جامعة ابي بكر بلقايد - تلمسان -
كلية العلوم الانسانية والاجتماعية
مخبر الفينومينولوجيا وتطبيقاتها

سلسلة كُرَّاسَات المَخْبَر (1)

الفرقة الأولى: فينومينولوجيا الفن

الفينومينولوجيا وتفكر الفنون

مقاربات فينومينولوجية

في إطار «مشاريع البحث التكوين الجامعي» (PRFU)

تأليف جماعي تحت إشراف الدكتور بودومة عبدالقادر

دار كنوز للإنتاج والنشر والتوزيع

عنوان الكتاب

سلسلة كُرَّاسَات المَخْبَر(1)

الفرقة الأولى: فينومينولوجيا الفن

الفينومينولوجيا وتفكر الفنون

مقاربات فينومينولوجية

في إطار «مشاريع البحث التكوين الجامعي» (PRFU)

تأليف:

تأليف جماعي تحت إشراف الدكتور بودومة عبدالقادر

الناشر

مخبر الفينومينولوجيا وتطبيقاتها – جامعة تلمسان (الجزائر)

عنوان الموقع والبريد الإلكتروني:

WWW.LABOPHENO.COM

labophenotlemcen@gmail.com

صورة الغلاف للرسام فاسيلي كاندينسكي

الآراء الواردة في الكتاب لا تعبر عن آراء المخبر

دار كنوز للإنتاج والنشر والتوزيع

1443 هـ - 2022 م

©المكتبة الوطنية الجزائرية 2022.

ردمك: 2 - 54 - 828 - 9931 - 978

الإيداع القانوني: السداسي الثاني 2021.

حقوق الطبع محفوظة للمختبر.

مقدمة السلسلة

يطيب لمخبر الفينومينولوجيا وتطبيقاتها بكلية العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية جامعة تلمسان الجزائر، أن يفتتح هذا الموسم الجامعي الجديد بسلسلة من الإصدارات تحت مسمى: "كراسات المخبر" تتمثل في مطبوعات أكاديمية من إنجاز الأساتذة والطلاب الباحثين والطالبات الباحثات في إطار مشاريع البحث الجارية ضمن أنشطة المخبر، سواء العادية منها كالوثائق التي ينجزها الأساتذة داخل فرق البحث الخاصة، أو سنداتهم البيداغوجية المختلفة... أو تلك الوثائق العلمية المنجزة في إطار المشاريع الجامعية للتكوين (PRFU) والمشاريع الموضوعاتية.

وفي هذه الكراسة الأولى للفرقة الاولى: فينومينولوجيا الفن، بادر المخبر بنشر الاعمال البحثية لمشروع (**PRFU**) المعنون: "الفينومينولوجيا وتفكر الفنون- مقاربات فينومينولوجية". تحت اشراف للأستاذ: "د بودومة عبد القادر".

أ د. احمد عطار (مدير المخبر)
cafephilo13@gmail.com

مقدمة

سعداء بهذا الانجاز الذي يعكس بالنسبة الينا مساهمة أساسية ضمن الاسهامات التي انفتحت على البحث عن مألات و رهانات الأبحاث المنجزة و التي لا تزال قيد الانجاز داخل الحركة الفينومينولوجية . طبعا لا أحد بامكامه أن ينكر الفتوحات المحققة من طرف هذه الأخيرة و التي اكتسحت العديد من المجالات البحثية حيث امتدت أفقها الفلسفي و اتسع ليشمل العديد من الحقول المعرفية منها و العلمية و حتى الفنية ...و هذا ما عملت اسهامات الأساتذة التأكيد عليه حيث نجد انفتاحا على السينما و المسرح و الفنون التشكيلية. بالاضافة طبعا الى الاسهامات المتعلقة بجانبها الفلسفي التأسيسي كتلك الخاصة بالتحليل الفينومينولوجي لمسألة الحياة و اللاهوت و الأثر الى جانب البحث عن امكاناتها المرتبطة بتنقلات و ارتحالات الاهتمام الفينومينولوجي خارج جغرافية الولادة والنشأة.

إكتسحت الفينومينولوجيا العديد من المجالات نظرا للنجاحات التي توالت عليها سواءا داخل أو خارج ألمانا، فما كان من الفلاسفة غير الألمان إلا أن يجربوا هذا الحيز الجديد من البحث ضمن إنشغالاتهم واهتماماتهم، فكان الفرنسيين من الدؤوبين على ذلك أمثال ايمانويال ليفيناص ، جان بول سارتر ، موريس ميرلوبونتي، ميشال هنري، هنري مالديني... لقد فتحت الحركة الفينومينولوجية في السنوات الأخيرة العديد من الأفاق الخصبة والمثمرة للبحث في العديد من العلوم، بحيث تمكن النظر الفينومينولوجي من الاسهام في التحكم في المعنى المعقد من العناصر المؤسسة للحياة البشرية. إن إيثار المقاربة الفينومينولوجية يفترض هذا الإظهار ما تناسته يومياتنا، فكل سعي على الطريق الفينومينولوجي يفتح أمامنا طريقا نحو تجريب أشكال واسعة للفهم.

بداية تعمل دراسة و بحث الدكتور "علام محمد" على الكشف عن المعنى الجديد الذي يحمله مفهوم الآخر عند مرلو-بونتي، والذي عبّر عنه التقليد الفلسفي في فلسفات الذات خاصة بمفهوم "البيذاتية". وتماشيا مع التصوّر الجديد الذي أتى به مرلو-بونتي عن كيفية حدوث الإدراك، التي تصدّر فيها الجسد –على غير التقليد الفلسفي- المشهد الإنساني، كانت النتائج بالضرورة

جديدة وأبعادها ثورية. وقد أسفرت الدراسة عن ميلاد مفهوم جديد لدى مرلو-بونتي هو مفهوم البيجسدية، الذي يتماشى وتصوره العام عن الفينومينولوجيا وعن الكيفية التي تتم بها عملية إدراك الآخر باعتباره ذات موازية لها من المقومات ما يجعلها تنفلت عن كيفية إدراكنا للعالم وأشيائه الأخرى، مستعينا بالسينما كأداة بيداغوجية لوصف هذا الحدوث وتقريب الفهم.

أما مساهمة الدكتور "حلوز الجيلالي" تنفتح على أعمال سارتر يجدها شبكة عامة من الكتابات الفلسفية والروايات والمسرحيات والسير الذاتية ومحاولات أدبية أو سياسية، هذا التنوع في الإنتاج هو الذي يعكس بالدرجة الأولى أصالة الفكر السارتري ووجاهته، سارتر الذي عرف كيف يبني لنفسه من خلال اقتحامه وبشكل دائم وموسع حقولا جديدة في الكتابة و التفكير . لقد سيطر سارتر على مرحلة من التفكير من خلال قبضته المحكمة و المتعددة والمتنوعة كإمكانات فتحت له مواطن كثيرة، و ساهمت في رسم مسار يتيح له منطقا خاصا للتسلسل الزمني لخط سيره و الذي يظهر في البحث عن تطابق بين الفكر وتطبيقه الأدبي . لقد أحدث سارتر شرخا واسعا بين الرومنسية و الدراما و الذي يستحق العناية في الواقع، على الرغم من أن معظم رواياته تعود إلى ما قبل 1940 فإن عرض الذباب Les Mouches وجلسة سرية 1944 – 1943) Huis Clos) هو فتح جديد للدخول إلى مرحلة فرضت المسرح كمساحة أدبية جديدة مميزة لسارتر.

يتناول البحث الخاص بالفيلسوف 'هنري مالديني " الذي قدمته الدكتورة "هدية نعيمة" عن الأسباب التي جعلت مالديني يبحث في مجال غير فلسفي لتقديم تحليل وجوداني مستعينا في ذلك بالإستيطيقا والطب العقلي. ومن خلال ما سبق يمكن طرح الإشكال التالي المرافق لجملة من التساؤلات أهمها: كيف جعل مالديني من الإستيطيقا سبيلا نحو الوجود؟ للإجابة على ذلك سنحاول في دراستنا هذه السعي وراء الكشف عن: كيف تم بلورة مفهوم الإستيطيقا في ظل الفلسفة المالدينية ؟ وماهي الإمكانات لفهم هذه التجربة عند مالديني، وكيف قدم هذا الطرح الفينومينولوجي الإستيطيقي في تحليله الوجوداني؟ لذلك سنحاول في بحثنا هذا التعرف إلى التفكير المالديني وكيف انفتح على الفينومينولوجيا الهوسرلية، وبالتالي إدراك الإستراتيجيات التي مكنت الموضوع الإستيطيقي من التكيف مع الحقل الفينومينولوجي الفرنسي.

كما تندرج محاولة الدكتور "بلعربي يوسف" ضمن المساهمة في التعريف بالفيلسوف الفرنسي إيمانويل ليفيناس، بوصفه فينومينولوجي، على الطريقة الألمانية، وبعد ذلك سيحاول إنجاز فينومينولوجيا جديدة ذات طابع فرنسي، وخصوصية التفكير اليهودي، متعاطيا مع الأدب الروسي في إنسانيته، ما نتج عنه فينومينولوجيا تستبعد الترنسندنتالية الهوسرلية، والأنطولوجيا الهيدغيرية. نحو فينومينولوجيا إيتيقية.

و تتحدد محاولة الدكتورة "فقير فاطمة الزهراء" بالتوجه بالبحث الفينومينولوجي نحو افق الدراسات اللاهوتية المسيحية على وجه الخصوص .طبعا الغرض من هذا التوجه لم يكن لاهوتي في جوهره و انما العمل على اظهار امكانات التحليلات الفينومينولوجيه على التعاطي بصورة صارمة و محايدة مع المساءل التي لها صلة مباشرة باللاهوت.و مثلت الحياة والجسد الارضية التي تبرر هكذا اهتمام علمي و فلسفي جاد . ان التوجه اللاهوتي في فينومينولوجيا ميشال هنري " عبر التركيز على المضامين العلمية والفلسفية ، التي ميزت تبلور الآراء في الموضوع وفي نفس الوقت تسليط الضوء على المفاهيم والأدوات التي تقترحها الفينومينولوجيا المادية لهنري من أجل تحليل أمثل بغية الوصول لاستنتاجات تخص قضايا فلسفية راهنة.

أ.د بودومة عبدالقادر

الحياة والفينومينولوجيا المادية
هنري قارئا هوسرل
Life and physical phenomyology Henry Reader Husserl

الأستاذ الدكتور: عبد القادر بودومة
مختبر الفينومينولوجيا وتطبيقاتها –كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية-جامعة أبو بكر بلقايد- تلمسان (الجزائر)

1 - مقدمة:

لقد فتحت الحركة الفينومينولوجية في السنوات الأخيرة العديد من الأفاق الخصبة والمثمرة للبحث في العديد من العلوم، بحيث تمكن النظر الفينومينولوجي من الاسهام في التحكم في المعنى المعقد من العناصر المؤسسة للحياة البشرية. إن إيثار المقاربة الفينومينولوجية يفترض هذا الإظهار ما تناسته يومياتنا، فكل سعي على الطريق الفينومينولوجي يفتح أمامنا طريقا نحو تجريب أشكال واسعة للفهم. إن طفولة فينومينولوجية يقول هوسرل: «لا يمكنها أن تبخل علينا إمكان امتلاك معرفة عميقة وأساسية». فهوسرل نفسه وإلى غاية لحظة اكتشافه للرد لم يتصرف طوال هذه الفترة إلا كرجل طبيعي، أي (يقف عند حدود الموقف الطبيعي) وهذا ما تبينه محاضرات لندن 1924.[1] حيث كان لحظتها لا يزال سجينا للرؤية السيكولوجية للوصف الفينومينولوجي، هذا ما جعله يفضل بصورة دائمة البدء مجددا، وذلك قصد تفجير الرؤية أو النظر أو التوجيه نحو الميدان الجديد، ميدان الفينومينولوجيا، وعليه بإمكاننا التساؤل والحال على هذا الوضع **فيما تتجلى جذرية فينومينولوجية م هنري على وجه الخصوص؟هل بإمكان فينومينولوجيا هنري المادية تفكير التحايث الجذري للحياة؟**

الإجابة تكمن في البحث عن الجذور أي الظهور ذاته، مصفى من كل بنائية نظرية ومن ثم ستهتم فينومينولوجيتهبظهورية الظاهرات، وليس بهذه الأخيرة فقط، بمعنى أنها تلتفت مما هو أوسع من اهتمام الفينومينولوجية التقليدية نفسها، فإذا كانت هذه الأخيرة تلتفت إلى وصف الظاهرات، أي بوعيها وبتلمس

(1) Edmund Husserl annales

وجودها، فإن فينومينولوجيا هنري المجددة تلتفت إلى الظهور ذاته، وهذا ما يسميه ب»القلب الفينومينولوجي»renversement de la phénoménologie[1].
ويتخذ هذا التوصيف لدى الفينومينولوجيين توصيفات أخرى عديدة قثمة من ينعته بالمنعطفtournant وآخرون يرون فيه – تأسيس- refondation ومنهم يرونه معاودة صياغة reformation. إن تعدد التوصيفات والتصريفات لتجاوز الفينومينولوجية التاريخية يجرنا إلى القول أنه ثمة حدث حقيقي عرفته ولا تزال تعرفه الفينومينولوجيا إلى يوم الناس هذا. عندما نؤكد على استعارة هنري أرض جديدة والمتمثلة في الأرض اللامرئية، فهذا لا يعني نهائيا أن الفينومينولوجيا سارت نحو هذه الأرض للمكوث والإقامة وإنما الأمر يتعلق وبصورة جذرية بالعودة إلى الأساس الفينومينولوجي الحقيقي للظهور.

يعتبر ميشال هنري (1922-2002) أحد أهم ممثلي الحركة الفينومينولوجية في فرنسا، بالإضافة إلى أسماء هي الأخرى كان لها إسهامات جليلة داخل الحركة نفسها، أمثال ميرلو بونتي، ليفيناس، سارتر، ريكور، دريدا، وماريون... ويعكس مشروعه الفلسفي هاجس أولي يتمثل في السعي إلى توسيع وبكيفية أصيلة فكر مؤسس الفينومينولوجيا إدموند هوسرل، إذ قام بتعديل وانطلاقا من الحدس الفينومينولوجي الأساسي، العديد من المسائل التي بدأت من السيكولوجيا والتحليل النفسي إلى الإتيقاوالإستطيقا، مرورا بالدراسات والبحوث المنجزة حول سبينوزا ماركس والاقتصاد السياسي وفلسفة الدين والعرفان. ولقد شكلت تأملاته وتحاليله الفينومينولوجية أرضية تفكير «هنري» التي حددت من البداية المنطلقات الأساسية الموجهة تحديدا نحو نقد الأنساق الفلسفية الكبرى، المميزة للتراث الغربي بما في ذلك وعلى وجه الخصوص الفينومينولوجيا.

طالب م «هنري» حسب «دومينيك جانيكو:» D.JANICAUDبوضوح وبصورة جذرية «بضرورة إحداث نوع من التطابق بين «الظهورية» phénominalité (محددة باعتبارها ماهية التجلي)،والمطلق absolue (مستوعب باعتباره انكشاف الحياة عينها كوَجْدِيةaffectivité) معارضا بذلك مفهوم الظاهرة، الذي لم يحكم تفكير هوسرل فحسب، وإنما يهيمن على مجموع الفلسفة الغربية منذ الإغريق،

(1) M.Henry, incarnation une philosophie de la chaire, seuil, paris,2000, voir première partie pp

مرئية الموضوع أو الإيدوس، إن بنية الظهورية وعلى خلاف هكذا رؤية يرتبط بجوانيته المتخفية لا بمرئيتهاالمتقومة[1]».

تمكن «هنري» إذن من وضع مقابلا لمفردة الظاهرة مفردة أخرى، جعلت منها فلسفته نقطة انطلاقها الأم طبعا. يتعلق الأمر ب»الظهورية» باعتبارها الظهور عينه، ظهورية الظاهرة مما يسمح لها بتأسيس فينومينولوجيا تميز مشروعه داخلا الفينومينولوجيا ذاتها، والتي يصفها «هنري» بالفينويمنولوجيا المادية، فينومينولوجيا منح لها العديد من التوصيفات والتصريفات، فهي بالإضافة إلى كونها مادية كانت فينومينولوجيا الحياة، فينومينولوجيا الميلاد، فينومينولوجيا الجذرية التي أقامها في مقابل الفينومينولوجية «الهيولانية» hylétique، أو الفينومينولوجيا التاريخية المؤسسة من قبل إدموند هوسرل.

لا يمكننا تحديد الفينومينولوجيا بداية الأمر باعتبارها منهجا، وإنما تتحدد بموضوعها، الموضوع هنا لا يعني الظاهرات، وإنما ذلك الذي بإمكانه أن يتصير كل ظاهرة بما هي عليه، منظور إلى ظهورياتها من حيث هي كذلك، ظهورها،انكشافها، تجليهاوحقيقتها مدركة في معناها الأصلي، ومن النتائج الأولى لهذا تعريف للفينومينولوجيا، أنها مفارقة، فإذا كانت الظهورية هي الموضوع الحق للفينومينولوجيا فإنها تؤسس إمكان الولوج إلى الظاهرة، لأنها تفتح ظهوريتها الطريق المؤدي نحوها، لأن الإمكان النهائي للمنهج ليس في نهاية المطاف شيء آخر غير هذا الشق للطريق الموصل إلى الظاهرة، والذي يسمح بدوره لفهمها والتعرف عليها.[2]

لم تكن فينومينولوجيتي يقول م. «هنري»: « مجرد ميل نحو إبدال ذلك الحق الخاص بفينومينولوجيات العالم، فثمة لدى هوسرل وصفا صائبا لهذا الأخير، لكن كانت فينومينولوجيا أحادية الرؤية، إلا أن عملي يتواجد ضمن منطقة أخرى مغايرة، حيث يقيم فرقا جذريا بين فينومينولوجيا للحياة والفينومينولوجيا التاريخية، فلقد ارتبط همي بالعمل على اكتشاف ظهورية ليست من نظام براني،

(1) D.Janicaud ; la phénoménologie dans tous ses états, paris, Gallimard, coll, folio,2009,p61.

(2) M.henry, phénoménologie matérielle, ou pathos et langages, in Michel henry l'épreuve de la vie, sous la direction de A. david et J. Greisch, paris cerf 2001, pp16/17.

وإنما ظهورية تقيم بداخلنا على الرغم من تعذر رؤيتها فهي ظهورية لا مرئية.[1]»

إن هنري يفضل أن يبقى وفيا لفينومينولوجيا المؤسس، إلا أن وفاءه هذا محكوم باللاوفاءinfidélité بمعنى أنه سعى إلى الانفلات من النظر إلى فينومينولوجية المؤسس باعتبارها دوكسا، تفرض نفسها من موقع الهيمنة على كل تفكير، إن المسألة الأساسية التي من خلالها اجتهد هنري لتخطي هوسرل هي كالتالي: هل نجح هوسرل وهو يطابق الحياة الذاتية مع أشكال الوعي القصدي لفهم الماهية الأكثر حميمية؟ إنها المسألة التي مثلما يشير جون غرايش سيطرت على كتابات هنري منذ بدئها إلى غاية منتهاها، أي منذ عمل ماهية الجلاء (1963) إلى غاية كلام المسيح (2002). إن هنري كثيرا ما وقف ندا ضد القصدية التي جسدتها أعمال برانتانووهوسرل وحتى هيدغر، مؤكدا على ما يلي: لم ينجح التحديد القصدي المركز على العلاقة النوئتيكو-نوويماتيك في إضاح ماهية الفينومينولوجيا بما هي كذلك ما دام مسألة المبدأ القائل:» صوب الأشياء عينها» لم يتم الحسم فيه بعد. إذ لا يزال في تصور هنري مجرد شعار مفرغ من محتواه، وربما كان السبب المباشر في وقوعنا في الأخطاء، وذلك في إطار سعيه إلى تحييدنا عن البرانية المتقومة لوجودنا الخاص، مكتفيا بعرضنا على برانية العالم الظاهري.[2]

إن أصالة ووجاهة فينومينولوجيا هنري تكمن تحديدا في كونها يجب فهمها انطلاقا من الموضوع المخصوص أو المعطى لها. فهي على خلاف العلوم الوضعية لا تتخذ من الظاهرة موضوعا لها، مثلما هو عليه الشأن داخل العلوم كالعدد، التاريخ، المكان والحي... ولا تتخذ حتى صنفا من الظاهرات، منظورا إليها بأنها جوهرانية أو أصلانية مثل معيشات الوعي القصدي أو بنية الوجود والخيال، فالذي تفضل فينومينولوجيا هنري الالتفات إليه هو الظهوري نفسه، أي ظهورية الظاهرة حيث سيغدو ما يظهر بفعل الظهور هو الموضوع الأساسي لتسؤلاتها، وعليه موضوعها هو الكي wie comment أي كيف يتجلى ما يظهر[3]

(1) J.Grégorie, et J. Leclerq, :Michel Henry note inédits sur la méthode phénoménologique, in les cahier philosophique de strasbourg,n30/2011,p17.

(2) Jean greisch, buisson ardent et les lumieresfe la raisoin,l'invention de la philosophue de la religion t2 , des approches phénoménologique, serf paris 2002, p335.

(3) Jean greisch, et jean leclerque, Michel henry, note inédites sur la méthode

من هذا المنطلق يلزمنا م .هنري باقتضاء إحداث الثورة الكوبرنيكية داخل الفينومينولوجيا ذاتها مقترحا ما يلي: ينبغي على الفينومينولوجيا الكف عن الانجذاب والاندفاع نحو برانية المرئي التي ينكب عليها الوعي القصدي الهوسرلي، والالتفات في مقابل ذلك إلى القدرة على ما تظهره الحياة ذاتها في ذاتها، أو بالأحرى الإنجذاب نحو ما تكتشفه الماهية ذاتها أي ما يسميه هنري التأثر-الذاتي، الذي يمكنها من امتحان ذاتها بذاتها. ويتضح من خلال الاعتراضات التي يقيمها هنري لفينومينولوجيا المؤسسين أنها تورطت في تكريس فكرة تمثل العالم.

وعليه سيكون من الواضح ضرورة معاودة قراءة تاريخ الفلسفة الحديثة على وجه الخصوص، لا لشي إلا أنها تناست مفهوم أساسي يسبق كل وعي وكل وجود، الأمر يتعلق بالحياة Vie وهذا ما يدل عليه عمله الصادر سنة1985، والمعنون ب «جينيالوجيا التحليل النفسي البدء الضائع» ويظهر أن العنوان الفرعي أكثر دلالة من العنوان الأساسي، بحيث سيبرز هنري من خلاله بطلا يدخل في معركة ضد الفلسفات التقليدية التي غيبت الحياة[1]. البدء المفقود هو البدء الذي صاغة التأمل الميتافيزيقي الثاني لديكارت، والذي سيحظى باهتمام منقطع النظير لدى هنري، إذ سيحمل بامتياز ابتكار فلسفة الحياة. إنه بدء مجهول بالنسبة إليه، وكأننا هنا أمام لحظة كريستوف كولومب، مكتشف الأرض الجديدة، دون علمه، إذ حدث الأمر نفسه مع ديكارت وهو تحت ضغط قهر الرياضة الشاملة، أو العلم الكلي mathesis universalis التي حالت دون تمكن هوسرل من الكشف واستخراج نتائج اكتشافه، وعليه سنكون مع هنري ديكارت مضاعف، ديكارت هنري لن يكون أبدا ديكارت أبا للفلسفة الحديثة كما قدمه المؤرخون لنا، ولا حتى ديكارت مؤسساللفينومينولوجيا مثلما اعتبره هوسرل.

إن الحياة بالنسبة إلى «هنري» في جوهرها فعل وانفعال acte-et affecte ، وهي لا مرئية بالماهية، ومن لا ظهورها ولا مرئيتها أحدث «هنري» منعطفا محاولا تخطي الفينومينولوجيا الهوسرلية، حيث تمكن من نقل الفينومينولوجيا المرئي

---

phénoménologique, in Michel henry une phénoménologie radical, des cahier philosophique de Strasbourg, n30,2015, pp16/17.

(1) M.henry, généalogie de la psychanalyse le commencement perdu, paris puf, coll Epiméthée,1986 ,p17.

(البراني)، إلى اللامرئي (الجواني)، أي من فينومينولوجيا تمنح الأولوية للظاهرة المتماثلة أمامنا في العالم والمتواجدة خارجا، إلى فينومينولوجيا لا تراهن إلا على ما هو جواني محايث للحياة، بإمكاني هنا أن أشير إلى فقرة جد أساسية وهي لـ«هنري» رأيت أنها عكست ربما حقيقة هذا التوجه نحو اللامرئيةوالتحايث، والحياة: « لقد أثرت تجربة المقاومة بشدة في تصور الحياة، إذ كان العيش متخفيا يمنح لي يوميا وبكيفية جادة معنى التنكر، فكان علي طوال هذه الفترة إخفاء ما أفكر فيه وما أفعله، فبفضل هذا المكر الدائم انكشف لي المعنى الحقيقي للحياة، بمعنى أنها لا-مرئية/ ففي أحلك الأوضاع عسرا وقساوة عندما كان مصير العالم يتجه نحو البربرية والشراسة، اكتشفت أن هذا العالم الذي كنا نراه مشرقا، حيث العيش فيه سويا، تحلو فيه الإقامة لعلة تعقلها، من دون أن نكون بحاجة إلى تشييد عوالم مفرطة في الاستهامات والتخييل، اكتشفنا أن هذا العالم لم يكن في واقع الأمر إلا حروبا ضد الكل، وموتا فظيعا ضد الجميع، ورعبا موزعا على الكل، مذ ذاك تمكنت من الفهم أن خلاص الفرد الذي تحدثت عنه الفلسفات الكلاسيكية والأديان القديمة لا يمكن أن يأتي من العالم وإنما يأتي بالأحرى من الحياة[1]».

فضل «هنري» البدء من مجموع الـ«وجدات» التي يعرفها الإنسان من الألم، المعاناة، فرح، غبطة، سعادة... وما الفكر بالنسبة إلي إلا نمط من أنماط الحياة، وليس الحياة في كليتها. ذلك لأنه من غير الممكن أن تهب لنا كل إمكاناتها الدالة على إمكان الولوج إليها. فالحياة لدى «هنري» تحمل إمكانية ذلك بحيث تسمح للفكر بالتوغل إلى الذات، ومن المتعذر علينا رؤية الحياة خارجا أي في أفق المفارقة transcendanceلأنها لا تظهر أبدا في برانية العالم. إن الحياة تثبت ذاتها في جوانية لا مرئية وفي تحايثها الجذري، فالإقامة في العالم أو بالقرب منه، لا يمكّننا نهائيا من رؤية الحياة عينها، وإنما تكتفي فقط برؤية الموجودات الحية خارجا، حيث لا يمكننا رؤية الحياة بداخلها، وعليه وإنه بسبب عدم قدرتها، أي الحياة بالتحول إلى واقع مدرك أو إلى حياة خاصة يوضح «هنري» أن هذا الوضع لا يعني أبدا أنها غير موجودة، وإنما لأن الحياة في المبدأ يستحيل أن توهب أن تعطى إلى الإدراك،

(1) P.Audi, Michel henry aujourd'hui, les revues philosophiques n3,2001,292.

