مجلة كلية الآداب بقنا (دورية أكاديمية علمية محكمة)

الجماليات الفينومينولوجية والوعي الاستيطيقى عند محمد محسن الزارعى

د. سامح محمد عطية الطنطاوى

أستاذ علم الجمال الحديث والمعاصر المساعد

كلية الآداب – جامعة حلوان

DOI: 10.21608/qarts.2023.233242.1752

مجلة كلية الآداب بقنا – جامعة جنوب الوادي – المجلد (٣٢) العدد (٦١) أكتوبر ٢٠٢٣

الترقيم الدولي الموحد للنسخة المطبوعة ISSN: 1110-614X

الترقيم الدولي الموحد للنسخة الإلكترونية ISSN: 1110-709X

موقع المجلة الإلكتروني: https://qarts.journals.ekb.eg

الجماليات الفينومينولوجية والوعي الاستيطيقى

عند محمد محسن الزارعى

الملخص:

تركز هذه الدراسة على موضوع الجماليات الفينومينولوجية والوعي الإستيطيقى عند واحد من أهم المفكرين العرب، وهو المفكر التونسى محمد محسن الزارعى، وهى محاولة للكشف عن طريقته المهمة فى توظيف فلسفة ومنهجية إدموند هوسرل في إطار استيطيقى وأسلوبه في ضوء معالجات فينومينولوجية متنوعة لتجاوز الفهم الكلاسيكى للفينومينولوجيا بمقاصدها الميتافيزيقية، وإعلانًا أن هم الحقيقة الواحدة انتهى، وحلت محله علاقة الفينومينولوجى بالعمل الفني وآثره، حيث ترسخت بذلك معالم فينومينولوجية استطيقية ومقاربات أكثر انفتاحًا.

وتعتمد هذه الدراسة على مقاربة فينومينولوجية تفتح أفقًا وفضاءً جديدًا، تأثر هذا الأفق بشكل كبير بفلسفة هوسرل، وهى محاولة فينومينولوجية لفتح مجال ثريّ أمام الفينومينولوجيا بعيدًا عن القواعد الثابتة، ذات البعد الواحد, وإزاحة كل بعد تقنى لها, وهذا الانفتاح الجديد على التجربة الجمالية والوعى الاستيطيقى مكن من توسع مجالات الفينومينولوجيا إلى أفق متعدد الفهم والرؤى أو إلى ما سمى بالفينومينولوجيا أو الفلسفة التأويلية.

كما تتمثل أداة المقاربة المنهجية والفنية للعمل الفني في الفينومينولوجيا وقواعدها التي تمظهرت في فينومينولوجيا الفن مع هوسرل والفنيومينولوجيا الجديدة أو المتأخرة مع ميرلوبونتى, ميشال هنرى ,Michel Henry (1922-2002) هنرى مالدينى

, Henri Maldiney (1912-2013)مايكل دوفرين Mikel (1910-1995) , Dufrenneاروين ستروس ,Erwin Straus (1891-1975) وجان لوك ماريون ,(1) Jean–Luc Marion (1946)وقد وظف محمد محسن الزارعى أفكارهم الفينومينولوجية في معظم أعماله الفلسفية بطرق ومنهجيات متنوعة، كانت واحدة من الأهداف المهمة للإقبال على قراءة مؤلفاته في مجال علم الجمال، وبالتحديد ما يركز فيها على الجماليات الفينومينولوجية والوعى الاستيطيقى.

الكلمات المفتاحية: الجماليات الفينومينولوجية، الوعى، الاستيطيقا، الفضاء الفينومينولوجى.

تمهيد:

تهدف هذه الدراسة إلى الاهتمام بالدور الفينومينولوجى في الخبرة الجمالية من خلال التركيز على موضوع الجماليات الفينومينولوجية والوعى الإستيطيقى عند واحد من أهم المفكرين العرب وهو المفكر التونسى محمد محسن الزارعى, وهى محاولة للكشف عن طريقته المهمة فى توظيف فلسفة ومنهجية إدموند هوسرل في إطار استيطيقى وأسلوبه في ضوء معالجات فينومينولوجية متنوعة لتجاوز الفهم الكلاسيكى للفينومينولوجيا بمقاصدها الميتافيزيقية وإعلانًا أن هم الحقيقة الواحدة انتهى, وحلت محله علاقة الفينومينولوجى بالعمل الفني وآثره، حيث ترسخت بذلك معالم فينومينولوجية استطيقية ومقاربات أكثر انفتاحًا.

وتعتمد هذه الدراسة على مقاربة فينومينولوجية تفتح أفقًا وفضاءً جديدًا, تأثر هذا الأفق بشكل كبير بفلسفة هوسرل, وهى محاولة فينومينولوجية لفتح مجال ثريّ أمام الفينومينولوجيا بعيدًا عن القواعد الثابتة, ذات البعد الواحد, وإزاحة كل بعد تقنى لها, وهذا الانفتاح الجديد على التجربة الجمالية والوعى الاستيطيقى مكن من توسع مجالات الفينومينولوجيا إلى أفق متعدد الفهم والرؤى، أو إلى ما سمى بالفينومينولوجيا أو الفلسفة التأويلية فيما بعد على يد كبار فلاسفة التأويل في الفكر الفلسفى المعاصر بشكل عام وعند الفلاسفة المهتمين بالفينومينولوجيا التأويلية بشكل خاص، سواء في العالم الغربى أو في عالمنا العربى, خاصة وأن اتجاه الفينومينولوجيا التأويلية لقى اهتمامًا وحظًا كبيرًا في عالمنا العربى في السنوات الأخيرة سواء على المستوى التنظيرى أو التطبيقى, فى مجالات الخبرة والتجربة الجمالية والسينما والمسرح والتصوير, وسوف نتوقف عند بعض النماذج قليلًا في ثنايا الدراسة, وخاصة التي تأثر بها محسن الزارعى في كتاباته ومقالاته المتنوعة, والتي سنعرض لها بعد قليل عندما نتناول أهم جوانب سيرته الذاتية.

كما تتمثل أداة المقاربة المنهجية والفنية للعمل الفني في الفينومينولوجيا وقواعدها التي تمظهرت في فينومينولوجيا الفن مع هوسرل والفنيومينولوجيا الجديدة أو المتأخرة مع ميرلوبونتى, ميشال هنرى Michel Henry (1922-2002), هنرى مالدينى Henri Maldiney (1912-2013) , مايكل دوفرين (1910-1995) Mikel Dufrenne, اروين ستروس Erwin Straus (1891-1975), وجان لوك ماريون Jean-Luc Marion (1946)[١], وقد وظف محمد محسن الزاراعى أفكارهم الفينومينولوجية في معظم أعماله الفلسفية بطرق ومنهجيات متنوعة كانت واحدة من الأهداف المهمة للإقبال على قراءة مؤلفاته في مجال علم الجمال، وبالتحديد ما يركز فيها على الجماليات الفينومينولوجية والوعى الاستيطيقى.

احتلت الفينومينولوجيا الصدارة في الفكر الفلسفى المعاصر واتسع نطاق تأثيرها في كثير من جوانبه, فقد تناولت الموضوعات الفلسفية التقليدية لكن بطريقة جديدة وفنيات مبتكرة حدد على إثرها هوسرل هدفًا واضحًا وبعيدًا للفينومينولوجيا تمثل في تأسيس الفلسفة كعلم كلى يقينى دقيق موضوعه الماهيات العقلية المجردة يقف في مستوى أعلى من العلوم الأخرى والمعارف الممكنة من حيث إنها منهج بحث وليس فكرًا مدرسيًا، ولا يمكن تصنيفها ضمن الفلسفات الحديثة على اعتبار أنها تشكل تيارًا فلسفيًا قام بقطيعة الفكر السائد في القرن التاسع عشر الميلادى، وهى إحدى الأفكار الأساسية في القرن العشرين الميلادى[٢].

ركز المفكر التونسى محمد محسن الزارعى فى دراساته فى الفكر الفلسفى المعاصر على الفينومينولوجيا (فلسفة الظواهر)، حيث قدم عدة كتب ودراسات وجدت صدى على نطاق فلسفى واسع فى العالم العربى, ومن أهم هذه المؤلفات كتاب: الاستطيقا والفن على ضوء مباحث فينومينولوجية, عام ٢٠٠٣، وكتاب دروب

الفينومينولوجيا "قراءات ما بعد هوسرلية", عام ٢٠٠٤, وكذلك كتاب القصدية والإبداع "مقاربات للصورة الفنية" تونس عام ٢٠١٢ , وكذلك هوسرل, الفلسفة والمسألة المثالية, ببيروت لبنان.

كما أنه أشرف على دراسات وأعمال فنية منشورة تحت إشرافه منها: الفنطاسيا والإبداع: دراسات فى فينومينولوجيا الصورة, سلسلة فنون , هذه السلسلة التي قدم فيها المفكر المصرى سعيد توفيق, أستاذ الفلسفة المعاصرة وعلم الجمال بقسم الفلسفة - بكلية الآداب جامعة القاهرة, دراسة رائدة ومهمة بعنوان "الفينومينولوجيا وفن السيرة الذاتية", (انطلقت من ملاحظات هوسرل عما هنالك من صلات جوهرية بين الرؤية الفينومينولوجية والرؤية الفنية)[٣], وطاقات الصورة, مسائل ومقاربات معاصرة, العدد (٩) عام ٢٠١٠ , والفن وترجماته, العدد (٨), عام ٢٠٠٩ , سجال القيم الجمالية في الفن المعاصر، العدد (٧) عام ٢٠٠٧, الصنائع والحرف الفنية لدى ابن خلدون، العدد (٦) عام ٢٠٠٦., السيميولوجيا وتأويل النّص الفني, العدد (٥) عام ٢٠٠٦. الفن فى زمانه الرقمى, العدد (٣), عام ٢٠٠٦ , الهوية والإبداع فى الصناعات التقليدية اليوم, العدد (٣) عام ٢٠٠٥ , مقاربات للصورة, العدد (٢) عام ٢٠٠٤ , الإبداع الفنى والفضاءات التواصلية, العدد (١), ٢٠٠٣ . كما أسس مجلة محكمة ومتخصصة فى جماليات الصورة والفنون والتصميم وهى المجلة التونسية للدراسات الجمالية[٤].

شغل الزارعى سابقًا مدير المعهد العالى للفنون والحرف بقابس, ثم نائبا لرئيس جامعة قابس, وهو كذلك رئيس جمعية "معارف فى الصورة والتواصل الثقافى" وهى جمعية فنية ثقافية تهتم بفنون الصورة وفلسفاتها وتطوير البحوث فى مجالات التواصل والمعارف والتكنولوجيا, كما ترأس سابقًا وحدة بحث فنون ومعارف وتواصل "بجامعة

قابس" ويدير حاليًا "وحدة بحث الفينومينولوجيا والمعارف المتداخلة فى العلوم الإنسانية والفنون". ويشغل منذ عام ٢٠١٥ مديرا لمدرسة الدكتوراه فى الآداب والفنون والإنسانيات بكلية الآداب والعلوم الإنسانية (جامعة صفاقس)[٥].

قدم الزارعى مع فريق عمل مشروع علمى وثقافى تحت عنوان "منتدى الإنسانيات والثقافات والتحولات الرقمية" . ويمثل هذا المنتدى فضاء مفتوحا للنقاش والحوار والدراسات والنشر التفاعلى, ويعمل على تطوير مجالات العلوم الإنسانية والثقافات وإمكانيات استفادة تلك المجالات من المعارف والتقنيات ذات القيمة التكنولوجية العالية لمعالجة إشكاليات متعلقة بالثقافة والتربية والتعليم). وتندرج ضمن هذا المنتدى قضايا فلسفية واجتماعية وأدبية وفنية متنوعة وراهنة ومنها: استخدام الرقميات وتطور الممارسات, وتحليل أنماط التواصل والخطاب الرقمى والتبادل الثقافى, والإفراط الرقمى والإدمان, والتبعية السبرنطيقية (cyberdépendance) ، وتبادل الخبرات والمعارف، وتطوير الكفاءات، والبعد التفاعلي مع الويب، وشبكات التواصل الاجتماعي، وتحوّلات الروابط الاجتماعية[٦].

