فينومينولوجيا الصورة:
دراسة في تداعيات اللوحة في النص الفلسفي

أ.د.أحمد شيال غضيب(*)
زهراء ماجد مزعل

الملخص

لم تعد اللوحة التشكيلية ربيبة الفن وحسب، بل صار لها حضوراً ممنهجاً في النصوص الفلسفية وخاصة عند فلاسفة الاتجاه الفينومينولوجي المؤسس على مبادئ البحث وتحليل الظواهر المعاشة، فبعد ان كان الشعر والموسيقى هي الفنون المفضلة للفلسفة، صار للوحة ذات الاهمية والمكانة لا من منطلقات استطيقية وحسب، بل بوصفها موضوعاً قابل للادراك ومعياراً جمالياً لأثبات موقف ما، ومن هنا اخذنا نتتبع في البحث الاسباب التي جعلت اهتمام الفلاسفة ينصب على مصور دون اخر وعلى لوحة دون غيرها، والبحث في مساهمة المرجعية الفكرية للفيلسوف في انتقاء اللوحة؟ .

الكلمات المفتاحية: النص الفلسفي، اللوحة، ال فينومينولوجيا،الفيلسوف،الفنان،وعي الصورة.

المقدمة

تعد اللوحة واحدة من الموضوعات الجمالية، التي من خلالها ينكشف لنا جزء من نواحي هذا الوجود و الفنان لا يقل شأناً عن العالِم والفيلسوف في تحليل العالم وسبر اغواره، فريشته هي الاداة التي تكشف بطريقة تجريدية وجمالية عن حقيقة ما تلتقطها عين الفنان وترسمها يده، ولذلك قام الفلاسفة بسحب بعض الفنانين واعمالهم الفنية الى مخدع الفلسفة، فكان الرسام الايطالي رافائيل فنان هوسرل و فان كوخ هو فنان هايدغر، وسيزان نموذج ميرلوبونتي، فكان القصد من وراء هذه الدراسة بيان مسألتين : الاولى هي الوقوف على مكانة اللوحة في النص الفلسفي والذي يتداخل بالضرورة مع خصوصية النص بالسؤال عن ماهية الموضوعات الملائمة له، وهل يخضع لمنهجية معينة أم أن اشكالية الوجود التي لا ينفك عنها تجعله مفتوحاً على مناح عدة، والثانية الكشف عن مدى التداخل الذي يحدث ما بين المنهج والخلفية المعرفية التي يستند اليها

(*) الجامعة المستنصرية/ كلية الاداب- قسم الفلسفة

الفيلسوف، وسبب اختياره لفنان ما دون آخر ولقراءة لوحة معينة دون غيرها. وقد اعتمدنا في هذه الدراسة على استعمال منهج التحليل المقارن في البحث عن العلاقة ما بين الفلسفة والفن، وتوظيف الفلاسفة الممنهج لمجموعة من اللوحات وسحبها الى ميدان الفلسفة.

وقد توصلت الدراسة الى إن موضوع اللوحة بوصفه مادة فلسفية، مثلت ضرورة ابستمولوجية بفعل الفهم المنهجي لسيميولوجيا اللوحة من قبل الفلاسفة بمعزل عن قراءات مؤرخي الفن، إذ تمتاز القراءة الفلسفية للوحة ببعد انطولوجي يكشف فيه عن ما هو مختلف ومتميز فيما هو مألوف كتلك الرمزية التي فسرها هايدغر في احذية فان كوخ.

مدخل مفاهيمي

اولاً : مفهوم الصورة

المعنى اللغوي : تمتد كلمة صورة Image بجذورها الى الكلمة اليونانية القديمة أيقونة Icon. والتي تشير الى التشابه والمحاكاة، وترجمت الى Imago في اللاتينية، و Image في الانجليزية وقد ادت هذه الكلمة ودلالاتها دوراً مهماً في فلسفة افلاطون، وكذلك في تأسيس كثير من أنظمة التمثيل او التمثل للافكار والنشاطات في الغرب[١] .

كما يوجد رأي اخر حول الاشتقاق اللغوي للصورة Image وهو " ان اي محاولة لأستيعاب ((فكرة الصورة)) محتوم عليها ان تواجه مشكلة التفكير المتواتر، لان فكرة (الفكرة) ذاتها مرتبطة بمفهوم الصورة. ((الفكرة)) (Idea) مصدرها الفعل الاغريقي (يرى) وكثيراً ما يتم ربطها مع مفهوم (eidolon) اي ((الصورة المرئية)) التي كانت اساسية لعلم البصريات ونظريات الادراك القديمة "[٢]، ومن ضمنها واهمها نظرية افلاطون في المثل، التي تمتد جذورها الى الكلمة اليونانية أيدوس [*]، والأيدوس هو " المظهر الذي يتخذه شيء ما. يظل البصر اذاً في أصل كل معاني الكلمة : فـ"الأيدوس" هو الشكل المنظور...وثمة ها هنا،حسب (دياس)،ترئية (تصور) للمعقول،واستدراج اعلاءات متتالية للنظر (التأمل)، وتحويل افلاطوني للمنظور الى المعقول،وكلمة أيدوس نفسها تحتمل مثل هذا التحويل"[٣]. إن ما تقدم من تلك الاشتقاقات اللغوية لمفردة الصورة، اي بوصفها محاكاة، ومرة فكرة واخرى مظهر، اقول ان جميعها تتحد في دلالة واحدة، للصورة وهي انها نسخة عن شيء ما.

المعنى الاصطلاحي: تعرف الصورة عند افلاطون بأنها « العلة الماهوية لجميع الاشياء الاخرى،وأن الواحد هو العلة الماهوية للصور او المثل»[٤]. وقد استمرت هذه الدلالة للصورة حتى العصر الحديث، لأنه وبفعل التطورات التقنية وسيادة المرئي صارت تدل على انها « اعادة إنتاج طبق الاصل، او تمثيل مشابه لكائن او شيء ما. ويحيل اصل المصطلح الاشتقاقي على فكرة النسخ والمشابهة والتمثيل والمحاكاة»[٥].كما جاء في قاموس روبير الفرنسي.

ثانياً : النص

وهو مصطلح يحل محل العمل الادبي فيصير معناه اثراً للكتابة، ويستخلص تعريف النص من ميثية التمثيلية اذ لا يفكر فيه الا من خلال ادبيته وفضائه الخاص، وتقترح الفيلسوفة

كريستيفا بأن يتم تعريف النص بالاستناد الى مكوناته الرئيسية والتي تحددها على انها: المقولات اللسانية و طوبولوجية الفعل الدال بحيث تصبح الدلالة هي هذا التوليد[٦]. وبذلك فأن عبارة النص تشمل كل ما هو مكتوب بمختلف اتجاهاته وموضوعاته وقد وجدنا انه من اللازم بيان خصوصية النص الفلسفي وماهي مبررات اعتبار اللوحة موضوعاً فلسفياً بمعنى ما الذي يجعلنا نقول عن كلام مكتوب انه فلسفي ما هو المعيار في ذلك؟ هل لأنه كُتب من قبل فيلسوف ما ؟ ام انه يحتكم بالاساس الى الموضوع الذي يناقشه؟ وهذه التساؤلات ستقودنا الى تساؤل اخر، وهو ما الذي يجعل الفيلسوف يختار لوحة محددة على اخرى ليقوم بتحليلها وضمها الى نصيات الفلسفة ؟ تلك الاطروحة هي التي ستكون محور بحثنا.

