

دلالات الوعي في الجماليات المعاصرة

- الأسس والمفاهيم -

The Significance of awareness in contemporary aesthetics :Foundations and Concepts

د. مخلوف سيد أحمد*

كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية- جامعة سيدي بلعباس

تاريخ الإرسال: 2019/02/18 تاريخ القبول: 2019/04/11 تاريخ النشر: 2019/05/12

الملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى مُقاربة إشكالية الوعي في الفلسفة الغربية المعاصرة، انطلاقاً من مفهوم الخبرة الجمالية والاستطبيقية، باعتبار أنّ تنمية الذوق الفني والادراك الحسي والعقلي، وترقية الرؤى الجمالية، يستند على خبرات لا تخرج عن السياقات التي أفرزتها، والمحاضن الثقافية والفلسفية التي أسست لها. هذا المنظور الجديد يعطي للإنسان إمكانية حلّ مشاكله المعاصرة. الكلمات المفتاحية: الوعي؛ الفينومينولوجيا؛ الهرمنيوطيقا؛ الفن؛ الجسد؛ الادراك؛ الاغتراب.

Abstract :

This study aims to approach the problem of consciousness in contemporary western philosophy which is focused on the concept of aesthetic experience. The development of artistic taste and the mental perception are based on the experiences which could not deviated from the contexts that produced by the cultural and philosophical. This new perspective gives some solutions to the human to solve his problems.

Keywords : Awareness ; Phenomenology ; Hermeneutics ; Arts ; Body ; Perception ; Alienation

* Email : makphilos@yahoo.fr

مقدمة:

تكمن أهمية الفتوحات الفينومينولوجية في جميع مناحي حقول البحث الأدبي والفلسفي والفني والعلمي، وأساسا في حقل الدراسات الهرمنيوطيقية، حيث نجدها تتخذ من فلسفة "هوسرل" المرجع الأساس، الذي يُبنى انطلاقا من مرجعيتها الفكرية ومحضنها المعرفي، كل إعادة لتأسيس الفلسفة. وبالتالي فالفينومينولوجيا هي التعبير الذي صاغ به "هوسرل" تصوره المُحدث للفلسفة ولصلاحيتها.

ولذلك، فقد بات من الواضح أنّ كل تحديد للفينومينولوجيا هو جهد فكري مُعاودة السؤال حول الفلسفة، حول أسسها وموضوعها ومنهجها وغايتها. لا تتعين الفلسفة، حسب "هوسرل" في حدود فكرة نسق مُغلق من الأفكار المطلقة. إنها قد تعرض موقفا فكريا، غير أنّ ذلك الموقف، ليس مُجرد توجه نظري خالص أو مجرد نزعة عقلية. إنّ نموذج الفلسفة التي طوّرها "هوسرل" هو العلم بالمعنى الصارم للكلمة، والفلسفة الحقة هي الفلسفة العلمية، إنّها علم وصفي، يختص بوصف الأشياء ذاتها دون افتراض مسبق. والفيلسوف ليس معنيا بالإنصات إلى الرؤى والأفكار المُستمددة من الأنساق الفلسفية السائدة، أو تلك التي مضت، ودافع بحثه، لا يتأتى من الفلسفات بل من الأشياء والمشكلات (1). ومن التقاطعات المهمة التي حدثت في الفكر الغربي المعاصر، وأفرزت رؤى مُتعددة ومُتباينة، حول مسألة الوعي الجمالي، نجد التقاطع الفينومينولوجي الهرمنيوطيقي. نلمس من ذلك سعي الهرمنيوطيقا لتجذير برنامج الفينومينولوجيا وتعميق نظرتها، بشكل مُرهف، بالشرط اللغوي لبلوغ المعنى، والساعية إلى الانفتاح على التاريخ. هذا التقاطع، يبدو أنه أنجز على النقيض من الامتياز الممنوح للمعرفة النظرية، ومن الإدراك القائم في التأويلات الفينومينولوجية الأكثر ارتباطا بـ "هوسرل". وإذا كان هذا التقاطع، قد وضع موضع تساؤل التصور التأسيسي للفلسفة، الذي يُمكننا أن نجده عند "هوسرل"، فلأنه اكتشف تصورا أكثر أصالة، وأكثر تجذرا في التجربة الهرمنيوطيقية للغة (2).

تُمثل الهرمنيوطيقا أهم التيارات الأساسية السائدة في الفلسفة

المُعاصرة، ولا شك أنّ هذا التيار تشكّل في صورته المُعاصرة داخل الفلسفة الألمانية، بدءاً من "شلايرماخر" و"دلتي" ومروراً بـ"هيدغر" حتى "غادامر". ولقد قدّر لهذا التيار أن يحتل مكاناً بارزاً في الفكر الفلسفي المُعاصر، بسبب مرونته، واتساع أفقه، الذي أتاح له أن يتخطى حدود الفلسفة بمعناها الاصطلاحي، ليخترق ما يُسميه الألمان بـ"علوم الروح"، التي تشمل العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية(3).

شكّلت كذلك النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت الفضاء الفلسفي الهام الذي صبّت فيه الرؤى المُختلفة والمتعددة، التي ساهمت في الخروج من الأزمة التي عرفتتها المجتمعات المُعاصرة، في ظلّ تحكم كلي للعقلانية الأداةية والتكنولوجية، وحلّ تناقضات الحداثة واشكالياتها. ونجد البُعد الجمالي حاضراً بقوة، في فلسفتها النقدية، من أجل إعادة بناء الإنسان وفق أطر، تُبعده عن الشقاء والتمزق والتقهقر والارتكاس.

