السنة: الثامنة المجلد: 08 العدد: 01 ص ص: 532- 554
EISSN 2676-1645 ISSN 2543-375X

المقاربة الفينومينولوجية للخبرة الجمالية (ميكال دوفران أنموذجا)

The phenomenological approach to the aesthetic experience (Mikel DUFRENNE as a model)

يحي عصام*، جامعة باتنة1
issam.yahia@univ-batna.dz

تاريخ الاستلام: 2022/10/20 تاريخ القبول: 2022/11/11

ملخص:

تخطت فينومينولوجيا هوسرل حدود ألمانيا فحطت الرحال في فرنسا، ووجدت فيها تطبيقات لها، عبر منعطف جمالي كانت بدايته مع "جان -بول سارتر" من خلال أبحاثه حول الخيال، ثم تطور مع نظرية "موريس ميرلوبونتي" حول الإدراك الحسي. ولكن مع "فينومينولوجيا الخبرة الجمالية" لـ "ميكال دوفران"، نجد أن المنعطف الجمالي للفينومينولوجيا يبلغ ذروته، فجاءت كتطوير لجهود سارتر وميرلوبونتي متجاوزة لهما، إذ انتهى فيها صاحبها إلى أن الخبرة الجمالية ليست خبرة باللاواقعي فحسب ولا هي خبرة إدراكية فقط، إنما هي خبرة مركبة معقدة يصبح الموضوع الجمالي فيها "شبه -ذات". كما كان تحليل الخبرة الجمالية ونقدها مناسبة ومنطلقا للخوض في إشكالات أنطولوجية أخرى تتجاوز الطرح الفينومينولوجي الخالص. يحاول هذا المقال التعريف بفلسفة جمالية على درجة عالية من الخصوبة، ولكنها لطالما عانت من التنكر والجحود لا لسبب سوى لأن صاحبها أبى الانسياق وراء التيارات المتسارعة العابرة، وظل وفيا للإنسان، هذا في موطنها، أما ما يقال عن محلها من الدراسات الأكاديمية العربية، أنه لا يكاد يسمع لها ذكر.

الكلمات المفتاحية: فينومينولوجيا، خبرة، إستطيقا، قبلي، دوفران.

*المؤلف المراسل

Abstract:

Husserl's phenomenology crossed the borders of Germany and landed in France, and found applications for it, through an aesthetic turn that began with Jean-Paul Sartre through his research on imagination, then developed with Maurice Merleau-Ponty's theory of sensory perception. But with the "Phenomenology of Aesthetic Experience" by Mikel Dufrenne, we find that the aesthetic turn of phenomenology reaches its climax. A complex vehicle in which the aesthetic subject becomes 'quasi-subject'. The analysis and critique of aesthetic experience was also an occasion and a starting point to delve into other ontological problems that go beyond the pure phenomenological proposition. This article attempts to introduce a highly fertile aesthetic philosophy, but it has always suffered from denial and ingratitude, for no other reason than because its owner refused to follow the rapid passing currents, and remained faithful to Man, this is in its homeland. As for what is said about its place in Arab academic studies, it is not A male can almost hear her.

Keywords phenomenology, experience, aesthetic, priori, Dufrenne.

مقدمة:

كانت الطبيعة قبل الفن موضوعا لخبرة الانسان الجمالية على الأقل في صورتها المباشرة والسطحية. لكن الإنسان لم يتسن له أن يتزود بها إلا بعدما تمكن من التعايش مع العالم الطبيعي. فلقد كان دائما مأخوذا من جهتي الضرورة ولم تكن لتعطى له حرية الإعجاب بالمحسوس، ولم يكن لذوقه أن يستيقظ إلا حينما استطاع أن يتخذ موقف المشاهد ومسافه الأداء المنزه عن الغرض مقابل الأداء المنفعي. وهكذا كان لقاء الانسان بالخبرة الاستطيقية. فعن طريق الموسيقى تعلم كيف يطرب لأصوات الفصول الأربعة، وعن طريق الرسم والتصوير تعلم الاستمتاع بالمناظر الطبيعية، وعن طريق الفن استطاع الحيوان البشري أن يتخذ لنفسه طبيعة ثانية.

ولقد ظل الفن لأمد طويل مندمجا في الثقافة ممزوجا بالطقوس والممارسات النافعة، وحينما أراد الاستقلال بذاته تم اخضاعه مرة أخرى لثقافة أخرى، يمارس السلطة فيها أناس أحياء، فتم إخضاع الممارسة الإبداعية للرقابة والقمع، وصارت خبرة المشاهد هي الأخرى محكومة بالمعايير. ومن هنا بدأ التفكير في الخبرة الجمالية وصارت من أهم قضايا الفكر الجمالي إن لم تكن محوره الذي يدور حوله، حتى أمكن القول عن الاستطيقا أنها نظرية للخبرة الجمالية. كان ذلك من خلال اهتمام الفلاسفة وعلماء النفس والاجتماع على اختلافهم، وأصبح البحث الجمالي امتدادا لنظرياتهم ... فأظهروا كثيرا مما خفي وزادوا البعض غموضا واغترابا.

هذا، وعرف الفكر الفلسفي المعاصر تطورا جعل الدراسات حول الخبرة الجمالية تبتعد شيئا فشيئا عن الفروض المسبقة والتأملات اللامنهجية التي كانت الطابع المميز للاستطيقا التقليدية، وتقترب أكثر من الدراسة المنهجية، وكان ذلك خاصة مع الاتجاه الفينومينولوجي الذي يعد تفسيره للخبرة الجمالية أهم التفسيرات وأخصبها.

أرادت الفينومينولوجيا أن تؤسس الاستطيقا بوصفها علما خالصا من طرائق البحث التقليدية في الفلسفة وعلم النفس، وقائما على منهج وصفي يكفل لها أكبر قدر من الدقة والصرامة، ولكن مع الإبقاء على طابعه الفلسفي.

غير أن تطبيقات المنهج الفينومينولوجي في مجال الجماليات لم تأت بالكيفية ولا بالدرجة نفسها، ومرد ذلك أن الفينومينولوجيا قد مرت بتطورات عدة، بدءا بـ"هوسرل - Husserl" (1859-1938) الذي أرسى دعائم المنهج وطوره بشكل تدريجي، مرورا بأتباعه بما أحدثوه من إضافات وتعديلات†.

† - إن أول منعرج جمالي للفينومينولوجيا نجده عند هوسرل نفسه من خلال مقال له بعنوان "فينومينولوجيا الوعي الجمالي" صدر ضمن سلسلة "هوسرليانا" XXIII، رقم 15. ثم نجد "هيدجر" في مقالته المطولة عن "أصل العمل الفني" يعالج الخبرة الجمالية لا بمعناها التقليدي ولكن باعتبارها خبرة بالعمل الفني أو خبرة بتكشف الحقيقة في ومن خلال العمل الفني. وفي فرنسا، لم يفرد "سارتر" لمبحث الخبرة الجمالية مؤلفا خاصا وإنما نقرأ تحليلاته الفينومينولوجية السيكولوجية للموضوع الجمالي في

ومن بين هؤلاء، جاء الفيلسوف وعالم الجمال الفرنسي "ميكال دوفران - Mikel DUFRENNE" (1910 -1995) الذي لا نبالغ بشأنه إذا قلنا أن المنعرج الجمالي للفينومينولوجيا لم تكتمل معالمه كما تم ذلك على يده، حيث يأتي هذا المقال ليفتح نافذة عن مشروع ضخم للفيلسوف أراد من خلاله أن يخلص الجماليات من معاييرها الفضفاضة ويجعلها بحثا قائما على منهج وصفي ميزته الدقة في التمحيص، ولتكون الإطلالة من خلال سؤال الخبرة الجمالية عنده.

