المنهج الفينومينولوجي وافق تأويله للظاهرة الجمالية

الأستاذة / عمارة كحلي*

لقد لاحظ «إدموند هوسرل» Edmund Husserl من خلال تحليلاته الدؤوبة لتصوراته النظرية التى تشكل نسقه الفينومينولوجى - ان هناك تقاربا بين الرؤية الفنية والرؤية الفينومينولوجية . أي ما عبر عنه «بالموضوع القصدى» الذي يتأسس من خلال الادراك الجمالي للوعى عند لقائنا المباشر بالموضوع الجمالى . وذلك فى مقابل الخبرة الفينومينولوجية التى تقوم بتعليق خبرات الآخر كى تكتشفه على نحو آخر تتمكن من تأسيسه داخل نطاق «افقها القصدى» .

وهو لربما الحافز الذى دفعنا إلى مقاربة الظاهرة الجمالية فى ضوء المنهج الفينومينولوجى ، وذلك من خلال اطروحات «هانس جيورج غادامير» و «ميكال دوفرين» وكلاهما يطبق هذا المنهج انطلاقا من إدراك فينومينولوجى خاص به - ولربما ندرك فى هذا الصدد انفتاح النسق الفينومينولوجى على ذاته منذ مؤسسه المنهجى «إدموند هوسرل» .

من هنا تبتغى هذه المقاربة أن تطرح إشكال القراءة الجمالية للنص في ضوء المنهج الفينومينولوجى ، وذلك من خلال اثارة مدى فعاليته الاجرائية تجاه «الظاهرة الجمالية» . هى مقاربة ذات منحى تأويلى تحاول محاورة نصوص فلسفية تأملت الظاهرة الجمالية انطلاقا من الاجراءات المعرفية للمنهج الفينومينولوجى : هو عبور الذات المعرفية من خبرة النص الى خبرة الكشف بحثا عن كيفيات جمالية يؤسس عبرها المنهج الفينومينولوجى عملية الإدراك

---

* جامعة مستغانم - الجزائر .

الجمالي بين التصور الوصفى للاجراء وبنائه الباطنى داخل آفاق الموضوع .

كيف يقرأ الفنيومينولوجى أبعاد منهجه داخل العمل الفنى ؟ كيف يتأمل خبرته أمام عمل فنى وهو غير منفصل معرفيا عن أدواته الإجرائية؟

تلك بعض التساؤلات التى تحاول اثارتها هذه المقاربة من خلال محاورة رؤية «عادامير» أولا ثم رؤية «دوفرين» ثانيا .

الأفق التأويلي للفن عند هانش جيورة غادامير Hans Georg Gadamer

حينما يتحرى «غادامير» في مسألة الفن ، فهو يتحرى بالدرجة الأولى فهم العمل الفنى ولغته من مجال خبراتنا . فهو ينشد تلك «الألفة» التى تجعل العمل الفنى «يتحدى» متلقيه ، فيدفعه ذلك إلى مزيد من التأمل . وعلى هذا النحو ، يؤسس «غادامير» فينومينولوجيا التأويل انطلاقا من «المشاركةالفعالة» للمشاهد وليست هذه المشاركة غير المحاورة و «الانصات لما يود الفن أن يقوله لنا» (١) . ولذلك نجد خطاب «غادامير» – وهذا في مجموع مقالاته التى خصصها للفن – يؤكد دوما على الوعى الجمالى الذى ينبغى ان يكون عليه المتلقى أمام العمل الفنى : ويقصد بذلك تلك المسافة الجمالية التى تقوم على مشاركة المعنى والخبرة والأفق (أو على الأصبح الوعى اللغوى بمسار «اللعب») ولعله ندرك من هذا الجانب المهمة الهرمينوطيقية Tache Herméneutique التى يحاول «غادامير» إنجازها من خلال وصفه للمجال الإدراكى للمتلقى وهو «يقترب» من خبرة العمل الفنى . وانطلاقا من هذا البعد المنهجى ، تصبح هذه الخبرة موضوعا قصديا يكتشف هويته الملتقى . إذ تكمن هوية العمل على وجه التحديد فى أن هناك شيئا ما يكون مقدما «ليفهم» . أى أنه يطالبنا بأن نفهم ما يقوله أو «يقصده». فالعمل

---

(١) غادامير – هانش – جيورج) ، تجلى الجميل ومقالات أخرى ، تحرير : روبرت برناسكونى ، ترجمة ودراسة : سعيد توفيق ، مصر ، المجلس الأعلى للثقافة ، ١٩٩٧، ص ١٢١.

