الإتيقا وفينومينولوجيا الإبداع

وصال العش عزديني[1]

مقدّمة

إنّ مثل الإنسان كمثل اللّوحة تكون بحاجة هي أيضا إلى قراءة تشريحيّة أو أركيولوجيّة لكنّها إتيقية. وإنّ فعل العطاء هو الإرادة الّتي يبسط بها الفنّان حميميّته مع الطّبيعة. ولأنّ الصّورة الفنيّة تتحوّل ببعض من الخصائص متمثّلة للعواطف وللمواضيع المتلاحمة مع الذّات الإنسانية، فإنّ لها قدرة على الفعل والتّأثير الحيوي في المتقبّل. ولكن أن نغيّب فعل العطاء الفنّي والإنساني وأن نهمل عالَم الفعل وأن نقلّص البعد الشّعري والعاطفي لتتحوّل اللّوحة إلى مجال للتّطبيق العلمي والآلي فهذا يهدّد بالخطر ويحوّل اللّوحة–الصّورة إلى جسد متألّم ويقتل الفنطاسيّات الإبداعيّة لتتحوّل إلى فنطاسيّات علميّة تتفنّن في قتل الفنّ والإنسان الذّات. لذلك فإنّنا بحاجة إلى توضيح إتيقي وإنساني، إنّنا بحاجة إلى نظرة إتيقية[2] للفنون ولعالَم الحياة وتلك هي اليقظة الّتي يجوز للوعي أن يختبرها. فكيف يمكن أن نؤسّس مع هوسّرل فلسفة فينومينولوجية وإتيقية للصّورة؟ وكيف يمكن للقارئ أن يستفيد إنسانيّا وحياتيّا من هذا المنظور الإتيقي والفينومينولوجي؟

ننفتح بهذه الإشكاليّات على ثلاثة عناصر رئيسيّة في هذا العمل: أوّلا، الصّورة وعالَم الحياة. ثانيا، لماذا الإتيقا؟ ثالثا، فينومينولوجيا الإبداع.

الصُّورة وعالَم الحياة:

تمتلك ذات الصّورة إحساسا وتفكيرا وجسدا وحكمة ووعيا وصيرورة ونشاطا عضويّا مشحونا بإرادة شبيهة بذات الإنسان. لذلك «يحيلنا وعي الصّورة إلى ما بعد موضوعه الأوّلي: خاصيّة التمثّل بالشّبه»[3]. غير أنَّ هذا التمشّي لا ينفصل عن ضرورة الوعي بالصّورة وإدراكها استطيقيّا من أجل فهم يتجاوز به القارئ البعد المادّي للصّورة[4]. فإذا ما أكّد هوسّرل بأنّه لا وجود إلاّ للحضور الإستطيقي في الصّورة فهذا

---

[1]– باحثة في فلسفة الفن وجماليات الصُّورة وأستاذة الفنون الجميلة بالمعهد العالي للفنون والحرف بصفاقس – تونس.

[2]– يرجع أصل مفهوم إتيقا «إيتوس» إلى هوميروس الّذي يعطيها معنى عينيًّا فيربطها بالسّكن وقد حمل هذا المفهوم مع هزيود معنى نمط الوجود وكيفيّة التّفكير والفعل والإحساس «ويتبطّن كيفيّة الإحساس والتّفكير والفعل مع البحث عن التّمييز الّذي يرفع إلى مستوى البطولة الّتي يتغنّى بها الشّاعر». انظر العيّادي (عبد العزيز)، إتيقا الموت والسّعادة، ط.1، المغاربيّة للنّشر والتّوزيع، تونس، أفريل 2005، ص.52.

[3]– Husserl (Edmund), Phantasia, conscience d'image, souvenir (De la phénoménologie des présentifications intuitives), textes posthumes (1898-1925), trad. de l'allemand par Raymond Kassis et J.-F. Pestureau et Marc Richir, int. Eduard Marbach, trad. avec le concours du Centre national du livre, Jérôme Millon, 2002, chap.2, §12, Grenoble, p.69.

[4]– انظر نفس المرجع ونفس الصَّفحة.

لأنّ «الصّورة–الذّات»[1] تحمل تمثّلا يكشف عن دلالتها الإستطيقيّة وعن تجلّي «الشّعور الحيوي للجمال بواسطة الدّفء المشعّ من النّظرة وهمسة الابتسامة والمرح اللاّمع»[2]. تحمل اللّوحة الفنّيّة خطابا حياتيّا، يمكن أن يشبع حاجات النّاس الجماليّة ويوقظ الحسّ البدئي وينمّي الذّوق رغم عدم تأسّسه على «فعل تلفّظي يكون فيه القائل منغرسا في وضعيّة تلفّظيّة مخصوصة»[3]. كما يمكن إدراك[4] بنية الانتظام الرّمزي للّوحة والتّواصل مع دلالتها متجاوزين بذلك ثنائيّة الذّات والموضوع وثنائيّة اللّغة والخطاب وثنائيّة الشّبيه المرسوم والواقع الفعلي.

لذلك يثمّن هوسّرل القيمة الحيّة والجماليّة في الصّورة بغضّ النّظر عن حضور الصّورة فعليّا لأنّ القارئ سيتواصل مع جسد الصّورة ضمن عالَم الحياة[5] وينفتح على بنية معناها الحيّ منتجا معنى متجدّدا ومتطوّرا. إذن يحيلنا وعي الصّورة وإدراك رموزها إلى ما بعد تمثّلها التّشكيلي وإلى ما بعد تشكّلها الأوّلي وإلى ما بعد التمثّل بالشّبه لما هو موجود ولما هو حيّ[6]. إنّ هذا الإدراك الما بعد أوّلي والمتجاوز لما هو مادّي فيزيائي هو إدراك يبحث عن فهم إستطيقي وعن وعي للصّورة. لذلك يتجاوز القارئ بإدراكه الاستطيقي «الفهم الفيزيائي للصّورة»[7]. إذْ لا وجود إلاّ لصورة وحياة تحضر إستطيقيّا وتطلب قراءة ومعنى. يدرك المتقبّل عنوان اللّوحة وانتمائها الزّمني والمكاني وبعدها التّشكيلي. لكنّ اللّحظات الفنّيّة الجماليّة هي اللّحظات الحاسمة الّتي يرتحل من خلالها القارئ إلى معالم معان مجازيّة تأويليّة. ولأنّ «فعل التّأويل ليس معاديا للمعنى بل هو ما يفتح للمعنى أكثر من وجهة»[8] فيعيد صياغة وقائعها الرّمزيّة

---

[1]– نفس المرجع ونفس الصّفحة.

