجا معرفيا لصياغة خبرتنا بالعالم والأشياء، أما مقاربات الخبرة الجمالية فهي متعددة مثلما هو العمل الفني ذاته يحمل عددا في الشروح والتأويلات وهذا ما سنراه بالتفصيل في الهمينوطيقا لاحقا.

تشير الدكتورة عمارة كحلي في كتابها "الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي" أن مفهوم الخبرة عند هوسرل يعني هبة الشيء ذاته وفي موضع آخر تفسر هذه الهبة قائلا: هبة الأشياء ذاتها بوصفها امتلاء والتأكيد والتحقق والشطب والزيف والخطأ العملي...¹¹

كل هذه الأشكال هي أشكال بنوية تتعلق قبلها بوحدة الحياة وأن البحث في هذه الوحدة التي تراعي هذه الأشكال وتعمل على إيضاها إنما هي الموضوعة الكبرى للفينومينولوجيا، وما تحمله هذه الخبرة من معاني دالة على المكابدة مثلا، وكأن الخبرة في البحث الفينومينولوجي إنما هي خبرة المعنى وكشفه أولا وأخيرا.

1- مورييس ميرلوبونتي والفينومينولوجيا الجديدة أو المتأخرة:

إزدواجية الحضور والغياب في العمل الفني كتجلي من تجليات الجمالية الفينومينولوجية:

إن ما يبيده العمل الفني أمامنا من تحريك للنوازع والملكات الحسية لدليل على ثراء مقاصده التي يعمل على إظهارها المتلقي لحظة إدراكه لها وهي مقاصد توقظها العين بكل عنفوان مخيالها، وهذا الرأي لميرلوبونتي يسانده باحث فينومينولوجي للخيال يدعى إدوارد كيسبي عندما قال: أن الهامش الخيالي هو الجانب اللامتعين ذاته في التجربة الخيالية ويجسد بقوة سمتها اللاتعينية...¹² كما يعتبر جزءا مندمجا في كل عرض خيالي وهذا الهامش هو المنطقة العقل (الخفية) وغير الموصوفة في العرض الخيالي.

كما يشير الدكتور حميد حمادي في أطروحته التجربة الجمالية في الفكر الفلسفي عند فريدريك نيتشه أن فعل التخيل هو الخروج عن الذات في اتجاه عالم الأشياء وهو من هذه الناحية فعل قصدي.

يبدو أن العمل الفني ثري وغني بمقاصده التي يعمل على إظهارها المتلقي لحظة إدراكه وهي مقاصد توقظها الرؤية ذلك أن تمثيل بسيط في أي رسم يفسح المجال لقراءته بأكثر من صورة ترسمها المتأمل على الهامش وهو ما يجعل التخيل حيويا عند مشاركة المتلقي بشكل جاد في تأويل المقاصد المضمرة خلف الصورة، فيكون إدراك العمل الفني حين ذلك معادلا لصورة حضوره في مخيلة المتلقي ويعتبر تحليل ميرلوبونتي لعمل الفنان بول ** سيزان من بين أكثر الأعمال الدالة على المعاني الثرية والمتنوعة للتحليل الفينومينولوجي بحيث يترك لي الخيار أمام أعداد ممكنة من سيزان إذا لم أكن قد رأيت لوحاته وأن إدراك لوحاته هو الذي يمنحني سيزان الموجود الوحيد، وفي ذلك تأكيد على أن الإدراك عامل حاسم في

الفهم والتمثل للرؤية الفنية التي يصدر عنها العمل الفني غير أن هذا المجهود لا يكون بمعزل عن الانفتاح على الخبرة الجمالية التي يكونها المتلقي انطلاقاً من تأملاته للعمل الفني ذاته وفي هذا الصدد هناك ارتباط حميمي بين إدراك المتأمل للطبيعة وصورة هذه الطبيعة في داخله يجسده الرسام بول سيزان مع المنظر الطبيعي حيث يقول "فيّ يفكر المنظر الطبيعي فأنا وعيه"¹³.

فلا نجد هنا فصلاً ما بين ذاتية الفنان وما يصوره من الطبيعة لأن هذه الأخيرة أصبحت باطن يترجم كل ما تراه العين فهي شكل من أشكال اناء المحورة، فانفتاح المتلقي على الخبرة الفنية المضمرة في العمل الفني هو الذي يشكل خبرته الجمالية إذ تفترض هذه الخبرة المتعة والوعي القصدي بالموضوع، وتكون المتعة مكونة للعلاقة الجمالية للموضوع ومن ثم لا نعدم القصديّة في الخبرة الجمالية كونها مرتبطة بموضوع يتألف من علاقات جمالية وإدراكات فنية تنتهي بالمتعة التي تصنع الدهشة لحظة الالتحام بالموضوع ومن هنا تقوم استطيعاً التجريد على تحريف الواقع الطبيعي واختزاله أشكالاً رمزية تترجم ما يراه الفنان في باطنه تحديداً، إذ تقتطع عين الفنان ما تراه من المشاهد وتعمل على تركيبه على نحو تقصي فيه المتشابه وتعوضه بما هو غير تشبيهي *non figuratif* ولذلك يعتقد ميرلوبونتي أن التاريخ الحديث كله لفن التصوير وسعيه للتحرر من نزعة الخداع وكذا دأبه نحو امتلاك أبعاده الخاصة كل ذلك له دلالة ميتافيزيقية أي فلسفة الرؤية التي استلهم منها الفنان الحديث مادة فنية تكاد تكون مادة الابداع الفني، كما يرجع الفضل إلى ميرلوبونتي لأنه أرسى دعائم مدرسة باريس في الفن خلال الحرب العالمية الثانية وعرفت باسم التجريدية الوجدانية الغنائية *Abstraction lyrique* بعد معرض الخيال المنظم سنة 1947 واتسع تأثيرها مع مطلع الخمسينات، حيث طرحت هذه المدرسة بحدة مفهوم الإطار الذي لم يكن متكيفاً مع الفضاء الحديث للوحة التجريدية كما كرست هذه المدرسة مبدأ الإيماءة في التصوير.