يعلن تحديا ينتظر منا التصدى له . فهو يطلب ردا – ردا يمكن ان يمنحه فقط الشخص الذى قبل التحدى » [١] .

هكذا يغدو العمل الفنى مجالا خصبا للمساءلة وللمحاورة من خلال الإحالة المتبادلة بين «قصدية» النص (فكل عمل فنى كان شكله هو نص)* و «قصدية» متلقيه وهو الأمر الذي يجعل «غادامير» يقتنع بأن موضوع علم الجمال هو من قبيل «المعرفة التخيلية» لأنه حتى فى علم الجمال تكون المسألة هنا نوعا من المعرفة»[٢] .

لكن أى نوع هى هذه المعرفة ؟ ما حقيقة الجمال / الجميل؟ وكيف تتشكل خبرة الجميل؟.

التأسيس المعرفى للموضوع من المعرفة إلى التعرف

يرى «غادامير» أن «التساؤلات» التي تطرحها نظرية الفن يجب أن تخاطب فى وقت واحد الفن قبل ان يفهم ذاته بوصفه «فنا» ، وبالمثل بعد أن يفهم ذاته هو كذلك» [٣]. ولربما ندرك من هذا القول الإحالة المرجعية إلى المنهج الفينومينولوجى والمتمثلة فى الرجوع الى «الاشياء ذاتها» .

ويقصد بها الخبرة المباشرة بالأشياء من خلال الحدس Intuition . ذلك. ان الذات ينبغى أن تتحرر من الأفكارالمسبقة كى تحاصر ماهية الشيء وذلك من

---

(١) المرجع نفسه ، ص ١٤٠ .

* حينما نعمم «النص» على جميع الأشكال الفنية ، فذلك لكى نشير إلي قابليتها للقراءة، أي كونها مجالا للتعر ف يمهد السبيل لتجلى الخبرة الجمالية . وقد تعامل «غادامير» مع اللوحه على أنها نص ، انظر المرجع نفسه ، ص ١٠٧ .

(٢) نفسه ، ص ٣١١.

(٣) غادامير – هانس – جيورج، تجلى الجميل ومقالات اخرى ، ص ٣١٢ .

خلال وضع هذه الأفكار والعالم الذى تنتمى اليه «بين قوسين» ، أى تعليق الحكم مؤقتا Epoché ، وهو ما يُعرف «بالرد الفينومينولوجى» *

من هنا، فإن مواجهة الفن هى مواجهة لماهية الفن فى الشعور ، وفى الوقت نفسه احتواء لخبرة العمل الفنى داخل ، خبرتها . ذلك أن «الجمال - فى نظر «غادامير» ليس شيئا آخر ، سوى دعوة الحدس ، وهذا ما نسميه «عملا» (فنيا)[١] ، وأن «ماهية الجميل تكمن فى أنه يتخذ منزلة معينة فى عيون الناس»[٢] .

وعلى هذا النحو يكون الجمال أو ما ننعته بالجميل ذلك اللقاء المعرفى الذى يهدف إلى التعرف : «فكل فن - أيا كان نوعه - سيكون دائما لغة تعرف»[٣] . ويعنى التعرف أننا أصبحنا نعرف شيئا ما على نحو أوثق مما كان فى استطاعتنا عندما لفت انتباهنا فى أول لقاء به . فالتعرف يستخلص الدائم من العابر[٤] . وانطلاقا من هذا الاعتبار ، سيكون «التعرف» مدخلاً لفهم العمل الفنى من قبل المتلقى ، وستكون خبرة التعرف نتاجا لغويا متقاسما بينهما .

(*) فى هذا النوع من الرد (فينومينولوجى) نقوم بتنحية العالم جانبا ، أو نضعه بين قوسين ونتوقف عن إصدار الأحكام عليه مؤقتا ، لكى نتجه إلى عالم الماهيات حيث تتحول الحقيقة فى هذه الحالة إلى «ظواهر خالصة» تبدو فى الشعور الداخلى ، و ى الوقت نفسه نحتفظ بالحكم على شتعية الوجود الخارجى المادى لتلك الظواهر ، ونكتفى بوصفها وإدراك ماهياتها كما تظهر حية ف الشعور.

