"فينومنولوجيا إدراك القيم الجمالية في الفن المعاصر"

Phenomenology of Perceiving Aesthetic Values in Contemporary Art

الباحث: حمزة بومليك / Hamza Boumlik

باحث بسلك الدكتوراه/ كلية علوم التربية/ جامعة محمد الخامس/ الرباط

hamza.boumlik@um5r.ac.ma

إشراف الدكتور محمد الشيكر/ جامعة محمد الخامس/ الرباط

الملخص :

نهدف من خلال هذا العمل التفكير في مسألة إدراك القيم الجمالية في الفن، اعتبارا منا لأهمية الإدراك في حصول الوعي الجمالي بالقيم، وهذا هو طريق الفينومينولوجيا، ما دامت التجربة الفنية إبداعا وتلقيا تتسم بطابع الذاتية، من خلال الحساسية الجمالية في البدء ثم تأويل ما يُعرض أمام الجسد عبر الإدراك، انسجاما مع قُدرات الذات وخبراتها في المعيش، تبعا لهذا الذي قلناه يصير البحث في القيم الجمالية بحثا في تجربتي التذوق والإدراك. إن الوعي في التجربة الجمالية كما في غيرها يتلخص في قدرة الذات على الفهم، وهو بهذا المعنى . الوعي . ما به يَتَحَدَّد الشيء ولا يُحَدِّدُهُ أي شيء، أي أنه يُعَرَّفُ بما يعي من موضوعات الإدراك. فكل وعي هو من أصله مدفوع بالضرورة إلى شيء ما يقصده.

الكلمات المفتاحية: القيم الجمالية ـ الفن . الفينومينولوجيا ـ القصدية. الإدراك.

Abstract:

We aim through this work to reflect on the issue of perceiving aesthetic values in art, based on our belief in the importance of perception in attaining aesthetic awareness of values. This aligns with the path of phenomenology, as long as the artistic experience — whether in creation or reception — is characterized by subjectivity. It begins with aesthetic sensitivity and proceeds to the interpretation of what is presented to the eye or ear through perception, in harmony with the individual's capacities and lived experiences. Accordingly, the inquiry into aesthetic values becomes an inquiry into the experiences of taste and perception.

Consciousness in the aesthetic experience, as in other experiences, is summed up in the individual's capacity to understand. In this sense, consciousness is what determines the object, and nothing determines it. That is, it is defined by what it is aware of among the objects of perception. Every act of consciousness is, by its nature, necessarily directed toward something it intends.

Keywords:
Aesthetic values — Art — Phenomenology— Intentionality — Perception.

مقدمة:

يحضر الفن كاستجابة جمالية، لما يعتري الإنسان من قلق حُيال وجوده، وله أهميته في بلوغ أسمى غاية وهي التعبير عن الحقيقة في صورة حسية، فبالفن يتمكن المرء من رؤية مالا يُرى. إنه خطاب موجه إلى الإدراك الجمالي الذي يتجاوز معرفة الحواس وعللها، إلى الخيال الذي به يتقوَّم الفعل الإبداعي في الفن. وهو بذلك مناسبة وتمكين للذات من تجاوز كل ما هو مألوف، فالإدراك الجمالي هو نزوع قصدي نحو موضوع خارجي تغلب في معرفته المشاعر والأخيلة، ويأتي العمل الفني ليشكل بؤرة اللقاء بين ما هو حسي وما هو ذهني، لذلك تتجاوز قدراته في أغلب الأحيان حدود العقل. ولمَّا كان الفنان وهو يُبدع أعمالا فنية لا يتوخى منها أية غاية خارج العمل الفني نفسه، فإن ذلك وحده كفيل بأن يُبقي القيمة على الجمال الفني، تبعا لذلك نجد الفن تدور في رحاه معاني وأفكار هي من نسج عوالم الذات، تنشد قيما جمالية محضة، فليست في الفن أية ضرورة واقعية تُلزمه بمطابقة ما في الوجدان لما في الأعيان، لأن الجمال المُطلق أكبر من أن يُختزل في شكل فني مهما كانت دُربة الفنان ومهارته، وبما أن الروح حينما تُخاطب الروح تتجاوز كل قانون، فإنها بذلك تنفلت من ميزان العقل ومعقوليته. ثم إن الجمال فيه شيء من الحس المشترك، بين من يتلقونه كجمال أدنى، وهي الدرجة التي تُعدُّ قسمة عادلة في التذوق الجمالي بين الناس، فكلنا محكومون بالنزوع إلى الشيء الجميل، بغضِّ النظر عن درجة تقديرنا لهذا الجمال وما الذي يسرُّنا فيه، وهنا نقصد الحكم الجمالي فمع اختلافنا في الحكم إلا أن هذا الاختلاف لا يُفسد جمالية الفن في شيء. فهناك علامات تدل على جمالية اللوحة مثلا في مستوى اللون والشكل، مع تباين الأحكام الشخصية إذ لكل منا موقفه تجاه اللون أو الشكل وما يمثله له. من هذا المنطلق نكون أمام نوع من القيم المُخالفة في تفاصيلها للقيم الأخلاقية، فإذا كانت هذه الأخيرة تهدف إلى تهذيب النفوس وفقا لمجموعة من المبادئ والضوابط الأخلاقية والتي لا تتجاوز حدود الإعداد وبناء المستقبل. فإن للجمال قيمه الخاصة التي تُخاطب الوجدان مباشرة بدون أية مقدمات، تبعا لذلك يتجسد الجمال في وسائط فنية من شأنها أن تُرسِّخ قيما جمالية لا تخضع لأية شروط بدئية أو مقدمات أولية. وللتفكير في الموضوع يجذر بنا الجمع بين المنهج الفينومينولوجي والموقف الإستطيقي، ما دامت التجربة الفنية تُشكل ظاهرة من ظواهر الوعي الإنساني.

مشكلة البحث:

ترتبط مشكلة البحث بمسألة الإدراك الفينومنولوجي للقيم الجمالية، وبمدى تأثير الفينومنولوجيا كمنهج يُولي أهمية للخبرة الذاتية والمعيش في إدراك القيم الجمالية، خاصة في الفن المعاصر الذي يعرف تغيرات كبيرة على مستوى الشكل والمضمون.