بأي معنى، يُمكن القول أنّ الجمالية المُعاصرة، ساهمت في تفكيك وهدم وتقويض العقلانية الراهنة، والمُساهمة في تحقيق وضع إنساني، يتجاوز أفق الحداثة المُتأزم، وفي صورته العقلانية الأداةية المُعاصرة؟

تحرير الهرمنيوطيقا من فكرة المنهج:

كشفت فينومينولوجيا "هوسرل"، كما عرضها في كتابه "أزمة العلوم الأوروبية، من خلال نقدها للنزعة الموضوعية، على فكرة عالم الحياة، الذي يفتح المجال أمام انطولوجيا الفهم. إنّ ما انتهى إليه "هوسرل" بعد نقده للنزعة الموضوعية، هو تسليط الضوء على ذلك النوع من التجربة، الذي يسبق معالجة العلم لها، كتجربة العالم المعيش. إنّ "هوسرل"، ومن خلال مُحاولته المُتواصلة لاستكشاف عالم الحياة المُعطى سلفاً، وتجاوزه للوعي القصدي، أعطى للهرمنيوطيقا نفساً جديداً من بعد "دلتي"، إلا أنّه كما يرى "غادامر" لم يصل إلى نهاية مقاصده، عندما يواصل الحديث، وبصورة مُفارقة عن تكوين عالم الحياة، الذي يرجع دائماً إلى الأنا الأصلي "أوالأنا الترنسندنتالية. لم يتمكن "هوسرل" من التحرّر من تصورات التفكير الابستمولوجي والمثالي، الذي يعمل

على تحويل كلّ معطى من ذاتية مُستقلة ومؤسسة لصالح فلسفة مُكرّسة لمثال معرفة ضرورية(4).

الأصل الفينومينولوجي والجمالي لهرمينوطيقا غادامر:

تعتبر الفينومينولوجيا أداة منهجية لوصف الظاهرة بدون تحيزات، حيث يتم التخلي منهجيا عن كلّ التفسيرات المتعلقة بالأصول السوسولوجية والسيكولوجية، التي تُحاول استنباط من مبادئ مفهومة مُسبقا. وهكذا نجد أنّ الخاصية الديناميكية للأحاسيس عند "ماخ" Mach ومذهب المنفعة الانجليزي في الأخلاق الاجتماعية عند "سبنسر" Spencer، والبراغماتية الأمريكية عند "جيمس" James، والمدرسة اللدّية عند "فرويد" Freud، الخاصة بالدوافع النفسية العميقة، تنهار جميعها تحت وطأة الانتقادات الفينومينولوجية عند "هوسرل" (5). ويمكن القول بوجه عام أنّ الهرمينوطيقا الغادامرية على نحو ما، تبلورت في "الحقيقة والمنهج"، كانت محاولة لإدماج الفينومينولوجيا الهوسرلية المتأخرة المهتمة بعالم الإنسان المعيش، مع الهرمينوطيقا لدى "هيدغر" المهتمة بتفسير الوجود الإنساني، في صلته الحميمة بالوجود العام. إنّ هرمنوطيقا غادامر تواصل التوجه المعرفي العام للفينومينولوجيا، الذي يسعى نحو التحرر من كل نزعة منهجية، تحتذي نموذج العلم الطبيعي التقليدي، الذي يهدف إلى تأسيس حقيقة موضوعية مُطلقة، توجد بشكل مُستقل عن الإنسان وعالمه المعيش، وهو النموذج الذي تبنته العلوم الإنسانية والفكر الغربي عموما منذ العصر الحديث (6). وتحت تأثير "هيدغر"، أسس "غادامر" نظريته في المعرفة الإنسانية في التفكير الفينومينولوجي للنشاط الأساسي للحياة. فتح تحليل "هيدغر" لتناهي الوجود الإنساني Dasein إمكانية الاعتراف المباشرة والواضحة بالوعي الهرمينوطيقي، وإدراك أنه لا يوجد موقف مُتميز لا في الماضي ولا في الحاضر، ولا يوجد مواقف مُتناقضة خاصة، لا يمكن تعلم شيء من خلالها، ولا أوضاع خالصة لانحتاج فيها لأن نكون واعين نقديا بالمحددات الممكنة (7).

إنّ اكتشاف "هيدغر" للأهمية الأنطولوجية للفهم هي نقطة التحول الرئيسة في النظرية الهرمينوطيقية، ويمكن فهم عمل "غادامر" باعتباره محاولة لعمل تطبيقات لنقطة البدء الجديدة التي يقدمها "هيدغر". فكل تفسير - حتى

التفسير العلمي- يكون محكوما بموقف المُفسر المُتعيين، فلا يوجد استبعاد للفروض المُسبقة، أي تفسيرات "لا مُتحيّزة"، لأنه بينما يُمكن للمُفسر أن يُحرّز نفسه من هذا الموقف أو ذلك، فإنه لا يستطيع أن يُحرّز نفسه من واقعيته الخاصة، من الشرط الأنطولوجي المُتعلق بالامتلاك الدائم والمُسبق لموقف زمني مُتناه، باعتباره الأفق الذي فيه تحوز الموجودات التي يفهمها المفسر معناها الأولى بالنسبة له(8).

تقوم أغلب النظريات الحديثة عن الفن على المبدأ القائل بأن الفن غاية في ذاته، وأن الجميل كشيء جميل له قيمة مُطلقة، ولا يُعبر ببساطة عن قيمة لغاية أخرى. ولعل "شelling" يُقدم مثالا حيا على ذلك في صياغته الاصطلاحية لنظرية "الفن للفن". وفي هذا الرأي ينظر إلى الفن كمجال مُستقل، لا يخضع لأية قوانين ومعايير ماعدا المعيار الجمالي. ويطلق "غادامر" على هذه النظرة التي تُركز اهتمامها على الجانب الشكلي للعمل الفني وخصائصه الجمالية، وتجرده عن عالمه وأي مضمون معرفي وأخلاقي يُمكن أن يحمله اسم "الوعي الجمالي المُجرد".