ويسعى هذا المنتدى إلى بناء مقاربات ورؤى متعدّدة الاختصاصات (فلسفة وفنون، وآداب، ولغات وتواصل، وعلوم اجتماعية وإنسانية وصحيحة)، تتيح تنمية روح الإبداع والخيال، عبر الاستفادة من الرّقمنة وهيكلة منابع المعرفة. وطموح هذا المنتدى يتمثّل في إشاعة روح الحوار والتفاعل عبر التحليل النقدي لتدفق المعلومات الرقمية وتأويلها والاستفادة منها، وكذلك بث المعارف وتقاسمها[٧].

- **الاستيطيقا والفينومينولوجيا عند محسن الزارعى.**

إن الوعى مجال أصيل كونه يرتبط بالمعيش حيث إن المعيش يحتل مكانة خاصة في تحليلات هوسرل على أنه خبرة الذات حيث إن مختلف الحالات من أفكار وأهواء

وأساليب هي خاصية الذات، وهى بمثابة معايير تتحكم فيما يصدر عنها من أفعال الوعى وهو ما يؤكد حضور الذات, وهو ما تعبر عنه هبارة هوسرل: كل وعى بشىء ما, فإدراك العالم يكون حين يكون العالم وموضوعاته قائمين في وعى على أساس أن الوعى يرتبط بالإدراك الخارجي والإدراك الداخلى؛ لأن داخل كل وعى يوجد محتوى يمثل مضمون خبرة الذات المفكرة أين يكون المعنى القصدى كامنًا في هذه الخبرة تلك هي العلاقة التي تجمع بين أفعال الوعى وموضوعات التفكير[٨].

لقد سعى هوسرل من خلال الفينومينولوجيا إلى تحقيق معرفة بالأشياء ذاتها, وتحقيق هذه المعرفة يقتضى العود إلى أصل الشىء, ليكون مبدأ الفينومينولوجيا الأساسى هو العودة إلى الأشياء ذاتها, لأن هذه العودة هي التي تضمن الوقوف على ماهية الأشياء, هذا الأمر غاب عن سائر العلوم المعروفة في عصرنا الحالي التي تعتمد في تطورها على التراكمات التي حصلتها عبر التاريخ من دون مساءلتها والتأكد من صحتها, أما الفينومينولوجيا من خلال عودتها إلى الأصول تمكنت من وضع أسس متينة لنظرياتها المعرفية[9].

إن هوسرل يحاول إضفاء معنى للعالم, عن طريق إبراز دور الذات المحورى في الفعل والتفاعل مع العالم, فالذات ليست مجرد شىء جامد في هذا العالم, بل هو مركب حيوى, يعطى وجود العالم معناه, كما أن عالم الحياة هو سابق عن كل تجربة علمية, ذلك أن التجارب لا تقام إلا على أرضه, ولا يجب أن تخرج نتائجها عن العالم المؤسس لها[١٠].

لا يمكن فهم أي ظاهرة دون الرجوع إلى أصل ظهورها, بالتالى من المتعذر دراسة الظواهر الإنسانية من دون الرجوع إلى أصلها المتمثل في الذات, الذى يعد كذلك

أساس فهم تجلياتها عن طريق الوعى الذى يحمل طابعًا قصديًا, وهذا ما يجعل من الظواهر الاجتماعية قصدية أيضًا(١١).

أما بالنسبة لكيفية تكوين معرفة عن الظاهرة, فيتطلب ذلك حسب الموقف الفينومينولوجى الغوص في الظاهرة عينها, قصد الوقوف على ماهيتها, من دون إطلاق أحكام مسبقة تعسفية, تعطى معرفة مشوهة عن الظاهرة. إذا ما استطعنا فهم طبيعة وعينا وطريقة استخدامه لبلوغ المعرفة, نستطيع الإنتقال إلى دراسة ما نعيشه في حياتنا اليومية داخل العالم, الذى يجب أن نراه كمقام وجد من أجلنا لنعيش فيه وليس العكس, هذا ما سيجعلنا نلتف إلى النحن, إلى الآخر بعيدًا عن الأنا, أين يجب أن يبنى ارتباطنا على أسس أخلاقية(١٢).

بعد وفاة هوسرل عام ١٩٣٨ تم تأسيس أرشيف هوسرل في نوفمبر من نفس السنة, وهى عبارة عن مخطوطات تعرف باسم هوسرليانا, حيث أشار أحد قراء هوسرل يدعى دانيال جيوفاناجيلى Daniel Giovannageli أن هناك مخطوطا يحمل عنوان "علم الجمال والفينومينولوجيا"(١٣) يبين فيه أن هناك مقاربة بين الرؤية الفنية والرؤية الفنيومينولوجية عند هوسرل, وتأثر به محمد محسن الزارعى حيث يرى أن الموضوع القصدى يتأسس من خلال الإدراك الجمالى للوعى عندما يتصل بالموضوع الجمالى, والخبرة الفينومينولوجية تقوم بتعليق خبرات الآخر كى تكتشفه على نحو آخر وتتمكن من تأسيسه داخل نطاق أفقها القصدى، وهذا يدل على أن وظيفة الفنان هي نفس وظيفة الفينومينولوجى, وفى هذا الصدد يقول هوسرل: "إن الفنان الذى ينظر إلى العالم ويفحصه ويغترف من مادته معلومات فنية يتصرف كالفينومينولوجى تمامًا ليس إذن كعالم الطبيعيات ولا كمراقب عملى(14).

وهذا ما يفسر أن الرؤية المنهجية التي يصدر عنها كلا من الفينومينولوجى والفنان تكاد تكون متقاربتين نتيجة أن تأمل العالم من داخله أو خارجه على حد سواء يشكل أداة للاقتراب من الموضوع وعتبته الإدراكية الأولى, ذلك أن الرؤية تراكم حدوسًا في حقلها البصرى كونها تصدر عن فنان فينومينولوجى[١٥], وقد لا نجانب الصواب إذا ما قلنا إن الفن في مستوياته العميقة يدرك هذا التعالق الموجود ما بين التأمل والوعى لحظة أو خبرة "الألفة المتنامية", التي يستشعرها الفنان تجاه موضوعه ومن ثم تكون المقاربة الفينومينولوجية للفن من صميم الاشتغال الجمالى بالفن حصرًا. وكل خبراتنا بالعالم هي في النهاية أساليب ننمى بها ألفتنا بذلك العالم. فكل فن أيًا كان نوعه هو شكل من أشكال التعرف يعمل على تعميق معرفتنا بأنفسنا, ومن ثم تعميق ألفتنا بالعالم أيضًا[١٦].

يتأسس تحليل الإبداع في فلسفة الظواهر ضمن جدل القصدى واللاقصدى, مادامت تلك الفلسفة أثبتت منذ نشأتها أن القصدية سمة كل وعى. إذ يصعب فصل "التحليل القصدى" عن بداهة قاعدة "أن كل وعى هو وعى بشيء ما". تصبح لحظة الإبداع موسومة بما استقر عليه النظر الفينومينولوجى نهائيًا: وهو أن الوعى, وليكن هذا الوعى إبداعًا, لا ينفصل عن الفعل, هو اتجاه لا ينتهى إلى توضيح الإبداع عبر القصدية فحسب, وإنما يسهم في مزيد استكشاف مضامين القصدية عبر العملية الإبداعية[١٧].

ورغم أن صيغ القصدية التي طرحها مؤسس فلسفة الظواهر تبقى عامة, إلا أنها لا تستثنى أفعالًا ذات إيحاءات فنية وجمالية مثل الإحساس أو الإدراك والتخيل إو إنتاج الصور, فهى بلا شك أفعال قصدية, تعبر عن نظر حىّ "يتجه نحو" أو ينتقل باستمرار من الداخل إلى الخارج أو من الخارج إلى الداخل. إذ تبدو القصدية نظرية شاملة لكل إجراءات الوصف والتحليل[١٨].

ومهما كان الجدال حول طبيعة اتجاه القصد في العملية, فإن مقاربة قصدية للإبداع تظل معنية بتبرير أطروحتها حول مدى شرعية رد الإبداع إلى القصد. وهو تبرير يطرح في ظل مقاربات نقدية أخرى تصل حد نفى القصدية على الإبداع إما من خلال العفوية أو اللاكتمال أو حتى القول بأن الإبداع يشتغل دومًا ضد القصدية, وهى مزاعم تطرحها اليوم اتجاهات تأويلية في مجالات الأدب والرواية تحت عنوان اللاقصدية[١٩] intentionalisme Non.

ركزت فلسفة الزارعى في مقدمة كتاب القصدية والابداع على مقاربات للصورة الفنية لضبط خصوصية التحليل القصدى سواء من جهة النظرية أو الممارسة. إذ تتغير دلالة ذلك التحليل ومنهجه بتغير مجال تعين القصد. هل ينبغي عندئذ التمييز بين قصدية نظرية وقصدية عملية؟ ولكن ما معنى التفكير في قصدية عملية؟ أليست كل المقاصد عملية باعتبار أنها أفعال؟ ألا توجد مقاصد يتفاعل فيها النظرى مع العملى, ويتعايش فيها العفوى مع العقلى, أو الإرادى باللإرادى[٢٠](*).

ويتساءل الزارعى فى بداية كتابه (الاستطيقا والفينومينولوجيا على ضوء مباحث فينومينولوجية) عن ماذا أضافت الفينومينولوجيا إلى الاستطيقا, وهل مثلت حقا مستقبلها فى الفكر المعاصر؟ يرى الزارعى أن "تلك الأسئلة لا يمكن تقديم أجوبة دقيقة حولها" لأسباب عديدة سنقتصر على أربعة منها نلخصها فيما يلى:

١ . عن أى إستيطيقا نتحدث اليوم؟

فالاستيطيقا باتت اليوم مجرد مبحث يعنى بماض ميتافيزيقى أكثر مما يتصل بحاضر فنى, فهى لم تعد لدى البعض ممكنا نفكر به فى تقييم الممارسة الفنية المعاصرة وفى نمط إبداعها[٢١], وهذا ما أعلن عنه جان مارى شايفر فى كتابه المشهور "وداعًا علم الجمال" إن تحية الوداع التى يطلقها عالم الجمال الفرنسى جان مارى شايفر

تجاه علم الجمال, إنما هى توديع لطريقة محددة فى الدرس الجمالى, أو لنقل إنها توديع للمذهب الجمالى أو للمذهبية الجمالية التى تعنى الانطلاق من تصورات مسبقة للجمال والفن, ومحاكمتها وفق تلك التصورات. أي الانطلاق من نظرية أو أيديولوجيا فنية أو جمالية أو فلسفية محددة, فى وعى الحقل الجمالى عامة، وفى اشتراطات ما ينبغى أن يكون عليه ذلك الحقل. وهو ما يعتبره شايفر إنحرافًا عن القول الفلسفى والعلمى معًا. ولهذا فإنه يكرس شطرا كبيراً من جهده فى كشف الزيف فى المذهبية الجمالية[٢٢].

وفى كتاب "الفن فى العصر الحديث– الاستطيقا وفلسفة الفن من القرن الثامن عشر وحتى يومنا هذا" الذى صدر بالفرنسية سنة ١٩٩٢ وقامت بترجمته إلى العربية فاطمة الجيوشى، وصدر عن وزارة الثقافة بدمشق سنة ١٩٩٦ . يتحذ شايفر موقفًا نقديا من النظرية المجردة للفن، عبر استعراضه لنشأتها وتطورها التاريخى مع النزعة الرومانسية، حيث يتم تقديس الفن على حساب أشكال الوعى والإنتاج الأخرى، بما يبدو معه الفن وكأنه الخلاص الوحيد للبشرية؛ أى أن النظرية المجردة تضع للفن وظائف ومهمات أنطولوجية "وجودية" كبرى، وتفهمه وتفسره وتحاكمه على أساس أنطولوجى أيضًا، أو كما يعبر شايفر: " عندما نقول أن الفن يكشف عن الوجود يترتب على النظرية المجردة للفن دائمًا، وبالحركة ذاتها، وأن تحدد موقعها داخل الوجود الذى تكشف عنه على هذا الشكل: فهو معًا وحى أنطولوجى وموضوع الأنطولوجيا"[٢٣].

فى ضوء ما سبق يتضح أن هناك اهتماما "ثوريا" كما أكد الزارعى يقصد إلى تجاوز المعايير الاستطيقية والدعوة إلى تجديد قيم الفن[٢٤]، فالنظر إلى الجمال والفن فى ضوء معايير وأحكام محددة ومغلقة يختزلهما فى قواعد مغلقة لم يعد مهم اليوم، إن أهم أهداف علم الجمال المعاصر هو الوصول إلى فهمه فى ضوء أنه "عمل مفتوح" والأخير قدم معناه الفيلسوف الايطالى أومبرتو ايكو فى كتابه المهم "العمل المفتوح"

Opera Aperta عام ١٩٦٢[٢٥].

