

ماهية العمل الفني عند مارتن هايدجر

أمين أحمد*

إشراف: أد. سواريت بن عمر**

المقدمة:

طغى الفن على كل مناحي الحياة، ولم يعد من داعي للإنسان الآن أن ينزوي في بيته وحيداً يتأمل دون أن ينظر إلى لوحة على جدار، أو أن يسمع معزوفة موسيقية، أو يشاهد التلفاز بمشاهده الدرامية، وما ساهم بشكل مباشر في هذا الانتشار هو التطور التكنولوجي وما تبعه من تقنيات حديثة، فقد أصبح التعاطي مع الفن أمراً سهلاً وميسوراً أكثر من أي وقت مضى، فبعد أن كان المرء في القرن التاسع عشر الميلادي عليه الذهاب إلى هذه الأعمال وملاقاتها في المتحف، والمسرح والحفلات الموسيقية، أصبح عليه الآن المكوث في بيته والاختيار بحسب ميله الفني الذي يناسب حالته ومزاجه.

وإذا نظرنا إلى العلاقة التي ربطت الفلسفة بالفن، فإنها تبدوا لنا من الوهلة الأولى علاقة تناقض، فالفيلسوف الذي يعلي من شأن الحقيقة والمفاهيم العقلية المتعالية، يجد نفسه أمام الفن غريباً، وهذا لما فيه من حضور قوي للعاطفة وطغيان للصورة الحسية في مقابل الصورة العقلية المجردة؛ وربما كانت المراحل الأولى في التفكير في الفن تصب في هذا المنحى من الاستهجان وحتى المقاومة، لأنه يمثل كل ما هو حسي ومزيف يضلل الفيلسوف ويشوه صورة الحقيقة أمامه.

لكن في العصر الحديث بدأ الفن يشق طريقه بأسلوبه الناعم إلى عقول الفلاسفة الصارمة في تناول القضايا الجوهرية التي تهم الإنسان وانشغالاته، فبدأ الفيلسوف يطرق باب الفن

* طالب دكتوراه، عضو بمختبر أبعاد القيمة للتحويلات الفكرية والسياسية بالجزائر، جامعة وهران2.

** أستاذ التعليم العالي بقسم الفلسفة - جامعة وهران2.

Abstract: The relationship between beauty and art was the subject of many differences between doctrines in general and philosophers , in particular , and the influence of the circumstances and the advantage of thinking that characterizes each era where Greece has not emerged from bilateral matter and image , and consider beauty as transcendent value can be realized artistically , a Renaissance art took on a human nature , and the difference between aesthetics and art has become minimal , given the function of the artist entrusted to him is the pursuit of perfection and harmony with the beauty in nature. But in modern times , with the emergence of experimental science and independence of philosophy , the relationship has been marked by the declaration of independence of the "aesthetic" with its first founder , Baumgarten. Heidegger tried to recover the value of the lost art , influenced by romanticism and its accession to the phenomenological approach he had acquired from his teacher Edmund Husserl , with a harmonica key. His objective was to move the systems of metaphysics Western thought , and change the style of rational thought and replace it with a poetic intellectual thought capable of revealing the concealment of the truth , and the awakening of the human being lost.

Keywords: Art , meaning , phenomenology , metaphysics , truth , Unraveling , lighting , earth.

ويغذيه بتحليلاته وتفسيراته، ويعطي للشاعر والموسيقي والرسام قيمته ضمن المشاكل الفكرية التي يعالجها، ولم يعد الفنان ذلك الشاذ عن الصواب، والبعيد عن طرق الحقيقة، بل أصبح له طريقته الخاصة وأسلوبه المبدع في التعبير عن الحقيقة التي قد تغيب على الفيلسوف ذاته. وقد توغل مفهوم الفن في الفلسفة المعاصرة واتخذ لنفسه منعرجاً جديداً يضاهي ذلك الاهتمام الذي أولاه الفلاسفة إلى اللغة ذاتها. فمع البدايات الأولى للتفلسف داخل الفن، ظهر "نيتشه" كفيلسوف متمرد على أسس الميتافيزيقا العقلانية التي طغى فيها التفكير العقلاني المنطقي، داعياً إلى تفكير جديد يركز على كوامن الغريزة واستنطاق بواعث الوجدان من أجل بناء حقيقة كانت غائبة للعصور عديدة بفعل سيطرة التراث الفكري المثالي.

سار هايدجر على خطى "نيتشه" في تبنيه لاسترجاع قيمة الفن الضائعة، وذلك بتأثير من الرومنسية وإتباعه للمنهج الفينومينولوجي الذي استقاه من أستاذه ادموند هوسرل مع إضفائه للمسمة الهرمونيوطيقة، كانت غايته في ذلك زحزحة نظم التفكير الميتافيزيقي الغربي، وتغيير نمط التفكير العقلاني واستبداله بتفكير شاعري فني قادر بحسبه على كشف حجب الحقيقة وأيقاظ كينونة الإنسان المفقودة.

ويرى الدارسون لفكر هايدجر، أن رجوع هايدجر إلى الفن والشعر، إنما هو رجوع هايدجر الثاني وليس الأول، كون أن الأول وفي للطابع الفينومينولوجي في صيغة ما قدمه إدموند هوسرل، ويظهر ذلك التأثير جلياً في كتابه "الوجود والزمان"، أما هايدجر الثاني-أي هايدجر فيما بعد الوجود والزمان- فقد إنتقل من البحث في دراسة الوجود الإنساني إلى البحث في الوجود نفسه، أي إلى ما يسميه هايدجر "فكر الوجود"، وهي المرحلة التي بدى فيها اهتمامه بقضايا الفن والشعر واللغة.