[2]– Kant, *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, trad., prés, bib. et chro. par M. David–Ménard, Flammarion, Paris, 1990, p.83.

[3]– بن عيّاد (محمّد)، الكيان والبيان، تقديم الأستاذ مبروك الباهي، عن وحدة البحث في المناهج التّأويليّة، كليّة الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس، ط.1، مطبعة التّسفير الفنّي بصفاقس، تونس، جانفي 2013، ص.126. فإذا كان بول ريكور يعتبر اللّغة بنية ثابتة فإنّ الخطاب يمثّل حدثا بفعل تحقّقه وصيرورته الزّمانيّة. وإذا كان الخطاب التلفّظي يتأسّس انطلاقا من أفعال تلفّظيّة فإنّ الصّورة تحمل أيضا خطابا شبيها بمستويات الخطاب التلفّظي لأنّ «المعنى لا يبرز بمجرّد التلفّظ به بل هو مبحوث عنه من خلال قوّته التّأثيريّة كذلك»، نفس المرجع، ص.127.

[4]– يرتبط الإدراك بخاصيّة الصّورة المدركة وبتجسّدها الفيزيائي فيعمل الإدراك على استذكار حالات معيّنة. كأن أعيش الماضي ضمن إدراك متتابع وأحدس هذا الماضي وأحضره. لذلك يمكن وصف النّغم بالنّغم المدرك لأنّ ما يدرك منه هو هذا الآن الحاضر. انظر هوسّرل، دروس فينومينولوجيا الوعي الباطني بالزّمن، تعريب لطفي خير اللّه، ط.1، منشورات الجمل، بغداد/العراق–بيروت/لبنان، 2009، ص.47.

[5]– Lebenswelt/monde de la vie

[6]– Phantasia, conscience d'image, souvenir, chap.2, §12, p.69.

[7]– نفس المرجع ونفس الصّفحة.

[8]– العيّادي (عبد العزيز)، إيقاعات واستشكالات في فلسفة الإثبات، ط.1، دار نهى للطّباعة والنّشر، صفاقس، تونس2013، ص.131. لا وجود إلاّ للفعل الاستطيقي الّذي من خلاله نعطي للّوحة معنى ونقوّض بهذا الفعل الحدود الفاصلة بين الفنّان والمتقبّل

ويلج خباياها وإحساسها. إنّها «المتعة الّتي نكتسبها من رؤيا لوحة»[1]. لكنّها «لا تأتي من الكينونة الواقعيّة المتمثّلة. بل، من مبحث الظهور بواسطة الرَّسم»[2] ومن عالَم الحياة كما هو مُتناوَل مع رولان بارط[3] في هذا المجال أيضًا[4]. فإذا كان «كلّ إدراك هو إدراك لـ... شيء ما مثلا، والحكم هو حكم على حالة شيء، وكلّ تقييم هو تقييم لحالة القيمة، والتمنّي لحالة من التمنّي وهلمّ جرا»[5]، وإذا كان كلّ شيء يرتبط بالإدراك فإنّ الأفعال هي الّتي تتباين فيتعذّر علينا إدراكها دون تشكّلها في صورة مرئيّة أو سمعيّة. تكشف الفينومينولوجيا عن «عمق العالَم»[6] وهذا العمق (هو وسيلة) علّمنا إيّاه «التّفكير الفينومينولوجي»[7]. لكن كيف يتمثّل ظهور الذّات داخل الصّورة؟

يتفعّل هذا التمثّل والظّهور عبر الخيال ويبلغا أرقى درجات إظّهارهما ليعبّرا عن الصّورة–الموضوع. لذلك يعود هوسّرل إلى تقصّي مرجعيّة ازدواجيّة الصّورة والأصل ويقيم تمييزا بين الصّورة–الذّات والصّورة–الموضوع احتفاء بحدث ظهور الصّورة استطيقيّا. تعتبر «اللّوحة افتتاحا للرّوح الّتي تتجرّد عن المادّة»[8] وتترجم حريّة الإنسان بانفتاحه على العالَم لأنّ الحركة الّتي بها ينفتح على العالَم هي في الحقيقة من دون سياج وهي تعيد دائما انفتاحها بطريقة مختلفة. فالزّمن المتمثّل في الصّورة لا يمكن ملاحظته إلاّ من الخارج كما يمكن اعتبار هذه اللّحظة الماثلة أمامنا كشيء لا زماني لأنّنا لا يمكن إدراج زمانيّته لا في مستوى الحاضر ولا أيضا كحضور متزمّن. لأنّ الصّورة وجود يتموضع بين الشّيء والتمثّل. لا يعود

القارئ المؤوّل وذلك هو الحدث الّذي يرتسم عبر الذّات القارئة والمبدعة، «وعليه فإنّ لا مهرب من المعنى إلاّ أنّ الأثر الفنّي يطوّر معناه بتطوير مادّته الاستطيقيّة»، نفس المرجع، ص.126.

[1]– Chalumeau (Jean-Luc), *Lectures de l'art*, édition du Chêne, Paris, 1991, p.16.

[2]– Chalumeau, Lectures de l'art، مرجع مذكور، ص.16.

[3]– فيلسوف فرنسي وناقد أدبي وفنّي وسيميولوجي وانثروبولوجي ومنظّر اجتماعي، ولد في 12 نوفمبر1915 وتوفّي في 25 مارس 1985. كان له التّأثير البالغ في تطوير علم الدّلالة وإثراء عدّة مدارس كالبنيويّة والماركسيّة وما بعد البنيويّة والوجوديّة. انظر التّعريف الذي ورد في غلاف كتاب رولان بارط، لذّة النصّ، تعريب منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط.1، حلب، 1992.