إن سؤالنا في هذا المقال يتمحور حول المقاربة الفينومينولوجية للخبرة الجمالية من منظور ميكال دوفران، من خلال كتابه الموسوم بـ"فينومينولوجيا الخبرة الجمالية - Phénoménologie de l'expérience esthétique" بالدرجة الأولى، وملاحظات ضمنها بعض المقالات في مواضع مختلفة، وهل اقتصر السؤال عنده وتوقف عند الخبرة الجمالية باعتبارها مسألة محورية وأساسية في فلسفة الفن والجمال؟ أم أنه كان مناسبة لإثارة قضايا فلسفية أخرى أكثر شمولا؟

أما الهدف من هذا المقال فهو لفت انتباه القراء والباحثين والمهتمين بالجماليات إلى شخصية فلسفية فذة تم تغييبها لا لشيء سوى لأنها أبت الانصياع للتيارات الجارفة العابرة، ومشروع فلسفي جمالي يشهد لصاحبه بأصالة الفكر والقدرة العالية على التحليل والدقة والصرامة، وهو ما يشهد له به كبار الفلاسفة وعلماء الجمال.

كتاب "التخيل - l'imagination " (1936) وكتاب "الخيالي - l'imaginaire" (1940) وكتاب "ما الأدب؟". إلا أن المنعرج الجمالي الثاني والأكثر نضجا في فرنسا للفينومينولوجيا فكان مع "موريس ميرلوبونتي"، وهو الآخر لم يترك مؤلفا مفردا للخبرة الجمالية - على الرغم من الأهمية التي تحتلها في فلسفته - بل جاءت نظريته معروضة متناثرة في مؤلفات شتى: "فينومينولوجيا الإدراك الحسي" (1945) و"المرئي واللامرئي" و"المعنى واللامعنى" ... إلا أنه مع الفينومينولوجيا الثالثة التي ترى النور سنة 1953 (فينومينولوجيا الخبرة الجمالية لميكال دوفران)، فإنه يجتمع التفكير الجمالي بشكل غير مسبوق مع المنهج الوصفي.

هذا، وقد تم اعتماد المنهج التحليلي من خلال الوقوف على خصوصيات المنهج الفينومينولوجي لميكال دوفران وشرح أفكاره ووضعها في سياقها الفلسفي، وفحص الفرضيات ونقد النتائج التي انتهى إليها.

1. ميكال دوفران والفينومينولوجيا:

عرفت الفينومينولوجيا منعرجات أو منعطفات عدة، كالمنعطف اللاهوتي، والمنعطف الهيرمينوطيقي، والمنعطف الجمالي أو الإستطيقي[‡]. هذا الأخير، تجسد خاصة في فرنسا بقلم كل من جان -بول سارتر، وموريس ميرلوبونتي، ثم حظي بقوة الدفع من طرف ميكال دوفران. لقد وجد دوفران في الفينومينولوجيا واحدة من أفضل عباراتها من خلال الخبرة الجمالية. فالعودة إلى الأشياء يفهمها باعتبارها عودة إلى المحسوس؛ وتتميز الخبرة الأصلية من خلال خبرة الإدراك، قبل كل تمييز بين الذات والموضوع، في انسجام ووئام أصلي يستعيده الإبداع الفني (SAISON, 1999, p. 125). فمنذ بداية مشروعه الفلسفي، رأى ميكال دوفران أن الخبرة الجمالية تتبادل تواطؤا أساسيا مع الممارسة الفينومينولوجية، وقد كان على دراية بالرهانات إذ يقول في مقال له بعنوان "القصدية والاستطيقا": «قد نتجرأ على القول أن الخبرة الجمالية، في اللحظة التي تكون فيها خالصة، إنما تتم عملية الرد الفينومينولوجي.» (DUFRENNE, E.P, 1988, p. 55)

ولكن رغم أن ميكال دوفران كان سباقا في ربط الخبرة الجمالية بالفينومينولوجيا من حيث الشكل والمضمون، إذ جاء كتابه بعنوان "فينومينولوجيا الخبرة الاستطيقية"[§]، ورغم إسهاماته اللاحقة ذات الاتجاه

[‡]- سنستعمل لفظ "جمالي" بمعنى "إستطيقي - esthétique"، وليس معناه (الجمال أو الجميل). لفظ إستطيقي يدل على كيفية رؤية أو إدراك موضوع ما فقط من أجل ما فيه من طرافة أو أهمية كامنة، بغض النظر عن النتائج أو الأغراض الأخرى التي قد يحققها.

[§]- هذا الكتاب (Phénoménologie de l'expérience esthétique) هو في الأصل أطروحته الكبرى للدكتوراه، والتي ناقشها بتاريخ 1953/06/06. وقد ناقشه كل من غاستون باشلار، وإيتيان سوريو، وفلاديمير يانكيليفيتش.

الفينومينولوجي، إلا أن الباحث لا يجد عنده سوى القليل من التحليلات المنهجية، ورغم كونها لا تخلو من البصيرة، فإننا لا نجدها سوى في ثنايا بعض النصوص النادرة ضمن الأجزاء الثلاثة لكتاب "الاستطيقا والفلسفة". وهكذا نجد أن دوفران لم يناقش مسألة المنهج إلا بكيفية زهيدة ومحتشمة، ولم يحدد موضعه من الحركة الفينومينولوجية[**]، بل اكتفى بتضمينها في تحليلاته الاستطيقية.

لقد ظل ميكال دوفران منذ (ف.خ.ج -1953) يشتغل بدقة ونزاهة في الحقل الفينومينولوجي، ولذلك لا ينبغي أن يكون هناك مجال لاختزال إسهاماته إلى مجرد لحظة تكوين أو نضج فكري. فصرامته، مكنته من تخليص الجماليات من الكثير من الفروض المسبقة.

2ـ التحليل الفينومينولوجي للخبرة الاستطيقية:

تضمن كتاب فينومينولوجيا الخبرة الجمالية لدوفران الكثير من الأجوبة عن المسائل التقليدية الكبرى للإستطيقا، والقارئ له يستشعر دقة الوصف والتمييز من الصفحة الأولى من المقدمة، حيث يميز في الخبرة الجمالية ذاتها بين الخبرة الإبداع وخبرة التلقي، فيحدد اختياره ويبرره، يقول: «إن الخبرة الاستطيقية التي نريد أن نصفها، حتى نقوم لاحقا بالتحليل الترانسندنتالي لها ونحاول أن نستخرج منه دلالتها الميتافيزيقية، هي الخبرة الخاصة بالمشاهد، مع استبعاد تلك الخاصة بالفنان نفسه» (DUFRENNE, P.E.E, 1992, p. 1) فرغم أن دراسة الإبداع الفني هي ما يعرفنا مباشرة بحقيقة العمل الفني، إلا أن ذلك لن يكون بمنأى عن الوقوع في شراك النفسانية أو التاريخانية، أو نحو

