الدلالة الهرمينوطيقية لأنطولوجيا العمل الفني بين هيدغر وغادامير

The Hermeneutic significance of the ontology of the artwork between Heidegger and Gadamer.

د.سرير أحمد بن موسى، جامعة وهران 02-الجزائر

ملخص: يهدف هذا البحث إلى الانفتاح على أصالة وتميّز القراءة الهرمينوطيقية للعمل الفنّي، لكلّ من مارتن هيدغر وتلميذه هانز جورج غادامير، باعتماد طريق المقارنة كخيار منهجي، يسمح بإبراز نقاط التقاطع والاختلاف بين القراءتين، قصد تجاوز التصوّر الشائع الذي يعتبر تأويلية غادامير في "الحقيقة والمنهج" مجرّد نسخ ومحاكاة لتأويلية هيدغر في "أصل العمل الفني".

إنّ التقاطع بين غادامير وهيدغر على المستوى الميتودولوجي (اعتماد المنهج الفينومينولوجي المدعوم بمقاربة تأويلية)، وعلى المستوى التاريخي والأركيولوجي (تاريخ وأركيولوجيا المفاهيم)، لا يلغي أصالة وتمايز القراءتين على مستوى الأهداف والمقاصد.

الكلمات مفتاحية: الفينومينولوجيا، الهرمينوطيقا، الأنطولوجيا، الفن، الحقيقة، هيدغر، غادامير.

Abstract: The research aims to openes to the originality and distinctiveness of the Hermeneutic reading of the artwork at Martin Heidegger and his student Hans Georg Gadamer ,by choosing the method of comparison as a methodological option , allows to highlight the points of intersection and difference between the two readings, in order to overcome the common perception who believe that Gadamer's interpretation of "truth and method" is a simulation of Heidegger's interpretation of the " artwork originals.

The intersection between Gadamer and Heidegger at the methodological level (the adoption of the phenomenological approach supported by an Hermeneutic approach), and at the historical and archeological level (the history and archeology of concepts) does not exclude the originality and differentiation of the readings at the level of goals and intentions.

Keywords: Phenomenology, Hermeneutic, Ontology, Art, Truth, Heidegger, Gadamer.

مقدمة:

سؤال العلاقة بين الفلسفة والفن كان دوما سؤالا ملتبسا، نتيجة تباين المواقف الفلسفية بشأن طبيعة الممارسة الفنية وتقدير وظيفتها وقيمتها، وتتراوح هذه المواقف بين التعالي على الفن واستصغاره وإبعاده عن مجال الحقيقة (الرؤية الأفلاطونية) من جهة، والإعلاء من شأنه كخيار ابستيمولوجي للكشف عن الحقيقة من جهة ثانية.

وفي سياق المواقف الداعية إلى إعادة تأهيل الخطاب الفلسفي على قاعدة الفن من منظور فينومينولوجي هرمينوطيقي، في مقابل تنامي البراديغم الميتودولوجي لعلوم الطبيعة، البراديغم الذي يختزل الفن في علاقة ذات بموضوع على حساب بعده الإنساني الأنطولوجي تندرج القراءة الهرمينوطيقية للعمل الفني لكلّ من مارتن هيدغر (1889-1976) وتلميذه هانز جورج غادامير (1900-2002)، ونظرا للرّوابط التي تجمع بين فكر هيدغر وفكر غادامير، والتي قد توحي لأوّل وهلة بتبعية القراءة الغادامييرية للعمل الفني لوجهة نظر هيدغر، فإنّنا سنحاول من خلال هذه الدراسة البحث عن مدى أصالة وتميّز القراءتين عبر اعتماد طريقة المقارنة كخيار منهجي يسمح بإبراز نقاط التقاطع والاختلاف بين القراءتين، وسنركّز في ذلك على الباب الأوّل من كتاب "الحقيقة والمنهج" الذي يتناول فيه غادامير تأويل العمل الفني، ونقابله بمحاضرة هيدغر "أصل العمل الفني " المنشورة في كتابه "متاهات".

فإذا كانت القراءة الغادامييرية للعمل الفني تابعة للسياق الأنطولوجي الذي رسمه أستاذه هيدغر، والمتمثّل في انتزاع العمل الفني من الذّاتية وإقامة صلته بالحقيقة، وإذا كانت القراءتين – قراءة هيدغر وغادامير- تدينان للموروث الفينومينولوجي ولفكر فلهايم دلتاي، فهل معنى ذلك أنّ تأويلية غادامير للعمل الفني هي مجرّد امتداد لتأويلية هيدغر؟ وإذا كان من الثابت أنّ غادامير يدين بالكثير لأستاذه هيدغر، وأنّه لم يبيّن لنا ما الذي أخذه عنه فيما يخصّ هرمينوطيقا العمل الفنّي، فهل هذا مدعاة لأن نخلص إلى أنّ غادامير لم يقم سوى بتبنّي التصوّر الهيدغيري؟

للإجابة على هذه التساؤلات، وقصد إبراز مدى أصالة القراءتين، وأهمّية هرمينوطيقا العمل الفنّي وصلته بالحقيقة، فإنّنا نراهن في ذلك على تحقيق الأهداف التالية:

-مجاوزة الرؤية الشائعة التي ترى أن القراءة الهرمينوطيقية الغادامييرية للعمل الفني هي مجرّد نسخة من تأويلية هيدغر.