- انظر : رافع محمد (سماح) ، الفينومينولوجيا عند هوسرل ، ط ١ ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية «أفاق عربية» ١٩٩١، ص ١٤٤ - ١٤٥

(١) غادامير ، تجلى الجميل ومقاولات أخرى ، ص ٢١٦

(٢) نفسه ، ص ١٠٥

(٣) نفسه ، ص ١٧٦

(٤) نفسه ، ص ١٣٨

خبرة الكشف من الألفة إلى التأويل

حينما يتعرف المتلقى على العمل الفنى فإنه فى الوقت ذاته يتعرف على نفسه هذا لا يعنى أن هناك إسقاط تعسفيا للذات (المتلقى) تجاه الموضوع . وإنما يعنى ذلك انه حينما يتشكل الموضوع قصديا، أى حينما يرتبط الذات بموضوع ما وتدرك مضمونه «فى حالة من الترقب الشعورى المستمر» [١] ، فإن هذه الذات تتجاوز ذاتها (تتعالى) وهذا الموضوع المحدد لا ينفصل عما تدركه هذه الذات، على نحو يجعل كلا منهما يغير الآخر (يكتشفان معنى ما) لأن كلا من الطرفين (الذات والموضوع) قد عمقا صلة القرب بينهما وصار لديهما أفقا مشتركا للتفسير (صار لديهما معنى ما) . «فالعمل الفنى يحول خبرتنا العابرة الى صورة راسخة ودائمة لابداع مستقبل ومتماسك باطنيا . وهو يفعل على ذلك النحو الذى نتجاوز فيه أنفسنا من خلال النفاذ بعمق داخل العمل» [٢]. ولعله من هذا الجانب، يحافظ العمل الفني على استقلاليته فى الوقت ذاته الذى يندمج فيه الوعى الجمالى للمتلقى به ، وهذا ناتج عن الارتباط القصدى بين الشعور والموضوع ومن ثمة «يجسد» هذا الارتباط القصدي عدة ممكنات داخل الشعور، أى عدة معان لعمل فنى منظورا إليه فى اتجاه ما ذلك أنه «كل تفسير يشير فى اتجاه ما وليس نحو نقطة نهاية أخيرة ، بمعنى أنه يشير إلى مجال مفتوح يُمكن أن يملأ على أنحاء متنوعة»[٣] .

وعلى هذا الأساس تتسع الرؤية الفنية للتفسير حينما تصبح متفتحة على مقاصد المتلقى ، ويكون المتلقى بدوره «متفتحا على التجارب» [٤]: تجارب الخبرة

---

(١) الفينومينولوجيا عند هوسرل ، ص ١٩٣ .

(٢) تجلى الجميل ومقالات أخرى ، ص ١٤٦ .

(٣) نفسه ، ص ١٦٥

(4) Gadamer (Hans-Georg) Vérité et méthode. tard. Etienne Sacre, Rev. Paul Ricoeur. Paris. Ed. seuil. 1976. p. 200.

الفنية . ولربما من هذا الجانب ، نلفى «غادامير» يتحدث عن «خبرة متنامية للألفة» تحصل مباشرة عن طريق التعرف ، لأنه «كلّ خبراتنا بالعالم هى فى النهاية أساليب ننمى بها ألفتنا بذلك العالم . فكلّ فن أيّا كان نوعه هو شكل من أشكال التعرف يعمل على تعميق معرفتنا بأنفسنا ، ومن تم تعميق ألفتنا بالعالم إيضا»[١] .

وهو الأمر الذى يفسر بعد النظر تجاه العمل الفنى : فهذا الأخير يقوم بدور الوسيط الحيوى الذى يُقرب أواصر القربى بين القارىء وذاته من جهة وبين القارىء والعالم من جهة أخرى . غير أن هذا الدور منوط بمدى مشاركة القارىء واستجابته ، ذلك أإن العمل الفنى لا يمنح معناه إلا لذلك يتلقاه ويهبه أنصاته وتأمله : «كلّ عمل فنى يترك للشخص الذى يستجيب له منطقة حرة معينة ، مساحة يملؤها بنفسه »[٢] ، وهو ما يشير إلي ثراء المعنى الذى يظل العمل الفنى يحمله ، على الرغم من كونه محل كشف من قبل متلقيه : فمعناه لا يستنفذ أبدا .

