

الألوان والأشكال والتجريد في فن الرسم

تأليف: ميشيل هنري

ترجمة وتقديم: أ. د كمال بومنير

النص الذي نقدمه هنا للقارئ هو من أهم النصوص التي كتبها الفيلسوف الفينومينولوجي الفرنسي المعاصر ميشيل هنري Michel Henry (1922-2002) الذي انشغل كثيرا بالقضايا الفنية والجمالية، وخاصة المتعلقة منها بفن الرسم والتصوير. ولميشيل هنري كتابات فلسفية كثيرة تناولت بالدراسة والتحليل هذه القضايا، منها على وجه الخصوص كتاب نُشر سنة 1988 بعنوان رؤية اللامرئي: حول فن الرسم عند واسيلي كاندينسكي، أما الكتاب الثاني الصادر سنة 2004 فهو بعنوان فينومينولوجيا الحياة: حول الفن والسياسة. هذا، وإنّ النص الذي ترجمناه إلى اللسان العربي يتعرض فيه ميشيل هنري إلى علاقة التجريد بالألوان والأشكال في لوحات الرسّام التشكيلي الروسي الكبير فاسيلي كاندينسكي Wassily Kandinsky زعيم ما يُسمى بـ الفن التجريدي الذي قامت لوحاته الفنية على تجنب محاكاة العالم المرئي والتركيز على الصورة الشكلية الخالصة قصد إيجاد بناءات لأشكال تجريدية وقيم جمالية تتبدى من خلال تألف الشكل واللون وفق رؤية تجريدية خالصة.

لقد كشف لنا تحليل الرسّام التشكيلي الروسي فاسيلي كاندينسكي Wassily Kandinsky لـ "عناصر فن الرسم أنّ هذه الأخيرة مزدوجة، فهي "خارجية وداخلية"، أي أنها في الوقت نفسه مرئية وغير مرئية. لذلك جاز لنا القول إنّ اللون سينتشر أمانا في جزء من مساحة اللوحة الفنية ويتبدى لنا

كشيء خارجي. ولكن ومع ذلك لا يمكن أن نجد شيئاً ما أو لونا في ذاته مثلما لا يوجد حجرٌ حارٌّ أو مؤلمٌ أو قلق. فالحرارة والألم واللون هي مجرد إحساسات وانطباعات، أو على حد تعبير روني ديكرت René Descartes هي "أحوال للنفس". وهكذا، فإنَّ الوجود الحقيقي للون الأحمر مثلا هو مجرد انطباع، وبالتالي للشيء

المرئي نفسه؛ وهذا ما ينطبق أيضا على اللون الأزرق والأخضر والأصفر، الخ. ومن خلال ذلك نجد أنَّ رسم اللون الأحمر يعني -من دون شك- رسم لهذا الانطباع المحدد، ولهذا الإحساس العنيف المتعلق بالحياة نفسها. والحقُّ أنَّ هذا هو ما يدفعنا إلى القول بأنَّ اللون الأحمر هو بمثابة لون للحياة. أما رسم اللون الأزرق فيعني رسم السِّلْم، بحيث يترك لنا بصورة هادئة ما يتعد عنا. أما اللون الأصفر -المقبل علينا كإنذار أو تهديد، فهو يثيرنا.

ليس من شك أنَّ الأحاسيس التي حلَّها كاندنسكي بدقة فائقة -وفي الوقت نفسه- وفق مختلف الألوان ليست مرتبطة البتة مع هذه الأخيرة، وهذا بمقتضى ذلك الترابط العارض والمتغير من فرد إلى فرد آخر، ولا بوصف حرفي مختلف في مادة الرسم نفسه، بل إنَّ الأمر هنا متعلقٌ بماهية اللون نفسه وبلُحمته الحسية التي تشكلت بالأثر الذي وصفه كاندنسكي، وذلك لأنَّ اللون في حد ذاته مجرد انطباع وجزء من ذاتيتنا الحية، المتألِّمة والمتمتعة. وذلك أنَّ اللون الذي نراه إن هو إلا إسقاط خارجي مرتبط بمضمون هذا اللون الانطباعي والذاتي والمثير للعواطف والأحاسيس، وهو بذلك يحتل موقعا في حياتنا اللامرئية Invisible ولا يوجد إلا بصفته لحظة ضمن هذه الحياة.