لقد أثار هايدجر في مقالته عن أصل^(*) العمل الفني قضية الدور التاريخي للحقيقة في سياق مناقشته للفن، إذ يعد الفن بالنسبة لهايدجر أحد الأساليب التي تحدث فيها الحقيقة. ومن ثم، أصبحت العلاقة بين الفن والحقيقة مسألة ملحة لديه. فهايدجر حينما يطرح السؤال عن أصل العمل الفني، فإنه يريد منا أن نفكر في الفن بوصفه أصلاً يعلن ويحفظ الحقيقة الماهوية لحقبة تاريخية معينة. ولهذا، أتجه هايدجر مباشرة لدراسة العمل الفني باعتباره ظاهرة معاشة باحثاً عن أصله إذن، فما المقصود بهذا الأصل؟⁽¹⁾

* يسعى هايدجر في دراسته عن العمل الفني، تخلص مفهوم الأصل من الفهم الميتافيزيقي الذي شكل طبيعته عندما جعله تصوراً مجرداً، مفارقاً لأشياءه، فمرة بوصفه البداية التاريخية لأشياءه، ومرة فهم بوصفه المقدمات الصادقة للقضايا والأقيسة، ومرة أخرى فهم بوصفه العلة الأولى والمبادئ الأولى المارقة لوجود الأشياء. لقد رفض هايدجر ذلك الفهم الميتافيزيقي الذي يتأمل الأشياء تأملاً مجرداً، أي تأمل الشيء في حد ذاته بعيداً عن عالمه، مستبدلاً إياه بالفهم المستند إلى الاطولوجيا الأساسية، أي تأمل الأشياء تأملاً عينياً، وذلك بوصل الأشياء وصلاً عضوياً بعالمها عند التفكير بها، فعالمها هو الذي يحدد طبيعتها ويحدد الكيفية التي يفكر بها (عبد الرحان بدوي، خريف الفكر اليوناني، مكتبة النهضة العربية، القاهرة (مصر)، ط4، 1970، صص 159-160).

¹ عادة محمود الأمام، الفن والحقيقة عند هايدجر، مجلة أوراق فلسفية، العدد 9، مركز نيل للكمبيوتر، القاهرة (مصر)، 2004، ص 332.

يرى هايدجر أن الأصل هو المصدر الذي ينبثق عنه شيء ما، وهو الذي يجعل وجود ذلك الشيء ممكناً بخصائصه، ويحدد طريقة وجوده في العالم، فالأصل الذي يعني "من أين وبماذا يكون هذا الشيء وما هو وكيف هو. هذا الذي هذا الذي يكون عليه الشيء وكيف هو، نسميه جوهره"⁽¹⁾، والسؤال عن العمل الفني يعني السؤال عن جوهره، والجوهر يعني هنا السؤال عن وجود العمل الفني، الذي به يعرف الفنان وليس العكس كما كان الاعتقاد القديم الذي يرى أن ((العمل ينبع وفقاً للتصور العادي من نشاط الفنان وعن طريق نشاطه))⁽²⁾، فضلاً عن طريقة وجوده في العالم الذي يكون فيه .

والسؤال عن الأصل عند هايدجر يراد من خلاله البحث عن الماهية الوجود في العمل الفني، أي الجوهر الستاتيكي الثابت المتبقي داخل العمل الفني، والذي لا يمكن أن يزول ولا يتغير، إنه بسؤاله هذا يعيد بعث التفكير في الجوهر والماهية الذي ميز التفكير الفلسفي اليوناني وما بعده، ولكن لا يطرحه هنا بصفة مطلقة وإنما في سياق البحث عن جوهر العمل الفني، يقول هايدجر: "إن الأصل هنا يعني ذلك الذي منه، ومن خلاله، يكون شيء ما يكون وعلى نحو ما يكون. فما يكونه شيء ما – على النحو الذي يكون عليه- نسميه ماهيته. فأصل شيء هو مصدر طبيعته، ومن ثم فإن السؤال عن أصل العمل الفني، هو سؤال عن مصدر طبيعته"⁽³⁾.

إن السؤال عن أصل العمل الفني هو سؤال عن مصدر ماهيته، ولكننا لا يمكن أن نمر على فهم هايدجر للماهية هنا مرور الكرام، لأن فهم كل تحليلات هايدجر للعمل الفني والفن تتوقف على فهم معنى الماهية عنده: أن الماهية عند هايدجر ليست فقط ما يكونه الشيء، وإنما تشمل أيضاً الكيفية التي يكون عليه الشيء، وبذلك فأن هايدجر يدخل بعداً جديداً في فهم ماهية وطبيعة الأشياء، إذ كان مهتماً بأسلوب وجود الأشياء، أي الأشياء كما تظهر لنا، أي بكيانها كله، وبأسلوبها المميز في الوجود والظهور.⁽⁴⁾

لذلك كان السؤال عن ماهية الشيء هو سؤال عن كيف يكون عليه الشيء، وهايدجر بتحليله هذا إنما يحيلنا إلى المنهج الفينومينولوجي الذي ينتهجه، إذ يهتم هذا المنهج- كما وضع أسسه هوسرل- بوصف الأشياء كما تبدوا لنا وتظهر، وصف ظاهري يهدف إلى الكشف عن ماهية الشيء وعن طبيعته، عن الحالة التي يكون عليها الشيء والتي يحدث فيها ويبقى على ما هو عليه .

