أشكال الخبرة الجمالية في الفلسفات الفينومينولوجية

Forms of Aesthetic Experience in Phenomenological Philosophies

محمد بن بو عبد الله [1]، جمعي رضا[2]

[1] جامعة عبد الحميد بن باديس (الجزائر)، مخبر الجماليات

mohamed.benbouabdellah.etu@univ-mosta.dz

[2]جامعة عبد الحميد بن باديس (الجزائر)، مخبر الجماليات rida.djemai@univ-mosta.dz

تاريخ الاستلام: 2025/01/30 تاريخ القبول: 2025/10/27 تاريخ النشر: 2025/12/15

ملخص: يتطرق البحث إلى مسائل الخبرة الجمالية، كما وردت في بعض أهم أبحاث الفلاسفة الفينومينولوجيين الذين تابعوا هوسرل، ويتابع شكل الخبرة الجمالية في الفن ومعناها عند هوسرل ابتداء الذي فتح الباب في هذا التأمل وعلاقة الفن بالخبرة الجمالية، ثم نتطرق إلى أشكال أخرى من الخبرة الجمالية،كالخبرة البدائية وخبرة الجسد في العمل الفني،من خلال التجارب الفينومينولوجية، على أعمال سيزان من خلال الحس عند ميرلوبونتيونقده للوعي الفني، ثم نصل إلى مسألة الحقيقة في الفن، والتي ظهرت في الفينومينولوجيا الأنطولوجية عند هيدغر، ونقده لتاريخ الإستيطقا، ثم وإمكانيات تطبيقها في الفنون المعاصرة.

كلمات مفتاحية: الفيمينولوجيا؛الخبرات الجمالية؛ الفن الحديث؛التأويل الجمالي؛ الإستطيقا

Abstract: The research addresses issues of aesthetic experience as presented in some of the most important works of phenomenological philosophers who followed Husserl. It examines the form and meaning of aesthetic experience in art according to Husserl, who opened the door to this contemplation and the relationship between art and aestheticexperience

Then, it explores other forms of aesthetic experience, such as primitive experience and bodily experience in the artwork, through phenomenological experiments on Cézanne's works, focusing on perception in Merleau-Ponty's critique of artistic consciousness. Finally, it addresses the issue of truth in art, which emerged in Heidegger's ontological phenomenology, his critique of the history of aesthetics, and the possibilities of applying it in contemporary arts.

Keywords: Phenomenology, Aesthetic Experiences, Modern Art, Aesthetic Interpretation, Aesthetics.

المؤلف المرسل: محمد بن بو عبد الله، **الإيميل:** mohamed.benbouabdellah.etu@univ-mosta.dz

1. مقدمة:

افتتح القرن العشرين بالعديد من الفلسفات والمغامرات الفكرية، التي ألقت بضلالها على عموم الاشتغال الفكري الانساني في شتى مجالاته، وقد كان للفينومولوجيا الحظ الكبير منها باعتبارها الفلسفة التي نادت بضرورة العودة للبداهة الأولى للوعي، في محاولة لتصحيح المسار العلمي والفلسفي، الذي أغدق في المثالية متناسيا عالم الحياة، أو الأساس الأول والأفق القبلي لكل معرفة ممكنة؛ والتي أسماها هوسرل بأزمة العلوم الأوروبية، أي تلك العلموية المثالية، التي طبعت المعارف الحديثة وحيث أن ما هو بمتناول اليد يعد الأبعد عن الفكر، نتيجة تلك المعرفة العلموية التي أزاحت عالم الحياة بوساطة عازل سميك من المعارف والرموز التي لم نختبر بعد مدى صرامة البداهة التي تأسست عليها، مما حدى به بالبحث عن منهج للتحقق يصلح لإعادة النظر في كل مسلمات وبديهيات المعرفة يعيد للوعي الأولي خصوبته، ويصل الإنسان من جديد بعالمه، ويقوّم التخوم بين ما نعي معرفته على وجه الدقة، وما نتوهم بالبديهة الغير ممحصة من وجه آخر.

وقد كان لهذا المنهج امتداداته في صنوف المعرفة الإنسانية جميعا، ومن ضمن ذلك الجماليات مقترحة أسئلة من قبيل ماهي طبيعة الخبرة الجمالية وماهي أنواعها؟ وما هي طرق اجتراحها، حسب ما يقتضيه المنهج الفينومينولوجي بآفاقه المختلفة من الحس الى الوجود مرورا بينهما بشتى التأويلات الممكنة والمحتملة؟

2- الفينومينولوجياومحايثة الوعي:

إن عبارة: "كل وعي هو وعي بشيء ما(هوسرل و تر المرزوقي، 2011، صفحة 97) هي العبارة الأشهر لإدموند هوسرلEdmund Husserl) التي تأتي منحدرة من سلسلة طويلة من تجارب التفلسف الممتد من أفلاطون (Plato) الذي رأى أنَّ الإيدوس المثالي مكون من سلاسل التجريب الجدلي بحثا عن حقيقة معاني الأشياء الكامنة فيها على نحو مشوه باعتبارها سيمولاكرللحقيقة تنزع الفلسفة إلى استخلاص مثاله الخالص الأكمل من بين كل التشوهات، مرورا بالتأملات الديكارتية التي تنتهج الشك كفحص للمعرفة وتعيد وفق الكوجيتو ترتيب العلاقة بين الذات وموضوعات معرفتها