[4]– حيث يقول: «إنّ ما أجده هو جسد المتعة»، نفس المرجع، ص.107. يلتحم بارط بالنصّ إلى درجة التّماهي ويخترق أزمنته ومفاهيمه وشخصيّاته ومعانيه وخطابه وأسلوبه يولّد منه كائنا يلتذّ عند قراءته لنصٍّ. فيربط جسد المتعة هذا بذاته وبكلّ عناصرها التّاريخيّة والاجتماعيّة والعصابيّة. انظر نفس المرجع ونفس الصّفحة.

[5]– Husserl (Edmund), Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures, t.1 : Introduction générale à la phénoménologie pure, trad. P. Ricœur, Gallimard, Paris, 1950, §83, p.283.

[6]– Patočka (Yan), *Introduction à la phénoménologie de Husserl*, trad. du tchèque par Erika Abrams, ouvrage trad. avec le concours du centre national du livre, Jérôme Millon, Grenoble, 2002, p.27.

[7]– نفس المرجع ونفس الصّفحة.

[8]– Chalumeau, Lectures de l'art، مرجع مذكور، ص.16.

مثل هذا النّظر إلى قصور في الذّات المتمثّلة في الصّورة أو عجزها على أن تكون في صميم الزّمنيّة وإنّما هي صياغة يقصد بها هوسّرل تثمين حركة الخيال وتخصيب «التّكوين الرّمزي للمشكل المعلن من صميم الصّورة»[1] ومن صميم عالَم الحياة. وترتبط الصّورة بهذا الوجه اللاّمتزمّن في ضوء قراءة فينومينولوجية وإتيقيّة.

لماذا الإتيقا؟

لقد دحض هوسّرل في دروس حول الإتيقا ونظريّة القيمة (1908–1914) النّزعة الرّيبيّة والنّفسيّة[2] وأكّد أنّ العالَم قد انشطر شطرين: فإمّا أن نتعامل معه بوصفه وجودًا رياضيّا ومثاليّا، أو بوصفه محلاًّ للتّجارب اللاّمتناهية الّتي يزخر بها عالَم الحياة، وذلك قبل سيطرة الآلة المنهجيّة بتعقيداتها ورموزها. لكنّ هوسّرل كان قد بيّن، في نفس الإطار، أنّ الفلسفة الحقيقيّة هي الّتي تكون علميّة وتوضّح المنهج على أساس صارم للوصول إلى يقين العلم. إلاّ أنّ هذا القول اصطدم بالواقع المتأزّم الّذي أنتج فلسفة هشّة دون العلميّة أو هي فلسفة ما قبل علميّة. ولعلّ اللاّمبالاة الّتي اتّسمت بها العلوم تجاه عالَم الحياة والذّات هو ما يدفع هوسّرل إلى تجاوز هذا العلم نحو إتيقا بديلة لمعنى عالَم الحياة تقرّ بموضوعيّة القيم ويكون الفعل فيه للأنا الفاعل والمثري للذّات الإتيقية والفينومينولوجية.

يحمل هذا الأنا الفينومينولوجي تجاربه وخبراته ورغباته وتوجّهاته وقدراته ومكتسباته وتاريخه... المتطوّر والمتغيّر دائما وتلك هي الفينومينولوجيا التّكوينيّة المناقضة للفينومينولوجيا الثّابتة[3]. تحمل الفينومينولوجيا التّكوينيّة غايات تاريخيّة وعلاقات تذاوتيّة ينفتح بها الأنا على عالَم الحياة. جدير بنا في هذا الإطار ونحن نبحث في فلسفة الصّورة والإتيقا، أن نذكّر بقول هوسّرل حين أعلن في أزمة العلوم الأوروبيّة (1935–1936) أنّ الفلسفة كعلم صارم لا يمكن تحقيقه وأنّ هذا الحلم قد انتهى[4] لأنّنا نسينا

1– Richir (Marc), *Phénoménologie en esquisses (Nouvelles fondations)*, Jérôme Million, Grenoble, 2000, p.503.

2– Husserl, Leçons sur l'éthique et la théorie de la valeur, trad, int., notes et glossaire par Philippe Ducat, Patrick Lang et Carlos Lobo, préf. de Dominique Pradelle, Paris, P.U.F., Epiméthée, Paris, 2009, p.92. ترتبط الإتيقا عند هوسّرل بنظريّة القيمة وبتأسيس لإتيقا مثاليّة تستبعد التمشّي الرّيبي والنّفساني وخطر التصوّرات النّسبويّة. انظر نفس المصدر، ص.104. بذلك سعى هوسّرل إلى تأسيس إتيقا فينومينولوجية على خلاف المذهب الصّوري لكانط الّذي يرى أنّ العقل هو الآمر المطلق والوحيد للقيم المطلقة فيستبعد كلّ الرّغبات والميولات لغاية تأسيس مفاهيم قبليّة للعقل المحض. لقد وضع هوسرل كلّ هذه التصوّرات خارج المدار ورفض القول بإتيقا «قبليّة» صوريّة وعقليّة أو إتيقا «بعديّة» امبريقيّة تجريبيّة. انظر نفس المرجع، ص.85.

3– Husserl, Méditations cartésiennes, trad. G. Peiffer et E. Lévinas, J. Vrin, 1986, Paris, §34, p.59.

4– أنظر Husserl, *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*, trad. et préf. par G. Granel, Gallimard, Paris, 1976, p.563. لقد شخّص كتاب أزمة العلوم الأوروبيّة والفينومينولوجيا الترنسندنتاليّة القيم الإنسانية المعاصرة ونقد العلوم والتّقنية وشخّص الأزمة في الافراط الموهم للموضوعيّة

عالَم الحياة والإنسان من خلال الاستئناس بواقع علمي رياضي ووضعي. يرى هوسّرل أنّ العلوم الوضعيّة تصنع أناسا محبّين للتّجارب العلميّة دون تعايش إنساني. لذلك يتساءل إن كانت الأزمة الرّاهنة الّتي تلغي الخطاب الإنشائي والشّعري عرضيّة؟ يجيبنا هوسّرل فيقول بأنّ هذه الأزمة رغم كونها أزمة عقلانيّة إلاّ أنّها ظرفيّة لأنّ انغماس العقلانيّة الأوروبيّة في النّزعة الموضوعيّة والرّياضيّة والتّقنيّة سجنها في حالة من الاغتراب والانحطاط فدمّر مستويات عديدة من عالَم الحياة وعالَم الذّاتيّة الفاعلة[1]. فأن تعبّر الفينومينولوجيا عن فكر إتيقي إنساني وأن تنقد الفكر المموضع هو أن تدخل عالَم الصّورة وتحياه وهذا عمل يتطلّب وعيا للمساعي العلميّة واعتبارا للصّورة كجسد حيّ يحمل إحساسًا وتاريخا.

