

فينومينولوجيا الفن والادراك الحسي عند ميرلوبونتي

الاستاذ الدكتور

جواد كاظم سماري الساعدي

الباحثة

زينب محمد علي مصطفى بشيبش

جامعة الكوفة - كلية الآداب

ملخص البحث :

يعد الفيلسوف الوجودي الفرنسي "موريس ميرلوبونتي" ابرز فلاسفة الفينومينولوجيا قبل ان يكون وجودياً لأنه من ابرز قراء هوسرل، حيث نجده سار على نهجه في دراسته للفينومينولوجيا من خلال وصف الخبرة المباشرة للأشياء أي من خلال الوعي بالأشياء. وقد حاول تطبيق المنهج الفينومينولوجي في فلسفته عموماً وفلسفته الجمالية او الفنية بصفة خاصة، لأن هذا المنهج يهدف الى عودة "الاشياء في ذاتها" وهذا كان شعار وهدف هوسرل. كما ذهب من خلال دراسته للفينومينولوجيا وتأثيره بها الى فكرة اساسية وهي : تجاوز العلاقة بين "الذات والموضوع" و "المرئي و اللامرئي" و "العقل و المادة"، كذلك تجاوز تقسيم سارتر للوجود "الوجود في ذاته" و "الوجود لذاته".

المقدمة :

يعد الفيلسوف الوجودي الفرنسي "موريس ميرلوبونتي" ابرز فلاسفة الفينومينولوجيا قبل ان يكون وجودياً لأنه من ابرز قراء هوسرل، حيث نجده سار على نهجه في دراسته للفينومينولوجيا من خلال وصف الخبرة المباشرة للأشياء أي من خلال الوعي بالأشياء. وقد حاول تطبيق المنهج الفينومينولوجي في فلسفته عموماً وفلسفته الجمالية او الفنية بصفة خاصة، لأن هذا المنهج يهدف الى عودة "الاشياء في ذاتها" وهذا كان شعار وهدف هوسرل. كما ذهب من خلال دراسته للفينومينولوجيا وتأثيره بها الى فكرة اساسية وهي : تجاوز العلاقة بين "الذات والموضوع" و "المرئي و اللامرئي" و "العقل و المادة"، كذلك تجاوز تقسيم سارتر للوجود "الوجود في ذاته" و "الوجود

لذاته". و أيضاً بين اهتمامه بأسس الفينومينولوجيا الاساسية وهي : القصدية والرد الفينومينولوجي والماهية من خلال علاقتها بالواقع أي الاتجاه الى العالم و الاشياء وهذا ما جعله يعرف بـ "الفيلسوف الواقعي" .

من هنا تبرز اهمية هذا البحث من خلال الجمع بين الاتجاهين "الفينومينولوجي و الوجودي" من حيث ان الفينومينولوجيا كان لها تأثير واضح على الفلسفة الوجودية برمتها. والذي يهمننا هو ميرلوبونتي الذي جمع بين الاتجاهين ليكون الفيلسوف الفينومينولوجي الوجودي حتى يخرج بأفكار جديدة ومتنوعة في فلسفته نتيجة تأثيراته وقراءته الكثيرة لكل من "هوسرل" و "هيدجر" و "سارتر". وسنرى كيف عادت فلسفته الجمالية والفنية الى فكرة اساسية ومركزية في الوجود وهي فكرة الجسد المعاش في الواقع. وقد كانت الخبرة الجمالية هي خبرة بظواهر الفن، نتيجة تأثيره بالفينومينولوجيا وبالمنهج الفينومينولوجي الذي يعود الى وصف الظواهر المباشرة، ومنها وصف الظواهر الفنية .

فينومينولوجيا الفن والادراك الحسي عند ميرلوبونتي

أولاً: علاقة الفينومينولوجيا بالفن

لقد ربط ميرلوبونتي نظريته الجمالية او الفنية بالفينومينولوجيا من خلال فكرة الجسد، فقد ((حاول دراسة العديد من مشكلات الفن لكن فهم نظريته الفنية، لا يتأتى الا بربطها بالفينومينولوجيا، خاصة في موضوع الجسد الذي يعتبره واسطة دخولنا الى العالم و الوجود، ومصدر تحديد تخيلاتنا و تمثلاتنا التي هي واقعية في الاصل)) (١). يقول ميرلوبونتي ((ان الجسد لا يمكن مقارنته بالشيء المادي، و انما يقارن بالأحرى بالعمل الفني، فالفكرة في اللوحة او في المقطوعة الموسيقية، لا يمكن ايصالها الا بنشر الالوان و الانغام)) (٢).

لقد كان مجال ظواهر الفن مجالاً خصباً وملائماً لتطبيق المنهج الفينومينولوجي، لان الظواهر بوجه عام هي خبرات، وظواهر الفن هي خبرات بنمط معين من الموضوعات التي تسمى موضوعات فنية او جمالية، هذه الخبرات الفنية او الجمالية قد تتمثل في رؤية فنية اولية ابداعية وهي "خبرة الفنان"، او خبرة جمالية ادراكية وهي "خبرة المتذوق"، او خبرة الناقد، هذا من جهة، ومن جهة اخرى، لقد ظهرت الفينومينولوجيا بوصفها فلسفة

او منهجاً للخبرة، فكانت في المقام الاول منهج لإعادة صياغة خبراتنا الادراكية والتخيلية ومجمل خبراتنا الشعورية. فكانت الخبرات الفنية والجمالية مشاركة في هذه الخبرات جميعها، وبالتالي من الطبيعي ان يحدث لقاء خصب بين الفينومينولوجيا كمنهج والفن كموضوع(٣).

