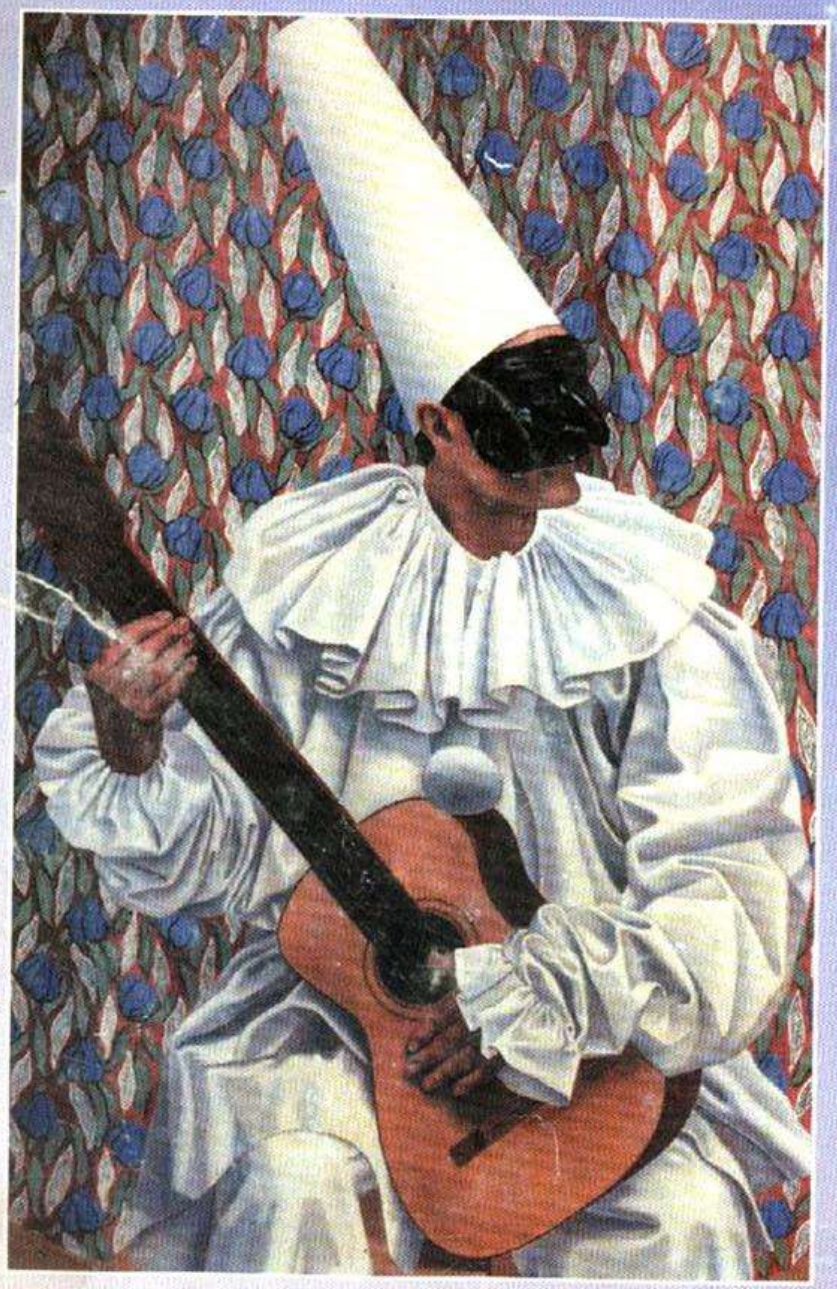
أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

# الفن المعاصر

مجلة فصلية متخصصة تترجم الجديد فى الفنون المعاصرة والثقافة

*CONTEMPORARY ART MAGAZINE- REVUE D'ART CONTEMPORAIN*



**دوجلاس كيلنر**
المشقفون والتكنولوچيا الجديدة
**دونالد جاردنر**
اعادة إختراع الوجه الانسانى فى المسرح
**جيكوب وامبرج**
إبداع فن تصوير المنظر
**جولى فان كامب**
الإنسانيات ونقد الرقص
**جون ر. كوفاتش**
تفكيك الثنائية الموسيقية
**جورج بالوندييه**
ثراء الثقافات الشعبية
**مايك بيكوف**
نهايه الفلسفة وازدهار الافلام
**الياندرو باريكو**
نص مسرحية العازف والبحر

العدد الثانى - خريف ٢٠٠٠

لوحة "بييرو العازف" (١٩٢٤) للفنان چنيو سيڤيريني (١٨٨٣ - ١٩٦٦)

# الفن المعاصر

مجلة علمية محكمة

تصدرها أكاديمية الفنون

رئيس التحرير أ . د. فوزى فهمى

مدير التحرير د . وائل غالى

سكرتارية التحرير د . محمد مهران

عادل عبد الحميد

هشام عبد العزيز

## مستشارو التحرير

أ . د . سمحة الخولى

أ . سعد أردش

أ . توفيق صالح

أ . د. نبيل راغب

أ . د. رتيبة الحفنى

أ . د. صلاح قنصوة

أ. صفوت كمال

## هيئة التحرير

أعضاء هيئة التدريس لأقسام اللغات بمركز اللغات والترجمة بالأكاديمية

## المحتويات


* كلمة التحرير ٦

### مسرح

* إعادة قراءة مسرح أ. آرتو، ت: أ. د. نبيل راغب، مراجعة: أ. د. محمد عنانى ١١

* إعادة اختراع الوجه الإنسانى، ت: د. سحر فراج، مراجعة: د. سامى صلاح ٣٩

* عن المسرح والحقيقة، ت: أ. د. أمين الرباط، مراجعة: أ. د. عبد الحميد حسين ٧٥

### سينما

* دولوز والسينما، ت: د. محمد لطفى نوفل، مراجعة: أ د. يحيى عزمى ١١٩

* نهاية الفلسفة والسينما، ت: د. محمد السيد، مراجعة: أ د. هشام أبو النصر ١٥٣

### موسيقى

* التعقيد الموسيقى، ت: أ. د. حمادة إبراهيم، مراجعة: أ د. مارسيل متى ١٩٥

* تفكيك الثنائية فى الموسيقى، ت: محمد الجندى، مراجعة: د. عزة مدين ٢٠٩

### رقص

* حركة الكتابة وكلمات الرقص، ت: هبة نبيل، مراجعة أ. كريمة منصور ٢٢٧

* الإنسانيات ونقد الرقص، ت: أ. د. نهاد صليحة، مراجعة أ. د. ماجدة عز ٢٤٧

### فنون شعبية

* تقاليد إحدى أسر فرجينيا، ت: د. سمية مظلوم، مراجعة: أ. صفوت كمال ٢٩٥

* ثـراء الثقـافـات الشعبيـة، ت: سها يحيى نجم، مـراجعة أ. د. محمد الجوهرى ٣٢٧

## فن تشكيلى

* ابداع فـن تصوير المنظـر، ت: سـالـى محمد إمام، مـراجعة: أحمد فؤاد سليم ٣٤٥

* فـلـسـفـة اللـون، ت: د. فـيـفـى فـريد، مـراجـعـة: أ. د. أحمد إبراهيم ٣٧٣

## النظرية النقدية

* مـن البنيـة إلـى البلاغـة، ت: د. خـالد سـالـم، مـراجعـة: د. حسن عطية ٣٨٥

* أشـبـاح الـنـقـد، ت: أ. د. شـاكـر عـبـد الحميد، مراجعة: أ.د. نبيل راغب ٣٩٩

## النظرية الثقافية

* المثقفون والتكنولوجيا الجديدة، ت: سـامـح فـكـرى، مراجعة: سامى خشبة ٤٤٧

* الـحـوار الأوروبى، ت: د. حـامـد غانـم، مـراجـعـة: أ. د. باهـر الجـوهـرى ٤٩٣

* السـيـاسـة الحضاريـة، ت: د. سهير الجمل، مراجـعـة: أ. د. حمادة إبراهيم ٥٠٥

## الإبداع

* الـعـازف والبـحـر، ت: أمـانـى فـوزى حبشـى، مـراجعـة: أ. سعد أردش ٥٢١

## مصطلحات

*ثقافة التعليم، ت:سامح فكرى ت: محمد الجندى، مراجعة: أ. د. صلاح قنصوه ٥٧٣

# كلمة التحرير

صدر العدد الأول من "مجلة الفن المعاصر" كمجلة أكاديمية متخصصة تترجم الجديد فى الفنون والثقافة فى صيف عام ٢٠٠٠ ، فإذ بها تنفذ بعد صدورها بوقت وجيز، وسجل النقاد أن صدورها علامة لافتة فى الحركة الفنية والفكرية للتعريف بعلوم وتيارات الفنون الرفيعة عالميًا.

وأسرة المجلة تتقدم بشكرها للترحيب الذى أبداه قطاع عريض من المثقفين والمبدعين والنقاد والمهتمين بشئون الفن في الوسط الثقافى المصرى بصدور المجلة ، كما تذكر لهم بالتقدير العميق تعاونهم مع أسرة المجلة فى أداء رسالتها من خلال التنبيه الرفيع إلى اقتراحات وملاحظات وآراء طيبة تستهدف تطويرها، مثل اقتراح نقد ومحاورة الباحثين العالميين - نحاول وفق صيغة أولية أن نحققه إبتداء من هذا العدد ، ونطمح إلى الإستكمال بصيغة أفضل فى العدد القادم - وأيضًا اقتراح نشر مختلف الإبداعات الأجنبية إلى جانب الدراسات - بدأنا بالفعل فى إصدارنا الثانى تحقيق هذا الإقتراح - ثم طلب الكثيرون تحويلها من مجلة فصلية إلى شهرية حتى يتواصل القارىء مع الثقافة العالمية بشكل أقرب زمنيًا ، وهو ما يحتاج إلى جهود ضخمة ، لانخشاها ولا نجتنبها لأننا نؤمن أن ما يشق مولده يشق موته أيضًا ، ولأننا منذ صدور العدد الأول حرصنا على أن نحلم مع القراء الجادين والدارسين بأن تكون المجلة فى المستقبل

مرجعًا ومصدرًا لمن يسعى وراء التحليل الجديد والبحث الجاد فى الفنون والثقافة وباتصال فورى ودون إنقطاع زمنى يفتقد العزلة وعندئذ يستحيل الحوار، إن المجلة تدرك مسئوليتها وتحاول أن تشارك فى سد فراغ هائل فى البحث العلمى فى الفنون والثقافة فى مصر بترجمة البحوث العالمية والدراسات الأجنبية والمقالات المتعمقة من مختلف أرجاء المعمورة ومن مختلف لغات الأرض، وتدرك مسئوليتها، وتدرك كذلك أنها ليست وحدها ولن تكون وحدها، لكنها ستسعى دائمًا لأن تستنفر كل إمكاناتها لتوسع فضاء الفكر كى لا يُلجم العقل ويبقى حبيسًا ففى ذلك الخطر كل الخطر ، إذ الثقافة التى تتكفىء على نفسها تموت.