إن المنهج الفينومينولوجي- في فهمه لطبيعة الظواهر- لم يكن مهتماً فحسب بكشف ما يظهر. وإنما أيضاً بكشف الأساليب التي بها تظهر الظواهر. وكل ما هنالك من اختلاف في هذا الصدد هو أن ظهور الظواهر عند هايدجر أصبح يعني أسلوبها في الوجود أو النحو الذي تكون

¹ مارتين هايدجر، أصل العمل الفني، ترجمة: أبو العيد دودو، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2001، ص 58.

² المصدر نفسه، ص 58.

³ المصدر نفسه، ص 58.

⁴ سعيد توفيق، دراسة في فلسفة الجمال الظاهرية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1992، ص 88.87.

عليه، وذلك راجع بطبيعة الحال إلى ان هايدجر كان مهتماً منذ البداية بالجانب الانطولوجي، ومن ثم فإنه ينقل إطار المنهج الفينومينولوجي إلى مجال البحث الأنطولوجي⁽¹⁾.

إن سؤال هايدجر عن الأصل يلغي كل التصورات التي قد تتعلق بالعمل الفني، وكأنه يريد أن يخلص الفن من كل اللواحق والشوائب التي خلفتها التصورات الاستطيقية التقليدية الماضية، فالعمل الفني لا يستمد ماهيته من شيء خارج عنه، أن حقيقته مبثوثة فيه، وما علينا سوى أن نقوم بكشفها.

فهايدجر يريد أن يوجه انتباهنا منذ البداية إلى ضرورة فهم العمل الفني ابتداء من العمل الفني نفسه، أي ابتداء من فهم أصله ومصدره في وجود ذاته وفي أسلوبه في الوجود، لا من فهمه باعتباره هو ذاته مصدراً أو مناسبة لإثارة خبرات أو متع جمالية عند جمهور المشاهدين أو المتذوقين⁽²⁾.

لقد أراد وفق ذلك تجاوز كل الأطروحات الإستطيقية التي كانت تنتقل من خبرة المشاهد وموقفه اتجاه العمل الفني المعروض من أجل تفسيره والوقوف على ماهيته وطبيعته، كما نقد في المقابل أيضاً التصورات التي تنطلق من قدرة الفنان على خلق العمل الفني والتي ترى أن ماهية الفن ترجع إلى الفنان ذاته وقدرته الخلاقة على الابداع.

لكن أين يمكن أن نلمس أصل العمل الفني؟ وفيما يمكن أن تظهر ماهيته أو طبيعته؟ حسب ما هو مشاع فإننا يمكن أن نلمس العمل الفني في الفنان، لأن العمل الفني هو حصيلة نشاط الفنان، وبه يبرز ويشتهر، كما انه لا يمكن بصيغة أخرى أن نتصور عمل فني دون فنان يبدعه ويخرجه من القوة إلى الفعل، لكن ماهي الصفة التي تجعل الفنان فناناً؟، ألا يعني هذا أن العمل الفني هو الفضاء الذي من خلاله نطل على قدرة الفنان؟، ووفق هذه الجدلية يكون الفنان هو أصلاً للعمل الفني، مثلما يكون العمل الفني أصلاً للفنان⁽³⁾.

إن هذه الجدلية بين العمل الفني والفنان، تجعلنا ندور في حلقة دائرية نرغمنا حاجة البحث على الخروج منها، وذلك بالبحث عن العنصر الثالث الذي يمثل نقطة التلاقي بين العمل الفني والفنان، وهي: الفن. فالفن هو مجال الفنان الذي فيه يبدع، كما يمثل الفن الفضاء الذي يظهر فيه العمل الفني، فالفن هو مصدر وجود الفنانين والأعمال الفنية على حد سواء، وهو الذي يمنحهم الأحقية لوجودهم الفعلي⁽⁴⁾.

ومن أجل أن نكشف طبيعة الفن، نوجب علينا بحسب هايدجر أن نقوم بفحص مقارنة للأعمال الفنية، لكن كيف يتسنى لنا ان نقوم بالمقارنة ان كنا لم نحدد معنى الفن؟، من هنا نجد أنفسنا في سجال آخر من الجدل الذي يرفضه المنطق، مادام أن الفن يعرف من خلال

¹ المرجع نفسه، ص 88

² المرجع نفسه، ص 89.

³ مارتن هايدجر، المصدر السابق، ص 58.

⁴ المصدر نفسه، ص 58.59.

العمل الفني، وماهية العمل الفني يمكن التعرف عليها عن طريق طبيعة وماهية الفن في حد ذاته.⁽¹⁾

يقترح هايدجر أن تكون مهمتنا هي الكشف عن طبيعة الفن من خلال الموضوع الذي يتجلى فيه أي العمل الفني، ففي هذا الأخير يتجلى الفن ويظهر، وهو بهذا يريدنا أن نخرج من اطار التعريفات الميتافيزيقية التجريدية التي تكتفي بوصف الجوهر دون ملامسته حتى ولا اختباره، والعودة إلى العمل الفني الظاهر أمام أعيننا، حيث يمكن أن نصفه وننفذ إلى جوهره وماهيته. يقول هايدجر: ((فإنسان يجد الاعمال المعمارية واللوحات الفنية قائمة في الساحات العامة، وفي الكنائس وفي البنيات السكنية. فالأروقة والمعارض تحتوي على الاعمال الفنية، التي تنسب إلى عصور وشعوب مختلفة. عندما ننظر إلى الاعمال الفنية كما هي في حقيقتها الأصلية ولا نحاول مخادعة أنفسنا، يتضح لنا عندئذ أن الاعمال الفنية موجودة بشكل طبيعي كما توجد الأشياء عادة))⁽²⁾.