ورغم هذا اللقاء بين الفينومينولوجيا والفن، هناك نقطة اختلاف بينهما، وهي ان ((الرؤية الفينومينولوجية يحكمها منهج دقيق صارم، في حين ان الرؤية الفنية - سواء على المستوى الابداعي او الادراكي للفن - لا تسير وفقاً لمنهج بحثي دقيق صارم، وانما هي رؤية يعضدها الخيال، وينسجها التأمل والشعور)) (٤).

اما ابرز نقاط التشابه بين الفينومينولوجيا والفن، هو ما لاحظته هوسرل من تشابهات كثيرة بين الرؤية الفينومينولوجية والرؤية الفنية، فكانت له ملاحظات على ما هنالك من قرابة بين المنهج الفينومينولوجي وبعض ملامح الاتجاه الجمالي، ولعل ابرز نقطة قرابة هي "خاصية الخبرة المباشرة بالاشياء"، فأن المبدأ او المحرك الاساسي للفينومينولوجيا هو تنقيح واعادة النظر في المعاني، فالفيلسوف الفينومينولوجي يتجه الى الاشياء ويهبها المعنى او يؤسس معناها في الخبرة المباشرة ويملاً القصدات الفارغة بالمعنى. بينما الفن يهب الاشياء معنى من خلال تلك الصورة الفنية التي يهبها لمعطيات الاشياء، وبالتالي يكشف الفن بشكل عياني عما كنا قد شعرنا به بشكل خفي، فيضفي صورة متخيلة على الاشياء ويقدمها في شكل محسوس متجسد(٥).

كذلك هناك نقطة اخرى تبين العلاقة الوثيقة بين الفينومينولوجيا والفن، وهي "الماهيات" فقد ((رأى هوسرل ان الفن - وبوجه خاص الشعر - يمكن ان يمدنا بوضوح بأمثلة خصبة على عملية عيان الماهيات او الاستبصار الماهوي في الفينومينولوجيا. والحقيقة ان عملية "استخلاص الماهية من الوقائع" في الفينومينولوجيا، تشبه الى حد ما تلك العملية التي يقوم بها الفنان حينما يستبصر المعنى او الماهية في الواقعة المعطاة لخبرته، عن طريق الخيال او العيان المباشر)) (٦).

اما ميرلوبونتي فنجد مؤيداً ومتفقاً مع ما لاحظته هوسرل من قرابة بين منهج الفينومينولوجيا ومنهج الفن او مسلكه واسلوبه في رؤية الاشياء، فكان اللقاء بينهما لقاءً خصباً. بالاضافة الى ان كلا من الفينومينولوجيا والفن يردان الموقف الطبيعي الذي

يؤمن ويسلم به الحس المشترك الى عالم الخبرة، فيظهر ان الاشياء من خلال عملية "كبح ذاتي" يتم فيها تعليق الصورة التي تبدو عليها الاشياء في حياتنا اليومية بأعتبارها مرتبطة بإرادتنا او مصلحتنا او اهتماماتنا. وهذه الرؤية تعرف في الفينومينولوجيا بأسم "الايووخية" اما في الفن او الخبرة الجمالية تعرف بأسم عدم الاهتمام او "اللامبالاة" (٧).

أذن فالعلاقة وثيقة بين الفينومينولوجيا والفن، لذلك فأن ((الحل الفينومينولوجي يوسع حقل التجربة الجمالية بالحفاظ على انبثاق المعنى في توافق بين الانسان والعالم. في الواقع وكما لاحظ ميرلوبونتي "ان التناقض الذي نجده بين واقع العالم وعدم اكتماله، هو تناقض بين كلية الحضور للوعي والتزامه في حقل ما من الحضور". يكمن كيان الفن تحديداً في قدرته على تثبيت او تركيز ورد او إعادة الصيغة الجسدية" لالتزامنا في حقل من انواع الحضور. ان منزلة كل أثر فني هو حضوره لنا كممكن للمعنى وليس كتنظيم للتمثيل)) (٨).

يتضح لنا من ذلك ان ميرلوبونتي كان مؤيداً ومتأثراً بهوسرل، ليس فقط في النواحي الفلسفية – كما ذكرنا ذلك سابقاً – واما ايضاً كان التأثير في النواحي الفنية او الجمالية، لان فلسفة ميرلوبونتي الجمالية مرتبطة بفلسفته العامة القائمة على الخبرة المباشرة في وصف الاشياء، وتطبيق المنهج الفينومينولوجي عليها. لذلك نجده يقرب الفينومينولوجيا من الفن، اي انه يطبق المنهج الفينومينولوجي على فلسفته الجمالية لكونها خبرة مباشرة .