يرى ميرلوبونتي أن ما هو معطى في الشيء لا يمكن الرهان عليه بل في خبرة الشيء فهو تعالي يقتفي أثر الذاتية وهو طبيعة يبدو من خلالها التاريخ ولأجل ذلك

فإن ما هو معطى افتراضي رياضي يتصور الشيء المطروح ممتلئ الحياة ومفعم بالذاتية وخبرتها وتاريخها، فعلى حد تعبير ميرلوبونتي يتشكل الشيء عبر فيض من المظاهر الذاتية بحيث أن الذات تستثمر كل ما هو موجود ومعطى في باطنها من أجل إدراك ما يظهر من الأشياء المحيطة بها خاصة أن هذه الذات قد وضعت العالم بين قوسين ولم يعد بالنسبة إليها غير ظاهرة بسيطة تقوم بتأملها انطلاقاً من ذاتها المتعالية على الوجود كله.

هكذا نلاحظ أن الوعي مصدر للإدراك الفينومينولوجي يعمل على كشف الباطن مما يترائى من الخارج وذلك من خلال التأمل الذاتي والقدرة على الوصف. يشكل النظر أداة للاقتراب من الموضوع وعتبته الإدراكية الأولى وهو ما يمنح النظر بعداً عميقاً في تشكيل هذا التأمل ذلك أن الرؤية هنا تراكم حدوداً في حقلها البصري كونها تصدر عن فنان فينومينولوجي إذا صح التعبير كما يذهب بعض الدارسين في الفينومينولوجيا يدعى "روبير كلاين" *Robert Klein* إلى أن الفينومينولوجي ينزع دائماً نحو حد مثالي ولا معقول لعين تبصر ذاتها وكأن التأمل يعتنق الوعي، فهذا التعالق الموجود ما بين التأمل والوعي تحدوه لحظة يستشعرها الفنان اتجاه موضوعه وهي لحظة الألفة المتنامية. يرى ميرلوبونتي أن الفينومينولوجي يتجه في دراسته للعمل الفني إلى بنية العمل ذاته وذلك استناداً إلى مبدأ الرجوع إلى الشيء ذاته الذي يحيل إلى ماهية الشيء ووصفه وفق مكوناته الذاتية فأنا حسب ميرلوبونتي أنظر تبعاً للوحة أو معها بحيث يصر على التعامل المباشر مع أي عمل فني وتجاهل سياقاته الخارجية عنه، وهو ما يدعوه ميرلوبونتي بالحيوية الباطنية إلى المرئي واللامرئي وهي خاصية جوهرية في ماهية العمل الفني برمته ذلك أن فينومينولوجيا الفن حينما تسخر جهدها من أجل قراءة مظهر من مظاهر العمل الفني فإنما تقصد من وراء ذلك المظهر حضوره الخفي، فالجانب المرئي يخفي جانبه اللامرئي وهو ما طرحته بحدة الأعمال التشكيلية في فن التصوير ابتداءً من أعمال الانطباعيين خاصة عندما انفصلت الصورة عما تمثله أي غياب التمثل في لوحات بول سيزان.

وحسب ميرلوبونتي فإن هناك تشابكا وتضافرا بين الرؤية واللمس فأنا أرى ما ألمسه وألمس ما أراه بمعنى أن عيني لها القدرة على لمس الأشياء ولكن من بعيد حيث يقول: "إن النظرة تتحسس *Palpe* الأشياء المرئية"¹⁴. فرؤية العين تفترض أن لا مسافة بين العين والأشياء كأنها تلمس بدقة وبلطف ما تلمسه اليد بقوة، وبناء على هذا فإن الجسم الذي ندرسه ليس هو قطعة من المكان أو حزمة من الوظائف ولكنه الجسم الذي يعمل بالفعل، أعني الجسم من حيث هو تشابك من الرؤية والحركة، وأول ما يجب بالفعل عن طبيعة هذا الجسم هو أنه في الوقت ذاته مدرك ومدرك، إنه يدرك الأشياء وهي تدركه، إنه يحس بها وتحس به، إنه يراها وهي تراه، ويحدث بينهما تكامل في جميع مظاهر الإدراك.

يقول ميرلوبونتي: "إذا كان الجسم يلمس ويرى فليس ذلك لأنه حاصل على المرئيات أمامه كموضوعات إنها حوله بل هي تدخل في باطنه وتقوم فيه وتفرش نظراته ويديه من الخارج ومن الداخل. فإذا كان يلمسها ويراه فذلك يعود فقط إلى أنه لكونه من عائلة الأشياء ويمكن رؤيته ولمسه هو ذاته"¹⁵.

يقول كذلك: "إن هناك جسما إنسانيا عندما يقوم بين ناظر ومنظور بين لأمس ولمموس بين عين وأخرى بين اليد واليد ضرب من التقاطع عندما تضاء شرارة الحاس والمحسوس..."¹⁶ وبموجب هذا التلاقي نفهم أن سر الإدراك يكمن في سر الجسم الإنساني ذلك أن الجسم هو وسيلتنا للاتصال بالأشياء وللذهاب إلى قلبها أما المسافة بيننا وبين الأشياء فليست تدل على عكس الاختلاط ولكنها تتفق معه وترادفه. فالجسم عند ميرلوبونتي يتجسد المحسوس برمته وبنفس الحركة يتجسد هو ذاته في محسوس في ذاته.

« Mon corps est a la fois voyant et visible, lui que regarde toutes choses, il peut aussi se regarder reconnaitre dans ce qu'il voit alors l'autre côté de sa puissance voyant. Il se voit voyant, il se touche touchant, il est illisible et sensible pour soi-même (...) un soi donc qui est entre des choses qui a une face et un dos, un passé et un avenir ... »¹⁷.

"إن جسسي هو في آن واحد ناظر ومرئي وبفضله أنظر إلى كل الأشياء التي هي الأخرى تنظر إليه وتتعرف عليه من جهة القوة الناعرة، إنه ينظر نظرا ويلمس

لمسا، إنه غير ظاهر وحسي في ذاته، هذه الذات إذن معطاة بين الأشياء لها وجهة وخلفية، ماضي ومستقبل".