الفروض:

يَفترض البحث أن المنهج الفينومنولوجي يُسهم في عملية إدراك القيم الجمالية في الفن المعاصر، فيتيح للمتلقي إمكانية رؤية ما يراه هو انطلاقا من تجربته الذاتية الخاصة، مادامت الفينومنولوجيا تُتِيح للمتلقي إمكانية إدراك العمل الفني بدون أي تصور قبلي من شأنه أن يُلزمه بنمط معين من الإدراك.

هدف البحث:

هدفنا من هذا البحث هو التفكير في مسألة إدراك القيم الجمالية والوقوف على الإمكانات التي تتيحها الفينومينولوجيا للمتلقي في هذا الشأن. في ظل ما يعرفه الفن المعاصر من تغيرات جوهرية قد تصيب المتلقي بالصدمة على مستوى القيم الجمالية المألوفة لديه.

أهمية البحث:

تظهر أهمية البحث في الكشف عن الإدراك الجمالي للقيم الجمالية في الفن، كما تقع داخل الوعي وكيف تتم عملية الإدراك تلك، على النحو المعروف في الفينومينولوجيا الجمالية. التي تولي أهمية للإدراك الذاتي.

منهجية البحث:

اعتمدنا في هذا البحث على كل من المنهج الوصفي والتحليلي الفينومنولوجي.

حدود البحث:

تعترض البحث حدودا تتلخص في صعوبة الإحاطة بكل جوانب عملية الإدراك الجمالي للقيم، ما دامت هذه القيم ترتبط بالتجربة الذاتية كما تُعتمل في إدراك صاحبها، والتي يصعب البوح بها أو تقاسمها.

مصطلحات البحث

الإدراك الجمالي: هو تجربة داخلية تتحصَّل إثر التفاعل الذي يحدث بين الإدراك الحسي والتفاعل الوجداني مع موضوع ما.

القيم الجمالية: هي مجموعة من المعايير التي على أساسها يُكوِّنُ المتلقي للعمل الفني حكما جماليا ما، وهي لا ترتبط بالمنفعة، بقدر ما ترتبط بتحقيق المتعة الجمالية.

فينومنولوجيا الفن: المنهج الفينومنولوجي حينما يُطَبَّقُ على الفن، يُمَكِّنُ من مقاربة الأعمال الفنية انطلاقا من تجربة المتلقي المباشرة لا كما تُعرض أمام العين وإنما كما تتشكل في الوعي. وهي بذلك تجربة ذاتية صرفة تُنسج من خلال الخبرة.

١. فينومنولوجيا الفن

تشترك كل من التجربة الفنية والتجربة الفينومينولوجية في كونهما معا يعتمدان على الخبرة كما تُعتمل في المعيش، فالعمل الفني هو في جوهره مُوجه إلى متلق يُدركه، فيُضفي عليه الصفة الفنية التي ينشدها الفنان المُبدع الذي سعى في البدء إلى التعبير عن موضوع فني في عمل فني ما، قصده بوعيه، فيأتي دور المتلقي ليرى هذا الموضوع من زاويته فيتولد عن الوعي الأول وعي آخر، يعتمد فيه على التأويل، إنه تأويل ذاتي لعمل غيري، يرى فيه المتلقي شيئا ما يخصه، لا يشترط فيه أن يكون مماثلا لما قصده صاحب العمل، على هذا النحو يلتقي الفن بالفينومينولوجيا خاصة وأن هذه الأخيرة تهتم بالتجربة وتنطلق من الوجود في العالم، وما الفن في أصله إلا تجربة وجودية يشترك فيها الفنان والمتلقي، فيعيش كل واحد منهما التجربة الفنية قياسا على الخبرة الذاتية؛ فنحن في الفن كما في الفينومينولوجيا في صلب العلاقة المباشرة مع الأنا الواعية والفعل القصدي والمعيش.

إن مسلك الفينومينولوجيا في التجربة الفنية يبقى الطريق المختصر والأقرب إلى فهم الظاهرة الجمالية من غيره، خاصة وأن الاتجاهات الفلسفية الأخرى حينما تطرقت إلى الفن، بقيت خارج التجربة، فارتبطت بتصور الفيلسوف أكثر؛ أي بمجال النظر العقلي المُتعالي، في حين تمكن المشتغل بالمنهج الفينومينولوجي من فهم تلك العلاقة الداخلية التي تُؤلف بين العمل الفني وإدراكه، وذلك بالإنطلاق من العمل الفني نفسه وفهم ماهيته من جهة وكذلك علاقته بالإدراك والوعي من جهة ثانية. وهي حركة ما كان لها أن تتوقف، «فالأشياء نادرا ما تُرى في حالة سكون. فنحن لدينا تغير دائم ووجهات نظر متغيرة دائما حول الأشياء»[١]، وبما أن الفن هو تجربة وجدانية يعيشها الوعي البشري، فإنه بذلك يُعد ظاهرة كما هو الحال مع مختلف الظواهر التي تعرفها التجربة الإنسانية، ولو بنمط مختلف، لأننا في التجربة الفنية نكون بصدد خبرات جمالية سواء تلك التي تسم التجربة الإبداعية الخاصة بمُبدع العمل الفني أو تلك التي تتعلق بالتجربة الجمالية لدى المتلقي، من خلال تعاطيه للعمل وإدراكه له، من هنا نجد المنهج الفينومينولوجي حينما يسعى إلى دراسة التجربة الفنية يضعنا في مواجهة مباشرة مع خبرة تجمع بين الإدراك والتخيل، وهنا بالذات تظهر الفرادة التي تسم التجربة الجمالية، إذ أنها تتجاوز كل ما هو متعارف عليه في ضروب المعرفة سواء العقلية المحضة أو الإمبريقية. فالفن يسعى دائما إلى سد

الفراغات التي نعيشها على مستوى الفهم، فبإمكانه ذلك لأنه ضرب من اللعب الفني والخيالي، فالأحرى بالتجربة الفنية أن تكون حرة ومختلفة عن الطريقة التي نحيا بها في العالم، والحال أنها طريقة مناسبة لتجميل العالم الذي نراه ونسكنه، «ويَسهُل على الخيال أن يصنع ذلك لأن الأشكال الممكنة فيه عديدة، ولأن ما يُصيب الموضوع من تغيرات طول الوقت يُقدم للعين إيحاءات متنوعة.»[٢]