المتضايفة بها؛ على أن المنهج الفينومينولوجي ينطلق أساسا من هدا التضايف بين الوعي وموضوعاته تضايفا محايثا تنتفي فيه الذات بلا موضوعات وعي، فالوعي يقصد العالم والعالم يسكن الوعي وفقا لشروطه من غير ما امكان للانفكاك بينهما، وبهذا تكون كل ممكنات العالم متضايفة في الوعي سواء كانت حقيقية كالأشياء، أو متخيلة متوهمة كالأحلام والأساطير ومصنوعات الفن، على هذا النحو كان لا بد من فحص ما يتضايف في الوعي كمرجع وأساس، ولكن دون الوقوع في مثالية تتشكك في العالم أو تنفيه، أو تفصله، أو ترقبه من مكان مفارق للعالم؛ إن العالم متضايف في الوعي على نحو ظاهراتي لا سبيل إلى ولوجه إلا بالوعي وأنَّ فحص أشياء العالم يعني قبل كل شيء فحصها وهي محايثة ضمنه.

3- الفينومينولوجيا والفن:

الفن هو في أحد أدل معانيه **رؤية للعالم**، وانطلاقا من هذا الفهم بالذات تتقاطع الفينومينولوجيا والفن ابتداء باعتبار أن الفينومينولوجيا هي كذلك شكل الرؤية للعالم الذي يحاول نيل الصلاحية المعرفية والأنطولوجية باعتباره الوجه الأكثر فحصا لبديهيات الوعي والتماس الماهيات على الأقل في صيغتها الوصفية التي طمح إليها هوسرل.

لقد عني تاريخ الفلسفة الغربية بالفن منذ أفلاطون بمحاولة فك وفهم الفن وذلك بإدماجه ضمن أنساقه الفلسفية، بل إن الفلاسفة في كثير من مغامراتهم الجمالية قاموا بتحويل الفن وتجاربه على الجملة وأعمال الفنانين على وجه الخصوص إلى حقول يختبرون فيها فلسفاتهم كورشات تجريب.

ولم تكن الفينومينولوجيا كمنهج يختص بالظواهر بدعا من ذلك خاصة مع وجود تقاطعات كثيرة على طبقات متنوعة سوف نحاول حصرها في أشكال متعددة للخبرة الجمالية.

4- الفن والخبرة الجمالية:

إذا ما تعلق الأمر بالخبرة فبإمكاننا رصد عدة أوجه لمفهومها في تاريخ الفلسفة، ولكن أهم ما يتبادر لأول وهلة هو ذلك الاستعمال الحديث من قبل البراغماتيين الأمريكيين أولا والفينومينولوجيين القاريين ثانيا، ففي الفلسفة الأمريكية البراغماتية تم توسيع نطاق مفهوم الخبرة ليشمل كل مظاهر الحياة النفسية والعملية والثقافية على أنها تبقى ضمن الاختبار الطبيعي للحياة، فيما يختلف ذلك تماما في مفهومها

الفينومينولوجي ذلك أن الأخيرة يملك منهج فحص وتأسيس ابتداء، فضلا عن فروق مميزة أخرى (سعيد، 2016، صفحة 70)

لطالما حذر هوسرل من الخبرة الاعتيادية أو ما يعرف بالخبرة السيكولوجية الطبيعية الإعتيادية؛ أي تلك التي نمارسها عفوا دون قصد وتدقيق وتمحيص على أن الخبرة الفينومينولوجية قصدية؛ أي تقصد الأشياء والخبراء قصد استمهائها دون عوائق المعرفة القبلية غير الممحصة والاستعمال الدارج للمعاني؛ أي بممارسة التوقف عن الحكم (**الإيبوخية**)، بمعنى آخر وضع العالم بين معكوفين، فالخبرة الفينومينولوجية إنما تقصد الخبرة وتحاول فهمها حال وقوعها. ولا شك أننا نختبر الجميل في العالم ولكن القصد الفينومينولوجي يستهدف هذه الخبرة محاولا عزلها ثم يفهم ماهيتها، أي الوعي بالخبرة الجمالية ومحاولة لفهمها. إن هذا القصد لا يهدف محاولة وضع حد تعريفي لما هو الجميل أو الشيء الجميل وما هو حده وما هو غير ذلك، أي ذاك الذي يجعل الجميل جميلا والذي ينفي عنه الصفة الجمالية، إن هذا النوع من الأسئلة؛ أي سؤال تعريف الجميل وحدوده يكاد يكون من اختصاص الفلسفات المنطقية الأنغلوسكسونية، أما الفينومينولوجيا فإنها تهدف إلى محاولة حصر هذه الخبرة بين معكوفين عن طريق الإيبوخية، ومن ثمة محاولة تمييزها واستمهائها (أي معرفة ماهيتها) عن طريق عملية التأسيس الذي يقوم به الوعي.

