تأويلية العلم وتأويلية الفن

وجوه التفاعل وأنماط التقاطع

العنوان: تأويلية العلم وتأويلية الفن
وجوه التفاعل وأنماط التقاطع
أعمال المؤتمر الدولي الرابع يونيو 2021
تنسيق: أ.د. محمد الحيرش
الإيداع القانوني: 2020MO30
ر د م ك: 978-9920-653-35-0
تصميم الغلاف: أحمد البقالي
لوحة الغلاف للفنان الهولندي فان خوخ
الطبعة الأولى 2022
مطبعة باب الحكمة

منشورات مختبر التأويليات والدراسات النصية واللسانية
كلية الآداب والعلوم الإنسانية – تطوان
E-mail: lab.hermel@gmail.com

منشورات باب الحكمة
تطوان . المغرب 0539 70 15 82
bab_al_hikmat@hotmail.fr

جامعة عبد المالك السعدي
كلية الآداب والعلوم الإنسانية – تطوان

تأويلية العلم وتأويلية الفن

وجوه التفاعل وأنماط التقاطع

أعمال المؤتمر الدولي الرابع يونيو 2021

تنسيق: أ.د. محمد الحيرش

الفهرس

تقديم 7

الرؤية والتعرّف: الفن والعلم عند أوائل القرن الخامس عشر الأوربي 11

بنّاصر البُعزّاتي

العلم، هل يفكّر؟ 49

عبد السلام بنعبد العالي

خبرة الجمال البيئي: مقاربة تأويلية فينومينولوجية 57

سعيد توفيق

هيرمينوطيقا الأنوار بين بولتمان وبلومينبرغ في العلم والفن 73

عز العرب لحكيم بناني

فوكو واستراتيجية تأويل الأدلة الأيقونية 87

عبد اللطيف محفوظ

الأندلس المتخيّلة وتأويلية الفن: فن اللوحة الإسبانية خلال القرن التاسع عشر . 97

شرف الدين ماجدولين

من التأويليات إلى التفسيريات: رؤية إيبستيمولوجية 119

محمد الحيرش

التأويليات الجديدة: مدخل لنمذجة المعرفة وصناعة النظرية 141

محمد بازي

تأويلية التجربة الإستطيقية عند بول ريكور: دراسة نصية تأويلية 157

أحمد الفرحان

جماليات غادامير 171

معزوز عبد العلي

محددات الفن في هيرمينوطيقا الأشكال الرمزية 179

فؤاد مخوخ

الاستعارة: نحو مقاربة فنية لتاريخ المفاهيم في الفلسفة والعلم 197

حاتم امزيل

نحن وشكسبير من التأويل والترجمة إلى إعادة الكتابة..... 223

خالد أمين

هل أعدمت الدراسات الثقافية الجماليات؟ 247

محمد بوعزة

التنظير الأدبي وأسئلة العلمية 283

محمد مساعدي

التلقي والتفاعل الجمالي في شعر الحداثة العربية..... 301

أيت بن احساين ابراهيم

البناء الجمالي للفن الروائي: ممكنات التأويل..... 323

عبد الرحمن التمارة

في تأويل العمل الفني..... 349

السعيد لبيب

أزمة الفنّ المعاصر بين احتجاب المعنى وضرورة التأويل..... 367

هيبة مسعودي

معايير النظرية الفيزيائية: تفاعل العلم والجمال داخل النظرية الفيزيائية 379

مصطفى قشوح

خبرة الجمال البيئي: مقاربة تأويلية فينومينولوجية

سعيد توفيق[1]

تتجه الفلسفة الراهنة منذ بضعة عقود نحو الاهتمام بقضايا الحياة المعيشة وعالم التجربة، ونحن نرى ذلك في مجالات فلسفية عديدة، لم تكن تحظى باهتمام في الفلسفة التقليدية، ومنها: فلسفة الحياة اليومية، والأخلاق التطبيقية (بفروعها العديدة)، وفلسفة البيئة، سواء ما يتعلق منها بأخلاقيات البيئة أو بجماليات البيئة. ولا شك أن الفينومينولوجيا ظلت توجهًا فلسفيًّا خصبًا، قادرًا على ارتياد هذه المجالات المستحدثة في البحث الفلسفي.

بما أن هذا البحث يسعى إلى بيان توجهات البحث في مجال «جماليات البيئة» من خلال رؤية تأويلية فينومينولوجية؛ فإن أهمية مثل هذا البحث تكمن في المقام الأول في أن الرؤية الفينومينولوجية بطبيعتها رؤية تأصيلية أو تأسيسية؛ ومن ثم تعد أولية وضرورية بالنسبة لكثير من توجهات البحث في مجال علم الجمال البيئي باعتباره مجالاً من الدراسات البينية التي تنطوي على مقاربات عديدة ومداخل شتى لظواهر الجمال البيئي: كالدراسات السيكولوجية التجريبية والجغرافية والإيكولوجية والتخطيط العمراني، وغيرها.

ولا شك أن التناول الفلسفي الفينومينولوجي ليس غائبًا عن الكتابات في مجال علم الجمال البيئي، غير أننا نلاحظ أن الكتابات في هذا الفرع الجديد الوليد من علم الجمال ما زالت محدودة؛ فهي تشير إلى التوجه الفينومينولوجي بشكل عابر ضمن غيره من التوجهات، وتكاد تطغى عليها الدراسات السيكولوجية التجريبية، دون أن تستفيد حقًّا هذه الأخيرة من التوجه الفينومينولوجي الذي يعد أساسًا متينًا –كما نبهنا هوسرل– يمكن أن يقوم عليه علم النفس التجريبي. ذلك أن الفينومينولوجيا هي في المقام الأول «علم الماهيات»، أي علم وصف معاني الظواهر كما تتجلى في خبرتنا. وحيث إن الظواهر المعنية هنا هي ظواهر الجمال البيئي؛ فإن بحثنا سوف يركز على تناول المسألتين التاليتين:

(1)– أستاذ الفلسفة المعاصرة وعلم الجمال، كلية الآداب ـ جامعة القاهرة.