وللأجابة عما طرح من اسئلة سنجد هنالك غموضاً في ما الذي نعنيه بالنص الفلسفي، اي ليس هنالك اتفاق على مكونات النص الفلسفي ومعاييره. فإعتماد المفكرين على معيار -الفيلسوف المؤلف- سوف يسقط حالما نرى ان إنتساب النص الى فيلسوف معين، ليس شرطاً كافياً لأعتباره نصاً فلسفياً، لأن تلك الرؤية ذات بعد اجرائي فإبن سينا مثلاً نجده يؤلف نصوصاً طبية ايضاً، اما عن سقراط فلم يكتب حرفاً وكل ما وصل إلينا عنه هو عن تلميذه افلاطون، الذي يكتب بنسق حواري تجعله ديناميتيه اقرب الى الاسلوب الادبي-المسرحي من الفلسفة[٧].

فلا الفيلسوف المؤلف ولا الاسلوب في الكتابة ولا الموضوعات المطروحة في النص، يمكن اعتبارها معياراً لتحديد هوية النص ما اذا كان ينتمي الى دائرة الفلسفة، فالفلسفة لم تعد مقتصرة فقط على موضوعات الانطولوجيا التي تهتم بدراسة وتحليل ظواهر الوجود، ورد هذه الكثرة والتنوع الى مبدأ واحد بل دخلت عليها عدة موضوعات اخرى ما بين سياسية واجتماعية وفنية وادبية، وقد وصل هذا التواشج الى الذروة مع الفلسفة المعاصرة، إذ ظهرت عدة فروع للفلسفة كالفن والاخلاق والسياسة والادب الفلسفي وفلسفة اللغة والعلم، واخرها التي تعتبر معاصرة لنا اليوم هي فلسفات العيش المشترك، بمعنى اخر ان النص الفلسفي لم يعد مقصوراً على مناقشة ظواهر العالم الخارجي، بل اخذ يتداخل مع نتائج العلوم الاخرى. وهذا ما يسميه فتحي التريكي بالخطاب الخارجي للفلسفة، الذي يعمل على التداخل مع العلوم والمعارف الأخرى[٨].

وعي الصورة - إدموند هوسرل

يعد الفيلسوف الالماني هوسرل(١٨٥٩-١٩٣٨م) صاحب التأثير الاكبر على الفكر الغربي في النصف الاول من القرن العشرين، ويعود ذلك الى المنهج الفلسفي الذي ابتكره وعدل عليه وهو المنهج الفينومينولوجي، فعلى الرغم من تاريخية وقدم هذا المنهج في الدراسات الفلسفية الا ان هوسرل هو اول من استعمل هذه اللفظة للدلالة على منهج فكري واضح المعالم، حتى مثل منطلقاً لحقبة فكرية جديدة تركت اثارها الواضحة على الفلسفة الوجودية، ومن الفكر الوجودي عبرت منهجية هوسرل الى العلوم الإنسانية[٩].

وقد اهتم هوسرل بمسألة تقليدية في الفلسفة الا وهي العلاقة ما بين الذات والموضوع، والتي يتردد صداها عند افلاطون، الا ان ما يميز معالجات هوسرل الفينومينولوجية انها

ممتزجة مع مبادئ سايكولوجية تلقفها من مرجعياته الفكرية، وعلى وجه الخصوص استاذه فرانز برنتانو(١٨٣٨-١٩١٧) حتى انه قد طور من نظريته، لتشمل السؤال عن الكيفية التي تتم بها عملية الادراك ولم يقف فقط عند نقطة بيان العلاقة بين الذات والموضوع. وهذا هو التوجه الجديد الذي جاء به، أي مخاطبة الافعال الادراكية الذاتية، والنظر اليها على انها ظاهرة يتعين وصفها، وهذه الانطلاقة التي تعتبر فعل الادراك متسماً بطابع قصدي تتوجه من خلال قصدية الادراك الى كلٍّ من الادراك والمدرك، على انهما مجملان في وحدة تتبدى من خلال الوصف[١٠].

ولذلك قامت فينومينولوجيا هوسرل على خطوتين مترابطتين، الا وهما التعليق و يطلق عليها هوسرل اسم الايبوخية، اي تعليق الحكم والتي تعني انه على البحث الفلسفي والعلمي واي بحث اخر، ان يبدأ بدون اية فروض او احكام مسبقة، اي استبعاد كل الفروض والنظريات، التي جاء بها العلماء والفلاسفة لتفسير الظاهرة، التي هي موضوع البحث وان وظيفة الايبوخية، تكمن في كونها تجعل المُدرك، في حالة مواجهة مع الشيء المراد ادراكه من دون اي الية متوسطة سيجد نفسه هكذا امام الاشياء، و الرد الماهوي يعني به رد الاشياء الى ذاتها، بعد ان تراكمت عليه طبقات، واوجه ثقافية ولغوية وفلسفية وايديولوجية، ليست من صلبه او من جوهره، فوظيفة الرد الماهوي هي استمرار لمرحلة التعليق، لأنها ستسهم في استبعاد كل الفروض السابقة، عن الظاهرة بالعودة الى ماهية الشيء ذاته، وهذه العودة تتحقق لأنها مقصودة من الوعي، او قصدية الوعي، وبذلك فالمعادلة المعرفية التي نستخلصها وفقاً لمنهج هوسرل الفينومينولوجي، هي وجود قطبين، ذات فارغة المحتوى قبالة موضوع يكشف عن صورته أمامها[١١].

وبذلك نصل الى ان هوسرل يضع للمعرفة بعدين احدهما طبيعي، اي في توجه الوعي نحو الاشياء، والثاني تأملي والذي سيكون مدخلاً لعرض نظرية هوسرل في الصورة- وعي الصورة، فهو نستطيع ان نطلق عليه للتقريب معرفة داخلية.اي محاولة الوعي في فهم عملية الادراك وتفسير الكيفية التي تتم بها المعرفة، وكأن هوسرل يصنع صورة للوعي أمامه على لوحة ما، ويتخيل شكله، ونظامه، وحركته فيزيائياً، فيصل الى نتيجة مفادها ان موضوع الفينومينولوجيا بوصفه منهجاً ليس همه الوحيد هو ادراك الاشياء في العالم الواقعي، بل هو يتوجه ايضاً الى ظاهرة الوعي، وهذا ما يسميه هوسرل قطاع الكينونة الخالصة، الذي يحول فيه الادراك الى ظاهرة لفعل تأملي جديد، بحيث لن يصبح اهتمامي منصباً على إدراك الظاهرة، في الواقع بل في تأمل فعل إدراكها[١٢].

وكما ذكرنا ان الموقف التأملي اي التأمل في عملية الادراك، هو مدخلنا لفكرة الصورة عند هوسرل، من حيث علاقتها بالفينومينولوجيا من جهة، والاستطيقا من جهة اخرى، والسؤال الذي يقدم هنا هو: كيف تكون القصدية الفينومينولوجية استطيقية؟ اي كيف تتم قراءة الجماليات والعمل الفني فينومينولوجيا؟ وللاجابة عن هذه التساؤلات، سيكون محور بحثنا هو في مصطلح وعي الصورة، الذي أردفه هوسرل في كتابه (الخيال، وعي الصورة، الذاكرة) وهو يشير الى معانٍ استطيقية، يراد بها الكشف عن الطريقة

التي يتم بها اعمال الفينومينولوجيا في الاعمال الفنية، ومن جانب اخر، يريد هوسرل ان يبين لنا كيف تؤثر تلك الاعمال على وعي المُدرك، وماذا تخلق من عوالم بداخله، حتى انه اطلق عليه تسمية وعي الصورة، وسنرى كيف سيصنع هوسرل لهذا الوعي، عالمه الخاص، الذي يتجه مباشرة بوعيه الذاتي وزمانه، وابعاده الخاصة ايضاً، نحو العمل الفني – نحو اللوحة بشكل ادق.