هذه النظرة المُتطرفة التي تضيي طابعا ذاتيا على الجميل، تضرب بجذورها في كتاب "نقد ملكة الحكم" لـ"كانط". إنّ "كانط" أرسى الأرضية المنهجية الصلبة لهذا الوعي الجمالي، عندما ربط الحكم الجمالي بحالات وظروف الذات. ثم إنّ هذا التجريد الذي يُنجزه الوعي الجمالي - وهو نتيجة طبيعية لهيمنة اسمية العلم الحديث- يتناقض مع التجربة الحقيقية للفن. فنحن حينما نتلقى الفن على أساس من وعينا الجمالي نغترب عنه، ونتناسى أن العمل الفني هو أولا وقبل كل شيء، مُشاركة في خبرة الحقيقة. وهنا بالضبط تكمن مهمة الهرمنيوطيقا- كما حدّدها غادامر- في تجاوز هذا الاعتراّب واستعادة تلك الحقيقة القابعة في كلّ خبرة فنية، وهي حقيقة مُتوارية، لا بد أن نشرع أولا في تقويض ما يمنعنا من رؤيتها. لذا فان اللحظة الأولى لأية خبرة مُلائمة للخبرة الحقيقية للفن، تقتضي منا تهديم الوعي الجمالي الذي ينظر إلى الأعمال الفنية كموضوعات جمالية خالصة، ويُجردها من مضمونها الأخلاقي والمعرفي. وفقط عندما نستعيد هذه الخبرة بالحقيقة من جديد، يتسنى لنا تحرير مفهوم الحقيقة من اللغة التي يفرضها العلم الحديث، ومواجهة النتائج السلبية

الناتجة عن اختزال العلوم الإنسانية إلى مجرد مسألة جمالية(9).

الفن كظاهرة تتطلب تفسيراً:

ترتبط الاستطيقا بالهرمنيوطيقا على نحو لا يقبل الانفصام. و يرى "غادامر" أنّ علم الجمال ينبغي أن يكون مُستغرقاً في علم الهرمنيوطيقا، وفي المقابل، ينبغي على الهرمنيوطيقا أن تكون مُحَدَّدة باعتبارها كلا يحكم على خبرة الفن(10). ويظهر حرص "غادامر" المُستمر على التأكيد على تلك الصلة الوثيقة بين الاستطيقا والهرمنيوطيقا، وبين الحقيقة والفن في تخصيصه لمقال مُستقل -بالإضافة إلى كتابات أخرى، وعلى رأسها "الحقيقة والمنهج". بعنوان "الهرمنيوطيقا والاستطيقا". والحقيقة أنّ عبارة "غادامر" السالفة لا تعني أنّ علاقة الفن بالهرمنيوطيقا هي علاقة بين طرفين، أحدهما تابع والآخر متبوع. وإنما هي علاقة داخلية تبادلية يفيد فيها كل طرف ويستفيد في آن واحد. وتكشف دراسة مُتعمقة عن أساس تلك العلاقة الداخلية المتمثلة في الفينومينولوجيا. فباعتبار الهرمنيوطيقا الغاداميرية فينومينولوجية الطابع، فكان طبيعياً أن يُمثل الفن بالنسبة لها موضوعاً محورياً خصباً، مثلما كان بالنسبة للفينومينولوجيا ذاتها، التي كانت تهتم بما يتجلى لخبرتنا على نحو عياني وحديسي ومُباشر(11).

يتبيّن لنا مما سبق أنّ هناك ارتباطاً ماهوي بين الحقيقة والمنهج من ناحية، وبين الفهم والتفسير، كعملية ابداعية من ناحية أخرى. وما يدفعنا إلى الوقوف بالفن عند الحدود التي تجعل منه مُجرد موضوع يخضع لآليات البحث الهرمنيوطيقي. فخبرة الفن من وجهة نظر فهمنا لطرح "غادامر"، ليست في حاجة إلى نشاط هرمنيوطيقي من أجل استيعابها، بقدر ما تكون هي ذاتها نوعاً من الممارسة الهرمنيوطيقية. وفي هذا الصدد يذكر "غادامر" أنّه لو أنّنا عرفنا مهمة الهرمنيوطيقا باعتبارها عبوراً للمسافة التاريخية بين العقول، إذن فإن خبرة الفن سوف تسقط برمتها خارج نطاق الهرمنيوطيقا. لأنّه من بين كلّ الأشياء التي نلقاها في الطبيعة والتاريخ، يكون العمل الفني هو الذي يتحدث إلينا على نحو مُباشر. إنّهُ يمتلئ حميمية غامضة تستحوذ على وجودنا كلية، كما لو أنّهُ لا توجد مسافة على الإطلاق، وكل لقاء به إنّما يكون لقاء مع أنفسنا(12).

بناء على ذلك، فإننا لا نتوجه إلى العمل الفني بقصد تفسيره فحسب، ولكننا ندخل في مجال خبرته من أجل تفسير أنفسنا أيضا. إن وعي المُفسر ليس أكثر نقاء، وليس أكثر شفافية بالنسبة لنفسه من العمل الفني. إننا أيضا في حاجة إلى فهم أنفسنا، تماما كما أنّ الفن أكثر من فن، كذلك أيضا خبرة الفن أكثر من خبرة جمالية خالصة، إنها حالة من الفهم الذاتي(13).

الجمالية الفيونومينولوجية عند ميرلوبونتي:

يحتل "الجسد" أهمية خاصة في فيونومينولوجيا "ميرلوبونتي"، لأن العمل الفني يُعبّر في رأيه عن انتمائنا للعالم وارتباطنا بالوجود أو الكينونة من الناحية الأنطولوجية. لذلك يُمكن القول أنّ الجسد يشغل من دون شك مكانة مركزية في فلسفة "ميرلوبونتي". ويرى "ميرلوبونتي" أنّ الجسد ليس مجرد شيء نصادفه في العالم، بل هو الأصل الجذري لكل إدراك. ويتبين من خلال طرحه الجديد، أنه تجاوز الاعتقاد الذي كان سائدا من قبل في الفلسفة التقليدية والديكارتية على وجه الخصوص، التي قامت على فكرة ثنائية النفس والجسد، بحيث ينشطر وجود الإنسان إلى عالمين، عالم النفس وعالم الجسد، والصفة الأساسية للنفس حسب "ديكارت" هي التفكير الذي يخص الأنا أو الذات بوصفها موجودا، يقوم على نفس تفكير، المُستقلة عن الجسد كشيء مُمتد في المكان. لهذا السبب، كان ينظر إلى الفكر كفعل ذهني خالص مُستقل عن الجسد، بل إن هذا الأخير باعتباره محلا للغرائز، قد يكون عائقا أمام عملية التفكير نفسه، ولهذا كان من اللازم أن ننفك عنه، اذا كنا نريد أن نصل إلى "التفكير السليم"(14).