ثانياً : الخبرة الجمالية والادراك الحسي

بعد ان تعرفنا على الصلة والقراءة التي قال بها ميرلوبونتي بين الفينومينولوجيا والفن، والذي اعتبر هذه الصلة "لقاءً خصباً" بينهما، ننتقل الآن الى صلة الخبرة الجمالية بالإدراك الحسي، حيث ان ((قراءة ميرلوبونتي للأصول الفينومينولوجية وتحليله خبرة الادراك الحسي، كشفت عن ارادة لتأسيس الاشتغال الفلسفي على الخبرة الجمالية، وان كانت هذه الارادة في جانب منها، استمراراً للتقليد الفلسفي لتجاوز بداهة الميتافيزيقا الكلاسيكية، وإعادة النظر في مفهومي مركزية الذات وتمثل العالم)) (٩).

اي ان الابداع الفني ينبغي تصويره من خلال دراسة لأركيولوجيا الادراك الحسي كتشابهك بين جسد الفنان وجسد العالم، فلا يوجد ابتعاد او مسافة تقطع فيها الذات

الفاعلة عن أثرها، بل توجد علاقة انتماء الجسد "الذات" للأثر. وبذلك عد الفنان حسب ميرلوبونتي صاحب رؤية قادراً على المسك بالمعاني المتعددة للمحسوس (١٠). ومن ذلك فأن العمل الفني لا ينفصل عن الادراك الحسي، اي ((اننا لا يمكن ان نفصل داخل بنية العمل الفني بين فكرة او معنى محسوس، او بين موضوع متخيل وموضوع مدرك، فالعمل الفني هو وحدة عضوية يرتبط فيها المعنى بالمحسوس، والدلالة الجمالية بموضوعها الفيزيقي. ويترتب على هذا بالضرورة ان يكون العمل الفني برمته هو ملتقى قصد الفنان وقصد المتذوق، فليس هناك جانب معين في العمل الفني هو الذي يقصده المشاهد والفنان : فدلالة العمل ليست شيئاً خارج العمل الفني نفسه، ولذلك يصف ميرلوبونتي بنية العمل الفني على اساس من علاقة الاشارة بدلالاتها، فهذه العلاقة وحدها هي ما يمكن ان يفسر لنا وحدة العمل الفني. فالإشارة عند ميرلوبونتي هي ايماء تحوي دلالتها في باطنها، وليست رمزاً يشير الى تصور خارجي)) (١١).

معنى ذلك انه فهم الخبرة من خلال العمل الفني فتكون ((علاقة مبحث الخبرة الجمالية بمبحث الادراك الحسي هي علاقة مزدوجة : فمبحث الخبرة الجمالية يعتمد على مبحث الادراك الحسي، ويعضده في نفس الوقت. فالخبرة الجمالية وخبرة الادراك الحسي، هما خبرتان متأصلتان في البدن باعتباره مصدرهما : فكما ان افعال البدن هي ايماءات محسوسة تعبر عن معنى مباطن فيها، كذلك فأن الاعمال الفنية تخاطب ادراكنا الحسي من خلال ايماءات او وسائط فيزيقية تجسد افكاراً ومعاني. ولأن المعنى يكون مباطناً في المحسوس، فأن الادراك الحسي وحده يكون كافياً لاستقبال العمل الفني، ولكن الاستجابة الجمالية بوصفها ادراكاً حسيّاً، ليست تلقياً لانطباعات حسية، فالبدن بوصفه جهاز استقبال ادراكي يستجيب بكل مراكزه الشعورية للمحسوس، وعلى نفس النحو يستجيب جهازي الادراكي للعمل الفني)) (١٢).

ومن ذلك نرى ان موقف ميرلوبونتي مختلف عن موقف هيدجر في مسألة العمل او الأثر الفني ((ففي حين كان الاول يبحث عن مصدر الأثر الفني جهة الجسد كان الثاني يبحث عن هذا المصدر جهة الشيء ... و اذا كان ميرلوبونتي يحدد الأثر النفسي انطلاقاً من الجسد، فأن هيدجر يتناول الأثر الفني من جهة ما هو شيء او هو يسأله انطلاقاً من حضوره بصفة شيئاً، وهو ما يدفعه الى التساؤل عن شيئية الشيء لينتهي بعد استعراض

التعريفات الأرسطية والكانطية الى رفض هذه التعريفات وان كان سيمنح امتياز للتعريف الارسطي الذي يحدد الشيء كمركب من المادة والصورة أي كمادة متشكلة تنتظم وفق خصوصية استعمالها، أي الشيء كنتاج وصنعة، وهو ما يقربنا من مفهوم التقنية بالإغريقي، وبذلك يمد هيدجر الجسور بين الفن والتقنية وإظهار الوجه المنسي منه أي الوجه الانطولوجي. وهكذا ينقلب السؤال عن العمل الفني ليصبح سؤالاً عن الكينونة. و اذا كان هذا السؤال هو سؤال الفلسفة، فأن البحث في الأثر الفني لا يتنزل هايدجرياً في تاريخ الفن فقط بل في تاريخ الفلسفة ايضاً. يتعد هيدجر بالعمل الفني عن الحساسية أي عن البؤرة التي يجذره فيها ميرلوبونتي. فالجسد الذي هو "جسد تعبيري" و "عقدة دلالات حية" هو موطن الابداع الفني عند ميرلوبونتي. لكن العودة الى الجسد والى الحس والإحساس والحساسية لا تعني عند ميرلوبونتي عودة الى كانط ولا حبس الإستبطيقا في مذهب جمالي، بل هي دعوة الى إعادة بناء مفهوم الإستبطيقا ذاته، وهي إعادة بناء ستعمل على زعزعة تاريخ الفلسفة. فالماهية والوجود، والخيالي والواقعي والمرئي واللامرئي، كل هذه المقولات يززعها فن الجسم)) (١٣).