**التحرير**

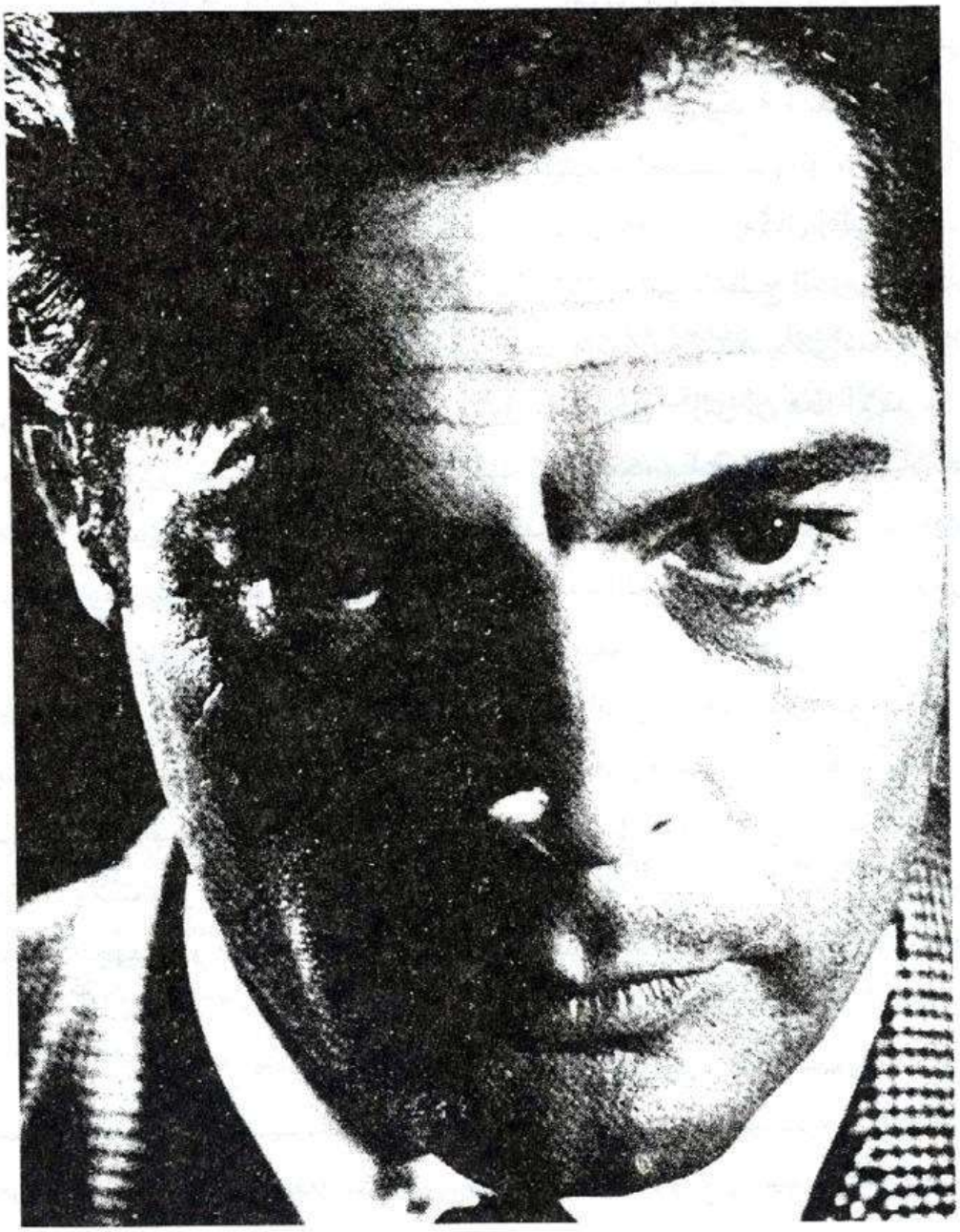
# العربية الحبيسة *

وهذا مصدر من مصادر العربية لم ينشأ فى أرضها ابتداء ، وإنما وفد إليها بحكم التأثير والتأثر بين اللغات ، فلم تكن العربية حبيسة منعزلة فى هذه الجزيرة ، وإنما كان للمجتمع المكى رحلة الشتاء والصيف إلى اليمن والشام ، وكانت القبائل الشرقية على صلة وثيقة بالعراق وفارس ، وكان إقليم ميسان مكان البصرة الحالية ملتقى السفن التواجر الآتية إلى الخليج العربى ، وكانت القبائل التى سكنت البحرين وعمان على صلة دائمة به وتذهب فى سعيها إليه حتى ذهب بلينوس - فى وسط القرن الأول المسيحى - إلى أن هذا الإقليم كان خاضعًا لبعض القبائل العربية ، وكذلك كان يحكمها قبائل من عمان حين أخضعها أردشير لحكمه فى القرن الثالث الميلادى ، وفى حديث للمثنى بن حارثة الشيبانى وهو يهيىء رجاله للحرب يشير إلى صلة العرب بهذا الإقليم وبما وراءه من حدوده الشرقية فيقول : "أيها الناس لا يعظمن عليكم هذا الوجه فإنا قد تبحبحنا ريف فارس ، وغلبناهم على خير شقى السواد ، وشاطرناهم ونلنا منهم واجترأ من قبلنا عليهم" كما أن الفرس والأحباش وصلوا إلى اليمن والحجاز غازين هذه البلاد . ولا يمكن أن تمر هذه الصلات دون أن تترك أثرها فى اللغة... ولانتشار اللغة الدخيلة ، أو ترك بصماتها أسباب ، قد يكون من بينها تخفيف الجهد ، أو التطرف ، أو الحاجة إلى ألفاظ لا تستطيع البيئة الوفاء بها.

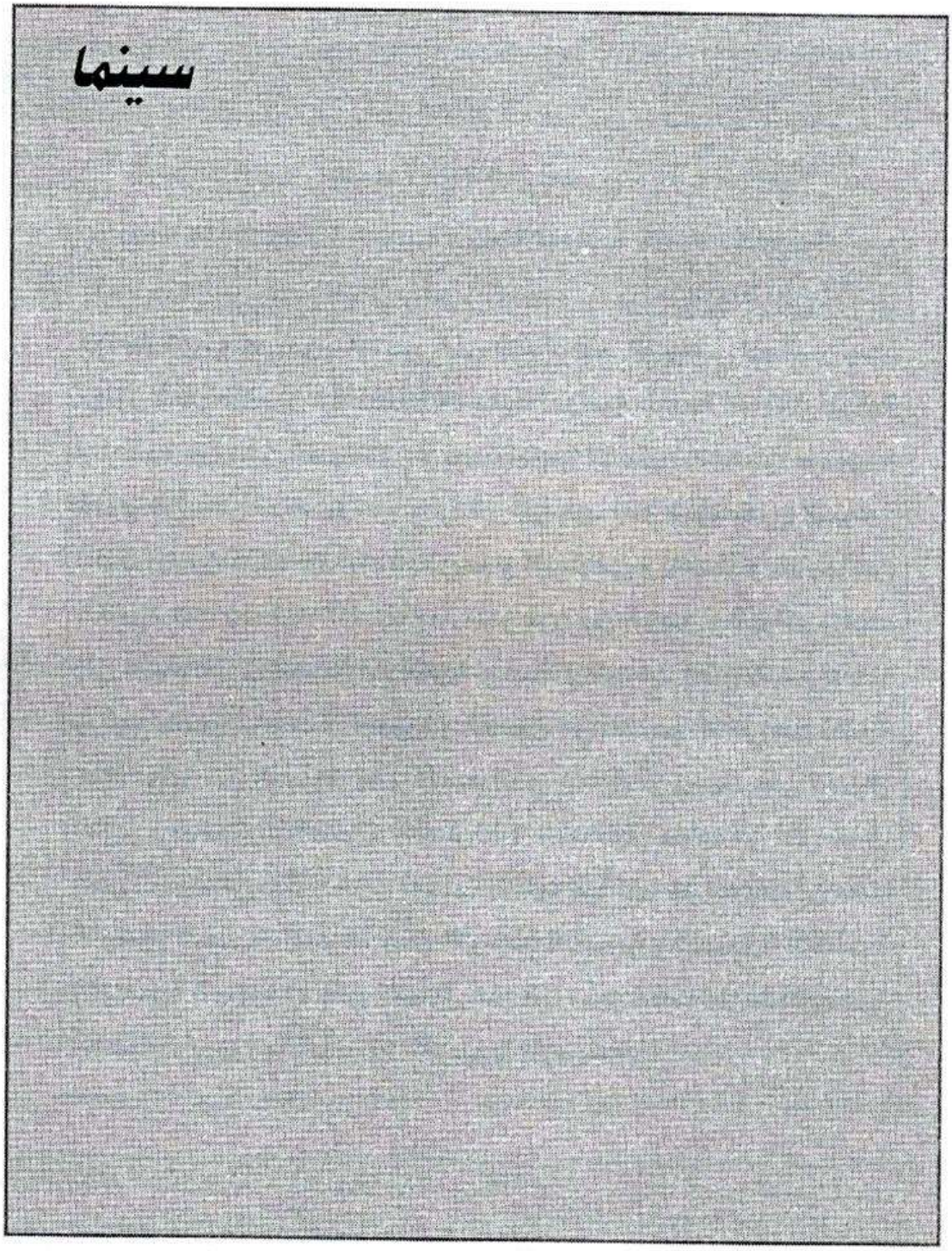
**د . عبد الحميد الشلقانى**

---

* من كتاب : د . عبد الحميد الشلقانى ، مصادر اللغة ، طرابلس ، ليبيا ، ط١ ، ١٩٧٧ ، ص٥٢٩ - ٥٣٠ .



الفنان الإيطالي مرتشيللو مستروياني


سينما

نقدم هنا للترجمة العربية الكاملة لدراسة "توماس كارل وال" عن "الصورة-الزمان : جيل دولوز، السينما، وربما اللغة" في الأصل الإنجليزي. و هي دراسة تدور على فتح الناقد الفرنسي المعاصر جيل دولوز لأفق علامى semioticsجديد لدراسة طبيعة العلاقة المركبة والمعقدة بين الفن السينمائي و بين صناعة التصورات ضمن موسوعة كبرى في نظرية الصورة و الحركة و الزمان. وهو فيما يقرن السينما بالفكر يقرن كذلك السينما بالرسم و الموسيقى و المعمار و غيرها من الفنون. فقد نضجت السينما بعد نحو قرن من الزمان و التراكم و أدت إلى توليد ذاتي لتصورات فكرية عامة. و البحث الذي نقدم له هنا يراجع بصورة خاصة الصورة و الزمان، أيّ القسم الثاني من نظرية جيل دولوز عن الصورة. وهو القسم الذي يحاول أن يجيب على السؤال التالي : كيف تولد الصورة-الزمان؟ ولا شك أنها نشأت في أفق تحول الفن السينمائي بعد الحرب العالمية الثانية كما أنها نشأت بعد أن حلت الأوضاع الحسية-المحركة محل الأوضاع البصرية و الصوتية الخالصة (الواقعية الجديدة). لكن التحول كان قد سبق نفسه من خلال صيغ مختلفة : أورزو، مانكييفيك، الكوميديا الموسيقية.

# ملتقى الثقافتين *

كثيرًا ما يلمح فى الألفاظ المعربة أنها تدل على منازع اجتماعية وراء دلالتها على معانيها اللغوية الدالة عليها بالوضع . ويظهر هذا بنوع خاص فى الكلمات التى اقتبسها العرب من جيرانهم الفرس . فإن العرب كانوا أكثر اختلاطًا بالفرس من غير الفرس ، ومصالحهم السياسية والقبلية ومرافقهم الاقتصادية والمعاشية أعظم اشتباكًا ، وأشد احتباكًا . وقد كانت المدائن عاصمة فارس والحيرة عاصمة العرب منتجع الفريقين، وملتقى العقليتين أو الثقافتين (إذا صح هذا التعبير) وكان لعرب الجاهلية ثقافة يعتد بها . ففى تينك الحاضرتين وغيرهما من قرى الحدود ودساكرها كان الفرس والعرب يتقارضون الكلمات والعادات مثلما كانوا يتقاضون السلع وضروب البياعات وذلك بالقدر الذى تطيقه حالة عرب الجاهلية يومئذ ويتحمله محيطهم . نزور مدينة الحيرة عاصمة العرب فى ذلك العهد ، ونجول فى ساحاتها وأرباضها فنرى هنا وفودًا من العرب عقلوا أباعرهم ، ولاثوا عمائمهم ، وتنكبوا قسيهم ، ومشوا الخيلاء بمطارف الخز ، وبرود اليمن ، وهم سمر صلع مسترسلو اللحى ، شم الأنوف من الطراز الأول . ونرى هناك نساء من النصارى يرفلن فى الدمقس وفى الحرير ، يتراكضن إلى الكنيسة ليسمعن قداسًا يقوم به حاثليقها(صبر يشوع) . وبجانبهن على برازيق الطريق أسراب من أولادهن يهرولون إلى الكتاتيب يحملون الدفاتر والألواح ، وفى أعناقهم أمهاتهم صلبان الفضة والذهب ، وفى أرجلهم النعال من جلد (الأرندج) وهو الجلد الأسود أو المدهون بالدهان الأسود (البويا).

**العلامة عبد القادر بن مصطفى المغربى**

---

* من كتاب : عبد القادر بن مصطفى المغربى ، الاشتقاق والتعريب ، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٤٧ ، ص ٨٦ .