تحضر الفينومينولوجيا في العمل الفني كمنهج فلسفي، ويبقى لحضورها أكثر من مُبرر، فهي التي تسعى إلى تأسيسه من خلال البحث في الخلفيات التي تُمَيِّزُ الإبداع الفني واكتشاف ما للفنون من معرفة قبلية ويقينية. ذلك أن التجربة الفنية تكشف لنا عن تمثلاتنا القبلية للموضوع دون التقيد بالأحكام والأفكار التي تُشاع حول الشيء، لذلك نجد المنهج الفينومينولوجي يتوجه صوب التجربة الذاتية بشكل مباشر، هنا يصير الفن كونيا فبإمكان أي واحد منا تذوقه على النحو الذي يلامس شعوره. وهي الصفة التي تليق بالإبداع الفني الأصيل. فالفن والفينومينولوجيا يشتركان معا بمعاينة الأشياء في الخبرة المباشرة، وبالإضافة إلى ذلك؛ فإن كلا من الفن والفينومينولوجيا يرُدَّان الوعي بالشيء إلى ما هو ذاتي وقابل لأن يعاش دون التشبث بما هو جاهز أو معطى، وهذه الرؤية هي ما تُعرف في الفينومينولوجيا تحت اسم الإبوخية[٣]، فالإظهار أو الكشف يكون ممكنا فقط من خلال نوع من الكبح، وقد لاحظ هوسرل نفسه هذا التشابه الوثيق بين الكبح الذاتي الفني والفينومينولوجي؛ فكلاهما يُظهر . وإن بطريقة مختلفة . تعديلا ممكنا في الوعي وتحييدا لظواهر الوجود[٤]. فالمنهج الفينومينولوجي في الفن يُلَخِّصُ لنا مسار الذات، أي الوعي، من الذات إلى الشيء في ذاته إلى الروح، بحيث يتبين دور هذا المنهج في معاينة المحسوس إلى ما فوق المحسوس، وهناك خاصية مشتركة بين الفن والفينومينولوجيا، «وهي خاصية الخبرة المباشرة بالأشياء التي تميز كلا منهما»[٥].

إن الموقف الفينومينولوجي وهو يبحث في ظاهرة الخبرة الجمالية إنما يقوم بذلك عملا بما يُمليه المنهج، وهو الأمر الذي ميَّز الإتجاه الفينومينولوجي في الفن، ذلك أن الإتجاهات الفلسفية السابقة كانت تنظر إلى الخبرة الجمالية من زاوية نظرية محضة متأثرة بتصور الفيلسوف أو الإتجاه الفلسفي وحتى وإن بلغت درجات متقدمة من الموضوعية إلا أنها تبقى مقيدة بالذات المُفكرة.

يتضح لنا من خلال ما سبق أن الإستطيقا الفينومينولوجية تتجاوز تلك النظرة التقليدية للخبرة الجمالية التي تبقى منقوصة من الموقف المحايد، كما هو الحال مع إيمانويل كانط الذي يضع مجموعة من الشروط والمعايير التي تحمل طابعا ميتافيزيقيا وبالتالي تفتقر إلى البعد المنهجي الذي يسم الإستيطيقا الفينوميولوجية. إن مثل هذه الرؤى الفلسفية للخبرة الجمالية هو «ما ترفضه الإستيطيقا الفينومينولوجية؛ لأنها رؤى أو تفسيرات تلجأ إلى

فروض أو وجهة نظر مسبقة؛ فهي بدلا من أن تشاهد المعنى في الخبرة، فإنها تفرض المعنى على الخبرة»[٦]. بهذا المعنى تُركز الإستطيقا الفينومينولوجية على حضور وتواجد الأعمال الفنية في حد ذاتها فالنظر الفينومينولوجي هو بمثابة الكاشف والمجهر لأنها تأمل في الفن، فكل عمل فني ليس إلا حالة خاصة من الظاهرة التي تسدعي منهجيا البحث في الخلفيات التي تحكمه عند الإبداع والتلقي.

٢. قصدية العمل الفني:

لقد حاول إدموند هوسرل Edmund Husserl [٧] أن يتجاوز المفهوم التقليدي للذات المفكرة عند ديكارت، في ما يخص علاقة التفكير بموضوع التفكير. وبالتالي سعى إلى إعادة إدماج الأنا المفكرة في العالم، ونقصد هنا عالم التصورات وتمثلات الوعي، حيث يكون الوعي بالشيء ماهو ذلك الشيء في حد ذاته، فالقصدية بهذا المعنى هي تلك الخاصية العميقة التي تعني أن الشعور بالأنا أفكر يحمل في ذاته موضوعه الذي يفكر فيه. ولهذا نجد هوسرل يتعامل مع الصورة الفنية وكأنها في بدهيتها الأولى، فتكشف عن وجود ظل غائبا ومتخفيا، على أن التجربة الفنية لدى المُبدع والمُتلقي تمثل انعكاسا للجواني في البراني.

ترتبط القصدية ارتباطا وثيقا بتمظهرات الظاهرة الجمالية، ليست كما هي واقعة أمام العين وإنما بالمعنى الذي يمنحها انكشافا على مستوى الوعي، فالشيء لا ظهور له إلا إذا كنا نحن من أعطيناه شكله وظاهره. إن هذا التمظهر الأساسي هو الوعي الخالص. وعليه فالإبداع الفني وهو في طريقه إلى التمظهر ينبثق مشبعا بمعاني القصدية، وهذه الأخيرة هي التي تكوِّن فلسفة فينومينولوجية. فالقصدية بوصفها استبصارا رئيسيا للوعي وخاصية مميزة للتجربة الجمالية، تُلزمنا بالوقوف عندها مليا، لأننا ونحن نبحث في القصدية نتوصل إلى فهم تلك الخصوصية الفريدة للخبرة بوصفها وعيا بشيء ما، مثل أن السعادة ترتبط بموضوع ما، وكذلك الأمر مع الوعي الذي يقصد موضوعه. بهذا المعنى تصاحب القصدية الوعي بالشيء، يمكن اعتبار الوعي بالشيء هو نهاية الفعل القصدي الذي يربط ما بين الشيء في ذاته والشيء كما هو ظاهر في الوعي. فلامعنى لهذا الشيء أو ذاك بدون الوعي به، تبعا لذلك يكون الوعي هو الوعي بالشيء. إن ما يمكن الخلوص إليه في هذه النقطة هو ارتباط الوعي بموضوعه، وإلا فالوعي في ذاته لا يحمل أية معرفة، إنه عدم قبل أن يجد له موضوعا، وبالتالي فلا معنى يُقابل الوعي بشكل دائم، والحال أنه . الوعي . في حركة دائمة ويتشكل بتشكل الموضوعات التي يصادفها في الوجود، فهو حامل لخيالات مجردة تصبح أسلوبا من أساليبه حينما يقصد موضوعا ما يدركه، وهكذا فالإدراك الجمالي للعمل الفني يتم عبر الشعور، «فالشعور هو ذروة الخبرة الجمالية باعتبارها اتصالا حميميا بين ذات وموضوع، فالذات والموضوع يكوِّنَان وحدة الشعور، وهو يصدر عنهما معا: فالشعور ينبثق من