وكما فهم هيدجر العمل الفني من خلال الشيء ايضاً فهمه من خلال حدوث الحقيقة، حيث ان ((الخبرة بالعمل الفني عند هيدجر ليس موقفاً او اتجاهاً جمالياً نتخذه ازاء موضوع ما، بل هي في المقام الاول، خبرة بحدوث الحقيقة في العمل الفني اي ينكشف الوجود كما يتجلى في العمل الفني. ففي الفن تكون الحقيقة في حالة نشاط داخل العمل الفني وفي شكله خاصة. ان هيدجر يشبه هيجل (١٤) لأنه ايضاً حدد للفن دوراً فائقاً في الخبرة الانسانية)) (١٥).

اما سارتر فقد فهم العمل الفني من خلال الخيال، فقد ((أكد على ان المشاهد ينبغي ان يقصد العمل الفني على مستوى الخيال حتى يمكن للموضوع الفني ان يتجلى له، وحدوث الخبرة على مستوى الخيال يعني ان موقف التأمل الجمالي هو موقف تنقطع فيه صلاتنا بالواقع فلا تصبح "وجوداً في العالم"، ومن ثم تصبح خبرة التأمل الجمالي أشبه بحكم ممتع، بينما يكون الارتداد الى عالم الواقع أشبه باستيقاظ فعلي)) (١٦).

وبذلك فأن العمل الفني عند ميرلوبونتي لا ينطوي على مجموعة افكار، بل هو جهاز عضوي خصب ينطوي على ارحام الافكار، وان الفن ليس مفصلاً عن الاشياء

والعالم بل هو اتجاه نحو العالم والموجودات والنطق باسمها، وان الفنان ليس ملزماً بالاختيار بين الفن والعالم لأنه لا انفصال بين الاثنين. بينما يرى سارتر ان في كل عمل فني نداء يهيب بالمتأمل او القارئ او المتذوق، اي ان المتذوق هو الاخر يقوم بعملية إعادة تكوين للموضوع الجمالي، كما ينكر سارتر اية موضوعية للمعنى في العمل الفني و اي دور للوعي والفكر فيه، وان العلاقة بين المدرك الحسي والمتخيل الفني علاقة عرضية وليست علاقة ثابتة بين علامة ودالة. اما هيدجر فإنه يفرق العمل الفني عن المنتج الصناعي، لأننا في الاخير ننظر الى مدى تلاؤم صورته مع مادته، ونستعين بالكلمات كمجرد ادوات. كما نجد هيدجر يبتعد كثيراً عن سارتر وعن كل النظريات التي لا تقر بنوع من الموضوعية للفن من جهة، ولنوع من جهد الفنان كصانع وللفن كصناعة وتكنيك وقصدية واحساس بمجابهة المادة للفنان من جهة اخرى(١٧).

نرى من خلال ما سبق من النصوص ان هناك خلافاً بين "هيدجر وسارتر وميرلوبونتي" في كيفية فهم العمل الفني والفن، فكل واحد منهما فهم العمل الفني من وجهة نظره الخاصة، حيث فهم الاول العمل الفني من خلال حدوث الشيء والحقيقة في الفن، والثاني فهم العمل الفني على اساس الخيال والابتعاد عن الواقع، بينما الاخير "ميرلوبونتي" فقد فهم العمل الفني والفن من خلال الادراك الحسي الصادر من الجسد عن طريق علاقة الفنان بالعالم الذي لا وجود للانفصال بينهما .

اذن فهم ميرلوبونتي الخبرة الجمالية ((بوصفها عملية اتصال جمالي بين مشاهد وتعبير فنان، وهو بذلك يعد مخلصاً للتحليل الفيثومينولوجي للخبرة بوجه عام كعملية اتصال بين ذات وموضوع)) (١٨).

أي ان فلسفته الجمالية هي ((خلاصة التحليل الفيثومينولوجي للإدراك الحسي بوصفه رؤية للعالم والاشياء، لا يفصل فيهما الذهن عن البدن او المتخيل عن المحسوس او اللامرئي عن المرئي، مما يجعل الفلسفة الجمالية فلسفة في معنى الرؤية ذاتها، بمعنى ان الرؤية هي موضوعها سواء أكانت الرؤية ابداعية من جانب الفنان ام رؤية المتلقي للعمل الفني، فالرؤية هي انفتاح على الاشياء او عين حضور الاشياء ذاتها، و انها ليست غمطاً من التفكير، انما هي مجال من مجالات الجسد كاللمس والإحساس، ويبدأ الادراك الحسي اولاً بالرؤية انطلاقاً من السطح المحسوس، ومن ثم تتوغل داخله،

فالإنسان يدرك أولاً العالم المحسوس ثم يتجاوزه دون ان يتخلى عن الرؤية ذاتها، واستطاع ميرلوبونتي بذلك ان يتجاوز المناقشات العقيمة حول الابداع بوصفه نتاجاً لعبقرية ما، مؤكداً العلاقة التبادلية بين الرائي والمرئي وخبرة الفنان، فالفن هو نتيجة احتكاك الفنان بعالمه، وهو يعير جسده للعالم محولاً العالم الى رؤية حيث تكمن العملية الأكثر أهمية، وهي إعادة اهتداء الفنان الى جسده بعد ان وزعه على العالم فيكتمل الجسر بين الفنان والعالم، وهذا الجسر هو الفاعل الحقيقي في العملية الفنية)) (١٩).