تطرح المسألة الإتيقية في الفنون أيضا إشكالا أكثر تعقيدا. فعندما يتعلّق الأمر بوجود إمكانيّة حضور خصائص مشتركة داخل الصّورة المتمثّلة والأثر الّذي يترقّب قراءة، إذّاك يختبر القارئ المتقبّل أيضا كلّ العلاقات العلميّة والإنسانية. فيناظر جميع الإشكاليّات ضمن التحرّك الإتيقي للصّورة الفنيّة ليتفهّم التّجربة الاستطيقيّة فعليّا ويشارك الفنّان في عمليّة إبداعه للأثر الفنّي. وبالفعل توجد «عمليّة مطابقة تُجْرَى بداخلنا، ونستطيع أن نشعر دون جهد بأنّنا لسنا مجرّد شهود، بل إنّنا شركاء في خلق تلك الأعمال الّتي تستهوينا»[2]. وإذا ما عبّر أثر فنّي ما عن موضوع معيّن، فمن المشروع أن نتساءل، ونحن نواجه قراءته، عن هذا المتمثّل في صورة معيّنة؟ وهل يمكن أن تكون الصّورة امتدادا للحاضر؟ وهل يمكن تلمّس الذّات الإنسانية داخل الصّورة؟ وهل يمكن ملامسة البعد القيمي في الصّورة مثلا؟

إنّ هدف المطلب الإتيقي هو الخروج من ذاتيّة مغلقة والتوجّه نحو العالَم ونحو الآخرين ونحو استطيقا «جامعة»[3]. لقد كشف الموقف الفينومينولوجي لهوسّرل منذ أفكار 1913 تقنيّات عطاء المعنى، يعني وضع العالَم وما يرتبط به من أشياء ومعارف خارج المدار عن طريق الإيبوكاي[4]. تبتعد

العلميّة. وبالتّالي، أهملت العلوم العالَم الإنساني بما هو عالَم فعل وقيم. لذلك كان المسار الإتيقي لهوسّرل مطلبا واجه به معالم الخطر في عالَم الحياة فحوّل الفينومينولوجيا من المنحى المثالي إلى خبرة الحياة وإلى الأشياء ذاتها. انظر نفس المرجع ونفس الصّفحة.

[1]– انظر نفس المرجع، ص.279. يكون الفعل أساسا مقوّما لعالَم الحياة وللذّوات الإنسانية المشتركة وترابطها التّذاوتي والإتيقي وقدرتها التّفاعليّة في أن تفكّر وتشعر وتفعل وتتلذّذ وتتألّم. انظر نفس المرجع ونفس الصّفحة.

[2]– فيشر (آرنست)، ضرورة الفنّ، تعريب أسعد حليم، منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري، مكتبة الفنون التّشكيليّة، الشارقة، ص.342، (د.ت.).

[3]– Château, L'autonomie de l'esthétique, مرجع مذكور، ص.7.

[4]– انظر : Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures, t.1 Introduction générale à la phénoménologie pure, مرجع مذكور، ص.93. فنحن حسب هوسّرل بحاجة إلى كوجيتو جديد من طبيعة حيّة ذلك أنّني في كلّ لحظة أجد نفسي فردا يدرك ويتمثّل ويفكّر ويحسّ ويرغب... ومن هنا أكتشف في غالب الأحيان أنّ لي علاقة راهنة بالواقع الّذي يحيط بي وبعالَم الحياة. انظر نفس المرجع، §28، ص.92.

الفينومينولوجيا عن «الاستعمال المألوف»[1] وتسلك طريقا إتيقيا بتمشٍّ «هندسي فينومينولوجي»[2]. ولعلّ فجع الفنّان أدفارد مونش[3] من خلال لوحة الصّرخة قد رسم عنف ما يعانيه الإنسان اليوم من خوف ورعب وألم وموت. لئن رسمت اللّوحة واقعا نعيشه اليوم عن طريق تعبيريّة الصّرخة المهيمنة على اللّوحة إلاّ أنّها صدمت القارئ بمعاني إتيقية وإنسانية. مازالت هذه الصّورة حيّة تحمل معها توجّعا لموضوع «ينتمي "إلى العالَم"»[4] وتلك هي قوّة الموضوع الإستطيقي وإتيقيته. فكان نتيجة ذلك أن التحمت صورة الصّرخة بالموت وبالحياة فأربكت القارئ بأسلوبها الفنّي وكسّرت كلّ وجوه الثّبوت لحالة الموت. استمرّت الصّورة بفرادتها كحاضر يحمل معنى حادثًا ينقطع عند حدود الماضي. حيث شارك القارئ الصّرخة على درجة التّماهي الفنطاسي معها وتكيّف مع الصّورة فأربكت فاجعة عنف واقعه اليومي ونقدته. حملت الصّرخة نصّا وجوديّا مغامرا وأدرك قارئ النصّ أنّ التّجربة الإبداعية تحمل في باطنها تجربة إتيقيّة تواجهنا بالبحث عن صدى هذه الصّرخة في عالَمنا هذا وزماننا الآن[5]. فهل يمكن للمبدع القارئ أن يعيد العلاقة التّذاوتيّة بين الذّات واللّوحة–الصّورة؟

فينومينولوجيا الإبداع:

يتكوّن بالنّسبة إلى الفينومينولوجي هذا العالَم المفتوح على العلوم والتّقنية من المقاصد الصناعيَّة للعالَم. ورغم أنّه يقوم «بوضعه "بين قوسين". إلاَّ أنَّه يتقبّل حياة التّجربة الخاصّة به بواسطة الخفض»[6] أو

---

[1]– Merleau–Ponty (Maurice), La prose du monde, Gallimard, Paris, 1969, p.183.