سعى "ميرلوبونتي" إلى تأسيس رؤية مُغايرة تماما لهذه النظرة التقليدية، وذلك لأنه لا يُمكن أن يكون هناك تفكير مُنفصل أو مُستقل عن الجسد، لأن هذا الأخير ليس كيانا تابعا للفكر، ولا يُمكن الفصل بينهما، حتى لا تضيع وحدة الإنسان، من حيث هو كلية. كما واجه "ميرلوبونتي" النظريات الوضعية التي اختزلت الجسد في صورة موضوع *Objet*، بسبب نزوع هذه النظريات نحو تقديم تفسير اختزالي ومحدود للظواهر الطبيعية والإنسانية. انطلاقا من ذلك، رفض "ميرلوبونتي" هذه النظريات وانتقدها بشدة، وأكد على عدم قدرتها على النفاذ إلى حقيقة الوجود الإنساني، وإدراك حقيقة الجسد، لأن المعرفة العلمية

الموضوعية، تلتزم بمنهج، يحول دون الوصول إلى الحقيقة، التي يُمكن سبر أغوارها عن طريق المنهج الفينومينولوجي، والجسد لا يُشبه الأشياء الموجودة في العالم، لأنه يُمثل ذلك "المعيش" *Le vécu*، المُتفرد بالتجربة الذاتية التي يتعذر تفسيرها علميا وموضوعيا، غير أن هذا الكلام لا يُفهم منه بأن "ميرلوبونتي" يقف موقفا مُعاديا للعلم أرفض المعرفة العلمية بالكُلّية، وإنما عمل على وضعها في السياق الفلسفي، الذي يقود إلى فهم حقيقة الجسد وإدراك كُنْه وماهيته. ولهذا أكد على ضرورة الرجوع إلى عالم الحياة الأصلي، والعودة إلى الأشياء ذاتها، تطبيقا للمنهج الفينومينولوجي، الذي يهدف إلى تحقيق الرؤية المُباشرة للعالم، وفق تجربتنا، لأن هذه التجربة هي المجال الحقيقي، التي تتضمن عالم العيش وعالم الحياة(15).

إنّ قراءة "ميرلوبونتي" للأصول الفينومينولوجية وتحليله لخبرة الإدراك الحسي، كشفت عن ارادة لتأسيس الاشتغال الفلسفي على الخبرة الجمالية. وإن كانت هذه الارادة، في جانب منها، استمرارا للتقليد الفلسفي لتجاوز بدهة الميتافيزيقا الكلاسيكية، وإعادة النظر في مفهومي مركزية الذات وتمثل العالم، فإنها تتميز بخصوصيتها في المجالات التي فتحتها، ضمن هذا التقليد الفلسفي عند "هوسرل" و"هيدغر" (16).

يتبين مما سبق إنّ عودة "ميرلوبونتي" إلى الأصول الفينومينولوجية الأولى لخبرة الإدراك مكنت هذا الأخير من الوقوف على أمرين: أولهما، أن فهم التمثل من خلال تجربة الإدراك يفتح الإمكانية لتجاوز الانغلاق وثبات التصور، كما في ميتافيزيقا الذاتية. وثانيهما، يُبلور تصورا جديدا للانطولوجيا، يجعل من الجسد ذاتا جديدة لكشف الوجود. وهذا يفترض من جهته أنّ الفن ليس مُحاكاة أو إعادة انتاج موضوعي، ولا حتى تعبيرا عن نزوع كما عند "نيتشه" (17)، بل في هذا الاتصال اللامرئي للجسد بالعالم المحيط به، في هذه القصيدة للمرئي المُدرَك، وهو يكشف العالم في حضوره، كما هو، قبل كلّ تأمل، وكلّ حكم، أي كما يأتي للجسد الفينومينولوجي(18).

وعلى هذا النحو، يُمكن أن نلاحظ مع "ميرلوبونتي" أنّ في التجربة الفينومينولوجية، يكون الجسد المرئي في عداد الأشياء، إنّه دائما "هنا"، بحيث يحدث نوع من التشابك أو التقاطع مُجددا بين المرئي والمرئي، بين العين والشئ

الأخر، لأن الجسد الخاص، والأشياء المتواجدة في العالم من نسيج واحد. وضمن هذا المنظور التشابكي والتقاطعي بينهما تتم الرؤية. وبما أنّ الأشياء وجسدي مصنوعان من النسيج نفسه، فينبغي أن تتم رؤيته بشكل ما في الأشياء أو أنّ تُضاعف فيه مرئيتها البيئية خفية(19).

يتخذ "ميرلوبونتي" من فن التصوير مثالا لعرض فلسفته الجمالية، ويقدم أسلوب التعبير في لوحات "سيزان" مثالا على نظريته الاستطيقية. ولذلك فإن الخاصة الأولى المميزة لـ"استطيقا ميرلوبونتي" هي العودة إلى اللون، وهي عودة، كما يقول "ميرلوبونتي" نفسه، تحملنا بالقرب من "قلب الأشياء"(20)، بعدما كان وضع الألوان ثانويا بالنسبة للفلاسفة الكلاسيكيين، الذين اعتبروا الألوان مثل بعض الخصائص الحسية، مجرد صفات وأعراض مُتبدلة، وبدون قيمة، وأعراض يجب أن تزول من أمام الخصائص الأولى، والصور، والحركات، ومن هنا كانت الصدارة للرسم على وجه الخصوص، لأنه بينما يقوم الرسم بانجاز الشكل الأساسي للوجود، فإن اللون لا يُمثل سوى المظاهر(21).