وصلت الفلسفة الآن إلى نهايتها. وبدأت السينما تحتل مكانها . ويبدو الأمر مفيدًا لو بدأنا بنظرة شاملة على المشروع البحثى الذى نقدم له هنا تحت عنوان "نهاية الفلسفة وصعود الأفلام" لمؤلفه مايكل بيسكوف ويستخدم الباحث وصف الفيلسوف الألمانى مارتن هيدجر Martin Heidegger عن نهاية الفلسفة وكذلك المخرج السينمائى ويم ويندرز Wenders كمثال عن إحلال السينما محل الفلسفة . وقد استخدم الباحث طريقًا يتكون من ست نقاط : (١) التعريف بمارتن هيدجر. (٢)العريف بويم ويندرز . (٣)عناصر المزج والتداخل بين "هيدجر" و"يندرز" . (٤) التعريف العلمى لـ "ما وراء الطبيعة" . (٥)التغلب على ما وراء الطبيعة Metaphysics. (٦) وظيفة السكنى . فإننا نقضى جزءًا كبيرًا من حياتنا تحيط بنا الصور الفوتوغرافية المتحركة . فنحن نجد حولنا شكلا بصريًا سمعيًا والذى شكل بداية فى السينما وأصبح العملة الشائعة فى التليفزيون الحديث . ومن الناحية المادية والمعنوية فإن هذه الصور لها تأثير ذو شكل معين على حياتنا . ويبذل قليل من الناس جهدًا لكى يفكروا مليًا فى الفيلم، معتقدين أن الأفلام بمفردها هى وسيلة تسلية محبوبة. ومهمة الباحث كما يراها هو نفسه هى النظر إلى الأفلام من منظور جاد كما هى الحال مع الفكر والفن . وأريد أن نفكر فى كيفية تفكيرنا فى الأفلام . كما أنه يريد استكشاف كيف أن الأفلام لديها القدرة على مخاطبة بعض الموضوعات الرئيسية التى مازالت تتصارع معها الفلسفة لعدة قرون ، وتتضح هذه الأسئلة بأساليب جديدة أمام بلايين الناس المتعاملين مع هذه التكنولوجيا. وكمثال على مقدرة الفيلم لأداء دور الفلسفة ، يلقى الباحث نظرة على "أجنحة الرغبة" التى كتبها ويم ويندرز (١٩٨٧) وهى قصة تحكى عن ملاك يرفرف على برلين التى قررت أن تكون مهلكة . وقد جهز الفيلسوف الألمانى، مارتن هيدجر (١٨٨٩- ١٩٧٦) مسرح الفلسفة فى القرن السابق ، وهو يصف رؤيته لاكتمالها بالمعنى التقليدى وما يراه كوظيفة للتفكير فى إيقاظ الفلسفة . وفى كتابات هيدجر المتقدمة ، أستخدم دعوته إلى الفلسفة لكى يبدأ مرة أخرى ويكتسب خبرة وجود الكائنات والتى أطلقت شرارة الفلاسفة الإغريق الأصليين (وظيفة التفكير لديه) وكانت هذه الشرارة نقطة انطلاق للقفز على "أجنحة الرغبة" وقدرتها على الاستجابة إلى هذا التحدى . وقد ينظر إلى ويندرز من زاوية تغلبه على استجابة هيدجر إلى تحديه ، وإقامته وهو شىء ممكن لأنه فيلم .

# نهايه الفلسفة وصعود السينما *

تاليف : مايكل بيسكوف ترجمة : د. محمد السيد مراجعة : أ.د. هشام أبو النصر

يحتل مفهوم التكنولوچيا فى فلسفة هيدجر مكانة مهمة . "سوف نتشكك فى التكنولوچيا وفى هذا فإننا نحب أن نجهز علاقة حرة معها . وسوف تكون هذه العلاقة حرة لو أنها فتحت خبراتنا الإنسانية أمام جوهر التكنولوچيا".

**١- التساؤل حول التكنولوچيا**

إننى أريد استخدام مقالة هيدجر "التساؤل بخصوص التكنولوچيا" كوسيلة لوضع إطار لنقاش حول الفيلم. وإننى أرى نقاش هيدجر عن أخطار التكنولوچيا ونعمة الإنقاذ الناشئة عنها كعالم مصغر لفلسفته ككل، وتحول الفكر الذى يرغب فى تطبيقه. ويمكن النظر أيضًا إلى هذا الجزء كعالم مصغر لمشروعى ككل. وسوف أحدد كيفية استخدامى للتكنولوچيا والنظر إلى أخطارها ، وأخيرًا سوف استكشف نعمة الإنقاذ التى يمكن أن تأتى من التكنولوچيا - وفيما بعد سوف أختتم بدائرة مشابهة من التعريف والأخطار والقهر فى ميدان ما وراء الطبيعة مستخدمًا كلاً من هيدجر و**أجنحة الرغبة** لصياغة الموضوع .

---

* هذه ترجمة البحث The End of Philosophy and The Rise of Films لمؤلفه Michael Bischoff المنقول عن شبكة الإنترنت العالمية : http //s Freenet .msp. mn. us / People/ bisch off / thesis . html .

## تعريف التكنولوچيا

يستخدم هيدجر كلمة تكنولوجيا بطرق متعددة . فمن الناحية التاريخية يشير إلى عملية تحويل الجماهير الكبيرة إلى نظام حياتى آلى ميكانيكى فى مجمله التى بدأت فى القرن الثامن عشر ويعطى أمثلة حية مثل محطات الطاقة الهيدروليكية ، ومحطات الرادار والطائرات النفاثة. وهذا موضوع يتعلق باستخدام الأدوات الخارجية كوسيلة نحو الغاية. وبالإضافة إلى ذلك يستخدم هيدجر التكنولوچيا من أجل تعريف طريقة التفكير وطريقة الإباحة . ولا يقتصر تعريف التكنولوچيا هذا على الآلات الخارجية التى نستخدمها ، ولكن له جذوره فى طريقة التفكير التى تعود إلى الإغريق القدماء . وبالنسبة لهيدجر ، فإن التكنولوچيا والميتافيزيقا الغربية يتشابكان ولا يمكن الفصل بينهما . فالتكنولوچيا تنشأ من تراث الميتافيزيقا، وتشير إلى انتهاء الميتافيزيقا .

إن جوهر التكنولوچيا هو فى الأساس وسيلة لإظهار كلية الوجود. وكوسيلة لهذا الكشف ، فهى تتخلل حياة هيدجر - وأكثر من هذا حياتنا نحن - بدرجة لا نستطيع معها اختيار تجنب التكنولوچيا . إن مجىء التكنولوچيا هو شىء مقرر ومحتم طويلا قبل بداية الثورة التكنولوچية فى القرن الثامن عشر .

وعند هيدجر ، فإن التكنولوچيا هى وسيلة لحشد وتحويل مخزون الواقع طبقًا لإرادتنا . فالتكنولوچيا تسهل سيطرتنا على الواقع أكثر من الانفتاح على تجربتها .

ويرى هيدجر ، أن التكنولوچيا فى جوهرها هى امتداد للميتافيزيقا، ولها أساسها فى تاريخ الميتافيزيقا كشكل من أشكال الكشف والإظهار.

**استخدامى للفيلم كتكنولوچيا :**

إن الفيلم هو أحد الوسائل التكنولوچية الأكثر قوة وانتشارًا فى قرننا هذا، وأحد الأشكال الفنية الشعبية الأكثر تكنولوچية . وفى الوسيط السينمائى ، يتقابل الفن والتكنولوچيا، وهذه المواجهة والتعاون يفجران علاقة رائعة أريد استكشافها . وتتصل إشارة هيدجر الوحيدة إلى تقنية التعبير الفنى للفيلم فى "التساؤل المتعلق بالتكنولوچيا" تتصل بخطورتها وتأثيرها السلبى . إنها تحذير ضد التأثير المخدر علينا بسبب تكاثر الصور الذى نعيش فيه . ويحذر هيدجر قائلاً إننا لم نسمع بعد ، نحن الذين سمعهم ورؤيتهم يضعفان من خلال الراديو والفيلم تحت سيطرة التكنولوچيا" . وهذا التكاثر للصور والأصوات ، والذى قد تضاعف مرات عديدة فى الخمس وأربعين عامًا منذ أن كتب هيدجر المقالة ، يجعل الأمر سهلاً جدًا على أى فرد أن يخسر نفسه فى الشهرة والكلام العقيم . ونتيجة لذلك ، يفشل الفرد فى سماع أو رؤية نفسه فى خضم الثرثرة . وبين سد من ال "**سى . إن . إن**"، و**توم كروز**، والإعلانات التليفزيونية المطولة، يصبح من السهل أن يتوه الفرد .

**الخطر فى التكنولوچيا**

ويرى هيدجر أن هذا الخطر لا يقتصر على الناتج التراكمى للصور ولكنه يكمن فى استخدام كل التكنولوچيا بدون قدر مناسب من التساؤل فيما يتعلق بتأثيرها . "إننا نستسلم لها فى أسوأ شكل ممكن عندما ننظر إليها كشىء محايد ، حيث إن هذا المفهوم والذى نحب بشكل خاص إعلان ولائنا له ، يجعل عيوننا معصوبة عن رؤية جوهر التكنولوچيا" .

ويأتى الخطر من حقيقة مؤداها أن الناس لم تعد مجرد مشغولة بعالم الآلة من أجل توفير سبل المعيشة الأساسية مع قدر متواضع من الكماليات . ويتم إغراؤنا حتى يبهرنا

ويستوعبنا تمامًا الكون شديد المطالب للأشياء التى تدرسها وتتعامل معها - التكنولوچيا . وفى هذا العصر الذى يطلق عليه هيدجر (چيستيل) أى احتضان فإن كل شىء حتى الإنسان نفسه يصبح مادة لعملية الإنتاج، ضريبة الإرادة البشرية على- الأشياء بغض النظر عن طبيعة هذه الأشياء الجوهرية . ويرى چيشتيل Gestell الأشياء أساسًا من زاوية علاقاتها بالإرادة البشرية كموضوع لعملية الإنتاج أو ضريبة الذات - مفهوم الشىء فى تبعيته لسبق الامتلاك البشرى . يظهر هذا الحظر عندما تغطى تجليات الكائنات (التكنولوچيا) على الإنسان وكل طرق التجلى الأخرى.

وعلى مدى سنوات عمره شاهد هيدجر بزوغ فجر عصر التكنولوچيا والذى حرر الإنسان من الكثير من قيود بيئته الطبيعية . وقد قهرت تكنولوچيا الاتصال والنقل حدود المسافات المادية بدرجة كبيرة. وأصبحت البشرية أكثر استقلالية عن عالمها الطبيعى وأقل اعتمادًا على قيوده . وقد بدت لهيدجر خطورة الاندماج غير المنعكس لهذه التحديدات فى حياتنا وتفكيرنا اليومى . وبالضبط مثلما أتى الكثير من التحرر مع هذه القوة المتزايدة التى منحتنا إياها التكنولوچيا بالنسبة للحدود الطبيعية ، خسر الإنسان جزءًا من تعريفه كونه بشرًا . ومع هذا الفصل عن الحدود الطبيعية ، يأتى خطر الإنكار والنسيان ، وهو ما يضفى علينا سمة البشر . إن إنكار محدودية الشىء والفردية وكون الشىء فينا هو الخطر الحقيقى للتكنولوچيا . وإلى الدرجة التى تزيد بها التكنولوچيا الوهم بأننا نستطيع الحياة إلى الأبد والتحكم فى كل شىء، نصبح فى خطر من أن نفقد إنسانيتنا.

ويرى هيدجر الخطر المرتبط بالنظرة الحديثة چيستيل ليس فى العلم ولا حتى فى التكنولوچيا ، ولا

حتى فى الآلات ولكن فى الإنسان الذى فقد بصيرته فى الإنسان ويتصرف نحو نفسه ونحو الآخرين كما لو أن الجميع كانوا أشياء لا إنسانية .

وهذا التقزيم والتحقير الإنسانى يمكن رؤيته فى الوفرة الزائدة من الصور ، والمعلومات والتلاعب وهو ما تسهله تكنولوچيا الفيلم والتليفزيون على نطاق واسع . إن ميكنة الاتصال، والتى أخرجت وسائل اتصال للجماهير مثل الراديو والتليفزيون والفيلم قد جعلت من الممكن أن تفقد المناظر الحية والأصوات سياقها وارتباطها مع الوجود الذى نشأت منه.

وكجزء منتج من هذا الإنتاج والتوزيع للصور ، يرى ويم ويندرز صانع الأفلام هذا الخطر يتجسد بوضوح جدًا فى "بلد التكنولوچيا" الولايات المتحدة وفى إحدى أدواتها التكنولوچية الأكثر نفوذًا وهى التليفزيون .

"إن كل تليفزيون هو مركز العالم. وقد أصبح تصورًا محزنًا ، وكذلك أصبحت صورة العالم فكرة محزنة كلما كان هناك أجهزة تليفزيون أكثر. فليسقط التليفزيون."