والحقُّ أنَّ ما أشرنا إليه بخصوص الألوان متعلقٌ أيضا بالأشكال "المزدوجة": الخارجية منها، وذلك لأنه بمقدورنا أن نتبع بالرؤية التي رسمها

على الورق أو اللوحة، أما فيما يتعلق بجانبها الداخلي فلأن كل شكل يمثل في واقع الأمر قوة كامنة في حياتنا وحركة نابذة منها، وتعبّر أيضا عن اندفاعها ورغبتها، بل وعن ذلك الجهد الذي ينضب ويحوّل الألم إلى نقيضه وتجاه إرواء غليله عبر الفرحة والسعادة ولكل التركيبات الشكلية التي ابتكرها كاندنسكي.

هذا، وتجدر الإشارة إلى أنّ الشكل واللون يستمدان من سر حياتنا حيويتهما وشغفهما، وهذا بالضبط ما يحجبه عنا الإدراك العادي الذي يوجهنا نحو الأشياء الخارجية وعبر الرد اللامتناهي للدلالات حيث يضمحل وجودنا اليومي. وفي هذه الحال فإنّ الرجوع إلى الأشكال والألوان عبر "صورتها الخالصة"، وإدراكها في ذاتها ومن أجل ذلكها يقتضي القيام بعملية اختزال تُستبعد فيها كل الدلالات الموضوعية والنفعية التي تشكل العالم الخارجي أي "الواقع"

بالإضافة إلى جملة الدلالات اللغوية التي نعبر بواسطتها عن هذا العالم. وما فتى العديد من الرسّامين القيام -بصورة عفوية- بعملية الرد الفينومينولوجي عند إدموند هوسرل HusserlEdmond قصد اكتشاف الألوان "الحقيقية"، بحيث وضعوا "بين قوسين" جملة الدلالات الموضوعية "المتعالية" التي تكوّن عالمنا الطبيعي. ومن المعلوم أنّ الاختزال أو الرد بمعناه الفينومينولوجي عند هوسرل يهدف إلى الكشف عن ما هو معطى بالفعل قصد معرفة ما يظهر لنا من أشياء حسية كالألوان والأشكال الخالصة التي يسعى الرسّامون التشكيليون إلى استعادتها.

هذا، ويُعتبر كاندنسكي أكثر من غيره من الرسّامين من عبّر بطريقة راديكالية عن استبعاد الموضوع الخارجي ورفض التشخيص الذي يرد فن الرسم إلى "عناصره" الخاصة. لقد ذكر كاندنسكي أنه كان منبهرا بالألوان الخالصة منذ طفولته المبكرة، بحيث لم تكن هذه الأخيرة متعلقة بأشياء بعينها

وإنما كمجرد ألوان فقط. وعلاوة على ذلك، يَبين أنه حينما نفصل حرفاً أو رمزا معيناً عن دلالاته اللغوية أو عن سياقه نستطيع القيام من جديد بتجربة "شكله الخالص". والحقُّ أنه بمجرد استبعاد العالم وكل دلالاته وإخفاء اللوغوس Logos الذي طالما تحدّث عنه البشر سيُطرح حتما السؤال التالي: ماذا يبقى من كل هذا؟ لقد أصبحنا في نظر هوسرل Husserl والفنانين الذين رفضوا النزعة الواقعية أمام تجليات حسية يُختزل فيها الانعطاء الحقيقي للعالم وتجربته الخالصة. ولكن ومع ذلك -وفي آخر المطاف- فيما تتمثل هذه المظاهر الخالصة، ماذا تكشف لنا؟ ما دلالة ذلك حينما تكون الرؤية القصصية حينما تستند هذه التجليات على شيء آخر لا على نفسها.