لتغدو مرئية في حقيقة العالم[1]»، فالوعي يمنح إمكان التوغل إلى الحياة، ليس البحث عن دلالة الكائن، وإنما هو الحي عينه. لقد تم فهم الفينومينولوجيا باعتبارها منهجا للبحث وانطلاقا من إمكان ممارستها ستكون أمام فرصة السعي من أجل إثبات خصوصيتها، لأنها ميدان أصيل يظهر الأداة الخاصة بها، والمميزة لها، هذا الطريق سار عليه هوسرل منذ البحوث المنطقية، طبعا لم يكن المنهج لحظتها واضح المعالم، إذ اقتصر على التحليل القصدي فقط، مما يمكننا من القول أن الفروض التي من خلالها تنكشف الفينومينولوجيا يعتمد على مدى تطورها وإمكان التعرف على هذا التطور من خلال قراءة الفقرة السابعة من عمل هيدغر « الوجود والزمان».

طبعا هنري يضع أمام جذريته هذه بعض الاستثناءات التي يرى أنها فتحت عيناه أما تفكير الحياة فينومينولوجيا، استثناءات هي الأخرى لا تزال بعيدة عن التناول الفلسفي والبحث العلمي، الأمر يتعلق على وجه الخصوص بمان دي بيرونMain de Biran، و»الشيخ» إكهارتmaitre Eckhart ، اللذان كان لهما الفضل في مد هنري بمفهوم مكنه من تجاوز أو لنقل نقد القصدية ألا وهو مفهوم « الحسوية». وأيضا باروخسبينوزا واكتشافه لمفهوم التحايث بفضل استعارته لمفردة الحياة، والتي مكنت هنري بدورها من تجاوز الدلالة التقديرية للتحايث نفسه، باعتباره مقابلا للاستعلاء. كما لا يفوتنا هنا ذكر فضل الشيخ إكهارت على اكتشاف الحياة من خلال الحياة العرفانية. وعليه سوف يتعذر على التفكير أن يمنح لنا المنفذ الأساسي للتوجه نحو الحياة، فوحدها هذه الأخيرة تملك القدرة على قطع الطريق أمام التفكير في أن يكون منفذنا أمام الذات، أي أن نمتحن ذاتنا نفسها ومن ثمة أن تكون ما هي عليه، بمعنى أن تكون في كل مرة الكشف الذاتي للتفكر[2]. Auto- révélation

هذا ما يخلص إليه م هنري وهو يعيد مجددا لمفهوم الحياة مكانتها داخل تاريخ الفلسفة، فالحياة في تصوره تأتي قبل الفكر، وتنفذ إلى ذاتها دون أي فكر، أي دون أية معونة من الخارج. نحن هنا أمام نقد جذري للكوجيتو الديكارتي، ولكل الفلسفات التي انبنت وأقامت أساسها عليه، ويبدو كل من هوسرل وهيدغر

(1) M.henry, c'est moi la vérité, ou une philosophie du christianisme,paris seuil, 1996, p56.
(2) M.henry, incarnation, opcit p129.

متورطان في هكذا استعارة، فمن تفكير الحياة من قبل الفكر إلى تفكير الحياة بالحياة ذاتها، هنا تكمن وجاهة وامتياز المشروع الفينومينولوجي لدى م. هنري. إذ معه سنكتشف أننا أما اقتضاء اعتماد ما يسميه بالتعقلية- الأصلية-arche intelligibilité : « حيث يسبق اللامرئي كل مرء مدرك، فإذا تعلق الأمر بالحياة سيكون من المتعذر علينا الحاقها بيقينية لا مرئيتها، وبالتأثر المؤلم والمرح، فالإله هو أكثر يقينا من العالم، وحتى منا نحن،»[1] يدخل اللامرئي هنا كحقل أساسي يهدف من ورائه انجاز تفكيرا أصيلا حول مجاوزة الكوجيتو وفكرة تمثل العالم.

يبرز م هنري ومن الكيفية التي يحدد من خلالها الحقيقة الأصلية فرقا أساسيا بينه وبين هوسرل، الذي تتحول بالنسبة إليه إلى مجرد « هوية[2]»، بحيث سيشكك هنري في التصور الهوسرلي لمفهوم الحقيقة، والوضع نفسه يخص به هيدغر، فهذين الفيلسوفين أسسا بالنسبة إليه الحجة الأساسية لتورطهما في الاتجاه البراني للتمثل. فالحقيقة لدى هيدغر وبالأخص تلك المتعلقة بالوجود تنخرط في نظر هنري ضمن أفق المرئية الذي يحدد العالم والزمان، وعليه لن تكون حقيقة العالم شيئا آخر غير قانون تمثل الأشياء.[3]

إن الحياة حسب هنري لا يمكن أن تعرف ظهورها داخل العالم، فهو يمثل بالنسبة إليها خارجا وليس داخلا، بمعنى الحياة تحايث في حين العالم مستعليا، وكل ما يظهر بالنسبة إلى هيدغر يظهر على ضوء الوجود أو لنقل العالم، سواء تعلق الأمر بالنسبة إلى الكائنات الحية أو بالأشياء الجامدة، ومن ثم يمكن القول أن مجيء الحي إلى الوجود هو المجيئ نفسه للأشياء الجامدة، وهذا ما يعكس لدى هنري معضلة أساسية داخل فلسفة هيدغر[4].

يؤكد «هنري» من جهته أن الوعي يتأسس عبر التحايث، ومنه يؤكد أسبقية هذا الأخير على المفارق، وانطلاقا من هذا التصور فإن كل تجربة معيش هي تجربة الوعي الذي يهب ذاته بذاته، كل تجربة هي في الأصل اكتشاف الذات، المعطى

(1) Ibid, p132.

(2) Jean greisch, buisson ardent, opcit p338.

(3) M. henry, incarnation, opcit, p 29.

(4) M. henry, de la phénoménologie t1, phénoménologie de la vie, paris pufcoll Epiméthée, 2003,p 124

ليس أبدا شيء موجود خارجا، وتحديدا خارج الأنا، وإنما هو التجلي عينه، هذا ما يجعلنا يقول «هنري»: « نتجنب وضع الرد الفينومينولوجي موضع تساؤل، إذ وحدها النتائج المتوصل إليها تكون معنية بهكذا ممارسة، وتحديدا تلك التي توصل إليها هوسرل نفسه[1]».

فالذي بإمكاننا استنتاجه هنا أن «هنري» يجذر الرد الفينومينولوجي، في حين يضع القصدية موضع مساءلة أو تعليق، طبعا ينبغي أن نشير أنه من المتعذر استيعاب الوعي بعيدا عن القصدية، هذا يعني بدوره أن الصورة هي دائما وعي بشيء ما. هذا ما تبرزه بدقة فينومينولوجيا هوسرل الفقرة 84 من عمله الأفكار 1. إن الوعي في تصوره لا يبقي على نفسه كما هو، وإنما يفضل التعالي، عندما أرى شجرة خارج الوعي، فالأمر هنا يقصد الشجرة، ومن ثم يجب القول أن الوعي ليس شيئا آخر غير القصد، أو القصدية. إن هذه الأخيرة هي بمثابة نقطة انطلاق الفينومينولوجيا عندما باشر هوسرل قراءة ديكارت، فكيف مثلا يتساءل «هنري» بإمكان الكوجيتو الظهور من دون قصدية؟ إن القصدية صارت هي نفسها موضوعا للرد.

إذا كان من المتعذر على الفينومينولوجيا الهوسرلية يقول ميشال هنري الاسهام في فهم مملكة الظاهر، فإن فلسفته ستذهب أبعد من ذلك بحيث ستعاود تساؤل أساس الظهورية انطلاقا من الحياة الترنسندنتالية «المجسدة» incarnée، فالظاهر لدى هنري هو الطريق الحسي للظهور. ففي عمله المتأخر «التجسد» incarnation (الصادر عن منشورات لوساي الفرنسية سنة 2000) سيباشر البدء في تساؤل أسس وقواعد التمرين الفينومينولوجي معمقا بذلك تأملاته المنجزة سلفا في عمله « ماهية التجلي» 1963 وفي عمله الفينومينولوجيا المادية 1990، فالتوجه الجديد لهذه التحاليل، خصه تحديدا للتأمل الجذري حول التجسد الذي سمح بوضع حدود للمنهج الفينومينولوجي ومحمولاته قيد التساؤل، وذلك انطلاقا من الاقتضاء الأساسي (الأولي) لـ«وجد» الحياة الترنسندنتالية، ولأجل ذلك اقترح هنري العودة مجددا إلى المعادلات الفينومينولوجية التي طرحها الأولون: هوسرل على وجه الخصوص والتي كان

(1) Ruud weter,phénoménologie de dieu invisible, essais et études sur Emmanuel Levinas Michel henry et jean Luc Marion, trad, sylvain cammelleri, paris l'harmaton2011, p59

لها الاسهام الوجيه والمباشر في إقامة المنهج الفينومينولوجي ووصوله إلينا على ما هو عليه. وأولى المبادئ التي جعلها هنري موضع نقاش والذي أشار إليه هوسرل في عمله تأملات ديكارتية الفقرة 46، في صياغة وضع من خلالها علاقة الفينومينولوجيا بالكانطية: « بقدر الظاهر بقدر الوجود» autant d'apparence autant d'etre[1][2] يراد بهذا المبدأ توضيح فهم هوسرل لقانون اليقين لكل محدثات التجربة الموضوعية، فالشيء الأساسي بالنسبة إلى هنري هو أن الفينومينولوجيا الهوسرلية لم تنتبه بما فيه الكفاية إلى حقيقة هذا المبدأ، طبعا بالإضافة إلى إشارات أن القاعدة المختصرة والغامضة التي أشار إليها هوسرل في مدخله الثاني من الجزء الثاني من عمله « البحوث المنطقية والمصاغة بالصورة التالية: « صوب الأشياء عينها»[3] وأن مبدأ المبادئ المشار إليه، في عمله الأفكار الهادية الكتاب الأول في فقرته 24 المبدأ الذي يقيس حسب هوسرل حقيقة المعرفة قياسا بالانعطاء الأصلي.[4] تفطن هنري أن الفينومينولوجيا الهوسرلية لم تنتبه في كل هذا أنها تؤسس لفينومينولوجيا تتعامل مع الأنطولوجيا. تلتزم الفقرة 46 من التأملات الديكارتية بتوضيح الأسلوب الوصفي الذي يميز الفينومينولوجيا عن الأنطولوجيا والحاقها بها بكيفية يتعذر محوها، فاتحا أمامها مجالات البحث عن الظاهر.

يقترح هنري معاودة الأخذ بعين الاعتبار مبادئ الفينومينولوجيا الذي سبق أن أقامها هوسرل حول حقيقة الظهور، نحو انكشاف ظهوره الخاص، فالذي بقي بعيدا عن التفكير داخل المنهجيات الأساسية المنضوية ضمن الوصف الفينومينولوجي ما يرجع تحديدا وبدقة إلى اقتدار الظهور، هذا ما غفلت عنه الأنطولوجيات، وكل الفلسفات الأساسية.

انطلاقا من هذا التوضيح يقترح هنري تعديل المبدأ الهوسرلي المعبر عنه مثلما أشرنا عنه في الفقرة 46 من التأملات الديكارتية ليصبح كالتالي: «بقدر الظهور

(1) Husserl (e), méditations cartésiennes, et les conférences de paris , traduit par marc de lounny paris puf

(2) Sovielschein ; sovielzein.

(3) Husserl e, recherche logique t2, tradhuber E et A /L- KELKEL ET SCHIRER, paris puf, ephmithe, voir introduction passage 2 p8.

(4) Husserl e, idée directrice, livre 1, trad, p ricoeur, paris galimar, coll, tel, passage 24. P78.

بقدر الوجود». ربما كان هنري يفكر في القدرة ومن خلال التعديل الذي أحدثه تحويل الالتباس الحاصل لمفردة الظاهر، التي كثيرا ما تعني مضمون الظهور وفعل الظهور ذاته.[1] وعليه يلزمنا هنري بالعودة إلى المعنى الثاني للظاهر، والخاص بفعل الظهور ذاته، قصد التمكن من فهم شرط انعطاء الوجود. هذا الأخير يوجد لعلة ظهور الظاهرة، لأن الظهور يكشف عن مملكته في الوقت الذي يكشف الوجود ذاته عن مملكته الخاصة، بالقدر الذي يبدو فيه الأمر أنه ليس ثمة إلا مملكة واحدة، ماهية واحدة «بقدر الظهور بقدر الوجود».[2] فالأنطولوجيا قد تجد من هكذا وجهة نظر أساسها داخل الفينومينولوجيا. إذن يؤكد هنري على ضرورة العودة إلى تقصير هوسرل الذي يقف عنده والمرتبط بالمبدأ الهوسرلي الذي يلحق الأنطولوجيا بالفينومينولوجيا، بحيث سيجد فيه النقد الهنري نقطة انطلاقته والمتعلق بالتباس مفردة الظاهر، ومن ثم سيكون ضروريا الرجوع إلى ماهية التجليّ، العمل الذي منح لمسألة الظاهر مكانة أساسية، لأن مجال الفينومينولوجيا برمته تم فهمه من طرف هنري باعتباره عودة إلى ميدان الظاهر[3]. في النطاق الذي يفاجئ فيه وصف الظاهرات وكأنها متموقعة ضمن أفق خفي، في حين يشير هنري أن الظاهر لا يمكن فهمه فقط على أساس ما يظهر أمامي، وإنما باعتباره البنية العامة لمرئية الأفق الترنسندنتالي أو الاستعلائي للوجود.[4] فعن الظهور يتوقف كل وجود ممكن هو كذلك في النطاق الذي يظهر فيه الظهور، إلا أنه وعلى الرغم من هذا التطابق بين الظهور والوجود، تطابق يتعارض والماهية نفسها من حيث الأسبقية والامتياز، فإذا كان الظهور هو الكل، فإن الوجود هو لا شيء، أو بالأحرى الوجود لا وجود له إلا لكون الظهور يظهر. فالتطابق الحاصل بين الظهور والوجود يتوقف من أن الأول يؤسس الثاني. إن ماهية الظهور تقيم في ظهوره «الوجدي» أي في ظهوره الذاتي.[5]

(1) M.HENRY, incarnation, voir passge 2 pp39-46

(2) Ibid,p42.

(3) M. henry, l'essence de la manifestation, paris puf, coll, epimithé, rééd,2003 p60.

(4) Ibid, 273

(5) M.HENRY, incarnation,p 43.

Bibliographie

- /Edmund Husserl annales
- /[2]M.Henry, incarnation une philosophie de la chaire, seuil, paris,2000, voir première partie
- /[3]D.Janicaud ; la phénoménologie dans tous ses états, paris, Gallimard, coll, folio,2009.
- /[4]M.henry, phénoménologie matérielle, ou pathos et langages, in Michel henry l'épreuve de la vie, sous la direction de A. david et J. Greisch, paris cerf 2001,
- /[5]J.Grégorie, et J. Leclerq, :Michel Henry note inédits sur la méthode phénoménologique, in les cahier philosophique de strasbourg,n302011/,
- /[6]Jean greisch, buisson ardent et les lumieresfe la raisoin,l'invention de la philosophue de la religion t2 , des approches phénoménologique, serf paris 2002,
- /[7]Jean greisch, et jean leclerque, Michel henry, note inédites sur la méthode phénoménologique, in Michel henry une phénoménologie radical, des cahier philosophique de Strasbourg, n30,2015,
- /[8]M.henry, généalogie de la psychanalyse le commencement perdu, paris puf, coll Epiméthée,1986 ,p17.
- [9]/P.Audi, Michel henry aujourd'hui, les revues philosophiques n3,2001,292.
- [10/]M.henry, c'est moi la vérité, ou une philosophie du christianisme,paris seuil, 1996,
- 11/M. henry, de la phénoménologie t1, phénoménologie de la vie, paris pufcoll Epiméthée, 2003,
- 12/Ruud weter,phénoménologie de dieu invisible, essais et études

sur Emmanuel Levinas Michel henry et jean Luc Marion, trad, sylvain cammelleri, paris l'harmaton2011,

- 13/Husserl (e), méditations cartésiennes, et les conférences de paris , traduit par marc de lounny paris puf
- 14/Husserl e, recherche logique t2, tradhuber E et A /L- KELKEL ET SCHIRER, paris puf, ephmithe, voir introduction passage 2
- 15/Husserl e, idée directrice, livre 1, trad, p ricoeur, paris galimar, coll, tel, passage 24. 16/M. henry, l'essence de la manifestation, paris puf, coll, epimithé, rééd,2003 p60.

ارتحال الفينومنيولوجيا
ليفيناس الحدس والقصديةالهوسرلية
Transmission of the phenomenology
Levinas, intuition and intentionality

يوسف بلعربي[1]*

[1] مخبر الفينومينولوجيا وتطبيقاتها جامعة تلمسان الجزائر

1 - مقدمة:

حظيت الفينومينولوجيا الألمانية باهتمام بالغ، خاصة من خلال الموضوعات التي طرحتها، والمراجعات الكبرى التي قام بها هوسرل على تاريخ الفكر الفلسفي، في مسعاه للبحث عن أرض البداهات الممكنة التي سيجعل منه منطلق الفلسفة الحقة، أو الفلسفة الأولى la philosophie première.

غادرت الفينومينولوجيا الهوسرلية أرضها لتحط رحالها مبكرا في فرنسا، فبداية من 1911، أي سنة صدور «الفلسفة علما دقيقا» كتب «فيكتور ديلبوس»» Victor Delbós» «هوسرل ونقده للنفسانية ومفهوم المنطق المحض» محاولا الوقوف على ما قدمه هوسرل في عمله الفاتحة بحوث منطقية recherche logique [2].

لم تكن الفينومينولوجيا حاضرة حضورا يشهد على تأثيرها الكبير في بدايات تواجدها في الفضاء الفرنسي، فمنذ ذلك التاريخ إلى غاية سنة 1925، حيث سيظهر أول عمل مكتمل حول هوسرل باللغة الفرنسية، لـ «جون إيرينغ» «.j Hering» تحت عنوان: « الفينومينولوجيا والفلسفة الدينية»، « وهذا العمل أعطى للمرة الأولى فكرة محددة لكل التفكير الفينومينولوجي.[3] » إلا أن ليفيناس ينتقد هذا العمل لاعتبارات منها: « أن إيرينغ لم يستطع حصر فكر هوسرل، بل

(1) الباحث المُرسل.**belarbi.youssouf@gmail.com**

(2) Emmanuel Levinas, la théorie de l'intuition dans la phénoménologie de Husserl, éditions Vrin, France, 2001, p5.

(3) Ebid 5 ,6.

تفحص الحركة الفينومينولوجيا ككل، وأيضا قدم الفينومينولوجيا في ارتباطها، بالفلسفة الدينية.[1]

وبين سنة 1926-1927، ظهر مقالين في « المجلة الفلسفية» revue philosophique، ليون شيتوف León Schestov، وفيها قدما نقدا للجانب العقلاني في فينومينولوجيا هوسرل. إضافة إلى بعض الدراسات المتعلقة ب علم النفس الألماني المعاصر التي أفردت فصلا لهوسرل.

من خلال هذه المقدمة التاريخية للتلقي الفرنسي للفينومينولوجيا، يمكن القول أن ليفيناس هو الذي أدخل الفينومينولوجيا إليها حقيقة، من خلال عملين أساسيين، وبعدهما ستكون الانطلاقة الفعلية للحركة الفينومينولوجية في فرنسا. الأول: هو أطروحة الدكتوراه المنجزة من خلاله والتي نشرت سنة 1930، وكانت تحت عنوان: « نظرية الحدس في فينومينولوجيا هوسرل[2]»، والثاني الترجمة التي قدمها للدروس التي ألقاها هوسرل في مدرج ديكارت بالسوربون، موضوعها «مدخل إلى الفينومينولوجيا الترنسندنتالية» والتي نشرت تحت عنوان: « تأملات ديكارتية[3]»

يتزايد الاهتمام بالفينومينولوجيا بعد هذه الفترة، وتظهر أسماء كثيرة ستجعل من الفينومينولوجيا حقل اشتغالها، نذكر منهم سارتر، ميرلو بونتي، بول ريكور، دريدا، ماريون، ميشال هنري... هذا التزايد عبر عنه جان غرايش Jean Greisch بـ: «الفينومينولوجيا تظهر أكثر فأكثر باعتبارها الحركة الأساسية لتفكير عصرنا. «العودة إلى هوسرل» هي وحدها القوة المعقولة التي تحمل اكتشاف منهج، وأولا

(1) إلى غاية هذه اللحظة أي سنة 1925، لم يفرد عمل خاص لهوسرل ضمن فضاء الاشتغال الفرنسي يوضح الفينومينولوجيا الهوسرلية، بالرغم من أن جون إيرينغ كان أحد تلاميذ هوسرل، وبدعوة من إيرينغ، للفيناس سيتوجه هذا الأخير إلى إنجاز أطروحة حل هوسرل يعرض من خلالها النقاط الأساسية لفيينومينولوجياه.

(2) نعود إيها لاحقا بالتحليل في هذا المقال.

(3) Méditations cartésiennes هي مجموع محاضرات ألقاها هوسرل في مدرج ديكارت بالسوربون في 23/25 فبراير1992، بدعوة من معهد الدراسات الجرمانية، والجمعية الفرنسية للفلسفة، ألقاها هوسرل باللغة الألمانية وبطلب. من جون إيرينغ قام ليفيناس بترجمتها بالاشتراك مع غابريال بيفر Gabrielle Peiffer، من أجل التعريف بالفينومينولوجيا الهوسرلية بفرنسا وتوسيع انتشارها، فظهرت الترجمة الفرنسية، قبل نشره في لغته الأصلية كان ذلك سنة 1950 وكانت التأملات الديكارتية هي المجلد الأول من الأعمال الكاملة لهوسرل تحت مسمى " هوسرليانا". راجع Edmond Husserl, méditations cartésiennes, éditions Vrin, France, 1992, pp7/11.

السؤال الذي يقود إلى معرفة ماهية الفلسفة[1]»

يعد القرن العشرين قرن الفينومينولوجيا بامتياز، خاصة داخل الفلسفة الفرنسية التي عرفت خلالها الفينومينولوجيا تطورات كثيرة تسمح بها الفينومينولوجيا نفسها، باعتبارها فينومينولوجيا الإمكانات المفتوحة، والأفق اللانهائي لأي تفكير، لأن: «الكلمة الأخير لفلسفة هوسرل لم تقل بعد[2]» ولأن الفينومينولوجيا حسب هوسرل تنمو وتأخذ أشكال متعددة تزيد من جذريتها وعمقها. فهي فلسفة حية متحولة، تسير بك نحو... وفي وسط الطريق تتوقف لتعيد التفلسف من جديد. فالفينومينولوجيا «منهج يعطي قيمة وفائدة للفلسفة عموما [3]» وهذا ما ستقوم به «الفينومينولوجيا الفرنسية[4]» من تعميق لرؤية فينومينولوجيا المؤسس من خلال شرح وتفسير الحكمة. « العودة إلى الأشياء عينها[5]».

ومنه يعتبر ليفيناس[6] المدشن الفعلي للفينومينولوجيا في فرنسا. إن التربة التي نشأت فيها الفينومينولوجيا هي ألمانيا، ذلك ما يجعلنا نتريث في الإقرار بوجود فينومينولوجيا فرنسية، باعتبار أنه يواجهنا تحديين أساسين: الأول: أنه إذا كان

(1) Jean Greisch, les yeux de Husserl en France. Les tentatives de refondation de la phénoménologie dans la deuxième moitié du xx siècle, in phénoménologie : un siècle de philosophie, dirigé par Pascal Dupond et Laurent Cournarie ; éditions ellipses, France, 2002, p45.

(2) Emmanuel Levinas, la théorie de l'intuition dans la phénoménologie de Husserl, p 13/14.

(3) Ibid., p11.

(4) مصطلح يستخدمه جون غرايش ويعترف من البداية أنه يحوي الكثير من الغموض. راجع المرجع السابق نفسه ص50.

(5) إن عبارة العودة إلى الأشياء ذاتها ليس عبارة جديدة ابتدعها هوسرل، بل سبق استخدامها عبر تاريخ الفلسفة الطويل بداية من أفلاطون ثم أرسطو وصولا إلى هيغل بمعان مختلفة. إلا أن هذه العبارة مع هوسرل ستكون الشعار الرئيسي للمنهج الفسينومينولوجي، واستخدمها أول مرة في نصه الذي نشره في مجلة لوغوس logos 1911. راجع يوسف بن احمد، الظاهرة والمنهج في فينومينولوجيا هوسرل، مركز النشر الجامعي، تونس 2008، ص82/83.

(6) إيمانويل ليفيناس هو فيلسوف فرنسي معاصر 1995-1906، يهودي الديانة من أصل ليتواني، ساهم في تعريف الفينومينولوجيا الهوسرلية بفرنسا، ـاثر بالفكر العبراني، وكذلك الأدب الروسي الفلسفة الأفلاطونية، أسس فينومينولوجيا جديدة، لأنه رأى بأن الفلسفة عبر تاريخا الطويل قدمت لفكر شمولي يقصي الآخر ويعطي للأنا مركزيتها على حسابهم. له مؤلفات عديدة أهمها: الكلية واللانهائي، الله الذي يأتي في الفكرة، الومن والآخر، من الوجود إلى الموجود، اكتشاف الوجود مع هوسرل وهيدغر...

الفلاسفة الفرنسيين أخذوا الفينومينولوجيا كما صاغها المؤسسين، وحاولوا نقلها إلى لغتهم فلن تكون إلا فينومينولوجيا ألمانية بحروف فرنسية. والثاني: هو تتبع منجزات الفينومينولوجيين الفرنسيين للنظر فيما قدموه، محاولين بذلك استجلاء الخصوصية في كتاباتهم الفينومينولوجية وعن إبداعاتهم التي تعبر عن وجود فينومينولوجيا فرنسية.