في سياق التحليل السابق، يُمكن العودة إلى موقف "ميرلوبونتي" الذي يصف فيه خبرة الجسد بكونها تعبيراً ولغة حوار أو حديث، وعلى هذا الوصف يؤسس نظريته الجمالية، ومُجمل هذا الوصف أنّ تعبيرات الجسد هي تعبيرات إيمائية، تشبه تماما التعبيرات اللغوية في فعل الحديث، بوصفه فعلا من أفعال الجسد. فالجسد من خلال حركته في العالم، أي من خلال صلاته الدينامية، يؤسس المعاني الأولية التي يُدركها الذهن، عندما يُحاول أن يقنّن الخبرة فيما بعد في رموز. ولذلك فإن تعبير الجسد يكون أوليا، فهو لا يكون تعبيراً في رموز أو تصورات، وإنّما في اشارات أو إيماءات(22).

الوعي الجمالي المُغترب في الفن المعاصر:

نجد على الصعيد التاريخي أنّ كلمة اغتراب وردت في تراث العصور الوسطى الفكري، بطريقة عرضية غير مقصودة. فقد كانت الكلمة اللاتينية Alienatio ترد في سياقات مُختلفة، يُمكن تصنيفها إلى ثلاثة رئيسية: سياق قانوني، بمعنى انفصال الملكية عن صاحبها وتحولها إلى آخر، سياق نفسي-اجتماعي، بمعنى انفصال الإنسان عن ذاته ومُخالفته لما هو شائع في المُجتمع،

وسياق ديني، بمعنى انفصال الإنسان عن الله. وفي العصور الحديثة، أطلق "روسو" كلمة الاغتراب على الحالة التي تخلى فيها الأفراد، عما يمتلكون من حقوق طبيعية في نظرية العقد الاجتماعي(23). إن الظاهرة الاغترابية في الفن، تُعد مسألة مُعقدة، يُمكن أن تجمع بين "الانفصال" و"الاتصال" في آن واحد. وإذا كانت المُعالجات التاريخية (الفلسفية) والاجتماعية والفنية، قد كشفت لنا عن أنواع مُتعددة من الاغتراب، وإذا كانت النظرة الفاحصة لهذه المُعالجات نفسها، يُمكنها أن ترد كل هذه الأنواع إلى معنى واحد، يُمكن التعبير عنه، بكلمة واحدة هي "الانفصال"، فإن الأمر لا يختلف كثيرا بالنسبة لمفهوم "غادامر" عن "الاغتراب".

و في الحقيقة، برغم اهتمام "غادامر" المُتزايد بهذا المُصطلح، إلا أننا لا نكاد نعثر لديه على دراسات صريحة ومُستقلة في هذا الصدد، باستثناء مقالته التي عنوانها "الانعزال كعلامة على الاغتراب الذاتي". فيمكننا أن نلمح اغترابا اقتصاديا وإداريا في المجتمع الحديث، ناجما عن تقسيم العمل، حيث يحدد هذا الأخير- فيما يرى غادامر- وضع الفرد في المُجتمع من خلال ما أُصطلح على تسميته بـ"الوضع المهني"، فالمهنة لها شكل من التوحد المُباشر مع الكلي Universal، لأن "المهنة" تعني أن المهام والمسؤوليات التي تنشأ من أنشطة الفرد، تكون مشروعة على نحو واعي من خلال الكلي، وزيادة امكانية التوحد مع الكلي، هو ما يُسمى "الاغتراب الذاتي للإنسان في المجتمع"(24).

يرجع "غادامر" الظواهر الابداعية الحديثة إلى تغيّر فكرة النظام في الفن والعالم. فالنظام في الفن الحديث لا يعكس التفسير الاسطوري للخبرة الإنسانية، ولا يعكس عالما متجسدا في أشياء عزيزة علينا ومألوفة لدينا. فكل هذا في طريقه إلى الاختفاء من عالمنا. فالعالم الصناعي الحديث الذي نحيا فيه، ليقص فحسب الأشكال البارزة من الطقوس والعبادة إلى السطح الخارجي للحياة، وإتّما نجح أيضا في تحطيم "الأشياء" بمعناها الأصيل. فكل شيء الآن هو سلعة، يُمكن شراؤها وقتما شئنا، بالضبط لأنها يُمكن إنتاجها وقتما شئنا، أي يُمكن شراؤها وإنتاجها إلى أن يتوقف انتاج ذلك الطراز الخاص بها. وهذه هي طبيعة الانتاج والاستهلاك اليوم(25). وإذا كان فقدان العمل الفني لمكانه وعالمه الذي ينتهي إليه هو الذي أدى إلى اغترابه، فإن فقدان الفنان أيضا لمكانه،

ووضعه في العالم هو الذي أدى به إلى نوع آخر من الاغتراب.

الفن باعتباره موضوعا تاريخيا:

يرتبط الفن والتاريخ بعلاقة مزدوجة: فهي وثيقة من ناحية، وإشكالية من ناحية أخرى. ويتبدى هذا الارتباط الوثيق في أكثر من جانب. حيث يمكن للفن أن يصير تاريخيا. والتاريخ أن يكون فنا، ويؤدي كل من الفنان والمؤرخ الدور نفسه، في ظل حالة من التقارب بين علم الجمال والتاريخ، تمتاز فيها الرؤية الحدسية الذاتية بالرؤية المنهجية الموضوعية. وتظهر إشكالية هذه العلاقة في الطبيعة الخاصة للفن، التي تأبى على الخضوع للبحث التاريخي الموضوعي، الذي انتقده "غادامر" لدى مؤسسيه من أصحاب المدرسة التاريخية، وهو ما دفع البعض للقول باستحالة وجود تاريخ أدبي. فإذا كان تفسير العمل تاريخيا يعني مقارنته بالأعمال الأخرى، لغرض كشف تتابع معين، فعندئذ ينكر التفرد المحدث للعمل بوصفه أدبا، قدر ما يكون متحوّلا إلى نتاج سوسيوثقافي لأحداثه السابقة أو لبيئته. لهذا ليس للعمل الفني الأدبي أي مكان في التاريخ، ولا يُمكن للأدب إلا أن يكون مصدر حيرة للتاريخ(26).