-الكشف عن البعد الأنطولوجي والابستيمولوجي للعمل الفنّي.

-إبراز دور المنهج الفينومينولوجي والهرمينوطيقي في التعاطي مع المنتوج الفنّي.

-الانفتاح على دور وأهمّية التجربة الفنّية كخيار منهجي بديل عن النموذج المنهجي الوضعي، للبحث عن الحقيقة في مجال الفلسفة والعلوم الإجتماعية.

1.التقاطع الميتودولوجي والإرث الفينومينولوجي الهرمينوطيقي المشترك بين هيدغر وغادامير:

يرتكز فكر هيدغر على المقاربة الفينومينولوجية، وقد أعلن عن ذلك في "الوجود والزمان" بقوله: **"**مع السؤال المباشر لمعنى الوجود، البحث يتناول المسألة الأساسية للفلسفة بصفة عامة، لكن نمط هذه المعالجة فينومينولوجي(Martin Heidegger , 2005 ,p42).

والفينومينولوجيا تتحدّد بوصفها منهجا وطريقة، فتجيب عن سؤال كيف؟ كيف يتمظهر الشيء الذي نبحث عنه؟ وكيف نتناوله انطلاقا من نمط تمظهره هذا؟ ما هو مقصود بواسطة الفينومينولوجيا هو: الظاهرة **Le phénomène**، أي ما يظهر انطلاقا من ذاته(جمال محمد أحمد سليمان، 2009، ص85).

الفينومينولوجيا إذن دعوة للعودة إلى الملموس، إلى الأشياء ذاتها **Revenir aux choses elles mêmes** وذلك في مقابل الميتافيزيقا الكلاسيكية المجرّدة والفارغة(من حيث كونها تفرض بنية على موضوع)، الفينومينولوجيا تهدف إلى الكشف عمّا هو معطى، فالمنهج الفينومينولوجي يهدف إلى وصف الأشياء أو الظواهر كما تتبدّى من تلقاء ذاتها، أو في ماهيتها وليس عبر ما تمليه الذات من تصوّرات ذاتية.

لكن إذا كانت الظاهرة هي ما يظهر كما يظهر انطلاقا من ذاته، فما الحاجة إلى ممارسة الفينومينولوجيا؟ جواب هيدغر هو أن ما هو ظاهرة (ظاهر) يمكن في نفس الوقت أن يكون متخفّيا بواسطة ظاهريته ذاتها. وعند هذه النقطة بالذات تتضاعف الطريقة الفينومينولوجية بضرورات هرمينوطيقية، فالظاهرة لكونها ما يظهر، فإنها تختفي بفعل كلّية وجودها(انتشارها الكلّي) على منوال قصّة الرّسالة المسروقة للنّاقد الأمريكي Edgar Allan Poe التي يتمّ إخفاؤها في مكان ظهورها (فهي غير مرئية لأنها تختفي في فعل ظهورها ذاته)، وفي معنى قريب الدازاين (الآنية) يرى ذاته مأخوذا في عالم من المعنى، وهذه الألفة ذاتها هي ما يجعل له هذا المعنى غريبا. من هذا المنطلق تكون الهرمينوطيقا إضافة مشروعة، وضرورية لتوضيح هذا المعنى الذي أصبح بعيدا بفعل قربه. فإذا كانت الظاهرة هي ما يظهر نفسه لنفسه، وأنّه في هذا الظهور ذاته تسكن غرابتها، فإنّ الهرمينوطيقا لا تصبح مجرّد وظيفة مكمّلة، بل نمط التحقّق النّقدي للفينومينولوجيا، وفي هذا السياق يؤكّد بول ريكور" أنّ الفينومينولوجيا تبقى افتراض الهرمينوطيقا المتعذّر تجاوزه، لكن من جهة أخرى ليس بوسع الفينومينولوجيا أن تطبّق برنامجها المتعلّق بالتشكّل دون أن تشكّل نفسها في هيأة تأويل ما لحياة الأنا"(بول ريكور، 2001، ص43). وبهذا المعنى يمكن القول بأنّ الفينومينولوجيا بدون هرمينوطيقا عمياء، والهرمينوطيقا بدون فينومينولوجيا جوفاء.

يظهر إذن أنّ هيدغر لجأ في تأسيس مشروعه الفلسفي الأنطولوجي إلى المنهج الفينومينولوجي المدعوم بالمقاربة الهرمينوطيقية بهدف إعادة إحياء سؤال الوجود.