فيقول ميرلوبونتي : ((ان ما يخططه النور في اعيننا وبالتالي في ادمغتنا لا يشبه، اكثر من النقوش، العالم المرئي. فمن الاشياء الى الاعين ومن الاعين الى الرؤية لا يمر شيء اكثر مما يمر من الاشياء الى يدي الاعمى ومن يديه الى فكره. ان الرؤية ليست تحول الاشياء ذاتها الى رؤيتها، ولا الانتماء المزدوج للأشياء الى عالم كبير والى عالم صغير خاص. انها فكر يقرأ بدقة العلامات المعطاة في الجسم. والتشابه هو نتيجة للإدراك الحسي وليس المحرك له. وبالأحرى أليست الصورة الذهنية، والاستبصار الذي يجعل ما هو غائب حاضراً لنا، أليست هي مثل فتحة نحو قلب الوجود : انها ايضاً فكر مستند الى علامات جسمانية، غير كافية هذه المرة، ويجعلها تقول اكثر مما تعني. و لا يبقى شيء من عالم المماثلة الشبيه بالحلم...)) (٢٠).

وقد تطرق الى التمييز بين الادراك الحسي في الخبرة الجمالية و الادراك الحسي في المعرفة العلمية ((فالادراك الجمالي هو الادراك الحسي الاولي، انه خبرة اولية للبدن الحي داخل مجال ادراكي متصل، انه ادراك لموضوع يستجيب له البدن الحي بكل مراكزه الشعورية في خبرة سابقة على التأمل العقلي والتصورات. اما الادراك العلمي، فليس اولياً، وانما يكون ثانوياً اشتقاقياً لأنه يحيل الخبرة البشرية الاولية الى تصورات ومقولات. والادراك الجمالي يكون تأليفاً، في حين ان الادراك العلمي يكون تحليلياً، فأدراك الفنان يكون تأليفاً، لأنه يكون منهمكاً في تشييد عالم من الدلالة الفريدة للموضوع المدرك داخل مجال ادراكي متصل، في حين ان الادراك العلمي يحلل الموضوع بأن يفتته، ويعزله عن سياق المجال الادراكي الذي يوجد فيه)) (٢١).

وقد قام ايضاً كروتشه (٢٢) بالتمييز بين ((المعرفة العلمية والجمالية، ولكنه - بخلاف ميرلوبونتي - يرى هذا التمييز على انه تمييز بين تصورات ونشاط حدسي. وهكذا فأن

ميرلوبونتي يتجاوز مثالية كروتشه، حينما ينظر الى التعبير الجمالي على انه ادراك حسي اولي لا ينفصل فيه الوعي او الذهن عن البدن، لان المعنى والشعور يكون مشتبكاً في فعل الادراك الحسي((٢٣).

لذلك فأن ميرلوبونتي يرفض مثالية كروتشه لان الفن لديه يقوم على الحدس و لأنه ينكر الوقائع الملموسة التي تخضع للعلم، حيث ان العمل الفني عند كروتشه ((هو عمل مستقل تمام الاستقلال عن كل الظواهر الطبيعية، او الوقائع المادية الملموسة التي تخضع لقوانين العلم الرياضي، والطبيعي من حيث انه خلق خاص، ورؤية تسمو على مستوى الواقع المادي العلمي. وانه لو حاول البعض رده الى مثل ذلك، لحكم على ظاهرة الجمال – التي تعبر عن حقيقة روحية تنفعل بها – بالتلاشي. ولما كان الفن حدساً فقد لزم عن ذلك الا يكون فعلاً نفعياً يبغي الانسان من ورائه الحصول على اللذة، او اجتناب الألم. وعلى هذا النحو يصبح الفن معرفة نظرية لا علاقة لها بمستوى السلوك والافعال((٢٤).

في حين ان ميرلوبونتي قد أكد على العلم، لأنه حسب رأيه ((يعالج الاشياء ويتخلى عن الاقامة فيها. انه يتخذ لنفسه منها نماذج داخلية، وهو إذ يجري على هذه العلامات او المتغيرات ما يسمح به تعريفها من تحولات لا يواجهه العالم الواقعي الا عن بعد. وقد كان العلم دائماً، ولا يزال، ذلك الفكر الرائع في نشاطه وبراعته وانطلاقه، ذلك التحيز المسبق الذي يصر على ان يتناول كل موجود بوصفه "موضوعاً بصفة عامة" اي كما لو لم يكن شيئاً بالنسبة لنا وكما لو كان في الوقت نفسه مهياً لتلقي حيلنا))٢٥).