[**]- يصرح دوفران في مقدمة (ف.خ.ج -1953): «سيتضح لاحقا أننا لا نتقيد بالاتباع الحرفي لهوسرل، فنحن نفهم الفينومينولوجيا بالمعنى الذي أقام به سارتر وميرلوبونتي هذا المصطلح في فرنسا: وصف ماهية ما، معرفة هي نفسها كدلالة مباطنة في الظاهرة ومعطاة معها. فعلى الماهية أن تكتشف، ولكن عن طريق كشف الحجاب وليس بالقفز من المعلوم إلى المجهول. والفينومينولوجيا تنطبق أولا على الإنسان لأن الوعي وعي ذات: فهذا هو نموذج فهمنا للظاهرة، آلا وهو الظهور باعتباره ظهور المعنى لذاته.» (DUFRENNE, P.E.E, 1992, pp. 4,5)

الإشادة بإرادة القوة على حساب الانعزال الذي يقتضيه التأمل الجمالي. ومن جهة أخرى، ستكون دراسة الخبرة الإبداعية مطالبة بتفسير الحالات التي لا يتمتع فيها الفنان بالروح الشعرية على غرار ما يتجلى من عمله، أو تلك التي يعاني فيها من مختلف المشاكل النفسية والاجتماعية، والتي لا يجد له معها من منقذ في نهاية المطاف سوى الجمهور. (DUFRENNE, P.E.E, 1992, pp. 2,3)

وينتقل دوفران بعد فقرات قليلة من تحديده للخبرة الجمالية موضوع دراسته - وهي خبرة المشاهد، دون الزعم أنها الخبرة الوحيدة - إلى تحديد موضوع هذه الخبرة. ففي نظره، ستكون الخبرة الجمالية المفضلة والمتميزة هي التي يثيرها الفن؛ لأنها ستكون «خبرة نموذجية، وخالصة من الشوائب». وقد دفعه ذلك إلى إرجاء فحص «الموضوع الجمالي الطبيعي»، إذ يقول: «إن الخبرة الاستطيقية التي تتم أمام العمل الفني هي بالتأكيد الأكثر نقاء وربما هي الأسبق تاريخيا» (DUFRENNE, P.E.E, 1992, p. 8)[††]، ذلك أن الموضوع الجمالي الذي نعرفه انطلاقا من الأعمال الفنية سيكون سهل التحديد والتعيين، بينما لو أدرجت موضوعات الطبيعة تحت مقولة الموضوع الجمالي، لكانت فينومينولوجيا الخبرة الجمالية عرضة للكثير من المشاكل السيكولوجية والكوسمولوجية، والتي من شأنها أن تحيد بها عن مسارها، بحسب ميكال دوفران.

هذا، ولقد قسم ميكال دوفران كتابه "ف.خ.ج" إلى جزأين اثنين: يعالج الجزء الأول الموضوع الجمالي وينقسم بدوره إلى قسمين: فينومينولوجيا الموضوع الجمالي وتحليل العمل الفني. أما الجزء الثاني فينقسم إلى فينومينولوجيا

- [††] وهو الموقف الذي يتشارك فيه دوفران مع الفلاسفة الفينومينولوجيين الذين يربطون الحساسية بالفن والممارسة الفلسفية، يقول "هنري مالديني": «يبدأ الموقف الفينومينولوجي إثر حضورنا أمام العمل الفني»، وأبعد من ذلك، تؤكد "إيليان إيسكوباس" أن «فهم كيف تكون طريقة النفاذ إلى الفن، إلى ما هو فن في العمل الفني، طريقة فينومينولوجية، إنما هو فهم أن الفن كان دائما وفي كل وقت، يتصف بأنه فينومينولوجي». (SAISON, 1999, pp. 125,126)

الإدراك الجمالي ونقد الخبرة الجمالية. وبالنظر إلى مضمون العمل، وتماشيا مع ما أعلنه دوفران نفسه في مطلع الكتاب، فإنه يمكن تقسيمه كالآتي:

1. الوصف الفينومينولوجي؛
2. التحليل الترانسندنتالي؛
3. الدلالة الأنطولوجية للخبرة الجمالية.
4 - الموضوع الجمالي والإدراك الجمالي:

في الخبرة الجمالية عنصران متلازمان دائما هما الذات المفكرة وقد حددها دوفران في شخص المشاهد (المتلقي)، الحاضر والماثل أمام العمل الفني وليس الفنان المبدع له، من جهة، والموضوع المدرك متمثلا في الموضوع الجمالي (الفني وليس الطبيعي) من جهة ثانية. وينتهي دوفران بعد تحليلات منهجية، إلى إعطاء الأسبقية للموضوع الجمالي (موضوع الإدراك) بالوصف والتحليل الفينومينولوجيين، ليتبعه بالإدراك الجمالي (فعل الإدراك)[‡‡]. وهكذا يكون التحليل القصدي عنده وفيا تماما للمشروع الفينومينولوجي، حيث اعتبر هوسرل أنه يكون ميالا بطبيعته لأن يبدأ من تحليل موضوع القصد لينتقل بعد ذلك إلى تحليل فعل القصد. (توفيق، 2011، صفحة 255،256)

إن هذه الأسبقية ستجعل الموضوع الجمالي قاعدة يبنى عليها تحليل الإدراك الجمالي، وهو ما أراده ميكال دوفران حينما قسم كتابه إلى جزأين: عنوان الأول "فينومينولوجيا الموضوع الاستطيقي" والثاني "فينومينولوجيا الإدراك الاستطيقي".

4ـ الموضوع الجمالي وبنيته:

يذهب دوفران إلى أن الموضوع الجمالي هو العمل الفني حينما يكون مدركا باعتباره عملا فنيا، أو هو العمل الفني الذي يحصل الإدراك الذي

[‡‡]- كانت هذه الخطوة المنهجية واردة أيضا عند سارتر وميرلوبونتي ولكن بشكل مضمر، إذ تناول سارتر بنية الموضوع الجمالي في إطار وصف بنية الصورة المتخيلة كخطوة سابقة يؤسس عليها وصف وتحليل التأمل الجمالي، وابتدأ ميرلوبونتي بتحليل الإيماءة على أساس أن بنيتها تناظر بنية العمل الفني.

يثيره والذي يستحقه، والذي يكتمل لدى متلق ذي وعي متعاطف، أو هو في المقام الأول العمل الفني كما يكون معطى في الخبرة الجمالية (DUFRENNE, P.E.E, 1992, pp. 9, 31). فالموقف الجمالي يقتضي أن يكون العمل الفني حاضرا في الحقل الإدراكي للمشاهد أو المتلقي وإلا كان وجوده (أي العمل الفني) وجودا شيئيا؛ لأن ما يميزه عن سائر الأشياء، هو استدعاؤه ونيله للإدراك الجمالي «فمهما كانت واقعيته التي يمنحها إياه الفعل الإبداعي، فيمكن أن يكون له وجود غامض أو مبهم، لأن غايته هي تجاوز نفسه والتعالي تجاه الموضوع الجمالي الذي به ومن خلاله يبلغ تمام وجوده.» (DUFRENNE, P.E.E, 1992, pp. 31-33)[§§] والعمل الفني أيضا هو ما يتبقى من الموضوع الجمالي حينما لا يكون مدركا، أو هو الموضوع الجمالي في حالة الإمكان حيث ينتظر أن يتجلى.