وبذلك فقد اخذت فكرة الصورة حضوراً ممنهجا، في فلسفة الوعي لديه، وخاصة في الفترة المتأخرة منها، فقد خصص لها سلسلة من المحاضرات، تحت عنوان الخيال ووعي الصورة عام ١٩٠٤م، وقدم فيها تحليلاً غنياً عن الوجود الواقعي للظواهر، والوعي بالزمن، معبراً عنها بمصطلح اعادة العرض والذي هو نوع من الخبرة التي يتمتع بها المرء عند النظر الى اللوحات، والمنحوتات، والصور الفوتوغرافية، والعروض المسرحية وماشاكل، وقد مثلت مسألة العرض واعادة العرض قضية اساسية في فينومينولوجيا الوعي لديه[١٣].

انها دعوة تتاح للفعل الادراكي بعدم تقيده بزمان ولا مكان محددين، وذلك هو فضاء الفينومينولوجيا فالاستحضار الذي يتحدث عنه هوسرل، انما هو وظيفة الصورة الاساسية في احياء الصور المتمثلة في وعي ادراكي سابق، وهذا يؤدي الى احداث نوع من التفاعل بين مكونات الصورة ووعيها، فنحن حين ننفتح على الصورة وننجذب اليها، فأننا نخاطب الوعي فيها كما تفعل هي لأدراكها[١٤] (العش، ٢٠٢٣، ٢٥٣).

كما يؤكد هوسرل على ذلك. بقوله»ان الصورة تعرض الموضوع ولكنها ليست الموضوع في حد ذاته[١٥]». ويضرب في ذلك مثالاً بلوحة (مادونا للرسام رفائيل اللاهوتي) المعلقة فوق مكتبه، إذ يصف هوسرل موضوع اللوحة، من جهتي وعي الصورة والوعي الواقعي، في الحالة الثانية يركز الوعي على كل صفات اللوحة المحسوسة والتي تشغل حيزاً مكانياً وزمانياً، اي بوصفها شيئاً معلقاً على الحائط، له اطار معين، والوان، وموضوع الذي هو السيدة العذراء وملاكين من خلفها، اما في حالة وعي الصورة يقول هوسرل «اغير اتجاه تأملي واركز انتباهي على كائن الصورة[١٦]» فيظهر لي موضوع يختلف تماماً عما ظهر في حالة الوعي الواقعي، فتختلف الرؤية مما ينتج عنها هوية أخرى للوحة، تكون مقترنة بالضرورة بوعيي الخاص للصورة، فيقول هوسرل في هذه الحالة « أرى امرأة ذات سمو و حجم خارق وملاكين شابين قويين وكبيرين يظهرون لي[١٧]».

وكما ذكرنا أن وعي الصورة لدى هوسرل لا يتحدد في البورتريهات والرسومات الدينية، وحسب على الرغم من انه دائماً ما يتخذ من فن الرسم مثالاً لتوضيح فكرته عن وعي الصورة وكينونة الخيال، الا انه قد عدل على هذا الرأي في نهاية النص المشار اليه، واخذ يوضح انه موقف غير صائب ويجب النظر في اشكال الفنون الاخرى لمعرفة مدى فاعلية وعي الصورة فيها، ولذلك اخذ هذا الوعي يشمل كل من الادب والاعمال الدرامية المسرحية والشعرية والقصص الشعبية أيضاً، كل تلك الفنون تمتلك فكراً رمزياً سواء تصويرياً او لغوياً ويقدم هوسرل مثال حول الشاعر هوفسمان ومسرحية شكسبير ريتشارد الثالث

والقصص التي تبدأ بـ (كان يا ماكان) كما انه يشرح بإسهاب عن العرض المسرحي، ويرى انه عبارة عن عالم قائم بذاته يدور حول شيء ما ويحيك معنى ما لا يمكن العثور عليه الا داخل ذاتها اي داخل الصورة المسرحية . وفي المسرحية ستكون هنالك عدة عوامل تُسهم في انتاج العمل الفني الذي من خلاله يتجسد الخيال في صورة حسية لا تغيب عن الادراك البصري. فهي – اي المسرحية – " يقوم الممثلون بتقديم صورة درامية معينة لا تتحقق واقعياً بل تبقى داخل موضوع المسرحية – ويتم انتاجها- عن طريق ما يؤديه الممثلون من حركات وما يظهر من تغيرات في التعابير والمظهر الخارجي...فما يظهر في العرض المسرحي هو خيال خالص" [١٨].

وإن عملية الاستحضار هذه من مهمات المخيلة لديه والذي يطلق عليه اسم الفكر الرمزي، والخيال هو احد موضوعاته حيث يرى هوسرل بأن الخيال يوفر نوعاً وجودياً مستحضراً، وليس حاضراً وبأمكانه ان يصبح موضوعاً[١٩].

فالعلاقة ما بين الصورة والوعي لدى هوسرل تواشجت واخذت تتلازم عند عتبة المخيلة، و صارت هي كينونتها ومهجعها الذي يوفر لها جميع الامكانات لتحويل الافكار الى أعمال فنية ابداعية، فللإنسان مقدرة على التخيل، تُسهم في ابداع وخلق صور سواء كانت حسية ام فكرية داخل الوعي الانساني، من خلال ما يمكن ان يتمثل في الواقع، وقد ينجز الخيال صوراً خارقة كالمثال الذي طرحه هوسرل، عن لوحة مادونا وسمات الاجلال والبهاء الظاهرة في كائن الصورة. فمبدع الصورة لا يقدم لنا شيئاً متعارفاً عليه، او بما هو يومي،وهذا ما يميز النظرة الفينومينولوجية للصورة، بهذه النظرة يظهر هذا الشيء في الصورة، وتنكشف حينئذ النظرة الاستطيقية، انها لا واقع ومناقضة للراهن، فتكون الصورة هي الفضاء الحر لتجلي الافكار والرغبات الاستطيقية[٢٠].

ما وراء الصورة – بحث في ماهية الاستطيقا: مارتن هايدغر

لقد مر بنا مع هوسرل مصطلح وعي الصورة والذي عبر من خلاله عن العلاقة بين الوعي والجماليات بما فيها اللوحة والتمثيل المسرحي، فتوصل الى ان هذه العلاقة تكشف عن وجود عالماً حرً في وعي الانسان يعيش به عند ادراكه ومعايشته لتلك الاعمال الفنية، وهذا العالم في الواقع لا يمتثل لشروط واحكام الواقع لأنه من صنع المخيلة، ونجد عند هايدغر(١٨٨٩-١٩٧٦م) فكرة مقاربة في كتابه أصل العمل الفني إذ يرى في الاعمال الفنية واللوحة على وجه الخصوص (لوحة الاحذية لفان جوخ) عالماً فريداً يكشف عن ذاته للدازاايين، فالصورة تعمل على» نقل وجودنا بغتةً، ونحن الى جوار ذلك العمل الفني الى مكان اخر غير المكان الذي اعتدنا المكوث فيه»[٢١]، ولكنه ليس فانتازياً او محرراً من محددات الواقع كما عهدناه مع هوسرل، بل انه يكشف عن حقائق الواقع المألوفة و اليومية بصيغ مدهشة، تجعل المدرك لها يعتقد انه يراها لأول مرة فهو يعمل على روعة المألوف في العمل الفني.

ولذلك جعل هايدغر من الفلسفة ميداناً حيوياً هدفه المباشر هو الكشف عن الحقيقة.