أفق التأويل . الخبرة الفنية واللعب

يتوغل «غادامير» بعيدا فى التأويل من دون أن يتنكر لفينومينولوجيته أبدا: ذلك أن العمل الفنى وقد أضحى موضوعا قصديا في شعور متلقيه ومجال ادراكه، فإنه (هذا العمل الفنى) يصبح شبيها باللعب ومساره وهو مفهوم إجرائي يبرر التقارب بينهما من عدة نواح :

القصدية : «نلعب شيئا ما بقصد ما»[٣] .

– يكشف اللعب عن «ظاهرة فائض النشاط ، أى تمثيل ذاتى حى»[٤] .

---

(١) غادامير ، تجلى الجميل ومقالات أخري ، ص ٢١٦

(٢) نفسه ص ١٠٥ .

(٣) نفسه ص ٢٥٤ . (٤) نفسه ص ٩٩ .

- لا يعترف اللعب بالمسافة التى تفصل بين الشخص الذى يلعب والشخص الذي يشاهد اللعب [١]

إن هذه العناصر تمثل لحمة التقارب بين ما يجرى فى اللعب وما يجرى فى الخبرة الفنية ، علي أساس أن هناك دوما قصدا ما من وراء الخبرة المباشرة بالأشياء التى تستقطب انتباهنا . ضف إلى ذلك ، تلك الخصوصية التى تحيل إلى ذات فردية تمثل مرجع الحقيقة ، تماما مثل انه «الجميل يحقق ذاته بنوع من التحدد الذاتى ، ويتمتع بتمثيله الذاتى الخاص» [٢]. فضلا عن كون الخبرة الفنية جزءا من خبرة متلقيها فتنتفى بذلك المسافة بينهما. لأجل ذلك يكشف اللعب عن طاقة إنسانية من المعاني الخفية ، وهى ذات دلالة رمزية تقوم «على التفاعل المتبادل بين الإظهار والإخفاء»[٣] . ولربما ندرك فى هذا المستوى التحليلي المبرر الاجرائى من وراء توظيف «اللعب» فى مقاربة الخبرة الفنية ذلك أن «اللعب» ليس شيئا آخر غير خبرة إنسانية تستهوينا نحو البحث والكشف . وهذا البحث أو الكشف لا يحدث إلا بواسطة اللغة وداخلها ، «فلكى نفهم خبرتنا بالفن ، ينبغى أن يستهوينا البحث في أعماق اللغة الصوفية عن كلمات جديدة جريئة» [٤]. فاللغة تشكل حقل هذا البحث بامتياز ، إذ ما يُسمى بالخبرة الفنية أو بمسار التقارب الذى يؤسسه الوعى الجمالى تجاه العمل الفنى هو خبرة لغوية أساساً. «فاللغة تمنحنا اقترابا من عالم تنشأ فيه أشكالا خاصة معينة من الخبرة الإنسانية» [٥].

انطلاقا من هذا الاعتبار ، يمكن تصور الأفق التأويلى للظاهرة الجمالية من قبل «غادامير» وهو أفق فينومينولوجى يتخذ من المادة اللغوية أرضية لبناء

---

(١) نفسه ، ص ١٠١ .
(٢) نفسه ، ص ٨٥
(٣) غادامير ، تجلى الجميل ومقالات أخرى ، ص ١١٦ .
(٤) نفسه ص ٩٠
(٥) تجلى الجميل ومقالات أخري ، ص ٢٣٩.

الحوار . فالخبرة الفنية بوصفها خبرة لغوية تشكل المجال الملائم لفهم اللغة الإنسانية وخفاياها . ولأجل ذلك نرى «غادامير» يلح أكثر من مرة على وجوب التعلم لكيفيات أخرى ننظر من خلالها إلى العمل الفنى وننصت له «فعندما تنضج معرفتنا باللغة ، يصبح العالم قريبا منا ويكتسب استقرارا معينا»[١] . ولعله ندرك من خلال هذا القول مدى العمق الذى ينبغي للمتلقي أن يكرسه للغته فى سبيل فهم ما يحيط به – لا سيما وأن «كل ابداع فنى يثير التحدى لدى كل فرد منا كى ينصت الى اللغة التى يتحدث بها العمل ، ويجعلها لغته الخاصة»[٢] . من هنا تغدو لغة العمل الفنى موضوعا للانصات يتم بموجبه استمالة لغة العمل الفنى إلى مجال لغة المتلقى . ويعبر هذا الفعل اللغوى عن مجال أكبر تصل إليه المشاركة «الفعالة» بين لغة العمل الفنى ومتلقيه . وهو الأمر الذى يتطلب جهدا لغويا أكبر ذلك أن العمل الفنى «يعلن تحديا ينتظر منا التصدى له – فهو يتطلب ردا يمكن أن يمنحه فقط الشخص الذي قبل التحدى . وهذا الرد يجب أن يكون رده الخاص ، وأن يقدم على نحو فعال – فالشخص المشارك هو شخص ينتمى إلى اللعب» [٣]. «فالتحدى» بهذا المعنى المجازى هو تحدٍ لغوى أساسا و «التصدى» على هذا النحو هو تصدٍ لغوى أيضا .

