

العمل الفني كحدث للحقيقة في فلسفة هيدجر

The Work of Art as an Event of Truth in Heidegger's Philosophy

عصام يحي^{*}

¹ مخبر حوار الحضارات والعولمة LDCM ، جامعة باتنة 1 (الجزائر)، issam.yahia@univ-batna.dz

تاريخ القبول: 2026/04/14

تاريخ الإرسال: 2026/01/30

ملخص:

يقدم هيدجر في محاضرة "أصل العمل الفني" نقدا جذريا للتراث الجمالي الحديث منذ القرن الثامن عشر، الذي تبلور مع بومبارتن وكانط والرومانسية، حيث جرى فهم الفن بوصفه موضوعا لحكم الذوق وخبرة ذاتية قائمة على الإحساس والانفعال. كما يرفض قراءة نيتشه التي تفسر الفن كتعبير فيزيولوجي عن إرادة القوة. ويبين هيدجر أن القاسم المشترك بين هذه المقاربات هو حصر الفن داخل أفق الذات، والنظر إلى العمل الفني كموضوع للتأمل والتقييم، بدل اعتباره حدثا يكشف الحقيقة. في مقابل ذلك، يقترح هيدجر منهجا أنطولوجيا لفهم الفن، إذ لا يكمن جوهر العمل الفني في جماله أو إتقانه أو تأثيره الوجداني، بل في كونه موضعا لتجلي الوجود. فالعمل الفني يفتح أفق الحقيقة، ويجعل الشيء يظهر بطريقة غير مألوفة، كاشفا ما هو محجوب في الحياة اليومية. وهكذا لا يكون الفن انعكاسا للعالم، بل انكشافا له عبر الصراع بين العالم والأرض، فيصبح حدثا يحقق علاقة أصيلة بين الإنسان والوجود، ويجعل الحقيقة تحدث في العالم.

كلمات مفتاحية: العمل الفني، الأصل، الحقيقة، الكشف، التحجب..

Abstract

In *The Origin of the Work of Art*, Heidegger criticizes the modern aesthetic tradition shaped by Baumgarten, Kant, and Romanticism for reducing art to subjective taste and emotional response. He also rejects Nietzsche's view of art as a physiological expression of the will to power, arguing that both approaches confine art to the horizon of the self. Heidegger instead proposes an ontological understanding of art, in which the essence of the artwork lies in its capacity to disclose Being. The artwork opens a space where truth can emerge, revealing aspects of the world concealed by everyday experience. Art is therefore not a representation of truth but an event in which truth happens, unfolding through the tension between *Welt* and *Erde*. By situating Art within the sphere of truth rather than aesthetics, Heidegger presents it as a fundamental way humans encounter and interpret their existence.

Keywords: Work of Art, Origin, Truth, Unconcealment, Concealment.

^{*} المؤلف المرسل .

1- مقدمة:

شكل التفكير الفلسفي الجمالي منذ القرن الثامن عشر، الإطار الغالب لفهم الفن والعمل الفني، حيث جرى إدراجه ضمن مجال الخبرة الذاتية، وتم ربطه بحكم الذوق والانفعال والمتعة الإستطبيقية. وقد أسهم هذا التصور، الذي تبلور مع ألكسندر بومجارتن وإيمانويل كانط وتيارات الرومانسية، في ترسيخ نظرة جعلت من الفن موضوعاً للتأمل والنظر، منفصلاً عن سؤال الوجود والحقيقة، وحتى نيتشه نفسه، ورغم أسلوبه النقدي، فإن قراءته للفن لم تسلم من هذا المنظور، إذ فسر الإبداع الفني بوصفه تعبيراً فيزيولوجياً عن إرادة القوة، مما أبقاها هو الآخر ضمن دائرة الذات.

في هذا الأفق الإشكالي، تأتي محاضرة مارتن هيدجر "أصل العمل الفني" لتحدث قطيعة عميقة مع التصور الجمالي التقليدي، عبر نقل سؤال الفن من مستواه الإستطقي-الذاتي إلى مستواه الأنطولوجي. فالفن عنده، لا يفهم انطلاقاً من أثره أو قيمته الجمالية، بل من كونه مناسبة وفضاء لحدوث الحقيقة وانكشاف الوجود.

انطلاقاً مما سبق، تتمثل إشكالية هذا المقال في السؤال التالي: كيف يعيد هيدجر تحديد ماهية العمل الفني خارج أفق الجمال والخبرة الجمالية، وبأي معنى يصبح الفن حدثاً للحقيقة لا مجرد موضوع لتلك الخبرة؟ وهو سؤال تتفرع عنه إشكالات أخرى من قبيل: ما المقصود بالحقيقة في العمل الفني؟ وكيف يتحدد الصراع بين العالم والأرض بوصفه بنية أنطولوجية للفن؟ وإلى أي حد يغير هذا التصور علاقة الإنسان بالوجود وبالعالم؟

أما الهدف من هذا المقال، فهو المساهمة في كشف طبيعة النقد الجذري الذي وجهه هيدجر إلى التراث الجمالي الفلسفي الحديث، وبخاصة التصورات التي اختزلت الفن في حكم الذوق وخبرة الذات، وكذلك إبراز التحول المنهجي الذي جعله هيدجر بنقله سؤال الفن من حقل الإستطيقا إلى حقل الأنطولوجيا.

هذا، وقد تم اعتماد المنهج التحليلي، وذلك من خلال تحليل نص "أصل العمل الفني"، وتفكيك مصطلحاته مثل: الشيء، والأداة، والعمل الفني، والحقيقة، والعالم والأرض، والتكشف والتعجب، ... الخ، ثم تأويل هذه المصطلحات والمفاهيم في سياق فلسفة هيدجر الوجودية.