ويشير "ايكو" إلى اهتمامه بما يسمي بـ "بمبدأ الغموض" "Il principio di ambiguità" كنزعة أخلاقية ودينية وبنية إشكالية، فالغموض من وجهة نظر "ايكو" له وجهه السلبى وذلك عندما نقول على سبيل المثال أن هذا الشخص غامض، ولكن من جهة أخرى له وجهه الإيجابى فى فهم وتحليل الظواهر الجمالية والنصوص الأدبية، ويرى أن علم النفس الحديث يستخدم اليوم تعبير الالتباسات الإدراكية "Ambiguità percettive" ليشير إلى إتاحة مواقع إدراكية جديدة لا تستجيب للأوضاع الإبستمولوجية التقليدية، هذه المواقع تجعلنا ندرك العالم بشكل حي واحتمالي بعيدا عن الحتمية[26]. وهنا نجد "ايكو" يستشهد برأى بفينومينولوجيا" هُوسّرل" التى وظفها محسن الزارعى فى سائر كتاباته الفلسفية خاصة فى إشارة أومبرتو ايكو إلى أن "كل حالة من حالات الوعي تتضمن وجود أفق يتغير بتغير صلته مع غيره من الحالات، وكذلك بمدة مراحله... فمع كل إدراك خارجي، على سبيل المثال، توحي جوانب الموضوعات التي فهمها المشاهد بالفعل، بالجوانب غير المفهومة التي لا ترى وقتها إلا بطريقة غير حدسية، والتي يتوقع أن تصبح عناصرلفهم متوال. وهذه العملية أشبه بتغير متواصل، يحمل معني جديدا مع كل مرحلة من مراحل العملية الإدراكية. أضف إلى هذا أن الإدراك نفسه يشمل أفقا يحيط بغيره من الاحتمالات الإدراكية، مثل تلك التي يعانيها المرء عند تغييره المتروي لاتجاه إدراكه، بتحويل نظره إلى اتجاه بدلا من آخر، أو التقدم إلى الأمام أو إلى الأجناب، وهكذا"[27].

ويتجلى لنا فكرة "هُوسّرل" السابقة التي اقتبسها "ايكو" في "العمل المفتوح في ضوء عمل هُوسّرل "الفلسفة علماً دقيقاً" فكل منهما يسعى إلى الدقة فى المعنى ولكن القائمة على احتمالية تعدد المعنى وليست على المعنى الأحادى والثابت[28].

لقد أراد "هُوسّرل" أن يحل مشكلة الإدراك الحسي والمعرفة بوجه عام من خلال تجاوز ثنائية الذات والموضوع – وقد تأثر به "ايكو" من خلال تجاوز النزعتين العقلانية والتجريبية معا. وقد وجد الحل في "القصدية" التي بمقتضاها يكون هناك ارتباط بين الذات والموضوع ويكون الوعي متجها باستمرار نحو الموضوعات، وعلى هذا رأى هُوسّرل أن الإدراك الحسي هو فعل من أفعال الوعي يتميز بأنه يقصد موضوعات حاضرة بذاتها أو جانبية، أما التخيل فهو وعي يقصد موضوعه بوصفه غائبا. وغاية الإدراك الجمالي هو رؤية القصد، أو الدلالة التي يطرحها العمل الفني ذاته[29].

يذهب "ايكو" متأثرا بشكل صريح بهوسرل إلى أن هذه الأنواع من المشكلات التي ترصدها الفينومينولوجيا على أساس وجود الإنسان في العالم، مقترحة على الفنان وكذلك الفيلسوف وعالم النفس مجموعة من التأكيدات، لها صلة وطيدة بوظيفة الرمز من الناحية الإبداعية، وبالتالي " فمن الضروري جدا للشيء وللعالم، أن ندركهما كمدركات مفتوحة، وأن يعدانا دائما بالتجديد"[30].

ويتساءل الزارعى من خلال علاقته الوطيده بالفينومينولوجيا إلى أى مدى يمكن للتأويل القصدى أن يفضى إلى نتائج استطيقية أساسية وأصلية لقراءة العمل الفنى المعاصر؟

هنا يطرح الزارعى فكرته عن إشكالية المنهج فى الفينومينولوجيا، إنها الرغبة فى تجديد منهج الرؤية الفلسفية، وتجاوز التأويل الميتافيزيقى لعلاقة الذات بالموضوع. إن صلة الفينومينولوجيا بالواقع المعيش والتى حددها هوسرل هى التى تفسر كيف أنها قد أوجدت فى أماكن عديدة من العالم مهدا تزايدت فيه فعاليتها، بل وهو الأهم، هى فتحت للباحث أفاقا لتوسيع مجالها إلى مسائل لا تقتصر على الفلسفة بل تشمل ما بعدها أو ما يجاورها من تجارب فكرية وثقافية أخرى، ومنها تجربة الفن وإنتاج الجمال[31].

٢ . إن الاستيطيقا المتمركزة على الذوق والجميل والأخلاق لا يمكن أن تفسر لنا أزمة الإنسانية وأزمة الفن عمومًا بل من الممكن تأكيد خلاف ذلك، فهى تشكّل أحد عناصر تلك الأزمة. ومن الممكن حسب البعض الآخر، ونذكر أدورنو وماكرين ودوفرين، أن نتمادى فى هذا التوجّه للقول بأن أزمة الفن المعاصر هى أزمة ذوق، أزمة بحث ركز على الذوق وأهمل ما عداه أو أزمة عصر وقع ضحية احتواء للأذواق، وستضاف إلى ذلك حجج أخرى من قبيل فشل تلك الإستيطيقا بمعاييرها التقليدية فى تفسير ظواهر جمالية محايثة للشعر والرقص والسينما والفوتوغرافيا وكلّ المقتضيات الفنية الأخرى التى أضحت مطلوبة اليوم فى فنون الصورة وتقنياتها وفى تسويق المنتوج الفنى وتصميمه أى تلك الفنون التى نسميها اليوم وظيفية أو تطبيقية أو حتى إشهارية. وفشلها أيضًا فى تفسير مجالات اجتماعية طبقا لتصورات معاصرة، فهى تدان حسب جاك رونسيار، لأنها "تخفى حقيقة الفن الاجتماعية تحت غطاء الاستقلالية"، ولأن قيمتها تتوالد من تنظيرات فلسفية مجردة. ولأنها مبحث موجّه إلى تحقيق أحلام المجتمعات الصناعية الجديدة أكثر ما ينصت إلى مشاغل الأفراد[32].

٣. إن مؤرخى الفن والإستيطيقا المعاصرين قلّما يتعرضون إلى التيار الفينومينولوجى كتوجّه مجدّد فى المجال الإستيطيقى بل وحتى اعتباره نموذجًا إستيطيقيًا ، وقد يكون ذلك راجعًا عندهم إلى أن البدائل المعاصرة للإستيطيقا وتحديدا منذ مطلع القرن العشرين لم تطرح مع الفينومينولوجيا بل مع توجّهات وممارسات فنية أخرى وسمت ذلك القرن بطابعها الخاص مع الطلائعيين وما بعد الطلائعيين والدادائيين والإنطباعية والمستقبلية والتعبيرية والبنائية والتكعيبية.. ومع تحليلات نظرية لدى فلاسفة آخرين مثل نيتشه وشوبنهاور ومدرسة فرانكفورت ومع الماركسية والمدرسة التحليلية. يوجد إذن

شكل من الصمت على المبحث الإستيطيقى فى الفينومينولوجيا، وهو صمت لا يتناسب مع التحول الجذرى الذى طرأ داخلها فى طرح المسائل الفكرية والأنطولوجية الكبرى(33).

٤ . هناك تساؤل يطرح نفسه يتعلق بمشروعية الحديث عن وجود كتابة فينومينولوجية حول الاستيطيقا وعن وجود تأريخ فينومينولوجى لها، وهى فرضية تبدو مطروحة من زاويتين متكاملتين:

أ. الحضور المتقلص والجزئى للمادة الاستيطيقية فى كتابات المؤسسين الرئيسيين للفينومينولوجيا، فمعظمهم يكاد لا يخصص أعمالا وآثارا للمبحث الإستيطيقى، وهو أمر لا يترك لدى الباحث انطباعًا بأنها لم تكن ذات أهمية راهنة فقط، بل يضعنا أمام تساؤل أساسى حول ما إذا كان ثمة حقا استيطيقا خاصة بالفينومينولوجيا؟

ب. الدراسات الفينومينولوجية تكاد لا تخرج عن نطاق الندوات والملتقيات والانشغال بجمع مادة البحث، إضافة إلى أنّها لم تظهر إلا فى مرحلة متأخرة فى ذلك التفكير الفينومينولوجى. ويتزامن هذا "التأخر التاريخى" فى استخراج المضامين الإستيطيقية للفينومينولوجيا وقد بدأ حسب علمنا بصورة منسقة منذ التسعينيات مع ما يبدو، ولو بصورة غير معلنة تراجعا عن الاهتمام بالمسائل المذهبية للفينومينولوجيا لصالح أنماط جديدة للتفكير مثل الأنماط النقدية الجديدة مع التيار الفرونكفورتى ومع المدرسة التأويلية والمدرسة التحليلية. لذلك يظل التساؤل قائما حول إذا ما كانت مباشرة المسائل الفنية الاستيطيقية هو محاولة لإنقاذ التيار الفينومينولوجى، أم هو يعبر عن قصد للتذكير بما فات مؤرخى الفن والإستيطيقا؟(34).

إن تلك الصعوبات تفرض بلا شك، على البحث الفينومينولوجى مهامًا عديدة، يتصل بعضها بمواصلة استكمال النظر فى إمكان الخطاب الفينومينولوجى كخطاب

معاصر فى الإستيطيقا والفن قولا وكتابة، ويتصل البعص الآخر بتعيين صلة ذلك الخطاب بما أصبح متعارفا عليه فى الفكر الحديث والمعاصر بتاريخ الإستيطيقا ثم وهو الأهم معاينة هذا الأمر الذى يمكن تسميته بإستيطيقى الفينومينولوجيا[35].

- **حاجة الفينومينولوجيا[*] إلى الجمال.**

تركز الجمالية الفينومينولوجية على حضور وتواجد الأعمال الفنية في حد ذاتها. فالنظر الفينومينولوجى يجب أن يكون بمثابة الكاشف أو المجهر للكائن الذى يمكنه من إيضاح الرؤية الجمالية الفنية على حد تعبير هنرى مالدينى[٣٦].

كما نجد لهذه الفكرة تعريفًا للفينومينولوجيا حسب هيدحر الفينومينولوجيا تعنى باللاتينية Apophainestai ta Phainomena ومعناها استجلاء الظاهرة: فعل الرؤية عن طريق الرؤية ذاتها هو الذى يمنح الرؤية ذاتها ووجودها (الوجود والزمان) هو تعريف يعبر عن مشروعه: الآخذ في الاعتبار وجود الكائن، إن الاختلاف الوارد بين المفكرين يأتي مبدئيًا في المعنى الذى يقيمه كل مفكر للكائن في علاقته بالوجود كتجربة فينومينولوجية وكتجربة حول الفن يجب إعادة سياقها وقيادتها وحسب ميرلوبونتى يتعلق الأمر بالعالم قبل المعرفة، وحسب ميشال هنرى يتعلق الأمر بالحياة باعتبارها على رأس الجمالية الفينومينولوجية[٣٧].

إن فراغ العالم من كومة المعانى هو الذى يحول ويمنع من رؤيته، وكذا فاللوحات الفنية تعطينا وتمنحنا إحساسًا أوليًا، ففي الرسم هناك وعى متجذر في عالم هذا الموضوع المقنع الذى هو أحيانًا مرئى، وأحيانا أحرى لامرئى في ظاهريته لأنه عبارة عن جسم، فاستجلاءه وقداسته الأصلية عند الشعور والاحساس يسميها ميرلوبونتى "بالتلاحم" Chiasme الذى يسوقنا نحو مجاوزة الجسم والعالم في عبارة

اللحمة Chiar "المرئى واللامرئى"، هذا الإنجاز الكبير حول المرئى كفعل مشترك في الرؤية وفى العالم يجد في الرسم طريقًا لإبرازه وتثبته مادام أنه با يبرز كلغز أو ككلمة غامضة في المرئيات (العين والروح)[٣٨].

