

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 مقارنة 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؛ الإدراك؛ 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 نجدتها 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 كلّ تحديد للفينومينولوجيا هو جهد فكري لمُعاودة السؤال حول الفلسفة، حول أسسها وموضوعها ومنهجها وغايتها. لا تتعَيّن 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، فالفلسفة الحَقّة هي الفلسفة العلمية، إنّها علم وصفي، يختص بوصف الأشياء ذاتها دون افتراض مسبق. والفيلسوف ليس معنيا بالإنصات إلى الرؤى والأفكار المُستمدة 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 قُدّر لهذا التيار أن يحتل مكاناً بارزاً في الفكر الفلسفي المُعاصر، بسبب مرونته، واتساع أفاقه، 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 عرفتها 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 والتقهر والارتكاس.

بأي معنى، يُمكن القول أنّ الجمالية المُعاصرة، ساهمت في تفكيك وهدم وتقويض العقلانية الراهنة، والمُساهمة في تحقيق وضع إنساني، يتجاوز أُفق 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 للزعة الموضوعية، على فكرة عالم الحياة، الذي يفتح المجال أماما نطولوجيا الفهم. إنّ ما انتهى إليه "هوسرل" بعد نقده للزعة الموضوعية، هو تسليط الضوء على ذلك النوع من التجربة، الذي يسبق معالجة العلم لها، كتجربة العالم المعيش. إنّ "هوسرل"، ومن خلال مُحاولتها 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 "أوالنا الترنسندننتالية. 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 لهرمينيوطيقا غادامر:

تعتبر الفينومينولوجيا أداة منهجية لوصف الظاهرة بدون تحيزات، حيث يتم التخلي منهجيا عن كلّ التفسيرات المُتعلقة 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 الهرمينيوطيقا الغادامرية على نحو ما، تبلورت في "الحقيقة والمنهج"، كانت مُحاولة لإدماج الفينومينولوجيا الهوسرلية المتأخرة المهتمة بعالم الإنسان المعيش، مع الهرمينيوطيقا لدى "هيدغر" المهتمة بتفسير الوجود الإنساني، في صلته الحميمة بالوجود العام. إنّ هرمنيوطيقا 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 المباشر والواضح بالوعي الهرمينيوطيقي، 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 لاحتاج فيها لأن نكون واعين نقديا بالمُحددات المُمكنة(7).

إنّ اكتشاف "هيدغر" للأهمية الأنطولوجية للفهم هي نقطة التحول الرئيسة في النظرية الهرمينيوطيقية، ويمكن فهم عمل "غادامر" باعتباره مُحاولة لعمل تطبيقات لنقطة البدء الجديدة التي يقدمها "هيدغر". فكل تفسير - حتى التفسير العلمي - يكون محكوما بموقف المُفسر المُتعين، فلا يوجد استبعاد

للفروض المسبقة، أي تفسيرات "لا مُتحيّزة"، لأنه بينما يُمكن للمُفسر أن يُحرّر نفسه من هذا الموقف أو ذلك، فإنه لا يستطيع أن يُحرّر 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 "شلنج" Schelling 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 تضيف طابعا ذاتيا على الجميل، تضرب بجذورها في كتاب "نقد ملكة الحكم" لـ "كانط". إن "كانط" أرسى الأرضية المنهجية الصلبة لهذا الوعي الجمالي، عندما ربط الحكم الجمالي بحالات وظروف الذات. ثم إن 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 حددها غادامر- في تجاوز هذا الاعترا ب 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. و فقط 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 مُجرد مسألة جمالية (9).

الفن كظاهرة تتطلب تفسيراً:

ترتبط الاستطيقا بالهرمنيوطيقا على نحو لا يقبل الانفصام. ويرى "غادامر" أنّ علم الجمال ينبغي أن يكون مُستغرقاً في علم الهرمنيوطيقا، وفي المقابل، ينبغي على الهرمنيوطيقا أن تكون مُحدّدة 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 المُتمثلة 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 لأليات 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. إنّه يمتلئ حميمية غامضة تستحوذ على وجودنا كلية، كما لو أنّه لا توجد مسافة على الإطلاق، وكل لقاء به إنّما يكون لقاء مع أنفسنا (12). بناء على ذلك، فإنّنا لا نتوجه إلى العمل الفني بقصد تفسيره فحسب، ولكننا

ندخل في مجال خبرته من أجل تفسير أنفسنا أيضا. إنَّ وعي المُفسر ليس أكثر نقاء، وليس أكثر شفافية بالنسبة لنفسه من العمل الفني. إننا أيضا في حاجة إلى فهم أنفسنا، تماما كما أنَّ الفن أكثر من فن، كذلك أيضا خبرة الفن أكثر من خبرة جمالية خالصة، إنَّها حالة من الفهم الذاتي(13).