أولًا: معنى الجمال البيئي كموضوع للخبرة

هناك خطأ شائع مقترن بتصور فلسفة البيئة، يتمثل في اقتران هذا التصور بمفهوم «أخلاقيات البيئة» وما يستدعيه من التزامات أخلاقية نحو الحفاظ على البيئة. أما الخطأ الأكبر فيكمن في تصور إمكانية الحفاظ على البيئة بناءً على التزامات تحكمها ضرورات نفعية. وربما يكون هذا هو سبب إهمال البعد الجمالي للبيئة من جانب المنظِّرين في مجال فلسفة البيئة. ومع ذلك، فإن هذا التصور الشائع الذي أدى إلى هذا الأهمال، قد تغير الآن؛ ولذلك يقول جون فيشر: «ولكن العديد من المنظرين في مجال فلسفة البيئة الآن، يعتقدون أن محاولات الحفاظ على البيئة، المؤسسة فقط على القيمة الأداتية للطبيعة، ينبغي أن يستتبعها تصور ما للقيمة الباطنية الكامنة في الطبيعة ذاتها»[1].

الجمال الفني والجمال الطبيعي

السؤال الآن: ما المقصود بالبعد الجمالي للبيئة؟ من الواضح أن المراد هنا فهم الظواهر التي تدخل في نطاق الجمال البيئي، ولكننا ينبغي أن نلاحظ أن الجمال البيئي لا يقتصر على الجمال الطبيعي المحض، وإنما يشتمل أيضًا على الجمال شبه الطبيعي وتصميم المعمار والتخطيط العمراني. ويقتضي هذا إعادة النظر في اقتصار الإستطيقا بمفهومها الحديث على موضوع الجميل في الفن، والبحث فيما هنالك من صلات بين مفهوم الإستطيقي أو الجمال الفني ومفهوم الجمال البيئي.

والواقع أن الجمال الطبيعي يشكل موضوعًا أساسيًّا من البحث في جماليات البيئة. وعلى الرغم من أن هذا الموضوع كان يحظى بشيء من اهتمام الفكر الجمالي القديم قبل نشأة علم الجمال بمفهومه الحديث، فإن هذا العلم بمفهومه الحديث قد اقتصر على دراسة الجميل في الفن؛ بل عمل على عزل دراسة الجميل عن ارتباطه بالحياة الإنسانية في سائر تجلياتها. ولذلك فإننا نستطيع القول بأن الجمال الطبيعي قد ظُلِم في مجال البحث الجمالي، حينما طغى عليه البحث في الجميل في الفن وهمَّشه؛ إذا أصبح، منذ النصف الثاني من القرن الثامن عشر وحتى النصف الأول من القرن العشرين، يتوارى بالتدريج ولا تتم مناقشته إلا على سبيل التمييز بينه وبين الجميل في الفن. فهل الجمال الطبيعي ليست له مشروعيته الفلسفية إلا من خلال تمييزه عن الجمال الفني؟! وبعبارة أخرى يمكن أن نتساءل: إذا كان مفهوم «الإستطيقي» قد اقتصر على مجال «الجميل في الفن»، فهل يعني ذلك أن الجمال الطبيعي لا يحق له أن يطالب

(1) -John Andrew Fisher, "Environmental Philosophy and its Neighbor: Aesthetics", in A Companion to Environmental Philosophy, edited by Dale Jamieson (Blackwell Publishers LTD, 2001), p.265.

بمشروعية إستطيقية بالمثل؟ الواقع أن هذا هو الحال الذي ظل عليه علم الجمال طوال القرون العديدة الأخيرة منذ كانط، وهو ما أصبح على الدوام يشكل أزمة في الفكر الجمالي الراهن تمتد إلى التساؤل عن المشروعية التي تأسس عليها علم الجمال الحديث والمعاصر. هذه الأزمة ترجع إلى كانط نفسه، وهذا أمر يستحق أن نتوقف عنده قليلًا:

يميز كانط بين الجمال الطبيعي والجمال الفني في عبارة قصيرة بليغة بقوله: «الجمال الطبيعي هو شيء ما جميل، أما الجمال الفني فهو تمثل جميل لشيء ما»[1]. هذه عبارة تبدو قاطعة بحيث يصعب التشكيك في صدقها طالما كنا ننظر في الجمال على مستوى الجمال الطبيعي المحض، وليس على مستوى الجمال البيئي على وجه العموم، وتلك الحالة الأخيرة سنرجئ النظر فيها مؤقتًا؛ كي لا نقطع مسار تأملنا لقضية الجمال الطبيعي في حد ذاته. إن صدق عبارة كانط يكمن في أن الإستطيقي أو الجميل في الفن هو نتاج لعملية إبداع ينتج عنه الشيء المصنوع الذي يُسمى عملًا فنيًّا، فهذا العمل وهو وليد الخيال والتلاعب الحر بالوسيط المادي. ولكن عبارة كانط لا ينبغي أن تجعلنا نستبعد الجمال الطبيعي من مجال الخبرة الإستطيقية، أعني من مجال الحس الجمالي الأوَّلي بالطبيعة؛ وبهذا المعنى يمكننا القول بأن هناك أيضًا نوعًا من التمثل الجمالي في إدراك الجمال الطبيعي، وإن كان حسًّا جماليًّا أوليًّا يحدث على مستوى المتلقي.

حقًّا إن «التمثل الجمالي في الفن» لا يعني أن المصوِّر ينقل الجمال الطبيعي إلى نسيج لوحته أو يحاكيه، تمامًا مثلما أن الموسيقار لا يحاكي أصوات الطبيعة الجميلة في موسيقاه؛ ولكن هذا ينبغي ألا ينسينا أن الجمال الطبيعي يظل مادة للحس الجمالي الأوَّلي الذي يمكن أن تتأسس عليه خبرات إدراكية أخرى، وهو بهذا المعنى يدخل في نطاق الخبرة الجمالية.

مقولة كانط الشائعة في تمييز «الإستطيقي» أو «الجمال في الفن» باعتباره «غائية من دون غاية» هي مقولة تصدق أيضًا على صور الجمال الطبيعي التي لا تُحصى في عدد لا نهائي من فصائل الحيوان والنبات والكائنات البحرية، فالجمال في هذه الصور هو من الكثرة بحيث لا يكون وليد المصادفة. كما أن هذا الجمال لا يمكن تبريره على أساس من منطق الضرورة: فمتطلبات التخليق الضوئي تفسر لنا ضرورة وجود الأوراق على الشجر، ولكنها لا تفسر لنا سبب اختلاف ورقة شجرة البلوط عن ورقة شجرة القيقب، ولا لماذا تكون هذه الأخيرة داكنة الحمرة، زرقاء العروق، ذهبية الأطراف. وعلى النحو ذاته يمكن القول بأن التشكيل الجمالي

(1) -Emmanuel Kant, The Critique of Judgment, translated by James Greed Meredith (Oxford University Press, 1980), Part I: The Critique of Aesthetic Judgment, p. 172.

