التيار الفينومينولوجي في مصر
جدلية المنهج والتطبيق

أ.م.د. بدر الدين مصطفى أحمد
أستاذ مساعد الفلسفة المعاصرة والجماليات
قسم الفلسفة- كلية الآداب- جامعة القاهرة

الملخص

تسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن ظهور التيار الفينومينولوجي وتطوره في مصر سواء على مستوى التعريف بالتيار والمنهج أو من خلال تطبيقاته على ظواهر بعينها، كالظاهرة الدينية والفنية، أو حتى تجاوز ذلك عبر الاستعانة به في وصف بعض التجارب والخبرات الحياتية. وليس من أهداف هذه الدراسة الرصد التاريخي لكل الأعمال التي تناولت الفينومينولوجيا، بل الهدف التوقف عند بعض أهم المحاولات التي قدمت إنجازا حقيقيا في مجال البحث الفينومينولوجي، لذا فسوف يتم التركيز بصورة رئيسة على المحاولات التي غلب عليها الطابع الإبداعي، أي التي ساهمت بالفعل في تطوير المنهج، واكتشاف جوانب جديدة فيه ربما لم تكن مأهولة من قبل. تعتمد الدراسة على التحليل النقدي لبعض الأعمال التي تبنت النهج الفينومينولوجي في تناولها لموضوعاتها. كما تسعى الدراسة إلى تصنيف تلك الأعمال وفقًا لطبيعة أهدافها ومحتواها؛ سواء من حيث التعريف بالمنهج أو تطبيقاته. الدراسة أيضا ذات طبيعة انتقائية، فهي لا تهدف إلى إحصاء كافة الأعمال التي اتخذت من الفينومينولوجيا موضوعًا أو نهجًا لها، بل انتقت بعضًا من تلك النماذج المعبرة عن حضور الفينومينولوجيا في مصر.

الكلمات الدالة: الفينومينولوجيا- الدين- التأويل- الفن- الإبداع- النقد.

(ISSN: 2536 - 9555)

Phenomenological trend in Egypt
Method and Application Dialectic

Badr Eldine Mostafa Ahmed

Associated Professor of Contemporary Philosophy & Aesthetics,

Department of Philosophy, Faculty of Arts, Cairo University.

Abstract

This study seeks to reveal the emergence and development of the phenomenology movement in Egypt, whether at the level of the definition of the movement and the method, or through its applications to specific phenomena, such as the religious and technical phenomenon, or even exceeding that by using it to describe some life experiences. It is not among the aims of this study to observe the historical work of all of the phenomenological, but rather to stop at some of the most important attempts that have made a real achievement in the field of phenomenological research, so the main focus will be on the attempts that are dominated by the creative nature, that is, that have already contributed to the development of the curriculum, And discover new areas in it that may not have been inhabited before.

The study relies on a critical analysis of some of the works that adopted the phenomenological approach in dealing with its topics. The study seeks to classify those works according to the nature of their goals and content, whether in terms of defining the curriculum or its applications. The study is also of a selective nature, as it does not aim at a historical narration or a census of all the works that have taken from the subject of phenomenology or its approach, but rather selected some of those synergies that express the presence of the phenomenology in Egypt.

Keywords: Phenomenology- Religion- Interpretation- Art - Creativity- Criticism.

مقدمة

لم ينل التيار الفينومينولوجي نصيبًا كبيرًا من الاهتمام في مصر، ولم يكن معروفا على نطاق واسع كغيره من باقي التيارات. وعلى الرغم من أن التيار الوجودي الفينومينولوجي قد وجد مناصرين له في مصر، إلا أن المنهج الفينومينولوجي نفسه ظل مجهولًا ربما لفترات طويلة، أي أن الفينومينولوجيا عرفت من خلال تطبيقاتها عند الفلاسفة اللاحقين على هوسرل *E. Husserl* (1859-1938)، مؤسس الفينومينولوجيا، والذين انطلق معظمهم من أرضية وجودية. غير أن هوسرل نفسه لم يكن معروفًا في العربية إلا على نطاق محدود، وربما يرجع ذلك إلى أن هوسرل قد اهتم بصور أساسية بوضع المنهج وترك التطبيق لتلامذته، ومنهج هوسرل شديد التعقيد والصعوبة، فكان الطريق الأسهل لفهمه هو اللجوء لتطبيقاته، ثم العودة منه إلى المنهج ذاته، وقد كان هذا مسار الفينومينولوجيا في مصر.

وبالنظر إلى المؤلفات التي اهتمت بالتأريخ للفلسفة آنذاك، ككتابات زكريا إبراهيم وعبد الرحمن بدوي ويحيى هويدي، فإننا لن نجد اهتمامًا كبيرًا بهوسرل والفينومينولوجيا، والاهتمام الأكبر كان منصبًا على التيار الوجودي الفينومينولوجي، لذا كانت القفزة موجودة دائما من هوسرل إلى تلاميذه، ومن المنهج إلى تطبيقاته.

ولأننا لا نسعى في هذه الدراسة، كما أشرنا، للرصد التاريخي لظهور وتطور البحث الفينومينولوجي في مصر[1]، فإننا سنعالج الموضوع عبر بنيته التي تكشف عن ثلاثة مستويات:

1- المستوى الأول، وهو الخاص بالتعريف بالمنهج وخطواته، مفاهيمه وإجراءاته. ونستطيع أن ندرج في هذا المستوى دراستي حسن حنفي الواردتين في *قضايا معا*صرة "الظاهريات وأزمة العلوم الأوروبية" و"فينومينولوجيا الدين عند هوسرل"، ودراسة رجب *المنهج*

(ISSN: 2536 - 9555)

الظاهرياتي في الفلسفة المعاصرة، ودراسة سعيد توفيق *الخبرة الجمالية: دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية*.

2- المستوى الثاني، وهو مستوى التطبيق على ظواهر محددة كالظاهرة الدينية أو الفنية أو حتى ظاهرة الانعكاس المرآوي، ونستطيع أن ندرج في هذا المستوى دراستي حسن حنفي، وربما مشروعه بأكمله، *تأويل الظاهريات وظاهريات التأويل*، ودراسة محمود رجب *فلسفة المرآة*، ودراسة سعيد توفيق *مداخل إلى موضوع علم الجمال*.

3- المستوى الثالث، يتجاوز المستويين السابقين بحيث تنتقل فيه الفينومينولوجيا من منهج يتم تطبيقه على ظاهرة ما إلى منطقة تتلاشي فيها الحدود بين المنهج والتطبيق، وهو ما ينطبق بشكل رئيس على الأعمال الإبداعية. وهنا نستطيع أن ندرج دراسة سعيد توفيق *نشيج على خليج* في هذا المستوى.

المستوى الأول: الأعمال التأسيسية الأولى للفينومينولوجيا

رغم أن الفينومينولوجيا في ثمانينيات وبدايات تسعينيات القرن العشرين قد أضحت معروفة على النطاق الأكاديمي عبر جهود حنفي ورجب وتوفيق، إلا أن مؤلفات الأول كانت بمثابة تطبيق مباشر للمنهج على الظاهرة الدينية، وباستثناء الدارستين الواردتين في *قضايا معاصرة*، فإن حنفي كان مشغولا أكثر بتطبيق المنهج والذي ظهر بعد ذلك في مشروع التراث والتجديد، ويبدو حنفي في هاتين الدراستين أشبه بمن يعرف القراء بمصادره النظرية لمشروع التراث والتجديد. أما بالنسبة لرجب فربما كانت الفينومينولوجيا حاضرة في الدرس الأكاديمي لديه، لكنه باستثناء ذلك لم يقدم عملًا مكتوبًا يساهم في تأسيس الفينومينولوجيا أو تعريف

المتخصصين بها. وقد نشرت رسالته في الماجستير بعنوان *المنهج الظاهرياتي في الفلسفة المعاصرة*، بعد وفاته، وتحديدًا في عام 2006. وربما يكون العمل الأبرز في هذا المستوى دراسة سعيد توفيق *الخبرة الجمالية: دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية 1992*، إذ أنها مثلت مرجعًا رئيسًا للتيار الفينومينولوجي على وجه العموم، وتطبيقاته على الظاهرة الجمالية على نحو أخص.

نستطيع أن نقول أن هوسرل لم يعرف بصورة واسعة إلا عبر دراستي حسن حنفي الواردتين في *قضايا معاصرة*: الأولى "الظاهريات وأزمة العلوم الأوروبية"، والثانية "فينومينولوجيا الدين عند هوسرل". والواقع إن اختيار حنفي للظاهريات في قضايا معاصرة لم يكن اختيارًا عشوائيًا، ولم يكن أيضًا بدافع تعريف القارئ العربي بأحدث المناهج الغربية المعاصرة، بل كان الهدف منه، وهو ما يتضح أكثر عندما نتأمل باقي اختياراته الأخرى في كتابه، تحديد بعض الاتجاهات والمناهج الغربية التي سيوظفها بعد ذلك في مشروعه سواء كان ذلك بصورة صريحة أو مضمرة.

في "الظاهريات وأزمة العلوم الأوروبية" يكشف حنفي، أولًا، الظروف التي دفعت هوسرل لكتابة مؤلفه "أزمة العلوم الأوروبية والفينومينولوجيا الترنسندنتالية"، وهي ظروف تتعلق بأزمة العلوم الإنسانية وتخلفها عن نظيرتها الطبيعية. هذه الأزمة تكشف عن أن الإنسان الغربي في مطلع القرن العشرين لم يعد محور اهتمام العلوم "إن القرن العشرين هو بداية أزمة العلوم الإنسانية بل وبدء أزمة الضمير الأوروبي نفسه، إذ كان بمثابة مرآة عكست انتصارات القرن السابق وصورتها بوصفها عقبات وخيمة تهدد كيان العلم، وتنذر الحضارة الأوروبية بالخطر"[(2)]. أزمة العلوم إذن هي أزمة الإنسان المعاصر الذي تحول إلى شيء يخضع للتجربة كبقية أشياء العالم المادي. عبر هذه الأزمة نشأت معظم فلسفات القرن العشرين واتجاهاته النقدية بما فيها الفينومينولوجيا. إنها أزمة اغتراب الإنسان وتهميشه، وهي نفسها الأزمة التي سيولد من رحمها مشروع "التراث والتجديد"[(3)].

(ISSN: 2536 - 9555)

يمضي حنفي بعد ذلك في الكشف عن أساسيات المنهج الفينومينولوجي والتطورات التي لحقت بفكر هوسرل، ويتوقف حنفي عند بعض مصطلحات هوسرل كالإيضاح والحدس[4]. وهي مصطلحات استخدمها هوسرل عندما أراد أن يوسع نطاق الفينومينولوجيا لتشمل موضوعات الوعي التاريخي "الإيضاح حركة اصلاحية في التاريخ، وذلك لأن مهمة الفينومينولوجيا مهمة اصلاحية، إن لم تبشر بعالم جديد فهي على الأقل تحل أزمة العلوم الإنسانية"[5]. هذا الجانب الإصلاحي في الفينومينولوجيا هو ما سعى إليه حنفي. غير أن أزمة العلوم الأوروبية عند هوسرل ستتحول إلى أزمة العلوم الإسلامية، لذا فمشروع حنفي في الأساس هو كيفية إعادة بناء العلوم القديمة وأحياءها كيما تتوافق مع مستجدات العصر، وتصبح فاعلة في الحياة المعاصرة، وهو هدف إصلاحي أيضا في التاريخ كما كانت الفينومينولوجيا.