وإذا رجعنا إلى مشروع غادامير كما تجلّى في كتاب "الحقيقة والمنهج"، فإنّنا سنقف لاشكّ على الإرث الهيدغيري في هذا المشروع، ويتجلّى ذلك في الاهتمام الذي يوليه لما يسمّيه "ظاهرة هرمينوطيقية"، والمفهومين هنا يحيلان مباشرة إلى الركيزتين المنهجيتين في فكر هيدغر، حيث يقول: "الظاهرة الهرمينوطيقة ليست أساسا مشكلة منهج على الإطلاق"(هانز جورج غادامير، 2007، ص36)، الظاهرة الهرمينوطيقية تحدّد في نظره الفهم ما قبل تأمّلي **Pré-réflexive** الذي نملكه عن العالم، فالتجربة التي أقوم بها متعدّدة ولا يمكن أن تختزل إلى تجربة الوجه للوجه مع الموضوعات الحسّية كما تحدّد ذلك في العلوم الطبيعية، البراديغم

الميتودولوجي لعلوم الطبيعة يتّجه نحو إخفاء علاقة الذات مع نمط آخر من الواقع، هو الواقع الإنساني.

ليس الموضوع L'objet هو المعطى المادي فقط، بل أيضا المعطيات التكوينية للذّات، والمتمثّلة في العلاقة مع الذات، مع الآخر أو مع التاريخ. موضوعية براديغم علوم الطبيعة ليست إلاّ موضوعية لأحد البراديغمات، فهي لا تمثّل إلاّ رؤية جزئية وليست النّمط الوحيد لمقاربة الواقع. وإذا حصرنا مجال الحقيقة في حقل الموضوعية الفيزيائية، فإنّنا نمتنع عن تفكّر الحقيقة خارج ما يتجاوز هذا المجال "...تهتمّ بحوثنا بتلمّس تجربة الحقيقة التي تتعالى على حقل المنهج العلمي أينما وجدت تلك التجربة، وتهتمّ بالبحث في شرعيتها"(هانز جورج غادامير، 2007، ص28).

يحاول غادامير ضمن هذا المنظور أن يأخذ بعين الاعتبار التاريخانية L'historicité الخاصة بالذات. وهي تعني أنّ الذات مأخوذة مسبقا في عالم من الدلالة، وهو المحدّد القبلي الذي ينسج الفهم الذي يمكن أن يكون لها عن العالم، يتعلّق الأمر إذن بتوضيح هذا النوع من الظواهر، وهذا التوضيح أو التفسير يجري وفق نمط هرمينوطيقي (الهرمينوطيقا الفلسفية).

ما يلاحظ هنا هو أنّ المسألة تتعلّق بالظاهرة، من حيث أنّني مشكّل تاريخيا، وأنّ هذه التاريخانية تعطى وتتقدّم للنّظر لذاتها بذاتها. لكن كما هو الأمر عند هيدغر هذا الحضور المسبق للمعنى أصبح متخفّيا بواسطة طابعه الشّرطي ذاته. فمن حيث هو يمثّل قواعد علاقتي أو تشكيلي للعالم يبقى في الغالب غير مدرك، ذلك لأنّه يتجلّى أكثر في بعده العملي منه كمدرك نظري.

إنّ اهتمام غادامير سينصبّ إذن أوّلا على العلاقة العملية التي يقيمها الإنسان مع العالم. ومن هنا الأهمّية التي يحضى بها الطّابع العملي للمنتوج الفنّي المعماري مثلا. ما يدخل في تحديد إبداع منتوج من هذا النّوع هو أيضا فعل إدماجه المتناسق في مشهد طبيعي. "البناء يجب أن يخدم نمط حياة، ويتكيّف مع معطيات طبيعية ومعمارية"(هانز جورج غادامير، 2007، ص152)، وهذا يعني أنّ علاقة الإنسان بالمنتوج الفني ليست علاقة نظرية مباشرة، مجرّدة من أيّة شروط مادية، بل محدّدة أيضا عمليا. فمن بين شروط البنية المتحكّمة في تصوّر بناية معمارية يسكن هدف عملي خالص في شكل فهم مسبق لنمط النّشاط الذي يسجّل ضمنه، والذي يوجّه النّشاط الإبداعي.

تصوّر غادامير هذا حول فهم قبل معرفي للعالم يمكن ربطه بما قدّمه هيدغر حول العلاقة اليومية للدازاين(الآنية) بالمحيط، ففي اتّصاله العادي مع المحيط يعتبر الدازاين الموجودات في هذا العالم على نمط الوجود الأداة (الذي قاد الإنسان إلى النشاط العملي)، أي على شكل معنى حاضر مسبقا دائما لكنّه غير مطروح كموضوع للفكر، فالدازاين يملك معرفة عملية بالعالم، معرفة تتعلّق بالوضعية التي غالبا ما تبقى غير معروفة بتأمّل ووضوح.

يبدو واضحا إذن أنّ ثمّة صلة قرابة بين فكر غادامير وفكر هيدغر من حيث طابعهما الفينومينولوجي والهرمينوطيقي.