إذا كان الجسم الإنساني يعطينا سر الإدراك ويفسره، فإن هذا السر ينكشف ويتضح بأجل صورة وأقواها عند رجال الفن بصفة عامة وعند الرسامين والمثاليين والنحاتين بصفة أخص، فهؤلاء جميعا يرون الأشياء لا بمنظارهم الشخصي وإنما بمنظار الأشياء فيهم إنهم يتخذون من الأشياء ذاتها ومن انطباعاتها فيهم مركزا لرؤيتهم ذلك أن الأشياء وجسم الفنان كليهما مصنوع من نسيج واحد ومن هنا فإن إمكانية الرؤية الظاهرة تزود في هذا النسيج بإمكانية رؤية سرية حيث يقول الفنان بول **سيزان: "إن الطبيعة هي في الداخل"¹⁸، ومعنى ذلك أن الكيف والضوء واللون والعمق التي هي هنالك أمامنا ليست هناك إلا لأنها توقظ صدى في جسمنا ولأنه يتقبلها، هناك إذن معادل داخلي أو صيغة جسمية لحضور الأشياء وهذه الصيغة تثيرها الأشياء ذاتها في جسمنا ومن هنا فنحن عندما ننظر إلى لوحة فنية لا نلتفت إلى مكان وجودها ويحق علينا أن نقول أين هي لأن نظرنا إليها لا تثبتها في محلها وإنما تتجول فيها كأنها ترى معها وليست تراها.

وهذا ما يتبين بقوة في نظرة الرسام نفسه أثناء قيامه بالرسم فبفضل تضافر أفعال الإدراك الرؤية واللمس والحركة وبفضل ما يتميز به جسم الفنان من الصفاء تمر الأشياء داخله وتتكون تكوينا سريا محموما، كأن نظرتة نظرة ساحرة أو كأن روحه تخرج خلال عينه لكي تتجول في الأشياء إذا أمكن استعارة عبارة "مالبراتش" الساخرة.

وهذا التلاقي بين الرسم والأشياء هو الذي يفسر قول كثير من الرسامين إن الأشياء تنظر إليهم، حيث يقول الرسام أندريه مارشان: "إنني أحسست عدة مرات وأنا في غابة بأني لست أنا الذي ينظر إلى الغابة أحسست في بعض الأيام أن الأشجار هي التي تنظر إلي وتكلمني ... وأني أنا كنت هناك أستمع"¹⁹.

فالتلاقي والتواصل بين الرسام والأشياء يبلغ إلى حد أن لا نعرف من الذي يرى ومن الذي يرى، ومن الذي يرسم ومن الذي يرسم وفي هذا يقوم المعنى الفلسفي لاهتمام الرسام بالنظر إلى نفسه في المرأة أو برسم نفسه على اللوحة.

إن هذا الاهتمام يدل على نرجسية الإدراك وهي نرجسية خالية من أي دلالة على الانحراف. إنها لا تعني أن الرسام يعشق صورته أو أنه يرى الجمال في نفسه وإنما تعني أنه يريد أن يضيف إلى ما يراه ما تراه الأشياء فيه، إنه يريد أن يرى نفسه كشيء بين الأشياء متأثرا بها، كأنه يشهد بذلك على أن هناك رؤية كلية مطلقة تنغلق عليه ولا يبقى شيء خارجها.

2- الجمالية الفينومينولوجية:²⁰

يقصد بهذه العبارة الاهتمام المعاصر لهذه الجمالية التي تركزت على فئة من المفكرين تحت تيار (جناح) الفينومينولوجيا ومن بينهم ميرلوبونتي، مايكل دوفرين، ميشال هنري، هنري مالديني، الذين اعتبروا الجمالية الأداة أو الآلة المفهومية للفينومينولوجيا بحيث ارتبط اسم كل من هؤلاء بمضمون ما لتلك الأداة سواء تعلق الأمر بالمواضيع أو الأطروحات في قالب مذهبي ولكن بطرق مختلفة.

فالجمالية الفينومينولوجية مبدئيا وليس حصريا هي تأمل في الفن لأنها موجودة في شكل علاقة ترابطية خاصة مع الفن ومع الفينومينولوجيا فكل عمل فني ليس إلا حالة خاصة من الظاهرة، ولكن هذه الظاهرة ينظر إليها من جهة في صورتها (رؤيتها) الاستثنائية الخاصة عند إدراكها للأعمال الموسيقية من ناحية الإدراك السمعي والبصري، ولهذا فالفن إذن هو معطى من أجل مختلف التعابير الملقاة على عاتق الظواهر بشكل عام، ووراء هذا التنوع والثراء في الانتاجات من الممكن ادراج هذه الجمالية الفينومينولوجية للفن وتحديدتها تبعا لأراء فلسفية محضة بحيث لا تتعلق بمعطيات أو تحقيق سوسيو تاريخي يبحث في مقارنة معنى العمل الفني في علاقة بتاريخ الانسان أو البشر أو بتواجد هذا العمل في تاريخ الانسان أو في نمط عمله الفني لأن العمل الفني هو شيء آخر يخرج عن الإطار التاريخي والاجتماعي.

الجمالية الفينومينولوجية هي على العكس تركز على حضور وتواجد الأعمال الفنية في حد ذاتها، فالنظر الفينومينولوجي يجب أن يكون بمثابة الكاشف أو المجهر للكائن الذي يمكنه من إيضاح الرؤية الجمالية الفنية على حد تعبير هنري مالديني.

كما نجد في هذه المعادلة تعريفا للفينومينولوجيا حسب هيدجر: الفينومينولوجيا تعني باللاتينية *Apophainestai ta phainomena* ومعناها استجلاء الظاهرة: فعل الرؤية عن طريق الرؤية ذاتها هو الذي يمنح الرؤية ذاتها ووجودها (الوجود والزمان) هو تعريف يعبر عن مشروعه: الأخذ بعين الاعتبار وجود الكائن، إن الاختلاف الوارد بين المفكرين يأتي مبدئيا في المعنى الذي يقيمه كل مفكر للكائن في علاقته بالوجود كتجربة فينومينولوجية وكتجربة حول الفن يجب إعادة سياقها وقيادتها وحسب ميرلوبونتي يتعلق الأمر بالعالم قبل المعرفة، وحسب ميشال هنري يتعلق الأمر بالحياة باعتبارهما على رأس الجمالية الفينومينولوجية.

يرى موريس ميرلوبونتي *Maurice Merleau-ponty* انه لمن المستحيل الفصل في عملي (1906 – 1961) ضمن كتاباتي بين الفن وخاصة حول الرسم وفي مقاربتى للإنسان، الفيلسوف يريد أن يطور ذاته، فالتجربة الأولية للإنسان في العالم مرتبطة بالموضوعات التي تمده بالمعرفة عموما وبالعلم خصوصا لأن المحسوس هو نظريا قد أخفته وأحجبته معطيات المعرفة فبين الانسان والعالم هناك كومة من المعاني.