ويتحول حنفي لمناقشة أزمة الشعور الأوروبي عبر مراحله بادئا بمصادره التي لم يذكر منها هوسرل سوى المصدر اليوناني الروماني ويهمل المصدرين الآخرين، اليهودي، والبيئة الأوروبية نفسها. أما نقطة البدء الحقيقية في الشعور الأوروبي فقد تمثلت في الكوجيتو الديكارتي، وقد كتب هوسرل في مرحلة متأخرة كتابه "التأملات الديكارتية" ليربط نفسه بديكارت. فديكارت هو البداية وهوسرل هو لحظة الاكتمال. والواقع أن هذا التصور هو الذي سيبني عليه حنفي رؤيته للحضارة الغربية في الجبهة الثانية من مشروعه، وتحديدا في "مقدمة في علم الاستغراب"، مقسما إياها إلى مجموعة من اللحظات (البداية– الذروة– نهاية البداية– بداية النهاية). وهي رؤية افتراضية يغلب عليه الأمل، وربما الطوباوية، في إمكانية قيام بداية جديدة للفكر في العالم الثالث، لتستمر دورة التاريخ والحضارات كما تصورها ابن خلدون وحنفي. والسبب الذي يجعل رؤية حنفي تدور في مدار الافتراض والطوباوية، أنه يصعب، وربما يستحيل، تحديد (بداية

وذروة ونهاية) في تاريخ الفكر والحضارة إلا بعد انتهاء الحضارة وأفولها بالفعل، هنا فقط نستطيع أن ننظر ونتأمل ونحدد مسار الفكر؛ كيف بدء ومتى انتهى. أما الغرب فحتى اللحظة هو المنتج، والعالم العربي حتى اللحظة هو المستهلك. بالإضافة لذلك، فلا يوجد مانع، وفقًا لافتراضات أخرى شبيهة، أن يكون الفكر الغربي في ذروته الآن، وأن هذه الذروة ستستمر قرونًا أخرى. فالفكر يمر بإنحناءات ولا يسير في خط مستقيم دومًا، وليس هذه الانحناءات دالة على شيء سوى على خاصية جوهرية من خصائص الفكر ذاته، أنه متغير، لذا فلا يعني ظهور الفلسفات العدمية والتشاؤمية وتيارات ما بعد الحداثة أن الفكر الغربي يهوي في خط هابط يفضي في النهاية إلى أفوله، فمن الطبيعي أن تتغير صورة الفكر وطبيعته بتغير الواقع ومستجداته.

لكن الملفت للنظر تركيز حنفي على ارتباط الفينومينولوجيا، رغم ما توصف به من تجريد، بالواقع الاجتماعي الأوروبي آنذاك، والنظر إلي هوسرل على أنه أشبه بالمصلح الاجتماعي أو "نبي العصر" على حد وصفه. غير أن حنفي سيجد في الفينومينولوجيا صبغة روحية إشراقية "نزعة صوفية يسهل على أي اتجاه اجتماعي عملي- كالماركسية- رفضها"[(6)]. ولعل هذا ما دفع حنفي للعودة بالفينومينولوجيا مرة أخرى إلى هيجل، حتى يحولها من منهج شعوري خالص إلى منهج حركي شعوري عبر الديالكتيك الهيجلي.

على أن حنفي في دراسته الثانية المنشورة أيضا في *قضايا معاصرة* والتي عنونها بـ"فينومينولوجيا الدين عند هوسرل" يحاول أن يكشف عن جانب من فينومينولوجيا هوسرل ظل خارج دائرة الضوء حتى لدى تلاميذه (هيدجر، سارتر، ميرلوبونتي)، وهو الجانب المتعلق بالدين. ويناقش حنفي قضية "الله كموضوع خارج الدائرة" أي تعليق الحكم على الله من حيث هو موضوع متعال. والتعالي عند هوسرل "هو ما يند عن الشعور وما يخرج عنه"، وبالتالي هو ما لا يمكن الحكم

(ISSN: 2536 - 9555)

عليه إيجابا أو سلبا. وبعد تعليق الحكم تأتي لحظة "البناء"، أي إعادة بناء الله في الشعور، ومن ثم تظهر التفرقة الرئيسة بين التعالي والحلول. فالموضوعات المتعالية هي الموضوعات المكانية، والموضوعات الحالة هي الموضوعات الزمانية، وفكرة الله فكرة زمانية يمكن للشعور أن يعيد بنائها بداخله.

والله عند هوسرل، وفقًا لحنفي، لا يتدخل في الإدراك الحسي أو يضمن موضوعيته وصحته، ويرفض هوسرل أيضا النظرية القائلة باتحاد الذهن الإنساني مع الذهن الإلهي. كما أن الله عند هوسرل أيضا لايتدخل في العالم، وليس له دور في حفظ العالم الخارجي أو ما يعرف بـ"العناية الإلهية". وبالإضافة لهذا، فإن الله لا يتدخل في النظام العقلي وفي قوانين الرياضة وطبيعة الأشياء. والخلاصة أن الله عند هوسرل غير فاعل في العالم، بعكس التصورات الدينية على اختلافها.

لكن الله يتحول إلى موضوع حضاري عند هوسرل، الله كتطور وكفاية واكتمال. ويبدوهذا المعنى واضحا في الخلط بين الفلسفة واللاهوت في الشعور الأوروبي بداية من نظرية "الصدق الإلهي" الديكارتية التي قضت على استقلال العلم والطبيعة معا، مرورا بواحدية سبينوزا ومونادولوجيا ليبنتز ومثالية كانط التي هي خليط بين المعرفة والإيمان. على أن هذا التداخل بين الفلسفة واللاهوت لميستمر في الفلسفة المعاصرة التي استطاعت تحويل الدين إلى بحث نظري خالص حتى أصبح الله هو العقل الشامل، يظهر من خلال الإنسان. وعلى هذا النحو ينظر هوسرل إلى الله بوصفه دليلا على كمال الجماعة البشرية. هنا يلمس حنفي جانبا خفيا، ربما سيكون له انعكاساته على تصوراته الذاتية لله، في الفينومينولوجيا وهو الجانب المتعلق بمسار الحقيقة في التاريخ وأن الإرادة الإلهية تتحقق من خلال تقدم التاريخ وقوانينه، وبالتالي فلا فرق بين العناية الإلهية والتقدم البشري. من هنا يلحق حنفي هوسرل بما قاله كلا من كانط وهردر ولسنج

وهيجل، فيصبح الله لديه هو الدافع المحرك للشعور الأوروبي في البحث عن الحقيقة بحثا نظريا خالصا. وبصورة ما يعد حنفي امتداد لهذا الفهم الهوسرلي.

***

في دراسته *المنهج الظاهرياتي في الفلسفة المعاصرة*، وهي أطروحته للدكتوراه التي نشرت عام 2006، حاول رجب أن يعرض لأساسيات المنهج الظاهرياتي كما تبدى في مؤلفات هوسرل. وهو يبني قراءته لهوسرل على ثلاث فرضيات رئيسة: الأولى، أن فلسفة هوسرل لم تنشأ نتيجة مونولوج داخلي، أجراه هوسرل بينه وبين نفسه، بل كانت بالأحرى نتيجة حوار لم ينقطع تم بينه وبين غيره من الفرسفة كديكارت وكانط والكانطيين الجدد. الثانية، أن ظاهريات هوسرل من حيث هي منهج تتجاوز المثالية والواقعية، فقد حاول هوسرل تجاوز الثنائية المعرفية التي كانت مستقرة في تاريخ الفلسفة سواء كانت متعلقة بأداة المعرفة (العقل– الحس) أو طبيعة المعرفة (مثالية– واقعية). الثالثة، أن هوسرل من أصحاب الموقف الواحد الذي يتناوله بالتنويع أو التطوير والتميق خلال مراحل تفكيره، ولعل هذه النقطة تحديدًا يختلف فيها رجب مع العديد من الباحثين الذين ذهبوا إلى أن فلسفة هوسرل قد مرت بمرحلتين أساسيتين لكل منهما طبيعته الخاصة.

يشرع رجب في التنقيب عن المصادر الفكرية التي ساهمت في تشكيل فلسفة هوسرل والتي ستظهر لاحقا بصورة معدلة في خطوات المنهج، وقد حدد رجب هذه المصادر في ثلاثة اتجاهات رئيسة، الاتجاه العلمي عند إميل بوترو، فلسفة الحياة عند دلتاي، وعلم النفس والميتافيزيقا لدى برنتانو.

يرى رجب أن هناك علاقة وثيقة بين "فلسفة الحساب" و"الأبحاث المنطقية"، على الرغم من أن رومان إنجاردن *R. Ingarden* لا يرى مثل هذه العلاقة، فقد ظهرت بوادر المنهج في نقد هوسرل للنزعة النفسية في "فلسفة الحساب"، على أن المنهج ذاته لم يظهر بصورته إلا في الأبحاث المنطقية "لقد بدأ هوسرل مرحلة

(ISSN: 2536 - 9555)

جديدة من تفكيره بنشر المجلد الأول من الأبحاث المنطقية....في هذا المجلد نستطيع أن نقول: إن الظاهريات قد ولدت بحق وبالفعل، وخرجت من الكمون– على نحو ما كانت في فلسفة الحساب إلى العلن، فأثارت الاهتمام وجمعت حولها الأنصار"[7].

غير أن هوسرل، وفقًا لرجب، تجاوز المرحلة الوصفية للفينومينولوجيا في كتابه "الأفكار"، فقد احتل فيه تصوره عن "الوعي الترنسنتدنتالي" مركز الصدارة، كما ظهر فيه أيضًا، لأول مرة، مفهوم الرد الترنسنتدنتالي. لذا "فقد بدأ هوسرل في الاتجاه صوب المثالية الكانطية وأخذ في الابتعاد عن موقفه الوصفي في الأبحاث المنطقية وهو موقف كان يتميز بالحياد إزاء إشكال المثالية والواقعية"[8]. والواقع أن هوسرل في تلك المرحلة قد نحى باتجاه كانط كثيرا وهو يقول في إحدى يومياته "أن رسالته في الحياة أن يقوم بنقد للعقل النظري والعملي على السواء"[9]. وحين يتحدث عن المبرر الذي دفعه إلى ذلك يقول "لقد تبينت صلة ماهوية تربط بين الظاهريات والفلسفة الترنسندنتالية عند كنت"[10].

يربط رجب بين توجه هوسرل الجديد في الظاهريات التكوينية وبين الظرف التاريخي الذي مرت به أوربا آنذاك والمتمثل في الحرب العالمية الأولى "ألقت أحداث الحرب على عاتق هسرل مهمة فلسفية جديدة. فقد أحس حاجة ملحة إلى تصور فلسفي يعينه على قهر العقم الروحي الذي استشعره داخل نفسه وداخل الشعب الألماني...."[11]. لذا نجد عند هوسرل رغبة عارمة في العود إلى تراث الفلسفة، وخاصة تراث المثالية الألمانية، ذلك أن سنوات الحرب قد أيقظت في نفسه شعورا بالانتماء إلى هذا التراث العظيم. وبالإضافة إلى كانط نجد اهتماما من هوسرل في هذه المرحلة بفشته وهيجل.

نستطيع إذن، أن نميز من خلال قراءة رجب، بين ثلاث مراحل رئيسة مرت بها فينومينولوجيا هوسرل لا يوجد بينها تعارض أو انفصال: المرحلة الأولى، هي

المرحلة الوصفية التي ظهرت في "الأبحاث المنطقية" 1901، والمرحلة الثانية هي "الظاهريات الترنسنتدنتالية" وقد ظهرت بوادر هذه المرحلة في "فكرة الظاهريات" 1907، ثم تبلورت في "الأفكار 1" 1913، والمرحلة الثالثة هي الظاهريات التكوينية أو كما يسميها رجب الأيجولوجيا الترنسندنتالية وقد تبدت تلك المرحلة في "المنطق الصوري والمنطق الترنسندنتالي" 1929 و"التأملات الديكارتية" 1930.

يبدأ رجب بعد ذلك في تحليل تفصيلي لكل مرحلة على حده، فكل مرحلة لها توجهها ومفاهيمها الخاصة، فقد تميزت لفينومينولوجيا على الفلسفات السابقة عليها بأن اتخذت لنفسها نسقا مفاهيميا خاصا، وإذا كانت بعض المفاهيم لها امتدادها التاريخي والزمني كـ"القصدية" و"الحدس المقولاتي"، فإن هناك بعض المفاهيم الجديدة كليا والتي أبدعها هوسرل كـ"الرد" و"الإبوخيه" و"التأمل الانعكاسي". وحتى المفاهيم الأولى فقد أكسبها هوسرل معان ودلالات مختلفة عن معانيها السابقة. وهذا ما حاول رجب أن يرصده عبر دراسته. فيبدأ بالتتبع التاريخي لمصطلح القصدية فيجد أصول المصطلح عند أفلاطون في الجمهورية، وعند أرسطو حين وضع المعرفة في مقولة الإضافة. لكن فكرة القصد إصطلاحا ومعنى لم تظهر على نحو أوضح إلا في فلسفة العصور الوسطى، إسلامية ومسيحية على حد سواء. كما ميز ديكارت بين القصد الصوري والموضوعي. وأشار سبينوزا إلى فكرة القصد في البديهية الثالثة من الجزء الثاني من كتابه "الأخلاق". على أن التطور الحقيقي لفكرة القصدية ظهر مع برنتانو الذي حددها بقوله "إن كل ظاهرة نفسية تحتوي في داخلها على شيء ما يقوم بدور الموضوع"[(12)]. وعلى الرغم من أن هوسرل قد أدخل بعض التعديلات على تحديد برنتانو السالف إلا أن الفضل الحقيقي يعود إليه (أي برنتانو) في حدس هذا المفهوم الذي أسس عليه هوسرل فلسفته.

