BibID: 12147642

في التواصل بين الفلسفة والتصوير
هوسرل وكاندسكي

أ.د. محمد محسن الزراعي
مدير المعهد العالي للفنون والحرف
بقابس - الجمهورية التونسية

٢٠٠٤

توجد مسافة بين نص الكتابة ونص الصورة المرسومة، مسافة تظلّ قائمة باستمرار، فالأسلوب يختلف من المكتوب إلى المرسوم، ونمط التعبير يختلف من هذا إلى ذاك، ولكن تلك المسافة وذلك الاختلاف لم يكونا أبدا حججا بيّنة على القطيعة بين أجناس التعبير. فظاهرة "تفجر الكتابة"(Eclatement de l'écriture)، ذاك الحدث الذي تحدث عنه رولان بارت سيفهم في أحد معانيه الأساسية كشكل امتداد المكتوب إلى أشكال أخرى تبدو لنا من الوهلة الأولى غير منخرطة في نظام الكتابة. يضاف إلى ذلك أن مقولة تضافر الفنون تقودنا بدورها إلى التفكير في ضرب من التواصل بين الأجناس والأساليب الفنية. وفي كل الأحوال، فإنّ الخطاب الفني لا يتقيد بحدود جنس فني مخصوص بل هو يُدرَك بوصفه خطابا مكتوبا أو منحوتا أو مرسوما. وعناصر التقاطع بين فعل الكتابة وأسلوبها وفعل الفن وتقنياته تجعل من النص المكتوب يحمل ممكنات رسمه تماما مثلما يحمل التصوير ممكنات كتابته. ومحاولات الرسام التعبير عن رسمه بالكتابة، أو محاولات الفيلسوف التعبير عن فكرته بالتصوير، يكشف لنا أن فعل الكتابة غير منقطع عن فعل التصوير، بل هما متكاملان، يقولان الشيء ذاته.

لقاء الفيلسوف بالرسام

إن لقاء الفيلسوف بالرسام يتأسس على فرضية وحدة منطلق الفلسفة والفن، وحدة الفكرة السامية أو الكلي الذي يوجه مسارات كل منهما. هو لقاء يعكس مدى التواصل بين الكتابة الفلسفيّة والنص الفني عموما ونص التصوير بشكل خاصّ، تواصلا تكون الفلسفة بمقتضاه فنا ويكون الفنّ فلسفة، يتداولان الشيء ذاته رغم اختلاف أسلوب كلّ منهما. فالفن كالفلسفة يعرض حسب هيغل، مضمونا غير واقعيّ، إنّه تفكير وممارسة تشارك أساسا في مسار تمثلات الروح، ولقد كان شللنغ بدوره وهو الذي تخطى التصور الأفلاطوني يذكرنا بأنّ "الفن هو الأرغانون الوحيد الحقيقي والأزلي للفلسفة، وهو في الوقت ذاته المستند الوحيد الذي يكون شاهدا دوما وبصورة لامنقطعة، على ما يمكن أن تعرضه عرضا خارجيا، اللاوعي في الفعل وفي الإنتاج، ووحدة اللاوعي الأصلية مع الوعي. فالفن إذن، هو الشيء الأسمى في الفلسفة". ١ وإذا كان الفن يمثل جنسا ساميا في الفلسفة، فإن كل تواصل بين الفيلسوفي والفنان: هيغل - هولدرين، هيدغير- فان غوغ، مرلوبونتي. سيزان، يعبر عن شكل من حوار الفيلسوف مع موضوع يخصه، موضوع يتحقق ضمن ممارسات وتقنيات قد تختلف عن ممارسات الفيلسوف ولكنه يتضمن قضايا ومسائل فكرية يصعب فهمها خارج مجالات النظر الفلسفي.

ومثال التواصل بين نظريات الفيلسوف الألماني أدموند هوسرل(١٨٥٩ . ١٩٣٨) الترنسندنتالية وتجارب فاسيلي كندنسكي(١٨٦٦. ١٩٤٤) التجريدية يعبر عن تأمل نظري وعن هدف فكري مشترك يُدرك لدى الفيلسوف والفنان في القبلي الذي يكون الحسّ أمارة عليه. وفي تقديرنا فإن

الأفكار الأساسية التي يعرضها هوسّرل في فلسفته وذلك خاصة في الجزء الأوّل من كتابه الأساسي أفكار موجهة(١٩١٣)، تماثل من جهة مضمونها ما يعرضه كندنسكي في فنّه وفي روح ممارسته وهو ما عبّر عنه في معظم أعماله ولاسيما في كتابه الروحي في الفن وفي التصوير بصفة خاصّة (١٩١٢).

يقود ذلك التواصل الذي يبدو في روح النصين وفي مقصدهما إلى محاور مشتركة بين الفيلسوف الترنسندنتالي الذي سخّر معظم جهوده لتأكيد أولوية المحايثة(Immanenceعلى التعالي(Transcendanceوالرسام التجريدي الذي بدت ممارسته الفنية وتنظيره موجّهان إلى تأكيد مقولة "الحياة الداخلية" كعنصر أساسي في الفن. فالكتابان اللذان كانا إلى حد كبير، حديثا في المنهج٢، قد عبرا ولو بشكل ضمني عن هاجس واحد يسمّى عند أحدهما بالاتجاه الترنسندنتالي ويسمّى عند الآخر بالاتجاه الروحي. وبغضّ النظر عمّا إذا كان أحدهما قد قرأ الآخر، أو عما إذا كانت الفنومنولوجيا تقبل النزعة التجريدية ضمن مسلّماتها النظرية، بغضّ النظر عن ذلك كله، فإنّ الوجود المحض الذي يفضي إليه منهج ترنسندنتالية هوسرل هو عنصر يكاد يتماهى مع العنصر الروحي الذي بنت عليه نزعة كندنسكي بقية عناصر الفنّ والجمالية مادام كل منهما يعبّر عن "الحالات الداخليّة" للنفس.