إن هذه المرونة في المعرفة يجب محوها لإعادة انتاج ما يسمى "يوجد في العالم" أي العودة إلى الأشياء ذاتها، هذه العودة إلى العالم تأتي قبل المعرفة لأن المعرفة موجودة دائما، بحيث أن الحتمية العلمية هي تجريدية أيقونية أو إحالية وغير مستقلة مثل الجغرافيا في علاقتها مع الطبيعة أين نجد كذلك الترابط بين الغابة والبراري والنهر (توطئة لكتاب فينومينولوجيا الإدراك 1945)، فوظيفة الفن في هذا الأثر هي استثنائية، فالعلم يقوم بمعاينة الأشياء لأجل تكييفها مع حياتنا المعيشية (العين والروح 1961) مع اهمال الأرضية التي ولد فيها هذا العلم، فالفن هو الآخر عندما يقيم فيه الفنان حكما على شيء ما يقف فقط على ما ينتجه من معنى، فالعلاقة إذن هي تشبه تماما النظر الفينومينولوجي والنظر الجمالي.

في اللوحة الفنية تتضح هذه الحرية في التجلي والتظاهر خاصة الدراسة التي قام بها ميرلوبونتي حول الفنان سيزان سماها: شك سيزان (في المعنى واللامعنى 1948) يوضح كيف أن كل ما هو تشكيلي يتم في عمق لحظات فينومينولوجية وليس في عالم مليء بالموضوعات، فأنا أرى وفق التأثيرات التي تثيرها اللوحة حسب الرسام.

إن فراغ العالم من كومة المعاني هو الذي يحول ويمنع من رؤيته، وكذا فاللوحات الفنية تعطينا وتمنحنا إحساسا أوليا، ففي الرسم هناك وعي متجذر في عالم هذا الموضوع المقنع الذي هو أحيانا مرئي وأحيانا أخرى لامرئي في ظاهريته لأنه عبارة عن جسم، فاستجلاءه وقداسته الأصلية عند الشعور والاحساس يسميها ميرلوبونتي "بالتلاحم"، *Chiasme* الذي يسوقنا نحو مجاوزة الجسم والعالم في عبارة اللحمية "*Chair*" (المرئي واللامرئي).

هذا الإنجاز الكبير حول المرئي كفعل مشترك في الرؤية وفي العالم يجد في الرسم طريقا لإبرازه وتثبته مادام أنه لا يبرز كلغز أو ككلمة غامضة في المرئيات (العين والروح).

3- ميشال هنري: *Michel Henry* (1922-2002) الفينومينولوجيا اللاقصدية:

الفينومينولوجيا اللاقصدية عند ميشال هنري تريد أن تفحص ذلك الاختزال الأكثر تجذرا والذي مرس لحد الآن على الفينومينولوجيا عندما نضعها خارج إطار القصدية، ومن أجل العودة إلى الدور الذي يلعبه هذا المفهوم في رؤية الأشياء والظواهر، فإن اللاقصدية عنده لاتعني نفيا للقصدية.

فالقصدية تنصت بدقة ليس إلى الظاهرة ولكن إلى تمظهراتها، ليس الظاهري ولكن الذي يمنحنا ظهوره لأن ظاهر الشيء لا يمكن أن يكون إلا إذا أعطيناه نحن شكله وظاهره، هذا التمظهر الأساسي هو الوعي الخالص أو معايشة الذات للذات وفق عواطف حسية وهذا ما يدعوه ميشال هنري في عبارة: "الحياة تفكير المحسوس" وهذا بالطبع التأثير الذي تمنحه الفينومينولوجيا ولكن لا يتعلق الأمر هنا بواسطة نمط التظاهر الخيالي وإنما بواسطة ماهية (جوهر) الحياة.

الحياة لا يمكن أن ترى، فهي معطاة ومتجلية من خلال أعمال الفنان الروسي فازيلي كاندنسكي أين نجد ميشال هنري ينجز كتابه (أنظر اللامرئي 1988) وأكثر عموما في جميع لوحاته التي جاءت ماثلة لكل ما هو داخلي أكثر منها عما هو خارجي: "إن تمثيل الطبيعة بخطوط هو فعل برؤية ولكن هذا الفعل له هدف يتمثل في أن يمنحنا هذا الفعل مالا نراه وحتى أنه لا يمكن أن يرى في حد ذاته"²¹.

ولهذا فإن الرسم هو فن المرئي بإمكانه مجارة وترجمة اللامرئي بمعنى الذاتية ليس في معناها النرجسي وإنما في معناها الوجداني (عواطف حسية من الذات إلى الذات) فهي التي تضيف على الفن الأشكال والألوان التي هي عناصر خالصة معطاة بطريقتين:

1) في الخارج: أين تكون مشكلة ومحاطة من خلال النظر. أما 2) في الداخل تكون سماعية احساسية، فكل شكل وكل لون له تعبير وجداني، فكل الأشكال والألوان هي بالضرورة حاضرة في عالم الموضوعات. نجد في الرسم بأن الأشكال والألوان معطاة خارج إطار التصورات العادية، بل أكثر من ذلك في الرسم اللاتصويري أي ما يختفي وراء الصورة أين نجدها خالية من التمثيلات التقليدية لموضوعات العالم كما نجدها تدفع قواها الخارقة للتأثير في مظاهر العالم المتعددة.

إن وظيفة الرسم بالإضافة إلى هذا تتمثل في منح الحياة فرصة اختبار استثنائي للذات، ولهذا فالفن في مجمله يسمح بما يسمى بالحياة الكبيرة التي هي التجربة الجمالية.

4- هنري مالديني: (الفن والمحسوس) *Henri Maldiney* (1912-2013):

إن الفن يتضمن إذن معنى قضية الأولويات في الجمالية الفينومينولوجية بالنظر إلى مقارنة بين الرؤية الجمالية والرؤية الفينومينولوجية حيث يقول هنري مالديني في كتابه القصيدة والجمالية: " التجربة الجمالية في اللحظة هي خالصة مكمل للاختزال الفينومينولوجي. إن الاعتقاد في العالم هو معلق في نفس الوقت كل غاية عملية أو ثقافية هي معلقة أيضاً"²².