في هذه الدراسة سنعتمد على منهجية تحليلية ومقارنة من خلالها نحاول الإجابة على الإشكال التالي: بأي معنى تكون الفينومينولوجيا فرنسية؟ وهل مشروع ليفيناس الفلسفي يمكن اعتباره فينومينولوجيا جديدة؟

ينطلق ليفيناس في قراءته للفينومينولوجيا الألمانية بنقدها نقدها جذريا، فبالنسبة إلى هوسرل فإن فينومينولوجيته بقيت مشدودة دائما إلى الترنسندنتالي، ذلك ما يجعلها ذات طابع نظري، تحضر فيها الذاتية الترنسندنتالية كمرجع أساسي معطي للمعنى. فصارت بذلك الذاتية هي المنتج لكل فكرة. ولكل ما أكونه عن العالم والآخرين، وبمعنى آخر لم تستطع الفينومينولوجيا مع هوسرل التخلص من الكوجيتو الديكارتي. «فمفهوم الآخر يمثل عند هوسرل» أساس الفينومينولوجيا الترنسندنتالية. طبعا إنه لن ينجح في تقديمه فلسفة مقنعة عن الآخر من خلال اعتماده على الأنا الترنسندنتالي»[1]. من خلال هذا يتضح أن نقد ليفيناس لهوسرل ارتبط بتكوين ذاتية ترنسندنتالية، تحجب الآخر الذي أحمل اتجاه مسؤولية إيتيقية.

يقر ليفيناس بأن الفينومنولوجيا في عمومها هي القصدية[2]. لكن الإحساس يلعب دورا هاما في الفينومينولوجيا، والقصدية تؤهل الإحساس. وهو ربط أساسي بين الذات والموضوع. هذا بدون شك، ولكن لم نتوقع من هوسرل الاحتجاج ضد فكرة افتراق الذات عن الموضوع. إذا كانت القصدية تعني فقط أن الوعي ينفجر نحو الموضوع وأننا مباشرة مع الأشياء. لم نمتلك أبدا الفينومينولوجيا».

يقدم ليفيناس في مقالة تحت عنوان «خراب التمثل» la ruine de la

(1) رشيد بوطيب، نقد الحرية مدخل إلى فلسفة إمانويل ليفيناس، منشورات الاختلاف، الضفاف، ط1، 2019، ص35.
(2) Emmanuel Levinas, en découvrant l'existence avec husserl et heidegger, ed j. vrin,1988, p 126.127

représentation نقدا جذريا للفينومينولوجيا خصوصا القصدية كما صاغها هوسرل، ويرفض التحديد الهوسرلي لها باعتبار أن ثنائية الذات – الموضوع لا تعبر حقيقة عن أصالة حقيقة للفكرة الترنسندنتالي، بالإضافة إلى ذلك تخلت عن مهمتها الأساسية وهي أن تكون إتيقية، وحتى في موضوع البيذاتية التي سعى من خلالها هوسرل إلى تقويض فكرة الأنانة solipsiste في أعماله المتأخرة بداية من التأملات الديكارتة لم ينجح في ذلك، لن جعل تقوم الآخر يبقى دائما في الذات، أو على حد تعبير نتالي دوبراز: الغيرية في الذات نفسها. أي أن غيرية هوسرل لا تقوم بعيدة عن الانا بل يعتبر هو مرجعها والموجه الحقيقي لها[1].

نخلص من هذا الكلام أن الفينومينولوجيا مع هوسرل حادت عن هدفها الأساسي في أن تكون الفلسفة الأولى، واحتاجت إلى تصحيح جذري، ف: «المنهجية الفينومينولوجية تقود إلى الذاتية الترنسندنتالية كمكان أصلي لكل أشكال إعطاء المعنى، فعلى أرضية هذه الذاتية الترنسندنتالية يتحدث هوسرل عن تجربة الاخر[2]». فكان نقد ليفيناس لهوسرل نقدا «للذات المكتفية بذاتها[3]» فلا «يمكن فهم الذاتية لدى ليفيناس إلا كذاتية متعددة تلتقي الاخرين، تستضيفهم، فهي لا نهائية تستعصي على الاختزال في موضع أو معنى. في حين تظل القصدية الهوسرلية عاجزة عن لقاء الاخرين لأنها تختزلهم في موضوع المعرفة[4]» وهو ما سيسعى ليفيناس إلى استدراكه، مدشنا بذلك فضاءات جديدة للتفكر الفينومينولوجي. وذلك من خلال مفهومين أساسيين هما الحدس والقصدية.

يعد الحدس intuition المنطلق الأساسي للمنهج الفينومينولوجي حسب هوسرل، ذلك أنه يرتبط «بمبدأ المبادئ» le principe des principes[5]. وستكون عبارة العودة إلى الأشياء ذاتها الفكرة الرئيسة المعبرة عن جوهر المنهج الفينومينولوجي، وتفكيره المتجدد. فبالرغم من كل التجديد الذي سيعرفه المنهج الفينومينولوجي وتحولاته الكبرى ابتداء من البحوث المنطقية، إلى

(1) Epid, p134-135.

(2) رشيد بوطيب المرجع السابق نفسه، ص 44

(3) السابق نفسه ص 54.

(4) المرجع السابق نفسه ص56.

(5) Edmond Husserl, idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures, tome premier, éditions Gallimard, France,1995, pp78/79.

غاية التجربة والحكم، أي من الفينومينولوجيا المنطقية إلى الترنسندنتالية، إلى التكوينية فإنه: «يظل المبدأ الذي به تتقوم فكرة الفينومينولوجيا عبر تجلياتها النظرية المختلفة والذي يظل ثابت الحضور المنهجي وكذلك الشرعية الفلسفية على الدوام، إذ أنه هو الذي سيعتمد عليه هوسرل على نحو صريح أو ضمني خلال كامل حقب مسيرته الفلسفية على الرغم من تنوع الإشكاليات المبحوثة، وذلك لوصف الموضوعات الرياضية والدلالات المنطقية، والظاهرات الحسية والماهيات المحدوسة والبنى الأساسية لمنطقة الوعي المتعالي، والعلاقات البينذاتية، والمعطيات الأصلية لعالم الحياة. إلخ[1]» إن الحضور الدائم لفكرة العودة إلى الأشياء ذاتها في فينومينولوجيا هوسرل تبين مدى قيمتها المعرفية والمنهجية خاصة، فرغم تعدد موضوعات الفينومينولوجيا عبر حقبها المختلفة إلا أنها بقيت المرافق لها في جميع مسار تكونها.

لسنا هنا بصدد توضيح منطلقات المنهج الفينومينولوجي كما صاغ قواعده هوسرل، بل نحن نشير ابتداء لهذا المنطلق من أجل الوقوف على نقطة البدء التي اختارها ليفيناس للتعاطي مع فينومينولوجيا المؤسس. إن فهم المنطلقات واستيعابها يسمح بلا شك بالوقوف على معانيها البعيدة، إمكاناتها وحدودها، ما يسمح بالتجاوز، أو تصحيح المنطلقات وهو ما سيدشنه ليفيناس بداية من مؤلف أساسي هو اكتشاف الوجود مع هوسرل وهايدغر en découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger سنة 1948. فما سنشير إليه بعد هذا هو معنى العودة إلى الأشياء ذاتها، والحدس وأنواعه وصولا إلى القصدية وإمكاناتها، وحدودها من وجهة نظر ليفيناسية.

فما المقصود بالعدوة إلى الأشياء ذاتها؟ معنى هذا أن ذات الأشياء محجوبة، وغير منكشفة، فنحتاج للكشف عنها وإبعاد ما يورايها ويضعف ماهيتها. وهذا أساس المنهج الفينومينولوجي، وكأن مسعى الوصول إلى ذات الشيء وعينه يقتضي الوقوف على أمرين، أولهما: إبعاد وإقصاء كل ما يحجب الشيء عن الظهور في عينيته، وأقصد بذلك الأحكام المسبقة، النظريات والمذاهب الفلسفية التي غلفت عينية الشيء ومنعته من الظهور. فهذا الاقصاء من شأنه أن يمهد الطريق

(1) يوسف بن احمد، الظاهرة والمنهج في فينومينولوجيا هوسرل، ص84.

نحو الشيء كما هو معطى. هذا القطع الجدير مع «ما يسمى بالأحكام المسبقة ورؤى العالم والمذاهب الفلسفية والنظريات العلمية والأفكار والمفاهيم والأقاويل المتوارثة عن تاريخ قد اندثر معناه الأصلي فتحول في الأخير إلى جملة من الترسبات والمعوقات المتكلسة التي تحجب عن النظر الفلسفي الأشياء المعطاة على هيأتها الأصلية[1]» يطلق هوسرل على هذا الاشتغال بالإيبوخا épochè، أو تعليق الحكم أو الوضع خارج المدار، أو وضع بين قوسين، دلالة على تعليق الأحكام التي تغطي أصالة الشيء وتحجبه عن الظهور. والثاني متعلق بالأول، ففي حالة الإبعاد للأحكام المسبقة يصبح الطريق واضحا والشيء معطى في أصالته، فيسمح بعد ذلك ب: «الانفتاح على الظاهرات المعطاة والعيان المباشر لماهيتها ومعانيها[2]»

هنا نكون أمام مبدأ المبادئ الذي يشكل الحدس قاعدته الصلبة ومنطلقه الفعلي نحو الأشياء ذاتها. يقول هوسرل في الأفكار 1 الفقرة 24 تحت عنوان مبدأ كل المبادئ: «فكون الحدس المعطى إعطاء أصليا مصدر صحيح للمعرفة، وكون كل ما يقدمه لنا الحدس بصورة أصلية (بنحو ما في تجسده الحي الفعلي) ينبغي أخذه بكل بساطة كما يعطى لنا ولكن كذلك في الحدود التي يعطى فيها، بحيث هو في كل ذلك لا يمكن لأية نظرية وهمية أن تجعلنا نخالف الصواب فيه[3]» تلك النظريات الوهمية التي جعلت معنى الأشياء يتوارى ولا يظهر في أصالته، حيث أن تحليلات العقليين والتجريبيين والمذاهب الفلسفية عموما أزاحت المعنى الحقيقي وأبدلته بتمثلاتهم؛ فصرنا لا نرى الأشياء في واقعيتها بل ندرك فقط تمثلات الأشياء، ومبدأ المبادئ بما يحمله من قوة منهجية يجعلنا نصل إلى المعطى في أصالته وفي الحدود التي يعط فيها واقعيا وفعليا.

فكان الحدس هو الإمكان الحقيقي لكل فينومينولوجيا ممكنة، وتعددت مدلولات الحدس الهوسرلي وتوسع معناه تبعا للتعديلات التي كان يضيفها في كل مرة، بحيث أصبح الحديث عن حدوس فينومينولوجية[4] وليس حدس

(1) يوسف بن احمد، الظاهرة والمنهج في فينومينولوجيا هوسرل المرجع السابق نفسه ص85.

(2) السبق نفسه ص84.

(3) إدموند هوسرل، أفكار ممهدة لعلم الظاهريات الخالص وللفلسفة الظاهرياتية، ترجمة أبو يعرب المرزوقي، دار جداول ، بيروت لبنان، ط1، 2011، ص70.

(4) بخصوص تنوع مفهوم الحدس الفينومينولوجي عند هوسرل يمكن مراجعة يوسف بن احمد الظاهرة والمنهج صحة 93 وما بعدها حيث يبين، أن مفهوم الحدس خضع مع هوسرل لمراجعات عديدة خلصته من

فينومينولوجي.

في قراءة ليفيناس لنظرية الحدس عند هوسرل ينطلق من النظرية الطبيعية naturaliste للوجود l'être والمنهج الفلسفي، حيث يوضح من خلالها كيف انتقد هوسرل هذه النزعة، وتجاوزها، من خلال إيضاح مفهوم الوجود باعتباره موضوع العلوم على اختلاف أشكالها من الفيزياء إلى البيولوجيا إلى البسيكولوجيا... إن هذه العلوم حولت الوجود إلى مجموعة من المفاهيم من خلالها تشتغل على معنى الوجود بصور مختلفة ومتباينة، مثل الذكريات والإدراك والمكان والزمن...ومن هذا في تتناول الوجود باعتباره موجودا، «فتتحول نظرية الوجود إلى أنطولوجيا.[1]» إلا أنه هوسرل يرفض هذا التحديد الذي تضعه النظرية الطبيعية لفهم الوجود كأنطولوجيا يقول ليفيناس: « الأنطولوجيا التي تصف ماهية السببية، المادية ، وفي ميادين الوعي، الإرادة، الحساسية ... ليست حالة خاصة لعلم الصور التي سماها هوسرل الأنطولوجيا الصورية . هذه التصنيفات المادية – أنطولوجية بالمعنى اللغوي للمفهوم- مختلفة كليا عن موضوعات الوجود.[2]»

يتقدم ليفيناس باتجاه موضوع الحدس الهوسرلي وذلك بالمرور على النظرية الفينومينولوجية للوجود محاولا إيضاح الوجود المطلق للوعي، ثم قصدية الوعي موضحا أن كل الوعي ليس فقط وعي، وإنما وعي بشيء ما، يمتلك علاقة بالموضوع.[3]

حملته الفكرية الطويلة بداية من أفلاطون مرورا بكانط وهيغل يقول: « فأصالة الموقف الفينومينولوجيا من هذه المسألة تتمثل في أنها رسمت خارطة فلسفية جديدة للحدس فأنهت إذن الثنائية القديمة العقيمة بين بعديه الحسي والعقلي، ثم أخصبت أيضا مفهومه بأسماء ووظائف أخرى فوسعت كذلك مجالات إدراكه واستخداماته، لقد أصبح الفينومينولوجي يتكلم على الحدس التجريبي والحدس الأيدوسي أو الماهوي، الحدس المطابق والحدس غير المطابق، الحدس الحسي والحدس المقولي، الحدس المعطى الأصلي...» الظاهرة والمنهج ص97. نفس الفكرة يوضحها ليفيناس في مقالة له تحت عنوان «حول الأفكار لهوسرل»: «يقول امتداد مفهوم الحدس في حقل الماهيات والهيئات المقولية سمح لهوسرل بأن يرى في الحدس اللحظة الجوهرية للمعرفة الحقة. كل معرفة تقوم على مثول موضوع أمام الوعي، وكل ملفوظ حقيقي متعلق بالموضوع ليس بإمكانه أن يصدر سوى عن بنية الموضوع - عينه؛ أي في الحدس» ترجمة عبد العزيز بومسهولي، ضمن مجلد ليفيناس ص30 تحت الطبع بإشراف الدكتور أحمد عبد الحليم عطية.

(1) Levinas, la théorie de l'intuition ,p20.

(2) ibid. p21.

(3) Ibid p66.

وصولا إلى الفصل الخامس الذي عنونه ليفيناس بالحدس، موضحا أن البعد الحقيقي للحدس يتمثل في القصدية من حيث هي: «ظاهرة يتجلى فيها الموضوع بوصفه متواجدا، أي أنه شيء يمكن عده واقعيا ... فبما أن كل وعي يتحدد بوصفه وعيا بشيء ما، فإن هذا «الشيء» يكون مدركا خارج الوعي. من هنا، لا يلاقي التحليل المحايث للوعي سوى معطيات هيولانية أي الاحساسات وفق اصطلاح البحوث، وكذلك الأفعال والمقاصد، في حين أن متعالقات هذه الأفعال لا تنتمي إلى الوعي، بل إلى عالم الموضوعات. وتكمن الخطوة الحاسمة المتممة بواسطة «الأفكار» في تأمل معنى القصدية إلى الحد الأقصى، وإدراك أن ذلك التعارض بين الوعي والموضوع ليس له معنى. إننا نتلمس الظاهرة الحقيقية العينية والأولية داخل الوعي والقصدية[1]»

إن اهتمام ليفيناس المبكر بالفينومينولوجيا وموضوعاتها الأساسية المتمثلة في مفهوم الحدس وتنويعاته، الذي أفضى إلى مفهوم الوعي والقصدية[2] باعتبارهما منطلق المنهج الفينومينولوجي، معنى هذا أن القصدية ستكون هي محرك الفينومينولوجيين وأكثر المفاهيم اشتغالا عليه، لأنهم من خلالها استطاعوا فهم الظواهر والوقوف على ماهيتها، كما أن الإمكان الذي تركه هوسرل لتلاميذه سيمكنهم من تجذير هذا المفهوم، وتجاوز التصورات التي ضمنها هوسرل له. وهنا ينبغي الإشارة إلى الكيفية التي من خلالها يفهم ليفيناس ماهية الوعي، القصدية يقول: «غير أن القصدية - وهذا ما يجب أن يفهم جيدا- ليست رابطة ما بين حالتين سيكولوجيتين بحيث أن إحداهما تكون هي الفعل بينما الأخرى هي الموضوع، وليست رابطة ما بين الوعي من جهة والموضوع الواقعي من جهة أخرى. إن أصالة هوسرل العظمى تقوم على رؤية أن «العلاقة بالموضوع» ليست شيئا يندرج ما بين الوعي والموضوع. بل إن « العلاقة بالموضوع» هي الوعي ذاته.[3]»

(1) مصطفى الضاوي، من العلم إلى الإتيقا ليفيناس قارئا هوسرل، دار كنوز للمعرفة، عمان، ط1، 2020، ص80.

(2) في إمكان الجمع بين الوعي والقصدية أو تفريق بينهما يوضح يوسف بن احمد في مقال له بعنوان: "القصدية ومشكل تأسيس الفينومينولوجيا عند هوسرل" أن قصدية الوعي (أو الوعي هو قصدية)ن أي أنه يجمع بينهما في دلالة واحدة. ضمن مجلة حوليات الفينومينولوجيا والتأويلية، العدد 6-1،المجلد الأول ديسمبر 2006. ص49.

(3) إيمانويل ليفيناس، حول أفكار هوسرل، ترجمة عبد العزيز بومسهولي، ضمن مجلد ليفيناس، تحت الطبع، تحت إشراف أحمد عبيد الحليم عطية، ص37.

تتجلى أصالة هوسرل حسب ليفيناس وجدية تفكيره في اكتشافه لمفهوم القصدية، سيتجاوز من خلالها كل المواقف التقليدية التي أقامت تمييزا بين الذات والموضوع، وفي مقدمتها الكوجيتو الديكارتي الذي يقصي الموضوع ويقيم الوعي أو التفكير باعتباره أرض البداهة الممكنة الصالحة لكل تفكير، وباعتبارها المنطلق الأساسي لكل تقوم للموضوع أو العالم. ومن هذا فأن ليفيناس يرى أن أصالة هوسرل الحقيقية تتجلى في :«رؤية مفادها أن الظاهرة الأولى التي تعطى للتفكر المباشر للوعي ليست هي «أنا أفكر» ego cogito، ولكنها هي «أنا أفكر في موضوع ما» ego cogito cogitatum، موضوع كل تفكير، من غير ان يسجن داخله، ويقدم نفسه مع ذلك كخاصيته الضرورية، وإنه بما هو كذلك معطى -وهو معطى في نمط مثوله للوعي، داخل التفكر المنصب على الوعي.[1]»

وبالتالي فإنه مع هوسرل سار التفكير ممتلئ بموضوعه ولم تعد «الأنا أفكر» تعني أرض البداهة الأساسية فهوسرل سيدخل عليها جملة من التعديلات والتنقيحات، فيقر ليفيناس بفكرة «الحدس المحايد» الذي كشف ديكارت خاصيته اليقينية قد نقحت بفكرة خاصية الوعي القصدية بـ«العلاقة بالموضوع» بوصفها ماهيتها عينها. وهكذا «فالعلاقة بالموضوع، القصدية في كل أشكالها، تصير قادرة على بلوغ الحدس المحايد وهذه الدراسة الحدسية للقصدية هي الفينومينولوجيا»[2].تقوم الفينومينولوجيا الهوسرلية على ربط الوعي بموضوعه، بحيث لم يعد الوعي منفردا، لا يمكن ادراكه إلا في علاقته بالموضوع الذي ندركه واقعيا، أي يصير حدسا معطى أصليا، intuition donatrice originaire وتدركه كما يعطى في أصالته دون الالتفات إلى الأحكام التي أصدرت حوله وجعلت منه موضوعا معطوبا لا يكشف لنا عن ماهيته. إن أصالة هوسرل الحقيقية تكمن في قدرة مفاهيمه المنهجية على الاقتراب من الموضوعات ومقاربتها في صورها المعطاة حقيقا وفعليا وواقعيا، أي اخراج الموضوع من الانقسامات التي مورست حوله وابعاده عن الأحكام التي شوهته. فدائما حسب هوسرل المذاهب الطبيعية naturalisme والنزعات النفسية والعقلية والتجريبية لم تترك الموضوع يعطى أصليا وإنما اسقطت عليه تمثلاتها.

(1) إيمانويل ليفيناس، حول أفكار هوسرل، ترجمة عبد العزيز بومسهولي ص45.
(2) المصدر السابق نفسه ص 45-46.

خاتمة

لم يكتف ليفيناس بنقد فينومينولوجيا هوسرل، بل سيصب جل اهتمامه في تقويض الفينومينولوجيا الأنطولوجية لهيدغر، فحسبه دائما لا يمكن أبدا ان تكون الأنطولوجيا الفلسفة الأولى، حيث أنها تعطي الأولوية للكينونة على حساب الكائن، وحسب ليفيناس فإن هذا لا يختلف كثيرا عما قدمه هوسرل ويوضح: « إن اكتفاء الكيونة بذاتها لا يختلف كثيرا عن اكتفاء الوعي بذاته لدى هوسرل فهو دوما موجه ضد الآخرين.[1]». يرفض ليفيناس الأنطولوجيا الهيدغيرية انطلاقا من الدازاين الذي تحدث عنه في الوجود والزمان، والذي لا يعكس أبدا معنى الإنسان، فهو مفارق عنه وبعيد عن معناه ومرماه، ولا يتحد به، ولا يقترب من خلاله بالكينونة. أو كما عبر عنه ليفيناس نفسه الدازاين المتوحد[2]. إن ترسيخ فكرة الكينونة ونسيانها عبر التاريخ، فتشكل تاريخ الميتافيزيقا مع هيدغر أنه تاريخ نسيان لمعنى الكينونة، وبالعودة إلى التراث الإغريقي المتمثل في نص المأدبة لأفلاطون يحاول إعادة استجلائها في فكرة الخير كمثال والذي يكشف من خلاله عن الترنسندنتالية، أما ليفيناس فلن تشغله أبدا فكرة التعالي بل سيحاول أن يأخذ منها المضمون الإيتيقي مفرغا لها من نزعتها الترنسدنتالية.

إن مسعى ليفيناس في نقده للفينومينولوجيا الألمانية، الممثلة في هوسرل وهيدغر، هي محاولة لتدشين فلسفة جديدة فينومينولوجيا إيتيقية، مبعدة الذاتية والأنطولوجيا، جاعلة من الآخر هو الشرط الأساسي لكل إمكان فينومينولوجي، وسؤال الآخر هو أكثر جذرية من سؤال الوجود. ولكل فلسفة تنشد أن تكون الفلسفة الأولى، هذا ما يجعل الإيتيقا تسبق الأنطولوجيا، فحالات الحرب والضمار التي عاشتها البشرية في الحرب العالم الثانية وطغيان الأنظمة الفاشية دليل على انتصار الذات على الآخرين ودليل أيضا على احتقار الذات لهم وعدم حمل أية مسؤولية اتجاههم.

إن ما عاشته البشرية في النصف الأول من القرن العشرين يدعو ليفيناس إلى إعادة النظر في كل الفلسفات التي أعلت من شأن الذات الترنسندنتالية مقصية الآخر. فالتفكير في الوجود لم ينجر عنه سوى: «رغبة في البقاء في مراحلة لاحقة

(1) السابق نفسه ص69.

(2) ليفيناس إيمانويل، الزمان والآخر ترجمة، جلال بدلة، معابر للنشر، دمشق، ط1،2014. ص 36.

تجعل الهم الوحيد للإنسان هو الاستمرار في الوجود بكل الوسائل المتاحة ولو كلفه وجوده إزاحة الآخر والإطاحة به في فوهة العدم،وهذا ما يحول الآخر إلى عدو يجب التخلص منه ولو بفعل الحرب والقتل.[1]»

ومنه ستكون فلسفة ليفيناس الإيتيقية هي محاولة لفهم علاقة الأنا بالآخر وتحسين علاقتي به من خلال تكفير الأنا عن كل تجاوزاتها في حق الآخر والإهانات التي وجهت له، محاولين بدلك طمس هوية الآخر. ولهذا كان الوجه مفهوما محوريا في فلسفة ليفيناس لنه يقول العلاقة بين الذات والآخر في اللقاء المباشر دون استحضار لهذا الآخر كموضوع للمعرفة أو كمركز لإشباع رغبات الأنا، أو ذلك الآخر المسيطر عليه.

استلهم ليفيناس هذه الفلسفة الجديدة من مشارب متعددة، من الأدب الروسي وخاصة ديستوفسكي ومقولته الشهيرة: « كل واحد منا هو مذنب أمام الجميع، ولأجل الجميع ولأجل كل شيء، وأنا مذنب أكثر من الآخرين». ومما عناه اليهود من اضطهاد عبر تاريخهم الطويل، وخاصة مع هتلر والنازية وشدة الكراهية اتجاه اليهودي أو الآخر ما جعله يحاول إعادة قراءة النصوص العبرانية المؤسسة للفكر اليهودي. وأيضا من النقاش الدائم مع الفلسفات التي اعتبرها تقليدية تكرس فكرة اقصاء الآخر. ومنه استجلب ليفيناس إلى فينومينولوجيته الجديدة فكرا خصبا، موضوعات كانت منسية صارت معه موضوعا فلسفيا (الوجه، المسؤولية اتجاه الآخر، ....

بعد هذا العرض المختصر لفلسفة ليفيناس لانتقاداتها الجذرية لهوسرل وهيدغر، ولمنجزاتها الإتيقية، هل لا يزال بإمكاننا القول بأنه لا يزال في أرض الفينومينولوجيا لم يغادرها؟

وفي هذا السياق يقول ليفيناس في كتابه: «الله الذي يأتي في الفكرة»: «ليست كلمة ترنسندنتالي هي التي أحفظها، ولكن مفهوم التحليل القصدي. اعتقد بالرغم من كل شيء أن ما أقوم به هو الفينومينولوجيا. وحتى لو كانت خالية من الرد، حسب القواعد المفروضة من طرف هوسرل. وحتى ولو كان كل المنهج

(1) إيتيقا المسؤولية اتجاه الآخر عند إيمانويل ليفيناس سلمى بحاج مبروك، ص 6.