الذات المدركة عندما تنفتح على الشعور الصادر من الموضوع الجمالي وتستجيب له (باعتباره شبه ذات)، أي عندما تستجيب للتعبير أو للعالم المعبر عنه»[٨]. إن الإدراك في معناه الجمالي هو عمل تنتجه الذات المتأملة للعمل الفني، إنها مجاوزة لحد الإدراك الحسي الذي لا قدرة له على امتلاك ما هو غير موجود، وبالتالي فإدراكه يقتصر على ما يمر عبر وسائط الحواس، بخلاف الإدراك الجمالي الذي يتجاوز ماهو موجود، فالمتخيل من شأنه جعل الموضوع شيئا متجاوزا، إن هذا الضرب من الإدراك . الجمالي . يوحي بحرية الإنسان وبإمكانيته في قصد معنى منفلت من الواقعي إلى اللاوقعي، أي أنه يقصد موضوعا في الوعي كما هو الحال مع الإدراك الحسي لكنه يتجاوزه من جهة أنه قصد متخيل قادر على تجاوز الواقع. فالوعي لا ينفك من أساسه عن الفعل القصدي تجاه موضوع ما، وهو بذلك يفترض وجود تمييز جذري بين الوعي القاصد وموضوع هذا الوعي، فالطابع القصدي هو الارتباط الموجود بين أفعال الوعي والموضوعات الكامنة في هذه الأفعال، وهذا ما يدل على قيمة وأهمية الطابع القصدي الذي يكون قد قدم حلا لمشكلة الإدراك في فينومينولوجيا هوسرل، وذلك لأن الوعي القصدي ليس فقط مرتبطا بموضوعه بل هو مصدر هذا الموضوع، بحيث «يوجد الوعي والعالم في وقت واحد، فإذا كان العالم يقع بطبيعته خارج حدود الوعي، فإن وجوده مرتبط به ارتباطا جوهريا، أما الوعي نفسه فقد تطهر...ولا شيء أصبح موجودا فيه سوى هذه الحركة التي تدفعه إلى أن يهرب من نفسه، وتلقي به خارج ذاته.... والمعرفة معناها أن يتجه نحو شيء ما...»[٩]

٣. إدراك القيم الجمالية في الفن المعاصر:

وُسم الفن المُعاصر بميسم اللاثبات، إنه فن لا يستقر على لون أو شكل، فهو في اندفاع دائم بالتَّجاور مع المتغيرات الحياتية، الأمر الذي كانت له انعكاسات واضحة على الإبداع الفني وتَصَوُّرنا له. فلم يعد الفنان يخشى أي مغامرة في الإبداع، وبما أن الفن هو ابن بيئته، كان لا بد للمبدع من أن يمسه مس ثقافي من مجتمعه، ليتأثر هذا الأخير بتصورات الفنان، نتحدث هنا عن التفاعل الذي يحصل بين الفنان والمجتمع، وهو ما نتج عنه تأثرا ملحوظا على مستوى المعايير الجمالية، خاصة تلك التي تهُمُّ علاقة الجيل السابق بالجيل اللاحق في ما يتعلق بمعايير الذوق الجمالي، فالعديد من أنواع الفنون التي هي موجودة اليوم، لا تلقى قبولا من طرف كل الناس، كونها فنونا لا تُرضي أذواق الكل، فإذا تحدثنا اليوم في مجال الموسيقى عن فن (الراب Rap) نجده فنًّا لا يهم كل الأذواق، كونه فنًّا حسب رأيهم أغلب كلماته هي عبارة عن كلام نابي أو أنه لا يحترم القواعد الموسيقية المُعتادة في الفن، أضف إلى ذلك اللِّباس الذي يرتديه الفنان المؤدي لهذا الشكل الموسيقي، في حين هناك متلقين يعتبرون هذا الفن يستجيب لتحولات العصر ويُعبر عن حاجات هذا الجيل. فالمشكلة هنا لا ترتبط

بالفن في ذاته وإنما ترتبط بعملية إدراك هذا الفن والمعايير المعتمدة لدى كل فرد في تلقي العمل الفني والقيم الجمالية المصاحبة له، فإذا كانت المشكلة الكبرى في السابق تثار على خلفية العلاقة بين الفن والدين والأخلاق، فإنها اليوم أصبحت قضية جمالية بحتة، في زمن تغيرت فيه العديد من القيم الاجتماعية التي كانت تُلَجِّمُ الفعل الإبداعي في السابق، فالفن المعاصر لا يكشف عن حقيقته في شكل واضح، بل يستفز العقل قبل الإحساس، فارتقى المتلقي إلى درجة المبدع، إذ بإدراكه تكتمل اللوحة ويتوطن المعنى رغم بعض الصراعات التأويلية التي تطال بعض الأعمال الفنية خاصة منها تلك التي تتسم بنوع من الجرأة.