2- السؤال عن الأصل:

يتناول هيدجر مبحث الخبرة الجمالية برؤية جديدة للخبرة بالعمل الفني، وذلك في مقالته المطولة عن "أصل العمل الفني" وهي واحدة من سلسلة من المحاضرات تحت عنوان "الطرق المسدودة" (Holzwege)¹.

إن نقطة الانطلاق التي يبدأ منها هيدجر في دراساته تتجلى في التساؤل عن أصل العمل الفني ومنبعه: من أين ينشأ وبماذا يتشكل، وما هو وكيف يكون؟ إذا، هو سؤال يطرح حول أصل ماهية العمل الفني. وتجدر الإشارة إلى أن الماهية بالنسبة لهيدجر ليست مجرد ما هو الشيء، بل هي الكيفية التي يتجلى بها أو أسلوب وجوده؛ فالماهية عملية حدوث تظهر فيها الظاهرة وتستمر على ما هي عليه. ويرى هيدجر أن الأساس الاشتقاقي لما يطلق عليه "الوجود" ليس فعل الكينونة (sein)، بل هو الجذر الألماني القديم (wesen)² بمعنى يدوم ويبقى. فماهية الشيء تحدد الطريقة التي يحدث بها ويبقى على وضعه. ويشير إلى أن مصدر العمل الفني وفقاً للتصور التقليدي يعد نشاط الفنان، غير أن هذا النشاط لا يتحقق إلا من خلال العمل الفني؛ فلا وجود لأحدهما دون الآخر، وفي الوقت نفسه لا يحمل أحدهما الآخر، ما يستلزم وجود عنصر ثالث يربطهما معاً. هذا العنصر الثالث الذي يصبح المصدر المشترك لهما، هو الفن (هايدغر، 2001، صفحة 29).

3- من سؤال الأصل إلى سؤال الماهية:

هكذا يصبح السؤال عن أصل العمل الفني سؤالاً عن ماهية الفن، وهو سؤال نستقي إجابته من العمل الفني، أي من خلال مقارنة الأعمال الموجودة، فكيف نتحقق من أننا بصدد أعمال فنية حقيقية دون أن نعرف ما هو الفن؟ وبهذه الطريقة نقع في الدور (هايدغر، 2001، صفحة 30). لذلك لا بد من اختيار نقطة للبداية، ستكون هي العمل الفني نفسه، حيث يكون الفن حاضراً ومتجلياً.

إن أول ما يعطى لنا من العمل الفني في خبرتنا المباشرة به، هو مظهره الشئى، فالأعمال الفنية مألوفة لدى كل الأشخاص، إذ نلتقي بها في الأعمال المعمارية وفي الساحات العامة وفي المتاحف وأروقة المعارض وهي موجودة كما توجد الأشياء عادة، «إذ تعلق الصورة على الحائط كما تعلق بندقية الصيد أو القبة (...) ووضعت رباعيات "بيتهوفن" في مخازن دار النشر كالبطاطس في القبو.» (هايدغر، 2001، صفحة 31، 32)

ويظهر أنه يتعين التعامل مع الأعمال الفنية كما يلتقي بها المتذوقون باعتبارها ممتعة جمالياً، إلا أن الإدراك الجمالي نفسه لا يستطيع تجاهل الخاصية الشئىة للعمل الفني، «فهنالك الحجري في العمل المعماري والخشب في العمل المحفور، واللوني في اللوحة المرسومة والصوتي في العمل اللغوي واللحن في العمل النغمي والطابع الشئى لا يترشح عن العمل الفني» (هايدغر، 2001، صفحة 32). وهنا يحاول هيدجر أن يجد الجواب عبر التفسيرات الثلاث التقليدية التي يقدمها الفكر الفلسفي الغربي لطبيعة الشئى.

فالشئ أولاً جوهر له سمات تميزه وتحمل عليه، ولكن هذه السمات تشير إلى الشئ وليست هي الشئ، وهذا التفسير لماهية الشئ - فيما يرى "هيدجر" - يصدق على كل الموجودات ولا يميز الشئ المحض عن غيره من الأشياء.

والشئ ثانياً هو الموضوع المدرك المحسوس، ولكننا وفقاً لهذا التفسير لا نكون قريبين من الشئ، لأننا لا نعرفه في ذاته وإنما نعرف المعطيات الحسية له. والشئ ثالثاً هو مادة مشكلة، فالشكل هو ما يضيفي التنظيم المكاني والتنسيق على أجزاء المادة، ولكن هذا التفسير للشئ عن طريق الثنائية (مادة □ شكل) بحسب هيدجر لا يوضح لنا أيضاً طبيعة الشئ المحض بالتحديد، أي خصوصية الشئ وشيئيته، لأنه تفسير يصدق على أي شئ، طبيعي كحجر الغرانيت أو مصنع كالجرة أو الحذاء مثلاً. فالفرق بين الشئ المحض والشئ المصنع هو أن هذا الأخير عبارة عن مادة مشكلة ولكن وفق غاية مسبقة في ذهن الصانع أو وظيفة مقصودة، وحتى يميزه هيدجر عن الشئ المحض، يطلق عليه لفظ "الأداة"، أما إذا أمكن اعتبار الشئ أداة، فإنه يصبح كأداة تجردت من أداتيها (توفيق، 1992، صفحة 92، 93). ومع ذلك مازلنا بعيدين عن جوهر الشئ، ولهذا يعتبر هيدجر أن هذه التفاسير السالفة قد أخفقت في تحديد شيئية الشئ، إذ هي تنطبق على الشئ والأداة والعمل الفني على السواء، لأنها في كل مرة تستبق تجارب الوجود المباشرة. لذا يصبح من الضروري إبعاد تلك الاستباقيات من التفكير وتعسفها بالشئ، حتى نتركه يستقر و«يطمئن في وجوده الشئ» (هايدغر، 2001، صفحة 46)، أي أن نبدأ بما هو معطى مباشرة في الخبرة.