"لقد كان التليفزيون الأمريكى؛ ذلك السلوك الصاخب جدًا والذى بلا طعم والمتعمد والمزور لهذا النظام من الصور والذى شاهدته أولاً بانبهار وخوف ثم تدريجيًا أصبحت فريسة له . لقد كنت مثل حيوان شله الخوف ، على قارعة الطريق فى الليل وهو يحملق فى أضواء السيارة . وهكذا كنت أحملق فى ذلك الضوء الذى يومض".

إن العدد الكبير من الصور التى تخرج إلى حيز الوجود تخدم ما يراه ويندرز "الفلسفة الأمريكية : التسلية".

**نعمة الإنقاذ**

ولكن حيثما يوجد خطر ، يوجد ما ينقذنا من ذلك الخطر . ولابد أن يأتى الخلاص من حيث يوجد الخطر أو أنه يصبح غير حقيقى . ويبدأ هيدجر

بهذا الاعتراف، ونعمة الإنقاذ عنده "تتضمن أن نضع دائمًا أمام أعيننا الخطر الماحق".

ويعتمد كل شيء على هذا : أننا نفكر مليًا في هذا الشيء الناشيء وأننا في تذكرنا نراقبه ... ومادمنا نمثل التكنولوچيا كآلة ، فإننا نظل مشلولى الإرادة في السيطرة عليها . إننا نضغط على الماضى جوهر التكنولوچيا .

وفى قرننا هذا يواجه الشعراء والفنيون بعضهم الآخر كأشكال متناقضة ، ويدور تفكير هيدجر حول هذه المواجهة . وبالتأكيد فإن الشعراء والفنيين ليسوا كائنات تسقط من الحساب بالتبادل ، ولكن يتم تعميمهم ليمثلوا درجة أكبر من التوتر داخل مجتمع الشعر والتكنولوچيا فى تفكيرنا وتصرفنا .

إن الشاعر السائر فى الغابة يخسر نفسه فى نشوة وجودها ، والغنى يحسب البلدوزرات المطلوبة لتسويتها.

إننا نرى فى الشاعر مثالية احتضان الجمال ، وفى الغنى الاندفاع نحو القوة.

هل تكمن نعمة الإنقاذ فى التكنولوچيا الشعرية ؟ أم فى التصالح بين الشعر والتكنولوچيا ؟

وعندما تنطبق أفكار هيدجر على الصور والتكنولوچيا ، فإن نعمة الإنقاذ تكون فى إضفاء الصفة الشخصية والشعرية للعدد الضخم الشامل من الصور الذى يحيط بنا . وفى الاختيار والتناسب من بين الأعداد الضخمة غير المميزة ، تصبح التكنولوچيا بشرية وذات مغزى وليست آلة التلاعب . ونعمة الإنقاذ فى الاتصال التكنولوچى تكمن فى اللجوء إلى وسيلة تتعدى الآلة المنظمة للمعلومات والإعلانات .

إن ما نحتاجه فى مواجهة خطر التكنولوچيا ليس هو تكنولوچيا جديدة نصلح بها التكنولوچيا القديمة ، أو حتى مأوى لكى نختبىء من التكنولوچيا الموجودة ، ولكن إضفاء

الصفة البشرية على تلك التكنولوچيا التى نعيش بينها ، ونجعل الشكل ذا معنى ومغزى يتسم بالإنسانية ورجع الصدى . إننى أقدم صانع الأفلام. ويم ويندرز وفيلمه ، أجنحة الرغبة كمثال على ما يمكن عمله لإضفاء الصفة البشرية على تكنولوچيا الفيلم.

ومع الانتباه الشديد ، يستطيع الفيلم إنقاذ الصور من العدد الضخم السائب وتكاثر المناظر والأصوات. وبإضفاء الهدوء الذى يجعل فى الإمكان الاستماع إلى الأشياء نفسها ، يستطيع الفيلم أن يجعل الصورة تتكلم والأشياء تظهر .

**٢-التشكك فى القصص (تقديم ويم ويندرز)**

وفى أثناء استخدامى لويندرز كمثال على نعمة الإنقاذ هذه ، يبدو الأمر مفيدًا أن أرسم خطوطًا للعلاقة التى بين ويندرز وبقية العالم السينمائى . فما هى الرابطة بين الاثنين ، وإلى أى مدى يمثل ويندرز صناع الأفلام الآخرين ؟

لقد بدأ ويم ويندرز صنع الأفلام مبكرًا فى السبعينيات كجزء من حركة أطلق عليها السينما الألمانية الجديدة. ومع بداية ويندرز فى صنع الأفلام تمت صناعة عدد كبير من الأفلام فى هوليوود وصدرت إلى ألمانيا حيث كانت تعرض من قبل. وقد كانت الصور التى تملأ المسارح - وتقريبًا ضمير الشعب الألمانى - كانت بدرجة كبيرة تتعلق بأساطير الدفء والثروة والتى رآها ويندرز بعيدة تمامًا عن ألمانيا مابعد الحرب التى ترعرع فيها. وكان ويندرز والسينما الألمانية الجديدة يتطلعان إلى استقلال فريد من نوعه عن هوليوود . ويظهر نظام الاستوديو السينمائى الأمريكى مع بعض الاستثناءات كمثال جيد على الترويج غير الانعكاسى والمنظم لسلعة مثل التكنولوچيا وهو ما حذر منه هيدجر.

ويشرح ويندرز القيود التى جلبتها على نفسها السينما الأمريكية الشعبية.

لقد تخلت عن اكتساب خبرة الأشياء - الحياة - خارج السينما وكنتيجة لذلك فهى غير قادرة على الإشارة إلى أى شىء من هذه الخبرات فى أفلامها . إننى أحكى عن مقابلة صريحة جدًا مع ستيفين سبيلبيرج Steven Speilberg لقد قال إنه يعتقد أنها خسارة كبيرة عليه أن تتكون خبرته الكلية وعالمه تمامًا من خبرة السينما فى طفولته . إنه لاعتراف مدهش ، ولكننى أعتقد أنه سوف يستمر بالرغم من ذلك . ولا أعتقد أنه سوف يفعل أى شىء مخالف لهذا. والمحاولة التى قام بها ويندرز كانت بَدْء صنع الفيلم مرة أخرى ، بعيدًا عن الآلة التجارية. "لقد كان الفيلم الألمانى الجديد محل جدال شديد فى العالم بالنسبة للسينما التى ليست مجرد عمل تجارى ولكن أيضًا شكلاً معبرًا عن شىء ما ليس فقط بالمال ، ولكن أيضًا بالفن".

ومن دواعى السخرية أن يبدأ ويندرز صنع الأفلام فى أوائل السبعينيات فى ألمانيا، ولكنه صنع تقريبًا كل أفلامه فى الخمسة عشر عامًا التالية فى الولايات المتحدة، وقد كانت أمريكا التى ازدراها محل إعجاب عنده . وفى عام ١٩٧٨ عاد إلى ألمانيا واستخدمت اللغة الألمانية للمرة الأولى خلال عقد من الزمان فى الترجمة المباشرة لفيلم **السماء فوق برلين**، ولكنه وزع باللغة الإنجليزية تحت عنوان **أجنحة الرغبة**.

ويعتبر **أجنحة الرغبة** علامة تغيير واضح فى النغمة عند ويندرز . وقد كانت كل أفلام ويندرز الأحد عشر الطوال حتى هذه النقطة تدور حول صعوبة رواية القصص كما كانت تعكس الذات جدًا . ولكن قبيل صنع **أجنحة الرغبة** ، صمم ويندرز على التغلب عمدًا على هذه الإعاقة الذاتية.

إمـا أن أوضح أن رواية القـصـة ممكنة مـرة أخـرى أو أسكت تمامًـا. وهذا هو مـا قررته لنفسى فى فيلمى التاليين . أحاول مع رواية تفترض بثقة وعاطفة وجود علاقة بين لغة الفيلم والحياة وليس هناك مشكلة فى تحديد علاقة القصة بطريقة روايتها .... ولا أترك أى شىء للمشاهد العظيمة فى مكتب الصندوق ، ولكن أستمر بثقة تامة وأروى القصص.

**٣- عناصرالمزج بين ويندرز وهيدجر وتداخلهما**

ونحن الجمهور دائمًا وفى كل مكان ننظر إلى كل شىء من لاشىء هكذا يقول ريلك Rilke فى المرثاة الثامنة.

إن كلاً من هيدجر وويندرز مولعان بالإشـارة إلى رينر ريلك ، وفى هذا الجزء أعتقد أن ريلك يصوغ رابطة أساسية بين مشروعات كل من الرجلين. فكلاهما يتطلع إلى افتتاحية جديدة على التساؤل والخبرة المتعلقين بكوننا (أحياء) .

وحتى يكون هيدجر مخلصًا للطريق الذى اختار أن يسير فيه وهو التساؤل حول الوجود ، فقد اضطر لتعلم طريقة جديدة فى الكلام والتفكير - من "الداخل" من "خلال خبرة الوجود نفسه" أكثر مما فوق الوجود ·وهو ما يطلق عليه هيدجر ميتافيزيقا) وقد ركزت معظم كتابات هيدجر اللاحقة والتى بدأت فى نقطة جدال ما بعد "رائعته" الفلسفية الأولى **الوجود والزمن** - ركزت على النواحى المختلفة لهذا الكلام من داخل الوجود أو ما يسميه هيدجر السكنى .

وبالمقارنة يجسد ويندرز استعاريًا هذا التحول فى **أجنحة الرغبة**. ويكشف عن الإحباط الذى أصاب ملاكًا محصورًا دائمًا فى النظر من أعلى ، دائمًا خارج خبرة "الوجود" نفسه ، كنقطة بداية للتحول إلى "الوجود" الداخلى . ويقع هذا الملاك اللامادى فى حب امرأة من البشر والتى تتصرف كملاك فى السيرك

وتختار أن تصبح مميتة وتدخل تجربة الهلاك . ويوضح لنا الفيلم أولاً الرؤية المتباعدة العائمة الكلية للملائكة وبعد ذلك ندخل فى الحياة من مستوى العين إلى الهلاك .

وسوف أوضح الصلة والتناقض بين تحول هيدجر من الميتافيزيقا إلى السكنى والتحول فى الفيلم - **أجنحة الرغبة** - من ملاك إلى ما هو مميت. وسوف ألقى نظرة على كيفية تغلب ويندرز على قهر هيدجر للميتافيزيقا وسوف ألقى نظرة كذلك على الفيلم كنعمة إنقاذ ممكنة تنشأ من مساحة الخطر والتكنولوچيا وتأخذ تحدى هيدجر للسكنى خطوة للأمام أكثر مما يفعله هيدجر نفسه .

وبالمثل فإن اختيار اللجوء للفلسفة داخل وسيلة الفيلم والاستفادة القصوى من الوسيلة يحرك ما هو ميتافيزيقى إلى ما هو واقعى ويحول الفلسفة إلى تعبير من داخل الوجود، أكثر من خارج وفوق الوجود .

**الحنين إلى الوطن كظاهرة عالمية**

إن السبب الذى من أجله يحتاج هيدجر وويندرز هذا التحول إلى الوجود هو مخاطبة ضمير مستأصل من الجذور يريانه ويشعران به فى العالم المعاصر حولهما . وهذا الافتقار إلى التأصل هو المحرك على التحول الذى يرغب فيه كلاهما . وإننى أنظر إلى إبداعاتهما وتعبيراتهما فى العالم فيما يتعلق بالكتابة والفيلم ، كمحاولة للتعامل مع افتقار شديد للربط بين العالم والوجود السائدين فى عصرنا التكنولوچى . ويمكننا رؤية هذا التشرد بطريقة ملموسة فى الموقف الذى ينهض منه كلاهما فى ألمانيا بعد الحرب العالمية الثانية ، حيث تنفصلان عن ماضيهما وحاضرهما . وقد اضطرا لنسيان ماضيهما الجامع ومن أين أتيا بسبب رعب هذا الماضى الذى لم يترك لهما أى تراث ينهضا منه أو يبنيا فوقه . وفى الوقت الذى كتب فيه هيدجر "بناء تفكير السكنى"، فإن

إحدى محاولاته المؤثرة فى البحث عن السكنى ، كانت ألمانيا غارقة فى مشكلة قومية وهى التشرد، حيث كان ملايين الناس بلا مأوى أساسى ، فى المراحل الأولى نحو التخلص مما دمرته الحرب . وفيما يتعدى المأساة الحالية التى شاهدها ، فقد اضطر هيدجر للتعامل مع تورطه فى النازية وافتقاره إلى مقاومة الحركة . وقد ولد ويندرز فى نفس هذه الفترة ونشأ فى دويسلارون فى الظروف التى أعقبت الكارثة . إن مدى صدق كل من الرجلين فى حنينه ومدى صدق هذا الحنين بالنسبة لكل الأفراد الباقين على قيد الحياة فى النصف الثانى من هذا القرن يختلطان بشدة فى عقلى. وكل ما أنا متأكد منه أن الحنين والافتقار إلى الروابط التى يصفاها له رنين مع ما أراه وأشعر به ولا أشعر بأنها مواقف متباعدة وغريبة على ألمانيا بعد الحرب .