ففي عمله الرئيسي الوجود والزمان « نراه... يلح بأن غاية الفلسفة هي تحديد مشكلة الوجود، او الكينونة الشاملة. وهو هذا الهدف الذي شاركت فيه جميع المذاهب الفلسفية منذ القديم. غير ان الجديد في موقف (هيدجر) هو انه يريد ان يضع تلقاءنا الوسيلة الوحيدة التي تمكننا من مواجهة الكينونة، وهذه الوسيلة لن تكون الا عن طريق الموجود الوحيد الذي يمكنه ان يعي وجود الكينونة، ويتساءل حولها، وهو الانسان»[٢٢].

فالانسان هو الجسر الذي يربط بين الحقيقة والكينونة، في داخل هذا العالم وهو يوجد فيه وجوداً علائقياً. مرتبطاً في العالم وملتصق به وليس محوي فيه، وتتضح هذه الصلة بين الوجود الانساني والعالم عن طريق ما يدعوه هايدغر بالانشغال او الهم، والتي هي الصفة اليومية لكل ما يُعرض له من موضوعات، ومن ضمنها الفن فأول ما يلاحظه هايدغر عند تحليله للدازيين، يجد انه كائن يتعامل مع موضوعات العالم على اساس انها مجموعة ادوات يدرك من خلالها الكينونة[٢٣].

عند هذه النقطة نصل الى ان المدخل لفهم دلالة الصورة عند هايدغر، هو مصطلح) الوجود في العالم) والذي هو تعبير عن حالة الدازاييـن فيه و الكيفية التي يدرك بها الاشياء وتنكشف حقيقتها، لأن العالم هو ما يهتم به الدازايين فنحن مع هايدغر امام ثنائية، طرف منها الكائن الذي يهتم بالوجود والطرف الاخر هو الوجود الذي ينكشف للكائن. فيقول هايدغر" بمقدار ما توجد الآنية، فأنها توجد في عالم لأنها لا توجد بدون العالم او قبل وجودها في العالم : لأن الوجود – في – العالم هو ما يكون وجودها، الوجود الماهوي يعني الوجود-في-العالم"[٢٤].

من خلال هذا النص يتبين لنا طبيعة علاقة الدازاييـن بالعالم وبذلك فإن بحثه في مسألة العلاقة بين الذات والموضوع تختلف عن ما سبقها في تاريخ الميتافيزيقا، على انها علاقة سيطرة الذات وهيمنتها على الموضوع وبوجودها يوجد وبعدمها يعدم، بل عمل على صياغة تلك العلاقة بطبيعة اخرى وجعلها ذات طابع علائقي. فالوجود البشري ليس ذاتية مغلقة على نفسها، بل انه موجه منذ البداية نحو العالم الخارجي، بكل عواطفه وميوله ومقاصده، والواقع ان العلاقة بين الانسان والعالم، ليست مجرد علاقة بين موجودين كائنين في المكان، او مجرد صلة بين ذات وموضوع، وانما هي علاقة وجودية قوامها الشعور بالاهتمام[٢٥].

ولذلك يطلق هايدغر على طبيعة وجود الدازاييـن في العالم عبارة (الوجود – في) ويفسر دلالتها لغوياً، على انها تشير الى معنى السكن في العالم، اي التواجد فيه والتآلف معه و يتوجه نحو الاشياء في العالم بدافع الاهتمام، نحو الموجودات جميعها سواء كانت جمادات او كائنات حية فالعالم بالنسبة الى هايدغر، لا يحتوي على اشياء بل على ادوات. وطبيعة علاقة الدازايين، مع هذه الادوات هي علاقة اهتمام ومجاورة ايضاً، فهو مندفع نحو تلك الادوات لأستخدامها، من أجل الكشف عن حقيقة الوجود، فالدازاييـن جوهره هو الوجود في العالم، بالاشتراك وفق اسلوب الاهتمام والانفتاح على العالم، وفي هذا يقوم معنى الانكشاف[٢٦]. والصورة الفنية هي احد تلك الموضوعات التي تمثل همـاً للدازايين

وسـوف " تقودنا الى استشـراق اشكالية جديدة للانطولوجية، لا باعتبارهـا علماً للموجود بما هو موجود، ولكـن باعتبارها علماً للفن بما هو فن، اي الفن كماهية هدفه الحقيقة"[٢٧].

وبذلك فأن فكرة الحقيقة لازمت هايدغر في مختلف الموضوعات التي يناقشها بما فيها الفن فهـو يفتتـح كتابه (اصل العمل الفني) بسـؤال ماهـوي حول العمل الفني والفنان والفن صانعاً بذلـك حلقة متصلة، تجعـل كل من تلك الحدود اصـلاً للاخر، فيبين أن أصـل العمل الفني هو عبقرية الفنان والعلة الاولى للابداع و العبقرية هو الفن بوصفه نشاط ابداعي ذو مسحة وجودية خالصة، ولكن هايدغر لا يقف عند هذا الحد بل يذهب بالسؤال عن اصل الفن نفسه، فهل يمكن ان يكون للفن نفسـه اصلاً محدداً ام انها مجرد لفظة نستعملها للأشارة الى ايات الجمال، او كل ما في الفن من سـمات واقعية وهنا سوف نعود الـى النقطة الاولى التـي انطلقنا منها، وهي ان اصل الفن هو العمل الفني ومن ثم نعاود السؤال عن اصـل العمل الفني وسـيكون الفن، فندخل فـي دورٍ لا ينتهي عند نقطة محددة ولذلك عمد هايدغر الى تعليق السؤال مؤقتاً عن أصل الفن، واخذ يناقش مسـألة اخرى وهـي ما الذي يميز العمـل الفني بوصفه شـيء، عن بقية الاشـياء الموجـودة في العالم لكي يكشـف لاحقاً عن ان جوهر الفن هو تدفق حقيقة الكينونة، وليس كما هو مثبت في تاريخ الميتافيزيقا على انه محاكاة الواقع بل هو « واقعة استرداد لحضور عمومي يحدث فيها ويتعلق باشياء بعينها»[٢٨].

فمـا هو الـدور الذي تمارسـه الصورة في عمليـة اللاتحجـب، واي نـوع مـن الحضور توحي الينا به احذية فان كوخ؟

لم يكن هـدف هايدغر الرئيسـي في تناوله لوحـة فان كوخ قراءتها مـن منطلقات نقدية او تأملية، بل تأويلية خالصة يكشف من خلالها عن ما يميز العمل الفني عن بقية الاشياء، وما يمكن ان تحملـه الصورة مـن دلالات تذهب بالرائي الى بعـد زمكاني اخر، حيـث تفصح عن عالم مغاير تماماً لما نعيشه في اللحظة والآن، فكشف عبـر تأويلـه للوحـة ان الحـذاء المصور ليس مجرد اداة مصنوعة من الجلد، تسـتعمل لحفظ الاقدام في اثناء المشـي او الرقص، اي ليسـت مجرد اداة ينتفع منها الانسان لممارسة نشاطات معينـة، فالامر لا يتعلق بالحديث فقط عن زوج مـن الاحذية، بل هو نداء الارض، فكيف يمكن للأحذية ان تكـون سـيمولوجيا الارض وعالم الفلاحـة، تلك هي المسـألة التي اخـذ هايدغر يناقشها، قائلاً « يمكن لنا ومن خلال ضرب من الحميمية الغامضة، التي يوحي بها قعر الحذاء، ان نستقرئ مدى التعب وما يكتنف قدما المزارع من إجهـاد، وفي صلادة ثقل الحذاء،وخشـونة ملمسه،تشـي الخطوة التي يخطوها من يرتديه بثقتهـا بنفسـها،فتمضي بطيئة،متثاقلـة، لكنها دائمـة على عنـاد تنقلهـا، وفـي تجوالها عبر الحقول، ومرورها على طول اخاديد الزرع... يصطبغ الجلد بلون الارض اللزجة والرطبة... وتختفـي معالمه مع قدوم المسـاء...ومن خلال هذا الحذاء كمنتج، يتردد صدى القلق الشـفيف تجاه الحرمان من نعمة الخبز، والفرح المكبوت حيال المحافظة على الأود وإدامته، والوسواس من قرب الولادة، والارتعاش في مواجهة تهديد الموت»[٢٩].

