

المنهج الفينومينولوجي وافق تأويله للظاهرة الجمالية

الأستاذة / عمارة كحلي*

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

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

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

* جامعة مستغانم - الجزائر .

الجمالي بين التصور الوصفي للإجراء وبنائه الباطني داخل آفاق الموضوع .
كيف يقرأ الفنيومينولوجي أبعاد منهجه داخل العمل الفني ؟ كيف يتأمل
خبرته أمام عمل فني وهو غير منفصل معرفيا عن أدواته الإجرائية؟
تلك بعض التساؤلات التي تحاول اثارها هذه المقاربة من خلال محاوره
رؤية «غادامير» أولا ثم رؤية «دوفرين» ثانيا .

الأفق التأويلي للفن عند هاتش جيورج غادامير Hans Georg Gadamer

حينما يتحرى «غادامير» في مسألة الفن ، فهو يتحرى بالدرجة الأولى فهم
العمل الفني ولغته من مجال خبراتنا . فهو ينشد تلك «الألفة» التي تجعل العمل
الفني «يتحدى» متلقيه ، فيدفعه ذلك إلى مزيد من التأمل . وعلى هذا النحو ،
يؤسس «غادامير» فينومينولوجيا التأويل انطلاقا من «المشاركة الفعالة» للمشاهد
وليست هذه المشاركة غير المحاوره و «الانصات لما يود الفن أن يقوله لنا» (١) .
ولذلك نجد خطاب «غادامير» - وهذا في مجموع مقالاته التي خصصها للفن -
يؤكد دوما على الوعي الجمالي الذي ينبغي ان يكون عليه المتلقى أمام العمل
الفني : ويقصد بذلك تلك المسافة الجمالية التي تقوم على مشاركة المعنى والخبرة
والأفق (أو على الأصح الوعي اللغوي بمسار «اللعب») ولعله ندرك من هذا
الجانب المهمة الهرمينوطيقية Tache Herméneutique التي يحاول «غادامير»
إنجازها من خلال وصفه للمجال الإدراكي للمتلقى وهو «يقترّب» من خبرة العمل
الفني . وانطلاقا من هذا البعد المنهجي ، تصبح هذه الخبرة موضوعا قصديا
يكشف هويته المتلقى . إذ تكمن هوية العمل على وجه التحديد في أن هناك شيئا
ما يكون مقدا «ليفهم» . أي أنه يطالبنا بأن نفهم ما يقوله أو «يقصده» . فالعمل

(١) غادامير - هاتش - جيورج ، تجلي الجميل ومقالات أخرى ، تحرير : روبرت برناسكوني ،
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 الذي قبل التحدى » (١) .

هكذا يغدو العمل الفنى مجالا خصبا للمساءلة والمحاورة من خلال الإحالة المتبادلة بين «قصديّة» النص (فكل عمل فنى كان شكله هو نص) * و«قصديّة» 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 الأفكار المسبقة كى تحاصر ماهية الشيء وذلك من

(١) المرجع نفسه ، ص ١٤٠ .

* حينما نعمم «النص» على جميع الأشكال الفنية ، فذلك لكى نشير إلى قابليتها للقراءة، أى كونها مجالا للتعرف يمهّد 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 الذي تنتمي اليه «بين قوسين» ، أى تعليق الحكم مؤقتاً Epoché ، وهو ما يُعرف «بالرد الفينومينولوجي» * .

من هنا ، فإن مواجهة الفن هي مواجهة لماهية الفن فى الشعور ، وفى الوقت نفسه احتواء لخبرة العمل الفنى داخل ، خبرتها . ذلك أن «الجمال - فى نظر «غادامير» ليس شيئاً آخر ، سوى دعوة الحدس ، وهذا ما نسميه «عملاً» (فنياً)^(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 دائماً لغة تعرف»^(٣) . ويعنى التعرف أننا أصبحنا نعرف شيئاً ما على نحو أوثق مما كان فى استطاعتنا عندما لفت انتباهنا فى أول لقاء به . فالتعرف يستخلص الدائم من العابر^(٤) . وانطلاقاً من هذا الاعتبار ، سيكون «التعرف» مدخلاً لفهم العمل الفنى من قبل المتلقى ، وستكون خبرة التعرف نتاجاً لغويًا متقاسماً بينهما .