الجمالية الفينومينولوجية عند ميرلوبونتي:

يحتل "الجسد" أهمية خاصة في فينومينولوجيا "ميرلوبونتي"، لأن العمل الفني يُعبّر في رأيه عن انتمائنا للعالم وارتباطنا بالوجود أو الكينونة من الناحية الأنطولوجية. لذلك يُمكن القول أنَّ الجسد يشغل من دون شك مكانة مركزية في فلسفة "ميرلوبونتي". ويرى "ميرلوبونتي" أنَّ 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 ينشط 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، المستقلة 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 نفك 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 تضيق 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 قُدرتها 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

الفيينومينولوجي، والجسد لا يُشبه الأشياء الموجودة في العالم، لأنه يُمثل ذلك "المعيش" Le vécu، المتفرد بالتجربة الذاتية التي يتعدت تفسيرها علميا وموضوعيا، غير أن هذا الكلام لا يُفهم منه بأن "ميرلوبونتي" يقف موقفا مُعاديا للعلم أوفرض المعرفة العلمية بالكلية، وإنما عمل على وضعها في السياق الفلسفي، الذي يقود إلى فهم حقيقة الجسد وإدراك كُنْهه وماهيته. ولهذا أكد على ضرورة الرجوع إلى عالم الحياة الأصلي، والعودة إلى الأشياء ذاتها، تطبيقا للمنهج الفيينومينولوجي، الذي يهدف إلى تحقيق الرؤية المباشرة للعالم، وفق تجربتنا، لأن هذه التجربة هي المجال الحقيقي، التي تتضمن عالم العيش وعالم الحياة(15).

إنّ قراءة "ميرلوبونتي" للأصول الفيينومينولوجية وتحليله لخبرة الإدراك الحسي، كشفت عن ارادة لتأسيس الاشتغال الفلسفي على الخبرة الجمالية. وإن كانت هذه الارادة، في جانب منها، استمرارا للتقليد الفلسفي لتجاوز بدهاها 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 الفيينومينولوجية 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. وثانيتهما، يُبلور تصورا جديدا للانطولوجيا، يجعل من الجسد ذاتا جديدة لكشف الوجود. وهذا يفترض من جهته أنّ الفن ليس مُحاكاة أو إعادة إنتاج 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 الفيينومينولوجي(18).

وعلى هذا النحو، يُمكن أن نلاحظ مع "ميرلوبونتي" أنّ في التجربة الفيينومينولوجية، يكون الجسد المرئي في عداد الأشياء، إنّه دائما "هنا"، بحيث يحدث نوع من التشابك أو التقاطع مُجددا بين الرائي والمرئي، بين العين والشيء الآخر، لأن الجسد الخاص، والأشياء المُتواجدة 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 البيّنة 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 المُميزة 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 تعبيرا ولغة حوار أوحديث، 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 يقنّ الخبرة فيما بعد في رموز. ولذلك فإن تعبير الجسد يكون أوليا، فهو لا يكون تعبيرا في رموز أوتصورات، وإتّما في اشارات أوإيماءات (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، أُطلق

"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 كلّ هذه الأنواع إلى معنى واحد، يُمكن التعبير عنه، بكلمة واحدة هي "الانفصال"، فإن الأمر لا يختلف كثيرا بالنسبة لمفهوم "غادامر" عن "الاغتراب". وفي الحقيقة، برغم اهتمام "غادامر" المتزايد 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 المجتمع 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 وواع 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، وإنما 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، تمتزج 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 المحايث للعمل بوصفه أدبا، قدر ما يكون متحولا إلى نتاج سوسيوثقافي لأحداثه السابقة أو لبيئته. لهذا ليس للعمل الفني الأدبي أي مكان في التاريخ، ولا يمكن 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، فخبثته وتفسيره، لا يمكن 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 مُبدعها. 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 أنّه يُولي اهتماما خاصا بالأدب باعتباره تراثا مكتوبا. فالأدب ليس استمرارا ميتا لوجود بعيد، أصبح مُتاحا لخبيرة العصر الحديث، إنّهُ وظيفة لحفظ التاريخ، ومن ثم فهو يستحضر تاريخه المُختفي داخل كلّ 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 لعباً ورمزاً:

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 مُميّزة للذاتية. وصف "كانط" خاصية المتعة بالجميل، باعتبارها حالة ذهنية من الحساسية، تترافق فيها مع ملكتنا 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). وملتزم أيضاً، خارج علم الجمال، عند "نيتشه" و"فتجنشتين" و"دريدا"، إنّما مما لا يقبل المناقشة، أنّ اللعب والمباراة موظفان لطرح سؤال الحقيقة، أو على نحو أكثر وضوحاً لتقويض دعوى الحقيقة (31).

وإن على ذلك يرى البعض أنّ تألوث 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 كثيراً، إذ أنّ "غادامر" نفسه قد حدّد الهدف مُباشرة من إعادة طرح هذا المفهوم في نظريته الجمالية. وفي هذا الصدد يقول: "إني أمل في تحرير هذا المفهوم من المعنى الذاتي، الذي يحوزه كانط وشللر، والذي يسود مُجمل علم الجمال الحديث وفلسفة الإنسان" (32).

بناء على ذلك، إنّ اللعب . من حيث الارتباط بخبرة الفن وفقاً 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 يتحدانا كي نُحاول أن نفهمه. وهو يفعل ذلك عن طريق التأكيد على عنصر المُشاركة، من جانب المُلاحظ، لا غنى عنه لكل فن، تقليدي أو معاصر (34).

جماليات الحداثة 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 انقاذ الحداثة إستطيقيا بعد ما أخفقت أدواتها وتقنيها، والحفاظ على وعودها بالسعادة والتحرّر التي ما انفكت تخلفها. وفي هذا المنحى، يحق لنا تقديم السؤال المنهجي الآتي: هل بإمكان البديل الإستطقي أن ينتشل الحداثة من أتون العقلنة الأداة والحسابية؟ لا تسلم النظرية النقدية من اكتساح الايديولوجيا المعممة، 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 برمتها، والذي يجعل التخلص من الايديولوجيا في طابعها المُعمم أمرا غاية في الصعوبة، إن لم نقل ضريبا من المُستحيل. لم يكن أمام النظرية النقدية، سوى أن تتحول إلى نظرية سلبية، وأن تتخلى عن النقد والجدل، وأن تنكب عن مهمتها المُتمثلة في تفكيك نسق العقلنة. ومن ثم وجدت نفسها مضطرة إلى التباعد عن الواقع، فيما يشبه السلبية، لأن الايديولوجيا المعممة تكتسح كل المجالات، ولا تترك للنظرية، كيفما كانت فرصة للتكوّن والتشكّل (35). ويعتبر "هابرماس" هذا الشكل المشوّه 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 شكلا زائفا للعقلنة، والذي تتحول بمُوجبه 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 الحداثة التواصلية، عندما يطرح مفهوما مُوسعا للعقل، ضد العقل المتمركز على الذات. ينسب "هابرماس" التحول الاستطقي عند "أدرنو" إلى تشخيصه غير المشروع لأزمة الحداثة، وخاصة أزمة العقلنة، منحيت خطه بين العقل وطاقته التحرّرية، والعقل الأداة 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 الاستطبيقية، من حيث قدرتها على حلِّ أزمة العقلنة جملة وتفصيلاً، بسبب خيبة أمله في طاقتها التحررية. فالاستطيقا في تصوّره، قادرة على حلِّ إخراجات ونقائض العقلنة الحديثة، فيُضفي عليها قوة سحرية أشبه بأسطورة جديدة (36).