إن الموضوع الجمالي موجود بالقوة في العمل الفني، لا يتفعل وجوده ولا يتحقق إلا من خلال فعل الإدراك الجمالي، الذي يتمكن من بلوغ خاصيته الجمالية، فيوفيه حقه. إنه أشبه ما يكون بالفكرة التي لم تنبثق بعد، الموضوعة في بعض العلامات أو الإشارات، وتنتظر وعيا ما ليحييها.

ومثلما يقتضي الموقف الجمالي أن يكون العمل الفني حاضرا في الحقل الإدراكي للمتلقي، فإن فعل الإدراك هذا - كما سنعرض إليه فيما بعد - يستلزم جملة من الشروط (كالانعزال عن متطلبات الحياة اليومية، وعدم الاكتراث للأشياء الهامشية التي من شأنها أن تشوش فعل القصد) يتأرجح

[§§]- أشار هيدجر في سؤاله حول أصل العمل الفني إلى أن الأعمال الفنية قد يكون لها وجود الشيء «إذ تعلق الصورة على الحائط كما تعلق بندقية الصيد أو القبعة (...) ووضعت رباعيات بيتهوفن في مخازن دار النشر كالبطاطس في القبو.» إلا أن العمل الفني بعد إنجازه يكون محتاجا إلى ما يسميه بالحفظ، من طرف المتلقي، حتى يتيح للحقيقة أن تحدث فيه. (هيدجر، 2001، صفحة 29).
ويذهب سارتر، في السياق نفسه، إلى أن «... الموضوع الأدبي لا يكون إلا في حركة، ولكي نبرزه لا بد من القيام بفعل عيني هو القراءة، وهو لا يدوم إلا مع دوام هذه القراءة. أما عدا ذلك، فليس هناك سوى خطوطا سوداء على الورق (...)ليس هناك من فن إلا من أجل ومن طرف الآخر.» (SARTRE, 2000, p. 48)

معها الواقعي واللاواقعي في فعل الإدراك، فيستدعي أحدهما الآخر وينفيه، لأن لا واحد منهما يستطيع الاستحواذ على الموضوع الجمالي بمفرده. (DUFRENNE, P.E.E, 1992, pp. 33-40)

في الموقف الجمالي، ينتظر كل من المتلقي والعمل الفني، أن يوفي أحدهما الآخر حقه. فالمتلقي أو المشاهد إنما يحاول أن «يلج إلى عالم العمل الفني من الباب الواسع»، في الوقت نفسه الذي «يتوقع العمل الفني من الشاهد عليه أن ينخرط في اللعب، وأن يستغرق فيه، ولكن شرط أن يأخذ الدور الذي يعزيه له» (DUFRENNE, P.E.E, 1992, pp. 95,96). فالمبادرة هنا تكون للعمل: لأن ذلك الذي ينتظره من المشاهد لا بد أن يتوافق مع ما أعده له، وبقدر ما يكون العمل حاضرا فينا، بقدر ما نكون مندمجين فيه.

إن وصف الموضوع الجمالي وتحليل بنيته يأتي من خلال ثلاث مستويات نماطية*** (noématiques): أولها المحسوس، ثم الموضوع المتمثل أو المعنى، ثم العالم المعبر عنه أو التعبير:

4. 1. **المحسوس** (Le sensible):

إن اختيار دوفران العمل الفني (وليس الشيء الطبيعي) من حيث كونه مدركا بكيفية إستطيقية كنقطة انطلاق، ليجعلنا نفهم سبب اعتبار المحسوس لحظة نماطية أولى. ذلك أنه أهم عناصر العمل الفني، وهو مادته وخاصيته الفيزيقية†††، التي لا تلبث أن تتجلى معها خاصيته الجمالية بمجرد

*** - أستعمل لفظي نواطي - نماطي كترجمة لـ noématique – noétique، استئناسا بالدكتور أنطوان خوري في كتابه: مدخل إلى الفلسفة الظاهراتية. (خوري، 2008، صفحة 90)

††† - الفكرة نفسها تقريبا نجدها تتردد عند الفيلسوف وعالم الجمال الأمريكي "مونرو بيردسلي - Monroe BEARDSLEY" (1915 -1985)، إذ يعتبر العمل الفني كموضوع مدرك، مزود بمجموعة من الخاصيات التي فيها ما يتهيأ للفهم الحسي المباشر، والتي يراها بمثابة "القاعدة الفيزيائية" و"الحامل الاتصالي" للخاصيات الجمالية، بدليل أن إحداث أي تعديل عليها من شأنه أن يغير من الخاصيات الجمالية التي نختبرها عن طريق الخبرة الجمالية. (BINKLEY, 1992, pp. 43-47)

أن يتحول من كونه مجرد محسوس خام غفل، كما هي الأشياء في الإدراك الحسي العادي، إلى محسوس جمالي.

ظهور المحسوس وتجليه هو ما يجعل العمل الفني يتجاوز ذاته ليصبح موضوعا جماليا، ولكن مهمة إظهاره، إنما تقع على عاتق المتذوق للعمل الفني، بأن يجتهد للاستغراق فيه وتتبع كل تطوراته وما يحدث فيه، والحفاظ على نقائه عن طريق تحييد (neutralisation) كل عنصر خارجي دخيل عليه. (DUFRENNE, P.E.E, 1992, p. 41) وعدم محاولة فهم مضمونه، أو تشريحه بأدوات المنطق، لأن المعرفة ليست هي حقيقة الإدراك لما يتعلق الأمر بالموضوع الجمالي، «فهو عبارة عن حضور غير مبرر، وإن وجد ما يبرره فإنه لا يخص الذكاء» (DUFRENNE, P.E.E, 1992, pp. 130,131). بعبارة أخرى، أن يتخذ المشاهد أو المتلقي من العمل الفني موقفا جماليا، بكل ما يقتضيه هذا الموقف من ظروف وشروط.

2.4. المعنى، أو الموضوع المتمثل - (Le sens, ou l'objet représenté):

عندما يكتسب المحسوس خصائص معينة، فإنه يتخذ معنى كذلك، فيفهم من خلاله (التريكي، 2009، صفحة 90). وفي هذه اللحظة يتوقف ميكال دوفران عند الفنون التشخيصية أو فنون المحاكاة كالتصوير والنحت وفنون اللغة، ناقدا النظرية الجمالية الكلاسيكية التي ظلت - فيما يرى - منذ عصر النهضة إلى غاية القرن التاسع عشر، تخلط بين خصائص العمل الفني المحاكي وخصائص النموذج المحاكى، وكأن الموضوع الجمالي لا يعدو أن يكون موضوع إشاريا. ففي الإدراك الجمالي، كانت هذه النظرية تتخذ من النموذج الجميل معيارا للحكم بالجمال على العمل الذي يمثله والإعجاب به، وهو بحسب دوفران، افتراض مسبق لا يصدق بالضرورة دائما، والأعمال الحديثة خير شاهد على هذا. (DUFRENNE, P.E.E, 1992, p. 164) فهدف الفن لم يعد يكمن في تمثيل الأشياء.

إن الموضوع الجمالي وإن كان يطرح دلالة ما أمامنا، فعلاقتها بالمدلول ليست كدلالة الموضوع الإشاري، إنها «دلالة متأصلة في المدلول» (DUFRENNE, P.E.E, 1992, p. 171)، لأن موضوع تلك الدلالة سيكون لاواقعيا، بمعنى أن الحقيقة التي يحملها لا ينبغي أن تقاس بقيمة ما يمثله وإنما بكيف يمثله.