البديع على ريش بعض الطيور (أو جسم بعض الأسماك) ليس مرهونًا بوظيفة أو غاية ما، تمامًا مثلما أن الجمال البشري على مستوى الجسم والمظهر أو على مستوى الصوت لا وظيفة له أو غاية من ورائه؛ فقد كان يكفي الإنسان أن يكون له صوت رتيب أو خشن للتعبير عن الاستغاثة أو حاجات بدنه. فالجمال هنا في كل صور الطبيعة يُوجَد في ذاته ولأجل ذاته لكي نتذوقه بهذا الاعتبار[1]. وفيما يلي مزيدًا من الإيضاح لهذه الحقيقة:

لا شك في أن الجمال الطبيعي لا يُشَاهد فحسب في صوره التقليدية، مثل: الجمال البشري (وخاصة جمال النساء) وجمال كثير من الحيوانات والطيور والأسماك، والمروج والجداول والأنهار والبحار والجبال والصخور؛ بل إنه يُشاهد أيضًا في عظائم الطبيعة وصغائرها: فهو يُشاهد في التكوينات الكونية للأجرام السماوية بتكويناتها اللونية المذهلة التي نراها من خلال الصور التي التقطتها الأجهزة التلسكوبية العملاقة الدقيقة، مثلما يُشاهَد في التكوينات الدقيقة متناهية الصغر التي التقطتها عدسات الكاميرات التي تستطيع تصوير ما لا يُرى بالعين المجردة. وأذكر في هذا الصدد أن عالمًا يُدعى بِنتلي قد أنفق خمسين سنة من عمره في تصوير الأشكال الجمالية الرائعة المتقنة في النُدَف الثلجية التي لا تتكرر في كل حالة، حتى إنه جمع منها آلاف الصور التي ظلت مرجعًا ومصدرًا خصبًا يستلهمه فنانو الزخرفة وصانعو المفروشات والسجاد. في كل هذه الحالات نجد أن هذا الجمال الطبيعي هو من الكثرة والتنوع بحيث لا تبرره الصدفة، كما أنه ليس جمالًا وظيفيًّا من أجل غرض ما بحيث تبرره الضرورة: فلم يكن الجمال الفائق في الصوت البشري لمطرب أو مطربة أمرًا ضروريًّا لكي يكون صاحب هذا الصوت موجودًا بشريًّا كامل الأهلية وقادرًا على التواصل من خلال اللغة. ولم تكن الألوان التشكيلية الرائعة على ريش بعض الطيور ضرورية للتدفئة وتحقيق وظيفة الطيران، ولا حتى للقيام بوظيفة التاسل ذاتها؛ لأن أكثر الكائنات الحية دمامة تمارس وظيفة التناسل على أفضل نحو بمقتضى الغريزة المفطورة فيها. فهذا الجمال المتنوع الهائل في الطبيعة يُوجَد في ذاته كموضع لتأملنا الجمالي أو «لحسّنا الجمالي الأوَّلي».

هذا الجمال الطبيعي، على كثرته وتنوعه، يكون مقصودًا لكي نتعلم منه ونقدِّره. حقا إن الفنان عندما يصور الجمال الطبيعي، لا ينقله كما هو إلى نسيج لوحته، ولكنه يحذف منها ما هو غير ضروري بالنسبة إلى رؤيته، ويضيف إليه بأن يصوره من خلال منظوره الفني في الرؤية الذي ربما يستدعي تغيير زاوية الرؤية والإضاءة ومنظور الأشكال الطبيعية ذاتها. وربما يكون هذا

(1)- انظر تفصيل ذلك في كتابنا: معنى الجميل في الفن (القاهرة: الدار المصرية البنانية، الطبعة الثانية، سنة 2016)، ص. 90-91.

هو السبب في أن الفنان حينئذ يبدو وكأنه يقول للطبيعة: هكذا كان ينبغي أن تكوني! ولكن هذا أيضًا لا ينبغي أن يُنسينا الحقيقة الأهم، وهي أن الطبيعة هنا تظل هي المصدر الأساسي الملهم والمعلم الأول للفنان، وأن قيمتها العظمى تتمثل في أنها تظل بمثابة الأصل والحقيقة الحية التي تكتنفنا من خلال خبرة حياتية معيشة نتفاعل معها بشكل مباشر في الحياة اليومية.

هذا الموضوع الطبيعي الجمالي الذي يكتنف عالمنا وبيئتنا ظل موضوعًا هامشيًا في علم الجمال باعتباره موضوعًا «لا إستطيقيًّا»؛ ومن ثم لا يُدرَس لحسابه الخاص كموضوع للتأمل الجمالي؛ وإنما يُدرس لأجل التميز بينه وبين الموضوع الإستطيقي. ولكن شيئًا فشيئًا أُعيد الاعتبار لجماليات المشهد البيئي منذ النصف الثاني من القرن العشرين، وأصبح مؤخرًا يحتل الصدارة في مجال الدراسات في علم الجمال البيئي. ولن نجانب الصواب إذا قلنا إن الكتابات في مجال علم الجمال البيئي، جنبًا إلى جنب مع الدراسات في مجال الفلسفة التطبيقية عمومًا، قد أصبحت تشكل الآن الجانب الأعظم من كم الدراسات الفلسفية المعاصرة. وربما يرجع السبب في ذلك إلى أن الوعي الإنساني المعاصر قد فطن إلى أزمته الحقيقية التي تمثلت في فصل الوعي الإنساني (أو الروح الإنساني) عن عالمه المعيش باسم العلم والنزعة العلمية، أو على نحو أدق باسم «التعالمية» التي تريد أن تدرس الإنسان نفسه بمعزل عن عالمه؛ وهو ما نبهنا إليه وحذرنا منه الفيلسوف العظيم إدموند هوسرل في كتابه الشهير «أزمة العلوم الأوروبية». ومن هنا يمكن أن نفهم أيضًا نقد جادامر لمفهوم الوعي الجمالي كما تأسس في العصر الحديث منذ كانط باعتباره مفهومًا أدى إلى عزل هذا الوعي الجمالي في إطار الاستطيقي (بمعنى الجميل في الفن)؛ ومن ثم تمييز مفهوم الجميل وعزله عن عالمنا المعيش وعن سائر أشكال حياتنا الإنسانية، وهو ما يُعرَف عنده بمبدإ «التمايز الجمالي» aesthetic differentiation [1].