[2]– Richir, Phénoménologie en esquisses (Nouvelles fondations)، مرجع مذكور، ص.32.

[3]– انظر: *Dictionnaire de peinture*, s. la dir. de Michel Laclotte et de Jean–Pierre Cusin, Larousse, Paris, 1987, pp.624–625. وما يحيّر في لوحة الصّرخة هو تميّزها بسيادة لمعنى يربك القارئ رغم بساطة الظّاهر للصّورة. إذ يظهر في المشهد الأمامي مسلك سكّة حديديّة، ويقف عبر هذا المسلك، رافعا يديه بجانب رأسه. في حين تتراءى العينان محدّقتان والفم في حالة صراخ. أمّا من الجهة الخلفيّة فيظهر شخصان يحملان قبّعتين وخلفهما مشهد طبيعي من التّلال. يذكّرنا هذا المشهد الفنّي بصيحة الفزع التي أطلقها هوسّرل في مفتتح الأثر الفلسفي: أزمة العلوم الأوروبيّة حين عبّر عن أزمة وانهيار ومرض الإنسان المعاصر. انظر ص.15.

[4]– Recherches logiques, (t.1 : Prolégomènes à la logique pure), trad. Hubert Elie, Arion L. Kelkel et René Schérer, P.U.F., collection Épiméthée, 4ème édition revue, Paris, 1994, chap.IV, p.116.

[5]– يمكن في هذا الإطار التّذكير برولان بارط حين بيّن في درس السيميولوجيا أنّه يمكن قراءة النصّ بتغييب المؤلّف. وذلك لعدّة اعتبارات، أوّلها أنّ الزّمان لم يعد على ما كان عليه. لكنّ «الكتاب والمؤلّف يضعان نفسيهما على خطّ واحد ويوزّعان كسابق ولاحق» انظر، رولان بارط، درس السيميولوجيا، الفصل الثّالث: موت المؤلّف، تعريب عبد السّلام بن عبد العالي، تقديم عبد الفتاح كيليطو، سلسلة المعرفة الأدبيّة، دار توبقال للنّشر، ط.3، الدّار البيضاء، 1993، ص.84. فهل يمكن تغييب الرسّام في اللّوحة أو المؤلّف في النصّ؟ يقصد بارط بهذا النّمط من التّغييب هو أن يتّصل القارئ مباشرة بالنصّ الّذي أمامه لتتبدّى تأمّلاته وقراءته للأثر في زمان الحاضر فيتّصل بروح النصّ وبمعناه التّأويلي دون سلطة المؤلّف ودون رقابة الرسّام. هكذا، يبتعد الكاتب عن كلّ تسييج فكري.

[6]– Fink (Eugen), *De la Phénoménologie*, trad. de l'allemand par Didier Franck, Minuit, Paris, 1990, p.34.

الردّ الفينومينولوجي. بل إنّ هذه الصّور الحيّة تتفرّد بمعنى يعكس إرادة الصّورة الحرّة فيؤكّد الفرق بين الصّورة الحيّة والصّورة النّسخة ليفعّل ما هو ذاتي ويناظر كلّ التعيّنات الممكنة استطيقيّا ضمن جدل مفتوح وفعلي حيّ. فلماذا لا نقول بالفنطاسيا والخيال الخارق في الفنون كبديل للتّقنية والعلم؟

نحن «نعيش داخل عالَم الفنطاسيا ضمن التمثّل المسرحي مثلا، ونمتلك بذلك صورا ضمن كليّة مسار الصّورة الّتي أمامنا في المسرح، ومع ذلك فلا يمكن أن تكون أبدا "الصّورة النّسخة"»[1] لأنّ مسار الصّورة الممسرحة لا يتطابق كليّا مع الصّورة–النّسخة. لذلك يرى كانط أنّ «المخيّلة هي القدرة على تصوّر موضوع في الحدْس الحسّي حتّى في حال غياب الموضوع»[2]. و لعلّ من أعمق اللّوحات إثارة للإبداع والمخيّلة هي لوحة «الفارس والموت والشيطان» لديرر[3]. لقد أبدع هذا الفنّان معنى رمزيّا حرّا وأنتج أثرا فنيّا خالدا حاور بهما كلّ القيم الإنسانية. لقد بيّن أنّ الرّعب من الموت الّذي يواجه الفارس ليس مجرّد حالة سيكولوجيّة بل هو ظاهرة حيّة عميقة يعيشها الإنسان في عالمه المادّي الفيزيائي. وبالتّالي، فإنّ «إبداع المعنى وانتاجه واقتسامه ليس أمرا ميسورا ومهيّئا للأفراد والجماعات في كلّ آن وحين وإنّما هو ككلّ أمر جلل تحكمه النّدرة في ظلّ المستتب والمستبدّ من الأقوال والأفعال»[4]. تتموضع الصّورة بكلّ ما تحمله من رموز إبداعيّة «خارج كلّ تموضع وجودي»[5] فتنشأ وجودا رمزيّا ينبع من الوعي المتخيّل.

---

[1]– نفس المرجع ونفس الصّفحة.

[2]– Kant (Emmanuel), Critique de la raison pure, trad. de Jules Barni, préf. de Luc Ferry, chronologie et bibliographie de Bernard Rousset, GF, Paris, 1987, p.119.

[3]– Albrecht Durer رسّام ألماني (1471–1528) تحمل رسوماته الكثير من المعاني كما سجّلت آثاره عبر التّاريخ صبغة ثوريّة واجتماعيّة. يمثّل الأسلوب الفنطاسي في الصّورة المطلب الرّمزي الوحيد المعبّر لدى ديرر، وهذا ما يحيي به شخصيّاته. تظهر في اللّوحة أيضا أشجار باسقة وتعترض الفارس على مسار الطريق مجموعة من العقبات: مثل تمثّل الكائن المشوّه ذو القرن الطّويل حاملا رمحا راسما ابتسامة ماكرة والجمجمة والسّحليّة... حاول الفنّان في لوحته رسم كلّ ما يرهب الإنسانية ويعوق مسيرتها نحو الحياة. يبحث ديرر أيضا من خلال رسوماته على تأسيس عقلاني للفنّ فانتهى إلى نتيجة مفادها بأنّه لا مجال للإبداع الفنّي دون المعارف النّظريّة فكتب سنة 1525 « Introduction pour mesurer à la règle et au compas ». ثمّ سنة 1527 « Traité sur les fortifications ». هذا إضافة إلى الكتب الأربعة الّتي نشرت بعد موته بستّة أشهر والّتي تتمحور حول المقاييس المعتمدة لرسم الجسد الإنساني. تعتبر هذه الكتب بمثابة معجم نظري للفنّ. انظر في هذا الشّأن: *Dictionnaire de peinture*، مرجع مذكور، صص.244–248.