هذا ونضيف إلى ما سبق التشابه على المستوى الميتودولوجي بين المفكّرين. إذ نلمس عند هيدغر اهتمام خاص بالطّابع التاريخي للمفاهيم، فالطريقة التي يوظفها في "أصل العمل الفني" وفي "في ماهية الحقيقة" أو حتّى في "الوجود والزمان" طريقة تقوم على أشكلة الأجوبة التقليدية

أوّلا، ثمّ تقديم الإجابة الملائمة للكشف عمّا تمّ تعتيمه وحجبه في هذا التراث (مفهوم الوجود، الحقيقة، الفن...الخ). ففي معرض بحثه عن أصل العمل الفنّي يعيد هيدغر النّظر في أجوبة التّراث الفلسفي حول الشّيء والحقيقة، معتبرا أنّ الفنّ يكشف عن حقيقة الشّيء أي حقيقة الوجود، لأنّ حقيقة الشيء في الفنّ لا تتحدّد بالمطابقة مع الوجود الخارجي بل بالانكشاف والتجلّي (Julien Peronnet, 2010).

هذا النّمط المنهجي نجده أيضا عند غادامير، ففي محاولته الكشف عن الإخفاء الذي يمارسه تراث ما على بعض المفاهيم، نجده يعمل على تحديد مفهوم الرّوح تحديدا إيجابيا لكونها حدّدت بصورة سلبية في التراث عندما قيست بالعلوم الدّقيقة، تماما مثلما يؤوّل الدازاين وقائعيا انطلاقا من العلاقة التي يقيمها مع الموجودات التي تحيط به، بنفس الكيفية تفهم علوم الرّوح بطريقة خاطئة وفق نظرة العلوم الدّقيقة.

إذن نشاط هيدغر الايتيمولوجي(التأثيل اللغوي كما يسميه طه عبد الرحمن(طه عبد الرحمن، 1999، ص289) يظهر اللاّمفكّر فيه، أجزاء الحقيقة المنضّدة والمصفّفة في اللغة، وغادامير يمارس "أركيولوجيا" المفاهيم عبر وضعها في سياق نشأتها، مع الإشارة إلى ما لحقها من انزلا قات في المعنى والتبعات المترتّبة عن ذلك(إظهار الإبستيمي التي تنتمي إليها). كما نسجّل إلى جانب ذلك لدى الاثنين نقد للنزعة الذاتية، عند هيدغر من خلال هدم وتفكيك التصوّر الميتافيزيقي الذي يعتبر الأشياء واللغة مجرّد أدوات (Zeug)، وتأويل الإنسان لذاته كذات سيدة على ذاتها ومتحكّمة في ما تقيم علاقة معه، وعند غادامير من خلال نقد النزعة الذاتية الإستتيقية(كانط)(Julien Peronnet, 2010).

أمّا فيما يتعلّق بموضوع العمل الفني فما هو مشترك بينهما هو قولهما بإمكانية إنتاج خطاب حول الفن، عبر إعادة قراءة الظاهرة الفنية ونقد الاستتيقا كتخصّص، وبالتالي تقديم تأويل جديد للعمل الفني.

في "أصل العمل الفني" يسائل هيدغر العلاقة التي يمكن إقامتها مع عمل فنّي، والشروط المألوفة التي يتقدّم إلينا ضمنها، في إطار ثقافة تصنيعية، ذلك أن الأعمال الفنية توجد في المتاحف والمعارض، لكن هل هي هنا فعلا من حيث هي أعمال كما هي ؟ ما هو موضوع مساءلة هنا بصفة ضمنية هو هذا الاهتمام بالفن من وجهة نظر استتيقية، أي النظرة الاستتيقية التي لا تقصد العمل الأصلي، بل شيء مجرّد(عمل مفصول عن أرضه الأصلية، عن شروط ولادته)، إنه مدرك كمجرّد موضوع، كشيء من الأشياء، ونقله وفك شفرته وتأويله ونقده لا ينصفه، بل بالعكس كلّ هذه الإجراءات الاستتيقية تمارس عليه نوع من العنف ولا تتفكّره في مكان ظهوره الخاص (فهي تساهم في اغترابه)، العمل الفني لا يأخذ مكانه إلاّ في عالمه، وهذا الأخير زال ولم يعد إلاّ مجرّد موضوع في المتحف، إنّ له حضورا ميّتا، حضور مجرّد موضوع وليس عملا كان له حضوره كوجود(كان عملا عندما لم يكن مفصولا عن عالمه)(Alain Boutot, 1995, P104)، وبعد بتره عن عالمه لا يمكن أن يتقدّم كعمل. وسنوضّح فيما بعد كيف يمكن في نظر هيدغر إعادة توطينه في هذه العلاقة لكي نسمح له من جديد لكي يتقدّم. ما يشير إليه هيدغر، هو أن هذا التصوّر للعمل الفنّي الذي يبدو أوّليا وبديهيا هو تصوّر منحرف،