ومن أجل التعامل مع هذه المشكلة، فإن الخطوة الأولى فى مشروع كل من الرجلين هى الاعتراف بالاتجاهات السائدة للتشرد .

"لسنا ملائكة ، ولسنا أناسًا، والحيوانات الشاردة تلحظ أننا لسنا فى وطننا فى العالم الذى نفسره". رينر ريلك (المرثاة الأولى).

ويرى كل من الرجلين عزلة ويأسًا فى زمانهما المعاصر الخاص المتشابك والذى هو نتيجة لميتافيزيقا محددة ونظرة للعالم. ويرى كلاهما أيضًا الحاجة إلى التغلب على هذا القيد. وهذا هو ما يحث على الاشتياق إلى السكنى.

**ويندرز**

وفى فيلم ويندرز عام ١٩٨٢ ، **حالة الأشياء** ، فيما يتعلق بصناعة الفيلم المستقل، فإن المخرج "الروائى" للفيلم داخل الفيلم ، فردريك ، يصوغ إحساس كل أفلام ويندرز الأولى ويعترف **"إننى لم أعد فى وطنى"** .

وبالنسبة لويندرز فقد تاهت

الفرصة ولكنها ليست بعيدة عن البصر أو الذاكرة. "عندما كان الطفل طفلاً لم يكن يعرف أنه طفل ، فقد كانت الحياة تدب فى كل شىء وكانت الحياة كلها واحدة".

ويرى ويندرز الأشياء متفرقة الآن أو كما يقول البعض فقد حلت عليه لعنة "إحساس مابعد الحداثة" ومع ذلك فإن لديه رغبة شديدة فى ضم هذه الأجزاء المتفرقة حتى تصبح واحدة ، وتجميعها فى قصة وتجربة صدى رنينها .

لقد كانت كل أفلام ويندرز السابقة على أجنحة الرغبة من تلك التى يطلق عليها أفلام الطريق . فقد كانت الشخصيات تستمر دون أن يوجد فى الذهن محطة توقف معينة . ولم يكن الأمر ذا أهمية، لهم أن يصلوا إلى أى مكان معين . ويسيطر الذكور المتباعدون على القصص باحثين عن نعمة الإنقاذ ومع ذلك لم يشبعوا أبدًا رغباتهم . وفى أول دستة أفلام لويندرز يعترف ويصف رؤيته عن الطبيعة الممزقة للروح والثقافة المعاصرتين . وحتى فيلم **أجنحة الرغبة** لم يستجب ويندرز لهذا الحنين إلى الوطن أو يقدم تحولاً يتعدى ذلك التمزق .

وعندما صور **أجنحة الرغبة** كفيلم فى عام ١٩٨٦ ، سنتان فقط قبل سقوط حائط برلين وبرلين المقسمة ، تظل الملائكة والكاميرا فى العودة إلى الحائط ، وهما يعطيان واحدة من أحدث الصور فى وصف الروح (الألمانية) الممزقة . وهذا يعطى رمزًا كونيًا للازدواجية داخل أنفسنا والتى يريد ويندرز قهرها .

وعند ويندرز المبدع والذى يشكل هذه الصور ، فإن هذا التمزق يتم التعبير عنه بوضوح فى الوفرة الزائدة للصور والمعلومات فى العالم خاصة فى الولايات المتحدة .

"ليس هناك أى بلد آخر فى العالم قد باع نفسه كثيرًا وأرسل صوره ، صوره الذاتية، بمثل هذه القوة فى كل ركن من العالم".

"إن أمريكا هى أرض الصور ، أرض مصنوعة من الصور ، أرض للصور . وحتى الكتابة قد أصبحت كصورة هنا بما لا يشبه أى مكان آخر".

هذا هو حث ويندرز المحدد من أجل مشروعه : استعادة الرؤية ويشرح بول سيزان Paul Cézanne رغبة ويندرز. "تبدو الأمور سيئة. وعليك أن تسرع إذا كنت تريد رؤية أى شىء . فكل شىء يختفى".

وفى مذكرات ويندرز عن السفر ، المسماة بـ : طوكيو - جا، فإن صديقه الألمانى صانع الأفلام ويرنر هيرزوج يواجه المشكلة.

إن الحقيقة البسيطة هى أنه ليس هناك صور عديدة حولنا الآن . وعندما أتطلع من النافذة هنا ، يبدو كل شىء مغلقًا وتستحيل الصور. وعليك أن تبدأ عمليًا الإعداد لها مثل عالم الآثار الذى يحاول العثور على شىء ما فى مكان أصابه الإتلاف. ونحن نحتاج الصور بشكل عاجل لنتوافق مع حالة الحضارة لدينا ، ومع أرواحنا .

وقد شرع ويندرز فى الحفر مثل عالم الآثار للعثور على هذه الصور والتى تربط حالة الأشياء الداخلية بحالتها الخارجية. "من الأفضل أن يكون لدينا صور قليلة تمتلىء بالحياة من أن يكون لدينا أعداد كبيرة من تلك الصور التى بلا معنى". إن السينما يمكن أن تنقذ وجود الأشياء بالانتباه والعناية فى اختيار وإبداع الصور. ويرى ويندرز أننا نحتاج هذه الصور لكى نتمعن فى مكانتنا فى العالم .

**هيدجر**

إن الأوقات المعاصرة والمبعثرة تكنولوجيًا لا تتناسب مع ما يراه هيدجر كتنظيم راسخ للتراث الميتافيزيقى . ولا تلائم الميتافيزيقا التى أعطاها التراث لهيدجر العالم الذى يراه .

وفى مواجهة التشرد الأساسى

للإنسان ، هناك صراع من أجل وطن وأرض . ويرى هيدجر هذا التشرد فى الأساس على أنه من أعراض النسيان البشرى فيما يتعلق بمسألة الوجود وتبقى حقيقة الوجود بمنأى عن التفكير ولم تتطرق إلى معنى السؤال." يأتى هذا التشرد بالتحديد من مصير الوجود على شكل ميتافيزيقا ويحصن ويغطى من خلال الميتافيزيقا."

انفصام الروح والثقافة . "يظل الوقت معدومًا ليس فقط لأن الإله ميت، ولكن لأن البشر بالكاد يدركون ويقدرون حتى على فنائهم".

ومن الأجزاء المبعثرة ، تبدأ إعادة البناء فى وحدة كلية . الخطوة الأولى فى هذا التحول هو الاعتراف بهذه الهوة المؤلمة التى توجد الآن ثم وصفها، واستكشاف كيفية مجيئها إلى الوجود وكيف أدى ظهور الميتافيزيقا إلى التكنولوچيا . ولابد أولاً من المرور بتجربة التشرد ، وليس التظاهر بأن كل شىء "على ما يرام" .

وقبل أن يكون التحول ممكنًا، فلابد للفرد أن يربط أولا بين ما هو داخلى وما هو خارجى وأن يتذكر ما الذى أوصلنا إلى هذه النقطة .

**٤- تعريف الميتافيزيقا**

"مازلت تجادل من أجل خيار، ومازلت تغضب لقضيتك ، كما هى الحال عندما لا تعرف شجيرة تحترق إذا ما انفجرت فى وجهك". (چون هيات Hiat ، "من خلال يديك").

**هيدجر :**

ويعرف هيدجر الفلسفة بأنها نضال من أجل وجود الكائنات . وهى محاولة الإنسان فى التفكير فى الكائنات بصفاتها الشائعة المعروفة، وعزل "وجود" الكائنات ويتم عزل وتمييز أكثر الملامح كونية مثل فكرة (أفلاطون) ونشاط (أرسطو) . وتاريخ الميتافيزيقا هو تاريخ خطاب كشف عن نفسه بالسؤال ، "ما هو الوجود؟". وليس البدء فى نفس الوقت ، بإعطاء

إجابة تستبعد مقدمًا أى إمكانية للتجربة مع ما بعد الوجود . ويبدأ الخطاب بسؤال مقترح ، سؤال متعلق بالوجود ، ولكن يتحدد تاريخه من خلال طريقة التفكير - وهى طريقة تأملية وتفسيرية وتصويرية - والتى تضيف إلى انغلاقه المتزايد بالنسبة (لمعنى) الوجود. ويختفى أيضًا تفسير الوجود الذى يتكشف . ويصبح المنطق الذى يوضح منهما أيضًا . فقد لا يضاء أى شىء بدون إلقاء ظلال . لقد ضاعت القيم التى رسمتها الحضارة الغربية لكى تعرف الإنسان وتعطى معنى وتوجيهًا للحياة البشرية . "هذا هو وضع العالم فى ظلام" . ونحن نرى الأضواء فى السينما وقد سقطت. ومازلنا فى انتظار الضوء الخافت الآتى من جهاز البروچيكتور حتى يشغلنا . والعالم فى انتظار مصدر طاقة يضىء الشاشة .

"إن تراث الحقيقة عن الكائنات والذى يقع تحت عنوان "ماوراء" يتطور إلى كومة من التشوهات التى لم تعد تدرك نفسها وهى تغطى الجوهر البدائى للوجود . وهنا تكمن ضرورة "تدمير" هذا التشوه ، عندما يصبح التفكير فى حقيقة الوجود ضروريًا. ولكن هذا التدمير ، مثل "علم دراسة الظواهر" وكل الأسئلة التفسيرية والمبهمة لم يتطرق بعد إلى التفكير وفقًا لتاريخ الكائنات".

وفى هذه المقالات فإن "الفلسفة" تعنى عند هيدجر "مسألة منطق" . وعندما نطلع على تاريخ الميتافيزيقا، فإننا نجد إيمان الفلسفة بالمنطق وإيمانها بعقلانية العالم الحتمية. ونجد عالمًا مفهومًا وفقًا للمعايير القائمة ويتوافق مع قواعد المنطق ويمكن تفسيره فى نهاية الأمر.

وطبقًا لهيدجر ، فإنه ليس هناك أى ميتافيزيقا سواء كانت مثالية أم مادية أم مسيحية تستطيع فهم الوجود تمامًا بشروطها الخاصة أو بالاتفاق مع جوهرها . وعلى العكس ، فإن

الميتافيزيقا هى التركيب المهم للافتراضات المسبقة التى تحمينا من الوجود/ "إن كل عزم لجوهر الإنسان والذى بالفعل يفترض مسبقًا تفسيرًا للوجود بدون السؤال عن حقيقة الوجود ، سواء كان يعرف أم لا ، هو عزم له علاقة بالميتافيزيقا".

وعلى الرغم من أن هيدجر يستلهم من هيراقليطس Heraclitus وبارمينيدز Parmenides واناكزيماندر Anaximander ، والذين سبقوا سقراط ، إلا أن هيدجر يشير إلى التراث الذى يبدأ بوضوح تام مع سقراط وينتقل إلى أفلاطون وأرسطو ومنهما إلى التراث الغربى الذى يعقب ذلك . وبهذا الاستخدام تصبح الفلسفة مرادفة "للعقلانية" الغربية أو ما يطلق عليه هيدجر "ميتافيزيقا." وهى مسألة تتعلق بإبداء الأسباب والجدال ، والدخول إلى ساحة المناظرة العقلانية . وفى هذا ، يصبح سقراط هو النموذج لأى فيلسوف.

وقد كان سقراط يبحث عن تعريفات واضحة ومصاغة بشكل جيد وأيضًا مناقشات جدلية تدعم هذه التعريفات وكان يريد إعطاء "تفسير عقلانى" للفضائل وليس تفسيرًا يرتكز فقط على سلطة الشعراء . ،كما سأستكشف بعد ، فإن هيدجر يحاول عن وعى أن ينحرف عن هذه الفكرة . "فالتفكير" عنده لا يتعلق أساسًا بالتعريفات والمناقشات الجدلية ، ولكنه يكمن - على الرغم من تحذير سقراط - فى العلاقة الحميمة مع الشعراء والشعر. ويصبح هذا التفكير ممكنًا إذا تخطى الإنسان ضرورة تقديم أسباب لكل افتراض أو قضية ، وإذا قهر الميتافيزيقا.