الفينومينولوجي الهوسرلي كله لم يحترم. إن الميزة العالية التي تحدد ما لم يقله الفينومينولوجي إلى اليوم هو الاتجاه نحو اكتمال التفكير نفسه. فنكتشف عدم وجود مشاركة في الاستنتاج في الجدل وفي مفاهيم أخرى. في إبعاد المعنى، في كل مرة يتجدد. فإذا كانت هذه التحليلات هي التي تبدي جدية التفكير الهوسرلي وهي خارج المنهج الخالص لهوسرل هي المكسب الذي يبقى للجميع. هذا التوجه للموضوع، الاتجاه نحو الطريقة، هذه الطريقة التي يتوصل إليها هي أساسية للمعنى بكل ما تحمله الكلمة من معنى، فمن خلالها نكتشف كل منظر أفقي نسي، ومع الذي يظهر لا يبقى المعنى الذي توضح مباشرة بل نتحول باتجاهه.[1]

إن استحضارنا لعبارة لفيناس كانت من أجل التدليل على أن ما شقه ليفيناس داخل الفينومينولوجيا هو فينومينولوجيا، بالاعتماد على إمكاناتها المفتوحة، وقدرتها على التشكل في قالب منهجي جديد، بعيدا عن صرامة المنهج الهوسرلي وخطواته المفروضة من خلاله، بل هي أداة طيعة لصنع فينومينولوجيات لا نهائية لأن « الفينومينولوجيا لا تحول الظواهر إلى أشياء في الذات، هي إحضار للأشياء في الذات في أفق ظهورها في ظهوريتها لتتجلى، التجلي نفسه، خلف الصمت الذي يتجلى، حتى وإن كان هذا التجلي لا يعطي وضعه في المعنى.[2]»

من خلال ما سبق نخلص إلى النتائج التالية:

إن فينومينولوجيا ليفيناس هي فينومينولوجيا جديدة، ذات خصوصية تختلف تماما عما كان لدى هوسرل وهيدغر، حيث نزعها عنها الطابع الكلي الذي امتازت به وقدمها بصورة جديدة ذات روح إيتيقية.

كما أنه ساهم إسهاما كبيرا في التعريف بالفينومينولوجيا الألمانية، من خلال ترجمته لأحد أهم المدوانات الهوسرلية: للغة الفرنسية تأملات ديكارتية، بالإضافة إلى أطرحته وكذلك النقاشات الكبيرة لهوسرل وهيدغر من خلال مؤلفاته. ما يدفعنا إلى الاستنتاج القائل: بأن ليفيناس قدم فينومينولوجيا جديدة يمكن أن نطلق عليها فينومينولوجيا فرنسية.

(1) Levinas, dieu qui vient, , ed j. vrin, paris, 1992 p139-140.
(2) Ibid, p140 .

وختاما لما سبق إن الفينومينولوجيا في فرنسا هي امتداد للإرث الفينومينولوجي الألماني، قراءة بحثا، نقدا وتجاوزا، سعيا إلى بناء فلسفة جدية تتماشى ومعطيات وخصوصيات التفكير الفرنسي وفي هذا الصدد يقول جون غرايش: «بالعودة إلى التحليلات الحيوية والمدهشة للفينومينولوجيا الفرنسيةتؤكد ومنذ عقود... أن فرنسا ستكون جنة، أو على الأقل أرض خاصة مساعدة لإثمار أعمال فينومينولوجية عالية الجودة. وفي نفس الوقت هذه الأعمال تساهم بشكل أفضل في كعرفة نصوص المؤسس. إنها تعطي موضوعية جديدة لحكمة هوسرل القائلة: «الذهاب نحو الأشياء ذاتها[1]».

المصادروالمراجع

- Emmanuel Levinas, la théorie de l'intuition dans la phénoménologie de Husserl, éditions Vrin, France, 2001.

- Emmanuel Levinas, en découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger, éd j. vrin,1988,

- Emmanuel Levinas, dieu qui vient, éd j. vrin, paris, 1992.

- Edmond Husserl, méditations cartésiennes, éditions Vrin, France, 1992.

Edmond Husserl, idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures, tome premier, éditions Gallimard, France,1995.

- Phénoménologie : un siècle de philosophie, dirigé par Pascal Dupond et Laurent Cournarie ; éditions ellipses, France, 2002.

- ليفيناس إيمانويل، الزمان والآخر ترجمة، جلال بدلة، معابر للنشر، دمشق، ط1،2014

- رشيد بوطيب، نقد الحرية مدخل إلى فلسفة إيمانويل ليفيناس، منشورات الاختلاف، الضفاف، ط1، 2019.

- يوسف بن احمد، الظاهرة والمنهج في فينومينولوجيا هوسرل، مركز النشر الجامعي، تونس 2008.

(1) Phénoménologie un siècle de philosophie, p 50

- إدموند هوسرل، أفكار ممهدة لعلم الظاهريات الخالص وللفلسفة الظاهرياتية، ترجمة أبو يعرب المرزوقي، دار جداول، بيروت لبنان، ط1، 2011،
- مصطفى الضاوي، من العلم إلى الإتيقا ليفيناس قارئا هوسرل، دار كنوز للمعرفة، عمان، ط1، 2020

المجلة

يوسف بن احمد، "القصدية ومشكل تأسيس الفينومينولوجيا عند هوسرل" ضمن مجلة حوليات الفينومينولوجيا والتأويلية، العدد 1-6، المجلد الأول ديسمبر 2006.
إيمانويل ليفيناس، حول أفكار هوسرل، ترجمة عبد العزيز بومسهولي، ضمن مجلد ليفيناس، تحت الطبع، تحت إشراف أحمد عبيد الحليم عطية، ص37.

مسرح سارتر وتجاوز اللحظة السيكولوجية
Sartre's theater and transcend the psychological moment

د.حلوز جيلالي: مختبر الفينومينولوجيا وتطبيقاتها- جامعة تلمسان
Djilali.kadi75@gmail.com

1 - مقدمة:

إن المتأمل لأعمال سارتر يجدها شبكة عامة من الكتابات الفلسفية والروايات والمسرحيات والسير الذاتية ومحاولات أدبية أو سياسية، هذا التنوع في الإنتاج هو الذي يعكس بالدرجة الأولى أصالة الفكر السارتري ووجاهته، سارتر الذي عرف كيف يبني لنفسه من خلال اقتحامه وبشكل دائم وموسع حقولا جديدة في الكتابة والتفكير .

لقد سيطر سارتر على مرحلة من التفكير من خلال قبضته المحكمة والمتعددة والمتنوعة كإمكانات فتحت له مواطن كثيرة، وساهمت في رسم مسار يتيح له منطقا خاصا للتسلسل الزمني لخط سيره والذي يظهر في البحث عن تطابق بين الفكر وتطبيقه الأدبي .

لقد أحدث سارتر شرخا واسعا بين الرومنسية والدراما والذي يستحق العناية في الواقع، على الرغم من أن معظم رواياته تعود إلى ما قبل 1940 فإن عرض الذباب Les Mouches وجلسة سرية 1944 – 1943) Huis Clos) هو فتح جديد للدخول إلى مرحلة فرضت المسرح كمساحة أدبية جديدة مميزة لسارتر فلماذا هذا التحول؟ (Cohen-solal, 1985, p. 245).

وهل قام سارتر بإعادة توجيه الخيال وتحويره؟ ماهي الأهمية الدرامية التي نشأت عن أحداث الحرب العالمية الثانية؟

هذه هي الأسئلة التي يجب طرحها حول العمل المسرحي والعمل الرائع الذي نجح في إثراء فكر سارتر وإضفاء الشرعية في ضوء جديد، ففي مسارح مدينة كولومبيا Colombier- المدينة القديمة - المسارح التي قدم فيها أول عمل مسرحي التجربة الألمانية لباريونا Bariona التي تم إعدادها في ستة أسابيع في (Stalag 12 D) في عيد الميلاد 1940 السنة التي أسر فيها سارتر حيث يعترف بأصل « طعم

المسرح»(Beauvoir, 1981, p. 237) (Gout du Théâtre).

قراره بتكريس نفسه للمسرح بالكامل لم يكن مجرد ثمار نجاح فحسب، هذا الوحي هو نهج فريد من نوعه لوظيفة المسرحية، حيث يقول :» لقد قدمت باريونا والتي كانت سيئة للغاية، غير أنها كانت فكرة مسرحية، فالألمان لم يفهموا التلميح للمشاركة ورأوا أن هناك مسرحية لعيد الميلاد ببساطة، لكن الأسرى الفرنسيون فهموا كل شيء وهذا ما أثار اهتمامهم بمسرحيتي» (Beauvoir, 1981, p. 238).

وتبعا لذلك لا وجود لمبرر أو براءة من الخيال الدرامي غير اعتباره أحد الحوافز المسؤولة والتي دفعت بالعرض المسرحي إلى الأمام، من خلال الانضمام إلى الجسدية في الحركة وبدون وسيط يميزها تقليديا ثقل الفكر والعمل الحقيقي، إن الحديث عن فكرة مسرحية والهدف من الالتزام بها هو تحقيق للجمع بين الروحية والجسدية، إنه الجوهر الفلسفي بخصوصيات مسرحية والذي هو قبل كل الدراما، بمعنى الحدث، لذلك كان التمثيل هو المفتاح القيمي والوجودي للحرب العالمية الثانية، تم تأسيسه على اعتبار أنه أساس كل حكم قيمي على الوجود، فقد فرضت الواقعية التاريخية واقع العالم «حيث يمكن لأي شخص أن يجد أمامه خيارات حاسمة وخيارات عارية وواهية» (Mainchain, 2005, p. 122).

هذه الخيارات تضمن له المرور نحو الفعل الذي هو جوهر الفرد وذلك على المستوى الأدبي « أخلاقية معينة مستوحاة من المقاومة، وفي نفس الوقت واقعية التطبيق العملي « (Beauvoir, 1981, p. 238)

هذا إذا لم يكن ذلك مسألة الوقوع في التفاؤل الشديد بالشيوعية، حيث يفترض مسرح العمل مسرحا للأمل، فإنها في النهاية الرغبة في إعادة خلق بعد بين الواقعية والخيال، بين العالم والمشهد الذي خلقته (باريونا) والذي كان لا يزال ضروريا ضد كل موجة ترفيه والمسرحيات المنسية ل(هيرفي لاويك Harvé Lauwick) أو(روجر فرديناند Roger Ferdinand)، كانت صيحات (فيتولد Vitold) التي تعرضت للتعذيب في (موتى بلا قبور Morts sans sépultures) تبدو غير محتملة لهذه البرجوازية التي « تستعد للم الشمل، اعتبرتها ذوق سيء أن تستيقظ ذكريات غير سارة» (Beauvoir, 1981, p. 239) ، استلهم ذلك سارتر

نفسه بسبب الكرب الذي لحق به.

إنها الرغبة في تجديد الذكريات، حيث وجد سارتر في المسرح وسيلة لاستعادة الوجود المقلق للماضي الذي كان في نفس مرتبة فيزياء الذكريات، قد يكون ذلك التفرد في العروض الذي يمكن أن يحول فجأة لعبة دون نتيجة إلى حدث، العملية صعبة لأنها محكومة بمواقف محددة تستلزم القدرة على رسم الحدود الزمنية والجغرافية من أجل إحداث الفعل، ثم التفكير في العالم وفي جوهر البناء .

فقصة استقبال مسرحيات سارتر تكشف عن ذلك التفاؤل الدائم للجمهور مع انتاجاته التي أجبرته لاحقا على إعادة تأسيس واقع جديد، ففي سنة 1959 دخل (رجال ألتونا المفترسون) مع دراما التعذيب في الجزائر إلى جانب وهمية ألمانيا الاستشهادية لتشكل وجه العالم، ذاكرته وموضوعه وهو ما انعكس بجدة على الدراما التي تمثلت في تجديد التقرير لهذا الحدث.

بالعودة إلى تاريخ المسرح الذي يعد منذ زمن بعيد وسيطا للجمهور، حيث يدرك خصوصية ما يبدو أنه يستحق أن يقال ويظهر أنه يزعج الجمهور من خلال إعادة تقديم العرض حيث يتم اعطاء الحدث الفريد لرؤيته، ورؤيته مرة أخرى في مرآة المشهد .

بقي المشهد إذن يتراوح بين المناظر لصالح القتل المأساوي أو الخداع الهزلي، وهذا يعني أن العمل القوي هو العمل الذي يحمل مؤامرة المسرحية، يكيف نوعها، ويحدد ردود أفعال الجمهور، لكن سارتر أعاد تنشيط الحدث الدرامي بجعله ليس فقط محرك التاريخ بل مركز ومحور لجذب فكره كمكمل ضروري إلى المجال النظري في كتاباته الفلسفية، فمسرحه يعد مناسبة لمسؤولية ملموسة لفكره في العالم، ولعب مع الخيال الذي أصبح مرئيا كوسيلة لإضافة حساسية إلى الوضوح، فقد فهم سارتر أن" قلة العاطفة ليست في جذر العقلانية ولا يمكنها تقويتها" (Arendt, 1972, p. 173).

كان مسرحه بالتالي مناسبة، دون ان يكون مجرد ذريعة، لإثراء العقلاني من قبل العاطفي، مؤسسا بذلك الفعل باعتباره حجر الزاوية في إعادة توحيدهم ، أساس عمله هذا هو-الوجودية والمسرح في المواقف- على وجه التحديد هو

الفعل باعتباره الوجود الذي يحدد الإنسان خارج الحتمية الطبيعية من جهة ومن جهة ثانية وعلى عكس المأساة الكلاسيكية أو الدراما النفسية التي تنفي عن الشخص استقلاليته أو قيمته النشطة، يعيد سارتر تخصيص قدرته على إظهار « شخصية في عملية صنعها لحظة الاختيار للقرار الحر الذي ينطوي على حياة أخلاقية» (J.p.sartre, 1961, p. 12)

يحدد سارتر في ذلك لم ما يمكن أن يظهر حريصا على التواصل مع الاحساسية فقط كقاعدة فلسفية وهو ما يمكن أن يظهره المسرح، الأكثر إثارة (J.p.sartre, 1961, p. 12)

لكن إذا كان التأثير الدرامي يعتمد على انطلاق الفردانية العالمية التي ينطوي عليها فعل الاختيار ذاته من خلال وحدة القرار، فإن المشهد لا ينفتح، إنه ليس في عهد الذاتية، وبالتالي يمكن اعتبار الحقيقة في مثل هذا الاستنتاج حدث فقط، وإذا كان يشير إلى الشخص المعني وإذا لم يكن مطلقا معزولا في عمليته الداخلية، وعليه فإن إضافة السببية إلى الاختيار الذي يحدد الفعل سيؤثر بدوره على المشاهد ويؤدي إلى تحقيق كل حقيقة حيادية وذلك بفضل المعنى الذي يشمل الفرد وراء الواقع الخالص الذي يحيط به، سيكون هناك تطبيق فينومينولوجي للطبيعة المتعالية لجميع البحوث والمحاولات لفهم العالم، لكن مسرحيات سارتر لا تتوقف أبدا في التشكيك في المنطق الذي يربط الفعل بالقيمة التي يرغب موضوع التفكير في أن ينسب إليها بفهم هذا المبدأ وانعكاساته المسرحية، من الضروري أن نتذكر عمل الشخص الذي يحدد الفعل فيما يتعلق بالذات وكذلك الفاعلية الزمنية الناتجة عنه.

لقد تم انتقاد الوجود في كثير من الأحيان بسبب دعوتها الناس للبقاء في دوامة البؤس، لأن كل الحلول معلقة مع الأخذ بعين الاعتبار أن الفعل في العالم مستحيل تماما لنصل في الأخير إلى فلسفة تأملية (Sartre, 1970, p. 09)

هذه واحدة من القراءات التي تم إجراؤها على (جلسة سرية) والتي ينظر إليها على أنها تتويج لعالم من الإيماءات في مواجهة التفعيل (l'actantiel) نوع من الحل الأفضل لقيمة شغل بسيط خالية من أي اعتقاد بفعاليته.

و لتجنب هذا التناقض يجب أن نأخذ بعين الاعتبار موقف (غارسين-Garcin) لنكتشف أن دعوته للاستمرار ليست ملاحظة محضة لانشطار الذات، وعلى العكس من ذلك فإنه يستجيب لتعبئة نفسه، والحل الأمثل هو إلغاء كل تكرار للذات غير مقبول.

و الذي يعد تقاعسا من الفعل، فإن سارتر يصرح أن التقاعس من الفعل أو الانتظار في حد ذاته لهما قيمة الفعل، لأنهما نتيجة الاختيار وهذا إذا لم» أختر، سأختار مرة أخرى، لأن عدم الاختيار هو اختيار في حد ذاته» (Sartre, 1970, p. 73).

لكن أهمية منهجه تكمن أساسا في إنشاء التكرار كظواهر حدثية بشكل درامي، سيكون في قلب حدثية المسرح ما بعد الحرب، ففعل العودة بحث عن كل جديد، إعادة بحث يصبح لحظة تأويلية بامتياز، ويأخذ بعدا أنطولوجيا أساسيا عن طريق تعبئة الوجود-لأجل-ذاته من خلال اقتراح فردانية نشطة.

ففي (حطام ألتونا)، (يوهان) يعد (فرانتز)بالعودة لرؤيته كل يوم وإذا أثار (ليني) في ختام المسرحية، منطق عزل شقيقه، فذلك نتيجة لاختيارات تفتح على الأبدية المسؤولة (Sartre J. , 1960, p. 200)

هناك بالتالي دينامية أنطولوجية ناتجة عن ذلك التكرار المتناقض حيث يتم تعبئة الوجود حتى يتخلص من معاناة الحاضر الذي لم يعد يناسبه، هذه الرغبة في التحول (Die Verwandlung) أي التحول عند هيغل أو الاختلاف (la différance) عند دولوز يأتي من حركة الروح في الزمن حيث تجربة الذاتية في خروجها عن الوجود-في-ذاته، التي تحرك محاولة تجاوز ثبات غير ملائم.

هذه هي الحركة التي تصنع الأحداث وتسمح بالتكرار المفترض، إنه لم يعد يظهر نفسه، لكن لتحديد العلاقة من موقع ما، فإن مسرح سارتر يستحق كمسرح يسعى إلى تمزيق نفسه بعيدا عن الأصل ويمتد باستمرار نحو المستقبل بعيد المنال.

هذه المعاصرة أوجدت إلى جانب المسرح طريقة تحديث فردية، لأنه يجب أن يبني من خلال الحاضر ظهور دائم يؤسس لغياب الوجود داخل شخصياته مثل الشجاعة في (غرسين Garcin) أو الولاء في دينية (هاينريش – Heinrich)، سارتر

يجلب التفكيك المستحيل ذو المعنى لأحداث الماضي .

عزل حدث قديم من أجل تعديل العودة إلى الموقف المعاد، ليتناقض مع المطلق الذي يفترض مسبقا أن كل حدث يعرض نفسه على المباشر في الوقت الحاضر هو وعي وليس أن الوعي يعرض عليه خلفية .

بالتالي سيكون الفشل واضحا بالنسبة لأولئك الذين يحاولون استخدام الذكريات التي لم تعد تتبعال متكررا، ولكن كوسيط قادر على اعادتها إلى الأصل، لاستعادتها في الحاضر وفي ضوء جديد، إذا كان (هوغو) في (الأيدي القذرة) يبدو أنه يحق له أن يتحقق من ماضيه، لا يبرز أي اكتشافات مبتكرة قادرة على بناء شعور ودوافع تبرر اغتيال (هويدر).

إن المطالبة الأخيرة بجريمة (راسكولينكوف Raskolnikoff) وهويتها ستنفجر فقط بسبب سياسة الحزب المصمم على تحويل الضحية إلى بطل، وليس من أجل استعادة الذكريات، يتموضع من خلال تمظهره، ففعل القتل يبقى مغلقا داخل وميضه الأول « الفعل يسير بسرعة كبيرة » un acte ça va trop vite ((Sartre J.p, 1948, p. 33

هذه الإعادة قد ساعدت ببساطة في تعزيز الفجوة التي كانت تسكنها استحالة فرض دافع حقيقي يجبر (هوغو) على الاقتناع بأن « الفرصة أطلقت ثلاث طلقات فقط» (Sartre J. p, 1948, p. 232)

فبناء فلسفة للعمل يعني ضمنيا استيعاب المخاطر في الماضي، أي التوتر نحو المستقبل الذي لا يمكن حشده إلا بعد الحداد على البعد الهرمي عن الماضي، لهذا السبب ومن خلال المسرح وفيزياء إعادة العرض التي يفرضها، خصص سارتر الاستغلال الأدبي الأكثر صلة بهذا الفكر.

في أغلب مسرحياته يتراءى أنه يستخدم المسرح لفرض هذا الانقسام بين الواقع الحالي والحدث الذي أعيد تمريره، فالأول له الحق في المسرح والرؤية والجسم كله، بينما يبقى الثاني محصورا خلف الكواليس غير مرئي أو موضوع بسيط من قصة.

ففي صورة قتل (أستيل) في (جلسة سرية) والقتل الأسود في (المومس المحترمة)

والقتلى الثلاثمائة في (موتى بلا قبور) سارتر يرفض الوافيات الاستثنائية في السابق وقبل في عصور ما قبل التاريخ، فالدراما السارترية تجعل المسرح نقطة مواجهة مستحيلة، للتجارب في التقديم والتغيير من بعد حدوثها، لأنها تنتمي إلى الماضي الذي لا يمكن الوصول إليه في حالته الأولية ولا يمكن معاصرته.

إنها أشباح الحدث التي تطارد المسرح السارتري لزاما في اللحظة لتي فهم فيها طبيعته العابرة، في سباق إلى الأمام الذي يرى في المستقبل دعوة جديدة لتوفير الجو للشخصيات.

إنه الميل الطبيعي وهو نوع من التفكير المشروط بقرون من الممارسة والعناصر التي تشارك في الميكانيكا الدرامية، والذين يعرفون أن المسرح قد وجد دائما ملجأ في الخفاء، هنا يكمن الحدث النهائي، الذي تم بناء العقدة من أجله والذي يستحق كقرار.

إنه يقين الظهور الذي لا يظهر أبدا بشكل غير متوقع لأن حضوره ضروري من الناحية البنائية، والآن يذهب سارتر مرة أخرى إلى تفكيك زمنية العمل المسرحي مذكرا بأن المستقبل هو عالم الممكن الذي بحكم تعريفه من غير الممكن أن يتحقق مقارنة بالإنجازات.

سبق للفيلسوف أن أرسى الأسس النظرية لخيارات الكاتب المسرحي والتفكير في القلق نحو المستقبل باعتباره ثمرة نقص في الوجود تولد عن انشطار الذات .

إن إسقاط الوجود نحو ما ليس موجود بعد يلخص مشروع وجود ما ليس هو ذاته، ومع ذلك فإن رغبة الوجود- في- ذاته والوجود-لذاته في التجديد غير قابلة للتحقيق لأن « المستقبل ليس وجودا باعتباره مستقبل»، لأنه ليس وجودا- في-ذاته وليس حتى طريقة وجود-لأجل-ذاته لأنه مجرد شعور بالوجود-لذاته، فالمستقبل ليس ممكنا لأنه إمكان الممكن باستمرار كشعور حاضر للوجود-لذاته على اعتبار أن هذا الشعور إشكالية والذي يهرب من الوجود-لذاته الحاضر (Sartre J. , p. 164)

فالحرية الغير قابلة للتغيير والمدرجة في المستقبل تخلق إذن الشك في طبيعة النتيجة المتوقعة ويفرضها بقدر المخاطرة فيما لا يجب أن تكون فقط كيقين.

بعد المعاينة، إنه دور الخطة ليتم الطعن في قيمتها في الحاضر، لأنه إذا كانت الشخصيات ترث ماض ووجود ما والتي لا تحددها بشكل مثالي، يتم وضع الفداء من خلال الأفعال المستقبلية في قلب المسرحية السارترية باعتبارها تاريخ تهرب للوجود-لذاته من خلال تحقيق دائم للحدث المثالي الذي يحفزه.

فالإجراء المبني على ما لم يكن عليه وما لم ينجح بقدر وجوده باعتباره هذا الحضور، يقول الغياب الذي يحيط به ويحكمه، إن اللجوء إلى التكرار متجذر في هذا التقرير الإشكالي بين الفراغ والوجود-هناك.

هناك تكرار لأن هناك حضور نهائي مستحيل وهناك استئناف بسبب غياب انزلق في مكان ما مثل الدودة (Mainchain, 2005, p. 136) ، أكثر من مجرد وسيلة لإعادة إطلاق الماضي، هو ما يقضم الوجود في قلبه من خلال التذكير بالنقص الذي وجد فيه أصلا، لكن هذا المظهر الذي يجعل وجوده ليس كما هو...هو ما لا يكون، يبدو أنه محرك الأفعال وشرط الحرية لا يتأثر بأي قدر طبيعي أو سياسي، فإن الإنسان محكوم عليه بمحاولة اختيار وتعريف نفسه.

هذه الحرية تجبره على ترك الوجود الخالص ومجرد وجود في ذاته لأجل اكتشاف النقص الذي يسكنه، هذه هي لعنة الوجود التي لا يمكن أن يفلت من ضغط الوجود-في-ذاته واكتشاف عدميته.

لكن لجعل جحيم الوجود-لذاته المغامرة الوحيدة للوجود-في-ذاته يفرض إعادة النظر في جماليات المسرحية التي يجب أن تقدم للمشاهد طريقة عرض الخيال وتوضيح هذه الأنطولوجيا التي هي متماسكة في خضم البحث عن ملائمة أدبية للفكر الذي يقوم عليه.

يمكن قراءة مختلف حالات قتل الشخصيات على أنها التعبير الأكثر وضوحا عن العدم الذي يؤرق سارتر، فالكثير من الناس يعانون وبطريقة عنيفة نفي الوجود الذي يفرضه الموت، الانتحار والإعدام في (المومس المحترمة) والطعن في (الشيطان والإله الطيب) والغرق في (نكراسوف) وحادث السيارة في (سجناء ألتونا)، نفهم من هذا كله أن الحدث لا يزال مفاجئا، مما يفترض نفي تخيل لما يجب أن يحدث في نفس الوقت أن يكون، وهو ما صوره سارتر في عودة(هوغو)

المفاجئة إلى المشهد الرابع من اللوحة السادسة في (الأيدي القذرة) أو النظير الأخير ل(كلوشيت) في (موتى بلا قبور) لا يوحي إلى شيء إلا لعودة الرهان في غياب وجود الضحية في العالم ضد (هويدير Hoederer) النعمة المتوقعة والمقاومة.

ومع ذلك فإن الموت ليس بحثا مغلقا في ذاته، لكن من أجل المعنى الذي يعطيه من خلال تحديد الحياة في القدر، مما يعني أن قوة الفعل قد توقفت عن خلق جوهر جديد واستمرارية الوجود-في-ذاته النهائي في حكم وذاكرة الأخرين.

لانهاية كاملة بعد ذلك، لكن تجريد من ما أنا عليه وسلطتي لتصبح ما أريد، هذا هو المكان الذي تكمن فيه الصدمة بعد الوفاة في (جلسة سرية)، فالانقلاب الذي حدث في تسلسل الأحداث والذي يشكل بنية المسرحية والموقف الأصلي للموت يسمح بتطور عملية مأساوية غير مسبوقة حيث يعاد بناء الحياة ونهايتها بأقوال كاذبة أو ناقصة تصطدم بالحقيقة الأبدية ووحشية الأعمال، فوراء وفاة (غارسين وأستيل وإينيس) المخالفات المخزية التي ستحدث المفارقة والتي ستنكشف في نفهم أنفسهم هي التكملة الضرورية لمسرح يستند إلى أحداث مذهلة يعرف كيف يفلت منها، حتى لا يخنق المشهد، وأن حضوره يصبح حاملا لغيابه في النظام السارتري، فكل فعل انفصال ليست ذاتية حيث يتم انشاؤها فيما يتعلق بحالة سابقة موجودة على هذا النحو، إنه قدر كبير من الاعتراف بحقيقة سابقة والتي تشترط بعد ذلك رفضها ومحاولة التعديل.