وهنا نلاحظ أن هيدجر يغير الطريق، إذ يبدأ السعي إلى تعيين الشئ عبر توضيح الكينونة الوظيفية للأداة (أداتية الأداة).

فالأداة تحتل موقعا ومنزلة وسطى بين الشئ والعمل الفني، فهي من جهة شئ بسيط معرف بالمنفعة، ومن جهة أخرى هي أقرب من العمل الفني باعتبارها تصل إلى الوجود بواسطة القدرة التكوينية للإنسان. غير أن العمل الفني بدوره وبسبب لا غائيته يشبه الشئ (لاكوست، 2001، صفحة 98).

وينطلق هيدجر في بحثه عن أداتية الأداة، فيختار أداة دائمة الاستعمال هي الحذاء، وفي الوقت ذاته يعتمد على عمل فني لتصوير ووصف الأداة (الحذاء)، فيتخذ من لوحة "حذاء الفلاحة" للرسام الهولندي "فان غوغ" Van Gogh³ مرجعا له. إن هذا الحذاء مكون من قطعة جلد ونعل ربطت إحدهما بالأخرى عبر الخيوط والمسامير، فهو مادة مشكلة، وهو أداة تلبس على الأرجل (حذاء الفلاحة هنا وليس حذاء للرقص). هذه التفاصيل لا تضيف شيئا لمعرفتنا بأن وجود أداتية الأداة يكمن في نفعيتها ووظيفيتها، لكن لكي نتمكن من إدراك أداتية الأداة، فإننا نعود إلى الأداة الفعالة خلال أدائها لفعاليتها، وهناك فقط نواجه الأدوات فعليا، أما دون ذلك فلن نعرف أبدا

أداتية الحذاء في جوهرها، فهناك فقط يظهر ويتكشف أسلوبه في الوجود كحذاء فلاحي، إذ لا توجد إشارة في اللوحة لاستخدامه فهو مجرد حذاء فلاحي. ومع ذلك يحمل دلالة عبر عنها هيدجر بأسلوب بليغ، يقول:

«هناك عناء خطوات العمل يحدق من الفتحة المعتمدة في الحذاء الطيع المداس، لقد تراكمت في ثقل الحذاء الخشن المتقن الصنع صرامة العملية البطيئة عبر أخاديد الحقل الممتدة (...) التي تقف عليها ريح عنيفة. فوق جلده يقع ري الأرض (التربة) وشبعها، وتحت نعله تزحف عزلة الطريق الريفي عبر المساء الهابط. وفي هذا الحذاء يتأرجح نداء الأرض المكتوم، هبتها الصامتة للحب الناضج، وتمنعها الغامض في أرض الحقل الشتوي البائرة. عبر هذه الأداة يسير الخوف دون شكوى من أجل ضمان الخبز، والفرحة الصامتة بتجاوز الحاجة من جديد، والرجفة عند مجيء الولادة، والرعدة أمام تهديد الموت المحيط بالإنسان. هذه الأداة تنتهي إلى الأرض وهي محروسة في عالم الفلاحة، ومن هذا الانتماء المحروس تنشأ الأداة نفسها من أجل الاطمئنان في ذاتها». (هايدغر، 2001، صفحة 49، 50)

4- من الوصف إلى التأويل:

دلالة الحذاء هي انتمائه إلى الأرض، وكشفه للعلاقة بينه وبين مرتديه بالنسبة للأرض، وهو كشف لعالم الفلاحة، لكنه لم يتم نتيجة وصف لحذاء حاضر بالفعل، ولا نتيجة تقرير عن صناعة الأحذية. ولا عن طريق تأمل الاستعمال الفعلي للحذاء، وإنما تم ذلك من خلال المثل أمام لوحة فان غوغ، والاستماع بحديثها ووصف ما يحدث فيها. إن اللوحة تكشف لنا عن ماهية الحذاء وحقيقته وتنقلها إلى اللاتحجب، وهذا يعني أن الحقيقة تحدث في العمل الفني. (توفيق، 1992، صفحة 99)

وهكذا نكون قد أدركنا - بطريقة غير مباشرة - شيئاً عن وجود عملية العمل الفني عبر استكشافنا لأداتية الأداة، وهو تحقق الحقيقة، أي حدوثها، ومن ثم يعرف هيدجر الفن بأنه: «وضع حقيقة الموجود في العمل الفني» (هايدغر، 2001، صفحة 53). ويفهم هيدجر الحقيقة من أصلها اليوناني «*ἀλήθεια* - أليثيا»⁴ أي كشف الموجود (هايدغر، 2001، صفحة 52) أو رفع الحجاب، فتتحقق الحقيقة بانفتاح الموجود على ذاته. فلنعد الآن إلى الخبرة في العمل الفني. ما يحدث في العمل الفني هو الحقيقة، والسؤال الذي يطرح نفسه هو: كيف تتشكل خبرتنا بالعمل الفني، وما مغزى خبرتنا بتحقيق الحقيقة؟

يستخدم هيدجر عبارتي "العالم" و"الأرض" للتعبير عن ظهور الحقيقة وكشفها، ومن خلال كشف معنى هذين المصطلحين عند هيدجر يتضح لنا مفهوم حدوث الحقيقة في العمل الفني والخبرة به.