من هنا يظهر تركيز هايدجر على الطابع الشئني للعمل الفني، فالعمل الفني ليس إلا شيء مائل أمامنا، إن "الحجر موجود في العمل الفني المعماري، والخشب موجود في العمل الفني المحفور، واللون موجود في اللوحة المرسومة، والصوت موجود في العمل الفني اللغوي، واللحن موجود في العمل الفني الموسيقي، فالطابع الشئني إذن لا يتزحزح عن العمل الفني"⁽³⁾. إن تأكيده على الطابع الشئني للعمل الفني، لا بد أنه دليل آخر على وفائه للمنهج الفينومينولوجي، فهو لا يريد أن يستقرأ أو يستنبط ماذا يعني الفن؟، وإنما يريد أن ينطلق من شيء مائل أمامنا، يمكن معاينته ووصفه وتفسيره، وهذا كله من أجل الكشف عن ماهية الفن وطبيعته كما هي مجسدة في الأعمال الفنية.

ولكن على الرغم من أهمية هذا الطابع الشئني للعمل الفني، إلا أنه لا يمكن أن نفهم العمل الفني من طابعه الشئني فقط، فالعمل أكثر من مجرد شيء، أنه ببساطة يكشف لنا عن شئئية الشيء، أي ماهيته، ومن ثم، إذا كان العمل الفني يحدث في خبراتنا الأولية بوصفه شيئاً، إلا أن أسلوب وجود العمل الفني كشيء يختلف عن أسلوب وجود سائر الأشياء المحضة أو الخالصة، إذن فما هو الشيء؟⁽⁴⁾

لقد ساد في التقليد الغربي بحسب هايدجر ثلاثة تفسيرات للطابع الشئني للشيء: التفسير الأول يرى في الشيء جوهرًا حاملًا لمجموعة من الخصائص المميزة له، فالشيء وفق هذا التصور يعرف بخصائصه التي هي مضافة إليه، فنحن نقول مثلاً عن كتلة حجر الجرانيت أنها صلبة، ثقيلة، ممتدة، ضخمة، خشنة، ملونة، معتمدة إلى حد ما، ومضيئة إلى حد ما، ولكن

¹ المصدر نفسه، ص 59.

² المصدر نفسه، ص 61.

³ المصدر نفسه، ص 61.

⁴ غادة محمود الأمام، المرجع السابق، ص 334.

نحن هنا نصف خصائص الشيء ولا نتكلم على الشيء في ذاته (ماهيته). وعلى هذا الأساس فإن هذا التفسير يكتفي بوصف خارجي للشيء من حيث صفاته التي يمتلكها ولا ينفذ إلى جوهر الشيء بطابعه المطلق والمستقل بذاته⁽¹⁾.

إنه لا يمكن أن نصل إلى حقيقة وجوهر الشيء من خلال وصف عوارضه، فصفت الشيء وإن كانت مميزة له إلا أنها لا تعني الشيء ذاته، أن هذا التفسير هو ما نجده مائل في الفكر اليوناني القديم كما عبر عن ذلك هايدجر.

التفسير الثاني ينظر إلى الشيء نظرة كلية تشمل كل عوالمه الحسية، بمعنى أننا ندرك الشيء من خلال وسائطه الحسية (السمع، البصر، اللمس)، ولكن هذا التفسير بحسب هايدجر يبعدنا كذلك عن الشيء ذاته، فلا يمكن تصور الشيء انطلاقاً من انطباعاتنا الحسية عليه، ذلك أنه لا يمكن أن نسمع بمنأى عن الأشياء، فمثلاً: "إنما نشعر بالريح تصفر في المدخنة، ونسمع أزيز الطائرة ذات المحركات الثلاثة، نسمع المارسيديس لاختلافه المباشر عن سيارة أدلر (...). فلكي نسمع صوتاً صافياً، ينبغي أن نصرف سمعنا عن الأشياء، أن نبعد أذاننا عنها، أي أن نسمع بصورة تجريدية"⁽²⁾.

إن هذا التصور لا يجد مصوغه الواقعي، ذلك أننا لا يمكن أن نحس إحساساً خالصاً بمنأى عن تصور الشيء ذاته.

أمّا التفسير الثالث للشيء فيرى الشيء بوصفه مادة متشكلة، أي مادة تحمل صورة وشكلاً معيناً. والصورة والشكل هي النظام الذي يكون عليه الشيء وبه يصبح الشيء شيئاً ذا وظيفة تترجم غايته والهدف الذي من أجله وجد، وهذا التفسير للشيء عن طريق المادة والصورة هو أقرب من التفسيرين السابقين بالنسبة للحس المشترك. إن الصورة أو الشكل قبل أن تتجسد على الشيء، إنما كانت صورة وشكل في ذهن الصانع، أراد لها أن تكون بهذه الكيفية لخدمة غاية وغرض، وهو تفسير مبني مبدأ العلة الغائية عند أرسطو، حيث الاعتقاد بوجود غاية لكل الأشياء، انطلاقاً من فكرته في الانتقال من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل⁽³⁾.