لأن ما يقدّمه ليس الفن بل الشيء. نفس الطريقة نلمسها عند غادامير من خلال نقد الوعي الاستتيقي، وما يدينه غادامير هو "التمييز الاستتيقي"، أي تمييز البعد الجمالي عن كل العناصر الأخرى، وبالتالي فصله عن عالمه، هذا المفهوم يحدّد فعل الوعي الاستتيقي والذي هو الآخر ضحية افتراضاته المسبقة مثلما لدى هيدغر، كما أنه يدّعي بأنّه الإجراء الطبيعي لفهم العمل الفنّي، وغادامير يظهر العكس، فهو لا الطريقة الطبيعية ولا الطريقة المنسجمة للانتساب إلى الفن، ما يسمّيه غادامير الوعي الاستتيقي، هو هذا الوعي الذي لا يرى في العمل الفني إلاّ الشكل الجمالي، وبالتالي تجريده من جذوره ومن وسط حياته، أي من كلّ وظيفة يأخذ ضمنها معناه، أي تجريده من تاريخه، الاستتيقا إذن تعمل عبر التجريد، وتعتبر العمل الفني ذاته هو "العمل الفني الخالص"، ومعنى ذلك أن الوعي الاستتيقي يبني على نحو ما موضوعه، فهو لا يقصد العمل ذاته بل جانب منه، والذي لم يعد هو العمل ذاته.

إذن سواء بالنسبة لغادامير أو هيدغر، ما يؤسّس هذا الفكر أو الموضوع الذي تهتم به الاستتيقا ليس العمل الفني بل إعادة بنائه النظرية.

يتبيّن ممّا سبق أن ثمّة دين تدين به فلسفة غادامير لهيدغر، والمتمثّل في الإرث الفينومينولوجي والهرمينوطيقي، إضافة إلى الدّين الميتودولوجي المتمثّل في الاهتمام بالطابع التاريخي للمفاهيم. كما أظهر تحليل النقد الاستتيقي الغادميري الانتساب المباشر للمنحى الهيدغيري. لكن رغم استعادة غادامير لبعض المفاهيم والحقول التأمّلية الهيدغيرية إلاّ أنّه متميّز في استعمالاتها، كيف ذلك؟.

2.غادامير وإعادة بناء الموروث الهيدغيري:

كيف تتأسّس فلسفة غادامير انطلاقا من مراجعة فكر هيدغر؟

نشير بداية إلى أن "الحقيقة والمنهج" ليس ملحقا ل"أصل العمل الفنّي"، فحقّا أن غادامير يستوحي ويستلهم من فكر هيدغر، لكنّه متميّز من حيث المشاكل والقضايا التي يثيرها ويطرحها. في محاضرة هيدغر يتعلّق الأمر بتجديد سؤال الفن ضمن منظور نقد الاستتيقا، فبما أنّ طرق المنطق، الميتافيزيقا أو العلم هي طرق مسدودة لفهم حقيقة الوجود، فلا يبقى إذن إلاّ طريق الفنّ. يسائل هيدغر ماهية الفن وأصله، قصد تحديد إذا لم يكن الوجود متمظهرا بصورة أفضل في الفن، يتعلّق الأمر إذن برؤية أنطولوجية.

عند غادامير المسألة متعلّقة أيضا بنقد المقاربة الاستتيقية، لكن غايته ليست تحديد سؤال الفن، أو بالأحرى سؤال الفن ليس غاية بالنسبة له، بل إنّ اهتمامه ينصبّ على نتائج مثل هذا التحديد، ذلك أن مشروعه يرتبط بتبرير تجربة الحقيقة خارج البنى المفروضة من طرف علوم الطبيعة، وإعطائها المشروعية في مجال علوم الروح. هذه الطريقة تهدف إلى إثبات أن الحقيقة يمكن بلوغها في التجربة التي يمكن القيام بها أمام عمل فنّي، وهذا ما يتناوله في القسم الأول من "الحقيقة والمنهج"، لكن إذا كانت ثمّة حقيقة في الفن، فهذا يستلزم إعادة تحديد مجال الحقيقة ذاته، وبالارتكاز على هذه الفكرة يحاول في الجزء الثاني من المؤلّف إثبات أن الحقيقة تتجلّى أيضا في علوم الرّوح، من هنا يتضح الاختلاف بين الرؤيتين، فرؤية هيدغر تعتبر الفن غاية، بينما ينظر إليه غادامير باعتباره وسيلة، وهنا نتساءل: ما هي نتائج هذا التباين في المقصد والغاية؟.