الجمال البيئي فيما وراء الجمال الطبيعي

ولا شك في أن جماليات المشهد الطبيعي تشمل البيئة الطبيعية التي تتمثل في جماليات البرية وتنوعها وفي روائح الحقول، وفيما تنطوي عليه من بحار وشواطئ وأنهار وجداول وغابات وجبال وصخور وعالم حيواني ومنتزهات طبيعية. كل هذه الثروة من خلق الطبيعة؛ ومن ثم يجب الحفاظ عليها والتفاعل معها باعتبارها جزءًا أساسيًّا مهمًا من عالمنا المعيش. والحفاظ عليها لا يعني فحسب عدم الجور عليها بتقليص مساحتها بفعل المجتمع الصناعي المتمدن الذي يُقلِّص باستمرار من وجودها وحضورها في عالمنا؛ وإنما يعني أيضًا عدم تشويه ما تبقى منها، من خلال

(1)- انظر نقد جادامر لهذا المبدإ في دراستنا الواردة كمقدمة لترجمتنا لكتاب جادامر: تجلي الجميل (القاهرة: الطبعة الأولى سنة 1997، المركز القومي للترجمة؛ طبعة دار رؤية، سنة 2019، ص. 34 وما بعدها).

التغيير الجائر لطبيعتها الفطرية بزرع كتل إسمنتية وسطها، أو أبراج شاهقة تُشرِف على مشهدها وكأنها تقوم بتسييجه، فتفسد مشهده وتعزلنا عنه. وربما لهذا السبب أدرك الإنسان المعاصر ما فعله بنفسه حينما عزل نفسه عن الطبيعة، فأنشأ لذلك المحميات الطبيعية، وهو أمر يُقاس به الآن مسلك الشعوب المتحضرة.

غير أن الجمال الطبيعي ليس هو الموضوع الوحيد للجمال البيئي؛ إذ يدخل هنا أيضًا جمال البيئات المشيَّدة كعنصر أساسي، وهو يشمل كل الأمكنة التي نتعامل معها بشكل مباشر في حياتنا اليومية، من قبيل: بيئة الحياة اليومية والاعتيادية كما تتمثل في العمل والمنزل وفي كل الأماكن التي يتحرك فيها الإنسان ذهابًا وإيابًا في الطريق إلى عمله أو قضاء حوائجه. وهنا على وجه التحديد تبرز أهمية فن المعمار وهندسة التخطيط العمراني؛ إذ بات لزامًا على هذا الفن أن يضع في اعتباره – في المقام الأول – كيف يكون المعمار متصلًا بعالم الطبيعة؛ ومن ثم بانفتاح الداخل على الخارج. بل بات لزامًا على فن الديكور والتصميم الداخلي للمنازل في العوالم المتقدمة أن تراعي ألا يكون المنزل محبسًا أو سجنًا يقبع المرء بين جدرانه: فليس من المعقول – على سبيل المثال – أن يوضع المكتب الذي يجلس إليه المرء لصياغة أفكاره أو تصوراته، في مواجهة حائط أو جدار يحول بينه وبين الانفتاح على عالم الطبيعة الرحب، ولو في أقل صوره، وفي لمحة من لمحاته؛ لأن هذا يحول دون انفتاح الرؤية على العالم وعلى الخيال الرحب الفسيح الذي يحفزه الانفتاح على العالم الخارجي.

وهكذا يمكن القول بأن علم الجمال البيئي قد نشأ مدفوعًا في الأصل بإعادة الاعتبار للجمال الطبيعي الذي همشته الإستطيقا التقليدية. فالواقع أن الخطوة الأولى في تطور علم الجمال البيئي – كما لاحظ آلان كارلسون Allen Carson وآخرون غيره – قد تمثلت في المقال الشهير لرونالد هيبورن Ronald Hepburn بعنوان "Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty" المنشور في فترة مبكرة (1967) والذي بيَّن فيه أن علم الجمال في القرن العشرين قد اقتصر على فلسفة الفن، وأن البحث الجمالي الفلسفي يمكن أن يمتد إلى ما وراء عالم الفن[1]. كانت هذه الخطوة هي مجرد البداية، وهذا يعني أن علم الجمال البيئي كنظام معرفي لا يزيد عمره على نصف قرن تقريبًا؛ وقد مر هذا العلم بتطورات عديدة خلال عمره القصير هذا، وبوجه خاص خلال العقود الثلاثة الأخيرة، حيث اتسع أفق موضوعه بحيث لم يعد يشتمل فحسب على البيئات الطبيعية، وإنما أيضًا على البيئات الإنسانية

(1) -Allen Carlson, "Ten Steps in the Development of Western Environmental Aesthetics," in Martin Drenthen and Jozef Keulartz (eds.), Environmental Aesthetics: Crossing Divides and Breaking Ground (New York: Fordham University Press, 2014), pp. 13-14.

المشيدة human-constructed environment. بل إن هذا النظام المعرفي المتداخل بين العلوم قد اتسع أفقه في النهاية بحيث يمتد إلى المجال العام والخاص للحياة اليومية، أو إلى ما يُعرَف الآن باسم «إستطيقا الحياة اليومية» everyday aesthetics، وفي هذا الصدد يقول كارلسون: «... هذا التطور في علم الجمال البيئي قد انطوى على توسُّع أبعد في بؤرة تركيزه، بحيث يمتد هذه المرة وراء البيئات الطبيعية والإنسانية إلى كل الموضوعات والأنشطة والأحداث التي تسكن بيئتنا. هذه المنطقة من البحث تُسمَّى بشكل لائق إستطيقا الحياة اليومية، وتدرس التذوق الجمالي للعالم الذي نعيش فيه على أساس يوم بيوم»[1].