ويعتبر "غادامر" أنّ العمل الفني، يُصوّر نمطا خاصا من بنية المعنى، الذي تُقارب نموذجيته الأبعاد التاريخية للميتافيزيقا، فخبرته وتفسيره، لا يُمكن بأي حال أن تتحدّد بواسطة معنى المؤلف. وبالتالي فإن الأعمال الفنية تُؤسس سياقاً حيويًا، يُمكن لمعناها أن يخضع داخل هذا السياق للتطور التاريخي، حتى بعد موت مُبدعيها. فكما يصدق أن الفنان يُحوّل المواد الفيزيقية إلى رسومات، فإنه يصدق أيضا أن الرسومات نفسها، يُمكن أن تخضع لتغيير المعنى، عندما يقوم المُتلقون المُحدثون بتوحيدها مع الواقع المرئي المُبدع بواسطة الرسم(27). وبالرغم من رؤية "غادامر" الشاملة لتاريخية العمل الفني، والتي تضم كل ما كان لغويا بطبيعته، وما لم يكن كذلك. إلا أنه يُولي اهتماما خاصا بالأدب باعتباره تراثا مكتوبا. فالأدب ليس استمرارا ميتا لوجود بعيد، أصبح مُتاحا لخبرة العصر الحديث، إنّه وظيفة لحفظ التاريخ، ومن ثم فهو يستحضر تاريخه المُختفي داخل كل عصر(28). إنّ الآثار المُتعلقة بالحياة الماضية: ما بقي من المباني، الأدوات، النقوش، هي - فيما يرى غادامر - طقس مضروب برياح الزمن

التي هبت عليها، في حين أن التراث المكتوب، عندما تُفك شفرتة، ويُقرأ، يكون بهذا الاعتبار عقلا خالصا، يتحدث إلينا كما لو كان في الحاضر(29).

الفن بوصفه لعبا ورمزا:

يبدو أنّ فكرة الربط بين اللعب والفن ليست فكرة جديدة، لقد كانت فكرة مألوفة منذ زمن بعيد في تاريخ علم الجمال الحديث، خاصة عند "كانط" و"شللر"، لكن اللعب في هذه الحالة، إنّما كان يُعد سمة مُميزة للذاتية. وصف "كانط" خاصية المتعة بالجميل، باعتبارها حالة ذهنية من الحساسية، تترافق فيها معا ملكتا الذهن والخيال في نوع من التلاعب الحر. ونقل "شللر" بعدئذ هذا الوصف إلى أساس نظرية الدوافع، ونسب السلوك الجمالي إلى دافع من اللعب، يكشف عن امكاناته الحرة الخاصة، على الحدود الواقعة بين الدافع المادي من جهة، والدافع الشكلي من جهة أخرى(30).

ونلتمس أيضا، خارج علم الجمال، عند "نيتشه" و"فتجنشتين" و"دريدا"، أنّه مما لا يقبل المناقشة، أنّ اللعب والمباراة موظفان لطرح سؤال الحقيقة، أو على نحو أكثر وضوحا لتقويض دعوى الحقيقة(31).

و إن على ذلك يرى البعض أنّ ثلوث الفن واللعب والحقيقة عند "غادامر"، يُمكن اعتباره إما رجعية أو مابعد حداثة. والحقيقة أنّ الأخذ بأي من هذين الاعتبارين، لتوصيف موقف "غادامر" من مفهوم اللعب، لن يُفيدنا كثيرا، إذ أن "غادامر" نفسه قد حدّد الهدف مباشرة من إعادة طرح هذا المفهوم في نظريته الجمالية. وفي هذا الصدد يقول: "إني أمل في تحرير هذا المفهوم من المعنى الذاتي، الذي يحوزه كانط وشيللر، والذي يسود مُجمل علم الجمال الحديث وفلسفة الإنسان"(32).

بناء على ذلك، إنّ اللعب . من حيث الارتباط بخبرة الفن وفقا لـ"غادامر". لا يُشير إلى موقف، ولا حتى للحالة العقلية للمُبدع، أو هؤلاء المُستمعين بالعمل الفني، ولا للحرية الذاتية المُعبر عنها في اللعب، ولكن لحالة وجود العمل الفني في ذاته(33). ثم إنّ القضية الرئيسية التي تشغل "غادامر" هي تضيق الفجوة بين الفن التقليدي الذي نستمتع به، والفن المعاصر الذي يتحدثنا كي نُحاول أن نفهمه. وهو يفعل ذلك عن طريق التأكيد على عنصر

المشاركة، من جانب الملاحظ، لا غنى عنه لكل فن، تقليدي أو مُعاصر(34).

جماليات الحدائفة والانعطاف الإستطقي:

مع العودة إلى النظرية النقدية، نلتمس الانعطاف الذي سجله "أدرنو"، في مرحلة النضج، والذي كان كفيلا بصياغة رؤية قادرة على استشراف آفاق غير مُرتادة، ومن ثم انفاذ الحدائفة إستطقياً بعد ما أخفقت أدواتها وتقنيا، والحفاظ على وعودها بالسعادة والتحرر التي ما انفكت تخلفها. وفي هذا المنحى، يحق لنا تقديم السؤال المنهجي الآتي: هل بإمكان البديل الإستطقي أن ينتشل الحدائفة من أتون العقلنة الأداة والحسابية؟ لا تسلم النظرية النقدية من اكتساح الايديولوجيا المُعممة، فلم تعد الايديولوجيا مسألة طبقية، يُمكن التخلص منها بواسطة قوة النقد، وإنما صارت مُتماهية ومُتطابقة مع نسق العقلنة ذاته: ليس المُستهدف هو النسق البورجوازي، بل نسق العقلنة برمته، والذي يجعل التخلص من الايديولوجيا في طابعها المُعمم أمراً غاية في الصعوبة، إن لم نقل ضرباً من المُستحيل. لم يكن أمام النظرية النقدية، سوى أن تتحول إلى نظرية سلبية، وأن تتخلى عن النقد والجدل، وأن تتنكب عن مهمتها المُتمثلة في تفكيك نسق العقلنة. ومن ثم وجدت نفسها مضطرة إلى التبعاد عن الواقع، فيما يشبه السلبية، لأن الايديولوجيا المُعممة تكتسح كل المجالات، ولا تترك للنظرية، كيفما كانت فرصة للتكوّن والتشكّل(35). ويعتبر "هابرماس" هذا الشكل المُشوّه للعقلنة، ما هو سوى بُعد واحد للعقلنة من بين أبعاد أخرى أكثر أهمية، فهو ليس نتيجة حتمية للعقلنة، وسواء تعلق الأمر بالعقل الأداة في مصطلح "أدرنو" و"هوركايمر"، أو بمفهوم التشيؤ عند "لوكاش"، كلاهما يقدم خيارين للعقلنة الزائفة، يمثل الأول شكلاً زائفاً للعقلنة، والذي تتحول بموجبه هذه الأخيرة إلى ميثولوجيا حديثة، والثاني ينظر إلى العقلنة كتطور للدائرة المعرفية. الأداة وطغيانها على الدوائر الأخرى.

إنّ تشخيص مشروع العقلنة. حسب هابرماس. والذي يقترحه هو نفسه في الحدائفة التواصلية، عندما يطرح مفهوماً موسعاً للعقل، ضد العقل المتمركز على الذات. ينسب "هابرماس" التحول الاستطقي عند "أدرنو" إلى تشخيصه غير المشروع لأزمة الحدائفة، وخاصة أزمة العقلنة، من حيث خلطه

بين العقل وطاقته التحررية، والعقل الأدوات وقوته القمعية، ومن ثم فهو انعطاف غير مُبَرَّر، وموسوم إلى حد بعيد، من حيث اصراره على البُعد الاستطقي، باللاعقلانية والأسطورة التي يستنكرها ويحتج عليها. إنَّ التقدير المُبالغ فيه للتجربة الاستطقية، من حيث قدرتها على حلّ أزمة العقلنة جملة وتفصيلا، بسبب خيبة أمله في طاقتها التحررية. فالاستطيقا في تصوّره، قادرة على حلّ إحراجات ونقائض العقلنة الحديثة، فيُضفي عليها قوة سحرية أشبه بأسطورة جديدة(36).

إنَّ مُفارقة العقل الأداتي . حسب أدرنو. تتمثل في أنّ هذا العقل الذي استهدف في عصر التنوير والحداثة، تحقيق التقدم الإنساني، وزيادة فرص سعادة الإنسان، من خلال فتح المجال أمام سيطرة الإنسان الفعّالة على الطبيعة، تحوّل في النهاية إلى أداة لاستعباده، وقدم مجموع الآليات والأدوات المعرفية والتقنية، التي سهلت التحكم فيه، على نحو مطّرد الفاعلية، تتجاوز كلّ أشكال السيطرة التي تعرّض لها في الماضي، وذلك لأنّها اتخذت في هذا الزمن الراهن طابعا عقلانيا ومؤسّساتيا. كما أنّ العقل الأداتي قد ارتبط في سياق مسار الحداثة الغربية بالمؤسّسات السياسية والاقتصادية والإدارية والثقافية، التي تولدت منذ اللحظة التأسيسية للمشروع التنويري، والتي انتهت في الأخير إلى تحقيق أهداف السيطرة والتسلط الشمولي، واستبعاد الإنسان لصالح هذه المؤسّسات القائمة والمتحكّمة في كلّ شيء(37).

خاتمة:

سعت المقاربات الفلسفية والمناهج الغربية المعاصرة، إلى محاولة استثمار المفاهيم والنظريات من مجال المعرفة في حقل العلوم الطبيعية، إلى مجال المعرفة في حقل علوم الإنسان. ورغم أهم الفروقات الجوهرية الموجودة بين الحقلين، لما يحمله كلّ حقل معرفي من سمات تميّزه عن الآخر، إلا أنّ الدراسات الراهنة التي غاصت في أعماق أزمات الإنسان المعاصر، بروح فلسفية، تأسست على الممارسة النقدية، والتي سعى من خلالها الفلاسفة، إلى الانتقال من الوصف والتشخيص، إلى مواجه الأزمات في أطرها وسياقاتها، ومن التفسير إلى الفهم وفهم الفهم، الذي يتجلى بدوره في تحليل ظواهر الإنسان، في مُنطلقاتها

وفي تجلياتها على مستوى الواقع. ومن بين هذه الظواهر الحاملة لمُعانة الإنسان في راهنيتها، الظاهرة الجمالية، بما تحمله من معارف وخبرات وممارسات. في هذا المنحى، شكلت الفينومينولوجيا المُتعالية عند "هوسرل" إلى حلّ أزمة العلوم الأوروبية، سواء منها الإنسانية أو الطبيعية، وكان ذلك من خلال جملة من المبادئ والمفاهيم. أُعتبر هذا المنهج بمثابة إنجاز كبير للفينومينولوجيا، لأنّه جعل من الفلسفة علما صارما، بالعودة إلى مجال المعرفة الأول، والذي هو المجال الحيوي الخالص، الذي يحمل ماهيات الظواهر الخالصة، قبل أن تصدر إزاءها أحكام العلم أو الأحكام الذاتية. كما شكلت الهرمنيوطيقا نظرية شاملة ومعيارية للتأويل، والتي قامت باقتراح قواعد شاملة، وصالحة لكل العلوم التأويلية، وقدمت معنى للتأمل الفلسفي المتمحور حول ظاهرة الفهم، إنّه التأمل الهرمنيوطيقي، الذي نجده لدى (هيدغر، غادامر، بول ريكور)، وقد كان قاسمهم المُشترك الوحيد، هو أنّهم نظروا إلى الهرمنيوطيقا، بما هي تحول نوعي، تحول هو في غاية الضرورة إلى الفينومينولوجيا. أما فلاسفة مدرسة فرانكفورت، فقد عبروا عن انشغالهم الخاص بالخطاب الوضعي، وبموقفهم من علاقة العلم بالتقنية، وذلك من خلال تبني مقاربة سوسيولوجية، وتوظيفهم لنظريات ونتائج العلوم الاجتماعية والإنسانية، الأمر الذي مكّهم من التعمق في نقد الخطاب الوضعي، ومناقشة أهمّ الأشكالات الفلسفية التي شكّلت نقاط الارتكاز في أزمة الإنسان المعاصر.