هذه هي الأشكال والألوان الخالصة والعناصر الرسمية التي وصلت إلى أعلى درجة من التجريد بحيث يمكن مشاهدتها في آخر لوحات واسيلي كاندنسكي الباريسية. ولكن ماذا نشاهد عبر هذه اللوحات؟ وكيف يمكن أن يكون لها معنى بالنسبة إلينا؟ الحقُّ يقال أنَّ هنا بالذات تكمن عبقرية كاندنسكي التي تميزه فعلاً عن كل الرسّامين والفلاسفة الذين سبقهم فيما يخص مسألة التجريد. وعلى نحو لافت للنظر، وبعد هذا الاكتشاف الرائع الذي قام به كاندنسكي، تساءل أحد النقاد عن لوحة الدوافع وهي آخر لوحة رسمها الفنان الفرنسي جان

دوبوفيه Jean Dubuffet (1901-1985) وهي لا "تمثّل" شيئاً ما، بحيث لا نستطيع أن نجد شيئاً ما أماناً. ضمن هذا السياق يرى كاندنسكي بأنَّ هذه العدمية قد دفعت جان دوبوفيه إلى الانقطاع عن الرسم. والحالُ أنه إذا نحن أردنا الآن أن نرى انطلاقة من هذه الألوان والأشكال شيئاً أسمى يمكن أن تبينه أو تشير إليه كانت الإجابة في آخر المطاف: لا شيء. والحقُّ يقال إنَّ "لغز" الأعمال الفنية الأخيرة التي أنجزها كاندنسكي تظهر لنا هنا من دون شك في شكلها السليبي.

هذا، وبمقدورنا القول إنّ المشاهد مختار فعلا أمام هذا الابتهاج البصري العجيب والمبالغات الزائدة للضوء، بل وهذه الأشكال الخارجية المتمايلة في وسط بلا ثقل، بحيث يتزايد فضاؤها الداخلي عبر فصل رقعة ضامتها الحلمية، وهذه الأجسام اللامادية والميتافيزيقية التي تأخذنا على غرة وتباغتنا، بحيث لا نستطيع غض النظر عنها وتجاهلها. غير أنّ كل ذلك يبحث بدون جدوى عن سر هذه الأشكال الصامتة والألوان الباهرة، ولكنه ومع ذلك لا يجد أي واقع أو مضمون آخر سوى جملة الألوان التي ليست سوى مجرد ألوان خاصة لهذه الأشكال التي لا تحيلنا إلى شيء يمكن التعرف عليه انطلاقا منها، بل من حيث هي في حد ذاتها مجرد أشكال.

إنّ الرؤية هنا تعني التوجه المقصود إلى الشيء وتوقع لقائه. إنه الذهاب لملاقاة ما كنا ننتظر رؤيته والتعرف عليه. غير أننا قد لا نتعرف في هذه اللوحات على أي شيء. وبناء على هذا فإنّ قصدية الوعي، هذه الحركة المعرفية المتوجهة نحو ما تسعى لفهمه، تصطدم بغاية عدم التلقي المتمثلة على وجه التحديد في تلك المنظورات التي يعجز النظر عن تتبعها، وفي الفضاءات التي لا يستطيع تجاوزها، وفي ألوان اللاشيء. وليس هذا فقط، بل وفي تلك الأشكال والرموز *Symboles* الخالية من المعنى التي تبقى غامضة دوما. وعند بلوغ المسار التلقيني للتجريد مثلما هو عليه حال المسار الروحاني يجب القول بأنّ من يبحث لن يجد شيئا ما [...]