لقد عبر هوسرل عن التماثل بين النزعة الترنسندنتالية و"النزعة الداخليّة" في مواضع عديدة من أعماله وتحديدا من خلال الأمثلة التي عادة ما يتّخذها عناصر مفسِّرة، وقد وضّحه بدقّة ومن خلال حالات التواصل بين الشعر والفلسفة وذلك في إحدى رسائله إلى صديقه الشاعر هيغو فون هوفمنستال ((Hugo Von Hofmannsthal، عندما كشف أنّ الموقف الفنومنولوجي يمكن أن يتعين من الموقف الفني وتحديدا من الموقف الشعري، ويتوضح من داخل الإستيطيقا المحضة التي تُشكّل الماهية الأساسية لكلّ أثر فني، فهو يخاطب صديقه الشاعر الألماني هوفمنستال قائلا: "إنّ "الحالات الداخلية" التي يصفها فنك بصفتها حالات إستيطيقية محضة، أو بالأحرى لا يصفها بالمعنى الدقيق للعبارة، تلك الحالات تمثل بالنسبة لي..شاغلا على غاية من الأهمية: أعني أنّها ليست أهمية بالنسبة إلى صاحب الفن الذي أمثله أنا فقط، بل بالنسبة إلى "الفيلسوف والفنومنولوجي" أيضا "٣, وهو يكشف عن نموذجية القصيدة التي تولّدت عن "المآسي الصغيرة"(Petits dramesالتي يصفها الشاعر هوفمنستال، وهي مآس تبدو طبقا لتحاليل هوسرل نموذجية لأنها تعكس "حالات داخلية"، "حالات جمالية محضة"٤.

يسلك الشاعر مسلك الفنومنولوجي عندما يثبت أن المهمّ في أثره الشعري هو تلك النقلة التي تأخذنا من حالات الشيء المادية إلى حالة من "الحدس الإستيطيقي المحض" الذي يستبعد كل موقف عالمي وكل إحالة طبيعية إلى الموضوعات. فذلك الحدس الإستيطيقي الذي يشكّل أصل

التجربة الفنية يتحصّل من الممارسة الفنومنولوجية والمنهج الفنومنولوجي عينهما، فهوسرل يؤكّد التقاء منهجه الفنومنولوجي بمنهج الفنان من جهة أن كلّ منهما يقضي باتّخاذ موقف محايد "تجاه كل موضوعية، ومنفصل ماهويًا عن الوضع "الطبيعي""، ... وينقلنا ... إلى فن إستيطيقي محض"، ٥ وتفسر تلك المهمة من خلال عناصر باتت أصلية لدى كل منهما: "فهما يتّحدان في "ردّ كل وضع وجودي"، أي وضع تعالي الموضوع "خارج مدار الاهتمام". إن الإبوكيه ذاتها، تحقق إذن... أساس الفنومنولوجيا تماما مثلما تحقق أساس الفن"، ٦ لم يكن لقاء هوسرل بالفن الحديث إذن، عرضيا بل كان "لقاء أساسيا"٧، تحفزه مهمة واحدة يفترض أن ينجزها الفنومنولوجي والفنان.

لقد بادر بعض الباحثين إلى التأكيد على وجود توافق بين الاتجاه التكعيبي والفنومنولوجيا: "فالمهمة ذاتها قد اكتملت ماهويا، في الفنومنولوجيا وفي التصوير التكعيبي، أو بالأحرى صار التصوير التكعيبي فنومنولوجيًا"٨، ولكن تلك الوحدة لم تفترض فقط في الفن الكلاسيكي ذى الطابع الشكلاني ((Figuratifالذي استند إليه هيدغير في تحديد أمثلته الفنية من خلال "المعبد الإغريقي" و"أحذية فان غوغ"٩، بل تعينت من خلال تجارب معاصرة للفن، ستتكشف مع مالديني ومرلوبونتي خاصة من خلال أعمال سيزان، ويمكن افتراضه بصورة أوضح مع هوسرل من خلال أعمال كندنسكي: فالفنومنولوجيا والفن الحديث تجمعهما مسائل قد تكون متعددة، ولكنها تستند "إلى نقطة محور، سلوك محدد، فعل معين، ... وضعه هوسرل محورا لإجراءاته المنهجية وأسماه- مثلما ورد في رسالته إلى الشاعر هوفمنستال- تعليق "الموقف الطبيعي"، للسلوك العادي تجاه العالم، بواسطة "الرد الفنومنولوجي"، ١٠ فالتعاليم الفنومنولوجية الهوسرلية تأسست على هذا التوجه الذي يؤكد أولوية النظر، فالعالم لا يُرد إلى الأشياء المتواجدة على السطح المادي والمحسوس بل إلى آفاق ينشئها النظر أو الوعي، آفاق يمثل الفن إحدى عناصرها، ولا يكون فيها العالم شيئا أو عالما طبيعيا بل محايثا أي في الذات.

الفنومنولوجيا والفن التجريدي

يبدو إذن، أن المهمّة التي تنجزها الفنومنولوجيا ترنسندنتاليا، والتي تؤكّد أولوية المحايث وتستبعد التفسير الطبيعوي ((Naturalisteتظهر في المهمة التي تُنجز فنيا بواسطة التصوير التجريدي. فالفن التجريدي بصيغه المعلنة خاصة لدى كندنسكي ومالفيتش ومندريان، يجد معنى التجربة الفنية في الروحي، فهو فن يعود بنا، مثلما يرى البعض، إلى الذات، إلى الباطن، ويشكّك في قدرة الحواس على تقديم حقيقة الواقعي، ولذلك فهو يلتجئ غالبا إلى تحقيق شكل من الإعلاء، إعلاء المحسوس، "يسعى الفنّ نحو التجريد لأنّ الصورة المجرّدة وحدها يمكنها إعلاء الواقع"، ١١

وما يميّز هذا الفن كما يقول الباحث ويرونجر(Worringer)، هو قلة ميله إلى محاكاة الطبيعة: "فالدفع الفنيّ الأصيل لا صلة له بمحاكاة الطبيعة. فهو يسعى وراء التجريد المحض

الأفكار الأساسية التي يعرضها هوسّرل في فلسفته وذلك خاصة في الجزء الأوّل من كتابه الأساسي أفكار موجهة(١٩١٣)، تماثل من جهة مضمونها ما يعرضه كندنسكي في فنّه وفي روح ممارسته وهو ما عبّر عنه في معظم أعماله ولاسيما في كتابه الروحي في الفن وفي التصوير بصفة خاصّة (١٩١٣).