ومن وجهة نظرنا، فإن التطور الأساسي الذي لحق بعلم الجمال البيئي لا يكمن في اتساع أفق موضوعه بقدر ما يمكن في المنحى الإنساني الذي ساد هذه العلم البيْني، والذي أدى إلى اتساع هذا الأفق ذاته. هذا المنحي الإنسانى هو المقاربة التأويلية الفينومينولوجية من موضوع هذا العلم، وهي مقاربة ساهم فيه بقوة فلاسفة من أمثال: هوسرل وهيدجر وميرلوبونتي وباشلار؛ ولذلك فإننا نجد دراسات عديدة تتناول هذه المقاربة كما تتمثل عند فيلسوف أو آخر من هؤلاء الفلاسفة. لقد قامت هذه المقاربة أو هذا المنحى في التناول على أساس من زعزعة التصورات الدوجماطيقية التي لازمت الإستطيقا؛ وقد تبدى ذلك في نقد مفهوم «النزاهة الجمالية» aesthetic disinterestedness الذي يؤكد على عزل الموضع الجمالي عن خبرة الذات وعالمها الخاص، ومن ثم نقد ما أسماه جادامر «بمبدإ التمايز الجمالي». وقد ترتب على هذا أيضًا نقد النزعة الموضوعية الشكلانية في علم الجمال، والانفتاح على الخبرة الإنسانية (أي خبرة الذات بعالمها) على مستوى الإدراك الحسي والشعور وغير ذلك من العمليات المعرفية التي تقوم على الفهم والتأويل بمعناه الواسع، بحيث يمكن أن نتحدث نماذج متعددة من المقاربات الإنسانية داخل هذا العلم، وهي مقاربات ترتبط بالعالم الحضاري الثقافي والاجتماعي للإنسان. وهذا نفسه هو ما يفسر لنا وجود مقاربات لها حضورها المهم خارج إطار علم الجمال البيئي الغربي: في الصين واليابان على وجه الخصوص. هذه المقاربة التأويلية الفينومينولجية هي ما سوف يتضح لنا من خلال تناولنا لخبرة الجمال البيئي.

ثانيًا: الخبرة بالجمال البيئي

السعي إلى فهم الخبرة البيئية، فيما يرى برلينت Berleant، قد يبدو غريبًا على الدراسات التي تتناول البيئة؛ إذ إن البيئة يتم التفكير فيها عادةً بطريقة علمية أو شبه علمية باعتبارها مادة بحثية يمكن تعريفها ودراستها من خلال فروع العلوم الطبيعي، مثل: الجغرافيا الطبيعية وعلم

(1) -Ibid, p. 21.

المناخ والإيكولوجيا؛ وهذا يؤدي إلى دراسة البيئة بطريقة موضوعية، أي بوصفها موضوعًا يكون مستقلًا بمنأى عن الذات الإنسانية[1]. وهكذا، فإن بيرلينت يؤكد على الاتجاه الفينومينولوجي الذي يُولي اهتمامًا لدور الذات باعتباره شرطًا لفهم موضوع الخبرة، وينتقد موقف العلوم الأوروبية أو أزمتها التي عزلت الموضوع عن خبرة الذات في العلوم الطبيعية، بل إنها حولت الموضوعات الإنسانية أيضًا إلى موضوعات طبيعية مستقلة عن الذات. وفي ضوء هذا يمكن أن نفهم موقف بيرلينت الذي يستعيد إلى أذهاننا وصف هوسرل لأزمة العلوم الأوروبية حينما يقول: «إن التطور الثقافي التاريخي للحضارة الغربية أدى إلى فهم العالم باعتباره حالة موضوعية منفصلة عن الموجودات البشرية ومستقلة عنها، وحوَّل البيئة إلى موضوع لكي يتحكم فيه البشر ويعالجونه. وهكذا، فإننا نتحدث ببساطة عن الصلة بين الشخص والبيئة، كما لو كانا شيئين متمايزين يمكن أن يرتبطا من خلال علاقة سببية. مثل هذا التصور يلائم بسهولة فترة النمو المبكر للعلم الحديث، وما تولَّد عنه من ثورة تكنولوجية. وسرعان ما أدى هذا إلى تبدُّل البيئة الإنسانية، وإلى ممارسات في تحوَّل البيئة أفضت – ضمن ما أفضت – إلى الوصول إلى مستوى الأزمة في عصرنا الراهن»[2].

لقد علمنا الدرس الفينومينولوجي الأول أن فهم الخبرة يتأسس على فهم طبيعة موضوعها. ومعنى هذا أن فهم معنى الجمال البيئي هو الذي يوجهنا إلى فهم طبيعة الخبرة به: ماذا تكون؟ ومن ثَم، على أي نحو ينبغي أن تكون؟ وسوف نكتشف هنا من خلال البحث أن الظواهر الجمالية البيئية لا تتجلى في خبرتنا – أو لا ينبغي أن تتجلى– باعتبارها مجرد جماليات المشهد الطبيعي الذي يشبعنا على المستوى البيولوجي أو يمتعنا على المستوى الحسي المحض، وإنما هي تتجلى– كما سبق أن ذكرنا – في خبرتنا باعتبارها خبرة يتضافر فيها المحسوس مع الشعور ومع فهم الرمزي والمتخيل. ذلك أن ظواهر الجمال في مجال البيئة – مثلما هي في مجال الفن – تنطوي على طبقات تشكل بنية مركبة، وتفترض وجود الوعي الإنساني القادر على التفاعل معها سواء من خلال عملية التلقي أو حتى من خلال الإبداع للبيئات المشيدَّة. ولهذا فإن الخبرة الجمالية هنا تفترض معرفة مسبقة تقوم على الفهم، وهي معرفة تستلزم القراءة والدراسة والتدريب، وغير ذلك مما يساعد على فهم الجمال البيئي وحُسن تذوقه.

إننا اعتدنا أن نفكر في التذوق على أساس من خبرتنا بالأعمال الفنية، حيث نتذوق ما نراه أو نسمعه في المسرح وقاعة الموسيقي والمتحف، إلخ. ولكن خبرة التذوق تمتد إلى ما

(1) -Arnold Berleant, "The Culture Aesthetics of Environment," in op. cit., 65.
(2)-Ibid, p. 69.