إن المعايير الجمالية بما أنها بنت المجتمع كان من الطبيعي أن يشملها هذا التغير، بما يعتري المجتمع من قيم جديدة تتشكل إما بفعل الاحتكاك الثقافي؛ فتستدمج داخل الثقافة الأم ثقافات أخرى، وإما أن هذه القيم الجديدة تتشكل بفعل الحاجات الجديدة التي تفرضها مُتغيرات داخل المجتمع نفسه، فمن شأن الثقافة والدين والتربية، أن يؤثروا في المعايير، وهو ما نجده حاضرا في المجتمع المعاصر الذي عَرف تغيرات كبرى، فيما يتعلق بالقيم ومعاييرها، الأمر الذي تحقق بالفعل، فلم يعد الفن يحتفظ بطابعه المألوف به من قبل، فلو عاد مثلا شخص من العصر الكلاسيكي ونظر إلى ما نعتبره اليوم فنّا لاختلف معنا كثيرا في المعايير الفنية والجمالية. خاصة وأننا اليوم في عصر تعودنا فيه على كثرة الأعمال الفنية التي سمحت لكل من سولت له نفسه بأن يكون فنانا، في زمن اقترن فيه نجاح العمل الفني بالاستهلاك بمحمولته الاقتصادية. والأدهى من ذلك أننا بتنا في مرات عدة نُسَلم أذواقنا للذكاء الاصطناعي لنرضى في النهاية بهذا الشكل أو بذاك، حسب ما تُمليه علينا خاصية الذكاء الاصطناعي، هنا تكمن المعضلة الحقيقية، فإذا كان الفن المعاصر قد أعطى مساحة أكبر للمتلقي لإدراك العمل الفني، وتَلَمُّج قيمه، على ضوء التجربة والوعي الفردي (كل وعي هو وعي بشيء ما)، فإنه في المُقابل فتح الباب على مِصراعيه لبعض القيم السلبية التي تحمل بين طياتها رسائل تَضُرُّ بذوق الإنسان فتحجب عنه أعز لذة عليه وهي تذوق العمل الفني بشكل مباشر دون تدخل أي وسيط خارج عن الفن نفسه.

لقد حدثت خلخلة في الأسس التي كانت مُشاعة في العملية الإبداعية بين الفنان والمتلقي، ولا أدلَّ على ذلك استبدال اللوحة والزيت بالشيء الجاهز ما أحدث في واقع الأمر هزَّة في القيم، شكلت صدمة على مستوى الوعي الجمعي للفن، إن هذه التحولات التي طرأت على الفن المعاصر لم تهم فقط الشكل بل نجدها كذلك مست المضمون، فلم يعد فنا يهدف إلى المتعة البصرية فقط، بل أصبحت قوته تكمن في التأثير الفكري على المتلقي، ولم يرتبط هذا التحول بفن دون آخر بل شمل كل الفنون. وهذه هي السمة التي ميزت الفن المعاصر عن غيره من الفنون السابقة. وهنا يتبدى الدور الأساسي الذي لعبته الفينومنولوجيا في هذا الفن الذي يُخاطب وعي المتلقي ويدفع به إلى بناء وجهته الفكرية من العمل الفني بشكل مباشر، يمكننا أن نقول أن المنهج

الفينومنولوجي خلَّص المتلقي المعاصر من التلقي السلبي ومكنته من التلقي الإيجابي الذي أتاح له التفاعل مع العمل الفني بتأويله تبعا لذائقته، فاللوحة التشكيلية المعاصرة يتشكل معناها رمزيا، الأمر الذي يفتحها على أبوابا من المعاني التي لا تُدرك إلا بالتأويل. فنقول أن الفنان العربي المعاصر وجد نفسه أمام « غِنى الاختيار المشفوع بالحرية غير المشروطة في المعالجة والأداء، دون الأخذ بالفصل بين جنس تشكيلي وآخر، لتُعزز الفنون تعالقاتها الدفينة، وقد تلاشت الفوارق، وفقدت تراتبية الفنون الجميلة سلطانها، فغدا الفن أكثر تماثلا.» [١٠] في نفس سياق الفن التشكيلي يُمكن هنا استحضار مبلولة(١) مارسيل دوشامب . Marcel Duchamp ، التي أحدثت صدمة على مستوى التلقي الجمالي للفن، إذ لم يكن أحدا ينتظر من الفن أن يصل إلى درجة توقيع مادة جاهزة على أنها عملا فنيا. وقد شكلت مبولة دوشامب صدمة جعلت المتلقي بعد ذلك يؤمن بفكرة أن الفن يمكنه أن يسكن حتى الشيء الذي قد نعتقد في البداية أنه عملا عاديا، فبقليل من الإبداع يغدو الشيء عملا فنيا.

(الشكل: ١) :المبولة La Fontaine (١٩١٧)، لـ مارسيل دوشامب Marcel Duchamp.

من المؤكد أن الفن المعاصر عرف ثورة على مستوى القيم الجمالية التي كانت معروفة من قبل، لكنه أعاد للمتلقي دوره الأساسي الذي يكمن في رؤية ما لا يُرى، وهذا هو المنعرج الفينومنولوجي في التجربة الفنية، إذ يتيح للمتلقي إمكانية التأويل الذاتي. ومنه فالجمال لم يعد مرتبطا فقط بالشيء الذي يجذبنا بتناسقه وحسنه بقدر

ما يسكننا الشيء الذي يصدمنا في البداية كذلك، إن ما هو مثير لنا حقا هو ما نجد فيه نوعا من الغرابة عند التلقي، لذلك «يمكن أن يُعَرَّفَ العمل الفني ما بعد الحداثي بأنه لعُوب، ساخر من الذات، اعتراضي على التقليد السائد، وما ظاهره المبعثر غير تعبير عن الرفض لكل أشكال تاريخ الفن، وعبر جمالية لا تتورع عن إظهار ما هو قبيح ونافر.»[١١]

إن كل عمل فني هو من أصله موجه إلى من يتلقاه، يُدركه ويتمتع به على ضوء خبرته، وبحسب قصديته من العمل، ما دامت لكل واحد منا خبرته تجاه الموضوع الجمالي المودع في العمل الفني، بهذا المعنى يصير «الفن هو محاولة لتوصيل نسق القيم الداخلية والرؤية الخاصة بالفنان إلى المشاهدين أو الآخرين أملا في تحقيق نسق قيم مشابهة وتغيير النسق التقييمي لديهم، فالفن هو حساسية جديدة وإدراك جديد لا يمكن إدراكه أو التعرف عليه، أو بالأحرى لا يكتمل هذا الإدراك وهذا التعرف إلا من خلال الآخرين. »[١٢]، إن ما تتيحه الفينومنولوجيا للمتلقي هو الإقبال على العمل الفني برده إلى الذات، والحقيقة أن الفينومنولوجيا كمنهج فلسفي عمد إلى التخلي عن كل القواعد التي تُلَجِّم الذات في التلقي، لتتيح المساحة المطلقة للذات باعتبارها المتلقي المباشر للخبرة الفنية من خلال عيش التجربة الفنية بدون أي مقدمات أولية.