٢ – الموضوع الجمالي وإدراكه عند ميكال دوفرين Mikel Dufrenne:

يفضل «ميكال دوفرين» التحدث عن «خبرة المشاهد» L'expérience du spectateur عوض «الخبرة الجمالية» L'expérience esthétique ، نظرا لأن هذه الأخيرة تؤول أى الخبرة الأولى بفعل التأمل وهو ما يجعل من «خبرة المشاهد» المجال التحليلي الأقرب للفن الذى يتم فيه الإدراك الجمالي لموضوع

---

(١) نفسه ص ٢٣٩.

(٢) نفسه ص ١٢٥.

(٣) نفسه ، ص ١٠٤ .

العمل الفني لأجل ذلك يميز «دوفرين» «داخل الخبرة الجمالية بين الموضوع والإدراك»[1] : فالموضوع هو ما يشكل بنية العمل الفنى على نحو مستقل ومنفصل عما يجسده المجال الإدراكى لدى المتلقى تجاه هذا الموضوع. ومن ثمة يسعى «دوفرين» إلى فهم العمل الفنى وما يجرى فى أثناء تلقيه . وهو ما سيطلق عليه الموضوع الجمالى L'objet esthétique الذى يمثل ثمرة لقاء العمل الفنى بالمشاهد : أى «أن يكون العمل الفنى مدركا لذاته» [2].

أو هو ذلك المسار الذى يخترقه «البصر» Le regard في لحظات تأمله للمشهد الفنى ، لأنه لا نعدم – فى هذه الحالة – من تنبيه «دوفرين» لنا: «يتوقف تأثير الموضوع الجمالى حيثما يتوقف البصر» [3]. وانطلاقا من هذا الاعتبار سيحاول «دوفرين» تأمل الأفق الإدراكى «للموضوع الجمالى» كما يتجلى (يظهر ويحضر) للقارىء بوصفه «منفذا وحيدا»[4] للعمل الفنى .

لكن كيف يتم الإدراك الجمالى ؟ وكيف يحضر العمل الفنى أمام مشاهده؟ (وهل ينبغى التفكير فى مستويات الغياب أيضا فى مقابل مستويات الحضور؟).

التأسيس المعرفى بالموضوع إدراك العمل الفني

يمثل العمل الفنى موضوعا للمشاهدة ، وهو بذلك «مدرسة للانتباه فكلما تتمرس قابلية الكشف تنمو قابلية الفهم ، فهم ما ينبغى أن يكون مفهوما، أى الولوج فى العالم الذى يفتحه العمل» [5]. وهذا ما يجعل من هذا الأخير مصدرا

---

(1) Dufrenne (Mikel), Phénoménologie de l'expérience esthétique. Paris, Presses universitaires de Frqnce, 1967. Tomel: l'object esthétique, p.6.
(2) Ibid., p. 47.
(3) Ibid., p. 206.
(4) Ibid., p. 80.
(5) Dufrenne (Mikel). Phénoménologie de l'expérience esthétique,p. 101.

للإدراك علي أساس الانتقال من محض المشاهدة إلى فهم المشاهدة . ولذلك «ينزع العمل إلى التعدد» [١] . كما ينزع إلي «مضاعفة حضوره كى يعرض نفسه للمشاهد» [٢] وهو الأمر الذى من شأنه أن يؤسس الإدراك وشروطه لأنه «ليس للإدراك من مصدر آخر غير فهمه ، أى إدراكه فى سياقه»[٣] .