الهوامش:

1. محمد محسن الزارعي، إدموند هوسرل الفينومينولوجيا ومسألة المثالية، ط1، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2010، ص:131.
2. جان غرانان، المنهج الهرمنيوطيقي للفينومينولوجيا، ترجمة عمر مهييل، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007، ص:20.
3. ماهر عبد المحسن حسن، غادامر مفهوم الوعي الجمالي في الهرمنيوطيقا الجمالية، ط1، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2009، ص:5.
4. هشام معافة، التأويلية والفن عند هانس جيورج غادامر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص:70.
5. ماهر عبد المحسن حسن، غادامر مفهوم الوعي الجمالي في الهرمنيوطيقا الجمالية، مرجع سابق، ص:31.
6. هانس جيورج غادامر، تجلي الجميل، ترجمة سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997، ص:12.
7. ماهر عبد المحسن حسن، غادامر مفهوم الوعي الجمالي في الهرمنيوطيقا الجمالية، المرجع السابق، ص:37.

8. المرجع نفسه، ص: 38.
9. هشام معافة، التأويلية والفن عند هانس جيورج غادامير، المرجع السابق، ص: 102.
10. هانس جيورج غادامير، الحقيقة والمنهج، ترجمة حسن ناظم علي وعلي حاكم صالح، دار أوبا، طرابلس، ليبيا، ط1، 2007، ص: 120.
11. هانس جيورج غادامير، تجلي الجميل، ترجمة سعيد توفيق، المرجع السابق، ص: 15.
12. Gadamer(H.G) : Philosophical Hermeneutics. Trans.by David.E.Linge(Berkly :University of California Press ,1985 ,p :95.
13. هانس جيورج غادامير، تجلي الجميل، المرجع السابق، ص: 106.
14. كمال بومنيير، مقاربات في الجماليات المعاصرة، ط1، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2017، ص: 160.
15. Francoise Dastur , Philosophie et différence. Les éditions de la transparence, Paris, 2004, p :99.
16. حميد حادي، الخبرة الجمالية للمرئي، ضمن كتاب (كوجيتو الجسد دراسات في فلسفة ميرلوبوتي)، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003، ص: 69.
17. Merleau-Ponty, Signes, Gallimard, Paris, 1960, p :91.
18. Merleau-Ponty, Phénoménologie de la perception, Gallimard, Paris, 1945, p :357.
19. كمال بومنيير، مقاربات في الجماليات المعاصرة، المرجع السابق، ص: 166.
20. Merleau-Ponty, L'œil et L'esprit, Gallimard, Paris, 1989, p :68.
21. جمال مفرح، فينومينولوجيا الفن عند ميرلوبوتي، ضمن كتاب (الطريق إلى الفلسفة- دراسات في مشروع ميرلوبوتي الفلسفي)، ط1، دار العربية للعلوم- ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2009، ص: 93.
22. سيد أحمد مخلوف، في الحلفية الفلسفية لمشروع ميرلوبوتي الفلسفي - قراءة في المنطلقات والأسس، ضمن كتاب (الفلسفة الفينومينولوجية الوجودية عند موريس ميرلوبوتي - من أولية الوعي إلى مساءلة الوجود)، ط1، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، دار الروافد الثقافية- ناشرون، بيروت، لبنان، 2014، ص: 67.
23. محمود رجب، الاعتزاز: سيرة مصطلح، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1986، ص: 13.
24. ماهر عبد المحسن حسن، غادامير مفهوم الوعي الجمالي في الهرمنيوطيقا الجمالية، مرجع سابق، ص: 168.
25. هانس جيورج غادامير، تجلي الجميل، ترجمة سعيد توفيق، مرجع سابق، ص: 220.
26. ديفيد كوزنز هوي، النظرية الهرمنيوطيقية للتاريخ، ترجمة خالدة حامد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2002، ص: 176.
27. ماهر عبد المحسن حسن، غادامير مفهوم الوعي الجمالي في الهرمنيوطيقا الجمالية، ص: 180.
28. هانس جيورج غادامير، الحقيقة والمنهج، مرجع سابق، ص: 193.
29. المرجع نفسه، ص: 198.
30. هانس جيورج غادامير، تجلي الجميل، ترجمة سعيد توفيق، مرجع سابق، ص: 259.
31. ماهر عبد المحسن حسن، غادامير مفهوم الوعي الجمالي في الهرمنيوطيقا الجمالية، ص: 221.
32. هانس جيورج غادامير، الحقيقة والمنهج، مرجع سابق، ص: 120.
33. المرجع نفسه، ص: 121.
34. يُنظر ماهر عبد المحسن حسن، غادامير مفهوم الوعي الجمالي في الهرمنيوطيقا الجمالية، ص: 222.
35. عبدالعلي معروز، جاليات الحدائة-أدرنو ومدرسة فرانكفورت، ط1، منتدى المعارف، بيروت، لبنان، 2011، ص: 34.
36. المرجع نفسه، ص: 39.
37. كمال بومنيير، مقاربات في الجماليات المعاصرة، مرجع سابق، ص: 56 - 57.