هو أبعد من مفهوم «الإستطيقي» أو «الجميل في الفن»؛ ولذلك فإن خبرة التذوق الجمالي ربما تكون مدخلًا جيدًا لفهم خبرة الجمال البيئي؛ ولهذا أيضًا يقول كارلسون: «إن مفهوم التذوق ربما يمكن فهمه على نحو أكثر شفافية وبساطة من مفهوم الإستطيقي»[1]. لقد اقتصر مفهوما «الجميل» و«التذوق الجمالي» منذ كانط على الأشكال البصرية (كما في فن التصوير) والأشكال السمعية (كما في فن الموسيقى)؛ فالخبرة بالجميل في هذا الاتجاه الشكلاني لا يمكن أن تتضمن إحالة إلى إحساسات الشم والمذَاق واللمس، ولكن هناك كما يقول جالين جونسون Galen Johnson «براهين وجيهة تجعلنا نرى أن الاتجاه الشكلاني على خطأ، وأن إحساسات الشم والمذَاق هي من بين الأشياء التي تعد جميلة»[2]. ولهذا فإن جالين يقدم لنا دراسة فينومينولوجية في جماليات الغابة يصف فيها ما يسميه «بالسمات الماهوية» eidetic features للخشب في حياته الأولى كأشجار، وفي حياته الثانية حينما يتم تصنيع الخشب من الأشجار؛ وهو يصف توجهه الفينومينولوجي هذا باعتباره دراسة للصفات الحسية والجمالية للخشب من خلال الملمس والمنظَر والرائحة، بل المذاق أيضًا؛ ولهذا فإنه يرى أن «شجرة البلوط تلعب دورًا مهمًا في إنتاج الويسكي والنبيذ الأحمر...»[3].

موضوع التذوق الجمالي في هذه الخبرة هو البيئة نفسها، أي الأشياء المحيطة بنا، ونحن في هذه الخبرة نكون منغمسين في الموضوع؛ فإذا تحركنا فإننا نتحرك داخله، ومن ثم تتغير علاقتنا به، وهو يؤثر على مجمل حواسنا: «فعندما نشغل هذا الموضوع أو نتحرك عبره، فإننا نرى ونسمع ونشم، بل ربما نَذوقه حسيًّا أيضًا. وباختصار، فإن خبرة تذوق الموضوع البيئي – كما يلاحظ كارلسون – هي خبرة بموضوع يكون حميميًّا وغامرًا بالنسبة إلينا»[4].

ولا شك في أن الخبرة بالمشهد الطبيعي لها خصوصياتها الجمالية الأخرى التي تميزها بذاتها، ولعل أهم ما يميز هذه الخبرة – كما يبين لنا جايسون سيموس Jason Boaz Simus في رسالته للدكتوراه – هو طبيعة المكان الذي يتبدى لنا باعتباره أفقًا مفتوحًا، وليس مكانًا مؤطرًا بحدود، كما هو الحال في اللوحة أو في سياج حديقة اصطناعية على سبيل المثال. وهذا الأفق المفتوح هو ما يثير خيالنا لإمكانية التفاعل مع جاذبية المشهد من خلال خبرات معيشة:

(1) -Allen Carlson, "Nature, aesthetic Appreciation and Knowledge," in The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 53; 4 Fall 1995, p. 396.

(2) -Galen Johnson, Forest and Philosophy: Toward an Aesthetics of Wood (The International Association for Environmental Philosophy, 2007), 62.

(3) -Ibid, p. 65.

(4) -Allen Carlson, Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, art and Architecture (London and New York: Routledge, 2000), p. xii.

كالتنزه بين جنبات وأروقة المشهد، أو التخييم أو التجديف والتزلق أو الإبحار، إلخ[1].

ومن وجهة نظرنا فإن خصوصية المشهد الطبيعي هنا يمكنا أن تعلمنا أو تلهمنا الكيفية التي يمكن بها أن نصنع البيئات المشيدة التي تشمل المنازل والتجمعات العمرانية وأماكن العمل، على نحو تكون فيه هذه البيئات منفتحة على الأفق المفتوح أو الفضاء الطبيعي. إنها تعلمنا كيف يجب أن تكون النوافذ منفتحة على الخارج، بحيث يبدو الداخل كما لو كان امتدادًا طبيعيًّا للخارج. وهذا الأمر له تأثير بالغ، ليس فقط على أسلوب حياتنا اليومية، وإنما أيضًا على صحتنا النفسية والذهنية المرتبطة بالمزاج العام.

والواقع أن الخبرة بالمكان تُعد موضوعًا أساسيًّا في الدراسات التي تتناول جماليات البيئة من منظور تأويلي فينومينولوجي. وقد كان هذا نتاجًا للتطور الذي حدث في مجال الجغرافيا التي تعتمد أساسًا على كتابات هوسرل وهيدجر، وعلى كتابات مفكرين آخرين من أمثال باشلارد وميرلوبونتي؛ ولهذا يقول جيف مالباس Jeff Malpas: إن «إحدى التطورات المهمة في إطار الجغرافيا الثقافية في الربع الأخير من القرن العشرين، قد تمثلت في نشوء حركة يُشار إليها غالبًا باسم الجغرافيا الثقافية التي تعتمد بشكل مكثف على إنجاز هوسرل وهيدجر، والتي ركزت بوجه خاص على مفهوم المكان باعتباره فكرة مركزية ومحددة في البحث الجغرافي»[2]. إن إسهام هيدجر الواضح في الجغرافيا الإنسانية – ومن ثم في مجال جماليات البيئة – يتبدى في تأويله للصلة الحميمة بين الموجود البشري والمكان الذي يُوجَد فيه، وذلك من خلال اهتمامه الأساسي بمفاهيم مثل: العالم والأرض والتجذُّر والانتماء والأصل والمسْكَن وعيشة الفلَّاح.

إن ذلك كله يطرح التساؤلات عن الصلة بين أسلوب التفكير وبين أسلوب الحياة في الريف، لا المدينة أو الحياة الحضرية؟ ومن المعلوم مدى أهمية الغابة السوداء والكوخ في فكر هيدجر؛ ومن ثم أهمية المكان (أو الجغرافيا في فكر هيدجر). ومن المعلوم أيضًا أن هيدجر في الفترة المتأخرة من حياته وفكره قد اعتزل السياسة والعمل الحزبي، ليعيش الحياة العملية اليومية التي يعيشها أهل الريف في ارتباطهم اليومي بالأرض والطبيعة. وهي مسألة ربما تحتاج إلى مزيد من الإيضاح:

---

(1) -Jason Boas, Distributing Nature's Beauty: Environmental Aesthetics in a New Ecological Paradigm (North Texas Press, 2009), p.46. Citation on website: https://www.researchgate.net/publication/232243722_Disturbing_Nature's_Beauty_Environmental_Aesthetics_In_A_New_Ecological_Paradigm.