من هنا ، تتضح المعطيات الأولية التى تحدد الاقتراب الفينومينولوجى من العمل الفنى ، إذ يسهم «حضوره المتعدد» فى منح المشاهد فرصة أكبر للفهم – مجالا أكبر للإدراك بل إن «دوفرين» يذهب بعيدا في تصوره للإدراك حينما يراه على الدوام «مسرحا للدراما : حيث لا يتوقف الإدراك عن تجاوز ذاته تجاه شكل آخر من معرفة تحاول التخلص من الذاتية والقبض علي موضوعية الموضوع، حيث التمييز بين الذات والموضوع هى نتيجة هذا الجهد وغايته» [٤]، ولربما ندرك فى هذا الصدد ملامح الإحالة الفينومينولوجية للإدراك بوصفه عنصرا من عملية التأسيس المعرفى بالموضوع ، ذلك أن الإدراك هو بمعنى آخر هذا «الحضور مع» الذى يجعل الموضوع مدركا (حاضرا) وحيا فى خبرة متلقيه ، ولأجل ذلك «ينتظر العمل من المشاهد تكريسه وإتمامه في الوقت نفسه» [٥] هو «تكريس» Consé-cration فى معناه الباطنى الذي ننتظر منه الانصراف الكلى فى موضوع العمل ذاته ، وهو أيضا «اتمام» Achevement فى معناه المحسوس الذى يعايش «البعد الجمالى للعلامة» [٦] فينجز عندئذ ما يتمه الفنان فى عمله . غير أنه فى المقابل ، «ينبغى على الموضوع أن يمارس نوعا من السحر – علي حد تعبير «دوفرين» – كى يتسنى للإدراك أن يُبعد إلى المستوى الثانى ما يضعه الإدراك

---

(1) Ibid., p. 72.
(2) Ibid., p. 81.
(3) Ibid., p. 196.
(4) Ibid., p. 196.
(5) Ibid., p. 284.
(6) Ibid., p., 82.
(7) Ibid., p., 184.

المألوف فى المستوى الأول» [١]. وهو الأمر الذى يفترض وجود معيار فنى مشترك ينبغى توفره فى العمل الفنى ولدى مشاهده أيضا ذلك أن «الجمهور * هو الآخر – ينتظر من العمل الفنى ترقيته إلى مصف الإنسانية»Le public[٢] attend de Lœuvre sa promotion a l'humanité ذلك أن العمل الفنى يؤثر علي الإنسان ولابد أن يكون التأثير مضيفا لدلالة انسانية يفترض وجودها داخل العمل الفنى ومن ثمة تتقاسم أعباء الإدراك بين الطرفين : الفنان الذى أنجز عمله ويظل حاضرا فيه ، «حضورا محايثا للمحسوس »[٣] ، إلى جانب القارىء الذى يقوم بدور المشاهدة ومن ثمة بمهمة الإدراك لدلالة هذا العمل. وهى دلالة ذات مستويات متباينة من الفهم لكونها تمثل مستويات حضور القاريء فى العمل أولا وأخيراً .

خبرة المشاهدة : من العمل الفني الي الموضوع الجمالي

حينما يصبح العمل الفنى موضوعا جديرا للإدراك من قبل مشاهده، أى متي يكون اتجاه الإدراك فى صلب ما هو جمالى وفنى فى العمل الفنى ذاته، فإن العمل الفنى يقودنا نحو الموضوع الجمالى : «الموضوع الجمالى هو العمل بقدر ما يكون مدركا ، وبين الاثنين يوجد هذا الفارق الوحيد فى أن شعورا قد وقع، وهو شعور يصبح أكثر كتمانا وانقيادا ما أمكن ذلك ، ولكنه يسمح بعبور الموضوع من الظلمة الى الضوء ومن واقع الظرف الى الواقع المدرك» [٤]. وعلى هذا النحو يتأسس الموضوع الجمالى ، بأن يصبح معنى العمل الفنى محل تأمل

(*) يقصد «دوفرين» بالجمهور تلك المجموعة العابرة والضيقة لأولئك الذين يشهدون التنفيذ – المرجع نفسه ، ص ٨٣.

(1) Dufrenne (Mikel). Phénoménologie l'expérience esthétique, p. 290.
(2) Ibid., p. 109.
(3) Ibid., p. 75.
(4) Ibid., p. 297.

خاص، ذلك لأن المتلقى بصدد اكتشاف المزية الجمالية التي تميز هذا العمل الفنى وليست هذه المزية غير القدرة علي التعبير التي يمتلكها الموضوع الجمالى لكونه «شبيها بالذات» Quasi-sujet[١] .