لا شك أنّ الخطأ الذي وقعنا فيه نحن المحدثون الذين ننتمي إلى عالم المعرفة العلمية أي المعرفة الموضوعية للعالم يتمثل في ذلك الاعتقاد الجازم بأنّ هذا النمط المعرفي هو النمط الوحيد الذي نملكه، بل والسبيل الوحيد للوصول إلى الماهية الخفية للأشياء. لكن إذا كانت هذه الماهية "خفية" فعلا، بحيث يتعذر بلوغها بواسطة هذه المعرفة، وفي ضوء العالم والموضوعية، أي من خلال ما هو "خارجي"، فأين ترتقي القصدية وتوجد الأشياء التي تكسب

دلالاتها من خلال اللغة ؟ ولو كانت ماهية الأشياء للحياة اللامرئية التي لا تكف عن اكتساحنا تحت المحك المنيع لشقاؤها ومرحها، وفي الانتقال من إحداها إلى الأخرى، فهل هذا الانتقال الذي يمثل حركة الحياة نفسها وديناميكيته مثير للعواطف والأحاسيس؟ وحتى ولو وجدت الألوان والأشكال في ماهية هذه الحياة ماهيتها الخاصة، أو كانت في الأصل مجرد انطباعات وقوى، أو مجرد انفعالات وحيوية، أمكننا القول بأنه أمام اللوحات الأخيرة التي رسمها كاندنسكي، وأمام هذه "الإنشاءات" أو "التكوينات" الغامضة ترتبط أشكال مرسومة وألوان وفق قوانين لا نجد لها نموذجا مرئيا، بحيث لم يعد الأصل والأساس هو النظر مادام لم يعد من الممكن تحقيق النظر، ولكن ومع ذلك، نستطيع الإحساس به. فحينما ننظر ينكشف لنا حقا شيء آخر.

والحال أن هذا الانهيار الداخلي المثير للأحاسيس الذي يدفعنا إلى الشعور بحياتنا الخاصة بشدة وعنف، بحيث تكون لدينا انطباعات لم نشعر بها من قبل وإلى تلك الحياة السامية والعظيمة المتعلقة بالعمل الفني. والحق أن هذه الانطباعات الجديدة متعلقة بحق بتلك الألوان والأشكال التي رسمها كاندنسكي، وبالتالي خلّصها من كل علاقة بوضوح العالم ومعقولية المعنى، فتحوّلت إلى مجرد "جرسية داخلية" و"نغمية" واهتزاز روحي.

ومن ثمّ، يجب علينا التخلص حتما من انعكاساتنا الإنسانية المنتمية إلى عالم المعرفة العلمية والكف عن الاعتقاد بأنّ اللغز مؤقت وأنّ مهمة المعرفة هو فكّه تدريجيا وشيئا بعد شيء إثر تقدمه. فالفنّ يحتفظ بذلك السر، ومهمته الأساسية أن يقودنا نحوه، وأنّ ما هو جدير بالاهتمام هو ماهية حياتنا اللامرئية. ولما كان الرسم التجريدي الذي ابتكره كاندنسكي واعيا بهذا الوضع والمهمة التي استأثر بها الفن فإنّ هذا متعلق في حقيقة الأمر بكل أشكال الفن وبفن الرسم قبل كل شيء. لذلك نستطيع القول بأنّ فن الرسم

كله مجرد. وعلاوة على ذلك فإنّ هذا الفن يجمع الألوان والأشكال، غير أنّ غرضه ليس متوقفاً على المرئي، وهذا حتى عندما يضطر إلى تمثله بكيفية ساذجة، ولا حتى جوهره. والحق إنّ هدف فن الرسم هو أن يجعلنا نشعر بما نحن عليه، وبالحياة في خضم دوافعها وقلقها وألمها ومرحها. أما جوهرها أي جوهر الألوان والأشكال فهي شذرات من هذه الحياة وحيويتها المتوهجة.

وعلى هذا النحو نستطيع القول بأنّ لوحاته الباريسية الأخيرة تُظهر للمشاهد ماهية الرسم كله بل والفن كله لأنها تكشف عن موضوعها الحقيقي المتمثل -كما أشرنا إلى ذلك سابقاً- في سر الحياة ولأنها تحدّد بغير لبس وسائل هذا الكشف. إنّ هذه الألوان الخالصة والأشكال الخالصة المعاشة في واقع الذاتية الخالصة تنتمي هي نفسها إلى الحياة.