يقود ذلك التواصل الذي يبدو في روح النصين وفي مقصدهما إلى محاور مشتركة بين الفيلسوف الترنسندنتالي الذي سخّر معظم جهوده لتأكيد أولوية المحايثة(Immanenceعلى التعالي(Transcendanceوالرسام التجريدي الذي بدت ممارسته الفنية وتنظيره موجّهان إلى تأكيد مقولة "الحياة الداخلية" كعنصر أساسي في الفن. فالكتابان اللذان كانا إلى حد كبير، حديثا في المنهج٢، قد عبرا ولو بشكل ضمني عن هاجس واحد يسمّى عند أحدهما بالاتجاه الترنسندنتالي ويسمّى عند الآخر بالاتجاه الروحي. وبغضّ النظر عمّا إذا كان أحدهما قد قرأ الآخر، أو عما إذا كانت الفنومنولوجيا تقبل النزعة التجريدية ضمن مسلّماتها النظرية، بغضّ النظر عن ذلك كله، فإنّ الوجود المحض الذي يفضي إليه منهج ترنسندنتالية هوسرل هو عنصر يكاد يتماهى مع العنصر الروحي الذي بنت عليه نزعة كندنسكي بقية عناصر الفنّ والجمالية مادام كل منهما يعبّر عن "الحالات الداخليّة" للنفس.

لقد عبر هوسرل عن التماثل بين النزعة الترنسندنتالية و"النزعة الداخليّة" في مواضع عديدة من أعماله وتحديدا من خلال الأمثلة التي عادة ما يتّخذها عناصر مفسِّرة، وقد وضّحه بدقّة ومن خلال حالات التواصل بين الشعر والفلسفة وذلك في إحدى رسائله إلى صديقه الشاعر هيغو فون هوفمنستال ((Hugo Von Hofmannsthal، عندما كشف أنّ الموقف الفنومنولوجي يمكن أن يتعين من الموقف الفني وتحديدا من الموقف الشعري، ويتوضح من داخل الإستيطيقا المحضة التي تُشكّل الماهية الأساسية لكلّ أثر فني، فهو يخاطب صديقه الشاعر الألماني هوفمنستال قائلا: "إنّ "الحالات الداخلية" التي يصفها فنك بصفتها حالات إستيطيقية محضة، أو بالأحرى لا يصفها بالمعنى الدقيق للعبارة، تلك الحالات تمثل بالنسبة لي...شاغلا على غاية من الأهمية: أعني أنّها ليست أهمية بالنسبة إلى صاحب الفن الذي أمثله أنا فقط، بل بالنسبة إلى "الفيلسوف والفنومنولوجي" أيضا "٣, وهو يكشف عن نموذجية القصيدة التي تولّدت عن "المآسي الصغيرة"(Petits dramesالتي يصفها الشاعر هوفمنستال، وهي مآس تبدو طبقا لتحاليل هوسرل نموذجية لأنها تعكس "حالات داخلية"، "حالات جمالية محضة" ٤.

يسلك الشاعر مسلك الفنومنولوجي عندما يثبت أن المهمّ في أثره الشعري هو تلك النقلة التي تأخذنا من حالات الشيء المادية إلى حالة من "الحدس الإستيطيقي المحض" الذي يستبعد كل موقف عالمي وكل إحالة طبيعية إلى الموضوعات. فذلك الحدس الإستيطيقي الذي يشكّل أصل

بعبارة سقراط:"اعرف نفسك بنفسك"" ,٢٦ ذلك يعني أن تجربة الفنان أو إبداعيته تقاس على الداخل أي على القيم الداخلية. إنه مطالب بأن يكشف عن قواه الإبداعية في "الكنوز الداخلية الخفيّة في فنه"، وأن يسهم في "إعلاء الهرم الروحي الذي يدرك السماء" ,٢٧

إنّ فنونا كالموسيقى والأدب والتصوير هي مجالات يتحقق فيها "المنعطف الروحي" فهي مجالات يتحقق فيها الفنطاسمي والخارق للطبيعة واللاطبيعي ولكنها تُحضر حالة روحية وتُغيّب حالة مادية بدون معنى، فهي "تعكس الصورة الغامضة للحاضر، (...) إنها تعكس الظلمة العميقة التي تقترب. إنّها تنغمس في الظلمة هي نفسها وتصبح متشائمة... إنّها تتلهّى عن مضمون خال من روح الحياة الراهنة، وتكرس نفسها لموادّ أو محيطات((environnementsوتفسح المجال واسعا للتوق ولالتماس أرواح مبدّلة" ,٢٨

يقصد الفن بحقّ، غاية روحية عندما يحيّد المادة التي يستخدمها، ويظهرها ضمن أفق صوفي وحدسي يجعل من أدوارها أدوارا رمزية تعكس ما يحصل في الداخل، فهي تُستخدم كما لو أنها رجّع لـ"صدى داخلي(.29"(résonance intérieureويكتشف كندنسكي ذلك الصدى في الشعر وخاصة لدى الشاعر مايترلنك ((Maeterlinckالذي تبدو الكلمة لديه أساس القصيدة. فالكلمة لا تقول الشيء المادي، بل تقول شيئا نابعا من الداخل أي موجودا في الداخل، موضوعا محروما من ماديته((dématérialiséتوقظ لامادية تلك "ذبذبة((Vibrationفي القلب" ,٣٠