لنركّز على مسألة الحقيقة ومن ورائها تلك المتعلّقة بالوجود، فالحقيقة تدرك عند هيدغر كانكشاف وظهور ولا تحجّب Dévoilement. في "الوجود والزمان" الذي يتعرّض فيه هيدغر إلى هدم التصوّر التقليدي للحقيقة، يحدّدها باعتبارها Aletheia. لكن ماذا يظهر العمل الفني ؟ مثال لوحة الحذاء للفنان "فان غوغVan Gogh(1853-1890) يوضّح هذه المسألة. في نظر هيدغر العمل الفني هو نمط وجود أداة الظهور للانكشاف، أمام الأداة الممثّلة، وجودها الخالص هو المعطى للظهور، نقيّ من كلّ "ضجيج" متطفّل، من كلّ علاقات الدلالة التي نقيمها معه في الحياة اليومية، أي أنّه غير مدرك من قبل الدازاين في إطار نمط الوجود اليومي (الوجود الأداة) الذي هو القلق Angoisse، كما نتمكّن من خلاله الدخول إلى المحيط Umwelt، يقول هيدغر " من الفتحة المظلمة المطلّة من داخل الحذاء تحملق خطوات الفلاّح المتعبة، وفي جلده نجد غنى الأرض، وفي نعله تلوح الوحدة في طريق الحقل عندما يجنح اللّيل، فنحن من خلاله نكاد ننصت إلى النداء الصامت للأرض، هذه الأداة تنتمي إلى الأرض ويحميها عالم الفلاّح ...وبذلك تتّضح السمة الأداتية للأداة، لا عن طريق ملاحظة الاستخدام الفعلي للحذاء، وإنّما من خلال تأمّلنا لوحة فان غوغ...فاللّوحة تتكلّم "(صفاء عبد السلام جعفر، 2000، ص62)، ما هو معطى هنا حسب هيدغر هو عالم الفلاّح كجزء من "الأرض"، انتماء الحذاء إلى حياته وتاريخه وشقائه هو الذي يحقّق وظيفته. ما تظهره اللّوحة هو حقيقة الأداة في علاقتها بالعالم، الموجود ينفتح في وجوده، يعود إلى نفسه تاريخيا(هانز جورج غادامير، 2007، ص227)، حجاج هيدغر هنا هو أن المظهر في اللّوحة هو مجرّد صورة لزوج حذاء، لكن المظهر ينقلب، فبدون اللّوحة الوجود الأداة لا يعطى للظهور، ومعنى ذلك أن الفكر ينصت إلى العمل الفني، وبالتالي ليس الفكر هو الذي يحدّد وجود العمل، بل العمل هو الذي يسمح له باكتشاف الوجود الأداة، لذا فإنّ للعمل الفني حمولة أنطولوجية.

العمل الفني إذن يفتح عالما، وهو بذلك حد Evénement مؤسّس يحملنا إلى مكان التأسيس هذا، إنه يعيد إخراج الأرض، الحجر الذي بني عليه، وهذا المجموع الذي يحضر يسمّيه هيدغر "أرض" Terre، العمل يقيم عالما انطلاقا من أرض، وهذا العالم يقود إلى الحضور، ولكن حضور كشيء ينسحب، يتقدّم ويعطى كشيء مغلق على ذاته. وفعّالية العمل تكمن في هذه المعركة بين العالم والأرض، إنها ارتقاء للحقيقة، لأن الحقيقة هنا نزاع، فهي حدث وكشف. الوجود إذن هو ما ينسحب، إنه العمق الذي يطفو منه الموجود " العمل الفني يجعلنا نرى "حقيقة" الحذاء والسمة الأدواتية للأداة تصل إلى وضوحها الحقيقي من خلال العمل الفني ومن خلاله فحسب...لوحة فان غوغ كشف عن ماهية الأداة...وهذا الكشف يسمّى عند اليونان أليثيا Aletheia ...وإذا ما حدث في العمل الفني كشف عن موجود ما، كشف عمّا يكون، وكيف يكون، فإن ذلك يعدّ بمثابة حدث، وهذا الحدث يعبّر عن الحقيقة"(هانز جورج غادامير، 2007، ص65).

أمّا بالنسبة لغادامير فإن رؤيته وإن كانت تندرج ضمن نفس السياق، إلاّ أنه متميّز في طرحه، في نقده لقدرة الاستتيقا على الإحاطة بالعمل الفني في فرديته الخاصة، وبعد إبرازه أسباب قصور هذه الرؤية يطرح رؤيته ونظرته لهذه التجربة. في مقابل النزعة الذاتية الاستتيقية التي تعود في

نظره إلى الايديولوجيا الاسمية للعلم الحديث يعتبر التجربة الفنية تجربة وجود، والذاتية ليس لها سوى دور ثانوي، فمن يقوم بتجربة جمالية "مأخوذ" بها على الطريقة التي تأخذنا بها اللّعبة. فعبر مفتاح اللّعبة يمكن ملاقاة العمل الفني، إذ اللّعبة تتميّز باستقلالها عن اللاّعبين، واللاّعب يؤخذ في اللّعبة حسب قواعدها، فاللّعبة هي التي تلعب Jouer c'est être jouer وعلى اللاّعب أن يفقد ذاته في اللّعبة، وأن تؤخذ بجدّية وهذا ينتمي إلى ماهية اللّعبة ولا يرتبط بوعي اللاّعب(هانز جورج غادامير، 2007، ص175).