عندما يعلن جيل دولوز من خلال عبارته المشهورة: إنّ "الفينومينولوجيا تحتاج إلى الفن" يمكن القول أيضًا أن "الفينومينولوجيا تحتاج أيضًا إلى الإستيطيقا" فهى "تحتاج إلى الجميل". ويؤكد الزارعى ذلك بقوله " ستكون التجربة الفينومينولوجية تجربة استيطيقية لا لأنها تخاطب الإنسانى فينا، بل لأنها تتأسس على تجربة معيشة، أى على وعى أضحى يدرك "كمعيش إستيطيقى" إن الفينومينولوجيا كما يقول دولوز : " تريد تجديد مفاهيمنا بمنحنا إدراكات وعواطف من شأنها أن تبعثنا فى العالم لا بصفتنا أطفالا رضعا أو من جنس الإنسان، بل بصفتنا موجودات ذات حقوق تكون مواقفها الأصلية أسس ذلك العالم"[٣٩].

والواقع أن تلك التأكيدات يمكن أن تفهم من خلال ما هو أساسى فى الفينومينولوجيا ونعنى بذلك منهجها الذى يكاد يُجَمع حوله وهو المنهج الفينومينولوجى. فهذا المنهج الذى وجه هوسرل معظم أعماله وجهوده ونشاطه اليومى إلى تحليل طبيعته وبيان أصالته مقارنة بالمناهج السابقة، من حيث هو منهج تتحدد وظيفته بإرجاع الشىء إلى أصله، سيكون منهجًا فنيًا تقاس عليه أصالة التجربة الفنية بل وتقاس عليه استيطيقا الفنى واستيطيقا اللافنى أيضًا. إن الاستيطيقا باتت تُفهم من خلال تأويل خاص لا يمكن أن ينجزه إلا من تدرب وتروى فى مسارات الفكر الفينومينولوجى. إن الفينومينولوجيا مثلت تحولا مهمًا من الاهتمام بالموجود إلى الاهتمام بالوجود ومن المظهر إلى ما يظهر[٤٠]. ويمكن أن نوضح ذلك كما تناوله الزارعى فى كتاباته كما يلى:

- **الوعى الاستيطيقى .**

يتشكل السؤال الإستيطيقى فينومينولوجيا طبقا لطبيعة مسار الفكر الفينومينولوجى ذاته وإشكاليته. من جهة طبيعته، ومن جهة منهجه أى كمعطى يتعين بمنظور العودة إلى الشىء ذاته، ومن جهة حلوله أى التعرف على أنماط ظهوره كوعى متخيل أو "فنطاسمى".

ويتساءل الزارعى كيف يتقوّم الاستيطيقى أو الفنى كموقف فينومينولوجى خاص ومتميز، ثم كموقف جمالى وفنى، ففى المستوى الأول ينبغى التمييز بينه وبين الموقف النظرى أو المعرفى، وفى المستوى الثانى يتعين بحث الإمكانات والمجالات التى يظهر فيها كموقف فنى وجمالى ومن جهة الرؤية أو الفعل المنجز(٤١).

- **القيم الاستيطيقية**

فى نص "الاستيطيقا والفينومينولوجيا" (١٩٠٦) يؤكد هوسرل مهمة النظر فى قضايا الإستيطيقا وقضايا العمل الفنى. ويعدّ هذا النص مباشرة فعلية للملاحظات التى نجدها فى مواضع عديدة من أعماله حول الحقائق المتصلة بالقيم، ففى مشهد فنى مثل ذلك الذى يقدمه رافائييل فى لوحة مادونا، يتجه نظر هوسرل إلى التركيز على عناصر متعددة تشكل أصل ما سماه كانط بالحكم الاستيطيقى: ١ . جمال مادونا، كما وقع تمثيلها فى رسم رافائييل فى ذاته ولذاته. ٢ . ما يكون الثمن، أى قيمة عمل رافائييل من حيث هو عمل. فالإنتاج بما هو إنتاج هو المثمن هنا، المثير للإعجاب – أى إنتاج فعل مبدع طبقاة لفكرة ولإنجاز تقنى. ٣ . القيمة الاقتصادية للوحة فى سوق الفن، أو "قيمتها عندى". ٤ . اللذة الناتجة عن العمل، يضاف إلى ذلك فإن اللذة الإستيطيقة المحضة هى الرؤية الأصلية للقيمة(٤٢).

ومن الواضح أن مثل هذا المقطع يكشف عن أن العمل الفنى هو كل مركب من معان ومقاصد، وهو مقطع يشير إلى تمييزات عديدة: أهمها التمييز بين العمل الفنى وتلقيه الإستيطيقى. فالعمل الفنى هو إنتاج وهو حرفة أو صناعة، فهو قيمة مادية وتقنية شأنه فى ذلك شأن كل الأعمال اليدوية الأخرى تباع وتشترى وتتبادل، فهى تشكلات تاريخية وثقافية لا تنفصل عن وعى الشعب أو عالم العصر الذى ظهرت فيه.

ولكن هوسرل يؤكد من ناحية أخرى على الوجه الذاتى للعمل الفنى كوجه مميز له، ويشدد خاصة على أن ذلك الوجه لا يرتبط بنظر الفنان فقط بل بنظر من يتلقى الفن. وصفة المتلقى هنا تأخذ طابعا عاما، فهى تشير إلى وجه عملى يتصل باستخدام الجمهور أى من "الشعب الذى يدرك الفن ويستمتع به".

وسيتأكد المنحى الإستيطيقى عند هوسرل خاصة عندما نجد عنده اهتمامًا بالنظر الفينومينولوجى الموجّه إلى قضايا المتعة والتقدير والقيمة والصور المخيلة والإنتاج، كما خصص جزء من بحوثه الفينومينولوجية بتقديم تدقيقات فينومينولوجية فى موضوعات تقييم العمل تقييما إستيطيقيا، يستند إلى قيمتى الجمال والتقدير الإستيطيقى(٤٣).

إن كل جهود إدموند هوسرل تتلخص أساسًا في الفلسفة "الفينومينولوجية" التي يعزى الفضل في تأسيسها إليه وتطويره إلى هيدجر الذى أضفى عليها صبغة أنطولوجية، كما أن الدور الفينومينولوجى لهوسرل ساهم في مبحث الهرمينوطيقا. فالفتوحات الفينومينولوجية لم تقتصر فقط على الفلسفة بل حتى في الفن والأدب والعلم بحيث ينطلق مشروع هوسرل من تحرر الفكر من التصورات الثابتة ومن أولية الابستمولوجيا

عند المدرسة الكانطية الجديدة التي حكمت على الفلسفة بأن تكون مجرد تأمل. غير أن العودة إلى الأشياء ذاتها قادرة على جعلها أكبر من تأمل من خلال المعايشة في العالم بالاستناد إلى مفهوم الوعى القصدى، فما موقعه من الفن والجمال والتجربة الجمالية؟[٤٤].

وتتجلى عبقرية هوسرل في تسليطه الضوء على العالم المعيش كموضوع للتأمل الفلسفى على الرغم من أن هذا المصطلح لم يظهر إلا في مراحل متأخرة من تفكيره (ورد في كتابه أبحاث منطقية البحث المنطقى الخامس). وانطلاقًا مما أشار إليه هوسرل نستطيع القول بأن التناول الفينومينولوجى للخبرة الجمالية إنما يقوم على فهم الفينومينولوجيا للخبرة بوجه عام أي على الفينومينولوجيا بوصفها إطارًا أو منهجًا معرفيًا لصياغة خبرتنا بالعالم والأشياء، أما مقاربات الخبرة الجمالية فهى متعددة مثلما هو العمل الفني ذاته يحمل تعددًا في الشروح والتأويلات[٤٥].

إن التحليل الفينومينولوجى للخبرة الجمالية لا يتسنى إلا من خلال الدهشة التي يبلغها الناظر أمام موضوعه وقد انفتح كلا منهما على الآخر فالبحث عن المعنى ودلالته هو كشف لهذه الخبرة الجمالية وعن حدودها الأنطولوجية القصوى، فالبحث الفينومينولوجى هو عمل دؤوب غير منتهى من وعى المعنى وبناءه والخبرة الجمالية في المستوى نفسه من هذا المسعى لا تفصح من غير مدركات تلقيها في مجال الفن، فهى تواجه متلقيًا يواجه هو الآخر موضوعًا، إن لقاء المتلقى بموضوعه هو الذى يفضى إلى الموضوع الجمالى الذى تتحمل الخبرة الجمالية وصف علاقاته الجمالية لذلك تسمى الفينومينولوجيا بفلسفة المعنى أو فلسفات المعنى، ولهذا نحن مضطرين لطرح تساؤل في هذا الصدد: كيف يترائى الموضوع الجمالى والظاهرة الفنية في المنظور الفنيومينولوجى لدى مايكل دوفرين Mikel Dufrenne (١٩١٠-١٩٩٥)[٤٦].

الفينومينولوجى صديق الفن عندما يصوب منهجه لايجاد صيغ مناسبة لإدراج العنصر الإستطيقى ضمن نشاط الفينومينولوجى أي ضمن فعل الإظهار، ومن الممكن النظر في ذلك النقاش على أنه يثبت أصالة التناول الفينومينولوجى حول ظواهر الفن والاستطيقا، ولكنه نقاش يحمل إلينا سمة أساسية أخرى، وهى أنّ الإستطيقا والفن ما زالا يتضمّنان ممكنات تصمن تواصلهما(٤٧).

وهنا يظهر تأثر محمد محسن الزاراعى بدراسات سعيد توفيق العميقة وخبرته الواسعة داخل الخبرة الاستطيقية والفينومينولوجية، يقول الزارعى " ولعل سعيد توفيق قد لّمح من قبل إلى تلك الأفكار عندما أشار في كتابه: الخبرة الجمالية: دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية(١٩٩١) إلى ما يسميه "لقاء خصب بين الفينومينولوجيا والفن" ولئن كان ذلك اللقاء حافلًا بالصعوبات من جهة أن "الرؤية الفينومينولوجية يحكمها منهج دقيق، في حين أن الرؤية الفنية - سواء على المستوى الإبداعى أو الإدراكى للفنّ - لا تسير وفقا لمنهج بحثى دقيق صارم، وإنّما هي رؤية يعضدها الخيال، وينسجها التأمل، فهو يظل لقاءً ممكنًا لكون ذلك "التوجس سوف يزول إذا علمنا أنّ هوسّرل نفسه قد لاحظ كثيرا من التشابهات بين الرؤية الفنية والرؤية الفنيومينولوجية. وهى إمكانية سمحت له بالبحث في نقطة بداية مميزة للإستطيقا الفينومينولوجية. وهى إمكانية سمحت له بالبحث في "نقطة بداية مميزة للإستطيقا الفينومينولوجية عن الإستطيقا التقليدية التي تتخذ اتجاهات أخرى مختلفة إزاء ظاهرة الخبرة الجمالية"(٤٨).

فالتناظر بين الفن والفينومينولوجيا يفسر ضمن معطى نظرىّ يصدر عن تلك "العلاقة البكر الكائنة بينهما قبل التطبيق" ، أي قبل أن تصبح الرؤية الفنية أو الخبرة الجمالية نفسها موضوعًا لدراسة الفينومينولوجيا"(٤٩) ويميز سعيد توفيق هنا بين التأملات الفينومينولوحية وتطبيقاتها، وهو يبنى على ذلك التمييز تمييزًا بين رؤية ضمنية لا

تكون ممكنة إلا عبر قياسات واستنتاجات ورؤية صريحة باتت معلنة ضمن تطبيقات المنهج الفينومينولوجى مع مفكرين فينومينولوجيين مثل انجاردن ودوفرين وهيدجر وميرلوبونتى(٥٠).

فينومينولوجيا القراءة.

اهتم الزارعى بشكل لافت في معظم كتاباته إلى معالجة بعض الأسس المتعلقة بالقراءة الفينومينولوجية للأثر الفني بالاعتماد خاصة على التحليل القصدى مثلما تبلور في أعمال هوسرل وفى بعض التصورات الفينومينولوجية الأخرى. وهى تفترض مبدئيًا أن "قراءة القصدية" للأثر الفني ليست بيّنة وواضحة المعالم بما فيه الكفاية في نصوص أو كتابات بعينها، بل تظلّ مسألة تحتاج إلى تحديد منهجها الخاص وضبط عناصرها وأهدافها مقارنة بقراءات أخرى محاذية لها كالشكلانية، ووالوظيفية، ونظرية التلقى، أو مضادة كالنزعة اللاقصدوية التي تستبعد مبدئيًا أي دور للمقاصد في عملية بناء الأثر الفني(٥١).