(ISSN: 2536 - 9555)

يمضي رجب، متبعًا في ذلك أسلوب الوصف الظاهرياتي، في تتبع أساسيات المنهج، فيبدأ بالدائرة المعرفية الأولى وهي الإدراك الحسي مبينًا حدودها وأشكالها، ثم ينتقل إلى المدرك الحسي ومنه إلى العلاقة التي تربط الإثنين (الإدراك والمدرك) وهي علاقة التوجه القصدي. لكن الملاحظ أن مفهوم العلاقة مضلل، إذ أن القصد ليس مجرد علاقة بين ذات وموضوع، وإنما هو طابع يميز وجود الوعي "إن القصدية تميز أسلوب الوعي في الوجود"[13]. ولعل هذا ما دفع رجب أن يبرز البعد الانطولوجي للقصدية "ليست القصدية عرضا للوعي ولا خاصية يمتلكها، وإنما هي حالة كونه، ونحو وجوده وأسلوبه"[14].

ثمة عودة لدى رجب إلى هيجل وفكرته عن علاقة الوعي بموضوعه، ومقارنة بينه وبين هوسرل في هذا الصدد. ويقرأ رجب هيجل من خلال هوسرل، فيظهر أوجه التشابه بينهما "فرفض هيجل لوهم المحايثة يرجع إلى اعتبار الوعي وجودا لذاته ووود لالآخر في نفس الوقت وعلى نحو لا ينفصل" وهذا ما عبر عنه هوسرل بعد ذلك من أن "الوعي يتجلى بوصفه داخلية متخارجة"[15].

كما أن ثمة عودة أيضًا إلى كانط ومفهوم القبلي لديه، ونقد هوسرل له، فالتفسير الكنطي للقبلي– وفقا لهوسرل– تفسير فارغ من المعنى، ذلك أن الوصف الظاهرياتي يبين أنه ما من إنسان لديه انطباع حسي منعزل أو إدراك حسي منعزل.

يمضي رجب بتحليل المفاهيم وصولًا إلى المرحلة الأخيرة في فكر هوسرل تلك التي أطلق عليها "اللحظة الصوفية"– والصوفية هنا لا تشير إلى أي معنى لاهوتي، بل هي صوفية معرفية إن صح التعبير. واللافت للنظر هنا، وقد ظهر ذلك في أكثر من موضع في دراسة رجب، تلك العلاقة بين الواقع الاجتماعي الأوروبي آنذاك وهذا التحول الذي طرأ على موقف هوسرل وفلسفته. وقد تأكدت تلك العلاقة برد اللحظة الصوفية في فكره إلى الظروف التاريخية التي أدت إلى

ظهورها بتلك الصورة الصريحة. فعلى المستوى الشخصي هناك شعور هوسرل بانفضاض ألصق تلاميذه إليه، وعدم أخذ أي منهم بفكرته ومثله الأعلى عن الفلسفة بوصفها علما دقيقا. هذا فضلًا عن شعور هوسرل بتنكر أمته له نظرا ليهوديته، ومن ثم أحس بأنه غريب في وطنه، وبأنه منتزع من تراث الفلسفة الألمانية بوجه خاص. وتبقى كل هذه الفروض أقرب إلى التخمينات منها إلى الوقائع. فنحن نستطيع أن نجد لأي فيلسوف، وفقا لقراءتنا له، ما يبرر انتقاله من مرحلة لأخرى أو حتى انقلابه على مبادئه الأولى. والحق أن عبارات مثل "انفضاض ألصق تلاميذه" و"تنكر أمته له" وغير ذلك من العبارات التي استخدمها رجب لتفسير هذا الانقلاب الهوسرلي، والذي يسميه رجب بالتطور الهوسرلي، هي من قبيل العبارات التي لا يمكن التحقق منها أو حتى أخذها مأخذ الجد، لأنها تندرج تحت باب "التخمين والاحتمال".

يبدو *المنهج الظاهرياتي في الفلسفة المعاصرة* كتاب تبسيطي عن الفينومينولوجيا، فقد كتب بلغة يسيرة مبسطة يسهل على القارئ فهمها، على الرغم من أن الموضوع الذي يطرحه الكتاب غاية في التعقيد. كما تم الاستعانة في الكتاب بالعديد من الأمثلة التطبيقية التي توضح المفاهيم وخطوات المنهج. يبدو رجب في هذا الكتاب أشبه بمن يريد تعريف القارئ العربي باتجاه جديد في الفكر الغربي لمعاصر لم يكن معروفا إلا على نطاق أكاديمي ضيق. من ناحية أخرى، تبدو أفكار الكتاب من حيث أسلوب الكتابة وطريقة العرض وعدد الاقتباسات والإحالات وكأنها قناعات خاصة بالمؤلف، يدافع عنها ويؤصلها وكأنها من دعائم موقفه ورؤيته الفلسفية، ولعل هذا ما يفسر غياب الروح النقدية في العمل، وحتى عندما يظهر النقد على استحياء في نهاية الكتاب، فإنه يكون من خلال هيدجر (تلميذ هوسرل).

***

(ISSN: 2536 - 9555)

جاءت دراسة سعيد توفيق، وهي أطروحته للدكتوراه، المعنونة *بالخبرة الجمالية: دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية*، أقرب إلى الفينومينولوجيا التطبيقية، لأنها تتخذ من الظاهرة الجمالية مجالًا لتطبيق المنهج، لكنه بالإضافة لهذا مثّلت منذ صدورها وحتى الآن، مرجعًا مهمًا للمنهج وتطوره لدى هوسرل وتلاميذه (هيدجر، سارتر، ميرلوبونتي، دوفرين، إنجاردن). والواقع أن اختيار توفيق لهؤلاء الفلاسفة، الذين هم بالتأكيد من أعمدة الفلسفة الفينومينولوجية، لم يكن من قبيل السعي نحو الإحاطة بمعظم إسهامات فلاسفة التيار فقط، بل هو يكشف في المقام الأول عن وعي دقيق بالاختلافات الكامنة بينهم، ما يمنح المشهد الفينومينولوجي، الذي افتتحه هوسرل، اكتمالًا ووضوحًا "إن الاتجاه الفينومينولوجي يتجاوز إلى حد بعيد فينومينولوجيا هوسرل...ولم يعد بمقدورنا أن نعرف ما هي الفينومينولوجيا، بمعزل عما أصبحت لديه من خلال تطورها على يد أتباع هوسرل، وفهمهم لها"[(16)]. والواقع أن دراسة توفيق لا تكتفي برصد المشهد الفينومينولوجي، فهي في ذاتها دراسة فينومينولوجية، أي أنها تطبق بعض الإجراءات المنهجية الفينومينولوجية في التعامل مع موضوع الدراسة، الذي حدده توفيق في "الخبرة الجمالية". من هذه الإجراءات الإنتقاء، فالدراسة تنتقي عينات تطبيقية تخضعها للفحص، وكل عينة أو معالجة تغطي مساحة معينة في عملية تطبيق المنهج الفينومينولوجي على الخبرة الجمالية.

وبالإضافة للانتقاء هناك التحليل، وهو تحليل نصوص الفلاسفة لإبراز معالجاتهم والتحليل يعني "فحص المكونات والعناصر المنهجية لتلك المعالجات، بهدف كتشاف ما هناك من عناصر فينومينولوجية خالصة، وما يمكن أن يكون هناك من عناصر أو شوائب تعد دخيلة"[(17)]. والواقع أن هذه الإجراءات مستمدة جميعها من المنهج الفينومينولوجي، لذا فالكتاب له طابع فينومينولوجي لا يخفى على أحد.

ولأن الفينومينولوجيا، كمنهج، لم تكن معروفة في العربية، وحتى على النطاق الأكاديمي العام، بالقدر الكافي، فإنه الباب الأول من دراسته جاء لتقديم معالم وخطوات المنهج الفينومينولوجي، أي استخلاص الثوابت أو العناصر المنهجية التي يتفق عليها أتباع هذا الاتجاه بعيدا عن التطبيقات المختلفة له. لكنه ما يلبث أن يمضي لمناقشة دوافع تطبيق المنهج على الظاهرة الجمالية، والكيفية التي تم بها توظيف عناصر المنهج كمنطلقات جديدة تميز البحث الجمالي الفينومينولوجي عن غيره من سائر الاتجاهات التي تناولت ظواهر الفن. والواقع أن هذا الباب كان فاعلا بدرجة كبيرة في الأوساط الأكاديمية، إذ تم اعتماده لدى الباحثين كمرجع رئيس للتعريف بثوابت وعناصر المنهج.

ومن المنهج الخالص إلى تطبيقات المنهج لدى أتباع هوسرل يمضي توفيق في مناقشة كل فيلسوف على حده كاشفًا عن نقاط اتفاقه واختلافه مع هوسرل، ومكامن القوة والضعف لديه. فيبدأ بهيدجر الذ يقدم معالجة منفردة قائمة بذاتها، من خلال منظور فينومينولوجي خاص ينصب على البعد الأونطولوجي للخبرة الجمالية بوصفها خبرة بتكشف الحقيقة في العمل الفني. أما سارتر فقد ركز تحليلاته الفينومينولوجية على مفهوم الخيال وجدل الواقعي والمتخيل. في حين نقل ميرلوبونتي الفينومينولوجيا من كونها منهجا ابستمولوجيا خالصا إلى دائرة البحث الأونطولوجي، كما أنه اتخذ من البدن والإدراك الحسي أساسا لفلسفته العامة والجمالية على السواء. أما دوفرين فقد اتفق مع سارتر في اعتباره العمل الفني موضوعا واقعيا، في مقابل الموضوع الجمالي بوصفه ماثلا في الوعي، كما اتفق مع ميرلوبونتي في تأصيل المعنى والدلالة الجمالية في المحسوس، ومع ذلك فقد اختلف معهما في العديد من النقاط تكشف الدراسة عنها. أما إنجاردن فقد قدم نموذجا للتحليل الفينومينولوجي الخالص للخبرة الجمالية، كما قدم تطبيقا لها في دراسته عن الخبرة الجمالية بالعمل الأدبي.

(ISSN: 2536 - 9555)

للخبرة الجمالية ثلاثة مستويات، المستوى الأول خاص بالمبدع، وفي هذا المستوى يتم مناقشة خبرة الإبداع بوصفها خبرة مركبة من عناصر عديدة أهمها الوجود والواقع ورؤية الفنان وأدواته، وهي كلها عناصر تساهم في تحديد ماهية عملية الإبداع ذاتها، وقد قدمت الفينومينولوجيا تصورًا لعملية الإبداع يختلف تماما عن معظم التصورات الكلاسيكية التي كانت سائدة في الفلسفات الجمالية والتي ترد تلك العملية إلى ملكات خارقة كالعبقرية أو الإلهام، فالفنان– وفقا للتصور الفينومينولوجي– إنسان عادي يحيا في العالم المعيش، ينفعل ويتفاعل بما حوله، فقط هو يمتلك القدرة على التعبير من خلال الوسائط المادية التي تختلف باختلاف الفنون. والمستوى الثاني للخبرة، هو مستوى التلقي، فالفنان يقدم عملا فنيا لا ليحفظ في المتاحف، بل ليستقبله المتلقي ويتفاعل معه من أجل اكتشاف مكنوناته، لذا فالفنان يستحضر المتلقي في عملية الإبداع، وعملية التلقي على نفس قدر أهمية عملية الإبداع. وبديلًا للرؤية التي منحت المبدع كل شيء، وسلبت من المتلقي كل شيء، جاءت الفينومينولوجيا لتؤكد أهمية عملية التلقي بداية من حفظ العمل الفني عند هيدجر، وحتى "الاستجابة الانفعالية الإيجابية" عند إنجاردن. والمستوى الثالث للخبرة، هو مستوى النقد الفني، وهو مستوى يضطلع به الناقد الذي يحاول أن يكتشف المستويات العديدة للعمل الفني بداية مما هو ظاهر إلى المسكوت عنه، مستعينًا في ذلك بالعديد من الأدوات أهمها التأويل؛ لذا فإن مجال النقد الفني هو إحدى المجالات التي تجتمع فيها الفينومينولوجيا مع الهرمونيطيقا.