اللعبة تمكّن من الانفتاح على واقع مستقلّ عن اللاّعبين، ونفس المسار يتمّ تفعيله في تجربة الفن، اللّعبة مثل الفن تتألّف من تمثيل Représentation، عالم ينفتح، واقع، كلّية مغلقة على ذاتها تفرض نفسها بكلّ قوّة وهذا ما يسمّيه غادامير بالتحويل بالعمل Transformation en œuvre، أي تغيير الحالة التي يلحقها الفن بالواقع، بخلاف ما يدّعيه علم الجمال من أن الفن يجرّدنا عن الواقع وينقلنا إلى عالم خيالي. العمل الفني يفصلنا لكي يعيد إدماجنا. الواقع في الفن ينقل إلى ما وراء ذاته، وهنا نلمس رنّة هيدغيرية. العمل الفني ليس مجرّد موضوع للمتعة الجمالية، إنّه عرض تمّ نقله إلى صورة لحقيقة الوجود بوصفه حدثا(عادل مصطفى، 2003، ص206).

وقصد إظهار وفق أي نموذج يتجلّى الواقع في العمل الفني، يقترح غادامير إعادة تعريف لمفهوم المحاكاة Mimesis، إذ من المعروف أن هذا المفهوم يحمل حمولة سلبية في التصوّر الأفلاطوني، حيث يشير إلى ما هو ناقص من حيث درجة الوجود، صورة الصورة، مجرّد نسخة(الفن محاكاة المحاكاة)، وغادامير يقلب هذا المنظور، فالمحاكاة في العمل الفني تجلب الواقع إلى الحضور(حضور الممثّل)، ومن هنا تكون تجربة الفن تجربة معرفة، بالمعنى الذي يكون فيه تعرّفا، إذ يقول:"لكن مفهوم المحاكاة يمكن أن يستخدم لوصف لعبة الفن إذا ما تذكّر المرء فقط المضمون المعرفي للمحاكاة، فالشيء يعرض هناك وهذه هي القضية المركزية في المحاكاة، فعندما يحاكي شخص ما شيئا، فإنّه يتيح لما يعرفه أن يوجد، وأن يوجد على النحو الذي عرفه به"(هانز جورج غادامير، 2007، ص186)، في العمل الفني نقف على ما هو ممثّل بعيدا عمّا هو عرضي، لا يتعلّق الأمر بمجرّد نقل للواقع باتّجاه إعادة إنتاجه، بل بالتعرّف، بمعرفة من جديد، وبالتالي معرفة أفضل "المحاكاة والتمثيل ليسا مجرّد تكرار، نسخة Copie إنّما هم معرفة للجوهر"(هانز جورج غادامير، 2007، ص188).

غادامير يعيد هنا تأويل النظرية الأفلاطونية للتذكّر مبيّنا أن الشيء لكي يظهر كما هو في الواقع، يجب أن يعرف من خلال إخراجه إلى النور بواسطة اللوغوس، فالعمل الفني يحملنا نحو إدراك الماهية، وبهذا المعنى يكتسب الواقع زيادة وجود (Jean Grondin, Surcroit d'être 2008 ,P52).

يبدو إذن أن الفن معرفة إضافية للواقع، ومن هذا الجانب يعتبر ارتقاء للحقيقة، العمل يتقدّم بكلّ استقلالية، يصبح تجربة أنطولوجية، وهنا تقارب في الحقل الاصطلاحي مع هيدغر، ففي العلاقات اليومية مع العالم، انشغالاتنا واهتماماتنا، علاقاتنا الأداتية اتجاهه، معنى الأشياء ذاته يتّجه نحو الغياب، ما يقوم به الفن هو أن يضعنا أمام حضور الموجودات، وهو ما يكسب "العمل