يعتقد هيدجر أن العودة مرة أخرى إلى حدوث الحقيقة في العمل الفني أمر لا بد منه، ومن هذا المنطلق اختار عملاً آخر لا يندرج تحت الفنون التشكيلية؛ إنه معبد يوناني «وهو لا يصور شيئاً، إنه ينتصب ببساطة بين وهاد الصخور المتشققة، والأثر (المعماري) يحيط بهيئة الإله ويتركه ينتصب في هذا الخفاء (التحجب) ممتداً عبر الرواق إلى المنطقة المقدسة، يوجد الإله في المعبد بواسطة المعبد.» (هايدغر، 2001، صفحة 60)

في المعبد يقف التمثال في سكنة وطمأنينة على أساس من الصخر، وهو بوجوده هنا يفتح عالماً، ويعيده في الوقت نفسه إلى الأرض، إنه يفتح العالم الإلهي ويضعه على الأرض التي تظهر على النحو الذي هي عليه بوصفها تحجبا ذاتيا.

ليس العالم شيئاً أو كياناً طبيعياً، بل هو عالم الإنسان، ذلك الأفق الذي فيه يحيا ويشكل مجال شغفه وهمه واهتمامه، هو أشبه بعالم الحياة أو عالم الخبرة المعيشة كما يفهمه "هوسرل". (توفيق، 1992، صفحة 100)

وعرض العالم هنا هو بمثابة الاحتفال والإعلاء والتقديس والإجلال، وشهادة على الحضارة وروح العصر. والمعبد حين يعرض العالم، فإنه يجسده ويعيده إلى الوعي. (لاكوست، 2001، صفحة 100)

غير أن المعبد في إقامته للعالم الإلهي، فإنه يقيمه على مادة، هي هنا الصخر حيث ينتصب والسماء التي يقطعها، وظلام الليل العميق، وضوء الشمس الذي ينيره فيجعله متألئلاً لامعاً، وهكذا يكشف المعبد الأرض وينقلها إلى انفتاح العالم. (لاكوست، 2001، صفحة 100)

بذلك تصبح الأرض العنصر الشئني الذي يقيم العمل ذاته فيه، ويقام العالم عليه. فيصبح العالم رمز التكشف الذاتي مقابل الأرض التي تمثل التحجب الذاتي (توفيق، 1992، صفحة 101). وهي رمز التحجب بصفته شيئاً، لأن الشيء يظل دائماً مستعصياً على التحليل والتفسير، ويعترضنا كلما سعينا إلى تفسيره أو اقتحامه عبر النظريات، فيبقى منغلقاً على ذاته، وهكذا يخلص هيدجر إلى أننا فهمنا ماهية الشيء في العمل ومن خلاله. (توفيق، 1992، صفحة 102، 103)

يحفظ العمل الفني الأرض في انفتاح العالم، ويصف هيدجر في حديثه عن علاقة العالم بالأرض هذه العلاقة بأنها صراع، فالعالم بوصفه انفتاحاً لا يتحمل انغلاق الأرض فيسعى إلى الارتقاء فوقها، والأرض بوصفها خفاء تميل إلى أن تحتضن العالم وتحافظ عليه داخلها، وعندما يخلق العمل الفني عالماً وينتج الأرض، فإنه يثير النزاع، غير أنه لا يطيل حتى يتحول النزاع إلى خيط

من التوافق، بل يظل النزاع صراعاً، فيتحقق العمل عندما يقيم العالم وينتج الأرض، وهو في أصله يستند إلى فاعلية الصراع بين العالم والأرض. (هايدغر، 2001، صفحة 68، 69)

5- الخبرة بحدوث الحقيقة:

لنعد الآن إلى حدوث الحقيقة في العمل الفني، فحتى الآن لا تزال العملية غامضة، فكيف تعرف الحقيقة، وإلى أي حد تحدث في العمل وفي صراع العالم والأرض؟

يستوعب هيدجر مصطلح الحقيقة كما أشرنا سابقاً من الكلمة اليونانية آليثيا - Alêtheia التي تشير إلى "نزع الحجاب"، أي إظهار الوجود، فالحقيقة هي إظهار لماهية كيان ما، بأن يتجلى إلى "لا تحجب" وجوده، فلما كانت الماهية هي الكيفية التي يحدث بها الشيء ويبقى على ما هو عليه، فإن الحقيقة هي إظهار لهذه الكيفية، أي لأسلوب وجود الوجود، وهنا يرتبط مفهوم الحقيقة بمفهوم الماهية، فكلاهما عبارة عن عملية "حدوث" (توفيق، 1992، صفحة 104). ولكن السؤال يطرح نفسه: ما هذا الكشف الذي يحدث؟

إذا كانت الحقيقة "لا تحجب"، فإنه داخلها ينتشر التحجب، ولهذا الأخير جذران، فهو إما أن يكون رفضاً أو أن يكون تنكراً، وهما بمثابة الحقيقة السالبة أو اللاحقيقة، ولذلك فإن حدوث الحقيقة يكون فيه حدوث لللاحقيقة (توفيق، 1992، صفحة 104). (إن هيدجر يتصور الحقيقة جدلياً، فهي نفسها وما يناقضها أيضاً)؛ إذ لا يكتشف الإنسان في موقفه إزاء الوجود كل ما فيه من موضوعات في آن واحد، وعندما يكتشف موضوعاً ما، فإن هذا الموضوع لا يبرز له نفسه إلا إذا أخفى عنه الموضوعات الأخرى. يحدث هذا الإظهار والتحجب فيما يسميه هيدجر بالفضاء المفتوح للوعي البشري أو "الفجوة المضاءة" (توفيق، 1992، صفحة 105)، يقول:

«لا يمكن أن يكون الوجود موجوداً بصفته موجوداً، إلا إذا هو قام داخل وخارج ضوء هذه البقعة المضاءة. هذه الفجوة المضاءة وحدها تمهنا وتضمن لنا معبراً إلى الوجود (...) على أن الوجود لا يكون متخفياً إلا في المجال المضاء، فكل موجود يلاقي ويشترك مع غيره في اللقاء، يحتوي ضمناً على هذه المفارقة الغريبة للموجود، إذ يظل في الوقت نفسه على خفائه دوماً. الفجوة المضاءة التي يقف فيها الموجود هي في حد ذاتها إخفاء في آن واحد، لكن الإخفاء يسيطر وسط الموجود بطريقة مزدوجة». (هايدغر، 2001، صفحة 73، 74)

إن ماهية الحقيقة في حد ذاتها هي النزاع الأساسي القائم بين الفجوة المضاءة والإخفاء في البيئة المنفتحة، وحينما يستمر النزاع، يتجلى الوجود داخله ويعود إلى ذاته. (هايدغر، 2001، صفحة 75)

فلنحاول الآن أن نستوعب كيف ينطبق ذلك على العمل الفني، أو كيف تتجلى الحقيقة في العمل:

يستدل هيدجر على أن الحقيقة تظهر عبر عدد محدود من الأساليب الجوهرية، من بينها وجود العمل الفني: «فالعمل الفني يدخل، وهو يقيم عالما وينتج أرضا، ذلك النزاع، الذي يتم فيه صراع كشف الموجود، أي الحقيقة كلية». (هايدغر، 2001، صفحة 76)

عندما تحدث الحقيقة في لوحة فان غوغ، فذلك لا يشير إلى وجود تمثيل دقيق لشيء ملموس، إنما تدل على أن العالم والأرض في صراعهما يظهران الكشف عبر ظهور أداة الحذاء (هايدغر، 2001، صفحة 76). وكلما كان هذا الظهور بسيطا، كان الموجود أكثر إشراقا وحضورا، فيتسلل نوره إلى العمل الفني؛ هذا النور المضاف هو الجمال، إن الجمال بحسب هيدجر هو «الطريقة التي توجد بها الحقيقة بوصفها كشفا». (هايدغر، 2001، صفحة 77)

من خلال ما سبق يتبين أن حدوث الحقيقة في النهاية يصبح كشفا للوجود نفسه، عبر كشف حقيقة الموجود. وهكذا يضع هيدجر الفن في علاقة مع الحقيقة والوجود، وليس مع الجمال، وهذا يوضح موقفه من فلسفة الجمال والخبرة الجمالية. فبينما تنظر فلسفة الجمال التقليدية إلى الخبرة الجمالية كخبرة أولية بموضوع مدرك نسميه الجميل، جاء هيدجر ليعكس هذا الموقف ويجعل الخبرة الأولية هي خبرتنا بحدوث الحقيقة في العمل الفني، أما الخبرة بالجميل فلتكن مجرد ناتج لها، وبالتالي تعد خبرة ثانوية.

إن الخبرة الجمالية التقليدية تمثل المسار الذي نفهم من خلاله العمل الفني والوجود عموما باعتباره موضوعا للمعرفة أو لإدراك مدرك، أما الخبرة بالعمل الفني عند هيدجر ففهمت من منظور الوجود ذاته. (توفيق، 1992، صفحة 106، 107)

وبهذا، يمعن هيدجر النظر إلى الخبرة بالعمل الفني في تحليله لها من جانب الفنان المبدع ومن جانب المتلقي أو المتذوق، وعلى هذا الأساس يبرز السؤال الذي يطرح نفسه: كيف وإلى أي مدى يشارك كل من المبدع والمتذوق في تكشف الحقيقة، ذلك الصراع بين العالم والأرض؟

يتأمل هيدجر الإبداع بوصفه إنتاجا، وهو صفة تنطبق أيضا على الصناعة الحرفية، فقد استعمل اليونان كلمة «τέχνη - technè» إشارة إلى الصناعة والفن، فهل هناك ما يميز الإنتاج الإبداعي عن الإنتاج الصناعي؟ يرى هيدجر أن استخدام كلمة (technè) بهذا المعنى ليس دقيقا وسطحي، إذ أن «(technè) لا تعني الصناعة ولا الفن ولا تعني كلية الفني بمعناه اليوم، ولا تعني أبدا نوعا من الإنجاز العملي. فكلية (technè) إنما هي بالأحرى تسمية طريقة العلم، والعلم يعني: الرؤية في أبعد معاني الرؤية، وهذا يعني الوعي بالموجود بوصفه موجودا. وجوهر العلم يقوم بالنسبة إلى اليونان في (أليثيا)، أي في كشف الموجود، فهي تحمل وتقود كل سلوك إلى الموجود. إن (technè) بوصفها علما معرفيا يونانيا إنما هي من هذه الناحية إنتاج الموجود، ونقله بوصفه الموجود بهذه الصفة من الخفاء إلى الكشف في مظهره؛ كلمة (technè) لا تعني أبدا نشاط عمل

ما» كذلك، من منظور هيدجر، لا يكون الفنان فنا (technites) لأنه حرفي أو صانع، بل لأنه يكشف ويظهر في آن واحد أعمالاً فنية وأدوات. (هايدغر، 2001، صفحة 81)

إن الفنان يوظف المادة لكنه لا يستغلها بصورة نفعية كما تستعمل في صناعة الأدوات، بل يستخدمها لتظهر فيها طبيعة الأرض كتحجب ذاتي، والأساس الذي يقوم عليه العالم (توفيق، 1992، صفحة 113). التقنية إذن هي التي تحمل وقود كل اقتحام من قبل الإنسان إلى قلب الأرض، وبفضلها يصبح الإنسان نفسه أداة للحقيقة التي تعمل على تحقيق ذاتها (لاكوست، 2001، صفحة 103)، عبر الصراع بين العالم والأرض.