ويتطلب ذلك معرفة إذا كان التحليل القصدى الذى تتخذه الفينومينولوجيا منهجًا وأسلوبًا في التعاطى مع ظواهر المعرفة، يرتقى إلى نظرية تتكامل عناصرها لتشكل ما يمكن تسميته "قراءة" قصدية للفن؟ ولكن ماذا نقصد بتلك القراءة أصلًا؟ هل يتعلق الأمر بمجرد تطبيق آلى للمبدأ العام للقصدية: "كلّ وعى هو وعى بشيء ما"، على الإبداع، أم هو يتعلق بالبحث في قصدية خاصة بالفن، قصدية الإبداع أو "القصدية المبدعة" طبقًا لتعبير أحد الباحثين المعاصرين في الفينومينولوجيا. إنها قصدية لا تظهر في المقاصد في وعى المبدع، بل في فضاء الإبداع. فهى لا تخضع الفضاء أو

الأمكنة إلى التفكير. بل هي ترى الفعل يبدع فضاء حتى يتفادى استهلاك الفضاء أو هلاكه(٥٢).

فالقصدية إحساس استطيقى، يظهره فعل القصدية المبدع، وهو فعل ذاتى ويتجلى كإحساس يُنتج عواطفه وانفعالاته ذاتيًا auto-affective ، فلا يوجد إلا بذاته. يوجد نمط إبداعى للإحساس في تلك الحالة التي لا تنعطى فيها المواضيع العاطفية قصديّا إلا عبر إحساس مغاير(٥٣).

إن حالات الوعى القصدية التي يستحضرها هوسّرل في كتاب التأملات الديكارتية في أفعال الإدراك والرؤية والحب والتصور والعشق، تتضمن ما يمكن نعته بالاتجاه الإستطيقى، لأن حركة القصد لا تنتج عن اضطرار أو مسئولية، بل هي حركة حرة، وهى قائمة على الاستطاعة وترتبط بأن قادر على الحركة. تكمن ميزة قصدية فعل الإبداع أساسًا في حركة الوعى الحرّة. فالفعل المبدع يدرك أو يحصل، حسب مان دى بيران Main de Biran ، موضوعًا تزداد أهميته كلما ازدادت فرص إثارته للإراديّ(٥٤).

ينير التحليل القصدى جوانب هامة من معنى علاقة الفن بالإنسان والطبيعة. فالقصدية تُظهر الإبداع وقد صار تصريفًا لمقاصد الفعل الحرّ الذى يحصل اختراقًا ومختَرقًا في الآن ذاته. ولكن فهم الأثر الفني بالاستناد إلى مقاصد الفعل يثير عدة استشكالات أمام التأويل الفينومينولوجى للفن، ويمكن معاينة بعضها فيما يتصل أولا بعلاقة الأثر الفني بما يوجد خارج الذات، كالمواد والمحيط. ويتصل، ثانيًا، بطريقة معرفة تلك المقاصد، لاسيما وأنها تَرِدُ في الغالب ضمنية أو غير معلنة بصورة واضحة في الأثر. ويتصل الأمر، ثالثًا، يتناقض يمكن أن يظهر في ردّ الآثار الفنية إلى

المقاصد بين البعد الزمانى والبعد الأزلى للفن: فالقصد يوجد غالبًا في الزمان في العصر وفى شخصية المبدع بينما يضعنا الأثر في بعد يبدو بمعنى ما أنه غير زمانى(٥٥).

فالقصدية معنية بأن تتحّرر من كل نزعة أو مذهب مخصوص. لكن هل يحب علينا ساعتها، وحتى نستكشف أصالة البحث القصدى في الفن، أن نحرّر نهائيًا القصدية من النزعة "القصدوية" والتي تثبت بشكل مطلق "أن معرفة مقاصد الكاتب محددة لتأويل الأثر"(٥٦).

يظل عالم العمل الفنى فى حاجة إلى الاستيطيقا لكى يظهر ويتعين وينشكف. ولكن ذلك العمل لا يكشف حقائق بقدر ما يبنى عالما غير محدد ولا متعينا، بل على نص أو عمل لم يكتمل بعد، أن التلقى هو الذى يكشف نمط صورة النص الفنى، والقراءة بما هى فعل تلقّ تنبنى فى أحد مظاهرها على انفتاح الصورة الفنية المبدعة أو على عدم اكتمالها، وهذه الفكرة تمثل فى جوهرها ما قدمناه أثناء تناولنا للعمل الفنى والجمالى بوصفه عمل مفتوح غير مكتمل(٥٧).

ويؤكد الزارعى على أنه "ينبغى الإشارة إلى المعنى الفينومينولوجى الخاص الذى يدل عليه مفهوم التلقى لدى دوفرين ولدى أنجاردن على وجه الخصوص. فهو لا يعبر عن حالة سلبية يحضر فيها العمل لدى المتلقى. حالة يتعين فيها "تلقى النص بصفته فعل القراءة ذاته" ، وبعبارة واحدة فهو يعنى حالة من التقويم، يتولد فيها معنى العمل الفنى ثانية وبأكثر وضوح لدى القارئ أو المتلقى(٥٨).

ومن الممكن الحديث فى هذا السياق عن شكل من المحددات الأساسية لما يسميه بول ريكور "فينومينولوجيا القراءة"، تكشف من خلال محاور تفكير داخل التراث

الفينومينولوجى ركزت على فعل اهكفعل يسهم فى عملية الإظهار، أى إظهار مضامين العمل أو مقاصده.فالقراءة لن تفهم هنا كمعاودة أو وصف أو كسرد أو حكى لما يقوله العمل، فهى ليست "قراءة مكررة" بلغة هوسرل، تعيد معنى الألفاظ القائمة، بل هى تقول ما لا يقوله أو تفصح عن عالمه الذى لم يفصح عنه صاحبه عن طواعية أو عن إكراه. فلعلها تساهم فى تشكيل إبداعية العمل وإمتاعه عندما لا تكتفى بمجرد وصفه وعندما تتمثل قصديا ما أراد الفنان قوله، بل وعندما تجدد ذلك القصد. إن قصدية القراءة لا تتجانس ضرورة مع قصدية النص أو العمل، بل تستضيفها لتثريها، تكملها وتملأ فراغاتها وتعين ما ترمى إليه[٥٩].

لقد أكد دوفرين أهمية دور المتلقى فى تأويل العمل الفنى وفى إظهار البعد الاستيطيقى كبعد جوهرى، وهو دور أكد عليه إنجاردن ودعمه، يعبر عن لحظة متميزة فى العمل الفنى، فهو لا يصدر عن إنتاج العمل، بل عن قراءته، ولا ينفصل عن مادام من غير الممكن تصور عمل فنى من دون قارىء أو من دون متلقى. إن العمل الفنى هو تشارك بين المؤلف والمتلقى: بين ما يمثُل فى قصد المتلقى وما يمثُل فى قصد المبدع، بين الكاتب الذى يعرض جمله وكلماته والقارىء الذى يحمل معانيها ودلالاتها[٦٠].

- **قصدية الصورة والخيال.**

لقد انتبهت ماريا ماونويلا ساريفا Maria Manuela (1924-1995) Saravia[*] في كتابها الصادر خلال سبعينات القرن الماضى حول المخيلة حسب هوسرل، إلى وجود نظرية خاصة في المخيلة عند مؤسس فلسفة الظواهر في الحقبة المعاصرة، ونبهت إلى أهمية تلك النظرية في التقديم للمباحث المتعلقة بالمسألة الفنية والجمالية في الفينومينولوجيا. وهو اتجاه يعود فيه الفضل الكبير إلى سارتر الذى

خصص خلال بداية مساره الفلسفى كتابين كان لهما الأثر الكبير في تطوير المنظور القصدى حول الصورة والفن بشكل عام وهما: كتاب المخيلة (١٩٣٦) وكتاب الخيالى (١٩٤٠)[٦١].

ولا شك في أن محاولة تطوير البحث حول مفاهيم الوعى بالصورة والمخيلة في فينومينولوجيا هوسرل يأتي وفقا لما أكد عليه محسن الزارعى في كتابه القصدية والإبداع في إطار توجه عام لإبراز الدور الذى يلعبه الخيال في التفكير الهوسرلى، وهو دور أساسى لا يتوانى هوسرل في التذكير به في أكثر كتبه ترسيخًا لرؤيته المعرفية الترانسندنتالية، عندما يكشف في الجزء الأول من كتاب أفكار موجهه (الفقرة ٢٣ منه) أن الخيال هو العنصر الحيوى للمباحث الفينومينولوجية والمعرفية بشكل عام. ولكنه دور يظل أساسيًا وإشكاليًا في الوقت ذاته: أساسيًا لأنه يسهم في بلورة مشروع الفينومينولوجيا الناشئة ويرتهن توضيح وظيفته إلى حد كبير بمعرفة الأساس الذى أكده هوسرل مقارنة بالفلسفات السابقة (كانط، التيار التجريبى). ولعل سارتر قد كان دقيقًا في تحديد ذلك المنعرج عندما بين "لا يمكن لأى دراسة حول الصورة أن تقلص من أهمية ثراء اللمحات التي أعطاها لنا. إننا نعلم الآن أنه ينبغي علينا أن ننطلق من اللحظة الصفر، وأن نضع جانبًا كل الكتابات ما قبل الفينومينولوجيا، وأن نحاول قبل ذلك تحصيل رؤية حدسية للبنية القصدية للصورة[٦٢].

ومن الواضح أن الزارعى لم يهتم كثيرًا بالنقاش الذى آثاره كل من هوسرل وسارتر حول الصورة والخيال من الجهة المذهبية التي إراد كل منهما إرساءها، بل اهتم أكثر بالقضايا التي أعطت للصورة بعدا جديدًا، وهو البعد الذى أمكن من خلاله لمفكريها ومنتجيها المعاصرين السير بها إلى حدود لا متناهية وصلت أحيانًا إلى اعتمادها كأداة هيمنة على العقول. وهى لا شك حدود تقتضى مزيدا من إعمال النظر النقدى، للتمييز

بين الإمتاع الإستطيقى الذى يصاحب الصورة انكشافًا وهو فعل فينومينولوجى، والتوظيف التكنولوجى للصورة بهدف التأثير على المتلقى، وهو فعل هيمنة[٦٣].

- **القصدية وإبداع الفضاء**

لا تظهر قصدية الإبداع في اللحظة التي يحيل فيها الفن إلى مواضيع فنية محضة. بل تظهر كما أوضح محسن الزارعى في كتابه القصدية والإبداع من خلال التفاعل الإيجابى بين رؤية الفنان والعالم. وهكذا فإن فهم العملية الإبداعية يحتاج إلى تحليل جدل العلاقة بين الإبداع والفضاء. ذلك ما قد يكون أشار إليه ميكال دوفرين، في مقال له تحت عنوان "فن حى في مدينة حّية" إلى أهمية البعد الحيوى في الفن، وهو قول يبين حدود التصوير المجرد للفن، ويكشف جوهر العملية الإبداعية من داخل علاقتها الأصلية بالحياة[٦٤].

فللإبداع في إطار فلسفة محسن الزارعى بعدًا مدنّيًا. إنه يؤسس لجمالية يمكن أن تسهم نقديًا في تجاوز تشييء العالم والإنسان. ينتج الإبداع عن فعل يؤسس العالم لا لأنه يخضع الأشياء إلى الإنسان أو يردّها إليه، بل لقدرته على كشف بعدها الحيوى. إنه يظهر دفقًا حيويا في الأشياء، فيكشف علاقة أصلية بين الفضاء والإنسان لا يسعى فيها الفن إلى الهيمنة أو السيطرة[٦٥].

لقد ركز كثيرا كتاب القصدية والإبداع للزارعى بقضية فضاء الإبداع، في إطار الاهتمام بصلة الأثر الفني بالإنسانى والمدنى بشكل أخص. وهو اهتمام ينشأ عما يمكن ملاحظته في فعل أنسنة الفضاء في نشاط الفنان من أبعاد أنطولوجية وأخلاقية. وتلك رؤية أساسية تطرح في وضع نمت فيه الهيمنة التكنولوجية على فضاءات المدن المعاصرة. لقد كشف أدرنو وماركيوز عن الوجه التحررى للممارسة الفنية تجاه واقع سلطة الثقافة التكنولوجية، وأيضا هيمنة الفكر المؤسسات، وهنا يوجد فرق بين الممارسة

التقنية التي تحدد مشروعها بالتحكم في الفضاء والممارسة الفنية التي تهدف إلى تحرير الفضاءات من الهيمنة. وتكمن أهمية الانتباه إلى ذلك الفرق، في تأكيد وجاهة المعنى الإنسانى للفن وقيمة دوره المدنى(٦٦).