والحال أنّ الألوان والأشكال ليست فقط عناصر اللوحة وإنما هي أيضاً عناصر الكون الذي نعيش فيه. ولو كانت ماهية كل شكل وكل لون مزدوجة من الناحية الخارجية والناحية الداخلية في الوقت نفسه أليس هذا الشرط بالضرورة متعلقاً بالألوان والأشكال الطبيعية؟

ألا يجب على هذه الأخيرة -بالإضافة إلى ما تظهره بالنسبة إلى المشاهد- الغوص في الحياة الغامضة لأنفسنا بحيث يكون لها -ككل عنصر رسمي- "جرسيتها الداخلية" ونغميتها وصداها؟ ففي هذه الحالة يكون وضع الكون شبيهاً بالرسم التجريدي. لذلك سيكون موقعه داخلنا حيث إنّ اللون انطباع وطريقة لكل واحد منا لأن يتأثر، وهذا حينما نشاهد أشكالاً مرسومة محيرة ابتكرها بكثرة كاندنسكي. ولذلك لا يكون العالم ما يُراد لنا أن نتصوره أي العالم الخارجي بمعنى الكلمة أي مجرد موضوعية خالصة وخالية من بُعد داخلي ومجرد جزيئات مادية من الأشياء المختزلة في امتدادها الهندسي التي لا تشعر بشيء ما. وحقيقة الأمر أنّ هذا العالم أي عالم المعرفة العلمية المليء بالمثّل المجردة قائم على عالم الحياة أي العالم المحسوس، عالم البرد والجوع

والقلق والجمال والألوان والأشكال. وعلى غرار هذه الأخيرة تكمن جذور هذا العالم فينا، فهو على حد تعبير جميل لكاندنسكي "مليء بالصدى. إنه يشكل عالما من كائنات تمارس فعلا روحيا. إن المادة الميتة هي روح حية".

إننا -والحق يقال- قد نصاب بالذهول لأن فن الرسم التجريدي هو محصلة صراع طويل وتأمل كبير. لقد وقف هذا الفن بالضد من التشخيص. غير أنّ هذا ليس فنا ضعيفا للنزعة الطبيعية أو بصفة عامة الواقعية في كل أشكالها التي كان يجب التغلب عليها وهذا الاعتقاد الألفي القائل بأنّ "الواقعي" هو ما نجده أماننا، أي ما يسميه الفلاسفة المحدثون "الموضوع" ويعنون بذلك ما هو "موجود أماننا". وبإزاحة العالم فرض الرسم التجريدي غايته الجديدة والمفارقة: اللامرئي.

وهكذا، حينما وُضع العالم جانبا وغض من شأنه ضمينا اكتشفه فن الرسم من جديد ولكن ضمن مستوى جديد من العمق. ولكن في هذه المرة لم يعد عالما مختزلا في جملة من الأشياء الخارجية الخالصة وإنما وُجه وجهة يكون مؤثرا فينا بحيث يصبح كل شيء فيه معاناة وابتهاج، واللون انطباعا بالمرح والاستبشار أو القلق. ومن ثمّ، نكون أمام عالم حقيقي وطبيعة أصلية وذاتية وحيوية ومثيرة للعواطف، في كون تجري في حياتنا ولكن جوهره هي الحياة نفسها: أنه كون حي!

وعلى هذا النحو يتجلى لنا السر الثاني والأعمق فيما يخص الأعمال الفنية الأخيرة لكاندنسكي: تماهي الرسم التجريدي مع الكون. فأمام الجلال المُلغز للوحاته يتتابنا إحساسٌ وكأننا أمام عالم آخر. إنه عالم مختلف بالكلية عن العالم الذي ندرکه في حياتنا اليومية، في الوقت الذي لا يثير فينا العالم المألوف أي إحساس أو انفعال مماثل حينما نشاهد لوحات كاندنسكي. ولا عجب، من ثمّ، أن يتسلى هذا الأخير مرارا وتكرارا في ابتكار سلسلة من العوالم غير موجودة بالفعل، كسلسلة "العوالم الصغيرة" مثلا.