ويرى هايدجر أن كل التفسيرات المقدمة إنما هي تحيط بالشيء دونما أن تنفذ إلى ماهيته وطبيعته، فحصر الشيء في صفاته التي بها يوجد هو تفسير عرضي لا ينبأ عن الشيء في ذاته أو كما هو عليه بالفعل، كما أن التركيز على الشيء من حيث عوالمه الحسية هو تفسير لا واقعي لا يجد التأسيس العقلاني والمنطقي له، وحتى النظر إلى الشيء من حيث وظيفته النفعية - وإن كان هذا التصور هو القريب إلى الفهم - لا يعبر عن حقيقة الشيء، وإن عبر عنه فهو لا يعبر عن العمل الفني من حيث هو تكشف فني ووجودي.

¹ مارتز هايدجر، المصدر السابق، ص 68.67.

² المصدر نفسه، ص 72.

³ المصدر نفسه، ص 77.76.

ونجد أن الجماليات التقليدية من خلال تفسيراته المقدمة للشيء إنما كانت تعبر عنه بصيغ ميتافيزيقية، كانت في مجملها وفيه للخطابات الفلسفية التي كانت تحدد العمل الفني انطلاقاً من الخارج: "فالأسلوب الذي ينظر به إلى العمل الفني من الخارج الذي ساد بواسطة التفسيرات التقليدية لكل الموجودات التي سايرت الفكر الميتافيزيقي في نفيه القطعي لأسلوب الموجودات، قد نقلت التفسير التقليدي للشيء إلى نطاق العمل الفني، ونظرت إليه بوصفه شيئاً موجود في العالم، وليس طريقة في الوجود"⁽¹⁾.

من هنا فالعمل الفني ليس شيء برغم طابعه الشئوي، فهو لا يتعلق بالوظيفة التي من أجلها وجد، ولا بالمنفعة التي أريد له أن يكون عليها. إن العمل الفني بحسب هايدجر هو راعي الوجود والحقيقة، وهو حارسها، فيه تتحدد معالم الوجود، ومن خلاله يمكن للحقيقة أن تظهر وتنكشف، أنه شيء لا يحمل سكون الأشياء، فهو دائماً يريد أن يفصح بشيء، أنه بالأحرى: "شيء من نوع خاص ينطق بلغة نوعية خاصة تعزله عن كل ما عداه من أشياء، ينقل إلينا بطبيعته شيئاً آخر"⁽²⁾.

ويصور هايدجر العلاقة بين الأرض والعالم على أنها علاقة صراع، ولكن هذا الصراع ليس فيه تنافر وخصام، وإنما هو صراع حميم. ويتجلى هذا الصراع في محاولة العالم أن يضئ الأرض ويجلبها للالتحجب، ولكن الأرض تقاوم هذه الاضاءة، فهو صراع بين شيء ينفتح ويتكشف تلقائياً، وآخر يحجب نفسه (أي الأرض)، ومن ثم فالعالم والأرض يختلف كلاهما عن الآخر، ومع ذلك لا ينفصلا أبداً، أن العالم يتأسس على الأرض، والأرض تظهر من خلال العالم، ويتم تثبيت هذا الصراع من خلال الشكل أو الصورة الفنية⁽³⁾.

لكن قبل أن نتكلم على هذا الصراع بين العالم والأرض، كان لزاماً علينا، أن نعرف ماذا قصد هايدجر بـ "العالم" و "الأرض"؟ وهل هما يحملان نفس المعنى الشائع لدينا؟ ماهي الدلالة التي أرد بهما صياغة هذا المفهوم؟ وما العلاقة التي تربطهما بالعمل الفني؟ وفي الأخير ماهي النماذج الفنية التي قدمها لتبيان هذا العلاقة؟

من أجل أن يجيب هايدجر عن معنى المقصود بالعالم، فإنه يمارس ما يبرع فيه دائماً وهو تجاوز وتقويض التصورات القديمة ونفيها، وتقديم صياغته المفهومية من خلال انتقاء الكلمة المناسبة التي يتقن جيداً كيف يدرجها داخل منحاه الفلسفي، حيث يقول: "العالم ليس هو جمع الأشياء المعدودة وغير المعدودة، المعروفة وغير المعروفة. ولكن العالم ليس أيضاً مجرد إطار متصور أضيف إلى مجموع المعارض، العالم يقيم لنفسه عالماً. وهو أكثر موجوداً مما يمكن لمسه وسماعه، الذي نتصور أنفسنا مواطنين فيه، العالم لا يكون أبداً شيئاً يقوم أماننا

¹ علي حبيب الفيومي، مارتن هايدجر "الفن والحقيقة"، دار الفرائي، بيروت، ط1، 2008، ص 150.

² زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر لطباعة القاهرة، 1966م، ص 221.

³ عادة محمود الأمام، المرجع السابق، ص 338.

ونتتمكن من مشاهدته. العالم هو دائماً اللاشيء، الذي طالما ظلت طرق الولادة والموت، النعمة واللعنة، تغيبنا عن الوجود"⁽¹⁾.

فالعالم ليس ما يحيط بنا من أشياء، ليس العالم الموضوعي الذي نراه، ولا هو المدركات الحسية التي نكونها عنه، ليس العالم ما وضعنا أقدامنا عليه يوم الولادة، ولا من نغادره يوم أن نموت، فالحجر لا عالم له، وكذلك النبات والحيوان لا عالم لهما، العالم هو تكشف، هو لحظة من التجلي المطلق الذي يكشف وجوداً وحقيقة للإنسان باعتباره الكائن الوحيد الذي يعيش عالماً.