هناك علاقة واضحة بين ما يقوم به الفن وما تقوم به الإيبوخيةالفينومينولوجية وهو اتخاذ موقف معلق من التجربة الطبيعية لإدراكنا للعالم، فالفنان يحاول العودة إلى العالم بوعي مختلف سابق عن ذلك الوعي المعرفي الذي ظهر مع الهندسة والعلم التجريبي؛ أي ذلك الوعي العلمي الذي أثقل وقيَّد رؤيتنا للعالم يقول إيمانويل كانط (Immanuel Kant): "لقد تحضرنا إلى الحد الذي قيدنا(Emmauel، 1988، صفحة 21) أي أن رؤيتنا نحو العالم فقدت براءتها الأصلية ،وصارت ترصد من وراء نظارات نتائج العلم التجريبي والهندسة وجملة العلوم التي حرمتنا بقوانينها ومثاليتهاوترميزاتها المختزلة في القواعد والقوانين من الرؤية الخام للعالم الذي تتقوم من إدراكنا الفطري، وعلى الفينومينولوجيا كما الفن، أن تعيدنا لهذه الخبرة الأصلية أو القبلية كما يسميها هوسرل.

- **إدموند هوسرل(Edmund Husserl)**:

يعد هوسرل الأب المؤسس للفينومينولوجيا وواضح خطتها المنهجية الأولى، على أنها خطة مرنة لم تولد مكتملة ولا في صيغة يتيمة عصية على التوليد، فالفينومينولوجيافينومينولوجيات في النهاية وهذا ما جعل تعريفها عسيرا أحيانا، على أن هذه المرونة هي السبب في ثرائها من جهة ومن جهة أخرى كذلك فإن هذا الاشتغال النظري التأسيسي من قبل هوسرل نفسه جاء بتطبيقات شحيحة على الخبرات، فهوسرل يصف نفسه بموسى الذي أبصرا وفتح بابا جديدا لإمكانات معرفية غير محدودة كان لزاما على تلامذته حملها واختبار تطبيقاتها في ميادين المعرفة المتباينة، كما طمح هو لذلك بغية جعل الفلسفة علما صارما .

وفي الشذرات القليلة التي أشار فيها هوسرل بما يمكن أن يكون إشارات لحقل الجماليات أو الفن، نجد العبارة التالية: أن "الرؤية الفينومينولوجية مرتبطة بشكل وثيق بالرؤية الجمالية في الفن ....الفنان الذي يراقب العالم ويفحصه، بينما يتأمل يصبح العالم ظاهرة بالنسبة إلية، يتصرف كالفينومينولوجي تماما.

ليس إذا كعالم الطبيعيات ولا كمراقب عمليّ(Hofmannsthal, 2017)؛ أي إن العالم معطى للوعي على نحو قبلي و كأفق سابق على كل توضع علمي ،وهو أرضية لكل ممارساتنا ،نظرية كانت أو غير نظرية ،في حضور سابق على كل محاولة معرفة بل وضروري وذلك لتضايفه ضمن الوعي، وإنما يحاول الفنانون دائما النظر إلى العالم بتلك البديهية ومساءلة حمولاتها في كل مرة، "عندما نعيش يقضين في العالم نكون كل مرة سواء انتبهنا إلى ذلك أو لا واعين بالعالم، واعين به كونه أفقا لحياتنا وكونه" أفق الأشياء "(الموضوعات الواقعية) لأنشطتنا الفعلية والممكنة(هوسرل و تر: المصدق، أزمة العلوم الأوروبية والفينومينولوجيا الترنسندنتالية، مدخل إلى الفلسفة الفينومينولوجية، 1989، صفحة 416)؛ أي أن العالم معطى سلفا على نحو سابق لتجارب المعرفة التي شكلناها حوله وكل معرفة إنما تتم ضمن هذا النهر الهيرقليطي للوعي ومن أجل كل محاولة تأسيس جذري للفهم لابد من الرجوع إلى هذا التيار الواعي وفحص موضوعاته من على نحو جديد ووفقا لمنهج دقيق، إن هذا التحدي الجذري للمعرفة المسبقة انما يقوم به الفنان كما الفينومينولوجي تماما .

5- فينومينولوجيا الإدراك الحسي للفن:

يعد ميرلوبونتي (Maurice Merleau Ponty)أحد الفينومينولوجيين الأكثر وفاء للتقليد الهوسرلي خاصة في مرحلة الأولى حيث يجادل على غرار هوسرل في كتاب أزمة العلوم الأوروبية والفينومينولوجيةالترنسندتالية، أن الفنون نفسها تأثرت بالعلوم إلى الحد الذي غيب الإدراك الإنساني وراءها.

اتخذ الفن وعلى نحو خاص فن الرسم منعطفا حاسما في تلك النزعة العقلانية التي ميزت عصر النهضة حيث ظهرت العديد من الأفكار الكبرى التي تغلغلت في الفن وحاولت أن تؤطره بأسسها باعتبارها قواعدا طبيعية للإبصار وكان من أهم تلك الأسس اكتشاف المنظور.