إن ربط الممارسة الفنية بالحياة يطرح كبديل فينومينولوجى لأنه يتأسس على أولوية عالم الحياة والإنسان كفكرة موجهة لتلك الممارسة. ولكنّ فضاء يولد من رحم الفنّ، يتحدد بخلاف أمكنة العالم الإدارى والمؤسساتى والتكنولوجى، هو مجال مفتوح وإنسانى. فضاء لا يفضى إلى مجرد كائن مثقل بمهام مدنية أو تيولوجية بل إلى "ساكن شعرى" في العالم وفى مدينة منفتحة قائمة على الصداقة والسعادة، فضاء يستدعى فيه الإنسان فينومينولوجيا لينفتح على الأشياء وليعرف فيها وتعرف فيه. ستتحول الفينومينولوجيا إذن طبقًا لتحليلات هوسرل القصدية وهيدجر الأنطولوجية، ودوفرين الإستيطيقية إلى تجربة منفتحة وإلى نمط من التفكير الثقافي المحايث لمجمل مشاغل الإنسان وهمومه اليومية، ويطرح ذلك النهج إمكانات عديدة لتفكيك الدلالة المعاصرة للفضاء. ويقود استحضار تلك الدلالة فينومينولوجيًا في علاقتها الجدلية بأفعال السكن والاحتضان والتجسّد والتمكن في الزمان وغيرها إلى أسئلة عديدة أخرى يتصل بعضها الآخر بالوجود الأخلاقية والجمالية التي تجعل تلك "الأنسنة" شرط حرية لا مجرد مدخل للتحكم والهيمنة(٦٧).

تعقيب:

تقارب فلسفة الظواهر الفن عند الزارعى ضمن تصوّرها للفعل بقصدية أو حركة تظهر أى تمنح معنى لشيء تقصده. فقد صار ذلك الفعل وظيفة أساسية لكل نشاط أصلى للتفكير. ويحتاج مثل هذا الموقف إلى عدة توضيحات ستكون بمثابة

استخلاصات أساسية لما ورد فى كتاب الزارعى "القصدية والإبداع مقاربات للصورة الفنية".

١. الإبداع يُظهر، فهو يستكشف ما غاب فى الأشياء عبر الأشياء. يبدع الفنان بالقرب من أشياء الطبيعة، وهو يتعاطى معها بحميمية. إنه لا ينتج ولا يشكّل، أو يزيل أو يضيف أو يذيب أو ينظّم أو يصوّر أو حت يصمّم إلاّ من خلال الانتماء إلى عالمه: عالم الأشياء. وهو يتجاوز المعهود ويخترقه، ليستحضر الغريب وغير المعتاد وما لا يوجد، ولكنه لا يفسد الطبيعة ولا يبدّل ماهيتها، وإنما يظهر إمكاناتها خارج كل فعل معرفى متحكّم(٦٨).

٢ . قد يبدأ الإبداع بالذات، ولكنه فى جوهره فعل فى أشياء ومواد. تحتفى الذات المبدعة بفعلها الباقى على الزمان والمقاوم للدهر رغبة فى الاستمرار الأبدى من غير أن يتحول ذلك الفعل إلى خلق من لا شىء. إن ما يبدو فى الإبداع على أنه اختراق للقيم ومقاومة للهيمنة وتسام بالإنسان على الواقع، لا يؤشر على موقف لا إنسانىّ أو رؤية مفارقة للحياة، فالفنان لا يحرص كثيرا على الفعل من الخارج أو من الفوق أو من الأعلى. فهو يبدع استناذا إلى أشياء، إلى الأرض (هيدجر) أو العالم (ميرلوبونتى)، واعيا تماما أن ذلك العالم هو فضاء فعله وخلوده الأبدى، ومصدر قوة الإبداع الذاتية(٦٩).

٣ . الإبداع يستحضر معنى لشىء كان غائبا أى محتجبا. ومن هنا ينير الوجود، يضىء شيئا ما كان لا مرئيا فيجعله قابلا للإدراك بعد أن كان غائبا عن النظر(٧٠).

٤. التفكير فى وضع استيطيقى جديد، أى فى وضع يجعلها معنية بالتفكير أنطولوجيا فى طبيعة العمل الفنى ذاته، وفى جمالية ينتظر منها أن تشتقّ من الشىء ذاته أو من شيئية الفن ذاته أو من "جمالية الأرض" ، لا من جمالياته الذاتية. فقد يلزم هاهنا أن

نميز بين نهاية الإستيطيقا التقليدية كمؤشر على عدم تطوير ذاتها فى قضايا الفن والإحساس بالجمال، فإذا كان ينبغى على الإستيطيقا أن تموت، فهى تموت لكى تجيا من جديد، لتجدد موقعها ووظيفتها ومنبتها ولتبدّل أسسها وأدوراها ولتواكب مستجدات العصر وتطورات النظر قضية الوجود ذات)[٧١].

لقد مثلت الفينومينولوجيا منعطفا فى تاريخ الفلسفة بما طرحته من أسئلة حقيقية ساهمت فى تجديد أسس التفلسف بما وفرته من مقاربات جديدة وقضايا منهجية أساسية مرتبطة بالوعى الانسانى وفلسفة للظواهر تعيد الوعى إلى الأشياء ولا ترى حلا للمشكلات الفلسفية خارج أفق الظواهر[٧٢].

حاولت هذه الدراسة أن تميز بين نهاية الإستطيقا التقليدية كمؤشر على عدم كفاية شرحها للفن والإحساس وبين إنهائها أو الامتناع عن التفكير بها اليوم في مجالات الفنون. فإذا كان ينبغي على الإستطيقا أن تموت، فهى تموت لكى تحيا من جديد، لتجدد موقعها ووظيفتها ومنبتها ولتبدّل أسسها وأدورها ولتواكب مستجدات العصر وتطورات النظر إلى مسألة الوجود ذاته.

يظهر بشكل كبير في فلسفة محمد محسن الزارعى التقاء الفينومينولوجيا بالتأويل واستطاع في كتاباته أن يربطهما بمبدع الفضاء أو مصممه، لأنّ الفنان في المنظور الفينومينولوجى "لا يشخص فقط بل يستجلي الأشياء ويحقق فيها، لا بالمعنى الحقوقى للكلمة فقط ولكن بمعناها الفلسفى، حيث يتحول فعل التحقيق إلى رؤية الأساسى أو الماهوى الذى لا يستجليه النظر العادى. يمارس الفعل الفني شكلا من النّقد، فهو يحقق، لا لأن فعله يعاين بل لأنه يستكشف الأساسى. إن الفن أكثر فلسفة من العلم لأنه يجلى الأساسى "يجعل الأساسي مرئيًا"، وهو أكثر صرامة من المعارف العلمية، لأنه الأكثر قربا والأمتن صلة إلى "ماهية الشيء ذاته". تلك بعض الوجوه التي جعل الإحساس والرؤية الفنّية يستأهلان مرتبة أساسية تنبهت إليها الفينومينولوجيا مبّكرا وحاولت التعبير عن تجلياتها في مفهوم الفضاء بأسلوب وبنظر فلسفيين[٧٣].

مصادر ومراجع وهوامش الدراسة

(١) بلعز نور الدين، ***التجربة الجمالية في فضاءات الفينومينولوجيا***, مجلة الحكمة للدراسات الفلسفية, المجلد (٩), العدد (٢), ٢٠٢١, ص ٧٥جامعة أبى بكر بلقائد, تلمسان, الجزائر, ولمزيد من التفاصيل يمكن الرجوع إلى الرابط التالى: https://www.asjp.cerist.dz/en/downArticle/338/9/2/165083

(٢) حلوز جيلالى, ***هوسرل وفينومينولوجيا الوعى والقصدية (لحظة التأسيس)***, مختبر الفينومينولوجيا وتطبيقاتها, جامعة تلمسان, مجلة الناصرية للدراسات الاجتماعية والتاريخية, مجلد ١٢, عدد ٠٢ , ديسمبر ٢٠٢١, ص ٨٤٥ و ٨٤٦ .

(٣) سعيد توفيق, ***الفينومينولوجيا وفن السيرة الذاتية,*** منشور فى سلسلة فنون (١٠), ٢٠١٠ وعنوان العدد (الفنطاسيا والإبداع الفنى دراسات فى فينومينولوجيا الصورة, نصوص أعدها للنشر وقدم لها محمد محسن الزارعى, مهدت لها بالفرنسية: آليان اسكباس, منشورات وحدة بحث ثقافات فنية, معارف وتكنولوجيا بالتعاون مع وحدة بحث: الجماليات والفن والتناسق البيئى والبحث. وبيانات دراسة سعيد توفيق بالفرنسية كما يلى:

Said Tawfik, ***La Phe'nome'nologie et l'arte de L'autobiograghie***, Frankfoni, Orak Kitap, No. 31, setembre, ottobre 2017, pp. 333-345.

(٤) على البهلول, ***استفادة العلوم الإنسانية والاجتماعية من التحولات الرقمية في مستوى البحث الجامعي والممارسات الثقافية في تونس يظل دون المأمول,*** هذه المقالة منشورة بتاريخ ٢٥ مارس ٢٠١٨ , ومتاحة على الرابط التالى :

http://newspresse.tn/2018/03/25/%D8%A3%D8%B3%D8%AA%D8%A7%D8%B0-%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%B9%D9%84%D9%8A%D9%85-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%A7%D9%84%D9%8A-%D8%A8%D8%A7%D9%84%D8%AC%D8%A7%D9%85%D8%B9%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%AA%D9%88%D9%86%D8%B3/

(٥) المرجع السابق.

(٦) المرجع السابق.

(٧) المرجع السابق.

(٨) حلوز جيلالى, هوسرل وفينومينولوجيا الوعى والقصدية (لحظة التأسيس), مرجع سابق, ص٨٥٨, وكذلك هنا يمكن الرجوع إلى عبد العزيز مباركى, حسن بن عبد الله, ***الفينومينولوجيا وفلسفة الوعى عند إدموند هوسرل***, دراسة منشورة لدى الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية, المجلد ١٢, العدد (٢), ٢٠٢٠, ولمزيد من التفاصيل يمكن الرجوع لهذه الدراسة على الرابط التالى:

https://www.asjp.cerist.dz/en/downArticle/552/12/6/123483

(٩) عبد العزيز مباركى, حسن بن عبد الله, الفينومينولوجيا وفلسفة الوعى عند إدموند هوسرل, مرجع سابق, ص ٢٤٤.

(١٠) المرجع السابق, ص ٢٤٥.

(١١) المرجع السابق, ص ٢٤٦.

(١٢) المرجع السابق, ص ٢٤٦, انظر في ذلك أيضا الدراسة الرائدة في مجال الفينومينولجيا: سعيد توفيق, ***الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية,*** المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع, الطبعة الأولى, بيروت, لبنان, ١٩٩٢, ص ٢٠٢ و ٢٥٠.

(13) Daniel Giovannageli, ***la passion de l'origine***, Paris, éditions Galilée, 1995, p. 32, 33.

نقلًا عن بلعز نور الدين, التجربة الجمالية في فضاءات الفينومينولوجيا, مرجع سابق, ٩٩.

(١٤) بلعز نور الدين, التجربة الجمالية في فضاءات الفينومينولوجيا, مرجع سابق, ص ٨١.

(١٥) المرجع السابق, ص٨١.

(١٦) هانز جيورج جادمر, ***تجلى الجميل ومقالات أخرى,*** تحرير روبرت برناسكونى, ترجمة ودراسة وشرح سعيد توفيق, المجلس الأعلى للثقافة, المشروع القومى للترجمة, رقم (٢٣), الطبعة الأولى, ١٩٩٧, ص ٢١٦ و ٢١٧.

(١٧) محمد محسن الزارعى, ***القصدية والإبداع مقاربات للصورة الفنية***, المغاربية للتوزيع - تونس, الطبعة الأولى, صفاقس /تونس, ديسمبر ٢٠١٢, ص ٧ و ٨ .

(١٨) المرجع السابق, ص٩.

(١٩) المرجع السابق, ص ١١.

(٢٠) المرجع السابق, ص ١١.