على أن توفيق لا يكتفي في دراسته بالعرض والتحليل بل يقدم منظورا نقديا لكل فيلسوف على حده، ولكنه منظور نقدي غير مستند على رؤى سابقة معدة سلفا، بل هو نقد من داخل الفينومينولوجيا نفسها، أي من خلال محاكمة تلك المعالجات المتنوعة بالمعايير التي حددها في الباب الأول.

ويستخلص توفيق في خاتمة دراسته ملامح الاستطيقا الفينومينولوجية التي يعد من أبرز ملامحها الطابع المنهجي الذي يقوم على التحليل والوصف الذي لا يتجاوز حدود ما هو معطى في الخبرة، بحيث يمكن تجنب التورط في الفروض المسبقة والتأملات التي لا تستند إلى تحليل وصفي للظاهرة الجمالية، وهي الفروض والتأملات السائدة في الاستطيقا التقليدية.

المستوى الثاني: الفينومينولوجيا التطبيقية

ربما يكون حسن حنفي في أطروحتيه *تأويل الظاهريات* و*ظاهريات التأويل* هو أول عربي يقدم نموذجًا تطبيقيًا للمنهج الفينومينولوجي. هذا النموذج يتخذ من الظاهرة الدينية موضوعًا له. لكن ظلت هاتين الأطروحتين غير فاعلتين في الحياة الأكاديمية المصرية، ولعل السبب الرئيس في هذا يعود إلى أنهما نشرا في البداية باللغة التي كتبا بها، أي الفرنسية، ولم يترجما إلى العربية إلا مع مطلع القرن الـ21، ما جعل تأثيرهما محدودًا لا يتجاوز نطاق المتخصصين ممن يعرفون الفرنسية.

يمكن اعتبار دراسة حنفي الأولى *تأويل الظاهريات*، دراسة في تطوير الفينومينولوجيا، استكمالًا لجهود هوسرل وتلاميذه من الفينومينولوجيين، بغية تطويرها سواء على مستوى اللغة الاصطلاحية "الظاهريات الآن مثقلة بلغتها. غمضت مقاصدها، وقل وضوحها بسبب تعقد مصطلحاتها...وتجديد لغة الظاهريات ممكن عن طريق دلالة اللغة الموروثة....من أجل خلق ألفاظ مستمدة من اللغة العادية للتعبير عن بداهات الخبرات اليومية"[18]، أو على مستوى قواعد المنهج "قواعد المنهج الظاهرياتي مغلفة داخل الظاهريات نفسها التي خرجت لتوها من مكتب مؤسسها....من الضروري إذن ضبط هذه الواعد ووضعها في نظام وفي ترتيب واضح من أجل إمكانية تطبيقها. بل إنه من اللازم تبسيطها في عدد قليل من القواعد يمكن تطبيقها بطريقة واضحة بسيطة"[19].

(ISSN: 2536 - 9555)

والواقع أنه من الصعوبة بمكان الحديث عن منهج واحد يطبقه حنفي على الظواهر التي عالجها، والأصح الحديث عن مناهج عدة تضافرت معًا فكونت منهجًا خاصًا بحنفي وحده لا يوجد نظيره في تاريخ المناهج المتعارف عليها. لذا فالحديث عن فينومينولوجيا حنفي يعني الحديث عن فينومينولوجيا خاصة لها استقلاليتها الذاتية، وهو الوصف الذي وصف به بول ريكور منهجية حنفي[20]، وبالتالي لا يمكن ردها بأكملها إلى هوسرل، فهي منفتحة على تاريخ الفلسفة السابق عليه، بحيث غدت مصبوغة بصبغة سبينوزا وهيجل وماركس وفويرباخ وبرجسون، إلى أن تتلاقى في النهاية مع دلتاي وشلايرماخر وريكور.

يبدو حنفي مهمومًا في البداية بمسألة "النقل الحضاري"، أي نقل فلسفة ما أو منهجًا ما من ثقافة إلى ثقافة أخرى مغايرة، ومن ظرف تاريخي إلى آخر مختلف، وما يسببه هذا النقل من شعور بالتغريب. أولى الخطوات التي اتبعها حنفي لإزالة هذه الهوة الثقافية والزمنية، قيامه بعملية إزاحة للدلالات المستقرة للمصطلحات وإبدالها بدلالات أخرى تتوافق مع أهداف مشروعه، والأهم أنها تتوافق مع الموروث الثقافي الإسلامي[21].

تظل فكرة تجاوز الثنائية ركيزة أساسية من ركائز مشروع حنفي، فهي حاضرة في كل مؤلفاته. لكن الثنائية بالنسبة لحنفي ليست ثنائية معرفية كما هو الحال مع هوسرل، بل هي ثنائية الحاضر والماضي، التراث والتجديد، الأصالة والمعاصرة. الإنسان العربي يعيش حالة من الإزدواجية بين حاضره وماضيه، والسؤال هو كيف يمكن التغلب على هذه الإزدواجية؟ كيف يمكن إعادة إحياء الماضي، ليس عبر نقله كما هو، بل عبر إعادة بناءه كيما يتوافق مع الحاضر؟ سيجد حنفي الحل في إعادة بناء العلوم القديمة ونقلها من دائرة النقل إلى دائرة الإبداع، فهو لا يسعى إلى إحداث قطيعة مع التراث، بل هدفه إحداث ثورة من داخله، تفجيره من الداخل واتخاذه نقطة بدء لعملية إصلاح شاملة لا تتنكر من ماضيها "التراث هو

نقطة البداية كمسؤولية ثقافية وقومية، والتجديد هو إعادة تفسير التراث طبقًا لحاجات العصر. فالقديم يسبق الجديد. والأصالة أساس المعاصرة...التراث هو الوسيلة والتجديد هو الغاية وهي المساهمة في تطوير الواقع"[22]. والواقع أن تجاوز الثنائية سيظل أشبه بالهاجس المسيطر على فكر حنفي، والذي سيتخذ العديد من الصور بدءًا من إشكالية التراث والتجديد، وانتهاء بمحاولة تجاوز العداء المتبادل بين التيارين الرئيسين في الفكر العربي الحديث، الإسلامي والعلمي العلماني. إذ لا مبرر للصدام بينهما، فالإسلام دين علماني في الأصل. هذه الرغبة هى التى تحكم اختيار حنفي وممارسته للمنهج الفينومينولوجى، إذ أنه يستعيد الإطار الهوسرلي للفينومينولوجيا. أزمة العلوم الأوروبية وتجاوز الثنائية، هذا الهاجس حاضر في معظم أعمال حنفي، وهو يتوازى من حيث الحضور مع محاولة إعادة بناء العلوم القديمة، أو لنقل أنه إحدى النتائج المنشودة.

تجاوز الثنائية إذن هم رئيس من هموم حنفي، وليس الأمر كما ذهب جورج طرابيشي، في كتابه *ازدواجية العقل: دراسة تحليلية نفسية لكتابات حسن حنفي*، من أن حسن حنفي لديه ازدواجية أدت إلى نوع من الفصام، إذ يقول "منذ عصر الجرح النرجسي، أي منذ صدمة اللقاء مع الغرب واكتشاف العالم العربيتخلفه في مرآة أوروبا المتقدمة، والنخب المثقفة العربية تعاني من ازدواجية عضال :المنافحة عن الذات في مواجهة الوافد الغربي، ونقد الذات لانتشالها من هوة التأخروالفوات الحضاري. ومن ثم وجدت النخب المثقفة العربية نفسها في موقف سيزيفي منهك للقوى، إذ كان شأنها كشأن من هو مضطر إلى أن يردم باليسرى ما يحفره باليمنى .الوارث الأكبر لهذه الازدواجية هو حسن حنفي الذي أراد أن يجمع في شخصه بين الفيلسوف والفقيه، وفي فكره بين الانتصار للحداثة والانتصار للقدامة، بين طلب التماهي مع الغرب وطلب فك الارتباط مع الغرب، بين نقد التراث إلى حد الهدم والدفاععن التراث إلى حد الأَمْثَلة"[23]. فالواقع أن حسن حنفي لا توجد لديه

(ISSN: 2536 - 9555)

مثل هذه الإزوداجية، بل أن فلسفته كلها قائمة على الخروج من الازدواجيات والثنائيات، وهو نفس الهدف الذي قامت من أجله فينومينولوجيا هوسرل. وإذا كان طرابيشي يقترح منهج التحليل النفس للتعامل مع مؤلفات حنفي "قد لا يعود أمام الدارس من منهج آخر لتشخيص الحالة سوى التحليل النفسي"[24]؛ فإن منهج التحليل النفسي قاصر وعاجز عن تقديم أي جديد، بل هو ينطوي على سوء طوية واضح، إذ يعتمد في المقام الأول على تصيد العبارات التي تخدم افتراض ما مسبق، بدلا من القراءة التى تحاول اكتشاف إمكانات النص وطاقاته.

على أن الفينومينولوجيا تحولت مع حنفي من كونها منهجًا معرفيًا خالصًا إلى انطولوجيا، فالواقع أن حنفي لم يكن مشغولًا في فلسفته بقضايا الابستمولوجيا (إمكانية المعرفة، أداة المعرفة، طبيعة المعرفة....إلخ)، أي أنه لم يسع إلى تأسيس نظرية في المعرفة، وربما يكون السبب في ذلك المركزية المعرفية التي يشكلها النص الديني في الحضارة الإسلامية؛ لذا يبدو حنفي مشغولا في المقام الأول بالوجود، وتحديدا الوجود الإنساني في العالم. ولما كان مبحث الإنسان غائبا في العلوم القديمة، أخذ حنفي على عاتقه استبدال المركز، أي استبدال الإنسان بالله. والاستبدال لا يعني الإلغاء أو حتى الإقصاء، ولكنها مسألة مرتبطة بترتيب الأولويات وفهم المقاصد وقلب العلاقات من "الله إلى الإنسان" إلى "من الإنسان إلى الإنسان"، وهي صورة من صور العلاقة التبادلية التي نادت بها الفينومينولوجيا، إذ يشكل الواقع الإنساني عند حنفي نقطة البداية والنهاية معا، فاللاهوت صناعة بشرية "الشخص الإنساني معروف تماما. أما الشخص الإلهي فإنه يتجاوز التجربة الإنسانية. الشخص الإنساني....أصل كل دين"[25].

***

من *المنهج الظاهرياتي في الفلسفة المعاصرة*، ينتقل رجب إلى ميدان الفينومينولوجيا التطبيقية في كتابه *فلسفة المرآة*. وهو يبدأ كتابه بذكر "أن الاهتمام

الفلسفي بالحياة اليومية لم يتزايد إلا في القرن العشرين حتى بات يشكل تيارا بارزا في الفلسفة المعاصرة، وذلك بفضل المنهج الفينومينولوجي"[26]. الفينومينولوجيا إذن عند رجب فتحت الباب نحو التأمل في ظواهر كانت بمنأى عن التحليل الفلسفي. والواقع أن الفينومينولوجيا بالفعل، عبر اهتمامها بوصف ما هو معطى، قدمت أدوات منهجية تسمح بتأمل الكثير من المعطيات التي تبدو للوهلة الأولى بعيدة عن أي تأمل فلسفي، وقد وضح سعيد توفيق هذا المعنى من قبل في قوله "لقد انشغل كثير من الفينومينولوجيين بتلك الظواهر البسيطة، لا بتلك الأمور والقضايا الجسام في الفلسفة الكلاسيكية. غير أن بعضهم قد تطرف في هذا إلى حد بعيد، حتى أنه يقال أن أدولف ريناخ....قد أمضى فصلًا دراسًيا كاملًا يحاول وصف ماهية صندوق بريد"[27]. من هذا المنطلق يهدف رجب، من بحثه في ظاهرة الانعكاس المرآوي، عودة الاهتمام الفلسفي، عبر الفينومينولوجيا، بالأشياء العادية والمعتادة في الحياة، والتي سيؤدي الاقتراب منها وتحليلها فهم الوجود بعامة والوجود الإنساني في العالم وبين الأشياء ومع الآخرين بخاصة، وهذا منحى وجودي واضح في دراسة رجب يبدو متأثرا فيه بهيدجر وسارتر إلى حد كبير.