إن بداية الفلسفة هى بداية عمل العقل . واليوم وفى عصر المنطق وعصر التكنولوچيا فإن التعاليم العميقة جدًا للمنطق الفلسفى يجرى وضعها . وفى هذا القرن تحولت الفلسفة إلى شكل من أشكال "العلوم

الميتافيزيقا هى التركيب المهم للافتراضات المسبقة التى تحمينا من الوجود/ "إن كل عزم لجوهر الإنسان والذى بالفعل يفترض مسبقًا تفسيرًا للوجود بدون السؤال عن حقيقة الوجود ، سواء كان يعرف أم لا ، هو عزم له علاقة بالميتافيزيقا".

وعلى الرغم من أن هيدجر يستلهم من هيراقليطس Heraclitus وبارمينيدز Parmenides واناكزيماندر Anaximander ، والذين سبقوا سقراط ، إلا أن هيدجر يشير إلى التراث الذى يبدأ بوضوح تام مع سقراط وينتقل إلى أفلاطون وأرسطو ومنهما إلى التراث الغربى الذى يعقب ذلك . وبهذا الاستخدام تصبح الفلسفة مرادفة "للعقلانية" الغربية أو ما يطلق عليه هيدجر "ميتافيزيقا." وهى مسألة تتعلق بإبداء الأسباب والجدال ، والدخول إلى ساحة المناظرة العقلانية . وفى هذا ، يصبح سقراط هو النموذج لأى فيلسوف.

وقد كان سقراط يبحث عن تعريفات واضحة ومصاغة بشكل جيد وأيضًا مناقشات جدلية تدعم هذه التعريفات وكان يريد إعطاء "تفسير عقلانى" للفضائل وليس تفسيرًا يرتكز فقط على سلطة الشعراء . ،كما سأستكشف بعد ، فإن هيدجر يحاول عن وعى أن ينحرف عن هذه الفكرة . "فالتفكير" عنده لا يتعلق أساسًا بالتعريفات والمناقشات الجدلية ، ولكنه يكمن - على الرغم من تحذير سقراط - فى العلاقة الحميمة مع الشعراء والشعر. ويصبح هذا التفكير ممكنًا إذا تخطى الإنسان ضرورة تقديم أسباب لكل افتراض أو قضية ، وإذا قهر الميتافيزيقا.

إن بداية الفلسفة هى بداية عمل العقل . واليوم وفى عصر المنطق وعصر التكنولوچيا فإن التعاليم العميقة جدًا للمنطق الفلسفى يجرى وضعها . وفى هذا القرن تحولت الفلسفة إلى شكل من أشكال "العلوم

الخاصة" . ولا يمثل ظهور علم النفس وعلم الاجتماع وعلم الأنثربولوچى - من كل العلوم الإنسانية والطبيعية - ذوبان الفلسفة ولكن إكمالها وتطورها التام .

إن الفلسفة فى شكل ميتافيزيقا تفسح الطريق أمام الفلسفة فى شكل علوم خاصة. وحاجة العلم "لإعطاء مبررات" له علومه التقنية والعقلانية فى العصر الحديث . ويرى هيدجر أن الفلسفة تعنى بداية حضارة العالم القائمة على التفكير المنطقى الغربى. والآن تتضح نظم المنطق الموجودة فى عقل أرسطو وعقول فلاسفة آخرين فى صورة الكمبيوتر عبر كل القارات، مؤثرة فى حياة كل البشر وليس فقط المفكرين الذين بوسعهم القراءة والتفكير مثل أرسطو .

إن "المنطق" يغمرنا لدرجة أن أى شىء يزعج النعاس المعتاد للرأى السائد يتم تسجيله بشكل آلى كتناقض حقير . إننا نهاجم كل شىء ليس قريبًا من الموقف المحبوب والمألوف ونصفه بالسلبية التى تتكر كل شىء وتنتهى إلى لاشىء وهكذا تكمل العدمية. وباتباعنا لهذا التضاد المنطقى فإننا نترك كل شىء ينتهى بالعدمية التى اخترعناها لأنفسنا بمساعدة المنطق".

"وباللجوء المستمر إلى ما هو منطقى ، يستحضر الإنسان الوهم بأنه يدخل مباشرة إلى عالم التفكير، بينما هو فى الحقيقة قد تنصل منه".

**ويندرز (الملائكة فى الجزء الميتافيزيقى)**

"إننى أشعر بالتباعد كثيرًا اليوم، لا أعرف" بوى دوج بوندرنج ، "ليس الأمر بسيطًا هكذا"

يروى فيلم **فوق برلين** من خلال عيون وآذان الملائكة فى برلين. ولا تستطيع الملائكة رؤية فقط كل شىء مادى ولكن تستطيع أيضًا استراق السمع والاطلاع على الأفكار السرية للناس وتنسل داخل أو خارج أى حديث أو حوار مع النفس . وحتى الأكاذيب

يمكن التقاطها بملاحظة الفجوة بين التفكير والتعبير . والملائكة ترى أيضًا ما هو أبعد من اليوم الحاضر فهى تبصر الماضى الذى يظل بلا وعى خلف الحاضر . وتمزج برلين بين أطلال الحرب العالمية الثانية وصور اليوم عن البناء الحديث . وتدان الملائكة لأنها تصبح شهودًا ، مجرد متفرجين . وهى فقط مجرد ملائكة ذات دور هامشى فى الحراسة، وهى تفهم الناس الذين يمرون عليها ولكنها ليست دائمًا ذات تأثير ناجح عليهم. وليس فى قدرتها عمل أكثر من تحريك حبة من الرمال . وهى غير مرئية بالنسبة للإنسان ولكن أنفسها ترى.

وتتجول الملائكة ببساطة حول برلين . وكل ملاك له منطقته الخاصة التى يتجول فيها وكذلك أناسه الذين يحب مشاهدتهم ويتابع تقدمهم باهتمام خاص . ولا يدرك الناس وجودهم . فقط الأطفال السذج جدًا هم الذين بوسعهم أن يلمحوها ، ولكن ينسون حالاً رؤيتها التى هى رؤية عالم الكبار "الواقعى" . ويحتمى معظم الناس من تجربة الملائكة وذلك من خلال إغلاق عقولهم وقلوبهم . وفى الاهتمام الزائد بالإدارة التكنولوجية التى تأتى مع "سن البلوغ" و"الجدية" يفقد الفرد المقدرة على رؤية الملائكة وفى برلين ويندرز ، فإن كثيرًا من المواطنين فقدوا حتى المقدرة على رؤية البشر الآخرين حقيقة . ويعتقد سائق التاكسى الوحيد فى الفيلم فى نفسه أن كل مواطن هو "حالة أمة منفصلة" يمكن الدخول إليها عن طريق كلمة السر الصحيحة والتى لا يعرفها فى الغالب أى شخص. إن كل فرد منا يبنى جدرانه وحدوده ، أكثر ارتفاعًا من حائط برلين حتى نحمى أنفسنا من الملائكة والمخلوقات الساحرة المريبة الأخرى .

وعلى الرغم من قدرة الملائكة على رؤية كل شىء من أعلى ، فإن هناك العديد من الأشياء التى لا

تفهمها. فهى تفتقد العاطفة والتذوق واللمس وكل الأشياء التى تأتى مع المعيشة فى العالم المتغير الحسى. وفى عيون الملائكة فإن "عالم" الفيلم هو أبيض وأسود يوحى بقطعة من المعدن ذات لمعان بسيط من العملات القديمة أو أوانى مائدة فضية فقدت لمعانها وتذكرنا بإمكانية اللون . وكما يصف ويندرز اكتمالاً وفهمًا من البشر ولكن أكثر فقرًا أيضًا . ويحفظ العالم الحسى والمادى من أجل البشر . إنها ميزة الغناء، والموت هو الثمن".

إن الحياة المتباعدة لملائكة ويندرز، الذين يعيشون ويجتمعون بشكل مناسب فى مكتبة برلين الضخمة، تشبه الحياة التحليلية للعالم الأكاديمى الذى يحلق أعلى على الدوام . إن الملائكة من نوع أكليشيه المفكرين فى تباعدهم وقلقهم على الفراغ الروحى للناس . وتشبه مهمة الملائكة مهمة الأكاديميين وهى "التجمع والشهادة والحفظ" . وتعتبر طبيعتها الروحية بهجة وعبئًا عليها ، فهى تعيش فى نبل متضارب . ويمكن رؤيتها بسهولة كجوانب لأنفسنا وليس مجرد نسيج لاهوتى معنوى . وفى داخل كل منا يتوق ملاك متفرج منفصل لأن يترك النبل والرفعة ويدخل مجرى الحياة.

"إننى أمشى بذراعىّ المتأرجحتين. وأريد من المجرى أن يصبح نهرًا، والنهر يصبح سيلاً وهذه البركة الصغيرة تصبح بحرًا"

**٥- التغلب على الميتافيزيقا**

"يحاول كل شخص فهم الأمور. يحاول كل شخص حل المعضلة . ولكن ليس الأمر بهذه البساطة ، ليس بهذه البساطة " (بوى دوج بوندرنج ، **"ليس الأمر بهذه البساطة"**)

"بعد المرور من الظلام العلمى ... إلى ملاك ينحنى حتى يلفك فى معطفه الدافىء جدًا ." (چون هيات Hiatt ، "من خلال يديك") .

والسؤال الرئيسى والميمن الذى لابد أن يواجهه هيدجر الآن هو: ماذا؟ هل يمكن أن يقهر إغلاق الميتافيزيقا ؟ هل يمكن إعادة افتتاح الخطاب إلى حد ما ؟ هل يمكن أن ننهى الميتافيزيقا بالتفكير فى التساؤل حول الوجود بطريقة تعيد افتتاح هذا التفكير، وتعيد افتتاحنا إلى تناوله ومداه . إن هيدجر يريد إنهاء الميتافيزيقا وليس إنهاء التساؤل حول الوجود ، ولكن بالتحديد لكى نترك أنفسنا مفتوحين من خلاله .

"ولكن مع نهاية الفلسفة ، فإن التفكير لا يكون فى نهايته ولكن فى مرحلة انتقالية إلى بداية أخرى" ، وفى نفس الوقت الذى يدافع فيه هيدجر عما يسود حاليًا فى تراثنا الغربى، فهو يصر أيضًا على العودة إلى التراث واستعادة الحكمة المختفية . وعلينا أن نجمع مرة أخرى ونتذكر ونعيد خلق بدء بداية التساؤل حول الوجود، حيث إنه فى بداية التساؤل تكون المهمة قوية جدًا وواضحة . وفى عقل المبتدىء يكون اللغز واضحًا جدًا .

والتفكير يختلف عن الفلسفة . فالفكر يمكن استرجاعه فى نهاية الفلسفة . وليست النهاية مجرد التوقف ولكن إكمال الفلسفة ، وهذا يفسح المجال لبداية جديدة. "إن التفكير يبدأ فقط عندما نعرف أن العقل - وقد مجد لقرون - هو الخصم العنيد جدًا للفكر".

إن الفلسفة لابد أن تتوقف عن كونها موضوعًا يتعلق بـ "تقرير الأمور" و"إنهاء النزاعات" وإذا ما أمكن إعطاء الجواب فسوف يتكون من تفكير تحولى ، ليس فى عبارات افتراضية عن موضوع يدور حوله الرهان .

"لقد حان الوقت لكى نتوقف عن عادة المبالغة فى تقدير الفلسفة ولهذا نطلب ما هو أكثر من اللازم . إن ما

هو ضـــرورى فى الوقت الحـــالى من احتياج العالم فلسفة أقل وعناية أكبر بالفكر . فلم يعد التفكير فى المستقبل فلسفة لأنها تفكر بطريقة أكثر أصالة من الميتـافيـزيقـا ، وهى تسميـة لنفس الشىء". وفى كتابات هيدجر اللاحقة، يتـخلى عن العـبـارات الفلسـفـيـة والميـتـافـيـزيقـيـة كلية . ومن داخل الميـتـافـيـزيقـا ، لم يستطع أن يجـد مخرجًا .

"مازال يسود اعتبار للميتافيزيقا حتى فى الرغبة لقهر الميتافيزيقا. ولذا فإن مهمتنا هى التوقف عن كل القهر وأن نتـرك الميـتـافـيـزيقـا لنفـسـهـا". والسؤال المثار فى الجزء السـابق من هذه الورقة والذى يعرّف الميتافيزيقا من المفتـرض ألا يسـأل على الإطلاق فى المراحل الأخيرة من قهر هيدجر، لأن هذا الاهتـمـام يعنى اعـتـبـارًا للميتافيزيقا وهو ما يصرف انتباهنا عن مهمة التفكير الجديدة.

**ويندرز**

فى **أجنحة الرغبة** ، خطر على بال الملاك دامـيل ذات يوم أن يتـخلى عن وجوده الملائكى والميتافيزيقى من أجل الحياة الإنسانية .