ولكن يردف مالديني سؤال: عن أي فن نتكلم في هذا الصدد؟ وهل التحولات المعاصرة للفن تسمح لنا بالقول دائماً أن الحقيقة أو الكمال في الحسي؟ بالتأكيد لا لأن الفن لا يمكن أن يكون إلا فينومينولوجيا فالفينومينولوجيا لا يمكنها أن تفكر في مستقبل أو التحول الذي يطرأ على الفن المعاصر وإذا عدنا إلى المسلمة اللاتاريخانية للفن والجوهر الأبدي له، فإننا نجد الجمالية الفينومينولوجية مطالبة بترك واستبعاد عتمة التصورات الاستباقية للفن المعاصر وبأوجه متعددة المعاني مثلاً لا يصبح موضوعاً هاماً، لا يمكن أن يصبح مجالاً للتفكير والتأمل في الحاضر ويصبح متضمن في فرضية أو في فعل ما من دون التعبير عنه وبذلك يسقط في دائرة مفرغة ويرواح مكانه في سجن الأرواح.

إن كل من هذه الأشكال والتحولات هي من أجل الإسراع في تقصي الحالة المفاهيمية للفن لأنها تتجه نحو الاستيزيس (الحسي) وتحاول أن تقصي الفن من طابعه الحسي، فماهية المحسوس هي التي تعبر عن وجود الفن دائماً وتبقيه في دائرة إمكاناته، وكل ما يتبقى عبارة عن مقدمات ضعيفة غير مجدية حسب ميشال هنري في كتابه اللامرئي.

فالجمالية الفينومينولوجية بهذا المعنى ليست فقط فلسفة في الفن وإنما هي كذلك تأمل في الاستيزيس (الحسي)، في المحسوس والظاهري، وفي هذا الصدد نجد مؤلفاً رائعاً في الجماليات لإيروين ستروس تحت عنوان: *du sens des sens* 1935 في معنى المعاني يفصل فيه المؤلف برفق بين الإحساس والمعرفة بمعنى أن المحسوس والمعرفة لا يترادفان ولا يتطابقان، فالإحساسات تحتوي على المادة الأولية لكل ما يدرك، ولكن يرفض إيروين ستروس اختزال الحسي في كل المحسوسات ويضيف كيف أن له أبعاداً معرفية تحيلنا إلى طبيعة هذا الموضوع الحسي، فالحسي يملك امتداداً معيناً بواسطته نتعرف على نمط حضور الذات في العالم، إذن يجب كذلك التفريق والفصل في طبيعة الحسي (المحسوس) وفي إعادة تمثله.

يبقى التحليل الفينومينولوجي هو مرجعية لهذه الأفكار المرتبطة بالاستيزيس (الحسي) خاصة دراسات "جان لوك ماريون" وآفاق هذه الدراسات تتضح من

خلال كتابه تقاطع المرئي 1991، ومحاولات مايكل دوفرين حول الطبيعة من خلال كتابه التجربة الجمالية للطبيعة 1955 وفينومينولوجيا التجربة الجمالية، وهنري مالديني من خلال الإيقاع في كتابه رؤية، كلام، مكان 1973، وسارتر في المخيلة من خلال كتابه الخيالي 1940 وكل هذه الأعمال كانت لها اسهامات في جمالية واضحة المعالم كتأمل فينومينولوجي في الحسي.

5- مايكل دوفرين: *Mikel Dufrenne* (1910-1995):

يمثل العمل الفني حسب مايكل دوفرين موضوعا للإدراك من قبل المتلقي، وهو بذلك مقصد للانتباه فكلما زادت مشاهدة المتلقي للموضوع كلما نمت معها قابليته للفهم أي فهم ما ينبغي أن يكون مفهوما والولوج إلى العالم الذي يفتحه ويحيله هذا العمل، وهذا ما يجعل هذا الأخير مصدرا للإدراك على أساس الانتقال من المشاهدة إلى فهم المشاهدة ولذلك هناك نزوع ورغبة نحو التعدد، ونزوع نحو مضاعفة حضوره كي يعرض نفسه للمشاهد وهو الأمر الذي من شأنه أن يؤسس الإدراك وشروطه.

تتضح إذن المعطيات الأولية التي تحدد الاقتراب الفينومينولوجي من العمل الفني إذ يسهم حضوره المتعدد في منح مشاهدته فرصة أكبر للفهم مجالا أكبر للإدراك حيث يذهب مايكل دوفرين إلى أبعد من ذلك في تصوره للإدراك حينما يراه على الدوام مسرحا للدراما حيث لا يتوقف الإدراك عن تجاوز ذاته اتجاه شكل آخر من معرفة تحاول التخلص من الذاتية والقبض على موضوعية الموضوع حيث التمييز بين الذات والموضوع هي نتيجة هذا الجهد وغايته وبإمكاننا إدراك في هذا الصدد ملامح الإحالة الفينومينولوجية للإدراك بوصفه عنصرا من عملية التأسيس المعرفي بموضوع الادراك او بمعنى آخر هذا الحضور مع الذي يجعل الموضوع مدركا وحاضرا وحيا في خبرة متلقيه ولأجل ذلك ينتظر العمل من مشاهدته تكريسه وإتمامه في الوقت نفسه هو تكريس Consécration في معناه الباطني الذي ينتظر منه الانصراف الكلي في موضوع العمل ذاته، وهو أيضا إتمام achèvement²³ في معناه المحسوس الذي يعايش البعد الجمالي للعلامة فينجز عندئذ مالم يتممه الفنان في عمله غير أنه في المقابل ينبغي على الموضوع أن

يمارس نوعا من السحر على حد تعبير دوفرين كي يتسنى للإدراك وأن يبعد إلى المستوى الثاني ما يضعه الإدراك المألوف في المستوى الأول وهذا يفترض وجود معيار فني مشترك ينبغي توفره في العمل الفني ولدى مشاهده أيضا ومن ثمة تتقاسم تراكمات الإدراك بين الطرفين: الفنان الذي أنجز عمله ويظل حاضرا فيه حضورا محايا للمحسوس إلى جانب القارئ الذي يقوم بدور المشاهدة ومن ثمة بمهمة الإدراك لدلالة هذا العمل وهي دلالة ذات مستويات متباينة من الفهم لكونها تمثل مستويات الحضور في العمل الفني أولا وأخيرا.