يسمى هيدجر أسلوب حدوث الحقيقة في العمل الفني بإبداعية العمل الفني، وهو يفسر الإبداع باعتباره إبداعاً لهذه الإبداعية، أي إظهاراً لها، فالفنان في ممارسته يجعل العمل الفني يعبر عن طبيعته وأسلوبه في كشف الحقيقة.

ويؤكد هيدجر أن فهمنا لماهية الإبداع الفني لا يتسنى لنا إذا نظرنا إليه من منظور الإستطبيق التقليدية وسيكولوجيا الإبداع، وهي النظرة الذاتية التي تهتم بالعملية الإبداعية ومراحل تكوين العمل وشخصية الفنان. بل ينبغي أن نهتم بما يحدث في العمل الفني ذاته، وبقدر ما نبتعد عن النظرة الذاتية، بقدر ما تتجلى طبيعة هذا الكيان المبدع (توفيق، 1992، صفحة 114، 115). يقول هيدجر:

«ظهور ما تم خلقه في العمل الفني لا يعني أنه ينبغي أن يلاحظ في صدوره فنان كبير، لا ينبغي أن يدل المخلوق على أنه من إنجاز خبير يمكنه إنجازه من دخول مجال الشهرة العامة. ما ينبغي أن يعرف ليس فلاناً الذي أنجز (فعل) fecit، وإنما يعرف البسيط الذي أنجز factum est في منفتح العمل الفني، وهذا يعني أن بروز الموجود قد حدث هنا ولم يحدث إلا بوصفه هذا الحدث. ويعني أن عملاً من هذا النوع قد وجد ولم يعد بالأحرى عدماً، والصدمة الناتجة عن وجود العمل الفني بصفته هذا العمل وعدم توقف هذه الصدمة الضئيلة هو استمرار استراحة العمل في ذاته. هناك حيث يظل الفنان والعملية وأوضاع نشأة العمل مجهولة، تبرز من العمل هذه الصدمة». (هايدغر، 2001، صفحة 87، 88)

وهكذا، فإنه من خلال إبداع العمل الفني، نستطيع فهم إبداع الفنان ومساهمته في كشف الحقيقة.

هذا، وكما ينظر هيدجر إلى خبرة الفنان، ينظر أيضاً على نحو مماثل إلى خبرة المشاهد، إذ يعتقد بضرورة استبعاد كل العوامل الشخصية في النظر إلى العمل الفني؛ فهو يرفض ما يسمى في الإستطبيق بـ«خبرة الذوق»، أي اعتبار العمل الفني من خلال موقف جمالي كوسيلة لإثارة المتعة الجمالية. فالنظرة الذاتية تلك من شأنها أن تقتل الفن، كما يذكر هيدجر في قوله: «الخبرة هي

العنصر الذي يموت فيه الفن»، ويقصد بذلك الخبرة بمعناها التقليدي، أي النظرة الذاتية للأشياء. إنما ينبغي أن تفهم الخبرة من جانب الأشياء نفسها، أي من جهة ما يعمل داخل العمل الفني ذاته، ومن جهة الوجود الذي يتكشف فيه. وعند فهمها على هذا النحو، تتحول إلى مشاهدة تمكن العمل الفني من الكشف عن الحقيقة التي تحدث فيه، أي تنقلنا إلى مجال تفتح الموجودات وإلى اللامألوف. هذه الخبرة بالعمل الفني عند المشاهد لا يسميها هيدجر بالتذوق، بل يطلق عليها: «حفظ العمل الفني» (توفيق، 1992، صفحة 115). يقول هيدجر:

«كلما كان العمل أكثر انفراداً، مصبوباً في الشكل بصورة ثابتة وقائمة في ذاته، وكلما بدا وكأنه يحل كل العلاقات مع الإنسان بصورة أكثر نقاء، كانت الدفعة (...) وكان ما لا يدرك قد دفع إلى أعلى بصورة أكثر أهمية، وقلب ما يمكن إدراكه (...) كلما انسحب العمل نفسه إلى منفتح الوجود، الذي فتحه هو ذاته، حجزنا بشكل أسهل وأزاحنا نحو هذا الانفتاح وأخرجنا في الوقت نفسه من الأمر المعتاد. ومتابعة هذه الإزاحة تعني: تبديل علاقاتنا المعتادة مع الأرض والعالم والاحتفاظ من الآن فصاعداً بكل ما هو عادي من العمل والتقدير والمعرفة والنظر من أجل الحجز في الحقيقة التي تحدث في العمل، والاحتفاظ بهذا الحجز هو الذي يجعل المخلوق (المبدع) عملاً موجوداً من حيث هو: هذا: ترك العمل ليكون عملاً، نسميه المحافظة على العمل».