قد تمثل الرواية قصة تاريخية ما، لا تصور الأحداث فيها تماما كما في كتاب التاريخ. فقيمتها كعمل فني ليست في مدى مطابقة الأحداث للواقع، بقدر ما هي في كيفية السرد والحبك وفي اللغة، وحقيقة الأحداث وإن كانت متضمنة فيها، فإنها لن تكون معطاة إلا بشكل إضافي. كما أن موقفنا إزاءها يكون موقفا جماليا لا موقفا علميا أو معرفيا على غرار ما يكون عادة تجاه كتاب التاريخ وشاكلته.

كذلك لا ينبثق معنى العمل الفني أو موضوعه المتمثل أمام الإدراك الساذج المباشر الذي يقنع بأوجز التقارير حوله، بل لا بد من الإدراك الذي يقتضيه الموقف الجمالي، الذي يفهم أن المعنى يكون مباطنا في المحسوس ولا يعطى إلا من خلاله (توفيق، 2011، صفحة 271). فحضور العرض الأوبرالي مثلا، ومشاهدة الممثلين في حركاتهم والاستماع إليهم، والموسيقى المرافقة للكلمات وغير ذلك، كل ذلك لا يمكن بأي حال أن يختزل أو يقارن بمجرد قراءة كتيب أو كراسة تتضمن تقريرا أو ملخصا للأوبرا كعمل فني.

4. 3. **التعبير، أو العالم المعبر عنه**: يبلغ الوصف قوته وذروته عند دوفران في عنصر التعبير الذي طوره عن ميرلوبونتي وجعله اللحظة النماطية الثالثة، وهو بهذا يكون قد ميز بين الموضوع المتمثل والعالم المعبر عنه، فبينما يكون الموضوع المتمثل هو معنى العمل الفني، فإن العالم المعبر عنه هو «معناه الأعلى» الذي يقوله الموضوع الجمالي من خلال حضوره المحسوس (DUFRENNE, P.E.E, 1992, p. 43). إنه معنى تعبيري وجداني، لا هو من نظام التعقل ولا من نظام الانفعال. فمن جهة التعقل نجد أن ذلك المعنى، المنبعث من الاستعارات وتوافق الكلمات الذي تطرب له الأذن في الشعر، لا يعد مستهجنا إلا من جهة

الفهم، ومن جهة الشعور الذي ينطوي عليه التعبير، فإنه لا ينبغي الخلط بينه وبين الانفعال الذي تحدثه بعض فنون الإثارة، مهما كان مؤثرا ومعبرا (DUFRENNE, P.E.E, 1992, pp. 184-186).

يبدع الفنان ليعبر، وليس عمله تقريرا صحفيا أو شريطا وثائقيا، إنه يجعلنا نطل على عالم أو ينقل إلينا فكرة، أو ما يسميه دوفران "بفكرة العمل الفني". فإذا شئنا الحديث بلغة التمثل، فليس على المتلقي أو المشاهد أن يعتمد معيار الشبه والمطابقة في الحكم على عمل الفنان. أما بلغة التعبير، فإن المتلقي يكون مدعوا لولوج عالم الفنان باعتباره عالم الموضوع الجمالي، ليكون شاهدا عليه. (DUFRENNE, P.E.E, 1992, pp. 94,95) إن هذا "العالم المعبر عنه" هو المظهر الوجداني للموضوع الجمالي، هو تلك الخاصية الوجدانية التي تسري كوحدة خاصة في العمل الفني وتشع فيه حينما ندركه جماليا وتشكل أسلوب الخطاب بين الفنان والمتلقي، فتجعل الموضوع الجمالي يظهر كـ"شبه ذات - "quasi-sujet (DUFRENNE, P.E.E, 1992, p. 256)، إذ أنه عمل الفنان، أو بعبارة أخرى، ذات الفنان التي تظهر وتعبر من خلاله.

إن هذه الخاصية الوجدانية، ميزة الكائن البشري التي يتميز بها العمل الفني استثناء عن الأشياء، يمكن إيجادها في العمل الكلي للفنان، وهي التي تكون في أذهاننا حينما نقول: "إنه عالم باخ"، أو "عالم فان غوغ"، أو "عالم راسين" ... فهو عالم يكون هو نفسه في كل عمل من أعمال المبدع، والأساس الذي يقوم عليه "التذاوت - "l'intersubjectivité (DUFRENNE, P.E.E, 1992, p. 405)، إذ أن تلك الخاصيات الوجدانية هي ما يخاطب المشاهد في العمل الفني، لأنه هو الآخر يتمتع بالخاصية نفسها التي يحملها بداخله بشكل فطري، ويعتبر ميكال دوفران الخاصيات الوجدانية بمثابة قبليات (des a priori)، وما يكون على الفنان إلا أن يظهرها بأن ينقلها من الإمكان إلى الفعل (GOLASZEWSKA, 1992, p. 196). فعالم راسين

مثلا، كان موجودا حتى قبل ولادة راسين نفسه كإمكانية وجود، وكان في انتظار عبقرية راسين حتى يصير مرئيا ويصير واقعا.

إن المظاهر النماطية الثلاثة هذه: المحسوس، والموضوع المتمثل، والعالم المعبر عنه، تقابلها بشكل تقريبي ثلاثة مظاهر نواطية هي: الحضور، والتمثل، والتأمل. وهي مأخوذة فيما يشير إليه دوفران من نظرية عامة في الإدراك على اعتبار أن بنية الإدراك الجمالي هي نفس بنية الإدراك الحسي.

5. بنية الإدراك الجمالي (الإستطيقي):

في الجزء الثاني من (ف.خ.ج) ينتقل دوفران بعد وصفه وتحليله لبنية الموضوع الجمالي، إلى دراسة وتحليل العملية الإدراكية، باعتبارها ذات بنية معقدة ومركبة، متجاوزا كلا من سارتر في نظريته حول الخيال، وميرلوبونتي في نظريته حول كوجيطو الجسد.

وتجدر الإشارة إلى أن التقابل بين عناصر الموضوع الجمالي ومراحل الإدراك الجمالي فيما يرى دوفران، لا ينبغي أن ينظر إليه كتواز تام لنقطة بنقطة، لأن هناك نوع من التفاوت والتعدي في هذه العلاقة، كما أن تحليل الموضوع الجمالي إلى عناصر لا يعني تقسيمه، بل هو كموضوع مدرك يبقى وحدة موحدة، وكذلك هو الإدراك، أشبه بتيار زمني يتم تعميق لحظاته حتى يتبلور ويصبح إدراكا جماليا (توفيق، 2011، صفحة 278). إنه مهمة يحملها المتلقي على عاتقه، بأن يفهم المعنى والدلالة.

5. 1. **الحضور** (la présence): تمثل هذه اللحظة الأولى المستوى الوجودي للإدراك، حيث تكون الذات قادرة على استيعاب معنى الموضوع الجمالي، إلا أن ذلك لا يتم عن طريق محاولة تفكيكه، وإنما بأن تعاين العمل بالحضور أمامه والمثول في حضرة عالمه، أي بأن تظهر باعتبارها "كائنا في العالم".