وفي منحى يذكرنا بتحليلات هوسرل لأدوار الحدس الأيدوسي، يميز كندنسكي في الشعر بين الكلمة وما تعبر عنه، بين الأشجار "الخضراء، الصفراء، الحمراء" وهي تشكل حالات مادية وتلك التي نحسّ بها عن طريق الكلمة. فما تثيره الكلمة هو حدس الشاعر، أو حذق استعماله لها. فالشاعر لا ينقل الكلمات بل يعيد إنتاجها داخليا. وتلك الإعادة الداخلية هي التي تُسهم في خلق مسافة بينها وبين المادة، أو بينها كشأن يخص الشاعر وبينها كشأن يخص الإنسان العادي الذي لا يقصد من ورائها سوى التسمية المباشرة للأشياء. بتكراره الداخلي للكلمات يفقد الشاعر الكلمة ماديتها ووجهها الخارجي ويظهر قدراتها الروحية النابعة منه، فـ"التكرار الضروريّ لكلمة بشكل داخليّ، مرّتين أو أكثر بصورة متقاربة لا يؤدّي فقط إلى تضخيم الصدى الداخليّ، ولكن أيضا إلى إظهار بعض الطاقات الروحيّة الخفيّة لهذه الكلمة ٣١، بل إنّها أكثر من ذلك تصبح معه مجرّد صوت محض، إذ "تَفقد الكلمة بالتكرار المتواتر المعنى الخارجي الذي يعينها، بل أحيانا يضيع معنى الموضوع المعين الذي أصبح مجرّدا فلا يبقى إلاّ صوت الكلمة مكشوفا" ,٣٢

إنّ لهذا الصوت المحض في القصيدة تأثيرا على سماع النفس، فهو يخاطب النفس مخاطبة فنية وجمالية. وستكون له مرادفات عديدة في بقية الفنون. ففي الموسيقى وهي الفن "الأكثر لامادية"٣٣، ولدى فاغنر((Wagnerوشونبرغ((Sch?nbergوديبوسي (34(Debussyخاصة، يظهر تأثير لامرئي ينتج عن إجراء موسيقي محض، وعن صور روحية، تؤثر على السامع وتثير

اللوحة الغامضة التي لم أكن أرى فيها إلاّ أشكالا وألوانا بينما يبقى موضوعها غير مفهوم. وجدت عندها مفتاح اللغز: كانت إحدى لوحاتي التي أُردفتْ على جانب الحائط. وفي الغد حاولت أن أستحضر، في ضوء النهار، الإحساس الذي شعرت به أمس أمام هذه اللوحة، ولكنّي لم أتمكن من ذلك إلاّ جزئيّا: فحتي من الجانب، كنت أتعرّف باستمرار على المواضيع الحسية وكان ينقصها ضوء الغروب الرقيق. الآن تأكدت: الموضوع الحسّي يؤذي لوحاتي", ١٧

التجريد هو الذي يجعل اللوحة تُرى من الداخل، أو هو الذي يجعل الخارج داخلا إذ "يتعلّق الأمر هنا فعلا بردّ وفق المعنى الفنومنولوجي للكلمة. فكلّ شيء يفترض من خلال مفاهيم تجعل من مجمل مدركاتنا ثنائيّة، دائما، فقصد إحدى الدلالات يرى مسبقا ما هو معطى", ١٨ وكندنسكي يرى أنّ فهم العملية الفنية يحصل عندما "يُنجز ردّ أوّل ... يُظهر معيش الوعي القصدي الأنا بصفته معليا الوعي، وهي مرحلة أولى يمكن أن نصلها بالتعرّف على اللّوحة الموضوعة جانبا بصفتها كذلك. إنّ ردّا ثانيا أكثر تعقيدا يفرض نفسه، فتعليق القصدية هذا، حيث المعيشات التي تبين عن محايثة متعالية ستختزل في معيشات محضة(...) تصادف اكتشاف هذه اللوحة ذاتها بصفتها لامتعيّنا (...) ولامرئيّا", ١٩

هاهنا يتأسس التصوير كقصدية هي تظهر بجلاء من خلال عناصر مكوّنة للوحة، أهمّها ألوانها والتي هي ليست سوى كائنات أو أشكال من المعيش فصلها التجريد عن أشيائها، يقول كندنسكي: "إنّ أوّل الألوان التي أثرت فيّ تأثيرا كبيرا كانت الأخضر الفاتح المليء بالنُسْغ، والأبيض، والأحمر القرمزيّ، والأسود والأصفر الأمغر. هذه الذكريات تعود إلى سنتي الثالثة. رأيت هذه الألوان في مواضيع مختلفة لا أتمثّلها اليوم بوضوح الألوان ذاتها", ٢٠ ولكن الأساسي لديه هو هذا العالم الروحي الذي تبنيه اللّوحة والذي يحيل إلى الداخل ، ذلك ما يمثّل القصد الأساسي الذي أراده كاندنسكي من خلال كتابه الروحي في الفن.

المنعطف الروحي

إن مسار "الإبوكيه الفنومنولوجية"(Epokhé phénoménologique)21قد يفهم ضمن مسار "المنعطف الروحي"(tournant spirituelالذي يتحدث عنه كندنسكي٢٢، لأنه يفضي مثله إلى شكل من الوجود الروحي، أي إلى شكل من "تهديم العالم"(anéantissement du monde)23بلغة هوسرل أو "تهديم ما هو مادي" بلغة كندنسكي٢٤، وهما عمليتان تقودان إلى وجود أسمى تحققه الذات في عودتها إلى ذاتها ويعيّنه الفن من خلال التصوير.

إن ذلك المنعطف يمكن أن يفهم فنومنولوجيا وبطريقة ترنسندنتالية على أنّه عودة إلى الشيء ذاته الذي يظهر في وعي الذات ويمثل أفق تجربتها الخاصة، يُفهم فنيا على أنّه إلزام الإنسان "بأن يمنع نظراته عن الالتفات إلى الأعراض الخارجية وأن يوجّهها إلى ذاته", ٢٥ إننا نجد لدى الفنان "بذور التوق نحو اللاّطبيعيّ، والمجرّد والطبيعة الداخلية، فهو يأتمر، بوعي أو دون وعي،

بعبارة سقراط: "اعرف نفسك بنفسك" ,٢٦ ذلك يعني أن تجربة الفنان أو إبداعيته تقاس على الداخل أي على القيم الداخلية. إنه مطالب بأن يكشف عن قواه الإبداعية في "الكنوز الداخلية الخفيّة في فنه"، وأن يسهم في "إعلاء الهرم الروحي الذي يدرك السماء" ,٢٧