والتعبير هنا L'expression «ليس غير التجاوز فى اتجاه معنى ، ويبرز فى ضوء هذا المعنى وجها جديدا للموضوع» [٢]. من هنا نصل إلى نتيجة مهمة مؤداها أن «الموضوع الجمالى هو دوما لغة» [٣]، أي مجال محسوس يحضر فى كيفية لغوية معينة تحدد للموضوع الجمالى شكل وجوده – بل «هو الشكل»[٤] فى نظر «دوفرين» . وانطلاقا من هذا الاعتبار ، يكون الموضوع الجمالي مستوعبا لأمرين هامين : يتعلق الأمر الأول «بكينونة الموضوع التى ترفض أن تختزل إلى كينونة تمثيل» [٥] ويتعلق الأمر الثانى فى كون «هذه الكينونة متعلقة بالإدراك وتتم فيه ، فهذه الكينونة مظهر apparition [٦] وكلا من الأمرين يفصلان الصياغة المركبة التى انتجتها قراءة «دوفرين» للفيلسوفين «سارتر» Sartre و «ميرلوبونتى» Merleau-Ponty ، ومفادها «الوجود فى ذاته – لذاته – لأجلها» L'en-soi pour-nous ، وهى صياغة تحدد الارتباط المكاني والزماني للموضوع الجمالى بالسياق الآخر الذى آتى منه ويفتحه على نحو متجدد أمام إدراكنا ، أى أن الإدراك لذات العمل الفنى أو فى ذاته، يبقى غير منفصل عن المجال الإدراكى للذات المدركة التى تظل تنتمى الى العالم وهي تتأمل العمل الفنى بمعني أن إدراك العمل الفنى لا يلغى وجود هذه الذات التى تتحمل عبء الكشف بل يعزز من وجودها وحضورها ، لأنه فى هذه الحالة فإن تعابير من قبيل «فى ذاته» L'en-soi و «لأجل ذاته» Pour-soi هى مستويات أنطولوجية تحاول

---

(1) Ibid., p. 255.
(2) Phénoménologie de l''expérience esthétique, p. 247.
(3) Ibid., p. 199.
(4) Ibid., p. 293.
(5) Ibid., p.287.
(6) Ibid., p. 287.

تحصين الوجود الإنساني في المكان والزمان . وهو لربما ما يفسر «الاغتراب» Aliénation الذي يعيشه القارىء مثلما يعيشه الفنان لأنه هو الآخر «يضحى بالوجود الذاتي على الوجود الموضوعي» [١]. فالإدراك الجمالي بمقدار ما هو شعور ، فهو اغتراب[٢] : أي أن الإدراك الجمالي الذي تصل إليه الذات المدركة تجاه العمل الفني ، يجعلها تضيع في المعنى الذي تتمه ، لأنها تدرك أنها ليست «غير وسيلة»[٣] لإتمام هذا المعنى لاغير . فالعمل يحتاج إلى بمقدار ما أحقق حاجته . ولذلك يرى «دوفرين» ان «الاغتراب يصحح القصدية : إذ لا يمكنني القول إنني أؤسس الموضوع الجمالي ، فهو يتأسس في من خلال الفعل ذاته الذي بواسطته أقصده، لأني لا أقصده بوضعه خارجا عني وإنما بالانقطاع إليه » [٤].

ويتضح في هذا المستوى ما يمكن أن يسفر عليه الإدراك الجمالي للموضوع الجمالي ، إذ الانتهاء «بالاغتراب» يمثل أقصى ما يمكن أن تصل إليه فينومينولوجيا الإدراك في لحظات انشغالها التأملي بموضوع العمل ذاته .

حقيقة الموضوع الجمالي من الخاص إلي الكلي

يرى «دوفرين» أنه ينبغي ان نثمن البُعد الإنساني الموجود في الإدراك الجمالي، لأنه يؤكد أن «التأمل الجمالي هو فعل اجتماعي بالماهية»[٥] ، وذلك من خلال سلسلة الاحالات المتبادلة بين النص ومعناه من قبل القارىء : فالمعنى يحيل دوما على آخر – غير مؤلفه – يجعل من حضور هذا الآخر إسهاما وجوديا في

---

(1) Ibid., p. 286.
(2) Ibid., p. 296.
(3) Phénoménologie de l"expérience esthétique, p. 296.
(4) Ibid., p. 107.
(5) Ibid., p. 106.