(2) -Jeff Malpas, "Geography, Biology and Politics: Heidegger on Place and World', in Vrasidas Karalis (ed.), (UK: Cambridge Scholar Publishing, 2008), p. 27.

إن افتتان هيدجر بالغابة السوداء هو ما جعله يستقيل من منصبه كعميد لجامعة فرايبورج، وهو ما جعله أيضًا يرفض عرضًا مغريًا – في سبتمبر 1933 – بتعيينه أستاذًا لكرسي الفلسفة في جامعة برلين. ولقد رفض هيدجر هذا العرض بشكل مهذب من خلال رسالة تعد بمثابة قطعة أدبية فلسفية، تجسد أسباب تعلق هيدجر بالغابة ومدى تأثيرها في أسلوب حياته الذي لا ينفصل عن فكره. هذا الاعتذار عن المنصب الذي يحمل عنوان «وحدها الغابة السوداء تلهمني»، هو مقال قصير يستحق أن نقتبس شيئًا منه:

«... أنا نفسي لا أتأمل المنظر الطبيعي المحيط بي بالمعنى الحقيقي للكلمة. أنا أحس تحولاته من ساعة إلى أخرى، ومن الليل إلى النهار، خلال تعاقب الفصول. إن ثقل الجبال وصلابة صخورها القديمة، والنمو المحترس لأشجار التنوب، والبهاء المضيء للحقول المزهرة، وهمس السيول في ليل الخريف، وأيضًا البساطة الصارمة للمساحات المغطاة بثلوج كثيفة تتسرب كلها إلى الحياة اليومية هناك في الأعالي...

حينما في ليل الشتاء العميق تنفجر عاصفة ثلجية حول البيت، وتأخذ في تغطية وموارة كل شيء، عندئذ يبدأ زمن الفلسفة. وعندئذ لا بد أن يصبح سؤالها بسيطًا وأساسيًّا.

.....

المدينيون يندهشون أحيانًا لعزلتي الطويلة والرتيبة في الجبال وبين المزارعين. غير أن ما أعيشه ليس العزلة، وإنما الوحدة. في المدن الكبيرة، بإمكان الإنسان أن يكون منعزلًا أكثر مما في أي مكان آخر، وبسهولة متناهية. غير أنه لا يستطيع أن يكون وحيدًا البتة. ذلك أن الوحدة لها نفوذ متميز تمامًا في ألا «تعزلنا، ولكن بالعكس، في أن تُلقي بحياتنا كلها بجوار جوهر كل الأشياء»[1].

ترتبط الغابة السوداء في فكر هيدجر «بدروب الغابة» التي تشبهها «دُروب الفكر». والواقع أن كلمة «الدَرب» هي الكلمة الملائمة هنا تمامًا: فالدرب يوحي دائمًا بمعنى الطريق الملتف، فهو ليس مسارًا ممهدًا وليست وجهته محددة سلفًا، فنحن نتعرف على معالم البيئة المحيطة ونكتشفها كلما سرنا عبر الدرب. إن معنى المسارت الملتفة هو خصيصة أصيلة تميز دروب الغابة مثلما تميز الطرق الوعرة غير الممهدة في السهول والجبال، وفي مسارات حقول الريف الشاسع. الطريق هنا يعني بدقة كلمة «المِدَّق» الشائعة في الاستخدام اللغوي في مصر، والتي تعني المسار الذي يتشكل من خلال وقع الأقدام عليه. «دروب الغابة» ملتفة، تسلمنا

(1)– مارتن هيدجر، «وحدها الغابة السوداء تلهمني» (مجلة فكر وفن، العدد العدد 47، سنة 1988)، ص. وما بعدها.

بعضها إلى بعض على نحو يشبه مسألة «الدور في الفهم» Zirkel im Verstehen عند هيدجر؛ فلا غرابة إذن في أن «دروب الغابة» Holzwege هو عنوان كتاب هيدجر الذي يتناول بطريقة أساسية مسألة الفن على نحو يتجاوز تمامًا الإستطيقا التقليدية.

والحقيقة أن مثل هذه المفاهيم السابقة ليست مسؤولة فحسب عن تطور «الجغرافيا الإنسانية»، بل أيضًا عن تجاوز الإستطيقا التقليدية؛ وهي بالتالي تؤسس للتوجه الإنساني في جماليات البيئة، وقد أسهمت بقوة في نشأة المنهج الكيفي، لا الكمي، في الدراسات التي تندرج في هذا المجال. ومن هذه المفاهيم التي تستحق انتباهًا خاصًا مفهوما «العالم» و«الأرض»:

من المعروف جيدًا مركزية مفهومي «العالم» و«الأرض» في فكر هيدجر الجمالي: فالعالم هو الأفق الذي يحيا فيه الموجود البشري وتتكشف حقيقة الموجودات التي يعيش بينها. أما «الأرض»، فهي لا تعني بطبيعة الحال الكرة الأرضية التي يعيش عليها البشر، وإنما تعني عالم الأشياء التي تظل طبيعتها متحجبة: في الشجر والحجر والرخام والجبل والنهر وجداول المياه، وكل ما ينتمي إلى عالم الأشياء المحضة، بل الأشياء المصنوعة أيضًا التي تنتمي إلى هذا العالم. والفنان يسعى إلى إظهار حقيقة الأشياء والموجودات من خلال توظيف الصراع بين الأرض والعالم، أي بين الطبيعة المتحجبة في الأشياء وبين تكشفها؛ فالأعمال الفنية من تصوير ومعمار وغير ذلك تكشف عن «عالم» إنساني ما كما يتجلى من خلال المادة المتحجبة (الأرض). ومن هنا يمكن أن نفهم الصلة بين الفن والحقيقة باعتبارها مكمن الموقف الجمالي لدى هيدجر. وعلى هذا الأساس نفسه يمكن أن نفهم إعادة الاعتبار للجمال البيئي باعتباره مرتبطًا بوجود الإنسان وعالمه المعيش من خلال صلة حميمة لا ينفصل فيها الموجود البشري عن طبيعة عالمه.