يتبين لنا من خلال ما ذكر، ان هنالك اختلافاً حصل ما بين ميرلوبونتي و كروتشه : من حيث ان الاول اكثر واقعية، والفن لديه يقوم على الادراك الحسي من خلال الخبرة أي "الخبرة الجمالية او الفنية"، في حين كان الاخير مثالي، والفن عنده قائماً على الحدس وبعيداً عن الواقع. لأنه لا يريد ان يكون الفن خاضعاً لمنطق العلم الذي تحكمه القوانين الرياضية او الطبيعية. بينما اهتم ميرلوبونتي بالعلم لأنه يعتبر منطلقاً لحل كل الاشكالات التي تقع، فقد اعطاه ميزة المغادرة بعد توفير المعالجات المطلوبة. وهذا ما لا نجد له اهتمام عند كروتشه لأنه يرفض اي شيء قائم على الواقع الملموس وهذا الامر ليس فقط على الفن بل حتى قوانين العلم التي تخضع للوقائع المادية الملموسة .

وبذلك فإن الخبرة الجمالية عند ميرلوبونتي هي ((عملية اتصال تحدث عبر موضوع محسوس، وهذا الفهم للخبرة الجمالية يسري على مستوياتها المختلفة : فكما ان الخبرة الابداعية هي تعبير يتم على مستوى الادراك الحسي، اي تعبير بدني ايمائي، كذلك فإن خبرة المتذوق تحدث على مستوى الادراك الحسي، فالمشاهد يقصد العمل الفني من خلال ادراكه الحسي، اي ببدنه الحي. فليست هناك في خبرة التذوق عملية تمثل خالصة لمعانٍ او تصورات او صور خيالية، طالما ان معنى عمل فني ما لا يقبل الترجمة الى مجموعة من الرموز الاستدلالية او المنطقية، ولا يكون وسيلة لإثارة صور متخيلة، فمعنى العمل الفني هو بنيته المحسوسة كما يفهمها كل فرد، ووراء هذه البنية لا يوجد شيء ! وعلى نفس النحو ينبغي ان نفهم خبرة الناقد : فليست وظيفة الناقد ان يختزل عملاً فنياً ما الى تقرير منطقي بسيط، ولكن وظيفته هي ان يحلل بنية العمل بذلك الاسلوب الذي يجعل المشاهد الذي اخفق في فهم دلالة العمل اثناء فعل الادراك الحسي - يجعله في موضع يمكنه من ان ينال الخبرة التي يقدمها العمل)) (٢٦).

معنى ذلك ((ان الفنان الحقيقي لا ينفي الادراك او يتجاهله، انه يجدده من خلال إعادتنا الى تلك الخبرة الاولى التي كانت موجودة قبل ذلك الانفصال الذي حدث بين الخيال والادراك، وبين التعبير والمحاكاة. ولذلك ينبغي إحداث التكامل بين الابصار وغيره من الحواس الانسانية من اجل جعل خبراتنا الخاصة في العالم خبرات ذات معنى. "ان كل صناعة فنية - كما يقول ميرلوبونتي - هي صناعة فنية خاصة بالجسم" (٢٧). ننتهي من ذلك الى ان الادراك في كل المجالات وكذلك في مجال الفن بأنه يمثل ((ظاهرة أصلية لأنه نقطة البدء لكل النشاطات والمعاني، ومن دونه من غير الممكن ان نتصور أيّاً كان، فنحن لا نتصور ولا نفهم الا ضمن مجال ادراكي، وكل ما لا يقع ضمن هذا المجال لا يمكن ادراكه. أذن، هناك التقاط للخبرة الانسانية في تجلياتها الكلية، وعلى الرغم من صعوبة هذا الامر، فإنه يعني ايضاً ان الخبرة الفنية هي الاساس الذي يتجلى من خلاله اندماج الانسان على نحو مباشر في العمل الفني)) (٢٨).

نستخلص من خلال ما ذكر، ان العمل الفني عند ميرلوبونتي مرتبط بالموضوع المحسوس، وان العلاقة بين الخبرة الجمالية والادراك الحسي هي علاقة مزدوجة لأنهما متأصلان في الجسم لكونه مصدرهما، فكان الجسم هو اساس الخبرة الجمالية والادراك

الحسي. وقد فهم ميرلوبونتي الخبرة الجمالية بأنها اتصال بين الذات والموضوع، والمرئي واللامرئي، فمن فهمه هذا كان قد اختلف عن هيدجر وسارتر في الخبرة الجمالية، لأنها عند هيدجر تمثل الحقيقة التي تعمل بانكشاف الوجود، بينما كانت الخبرة الجمالية عند سارتر تمثل الموضوع الخيالي المتأمل، كما انه اختلف عن كروتشه لأنه أفاض بالمثالية في الفن والعمل الفني. وبذلك نجد ان الادراك الحسي هو اساس فلسفة ميرلوبونتي، وبالتالي تكون الخبرة الجمالية هي خبرة ادراكية .

الخاتمة :

تناولنا في هذا البحث احد ابرز فلاسفة الفكر الفرنسي المعاصر الا وهو "موريس ميرلوبونتي" الذي اولى اهتمام كبير بالجوانب الجمالية والفنية، حيث كانت له اراء و افكار مهمة في هذه الجوانب نحاول ان نعرضها في نقاط من خلال ما توصلنا اليه :

١ - ان فلسفة الجمال والخبرة الجمالية عنده هي امتداد للاتجاه الفينومينولوجي الوجودي، وقد طبق المنهج الفينومينولوجي على فلسفته الجمالية لذلك اعتبر اللقاء بين الفينومينولوجيا والفن لقاءً خصباً. لان الظواهر هي خبرات وبالتالي تكون الظواهر الجمالية او الفنية خبرات متعلقة بالفنان المبدع .