وسواء أكان ذلك تحت تأثير الهندسة المهيمنة Géométrie dominatrice أو ألق الألوان غير الواقعية، ولكن ومع ذلك فإن كل هذه العوامل كانت "بجدة" ولا علاقة لها بعالمنا. وبذلك بدأنا نتعود على هذه القطيعة الموجودة بين الفن والواقع. بيد أن ما هو مثير فعلا في هذه اللوحات الأخيرة هو ذلك الانطباع بالتواجد في عالم ليس عالمنا المألوف بطبيعة الحال ولكن ومع ذلك في بُعد من الوجود مماثل له [...]

ليس من شك أن المعادل الجمالي للنزعة الموضوعية العلمية هو التشخيص Figuration الذي حقق على غرار هذه النزعة انتشارا واسعا في القرن التاسع عشر عبر الاتجاهين الواقعي والطبيعي بل عبر تلك الاتجاهات والنزعات التي تضع الواقع خارج الإنسان وخارج العالم على وجه التحديد. وفي هذه الحالة لم يبق لنا أن نرسم سوى هذا العالم الخارج عن هذا العالم. إن التوافق الراسخ الذي كان سائدا من قبل بين العين والشئ المرئي تم إقراره لذلك أصبح فن الرسم يُرينا العالم المرئي أي ما نراه ونشاهده. ومع ذلك بإمكاننا أن نتساءل عن الفائدة من كل ذلك. وبما أن فن الرسم مهتم بالعالم المرئي ويعتبره موضوعه الأساسي فإنه يستعير أيضا وسائله أي الأشكال والألوان. وحتى وإن وُجدت هذه الأخيرة في الأشياء أو اللوحة فإن دلالتها تبقى واحدة ومتماثلة: إنها مجرد شذرات من الكون الذي يسمح بتمثيلها. وبهذا المعنى يمكننا القول بأن تمثيل الكون يعني في آخر المطاف تمثيل الأشياء نفسها. لذلك فإن قيمة هذه الأشكال والألوان لا تكمن في ذاتها وليس مدركة من حيث هي كذلك وإنما من حيث هي علامات عن الأشياء، وظلال متحركة لما نراه وندركه من خلالها وباعتبارها أشياء موجودة بالفعل. والحق أن هذه الأشياء والموضوعات المترابطة بإحكام تشكل بالفعل تركيبا موضوعيا للكون الحقيقي.

من هنا يبدأ الانقلاب الكاندنسكي الكبير، الرد أو الاختزال المضاد الذي سيستبعد ما احتفظ به غاليلي -أي أجزاء الامتداد وتخييمها المثالي فيما يخص الموضوعات- والاحتفاظ ما استبعده: الطبقة الحسية والجسدية من العالم في حالة ولادته وتدفق الانطباعات الخالصة بحيث ينعطي لنا عبر التحامه بحياتنا.

أما فيما يخص عناصر فن الرسم أي الألوان والأشكال الحسية وانفصالها عن الموضوعات التي تظهر لنا كجملة من الصفات فإنها تمثل -على نحو- ما حدثا صادما بمقدورها أن ترجعها إلى نفسها ويكفي أن ننظر إلى اللون الأحمر عوض إدراكه كلون أحمر لهذا الورق النشاف أو القماش مثلاً. والحق أن هذه هي الدلالة الموضوعية للانطباع وصلته بالطبيعة الخارجية التي يجب كسرها. حينئذ يمكننا التعرف عليها أي الإحساس بما تتميز به. وهنا إذا لم يعد من الممكن اعتبار الشكل الحسي مجرد شكل للموضوع لو أن شيئاً ما ككون شكلي ومستقل، كقيمة للشكل في حد ذاته بحيث يمكن تبين ذلك. غير أن السؤال المطروح هنا هو: إلى أي مدى يمكن إلغاء المرجعية الموضوعية للون من حيث هو لون وللشكل من حيث هو شكل؟