إنّ فنونا كالموسيقى والأدب والتصوير هي مجالات يتحقق فيها "المنعطف الروحي" فهي مجالات يتحقق فيها الفنطاسمي والخارق للطبيعة واللاطبيعي ولكنها تُحضر حالة روحية وتُغيّب حالة مادية بدون معنى، فهي "تعكس الصورة الغامضة للحاضر، (...) إنها تعكس الظلمة العميقة التي تقترب. إنّها تنغمس في الظلمة هي نفسها وتصبح متشائمة... إنّها تتلهّى عن مضمون خال من روح الحياة الراهنة، وتكرس نفسها لموادّ أو محيطات((environnementsوتفسح المجال واسعا للتوق ولالتماس أرواح مبدّلة" ,٢٨

يقصد الفن بحقّ، غاية روحية عندما يحيّد المادة التي يستخدمها، ويظهرها ضمن أفق صوفي وحدسي يجعل من أدوارها أدوارا رمزية تعكس ما يحصل في الداخل، فهي تُستخدم كما لو أنها رجْع لـ"صدى داخلي(.29"(résonance intérieure)ويكتشف كندنسكي ذلك الصدى في الشعر وخاصة لدى الشاعر مايترلنك ((Maeterlinckالذي تبدو الكلمة لديه أساس القصيدة. فالكلمة لا تقول الشيء المادي، بل تقول شيئا نابعا من الداخل أي موجودا في الداخل، موضوعا محروما من ماديته((dématérialiséوتوقظ لامادیته تلك "ذبذبة((Vibrationفي القلب" ,٣٠

وفي منحى يذكرنا بتحليلات هوسرل لأدوار الحدس الأيدوسي، يميز كندنسكي في الشعر بين الكلمة وما تعبر عنه، بين الأشجار "الخضراء، الصفراء، الحمراء" وهي تشكل حالات مادية وتلك التي نحسّ بها عن طريق الكلمة. فما تثيره الكلمة هو حدس الشاعر، أو حذق استعماله لها. فالشاعر لا ينقل الكلمات بل يعيد إنتاجها داخليا. وتلك الإعادة الداخلية هي التي تُسهم في خلق مسافة بينها وبين المادة، أو بينها كشأن يخص الشاعر وبينها كشأن يخص الإنسان العادي الذي لا يقصد من ورائها سوى التسمية المباشرة للأشياء. بتكراره الداخلي للكلمات يفقد الشاعر الكلمة ماديتها ووجهها الخارجي ويظهر قدراتها الروحية النابعة منه، فـ"التكرار الضروريّ لكلمة بشكل داخليّ، مرّتين أو أكثر بصورة متقاربة لا يؤدّي فقط إلى تضخيم الصدى الداخليّ، ولكن أيضا إلى إظهار بعض الطاقات الروحيّة الخفيّة لهذه الكلمة ٣١، بل إنّها أكثر من ذلك تصبح معه مجرّد صوت محض، إذ "تَفقد الكلمة بالتكرار المتواتر المعنى الخارجي الذي يعينها، بل أحيانا يضيع معنى الموضوع المعين الذي أصبح مجرّدا فلا يبقى إلاّ صوت الكلمة مكشوفا" ,٣٢

إنّ لهذا الصوت المحض في القصيدة تأثيرا على سماع النفس، فهو يخاطب النفس مخاطبة فنية وجمالية. وستكون له مرادفات عديدة في بقية الفنون. ففي الموسيقى وهي الفن "الأكثر لامادية"٣٣، ولدى فاغنر((Wagnerوشونبرغ((Sch?nbergوديبوسي (34(Debussyخاصة، يظهر تأثير لامرئي ينتج عن إجراء موسيقي محض، وعن صور روحية، تؤثّر على السامع وتثير

فيه متعة ناتجة عن "جمالية داخلية" حرة وأبدية. ولا يرى كندنسكي في شونبورغ مجرد داعية تحرر بل صاحب نزعة روحية تشكل مستقبل الذوق الموسيقي فـ"موسيقى شونبرغ تولجنا في مملكة لا تكون فيها الأحاسيس الموسيقيّة سمعية بل روحية محضة. هنا تبدأ "موسيقى المستقبل"", ٣٥

فنومنولوجيا الدّاخل أو نظرية المحايثة

المقاربة الفنومنولوجية لنزعة كاندنسكي الروحية وفنومنولوجيا هوسرل يمكن أن تتوضح من باب فهم التعالي ضمن المحايثة، فكل منهما ينخرط في اتجاه هؤلاء الذين عددوا طرق النظر إلى العلاقة بين الداخل والخارج، هؤلاء الذين يظهر لديهم ميل لعدم تصديق "الباحثين في الداخل عن طريق الخارج" أو "أصحاب الحياة الخارجية" ومنهم بعض الانطباعيين. ونؤكّد هنا عبارة "بعض الانطباعيين" لأنّ بعض المتأخرين من هذا الاتجاه قد أدركوا أن موت الطبيعة مصدره نظر أغفل أهمية الداخل في منح الخارج حياة ومعنى. فسيزان رغم انطباعيته، قد أدرك أنّ ما يبدو ميتا من الأشياء في الخارج يمكن أن يرى حيا في الداخل. ولقد أضحى بإمكانه أن يرى وجودا في الأشياء "وجودا في كأس الشاي"، كما يقول كندنسكي:"فهو يتسامى بالطبيعة الميتة إلى مستوى يماثل المواضيع الحية بشكل خارجيّ. فهو يعامل هذه المواضيع معاملته للإنسان، لأنّه يتمتع بهبة رؤية الحياة الداخلية حيثما نظر." ٣٦

لقد عبر سيزان عن الحياة الداخلية بالألوان التي أضفت على موضوعات التصوير صبغة لامادية بل جعلتّها تبدو وكأنها صور أو أشياء مردودة. إن تلك الموضوعات قد خضعت بمعنى ما إلى عملية الرد الفنومنولوجي(.Réduction phénoménologique)فهي قد رُدت إلى حالة تصويرية داخلية "تعطينا شكلا يقبل التحويل إلى صيغ من الصدى المجرّد، تشعّ تناسقا، وتكون في الغالب رياضيّة."، ٣٧