أصبح المنظور بعد أعمال فيليبوبرونوليسكي(Furjenzio Brunelleschi) وكتابات ألبرتي (Leon Battista Alberti)(عصر النهضة المبكر)هو المعيار الأهم لتطبيقات فن الرسم في عصر النهضة وازداد يقينا مع كتابات ليوناردو دافينشي (Leonardo da Vinci) حيث أن العودة من السماء وفنونها إلى العالم الأرضي، تمر عبر تلك العقلانية العلمية التي تصف عملية الإبصار ،إذ يتضخم القريب ويتضاءل البعيد وفق خطوط هندسية حسابية تؤطر هذه الظاهرة التي تم رصدها بغية خلق بعد ثالث وهمي يصف العمق في العمل الزيتي على السطح ثنائي الأبعاد، ولكن هل حقا نحن البشر ندرك العالم تماما على هذا النحو الحسابي حتى نجعله الأساس في الفن؟ هذا هو السؤال الذي أثير مع ظهور الحداثة الفنية التي افتتحت مجدها بالانطباعية بانقلاب صريح على تلك المعايير الكلاسيكية (المثالية) والتي تزعم الأفضلية في تمثيل العقلي الفني ذلك أن الكلاسيكية بالتعريف اللغوي بالعودة إلى أصولها لا تعني القديم وإنما تعني: العقلي، المثالي، المعياري. وبالمحصلة يستنتج ميرلوبونتي أن الفن صار لا إنسانيا لأنه موجه بفعل عقلانية علمويّة ولا يستقي نفسه من الرؤية الطبيعية الأولى كما يلتقطها الادراك الحسي، ذلك أن إدراكنا يعمل على نحو مختلف أكثر عفوية لا تلتقي به خطوط التلاشي المنظورية ولا تلتئم فيه على ذلك النحو من الصرامة الرياضية ،إن وعينا أكثر إحاطة وأكثر تشظيا من ذلك الأفق التصويري التي قيده فن التصوير الكلاسيكي وهذا ما أدركه الفنان الفرنسي بول سيزان (Cézanne Paul) الذين فتح أبوابا

واسعة لفن الرسم دون إدراك منه إذ حاول تلافي الأخطاء التي وقعت بها الانطباعية حين غلبت اللون حتى تلاشت حدود الشكل. لقد حاول سيزان إعادة الشكل إلى الرسم الانطباعي وفي جملة محاولته كان مدعوا بفعل الاشتغال على النظرية المنظورية إلى كسرها في محاولة تقريبها من حدود الرؤية الطبيعية للإنسان حيث تلاعب بالمنظور الخطي الذي يحكم علاقة تنضيد الأشياء في فن الرسم على أفق ممتد وهي العلاقة التي ظلت سارية منذ عصر النهضة رغم إثارتها لمشكلات بصرية في الفن وفي الإدراك كان لا بد من الجرأة في مراجعتها وحلحلتها، كتغييب الأشياء وراء بعضها رغم علمنا بوجودها، ومشكلة زاوية ثبات النظر من زاوية المشاهد.

لقد وجد ميلوبونتي في كتابات وتجارب سيزان ضالته أي " التحول من العالم اللاإنساني الى العالم الإنساني (سعيد، 2016، صفحة 226)في الإدراك الحسي الطبيعي؛ أي تراجع من العالم المعروف نحو العالم المدرك مع فداحة الفرق بينهما .ويضرب لذلك أمثلة كثيرة كلوحة الطبيعية الصامتة للفواكه حيث لم يلتزم سيزان برسمها من وجه جانبي إذ تغيب مرئيات المنظر العلوي نتيجة أن الفاكهة تغيب بعضها بعضا بالتنضيد الأفقي، كما تلاعب بالأشكال فوق المنظور حيث يبدو ما هو على خلاف حجمه الطبيعي لضرورة فنية بصرية على أن ذلك كله يتم في تكوين حسي غشتالتي عام لا يمكن تمييزه لأول شذوذاته من رؤية غير خبيرة لأول وهلة، كما تلاعب بالألوان ليظهر بها شكل الأشكال واستداراتها التي يميزها "ملمس" العين في الإدراك الفطري .

إن الأمر ذاته يبدو في لوحة مدام سيزان (Madame Cézanne) (الشكل1) الشهيرة حيث لا يبدو التوافق في امتداد خط الإفريز وراء شكل السيدة، والذي ندركه بالعقل إلا أن هذا النوع من الشذوذ هو نتيجة لخصائص الرؤية المتقاطعة للعينين البشريين وكذلك للخصائص السيكولوجية التي درسها الغشتالتيون والتي تبدي غير ذلك.

لقد وجد ميلوبونتي في سيزان وتجاربه الفنية التقاطع الذي نشده لإبراز ذلك التباين بين الإدراك الحسي الفينومينولوجي للعالم في صيغته الأولية وبيان ذلك الانحراف الذي أملته النزعة المثالية للعلم على رؤانا البديهية.باختبار التجربة الجمالية على هذا النحو من التجارب الفينومينولوجية سواء في كلمات

هوسرل في مرحلته الوصفية ما قبل المتعالية أو في تحليلات ميلوبونتي الأول قبل المنعطفات الوجودية أو اللغوية في كتاباته عن سيزان وفي فينومينولوجيا الإدراك وفي بعض كتابات دوفرين التي تابعه عليها، تنحو منحنى يعتبره مالديني أوليا للفينومينولوجيا ذلك أن الفينومينولوجيا هنا تعتمد أساسا على الحدس الحسي الذي يقع بالوعي المحايث للعالم، وعلى هذا الاعتبار لا يزال بإمكاننا أن نتحدث عن إستيطيقا بمفهومها اللغوي باعتبارها علما منطقيا لحقل المحسوس كما ابتكره ألكسندر جوتليب بومغارتن Alexander (Gottlieb) Baumgarten وفصله عن فلسفات الحق والخير وتابعه في ذلك كانط ليؤسس الجماليات كعلم فلسفي له استقلاله ،يناقش الجميل باعتباره ترتيبا للمحسوس الواقع بين ملكتي الفهم والمخيلة والذي لا يمكن تشكيل مفاهيم معيارية حوله انطلاقا من ملكة التذوق التي تختص بها الذات؛ أي أنه على هذا الصعيد يختبر الوعي الجميل باعتباره شيئا محسوسا له ماهية ،يمكن وصف تجربة حدسه بأنها حدس الجميل .