والحال أنه لا يوجد فنان استطاع بعبقريته الفائقة القيام بتحاليل فيما يخص هذا الموضوع بالرجوع إلى التجربة الخالصة قدر كاندنسكي، لدرجة أنه حينما بلغ 14 سنة من عمره، شاهد بإعجاب كبير ألواناً خالصة منتشرة على لوحة الألوان قبل أن تمتزج بعضها ببعض مكونة عالم جديد لا علاقة له البتة بعالمنا. لقد كانت ألواناً "خالصة" ولكن ليس لكونها سابقة عن عملية المزج بين الألوان ولكن بسبب انفصالها عن الموضوعات والأشياء ذاتها؛ لقد كانت ألوان لا شيء، الأحمر، الأصفر، الأزرق من حيث هي كذلك! وهذا ما يفسر لنا لماذا اختار كاندنسكي بعد مرور عدة سنوات رسم منظر لإحدى

ضواحي مدينة ميونيخ لا من أجله هو وإنما بسبب شدة لون شاهده في النور
المعكس لما نبت من العشب تحت الشجر.

والحق أن ما يلفت النظر هنا أن كاندنسكي قد قام بتجارب دقيقة
وبمستوى تنم عن ذكاء نادر قد مكنته بوضع الأشكال الحسية في حالة مماثلة
للألوان المسكوبة على لوحة الألوان فصلها عن كل ارتباط بعالم الأشياء
وفك ارتباطها بكل المضامين المتعالية التي كان من الممكن تمثيله. هذا، ومن
المعلوم أننا لا نستطيع إدراك أبدا شكل الحرف وإنما وظيفته اللغوية فقط من
حيث هو جزء من الكلمة فقط، وباعتباره ناقلا للدلالة المثلى: "إنسان"، "منزل"،
"مربع"، الخ. ومن المعلوم أنه عبر نزع الشكل عن الدلالة التي تتسم بها في
التجربة، ومن خلال الرجوع إلى الصفة الحسية والإحساس به من خلال
حضوره الصامت، نستطيع قياس تأثيره في حساسيتنا، وبالتالي قيمته الشكلية
الخالصة. وسيكون الأمر كذلك إذا اعتبرنا حروف لغة ما لا نفهم معانيها
حروفا مبهممة وطلاسم مثلا. في هذه الحالة ستفرض القدرة الغريبة للشكل
-التي اختزلت إلى ذاتها- نفسها علينا. إثر ذلك بإمكاننا تعميم هذه الحالة.
والحق أن فصل الشكل عن السياق الذي يؤدي فيها مهمته المعتادة -مثل
النقطة أو خط الوصل الموجود خارج الجملة- يصدر فيها رنين غير مسموع،
ويقدم تجربة جديدة تماما، وهي على كل حال تجربة الشكل نفسه. ومن ثم،
تظهر إلى جانب الكون المستقل للألوان الخالصة التي اكتشف كاندنسكي على
لوحة ألوان وجودها الأكيد أي تلك الأشكال الخالصة التي ليست أشكالا
لأي شيء ما أو موضوع، والتي لا تحمل أية دلالة مغايرة لطبيعة
الأشكال. لكن أين توجد هذه الأشكال والألوان الخالصة إن لم تكن مستندة
إلى النظام الموضوعي للكون، وإن لم تنتمي إلى الأشياء ذاتها؟ ما هي القوة
التي تجمعها وتسمح لها بذلك الظهور السحري أمام أنظارنا إن لم يكن هذا؟

من المعلوم أنّ اللون هو عبارة عن إحساس وانطباع أما "الشيء" فهو لا يحس بشيء ما. فالورق النشاف أو القماش ليست حمراء مثلما أنّ الحائط ليس ساخنا أو أنّ ذراعي يؤلمني. فالحرارة تقتضي الإحساس به، علما أنّ الحياة وحدها تعرف الحرارة فعلا. وبهذه الكيفية فكون جسدي حي وذاتي يمكن أن يحس بالألم، وباعتباره ممتدا أو "شيئا" فإنه لا يحس بأي شيء. وتجدر الإشارة هنا أنّ ما ينطبق على الحرارة والألم ينطبق أيضا على اللون.

Michel Henry, *Phénoménologie de la vie : Tome III. De l'art et du politique*, Presses universitaires de France, 2004, pp 221-237.