إن معنى الموضوع الجمالي لا يوجد كدلالة خاصة بمعزل عن المحسوس وإنما يكون متأصلا فيه ومتحدا معه. ومن أجل فهمه، لا بد من خبرة هذا

المحسوس جسديا، فالمعنى لا يعطى للفكر بكيفية مفارقة، بل يفهم من خلال خبرة الجسد السابقة على كل فكر[‡‡‡]، فهو على حد تعبير دوفران، شيء يتردد صداه بداخلي ويهزني، أما الجسد، فهو الذي ينفتح على الأشياء ويكون قادرا على تسجيل حضورها أو غيابها. (DUFRENNE, P.E.E, 1992, p. 422)

وما دام الموضوع الجمالي هو المحسوس في مجده وتألقه، وبما أن معناه يعطى بأكمله من خلال المحسوس، الذي يستقبل بدوره من طرف الجسد، فإن الموضوع الجمالي كذلك يفرض نفسه أولا على الجسد ويدعوه للانضمام إليه، إذ يكشف له عن نفسه، ويكون الجسد بمثابة الممر الذي يتفعل الموضوع من خلاله وتتحقق وحدته التي هي وحدة تعبيره، والتي لا يمكن إدراكها إلا إذا كان تنوع المحسوس مجتمعا أولا في حدس واحد مشترك (un sensorium commune) (DUFRENNE, P.E.E, 1992, pp. 425,426) ؛ يتعلق الأمر هنا خاصة بتلك الأعمال الفنية المركبة مثل الباليه والمسرح والأوبرا[§§§]، التي تتنوع عناصرها وتقتضي تفاعل العديد من الحواس في آن واحد.

هذا، ويقاس امتياز الموضوع الجمالي بمدى قدرته على إمتاع الجسد، متعة مهذبة، منزهة وبريئة في صميمها، لا متعة لاذية، وهو معنى المتعة الإستطيقية. كما تقاس أيضا الاستجابة للموضوع الجمالي بمدى سلاسته، فبقدر ما يكون الفنان سلسا في جسده وروحه (DUFRENNE, P.E.E, 1992, p.

‡‡‡ - يتفق هنا ميكال دوفران مع ميرلوبونتي بخصوص النتائج التي توصل إليها عن أولية الإدراك الحسي وخبرة الجسد السابقة على التأمل الانعكاسي (le cogito pré-réflexif) ففي هذه الخبرة، يلتحم الجسد بموضوعاته، وتتصالح الذات مع الموضوع، ويتلاشى التمييز بينهما، لأن الذات هنا هي الجسد وقد أصبح على مستوى واحد مع الأشياء (الموضوعات)، كما لو كان امتدادا لها. (توفيق، 2011، صفحة 278)

§§§ - في المسرح أو الأوبرا مثلا، إلى جانب الممثلين على الخشبة هناك الديكور المسرحي أو السينوغرافيا والإضاءة والجوق المرافق، وهي عناصر تستدعي الانتباه أيضا بحيث لا يمكن معها اختزال العمل المسرحي أو الأوبرالي إلى مجرد نص. بل إن مشاهدة مثل هذه الأعمال في قاعات العرض المخصصة لها، لا ينبغي بأي حال أن تقارن بمجرد مشاهدتها في الشاشة مثلا، فالامتداد المكاني ليس نفسه، والجو العام كذلك.

(427، ويترجم تلك السلاسة في عمله، ثم يكون المنفذ أيضا سلسا في أدائه، فإن المشاهد بدوره تكون استجابته سلسة تجاه الموضوع الجمالي.

عند لحظة الحضور هذه، يواصل ميكال دوفران طريقه الخاص دون ميرلوبونتي، إذ رأى أن إعطاء الجسد وحده القدرة على الفهم، يعني عدم التمييز بين المحسوس ومعناه، واعتباره مجرد مثير لاستجابة عضوية، ولا دلالة له، بينما الأحرى أنه لا بد من الانتقال إلى مستوى آخر يمكننا معه أن نتمثل المعنى والمضمون الوجداني للموضوع الجمالي، وهو مستوى التمثل والخيال.

2.5. **التمثل** (la représentation):

في هذه اللحظة، يدرس ميكال دوفران أولا دور الخيال في الإدراك المحض، لينتقل بعدها لمعالجة دوره في الإدراك الجمالي. وهو يعتبره متأصلا في الإدراك الحسي، ورابط العلاقة بين الذهن والجسد. ويميز دوفران بما يتفق مع كانط وتبعا لهيدجر، بين الخيال الترانسندنتالي الذي يعتبره مسؤولا عن انبثاق الزمان والمكان كخلفية مسبقة لحدوث التمثل، أي أنه يجعل تمثل معطى ما ممكنا، والخيال الأمبريقي الذي يمدد هذه العملية فيظهر هذا المعطى ويجعله ممتلئا بالمعنى (DUFRENNE, P.E.E, 1992, p. 435). فالخيال هو منشأ الزمان والمكان، وبظهور الزمان والمكان يحدث التمثل، ولعل هذا ما جعل دوفران يتخذ منه وسيطا للانتقال من مستوى الحضور إلى مستوى التمثل في الإدراك الحسي.

أما بشأن العلاقة بين الإدراك الحسي والخيال، فإن دوفران يتخذ موقفا معارضا لنظرية سارتر، التي مفادها أنهما ملكتان لا تقبلان الاختزال إلى بعضهما، وأن أحدهما ينفي الآخر بالضرورة، على أساس أن الوعي في الاتجاه الأول يقصد موضوعا واقعيا، بينما يقصد في الاتجاه الثاني موضوعا لاواقعيا (DUFRENNE, P.E.E, 1992, p. 442). أما دوفران، فقد كان همه أن يضعهما دائما في علاقة اتصال وتعاون، ذلك أن نفي وإنكار الواقعي لا يكون دائما لحساب اللاواقعي، بل هناك أسلوب آخر لنفي الواقعي، وهو

تجاوزه من أجل العودة إليه. فهناك لاواقعي هو بمثابة ماقبل الواقعي (pré-réel)، وهو الاستباق المستمر للواقعي والذي لا يكون الواقعي من دونه بالنسبة لنا إلا مشهدا لا كثافة مكانية ولا زمان له.

هذا، ويظهر أن ميكال دوفران كان أميل في موقفه إلى الحد من وظيفة الخيال الزائدة في الإدراك الحسي، على الأقل في مظهره الأمبريقي، فهو إذ يملأ المجال حيث يكون الشيء معطى، فذلك «دون أن يعدد أو يضاعف هذا المعطى، وإنما بأن يخلق صورا متخيلة تكون بمثابة شبه معطى، وليس هي مرئية تماما، بل هي ما يضعنا على طريق المرئي ولا تتوقف على استدعاء الإدراك ولو من أجل الحصول على تأكيد نهائي» (DUFRENNE, P.E.E, 1992, p. 436). إن الدور الذي يقوم به الخيال بالنسبة للتمثل في الإدراك الحسي يبقى محدودا للغاية في الإدراك الجمالي، وهذا الدور المتبقي، إنما يقتصر فقط على الخيال الترانسندنتالي من حيث هو قدرة على خلق مسافة ما من الموضوع المدرك، أما الخيال الأمبريقي فإن الإدراك الجمالي يستبعده ويخمده أكثر مما يستدعيه؛ ذلك لأن الموضوع الجمالي يستمد معناه أولا مما يمثله، أي من اللاواقعي الذي بوصفه لاواقعيا لا يكون محتاجا للخيال لكي يظهره. ويضيف دوفران أن الخيال وإن لم يكن غريبا تماما كما اعتبره سارتر، فليس معناه أن يكون الموضوع الجمالي كموضوع مدرك قادرا على أن يكون موضوعا خياليا (DUFRENNE, P.E.E, 1992, p. 449). كان هذا في (ف.خ.ج)، إلا أن دوفران سيعدل عن موقفه الحذر من الخيال، في بعض كتاباته اللاحقة كـ"الشعري - le poétique" (1963)، و"بيان القبليات - l'inventaire des a priori" (1981).