يرى رجب أن هناك سياقات عديدة للحديث عن المرآة، السياق الأول هو مرآة الله، التي تعني أن الله لا يمكن رؤيته مباشرة، وانما يمكن رؤية نوره منعكًسا على شيء آخر أو متجليًا فيه، مثلما تجلى نوره على وجه موسى حينما كلمه، ومثلما صورت الأساطير الشمس كمرآة إلهية تعكس نور الله. والياق الثاني هو "مرآة العالم"، والتي تعني تصور العالم باعتباره انعكاسا لقوة إلهية أو قوة محركة للكون قد تكون مفارقة له كالمثل الأفلاطونية، أو مباطنة ومتجلية فيه. ومن الأصول العديدة التي نجد فيها هذا التصور، فكرة ابن عربي عن الخلق بوصفه انعكاسًا للخالق. أما السياق الثالث فهو مرآة الانسان، والمقصود به تصور الإنسان باعتباره عالمًا أصغر تنعكس فيه عوالم أخرى كالمثل العليا للحق والخير والجمال.

(ISSN: 2536 - 9555)

وكما يقول هيجل "العين يبصر بها الانسان ويكون مُبصرًا، يرى ويُرى". والسياق الرابع هو مرآة السحر، وهي المرآة من حيث هي أداة سحرية ذات قدرات عجيبة خارقة للعادة والطبيعة. وهذا الجانب من المرآة يشكل موضوعا يمتزج حوله الخيال العلمي مع الخيال الأسطوري الخرافي. وفضلًا عن ذلك هناك المرآة التي هي أقرب الى الخيال العلمي، كمرآة أرشميدس التي تقوم على أساس أن انعكاس الضوء عن مرآة مقعرة وتجمعه عند نقطة واحدة، يمكن أن يحرق الجسم الذي يكون عند هذه النقطة! وبالتالي يمكن توجيهها لأغراض عسكرية مثل حرق سفن الأعداء[28].

لكن رجب في كتابه يعتمد المعنى الواسع المجازي لكلمة مرآة، فكل ظاهرة يتحقق فيها معنى الانعكاس هي ظاهرة مرآوية أو تشارك في تحقق معنى المرآة. وهكذا فإننا من خلال معنى الانعكاس يمكن أن نتأمل لا فحسب فضائل المرآة، وانما أيضا تجربة المرآة على كافة مستوياتها الوجودية. وهو ما وضحه رجب تفصيلًا في الباب الثاني الذي حمل عنوان "تجربة المرآة"، وفيه ينقل رجب البحث في المرآة الى مستوى التجربة الإنسانية الحية أو المعيشة. فتتحول المرآة إلى ظاهرة ابستمولوجية يفهم الإنسان من خلالها نفسه أو يعي ذاته. وتجربة المرآة– كما يعالجها رجب– تصبح بهذا المعنى ضربًا من ضروب الحكمة السقراطية القائلة "أعرف نفسك بنفسك"، من خلال تجربة وجودية تمدنا بطريق من الطرق التي تقودنا الى هذه الحكمة أو تقربنا منها[29].

***

يمكن النظر إلى دراسة توفيق المعنونة بـ *مداخل إلى موضوع علم الجمال*[30]، على إنها امتداد لدراسته *الخبرة الجمالية*، أو هي ثمرة من ثمراتها، فهي تطبيق للمنهج الفينومينولوجي على موضوع مجرد هو "ماهية علم الجمال". ونستطيع في هذه الدراسة أن نلمح خطوات المنهج بوضوح بداية من التخلي عن

الفروض والآراء المسبقة المتعلقة بتحديد طبيعة العلم، ومرورا بالوصف، ثم التحليل الماهوي لطبيعة موضوع علم الجمال. وربما تكمن الصعوبة هنا من كون توفيق يطبق المنهج على موضوع نظري خالص خاص بتحديد ماهية علم الجمال ذاته.

يبدأ توفيق محاولًا تحديد موضوع علم الجمال وتمييزه عن موضوعات العلوم التي تتقاطع معه، فيبدأ برحلة تاريخية من المحاولات الأولى للتأمل حول مفهوم الفن والجمال، منذ الفلسفة السابقة على سقراط، ووصولًا إلى التحديد الدقيق لموضوع علم الجمال على يد الفيلسوف الألماني باومجارتن، ثم المحاولات الأكثر نضجًا على يد كانط وهيجل. ومن هنا يستخلص توفيق بعض السمات الخاصة لعلم الجمال والتي تميزه عن العلوم الأخرى التي قد تتقاطع معه. إنها طريقة الإقصاء والعزل لتمييز الظاهرة موضوع الدراسة، وتلك خطوة أولى منخطوات المنهج الفينومينولوجي.

بعد أن يستخلص توفيق السمات المميزة لعلم الجمال من حيث هو علم فلسفي، ينتقل للمبحث الثاني المعنون بـ"التحليل الماهوي لموضوع علم الجمال" وفيه يناقش العلاقة بين الحدين المتضمنين في التعريف الأولي لعلم الجمال بوصفه العلم الذي يهتم بـ"البعد الجمالي للفن"، هذين الحدين هما الجمال والفن. فيناقش احتمالات العلاقة، ثم ينتقل لمناقشة كل مفهوم على حده ناقدا كل التحديدات المسبقة لهما ومبينا أوجه قصورها. ثم يبدأ في الكشف التدريجي لماية موضوع علم الجمال عبر ثلاثة طرائق: أولها البرهنة عن طريق السلب، أي تمييز الاستطيقي عن الجميل بمعناه المألوف، أو التعبير عن الاستطيقي من خلال موضوع واقعي "غير جميل". ثانيها البرهنة بطريقة الإيجاب، أي أن الاستطيقي يكون متميزا عن الجميل حتى حينما يكون هذا الأخير موضوعا له. ثالثها البرهنة

(ISSN: 2536 - 9555)

عن طريق التحييد، أي أن الجميل الفني قد لا يصور أو يتمثل أي موضوع على الإطلاق، كما يظهر ذلك فب الفنون التجريدية.

يضع توفيق في خاتمة دراسته نموذجا تخطيطيا لمباحث علم الجمال مستندا على تحليله الفينومينولوجي لطبيعة هذا العلم فيضع على التوازي مبحثي "العمل الفني والموضوع الجمالي" و"الخبرة الجمالية" ويحدد لكل مبحث منهما طبيعة الموضوعات التي تندرج تحته.

المستوى الثالث: العالم المعيش وفينومينولوجيا الحكي

ثمة مستوى ثالث للبحث الفينومينولوجي يختلف عن المستويين السابقين، كونه لا يهدف إلى تعريف القارئ بالاتجاه الفينومينولوجي كما هو الحال في المستوى الأول، كما لا يسعى لتطبيق المنهج على ظاهرة بعينها كما هو الحال في المستوى الثاني. هذا المستوى تتلاشى فيه الحدود الفاصلة بين المنهج والتطبيق، ليصبح ملاصقًا لفعل الإبداع ذاته. ومن الطبيعي إذن أن يأتي هذا المستوى لصيقًا أكثر بالأعمال الإبداعية، أعني الأعمال التي تقترب من عالم الفن، وتحديدًا من العالم الأدبي. والنموذج البارز لهذا المستوى عملي سعيد توفيق *نشيج على خليج والخاطرات*.

يمكن القول أن الفينومينولوجيا لم تظهر بصورة مكتملة وكتجربة معاشة عند توفيق إلا في *نشيج على خليج*، إذ يبدو الكتاب كأنه يعبر عن اكتمال اللحظة الفينومينولوجية لديه. في هذا العمل نجد مزجًا فريدًا بين الفينومينولوجيا كمنهج تستطيع التعرف على قواعده وكتجربة حية معاشة تنقل لنا عالم من الخبرات المختلفة. هنا نستطيع أن نقول أن تطور الفينومينولوجيا لدى سعيد توفيق يشبه إلى حد كبير تطورها لدى مؤسسها الأول هوسرل، فهوسرل في كتاباته الأولى كان مشغولًا بتأسيس الفينومينولوجيا كمنهج، لكنه إذ وقع أسيرًا لمثاليته الترانسندانتالية، حاول تدارك هذا بفكرته عن "العالم المعيش"، أو عن "التجربة الحية المعاشة".

لعل أول انطباع يشعر به القارئ المعني بتقييم العمل والكشف عن دلالاته، أن ثمة صعوبة أولية في تصنيفه، فربما يكون التداخل بين الشكل الأدبي للكتابة والشكل الفلسفي له تاريخ طويل ممتد منذ الفلسفة السابقة على سقراط، عندما كان الفلاسفة يعبرون عن أفكارهم في قالب فكري، وحتى سارتر وكامو في الفلسفة المعاصرة. بل إن العلاقة بين الفلسفة والأدب جعلت بعض الفلاسفة كريتشارد رورتي ينظر إلى الفلسفة على أنها "جنس أدبي". وكتابة السيرة الذاتية ربما تكون على الحدود بين الشكل الأدبي للكتابة والشكل الفلسفي. وقد كان كشفت عبارات توفيق وعيا بتلك المسألة "ما أعرفه الآن أن ما أكتبه هو مزيج من الفلسفة والأدب: فهو ليس بفلسفة خالصة، ولا هو بأدب خالص! كانت رسالتي للماجستير منذ ربع قرن من الزمان عن "ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور" كانت محاولة للبرهنة على ما هنالك من صلة وثيقة بين الفن والفلسفة. وهذا العمل إنما هو برهان عملي على هذه الصلة الوثيقة"[31].

ولا يندرج *نشيج على خليج* ضمن أسلوب أو طريقة الكتابة المتعارف عليها في السيرة الذاتية، إنما هو "تجربة حية معاشة" أو جزء مقتطع من تجارب عديدة مر بها المؤلف وجسدها لنا في قالب أدبي"كل مقال من المقالات الواردة في هذا الكتاب، فيه شيء من الفلسفة (خاصة الفينومينولوجيا) وشيء من الحياة والتجربة الإنسانية كما عايشتها بزمانها ومكانها الأصيل، وشيء من فن الحكي كما تعلمته من الغيطاني"[32]. وربما يكون من الإنصاف القول أن هذا العمل قد أسس لما يمكن أن نطلق عليه السرد الفينومينولوجي*Phenomenological Narrative* وهو مصطلح جديد في عالم الفينومينولوجيا– ممارسة لفعل الحكي من داخل الفينومينولوجيا. حكاية فينومينولوجية بكل ما يتضمنه مفهوم الحكاية من تقنيات أدبية، والفينومينولوجيا من آليات وأدوات منهجية.

(ISSN: 2536 - 9555)

لذا فتقنيات السرد متوفرة داخل العمل "الوصف، الأشخاص، الزمان، المكان، الحبكة" كما أن أشكال السرد موجودة أيضًا "التراجيدي، المحاكاة الساخرة، الشجن الذي يغلف العمل منذ البداية حتى النهاية" فـ"الحكايات الواردة في هذا الكتاب، على تنوعها، مرتبة على نحو ينتقل بنا من الطبيعة الخالصة، إلى الأمكنة المصنوعة، إلى البشر الذين يحيون في تلك الأماكن المصنوعة أو المصطنعة، إلى الوجود الإنساني الأصيل الذي يشتاق إلى أصل المكان الذي نشأ فيه والذي ينتمي إليه"[33]. وربما يكون العمل في مجملة ممارسة لفعل "التأمل الانعكاسي *Reflection*"، إحدى خطوات المنهج الظاهرياتي، والهدف ممارسة لفعل الحكي أو السرد "لتجربة حية معاشة" أو لمجموعة من التجارب كما تتبدى في فعل الشعور "لقد راعيت أن يأتي ترتيب هذه الحكايات ملائما كذلك من حيث تأثيرها الشعوري العاطفي: ولذلك يمكن القول إن الشعور المتأرجح المتراوح في هذه الحكايات، أوله رومانسية وأوسطه شجن وآخره حنين!"[34].