6- الحقيقة والفن باعتباره معنى لها:

يمكن وصف الانزياح الذي حصل مع العقد الثاني للقرن العشرين سواء في الفلسفات القارية عموما في أبعادها الأنطولوجية والوجودية خصوصا أو الأنغلوسكسونية نحو اللغة والعالم والحقيقة، بمثابة الأفق الثاني للجمالية الفينومينولوجية إذا صح التعبير، ذلك ان الجمالية على هذا النحو لا تتوجه نحو الموضوع المحسوس الفني بقدر ما تتوجه اليه باعتباره **أثرا فنيا** لا يخدم التذوق الذاتي وانما يخدم المعنى باعتباره كاشفا للحقيقة.

أما على مستوى تجارب وتيارات الفن فقد أعلن رائد الحركة المستقبلية مقته للجميل باعتبار أن الفن أوسع منه وأنه يستوعب حتى القبيح ذاته (جماليات القبح) مثالا، كما فعلت الدادائية تقريبا الشيء ذاته، مما فسح المجال لتفلسف جديد يقارب العالم فنيا وادراكيا على نحو كونه تجربة معنى بإمكانها تجاوز كل تجارب المحسوس –لا لوحة الحامل فقط – التي ميزت الحداثة الفنية.

إن السؤال الأهم والبراديغم الأكبر الذي شغل الفلسفة – كما الفن – هو سؤال الحقيقة، لا سؤال الذات نتيجة لعدة طوارئ برزت على سطح الفكر كفكرة تشضي الذات التي أعلنتها الفرويدية والحملات

الشكوكية الكبرى من أقطاب الشك الكبار سيغموند فرويد (Sigmund Freud) – ماركس (Karl Marx)– فريديريك نيتشه (Friedrich Nietzsche) حسب ريكور (Paul Ricœur)، وظهور فلسفات تنحو نحو الحياة بداية من نيتشه ثم دلتاي وهوسرل الأخير؛ أي في نسخة الفينومينولوجيا المتعالية التي رفعت من شأن عالم العيش ليكون الأفق الأول للمعنى كما للتعالي؛ أي الفينومينولوجياالترنسندتالية بديلا عن الفينومينولوجيا الوصفية .

7– الخبرة بالفن كأثر:

يواصل الدرس الفينومينولوجي تأملاته مع مارتن هايدغر(Martin Heidegger)الذي يعد فلسفته أكثر تجذرا وتأسيسا في الفينومينولوجيا من تنظير أستاذه، وذلك لأنه يأخذها معه في رحلته التطبيقية (للمنهج الفينومينولوجي) مذكرا بالسؤال الأساسي المنسي منذ اليونان ألا وهو سؤال الوجود.

بالمرحلة الأولى للتفكير الهيدغيري؛ أي في مرحلة البحث الأنطولوجي الوجودانيللدازاين لا يظهر دور الفن في فلسفة هيدغر ولا يجد مكانه في كتاباته على نحو واضح خاصة وأن هذه الحقبة أتت بمصنفه الأهم الكينونة والزمان الذي حلل فيه سؤال الوجود والموجود انطلاقا من تحليل الدازاين المقذوف في العالم والذي يتزامن وجوده فيه.

تظهر الكتابات الأولى في الفن في نص مقاله المشهور أصل العمل الفني والذي جاء مع بعضه نصوص دالا على انعطافه في الفكر الهيدغيري الباحث عن تحليل للوجود ودلالة هذا الانعطاف هي أن الفكر لم يعد يتصور االكينونة من منظور الدازاين على أنها مشروع له يبلور ويطور خلال وجوده معنى ما، بل إن الفكر بدأ يتصور الكينونة مجالا يقيم فيه الكائن الانساني وعليه أن يستجيب له ويتفاعل فيه.

من خلال هذا البحث يفتح هايدغر عدة ورشات للنقاش مستدعيا تاريخ الإستيطيقا حتى قبل تشكلها كفلسفة مستقلة؛ أي أنه يبدأ مباشرة بتسجيل سجال مع أفلاطون والفن، فحيث أن افلاطون كان قد نفى الشعراء من جمهوريته السياسية فذلك إنما كان حرصا منه على مبدأ الحقيقة استجابة لنظريته في المثل الذي تجرد المحسوس ابتداء، وترتفع به نحو المثال الخالص الذي يفوقها درجات نحو الحقيقة المكتملة، ولأن الأمر على هذا النحو في نظام هذا الأخير الفلسفي فإن الفن الذي هو محاكاة شكلية

لصورة الأشياء يبتعد ثلاث درجات عن الحقيقة كما هو معروف، وبالتالي يشوهها بصورة سيمولاكرية زائفة. والملحوظ هنا أن الحرص المحرك لسياسة الرفض للفنانين كما هو واضح تتحرك بناء على تصور الحقيقة باعتبارها الغاية وأن الحقيقة كغاية هو مطلب أنطولوجي بالأساس، وعلى هذا النحو (من سعي مشابه نحو الحقيقة) والتي تتطابق مع معنى الوجود فإن هيدغر يقصد الحقيقة هو كذلك بمساءلة العمل الفني وقيمته الأنطولوجية مقيما قلبا تأويليا شاملا لمعنى الفن والعمل الفني.