إن هذا البناء الفينومينولوجي لدوفرين هو الأساس الذي انطلق منه غادامير فيما بعد من خلال الوعي الجمالي وتشكلات الجمالية الهيرمينوطيقية ومن خلال أيضا أعماله: تجلي الجميل، حقيقة ومنهج. إذ نجد حضور مسألة الفهم بقوة في الظاهرة الفنية وفي الخبرة الجمالية، فالخبرة هنا حسب غادامير هي تراكم خبرات من اللغة والذوق والإيقاع والإدراك فضلا عن اللون والخطوط والأبعاد التقنية ... فكل هذه الخبرات تتألف فيما بينها لتشكيل الإدراك الجمالي للخبرة الجمالية، واتساقا مع هذه المعطيات يرى غادامير أن العمل الفني يجد وجوده الحقيقي حينما يفضي إلى خبرة تقوم بتغيير من نسيجها، وفي ذلك ما يشير دوفرين بعمق إلى أن الخبرة الجمالية ليست غير ما يحدث فعلا لدى متلقيها عند محاورته للعمل الفني وفي ما يحدث اختبار لجملة الحدوس التي تعيش في الوعي القصدي فحينما يدرك العمل الفني مقصده يكون بالضرورة قد ترك أثارا في متلقيه (أثار تلك المواجهة/تعديل أفق انتظاره) وهو ما يحدو بدوفرين إلى القول إن الخبرة الجمالية تبلغ أوجها في الشعور من دون أن تستغني عن التأمل فهي تتحدد في تداخلهما. فالخبرة الجمالية متصلة بالمشاهد بل بالأحرى بما يجري داخل المشاهد (الوعي القصدي) أمام العمل الفني ثم إن التغييرات الطارئة في هذا الوعي القصدي إثر المشاهدة المستمرة هي التي ينتج عنها خبرة المعنى أو خبرات المعنى من هذه المشاهدة، كما أن الخبرة الجمالية تعبر أساسا عن مستويات تشكل المعنى لدى المتلقي عند فهمه وإدراكه الجمالي لما يجري أمامه من تشكيل فني وعناصره البنائية في العمل من جهة، وما يجري داخله (حركة حدوسه بالموازاة مع مخياله

اتجاه هذا التشكيل الفني، وهذا ما نلاحظه جليا في رواية ترسييس وجولدموند للروائي هيرمان هسه ²⁴ Hermann Hesse.

إن التحليل الفينومينولوجي للخبرة الجمالية لا يتسنى إلا من خلال الدهشة التي يبلغها الناظر أمام موضوعه وقد انفتح كلا منهما على الآخر فالبحت عن المعنى ودلالته هو كشف لهذه الخبرة الجمالية وعن حدودها الأنطولوجية القصوى فالبحت الفينومينولوجي هو عمل دؤوب غير منتهى من وعي المعنى وبناءه والخبرة الجمالية في المستوى نفسه من هذا المسعى لا تفصح من غير مدركات تلقى في مجال الفن، فهي تواجه متلقيا يواجه هو الآخر موضوعا، إن لقاء المتلقي بموضوعه هو الذي يفضي إلى الموضوع الجمالي الذي تتحمل الخبرة الجمالية وصف علاقاته الجمالية لذلك تسمى الفينومينولوجيا بفلسفة المعنى أو فلسفات المعنى، ولهذا نحن مضطرين لطرح تساءل في هذا الصدد: كيف يتراءى الموضوع الجمالي والظاهرة الفنية في المنظور الفينومينولوجي لدى مايكل دوفرين؟

ترى الدكتورة عمارة كحلي في كتابها الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي أن العمل الفني بقدر ما يكون مدركا بقدر ما يكون موضوعا جماليا جديرا بالإدراك من قبل مشاهده، أي أنه يتجه مباشرة في صوب ما هو جمالي وفني في العمل ذاته ولهذا يصبح محل تأمل ومعنى خاص ذلك لأن المتلقي بصدد اكتشاف المزية الجمالية التي تميز هذا العمل والتي هي ليست إلا تعبيرا عما يمتلكه الموضوع الجمالي لكونه شبيها بالذات *Quasi-sujet*: أي أن الفنان يحاith عمله ويترك فيه شيئا من ذاتيته وعالمه الذي أنتج فيه هذا، ومن هنا يكون بصدد إنتاج أثر جمالي ووظيفة ذات أثر قصدي وفي عملية الانتقال من الوظيفة القصصية إلى المتعة الجمالية فإن الموضوع الجمالي يمثل هذا العبور المتفرد الذي يقطعه المعنى من محض الإمكان (قصد العمل ومؤداه) إلى حدس الإمكان (إدراك القصد وجمالية المعنى في القصد) فالموضوع الجمالي يستوعب العمل الفني والخبرة الإدراكية الجمالية التي يمتلكها المتلقي عن هذا العمل في الوقت نفسه، وحسب دوفرين يحمل الموضوع الجمالي كينونتين:

1- من جهة هناك كينونة الموضوع التي ترفض أن تختزل على كينونة تمثيل
.Représentation

2- ومن جهة ثانية نجد بأن هذه الكينونة متعلقة بالإدراك وتتم فيه، فهذه الكينونة هي مظهر apparition والمقصود بذلك أن العمل الفني ككل لا يستنفذ أبدا موضوعه الممثل représenté لأنه يظل خصبا في الدلالات التي تحملها معانيه والتي لم تلق تمثيلا لها في إدراك المتلقي، فهو بهذا المعنى مستقل ذاتيا ومن ثم تكون كينونة الموضوع أكبر من أي تمثيل لإبطال العمل إلى جزئيا، فكينونة العمل قيمة جمالية محسوسة في ذاتها لا نحتاج إلى نظرة حتى تكتسب مشروعية وجودها فهي موجودة وتحتل حيزا مكانيا وزمانيا من الوجود عموما، في المقابل ترتبط هذه الكينونة بالإدراك لأنه وحده القادر على إخراج هذه القيمة الجمالية المحسوسة من الظلمة إلى النور، فكينونة الإدراك ليست غير مظهر يحجب عنا مظهرا آخر نبتغي بلوغ معناه²⁵.