عملية تشكل المعنى وكينونته ولذلك «يتجاوز الإنسان خصوصيته أمام الموضوع الجمالى ويغدو مهيأ للإنسانى الكلى» [1]: أى أن المتلقى (هذا الإنسان الذى لا ينفصل عن كينونته الإنسانية بجوار العمل الفنى) يتخذ من درجات حضوره فى بنية العمل الفنى وإدراكه ، مسافة للتأمل يتجاوز فيها ذاته ويقترب فيها أكثرمن مفهوم أنسانى شامل يحقق وحدة التنوع . ومن ثمة كانت «حقيقة الموضوع الجمالى ثرية وملحة فى الوقت ذاته ، ثرية لأنها لا تتعلق فقط بواقع مادى يتحكم فيه وإنما بتعبير ينبغى إدراكه ، وملحة لأنه يبدو أن هذه الحقيقة تتعلق بنا للاضطلاع بها» .

هكذا تغدو «حقيقة» الموضوع الجمالى متعلقة بالضرورة بالمشاهد ، لأنه يفترض من هذا الأخير أن يتم خصوصيته من خلال ما يكرسه من حضوره في فهم العمل الفنى وعالمه .

خلاصة :

يسفر ما تقدم بيانه من خلال ما تم عرضه لأهم الخطوط العامة التى تشكل الرؤية الفينومينولوجية تجاه الظاهرة الجمالية لدى كل من «غادامير» و دوفرين ، عن مدى التقارب بين الرؤيتين بفعل الميراث الفينومينولوجى المشترك – غير أن هذا لم يمنع من وجود تباين واضح على مستوى الكيفيات الإجرائية فى تحليل العمل الفنى نتيجة اختلاف الأفق الإدراكى بينهما .

إن أهم ما يمكن أن نستخلصه فى هذا النطاق هو محاولة فهم الخبرة الجمالية انطلاقا من خبرة اللغة فى الموضوع ، وهو ما يجعل مهمة الفينومينولوجى أقرب من الأركيولوجى فى مسألة البحث والكشف عن دلالة الخفى حتى يتجلى إلى السطح . وهو ما يعبر عنه «بالانفتاح» على لغة المعنى الكامن قصد استيعاب سياقه ومقاصده ، وهو الأمر الذى يعكس الاهتمام بذات

---

(1) Ibid., p. 97.

العمل الفنى والسعي نحو احتواء مضمونه ، فى ظل مسافة تحقق للعمل استقلاليته عن القارىء من جهة (ماهية العمل فى مقابل ماهية القاريء) وكذا استقلالية الدلالة التى ينتجها هذا القاريء عن مضمون العمل من جهة أخرى («قصدية» القاريء فى مقابل «قصدية» العمل / النص) .

من هنا نلاحظ عموما أن مكتسبات المنهج الفينومينولوجى لغوية حصرا، لكونها تؤسس منطلقاتها المعرفية تجاه الموضوع انطلاقا من خبرات اللغة التى تكتشفها الذات المدركة خلال مسارها الدؤوب والأليم في فهم «مظهر» العمل ولغته غير أن امتداد هذا الكشف وعمقه يتعلق أكثر بالأفق التأويلى الذى يضع «الموضوع القصدي» وأفق انتظاراته محل خبرة لغوية قابلة للتأويل . ومن ثمة كانت فعالية هذا المنهج الفينومينولوجى تجاه الظاهرة الجمالية بمثابة خبرة حية يعيشها الفينومينولوجى ذاته لأنه بصدد التأمل فى داخله .

لكن ، هل هذا الأفق التأويلى كفيل بفهم كل الخبرات الكامنة في العمل الفنى؟ ذلك ما لا يمكن القطع فيه ، لأن «الفن العظيم يهزمنا» [1] كما يقول «غادامير» ذلك أن مجال الإدراك هنا يتجاوز الإدراك علي حد تعبير «دوفرين». والأمر كله مردود إلى لعبة القراءة ، لأنه فى آخر المطاف فإن «مفردات من قبيل الغياب أو الحضور تحدد موقفي تجاه العمل أكثر من طبيعته»[2] .

وهذا ما يجعل من لعبة القراءة فنا فرديا يستحيل تجنب آثاره الجانبية حينما نكون داخل شرك اللعب (لعبة المعنى خارج مواقع اللعب/ التأويل) .

---

(١) تجلى الجميل ومقالات اخري ، ص ١٢٢.

(2) Phénoménologie de l"expérience esthétique. p.247.