يظهر الفن في العمل الفني والذي هو شيء كمحسوس ابتداء؛ أي أن شيئة العمل الفني هي حضوره الفينومينولوجي كمحسوس، ولأن السؤال يكون جذريا لابد من البحث في أنطولوجيا الفن لا من إيستيطيقا الفن، فالفينومولوجيا هنا أنطولوجية تشرع في البحث عما يكشف الفن ويفعله لا عما يظهر به.

والبحث في المحسوس الفني أساسا قائم استنادا على ميتافيزيقا ثنائية الذات والموضوع الديكاريتية التي هيمنت ببراديغم الذات على كل التفكير السابق لهايدغر، ولأن إستطيقيا الفن كعلم قائم على المحسوس الفني كما تنظمه المخيلة (كما في النظرية الكانطية)، ويعجز دونه الفهم عن تكوين مفاهيم، هو التصور العقيم الذي يتوجه نحوه هيدغر بالنقد والرفض، حيث أن هذا التصور يقف على أعتاب المحسوس الشكلاني محاولا حصر الفن فيه دون تجاوزه ،والعالم الذي يستنطق في هذا المستوى على نحو محسوس صرف يصير مجالا محدود للحقيقة "يرمز انضمام الفن للإستيطيقا بالنسبة الى هايدغر لأحد أشكال الازمة المميزة للأزمنة الحديثة، حيث أن الفرد، الإنسان، الدازاين هو بداية الأكثر اندماجا في العالم من خلال الواقعية، والشعور بالتناهي والقلق؛ بمعنى بوصفه كائنا في العالم ... ولكن الإستيطيقا تفترض ذاتا مستقلة عن العالم الذي وقع اعتباره كموضوع (مبروك، 2018، صفحة 56)وهذا ما أدى بهيدغر إلى رفض التأويل الإستيطيقي للفن لأن التفكير في الفن والجمال ينحصر حول الحالة الشعورية الذوقية والحسية للذات . "ففي أفق إستيطيقي اختزل الفن إلى مجموعة مثيرات تأثر على ذات ميتافيزيقية مفكرة واعية وعقلانية، لذلك اعتبر الفن كتسلية تسمح للذات بالانعطاء للذة والمتعة الحسية للعالم أي شكل أقل من المعرفة.

والمنهج الظاهراتي كما يتوسله هيدغر بالنسبة للأثر الفني هو "ما يظهر بنفسه(مبروك، سؤال الفن عند مارتن هيدجر من خلال درس (أصل الأثر الفني)، 2018، صفحة 85) وهكذا فإن الظواهر " ليست مظاهرا" أو أوهاما، أو سيمولاكرا على النحو الأفلاطوني، إن (لوجي) تعني في الفهم الهيدغري بأصل معناها اليوناني هي ما يتبدى من العتمة، و الفينومينولوجيا في عمومها تتولى مهمة التأويل، والأثر الفني يظهر ابتداء بشيئيته ثم ينفتح كذات لها اكتفائها الذاتي وإن كانت عملا يدويا بأصل إنشائها ، فالأثر الفني ليس أداة للاستعمال يتم تذكرها لحظة الاستعمال ولا شيئا مصمتا في الطبيعة كالحجر منغلق على نفسه لا يقول شيئا، إن أخص خصائص الأثر الفني هي قيامه في العالم كذات مكتفة لها القدرة على الانكشاف "ما من شك أن الأثر الفني في جانب منه لا يعدو كونه شيء، غير أنه شيء من نوع خاص يملك من الخصوصية ما يجعله يتجاوز حدود شكله. فالأثر الفني عبارة عن شيء في الوقت ذاته (يقول) و (يعبر) عن شيء آخر غير الشيء الظاهر، العمل ينقل شيئا آخر. إنه يتكشف لنا على أنه مجاز، وعلاوة عن كونه كذلك هو عبارة عن رمز(مبروك، سؤال الفن عند مارتن هيدجر من خلال درس (أصل الأثر الفني)، 2018، صفحة 101)وبذلك يكون التكشف هو جوهر العمل الفني لا السمات الشكلية التي تقابلنا لأول وهلة لشيئية الأعمال الفنية؛ أي أن حقيقة معناها لا تتساوى مع المعطى الحسي فيها تشبه في ذلك الإنسان الذي لا يتكشف من مظهره على أن حقيقته تتكشف باعتبارها ذاتا لها جوانبها الباطنية الوجودية المركبة التي تتكشف تدريجيا في العالم عن طريق الفعل والحوار، ويمثل لذلك باللوحة الشهيرة لحذاء فان غوغ "(Van Gogh) أن الحقيقة تحدث في الأثر الفني وتتجلى فيه كما هي الحال في لوحة فان غوغ(مبروك، سؤال الفن عند مارتن هيدجر من خلال درس (أصل الأثر الفني)، 2018، صفحة 110)(شكل 02).