(*) لعل على سبيل محاولة التفكير في العلاقة بين الفلسفة وفن التصوير, قد تكشف طبيعة المسافة التي تحدث بين عالمى الفكر والممارسة الفنية, إلا أن التعمق في مضمون التفلسف والإبداع يظهر حالات من الالتقاء والصداقة بينهما, تبين مدى التفاعل بين مقاصد كل منهما, فإذا كان التفلسف تفكّرا في حقيقة الوجود أو نفاذا إلى الوجود بالفكر أو المفهوم, فإن قوة الإبداع لا تتحدد خارج فعل الكشف, وإنما تتجلى في اللحظة التي ينفذ فيها الفعل - القصد إلى الوجود إحساسًا أو تفكّرا, ويتساءل الزارعى هل يمكن القول حينئذ إن إبداع المفاهيم هو الوجه الآخر لتوليد الإحساسات؟ وهكذا فإن التفكير بالإحساس أو الإحساس بالمفهوم يكشف أن قصدية الإبداع ليست بعيدة كثيرًا عن قصدية التفكير. وأن الفلسفة والفن لا يعيشان لحظة تنافر بل لحظة صداقة يتقاطعان ويتفاعلان, ولكنهما لا يتماهيان تمامًا. (انظر في هذا الهامش كتاب محمد محسن الزارعى, القصدية والإبداع مقاربات للصورة الفنية, ص ١٢).

(٢١) محمد محسن الزارعى, ***الاستطيقا والفن على ضوء مباحث فينومينولوجية***, دار محمد على للنشر, الطبعة الأولى , ٢٠٠٣, ص ١٣ .

(٢٢) جان مارى شايفر, ***وداعًا علم الجمال***, ترجمة زبيدة القاضي, تقديم سعد الدين كليب, منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب, وزارة الثقافة – دمشق ٢٠١٥ . ص ١٦ , (تقديم الاستاذ الدكتور سعد الدين كليب).

(٢٣) المرجع السابق, ص ١٧ .

(٢٤) محمد محسن الزارعى, الاستطيقا والفن على ضوء مباحث فينومينولوجية, مرجع سابق, ص ١٣ .

(25) Eco U., ***Opera aperta - Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee***, II edizione, Bompiani, Milano, 1967. pp. 42-43.

(26) ibid, 45.

ـ من الممكن الرجوع أيضا فى فكرة فهم وتحليل الظواهر الجمالية والنصوص الأدبية إلى مقال:

أومبرتو ايكو: ***جماليات العمل المفتوح، في كتاب الصناعات الإبداعية "كيف ننتج الثقافة في عالم التكنولوجيا والعولمة***، تحرير جون هارتلي، ترجمة بدر السيد سليمان، عالم المعرفة، الجزء الأول، أبريل، الكويت ٢٠٠٧، ص٢٣٣, وكذلك دراسة

- Badami A., ***Arte Contemporanea: l'espressione artistica come opera aperta***, I edizione, Palermo, - DCT 1999, p. 32.

(27) Eco U., ***Opera aperta - Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee***, Op.cit, p. 46. Si può vedere anche i seguenti referenti: Lino Rossi, **Enciclopedia** - VI Appendice (2000), Art. **Estetica**, (XIV, p. 402, App. IV, i, p. 725 e anche M. Ferraris, S. Givone, F. Vercellone, **Estetica,** in La Filosofia, 4 voll., a cura di P. Rossi, Torino, 1995, Vol 3., pp. 437-539 e L. Rossi, **Occazioni II. Reperti di una ricerca estetica,** Bologna, 1996, pp. 137-63.

(28) Husserl E., ***Meditazioni cartesiane,*** a cura di Enrica Natalini, II edizione, Roma, 1997, p. 46. Si può vedere anche i seguenti referenti:

- BAUMGARTNER, W. E KLÄWITTER, J. ***Intentionality of Perception. An Inquiry Concerning J. R. Searle's Conception of Intentionality with Appeal to Husserl***, in A. Burkhardt (a c. di), ***Speech Acts, Meaning and Intentions: Critical Approaches to the Philosophy of J. R. Searle***, Berlin, New York, De Gruyter, 1990, 210-225.

- Von Hermann F.W., **"Il concetto di fenomenologia in Husserl e Heidegger"**, il Melangolo, Milano 2000, in Monica Serrano **PER UNA PRATICA ETICA: LETTURE DI ESTETICA FENOMENOLOGICA**., per ulteriore informazioni si può vedere questo sito:
https://www.regione.marche.it/portals/0/ODS/2021%20Sito%20ODS/Materiali%203_Tortura.%20Per%20una%20pratica%20etica.pdf

- **Edoardo** Fugali, Husserl e Searle su ***intenzionalità e coscienza: la fenomenologia è veramente un'illusione?,*** N. 47, disegno, 2011 , PP.

113-153, per ulteriore informazioni si può vedere questo sito: https://journals.openedition.org/estetica/1906

(29) Eco U., ***Opera aperta***, op.cit., pp. 46-47.

(30) ibid., p. 48, per ulteriore informazioni si può vedere questo articolo: Veniero Venier, **La visione dell'altro Merleau-Ponty tra etica ed estetica, in Studi sulla estetica**, Rivista semestrale fondata da Luciano Anceschi, Vol. 43, 2011, p. 4, https://iris.unive.it/retrieve/handle/10278/3700591/131474/5%29%20Merleau%20Ponty%20tra%20etica%20ed%20estetica%2C%20studi%20di%20estetica.pdf

(31) محمد محسن الزارعى, القصدية والإبداع مقاربات للصورة الفنية, مرجع سابق, ص ٦ , ٨ .

(32) محمد محسن الزارعى, الاستطيقا والفن على ضوء مباحث فينومينولوجية, مرجع سابق, ص ١٥ .

(33) المرجع السابق, ص ١٦

(34) المرجع السابق, ص ١٨

(35) المرجع السابق, ص ١٨

(*) ويقصد بهذه الحاجة الاهتمام المعاصر لهذه الجمالية التي تركزت على فئة من المفكرين تحت تيار الفينومينولوجيا ومن بينهم ميرلوبونتى, مايكل دوفرين, ميشال هنرى, هنرى مالدينى, الذين اعتبروا الجمالية الآداة أو الآلة المفهومية للفينومينولوجيا بحيث ارتبط اسم كل من هؤلاء بمضمون ما لتلك الأداة سواء تعلق الأمر بالمواضيع والأطروحات في قالب مذهبى ولكن بطرق مختلفة. فالجمالية الفينومينولوجية مبدئيًا وليس حصريًا هي تأمل في الفن لأنها موجودة في شكل علاقة ترابطية خاصة مع الفن ومع الفينومينولوجيا فكل عمل فنى ليس إلا حالة خاصة من الظاهرة. ولكن هذه الظاهرة ينظر إليها من جهة في صورتها "رؤيتها" الاستثنائية الخاصة عند إدراكها للأعمال الموسيقية من ناحية الإدراك السمعى والبصرى, ولهذا فالفن إذن هو معطى من أجل مختلف التعابير الملقاة على

عاتق الظواهر بشكل عام. وراء هذا التنوع والثراء في الانتاجات من الممكن ادراج هذه الجمالية الفينومينولوجية للفن وتحديدها تبعًا لأراء فلسفية محضة بحيث لا تتعلق بمعطيات أو تحقيق سوسيوتاريخى يبحث في مقاربة معنى العمل الفني في علاقة بتاريخ الإنسان أو البشر أو بتواجد هذا العمل في تاريخ الإنسان أو في نمط عمله الفني لأن العمل الفني هو شيء آخر يخرج عن الاطار التاريخى والاجتماعى. انظر في هذا الهامش دراسة: بلعز نور الدين, التجربة الجمالية في فضاءات الفينومينولوجيا, مرجع سابق٨٨.

(٣٦) بلعز نور الدين, ص٨٨.

(٣٧) بلعز نور الدين, ص ٨٩ .

(٣٨) بلعز نور الدين, ص٩٠.

(٣٩) محمد محسن الزارعى, الاستطيقا والفن على ضوء مباحث فينومينولوجية,ص ٢٩ .

(٤٠) محمد محسن الزارعى, الاستطيقا والفن على ضوء مباحث فينومينولوجية,ص٣٠ و ٣١ .

(٤١) محمد محسن الزارعى, الاستطيقا والفن على ضوء مباحث فينومينولوجية, ص ٦٣ .

(٤٢) محمد محسن الزارعى, الاستطيقا والفن على ضوء مباحث فينومينولوجية,ص ٦٥ .

(٤٣) محمد محسن الزارعى, الاستطيقا والفن على ضوء مباحث فينومينولوجية,ص ٦٦ .

(٤٤) بلعز نور الدين, التجربة الجمالية في فضاءات الفينومينولوجيا, مرجع سابق, ص ٧٧.

(٤٥) المرجع السابق, ص ٨٢.

(٤٦) المرجع السابق, ص ٩٥.

(٤٧) محمد محسن الزارعى, الاستطيقا والفن على ضوء مباحث فينومينولوجية, مرجع سابق, صص ٣٣, ٣٩.

(٤٨) سعيد توفيق, ***الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية,*** بيروت المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع, ١٩٩٢, ص ٥٥ و ص ٥٦ , ٥٧.

(٤٩) سعيد توفيق, الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية, مرجع سابق, ص ٥٦

(٥٠) محمد محسن الزارعى, الاستطيقا والفن على ضوء مباحث فينومينولوجية, مرجع سابق, صص ٤٧ و ٤٨.

(٥١) محمد محسن الزارعى, القصدية والإبداع, ص ٢٣.

(٥٢) محمد محسن الزارعى, القصدية والإبداع, ص ٢٤.

(٥٣) محمد محسن الزارعى, القصدية والإبداع, ص ٣١

(٥٤) محمد محسن الزارعى, القصدية والإبداع, ص ٣١.

(٥٥) محمد محسن الزارعى, القصدية والإبداع, ص ٤٠.

(٥٦) محمد محسن الزارعى, القصدية والإبداع, ص٤٢.

(٥٧) محمد محسن الزارعى, الاستطيقا والفن على ضوء مباحث فينومينولوجية,ص ٢٢٧ .

(٥٨) محمد محسن الزارعى, الاستطيقا والفن على ضوء مباحث فينومينولوجية,ص ٢٢٨ .

(٥٩) محمد محسن الزارعى, الاستطيقا والفن على ضوء مباحث فينومينولوجية,ص ٢٢٩ .

(٦٠) محمد محسن الزارعى, الاستطيقا والفن على ضوء مباحث فينومينولوجية,ص ٢٣٠.

(*) كانت أستاذة بكلية الأداب جامعة لشبونة, حيث تخرجت عام ١٩٤٧ في فقه اللغة الرومانسية, كما تخرجت فيما بعد في الفلسفة من جامعة باريس عام ١٩٥٤, وبعد ذلك بأطروحتها في الدكتوراه حول "المخيلة عند هوسرل" ونشرت عام ١٩٧٠, وترجمت إلى البرتغالية عام ١٩٩٤.

(٦١) محمد محسن الزارعى, القصدية والإبداع, ص ١٢, ولمزيد من التفاصيل انظر دراسة وصال

العش عزدينى, ***مفهوم الإستطيقا وإشكالياته في فلسفة الصورة عند هوسرل***, دورية نماء, مجلة فصلية محكمة متخصصة في علوم الوحى والدراسات الإنسانية, العدد (٦ و ٧), شتاء /ربيع , تونس, ٢٠١٨.

(٦٢) محمد محسن الزارعى, القصدية والابداع, ص ١٣, ولمزيد من التفاصيل انظر محمد محسن الزارعى, ***الفنطاسيا والإبداع: في جماليات الصورة والإبداع, ورد في كتاب الفنطاسيا والإبداع الفنى: دراسات في فينومينولوجيا الصورة***, منشورات وحدة بحث ثقافات فنية, ومعارف وتكنولوجيا, قابس-تونس, ٢٠١٠, ص ١١ .

(٦٣) محمد محسن الزارعى, القصدية والإبداع, مرجع سابق, ص ١٦.

(٦٤) محمد محسن الزارعى, القصدية والإبداع, ص ١٦. وللمزيد حول فكرة جوهر العملية الإبداعية في علاقتها الأصلية بالحياة يمكن الرجوع إلى المراجع التالية:

- Zis A. ***Aesthetics Art Life***: A collection of articles, translation from Russian by Syrovathein Raduga Publisher Moscow, 1988, p. 85.

- Banfi A., ***Filosofia dell'arte, scelta, introduzione e note di Dino Formaggio***, I edizione, Editori Riuniti, Roma, 1962, p. 153.