٢ - اتفق ميرلوبونتي مع ما لاحظته هوسرل من وجود نقاط تشابه بين الفينومينولوجيا والفن، فكانت ابرز نقاط التشابه بين الاتجاهين هي الاتجاه الى "الخبرة المباشرة بالاشياء" وكذلك القول "بالماهيات" .

٣ - تمثل الخبرة الجمالية خبرة ادراكية لأن الخبرة الجمالية والادراك الحسي يصدران من الجسد .

٤ - اختلف موقف ميرلوبونتي عن هيدجر وسارتر في فهم العمل الفني لان كل واحد منهم له رؤيته الخاصة في العمل الفني .

٥ - اقام ميرلوبونتي الفن من خلال علاقته بالواقع، مما جعله يرفض مثالية كروتشه التي قال بها وتأكيده بأن الفن يقوم على الحدس .

Abstract

The French existential Philosopher "Maurice Merleau-Ponty" is regarded one of the significant philosophers in phenomenology before he became an existential because he was the prominent reader for Husserl,

he adopted his methodology in studying phenomenology through describing the direct experience of things meaning through realizing things. He attempted to apply the phenomenology concept in his philosophy, in general, and his aesthetic philosophy or artistic one, in particular. The reason is that method aims to return things to their nature; this was the aim and slogan of Husserl. Through his study of the phenomenology and affecting it, he went to a basic idea which is "overcoming the relation between the self and the subject, the visual and invisible and the reason and the material, he also overcame the idea of Sartre of dividing the existence into existence for itself and existence in itself.

هوامش البحث

- (١) مجموعة مؤلفين ، الفلسفة الفينومينولوجية الوجودية عند موريس ميرلوبونتي ، ط ١ ، ابن النديم للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ٢٠١٤ ، ص ٧١ .
- (٢) ميرلوبونتي ، موريس ، ظواهرية الادراك ، ترجمة ، فؤاد شاهين ، بلا ط ، معهد الانماء العربي ، بلا مكان ، بلا سنة ، ص ١٣٢ .
- (٣) ينظر: توفيق ، سعيد ، الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهرية ، ط ١ ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ١٩٩٢ ، ص ٥٦ .
- (٤) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .
- (٥) المصدر نفسه ، ص ٥٧ - ٥٨ .
- (٦) المصدر نفسه ، ص ٦١ .
- (٧) ينظر: مجموعة مؤلفين ، الفلسفة الفينومينولوجية الوجودية عند موريس ميرلوبونتي ، ص ٨٤ .
- (٨) التريكي ، رشيدة ، الجماليات وسؤال المعنى ، ط ١ ، الدار المتوسطة للنشر ، تونس ، ٢٠٠٩ ، ص ٩٥ .
- (٩) مجموعة مؤلفين ، الفلسفة الفينومينولوجية الوجودية عند موريس ميرلوبونتي ، ص ٨٣ .
- (١٠) ينظر: التريكي ، رشيدة ، الجماليات وسؤال المعنى ، ص ٥٩ - ٦٠ .
- (١١) توفيق ، سعيد ، الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهرية ، ص ٢١٦ - ٢١٧ .
- (١٢) المصدر نفسه ، ص ٢١٧ .
- (١٣) العيادي ، عبد العزيز ، موريس ميرلوبونتي والفينومينولوجيا ، بحث منشور ، ص ٧ - ٨ .

(١٤) يرى هيغل ان العمل الفني يمثل نشاط او خبرة انسانية فيقول : ((ان العمل الفني هو نتاج النشاط الانساني، فأن هذه النظرية أفضت الى ان ينطرح امام الفكر هذا النشاط بأعتباره النتاج "الواعي" لموضوع خارجي، يمكن ايضاً ان "يعرف" وان يجري عرضه، وان يتعلمه ويقتني أثره الآخرون. وذلك ان ما يستطيع ان يعمل الانسان، فأن الآخر - كما يبدو - يستطيع ان يصنعه او يحاكيه ايضاً، اذا ما تعرف وحسب للوهلة الاولى بطريقة الشروع في المسألة، حتى انه وفيه قد أقترن التعرف الكلي بقواعد الانتاج الفني، فإنه لن يكون الا موضع لذة لكل فرد ان ينفذ الاجراء بالطريقة عينها وينتج اعمالاً فنية)). (هيغل ، فريدريك ، علم الجمال وفلسفة الفن ، ترجمة ، مجاهد عبد المنعم مجاهد ، ط ١ ، مكتبة دار الكلمة ، القاهرة ، ٢٠١٠ ، ص ٦٠) .

(١٥) عبد الحميد ، شاكر ، التفضيل الجمالي دراسة في سيكولوجية التذوق الفني ، بلاط ، عالم المعرفة ، الكويت ، ٢٠٠١ ، ص ١٢٣ .