ويظهر الحذاء الخشن الذي في اللوحة وهو يشي بعالم كامل مختبئ خلفه ويقدمه إلينا، يأتي إلينا من حقبة أوروبية قاسية ربما أراد فان غوغأن يختزلها في ذلك الجلد القاسي الآتي من معترك بأرض صعبة المراس. والأرض في الفكر الهايدغيري هي ما تقوم عليه تجربة الوجود على أنها لا تفضي بأسرارها بسهولة فهي تميل نحو الاحتجاب خلافا للعالم الذي ينحو نحو التكشف، ومن هنا يتخذ العمل الفني مكانه ضمن أشياء

الأرض إلا أنه يميل إلى الكشف لا الانضواء على نفسه فهو يحمل معه عالمه إلينا، إن الحذاء ليست تراكم أصباغ ترمز كعلامة إلى شيء، والذي هو هيئة حذاء معتاد. الحذاء نفسه ليس مقصودا لذاته، القصدية هنا تتوجه نحو العالم الذي تملثه وتركزه، وتأتي في قسوة تجاعيدها ويبوستها منه، كذلك تجاعيد الوجه هي معترك الوجود والزمن وتاريخ ذلك الوجود. وفي خضم صراع العالم في التكشف والأرض في الاحتجاب يكون العمل الفني نصيرا للتكشف باعتباره تكشفا مضاعفا منفتحا للتأويل؛ لأنه يحمل في قيامه داخله كذات لها قوتها الرمزية، وتكون في قيامها بين الناس كمعنى مشع، لا في ترصفها في المتاحف كشيء منضد.

العمل الفني يؤسس روح شعب ما، ويحفظ وجوده لا كذاكرة ميتة وإنما كأصل يشهد على مسيرة الوجود، وهذا هو معنى **أصل** عند هايدغر؛ أي التأسيس، والبداية، الوجود لا العلة والسبب، ومن خلال الأعمال الفنية التي تأبد روح شعب ما يسكنه اللاحقون ويتأولون أنفسهم داخلها لا على سبيل العودة السلفية وإنما عن طريق الإنوجاد في نهر هيرقليطي للوجود الصالح للسكن ضمن ذواتهم المتأوّلة إبداعيا فيه.

العمل الفني حسب هيدغرهو آية العودة للحياة الأصيلة التي ينتمي فيها الكائن لنفسه ولتجربته في الوجود بدلا عن ذلك العالم الذي يفصل الذات عن الموضوع وتنفصل فيه الذات عن العالم المحسوس، ليؤسس لنوع أداتي للعالم يبرر للسيطرة كأدوات، وكتقنية ينتهي وجودها في حدودها الاستعمالية.

إن العودة الأصيلة لجذرية الوجود تمثل نقدا لحالة الحداثة التي أكدت في تراكمات تشكلتها الميتافيزيقية تلك السيطرة الأداتية على العالم التي انتهت بتشييء الإنسان نفسه وسقوطه ونسيانه نفسه، وأن الأثر الفني يقع خارج هذا النظام ويقاومه لأنه تكشف دائم للوجود. وأن الفينومينولوجياالهايدغرية – على هذا النحو– تفضي بنا إلى ذلك التخارج الأصيل مع العالم، وتقرأ على نحو أولي يساعدنا على الفهم الذي يتطابق مع التأويل للوجود وتظهره، إن الفينومينولوجيا تهتم قبل كل شيء وفي بدايتها بالظواهر التي تظهر في انسحابها مختفية في أسلوب وجودها(مبروك، سؤال الفن عند مارتن هيدجر من خلال درس (أصل الأثر الفني)، 2018، صفحة 125)، ومما يجد ذكره أن الرؤية الهايدغرية كانت مع منهج هوسرل هنا الرافدان الأساسيان اللذان استقت منها تجارب فينومينولوجية لاحقة دروسها مثل سارتر (Jean–

paul Sartre) وميرلوبونتي، وغيرهما على تباين في درجة التأثر حسب فلسفة كل واحد منهم وحسب تطوراته.

ولقد حاول ميرلوبونتي أن يتلافى في تحليلاته الأخيرة تلك الواحدية التي ميزت أعماله الفينومينولوجية في تفسير الخبرة بالبدن، كما لاحظ كايلن(جادامر و تر: توفيق ، 1997، صفحة 243) على سبيل المثال أن التحليل الذي يعتمد ميرلوبونتي لا محالة واقع في الدور، إذ أن المحسوس الفني يحيل إلى خبرة البدن كما أن خبرة البدن تفسر نفسها ضمن المحسوس مما يعني أن المحسوس يحيل إلى نفسه متجاهلا في ذلك تلك التفاعلات الفكرية أو الشعورية أو التأويلية التي تقع في الباطن، والتي لا تكفي الخبرة المحسوسة للإحاطة بها، وفي هذا كتب ميرلوبونتي في مرحلة متأخرة "أن مؤلفي الأولين (يقصد بنية السلوك وفينومينولوجيا الإدراك الحسي) قد حاولا استرداد عالم الادراك الحسي. وهناك مؤلفات لا زالت في طور الاعداد تهدف إلى بيان أن عملية الاتصال بالأخرين وبالفكر تستوعب وتتجاوز مجال الإدراك..." (سعيد، 2016، صفحة 244).