فإذاً المسـألة ليسـت الاحذية فـي حد ذاتها اي بما تكشـفه من هيئة وما تعود به من منفعة، فهايدغر غير مهتم اساسـاً بالاحذيـة التي كان

يرتديها فان كوخ عندما رسم تلك اللوحة، ولم يهتم ايضاً للمكان الذي كان فيه الرسام، على اعتبار إن فان كوخ رسم تلك اللوحة عندما كان في باريس نهاية عام ١٨٨٦م، فلم تكن مظاهر الحياة الريفية شاخصة أمامه لكي يجسدها، فما الذي جعل هايدغر يحيل هوية تلك الاحذية الى الفلاحة؟ نجد ان هايدغر قد مارس تأويلاً خاصاً لتلك اللوحة، التي تحمل عنوان (احذية قديمة بإربطة) وللوظيفة التي تمارسها على وجه الخصوص، بحيث تكشف عن الدور الذي يؤديه الفن في عملية اللا تحجب والانكشاف، فيصبح هايدغر شاعرياً في وصف ما تحمله تلك الاحذية من دلالات ومعاني ينسبها الى عالم الفلاحة يبين من خلالها همها وقلقها ومخاوفها وكدحها اليومي، وعبر النص المذكور استحضر هايدغر عالم الفلاحة كاملاً عبر زوج الاحذية ووصف المعنى المتضمن في اللوحة، وكشف بذلك عن عالم ينتمي هوَ اليه، فألاحذية القروية مطبوعة في نفسه فقد بدأ وانهى حياته في بيئة قروية، و امضى سنواته الاولى في منطقة مسكرش(بادن) واوقاته المتأخرة في ريف شفارزفالد في المانيا[٣٠].

وبالعودة الى المسألة الاساسية التي يناقشها هايدغر وهي اصل العمل الفني، سنجد إن مخرجات التأويل التي اسقطها على لوحة كوخ ادى به الى اخراج الاعمال الفنية، من نمطية الاحكام الجمالية وادخالها في بعد اخر تماماً، وهوَ الحقيقة. إذ « تتحقق حقيقة الكائن عبر العمل. بهذا، سيجري تفعيل حقيقة الكائن في العمل الفني. فالفن هو تفعيل لمضمون الحقيقة»[٣١].

فقد كشفت اللوحة عن حقيقة عالم الفلاحة فصار العمل الفني تفتح للوجود، وانكشاف للحقيقة عبر الاداة التي يصورها الفنان، كما وجدنا مع احذية كوخ التي كشفت عن عالم الفلاحة، بكل ما يحمله من معاني الوجود الانساني. فصار ما يسجله الموضوع الجمالي مع هايدغر، هو اولاً وبالذات إشعاع الحقيقة وبذلك فقد تخلى عن قيمة الجمال التي اعتاد الفلاسفة نسبته الى العمل الفني لكي ينسب إليه قيمة الحقيقة[٣٢].

فما هو سائد الارتباط الدائم بين الحكم الجمالي وميدان الفن في حين تنتمي الحقيقة الى المنطق لكن هايدغر وكما ذكرنا عمل على رفع تلك العلاقة ورمى الحقيقة في كنف الفن، فاللوحة لم تقتصر على اعطائنا صورة هذا الموجود الذي نسميه حذاء بل نقلت الينا الحقيقة العامة للموجود عبر العمل الفني[٣٣].

وفقاً لما سبق، تمنحنا اللوحة فكرة حقيقية في العالم تكمن في زوايا الاشياء المألوفة التي نستخدمها يومياً وبشكل رتيب ومكرر، فهي تحمل فظاظة امزجتنا وتصدعات اجسادنا وهشاشة عواطفنا، على الرغم من انها تمنحنا انطباعاً يجعلنا لا نلتفت الى وجودها، ولا نشعر بها اساساً، كما هو حال الفلاحة عندما تمر ليلاً من تلك الاحذية متناسية ما كابدته معها صباحاً، من كد الحقول وارهاقها، فتشكل التعب والقلق لدى هايدغر على هيئة حذاء مهترئ، مجهول الانتماء، وكيفيته مبهمة، ففي هذا الحيز اللا منتمي يكمن القلق، وهيئة الحذاء توحي بفكرة السعي وتلك الالوان القاتمة للحذاء انما هي كناية عن فرط استعمالها واحتكاكها بما صنعت لأجله اي بالارض وقساوتها، وهنا يتبادر الى الذهن سؤالاً هل ثمة فعلاً معادلة متوازنة بين

رمزيــة الحذاء وتلك الاحالة الــى عالم الفلاحة ونداء الارض؟ في الواقع تلك مسألة بقيت محل نقاش بعــد ان ادخــل هايدغر تلــك اللوحة الى ميدان الفلســفة. « لقد صــارت لوحة احذية فان غوغ منذ هايدجر ملكاً للفلسفة»[٣٤].

و مــا جعــل ايضــاً تلك اللوحــة موضوعاً فلسفياً خاضعاً للدراســة والبحث والتحليل، هو الغمــوض الــذي يكتنفهــا فهي احذيــة من غير اي موقع محــدد وبالوان غامقة وخلفية صفراء تميل الــى العتمة، فهذا الغمــوض منح المتلقي لتلك اللوحــة حرية التأويل والوصف، مما ادى بهايدغر الى جعلها منفذاً لفهم عالم الفلاحة، في حين الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا وفي كتابه (الحقيقة في الرســم) عمل على قراءة اللوحة من زاوية اخــرى، تتجاوز مبدأ الهوية الذي انطلق منــه هايدغر في قراءته للوحة، اي عندما حدد هوية الحذاء بأنها لأنثى فلاحة وتنتمي الى عالم الفلاحة، فلــم يحدد دريدا هوية تلك الاحذية ولم يكن اساساً مهتماً الى من تنتمي.

ســيميولوجيا الصــورة – موريــس ميرلوبونتي(١٩٠٨-١٩٦١م)

فكــرة ان تذهب بنــا الصورة الى عالم ما لا زالت ترافقنا حتى مع ميرلوبونتي، ويعود سبب ذلك الــى المرجعيات الفكرية التي يســتند اليها فهو إمتداد لفينومينولوجيا هوسرل وانطولوجيا هايدغــر، فقد وظــف المنهــج الفينومينولوجي لنقد وهدم الاســس الميتافيزيقة القائمة على رد الاشياء جميعها الى الذات المفكرة، والفصل ما بين النفس والجســد، وطبيعة الانســان وعلاقته بالاشــياء، واحداث فجوة ما بين الانسان ونفسه وما بينه وبين الاشــياء في العالم، فتاريخ التمثل يجعلنــا امــام مهمة شــاقة وهي اعــادة صياغة علاقة الانســان بذاته من جهــة وبالعالم اي مع الاشياء من جهة اخرى.