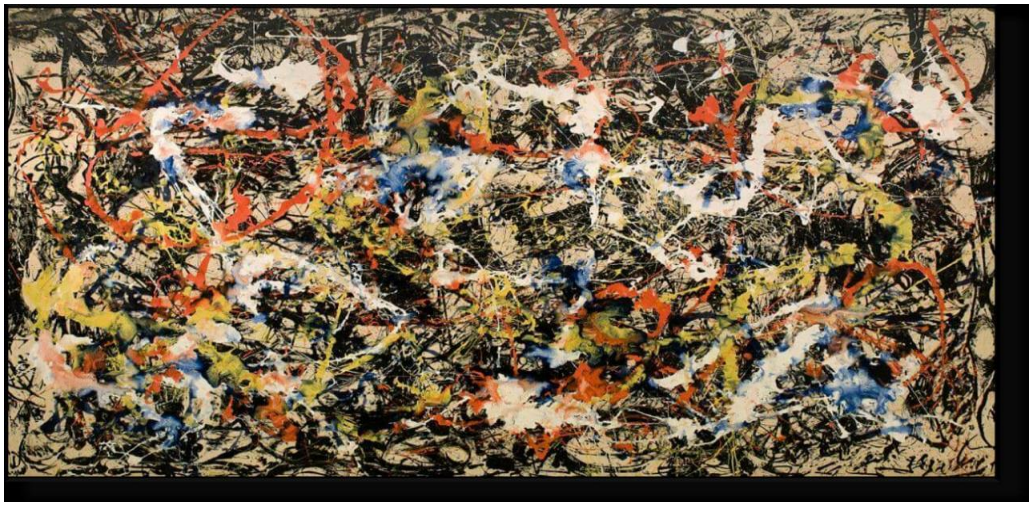
إن كل عمل فني هو من أصله موجه إلى المتلقي الذي يتذوقه لكي يكشف عن القيم الجمالية التي تكمن فيه، ومنه فمسألة الإدراك تبقى أساسية في التلقي، «فمجرد إدراك الشيء دليل على وُجود قدر من الجمال فيه، فلو لم يكن ملائما لملكاتنا الإدراكية، لظل غير مُدرك للأبد»[١٣] وليس من ماهية القيم الجمالية والفنية أن ينتميا إلى الإدراك، بمعنى أنه . الإدراك . يكون أداة فحسب لهذه القيم، وتجذر الإشارة إلى المدرك للعمل الفني يجد نفسه أمام نوعين من القيم؛ الجمالية والفنية. فإذا كانت هذه الأخيرة ترتبط بشيء ما ينشأ في العمل الفني ذاته، ويتخذ أساسه الوجودي فيه. فإن القيمة الجمالية « هي شيء يكشف عن ذاته فقط في الموضوع الجمالي، وبوصفه لحظة جزئية تحدد الطابع المميز للكل. وأساس القيمة الجمالية يشتمل على تجمع معين لكيفيات حاملة لقيمة جمالية، وهذه الكيفيات تقوم بدورها على أساس مجمل معين من الخصائص التي تجعل انبثاق هذه الكيفيات في الموضوع أ مرا ممكنا. وكلا النوعين من القيمة يفترض وجود عمل فني (أو موضوع جمالي) تام»[١٤]. إن الأعمال الفنية المعاصرة حتى وإن تخلت عن بعض من أسسها المسؤولة عن تكوين القيمة الفنية بالشكل المعروف، إلا أنها تظل حاوية للقيمة الجمالية، ما دمنا في العمل الفني لا نقصي ذات المتلقي بل نعتبرها عنصرا أساسيا في التلقي الجمالي، وهذا هو دأب الفينومنولوجيا في الإستطيقا، يمكن القول هنا أن القيمة الفنية ترتبط بما هو معروض في العمل وما يشتمل عليه الإبداع من قواعد ومواد، أما القيمة الجمالية فهي كل ما يرتبط بعين الرائي أو أذن السامع، إن الإدراك الجمالي للقيمة في العمل الفني هو بمثابة إضفاء المعنى الذي لا

يرتبط بالضرورة بالعمل الفني، نقول أن العمل الفني أساسي في الإدراك لكنه لا يجبرنا على التوقف عنده. إننا في حاجة إلى الإدراك الجمالي لكي نستنطق العمل الفني انطلاقا من ما نراه نحن فيه لا ما هو فيه بالأصل. فإذا ما نظرنا إلى لوحة آنسات أفيون(٢) لبابلو بيكاسو. Pablo Picasso ، نجدها من ناحية القيمة الفنية ترتبط ببداية التيار التكعيبي، وتكسيرها لكل القيود التي كانت تفرضها قواعد المنظور الكلاسيكي، وتأثيرها الضخم في مسار الفن الحديث، لكنها من ناحية القيمة الجمالية ترتبط بإدراك المتلقي. فالفن «هو محاولة لتوصيل نسق القيم الداخلية والرؤية الخاصة بالفنان إلى المشاهدين أو الآخرين أملا في تحقيق نسق قيم مشابهة وتغيير النسق التقييمي لديهم، الفن هو حساسية جديدية وإدراك جديد لا يمكن إدراكه أو التعرف عليه، أو بالأحرى لا يكتمل هذا الإدراك وهذا التعرف إلا من خلال الآخرين. »[١٥]

(الشكل: ٢) آنسات أفينون Les Deloiselles d'Avignon (١٩٠٧)، لـ بابلو بيكاسو. Pablo Picasso.