صياح هنريش:» أنا لن أسلم أشيائي» (J.P.Sartre, 1951, p. 51)، مع ليزي(Lizzie):» لن أوقع» (Sartre J.p, 1947, p. 45) ، ومع فرنسوا(Francois):» لن أتكلم» (Sartre J.p , 1947, p. 175) ، أراد سارتر أن ينقل اللا-حدث (عملية العدمية) على المباشر للذي يمكن فعله لمعرفة التقديم والتوقيع والتحدث والتعرف، فإذا تم التعبير عن ذلك فإن هذا

النفي يفترض وعيا بالوجود وهو وعي بالرفض، ويعني ذلك أن «عدم الوجود حضور دائم فينا وخارجنا، إن العدم يطارد الوجود» (Sartre J.p, p. 46).

فالإنكار إذن هو إظهار الخطأ في نقاء القصد، وجعل الفعل مشبوها حتى قبل أن يثبت عدم تحقيقه، عدم توافق هذه التنبؤات الكلامية مع جوهر الوجود

العميق، فقول « أنا لست جبانا» لا يمكن أن تعني أو تعادل قولي « أنا شجاع» حيث أن الأول يحتمل الجبن بينما الثاني يحدد الشجاعة باعتبارها مطلقة (Sartre J.p , 1960, p. 177)

مع سارتر ليست كلمة « موت» فقط التي تستخدم حسب تعبير ريلك Rilke غير قابلة للقراءة « بدون نفي» لكنها أقل ما يمكن أن يقال (Mainchain, 2005, p. 123) وعلاوة على ذلك ليست اللغة هي العنصر الوحيد الذي يحمل الفكر والجماليات على الأقل، والتي تجعل من الممكن توسيع مجال تعريف الفعل، ففي المسرح يمتلك الكاتب المسرحي الموارد المثيرة لتحويل انتباه المشاهد من الأفعال المجهرية في الحروب (القتل الانتحار...) إلى الأحداث الصغيرة التي هي في ظل العمى ليتم إنتاج اللعبة بين الحضور والغياب، إن ست سنوات من الحرب ولدت الكثير من الأحداث، لأن كل أسبوع وكل يوم وكل ساعة تجسد المعاناة التي يمكن أن تلهم المأساة.

خاتمة:

سارتر حاول إعادة ضبط النظر إلى حده الحقيقي لهذا فهو يقدم (المدارات) قبل الزمن في المواد التي تصنع خصوصية المسرح مثل الديكور، الفضاء، الأضواء، الأصوات...

إن المسرحية الأكثر رمزية في هذه الجمالية هي بلا شك (جلسة سرية) والانفصال الذي تقترحه في ماي 1944 مع الواقع التاريخي الذي يحيط بها، بعيدا عن المقاومة في (موتى بلا قبور) أو الإيديولوجية السياسية في (الأيدي القذرة) أو عن أمريكا في (المومس المحترمة)يرتكز فكر الفعل على نحو مدهش في أشياء صغيرة تحمل الدراما والمعاناة، إنه إبعاد لكل زمنية طبيعية عن طريق أضواء اصطناعية ودائمة والذي يزعج الإيقاع القديم للحياة لأجل إدخال إيقاع غير معروف يجمع فيه بين الموت والحقيقة والإنارة ليصنع مشهد (إبنة مينوس) هذا هو في الأخير السبب وراء هذا الإخراج الجديد على الرغم من إيجازه إلا أنه يصنع الحدث بالمعنى المنسوب إليه في سياقه الجهنمي للخروج من ذلك الفضاء المغلق الذي يرمز إلى رهاب الذات من الأخر، فاللجوء إلى الأشياء أو الفضاء أو الإضاءة أو الصوت هو مواجهة الغياب للحضور في فيزياء المسرح.

طرق الانفصال وانقلاب الحالة السابقة متعددة لكنها تفرض على المشاهد باستمرار، ربط شبكة الأحداث بسبب الظهور، إنه المكان الملموس والإطار الذي يحدد مجال الظهور دون إنكار وجود ما هو خارج المسرح في الوقت نفسه، يمكنه فرض الوعي بما يتجلى على خشبة المسرح.

Bibliographie

- Arendt, H. (1972). Du Mensonge a la violence. Paris: Galmann Lévy.
- Beauvoir, S. d. (1981). la cérémonie des adieux. Paris: Gallimard.
- Cohen-solal, A. (1985). Sartre 19051980-. Paris: Gallimard.
- Cohen-solal, A. (1985). Sartre 19051980- . Paris: Gallimard.
- J, P. (1961). cité par François jeanson, Sartre par lui-même. Paris: le seuil, coll«Ecrivains de toujours».
- J.P.Sartre. (1951). le diable et le bon dieu. Paris: Gallimard.
- Mainchain, G. (2005). Sartre ou la théâtralité du passage à l'acte, ,. CAIRN.INFO /2, *No*22, .
- Sartre, J. l'être et le néant. Paris: Gallimar.
- Sartre, J. (1948). les mains sales. Paris: Gallimard.
- Sartre, J. (1960). les séquestrés d'Altona. Paris: Gallimard.
- Sartre, J. (1947). La prostituer respectueuse suivi de Morts sans sépultures. Paris: Gallimard.
- Sartre, J. P. (1970). l'existentialisme est un humanisme. Paris: Nagel, Coll «pensées».

الحياة والجسد.التوجه اللاهوتي في فينومينولوجيا ميشال هنري
the concept of life and body the theological orientation.in the phenomenology of Michel Henry.

فقير فاطمة الزهراء[1*(1)]، عيادزدام محمد[2]

[1] كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان- الجزائر.

[2] كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان- الجزائر.

مقدمة:

إن السؤال المطروح في المنعطف الثيولوجي للفينومينولوجيا الفرنسية ل دومنيك جانيكو[(2)] Janicaud اللاهوتي حول ليفيناس وماريون وكريتيان ، يطرح بشكل أكثر حدة على ميشيل هنري الذي نشر باعتباره مسيحيا، الفينومينولوجيا المسيحية والوحي.ولعل معالجة مسألة الوضع المعرفي للفينومينولوجيا في اللاهوت عند هنري تطلبت منذ البداية التوقف عند الفينومينولوجيا الجوهرية والمادية للحياة غير المرئية. كيف تشارك الظواهر عند هنري في الحركة الفينومينولوجية للمؤلفين المذكورين أعلاه عن طريق استئصال التعالي ، أو الذاتية (الداخلية) أو الانطوائية من الاختزال الأنطولوجي ، الوجودي ، والاختزال الغنوصي؟ والأكثر من ذلك ، كيف تنأى الفينومينولوجيا بنفسها عنهم من خلال أصالتها وحتى من خلال جرأتها ، عندما يحين الوقت قبل كل شيء للكشف ؟ بعبارة أخرى ، ما هي مساهمة هنري المؤكدة في المناقشات الفينومينولوجية اللاهوتية الحالية؟

أ- الرؤية الفينومينولوجية لمسألة الحياة والجسد:

لقد تم معالجة مسألة أصالة فينومينولوجيا هنري في مواجهتها بتيارات فينومينولوجية وفلسفية أخرى. خلال الأيام الدراسية المكرسة لميشيل هنري من 4 إلى 5 نوفمبر 2013 في الجامعة الكاثوليكية في لوفان والذي سلط الضوء بوضوح على الخطوط الفاصلة بين الأخير مع ديكارت (سي بيرين) ، مع هايدجر (جين) ، مع هوسرل (كل. سيربان) ، مع هيجل (أ. بيلانتون) ، مع فيشتي وكانط (آر فورميسانو) ، مع مالبرانش (إيه دافاريوكس) وشيلينج (تيريت). هذه ليست إعادة

(1) * fatimafekir13@gmail.com.

(2) Voir. D. JANICAUD, Le tournant théologique de la phénoménologie française, Combas, Les Éditions de l'Éclat, 1991.

قراءة بسيطة لظواهر هنري في ضوء النشرات الاستطرادية المختلفة لهؤلاء المؤلفين. هذه المواجهة تبرز كل أصالة وملاءمة للاستدلال الفينومينولوجي لهنري. مثل طائر المنيرفا الذي لا يطير إلا عند الغسق ، ويعترف ميشال هنري أن الفينومينولوجيا الخاصة به ترتكز على ثنائية ظاهرة ek-static من العالم الذي هو عالم هيدغر وظواهر مختلفة تمامًا عن الحياة. يمكننا أن نتحدث عن الازدواجية في الظهور ، عن نمطين من الظواهر الصرفة. ولعل هذا الذي جعلني(ميشيل هنري) أضع إفتراضات تعمل من خلال فلسفة ماركس ، ثم على الثقافة في البربري ، ثم على الفن مع كاندينسكي. أنا أيضا جعلت هذه الافتراضات تعمل من خلال هوسرل. الفينومينولوجيا التي تمتلك علم الظواهر الخاص بي ، أعدت قراءة هوسرل ، الذي يعد بالنسبة لي أفضل علماء اللفينومينولوجيا. ثم جعلت الفينومينولوجيا تعمل على اللاوعي في علم التحليل النفسي[1] .

إن فينومينولوجيا ميشال هنري تختلف تماما عن ما سبقها من البحوث الفينومينولوجية لأنه لم يحاول من خلالها إيجاد علم صارم بنفس الصورة التي شكلها هوسرل ،لأنه يؤمن تماما أن ما للفينومينولوجيا من إمكانات يجعله لا يبقى متشبتا بنفس المبادئ.

هدف ميشال هنري وما يطمح له هو أبعد من ذلك ،على إعتبار أن هوسرل وفي إطار بحثه عن المبادئ الأساسية التي يكون بها العلم الشامل قد أسرها في نطاق الفكر،وأصبحت مواضيعها ،مواضيع خاضعة للفكر،تتجه له ،ليأسرها داخله،ما جعل ميشال هنري يتساءل: ألم يحن الوقت اليوم أن نجد فينومينولوجيا جديدة بعيدة عن الإديولوجيات ،سمتها الأساسية الحياة ،ولا شيء غيرها ؟ حياة تحيا ذاتها وتمنح ذاتها لذاتها، « إنّ الحياة مقدسة أخلاقيا بالقدر الذي تفرض فيه احتراما مطلقا يمنع كل أشكال العنف والقتل ، وهي في الوقت نفسه قالب لكل ماهو ديني،تمثل اختلاف العرض الموضوعي للحياة الذي لا يتضمن أي سيطرة أو فصل من نوع: ذات/موضوع» [2].

(1) voir. Caruana et M. Henry. , Entretien avec Michel Henry , Philosophique, 3- 2000, p. 69.

(2) Rolf Kühn. La phénoménologie de la religion selon Michel Henry Revue des sciences religieuses [En ligne],

862/ | 2012, mis en ligne le 15 avril 2014, consulté le 04 novembre 2015. URL : http://rsr.

«حياة ليس بمعناها البيولوجي» إنها متعذرة عن الرؤية ،فلا سمات ولا خصائص خارجة عنها ،فالحياة تسكن داخل ذاتها ، تحيا ذاتها، تشعر بذاتها،تجسد ذاتها تختبرها،وهنا يكمن جوهرها المحض الذي لا يمكن القبض عليه، وهو ما عبر عنه ميشال هنري بمصطلح الجود الأصيل auto-donation.

وعلى هذا الأساس قلب ميشال هنري كل الموازين المتعلقة بالفينومينولوجيا، وانفتح على مواضيع جديدة تهتم بمسائل عديدة كموضوع الجسد ،التجسد ، الكشف ،الوحي ،الفن ،الأخلاق ،الدين ...وإختياره لها لم يكن عبتا وإنما من إدراكه للرابط الموجود بينها وبين الإنسان، بين هذا الأخير والعالم ،وبالآخر،وحتى تتخطاها إلى ما عدا ذلك، أي علاقة الجسد بالموت وبالإله، هذه العلاقة الأخيرة التي تنفلت من قبضة الذات، ولا يمكن فهمها إلا في نطاق تجربة الحياة عينها، تجربة لها علاقة وطيدة بالمسيحية ،لهذا نجد ميشال هنري يدرج تجربته الدينية ،وفلسفته حول المسيحية ضمن فينومينولوجيا الحياة في العديد من الأعمال نذكر الأساس من بينها كلمات المسيح Paroles du Christ و C'est Moi la Vérité أنا الحقيقة وIncarnation التجسيد.. في نصه الأخير، «كلمات المسيح»، أشار ميشيل هنري إلى أنّ «الحياة غير قادرة إلا على منح الحياة، لتحافظ على نفسها فيها بوسائلها الخاصة» [1]

والتساؤل المطروح هنا: لماذا هذا التوجه نحو المسيحية؟ وما هي نقطة الإلتقاء التي جعلها ميشال هنري بين الفينومينولوجيا والمسيحية؟

ميشال هنري بإعتباره مسيحي، فهو متشبث بالتعاليم المسيحية ومتأثر بها ،ونجده في هذه الكتابات يرسخ لها ويربطها بفلسفته الفينومينولجية التي تعنى بالحياة ، هذه الحياة التي جعلها ميشال هنري همزة وصل بين كل المواضيع التي تطرق لها –من بينها الفينومينولوجيا والمسيحية- ،وعند الرجوع إلى المسيحية وتعاليمها نجد أن جوهرها هو الحياة ،وحسب الإنجيل «يوحنا»،أن الله هو الحياة ،وأن الذات ولدت من الله، فلا تلد الحياة إلا الحياة عينها[2].

---

revues.org/1469.p197.

(1) Michel Henry .Paroles du Christ, Éditions du Seuil, 2002.p7

(2) Michel Henry .C'est moi la Vérité. Pour une philosophie du christianisme, Éditions du Seuil, 1996,p36

وفي تعريف قد خصصه ميشال هنري ل»الله» يقول:» إن الله هو العطاء الذاتي الذي لا يكشف شيئا غير ذاته»[1]... وهو جوهر الحياة» [2].

إذن توجه فينومينولوجيا الحياة نحو المسيحية هو توجه نحو الحياة عينها ،بإعتبار أن حقيقة المسيح لم تظهر من العالم بالصورة الحسية المتاحة والمعروفة وإنما جاءت بطريقة مخالفة ،مغايرة لأنها أبت إلا أن تكون هي الحياة ، فالحياة من الحياة عينها[3].حيث يقول ميشال هنري :»المسيح من الأب ، والأب هو جوهر الحياة ،وفي علاقة الإبن بالأب ،والأب بالإبن تختبر الذات ذاتها ،إنه الإختبار المحض الذي تولد به الحياة «[4] .

وقد تساءل ميشال هنري عن الكيفية التي بها يمكننا بلوغ الإله ، أي ما هو الطريق المؤدي له ؟

إن ميشال هنري في هذا الأساس يرجع إلى الفينومينولوجيا ويدرج إشكالية الظهور والتمظهر هاهنا، لأنه لا يعقل أن نكتفي بفهم الحياة وأن الحياة تولد إلا الحياة في مستواها العقلاني فقط ،فلا يمكن تصور الإله في الفكر، ولا استحضاره على مستوى الفكر .ففي غياب الفكر تكمن حقيقة العالم وفيه كشف للحياة عينها،أي كشف الله[5]. وهو ما أكد عليه ميشال هنري من خلال كتاباته حول المسيحية.

وقد ربط ميشال هنري المسيحية بفلسفة الجسد والتجسد في كتابه Incarnation التجسيد حيث إعتبر أن الجسد لا يحمل أي معنى مادي الذي يحمله الجسم، لأنه بخلاف الجسم[6] وليس على الجسد أن نفهمه دائمًا كجسم خارجي ، ولكنه مختلف تمامًا عنه ، جسد ليس على وجه التحديد ، جسد مثل جسدنا ولكنه لا يمكن أن يوصف إلا بالحياة «[7] ، لأنه غير مرئي ، يبقى على

(1) Ibid. p 37.
(2) Ibid. p40.
(3) Ibid. p41
(4) Michel Henry. Paroles du Christ ,p 54.
(5) Michel Henry ,C'est Moi la Vérité, p38.
(6) Michel Henry .Incarnation, Une philosophie de la chair, Éditions du Seuil, 2000.p16.
(7) Ibid.p178.

مستوى الحياة التي تختبر ذاتها بذاتها ، لن نقول بعد الآن إنّنا «نرى» التأثير، ولكننا موجودون في حقيقة تجربة أنفسنا في شكل كذا وكذا.

يوجد هنا تضاعف للذات، وفي كل من هذه المضاعفة ومن خلالها، تقوية اختبار الذات. يجب فهم هذا التعزيز بطريقتين. تكتسب الانطباعات الأصلية وضوحًا يجعلها أكثر دقة ونعومة وكثافة، فإنّه يُمنح كفرصة لتجربة الذات بطريقة متجددة وأكثر ثراءً. لا يزال يتعين إجراء وصف دقيق للظواهر من شأنه أن يحلّل هذا الاحتمال، من أن يتم إثرائه من خلال هذا الإدراك الجوهري. ولكن من ناحية أخرى، فإن الذات في هذه المناسبة تختبر قدرًا أكبر من المتعة الذاتية، وبالتالي تختبر نفسها حتى في هذا الوجود الذاتي[1]. مضاعفة الذات هي في نفس الوقت مضاعفتها، وهذا يعني زيادة الذات لأنّ التّمتع بالشعور الذي نختبره بشكل أكثر دقة يضاف إلى التمتع (أو المعاناة) بمعرفة أنّنا وهكذا يتم اختبارها: الإدراك الجوهري هو نفسه، قصدية متجذرة في الحياة. ومع ذلك، لدرجة أن هناك حياة واحدة فقط، وتجربة واحدة تكمن فيها كل قوتنا[2]. ألم يسبق لأحد أن رأى معاناته أو فرحته أو سعادته بالعالم، والمثير للاهتمام فإن الجميع على دراية بمشاعرهم ويرونها بطريقة ما، وعلى هذا الأساس قدم هنري مثال صورة المرآة للدلالة على الغربة اتجاه الحياة، ويؤكد أن ما نعتقد أنّها معرفة للجسد في علم الأحياء هذا يمنحنا المعرفة النظرية فقط. الآن، من الواضح لا يمكن اختبار خوارزمية أو أطروحة لعلاقة الذات الحقيقية مع نفسها عن طريق طرح نظري ما[3] .

حيث يقول ميشال هنري: «الحياة تولد الجسد وتكشفه - الجسد هو الطريقة التي تصنع بها الحياة ، وتتحقق هذه الحياة ، في الجسد الذي يشكل «الإمكانية». وهي أقصى قدر من الذات «[4] إذن وحسب هنري ما يمكن القول عن الجسد هو أنه الله وكشفه الذاتي ، هو الجسد عينه من ذاته وفي ذاته وبذاته[5] .

(1) Michel Henry. phénoménologie et philosophie du corps. PUF, collection «Epiméthée», 1965, et réédition 1987.p176 .

(2) Michel Henry. C'est Moi la Vérité 172.

(3) Michel Henry .Incarnation. P220.

(4) Michel Henry.Incarnation,178.

(5) Michel Henry. C'est Moi la Vérité 172

وهنا تكمن المقاربة الفينومينولوجية بالمسيحية ،فلم يعد الإنسان ذاتا متعالية ،كما روج لها أغلب الفلسفات وإنما من خلال تمظهرات الجسد أو التجسد الإلهي .ليذهب أبعد من ذلك ويصل –ميشال هنري –إلى نتيجة هي أننا ما دمنا نحمل تجسدات الأب ،إذن نحن أبناء نفس الأب ، ولا وجود لأب في صورة رجل أو امرأة ،وإنما كشف للإله في صورة جسد[1] والكشف بمثابة الظهور ،وهنا تظهر الفينومينولوجيا المادية في علاقتها مع المسيحية .

ب- العلاقة بين الدين والفن عند ميشال هنري:

إن الإستطيقا المادية والثقافية التي نستحضرها هنا ليست مجرد خادم مميز للفلسفة، لأنها مسألة تأسيس فينومينولوجي مشترك بين الوجد Affectivité والفن Art في معترك ما يطلق عليه هنري Henry الباتوس المشترك Pathos commun [2] وبهذا فإن الاستطيقا الهنرية ليست مجرد إضافة لإحدى تطبيقات الفينومينولوجيا الجذرية للفن، ولكنها تشكل المركز المادي لأنّ الحدثية المبدئية Archi-facticité ليس هناك من نشاط خلاق بعيد عما يسميه هنري الباتوس الداخلي Pathos intérieure [3].ويرى ميشيل هنري في كتابه الموسوم بـ البربرية أنّه يمكن أن ننظر إلى الجماليات من جانبين؛ الجانب الأول متعلق بهذا المبحث الفلسفي من حيث هو تفكير وبحث في «الحساسية La sensibilité بصفة عامة، وبالعالم المتعلقة به»[4]. ومن جانب آخر هي دراسة للأعمال الفنية وبكل ما يتعلق بإنتاج الجميل La production du beau . وبهذا المعنى فإنّ اهتمامها منصب على الحقل الجمالي والفني في آن واحد

في ظل وحدة ثقافية يمكن الحديث عن وجود إستطيقي، ما يفضل هنري Henry تسميته بمصطلح آيستطيقا Aisthétique ، إذ هنالك حسبه : »عيش فنّي حقيقي مجسّد، هذا الأخير لا يتوقف فقط عند العمل الفني المنجز ،بل يتعلق بالوجود الإستطيقي في تكامله [5] ويشخص ميشال هنري العالم الفني

(1) Ibid. p91

(2) Rolf Kühn, « La phénoménologie de la religion selon Michel Henry »,. p199

(3) Op.cit,p 205

(4) Michel Henry, La barbarie. Editions Grasset, 1987, p 53

(5) Op.cit .p 205

ويرى فيه من دون شك « أنه عالم مرتب و»منسّق» أي عالم تكون فيه العناصر منظمة بكيفية تحدث فينا نحن البشر إحساسات متميزة بشدتها»[1].

يبدوا أنّ الكتابات الأخيرة لهنري تتبنى الأطر التي تتواجد قبل كل نمذجة للسلطة Pouvoir spécifique من مثيل ما يحصل بين الإستطيقا والثقافة، وما يهمنا هنا من وجهة 'الدين' هو ذلك الرابط بين الحياة الفردية والحياة المطلقة أو الإلهية ، مع الاعتراف بأن الأمر يتعلق برابط الإمكان الأصيل Originaire للذات[2].

إنّ تحليلات هنري حول الميلاد الثاني Second naissance تعود إلى مكان منسي، إنّ هنري Henry يعتبر أن حقيقة المسيح هي 'الحقيقة المحضة '، تجري على مستوى فريد Ultime عن كل نص وعن كل استطيقا، لتكون تجربة الهوية Identité مع البدء ذاته بوصفه حقيقة وحي ذاتيAuto-révelation... [3]مع اعتبار أن هذه الحقيقة تتصادف مع المجد Doxa)Gloire[4]) إنه الوحي الذاتي في تجليه ذاته، والتي هيAuto passibilisation- ذاتية محضة، ويمكننا الحديث عن إستطيقا إلهية Divine

إن التقليد اللاهوتي الفلسفي منذ أفلاطونPlaton وصولا إلى شلينغSchelling مرورا بآباء الكنيسة قد عرفوا خصوصية ميتافيزيقية عن الإله كفنان-خالق أعلى، لكن هنري لا يسير وفق هذا التقليد، فهو يريد ببساطة إخراج واستبعاد سؤال الخلاص Le salut على أنه آخر تحقيق فينومينولوجي جذري[5].

ج- الإتيقا والدين في علاقتهما مع الوحدة المعرفية الأولية لميشال هنري:

الحديث عن المراجعة الهنرية يقود إلى نتيجة مبهرة، إنها تلك المقاربة الجديدة حول وحدة المذاهب الفلسفية:الغنوصية،الأخلاقية، الاستطيقية والدينية، وهي لا تتموقع كخطابات منفردة حول الوجود في كل مرة، فالأمر يتعلق بتطوير

(1) Michel Henry, La barbarie. P76.
(2) Op.cit .p 207
(3) Op.cit,p 208
(4) Michel Henry .Incarnation, p330
(5) Rolf Kühn. La phénoménologie de la religion selon Michel Henry, op.cit.p 208

مقاربة حية حول الحقيقة التي نعيشها من خلال الجسد[1]،ولفهم هذه الوحدة الأنطولوجية الميتا-جنيالوجية،الثقافية والدينية للتجربة لا يجب علينا اعتماد مذهب بعينه على الصعيد الإبستمولوجي، إن أي معرفة علمية كانت أم ساذجة تبقى من الناحية البنائية مرتبطة بنوع من المسائلة المفتوحة، حيث لا يمكن حينذاك ادعاء امتلاك الحقيقة للشيء الظاهر بوصفه ذاته[2].

إن المسألة المتعلقة بوجود أنطولوجيا أصيلة كالحياة تستلزم وضع قاب قوسين صور الحياة المقترحة من قبل هوسرلHusserl كأمثولة لحياة الأنا L'ego ووعيه المعاش نحو تجاوز منهج التعدد الاختزالي المتمركز حول المثالية الموضوعية، إن الأمر يتعلق باللحاق بالحركة الذاتية التاريخانية للحياة في براكسيس داخلي.

هناك وحدة ديناميكية للحياة ، وهي نقطة انطلاق لكل ثقاف ودين من خلال مقاربتها بمنهجي هوسرل Husserl وماركسMarx بإظهار مدى فرادتها من حيث Affinité

كما يمكن أيضا اعتماد منهج مين ديبيران، ويهدف هنري Henry من خلال كل ذلك إلى البحث في الإمكان الأساسي المركب لقوى الجسد من خلال بنية/غاية جذرية مختلفة عن قوانين العالم [3].

إذا ما أمكن لكل من الأخلاق والاستطيقا أن تدرك مبتغاهما في هذه الطريقة Originaire-passible التي تتموقع قبل كل معرفة ومذهب خاص ، وقد كان الهدف توضيح ضرورة ربطهما مع الدين[4].

يمكن التواجد في فلسفة الدين التي لا تأخذ في شموليتها بعين الاعتبار سوى علاقتها الفينومينولوجية الأصيلة، لتحديد ما هو محل رهان جذري في كل تجربة دينية في ظل عالم معمم Plurialisteوبين-ثقافيInter-culturel ،هنالك وجوب 'توحيد حقيقي ' حسب هنري

(1) Op.cit 209
(2) Op.cit .p209
(3) Op.cit ,p210
(4) Op.cit, p 212

Henry فهناك حسبه نمذجة محايثة لكل حياة من شأنها توحيد فهمنا للعالم من خلال تجربة الذات المجسدة[1].