ينتقل دوفران بعد وصفه للتمثل والخيال في الإدراك الجمالي إلى اللحظة النواطية الثالثة، ليفحص وظيفة الفهم وعلاقته بالخيال، وفكرة عمق الموضوع الجمالي، والتأمل والشعور باعتباره ذروة الإدراك الجمالي.

5. 3. **التأمل والشعور** (réflexion et sentiment):

يتجه الإدراك الحسي في مساره العادي والطبيعي نحو الفهم والمعرفة بموضوع يكون مركزا لعالم هذا الإدراك، فيكون تأملا موضوعيا réflexion objectivante، أما إذا كان موضوعه هو الموضوع الجمالي فإن اتجاهه سيكون مرتبطا بالشعور - بعالم داخلي - أكثر من ارتباطه بالفهم، عندئذ سيكون إدراكا جماليا وكما يسميه دوفران تأملا عاطفيا réflexion sympathique.

أما الشعور فهو قراءة للتعبير، أي قدرة على إدراك الخاصية الوجدانية المعبر عنها من خلال المحسوس، وكشف عن عمق الموضوع الجمالي. فهو حينما يرتبط بالتأمل العاطفي، يبلغ الإدراك الجمالي معه ذروته، إذ يكشف عن تعبيرية العمل الفني، إنه ذروة الخبرة الجمالية من حيث هي اتصال حميم بين ذات وموضوع. ويصدر الشعور عن الذات المدركة حينما تنفتح على الشعور الخاص بالموضوع الجمالي باعتباره شبه ذات، وتستجيب لنداء العالم المعبر عنه (توفيق، 2011، صفحة 289). وبالنسبة لهذه الخاصيات الوجدانية المعبر عنها المذكورة سابقا، والتي سنرى لاحقا أيضا كيف أن دوفران يعتبرها بمثابة قبليات، فإن الشعور يستخدمها كقبليات وجدانية حقيقية، بالمعنى نفسه الذي تكلم به كانط عن قبليات الحساسية والفهم، وكونها هي الشروط أو الظروف التي وفقا لها يمكن لعالم ما أن يشعر به، فليس ذلك من طرف الذات اللاشخصية لكانط، وإنما من طرف ذات حقيقية (شخص) تقيم علاقة حية مع هذا العالم - سواء الفنان الذي يعبر من خلالها، أو المشاهد الذي بقراءته لهذا التعبير، يرتبط به. (JDEY, 2016, p. 27) وهكذا فإن دوفران يسلم بأن المعنى يكون دائما معطى، وأن القبلي هو بالتحديد الجزء من هذا المعنى الذي يكون في الموضوع، مؤسَسا، ولكنه مؤسِس للذات أيضا.

ويسمي دوفران التأمل العاطفي أيضا بالتأمل الملتحم أو المنخرط (réflexion qui adhère) مقابل التأمل التحليلي (réflexion qui sépare) أو النقدي (DUFRENNE, P.E.E, 1992, pp. 487,488). فهذا الأخير بدل أن يتجه نحو معنى الموضوع المتمثل، فإنه يعمل على تحليل

معنى بنية الموضوع الجمالي، أما التأمل الملتحم فيجعلني أتعاطف مع العمل، فأستسلم له بدل أن أخضعه لي، وأنفتح على عالمه وأتيح له أن يضع معناه بداخلي؛ إن موقفي معه سيكون أشبه بموقفي مع شخص يهمني التعرف إليه، لأنه "شبه -ذات".

لكن الموضوع الجمالي يجب أن يعرف أولا حتى يمكن الشعور به، ففي الموقف الجمالي حدوث لعملية تناوب بين الاتجاهين النقدي (المعرفي) والعاطفي، إذ يخصب الشعور التأمل المعرفي بأن يسحبه نحو الموضوع، ثم يستدعي التأمل العاطفي ليخصب نفسه ويكشف عن عمقه (توفيق، 2011، صفحة 294،295). هكذا إذن تبلغ الخبرة الجمالية ذروتها عند التناوب بين الشعور والتأمل، ولا يتم ذلك إلا بفضل تلقائية الوعي من جهة، ونداء الموضوع الجمالي وجاذبيته من جهة أخرى.

6ـ فكرة القبلي ومسألة حضور الإنسان والعالم:

ينهي ميكال دوفران الوصف الفينومينولوجي للخبرة الجمالية ليخضعها بعد ذلك للتحليل الترانسندنتالي، مدرجا مفهوم قبلي الوجدان بالمعنى نفسه الذي يتحدث به كانط عن قبلي الحساسية والفهم، ليحدد به الشروط التي بفضلها يتم الشعور بعالم الموضوع الجمالي، من طرف ذات حقيقية حية (الفنان الذي يعبر من خلال هذا العالم أو المتلقي الذي يشاركه من خلال قراءة هذا التعبير) (DUFRENNE, P.E.E, 1992, p. 539). لقد كان هذا مضمون الباب الرابع من الكتاب، بعنوان "نقد الخبرة الجمالية"، وكان بداية معالجة دوفران لفكرة القبلي التي ستستمر معه طيلة مسيرته الفلسفية وصولا إلى "العين والأذن" (1987)، مرورا بـ"مفهوم القبلي" (1959) و"الشعري" (1963) و"بيان القبليات" (1981).

يبدأ دوفران طرح فكرة القبلي انطلاقا من ثنائية مفهومية: القبلي الوجودي (l'a priori existentiel) والقبلي الكوني أو الكوسمولوجي (l'a priori cosmologique). لقد كان يسعى إلى تجديد فهم الذاتية على ضوء هذا

المعطى الأنطولوجي الأولي المتعلق بحقيقية تجسد الإنسان في العالم. إن هذه الرؤية تؤدي إلى اعتبار الذات حاضرة ومنفتحة على العالم الذي تلتقيه ويكون العالم بالمثل حاضرا ومنكشفا بطرق شتى بالنسبة لها، ومن ثم فإن هذه الألفة تعبر عن قبلي الطبيعة المشتركة للذاتية السابقة على التأمل (préréflexive) والعالم قبل الموضوعي (préobjective) الذي يتعالق معها. وكون القبلي الوجداني وجوديا وكونيا في الوقت نفسه، يجعله يظهر بمظهرين: القبلي الوجودي ومظهره "الذاتي" (قطب الذات -الإنسان)، والقبلي الكوني ومظهره "الموضوعي" (قطب العالم). (THERIEN, 2016, p. 64)

إن مفهوم القيمة الذاتية والموضوعية للقبلي الوجداني كان مصدره القرابة التي أقامها دوفران بين مفهومين متباينين للقبلي: المثالية المتعالية لكانط والتقليد الفينومينولوجي لهوسرل و"شيلر - Max Scheler"، ولعل هذا التوسط كان وراء سوء الفهم والامتعاض تجاه موقفه، سواء أثناء مناقشته للأطروحة (1953) أو في محاضرة "دلالة القبليات" (1955). وبالنظر إلى الباب الرابع من (ف.خ.ج) نجد أن تحليل الخبرة لم يكن يهدف إلى مجرد وصف فينومينولوجي فحسب، وإنما إلى بداية حل إشكالية أنطولوجية أخرى تتواصل مع "مفهوم القبلي" (1959) وتتوج مع "بيان القبليات" (1981).