لقد قدم الفلاسفة القدماء تعريفات كثيرة للعالم، وهذا في سياق بحثهم في اشكالية العلاقة بين الذات بالموضوع، والتي كان يقوم عليها النموذج التأويلي القديم، فحسب التصور الذي كان سائداً، فإن العالم منفصل عن النفس، وهو-حسب ديكرت- جوهر ممتد أو حاو مكاني يوضع فيه الإنسان، ويشير إلى جملة من الموجودات، وهو ما يرفضه هايدجر الذي يلقي الشكوك على ثنائية الذات والموضوع، ويعلن أن الأنوية (الدازين)، أو الذات والموضوع، بالمفهوم القديم، باعتبارها وجوداً-في-العالم موجودة دائماً في الخارج"⁽²⁾.

وفي سياق التجاوز لهذه الثنائية، يصرح هايدجر أن العالم هو الأفق أو المجال الذي يحيى فيه الموجود البشري، ويشكل مجال همه واهتمامه، فهو رمز للتكشف-الذاتي-، أي ذلك الذي يتكشف ويتجلى في العمل الفني. وبما أن هذا العالم لا يكون متجلياً بشكل مباشر، وإنما متحجباً، فإنه يحتاج إلى نشاط هيرمونيطيقي، أي نشاط يقوم على التفسير والتأويل، يكون بمثابة وصف فينومينولوجي للعمل الفني"⁽³⁾.

فالعالم هو الأسلوب الذي يفصح فيه العمل الفني عن الوجود وعن الحقيقة، هو الكشف الذي يحتاج إلى لحظة يبرز فيها، ويعبر فيها عن نفسه، فكل عمل فني يحوي عالماً يحتاج منا أن نكشف عنه وأن نطل عليه، وذلك بانتهاج طريق فينومينولوجي هيرمونيطيقي يقوم على الوصف والتفسير والتأويل.

أما الأرض فتعني في المعجمية الهايدجيرية، العالم الفيزيائي والفيزيقي، الذي يمثل أسلوب شعب وتصوره لقضايا الوجود، تفاعلات البشر فيما بينهم وعلاقاتهم مع القوى الغيبية، تعد الأرض رمزاً لتحجب الذاتي، إذ "أن الشيء يظهر نفسه فقط عندما يبقى متحجباً وغير مفسر، فالأرض تحطم كل محاولة للنفاذ إليها، وهي تظهر باعتبارها ذلك الذي ينفر من كل تكشف، ويبقى على الدوام متغلقاً على ذاته"⁽⁴⁾.

¹ مارتن هايدجر، المصدر السابق، ص 102.101.

² جمال مفرج، الفينومينولوجية الهرمونيطيكية عند هايدجر، مجلة آيس، العدد3، أكتوبر 2008، مارس 2009، الجزائر، ص 21.

³ المرجع نفسه، ص 21.

⁴ مارتن هايدجر، المصدر نفسه، ص 105.

إذن سمة الأرض أنها منغلقة على ذاتها، فهي تأبى الانكشاف، وتقاوم كل محاولة للإفصاح، تختار الأماكن البعيدة والأشد عتمة حيث تلقى هدوئها وسكينتها، إن "...الأرض هي مالا يعرف الجهد ولا العناء ولا الارغام على فعل الشيء ما، فالإنسان التاريخي يبني فوقها وفيها سكناً في العالم، فالعمل الفني يقيم العالم وهو ينتج الأرض"⁽¹⁾.

فعلى الأرض يقيم الإنسان ويشيد الصرح، يعبر عن أسلوبه في الحياة، يقيم تاريخاً، ويحرك تفاصيل الأرض الجامدة ليكون منها مساراً شامخاً، يؤرخ من خلالها تاريخ وجوده، ومكان تواجده عليها. والعمل الفني برغبته في الانكشاف والاضاءة، يريد أن يعبر عن هذا العالم، كما يريد في الوقت عينه أن ينتج الأرض.

إن الانتاج بحسب هايدجر هو خاصية الأرض التي يبرزها العمل الفني، والقصد منه هو "إظهار" المادة التي صنع منها العمل الفني والتي لا يمكن أن يقوم من دونها، فالفنان يحتاج إلى الأرض من أجل أن يفصح عن عمله الفني، يحتاج إلى عناصر كثيرة ومواد مستخلصة، لكن بغرض صياغتها في شكل وصورة وقالب فني لا بغرض استهلاكها النفعي، فـ "صحيح أن النحات يستعمل الحجر، ويتعامل معه كما يتعامل البناء معه على طريقتة الخاصة، ولكنه لا يستهلك الحجر...وصحيح أن الرسام يستعمل أيضاً مادة اللون، ولكنه يستعملها بحيث لا تستهلك، وإنما تصبح لامعة، وصحيح أن الشاعر يستعمل الكلمة، ولكن ليس على الوجه الذي يجب على المتكلمين والكتبة أن يستعملوها به عادة، وإنما يستعملها بحيث تصبح الكلمة بعدئذ كلمة بحق وتبقى كذلك"⁽²⁾.

أذن العالم هو المعنى المبتوث داخل العمل الفني، والذي يحتاج إلى أن يظهر وينجلي، فهو يقتنص لحظة الاشراف، ولكنه يصطدم بعتمة الأرض ورغبتها في الاخفاء. إن علاقتهما الأبدية كانت الصراع، لكن ليس صراع الحياة أو الموت، وإنما الصراع الذي تفوز فيه الحياة، والذي ينبأ عن حقيقة مبدعة وجديدة.