كان البابا يوحنا بولس الثاني قد لعب دورا مهما في زعزعة المعسكر الشرقي الذي كان يمثل الخطر المباشر الأشسا سيعلى المسيحية، وبالتالي على الكنيسة ، ويعد هلدبراند الأب الروحي للفينومينولوجيا الواقعية ، التي حملت على عاتقها منذ البداية مهمة النبش ودراسة ما تركه هوسرل بين قوسين عند الإعلان على تأسيس الفينومينولوجيا ، ونعني هنا موضوع الدين، على الرغم من أن هوسرل نفسه قد رجع للاهتمام بالدين ، وخاصة بفكرة الله ذاتها ،فيما بعد ،وقد اهتمت دائرة الفينومينولوجيا الواقعية بدراسة ليس فقط تاريخ المسيحية ، بل وأيضا تاريخ الفكر الفلسفي المسيحي-الغربي بأدوات وتقنيات فينومينولوجية واقعية ، كما نجد ذلك عند جوزيف سايفرت أحد التلامذة المباشرين لهلدبراند ،سايفرت الذي حصل سنة 1938 على الميدالية الذهبية الأروبية للفلسفة التي يمنحها البرلمان الأروبي ببروكسل ، اعترافا له بكل ما قدمه للفكر والتأمل الفلسفيين من دراسات عديدة ، والتي تتوزع بين الميتافزيقا والفلسفة النسقية والأخلاق ونظرية المعرفة[2].

في الأخير أكد ميشال هنري أن انفتاح الفينومينولوجيا على المسائل الدينية هو تثمين للبحوث الفينومينولوجية من جهة ومن جهة أخرى هو ترسيخ وتأصيل وتجسد لحياة الذات عينها بالمعنى الهنري. فالقول أن المسائل الدينية هي من المسائل المستعصية عن البحث هو قول يتعارض مع الفلسفة ويتعارض مع الفينومينولوجيا لأنها ظاهرة إنفتاح لا إنغلاق ، فلا تكون قالبا منهجيا ، وإنما هي ظهور وكشف وتجلي ووحي تأخذنا إلى الحياة ومطلقيتها.

خاتمة:

- إن فلسفة الجسد التي ينشرها ميشيل هنري ، والتي تلوح في الأفق على خلفية محاولة استكمال ديالكتيكي للميتافيزيقا ، أي على أنها انعكاس وإنجاز للظواهر الأنطوفينومينولوجية للحياة الراديكالية ، تقدم نفسها لذلك

(1) Op.cit,p213
(2) Op.cit,p215.

كتحدي هائل للتقليد الفينومينولوجي. سيكون الكسر مهمًا ، ليس فقط لأن المشروع هنري يتألف - كما لاحظ دومينيك جانيكو - في التوفيق بين الظواهر (التي تم توضيحها على أنها جوهر كل مظهر) والمطلق (يُفهم على أنه الكشف عن الحياة نفسها على أنها عاطفية) ، ولكن قبل كل شيء- لأن في القيام بذلك - سوف يخاطر باستبدال الطريقة الظاهراتية التي وصفها هوسرل منذ البحوث المنطقية. ولكن هل يمكننا التحدث عن مخاطرة عندما تحاول الفلسفة ، من خلال وصف الجسد كفاعلية خالصة الاقتراب من الأصل ، عندما تنفصل الفكرة مؤقتًا عن الظواهر المتعمدة.

- السعى لتوضيح أكثر ٍ لحالة إمكانية الجسد وتكوين الذاتية، إن التحدي المتمثل في مع عزل ما يتم اختباره عن التمثيل وجعل هذا الاختبار العاطفي شرطًا لإمكانية التمثيل أليس أمر جريء؟. لكن هل يجب أن نرى فيه خيالًا خالصًا (بروخ جاكوبسن) ، نوعًا من نقطة تحول لاهوتية (جانيكو) ، طريق مسدود ظاهري يغرق الظاهرة في الظهور في الليل السحيق الذي لا يوصف، غير المرئي ما الذي لا يمكن تخصيصه؟ كيف نتجاوز ما تحتفظ به التجربة عمومًا كمظهر من مظاهر المفرد ، أي علم الفراسة والشخصية ، وكيفية الهروب من الغموض الذي يجعلنا نتحدث في وقت واحد عن أصل وتمثيل الجسم (Körper) في الفضاء؟ باختصار ، كيف يمكننا أن نفكر في حالة إمكانية الفردية على أنها هروب من أنظارنا ، التشكل المتعمد الذي احتفظ به هوسرل كنقطة انطلاق لأي مظهر؟ إن اختراق هنري في جانب الجسد والفردية ، ولكن أيضًا في البعد غير المقصود بشكل صحيح ، ميشيل هنري فقرة 77 من خلال فتح آفاق ظاهرية جديدة ، العناصر الأولى للإجابة على هذه الأسئلة . من خلال تركيز بحثه على ما يجب ، منذ الإغريق ، أن يكشف لنا الطبيعة العميقة للوجود (الأقنوم) ، من خلال الانزلاق نحو الأصل غير المترابط للذات ، نحو الجسد ، يسمح لنا ميشيل هنري ، من ناحية ، بقياس مستوى عدم اكتمال مشروع تكوين الذاتية ، ومن ناحية أخرى ، النظر في ظهور الفردية الأساسية.

- باختصار ، فإن الاضطراب الفلسفي الكبير الذي دعانا هنري إليه يمكن أن يقدم نفسه على أنه نزاع جديد ، ليس لنهاية الميتافيزيقيا ، بل نهاية

«ميتافيزيقيا خاصة» تسعى إلى الأساس الرئيسي للوجود ، في هذه الحالة للفرد. بفضل فلسفتها عن الجسد ، فإن تاريخ الفلسفة نفسه هو الذي يأخذ منعطفًا جديدًا ، مسارًا آخر يتكشف على أرض فينومينولوجيا الحياة ، الوحيدة القادرة على إخراجنا من البربرية وانحدار أنماط إنجاز الحياة.

الفينومينولوجياالجماليةعند مالديني
Aesthetic phenomenology Henry Maldini

هدية نعيمة: مختبر الفينومينولوجيا وتطبيقاتها -جامعة تلمسان

1 - مقدمة:

إكتسحت الفينومينولوجيا العديد من المجالات نظرا للنجاحات التي توالت عليها سواءا داخل أو خارج ألمانا، فما كان من الفلاسفة غير الألمان إلا أن يجربوا هذا الحيز الجديد من البحث ضمن إنشغالاتهم واهتماماتهم، فكان الفرنسيين من الدؤوبين على ذلك أمثال**ميرلوبونتي، ميكائيل دوفران، هنري مالديني، فرانسواز داستور**. لكن ما يشغل اهتمامي ضمن هذه الدراسة هو الفيلسوف الشغوف الذي خاض أكثر من ميدان علمي ليجرب حدوسه الفلسفية عليها، إنه هنري مالديني.

لذلك سنحاول في بحثنا هذا التعرف إلى التفكير **المالديني** وكيف انفتح على الفينومينولوجيا الهوسرلية، وبالتالي إدراك الإستراتيجيات التي مكنت الموضوع الإستيطيقي من التكيف مع الحقل الفينومينولوجي الفرنسي.

يركز موضوعنا على إشكالية تكمن في البحث عن الأسباب التي جعلت **مالديني** يبحث في مجال غير فلسفي لتقديم تحليل وجوداني مستعينا في ذلك بالإستيطيقا والطب العقلي. ومن خلال ما سبق يمكن طرح الإشكال التالي المرافق لجملة من التساؤلات أهمها: كيف جعل **مالديني** من الإستيطيقا سبيلا نحو الوجود؟ للإجابة على ذلك سنحاول في دراستنا هذه السعي وراء الكشف عن: كيف تم بلورة مفهوم الإستيطيقا في ظل الفلسفة المالدينية ؟ وماهي الإمكانات لفهم هذه التجربة عند **مالديني**، وكيف قدم هذا الطرح الفينومينولوجي الإستيطيقي في تحليله الوجوداني؟

لذلك سنحاول في دراستنا هذه عرض وفهم الدوافع **المالدينية** التي أدت به إلى الجمع بين الإستيطيقا والوجود بدراسة فينومينولوجية وطبية ونفسانية قصد تحقيقه لنتائج ميدانية ملموسة وسريرية أكثر منها نظرية.

1/ مالديني وبنسفنغر بين التحليل الوجوداني والطب العقلي:

تطورت الفينومينولوجيا في نهج نقدي مقابل لفكر ديكارت. فالفينومينولوجيا لا تنتج مجموعةنظرية. إنها تتأسس على طريقة التساؤل بناءا على ما هو أكثر شيوعا بالنسبة لنا والذي يصعب علينا التنبؤ به: الظاهرة، أي تمظهر الحضور الإنساني كما يُظهر نفسه. لا تسعى الفينومينولوجيا إلى تحديد الأسباب والتأثيرات لأنه لا يمكن تقييمها إلا على خلفية الحضور(**présence**). إنها تبحث عن مرافقة ظاهرة الحضور الإنساني، وكشف الحجاب عن الحضور كماهو دائما في العمل (**BlanquetEdith، 2012p220,**).

«إن **Daseinsanalyse** [1] هو أولا تحليل للبنية المكانية والزمانية للحضور. فالفضاء والوقت هما أشكال الوجود المفصلية، لأنهما يبنيان مسار الوجود في العالم، فلا يمكن فهم هذه الأشكال في تعبيرها إلا بأسلوب واحد. حيث يستجيب الأسلوب لـ **كيف**، مثل المعنى لـ **ما**.

هذا هو خط الانعراج بين الطبيب النفسي والمحلل الوجودي **Daseinsanalyse**، ولنضعهم في تنظيم كامل، دعنا نقول إن الرمزية تمثل الحالة المتوسطة بين الأسلوب والمعنى، بين الحضور والتمثل، لكنها ليست متوسطة المدى، ومنه يمكن أن يكون ترشيد الأسلوب في المفهوم جدليا فقط» (**138-Henri, 2013p137**).

«إن إعادة طرح مشروع الطب العقلي الذي هو قاعدة**Daseinsanalyse** سيكون بمثابة إحياء الحنين إلى الفينومينولوجية الوجودية، ماجعل **بينسفنغر** يهدف إلى تحديد المشكلات والقضايا التي كانت في أصل النموذج المنهجي الذي طوره في بداية العقد من القرن العشرين في الطب العقلي» (**138-Henri, 2013p137**)

(1) : يعتمد تحليل Daseinsanalyse كذلك على التطبيق العملي للتحليل النفسي وعلى تجربة التحليل النفسي للعلاج. من هذا الأخير، سيتم تناول الحدس الفرويدي للأمراض النفسية،لمعرفة أن الأعراض النفسية يمكن أن تكون محفزة-لها دافع- ولها معنى خفي.أسسها لودفيج بينسفنغر وميدارد بوسLudwig Binswanger et Medard Boss، وكلاهما طبيب عقلي يعملان في سويسرا الناطقة بالألمانية.قد تصور بينسفنغرDaseinsalyse كطريقة للبحث في الكائن البشري ، ولم يكن مهتمًا بشكل مباشر ببعد العلاج العقلي ، ولذلك لم يؤسس مدرسة لتعليمها.

إن الرهان العظيم الذي حاول **بينسفنغر (Henri, 2013p137-138)** تحقيقه هو تطبيق مبادئ الكتاب الأساسي **لهايدغرالوجود والزمان** على المعاناة الإنسانية التي التمسها في مرضاه المصابين بالفصام، من خلال ممارسة تمرينا عياديا يتمثل في أخذ الشخص كماهو وفهم ما مدى ارتباطه بالعالم دون إصدار أية أحكام قصد الوصول إلى رؤية الآخر مع المحافظة على ذاته **(Craenhals Jean-Louis,p04- 2014)**.

يفهم **daseinsanalyse** علم الأمراض كطريقة لفتح العالم، فهو قوة الوجود (**pouvoir être**).وفقا لطريقة الرؤية هذه، يُفهم علم الأمراض على أنه تقييد لقوة الوجود وليس كتعويض لبنية الشخصية التي تشهد عبورنا إلى إشكالية **أوديب**. بالمعنى أين يكون الدازين موجودا: إنه مفتوح لإمكانيات توجيه وتحقيق الذات، والعالم الذي يتجلى كماهو مع مكان التزامه.ما يهم في الأمر ليس تشخيص تلك الأعراض، والبحث عن أسباب ذلك السلوك، بل لابد من البحث كيف يمكن أن يكون هذا السلوك هو وسيلة لإيجاد طريق المرء لتوجيه العالم، وأن يصل المرء إلى حقيقته، هذه هي الطريقة التي يتجلى فيها حضوره الحقيقي **(BlanquetEdith, 2012p223-224)**.

2/الفن وإمكاناته العلاجية :

بدأ العلاج بالفن، بملاحظة أطباء النفس أن المصابين بأمراض عقلية يفضلون التعبير عن أنفسهم بصريًا في بعض الأحيان، ما أدى لاكتشاف الفن كإستراتيجية علاجية. وهو تقنية علاجية تستخدم أنواع مختلفة من الفنون لتحسين صحة الجسد والعقل والعاطفة للشخص، مستندة إلى فكرة أن التعبير الإبداعي الذي من الممكن أن يعزز الشفاء والصحة العقلية.لذا أصبح الفن جانبًا مهمًا من العملية العلاجية لعديد المرضى، عن طريق ابتكار أعمال فنية، أو مشاهدة أعمال فنية أخرى، وهو الأمر الذي يساهم في اكتشاف الناس لذواتهم، وجوانب مختلفة من شخصياتهم، ومشاعرهم، وتنمية الوعي الذاتي، والتعامل مع التوتر، كما يعزز من احترام الذات، والعمل على المهارات الاجتماعية **(الباقي، 8 نوفمبر 2019)**.

ما يربط **مالديني** و**Du Bouchet** و**Tal Coat**[1] هو الرؤية المنتشرة في العالم التي تم التقاطها في ظهورها – اختفاءها، من خلال بسط أيدي الطبيعة وفقا لكلمات **مالديني**. **(Léger Jean p19)**

يربط دائما **Tal Coat** وبشكل وثيق مظهر الشكل باختفائه، ومن الإنكار الخارجي القاسي إلى التنقيحات الأكثر دقة إلى النفي (السلب) الأكثر دقة لظهور شكل الزيوت الأخيرة، فهو حدث طويل أين تركز العيون على الطبيعة **(Léger Jean p9)**.

تكشف اللوحة من خلال تنفيذها عن الـ نحن، عن قدرتنا على أن نكون هناك. منفتحين على الوجود، فالعمل الفني يضع الأجواء بالمعنى القوي، ليس فقط أنه موجود بالفعل، إنما يجب فهمه في إطار علاقته مع الفنان والمشاهد **(Henri,p06 2013)**

الفن هو محاولة للانعكاس، إنه استعادة الشيء، واستيعاب المسافة، واستعادة الوحدة. وللعثور على الوحدة المفقودة، هناك طريقة واحدة فقط: الغموض **(Henri, p55,2013)**.

فضاء **Tal Coat** هو فضاء المناظر الطبيعية، وليس مشهدا طبيعيا بل بيئة طبيعية. فالمناظر الطبيعية ليست أمامنا كمجموعة من الأشياء، إلا إذا قمنا بتحويلها إلى موقع أو إلى جغرافيا خلابة. الإيماءة هي التي توقظ الأشياء على حقيقتها فقط من خلال أسلوب واقعنا المعاش. إيماءة **TalCoat** هي واحدة من أكثر من حولت لوحة قماشية أو ورقة إلى فضاء العالم والإنسان. توضيحات متناثرة ومتجولة مع العالم **كصوت حي** كما يقول **.Pierre Schneider ((Henri,p57, 2013**

(1) : في نهاية الأربعينات، ضمن الآثار الحية لبول سيزان، بالقرب من château Noir في تلال Aix – en – provence، في قرية Tholonet أين Aandré وRose Masson عاشا هناك، في محاولة تحدي للخروج من التدمير الرهيب الذي لا يطاق للحرب، التقى الرسامون والشعراء والفلاسفة والكتاب الذين تشاركوا في صداقات فورية. لقد جربوا تقاربا غير مسبوق بين الرسم والشعر والفلسفة:André Masson، Bram van Velde، Sam Francis، Jean Paul Riopelle ، Georges Duthuit ، Maurice Merleau- Ponty ، Fernand Pouillon،وعن صداقة ثلاثية قوية أثمرت عن علاقة قوية لم يُشهد لها مثيل إلى الآنPierre Tal Coat، André du Bouchet، Henri Maldiney.

بالنسبة **لهنري مالديني**، في الواقع، تجربة **Tal Coat** ليست تجربة صراع بين الذات والعالم،فعلاقتها الأساسية مع الكون ليست عدوانية، ولكن متعاطفة. يقول **مالديني**: استمعوا معًا إلى صوت العالم الحي (**Frérot Olivier, publié en2016**).

وجد أن الفنون البصرية تصرف الأفكار عن المرض، وتعزز العفوية، والتعبير عن الحزن، والهوية الإيجابية، والشبكات الاجتماعية لدى مرضى الأمراض المزمنة **(الباقي، 8 نوفمبر 2019)**. فالفن العلاجي يسمح للناس بالتعبير عن مشاعرهم حول أي موضوع من خلال العمل الإبداعي بدلا من الكلام، فمن المعتقد أنه مفيد لأولئك الذين يشعرون بعدم التواصل مع عواطفهم أو مشاعرهم، أو الأشخاص الذين يعانون من صعوبة الخوض في نقاش أو تذكر تجارب مؤلمة.

هناك فترات ازدهار في الفن لا علاقة لها بالتطور العام للمجتمع، وأساسا للتنظيم الاجتماعي. هذه الصيغة التي تحرر الشعر من الظروف التاريخية للتطبيق العملي تعني أن الفن يشهد، في خضم اغتراب التاريخ، على ما لا يمكن التنازل عنه في تعايش الإنسان والعالم. لكن فن **Tal Coat**لا يوجد إلا من خلال هذا التعايش ويؤسسه على أنه كوني. فإذا كان هناك فن واحد لا يكون فيه وجود الرسام ساحقا رافضا بعناد ضم جميع أشكال العالم إلى الأنانوية، سواءا كانت مأساوية أو لا، لوجود فردي، فهذا بالتأكيد هو - **Tal Coat**.

إنه ليس فنا للبهجة ولا للإرضاء ولا للمأساة. لقد تولى الرسام مسؤولية الواقع الأكثر بدائية وأمضى حياته كلها فيه، لكن هذا الرسم ليس مُسالم. يوجه اتهامات صامتة، يستنكر ادعاءا دقيقا للغاية المتمثل في الهروب من ذنبنا البشري في صورة عالم بغيض. **(Henri، 2013p58-59,)**

«لفهم الوجود يجب مواجهته مع الاستحالة التي يتواجد فيها الوجود في بعض الأحيان لفهم نفسه، نحو استحالة الوجود، كما هو الحال في الذهان، على سبيل المثال في الحزن أو الانفصام» **(Brunelsarah, 2012/7)**.

هنري مالديني واصل الطريقة نفسها **لبينسفنغر** مؤكدا أن: «مايمكن أن نظهره هنا هو أن نعرف أن كل ملاحظة فينومينولوجية هي **psychopathologiques**.

وبما أن الاضطرابات النفسية هي حدث، فبدلا من البدء بأنواعها وأصنافها ووظائفها، لابد من الذهاب مباشرة إلى ماهية الشخص المريض بجعلنا حدسيين.

يؤكد **مالديني** مجددا أن المرض العقلي ليس انحراف للطبيعة، بل هو شكل من أشكال الوجود بالفشل أو السقوط، بما في ذلك شروط الاحتمال، وبالتالي إن مبدأ الفطنة منصوص عليه في دستورنا الأساسي **(Grosos, 2014,p87)**.

3/ تجربة الشعر للولوج إلى الوجود:

بمساعدة مرجعية الفراغ والمنظور المستمد من التقاليد الصينية، طور **مالديني** هذه الفلسفة الخاصة بالشعر من أعمال **André du Bouchet**[1]و **Francis Ponge**. ومن تم فإن تحليله أعطى الفن الشعري مسؤولية نادرا ما يتم إبرازها فيما يتعلق بالواقع: كعلاقة حميمية وعلاقة قرب. **(Célis Rafael, 2011pp415-438)**

يتعلق الأمر في الشعر بالعودة إلى اللحظة الافتتاحية للغة والعالم، حيث يتواصل الاثنان في المكان الفريد للولادة المشتركة بينهما. فالشعر تماما مثل العمل التصويري أو النحت أو النصب المعماري الأصيل، الذي نعود من خلاله إلى الإحساس **(Antoine, 2016p58)**.

بالنسبة **لمالديني**، يُعرف الحضور بأنه **prae-sens**، الوقوف أمام نفسه في الافتتاح. ولا يمكن قول الحضور إلا من خلال التحدث. **(Bénédicte, 2010,p03)**

---

(1) :في حديث مالديني عن لقاءه الأول بـ **André du Bouchet** يقول تعرفت به منذ وقت طويل في دير **l'abbayede Royaumont**خلال أسبوع الأدب الذي أخرجه **مارسيل أرلاند وفرانسيس بونج**. لذا تعرفت على **فرانسيس بونجو أندريه دو بوشيه** على حدة. حتى أنني أتذكر لقائي الأول مع أندريه، في الحقول: تحدثنا في أغلب الأحيان عن الرسم والمنظور وتلاقي أشعة الضوء في المخططات الكلاسيكية التي توضح الرؤية، حيث يتم تمثيل مسار أشعة الضوء المنعكسة بحزمة من الخطوط المتباعدة عن العين. لكن أندريه دو بوشيه رآهم موجّهة في الاتجاه المعاكس، وأشار إلى العين كما لو كانت أعمتها، صور الأشياء التي تحدث له مؤلمة. هذا الانقلاب مفيد، فهو يؤكد على التناقض في علاقتنا بالعالم الذي يمكن أن يكون مرحّبًا أو معارضًا اعتمادًا على انتشار الانفتاح والانغلاق فينا. الافتتاح والختام يقرران الفن والوجود. هناك قبول ترحيبي في الافتتاح، في حين أن هناك إغلاق لكل ماهو متصارع وعدواني من الأشياء الخارجية. لذلك يسلط هذا الضوء على انفتاح البيض في الأعمال اللاحقة لـ **André du Bouchet**، حيث نشأت الكلمة والوجود معًا.

في حوار أجراه **مالديني** مع **Michael Jacob**بخصوص ميزة الشعر عند **André du Bouchet**، أكد من خلاله أن الشاعر نادرا ما يلمس الواقع، لكن مع **André duBouchet**، يجد أنه فعلا يصل إلى الواقع، مستعينا بقول **Shih-t'ao**أن الرجل المثالي يرحب بالظواهر دون أن يكون لها أي شكل. هذا ما يفعله **André du Bouchet**، سواء عندما يكتب أو**يمشي** في الحياة. ثم يقدم الواقع في جزء مزدوج: حيث هناك الجزء الذي تقوله الكلمة عندما تتحدث اللغة، والجزء الذي يتم مواجهته في التجربة الحساسة، البصرية، اللمسية **(Henri,p 457 à 468)**

شعر **André du Bouchet**هو شعر الأصل، الذي يولد من جديد في كل مرة، مع كل كلمة، وداخل كل كلمة، في تمزقها.

ليست الكلمات في حد ذاتها هي التي يتردد صداها مع مجيء الحدث للعالم، ولكن اقترانها الإيقاعي يشكل الحدث الفردي والوحيد للقصيدة. فالحدث العالمي وحدث القصيدة واحد لأنهما يشكلان معا ظهور القصيدة، بعبارة أخرى يعود الشاعر إلى اللحظة الافتتاحية للغة، والتي تتطابق مع لحظة العالم، لحظة ولادتها الفريدة، فكلماتها المفصلية بشكل إيقاعي يمكن أن يتردد صداها مع حدث المجيء، إنها العودة إلى الأصل وفقا **لمالديني**. **(Antoine, 2016,p61)**

يكتب **مالديني** أن الإيقاع يتم التعبير عنه في اللحظات الحرجة، ويتم حله ببعضهما البعض في سياق الموارد المتبادلة. لذلك فهو مرتبط ارتباطًا وثيقًا بدورة الشكل التي يمنحها استمرارية التدفق وضرب الواصلة. ضمن الشعر الذي يفضله فيلسوفنا، مع الإشارة المستمرة إلى الكتابة الصينية، فإن الإيقاع ليس رمزمتري، ولا إيقاعًا رياضيًا، ولكنه مستوعب بالنَفّس الحيوي - وهو أمر محوري للغاية في الفكر الطاوي - الذي يعبر ويجدد الشعر أيضًا كعمل كامل.تم تعريف **شطر القصيدة Le vers** بواسطة **Maldiney** على أنه تركيب إيقاعي دلالي **.(Gourdain,2018,p17,18)**

لذلك يُنظر إلى الفعل الجوهري للشعر على أنه الإيماءة الافتتاحية التي تملأ الفجوة التي تفصل بين القول (الأشياء في أفق العالم) وبين القول (اللغة). **(Célis (Rafael, 2011,p415**

4/ فينومينولوجيا الفن عند مالديني:

يعد النص المؤرخ في **1966**والمكرر في **regard, parole, espace,**والمعنون بـ كشف **البعد الإستيطيقي في فينومينولوجياإرو انستراوس**من أهم المقالات التي كتب فيها **مالديني** أن البدء يكون أين انتهى التحليل القصدي **لهوسرل**، ومتابعة لتحليله الفينومينولوجي كتب **مالديني**أيضا: الواقع لا ينتظر الإفصاح كون الموضوعية تكون حسب بعد المنطق. فالكائن المحض للكينونة يتجاوز وينفذ موضوعه الكائن، نحن حاضرون فيه ضمن منفذ أكثر أصالة للذي في القصدية.

مالديني كان قد طرح تساؤلا عميقا حول ما إذا كانت فعلا التجربة الإستطيقية هي تجربة فينومينولوجية، ليقول عنها في تصريح له: أنها ليست مجرد تجربة فينومينولوجية. هذا الطرح لا يلغي بالتالي تأكيده لأحقية التجاذب الفينومينولوجيبالإستيطيقي بل بالعكس هو تأكيد على ذلك، فعندما لا تكون الإستيطيقا مجرد تجربة فينومينولوجية معناه أنها تلخص لب تلك التجربة ذاتها، تلخص ذلك التحول من الكانطية إلى الفينومينولوجية، من إستيطيقا المحسوس إلى إستيطيقا الفني» **(الزارعي، 2003،ص15)**.