ما يحضر في المشهد التصويري إذن هو صور، أشكال من الفنطاسما تتميز بطابعها التعبيري وبوجهها اللامادي أو المحايد الذي يلزم الرسام بأن لا يتمثل أشياء خارجية، بل أن يقترح أشياء مصورة نابعة من صوت حياته الداخلية وأن يبحث عن مطلبه في تلك الصور بالذات، هكذا كان هنري ماتيس رغم كون" الانطباعية كانت تجري في عروقه" بتعبير كندنسكي ورغم أنّه لم يتحرر من جمالية ظلت قائمة على المواضعة: كان "يرسم "صورا" وكان في تلك الصور يبحث عن الإيفاء بـ"الإلهي"", ٣٨

أولوية "الحياة الداخلية" لدى الرسام التجريدي هي التي تبرر التقارب بين كندنسكي وهوسّرل ، وقد يعود ذلك بشكل أخصّ إلى ما يبدو لدى هوسّرل من نزعة نظرية- تجريدية أو نظر يرى "أنّ "الممارسة" تتأسس دوما على "النظري"" ٣٩ وينتجان عن فهم الأثر الفني استنادا إلى الإبوكيه. ولكن الأهم هنا هو ميل كلّ منهما إلى فهم الإستيطيقا ضمن منطق يراوح بين المعيش

والنّظري أو بين المعيش والفكري في التجربة الفنية. لقد استخلص هانس رينر ساب(Hans Rain-er Sepp) في مقال له حول طبيعة العلاقة بين الفنومنولوجيا وكندنسكي، من منطق الإبوكيه كما يصوغه هوسّرل ثلاث قضايا كبرى: "عملية النفي ذاتها، وكون ذلك النفي المتحقّق لا يسمح برؤية أية موضوعية محدّدة ولكن مبدأ وجود - موضوعي، فهو إذن شيء صوريّ، وأخيرا هذا الشيء الصّوريّ الذي يغطّي مضمونا ذا جنس جديد كلّ الجدّة", ٤٠

ويهمّنا هنا التعرّف على العنصر الصّوري الذي ينتهي إليه الكاتب، لأنّه عنصر قد يشير إلى ذلك المعيش العاطفي الذي تتأسّس عليه "السلطة الموضعة("(pouvoir volitifsمثلما تسميها دستور٤١، أو هو يشير أيضا إلى ما يسمّيه هانس رينر ساب "العنصر الفنّي الخاص"٤٢ لدى كندنسكي. وهو العنصر الذي يمكن تشبيهه بباقي الإبوكيه، عنصر يوجد ولا يُرى، يوجّه الرؤية والنّظر ويحافظ في الوقت ذاته على طبيعته الرّوحية والمعنوية.

مثل ذلك العنصر الإستيطيقيّ والفنّي والذي ينعته هوسّرل بالمحض أو الخالص، سيتحصّل في تجربة كاندنسكي وذلك من خلال تصوّره لسمة التغاير بين ظواهر الفن الحديث وتصوّرات الفنّ التقليدي. فكندنسكي يميّز داخل مشهد اللّوحة التقليدية بين وجه موضوعي يحيل إلى الأشياء المادية أو شبه الواقعية أو يتمثّلها، ووجه روحي وصوري يحيل إلى تشكيلات خاصّة من الصّور والألوان، وهو يكشف أن ذلك التمييز يبدو في اللوحة حيث "يعلو الوجه الأوّل على الثاني. إنّ الشكل واللّون هما الأداتان الموظّفتان في خدمة ما يكون قابلا للتمثّل، فقط هما يعطيان لذاتيهما... خلافا للوجه الأوّل الذي لا يظهر ضمن اللّوحة في بعدها الفيزيائيّ الجسميّ، بل ينقل، إن جاز القول، تمثّل الفنان والمشاهد في أشكال وألوان", ٤٣

فنومنولوجيا اللون

سيكون تصوّر اللّوحة لدى كندنسكي مرتبطا بمشهديها الرّوحي والنظري اللّذين يعودان إلى طبيعة مكوّناتها وأدواتها التي تحيل في الغالب إلى عالم ثان يختلف عن عالم الأشياء المادية. وأولى تلك الأدوات الألوان. إنّ اللّون وهو ما يدور حوله مشهد اللّوحة، ليس جزءا من الخارج رغم كونه يبدو كذلك، فحقيقته "تكمن في كونه انطباعا، انطباعا ذاتيّا بصورة جذرية"، ففي هذا التحديد يلحظ ميشال هنري تصوّرا فلسفيا يعود إلى ديكارت ولكن بصورة أوضح يعود إلى هوسّرل، فاللّون، "قبل أن يكون لحظة من لحظات الشيء أو خاصيته، "لون نوامي (couleur noé-matique)"((cogitatio، فهو انطباع محض، أو هو "شيء فكري" إن للّون دلالة ."مزدوجة، فهو "أوّلا لون أحمر أراه على لوحة الرّسام، ولكنني في الوقت ذاته أقع في خدعة وهم باعتقادي أن مهمّة اللّون الأحمر تتحدد بما أراه على تلك اللّوحة. وفي الواقع إنّ حقيقة اللّون الأحمر إنّما هو الانطباع الذي يخلقه في ذاتي انتشار الأحمر على اللّوحة. فذلك الانطباع هو الذي يشكّل ماهية اللّون الحقيقية", ٤٤