في آخر فصل من الكتاب، يتناول ميكال دوفران الدلالة الأنطولوجية للخبرة الجمالية[****]، غير أنه يميز فيها بين تفسير أنثروبولوجي لو أننا اعتبرنا أن الواقع الذي يكشفه العمل الفني إنما يصدر حصريا عن الفنان، وتفسير أنطولوجي لانكشاف الحقيقة الجمالية، عند النظر إلى أن هذا الواقع وهذا (الفنان) الإنسان، كلاهما ينتميان إلى الكائن، وكون أن القبلي لا ينفك يبقى مشتركا بين الموضوع والذات، فإنه يبقى وجوديا، ويبقى مؤسِسا، وبالتالي فإن فعل التأسيس سوف لن يكون فعل الإنسان، وإنما فعل الكائن

[****]- تتبلور الدلالة الأنطولوجية للخبرة الجمالية بشكل أتم مع عرض دوفران لفكرة قبلية القبلي (l'a priori de l'a priori)، في *مفهوم القبلي* (1959)، والتي ستقوده إلى تصور فلسفة للطبيعة في *الشعري* (1963).

من خلال الإنسان (DUFRENNE, P.E.E, 1992, p. 667)، الذي لا يعدو أن يكون مناسبة وفرصة أو أداة للكشف. وبما أن الفن تعبير؛ فإنه لا يكفي القول أن الفنان يعبر عن الطبيعة، وإنما لا بد من القول أن الطبيعة هي التي تبحث عن تعبيرها من خلال الفنان. وبذلك يصبح الفن خدعة، ويصبح الفنان وسيلة في يد الطبيعة، الباحثة عن تعبيرها. (DUFRENNE, P.E.E, 1992, p. 670)

لقد كانت فكرة الطبيعة وارتباطها بفكرة الإنسان فكرة محورية في فكر ميكال دوفران، إذ يظهر الإنسان كإرادة ونداء للطبيعة، وكأنه غاية لها. وهي فكرة نجد إرهاصاتها في (ف.خ.ج) وامتداداتها في مؤلفات لاحقة: *الشعري* (1963)، *ومن أجل الإنسان* (1968)، *وبيان القبليات* (1981)، حيث تتجذر الأنثروبولوجيا الفلسفية في رؤية للعالم.

خاتمة:

بناء على ما سبق، يمكننا الوقوف على جملة من النتائج يمكن تلخيصها فيما يلي:

- اعتمد ميكال دوفران بالدرجة الأولى على أبحاث سارتر وميرلوبونتي كمرجعية له، فجاء تحليله الفينومينولوجي للخبرة الجمالية تطويرا لجهودهما وتجاوزا لهما. فبينما وحد سارتر بين الخيالي واللاواقعي على مستوى نظرية المعرفة ووسع من مجال الخيال على حساب الإدراك الحسي، على مستوى النظرية الجمالية، وبينما وسع ميرلوبونتي من نظرية الإدراك الحسي واختزل الخبرة الجمالية في خبرة للجسد بالسطح المحسوس فحسب، فإن دوفران يؤسس لنظرية في الوعي الجمالي يعمل فيها كل من الخيال والإدراك الحسي بشكل تكاملي، فتكون الخبرة الجمالية بذلك خبرة مركبة على أساس الطابع التركيبي للموضوع الجمالي.

- لم يكن لتحليل الخبرة الجمالية كما جاء في كتاب (فينومينولوجيا الخبرة الجمالية) هدفا وحيدا هو اقتراح وصف فينومينولوجي، وإنما أن يفيد هذا التحليل في حل إشكالية أخرى - هي النقطة الأساسية في بحثه الفلسفي

ككل - أثمرت عن فكرة القبلي الوجداني، ألا وهي مسألة التماثل والتبادل بين الذات والموضوع.

- إن مفهوم القبلي الوجداني ينم عن علاقة قرابة بين الذات والموضوع، تفهم في اتجاهين: فقرابة الذات إلى الموضوع تظهر من حيث أن قصدية الإدراك تنقل الذات فورا نحو الموضوع المدرك، فتبدو حساسة ومتأثرة بالخصائص الوجدانية التي تكتشفها فيه. وتظهر قرابة الموضوع من الذات من حيث حضوره المحسوس الذي يدخل الذات في ألفة كبيرة معه، فتقتفي أثر الخصائص الوجدانية التي يحملها.

- ينتهي دوفران إلى اعتبار الموضوع الجمالي "شبه -ذات"، ليس بمعنى أن له شعورا خاصا مستقلا كشعور المشاهد أو المتلقي، وإنما لأن هناك شيئا مشتركا بين القطبين: قطب الذات وقطب الموضوع الجمالي، شبه الذات، يمكننا من فهم التضامن الذي يتجلى بينهما، وهذا الشيء هو القبلي، وهو مفتاح الخبرة الجمالية. إلا أن دوفران حينما يذهب إلى أننا نشعر بمأساوي راسين أو عاطفي بيتهوفن أو سكينة باخ، لأن لدينا فكرة سابقة على كل شعور بالمأساوي أو العاطفي أو الهادئ، ... وهو ما يتردد في صفحات عديدة، فإنه يحيل نوعا ما إلى الفطرانية.

□

قائمة المراجع:

العربية:

أنطوان خوري. (2008). *مدخل إلى الفلسفة الظاهراتية*. دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع.

رشيدة التريكي. (2009). *الجماليات وسؤال المعنى* (الإصدار 1). (إبراهيم العميري، المترجمون) تونس: الدار المتوسطية للنشر.

سعيد توفيق. (2011). *الخبرة الجمالية*. القاهرة، مصر: دار الايام.

مارتن هيدجر. (2001). *أصل العمل الفني* (الإصدار 1). (أبو العيد دودو، المترجمون) الجزائر: منشورات الاختلاف.

BINKLEY, T. (1992). "Pièce" contre l'esthétique. *Esthétique et Poétique*. (C. HARY-SCHAEFFER, Trad., & G. GENETTE, Compilateur) Paris: Seuil.

DUFRENNE, M. (1988). *Esthétique et Philosophie* (Vol. 1). Paris: KLINCKSIECK.

DUFRENNE, M. (1992). *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (éd. 3, Vol. 1). Paris: PUF.

GOLASZEWSKA, M. (1992). La conception du "quasi-sujet" chez Mikel Dufrenne. *Revue d'Esthétique- Pourquoi l'Esthétique?*(21/92), p. 248.

JDEY, A. (2016). En guise d'introduction. l'esthétique de Mikel Dufrenne et le problème de la méthode: sources, difficultés et enjeux. *Mikel Dufrenne et l'esthétique entre phénoménologie et philosophie de la nature*, 276. (J.-B. Dussert, Compilateur) Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

SAISON, M. (1999). Le tournant esthétique de la phénoménologie. *Revue d'Esthétique*(36/99), p. 125.

SARTRE, J.-P. (2000). *Qu'est-ce que la littérature?* France: Gallimard.

THERIEN, C. (2016). "L'idée d'un a priori affectif" et la perception esthétique chez Mikel Dufrenne. *Nouvelle revue d'esthétique*(17), pp. 61-75.