فأصالة الفينومينولوجيا ترجع عند **مالديني** إلى تحليل الإحساس والذي يكون أساسيا، فهو نمط الاتصال قبل التفكير الذي نختبره في كينونتنا مع العالم.

إن مهمة فينومينولوجيا العمل الفني، عند **هنري مالديني** صممت للاعتراف بالمعنى المزدوج لمصطلح الإستيطيقا: الفرق بين إستيطيقا الإحساس وإستيطيقا الفن. من الواحدة إلى الأخرى، فالفجوة بينهما تمثل الحقيقة:» الفن هو حقيقة الإحساس «**(Eliane, 2004)** ، فهو يحمل ويحافظ على مفهوم الإيقاع:» الفن هو حقيقة الإحساس، لأن الإيقاع هو حقيقة المحسوس **(Henri, aisthesis»** **2013,p153)**.

«إن اللحظة الإستيطيقية هي لحظة أصيلة تعبر عن قوة خلاقة تبدع من داخل الفنان ومن وسائله الخاصة ومن كنوزه الداخلية، ولكنها لا تفسد المحسوس بل تنيره أو تستنير به ومن لحظة ظهوره» **(الزارعي، 2003ص 35)**.

إننا نجد **مالديني**يضمن علاقة الإستيطيقا بالإيقاع من خلال تواثقهما مع بعض، وإلا فلن يكون هناك أي معنى ماهوي. فلا وجود للإستيطيقا إلا بالإيقاع، لاوجود للإيقاع إلا بالإستيطيقا.

وتبعا لما سبق يتضح أن الإيقاع في العمل هو في أداء الشكل. ومنه كيف يمكن أن يُلتمس هذا الشكل والصورة ضمن اللوحة الفنية. ضمن هذا السياق يتحدث **جان بولان** فيسمي الفن فنا حين يكون رسما وحين لا ينطبق ذلك على صور الأشياء غير الرسمية والمتناقضة مجازا وفي شكل مرادف للصورة. أمر غريب أن تكون الصورة هي الشكل في أي رسم مجازي أو غيره. لا بل هي من أشكال نقاء الصورة أو نسختها المعدلة، وهذا يعني في كلتا الحالتين **تخليق**.

يشترك الإنسان والعمل الفني في **الوجود**، لكن الوجود يقيم في **الكيف**، وليس في **ما**، الإنسان أو العمل:»يوجد، بمعنى غير مبتذل، يملك أفقا ورداء خارج الذات، منتشي، دون الحاجة إلى المغادرة من الوضع السابق بمحايثة محضة، فهذا **البعد الانتشائي**exatique هو مثيل للعمل الفني. له رداؤه (أفقه) خارجا، لا يحمل معه إلا الذات «**(Henri, 2013p07)**.

يجعل **مالديني** من **التجريد** أساسيا، وهو شرط من شروط العمل الفني، ولا يقتصر بأي حال من الأحوال على جعله لحظة نظرية: لا يقتصر الأمر على أن العمل يسمح باستنتاج لحظة أصيلة، العمل الفني يُنَفِذ انفتاح الوجود على نفسه وعلى العالم، بشكل مشترك. يجب النظر حرفيا في هذه الأطروحة التي يصر عليها **مالديني** طوال العمل: الفن هو حقيقة الشعور، وليس تذكار الانطباعات. **(MaldineyHenri, 1993p06)**

أود أن أقول بعد ذلك أنه لم يعد **هنري مالديني**، اليوم يطور **فينومينولوجيا الفن** ولكن **فينومينولوجيا التجريد** بالمعنى الموسع، حيث فينومينولوجيا الفن متضمنة فينومينولوجيا التجريد.

من الواضح أن **الفينومينولوجية المالدينية** للرسم مرتبطة بالموضوعات الأساسية **لفينومينولوجية هوسرل وفينومينولوجية هايدغر.**

لقد غير **مالديني** وبطريقة أساسية مركز ثقل العمل التصويري مثل

الفينومينولوجيا الهوسرلية والهايدغيرية التي تسمح بالوصول إليه **(Eliane, 2004p111-112)**

5/ الإيقاع فتحا وجوديا للعالم:

حسب **Paul Klee** فإن «العمل الإيقاعي يعطينا في نفس الوقت الشكل والتكوين، الصورة والتصميم **Gestalt et la Gestaltung**، يجعلنا نشارك في نشأته، في حركته، وفقا لأصل الكلمة من **rhuthmos** بأنها تكوين خاص من الحركة» **(SauvanetPierre, 2012p09)**. بهذا المعنى فالإيقاع ليس نمط للتمثل، لكن نمط للحضور، حيث إيقاعية العمل المتمظهرة تمثل شكله الفوري.

إن الإيقاع هو تعبير، وفتح وجوداني وهو تحول الزمكانية نفسها، فهو حركة ذاتية للزمكانية. كما أنه يعبر عن طفرات وتغييرات فقط، هذه الأخيرة هي بدائل متبادلة وإجمالية ضمن ديناميكية من الأضداد التكميلية.

«إذا اعتبر **هايدغر Heidegger** مظهر العمل كنقطة انطلاق للوصول إلى الفن، فإنه يولي القليل من الاهتمام لفردانية الأعمال وفي إيقاعيتها. على العكس من ذلك، يعتقد **مالديني** أنه **وميض الوجود** الذي ينطلق من **الكيف** لظهور الأشكال، فظهور عمل فني لا يؤكد توقعات المشروع ولا أمل التوقع. إنه **حدث تحويلي**.» **(YounèsChris, 2017p137)**

كان يسعى **مالديني** دائما إلى تقديم الإيقاع حيا لعرضه للرؤية من خلال بعض الأعمال الفنية **صحن كنيسة القديسة صوفيا بالقسطنطينية، كاكياتموتشي les kakis de Mu-Ch'i، جبل سانت فيكتوار لـ سيزان في 1904-1906**، هذا من جهة اللوحات الفنية التي عالج فيها مسألة الإيقاع، لكن مايُعاب عليه أنه لم يتعمق كثيرا في الأعمال الموسيقية كما فعل مع الرسم، لأنه يعتبر نفسه فقيها في هذا الأخير وفي الهندسة المعمارية أو مع الشعر-العمارة- مقارنة بالموسيقى، هذا التصريح كان له في مقابلة عام **2000** مع **ماتيو غيلو Matthieu Guillot**.

يقول **مالديني** في كتابه **فتح اللاشيء**:» نظرا لأن اللحن هو أساس الأصوات، فإن الفضاء الإيقاعي للرسم هو أساس الأشكال والصور الناشئة» **(SauvanetPierre, 2012p09)**.

إن **مالديني** يرجع ويضرب لنا مثالا ميدانيا من خلال العمران أو المدينة كونها تملك أشكالا لتنفيذه بطريقتها الخاصة، حيث أجزائها الداخلية من مناظر طبيعية ومباني تمثل أحداث إيقاعية يواجهها أولئك المقيمين بها.

«إن التوجه الحاسم نحو تجربة جمالية إيقاعية يقودنا بالتالي إلى تجاوز المفهوم الكلاسيكي الذي بموجبه سيولد الإيقاع في الهندسة المعمارية من فن النسبة في ترتيب الكميات والأبعاد (الطول، الإرتفاع، العرض) أين يخفي الإيقاع المعماري قوة الانفتاح اللامع. إنه في الواقع مواجهة نطاق وجودي متعذر قياسه في الحساب الكمي للهندسة الرياضية. كما تجدر الإشارة إلى أن الإيقاع المعماري **الإستيطيقي** الذييَدمج إيقاعات الكون» **(YounèsChris, 2017p137)**

فكل بنية وبناية ليست فقط توسع في حقل جغرافي وإنما هي إيقاع محدد للوجود. لذلك فالتحدي المعماري هو تحقيق لهذه العمليات المكانية الإستيطيقية التي تمنح العيش من خلال تكوين العالم. ذلك الأمر الذي يركز عليه **مالديني** في كتابه **الفن العاري** «من بين جميع الفنون، الهندسة المعمارية هي الأكثر مباشرة لأنها تهتم بمسألة الفتح**l'ouvert**وتنظم التبادلات بين الداخل والخارج ولكن يتم تعريف الخارج والداخل من مفهوم المأوى، في حين أن الهندسة المعمارية لا تبدأ من إنشاء مكان. «**(YounèsChris, 2017p141)**. هذا الحدث إيقاعي، يُظهر فيه العمل المعماري للفن البُعد الوجودي والأخلاقي للرسالة التي يثيرها.

علاوة على ذلك، يتم تقديم فينومينولوجيا**مالديني** على طول مسار الإستيطيقا الفنية التي تؤدي إلى حساسية جمالية: فظهور العمل الفني، في تجريده التأسيسي، يكشف عن المظهر البدائي للعالم، ويكشف عن فهم جديد للوجود. يمهد الفن الجمالي الطريق لظواهر حساسة من الناحية الجمالية، حيث يتم التعامل مع الموضوع وفقًا لهذا الافتتاح الأول. وهكذا نكتشف حقبة جمالية (خاصة التصويرية والشاعرية) التي تسمح بإبعاد الميتافيزيقا عن اللعب وتبدأ في إعادة صياغة الظواهر. **(Frédéric, 2016)**

خاتمة: وفي الأخير يمكننا استنتاج مايلي:

بعد الأثر الذي تركته الفينومينولوجيا إثر اندامجها ضمن حقول معرفية متنوعة نجدها قد صقلت لنفسها آليات أكثر عصرنة ما أسفر عنه ولادة

فينومينولوجية فرنسية متقاطعة مع الألمانية في نقاط وموازية لها في أخرى.

بحث مالديني عن أصالة لبحثه الخالص ضمن فينومينولوجية فرنسية تسير على خطى ألمانية، متجاوزا ذلك نحو منفذ أكثر أصالة للذي في القصدية لكن بتقنيات ورؤى أكثر عصرنة وبطرق تجريبية سريرية خاضعة لمنهج طبي وعلمي، من خلال البحث في تحليلات **بينسفنغر** والطب العقلي، وكذا شعر **André Du Bouchet وفر انسيس بونج وTal Coat ولوحات سيزان** بمثابة الملاذ الذي وجد فيه **مالديني** غايته للإكمال البحث الفينومينولوجي والبرهنة على أن الإستيطيقا والفن بأشكاله هو انفتاح على الوجود وتحليلا له.

لقد صممت الفلسفة المالدينية بغية الانفتاح على الوجود من خلال التحليل الإستيطيقي للوجود ذاته. يعتبر مفهوم الإيقاع والشكل من أهم ما أتى به **مالديني** في فلسفته، فالأصالة المالدينية تتضح من خلال التمييز بين إستيطيقا الفن وإستيطيقا الإحساس،فالإيقاع هو تعبير وفتح وجوداني كما يعتبره **مالديني** أنه حقيقة التواصل الأول مع العالم.

المراجع:

- Antoine, C. (2016). a l'épreuve de l'évenement : Henri Maldiney,, philosophie ,https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01493201/document, . université paris1.
- Bénédicte, C. (2010). Sur la traduction : langue parole poésie, (rpt phénoménologie et sciences humaines, actes du colloque de l'université de Lausanne . Lausanne: L'age d'homme.
- BlanquetEdith. (2012). apprendre à philosopher avec Heidegger. paris: ellipses.
- Brunelsarah, H. (20127/). La crise, unappelà exister ?, Tome 417 | pages 53 à 62, ISSN 00141941-, https://www.cairn.info/revue-etudes-20127--page-53.htm, p 55.
- Célis Rafael, Z. D. (2011). la poétique phénomenologique d'henri Maldiney (resumé) . archives de philosophie, n°3 Tome74

ISSN0003-.

- Célis Rafael, Z. D. (2011). la poétique phénomenologique d'henri Maldiney, archives de philosophie, , n°3 Tome74 ISSN0003,9-2011. http:/www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie.
- CraenhalsJean-Louis,B.(juin2014).lepsychiatrephénoménologue. Association Européenne De Sophrologie, Article paru dans le TresSage2 , p4.
- Eliane, E. (2004). l'esthétique,philo collection dirigée par Jean-Pierre Zarader. paris: ellipses.
- Frédéric, J. (2016). Henri Maldiney, , Philosophie n° 130, . Revue Philosophie .
- Frérot Olivier. (publié en2016). La Triade Lumineuse : LepeintrePierre Tal-Coat, Le Poète André Du Bouchet, Le Philosophe Henri Maldiney, Extrait de l'ouvrage « Penser une société neuve et vive ». Chronique sociale.
- Gourdain, S. a l'image du monde, Merleau- Ponty, Maldiney et la peinture, Dial, digital access to libraries, Penser le monde et l'habiter. Les phénoménologies à l'épreuve. Enjeux éthiques, socio-économiques, politiques et esthétiques.
- Grosos, J. d. (2014). Maldiney Henri,phénomenologie,psychiatrie, esthétique. press universitaire de rennes.
- Henri, M. (2013). regard,parol, espace,introduction générale de Jean — Louis Chrétien. paris: les editions du cerf.
- Henri, M. La poésie d'André du Bouchet ou la « genesis spontanea », Entretien avec Michael Jakob .
- LégerJean, P. Tal Coat et ses amis, site officiel, https://webmuseo.com/ws/tal-coat/app/collection/expo/19.
- MaldineyHenri. (1993). l'art, éclair de l'etre. paris: comp'act.

- SauvanetPierre. (2012). Laquestion du rythmedans l'œuvre d'Henri Maldiney: approche et discussion, Recherches Le rythme dans les sciences et les arts contemporains, Copyright © Rhuthmos : article publié le dimanche.
- YounèsChris. (2017). L'événementrythmique :apportdelaphilosophiedeMaldineypourlapenséedel'aisthesiseen architecture. phantasia.
- الباقي, د. ع. (8 نوفمبر 2019). ، أكثر من فن... كل شيء عن العلاج بالرقص والتصوير والرسم، ، ، . مجلة صوت .
- الزارعي, م. م. (2003). الإستيطيقا والفن على ضوء مباحث فينومينولوجية ، ط1. تونس: دار محمد علي للنشر.

السينما كنموذج لإدراك الآخر عند مرلو-بونتي
«البيجسدية في مقابل البيذاتية»

Cinema as a model for the perception of the other according to Merleau-Ponty «Biphysical vs. Bysubjectivity»

محمد علام

[1] مخبر الفينومينولوجيا وتطبيقاتها كلية العلوم الإنسانية/ جامعة تلمسان

medallam2018mail.com

ملخص :

تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن المعنى الجديد الذي يحمله مفهوم الآخر عند مرلو-بونتي، والذي عبّر عنه التقليد الفلسفي في فلسفات الذات خاصة بمفهوم «البيذاتية». وتماشيا مع التصوّر الجديد الذي أتى به مرلو-بونتي عن كيفية حدوث الإدراك، التي تصدّر فيها الجسد –على غير التقليد الفلسفي- المشهد الإنساني، كانت النتائج بالضرورة جديدة وأبعادها ثورية.

وقد أسفرت الدراسة عن ميلاد مفهوم جديد لدى مرلو-بونتي هو مفهوم البيجسدية، الذي يتماشى وتصوره العام عن الفينومينولوجيا وعن الكيفية التي تتم بها عملية إدراك الآخر باعتباره ذات موازية لها من المقومات ما يجعلها تنفلت عن كيفية إدراكنا للعالم وأشيائه الأخرى، مستعينا بالسينما كأداة بيداغوجية لوصف هذا الحدوث وتقريب الفهم.

كلمات مفتاحية: فينومينولوجيا،مرلو بونتي، بيذاتية، بيجسدية، سينما .

1 - المقدمة:

السينما بالنسبة لمرلو-بونتي (1908-1961) لا تمثل حدثا في ذاتها، فهي لا تعدو أن تكون أداة بيداغوجية أراد من خلالها شرح فلسفته الرامية إلى تجاوز الإحراج المعرفي التقليدي، الذي شطر الفلسفة إلى نزعتين: مادية وروحية. فهو يجد في السينما النموذج الأكثر قدرة على توضيح الوحدة بين العقل والجسد، وبين العقل والعالم وتعبير أحدهما في الآخر. كما أنه يجد فيها تحقيقا شبه متطابق مع فلسفته، التي تجعل من الجسد من حيث هو صورة (شكل) وحركة،

الوحدة الأساسية لكل معرفة، وتجعل من القصدية الحركية منبع كل إدراك. فقيمة الفن عند مرلو-بونتي تكمن في قدرته على أن يجعل شيئا ما يُعبّر عن ذاته، ليس عن طريق الإحالة إلى أفكار منجزة مسبقا ومكتسبة، إنما عن طريق تنظيم زمني أو مكاني للعناصر. أي عن طريق تعبيرية تتخطى مجال اللغة إلى ما هو مرئي ومحسوس، لأن مهمة الفلسفة المعاصرة بنظره لا تتمثل في تقديم المفاهيم، وإنما في وصف اختلاط الوعي بالعالم، والتزامه داخل جسد، وتعايشه مع الآخرين. وهذا الموضوع بالذات، سينمائي بامتياز، كما أن التعاضد بين السينما والفلسفة، من وجهة نظر فينومينولوجية، يكمن في أن السينما تكشف عن الكيفية الحقيقية لعمل إدراكنا من حيث أنّ كلاهما شكل للتعبير، وكلاهما له موقف تجاه العالم؛ موقف يُفضّل منظورية الإدراك.

من أجل ذلك، كان اهتمام مرلو-بونتي بالفن المرئي بشكل عام، وبفنّي التصوير والسينما بشكل خاص. فإذا كان التصوير هو اللغة، التي تُظهر لحظة النشأة في علاقتنا بالعالم، فإن السينما هي ما يجعل من اللامرئي مرئيا في علاقتنا مع الآخر. والمقصود باللامرئي عند مرلو-بونتي هو تلك الدعامة الداخلية armature in-térieur للمحسوس، التي يُظهرها ويخفيها في الآن نفسه، والتي يكون حضورها بالنسبة للمحسوس بمثابة تجويفcreux أو غياب. والمحسوس أو المرئي، بالنسبة لمرلو-بونتي -وعلى خلاف هوسرل- ليس فقط ما اقتصر على الأشياء، إنما أيضا كلّ ما ارتسم حتى داخل التجويف، كل ما ترك أثره، كلّ ما يتشكّل، حتى على هيئة فرق وكشكل للغياب. ولعل أكثر المحسوسات التي تقف الفلسفة والسينما على حدّ سواء أمام غموضها والتباسها، هو ذلك الكائن البشري، الذي يستدعي إدراكا من نوع خاص؛ إدراك وَضع له التقليد الفلسفي مفهوم «البيذاتية intersubjectivité». فكيف للسينما أن تعّلمنا الكشف عن اللامرئي في هذا المرئي، الذي يمتاز عن غيره من المحسوسات بكونه ليس فقط صورة كما هو الحال عند أغلب الموجودات، إنما هو صورة وحركة (داخل وخارج، جسد وروح)؟ كيف للسينما أن تساعدنا على فهم علاقة الأنا بالأنا الآخر؟ وقبل هذا وذاك كيف يفهم مرلو-بونتي العلاقة البيذاتية في إطار «نسق» فلسفته؟

2 - الآخر من منظور فلسفي:

بداية، تجدر الإشارة إلى أن مبحث «الآخر» كموضوع للتأمل الفلسفي،

هو مبحث يرتبط على وجه الخصوص بالفلسفة المعاصرة[1] وتحديدا مع تلك الفلسفة، التي تريد أن تُترجم فعالية الأنا النفسي في التحامها بالجسد. يظهر مشكل الآخر يقول مرلو- بونتي: «حين لا أختزل نفسي إلى سلسلة من التجارب النفسية، وحين أمتنع عن اتخاذ صفة الذات الخالدة والوحيدة؛ ساعتها فقط يمكن لنا افتراض هذه العلاقة الخاصة بين العقل وهذه الآلة الجسدية التي تحمله».[2]

بالنسبة لمرلو-بونتي، فإن فينومينولوجيا هوسرل هي التي حاولت للمرّة الأولى، الخوض في مشكلة الآخر، التي لم تكن خيارا إنما مفارقة تستدعي الحلّ واجهت تقدم أبحاثه.[3] ومرلو-بونتي يعلم جيدا أن مشكلة الآخر والأنا المغاير، تشكل مفارقة في فينومينولوجيا هوسرل. وقد عبّر عن ذلك باكرا في فينومينولوجيا الإدراك بقوله: «بالنسبة لهوسرل...نعلم أن هناك مشكلة، والأنا الأخر لديه يُشكّل مفارقة. فإذا كان الآخر حقيقة لذاته، في معزل عن وجوده بالنسبة إليّ، وإذا كنا الواحد للآخر وليس كِلانا للإله (إحالة إلى ديكارت)، فيجب أن نَظهَرَ الواحد للآخر، يجب أن يكون لي ويكون له خارج، وتكون بالمقابل منظورية لذاته؛ رؤيتي على ذاتي ورؤية الآخر على ذاته هي منظورية للآخر. رؤيتي على الآخر ورؤية الآخر عليّ»[4] هذه الرؤية عن الآخر يجب أن تكون مخالفة عن رؤية الفكر

(1) في الفلسفة التقليدية (منذ أفلاطون وحتى ديكارت) لم يكن هناك مفهوم الآخر، لأنه لم يكن هناك أيضا مفهوم الفرد l'individu، ذلك أن الآخرون كانوا يدرجون ضمن مفهوم عناصر من نفس النوع، أي من البشرية. والبشرية هي ماهية لا تدرك إلاّ كفكرة، وبالتالي فإن الآخر كجسد وكحقيقة، لم يكن له مكان داخل هذا التصور. وحتى بالنسبة لشطر من الفلسفة المعاصرة، التي تبحث عن تجريدية مطلقة، فهي تفهم الأنا على أنه سلسلة من حالات نفسية، وبالتالي فإن الآخر لا يفهم بدوره إلاّ كسلسلة نفسية متمايزة عن الأنا وممتنعة الولوج. أنظر:

José Duarte Penayo, L'institution d'autrui chez Merleau-Ponty : vers une intercorporéité expressive. Philosophie, Université Paris1, 2016, p11.

(2) Psychologie et pédagogie de l'enfant. Cours de Sorbonne 1949-1952. (Voir José Duarte Penayo, L'institution d'autrui chez Merleau-Ponty, Ibid., p12.

(3) Edmund HUSSERL, Méditations cartésiennes (introduction à la phénoménologie), Cinquième méditation, tr : Gabrielle PEIFFER et Emmanuel LIVINAS, librairie philosophique J.Vrin, 1996. p148.

(4) Maurice MERLEAU-PONTY, Phénoménologie de la perception, Gallimard, Paris, 1945, Édition numérique réalisée le 3 avril 2015 à Chicoutimi, Ville de Saguenay, Québec, p146.

Merleau-Ponty, Le cinéma et la nouvelle psychologie, in Sens et non-sens, éd : Nagel, 5°

الموضوعي، الذي تُشكل بالنسبة إليه «معضلة وفضيحة scandale».[1]

مفهوم البيذاتية عند هوسرل:

ظهرت أهمية الآخر لدى هوسرل عندما سعى إلى إثبات الموضوعية العلمية، هذا ما جعله في التأملات الديكارتية يكون مطالبا بالإجابة عن سؤالين أساسيين: الأول وصفي؛ كيف يتمّ تقويم الآخر كغير؟ والثاني: تقويمي؛ كيف يتمّ تقويم الآخر في الأنا؟[2] وكانت إجابته عن السؤال الأول في قوله: «إنني أدرك الآخرين، أدركهم بصفتهم موجودات واقعية داخل سلسلة من التجارب المتغيرة والمتطابقة في اللحظة عينها». وأما عن السؤال الثاني فكان جوابه: «وأدركهم كذلك بوصفهم موضوعات في العالم، لا مجرد «أشياء» في الطبيعة وإن كانوا يشكلون جزءا منها. يعطى لنا الآخرون في التجربة بصفتهم المتحكمين بطريقة نفسية في أجسادهم الفيزيولوجية، التي يظهرون من خلالها. مرتبطين أيضا بأجسادهم بطريقة فردية (موضوعات بسيكو-فيزيائية) فهم موجودون في العالم من جهة أخرى، وأنا أدركهم في الوقت نفسه كذوات لهذا العالم الذي أدرك، إنهم يملكون تجربة عن ذاتي مثلما أملك تجربة عن «العالم» ومن خلاله عن الآخرين».[3]

الواضح أن هوسرل قد تنبّه إلى أن ذات الغير لا يمكن إدراكها بالطريقة نفسها التي تُدرك بها أشياء العالم. ذلك أن الآخر له سلطة تقويم العالم أيضا، وهو بهذا ينفلت عن أن يقدم إليّ في حضوره التام، وبالتالي يكون جزئ منه غائبا، لا يمكنني تحصيله كما تتحصل أوجه الأشياء عبر الإدراك المتتالي لجوانبها. ولهذا وعلى الرغم من أن الآخر يقدّم كإمكانية للإدراك عبر جسده، الذي يظهر في المجال الإدراكي، فهو يتميز عن باقي الأجسام كونه يحمل داخلا يتميز عن الكيفيات الفيزيائية.

وكحلٍّ لهذا الإشكال، لجأ هوسرل إلى مفهوم «الاستشعار Empathie»،[4] الذي

édition, Paris, 1966, p18.

(1) Ibid., p418.

(2) José Duarte Penayo, L'institution d'autrui chez Merleau-Ponty. Vers une intercorporéité expressive, Op. cit, p20.

(3) Edmund HUSSERL, Méditations cartésiennes, Op.cit, pp150-151.