[4]– العيّادي، إيقاعات واستشكالات في فلسفة الإثبات، مرجع مذكور، ص.129.

[5]– Dastur, « Phénoménologie de l'imagination et expérience esthétique (De Husserl à Sartre) », in Phantasia et création artistique (Études sur la phénoménologie de l'image), textes réunis et préparés à la pub. par : Mohamed Mohsen Zeraï, avant–propos de Éliane Escoubas, pub. de l'UR : Cultures artistiques, Savoirs et Technologie, Gabès–Tunisie, 2010, p.40, (pp.35–50).

يعتمد هوسّرل ضمن هذه التّجربة الإستطيقيّة عدّة مراجع: أوّلا، مرجعيّة الظّهور الخيالي[1] في عمليّة تجسّد وظهور الشّيء لأنّ «ما يظهر في حركة الخيال الحرّ هو "ما يطفو في الفنطاسيا" وهو ما يتشكّل ويصنع أو يعتمل شيؤه في الدّاخل»[2]. ثانيا، يركّز على هذا الظّهور الّذي ينتج الخيال الشّبيه المبدع فيصبح البورتريه المتشكّل في كائن مشوّه شبيها بإنسان أو حيوان في ظهوره. لكن لا يظهر هذا الموضوع المتمثّل إبداعيّا وفنيّا كحضور لأنّه «لا يمثّل سوى استحضار، وهو بالشّبه وكأنّه هنا، لكن فقط بالشّبه»[3]. إنّ ما يظهر فنطاسيّا له علاقة بالمبدع الفنّان الّذي لا يكوّن «موضوع–صورة مختلف عمّا هو مقصود»[4] وذلك ما يميّز خاصيّة الصّورة المبدعة وثراء معانيها الدّلاليّة فيحقّق الأثر نصّا كان أو صورة تعدّد المعنى ذاته[5]. واثبات حضوره القصدي عند لحظة قراءته. وبالتّالي «تقصد الصّورة ما ترسمه»[6]، وهي في ذات الآن «تقصد ما يجب أن تكون عليه كصورة–نسخة»[7]. فداخل خاصيّة الصّورة المشتركة نلاحظ الصّورة والموضوع الظّاهري المليء، والّذي يكون أيضا مقصودا انطلاقا من صورة[8]. وبالتّالي، يتمظهر الوعي الإبداعي «وفقا لتناسب الصّورة مع الإحساس»[9]. لكن يمكّننا هذا الوعي أيضا من مقاربة جماليّة للصّورة فتتفاعل كلّ هذه الأبعاد ضمن تجربة استطيقيّة تنطلق من «سمات أحاسيس استطيقيّة»[10]. ومن

---

[1]– يمثّل الخيال «عنصرا حيويّا» وفعلاً فينومينولوجيًّا قصديًّا لكلّ العلوم فمن خلاله ينبسط المعنى وينفتح عمق إدراكنا للشّيء. انظر: Husserl, Idées directrices, §72، مرجع مذكور، ص.225.

[2]– الزّارعي (محمّد محسن)، القصديّة والإبداع (مقاربات للصّورة الفنيّة)، ط.1، المغاربيّة للتّوزيع، تونس، 2012، ص.114.

[3]– Phantasia, conscience d'image, souvenir, chap.2, §7, p.61.

[4]– نفس المرجع، Appendice IX، ص.182.

[5]– انظر رولان بارط، درس السيميولوجيا، مرجع مذكور، ص.62. إنّ من أخصّ خصائص النصّ بالنّسبة إلى رولان بارط أنّه «تعدّدي»، ص.63. وهذا يعني أنّ مغامرة المعنى لا تنتهي بوحدة المعنى. ولكن بلا نهائيّة معانيه وكأنّنا ببارط يريد من القارئ أن يرتحل في المعاني اللاّنهائيّة واللاّمكتملة للنصّ أو اللّوحة. وهو هاجس معرفي لا يمكن له أن ينتهي إلى حدّ ولا إلى يقين ولا إلى نهاية. بهذا يشبّه بارط القارئ بالذّات المرتبكة. فقد تتعثّر وقد تتعطّل المخيّلة. لكنّ النصّ لا يمكن أن يخضع لأيّ «تأويل، حتّى لو كان حرّا، وإنّما لتفجير وتشتيت»، نفس الصّفحة. بهذا يحاول بارط البحث عن «التعدّد المتناغم للدّلائل»، نفس الصّفحة.

[6]– نفس المرجع ونفس الصّفحة. إنّ لوحة برنتانّو والنّحوت الّتي تحملها هي أمام عينيّ الآن وهذا ما يقصده هوسّرل بالفنطاسيا الّتي تحمل على فعل القصد. لقد رسم فرانز برنتانو وزوجته سنة 1886 بورتراي هوسّرل وقد ثبّته هذا الأخير بعد ذلك على حائط البيت. انظر الهامش بنفس الصّفحة من نفس المرجع.

[7]– نفس المرجع ونفس الصّفحة.

[8]– لم يعد الواقع قاعدة نعتمدها كمعيار أو مشروع ينسخ منه الفنّان صوره وتمثّلاته، بل إنّ للصّورة المبدعة أساسا لا ينفصل عن التمثّلات الفنطاسيّة. ذلك أنّ صورة البورتريه تصبح عبارة عن ذلك الشّبيه القريب من صورة معيّنة في الواقع فنعي به رغم اختلافه ورغم عدم وجود هذا الكائن في الواقع.

[9]– Durand (Gilbert), *L'imagination symbolique*, P.U.F./Quadrige, Paris, 1984, p.8.