ولذلــك نجــد مــع ميرلوبونتــي دعــوة الى مجاوزة تلك الثنائيات، وهي بحسبه لغو لا طائل من ورائه و يــرى ان تجاوزها يتم عبر المنهج الفينومينولوجي، ولكن ليس كما وضعه هوسرل لان الاخير قد وقع في فخ المتعالي عندما ارجع معرفــة الاشــياء الى عنصر القصديــة وجعلها شــرطاً للمعرفــة، وقيــد عمليــة الادراك داخل حدود الوعي وحســب، بل عمــل على توظيف المنهج بشكل يتلاءم مع تطلعاته في جعل مهمة الفلســفة بالتركيز على الجسد واولوية الادراك الحســي، والنظــر الــى الانســان والعالم على انهــم وحدة واحــدة، فكانت دعــوة ميرلوبونتي هــي انفتاح الــذات على العالــم ومصاحبته، لا الاســتعلاء عليه ولا اختزالــه ولذلك جعل من الجســد صورة ملموســة للذات في العالم، وفي علاقتها مع الاشــياء الاخرى بالمســتوى نفسه ولا وجــود لديــه لأولوليــة احــد الطرفين على الاخــر ولكنه لــم يكتفِ بجعل الجســد رمزاً او وســيطاً حسياً واقعياً في العالم، بل جعله شرطاً للمعرفة ســابقاً على كل تأمــل عقلي فالاولولية لديه هي للادراك الحسي والاتصال المباشر في العالــم، عبر ادوات التعبيــر كاللغة والايماءات الحركيــة والصــورة هــي احد اشــكال ادوات الجســد في التعبيــر. لقد نظــر ميرلوبونتي الى العالم المعيش المدرك حســياً، على انه الحقيقة الاولية التي تتأســس عليها جميع خبرات الجسد فهــو يوجد فــي العالم كما يوجــد القلب فيه وقد توصلنــا الى انه – ميرلوبونتي- اعتبر الجســد الاداة في المعرفة و وسيلتنا للتواصل مع العالم.

وهو بذلك يؤســس الى نظام ابســتمولوجي

يتجاوز فيه العقلانية والتجريبية، وتكون سابقة على الوعي التأملي بحيث يعمل الجسد على صياغة رموز للتعبير عن ما التقطه في حالة الادراك الحسي، وهذه الرموز تكون على شكل لغة وحوار واشارات وايماءات، بطريقة لا تنفصل الايماءة عن الدلالة التي تشير اليها، والصورة هي احد تلك الأنواع[٣٥].

فهي سيميولوجيا غير لفظية تُسهم في تشكيل معنى العالم فضلاً عن العلوم الاخرى، ولكن بإدوات استطيقية تذهب بالفنان الى ما هو ابعد من الظاهرة المرئية، لأن ميرلوبونتي يعتبر ان في العالم ما هو اعمق مما يظهر، واكثر حقيقة مما يبدو. فقد تقدم كتابه المعنى واللا معنى عبارة « يجب علينا ان نشكل فكرة جديدة عن العقل» تبين الغاية الاساسية من فلسفته والتي هي توسيع نطاق مصدر المعنى، ليشمل الروايات والقصائد واللوحات وحتى ميدان السياسة وان لا يقتصر المعنى فقط على المنطق والرياضيات[٣٦].

وفي هذا السياق أخذ ميرلوبونتي من الرسام الفرنسي بول سيزان(١٨٣٩-١٩٠٦م) نموذجاً فينومينولوجياً خالصاً يدعم من خلاله الغاية القصوى في فلسفته والتي هي تجاوز جميع الثنائيات الممتدة في تاريخ الفلسفة. فسيزان هو المصور الفينومينولوجي الذي يقصده ميرلوبونتي، لأنه يستهدف الظاهرة المعاشة فهو يقول- سيزان- « على الفنان ان يطبق في عمله كل ما يأتيه من الطبيعة فنحن نوجد من خلالها ولا شيء يستحق ان يخلد غيرها»[٣٧].

حيث يرى سيزان انه على المصور ان يدرس الرسم، لأن الدراسة الهندسية للاسطح المستوية والاشكال جزء ضروري جداً لاكمال اللوحة، ولكن هنالك ما هو اهم من معرفة الزوايا الهندسية وهي « الفكرة الاساسية» وهذا تعبير يطلقه سيزان على المرحلة التي يكون فيها المصور في حالة اندماج تام، ما بين الظاهرة وقطعة القماش، وبذلك « فإن اولى خطوات الرسام، تجاهل كل ما تعلمه من قبل، ثم محاولة استعادة بنية المنظر الخلوي من خلال الانفتاح عليه، واضفاء الوحدة على كل ما يراه واعادة دمج ما تكتشفه العين، على الرسام ان يبدأ في تلوين كل اجزاء اللوحة في الوقت ذاته، حتى تكتسب الامتلاء والكثافة، فتصل الى مرحلة النضج بحيث يفكر المنظر الخلوي من خلالي وأنا عقله الواعي»[٣٨].

فقد قضى سيزان السنوات التسع الاخيرة من حياته منهمك بصورة مستمرة، في تصوير جبل سان فكتور فقد رسم الجبل من مواقع مختلفة، وكل واحدة من هذه المواقع شكل مشهداً مختلفاً للجبل في اوقات مختلفة وفصولاً مختلفة، وهذا يعبر عن حضور الجسد امام الظاهرة، فقد كان سيزان في كل مرة يرسم بها الجبل من زاوية مختلفة يعير بها جسده الى الجبل بإنتظام، فقد كان يصور في ظاهرة الجبل ما هو متحجب، ليجعل ما لا تراه العين غير البارعة مرئياً، فمن خلال كل من الرؤية والحركة ينقل سيزان القابلية على الرؤية في جسده الخاص، من حيث علاقته بالجبل الى القابلية الخفية على الرؤية في قماشة اللوحة، فعبر استخدام يديه وعينيه في الرسم يصغي سيزان الى عمق كينونة الجبل، وينشئ ذلك العمق في صورة اللوحة فتتولد قابلية جديدة للرؤية[٣٩]. وبذلك وجد ميرلوبونتي في فن سيزان ما يدعم منطلقات فلسفته في تجاوز ثنائية العقلانية والتجريبية، وهو بذلك يقارب ما بين الفيلسوف والرسام،

ويجد ان كلاهما يشتركان في خاصية استنباط المعنى من الظاهرة المعاشة، بوصفها كلاً لا يتجزأ.

الخاتمة

ننتهي اليها بعد كل ما قدم من افكار عن خصوصية النص الفلسفي وعلاقته بالفن التشكيلي وحضور اللوحة فيه الى مجموعة من النتائج، وهي :

يمتاز النص الفلسفي بفضاء حر تحتم عليه بفعل ماهية الفلسفة كأتجاه معرفي يمارس النقد والتحليل على مخرجات العلوم المختلفة فهو لا ينغلق على موضوع دون آخر بل انه يسائل جميع المعارف للكشف عن الستراتيجيات المحتجبة وراء عمليات الابداع الفني والعلمي.

مثلت اللوحة موضوعاً فلسفياً حيوياً وارتبطت بالمنهجية العامة للفيلسوف ومن ابرز تلك المناهج هو الفينومينولوجيا الذي يتعامل بشكل مباشر مع الظاهرة المعاشة ووفقاً لهذا المنهج صارت اللوحة احد ظواهر الوجود القابلة للبحث والتحليل.

لم يكن اختيار كل من هوسرل وهايدغر وميرلوبونتي لنماذجهم الفنية اختياراً اعتباطياً بل كان ممنهجاً وفق السستام العام لفلسفاتهم الخاصة، ومن هنا وقع اختيار هايدغر على لوحة الاحذية لفان كوخ لأنه وجد في تلك الاحذية المألوفة عمق التفكير وسؤال الفلسفة الماهوي الاصيل فنحن نسينا الوجود وتشبثنا بالموجود حتى صار الفكر لا يعبأ بمسألة الظواهر فما كان من هايدغر الا ان يضع اكثر الادوات ألفة الا وهي الاحذية لتكشف عن الحقيقة المنبثقة من اللوحة ذاتها.