في نفس سياق الفن التشكيلي يمكننا التوقف عند الفن التجريدي الذي «يُعنى بجمال الأشكال في ذاتها وليس لكونها صورة لشيء ما. الجمال من حيث هو خطوط مستقيمة ومنحنيات تضم مسطحات ومُجسمات، لها طبيعة خاصة تشع سعادة وبهجة. خالية من أي شائبة موضوعية تثير رغبة أو هدفا. فالألوان جميلة لأنها من نوع معين في مكان ما موضوعة بشكل محدد. جميلة في ذاتها وليس لأنها على زهرة أو ثمرة أو وجه فتاة[١٦]، نفس الأمر نجده في لوحة "التقارب"، Convergence لـ جاكسون بولوك .Jackson Pollock التي اعتمدت فيها تقنية التنقيط، إنها عبارة عن مزيج صاخب من الأحمر، الأصفر، الأزرق، الأبيض، والأسود. الغريب في هذه اللوحة هو التوزيع الغير متوازن فيما يخص توزيع الألوان، ومع ذلك تعبر عن انسجام ديناميكي، إذ تعبر رمزيا

عن حركية تجعلها أقرب إلى تمثيل الصراع الداخلي للإنسان المعاصر، خاصة إنسان ما بعد الحرب العالمية الثانية. وقد أثارت هذه اللوحة لغطا كبيرا بحيث اعتبرها البعض تجسيدا للحرية في مقابل الصيغ والقوالب الجامدة. وقد أعطت هذه اللوحة تصورا في الفعل الإبداعي التشكيلي، إذ لم يعد الفنان هو ذلك الشخص الهادئ في محرابه بل زاد على ذلك نوعا من اللعب الجسدي كفنون الأداء، وكأنه يرقص أثناء تشكيله للوحة، وقد أكد بُولوك من خلال هذه اللوحة على فكرة أن اللوحة لم تعد نافذة تُطل على العالم الخارجي، بل هي تعبير عن الانفعال الذاتي الداخلي.



(الشكل: ٣) "التقارب"، Convergence(١٩٥٠)، لـ جاكسون بولوك Jackson Pollock

رغم الصدمة التي أحدثها الفن التشكيلي المعاصر على مستوى القيم الفنية بصريا، إلا أنها لم ترقى إلى درجة التحكم في مسألة الإدرك، لأن ذات المتلقي هي التي تلتقط القيم الجمالية، إنها بخلاف القيم الفنية تتجاوز حدود اللوحة، فترى فيها ما تراه هي فيه، فيبني الأحكام انطلاقا من المعايير الموجودة عنده، وبالتالي فالإدراك الجمالي للقيم الجمالية يبقى على عاتق الذات التي تشاهد العمل. بخلاف القيمة الفنية التي تبقى في بمنآى عن إدراك المتلقي، ويكون نظيرا مُلازما فقط لقصد الفنان. ولذلك، فإن إدراك وفهم بنية العمل الفني وخصائصه، يتيحان فحسب للملاحظ أن يتعرف أو يستدل على القيمة الفنية للعمل من بعض خصائصه وكيفياته القيمية التي تكون مؤسسة فيه. أما القيمة الجمالية . وإن كانت مستقلة ماهويا عن الإدراك ولا تنتمي إليه . فإن حضورها نفسه يفترض وجود الذات المدركة؛ على أن الذات هنا ليست مُطالبة بالاستدلال على قيمة ما خارج الخبرة بل هي قيمة تُعاش داخل الخبرة وبالتالي فالقيمة الجمالية تكون قاصدة ومُوَجَّهة بشكل مباشر نحو الذات. «وهكذا فاللذة

التي تنتمي إلى وعينا بالعلاقات إنما هي لذة مباشرة كغيرها من اللذات»[١٧]، من هنا يبدو أن الدور الذي تق وم به الذات في علاقتها بالقيم الفنية والقيم الجمالية يكون تأسيسا ذاتيا يشكله الوعي، في ما يسمى بالخبرة الجمالية. «فدور الذات في إدراكها للقيم الفنية يكون له . إذا استخدمنا مصطلحا فينومينولوجيا . طابع التأسيس السلبي؛ فالتأسيس الإيجابي هنا يكون للفنان وحده الذي أودع أو أسس هذه القيم بشكل نهائي في عمله الفني أثناء معالجته للوسيط الفيزيقي، الذي يتخذه الفنان أساسا يقوم عليه تموضع أو تحقق العمل الفني بقيمه في الخارج»[١٨]. في هذه الوضعية يضع العمل الفني فهما معينا وبالتالي يبقى منتهى ما يمكن أن يطمح المتلقي إلى فهمه لا يتجاوز تلك الحدود الموضوعة سلفا من لدن الفنان وبالتالي فقط يستطيع أن يلحظها أو يكتشفها على النحو الذي تكون مؤسسة عليه، ويستدل عليها انطلاقا من معرفته للأسلوب والتقنيات التي يعتمدها الفنان في صياغته للمنجز الفني، إن منطق هذا الكشف في القيم للفنية يبقى استدلاليا، «أما دور الذات في إدراك القيم الجمالية فيكون له طابع التأسيس الإيجابي، لأن تحقق القيم في هذه الحالة لا يكون متوقفا على قصد الفنان وحده، وإنما أيضا على قصد المُدرك الذي يكون قصد الفنان موجها إليه»[١٩].

بهذا المعنى يمكن اعتبار القيم الجمالية فينومينولوجيا تتأسس على قصدين تنتج عنهما الفاعلية الإيجابية، وهذا هو المعنى الذي يؤسس له دوفرين[٢٠] Mikel Dufrenne ويعتبره كشفا تأسيسيا في الخبرة بوجه عام. إن القيم الجمالية بهذا المعنى يمكنها أن تُسهم في خلق حرية لدى المتلقي في رؤيته لما لا يُرى على مستوى الانفعال وقد تُصاحب هذا الانفعال الجمالي انفعالات أخرى ترجع إلى الحياة الإنسانية وينبغي أن يكون هذا الإنفعال نقيا دائما. «إننا ننظر كثيرا ولكننا ناذرا ما نتفرس في الأشياء التي تشي بشيئيتها. وحتى حين نلتقط الشيء الذي نفترس به، ناذرا ما نتمكن من تثبيت هذا الشيء الذي تحت نظرنا»[٢١]، ومن أجل تعميم هذه الرؤية الجمالية والتَّفَرُّس لا بد من حضور التربية على القيم الجمالية، تؤكد سوزان لانجر Susanne Langer على «أهمية التربية الفنية حين تصفها بأنها تربية للوجدان والمشاعر الإنسانية، وأنها تهذيب لهذا الجانب الذي لا تستطيع اللغة العلمية الوصول إليه، وترى أن إهمال هذه التربية يُعرض أفراد المجتمع لفوضى الانفعال والوجدان الذي يُسيء إلى الطبيعة البشرية»[٢٢]

خاتمة:

يشكل التفكير في الفن وإدراكه جماليا، أحد أهم القضايا الكبرى في التفكير الفلسفي، وقد اهتمت الفينومينولوجيا بالفن باعتبارها منهجا فلسفيا حاولت من خلاله فهم التجربة الفنية، على الرغم من خصوصيتها على مستوى الإبداع والتلقي، وفهم مختلف البنيات والقصديات التي يتشكل منها إدراك الفن، فالعمل الفني لم يكن ليُوجد بدون

فنان آخر يراه ويُقبل عليه، وبين المبدع والمتلقي وشائج تتحصل على إثرها مجموعة من اللقاءات على مستوى الإدراك وعلى مستوى الحساسية الجمالية، لأننا وبالرغم من أننا نرى العمل الفني بنفس النظرة إلا أننا نتمثله بأشكال وبإدراكات مختلفة، ما دامت التجربة الفنية تعاش، وبالتالي فالقيم الجمالية التي يحفل بها العمل الفني تجعله خيرا لذاته وفي ذاته، إذ حينما نعتبر العمل الفني مجمع الخير، فذلك لأنه يحترم أذواق من يتلقونه، ويشعر الناس بالحاجة إلى الفن لأنه يستجيب لحاجاتهم الروحية ويقدم لهم إجابات عن تساؤلاتهم الوجودية الكبرى.

النتائج:

. هناك ارتباط بين الفينومنولوجيا وإدراك القيم الجمالية، فالفينومنولوجيا كمنهج فلسفي تمكن الذات من الإدراك المباشر بكل حرية، وبالتالي فعملية إدراك القيم الجمالية تظل قامة رغم ما مس الفن المعاصر من تحولات على مستوى الشكل والمضمون.

. رغم التغيرات التي لحقت الفنون المعاصرة إلا أنها تبقى في متناول المتلقي خاصة وأن هذا الأخير هو فنان شأنه شأن المبدع، لا يتوقف على ما هو كامن في العمل الفني بل يبدع فيه بوعيه، فلسنا كلنا نرى أو نشاهد العمل الفني بنفس الشكل، والحال أن لكل منا قصديته الخاصة، (كل وعي هو وعيه بشيء ما).

احالات البحث

[١] عبد الحميد شاكر، الفنون البصرية وعبقرية الإدراك، ص٣١٤

[٢] جورج سانتيانا، الإحساس بالجمال . تخطيط لنظرية في علم الجمال، ص١٥٧.

[٣] الإبوخية:Epoché هي تعليق الحكم، وهي أول خطوة في المنهج الفينومينولوجي، إنها بمثابة التحرر من الأحكام والتفسيرات المسبقة التي تلون إدراكنا.

[٤] سعيد توفيق، الخبرة الجمالية. دراسة في فلسفة الجمال الظاهرية، ص٦٤.

[٥] سعيد توفيق، الخبرة الجمالية. دراسة في فلسفة الجمال الظاهرية، ص٦٢.

[٦] (نفسه، ص٧٠).

[٧]: إدموند هوسرل (١٨٥٩.١٩٣٨)، فيلسوف ألماني من أصول تشيكية، يعد مؤسسا للاتجاه الفينومنولوجي (الظاهراتي)، وهو تيار فلسفي كبير أثر في الفلسفة المعاصرة وعلم النفس والفن والعلوم الإنسانية.

[٨] (نفسه، ص٢٨٤)

[٩] (نفسه، ص٦٨.)

[١٠] بنيونس عميروش، مسالك البصري، ص٥٦.

[11] محمد بلاسم . سلام جبار، الفن المعاصر أساليبه واتجاهاته، ص١١.

[12] عبد الحميد شاكر، العملية الإبداعية في فن التصوير، سلسلة عالم المعرفة. ص١٤٩.

[13] سانتيانا، جورج، الإحساس بالجمال . تخطيط لنظرية في علم الجمال، ترجمة محمد مصطفى بدوي، ص١٨٢.

[14] (نفسه، ص٣٥٠)

[15] عبد الحميد شاكر، العملية الإبداعية في فن التصوير، سلسلة عالم المعرفة، ص١٤٩.

[16] مختار العطار ، آفاق الفن التشكيلي على مشارف القرن الحادي والعشرين، ص٦٢.٦١.

[17] . جورج سانتيانا، الإحساس بالجمال . تخطيط لنظرية في علم الجمال، ترجمة محمد مصطفى بدوي، ص٢٤٨.

[18] (نفسه، ص٢٥١)

[19] (نفسه، ص٢٥١)

[20] مايكل دوفشرينMikel Dufrenne (١٩١٠.١٩٨٥)، فيلسوف معاصر اهتم بالفينومنولوجيا والجماليات، وهو أحد الذين ربطوا بين فينومنولوجيا هوسرل وميرلوبونتي وبين الفن والتجربة الجمالية.

[21] خالد البحري، الفينومنولوجيا والتجربة الفنية. موريس مرلوبونتي قارئا بول سيزان، ص٤٨.

[22] مطر حلمي، مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، ص٦٨.

المصادر

. البحري خالد، الفينومنولوجيا والتجربة الفنية. موريس مرلوبونتي قارئا بول سيزان (ط١)، زينب للنشر والتوزيع، تونس، ٢٠٢٣.

. بنيونس، عميروش، مسالك البصري، خطوط وظلال، (ط١)، ٢٠٢١.

. توفيق، سعيد، الخبرة الجمالية. دراسة في فلسفة الجمال الظاهرية (ط ٢)، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ٢٠١٦.

. سانتيانا، جورج، الإحساس بالجمال . تخطيط لنظرية في علم الجمال، ترجمة محمد مصطفى بدوي، الهيئة المصرية للكتاب، ٢٠٠١.

. عبد الحميد، شاكر، الفنون البصرية وعبقرية الإدراك، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ٢٠٠٨.

. عبد الحميد، شاكر، العملية الإبداعية في فن التصوير، سلسلة عالم المعرفة ١٩٥٧.

. العطار مختار، آفاق الفن التشكيلي على مشارف القرن الحادي والعشرين، (ط١)، دار الشروق، ٢٠٠٠.

. مطر، حلمي، مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن(ط١)، القاهرة، ٢٠١٣.

. محمد بلاسم، سلام جبار، الفن المعاصر أساليبه واتجاهاته، بغداد مكتب الفتح، (ط١)، ٢٠١٥.