-Martino Feyles, ***«Inter-mediazioni: estetica e fenomenologia del «tra»»***, *Rivista di estetica* [Online], 63 | 2016, online dal 01 décembre 2016, pp. 130 - 148, URL: http://journals.openedition.org/estetica/1306; DOI: https://doi.org/10.4000/estetica.1306.

- D. Formaggio, ***Studi di estetica***, Milano, Renon, 1962, p. 67. Il saggio ha come titolo ***"Fondamenti e sviluppi dell'Estetica di Antonio Banfi"*** e unisce uno scritto del 1958, pubblicato su "aut-aut", e l'introduzione, pubblicata nel medesimo anno, che Formaggio scrisse per l'opera Filosofia dell'arte di Banfi.

- A. Banfi, ***I problemi di un'estetica filosofica,*** a cura di L. Anceschi, Parenti, Milano-Firenze, 1961, p. 87.

(٦٥) محمد محسن الزارعى, القصدية والإبداع, ص ١٦.

(٦٦) محمد محسن الزارعى, القصدية والإبداع, ص ١٧.

(٦٧) محمد محسن الزارعى, القصدية والإبداع, صص ١٧ و ١٨.

(٦٨) محمد محسن الزارعى, القصدية والإبداع مقاربات للصورة الفنية, ص ٢٣٣ .

(٦٩) المرجع السابق, ص ٢٣٤, كذلك انظر دراسة محمد محسن الزارعى, ***ظاهرة الاختراق فى الفن المعاصر***, دراسة منشورة فى مجلة أوراق فلسفية, غير دورية, علمية محكمة, العدد ٢٦ , ٢٠٠٩ / ٢٠١٠ , ص ص ٢٠٣ –٢٢٦ , وهذه الدراسة منشورة أيضا على الرابط التالى: بتاريخ السبت ١٦ يناير ٢٠١٦ .

https://nomene.blogspot.com/2016/01/blog-post_30.html

(٧٠) محمد محسن الزارعى, القصدية والإبداع مقاربات للصورة الفنية, مرجع السابق, ص ٢٣٤.

(٧١) محمد محسن الزارعى, الاستطيقا والفن على ضوء مباحث فينومينولوجية,ص ٢٣٦, لمزيد من التفاصيل يمكن الرجوع لدراسة محمد محسن الزارعي, ***إنشائية الفضاء في الفنومينولوجيا : في دلالات تقوم الفضاء بين المعرفة و الفن***, *مجلة علامات*، ٢٠٠٩، ع. ٣٢، ص ص. ٥–٢٩.

(٧٢) محمد محسن الزارعى, ***دروب الفينومينولوجيا, قراءات ما بعد هوسرلية***, دار محمد على للنشر, الطبعة الأولى, ٢٠٠٤ , ص ٣, انظر فى ذلك أيضا محمد محسن الزارعى, ***الفينومينولوجيا والترنسندنتالى والإنسانى فى فكر هوسرل***, منشورة بتاريخ الاثنين ٢٩ نوفمبر ٢٠١٠ على الرابط التالى:

https://ashahed.blogspot.com/2010/11/blog-post_29.html#.XV--h94zZdh

(٧٣) محمد محسن الزارعى, القصدية والإبداع, ص ١٨.

قائمة المصادر والمراجع

أولًا: المصادر والمراجع والدراسات المتخصصة باللغة الإيطالية والإنجليزية والفرنسية:

- Angela Badami A., ***Arte Contemporanea: l'espressione artistica come opera aperta***, I edizione, Palermo, - DCT 1999.

- A. Banfi., ***Filosofia dell'arte, scelta, introduzione e note di Dino Formaggio***, I edizione, Editori Riuniti, Roma, 1962.

- A. Banfi, ***I problemi di un'estetica filosofica***, a cura di L. Anceschi, Parenti, Milano-Firenze, 1961.

- Daniel Giovannageli, ***la passion de l'origine***, Paris, éditions Galilée, 1995.

- Dino Formaggio, ***Studi di estetica***, Milano, Renon, 1962.

(28) Edmund Husserl E., ***Meditazioni cartesiane,*** a cura di Enrica Natalini, II edizione, Roma, 1997.

- Edoardo Fugali, ***Husserl e Searle su intenzionalità e coscienza: la fenomenologia è veramente un'illusione?,*** N. 47, disegno, 2011**.**

- Lino Rossi, **Occazioni II. Reperti di una ricerca estetica,** Bologna, 1996.

-Martino Feyles, ***«Inter-mediazioni: estetica e fenomenologia del «tra»»***, *Rivista di estetica* [Online], 63 | 2016, online dal 01 décembre 2016.

- Maurizio Ferraris, S. Givone, F. Vercellone, ***Estetica, in La Filosofia***, 4 voll., a cura di P. Rossi, Torino, Vol 3, 1995.

- Said Tawfik, ***La Phe'nome'nologie et l'arte de L'autobiograghie,*** Frankfoni, Orak Kitap, No. 31, setembre, ottobre 2017.

(25) Umberto Eco U., ***Opera aperta - Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee***, II edizione, Bompiani, Milano, 1967.

- W. BAUMGARTNER, W. E KLÄWITTER, J. ***Intentionality of Perception. An Inquiry Concerning J. R. Searle's Conception of Intentionality with Appeal to Husserl***, in A. Burkhardt (a c. di), ***Speech Acts, Meaning and Intentions: Critical Approaches to the Philosophy of J. R. Searle***, Berlin, New York, De Gruyter, 1990.

Veniero Venier, ***La visione dell'altro Merleau-Ponty tra etica ed estetica, in Studi sulla estetica***, Rivista semestrale fondata da Luciano Anceschi, Vol. 43, 2011.

- Von Hermann F.W., ***"Il concetto di fenomenologia in Husserl e Heidegger"***, il Melangolo, Milano 2000.

- Zis A. ***Aesthetics Art Life***: A collection of articles, translation from Russian by Syrovathein Raduga Publisher Moscow, 1988.

ثانيًا: موسوعات وقواميس باللغة الإيطالية:

Lino Rossi, ***Enciclopedia*** - VI Appendice (2000), *Art.* ***Estetica***, (XIV, p. 402, App. IV, i.

ثالثا: المصادر والمراجع والدراسات باللغة العربية:

- أومبرتو ايكو: ***جماليات العمل المفتوح، في كتاب الصناعات الإبداعية "كيف ننتج الثقافة في عالم التكنولوجيا والعولمة***، تحرير جون هارتلي، ترجمة بدر السيد سليمان، عالم المعرفة، الجزء الأول، أبريل، الكويت ٢٠٠٧.

- بلعز نور الدين, ***التجربة الجمالية في فضاءات الفينومينولوجيا***, مجلة الحكمة للدراسات الفلسفية, المجلد (٩), العدد (٢), ٢٠٢١.

- جان مارى شايفر, ***وداعًا علم الجمال***, ترجمة زبيدة القاضي, تقديم سعد الدين كليب منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب, وزارة الثقافة – دمشق ٢٠١٥ .

- حلوز جيلالى, ***هوسرل وفينومينولوجيا الوعى والقصدية (لحظة التأسيس)***, مختبر الفينومينولوجيا وتطبيقاتها, جامعة تلمسان, مجلة الناصرية للدراسات الاجتماعية والتاريخية, مجلد ١٢, عدد ٠٢ , ديسمبر ٢٠٢١.

- سعيد توفيق, ***الفينومينولوجيا وفن السيرة الذاتية***, منشور فى سلسلة فنون, العدد (١٠), تونس, ٢٠١٠.

- سعيد توفيق, ***الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية***, المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع, الطبعة الأولى, بيروت, لبنان, ١٩٩٢.

- سعيد توفيق, ***الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية***, بيروت المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع, ١٩٩٢.

- على البهلول, **استفادة العلوم الإنسانية والاجتماعية من التحولات الرقمية في مستوى البحث الجامعي والممارسات الثقافية في تونس يظل دون المأمول**, هذه المقالة منشورة بتاريخ ٢٥ مارس, تونس ٢٠١٨.

- عبد العزيز مباركى, حسن بن عبد الله, ***الفينومينولوجيا وفلسفة الوعى عند إدموند هوسرل***, دراسة منشورة لدى الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية, المجلد ١٢, العدد (٢), ٢٠٢٠.

- محمد محسن الزارعى, ***القصدية والإبداع مقاربات للصورة الفنية***, المغاربية للتوزيع - تونس, الطبعة الأولى, صفاقس /تونس, ديسمبر ٢٠١٢.

- محمد محسن الزارعى, ***الاستطيقا والفن على ضوء مباحث فينومينولوجية***, دار محمد على للنشر, الطبعة الأولى , ٢٠٠٣.

- محمد محسن الزارعى, ***دروب الفينومينولوجيا , قراءات ما بعد هوسرلية***, دار محمد على للنشر, الطبعة الأولى, ٢٠٠٤

- محمد محسن الزارعى, ***الفنطاسيا والإبداع: في جماليات الصورة والإبداع***, ورد في كتاب الفنطاسيا والإبداع الفنى: دراسات في فينومينولوجيا الصورة, منشورات وحدة بحث ثقافات فنية, ومعارف وتكنولوجيا, قابس- تونس, ٢٠١٠.

- محسن الزارعي, ***إنشائية الفضاء في الفنومينولوجيا : في دلالات تقوم الفضاء بين المعرفة و الفن***, *مجلة علامات, عدد ٣٢, ٢٠٠٩.*

- محمد محسن الزارعى, ***ظاهرة الاختراق فى الفن المعاصر***, دراسة منشورة فى مجلة أوراق فلسفية, غير دورية, علمية محكمة, العدد ٢٦ , ٢٠٠٩ / ٢٠١٠.

- محمد محسن الزارعى, ***الفينومينولوجيا والترنسندنتالى والإنسانى فى فكر هوسرل***, منشورة بتاريخ الاثنين ٢٩ نوفمبر ٢٠١٠ على الرابط التالى:

https://ashahed.blogspot.com/2010/11/blog-post_29.html#.XV--h94zZdh

- هانز جيورج جادمر, ***تجلى الجميل ومقالات أخرى***, تحرير روبرت برناسكونى, ترجمة ودراسة وشرح سعيد توفيق, المجلس الأعلى للثقافة, المشروع القومى للترجمة, رقم (٢٣), الطبعة الأولى, ١٩٩٧.

- وصال العش عزدينى, ***مفهوم الإستطيقا وإشكالياته في فلسفة الصورة عند هوسرل***, دورية نماء, مجلة فصلية محكمة متخصصة في علوم الوحى والدراسات الإنسانية, العدد (٦ و ٧), شتاء /ربيع , تونس, ٢٠١٨.

Phenomenological Aesthetics and Aesthetic Consciousness in Mohamed Mohsen Al-Zary

Dr. Sameh Mohamed Attia Eltantawy

Professor associate of modern and contemporary aesthetics

Department of Philosophy

Faculty of Arts - Helwan University

Abstract:

This study focuses on the subject of phenomenological aesthetics and aesthetic awareness of one of the most important Arab thinkers, the Tunisian thinker Mohamed Mohsen al-Zary. That the concern of the one truth ended, and was replaced by the phenomenological relationship with the artistic work and its impact, as the aesthetic phenomenological features and more open approaches were established.

This study relies on a phenomenological approach that opens a new horizon and space. This horizon was greatly influenced by Husserl's philosophy, which is a phenomenological attempt to open a rich field for phenomenology away from fixed, one-dimensional rules, and removing every technical dimension to it, and this new openness to aesthetic experience and aesthetic awareness. It enabled the expansion of the fields of phenomenology to a horizon of multiple understandings and

visions, or to what is called phenomenology or interpretive philosophy.

The tool of the methodological and artistic approach to the work of art is represented in the phenomenology and its rules that were manifested in the phenomenology of art with Husserl and the new or late phenomenology with Merleau-Ponty, Michel Henry (1922-2002) Michel Henry, Henry Maldiney (1912-2013) Henri Maldiney, Michael Dufrene (1995- 1910) Mikel Dufrenne, Erwin Strauss (1891-1975), and Jean-Luc Marion (1946) Mohamed Mohsen al-Zary employed their phenomenological ideas in most of his philosophical works in various ways and methodologies that were one of the important goals for the demand for reading His books are in the field of aesthetics, specifically focusing on phenomenological aesthetics and aesthetic consciousness.

Keywords: phenomenological aesthetics, Consciousness, image, phenomenological space.