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

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

(١) غادامير ، تجلى الجميل ومقالات 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 الفني 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 وتدرک مضمونه «فى حالة من الترقب الشعورى المستمر»^(١) ، فإن هذه الذات تتجاوز ذاتها (تتعالى) وهذا الموضوع المحدد لا ينفصل عما تدرکه 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 و متماسك باطنيا . وهو يفعل على ذلك النحو الذى نتجاوز فيه أنفسنا من خلال النفاذ بعمق داخل العمل»^(٢) . ولعله من هذا الجانب، يحافظ العمل الفنى 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 القصدى 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 هي في النهاية أساليب ننمى بها ألفتنا بذلك العالم . فكلّ فن أياً كان نوعه هو شكل من أشكال التعرف يعمل على تعميق معرفتنا بأنفسنا ، ومن تم تعميق ألفتنا بالعالم أيضاً»^(١) .

وهو الأمر الذى يفسر بعد النظر تجاه العمل الفنى : فهذا الأخير يقوم بدور الوسيط الحيوى الذى يُقرب أواصر القربى بين القارئ وذاته من جهة وبين القارئ والعالم من جهة أخرى . غير أن هذا الدور منوط بمدى مشاركة القارئ واستجابته ، ذلك إن 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 أبداً .

أفق التأويل . الخبرة الفنية واللعب

يتوغل «غادامير» بعيداً فى التأويل من دون أن يتنكر لفينومينولوجيته أبداً : ذلك أن العمل الفنى وقد أضحى موضوعاً قصدياً فى شعور متلقيه ومجال ادراكه ، فإنه (هذا العمل الفنى) يصبح شبيهاً باللعب ومساره وهو مفهوم إجرائي يبرر التقارب بينهما من عدة نواح :

القصدية : «لعب شيئاً ما بقصد ما»^(٣) .

- يكشف اللعب عن «ظاهرة فائض النشاط ، أى تمثيل ذاتى حى»^(٤) .

(١) غادامير ، . تجلى الجميل ومقالات أخرى ، ص ٢١٦ .

(٢) نفسه ص ١٠٥ .

(٣) نفسه ص ٢٥٤ . (٤) نفسه ص ٩٩ .

- لا يعترف اللعب بالمسافة التي تفصل بين الشخص الذي يلعب والشخص الذي يشاهد اللعب^(١)

إن هذه العناصر تمثل لحمة التقارب بين ما يجرى في اللعب وما يجرى في الخبرة الفنية ، علي أساس أن هناك دوما قصدا ما من وراء الخبرة المباشرة بالأشياء التي تستقطب انتباهنا . ضف إلى ذلك ، تلك الخصوصية التي 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 مقارنة الخبرة الفنية ذلك أن «اللعب» ليس شيئا آخر غير خبرة إنسانية تستهويننا نحو البحث والكشف . وهذا البحث أو الكشف لا يحدث إلا بواسطة اللغة وداخلها ، «فلكى نفهم خبرتنا بالفن ، ينبغى أن يستهويننا البحث فى 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 أشكالاً 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 أخرى ، 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 الفني وننصت له «فعندما تنضج معرفتنا باللغة ، يصبح العالم قريبا منا ويكتسب استقرارا معيناً»^(١) .
ولعله ندرك من خلال هذا القول مدى العمق الذى ينبغى للمتلقى 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 الذى 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 تحدى لغوى أساسا و «التصدى» على هذا النحو هو تصدى 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»^(١) : فالموضوع هو ما يشكل بنية العمل الفني على نحو مستقل ومنفصل عما يجسده المجال الإدراكي لدى المتلقى تجاه هذا الموضوع. ومن ثمة يسمى «دوفرين» إلى فهم العمل الفني وما يجرى في أثناء تلقيه . وهو ما سيطلق عليه الموضوع الجمالي L'objet esthétique الذي يمثل ثمرة لقاء العمل الفني بالمشاهد : أي «أن يكون العمل الفني مدركا لذاته»^(٢) .

أو هو ذلك المسار الذي يخترقه «البصر» Le regard في لحظات تأمله للمشهد الفني ، لأنه لا نعدم - في هذه الحالة - من تنبيه «دوفرين» لنا: «يتوقف تأثير الموضوع الجمالي حيثما يتوقف البصر»^(٣) . وانطلاقا من هذا الاعتبار سيحاول «دوفرين» تأمل الأفق الإدراكي «للموضوع الجمالي» كما يتجلى (يظهر ويحضر) للقارئ بوصفه «منفذا وحيدا»^(٤) للعمل الفني .

لكن كيف يتم الإدراك الجمالي ؟ وكيف يحضر العمل الفني أمام مشاهده؟ (وهل ينبغي التفكير في مستويات الغياب أيضا في مقابل مستويات الحضور؟).