إننى سوف أقوم بعمل حاسم ، هذا التعبير الإنسانى القديم والذى يردد كثيرًا قد فهمته فقط اليوم . والآن، أو للأبد إنما يمثل كل منهـمـا لحظة المخاض . فليس هناك أى ضفة. فقط هناك النهـر. لحظة المخـاض هى مخاض الموت، وهى تقع تحت مراقبتنا للمولود الذى لم يأت بعد . ونظرنا من أعلى ليست مثل النظر على مستوى البصر. أولاً سوف أستحم .

إن الميتافيزيقا التى سوف يدمرها ويندرز بينما يدخل الملاك عالم الغناء هى ميـتـافـيـزيقـا الملائكة والألوهية والتى هى منفصلة تمامًا ومميزة عن هذا الوجود الفانى . ولم تعد الألوهية مكافأة يسعى إليها بعد انتهاء الحياة

فى السماء البعيدة ، ولكن الألوهية هى طاقة نشطة تتفاعل مع اللحظة الحاضرة ولا تحتاج لمن يخدمها. ويدخل الكاهن والملائكة هذه الحياة إذا انفتحنا على الشىء الممكن وتركنا ملاجئنا الميتافيزيقية، كما يفعل الأطفال الأبرياء فى **أجنحة الرغبة** . إن فكرة النعمة والألوهية تقلب مثل أشياء أخرى بالضرورة . والملائكة فى كل مكان حتى كولومبو يصبح ملاكًا. وتقلب السماء وتريد الملائكة الدخول فى فوضى الحياة .

ولإظهار قهر التجرد من الحياة ، فلابد أولاً من إظهار التباعد الأصلى ومعايشته . وتبدأ أجنحة الرغبة (تنتهى) كقصيدة شعرية مكتوبة فى مذكرات شخصية . ومن هذه الكلمات المتباعدة ، تولد الحياة ، مثلما تبدأ كل الأفلام ككلمات على نص مكتوب وتخرج فقط فيما بعد إلى الوجود على شكل مناظر وأصوات على الشاشة. والطريق الذى يتبعه الفرد فى مغادرة عالم الورق المسطح كم أجل الخبرة التامة فى الحياة ، هذا الطريق يتم السفر من خلاله . "والشىء المتناقض أن الأفلام تبدأ بكلمات وأن الكلمات تحدد عما إذا كان يسمح بولادة الصور. وتشبه الكلمات الأرض المحروثة التى لابد أن يسلكها الفيلم حتى يصل للصورة" .

وبطرق متعددة ، يعتبر **أجنحة الرغبة** واحدًا من أكثر الأفلام تجردًا وفكرًا . فهو يمتلىء بالسرد واللفافات الجانبية الفلسفية التى تجرد ما هو محسوس وتشد انتباهنا بعيدًا عن العالم المادى . ويمتلىء الفيلم بأشياء عديدة يريد هيدجر أن يتركها وراءه (تفكير ضيق وحسابى وممثل.) وليس **أجنحة الرغبة** كله سعادة . وتتضح الدورة الكاملة ابتداءً من الانفصال الفكرى المجرد إلى المتعة البسيطة إلى وضع اليدين فنجان ساخن من القهوة

فى يوم شديد البرودة . وتحتاج الدورة التامة لإظهار التحول والقهر . وفيما وراء ذلك ، وبعد أن نكون قد مررنا بتحول هيدجر وتبدأ الحياة (التفكير) (الإحساس) مرة أخرى ، فإن ما نعود إليه بعد القهر قد يكون نفس التطور الفلسفى والتجرد الذى كان يتم قهره. وقد يكون لدينا دورة خطية وعودة إلى أصول الفلسفة الإغريقية (التعجب) مثل Hereclitus التى تأثر بها هيدجر جدًا . وما يحاول هيدجر أن يقهره ليس الفلسفة ذاتها ، ولكن قهر ما يؤخذ من أمور ضعيفة على أنه مسلم به ، نوم لتراث قد غطى الشرارة الأصلية للتساؤل عن الوجود وتجربته.

ومن خلال التخلى عن طبقات الافتراضات المسبقة والتفسيرات التى غطت سطوع الوجود ، ندخل مرحلة الاقتراب من الوجود الذى يظلنا.

**٦- وظيفة السكنى**

"إن المنطق والعظات لا يقنعان أبدًا، رطوبة الليل تسرى فى أعماق روحى". (أوراق العشب ، ٤٩).

"لذا فإن ما تجده يداك ، لابد أن تؤديه بكل شجاعة . وهناك أفكار تكفى لنسف عقل الرجل وتمزيق العالم. وهناك لمسة شافية تجدك على الطريق السريع الواسع فى مكان ما. لكى تأخذك عاليًا كما تعلو الموسيقى فى يدى الملاك"(چون هيات ، "من خلال يديك".)

ويصوغ هيدجر المشكلة التى أوجدها فى التشكك فى الميتافيزيقا والفلسفة فى محاضرته ، **نهاية الفلسفة** .

إن مجرد التفكير فى وظيفة التفكير لابد وأن يبدو غريبًا علينا. تفكير لا يمكن أن يكون ميتافيزيقيًا ولا علميًا ! وظيفة قد أخفت نفسها من الفلسفة منذ بدايتها ، حتى من أجل تلك البداية ، وهكذا سحبت نفسها باستمرار وبشكل متزايد فى الوقت الذى لابد أن تأتى فيه ؟ إن وظيفة التفكير - هكذا تبدو - تتضمن

التـأكـيـد بـأن الفلسـفـة لـم تكن على مـسـتـوى مـوضـوع الـتـفكيـر وهكذا أصبحت "تاريخ مجرد انحدار؟"

إن ذلك يوضح تحـدى البناء عند هيدجر . ومن الأسهل كثيرًا هدم بناء زائف بطريقة ساخرة ومتهورة من بناء مكان جديد للسكنى . ويجعل هيدجر وظيفة البناء هذه أكثر صعوبة وذلك بإبعاد الأدوات الرئيسية التى اعتاد العامل القديم (الفلسفة) أن يجمعها حجرًا ضخمًا . أين هو طريق الفرد للتفكير للبدء به بدون أدوات المنطق والميتافيزيقا؟

ويجيب هيدجر عن هذا بلغة استعارية فى الأساس وليس بلغة الفلسفة الفنية، فى مقالاته المتضمنة **التفكير فى لغة الشعر** .

رباعية الأرض والسماء والإنسان والغير خالد (الفانى) والأبدية أو الخلود الإلهى

تعتبر مسألة الرباعية أساسية فى السكنى عند هيدجر . وفى هذا التصور ، يقترب أيضًا هيدجر كثيرًا من جعل المسرحية موازية مباشرة بين الملائكة والبشر فى **أجنحة الرغبة**. ومن خلال **الشعر واللغة والتفكير**، يتحدث هيدجر عن الصدع بين المتناقضات الواضحة التى نمر بها فى تفكيرنا وحياتنا . وفى الوقت الذى ضاعت فيه الصلة بالوجود وتقلقه الإدارة التكنولوچية ، فإننا نفكر ونشعر بالبشر والألوهية والأرض والسماء ككائنات منفصلة وواضحة .

إن نعمة الإنقاذ تكمن فى تجمع هذا الرباعى . وما يوحد المتناقضات هو صدع وآلام البداية التى تربط بين المتناقضات . وكيف يتناسب العالم مع بعضه ، وتناسب البشر مع الألوهيات والأرض مع السماء والأشياء مع المكان والوظيفة - كيف يتناسب كل هذا مع بعضه - يمكن أن يتحدد فقط من خلال النظرة العلوية التى تستغرق المتناقضات ، والأرض والسماء . وفى هذه النظرة هناك مسرحية تصويرية

للأرض والسماء ، والألوهيات والبشر. وكل ذلك يعكس ذاته ، بطريقته الخاصة ، فى وحدة فى رقصة مستديرة وانتمائهم لبعضهم البعض. وفى **أجنحة الرغبة** يصبح دامل وماريون ، الملاك والإنسان ، عشاقًا بمعنى أنهما يصبحان واضحين ومكشوفين ويعكس وجود كل منهما الآخر ويعطيان تأكيدًا تكميليًا لبعضهما .

وعلى هذا الضوء ، يمكن اعتبار أجنحة الرغبة كتجميع لرباعية هيدجر. وكما اقترح ويندرز فى العنوان الأصلى ، تدخل "السماء فوق برلين" ضمن مسرحيات البشر النائمين على الأرض . وكما يدخل الملاك فى الغناء ، يدخل السماء الأرض ولايبدوان بعيدين جدًا ويتحقق تصوير الملاك والإنسان وهما "مع بعض" . ويخرجان إلى الخلاء مع بعضهما وينتمى كل منهما للآخر .

"سوف أكون مرآتك ، وأعكس شخصيتك . وفى حالة عدم معرفتك ، سوف أكون الرياح ، والمطر وغروب الشمس ، والضوء الذى على بابك حتى أظهر لك أنك فى المنزل" . (ڤيلفيت أندرجراوند) ، "سوف أكون مرآتك")

والبشر فى الرباعية من خلال السكنى "وفى هبة التدفق يسكن كل من البشر والألوهيات بطريقتهم الخاصة" . وتتوحد المتناقضات ليس عندما يفقد الكل الهوية ويصبح كتلة عامة ولكن عندما يدرك كل منهما طبيعته الحقيقية ويدخل فى تلك الطبيعة . وطبيعة البشرية هى الفناء وفى هذا الاعتراف والقبول يتم الانسجام مع الرباعية .

ويسكن البشر بمعنى أنهم يبدأون طبيعتهم الأساسية - قدرتهم على الموت كموت - فى استخدام وممارسة هذه المقدرة ، حتى يكون هناك موت حسن . وللبدء بالبشر فى جوهر الموت ليس معناه جعل الموت هو الهدف. وليس معناه تظليم السكنى من خلال نظرة عمياء نحو النهاية . وفى إنقاذ

الأرض وفى استقبال السماء ، وفى انتظار الألوهيات وفى بدء البشر، تمر السكنى مثل الحفظ الرباعى للرباعية"

ويفكر هيدجر دائمًا فى الانفتاح على إمكانية الوجود البشرى الأصيل، وفى حياة لا يستمر فيها الإنسان بطريقة عمياء كما هى الحال فى نظرة العالم التكنولوچية لچيستيل ، ولكن حياة يسكن فيها الإنسان وهى أكثر انفتاحًا على تجربة مع الوجود ، وفى العثور على طريق الفرد فى قرب الوجود .

**دع السماء تكون سماء ، والإنسان إنسانا**

إن المدخل إلى السكنى عند هيدجر هو سماع ورؤية العالم مع إحساس الطفل بالانتماء والبهجة . "لقد سمعنا - عندما ننتمى إلى الموضوع - المخاطب".

وفى فيلمه ١٩٨٥ طوكيو - جا، وهو مذكرات سفر شخصية وإجلال لصانع الفيلم اليابانى أوزو ، يتأمل ويندرز هذا أثناء رحلته إلى طوكيو . ولمدة خمس دقائق يوجه ويندرز الكاميرا خارج النافذة ولا يتكلم . وبعد ذلك يقول ، "إن مجرد النظر من النافذة يفيدنى . وليت الأمر ممكنًا أن نصور بهذه الطريقة ، الطريقة التى بها أحيانًا تفتح عينيك. مجرد النظر وليست محاولة إثبات أى شىء".

"إن الرجال بمفردهم كبشر ، يصلون إلى العالم كعالم من خلال السكنى".

والسكنى هى عملية العثور على طبيعتك ، وهو شىء بالنسبة للبشر له جذوره العميقة فى الفناء . ومع هذا يأتى الخلود من خلال كونك ما أنت عليه الآن ، وليس كونك شىء آخر. وتتحقق السعادة فى القبول والرضا بكوننا بشر وقبول التغيير والسرور بأننا هنا ولسنا هناك .

**كوننا بشر نفنى**

"إن الكائنات الحية العاقلة لابد أولاً أن تكون بشرًا" . هكذا يقول هيدجر

عند مناقشة الحاجة إلى الشعر ، وأنه يعيش فى زمن فيه "يكاد يكون البشر مدركين وقادرين حتى على فنائهم . إن البشر لم يمتلكوا بعد طبيعتهم. وأصبح الموت لغزًا . ويظل سر الآلام غير معروف . ولم نتعلم الحب".