وفي ذات السياق تؤكد الدكتورة كحلي أن هذه الكينونة التي يحملها الموضوع الجمالي غير منفصلة أيضا لحظة إدراكها عن الجمال الإدراكي للذات المدركة التي تظل تنتمي إلى العالم وهي تتأمل العمل الفني أو ما يسميه دوفرين بالوجود في ذاته لأجلنا L'en soi-pour-nous وهي صياغة تحدد الارتباط المكاني والزمني للموضوع الجمالي بالسياق الآخر الذي أتى منه ويفتحه على نحو متجدد أمام إدراكنا ومنه فإن إدراك العمل الفني لا يلغي وجود هذه الذات المتلقية التي تتحمل عبء الكشف بل يعزز من وجودها وحضورها، فالتعابير المرتبطة بـ "في ذاته" ولأجلنا هي مستويات أنطولوجية تحاول تحصين الوجود الإنساني في المكان والزمان وهو ما يفسر الاغتراب²⁶ Aliénation الذي يعيشه القارئ مثلما يعيشه الفنان لأنه هو الآخر يضحى بالوجود الموضوعي من أجل الوجود الذاتي لأنه اختار أن يكون في عمله بدلا من أن يكون في العالم في التاريخ.

وهو اختيار يتحمل العمل تبعاته الفنية لأن الفنان يظل محايا لعمله أي يتخلى عن عالمه في سبيل بناء عمله الفني أو إعادة بناءه وهنا يتجلى اغترابه.

كما أن القارئ هو الآخر يعيش الاغتراب فالإدراك الجمالي بمقدار ما هو شعور فهو اغتراب أي أن الإدراك الجمالي الذي تصل إليه الذات المدركة اتجاه العمل الفني يجعلها تتيه في المعنى الذي تتمه لأنها تدرك أنها ليست غير وسيلة لإتمام لا غير، فالعمل يحتاج إليّ بمقدار ما أحقق حاجته ولذلك يرى دوفرين أن الاغتراب يصحح القصدية إذ لا يمكنني القول أنني أؤسس الموضوع الجمالي فهو يتأسس فيّ من خلال الفعل ذاته الذي بواسطته أقصده لأنني لا أقصده بوضعه خارجا عني وإنما بالانقطاع عنه.

إذن من هذا المنطلق فالموضوع الجمالي هو اشتغال داخلي للمعنى كونه يحتكم إلى الذات المتلقية لترجم شفرات الموضوع تبعا لفهمها ومستويات إدراكها له وإذ ذلك يغدو الموضوع الجمالي موضوعا محايا في وعي متلقيه أولا وأخيرا بل يصبح ضرورة أمام ما يستوجبه العمل الفني من حقوق المشاهدة اتجاهه ذلك أن حقيقة الموضوع الجمالي ثرية لأنها لا تتعلق فقط بواقع مادي تتحكم فيه وإنما بتعبير ينبغي إدراكه، وتستدعي للاضطلاع به.

تتعلق إذن حقيقة الموضوع الجمالي بالضرورة بالمشاهد لأنه يفترض منه أن يتم خصوصيته من خلال ما يكرسه من حضوره في فهم العمل الفني وعالمه يتضح أن الموضوع الجمالي في فينومينولوجيا الفن يعبر عن تقاطع مدركات جمالية ما بين العمل الفني ومتلقيه وعلى هذا الأساس تكون خبرة المعنى جزء لا يتجزأ من خبرة هذه المدركات الجمالية حصرا فالموضوع الجمالي هو اشتغال دائم في الكيفيات الإدراكية لما يراكمه المعنى من حدوس قصدية جمالية تساهم في بناء الموضوع الجمالي داخل وعي متأمله، إذ تراهن فينومينولوجيا الفن لدى دوفرين على حضور الأفق الإدراكي للمتلقي والصورورة التي ينتهي إليها في استنطاق المعنى وفي جماليته، كما يكشف لنا هذا الأفق عن عدم وجود أي فاصل بين الشكل الفني ومضمونه أو بين المادة والصورة، فالموضوع الاستطريقي بهذا المعنى إنما هو ذلك الموضوع المحسوس الذي لا تبقى مادته إلا إذا ظل محتفظا بصورته وهذه الوحدة المدمجة والباطنة في أعماق الموضوع الاستطريقي هي التي تجعل من العمل الفني أقوى تعبير عن البعد الإنساني إذ لا نتصور تحليلا فنيا وتأويليا للموضوع

الجمالي خارج شكله الذي يتمظهر من خلاله، ولأجل ذلك يطلق الناقد الفني الفينومينولوجي هنريش فوفلين *Heinrich Wöefflin* على الموضوع الجمالي تسمية الأسلوب كونه اسما جامعا يكشف منطقيا عن وحدة الابداع والخبرة الفنييتين، ولذلك يكون الأسلوب دالا قصديا على مزاج الفنان وروح العصر السادة في تلك الفترة²⁷.

خاتمة:

يظل الإدراك الفينومينولوجي للفن واحدا من الأطروحات الهامة التي احتضنت الأعمال الفنية ومارست عليها قراءات متباينة وبإمكاننا في هذا الصدد أن ندرج تأملات هيدجر حول لوحة أحذية الفلاح للرسام الهولندي فان غوغ وكتابات ميرلوبونتي حول أعمال الفنان بول سيزان، فضلا عن جملة المؤلفات التي أنجزها مايكل دوفرين وديدي هيرمان حول أعمال فنية متعددة، فقد استفاد الفن الحديث كثيرا من التأملات الفينومينولوجية خاصة في الفن الانطباعي والفن التجريدي، كما شكلت هذه الدراسات مدخلا حقيقيا للولوج إلى الهيرمينوطيقا على أساس مفهوم خبرة المعنى التي تتشكل لدى المشاهد و هي من قبيل سؤال المعنى الذي يحرك كينونة العمل الفني أثناء تلقيه، وبالتالي يدركه ويستوعبه جماليا أو ما نسميه بالجمالية الهيرمينوطيقية وهو مبلغ كل باحث على حد تعبير غادامير، ومن ثم تكون فينومينولوجيا الفن مقارنة من المقاربات التي تشتغل على خبرة المعنى ولعله مسار متميز في تاريخ الجمالية كونه يقدم نفسه خطابا جماليا في فهم العمل الفني وتحليله تحليلًا صرفًا من خلال التأويل وفي هذا يقول ماتيو كيسلر في كتابه من أجل استطبيقا اللامحض: "إذا كانت الفلسفة المعاصرة فعلا تريد رجوعا إلى الأشياء ذاتها فينومينولوجيا استطبيقية تؤول العالم في بحثها عن المعنى في ما يظهر بدلا من ميتافيزيقا أو انطولوجية قبلية تهدف إلى اختزال تنوع المظاهر إلى مبدأ واحد، فإن الاستطبيقا هي أبعد ما تكون عن خطاب يكون قد استنفذ خصوصيته الفلسفية".