(هايدغر، 2001، صفحة 89)

إن العمل الفني بعد إتمامه يكون بحاجة إلى الحفظ والحماية من قبل البشر، وليس الإنسان في هذه الحالة هو الفنان المبدع، وإنما هو شخص آخر يتأثر بالعمل ويتعجب حينما يشاهده، فيشهد حدوث الحقيقة فيه، وتصبح لديه وجهة نظر مختلفة عن نظراته الاعتيادية للأشياء. إن حفظ العمل الفني لا يعني أن نقيده بأهوائنا وذكاؤنا، وإنما ندعه يبقى على ما هو عليه، فنتيح بذلك للحقيقة أن تحدث وتتجلى. كذلك لا يعني حفظ العمل الفني أن نعتبره مجرد منبه للخبرة الخاصة، بل إن العمل يدعونا للاندماج مع الحقيقة المتجلية فيه (توفيق، 1992، صفحة 115، 116)، يقول هيدجر:

«الحفاظ على العمل يعني الوقوف في انفتاح الموجود القائم في العمل الفني، ولكن إلحاح المحافظة علم (أي إلحاح العمل على حافظيه للدخول في حقيقته، غير أن العلم لا يقوم فقط على معرفة شيء وتصوره بشكل مجرد، فمن يعرف الموجود حقاً يعرف ما الذي يريده في وسط الموجود (...)) هذا العلم الذي يتجذر حقيقة العمل الفني، ولا يبقى علماً إلا على هذا الوجه، ويخرج العمل عن قيامه في ذاته، ولا يجره إلى دائرة التجربة المحضة، ولا ينزله إلى القيام بدور عامل مسبب للتجربة. المحافظة على العمل الفني لا تجعل الناس فرديين في تجاربهم، بل تزحزحهم نحو

الانتماء إلى الحقيقة الواقعة في العمل الفني وتؤسس بهذه الطريقة وجود الناس بعضهم مع بعض ومن أجل بعض، بوصفهم المعاناة التاريخية للوجود الآني، بناء على ما لهم من علاقة بالكشف». (هايدغر، 2001، صفحة 90، 91)

ويذهب هيدجر إلى أنه ما لم تقدم الأعمال الفنية سوى المتعة المجردة، فإنها بذلك لا تعد محفوظة بوصفها أعمالاً فنية، أما الطريقة الصحيحة لحفظ العمل الفني فإنها لا ترسم مسبقاً إلا وفقاً لطبيعة العمل نفسه، مع أن ذلك يتم في درجات مختلفة؛ من اتساع الفهم والدوام والإضاءة لدى المشاهدين أو الحافظين. (هايدغر، 2001، صفحة 91، 92)

وهكذا، وعندما اتضح أن الحقيقة تظهر في العمل الفني بناء على الأسلوب الذي يعمل به، وأن الفنان المبدع يثبت هذه الحقيقة في شكل فيكون إنجازاً كشفياً للوجود، ثم يأتي المشاهد ليحفظها، فإن هيدجر يستنتج أن الفن هو «المحافظة الخالقة للحقيقة في العمل الفني، وهو صيرورة الحقيقة وحدوثها». (هايدغر، 2001، صفحة 95)

هذا، ويتبع هيدجر أن الحقيقة بوصفها فجوة الوجود المضاء وإخفاءه، لا تحدث إلا عندما تنظم شعراً، وأن الفن باعتباره أسلوباً لحدوث الحقيقة هو جوهر الشعر (هايدغر، 2001، صفحة 96). غير أن الشعر هنا لا يجب أن يفهم بمعناه الضيق، أي كقافية لقصائد شعرية (poésie)، وإنما يفهم بمعناه الواسع أو الماهوي (poétique). إنه تفكير وجداني عاطفي يقتضي سؤال الوجود، ويميل إلى كشفه وجلبه إلى الانفتاح عبر إسقاطه في شكل (توفيق، 1992، صفحة 117). يصبح الفن شعراً بهذا المعنى الماهوي للشعر؛ فهل يعني ذلك أن تكون فنون العمارة والتصوير والموسيقى منسوبة إلى الشعر؟ يجب هيدجر بأن ذلك لا يجوز إلا باعتبار الفنون المذكورة أنواعاً من فن اللغة، إذ يعتبر الشعر عملاً لغوياً، على أن نفهم اللغة هنا فهماً صحيحاً، لا بوصفها وسيلة للاتصال بحسب التصور السائد، وإنما باعتبارها «تحمّل قبل كل شيء الموجود بوصفه موجوداً إلى المنفتح». فاللغة في معناها الماهوي شعر لأنها تسمي الوجود وتدفعه إلى الظهور؛ الشعر هو قول صراع العالم والأرض، واللغة هي حدوث ذلك القول وحفظه. (هايدغر، 2001، صفحة 97، 98)

إن اللغة ملك للإنسان، وهي أدواته في إظهار الوجود المخفي الذي يحيا فيه، وحيث لا توجد لغة كما هو الأمر مع الحجر والنبات والحيوان، لا يكون هناك عالم، ولا يكون هناك انفتاح، ولا يكون هناك تاريخ. ففي اللغة يبرز العالم التاريخي لشعب من الشعوب، وتصاغ له طريقة انتماؤه إلى تاريخ العالم. (هايدغر، 2001، صفحة 98)

الفن يكون شعراً بالمعنى الماهوي للشعر، واللغة أيضاً تكون شعراً بمعناها الماهوي (هايدغر، 2001، صفحة 98)، وهكذا يفهم هيدجر الفن باعتباره لغة، ومن ثم فإن الفن يكون تاريخياً ويكون تاريخياً أيضاً. فهو تاريخي بوصفه المحافظة الخالقة للحقيقة في العمل الفني، إذ أن الحقيقة يلقي بها في العمل الفني إلى الحافظين القادمين مستقبلاً، أي إلى إنسانية تاريخية، والفن تاريخ في

جوهره، لأنه في كل مرة كان يظهر عالما جديدا ويكشف الموجود في العمل الفني، فيعطى للتاريخ دفعة يبدأ بها من جديد، وليس التاريخ هنا هو التتابع الزمني للأحداث، بل هو «خروج شعب مما تخلى عنه ودخوله بهذا الخروج إلى ما تم إعطاؤه إياه». (هايدغر، 2001، الصفحات 100 - 102)

6- خاتمة:

في ختام قراءتنا التحليلية لنص هيدجر "أصل العمل الفني"، نجد أنفسنا أمام عرض لما يسمى بالمنعطف الأنطولوجي والهرمينوطيقي للفينومينولوجيا؛ فهيدجر بعدما ينطلق من الوصف الظاهراتي للعمل الفني كما يحدث في الخبرة، لا يلبث أن يحيد عن الوصف الخالص إلى التأويل والأنطولوجيا.