وبذلك يكون قد نحى نحو محاولة إضفاء تكثيف أنطولوجي خاصة في رسالة العقل والعين متابعا بذلك هيدغر بدلا عن إتباع هوسرل الأخير، الذي كان قد أبدى وفاء له بجعل منهجه إبسيتومولوجيا بداية لا أنطولوجيا. وفي ذلك يكتب في العين والعقل: "إن رؤية العالم ليست نظرة يلقيها على الخارج فهي ليست مجرد علاقة – بصرية فيزيقية — بالعالم، إن العالم لم يعد يمتثل من أمامه من خلال التمثل، بل إن الفنان بالأحرى هو ما تمنحه الأشياء ميلادا بواسطة نوع من التكثيف ...إن اللوحة تكون مشهدا لشيء ما، فقط من خلال كونها مشهدا للاشيء؛ أي من خلال شق 'قشرة الأشياء'، لتبين كيف تصبح الأشياء أشياء، وكيف يصبح العالم عالما. لقد بين لنا أبوللونير أنه توجد في القصيدة عبارات لا تظهر بوصفها قد أبدعت؛ أي تبدو أنها قد صاغت نفسها. وقد ذكر ميشو أن ألوان كلي تبدو أحيانا أنها قد ولدت ببطء في نسيج اللوحة، كما لو أنها قد انبثقت من أرضية للوحة أولية (سعيد، 2016، صفحة 245)

8. خاتمة:

يفتح النظر من خلال الخبرة الإبداعية مداركنا على تلك الحالات التي تشوب الفنانين إذ ينخرطون في أعمالهم الفنية على نحو عميق له ترتيباته سواء أكنا فنانين نحن أنفسنا أو متلقين للفن أثناء أدائه (مشاهدين)، ذلك الالتباس المخصوص من الحركة والعمل الفني ،بل إن ذلك الفعل يتحول هو بذاته إلى عمل فني (بغض النظر عن حاصل العمل؛ أي اللوحة مثلا) وذلك خاصة إذا ما تعلق الأمر بالفنون الأدائية سواء تلك الكلاسيكية منها أو الحديثة التشكيلية ،التي يقصد تلقيها أثناء أدائها كما في عروض الفن المفاهيمي وفنون الفيديو؛ أي تلك التي انحبست من العمل التشكيلي وانفتحت مندمجة بفنون ذات فضاءات أخرى، كما أن الأمر الدرس بالخبرة الفعلية للفن يتوسع نحو حدود أخرى غير متوقعة، ففي فن الخط العربي مثلا نقرأ في بعض الأدبيات تلك الضوابط التي فرضها فنانو الخط على أنفسهم كالتزام الطهر قبل الشروع في الكتابة، و الجلسة على نحو مخصوص وذلك لاستحضار الحالة الملائمة الباطنية والخارجية لنوع من العالم الروحي الصوفي أو الوجدان المسلم والتفاعل باليد وانقطاع الأنفاس واتصالها داخله أثناء سحبات القلم التي تنجر على نحو متواتر في اتصاله وتقطعاته وكأنه نوع من التسبيح بحركة الحبر يحثها القلم الملائم لحركة اليد الفاعلة على نحو وجداني مستدعية نوعا من الوجود على العالم .

ومما سبق يتضح أن خبرة الفعل الفني ذات خصوبة عالية في البحوث الفنية يمكن من خلالها استجلاء الفنون المعاصرة كما القديمة؛ أي أنها تحمل قدرة على التأويل والنظر لمساحات من الممارسة كانت موجودة على الدوام ولكنها لم تجد الأدوات النظرية الملائمة لقراءتها، كما أن خبرات الجسد الفاعل لم يعد ذلك الموضوع المدنس المتصل بما هو ارضي في مقابل ما هو سماوي طاهر بل إن الإبداعية تسمح بقراءة متجسدة للكيان بكل أبعاده وحضوره الفاعل في العالم عن طريق إنتاج الفن في أطواره العملية؛ أي أثناء الممارسة، وبذلك يرد للعالم الحي ما كان له منذ البداية ، وتلك هي مزية البحث الفينومينولوجيا في استبصار الخبرات على صنوفها في النظر والتطبيق.



الشكل رقم (1)

السيدة سيزان، بول سيزان، زيت على قماش الأبعاد: (116.5 × 89.5 سم). 1888



الشكل(2)

زوج من الأحذية، فينسنت فان جوخ، 1886، ما بعد الانطباعية، زيت على قماش، الأبعاد: 45 – 37.5 سم.

قائمةالمراجع باللغةالعربية

هوسرل إدموند، و أبو يعرب تر المرزوقي. (2011). *أفكار ممهدة لعلم الظاهريات الخالص والفلسفة الظاهراتية*. جداول للنشر والتوزيع، الكويت .

هوسرل، إدموند، تر: إسماعيل المصدق. (1989). *أزمة العلوم الأوروبية والفينومينولوجيا الترنسندنتالية، مدخل إلى الفلسفة الفينومينولوجية*. مركز دراسات الوحدة العربية بيروت /لبنان.

توفيق سعيد. (2016). *الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية* . الدار المصرية اللبنانية.القاهرة

بالحاج مبروك. سلمى . (2018). *سؤال الفن عند مارتن هيدجر من خلال درس (أصل الأثر الفني)*. منشورات ضفاف.بيروت

عصر *النهضة المبكر* . تاريخ الاسترداد 2024، من رابط مقال عصر النهضة المبكر – أرشيف الفن (artarchivear.com).

هانز جيورج جادامر، تر سعيد توفيق . (1997). *تجلي الجميل ومقالات أخرى*. المشروع القومي للترجمة.مصر

المراجع باللغة الأجنبية

HEdmund Husserl(2017, 01 12). la von hofmannsthal, a. v.. *Revista de*, *2*, p. 427.

.Kant Emmauel . (1988 . *lEdeed unehystoiruniversele* .Edition brodas).