(١٦) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

(١٧) ينظر: الالوسي ، حسام ، الفن البعد الثالث لفهم الانسان ، بلاط ، بيت الحكمة ، بغداد ، ٢٠٠٨ ، ص ٨٨ - ٩١ .

(١٨) توفيق ، سعيد ، الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهرية ، ص ٢١٨ .

(١٩) عبود ، عصام ، الموسوعة العربية ، مقال منشور ، www.arab-ency.com

(٢٠) ميرلوبونتي ، موريس ، العين والعقل ، ترجمة ، حبيب الشاروني ، بلاط ، منشأة المعارف ، الاسكندرية ، ١٩٦٠ ، ص ٤١ .

(٢١) توفيق ، سعيد ، الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهرية ، ص ٢١٩ .

(٢٢) بندتو كروتشه (١٨٦٦ - ١٩٥٢) : فيلسوف ورجل سياسي ايطالي، كان له تأثير عميق في بلاده، قرأ هيغل وأخذ منه الديالكتيك، لكن مفهومه عن الحياة المعاشة جعله يرفض المثالية المطلقة، ورأى ان التاريخ يتقدم تبعاً لتوتيرة التناقضات، انه صراع لن تتم فيه ابداً اي جمعية، فيقطع الواقع الى اربع فئات رئيسية حيث يجري صراع الحياة، الجميل ضد الشنيع، والصحيح ضد الخطأ، والخير ضد الشر. فلا ينبغي ان تحجب احد هذه الصراعات صراعات اخرى، بل يجب البحث عن توازن بينها. من اهم مؤلفاته الرئيسية : "الجماليات كعلم تعبيرى" (١٩٠٢)، "فلسفة الممارسة" (١٩٠٩)، "نظرية وتاريخ اعمال المؤرخين" (١٩١٢) . ينظر: اوبرال ، سعد ، فرانسوا ، جورج ، معجم الفلاسفة الميسر ، ط ١ ، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ١٩٩٣ ، ص ٩٢ .

(٢٣) توفيق ، سعيد ، الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهرية ، ص ٢١٩ .

(٢٤) عباس ، راوية عبد المنعم ، القيم الجمالية ، بلاط ، دار المعرفة الجامعية ، الاسكندرية ، ١٩٨٧ ، ص ٢٢٥ .

- (٢٥) ميرلوبونتي ، موريس ، العين والعقل ، ص ٩ .
(٢٦) توفيق ، سعيد ، الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهرية ، ص ٢٢١ - ٢٢٢ .
(٢٧) عبد الحميد ، شاكر ، عصر الصورة السلبية والايجابيات ، بلاط ، عالم المعرفة ، الكويت ، ٢٠٠٥ ، ص ٩٠ .
(٢٨) مجموعة مؤلفين ، الفلسفة الفينومينولوجية الوجودية عند موريس ميرلوبونتي ، ص ٧٣

قائمة المصادر والمراجع

- ١ - الالوسي ، حسام ، الفن البعد الثالث لفهم الانسان ، بلاط ، بيت الحكمة ، بغداد ، ٢٠٠٨
- ٢ - اوبرال ، سعد ، فرانسوا ، جورج ، معجم الفلاسفة الميسر ، ط ١ ، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ١٩٩٣ .
- ٣ - التريكي ، رشيدة ، الجماليات وسؤال المعنى ، ط ١ ، الدار المتوسطة للنشر ، تونس ، ٢٠٠٩
- ٤ - توفيق ، سعيد ، الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهرية ، ط ١ ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ١٩٩٢ .
- ٥ - عباس ، راوية عبد المنعم ، القيم الجمالية ، بلاط ، دار المعرفة الجامعية ، الاسكندرية ، ١٩٨٧ .
- ٦ - عبد الحميد ، شاكر ، التفضيل الجمالي دراسة في سيكولوجية التذوق الفني ، بلاط ، عالم المعرفة ، الكويت ، ٢٠٠١ .
- ٧ - عبد الحميد ، شاكر ، عصر الصورة السلبية والايجابيات ، بلاط ، عالم المعرفة ، الكويت ، ٢٠٠٥ .
- ٨ - عبود ، عصام ، الموسوعة العربية ، مقال منشور ، www.arab-ency.com .
- ٩ - العيادي ، عبد العزيز ، موريس ميرلوبونتي والفينومينولوجيا ، بحث منشور ، ص ٧ - ٨ .
www.philosophie-management.com .
- ١٠ - مجموعة مؤلفين ، الفلسفة الفينومينولوجية الوجودية عند موريس ميرلوبونتي ، ط ١ ، ابن النديم للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ٢٠١٤ .
- ١١ - ميرلوبونتي ، موريس ، العين والعقل ، ترجمة ، حبيب الشاروني ، بلاط ، منشأة المعارف ، الاسكندرية ، ١٩٦٠ .
- ١٢ - ميرلوبونتي ، موريس ، ظواهرية الادراك ، ترجمة ، فؤاد شاهين ، بلاط ، معهد الانماء العربي ، بلا مكان ، بلا سنة .
- ١٣ - هيجل ، فريدريك ، علم الجمال وفلسفة الفن ، ترجمة ، مجاهد عبد المنعم مجاهد ، ط ١ ، مكتبة دار الكلمة ، القاهرة ، ٢٠١٠ .