أسهمت اللوحة في فلسفة هوسرل ببيان وظيفة اكثر مناطق الوعي غموضاً الا هو الخيال فهو عالم بحد ذاته له نظامه وزمانه ومكانه وكائن لا يخضع لأي من ضوابط ومحددات عالم الواقع ومن هنا وضع هوسرل هوية مزدوجة للوعي واحدة داخلية تهدف الى الكشف عن نظام الوعي واليات عمله والثانية خارجية تبين تفاعله مع الظاهرة في العالم الخارجي.

وجد ميرلوبونتي في اللوحة ما يؤيد ادعاءائه حول توليد المعنى بأنه لا يتعلق بالفكر بل بلحظة اتصال الوعي بالشيء ذاته عندما وجد في الرسم اسلوباً متبعاً لا يؤمن بوضع قواعد محددة لرسم اللوحة بل يجعل من القماشة تتفاعل مع نظرة الفنان وحركة يده فجعل ميرلوبونتي اللوحة -الصورة احدى اشكال اللغة التعبيرية.

الهوامش

(١) - شاكر عبد الحميد: عصر الصورة السلبيات والايجابيات،عالم المعرفة،٢٠٠٥،ص ٩

(٢) - ميتشل:الايقونولوجيا (الصورة والنص والايديولوجيا)،ت عارف حديفة، هيئة البحرين للثقافة والاثار،ط١، ٢٠٢٠،ص٢١

* ان الايدوس واحد من أعقد المصطلحات اليونانية، وعلى الرغم من ذيوعه مع افلاطون، اي فلسفياً، الا ان تأريخه عريق يمتد حتى هوميروس، ويحمل عدة دلالات منها : المظهر الخارجي،الهيئة،القوام الطبيعي،الشكل،النوع،صورة ذهنية،فكرة. فهو بصورة دقيقة تدل عليه عبارة " ما يراه المرء" وهذه دلالة هوميرية استمرت فلسفياً حتى مرحلة ما قبل سقراط (وهنا يشير الكاتب الى مصدر بلوتارخ حول امبادوقليس وهيراقليطس) وهذه دلالة على ان المصطلح قد استخدمه هؤلاء الفلاسفة ايضاً، ولم

يقتصر الامر على الجانب الفلسـفي، بل تم استخدامه ايضاً في مجال الطب على يد الفيلسوف ثوقيديدس، حتى اسـتقر المصطلح اخيراً مع افلاطون وارسطو واصدقاء المثل،واخذ دلالــة مفارقة يعبر من خلاله عن " حقيقة فوق حسية ". للمزيد ينظر:

Peters،F.E،Greek philosophical terms: 1967، New York UNIVERSTY PRESS،P.g،41،42.

(٣) - بـول ريكور : الوجود والجوهـر والماهية (لدى افلاطـون وارسـطو)، ت مجموعـة مترجمين،دار سيناترا-تونس،ط١، ٢٠١٢، ص١٦

(٤) - ارسطو: الميتافيزيقا،ت امام عبد الفتاح امام،نهضة مصر للطباعة والنشر،ط٢، ٢٠٠٧، ص ٢٧٦

(٥) -جمال شعبان شاوش: مابعد الحداثة والسينما قراءة في طبيعـة وخصوصية الصورة السـينمائية،مجلة الصـورة والاتصال-جامعة وهران،المجلد ٣، العدد ٩، ٢٠١٤-٩-١، ص ١٣٧. نقلاً عن :

Paul Robert. Sous la direction de Josette Rey Debove et Alain Rey Dictionnaire le Petit Robert، nouvelle، éditions، Millésime. ٢٠١١. pp ١٢٧٦-١٢٧٧

(٦) - ينظـر: سـعيدعلوش،معجم المصطلحـات الادبية المعاصـرة،ط١، دار الكتـاب اللبناني-بيـروت، ص٢١٣

(٧) -ينظـر: مهيدي خالد،تعزيز ديداكتيك الفلسـفة وفق مقاربــة النص الفلسـفي، بحث منشـور فـي المجلة المغاربية للدراسـات التاريخية والاجتماعية،المجلد ال٩، العدد ٣، ديسمبر ٢٠١٨، ص٢٢٤

(٨) - ينظـر: الزواوي بغـورة، في المرجعيــة الفكرية للفلسـفة المفتوحــة عنـد فتحـي التريكي،ضمـن قـراءات في فكر فتحـي التريكي، اصدارات اوراق فلسفية،٢٠٠٨، ص١١٩

(٩) -ينظر: إ.م.بوشنسكي: الفلسفة المعاصرة في اوربا،ت عزت قرني،عالم المعرفة،١٩٩٢،ص١٧٧-١٧٩. ويقـارن مع انطـوان خـوري، مدخل الى الفلسـفة الظاهراتيــة،دار التنويـر للطباعــة والنشـر-بيروت،ط١، ١٩٨٤، ص٣٦،٣٥.

(١٠) - ينظـر: انطـوان خوري،مدخـل الـى الفلسـفة الظاهراتية،ص٣٦

(١١) - ينظـر: حسـون السـراي : اشـكالية الجوهـر فـي الفلسـفة المعاصرة،منشـورات الاختـلاف-الجزائر،ط١، ٢٠١٦، ص٦٩-٧١.

(١٢) - ينظـر: انطـوان خوري،مدخـل الـى الفلسـفة الظاهراتية،ص٥٢،٥١

(13) -Husserl،Ednund: Phantasy، Image Consiousness، and Memory(1898-1925)،Volume XI، Trans. by John B. Brough،Published by Springer،2005،p.g.30

(١٤) - ينظر: وصال العش، الاستطيقا وفلسفة الصورة في فينومينولوجيا هوسرل،المركز العربي للابحاث ودراسة السياسات-قطر،ط١، ٢٠٢٣، ص ٢٥٣

(15) - Husserl:Ibid، p.g.20

(16) -Ibid،p.g47

(17) -Ibid،p.g.48

(18)Ibid،616،617

(١٩) - ينظر: هوسـرل،فكرة الفينومينولوجيا،ت فتحي انقزو،المنظمــة العربيــة للترجمة-بيـروت،ط١، ٢٠٠٧، ص١١٠-١١٢

(٢٠) - ينظر: وصال العش،مصدر سابق، ص ٢٢٠

(٢١) - مارتـن هايدغـر: دروب لا تفضـي الـى اي مـكان،ت عباس حمزة جبر، دار نينوى للدراسـات والنشر والتوزيع-دمشق،٢٠٢٣، ص٣٦

(٢٢) - مطـاع صفـدي: الحريــة والوجود(مدخـل إلــى الفلسـفة)، منشـورات دار مكتبــة الحيـاة-بيروت،بلا.ت، ص٧٠

(٢٣) - ينظر: محمود رجب، الميتافيزيقا عند الفلاسـفة المعاصرين،دار المعارف-مصر،١٩٨٦، ط٢،ص ٧٢-٧٤

(24)- Heidegger. M.:» Die Grundprob-

leme der Phanomenologie «Marburger Vorlesungen SS 1927. 2 Aufl.، Vittorio Kloster.mann Fankfurt am Main، Germany، 1975. p.238-241.