ومع ذلك كله، فإن خبرة الجمال البيئي، وخاصة خبرة المشهد الطبيعي، ليست مقطوعة الصلة بخبرة الجميل في الفن، وهذا ما يمكن أن نلاحظه حينما نتأمل خاصية أخرى تميز خبرتنا بالمشهد الطبيعي. فالمشهد الطبيعي الجمالي الذي يحدث في خبرتنا، تتبدى جمالياته حينما نفهمه باعتباره مشهدًا ديناميًّا: فحركة الرياح والضوء، ومشهد الغيوم، وتغير الفصول، والتحرك داخل منحنيات دروبه، كل ذلك يجعل جماليات المشهد تتبدى في حالة متغيرة باستمرار. ولنتأمل هنا على سبيل المثال، كما يبين لنا John Fischer، الاختلاف بين تأمل ساحل بحيرة اصطناعية والخبرة بمشهد البحيرة الطبيعية؛ إذ نجد أن هذه الخبرة الأخيرة تستدعي تأثير البحر وتفاعله مع الشاطئ، وتأثير عوامل التعرية البيئية بفعل البحر. وهذا يعني أن الخبرة هنا تتجاوز عناصر اللون والصوت والترتيب الطبيعي، إلى البعد الزماني الذي يدخل في التكوين

الوجودي للمشهد الطبيعي[1].

ومن هنا يمكن أن نجد صلة قرابة بين جماليات المشهد الطبيعي وجماليات الفن، فالجميل في الفن يتبدى لنا أيضًا في حالة حركة دائمة، ففي الرواية تتغير مسالك ومصائر أبطالها في بناء العمل على نحو يخلق الجاذبية والتشويق والعمق الدرامي. والموسيقى هي دائمًا حركة متذبذبة صعودًا وهبوطًا في السلم الموسيقي، واللحن ينحني ويتشعب في مسارات عديدة قبل أن يعود إلى القرار. وهذا يحدث أيضًا في فن التصوير، رغم أنه قد شاع القول بأن التصوير يثبِّت اللحظة في المكان على نسيج اللوحة، ومن ثم يثبت الزمان والحركة؛ ولكن هذا الفهم سيكون منقوصًا، إذا غفلنا عن أن اللوحة ذاتها تظل عامرة بالحركة والدينامية في الشخوص وفي الطبيعة المصوَّرة ذاتها، وإن كانت اللوحة ذاتها ثابتة في مكانها بلا حراك. غير أننا يمكن أن نجد تلك الصلة الوثيقة بين جماليات الفن وجماليات البيئة، واضحة بقوة في فن المعمار. وهنا نستطيع أن نجد صلة ما بين الخبرة بالجمال الطبيعي والخبرة بالجمال في فن المعمار: فالعمل الفني المعماري يتبدى لنا شيء من جمالياته بفعل توزيع الضوء داخله، ويختلف تأثيره الجمالي بفعل خلفية الضوء التي تتبدل بالليل والنهار، وبحسب الفصول المناخية وحركة الرياح، وبفعل مشهد السماء الذي يكتنف ذلك كله. ولذلك فإن الجمال في البيئات المشيدة (ومنها المعمار) ينبغي أن يراعي معايير الإبداع الفني، وأن يستلهم في الوقت ذاته الطابع الدينامي في جماليات الطبيعة ذاتها؛ فليس المعمار مجرد بنايات من كتل خرسانية مصمتة، مهما طال ارتفاعها حتى تبلغ عنان السماء. الجبال الشاهقة التي ترتفع فوق سطح البحر لتلامس السحب، هي فقط التي يمكن أن تعبر عن جماليات المشهد الطبيعي الذي يتناغم فيه الجبل مع البحر، فيبرز له مرتفعًا كي يحد من عنفوانه في المواضع الجغرافية العتيقة التي نشأت بفعل الانكسارات الأرضية الهائلة[2]. خلاصة مقصودي هنا هو أن البيئات المشيدة، خاصةً في فن المعمار، يجب أن تراعي الجغرافيا والتاريخ وشخصية المكان، بحيث تبدو في النهاية منسجمة مع الجمال الطبيعي، وبحيث تبدو كما لو كانت امتدادًا له.

ما الذي يمكن أن يُستفاد من هذا كله؟ المستفاد هو أن نتعلم كيف يمكن أن نستفيد من فهم خبراتنا بالأعمال الفنية في فهم خبرتنا بالجمال البيئي، وربما كان العكس صحيحا أيضًا، بمعنى أننا يمكننا أن نستفيد من خبرتنا بالجمال الطبيعي في فهم خبرتنا العميقة بالأعمال الفنية!

(1) -John Fischer, "Environmental Aesthetics", in Jerrold Levinson (ed.): The Oxford Handbook of Aesthetics (Oxford University Press, 2003), pp. 667ff.

(2)– هذا ما أفضت في وصفه في سيرتي الذاتية الأولى بعنوان نشيج على خليج (القاهرة: دار ميريت، سنة 2006). انظر الفصل الوارد تحت عنوان «جبال البحر في عُمان».

وهذه الصلة العميقة هي ما يمكن أن يساعدنا على فهم البيئات المشيدة وفلسفة إنشائها! وبهذا المعنى يمكننا إزالة الحدود الصارمة التي اصطنعناها بين جماليات الفن وجماليات البيئة على اتساعها. ذلك أن عصرنا الراهن قد نضج بما يكفي، بحيث لم يعد يعتد كثيراً بصرامة الحدود المصطنعة التي وضعناها بأنفسنا؛ فلو أننا فتشنا عن حقيقة معاني الأشياء في هذا المجال (مجال علم الجمال)، سنجدها في حالة من السيولة التي تنداح فيها المعاني بعضها إلى بعض.لاغناء في الفلسفة إن لم تنشغل بعالم الإنسان المعيش. وتلك هي مهمة الفينومينولوجيا في طورها الراهن باعتباره فلسفة الخبرة المعيشة، وربما يكون هذا التوجه هو ما كفَل للفينومينولوجيا أن تبقى متواصلة ومنفتحة على عالمنا الإنساني في الأدبيات والتأويليات الفلسفية.

هيدجر في أثناء سيره عبر دروب «الغابة السوداء»

لوحة إرشادية تقول: «طريق هيدجر المُلتف»