ومثل هيراقليدس الذي تكلم على الصراع الذي يحكم الموجودات، ويحرك العالم، يخبرنا هايدجر أن الحقيقة تحتاج إلى هذا الصراع من أجل أن تفصح عن نفسها، السكون هو الموت، والحياة تكون في الجدل، العالم نقيض الأرض وقدرها المحتوم منذ الأزل، رغبة الظهور والانجلاء مقابل الاخفاء والانزواء، كلعبة شد الحبل، تكون الغلبة لمن يرغب أكثر، ولمن يريد ويتمنى أكثر، يصبح الفن حلبة الصراع، فداخلها تهوى الشروط وتستكمل، وعلى أرضيتها تعلن الحقيقة عن نفسها دون أقنعة أو حجب.

يقول "غادامير" معلقاً عن هذه العلاقة: "...وجود العمل لا يتمثل في سيرورة الخبرة، إنما يكون العمل بالأحرى بفضل وجوده الخاص حدثاً، وحركته المندفعة تطيح بكل شيء محدد

¹ المصدر نفسه، ص 104.

² المصدر نفسه، ص 106.

سلفاً، ومتفق عليه، وهذه الحركة المندفعة لا يوجد فيها العالم قبل أن يكشف عن نفسه، غير أن هذه الحركة تحدث في العمل الفني بطريقة تثبت في شك ساكن في الوقت نفسه، وذلك الذي يبحث ويثبت نفسه على هذا النحو يؤسس بنية عمل متوترة، وهذا التوتر هو الذي يحدده هايدجر بوصفه الصراع بين العالم والأرض⁽¹⁾.

فالتوتر هو السمة التي تحكم العلاقة بين الأرض والعالم، لأمجال للمهدنة، ولا طريق للمصالحة، ولكن في الصراع يظهر العمل الفني أجمل ما فيه، ماهيته وحقيقته. وبنشاط يزواج بين الهيرمونيطيقا والأنطولوجية يخبرنا هايدجر عن ميادين هذا الصراع، وتجلياته.

ففي بيان الأسلوب الذي يكشف العمل الفني عن نفسه من خلال الصراع الذي يحكم العالم والأرض، يقدم لنا "هايدجر" مثال المعبد اليوناني كعمل فني، حيث يرى أنه لا يصور أو يمثل شيئاً خارجاً عنه، فهو جماد ساكن لا يقول شيء ولا يوحى لنا بأي أمر، فكما يصفه هايدجر "أثر معماري، هو معبد يوناني، لا يشكل شيئاً، فهو ينتصب هنا ببساطة بين وهاد الصخور المتشققة، والأثر يحيط بهيئة الإله ويتركه وينتصب في هذا الخفاء ممتداً عبر الرواق إلى المنطق المقدسة، فالإله يوجد في المعبد بواسطة المعبد"⁽²⁾.

إن الشعور بالقداسة والرغبة في الدخول إلى المعبد إنما يعبر على أن العالم قد تجلى على الأرض، وأن كل التفاصيل التي كنا نراها ساكنة تصبح تتكلم وتعبر، لقد هبط الإله إلى الأرض وتجلى من خلال هذا الوسيط المادي-الأرض- وبه يتكشف عالماً، فالمعبد هو الفضاء الأرضي الذي يتيح للعالم الإلهي أن ينزل وأن يصبح عياناً، وهكذا "فإن الأعمال المعمارية العظيمة تكشف عن شكل ما من أشكال الايمان والعقيدة الإنسانية، كما تتجلى في رؤية شعب ما، أي رؤية الإنسان للإله أو رؤية العالم الإلهي كما يتجلى للإنسان"⁽³⁾.

فأسلوب الإنسان في الحياة، وتعامله مع قضايا الوجود يظهر في المادة التي يشكلها، تصبح الآثار شاهدة على أفكاره وعلى رؤيته وتصوره للعالم الإلهي، تنبئ عن طبيعة إيمانه وعقائده التي يتبناها، تصبح الأرض الكتاب المفتوح عن العالم المتجلي، ويصبح نسق الأشياء وتراتها يشبه تراتب الحروف التي تكون الكلمات. إن إنصتنا الجيد لهذه الأشياء يجعلنا نستنطق ما فيها من عالم لنعيش رهبة المكان ونشعر بغمرة التجلي.

العالم إذن أسلوب محدد للانفتاح، يعبر عن علاقات البشر بالوجود وفهمهم له ولشركائهم من البشر والآلهة... إلخ في عصر معين أو مرحلة محددة من تاريخهم، ولما كان العالم هو المجال الذي يتم فيه الانفتاح، وكان العمل الفني "يقيم عالماً"، فهو الذي يظهر هذا الانفتاح على حقيقة العالم والوجود⁽⁴⁾.

¹ غادير، طرق هايدجر، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد، بيروت (لبنان)، ط1، 2007، ص 229.

² مارتن هايدجر، المصدر السابق، ص 97.

³ المصدر نفسه، ص 98.

⁴ مارتن هايدجر، نداء الحقيقة، ترجمة: عبد الغفار مكاوي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1977 م، ص 141.