تأتي فلسفة هيدجر في الفن كإعادة صياغة جذرية لمفهوم الفن. فالأصل ليس هو المصدر التاريخي للعمل الفني، وإنما هو حدث أنطولوجي يتمثل في انفتاح الوجود على ذاته، ويكون الفن هو السبيل والوسيلة إلى ذلك. وهو ليس حدثا ماض نسعى إلى استعادته، بل هو انبثاق متواصل لتجلي الحقيقة عبر العمل الفني.

ليس العمل الفني منتوجا متقنا أو موضوعا إستيقيا بالمعنى المتعارف عليه في مبحث الجماليات، بل هو مناسبة يجد فيها الإنسان نفسه في مواجهة مباشرة مع الكينونة. إن العمل الفني يؤسس العالم ليكون منفتحا له، ولكن في الوقت نفسه يخلق الأرض التي تحافظ على سر الوجود، وتأبى أن تظهر الحقيقة مكتملة، بل تكون انكشافا وتجليا دائما.

وهكذا، فإن أصل العمل الفني هو قدرته على تحقيق الحقيقة في المحسوس، حيث أن الفن لا يسعى إلى أن يقدم تفسيراً جاهزاً للعالم، وإنما يجعله في حالة مستمرة من الانكشاف، عبر تجربة وجودية يعيشها الإنسان بواسطة الفن.

إن القيمة الفلسفية لهذا التأويل تكمن في أنه يحرر الفن من برائن الميتافيزيقا التي اختزلته منذ أفلاطون في مجرد النسخ أو التقليد أو الانعكاس أو التمثيل، ليعيده إلى أصله الأنطولوجي باعتباره حدثا لتكشف الحقيقة وتأسيس العالم. ومن هنا، فإن أصل العمل الفني لا يكون بالفنان وحده ولا بالجمهور، بل هو ذلك الانبثاق الذي يجعل الحقيقة ممكنة الحدوث عبر العمل. يفهم الأصل كشرط لكل تجربة فنية.

مع نص "أصل العمل الفني"، لم يعد الفن مجرد مظهر من مظاهر الثقافة فحسب، بل نقدا للحياة ومساءلة متواصلة ترافق كل محاولة للفهم وكل تجربة معيشة.

¹ - Holzwege ترجمت إلى العربية بالطرق المسدودة، وبالفرنسية «Chemins qui ne mènent nulle part»، أي المسالك التي لا تؤدي إلى أي مكان، وهو مجموعة من النصوص المهمة المتأخرة لهيدجر، نشرت سنة 1950، والعنوان مقتبس من المسالك الغابية التي يشقها الحطابون من أجل جمع الخشب، وفيه إشارة إلى دروب الفكر التي على إثارتها تبقى غير مجدية ولا تبلغ أي نتيجة نهائية، مقابل طرق الميتافيزيقا، وهو ما يعكس خاصية فقدان المعنى التي تطبع الفكر الحديث. ويحتوي الكتاب على نصوص أساسية حول طبيعة الفن، وفلسفة التاريخ، ونقد الميتافيزيقا.

² - فعل wesen في اللغة الجرمانية القديمة كان يعني: يكون أو يوجد، ومنه اشتقت كلمة wesen في الألمانية الحديثة التي صارت تعني: الكائن أو الجوهر أو الكنه أو طبيعة الذات، أي "ما يجعل الشيء ما هو عليه". (أنظر:

GÖTZ SCHREGLER. DEUTSCH-ARABISCHES WÖRTERBUCH. Librairie du Liban, Beirut, McDonald & Evans LTD, London, 1977, p. 1383, 1384)

³ - رسم فان غوغ ثماني لوحات لزوجي أحذية، ولم يطلق على أي منها عنوان "حذاء الفلاحة"، والغالب أنها كانت أحذيته هو نفسه، إذ كان معتادا على رسم الأشياء التي تحيط به كالغرفة والكرسي والنافذة... الخ، إنما هيدجر هو من اختار هذا العنوان لواحدة منها مستخدما لها بوصفها مدخلا أنطولوجيا للكشف عن حقيقة الكينونة، فالحذاء يعود إلى فلاحة لأنه يبدو خشنا مستعملا يحمل آثار المشي في الحقول، إنه يكشف عالم الكد والتعب والعمل اليومي في الحقول من أجل لقمة العيش. فهيدجر لم يهتم بالعمل من الناحية التاريخية، وإنما جاءت قراءته فلسفية تأويلية.

⁴ - ἀλήθεια آليثيا من الناحية اللغوية تتكون من أداة النفي A، وكلمة léthé التي تعني الخفاء أو التحجب، فيكون المعنى اللغوي هو الالاخفاء واللاتحجب، أي الكشف.

قائمة المراجع:

1. جان لاکوست. (2001). *فلسفة الفن* (الإصدار 1). (ريم الأمين، المترجمون) بيروت، لبنان: عوידات للنشر والطباعة.
2. سعيد توفيق. (1992). *الخبرة الجمالية (دراسة في فلسفة الجمال الظاهرية)*. بيروت، لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
3. مارتن هايدغر. (2001). *أصل العمل الفني* (الإصدار 1). (أبو العيد دودو، المترجمون) الجزائر، الجزائر: منشورات الاختلاف.