التأسيس المعرفي بالموضوع إدراك العمل الفني

يمثل العمل الفني موضوعا للمشاهدة ، وهو بذلك «مدرسة للانتباه فكما تتمرس قابلية الكشف تنمو قابلية الفهم ، فهم ما ينبغي أن يكون مفهوما، أي الولوج في العالم الذي يفتحه العمل»^(٥) . وهذا ما يجعل من هذا الأخير مصدرا

(1) Dufrenne (Mikel), Phénoménologie de l'expérience esthétique. Paris, Presses universitaires de France, 1967. Tomel: l'objet 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 كي يعرض نفسه للمشاهد»^(٢) وهو الأمر الذي من شأنه أن يؤسس الإدراك وشروطه لأنه «ليس للإدراك من مصدر آخر غير فهمه ، أي إدراكه في سياقه»^(٣) .

من هنا ، تتضح المعطيات الأولية التي تحدد الاقتراب الفينومينولوجي من العمل الفني ، إذ يسهم «حضوره المتعدد» في منح المشاهد فرصة أكبر للفهم - مجالاً أكبر للإدراك بل إن «دوفرين» يذهب بعيداً في تصويره للإدراك حينما يراه على الدوام «مسرحاً 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 هي نتيجة هذا الجهد وغايته»^(٤) ، ولربما ندرك في هذا الصدد ملامح الإحالة الفينومينولوجية للإدراك بوصفه عنصراً من عملية التأسيس المعرفي بالموضوع ، ذلك أن الإدراك هو بمعنى آخر هذا «الحضور مع» الذي يجعل الموضوع مدركا (حاضرا) وحييا في خبرة متلقيه ، ولأجل ذلك «ينتظر العمل من المشاهد تكريسه وإتمامه في الوقت نفسه»^(٥) هو «تكريس» - Consé- cration في معناه الباطني الذي ننتظر منه الانصراف الكلي في موضوع العمل ذاته ، وهو أيضا «اتمام» Achevement في معناه المحسوس الذي يعايش «البعد الجمالي للعلامة»^(٦) فينجز عندئذ ما يتمه الفنان في عمله . غير أنه في المقابل ، ينبغى على الموضوع أن يمارس نوعا من السحر - علي حد تعبير «دوفرين» - كي يتسنى للإدراك أن يُبعد إلى المستوى الثاني 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 في المستوى الأول»^(١). وهو الأمر الذي يفترض وجود معيار فني مشترك ينبغي توفره في العمل الفني ولدى مشاهديه أيضا ذلك أن «الجمهور * هو الآخر - ينتظر من العمل الفني ترقيته إلى مصف الإنسانية» Le public attend de^(٢) L'œuvre sa promotion a l'humanité الإنسان ولا بد أن يكون التأثير مضييفا لدلالة انسانية يفترض وجودها داخل العمل الفني ومن ثمة تتقاسم أعباء الإدراك بين الطرفين : الفنان الذي أنجز عمله ويظل حاضرا فيه ، «حضورا محايا للمحسوس»^(٣) ، إلى جانب القارئ الذي يقوم بدور المشاهدة ومن ثمة بمهمة الإدراك لدلالة هذا العمل. وهي دلالة ذات مستويات متباينة من الفهم لكونها تمثل مستويات حضور القارئ في العمل أولا وأخيرا .

خبرة المشاهدة : من العمل الفني الي الموضوع الجمالي

حينما يصبح العمل الفني موضوعا جديرا للإدراك من قبل مشاهديه، أي متي يكون اتجاه الإدراك في صلب ما هو جمالي وفني في العمل الفني ذاته، فإن العمل الفني يقودنا نحو الموضوع الجمالي : «الموضوع الجمالي هو العمل بقدر ما يكون مدركا ، وبين الاثنين يوجد هذا الفارق الوحيد في أن شعورا قد وقع، وهو شعور يصبح أكثر كتماننا وانقيادا ما أمكن ذلك ، ولكنه يسمح بعبور الموضوع من الظلمة الى الضوء ومن واقع الظرف الى الواقع المدرك»^(٤). وعلى هذا النحو يتأسس الموضوع الجمالي ، بأن يصبح معنى العمل الفني 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 الفني وليست هذه المزية غير القدرة علي التعبير التي يمتلكها الموضوع الجمالي لكونه «شبيها بالذات» Quasi-sujet^(١).