وهذا ما سيأخذ الاستطبيقا إلى أفق آخر ومجال سيتدارك فيه ما عجزت عنه الفينومينولوجيا وهو مجال الهيرمينوطيقا.

الهوامش:

*الفينومينولوجيا الجديدة أو المتأخرة هي تيار فلسفي ظهر بعد هوسرل، كان هدفه التحليل الفينومينولوجي للظاهرة الفنية ومن أهم رواده: موريس ميرلوبونتي، ميشال هنري، هنري مالديني، مايكل دوفرين، اروين ستروس، وجان لوك ماريون.

**بول سيزان (1839-1906) فنان تشكيلي انطباعي فرنسي من أشهر لوحاته الانطباعية تفاح وبرتقال.

***فاسيلي كاندنسكي (1866-1944) فنان تشكيلي تجريدي روسي من أشهر لوحاته التجريدية المرسال.

1- Husserl. Edmund, *logique formelle et logique transcendante*, trad Suzanne Bachelard, Paris, PUF 2ème édition 1965, P 325.

2- عمارة كحلي، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي، مقارنة جمالية في نماذج تجريدية عند الفنان محد خدة، دارميم للنشر، الجزائر، الطبعة الأولى 2013، ص 25.

3- حميد حمادي، التجربة الجمالية في الفكر الفلسفي عند فريدريك نيتشه، أطروحة دكتوراه في الفلسفة، كلية العلوم الاجتماعية، قسم الفلسفة، جامعة وهران 02 محمد بن أحمد سنة 2008، ص 43.

4- عمارة كحلي، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي، مرجع سابق، ص 36.

5- Giovannageli-Daniel, *la passion de l'origine*, Paris, éditions Galilée 1995, P 32 – 33.

6- غادامير هانز جيورج، تجلي الجميل ومقالات أخرى، تحرير روبرت برناسكوني، ترجمة ودراسة وشروح سعيد توفيق، مصر، المجلس الأعلى للثقافة 1997، ص 216.

7- Merleau-Ponty. Maurice, *l'œil et l'esprit*, Paris, éditions Gallimard 1964, collection folio/essais n° 13, P 23.

8- Husserl. MS AVII, P 17, *Husserliana, la Haye, Nijhoff, 1980, in Daniel Giovannageli, la passion de l'origine, P 37 – 38.*

9- Ibid, P 39.

10- Husserl. Edmund, *philosophie première (1923 – 1924)*, trad Arion L. Kelekel, Paris, PUF 2ème édition 1990, P 64.

11- عمارة كحلي، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي، مرجع سابق، ص46.

12- العربي الذهبي، شعريات المتخيل – اقتراب ظاهراتي، الدار البيضاء، شركة النشر والتوزيع – المدارس، الطبعة الأولى 2000، ص 177 – 178.

13- Merleau- Ponty. Maurice, *sens et non-sens, Paris, éditions Nagel, 4ème édition 1948, P 30.*

14- Merleau- Ponty. Maurice, *le visible et l'invisible, Paris, éditions Gallimard 1964, P 175.*

15- Ibid, P 181.

16- Merleau- Ponty. Maurice, *l'oeil et l'esprit, Paris, éditions Gallimard 1964 collection Folio/essais n° 13, P 21.*

17- Merleau- Ponty. Maurice, *le visible et l'invisible, P 181.*

18- Merleau- Ponty. Maurice, *l'œil et l'esprit, P 28.*

19- Ibid, P 31.

20- Carole Talon Hugon, *l'esthétique, presses universitaires de France, que sais-je ? livre de poche, Paris 2004, P 91 – 92 – 93.*

21- Ibid, P 94 – 95 – 96.

22- Ibid, P 97 – 98.

23- عمارة كحلي، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي، مرجع سابق، ص41.

24- نفس المرجع، ص 48.

25- Dufrenne. Mikel, *phénoménologie de l'expérience esthétique, Paris PUF 1967, l'objet esthétique, Tome I, P 287.*

26- Ibid, P 159 – 296.

27- Rodrigo Pierre, *l'étoffe de l'art, Paris, Descellée de Brauwer 2001, P 154.*

قائمة المصادر والمراجع:

1- المصادر:

* غادامير هانز جيورج، تجلي الجميل ومقالات أخرى، تحرير روبرت برناسكوني، ترجمة ودراسة وشروح سعيد توفيق، مصر، المجلس الأعلى للثقافة 1997 (جيورج)

2- المراجع:

أ) المراجع باللغة العربية:

عمارة كحلي، سنة 2013، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي، مقارنة جمالية في نماذج تجريدية عند الفنان محد خدة، الطبعة الأولى، الجزائر، دارميم للنشر (كحلي، 2013)

العربي الذهبي، سنة 2000، شعريات المتخيل اقتراب ظاهراتي، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، شركة النشر والتوزيع – المدارس (الذهبي، 2000)

ب) المراجع باللغات الأجنبية:

Carole Talon Hugon, année 2004, l'esthétique, Paris, presses universitaires de France, que sais-je ? livre de poche, (Hugon, 2004)

Dufrenne. Mikel, année 1967, phénoménologie de l'expérience esthétique, Paris PUF 1967, l'objet esthétique (Mikel, 1967)

Giovannageli Daniel, année 1995, la passion de l'origine, Paris, éditions Galilée (Daniel, 1995)

Husserl. Edmund, année 1965, logique formelle et logique transcendantale, trad Suzanne Bachelard, Paris, PUF 2ème édition (Edmund, 1965)

Merleau-Ponty. Maurice, année 1964, l'œil et l'esprit, Paris, éditions Gallimard, collection folio/essais n° 13 (Maurice, 1964)

Rodrigo Pierre, année 2001, l'étoffe de l'art, Paris, Descellée de Brauer (Pierre, 2001)

ج) الأطروحات الجامعية:

حميد حمادي، سنة 2008، التجربة الجمالية في الفكر الفلسفي عند فريديريك
نتشه، أطروحة دكتوراه في الفلسفة، كلية العلوم الاجتماعية، قسم الفلسفة،
جامعة وهران 02 محمد بن أحمد (حمادي، 2008)