وهناك التماهي بين الذات والموضوع في فعل السرد، الانصات إلى الأشياء والتحدث من موقعها– انطلاقا من هيدجر وفلسفة ميرلوبونتي المتأخرة– ويبلغ هذا التماهي ذروته في وصف العلاقة بين البحر والجبل "كان الجبل حادا صارما في علاقته بالبحر، إنه يميل إليه بلا أي تدرج، يرتفع شاهقا متعاليا في مواجهته ليتلقى ارتطام أمواجه المتلاحقة منذ ملايين السنين، وليتصدى إلى كتلة الماء العميقة السحيقة الملاصقة له، إنه يعلن عن وجوده. ولم تترك الجبال التي تتحدى البحر سوى حيز ضيق فيما بينها ليتنفس فيه البحر ويصنع شاطئًا له تخرج منه كائناته لتضع بيضها"[35].

هناك في العمل صور متجاورة لعوالم متباينة ولأنماط مختلفة. أشبه بطريقة المونتاج الديالكتيكي في السينما، الذي اعتمده أيزنشتين كوسيلة لخلق المعنى من

خلال التضاد والتقابل بين المشاهد. والواقع أن طريقة السرد في هذا العمل تعتمد بصورة رئيسة على خلق المشهد والصورة من أجل تجسيد المعنى والدلالة على نحو يتجاوز اعتمادها على اللغة والكلمات. فهناك صور البحر والطبيعة البكر والتضاد بينها وبين المدينة الصناعية الحديثة بصخبها. صورة الجامعة وكيف تعد نموذجا مصغرًا يتكشف من خلاله المجتمع ثقافة وتاريخا. صورة لمجتمع آخر (عمان) لديه مخزون ثقافي وتاريخي والتضاد بينه وبين مجتمع آخر ينمو أفقيا أو ينمو على السطح دون جذور (جذمور). وأخيرا صورة البيت والوطن، والحنين إليه. داخل هذه الأنماط هناك صور لأنماط مختلفة من البشر، الصياد، الطلاب، أستاذ الجامعة، كل هذه الصور تجعل من مفهوم الرحلة كتيمة سردية مفهوم أساس في الكتاب.

تتجلى الحكاية عبر مفهوم الرحلة، فالواقع أن التيمة الرئيسة للعمل هي الرحلة والارتحال، الانتقال من مكان إلى مكان، وعبر الرحلة تتكشف العديد من العوالم داخل الذات وخارجها "عندما نسافر إلى مكان مجهول غير مطروق تستولى علينا متعة غريبة من ذلك النوع الذي يوقظ الرغبة البدائية لدى الإنسان في كشف المجهول. كان هذا الشعور الذي لازمني منذ بدء الرحلة أخذ يتنامى كلما انطلقنا شيئا فشيئا بعيدا عن العمار"[36]. وتيمة الرحلة من التيمات الكلاسيكية التي استخدمت كثيرا في العديد من الأعمال الأدبية إرنست هيمنجواي*E. Hemingway* في *العجوز والبحر*، هنري ملفيل *H. Melville* في *موبي ديك* Moby Dick. وربما الشعور الذي ينتاب القارئ للكتاب أنه يتناص مع هذين العملين على وجه التحديد.

لقد اقترنت فكرة الارتحال بالآداب الملحمية منذ القدم، فبالارتحال يمكن التعرّف على عالم مغاير، وخوض تجربة مختلفة، وغالبا ما تعيش شخصيات أدب

(ISSN: 2536 - 9555)

الارتحال في المجتمع الجديد دون أن تندمج فيه بصورة كاملة، لكنها تعود بخبرة مضافة "كلما ابتعدنا كانت المسافات الواقعة على الطريق بين القرى تتباعد، وكانت القر نفسها تقل عددا وتتضاءل حجما بالتدريج، حتى تجد قرية قوامها عدة بيوت بدائية لأناس يعيشون على الرعي وقليل من الزرع"[37].

وهذا النظام السردي شائع في الآداب القديمة، وقد تسرّبت تجلّياته إلى الآداب الحديثة؛ فكل سرد إنما هو وصف لتوازن، ثم فقدانه، والعودة ثانية إليه، وهذا ما يظهر بوضوح في عمل توفيق (يبدأ العمل بحالة من الاتزان متكاملة الجوانب، ثم شعور موحش بالاغتراب، عودة مرة إلى حالة الاتزان عبر استدعاء صورة الوطن). والشخصيات، في الآداب السردية، لا تحتمل فقدانا مطلقا للتوازن، أو هي لا تبلغ مرحلة الانزلاق الكلّي إلى منطقة غياب التوازن. وهذا ما يبرر الحس النقدي لعمل توفيق، فحتى مع حالة الاغتراب الموحشة، تبقى الذات واعية بأمر اغترابها، ما يعضد قدرتها على النقد والتمرد على ما هو قائم، فالذات لا تمارس النقد إذا انزلقت كليا في منطقة غياب التوازن، وقد وصف في عمله العديد من الشخصيات التي انزلقت كليا، سواء بطرقة إرادية أو لاإرادية، وفقدت قدرتها حتى على الإحساس "ما زلت أعرف أنني أعاني وأتألم ذلك الألم الوجودي، فهذه المعرفة والوعي بالألم الروحي العميق هي الدليل الوحيد على أنني ما زلت سويا، على أنني لم أفقد روحي بعد"[38].

ودافع استكشاف الذات للعالم الجديد الذي ترحل إليه لا يقع بدواعي الرغبة المسبقة للاكتشاف، والتصميم على ذلك، أي لا توجد نية مبيتة، إنما يقع الارتحال بناء على سلسلة أحداث مترابطة تدفع الشخصية إليها دفعا، ولا تختارها، إلا على سبيل الفضول، أو الواجب، أو التوهم، أو الرغبة في انتهاك محرم. وما أن تلوح فكرة الارتحال إلا ويختل التوازن، فتتوجّه الشخصيات إلى عالم آخر، وتنخرط في

مغامرات متعددة، وبعد أن يتحقق ميثاق السرد الخاص بالارتحال، تقفل الشخصيات راجعة إلى عالمها الأول، فتشرع في استخلاص قيم اعتبارية مما مرّت به من تجارب، فالرحيل– حسب تيتزرووكي[39]– هو بداية، وهو وعد بالتطور، والتقدّم، والنمو، وهو يوحي بالكشف، والمغامرة، والنجاح. والمقصد قد يكون قارة جديدة، أو بلداً جديداً، أو مدينة كبرى، أو أي مكان آخر، فالاستقطاب بين "المعروف" و"المجهول" ليس مجرد مسافة جغرافية؛ لأن التناقض هو تناقض رمزي. والبطل لا يغادر مكاناً فقط أو يرحل منه، إنما الأهم من ذلك كله أنه يغادر "ذاته".

وتشكل فكرة الارتحال، والبحث، والاكتشاف، مادة أساسية في السرد الحديث، وتتعدّد ضروبها طبقا للسياقات الحاضنة لها. ومع أن الغالب هو ارتحال من مكان إلى آخر، لكن ذلك قد يترافق مع ارتحال في الزمان، أو ارتحال في الأفكار، فلا يشترط بالارتحال أن يقتصر على الانتقال بين الأمكنة، إنما قد يكون ارتحالا من الحاضر إلى الماضي، أو يكون بحثا في قضية، أو فكرة، بهدف كشفها، وكل ذلك يتيح للشخصية أن تخوض تجارب مغايرة، تتصل باختلاف الأمكنة والأزمنة، والقضايا التي يروم السرد تمثيلها. وغالبا ما يقترن سرد الارتحال، والبحث، والاكتشاف بما يمكن الاصطلاح عليه بـ"المغامرة السردية" التي يخوضها البطل في عالم مختلف عن عالمه من النواحي الثقافية والاجتماعية، وهذه المغامرة تقتضي سرداً يعنى بوصف التجربة، وهو مختلف عن السرد التفسيري الرتيب، والبناء المتتابع للأحداث، وتعقّب تاريخ الشخصيات، ولهذا فرواية الارتحال، والبحث، والاكتشاف، تقترح سردًا مغايرًا لا يولي اهتمامًا كبيرًا للحكاية المتخيلة؛ لأن الأحداث تتمركز حول تجربة فرد باحث في عالم مغاير، ومن خلال ذلك يقوم السرد بوظيفة التنقيب والبحث في موضوع ديني، أو اجتماعي، أو تاريخي، أو ثقافي. يقول جورج ماي "إن تجربة الرحلة تختلف عن

(ISSN: 2536 - 9555)

سائر التجارب الشخصية، ليس فقط من حيث هي قابلة لأن تروى إلى الغير، وإنما لأنها تستجيب لحاجة من أكثر حاجات البشر انتشاراً، وهي لذة الجديد، والغريب، والتغرّب، والمغامرة"[(40)]. والمتون السردية التي ستكون موضوعا للتحليل تتباين في موضوعاتها، وقضاياها، وأفكارها الأساسية، وفي بنياتها السردية والدلالية، لكنها تنتظم في إطار واحد يبرز فكرة الارتحال في ثنايا قضية، أو في الانتقال إلى مكان آخر مختلف، وتتلازم فكرة الارتحال بفكرة البحث، بما يفضي إلى نوع من الاكتشاف.

على أن الرحلة في *نشيج* ليست مسافة جغرافية يقطعها المؤلف ويرصد ما تراءى له من خلالها، بل هي رحلة ذات واعية ناقدة، لا تكتفي بالكشف عن الأمراض بل تشخصها وترصد أسبابها، إنها رحلة منهجية، إن صح التعبير، تتداخل فيها المناهج وطرق البحث والرصد، لكن هذا كله في إطار أدبي حكائي.

إلى جانب الفينومينولوجيا هناك علم النفس، والواقع أن العلاقة بين الفينومينولوجيا وعلم النفس كانت وطيدة منذ نشأتها عند هوسرل، فقد أراد هوسرل تأسيس علم نفس جديد بديلا لعلم النفس التجريبي الذي ساد في القرن التاسع عشر. ولعل خطوات منهجية كالتأمل الانعكاسي والتأسيس تنطلق بصورة ما من أرضية سيكولوجية.

يتوازى الحضور الفينومينولوجي ببعده النفسي مع حضور النظرية النقدية. فالحس النقدي المنطلق من أرضية مدرسة فرانكفورت حاضر منذ بداية العمل حتى آخره، فهناك حالة من الاغتراب الوجودي، والعمل من أوله إلى آخره يشي بهذا الاغتراب ويعرض كافة المظاهر التي يتبدى من خلالها "في أول يوم جمعة قصدت فيه ذلك الميدان، وطلبت من السائق أن يتوقف قبله لكي أبلغه مترجلًا مكتشفًا المكان، وبينما كنت أقترب سمعت أصواتًا غريبة على أذني تتصاعد أو تتعاظم تدريجيًا، لم أعرف كنهها ولا مصدرها، أعرف فقط بالحس الفطري أنها

أصوات بشرية، ولكني لا أميز شيئا منها...اكتشفت في النهاية أن تلك الأصوات التي كانت تتصاعد ليست سوى أصوات آلاف الهنود وأقرانهم من الأفغان والباتان ممن يملأون ساحة الميدان....."[41]. وإذا كان هذا هو مشهد البداية في وصف حالة الاغتراب، فإن هذه الحالة تصل ذروتها مع الاقتراب من نهاية العمل "في كل هذه السياقات تظل لغة الأرض ضائعة منسية تبحث عن مستقر لها. الأرض هنا لا تتحدث لغتها. وهذا مما ساهم في تعميق شعوري بالاغتراب، وأجج حنيني الدائم إلى الوطن"[42].