نقلاً عن : صفاء عبد السلام جعفر:الوجود الحقيقي عند مارتن هايدجر،منشأة المعارف-الاسكندرية،ط١، ٢٠٠٠، ص١١٣

(٢٥) - ينظر: زكريا ابراهيم، دراسات في الفلسفة المعاصرة،بلا.ت،دار مصر للطباعة-القاهرة،ص٤٠٢،٤٠١

(٢٦) -ينظر: إ.م.بوشنسكي،الفلسفة المعاصرة في اوربا،ت عزت قرني،عالم المعرفة-الكويت،١٩٩٢،ص٢٢٠

(٢٧) - عزيز الحدادي: السينما والمعنى الميتافيزيقي للصورة،دار رؤية للنشر والتوزيع-القاهرة،ط١، ٢٠٢٣،ص١٣٤.

(٢٨) - هايدغر: دروب لا تفضي الى اي مكان،ص ١٥،٣٨

(٢٩) - هايدغر: دروب لا تفضي الى اي مكان،ص ٣٤،٣٥

(٣٠) - ينظر: هيو سلفرمان، نصيات (بين الهيرمينوطيقا والتفكيكية) ت حسن ناظم وعلي حاكم،المركز الثقافي العربي-المغرب،ط١، ٢٠٠٢،ص٢٠٢،٢٠١.

(٣١) هايدغر: دروب لا تفضي الى اي مكان،ص٤١

(٣٢) - ينظر: زكريا ابراهيم،الفن في الفكر المعاصر،مكتبة مصر،بلا.ت،ص٢٢٦

(٣٣) - ينظر: مكاوي،ص ٢٨٢

(٣٤)-أم الزين بنشيخة المسكيني: تحرير المحسوس(لمسات في الجماليات المعاصرة) منشورات الاختلاف-الجزائر،ط١، ٢٠١٤، ص١٠٣.

(٣٥) - ينظر: سعيد توفيق، الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية،ص٢٠٧-٢١١

(36) - A.Johnson.Galen: Phenomenology and painting:"Cezanne`s Doubt"، The Merleau-ponty Aesthetics Reader: philosophy and painting،Northwestern University Press،1993، p.g.9

(٣٧) - ميرلوبونتي: شك سيزان،ت بدر الدين مصطفى،موقع معنى الالكتروني،١٧ يونيو ٢٠١٧،ص٥

(٣٨) - المصدر السابق: ص٨

(٣٩) - ينظر: سلفرمان،نصيات، ص٢٢٤

المصادر والمراجع

- إ.م.بوشنسكي،الفلسفة المعاصرة في اوربا،ت عزت قرني،عالم المعرفة-الكويت،١٩٩٢.
- إدموند هوسرل: فكرة الفينومينولوجيا،ت فتحي انقزو،المنظمة العربية للترجمة-بيروت،ط١، ٢٠٠٧.
- ارسطو: الميتافيزيقا،ت امام عبد الفتاح امام،نهضة مصر للطباعة والنشر،ط٢، ٢٠٠٧.
- أم الزين بنشيخة المسكيني: تحرير المحسوس(لمسات في الجماليات المعاصرة) منشورات الاختلاف-الجزائر،ط١، ٢٠١٤
- انطوان خوري، مدخل الى الفلسفة الظاهراتية،دار التنوير للطباعة والنشر-بيروت،ط١، ١٩٨٤.
- بول ريكور : الوجود والجوهر والماهية (لدى افلاطون وارسطو)، ت مجموعة مترجمين،دار سيناترا-تونس،ط١، ٢٠١٢.
- حسون السراي : اشكالية الجوهر في الفلسفة المعاصرة،منشورات الاختلاف-الجزائر،ط١، ٢٠١٦.
- زكريا ابراهيم، دراسات في الفلسفة المعاصرة،بلا.ت،دار مصر للطباعة-القاهرة.
- زكريا ابراهيم،الفن في الفكر المعاصر،مكتبة مصر،بلا.ت.
- سعيدعلوش،معجم المصطلحات الادبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني-بيروت،ط١، بلا.ت.

- شـاكر عبـد الحميـد: عصـر الصـورة السـلبيات والايجابيات،عالم المعرفة،بلا.ط،٢٠٠٥.
- صفاء عبد السـلام جعفر:الوجـود الحقيقي عند مارتن هايدجر،منشأة المعارف-الاسكندرية،ط١، ٢٠٠٠.
- عزيـز الحـدادي: السـينما والمعنـى الميتافيزيقـي للصـورة،دار رؤية للنشـر والتوزيع-القاهرة،ط١، ٢٠٢٣.
- مارتـن هايدغـر: دروب لا تفضـي الـى اي مكان،ت عبـاس حمزة جبر، دار نينوى للدراسـات والنشـر والتوزيع-دمشـق،٢٠٢٣. مطـاع صفـدي: الحرية والوجود(مدخل إلى الفلسـفة)، منشورات دار مكتبة الحياة-بيروت،بلا.ت.
- محمود رجب، الميتافيزيقا عند الفلاسفة المعاصرين،دار المعارف-مصر،١٩٨٦، ط٢.
- ميتشل:الايقونولوجيا(الصورة والنص والايديولوجيا)، ت عارف حديفة، هيئة البحرين للثقافة والاثار،ط١، ٢٠٢٠.
- هيو سلفرمان، نصيات (بين الهيرمينوطيقا والتفكيكية) ت حسـن ناظم وعلي حاكم،المركز الثقافي العربي-المغرب،ط١، ٢٠٠٢.
- وصـال العـش، الاسـتطيقا وفلسـفة الصـورة فـي فينومينولوجيـا هوسـرل،المركز العربـي للابحاث ودراسة السياسات-قطر،ط١، ٢٠٢٣.

المصادر الاجنبية :

- A.Johnson.Galen: Phenomenology and painting:"Cezanne`s Doubt"، The Merleau-ponty Aesthetics Reader: philosophy and painting،Northwestern University Press،1993
- Husserl،Ednund: Phantasy، Image Consiousness، and Memory(1898-1925)،Volume XI، Trans. by John B. Brough،Published by Springer،2005
- Peters،F.E،Greek philosophical terms: -1967، New York UNIVERSTY PRESS

المواقع الالكترونية :

ميرلوبونتي: شـك سـيزان،ت بدر الدين مصطفى،موقع معنى الالكتروني،١٧ يونيو ٢٠١٧.

البحوث:

جمـال شـعبان شـاوش: مابعـد الحداثة والسـينما قراءة في طبيعـة وخصوصية الصورة السـينمائية،مجلة الصـورة والاتصال-جامعة وهران،المجلد ٣، العدد ٩، ٢٠١٤-٩-١.

الزواوي بغورة، في المرجعية الفكرية للفلسـفة المفتوحة عنـد فتحـي التريكي،ضمن قراءات فـي فكر فتحي التريكي، اصدارات اوراق فلسفية،٢٠٠٨.

مهيـدي خالد،تعزيـز ديداكتيـك الفلسـفة وفـق مقاربـة النص الفلسـفي، بحث منشـور في المجلة المغاربية للدراسات التاريخية والاجتماعية،المجلد ال٩، العدد ٣، ديسمبر ٢٠١٨

Phenomenology of the Image: A Study of the Repercussions of the Painting in the Philosophical Text

Prof. Dr. Ahmed Shayal Ghadib

Zahraa Majid

Abstract

The painting is no longer merely an offspring of art; it has now established a methodical presence in philosophical texts، especially among philosophers of the phenomenological approach، which is founded on principles of research and analysis of lived phenomena. Whereas poetry and music were once the favored arts of philosophy، the painting has now gained similar importance and status، not only from aesthetic standpoints but also as a subject that can be perceived and a criterion for proving a particular stance. This led us to investigate the reasons that caused philosophers to focus on one painter over another and on one painting over others. Did the intellectual background of the philosopher contribute to the selection of the painting?

Keywords: Philosophical Text، Painting، Phinomenology، Philosopher، Artist، Image Consciousness