(4) استشعار، Empathie (Einfuhlung) يشير إلى حالة وجدانية تمكنك من فهم الآخر. نجدها في الترجمة الفرنسية تارة: intropathie وتارة أخرى: empathie وكلالهما حامل للمعنى الموجود في الجذر اليوناني

عدّه بمثابة التجربة، التي تميّز إدراكنا للبشر الآخرين عن إدراك الموضوعات؛ إذ كل ارتباط بالآخرين يرافقه بضرورة ماهوية، استشعار بغض النظر عن صفاتهم. إنّ الاستشعار هو الذي يسمح لنا قبل كلّ شيء بمعرفة أن كائنا نفسيا يسود في الجسم المدرك، وهو القدرة على أن نضع أنفسنا في عالم تمثّل الآخرين، وهو بذلك شرط فهم الآخرين.[1]

من هنا يفتح هوسرل مجال إدراكي آخر غير مجال الحدس المعطي. من أجل إدراك الآخر في التجربة الفينومينولوجية الهوسرلية، يجب الاعتماد على نوع جديد من الأفعال التقويمية، لكي يتم الكشف عن المعنى الخفي (اللامرئي بلغة مرلو-بونتي)، الذي يسكن الآخر، وهذا الفعل هو «التخيل L'imagination»، لأنه سيبني علاقة مع الآخر ليس عن طريق معرفة يقينية خاصة به، إنما عن طريق إدراك بالمماثلة.[2] وهي نتيجة حتمية يصفها مرلو-بونتي، باعتبار أنّ «الكوجيتو لا يعطي قيمة لإدراك الآخر، ويعلّمني بأن الأنا غير متاح إلاّ لنفسه، ما دام يعرّفني انطلاقا من الفكر (أنا أفكر إذن أنا موجود) الذي أحمله عن نفسي، وبأنني الوحيد القادر على هذه المعرفة».[3]

مفهوم «البيذاتية» عند مرلو-بونتي:

لقد فكّر مرلو-بونتي البيذاتية انطلاقا من حواره مع هوسرل، واتضح له أنه يستحيل تقويم الأخر في الأنا الترنسندنتالي،[4] لأن قطاع هذا الأنا لا يبلغه الفكر إلاّ عبر سلسلة من الردود يستحيل إنجازها إلى النهاية. وبعد اعتقاده للحظة أنه اكتشف مفتاح البيذاتية في الزمانية temporalité، حيث لا يمكن نفي الوعيين لأن كليهما لا يتعرّف على نفسه إلاّ في الحاضر وأنّ باستطاعتهما التشابك. عاد مرلو-بونتي بعد محاولاته العديدة في إعادة تشكيل reformulation الكوجيتو،

للكلمة pathos، حالة إحساس. أنظر:

Jaques English, Husserl, Le vocabulaire des philosophes, philosophie contemporaine20 siècle, ouvrage coordonné par Jean Pierre Zarader, édition ellipses, paris, 2002, p88. أنظر

أيضا: إدموند هوسرل، أزمة العلوم الأوروبية والفينومينولوجيا الترنسندنتالية، المرجع السابق، ص258.

(1) المرجع نفسه.

(2) إدموند هوسرل، أفكار ممهدة لعلم الظاهريات الخالص وللفلسفة الظاهرياتية، تر: أبو يعرب المرزوقي، جداول للنشر والتوزيع، ط1، 2011، ص83.

(3) Maurice MERLEAU-PONTY, Phénoménologie de la perception, Op. cit, p18.

(4) Pascal Dupont, Le vocabulaire de Merleau-Ponty, Op. cit, p35.

لتقرير بأن البيذاتية لا يمكنها أن تكون إلاّ «**بيجسدية**». فنحن لا نعيش مع مجموعة من وعي أين يكون كل واحد منهم أنا، قار وغير متحوّل، لكن مع بشر لهم أجساد.[1] وهنا أيضا يظهر إحراج عنيد آخر، يتمثل هذه المرّة في السؤال عن الكيفية التي يمكن من خلالها لـ: الأنا التحاور مع الآخر، واستيعاب لا مرئيه فقط عن طريق جسد موضوعي؟

بالعودة إلى استحضار الغرض العام من الفلسفة الفينومينولوجية الهوسرلية، نجدها تهدف بشكل أساسي إلى التفريق بين موقفين؛ موقف طبيعي والآخر فينومينولوجي، الأول يلامس الطبيعة المادية ويشكّل الواقع، والثاني يتعالى عن المادة ويصنع الفكر. ومهمة المنهج الفينومينولوجي هي إخراج الوعي من الموقف الأول والمكوث به في الموقف الثاني. وهذه العملية هي ما يتيح –بنظر هوسرل- للمعرفة، الانتقال مما هو مفارق إلى ما هو محايث للوعي، وبالتالي تخليص المعرفة من ذلك العائق المنهجي، الذي يفرّق بين ما هو مادة وما هو روح (عقل).

من هنا يبدأ المنعطف المرلو-بونتي بالبروز؛ فهو يجد هذا التصور للعلاقة بين الداخل والخارج مجرد موقف نظري محض، وبالمقابل فهو «يفترض تضمّن الموقف الطبيعي لحقيقة أسمى يجب استعادتها».[2] فالإنسان في نظره، لا يعيش حياته طبيعيا في عالم الأشياء المجردة (blosze Sachen).[3] لأنه قبل كل فكر، في المحادثة، أو في استعمالات الحياة، فإننا نكون في موقف شخصي لا يمكن للطبيعانية أن تستوعبه، وتكون الأشياء بالنسبة لنا ليس الطبيعة في ذاتها إنما محيطنا، حياة الإنسان الأكثر طبيعية تقصد وسطا انطولوجيا غير ذلك للذاته l'en soi. فعند لمسنا للأشياء في الموقف الطبيعي نعلم عنها الكثير مقارنة بما يمكن للموقف النظري أن يقدّمه، وبالأخص فإننا نَعلمه بطريقة مغايرة. التفكّر يتحدث عن علاقتنا الطبيعية بالعالم وكأنه موقف، أي باعتبارها جملة أفعال. لكن هنا يكون الفكر في حالة افتراض داخل الأشياء، ولا ينظر إلى أبعد من ذاته.[4] وأكثر

---

(1) Ibid.

(2) Maurice MERLEAU-PONTY, Signes, «Le philosophe et son ombre », Op. cit, p162.

(3) (blosze sachen = Ibid., (choses simplement choses.

(4) Ibid.

من ذلك نجد أن عملية التفريق بين الموقفين الطبيعي والترنسندنتالي ليست بتلك السهولة المعتقدة، لأن الموقفين لا يتواجدان الواحد بجانب الآخر، أو الواحد بعد الآخر كمثل الخاطئ والصائب، إنما هناك تحضير للفينومينولوجيا داخل الموقف الطبيعي. فعبر تكرار خطوات الموقف الطبيعي فقط يمكن الانتقال إلى الموقف الفينومينولوجي، بحيث يتوصّل الموقف الطبيعي إلى تجاوز نفسه. هناك حقيقة للموقف الطبيعي، حقيقة أن الروح مؤسسة على المادة الجسدية وليس العكس.[1] هذا ما أتاح لمرلو-بونتي الحديث عن فينومينولوجيا لا هي مادية ولا هي فلسفة روحية، لأن مهمتها الخاصة هي الكشف عن طبقة قبنظرية pré-théo-rique،[2] لأنه يعتقد في وجود شيء ما بين الطبيعة الترنسندنتالية، الذاته الطبيعاني، ومحايثة العقل لأفعاله.[3]

ما اكتشفه مرلو-بونتي عند هوسرل ويَدعم وجود هذه الطبقة القبنظرية، خاصة في كتاب أفكار2، هو إشارته إلى وجود علاقة بين حركات الجسد وملكية propriétés الأشياء الظاهرة، تحيل إلى علاقة «أنا أقدر je peux».[4] بناء على ذلك، يستنتج مرلو-بونتي أنه يتعيّن على جسدي أن يكون متشابكا مع العالم المرئي حتى تتمّ هذه العلاقة، فهو يكتسب قدرته هذه انطلاقا من كونه يملك مكانا يرى من خلاله، وتصير الأشياء على الرغم من كونها كذلك أي أشياء لذاتها، أشياء محلّ إقامتي. فهي إن شئنا ستكون من جهة الذات، لكن ليست غربية عن موضع الأشياء، بين الذات والشيء تكون العلاقة كمثل الهُنا المطلق وهُنا، بين أصل المسافة والمسافة. فهي المجال الذي تتمركز فيه قدراتي الإدراكية.[5]

تظهر هذه العلاقة بشكل أوضح يقول مرلو-بونتي: في جسدي في حدّ ذاته، بحيث تجعل منه رابطا بين الأنا والأشياء. فحين تلمس يدي اليمنى يدي اليسرى، أحسّ بها وكأنها شيء، وفي الوقت نفسه، إذا ما أردت حدوث أمر ما غير عادي: فهو أنّ يدي اليسرى تبدأ بتحسس اليد اليمنى. الشيء الفيزيائي يتنشّط، أو بالأحرى هي تبقى على ما كانت عليه، الحدث لا يُثريها، إنما قوّة استكشافية توضع

(1) Ibid., p163.
(2) Ibid., p164.
(3) Ibid., p165.
(4) Maurice MERLEAU-PONTY, Signes, Ibid., p165.
(5) Ibid.

عليها أو تَسكنها، إذ أكون اللامس الملموس، وجسدي يُنجز نوعا من الفكر. في الجسد وعن طريقه، ليس هناك فقط علاقة أحادية الاتجاه من الذي يحسّ إلى المحسوس: العلاقة تنعكس، اليد الملموسة تصير لامسة، وأكون مجبرا على القول بأن اللمس هنا ينتشر في الجسد، وبأن الجسد هو شيء حاس، ذات – موضوع.[1]

هذا ما يفتح المجال أمام مرلو-بونتي لتوسيع دائرة هذه العلاقة لكي تعبّر عن شمولية العالم بأن تصير لحم العالم chair du monde،[2] لأنه لا يجد فرقا بين مادة الجسد الخاص وجسد العالم، لأن جسدي يقول: «مشكّل من نفس لحم العالم (إنه مدرَك)، وأكثر من ذلك أنّ هذا اللحم الذي هو لحم جسدي، يشارك فيه العالم ويعكسه، العالم يتعدى لحم جسدي ولحم جسدي يتعدى العالم (المحسوس طافح comble في الوقت نفسه بالذاتية وطافح بالمادية)، إنّهما في علاقة اختراق أو تخطّ وذلك أيضا يعني، أن جسدي ليس مدرَكا من بين المدرَكات وحسب، إنه مقياسُها جميعا، إنه نقطة صفر كلّ أبعاد العالم».[3] وهذا ما مكّن مرلو-بونتي من القول: «حرفيا، بأن المكان ذاته يتعرّف على نفسه عن طريق جسدي».[4]

إنّ المنطقة القبنظرية التي يتحدّث عنها مرلو-بونتي هي «التجربة الحسّية».[5] التي تعدّ بمثابة التأسيس الحق لكل بناءات المعرفة. فكل المعارف وكل الفكر الموضوعي يأتي من هذا الفعل البدئي الذي تمّ إحساسه، الذي تحصلتُ عليه «مع هذا اللون أو مع أي حاسة تسببت فيه، فهو وجود فريد تسبب في توقيف نظري، على الرغم من أنه يَعِده بسلسلة من تجارب غير محدودة...القصدية التي تجمع لحظات استكشافي، هيئات الشيء، والسلسلتان الواحدة للأخرى، لا تدخل في نشاط تأليف الذات الروحية، ولا هي من محض صِلات الموضوع، إنما هي انتقال أقوم به بكوني ذات جسدية من مرحلة للحركة لأخرى، تكون دائما

(1) Ibid.

(2) Maurice Merleau-Ponty, Le visible et l'invisible, Op. cit, p297.

(3) Maurice Merleau-Ponty, Le visible et l'invisible, Ibid., 297.

(4) Maurice MERLEAU-PONTY, Signes, «Le philosophe et son ombre », Ibid., p166.

(5) Ibid.

متاحة بالنسبة لي بالمبدأ لأنني ذلك الحيوان الإدراكي والحركي المدعو جسد».[1]

لا يجب تشبيه القصدية، التي يتحدث عنها مرلو-بونتي بتلك التي تعمل على تحويل مادة الإحساس إلى محض مفاهيم مجرّدة (القصدية الهوسرلية)، فالمسألة كلّها متوقفة على تجنّب مثل هذا الخلط. فعلى الرغم من غموض مثل هذا التفريق، إلاّ أن الحلّ لهذه المعضلة -إن وجد هناك حلّ- يستطرد مرلو-بونتي، «لن يكون إلاّ بمسائلة طبقة المحسوس»،[2] والكشف عن الأشياء في علاقتها مع جسدي؛ أي الكشف عن الشيء «الوحدوي solipsiste»، الذي لم يكتسب بَعدُ صفة «الشيء في ذاته»، فهو مأخوذ في سياق جسدي، الذي لا يزال هو كذلك ضمن نظام الأشياء الغير محددة إلاّ عبر محيطه وحدوده.[3] ومن هنا لن يكون لهذه الأشياء وجود إلاّ إذا كانت مرئية من طرف آخرين، أن تكون مرئية لكلّ مشاهد يستحق هذه التسمية. لذلك فإن «للذاته» لن يظهر إلاّ بعد تقويم الآخر.[4]

يتمّ تقويم الآخر عند مرلو-بونتي بالكيفية نفسها، التي يتم من خلالها استقبال لمس اليد اليمنى لليد اليسرى في الجسد الواحد؛ فبمجرد أن أصافح (serre la main) يد رجل آخر أو بمجرد أن أنظر إليه، يتنشط أمامي الآخر. وبما أن جسدي هو شيء حساس، وهو بذلك قابل للوجود هو ذاته وليس فقط في «وعيي»، أكون مستعدا لفهم أن هناك جسد حيواني أمامي، وبالتالي إمكانية وجود بشر. يجب ملاحظة أن في هذه المرحلة ليس هناك أي مقارنة أو مماثلة، ولا إسقاط أو إدماج. فإذا ما حصلت لي بداهة وجود الآخر عبر مصافحته، فإن ذلك يعوّض يدي اليسرى، وأن جسدي يلحق جسد الآخر في إطار هذا الصنف من التفكير. فإذا كانت يداي الاثنتين تشتركان الحضور coprésence أو تشتركان الوجود لأنهما يدا جسد واحد، فإن الآخر سيظهر عن طريق هذا الاشتراك في الحضور، ونكون أنا وهو بمثابة أعضاء لبيجسدية intercorporéité واحدة.[5] فإدراك الآخر لا يظهر في البداية إلاّ كحساسية، وانطلاقا من هذا الظهور يمكن

(1) Ibid.
(2) Ibid.
(3) Maurice MERLEAU-PONTY, Signes, p167.
(4) Ibid.
(5) Ibid.

أن يظهر بشر آخر وفكر آخر.

-1 البيجسدية كبديل عن البيذاتية:

إن الحديث عن فكر الآخر هو بالضرورة حديث عن المعنى اللامرئي،[1] الذي لا يعدّه مرلو-بونتي نقيضا للمرئي، لأن المرئي ذاته له بطانة membrureمن اللامرئي، واللامرئي هو المقابل الخفي للمرئي، إنه لا يظهر إلا فيه.[2] من ذلك، يساوي مرلو-بونتي في كثير من الحالات بين اللغة وفنّ التصوير. «الرواية تعبّر مثل لوحة فنية. يمكننا قَصُّ موضوع رواية ما مثل موضوع اللوحة، لكن قيمة الرواية كما اللوحة لا تكمن في الموضوع إنما في إيصال إيقاع rythme حساسيته للآخر، فهو يمنحها فجأة جسدا متخيلا أكثر حياة من جسده الخاص. فإرادة الميّت ليست في الكلمات، إنما هي بين الكلمات، في فجوات المكان والزمان، والدلالات التي تَحدّها، مثل تلك التي تمثلها الحركة في السينما بين الصور الثابتة التي تتوالى».[3] فالمعنى الذي تأخذه صورة سينمائية ما يتحدّد بالصورة التي قبلها في الفيلم، وتتابعهم هو ما يبدع حقيقة جديدة، بحيث أن المعنى الذي تحمله ليس هو فقط جملة العناصر المستعملة بل أيضا ديمومة كلّ صورة: مدّة قصيرة تتناسب مع الابتسامة، ومدّة متوسطة تتناسب مع الوجه غير المكترث، ومدّة طويلة تعبّر عن حالة ألم.[4]

يمكن للامرئي أن يصير مرئيا في نظر مرلو-بونتي عبر التجربة المعاشة من الخارج، ذلك أنه يمكن التعبير عن إحساس ما أو فكرة عن طريق تصرفات أو سلوكات مرئية من طرف الآخر، أكثر منه عن طريق خطاب أو تمثّلات إدراكية لوجهات نظر الذات. ومثال الغضب، الذي يستدلّ به مرلو-بونتي في كثير من الأحيان،[5] يبيّن أن الإنسان الغاضب لا يهتم بإقناع الآخر بغضبه بقدر ما يكتفي بالوعيد، فهو لا يقتل خصمه إلا نادرا، بل يكتفي بإظهار قبضة يده. فالغضب

(1) Maurice Merleau-Ponty, Le visible et l'invisible, Op. cit, p265.

(2) Ibid.

(3) Maurice MERLEAU-PONTY, La prose du monde, « texte établi et présenté par Claude Lefort », Éditions Gallimard, Paris, France, 1969, p101.

(4) Maurice Merleau-Ponty, Sens et non-sens « le cinéma et la nouvelle psychologie », Op. cit, p68.

(5) Ibid., p67.

هنا لم يعد حدثا روحيا مخفيا في أعماق روح، إنما كيفية معينة للتعامل مع العالم والآخرين؛ سلوك مرئي عبر حركات على الوجه ومفهوم من الخارج».[1] فالآخرون بصفة عامة هم بالنسبة لنا أسلوب معيّن للتصرّف، كيفية معينة للتعامل مع الوضعيات وما يشكل صعوبة بالنسبة لإدراك الآخر هو القدرة على تحليل أسلوب كل إنسان ومنحه الصيغة الصحيحة، التي تعبّر عن كيانه الحقيقي. إن علم السلوك الذي نمتلكه، يقول مرلو-بونتي: «يذهب أبعد مما نتصوّر، فإذا ما عرضنا على أشخاص –دون سابق إشعار- صور وجوه عديدة لأشخاص، وهياكل بشرية، ونماذج لكتابات، وتسجيلات لأصوات، ونطلب منهم تجميع وجه مع هيكل وصوت وكتابة، فإننا سنكتشف أن التجميع، وبصفة عامة، يكون صحيحا، أو على أقل تقدير أن التجميع الصحيح يكون أكثر من الخاطئ. كتابة «ميشال أونج Michel-Ange» أسندت إلى «رافاييل Raphaël» في 36 حالة، لكنها أسندت بشكل صحيح في 221 حالة. وهذا دليل على أنه يمكننا التعرّف على بنية ما موحِّدة للصوت، وللخِلقةphysionomie ، وللحركات والمظهر والهيئة لكل شخص، فكل شخص ليس إلا تلك البنية أو تلك الكيفية للوجود في العالم».[2]

3 - السينما كنموذج لوصف الإدراك البيجسدي:

ليس غريبا إذن أن يولي مرلو-بونتي اهتماما خاصا للسينما، كونها الأقدر من بين الفنون الأخرى على التعبير عن الإنسان من خلال سلوكه المرئي. ويظهر ذلك بوضوح من خلال المقارنة بين الرواية والسينما، أي بين الإدراك الذي يحصل عن طريق اللغة والآخر الذي مصدره الصورة والحركة. فإذا أراد الروائي وصف الغضب أو الغيرة، فهو يقوم بذلك من الداخل. «بيار Pierre يشعر بالغضب يتصاعد. فهو بالكاد يستطيع التعرّف على ما حوله. وجه غريمه يتحدّد على سحابة مضيئة. العالم كلّه ينحصر في تلك الابتسامة المقيتة التي تزدريه...إلخ. أما في السينما، فإن بيار جالس مقابل غريمه، يتحدثان بهدوء. تدخل المرأة الحبيبة، وفجأة تتغيّر اللهجة. تَودّد يظهر بين المرأة والغريم، بيار يريد المحافظة على وضعه، فيبدأ بالحديث أكثر وبصوت عالٍ، يفتقد للّهجة المناسبة، فهو يريد

(1) مثال الغضب هو أحد الأمثلة التي بسط بها مرلو-بونتي أفكاره حول «الإنسان منظورا من الخارج» في إحدى النقاشات الإذاعية سنة 1948. أنظر:

François Albera, Maurice Merleau-Ponty et le cinéma, Op. cit, p13.

(2) Maurice Merleau-Ponty, Sens et non-sens, Ibid., pp66-67.

أن يسيطر».[1]

الغضب أو الغيرة تظهران في السينما من خلال التصرفات، وعبر الصورة والحركة ونحن نفهمها أحسن من لو أنّ الروائي يصفها لنا كما يُشعره بها بيار في المثال. فالسينما تُظهر لنا الفكر في الحركات، الإنسان في التصرفات، العقل في الجسد.

من أجل ذلك كان «الفيلم يُدرك ولا يفكر»[2] بالنسبة لمرلو-بونتي، ومن أجل ذلك أيضا كان علم النفس الجديد الممثل في النظرية الجشطلتية، خير معادل للسينما كونهما يعملان على حدّ سواء على تقديم مفهومية جديدة عن إدراك الآخر. ذلك أن علم النفس الكلاسيكي كان يقبل بلا تحفظ، التفريق بين الملاحظة الداخلية أو الاستبطانية والملاحظة الخارجية. الأحداث النفسية مثل: الغضب، الخوف لم يكن بالإمكان معرفتها إلاّ من الداخل، أي من طرف ذلك الذي يشعر بها فقط. لقد كان من البديهي لديهم أنه ليس بالإمكان معرفة، من الخارج إلاّ الرموز الجسدية للغضب أو الخوف، وبأنه لترجمة تلك الرموز يجب اللجوء إلى المعرفة التي لدينا عن الغضب أو الخوف بداخلنا وعن طريق الاستبطان. بينما علماء النفس اليوم فإنهم لا يهتمون لشأن الاستبطان، كونه يكاد لا يقدّم شيئا. فإذا أردت دراسة الحبّ أو الكراهية عن طريق الملاحظة الداخلية، فإنني لن أجد الشيء الكثير لأصفه: قليل من الجزع، وقليل من خفقان القلب، وبالجملة اضطرابات تافهة ليس لها أن تكشف لي عن ماهية الحب ولا الكراهية. فكلما استطعت أن أصل إلى ملاحظات مهمة، فإن ذلك يكون ليس فقط عن طريق مطابقة مع إحساسي، إنما هو أنني قد نجحت في دراسته كسلوك، كتغيير لعلاقاتي مع الآخر ومع العالم، وأنني استطعت تفكيره كما أفكر سلوك شخص آخر، حيث أجد نفسي له شاهدا.[3]

الخاتمة:

في النهاية يمكن أن نلخّص في عبارات، الإجابة عن تلك الأسئلة التي طرحت في الأعلى عن الكيفية التي تُعلمنا بها السينما معرفة الآخر.

(1) François Albera, Maurice Merleau-Ponty et le cinéma, Ibid., p14.

(2) Maurice Merleau-Ponty, Sens et non-sens, Ibid., p72.

(3) Ibid., p65.

بداية، إن المعنى الذي يحمله الأنا والآخر كما تمّ الكشف عنه عند مرلو-بونتي، ليس هو المعنى ذاته الموجود في الفكر التقليدي، الذي يجعل من الإنسان كيانا ميتافيزيقا ممثلا عبر وعيه، إنما الإنسان الذي تجتمع فيه الروح والجسد. وأكثر من ذلك، جسده يمثله أكثر إذا ما نظرنا إليه من منظور فلسفي فينومينولوجي. لذلك نجد أن البيذاتية تأخذ في فكر مرلو-بونتي معنى البيجسدية، تعبيرا عن الصلة البدئية والأولية، التي تشهد عن انفتاح العالم. هذا الانفتاح الذي يبلغ منتهى أصالته وصدقه عندما يكون عن طريق الجسد، وبلغة الحركات والتصرفات والسلوكات. كلّ ذلك داخل بنية شكلية تحمل عنوان النظرية الجشطلتية.

إنّ السينما كنموذج اختاره مرلو-بونتي لشرح كيفية إدراك الآخر، تعلّمنا أن الإنسان يمتلك قدرة عجيبة على إيصال واستقبال المعنى عن طريق ما يشبه عمليتي التركيب والتقطيع montage et découpage السينمائية؛ فهو يستطيع التكهن عن اللحظة المناسبة، التي تعطي فيها الصورة كامل طاقتها، أو أنها بحاجة لأن تزول أو تنتهي أو يستعاض عنها بغيرها، سواء بتغيير الزاوية أو المسافة أو المجال.

إضافة على ما يمكن لفن التصوير أن يقدّمه للفلسفة الفينومينولوجية، باعتبار أنه يكشف عن لحظة النشأة بين الإنسان والعالم، فإن دور السينما يكون من خلال كشفها لعلاقة من نوع آخر. يتعلق الأمر هذه المرّة بعلاقة الإنسان مع الآخر، فهي تساعد على فهم الآلية التي يتم من خلالها فهم الآخر ليس كشيء إنما كذات موازية. وتكمن الخصوصية في أن الآخر لا يفهم فقط من خلال مرئيه، إنما يجب الكشف عن لا مرئيه، والسينما هي ما يتيح هذه الإمكانية، فهي النموذج الأقدر على توضيح الوحدة بين العقل والجسد.

مصادر الدراسة:

- Edmund HUSSERL, Méditations cartésiennes (introduction à la phénoménologie, tr : Gabrielle PEIFFER et Emmanuel LIVINAS, librairie philosophique J.Vrin, 1996.
- José Duarte Penayo, L'institution d'autrui chez Merleau-Ponty :

vers une intercorporéité expressive. Philosophie, Université Paris1, 2016.

- Maurice MERLEAU-PONTY, La prose du monde « texte établi et présenté par Claude Lefort », Éditions Gallimard, Paris, France, 1969.
- Maurice MERLEAU-PONTY, Le visible et l'invisible, éd : Gallimard, Pris, France, 1964.
- Maurice MERLEAU-PONTY, Phénoménologie de la perception, Gallimard, Paris, 1945, Édition numérique réalisée le 3 avril 2015 à Chicoutimi, Ville de Saguenay, Québec.
- Maurice MERLEAU-PONTY, Sens et non-sens, éd : Nagel, 5° édition, Paris, 1966.
- Maurice MERLEAU-PONTY, Signes, Éditions Gallimard, Paris, 1960, Édition numérique réalisée le 20 juin 2011 à Chicoutimi, Ville de Saguenay, Québec.
- Pascal Dupont, Le vocabulaire de Merleau-Ponty, éd : ellipses, Paris, France, 2001.
- Stefan Kristensen, « Maurice Merleau-Ponty, une esthétique du mouvement », Archives de Philosophie 2006/1 (Tome 69). En ligne : http://www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2006.
- إدموند هوسرل، أفكار ممهدة لعلم الظاهريات الخالص وللفلسفة الظاهرياتية، تر: أبو يعرب المرزوقي، جداول للنشر والتوزيع، ط1، 2011.
- إدموند هوسرل، أزمة العلوم الأوروبية والفينومينولوجيا الترنسندنتالية، تر: إسماعيل مصدق، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

فهرس الأبحاث

مقدمة 5

الحياة و الفينومينولوجيا المادية- ميشال هنري قارئا هوسرل.....9
الباحث بودومة عبدالقادر

ارتحال الفينومينولوجيا –ليفيناص الحدس والقصدية الهوسرلية.....23
الباحث يوسف بلعربي

مسرح سارتر و تجاوز اللحظة السيكولوجية.....39
الباحث حلوز الجيلالي

الحياة والجسد التوجه اللاهوتي في فينومينولوجيا ميشال هنري.....51
الباحثة فقير فاطمة الزهراء

الفينومينولوجيا والجمالية عند مالديني.....63
الباحثة هدية نعيمة

السينما لأجل ادراك الأخر عند ميرلوبونتي-البيجسدية في مقابل البينذاتية-.....77
الباحث علام محمد