ومن المهم في هذا الإطار تأكيد أنّ التحاليل التي يقدّمها هوسّرل للترابط النوامي-النواسيّ(Noético-noématique)تفسّر إلى حدّ كبير الترابط بين الوجهين الذاتي والموضوعي في اللّون. ثمّة قصدية في اللّون وهي التي تمنع من تصوّره كمعطى فيزيائي. اللّون كالصّوت واللّحن، كلّها موضوعات قد تختلف لأن بعضها يحيل إلى الزماني وبعضها إلى المكاني، ولكنّها تظل موضوعات محايثة وجوهرية. وإذا نحن عدنا إلى تحليلات هوسّرل للحن سنلفي أنفسنا إزاء معطى زماني لا يُفهم إلاّ من خلال منطق تتالي الأصوات الذي يترك في الوعي انطباعات وآثارا لا دلالة لها إلاّ إذا أرجعناها إلى وحدة يقوّمها الوعي وهي اللّحن. فالوعي باللّحن يكون زمانيا قائما على مبدأ تتالي الأصوات وحفظها ، ولكنّه محايث لأنّه يحتاج إلى وحدة ناظمة محايثة هي التي تنتظم بحسبها الأصوات فلا تكون فوضى بل تدلّ على نظام مخصوص هو نظام اللّحن ذاته, ٤٥ ومثلما لا يفهم اللحن كصوت حاضر أو كصوت مندثر ولا يفهم الزمان إلاّ كوعي، فإنّ اللّون لا يجد معناه إلاّ في ذلك الانطباع الذي ينشأ لدينا ومن خلال وحدة تأليفية تكون ذاتية وتكون هي معنى اللّوحة.

وما يمكن تسميته بقصدية اللّون لدى هوسّرل قد ينطبق على ما يسمّيه ميشال هنري لدى كندنسكي بـ"القدرة العاطفية("(Pouvoir émotionnelالتي للألوان والتي تحوّل الخارج إلى الدّاخل، أو التي تردّ التعالي((transcendanceإلى المحايثة إذا نحن استخدمنا عبارات هوسّرل ذاته. إن إثبات أولوية الأشكال والألوان والخطوط في بلورة معاني اللّوحة لدى كندنسكي يؤدّي إلى تأكيد مضامين"حركية حيّة، ومعبّأة بالمعنى" وتأكيد دورهما المتميّز في رسم معالم اللّوحة وجعلها دالّة على شيء ما يمكن أن يكون عينيّا أو مشحونا بطبقات من المعاني. وتلك الصّور والألوان هي التي تجعل من العنصر الفنّي عنصرا تصويريا((Picturalيحمل شيئا ما محايثا له، بل وتجعله بتعبير كندنسكي نفسه حاملا لمعنى باطني وروحي أو ما يمكن نعته بعبارات الكاتب ذاته "صوتية محضة("(Sonorité pureأو "صوتية باطنية" . فتلك الصوتية هي تحديدا ما يُقابل محايثة هوسّرل التي تثبت أن علاقة الوعي بالشيء ليست علاقة بين وجودين متعاليين، بل بين وجود محايث هو الباطن ووجود يوجد لذلك التحايث أو فيه "ومثلما محا كندنسكي نسق علاقات ما هو تصويريّ بحت، علّق هوسّرل (كل تعال لواقعية الوعي). وهكذا يتضح أن للعنصر الفنيّ المحض خاصيّة دالّة دلالة فريدة((Sui generis، شأنها شأن محايثة الوعي", ٤٦

خاتمة

إنّ مقاربة مسائل الفنومنولوجيا على ضوء نزعة كاندنسكي التجريدية تقدّم بلا شكّ فوائد أساسية، فهي تعرّفنا على ذلك الباقي الذي لا نجد تحاليل وافية لوجهه الفني والإستيطيقي في فنومنولوجيا هوسّرل، ثمّ هي تعرّفنا على بعض وجوه مرادفات فلسفة هوسّرل في التراث الفني والإستيطيقي بل في الممارسة الفنية ذاتها. تلك فوائد ستنعكس، بلا شك إيجابا، على ضبط الوجه الإستيطيقيّ والفنّي للفنومنولوجيا. إن التحاليل والمقارنات والحجج التي تطرح لمقاربة العلاقة بين هوسّرل وكاندنسكي، تزيد من فرص إظهار الوجه الفنّي والإستيطيقي كوجه معبّر عن فنومنولوجيا هوسّرل وعن طبيعة إشكاليتها، وهو ما سيكشف من فرص البحث في عناصر التواصل بين ما يرسم لدى الرسام وما يقال في خطاب الفلسفة. التصوير والفلسفة يمثلان شكلين من الممارسة ولكنهما يعبّران عن حقيقة واحدة أو يطالبان في الغالب بها. فما يصوّر يمكن أن يقال وما يقال يمكن أن يصوّر.

لقد ركز هانس رينر سيب في مقاربته للصلة بين هوسّرل وكندنسكي على عناصر التشابه بين عناصر تجريدية كاندنسكي ومجمل الأفكار الفنومنولوجية، ولكن الأهمّ هنا هو تأصيل تلك المقاربة من خلال بحث ممكنات تلك الصلة على ضوء بحث آخر يعنى بإظهار الوجهين الإستيطيقيّ والفني في الفنومنولوجيا وتحديد العنصر الإستيطيقي كعنصر فنمنولوجي له وضع خاص ومتميّز ضمن مجمل التمشي العامّ للفنومنولوجيا.

ويتطلب منا ذلك التنبه إلى ما يلي: إن تفسير الوجود الواعي لدى هوسّرل على ضوء الوجود "الرّوحي" لدى كندنسكي يحتاج إلى مزيد من التدقيق، فالسؤال يظل مطروحا حول مدى مطابقة المنحى التجريدي لدى كندسكي للتحاليل التي يقترحها هوسّرل للفنومنولوجيا الترنسندنتالية لاسيما وأن ما يسمّيه هوسّرل في فلسفته الترنسندنتالية بالوعي ليس وحدة مجرّدة بل وحدة قائمة بذاتها أي مكوّنة لمنطقة وجود مقابل للوجود العالمي، وهي وحدة يفسّرها في الغالب، لا بصفته محبّا للفنّ أو "صديقا" له، بل بصفته عالما أو صاحب فلسفة هي بمثابة علم صارم. يضاف إلى ذلك عناصر أخرى تظهر كمصاعب أساسية أمام تلك المقاربات، وتتمثّل خاصّة في إصرار هوسّرل على تمييز الفنومنولوجيا من النزعات التجريدية والنزعات الفكرية الخالصة وعلى عدم تعيين باقي "الإبوكيه" كعنصر مجرّد.