إنَّ مُفارقة العقل الأدوات . 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 طابعاً عقلاً ومؤسساتياً. كما أنّ العقل الأدوات قد ارتبط في سياق مسار الحداثة الغربية بالمؤسسات 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 المؤسسات 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 أزمت الإنسان المعاصر، بروح فلسفية، تأسست على الممارسة النقدية، والتي سعى من خلالها الفلاسفة، إلى الانتقال من الوصف والتشخيص، إلى مواجهة الأزمت فيأطرها وسياقاتها، ومن التفسير إلى الفهم وفهم الفهم، الذي يتجلى بدوره في تحليل ظواهر الإنسان، في مُنتقلاتها وفي تجلياتها على مستوى الواقع. ومن بين هذه الظواهر الحاملة لمُعاناة الإنسان في راهنيتها، الظاهرة الجمالية، بما تحمله من معارف وخبرات وممارسات. في هذا

المنحى، شكلت الفينومينولوجيا المتعالية عند "هوسرل" إلى حل 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 المشترك 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 مقارنة سوسيولوجية، وتوظيفهم لنظريات ونتائج العلوم الاجتماعية والإنسانية، الأمر الذي مكّنهم من التعمق في نقد الخطاب الوضعي، ومناقشة أهم الإشكالات الفلسفية التي شكّلت نقاط الارتكاز في أزمة الإنسان المعاصر.

الهوامش:

1. محمد محسن الزارعي، إدموند هوسرل الفينومينولوجيا ومسألة المثالية، ط 1، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2010، ص: 131.
2. جان غرانديان، المنهج الهرمنيوطيقي للفينومينولوجيا، ترجمة عمر محبيل، ط 1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007، ص: 20.
3. ماهر عبد المحسن حسن، غادامر مفهوم الوعي الجمالي في الهرمنيوطيقا الجمالية، ط 1، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2009، ص: 5.
4. هشام معافة، التأويلية والفن عند هانس جيوارج غادامر، الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2010، ص: 70.
5. ماهر عبد المحسن حسن، غادامر مفهوم الوعي الجمالي في الهرمنيوطيقا الجمالية، مرجع سابق، ص: 31.
6. هانس جيوارج 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 جيوارج غادامر، المرجع السابق، ص: 102.
10. هانس جيوارج غادامر، الحقيقة والمنهج، ترجمة حسن ناظم عليو، حاكم صالح، دار أوبا، طرابلس، ليبيا، ط 1،

- 2007، ص: 120.
11. هانس جيورج غادامر، 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 غادامر، تجلي الجميل، المرجع السابق، ص: 106.
14. كمال بومنيير، مقاربات في الجماليات المعاصرة، ط 1، 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)، ط 1، 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)، ط 1، دار العربية للعلوم- ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2009، ص: 93.
22. سيد أحمد مخلوف، في الخلفية الفلسفية لمشروع ميرلوبوتي الفلسفي - قراءة في المنطلقات والأسس، ضمن كتاب (الفلسفة الفينومينولوجية الوجودية عند موريس ميرلوبوتي - من أولية الوعي إلى مُساءلة الوجود)، ط 1، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، دار الروافد الثقافية- ناشرون، بيروت، لبنان، 2014، ص: 67.
23. محمود رجب، الاعتراض: سيرة مصطلح، ط 2، دار المعارف، القاهرة، 1986، ص: 13.
24. ماهر عبد المحسن حسن، غادامر مفهوم الوعي الجمالي في الهرمنيوطيقا الجمالية، مرجع سابق، ص: 168.
25. هانس جيورج غادامر، 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، غادامر مفهوم الوعي الجمالي في الهرمنيوطيقا الجمالية، ص: 180.
28. هانس جيورج غادامر، الحقيقة والمنهج، مرجع سابق، ص: 193.
29. المرجع نفسه، ص: 198.
30. هانس جيورج غادامر، تجلي الجميل، ترجمة سعيد توفيق، مرجع سابق، ص: 259.
31. ماهر عبد المحسن حسن، غادامر مفهوم الوعي الجمالي في الهرمنيوطيقا الجمالية، ص: 221.
32. هانس جيورج غادامر، الحقيقة والمنهج، مرجع سابق، ص: 120.
33. المرجع نفسه، ص: 121.
34. يُنظر ماهر عبد المحسن حسن، غادامر مفهوم الوعي الجمالي في الهرمنيوطيقا الجمالية، ص: 222.
35. عبدالعلي معزوز، جماليات الحداثة-أدرنو ومدرسة فرانكفورت، ط 1، منتدى المعارف، بيروت، لبنان، 2011، ص: 34.
36. المرجع نفسه، ص: 39.
37. كمال بومنيير، مقاربات في الجماليات المعاصرة، مرجع سابق، ص: 56 - 57.