ولكن المعبد لا يظهر طبيعة العالم وحده، فقد شيد بناؤه في مكان محدد، ووقوفه هناك أو- ما بقى منه من أطلال - هو الذي يظهر المكان نفسه، وإن شئنا الدقة فهو لا يظهر المكان أو المحل الذي وضع فيه، وإنما يظهر "الفيزيس" أو "الأرض" التي يتأسس عليها كل مكان، وليست الأرض ولا العالم بمجموعة من الأشياء والكائنات وضعت بجانب بعضها البعض، ليست موضوعاً يمكن أن نراه، وإنما هما- إن صح التعبير- إطار غير موضوعي نلتزم به وننتج فيه على الوجود.⁽¹⁾

في معرض حديثه عن ماهية وأصل العمل الفني، يخبرنا هايدجر أن هناك فرق بين الأداة في صورتها العملية والنفعية، والأداة الموجودة في العمل الفني، وقد أقام هذا الفرق على مثال الحذاء الحقيقي الذي يستعمل في عالم الحياة والحذاء الموجود على لوحة "فان غوغ"، كما يترجم هذا المثال أيضاً العلاقة التي تجمع الأرض بالعالم، حيث يقول: "...لا يمكننا من خلال لوحة فان غوغ، أن نحدد أين يوجد هذا الزوج من الأحذية فلا شيء يحيط بهما... وإنما المكان اللامحدود... مجرد زوج من أحذية الفلاح ولا شيء غير ذلك... من الفتحة المظلمة المطلة من داخل الحذاء تحمل خطوات الفلاح المتعبة... وفي جلده نجد غنى الأرض... وفي نعله تلوح الوحدة في طريق الحقل عندما يجنح الليل فنحن من خلاله نكاد ننصت إلى نداء الصامت للأرض وهبتها المتمثلة في الثمرة الناضجة ورفضها للشتاء... هذه الأداة تنتهي إلى الأرض وتحملها عالم الفلاحة والاعتماد على هذه الأداة يمد عالم الفلاح البسيط بالأمان".⁽²⁾

إن الحذاء البسيط بعلاماته المتوزعة عليه، يظهر عالماً كان مخفياً، فثقوبه الكثيرة والمعتمة تبين مدى كدح الفلاحة ومشقة نهارهم، وعلى الجلد تتناثر الأتربة الكثيرة، أنها الأرض التي تلازم الفلاح وتفرحه بحصاد غلتها، حنين الأبدية الذي يجمعهم، حيث الأرض لا تستجيب إلا لمن من يقسوا عليها ويحرك سكونها، تقوم اللغة على الصمت وعلى الوحدة، فلامجال للكلام بل لقوة اليد، وفي الليل تفصح الأرض عن مكنوناتها وتظهر رهبتها، تنضج الثمرة بهدوء متحديثاً لوعة وقسوة برد الشتاء. وهكذا يكشف الحذاء عن عالم مليء بالحياة، حياة الفلاح الشاقة والكادحة.

إن التحليل السيميائي للأثر الفني الموجود في لوحة "حذاء الفلاحة" يكشف لنا الأبعاد الفكرية التي يحيل إليها اللون وجملة اللطخات المكونة له، إضافة إلى بيان رمزية الشيء ذاته، فمن خلال هذه الأحذية يستحضر النداء الصامت للأرض، ومن خلال هذا المنتج يستحضر الاكتئاب الصامت لضمان الخبز. إن هذا المنتج ينتهي "للأرض"، ويحيل إلى عالم الفلاحة

¹ المصدر نفسه، ص 242.

² مارتن هايدجر، أصل العمل الفني، المصدر السابق، ص 338-339.

المخصوص، ومن خلال التباين التشكيلي بين اللون البني الترابي واللون الأصفر المضيء، يكشف لنا البعد الثنائي للوجود.⁽¹⁾

الحياة هي عبارة عن أثر، فالأثر يحيط بنا من كل جانب، يحتاج الأثر إلى الكشف لكي يصبح عالماً، وما على الفيلسوف سوى أن يتقن لغة الأثر، أن ينصت إلى لحظات الانكشاف الضئيلة الموجودة في هوامش العالم، أن يعرف تجليات الأثر وأمكنة تواجده فيه.

قائمة المصادر والمرجع:

1. مارتن هايدجر، أصل العمل الفني، ترجمة: أبو العبد دودو، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2001.
2. —، نداء الحقيقة، ترجمة عبد الغفار مكاوي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1977.
3. اسماعيل مهنانة وآخرون، من الكينونة إلى الأثر (هايدجر في مناظرة عصره)، دار بن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2013 م.
4. جمال مفرج، الفينومينولوجية الهرمونيطيقية عند هايدجر، مجلة أيس، العدد3، مارس 2009، الجزائر.
5. زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر لطباعة القاهرة، 1966 م.
6. سعيد توفيق، دراسة في فلسفة الجمال الظاهرية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1992.
7. عبد الرحمان بدوي، خريف الفكر اليوناني، مكتبة النهضة العربية، القاهرة (مصر)، ط4، 1970.
8. علي حبيب الفيومي، مارتن هايدجر "الفن والحقيقة"، دار الفراي، بيروت، ط1، 2008.
9. غادير: طرق هايدجر، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط1، 2007.

قائمة المجلات:

1. مجلة أوراق فلسفية، العدد 9، مركز نيل للكمبيوتر، القاهرة (مصر)، 2004.
2. مجلة أيس، العدد3، الجزائر، أكتوبر 2008، مارس 2009.

¹ اسماعيل مهنانة وآخرون، من الكينونة إلى الأثر (هايدجر في مناظرة عصره)، دار بن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2013 م، ص 72.