لقد ربط ماركيوز وإريك فروم، وغيرهم من رواد مدرسة فرانكفورت، حالة الاغتراب بتنامي الاستهلاك في المجتمعات الصناعية، فهي الوجه الآخر لمجتمع الاستهلاك. إذ ينحصر الوجود الإنساني في مجتمع الاستهلاك في فعل الشراء، الفرد يشعر بوجوده فقط عندما يمتلك شيئا عبر فعل الشراء، وفي الغالب لا يكون هذا الشيء مصيري بالنسبة له، أي يمكن الاستغناء عنه، لكن يغدو فعل الشراء هدفا في حد ذاته، إنه نوع من التفوق وإشباع غريزة الامتلاك. وقد رصد توفيق تلك الظاهرة في العديد من المواضع "مركز المدينة بدبي (أو ما يسمى بالسيتي سنتر) كان يمثل بالنسبة لي بؤرة هذه الأزمة؛ ومن ثم كان يستحضر ذروة شعوري بالاغتراب"[43]. و"تضاعفت دهشتي لكن في الوقت نفسه فعل الشراء وقتي وعابر ومرتبط بالوضع الاقتصادي المتغير للأفراد، وتظهر المشكلة هنا من خلال ارتباط وجود الإنسان وماهيته بهذا الفعل العابر، مما يفضي في النهاية إلى أن يغدو وجوده في مجمله وجودا عارضا فاقدا لمعناه. وقد رصد توفيق هذه الحالة التي تبلغ ذروتها في وصفه لأحد أساتذة الجامعة "ليس هناك شيء يمكن أن يخترق ذلك الحائط أو الجلد السميك ليؤثر في النفس سوى راتب كل شهر الذي يضيف رقمًا إلى رصيد ذلك الكائن الذي تحول وجوده في مجمله إلى رقم مجرد لا معنى له إلا على الورق أو كشف الحساب البنكي"[44]. ومفاهيم كالتشيؤ ومجتمع

(ISSN: 2536 - 9555)

الاستهلاك والمجتمع أحادي البعد، والذات المستلبة بتعبير ماركس، الإنسان آلة لجمع الأموال....إلخ"طالما أشفقت على ذلك الزميل الصعيدي من أساتذة الفلسفة الذي أصيب بالإغماء عندما علم أنهم قد أنهوا عقد عمله بجامعة الإمارات بعد سنوات عديدة من عمله هناك"[45].

على أن ذات المبدع لا تستطيع أن تستغرق في حالة من الاغتراب الدائم، فهي تنزع دائمًا إلى خلق عالم بديل للعالم الواقعي. مرفأ يحميها من قسوة الواقع وجموده، حتى ولو كان على مستوى الذكرى أو كواقع افتراضي. وقد تمثل هذا المرفأ في صورة الوطن التي ظلت كامنة في شعور المبدع، والتي ظل يعيش على ذكراها والنزوع إليها في غربته "الوطن هو الماضي الذي يحيا في الحاضر، طبقات التاريخ المستترة خلف اللحظة الراهنة التي قد تقصر أو تطول، ولكنها في النهاية لحظة عابرة بالقياس إلى مجمل اللحظات التاريخية التي تكمن خلفها"[46]. وقد قدم لنا توفيق في الصفحات الأخيرة من كتابه ما يشبه رسالة في حب الأوطان، عبر تحليل شاعري لدلالات كلمة وطن ولمدلولات الأغنية الوطنية. غير أن ما يثير الشجن في النفس هي تلك الفقرات الأخيرة التي يحدثنا فيها توفيق عن شاعريات المكان والارتباط بالبيت والفراش وعلاقة المكان بالرائحة.

كما يتجلى الحس النقدي الفني أيضا من ناحية أخرى عبر التحليلات النقدية للنمط المعماري السائد في الإمارات والذي لا يكشف عن هوية مميزة، بل هو استنساخ للطراز المعماري الأمريكي. فالواقع أن المعمار من أكثر الفنون كشفا للشخصية القومية والخصوصية الثقافية للدول "المعمار الحقيقي هو الذي يعكس شخصية أهله وموطنه، حتى أنه لتنشأ حالة من الإنسجام بين الناس والمكان والمعمار"[47]، وقد قال عالم الاجتماع والفيلسوف الفرنسي جان بودريار *J. Baudriallard* في هذا السياق "إن العمارة تترجم عالماً بأكمله"[48]. لذا لا يكف توفيق، متى أتيحت له الفرصة، عن الكشف عن هذا الارتباط الماهوي بين

العمارة والعالم الذي تكشف عنه "لا يعرف أصحاب هذه الجنة من القائمين عليها ولا من يطمحون في دخولها، أنها حلم زائف لا معنى له، وأن التسابق المحموم نحو إنشاء مثل هذه البنايات التي تتفوق على غيرها فخامة وطولا وعرضا وارتفاعا، لا يعني شيئا"[(49)].

يظل *نشيج على خليج* حالة متميزة في الكتابة بصفة عامة، فهو يجمع، كما أشرنا، بين خصائص الكتابة الأدبية والتحليلات الفلسفية الثاقبة على السواء. كما أنه يجسد حالة خاصة من السرد الفينومينولوجي لتجربة حية معاشة (ليست خيالية). وبالتالي فهو نقلة للفينومينولوجيا من مجال التطبيق على ظاهرة ما إلى منطقة يتلاشي فيها الحد الفاصل بين المنهج وتطبيقه، وقد كانت وسيلة توفيق في هذاممارسةفعل الحكي. وقد يكون هذا الكتاب فتحا جديدا، سواء للمؤلف أو لآخرون، لأسلوب مغاير في الكتابة يقع على التخوم بين الفلسفة والأدب.

أما في تجربته الثانية *الخاطرات* للكتابة الإبداعية التي جاءت بعد سنوات عدة من تجربة *نشيج على خليج*، فيواصل توفيق توظيف آلية الحكي الفينومينولوجي عبر خيوط متشابكة ترسم حدود عالمه منذ الصغر وحتى لحظة الكتابة وفي تدفق شعوري لا يختلف في مضمونه عن ذلك الذي نجده في تجربته الأولى وإن كان يبدو أكثر نضجًا وتطورًا. حيث تعتمد طريقة السرد في *الخاطرات* بصورة رئيسة على خلق المشهد والصورة من أجل خلق المعنى، أكثر من اعتمادها على اللغة والكلمات، رغم نصاعة تلك الأخيرة أيضًا.

غير أنه ولئن كان هذا العمل يشق أسلوبًا مبتكرًا في السرد داخل فضاء الكتابة على اتساعه، إلا أنه يضع قارئه/ ناقده في حيرة كبيرة من حيث منهجية معالجته. فلا المرء بقادر على أن يتخذ منه موقفًا نقديًا عقليًا خالصًا لأنه ليس بالقول العقلاني (أي ليس بالبناء المنطقي الجاف)، ولا المرء بقادر على التعامل معه كعمل أدبي خالص فيخضعه لتقنيات صناعته. والحال أن هذا العمل لا

(ISSN: 2536 - 9555)

يمكن استقباله إلا على مستوى الشعور والوجدان أولًا ثم لنفكر بعد ذلك في دلالته ومضامينه.

ومع ذلك ليست الفينومينولوجيا بالصوت الوحيد داخل العمل فهناك أصوات أخرى ينطق العمل بها (أفلاطون، باشلار، هيدجر، جادمر، سارتر، ميرلوبونتي، برجسون). لكن الغلبة للصوت الفينومينولوجي وهذا متوقع بطبيعة الحال.

كما نجد أصوات أخرى احتلت موقعها في وجدان المؤلف وبالتأكيد حضور الاسماء وتكرارها دليل على موقعها بالنسبة للمؤلف (حسن طلب، أحمد عبد المعطي حجازي، الغيطاني، محمود رجب، صلاح قنصوة، شاكر عبد الحميد، مصطفى لبيب).

يتبع العمل ترتيبًا زمنيًا واضحًا من الطفولة وحتى "ماذا سيتبقى مني؟"، وفي هذه الرحلة الطويلة يرسم توفيق بورتريهات مختلفة ويصف عوالم متباينة بعضها يتقاطع والآخر يتناقض، لكن لن يتواصل معها في النهاية إلا من يصفهم توفيق في مجمل خاطراته بـ"أصحاب الوجود الحقيقي". وعليه، إذا كانت الخاطرات تحدث تمييزًا رئيسًا بين الوجود الزائف والحقيقي، فإن هذا التمييز ينتقل من عالمها الجواني إلى تمييز واقعي بين مستقبليها، لهذا ربما يسخر منها الزائفون أو يعتبرونها ضربًا من الرومانسية التي مضى عليها الزمن؛ مثلما استشعر توفيق ذلك في نهاية عمله.

في الواقع ومثل بطل رواية بروست *البحث عن الزمن المفقود*، المتعطش لاستعادة زمنه الضائع، يحكي توفيق قصته عن الزمن والحنين، والفقد والاستعادة، والأنا والآخر. إنها أشبه بسفر إلى زمن مستعاد عبر فعل التأمل الانعكاسي[50]. وربما إذا شئنا أن نضع عنوانًا آخر *للخاطرات* لقلنا أنها كتابة عن "العابر والمقيم" و"الزائف والحقيقي" و"المادي والروحي" و"الزائل والخالد"؛ صور خالدة وأخرى

عابرة، أشخاص مضيئون من الداخل وآخرون مظلمون منطفئون حتى لو كانوا يلمعون من الخارج. لقد قال بودلير ذات مرة في عمله الخالد *رسام الحياة الحديثة* "إن الحداثة هي العابر والمؤقت وسريع الزوال، إنها نصف الفن. أما النصف الآخر فهو الأبدي والخالد؛ استخلاص المعنى والتقاط جوهر الأشياء مما هو عابر"[51]. هذا الجدل بين العابر والمقيم هو التيمة الرئيسة *للخاطرات* على امتداد فصولها وصفحاتها. والفرق بين الفيلسوف وغيره من المثقفين، أو حتى المفكرين، هو ذاته الفرق بين كبار الفنانين وتلاميذهم. وهو فرق يمكن تحديد جوهره في أن الفيلسوف، وكذا الفنان، هو ذلك القادر على اكتشاف علاقات القرابة بين الأشياء؛ تلك العلاقات التي لا ترى بالعين المجردة والتي لا يلحظها الإنسان العادي. ذلك هو المقيم والخالد الذي حدثنا عنه بودلير في نصه والتقطته الخاطرات عبر صفحاتها.

في الخاطرات نجد ذلك الثابت الذي يجمع بين الأمكنة والأزمنة والمواقف والوجود، ويضفر كل هذا معًا بلغة ساحرة لا تقف على حدود التعبير اللفظي بل تستدعي المشهد في تمام وجوده وبكافة تفاصيلة بطريقة تضاهي الأعمال الأدبية الخالدة. تلتقط الخاطرات الجوهر المشترك بين (الطبيعة، والبيت، والبحر.....) كما تلتقط الجوهر الثابت بين (أدعياء العلم، والمنافقون، ومثقفو السلطة، والشعارير.....). كا تلتقط المشترك بين الفنون (الموسيقى، والشعر، والسينما).

وإذا كان العمل مغلف من أوله إلى آخره بمسحة رومانسية واضحة، فمرة أخرى يطل علينا بودلير بعبارته "إن الرومانسية هي التعبير عن الحياة الداخلية الحميمية، والروحانية، والحلم بالأفاق اللانهائية"[52]. وبهذا المعنى ليس ثمة فن بلا نفحة رومانسية. الومانسية هي جوهر الفن بل وحتى جوهر الحياة والوجود". كلنا رومانسيون بشكل أو آخر وهكذا ينبغي أن يكون لوجود الحقيقي.

(ISSN: 2536 - 9555)

كان بورخيس يرى الذاكرة مثل مرآة معتمة أو كشظايا مرآة محطمة؛ توحي ولا تصرح. بينما هي بالنسبة لي في الواقع مثل شقوق في حائط، كل شق هو ألم أصابك وفعل حُفر بداخلك، ومهما فعلت لتداريه سيظل موجودًا. يستحضر عمل توفيق تلك الآلام العميقة؛ الآم الفقد والغياب (الأم– الأب– الجدة– الأصدقاء– الكلب)؛ الآم النسيان والضياع (ماذا سيتبقى مني؟ وما الذي سيبقى مني؟)؛ الآم الواقع الممتزجة بالآم الماضي، والآم الحلم والأمل في واقع بديل.

يقول بروست في البحث عن الزمن المفقود "إن موت المرء ليس أمرًا استثنائيًا، إنه أمر يحدث رغمًا عنا كل يوم"[53]. لهذا لم يكن الموت في ذاته مؤرقًا لتوفيق، بل كانت أشد مخاوفه "ضياع حكايته" وسط حكايات آلاف البشر؛ ضياع الأثر. لهذا أراد كما يقول في نهاية العمل أن "يضع بصمة أو يصنع خدشًا صغيرًا في جدار الوجود الذي يقاوم الزمن"؛ وقد كان ما أراده.