[10]– Husserl, « Phénoménologie de la conscience esthétique », In Revue d'esthétique, n°36, Paris, 1999, p.11.

مساءلة هذه اللّوحة النصّ لتكشف رموزها الخفيّة. وهكذا، ينتقل القارئ من سياج الصّورة كظهور إلى حضور الصّورة كوعي إبداعي لأنّ «التحوّل من الصّورة إلى وعي الصّورة، يعني من النّاحية الفينومينولوجية تخليصها من الفهم المعهود لها»[1]. وهذا معنى أن تحمل الصّورة نصّا وتتحوّل إلى مشكل مجسّد ومنه إلى رموز ومعان ونظام حياة وإبداع فينومينولوجي. «فلا زمان إلاّ ذلك الّذي تتمّ عنده الكتابة، وكلّ نصّ يكتب أبدا الآن وهنا»[2]. ومن الآن والهنا يمكن استخلاص المعاني المتّصلة بواقع القارئ فيفكّ نسيج العلامات البصريّة الّتي تحملها اللّوحة ويترحّل في أبعاد الصّورة الخياليّة ويرصد فرادتها الإبداعية ويكشف قيم المسؤوليّة والالتزام وقيمة الفعل الفنّي في إنتاج معنى يقتضي مسؤوليّة ويرتبط بحدث.

وهكذا ننتقل إلى طور الاستفادة من «مشكل الصّورة الّذي هو أيضا مشكل "الوعي المتخيّل" وحيث يُقدَّم الموضوع بواسطة الخيال الخصب وليس داخل وجوده الواقعي»[3] للانفتاح عليه وتنميته. فضلا عن ذلك، يتعيّن على المتقبّل قدرة على التّأويل والتمثّل والرّؤية. يغني الرّائي الصّورة وينتقل معها من بُعْدِها التّشكيلي المتجسّد إلى البُعْدِ الرّمزي والتّجريدي والإبداعي. يمتلك المؤوِّل «وعيا بهذه العلاقة لمعرفة أنّ أحد هذه المواضيع يصبح شبيها بالآخر»[4] لأنّ القصد هو التّساؤل عن هذا الخيال الّذي لا ينضب والتوغّل في أعماق رموز الصّورة وتأويل معانيها فيعاود النّظر في الصّورة كاشفا أوجه الخيال لتأسيس معناه واستدعاء شبيهه. يتجلّى هذا الشّبه في بعض الجوانب المعيّنة، وكما اعتادت الحواسّ على إدراكه مباشرة. لكن يظلّ «الخيال قوّة تمثّل الشيءَ المحسوس في النّفس كما هو مجرّدٌ عن المواد الخارجة فقط... ثم يرتقي الخيال إلى الواهمة والحافظة. فالواهمة لإدراك المعاني المتعلّقة بالشّخصيات كعداوة زيد وصداقة عمرو ورحمة الأب وافتراس الذئب. والحافظة لإيداع المدركات كلّها متخيَّلة وغير متخيَّلة، وهي لها كالخزانة تحفظها لوقت الحاجة إليها، ثم ترتقي جميعها إلى قوّة الفكر»[5]. وعلى هذا النّحو، يفتح الخيال للفنّان والقارئ آفاقا تمثّليّة جديدة للإبداع.

---

[1]– الزّارعي، القصديّة والإبداع (مقاربات للصّورة الفنيّة)، مرجع مذكور، ص.107. إنّ المقصود بـ«الفهم المعهود»، هو الفهم الّذي يتوقّف عند اعتبار الصّورة مجرّد مظهر أو نسخة أو انطباع وهذا المعنى يتوضّح خاصّة في الإرث الامبيري حيث يتقوّم على «نزعة نفسانيّة للصّورة، وقد ظلّ مفهومها مشبعا بمعان فيزيائيّة مباشرة»، نفس المرجع، ص.106.

[2]– رولان بارط، درس السيميولوجيا، الفصل الثّالث: موت المؤلّف، مرجع مذكور، ص.84.

[3]– Triki-Boubaker (Rachida), L'image (Ce que l'on voit, ce que l'on crée), Larousse, Paris, 2008, p.35.

[4]– Phantasia, conscience d'image, souvenir, chap.2, §12, pp.69-70.

[5]– ابن خلدون، المقدّمة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1979، ص.169.

يحتفي الفنّان والقارئ بقدرة الإستطيقا على «التّواصل مع مجالات أخرى لكن بتركيزها خاصّة على ميدانها الخاصّ المثمّن لقدرتها وهدفها المميّز»[1] بشرط عدم الادّعاء بالظّفر بخطاب أو تأويل حاسم للصّورة. يشبه معنى الصّورة معنى الملفوظ في بنيتهما التّجريديّة. وبالتّالي، «يتحقّق الأثر بطريقة واحدة تتمثّل في الفعل»[2]. لذلك، تمثّل الصّورة أرضا تستعرض من خلالها ألوانا تحمل تاريخا ومعان وتأويلا لأنّ «القصد من كلّ عمل تأويليّ هو استكشاف صور لا حصر لها من ممكنات الوجود»[3]. كما يمكن ربط هذا العمل التّأويلي المبدع داخل الصّورة بنسيج علاقة إنسانيّة إتيقيّة منتجة ومبدعة. لكنّ موضوع-الصّورة «فعل خلق واغتناء لا فعل تدقيق وتفسير وتعليق»[4]. وبالرّغم من فعل الخلق والعطاء والتّأويل، إلاّ أنّ موضوع الصّورة لا يمكن أن يكون معيشا ولا يمكن أن نجده داخل الوعي إذ لا يمكن لهذا الموضوع المتمثّل في صورة أن يمتلك مثلا اللّون المرئي في ذاته[5]. فقد يتعارض القول الهوسّرلي مع القول الهيدغري ومع اليونانيين القدامى أيضا في القول بأنّ الشّيء لا يمكن أن يعرف «إلاّ بالشّيء نفسه»[6]. لكن هل يمكن اعتبار الموضوع المرئي للصّورة مجرّد وهم وليس تهيّئا مربكا؟ وإذا اعتبرنا أنّ اللّون الّذي نراه في الصّورة لا يمكن أن يوجد أبدا فما هذا الظّهور الّذي نراه؟