والتعبير هنا L'expression «ليس غير التجاوز في اتجاه معنى ، ويبرز في ضوء هذا المعنى وجها جديدا للموضوع»^(٢). من هنا نصل إلى نتيجة مهمة مؤداها أن «الموضوع الجمالي هو دوما لغة»^(٣)، أي مجال محسوس يحضر في كيفية لغوية معينة تحدد للموضوع الجمالي شكل وجوده - بل «هو الشكل»^(٤) في نظر «دوفرين». وانطلاقا من هذا الاعتبار ، يكون الموضوع الجمالي مستوعبا لأمرين هامين : يتعلق الأمر الأول «بكينونة الموضوع التي ترفض أن تختزل إلى كينونة تمثيل»^(٥) ويتعلق الأمر الثاني في كون «هذه الكينونة متعلقة بالإدراك وتتم فيه ، فهذه الكينونة مظهر apparition^(٦) وكلا من الأمرين يفصلان الصياغة المركبة التي انتجتها قراءة «دوفرين» للفيلسوفين «سارتر» Sartre و «ميرلوبونتي» Merleau-Ponty ، ومفادها «الوجود في ذاته - لذاته - لأجلها» L'en-soi pour-nous ، وهي صياغة تحدد الارتباط المكاني والزمني للموضوع الجمالي بالسياق الآخر الذي أتى منه ويفتحة على نحو متجدد أمام إدراكنا ، أي أن الإدراك لذات العمل الفني أو في ذاته، يبقى غير منفصل عن المجال الإدراكي للذات المدركة التي تظل تنتمي الى العالم وهي تتأمل العمل الفني بمعنى أن إدراك العمل الفني لا يلغى وجود هذه الذات التي تتحمل عبء الكشف بل يعزز من وجودها وحضورها ، لأنه في هذه الحالة فإن تعابير من قبيل «في ذاته» L'en-soi و «لأجل ذاته» Pour-soi هي 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.

تحسين الوجود الإنساني في المكان والزمان . وهو لربما ما يفسر «الاغتراب» Aliénation الذي يعيشه القارئء مثلما يعيشه الفنان لأنه هو الآخر «يضحى بالوجود الذاتى على الوجود الموضوعى»^(١) . فالإدراك الجمالى بمقدار ما هو شعور ، فهو اغتراب^(٢) : أى أن الإدراك الجمالى الذى تصل إليه الذات المدركة تجاه العمل الفنى ، يجعلها تضيع فى المعنى الذى 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 يمكننى القول إننى أؤسس الموضوع الجمالى ، فهو يتأسس فى من خلال الفعل ذاته الذى بواسطته أقصده ، لأنى لا أقصده بوضعه خارجا عنى وإنما بالانقطاع إليه»^(٤) .

ويتضح فى هذا المستوى ما يمكن أن يسفر عليه الإدراك الجمالى للموضوع الجمالى ، إذ الانتهاء «بالاغتراب» يمثل أقصى ما يمكن أن تصل إليه فينوميولوجيا الإدراك فى لحظات انشغالها التأملى بموضوع العمل ذاته .

حقيقة الموضوع الجمالى من الخاص إلى الكلى

يرى «دوفرين» أنه ينبغى ان نثمن البعد الإنساني الموجود فى الإدراك الجمالى ، لأنه يؤكد أن «التأمل الجمالى هو فعل اجتماعي بالماهية»^(٥) ، وذلك من خلال سلسلة الاحالات المتبادلة بين النص ومعناه من قبل القارئء : فالمعنى يحيل دوما على آخر - غير مؤلفه - يجعل من حضور هذا الآخر إسهاما وجوديا فى

(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 الجمالي ويغدو مهياً 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 أكثر من 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 فى 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 انطلاقاً 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 الفني والسعي نحو احتواء مضمونه ، في ظل مسافة تحقق للعمل استقلاليته عن القارئ من جهة (ماهية العمل في مقابل ماهية القارئ) وكذا استقلالية الدلالة التي ينتجها هذا القارئ عن مضمون العمل من جهة أخرى («قصدية» القارئ في مقابل «قصدية» العمل / النص) .

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

لكن ، هل هذا الأفق التأويلي كفيل بفهم كل الخبرات الكامنة في العمل الفني؟ ذلك ما لا يمكن القطع فيه ، لأن «الفن العظيم يهزمنا»^(١) كما يقول «غادامير» ذلك أن مجال الإدراك هنا يتجاوز الإدراك علي حد تعبير «دوفرين». والأمر كله مردود إلى لعبة القراءة ، لأنه في آخر المطاف فإن «مفردات من قبيل الغياب أو الحضور تحدد موقفنا تجاه العمل أكثر من طبيعته»^(٢) .

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

(١) تجلي الجميل ومقالات أخرى ، ص ١٢٢ .

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