الفني" حمولة أنطولوجية للواقع الذي يمثّله، وهذا عبر فعل المحاكاة، وعند هذه النقطة يتقارب معجم غادامير مع معجم هيدغر (العالم، الانفتاح، العرض)، وفي الحالتين يتعلّق الأمر بتجربة أنطولوجية حاملة للحقيقة. لكن ما هو قانون الوجود عند غادامير؟ الوجود يلتمس خاصة في عبارة "زيادة وجود" وما طبيعة الحقيقة عنده ؟ وما علاقتها بالوجود؟، لقد لاحظنا أن الوجود بالنسبة لهيدغر هو العمق السرّي الذي تصدر عنه كلّ الموجودات، وحتى نتمثّل هذا المصطلح أكثر، نشير إلى أن العمل كما يقول هيدغر "يجلب الأرض" استخدام مصطلح الأرض هنا استعارة بالمعنى الذي تكون فيه الأرض، مثل المادة، تفرض نفس السمات مثلها مثل الوجود، فهي تمتلك سمكا غير قابل للاختراق رغم أنها معطاة للنظر، الوجود بهذا المعنى يسمح بانفتاح الموجود، ولكنه غير منفصل عن البعد ألانسحابي، إنّه احتياط يغرف منه الانكشاف، إنّه الأولي لكلّ ظهور، والأرض مثل الوجود تمتلك هذا البعد الغامض والمنسحب، شرط كلّ انبثاق. وخطأ الميتافيزيقا يكمن في تناولها الموجود كموضوع وليس الوجود الذي هو أوّلي. هذا بالنسبة لهيدغر أمّا غادامير فيحتفظ بالتصوّر الكلاسيكي للوجود، إذ الوجود عنده هو ما يوجد بعيدا عن كلّ منظور Perspective للانسحاب أو الاحتياط، ولهذا يمكن نعته بأنه واقعي أنطولوجي، وهو يظلّ هنا قريب من التقليد الميتافيزيقي منه إلى هيدغر، ثمّ إنه إذا كان هيدغر يبحث عن الحقيقي في السابق لكلّ ظهور، فإن غادامير يعتبر أن الحقيقة حاضرة في الواقع بصورة غامضة(مشوّشة) فيما يسميه هيدغر الموجود L'étant وهو ما تبرّره محاضرته المعنونة ب "تجلّي الجميل" التي تدلّ على معنى الظهور والتواصل المتجدّد دوما للحقيقة أو للجمال في الواقع الإنساني، فميزة العمل الفني هي عزل موضوع عن أعراض الواقع قصد تقديمه في شكل حقيقة زائدة، فالعمل هنا له أهمية معرفية.

خاتمة: نستنتج مما سبق عرضه أن رؤية غادامير تتقاطع مع تصور هيدغر في:

-الارتكاز على الطريقة الفينومينولوجية مدعومة بمقاربة هرمينوطيقية.

-التماثل من حيث الطريقة، تاريخ وأركيولوجيا المفاهيم.

-في موضوع الفن يلتقيان في نقد الاستتيقا، أي نقد معيارية التمايز الجمالي، حيث الفصل المصطنع بين الذات والموضوع، كما يلتقيان في اعتبارهما أن الإنسان لم يعد في مشهد الحقيقة هو الفاعل الحقيقي، بل الحقيقة ذاتها في تجلّيها من خلال وجود الإنسان هي الفاعل الحقيقي.

ومع ذلك "الحقيقة والمنهج" و "أصل العمل الفني" ليست لهما نفس الغاية، فبينما يطرح هيدغر مسألة تجديد سؤال الفن، ويرى في العمل الفني أسلوب مفضّل لولوج عالم الوجود، نجد غادامير يعيد النظر في الاستتيقا التقليدية ويطرح رؤية متناسقة للفن قصد التأسيس لعلوم الروح (العلوم الإنسانية) كطريق للمعرفة وبلوغ الحقيقة، فغادامير أعاد امتلاك مفاهيم معلّمه حول الحقيقة والوجود، إن حضور هيدغر ذاته هو الذي يشارك في حجبه وإخفائه.

قائمة المراجع:

1.بول ريكور(2001)، من النصّ إلى الفعل. أبحاث في التأويل، ترجمة محمد برادة، حسان بورقية، ط1 عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، مصر.

.2جان غراندن(2006)، المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا ترجمة عمر مهيبل، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر.

3.جمال محمد أحمد سليمان(2009)، هيدغر، الوجود والموجود، دار التنوير، بيروت، لبنان.
4.صفاء عبد السلام جعفر(2000)، هرمينوطيقا "الأصل في العمل الفني" دراسة في الأنطولوجيا المعاصرة، منشأة المعارف الإسكندرية، مصر.
5.طه عبد الرحمن(1999)، فقه الفلسفة 2، القول الفلسفي، كتاب المفهوم والتأثيل، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.
6.عادل مصطفى(2007)، فهم الفهم، مدخل إلى الهرمينوطيقا، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر.
7.هانز جورج غادامير(2007)، الحقيقة والمنهج، ترجمة حسن ناظم،علي حاكم صالح، ط1، دار أويا للطباعة والنشر، طرابلس، ليبيا.
83هانز جورج غادامير(2007)، طرق هيدغر، ترجمة حسن ناظم، علي حاكم صالح، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان.
9.Alain Boutot(1995), Heidegger, Que Sais Je ? , 3em édition, Presse universitaire de France ,Paris ,France.
10.Jean Grondin(2008), L'herméneutique (Que sais je ?) , 2em édition, Presse universitaire de France, Paris, France .
11.Julien Peronnet(2010), Gadamer, Heidegger et L'œuvre d'art ,Revue Philosophique Spater Heidegger . https://www.revue-klesis.org/pdf/4-J-Peronnet.pdf
12.Martin Heidegger(2005),être et temps, Traduction Emmanuel Martineau. Edition numérique.