إنَّ ضرورة ارتسام مقام فينومينولوجي وسيط وحركة تعدّل من النّظرة الإمبريقيّة والرّيبيّة للصّورة لا تعني استحالة هذه الصُّورة إلى وهم. وإنَّما هي لحظة ضروريّة تعبّر فيها الصّورة عن حضورها الحيّ لأنّ الملاذ الوحيد لتحرّر الصّورة هو أن تعبّر عن هذا الفعل الفينومينولوجي. وبالتّالي أصبحنا نتكلّم عن «الإدراك (الإحساس) الّذي يستمرّ داخل ملائه، فهو يمثّل قوّة لا متغيّرة يدوم بقدر دوام مؤثّراته الّتي هي

---

[1]- Château (Dominique), *L'autonomie de l'esthétique (Shafeteesbury, Alison, Hegel, et quelques autres)*, L'Harmattan, coll. *O*uverture *p*hilosophique, Paris, 2007, p.7.

[2]- Pareyson (Luigi), Conversations sur l'esthétique, Gallimard, Paris, 1992, p.34.

[3]- ابن عيّاد (محمّد، تحت إشراف)، دروب السّيمياء، الفصل الثّاني: «بين الحصار الإيديولوجي والتّأويل الأنطولوجي»، وحدة البحث في المناهج التّأويليّة، جامعة صفاقس، كليّة الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس، ط.1، تونس، 2008، ص.49، (صص.49-87). فلا وجود لتأويل مطلق ولا لكيان خاصّ كما يذهب إلى ذلك بورس. وبالتّالي، فإنّ عمل المؤوّل لا يتوقّف عند حدّ وهو في هذه المغامرة المستمرّة وفي هذه المتاهة الهرمسيّة وفي هذا الممكن الوجودي المتخيّل في الكون الإنساني لا يتوقّف عن الإبداع وعن التّفكيك. انظر نفس المرجع، صص.50-51.

[4]- نفس المرجع ونفس الصّفحة.

[5]- انظر Recherches logiques, t.2, chap.1, §2, p.147.

[6]- هايدغر (مارتن)، مبدأ العلّة، تعريب نظير جاهل، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، ط.1، بيروت، 1991، ص.55. يستشهد هيدغر بغوته. إذْ يرجع نظريّة الألوان إلى اليونانيين. وهذا ما حدا به إلى الاستشهاد بأبيات شعريّة لغوته والّذي من خلاله تتكشف الحقيقة: «لو لم يكن للعين بالشّمس نسب أكان للنّور إلى بصيرتنا سبيل؟ ولو لم تكن قوّة الله تحيا فينا كيف كان للأشياء الإلهيّة أن تجذبنا؟»، نفس المرجع ونفس الصّفحة.

بمثابة السّبب»[1]. إنّ هذه الخاصيّة الّتي تمتلكها الفنطاسيا هي التي بها تستطيع أن تقوّم الرّوح رغم منظومتها غير الثّابتة، وهي ما به تستطيع الرّوح أن تفقه أيّ تمثّل كان، وهي المنظومة الّتي تستطيع بها الرّوح أن تتمثّل فينومينولوجيّا الصّورة.

خاتمة:

لا تمنع هذه الصّيغة المزدوجة من الإتيقا وفينومينولوجيا الإبداع إمكانيّة انفتاح الواحد على الآخر، وهذا ليس إلاّ عطاء مستمرّا لمعنى لا ينفذ وتوق نحو انفتاح سيميولوجي أيضا. وبالتّالي فإنّ عالَم الصُّورة هو عالَم يتقوّم إتيقيّا، لكنّه عالَم قادر على الفعل والحياة ومسكون بنفس العمق الّذي يسكن العالَم الفعلي. كما أنّ انفتاح الإبداع على الإتيقا يجعل من الصّورة مرئيّة ومحايثة للواقع ومعايشته والوعي به[2]، لذلك تكون الصّورة فضاء لحياة لا تنضب وهو ما يجعلها منفتحة على فينومينولوجيا وعي الصُّورة وعلى السيميولوجيا الفاعلة في النصّ والصّورة والّتي «لا يمكن إلاّ أن يفتتن بأشكال فراغها لأنّ الفراغ لا يعني مطلقا أنّها جوفاء»[3]. بذلك أيضا يتمّ تجاوز القول بالأصل والنّسخة وتحقّق الصّورة قدرة على أن يكون هذا الموضوع عينه مرئيّا وفلسفيّا جماليّا وفاعلا. لكن لا يعتبر هذا التمشّي الفينومينولوجي شرطا إلزاميّا للصّورة بل إنّه سكن فينومينولوجي ترتحل إليه الصّورة باعتبارها معيشا إتيقيّا وتواصلا إنسانيا وإبداعا فنيّا لا تستقرّ عند معنى مستقلّ ولا عند تأويل مطمئنّ.

---

[1]– Phantasia, conscience d'image, souvenir, N1, chap.1, §6, p.58. يمتلك الإدراك بهذا المعنى الهوسّرلي خاصيّة مستمرّة وثابتة في حين تقفز الفنطاسيا باتّجاه [الرّوح] بطريقة عابرة فهي تارة تبرز وتتجلّى وتارة تختفي. تظلّ الفنطاسيا في هذه المغامرة الدّائمة باتّجاه الرّوح دون أن تقف عند حدّ. انظر نفس المرجع ونفس الصّفحة.

[2]– نفس المرجع، §14، ص.74.

[3]– انظر رولان بارط، درس السيميولوجيا، مرجع مذكور، ص.24. يعرّف بارط السيميولوجيا فيقول: «هذه السيميولوجيا الّتي أنا بصدد الحديث عنها منفعلة فعّالة هي في ذات الوقت وبالنّسبة إلى شخص اعتملت بداخله اللّغة مدى حياته، في السرّاء والضرّاء»، نفس الصّفحة. فمن قراءة الصّورة إلى صورة القراءة الّتي يريدها بارط ندرك أنّ الولوج إلى أسرار القراءة المبدعة يعني الولوج في تجارب جماليّة وفنيّة وإتيقيّة وسيميولوجيّة أيضا. وتلك كلّها أدوات تواصل مع حياة الأثر.