الهوامش

[1] إذا شئنا الرصد التاريخي، فيمكن القول إنّ الاهتمام بهوسّرل في الفكر العربي بدأ منذ الخمسينيّات، فقد ظهرت سنة 1958 أوّل ترجمة لنصوص هوسّرل قدّمها تيسير شيخ الأرض بعنوان: "تأمّلات ديكارتيّة أو المدخل إلى الفينومينولوجيا"، دار بيروت للطّباعة والنّشر، بيروت،1958، وقد أرفق المترجم ذلك النّص بمقدّمة مطوّلة عرّف فيها بهوسّرل وبأهمّ أفكاره الفينومينولوجيّة (أُنظر نفس المرجع، ص.ص.3–38). كما ترجم سنة 1959 كتاب لإميل برييه تضمّن بعض التحديدات لأفكار هوسّرل، وهو بعنوان: "اتّجاهات الفلسفة المعاصرة"، ترجمة محمود قاسم، دار الكشّاف للنّشر والطّباعة والتوزيع، بيروت 1959. ثمّ ظهرت في الستينيات بعض المقالات والترجمات في السّياق ذاته نذكر منها على سبيل المثال من بين الترجمات: إعادة ترجمة نصّ هوسّرل "التأمّلات الدّيكارتيّة" من قبل نازاي اسماعيل حسين بعنوان: "تأمّلات ديكارتيّة المدخل إلى الظّاهراتيّة"، دار المعارف ودار الكتاب العربيّ للطّباعة والنّشر، القاهرة، 1969، وترجمة بعض الأعمال الغربيّة التي تتضمّن أقسام أو تحليلات مباشرة

للفكر الهوسّرلي مثل: ترجمة بعض أعمال سارتر وأهمّها: "الوجود والعدم بحث في الأنطولوجيا الظّاهراتيّة"، ترجمة عبد الرّحمان بدوي، منشورات دار الآداب، بيروت، 1966، وترجمة كتاب لريجيس جوليفيه بعنوان: "المذاهب الوجوديّة من كيركجورد إلى جان بول سارتر"، ترجمة فؤاد كامل، الدّار المصريّة للتأليف والترجمة، القاهرة، 1966، وقد تضمّن فى آخره ملحقا قدّم فيه الكاتب بعض عناصر المنهج الفينومينولوجيّ الهوسّرلي. أمّا الدّراسات والبحوث فنذكر مثلا: أحمد عبد الرّحمان: "هوسّرل وفلسفة الظّواهر"، مجلّة الفكر المعاصر، سبتمبر 1965، القاهرة، وعبد الفتّاح الديدي: "الاتّجاهات المعاصرة في الفلسفة"، الدّار القوميّة للطّباعة والنّشر، القاهرة، 1966(وقد خصّص فيه قسما لعرض آراء هوسّرل وقارنتها ببعض أقطاب الفينومينولوجيا وخاصّة هيدغير ومرلوبونتي: أنظر خاصّة الصّفحات من ص.14 . ص.62)، وزكرياء ابراهيم: "دراسات في الفلسفة المعاصرة"، مكتبة مصر، القاهرة، 1968،(أُنظرمثلا الباب السّابع بعنوان "الفلسفة الفينومينولوجيّة"، ص.ص.315-368). أمّا مرحلة السبعينيّات فهي مرحلة تميّزت بظهور عدد هامّ من الأعمال المُخصّصة لهوسّرل، وقد كانت زيارة سارتر إلى مصر(1967) حافزا مهمّا على زيادة الاهتمام العربي بالأعمال الفينومينولوجيّة، فقد بدأ حسن حنفي ترجمة أهمّ كتبه التي خصّصها لهوسّرل ونشره سنة1972، بعنوان: "تعالي الأنا موجود"، دار التنوير للطّباعة والنّشر، بيروت، 1982، بعد أن كتب مقالين عن هوسّرل، أولهما بعنوان: "الظّاهريات وأزمة العلوم الأوروبيّة"، مجلّة الفكر المعاصر، يناير1970(القاهرة)، وثانيهما "فينومينولوجيا الدّين عند هوسّرل"، مجلّة الفكر المعاصر، يوليو1970(القاهرة)، وهو مقال سيعمّقه لا حقا في أطروحة الدّكتورا باللّغة الفرنسيّة بعنوان: " L'exégèse de la phénoménomogie l'état actuelle de la méthode phénoménologique et son application au phénomène religieux", Dar al-fikr al-arabi, Le Cair, 1988. . وظهر في نفس السّنة مقال لأنطوان خوري بعنوان: "حول مقوّمات المنهج الفينومينولوجيّ"، مجلّة الفكر العربي المعاصر، 9/8، 1970، بيروت، أعيد نشره ضمن كتابه: "الفلسفة الظّاهراتيّة"، دار التنوير للطّباعة والنّشر،1983، ص.ص.116-179). وقد تضمّن ذلك الكتاب أيضا مقاله الذي نشره سنة 1971 بعنوان: "الكوجيتو بين هوسّرل وديكارت"، مجلّة الفكر العربي المعاصر، 16، 1971، بيروت(أنظر نفس المرجع،ص.ص.201-215). أمّا الدّراسات التي خُصّصت للفينومينولوجيا خلال الثمانينات والتسعينات فرغم أنّها تميّزت بظهور اهتمامات متزايد بأعلام فينومينولوجية أخرين وخاصّة هيدغير، فإنّ بعضها تميّز بالسّعي إلى الدّقة والتفصيل في تقديم

(ISSN: 2536 - 9555)

مسائل الفكر الهوسّرلي(مثال كتاب سماح رافع محمّد:"الفينومينولوجيا عند هوسّرل"، دار الشؤون الثقافية بغداد، 1991. وما ورد في أطروحة محمود رجب: المنهج الظاهراتي في الفلسفة(رسالة دكتورا غير منشورة حسب علمنا)، ومقال اسماعيل مصدّق:"هوسّرل وأزمة الثّقافة الأوروبيّة"، ورد ضمن مجلّة مدارات فلسفيّة، 1، المغرب، 1998) وبعضها حاول أنّ يوسّع الاهتمام الفينومينولوجيّ بظواهر أخرى مثل الظّاهرة الجماليّة(مثال ذلك كتاب سعيد توفيق: "الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظّاهراتيّة"، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1992). اعتمدت في هذا الرصد التاريخي على ما أورده محسن الزارعي في دراسته**الفينومينولوجيّ والترنسندنتاليّ والإنسانيّ في فكر هوسّرل**. المنشورة في الموقع الآتي: *http://www.assuaal.net/studies/studies.83.htm*

[2] حسن حنفي، ***قضايا معاصرة "في الفكر الغربي المعاصر"*** (القاهرة: دار الفكر العربي، 1977) ص 295.

[3] لا تطمح هذه الدراسة أبدا، عبر صفحاتها القليلة، تتبع المنهج الفينومينولوجي بأدواته وإجراءته في أعمال حنفي، فالواقع أن هذا يحتاج إلى دراسة مطولة مستقلة، وحسبي هنا أن أقدم بعض الأفكار والملاحظات البسيطة في هذا الصدد.

[4] يصعب بطبيعة الحال شرح وتفسير كل المصطلحات التي سترد في متن الدراسة، ويمكن الرجوع إلى مراجع الدراسة للوقوف على دلالات تلك المصطلحات.

[5] حسن حنفي، السابق، ص 311.

[6] حسن حنفي، السابق، ص321.

[7] محمود رجب، ***المنهج الظاهرياتي في الفلسفة المعاصرة*** (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2006) ص 25.

[8] محمود رجب، السابق، ص 31.

[9] السابق، ص 33.

[10] السابق، ص33.

[11] السابق، ص 36.

[12] السابق، ص 7.

[13] السابق، ص99.

[14] السابق، ص102.

[15] السابق، ص 107.

[16] سعيد توفيق، ***الخبرة الجمالية***، ص 7

[17] السابق، ص 11.

[18] حسن حنفي، ***تأويل الظاهريات*** (القاهرة: دار النافذة، 2006) ص 22.

[19] حسن حنفي، السابق، ص 24.

[20] أنور مغيث، دروب الفينومينولوجيا: قراءة في كتاب تأويل الظاهريات، مجلة أوراق فلسفية، العدد 28 سنة 2010، ص 73.

[21] من هذه المصطلحات أولاني apriori الذي يحوله حنفي إلى "شرعي"، و" بعدي" posteriori الذي يحوله إلى "وضعي".

[22] حسن حنفي، ***التراث والتجديد***، ص 11.

[23] جورج طرابيشي، ***ازدواجية العقل: دراسة تحليلية نفسية لكتابات حسن حنفي*** (بيروت: دار بترا للنشر والتوزيع، 2005) ص 5

[24] السابق، نفس الموضع.

[25] حسن حنفي، تأويل الظاهريات، ص 341.

[26] محمود رجب، ***فلسفة المرآة***، دار المعارف 1994، ص 7.

[27] سعيد توفيق، ***الخبرة الجمالية***، ص 51.

[28] سعيد توفيق، فلسفة المرآة، مجلة ***نزوى*** العدد السادس، ص 267.

[29] السابق، ص 274.

(ISSN: 2536 - 9555)

[30] سعيد توفيق، ***مداخل إلى موضوع علم الجمال*** (القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع، 1996).

[31] سعيد توفيق، ***نشيج على خليج: حكايات وافد على بلاد النفط*** (القاهرة: دار ميريت، 2007) ص13.

[32] السابق، ص15.

[33] السابق، ص19.

[34] السابق، نفس الموضع.

[35] السابق، ص30.

[36] السابق، ص 25.

[37] السابق، ص 25.

[38] السابق، ص 74.

[39]عبد الله إبراهيم، السرد، الارتحال، البحث، والاكتشاف. ***مجلة نزوى***، العدد 54، إبريل 2008، ص 112–113.

[40]السابق، نفس الموضع.

[41] السابق، ص62.

[42] السابق، ص 118.

[43] السابق، ص 66.

[44] السابق، ص72.

[45] السابق، ص 120.

[46] السابق، ص121.

[47] السابق، ص 68.

[48]بودريار، ***الأشياء الفريدة***، ترجمة رأوية صادق (القاهرة: دار شرقيات، 2003) ص 12.

[49] سعيد توفيق، ***نشيج على خليج***، ص 68.

[50] سعيد توفيق، الخاطرات (القاهرة: بتانة للنشر، 2019) ص 283، 291، 294.

[51] راجع تفاصيل ذلك في دراستنا عن بودلير المنشورة ضمن كتاب دروب ما بعد الحداثة (القاهرة: هنداوي للنشر والتوزيع، 2018) ص 97 وما بعدها.

[52] السابق، ص 101.

[53] مارسيل بروست، البحث عن الزمن المفقود، ترجمة جمال شحيد، مج 6 (االقاهرة: شرقيات، 2015) ص 101.

مراجع الدراسة

1. أنور مغيث، **دروب الفينومينولوجيا: قراءة في كتاب تأويل الظاهريات**، مجلة أوراق فلسفية، العدد 28 سنة 2010.
2. جان بودريار، ***الأشياء الفريدة***، ترجمة رأوية صادق (القاهرة: دار شرقيات، 2003).
3. جورج طرابيشي، ***ازدواجية العقل: دراسة تحليلية نفسية لكتابات حسن حنفي*** (بيروت: دار بترا للنشر والتوزيع، 2005).
4. حسن حنفي، ***تأويل الظاهريات*** (القاهرة: دار النافذة، 2006).
5. حسن حنفي، **ظاهريات التأويل** (القاهرة: دار النافذة، 2006).
6. حسن حنفي، ***قضايا معاصرة "في الفكر الغربي المعاصر"*** (القاهرة: دار الفكر العربي، 1977).
7. سعيد توفيق، **فلسفة المرآة**، مجلة ***نزوى*** العدد 6، إبريل 1998.
8. سعيد توفيق، ***مداخل إلى موضوع علم الجمال*** (القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع، 1996).

(ISSN: 2536 - 9555)

9. سعيد توفيق، ***نشيج على خليج: حكايات وافد على بلاد النفط*** (القاهرة: دار ميريت، 2007).

10. **سعيد توفيق، *الخاطرات*** (القاهرة: بتانة للنشر، 2019).

11. عبد الله إبراهيم، السرد، الارتحال، البحث، والاكتشاف. ***مجلة نزوى***، العدد 54، إبريل 2008.

12. مارسيل بروست، ***البحث عن الزمن المفقود***، ترجمة جمال شحيد (االقاهرة: شرقيات، 2015).

13. محمود رجب، ***المنهج الظاهرياتي في الفلسفة المعاصرة*** (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2006) ص 25.

14. محمود رجب، ***فلسفة المرآة***، (القاهرة: دار المعارف 1994).