إن الموقف الإستيطيقي والفنّي سيكون مغايرا، من جهة التمشّي، عن الموقف النظريّ والموقف التجريديّ، فهو يضعنا هكذا وبصورة تكاد تكون مفاجئة ضمن لحظة التنزيه أي ضمن واقع الإبوكيه أكثر مما يضعنا أمام تجريد تدريجي ينقلنا من الطبيعي إلى المجرّد.

الهوامش:

1 Schelling(1978), Système de l'idéalisme allemand, trad. C. Dubois, éd. Peters, Louvain, p.259.

2 حول أولوية المنهج لدى كاندنسكي انظر التوضيحات التي قدّمها فيليب سارس بمناسبة ترجمته كتاب كاندنسكي(١٩٨٩): Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier, éd. Denoël, p.29.

3 Husserl(1991), »Lettre à Hofmannsthal«, trad . Eliane Escoubas, In La part de l' il, N*7, p.13.

٤ هوسرل، "رسالة إلى هوفمنستال"، نفس المعطيات السابقة، ص. ١٣.

٥ هوسرل، "رسالة إلى هوفمنستال"، نفس المعطيات السابقة، ص. ١٣.

٦ إليان أسكبا، المقال السابق، ص. ١٩٠.

7 Escoubas Eliane, »L'épokhé picturale Braque et Picasso « In La part de l' il, Ibid, p. 189.

٨ إليان أسكبا، المقال السابق، ص.ص. ١٨٩-١٩٠ .

٩ من المعلوم أن هيدغير في مقاله "أصل الأثر الفني" اتخذ من فان غوغ فنانا حاملا لمهمة فنومنولوجية أي أنطولوجية، فالفنومنولوجيا لديه تجد في الأثر الفني الشكلاني ما يقابل معانيها الأنطولوجية.

10 Kandinsky, Husserl, Zen", In la part de l' il, p.p. 205-206. »; Hans Rainer Sepp

11 Alain Bonfand(1995), L'art Abstrait, Paris, PUF(Que sais-je ?), 2ème éd., p.7.

12 Worringer(1978), Abstraction et Einfülhung, Trad. Par E. Martineau, éd. Klincksieck, p.75

١٣ المصدر السابق.

14 Charles-Pierre BRU(2000) : Esthétique de l'abstraction: Essai sur le problème actuel de la peinture, Paris, L'Hrmattan, p.79.

١٥ هوسرل، "رسالة إلى هوفمنستال"، نفس المعطيات السابقة، ص. ١٣.

16 Michel Henry(1988). Voir l'invisible, éd. François Bourin, p.29.

17 Kandinsky : Regards sur le passé, trad. J.P.Bouillon, éds Hermann, p.169

18 Alain Bonfand : L'art abstrait, Op. cit, p.12

١٩ المصدر السابق ص. ١٢.

20 Kandinsky, Regards sur le passé, trad. J.P. Bouillon, éds. Hermann, p.87

٢١ مصطلح الإبوكيه هو مصطلح إغريقي ويعني تعليق الحكم ، وهو من المفاهيم الأساسية لدى هوسرل، وقد وظفه للدلالة على المنهج الذي يحيد الوعي عن الأشياء الطبيعية والمظاهر

الخارجية ليعيده إلى ذاته، إلى حالته المطلقة والمحضة.

٢٢ أُنظر كتابه: الروحي في الفن، نفس المعطيات السابقة، ص. ٧٩ .

٢٣ هوسرل، أفكار موجهة، ج١ ، ، الفقرة ٤٩ .

٢٤ الروحي في الفن، نفس المعطيات السابقة ، ص. ٩٥ .

٢٥ نفس المرجع السابق، ص. ٧٩ .

٢٦ نفس المرجع السابق، ص. ٩٧ .

٢٧ نفس المرجع السابق، ص. ١٠١ .

٢٨ نفس المرجع السابق، ص. ٧٩ – ٨٠ .

٢٩ نفس المرجع السابق، ص. ٨٠ .

٣٠ نفس المرجع السابق، ص. ٨٢ .

٣١ نفس المرجع السابق، ص. ٨٢.

٣٢ نفس المرجع السابق، ص. ٨٣.

٣٣ نفس المرجع السابق: ص. ٩٨.

٣٤ يكشف كاندنسكي لدى هذا الموسيقي الذي كان مصنّفا ضمن التيار الانطباعي، نزعة روحية تجريدية من خلال ما يمكن أن يلاحظ في رفضه لتيار الموسيقى المبرمجة Musique à pro-gramme) ذات الاتجاه الواقعي (انظر نفس المرجع السابق، ص. ٨٧–٨٨).

٣٥ نفس المرجع السابق، ص. ٨٩.

٣٦ نفس المرجع السابق، ص. ٩١.

٣٧ نفس المرجع السابق، ص. ٩٢.

٣٨ نفس المرجع السابق، ص. ٩٣.

39 Françoise Dastur(1991), »Husserl et la neutralité de l'art«, in la part de l' il, n*7. p.21

٤٠ هانس رينر سيب، نفس المقال السّابق، ص. ٢٠٦.

٤١ فرنسواز داستور، نفس المقال السّابق، ص. ٢١.

٤٢ هانس رينر سيب، نفس المقال السّابق، ص. ٢٠٧.

٤٣ هانس رينر سيب، نفس المقال السّابق، ص. ٢٠٦.

٤٤ أُنظر مقال ميشال هنري، "الفنّ وفنومنولوجيا الحياة"، نفس المعطيات السّابقة، ص. ٥.

٤٥ يذكّر هوسّرل في كتابه دروس حول الوعي الفنومنولوجي بالزمان بما يلي: إن كلّ إحساس باللّحن "يقتضي أن كلّ إحساس بالصّوت، مباشرة بعد اندثار المثير الذي أنشأه، إنّما يوقظ من تلقاء ذاته تمثّلا مشابها له ومزوّدا بتعيّن زماني، وبما أنّ هذا التغيير الزماني يتغيّر هو نفسه باستمرار، فإنّه يكون من الممكن تمثّل لحن ما"

٤٦ هانس رينر سيب، نفس المقال السّابق، ص. ٢٠٧ .