وبالمثل فى **أجنحة الرغبة** ، فإن الملاك داميل عند دخوله عالم البشر لم يصبح إنسانًا بشكل آلى ، بالضبط مثلما أن الكثيرين منا ليسوا بشرًا كاملين وفقط من خلال تعلم الحب، أصبح داميل بشرًا . "فقط الدهشة من كلانا نحن الاثنين ، والدهشة من الرجل والمرأة - ذلك فقط هو الذى جعلنى بشرًا".

ويرى هيدجر أن المزج بين البشر والألوهيات هو أساس السكنى "يسكن الإنسان مادام إنسانًا قريبًا من الإله".

هل نحن بشر بعد ؟

أن نصبح بشرًا فهذا قرار متعمد نجرؤ على اتخاذه ، بالضبط مثلما تلفظ ماريون فى مناجاتها مع داميل عندما يتقابلان للمرة الأولى . وبعد أن يكون داميل قد دخل عالم البشر، يجد كل منهما الآخر فى بار فى نادٍ موسيقى تحت الأرض . وقبل أن يستطيع داميل الكلام ، تبدأ ماريون مناجاة تتحدى الاثنين بأن تصبح حقًا على قيد الحياة فى وجود بعضهما الآخر ، أو حسب تعبير هيدجر أن تستمع إلى صوت الوجود . "لا أعرف إذا كان يوجد قدر . خذ قرارًا ! إن اللعبة فى يديك ... الآن أو ليس للأبد".

هل تحت نسمع صوت الصراصير ونداءات الضفادع بأذنى الطفل ؟ هل نسمع موسيقى الوجود على الإطلاق؟ كيف يستطيع كل منا أن يصبح كائنًا بدون غطاء يحميه ، مفتوحًا على الآلام يهتز لكل صورة وصوت ؟ إن البشر يسمعون رعد السماء وحفيف الغابات ، وهدير نافورات المياه ودقات أوتار الآلات الموسيقية وقرقرة السيارات وضجة المدينة، فقط إلى

الدرجة التى فيها بالفعل وبطريقة ماتنتمى إليها ومع ذلك لا تنتمى إليها.

ومن خلال الانتماء والسكنى، تتفتح حواسنا الجسدية على البهجة لكى ننتمى إلى الوجود ، حتى نستمع إليه. إن هيدجر يعد العدة للتناغم والدخول إلى الوجود حيث ينتظر الإنسان فى صبر صوت الوجود . "إن التفكير فى الوجود هو التفكير الذى يؤديه الوجود من خلال فرد واحد مثل التفكير الفردى فى الوجود". وهذا قريب من الاستسلام الذاتى الشعرى وعند الفيلسوف استسلام الفلسفة . إننا لا نأتى إلى التفكير بل يأتى التفكير إلينا.

ولا يستطيع الفرد تفسير الرباعية، فمجرد التفسير لا يصل إلى الرباعية. ويتركنا البقاء فى التفسير، ونحن نتطلع من خارج الوجود . ويوجد المعنى فى المعايشة الحقيقية خارج الوجود؛ فى الانفتاح الراديكالى على مسألة الوجود . ولكى نسكن ، فلابد أن نعطى أنفسنا بثقة لكشف الأرض المقدس.

الشاعر الألمانى ريلكه

ولا يتبع الفرد طريق هيدجر من خلال تعلم مذهب أو عقيدة أو القيام بأبحاث على مجموعة من الكتابات. وبدلا من ذلك لابد أن يكون للإنسان تجربة فى مسألة التفكير، فيما يتعلق بالوجود . وتهدف مقالاته إلى إعدادنا أن نمر بتجربة التفكير . إن الوجود الفردى للإنسان يمكنه استقبال

الوجود فقط إذا ما اختار الفرد أن يتحول نحو الضوء مثلما تتحول الزهرة نحو الشمس تلقائيًا لكى تنمو . ولا تخضع هذه التجربة لسيطرتنا ولكنها تحدث لنا وتضمرنا وتحولنا . إن وظيفة التفكير ليست "هدفًا" للمنح العلمية والتفكير الحسابى ، ولكنها مصدر للتجربة ولسنا نحن الذين نتلاعب بالتفكير ولكن التفكير هو الذى يتلاعب بنا .

ومن وجهة نظر عالم الميتافيزيقا، فإن المرء يريد معرفة "البراهين" التى لدينا بالنسبة لفكرة هيدجر المتعلقة بوظيفة التفكير . ولايثق الفلاسفة فى مثل هذه الإجابات البديهية والغريزية كما نحن مدربين على عدم الثقة بها وأحيانًا كثيرة جدًا لدرجة أننا نفقد القدرة عليها . (أعتقد أن الجملة الأخيرة قد صيغت بشكل بديهى أكثر من اللازم من أجل موضوع فلسفى) ولكن لا يقع أى شىء مما يتحدث عنه هيدجر بخصوص السكنى فى عالم "التأكيدات" "عن" التفكير . وتحدث مهمة هيدجر فى التفكير خارج عالم التبرير . ويمكن فقط منهما من خلال هؤلاء الذين عاصروا التجربة ويستطيعون تناسى المفاهيم والاستماع إلى ما يقوله التفكير نفسه . وقد توصل هيدجر إلى نتيجة مؤداها أن كل "مفهوم" وكل "تأكيد" يتحدث من الخارج ، ويتحدث عن "الوجود". ولكى يكون مخلصًا للطريق الذى اختار أن يسير فيه ، فقد تعلم طريقة جديدة فى الكلام - من الداخل، من خارج تجربة الوجود نفسه ، ولم يعد ملاكًا منفصلاً يحوم ، ولكن جزءًا لا يتجزأ من انسياب الوجود.

**فيما وراء كلمات هيدجر . العالم ملون . وله رائحة**

بداخل القصة هناك تأكيد على الفناء والنهاية فى رواية **أجنحة الرغبة**، بهجة البقاء على قيد الحياة. وعند انسحابه من عقمه وأمنه

الملائكى ، يقترب الملاك داميل من بيتر فولك ، ويدرك أنه ذات مرة كان ملاكًا ونفس الشىء نزل من كونه ملاكًا إلى كونه بشرًا ، وأنه ليس بمفرده .

"أردت أن تخبرنى أكثر . أريد معرفة كل شىء "داميل" عليك أن تكتشف بنفسك. هذه هى المتعة ". بيتر فولك

وهذا هو جوهر السكنى والذى يصعب الحصول عليه من عالم هيدجر الجاد: المسرحية . والاحتفال المفرح بكونه على قيد الحياة والذى يؤدى إلى اكتشاف ما يفتح عيوننا على تجربة الوجود والذى يعطيه التفسير الميتافيزيقى .

**السكنى الشعرية**

على الرغم من وجود متشابهات كثيرة ، فإننى أرى السكنى النشطة والمازحة التى يريد ويندرز أن يعطينا إياها مختلفة تمامًا من السكنى التى يدعونا إليها هيدجر . وبين ويندرز لنا سكنى من خلال استكشاف العالم العاطفى والمادى ، بدلاً من التفكير التأملى الذى يتحدث عنه هيدجر . ويظل هيدجر متفرجًا . ويعيش فى أفكار الكائنات ولا يستطيع أن يبتعد ببصره عنها أو ليس أكثر من اللازم - وهناك عاطفة عقلانية فى كتاباته ولكن ليس الكثير من الإحساس بالمناسبات الفعلية لتاريخنا الإنسانى وكذلك تلميحاتها. "إن التفكير يعنى أن يحصر الفرد ذاته فى فكرة واحدة والتى فى يوم ما تظل ثابتة مثل النجمة فى سماء الدنيا ". وبكل النبل كرس هيدجر حياته لفكرة واحدة وترك بقية الدنيا . ويعتبر قهره للميتافيزيقا محاولة للتفكير الخالص وعملية انعكاس ليست من أجل الفعل . ويظل نداء هيدجر إلى التفكير فى التأمل الذى يتجسد فى الساعة الأولى من **أجنحة الرغبة** . وبينما تعوم الملائكة داخل وخارج المدينة فإنها تدرك تمامًا

ومع ذلك فهى متباعدة . وتستمع الملائكة إلى ما يبحث عنه هيدجر بمعنى الانتباه إلى همهمة التفكير الناشىء من الوجود . وتستمتع الملائكة باهتمام وعاطفة إلى الأفكار العميقة الآتية من الوجود إلى برلين ، وإلى المسافرين الصامتين فى النفق ، تحت التعبير وحتى وعى الأفراد.

وعلى العكس ، فإن داميل ينعم بالوجود المادى تمامًا . وتشير **أجنحة الرغبة** إلى سكنى تتعدى الكلمات ، فى المجهول الذى فكر فيه هيدجر فقط وعبر عنه بالكلمات . ويجيب **أجنحة الرغبة** عن تحدى هيدجر للسكنى وهو مناسب لذلك بشكل فريد من خلاله وسيلته . ومن المستحيل على المحاضرة أن ترسخ أدبيًا فيما هو متعذر وصفه.

وقد يعدنا هيدجر أو أى كاتب آخر لهذه التجربة ولكن تظل وسيلة الاتصال قاصرة على الكلمات. وتسمح لنا كاميرا ويندرز بأن ندخل إلى المناظر والأصوات والأشياء التى تحدث عنها هيدجر وتسمح لها بالتحدث عن نفسها بدون كلمات وسيطة . ومن الحقيقى فعلاً أن لغة الفيلم هذه التى يتقاسمها ويندرز معنا لها حدودها مثل الكلمة المكتوبة وهناك الكثير عن تجربة العالم المستجدة والتى لا يمكن أن يعبر عنها فيلم ما ، والبهجة فى التدفق الغزير للحدود السابقة والعالم الجديد والذى يفتحه اهتمامنا بشكل متماثل .

لقد تغلب ويندرز على قهر هيدجر. ولقد تقاسم ما معناه السكنى فى هذا العالم الغريب بطريقة لم يفعلها هيدجر ، وأضاف بعدًا آخر للتساؤل والتحدى . ولقد اكتشف الخلود فى اللحظة وفى تكريس النفس للغز. وهذه هى القصة القديمة لميلاد ما هو خالد فيما هو مؤقت ، ويصبح الوعى الخالص لحما . ولكن تنقلب السماء الآن ولا ترضى الملائكة بالحياة أعلى

ووراء دوامة الميلاد والموت . والقصة ذاتها تعتبر مقدسة عند ويندرز ، ومن خلالها قد تدخل فى الألوهية . إن القصة لها قوى شافية . وتهدف القصص فى الأفلام إلى التصرف من الجمهور بينما يحاول الشكل الخروج بنظام من فوضى الانطباعات . ومنذ هومر Homer احتاجت البشرية القصص لتتعلم أن الترابط ممكنًا. وهناك حاجة للروابط لأن البشرية لا تنال خبرة الترابط الشديد وهذا هو ما تفعله القصص . فهى تؤكد على مقدرتك فى تحديد معنى الحياة.

إن ذلك هو ما يستطيع أن يفعله دخول العالم المتباعد للفلسفة ومغادرته بعد ذلك - ايقاظنا على البهجة الغريبة لكوننا أحياء والذى لا يمكن أن يوجد فى أى نظام للميتافيزيقا . وبالضبط مثلما اكتشف داميل سحر الألوان والروائح واللمسات ، فلم يكن بوسعه الإحساس عندما انفصل عن الحياة ، ولذا فإن العالم بالتأكيد فيه رقعة ممتدة عن الألوان فيما وراء تلك التى أستطيع رؤيتها الآن . عدد لا يحصى من طبقات اللون والاكتشاف تنتظر اهتمامنا وتساؤلنا لكى نوقظها .

وربما لو استطاع احتمالنا أن يكون أكثر تفكيرًا ، وسيرنا أكثر انفتاحًا على الإحساس بدعم الأرض ونتخذ الإجراءات الضرورية فى خطواتنا فقد نحصل على إجابات بأن جسدنا المتعلق بالظاهرة فقط والذى يتحرك من خلال حلمها القديم والمتعذر كبته لجعل كل لحظة احتفالاً بالوجود، عندئذ يمكن فهمه وعلى الرغم من أنك تدافع عن اختيار وعلى الرغم من أنك تناضل بالمنطق ، وعلى الرغم من أننى قد أخسر نفسى فى تجربة فكرة الفلسفة الأولى ، فهو سوف يأتى على يديك .

"أحتاج فقط لرفع عينى ومرة

أخرى أصبح العالم" . (ماريون فى **أجنحة الرغبة**)

**السكنى فى الإحساسات . الفلسفة من خلال عينى الفيلم**

"وأنت تسأل ما الذى لا أفعله؟ فصوتنا لا يستطيع الأمر . وبداخلك سوف تتحرك الجبال وسوف تحدث على يديك" . (چون هيات ، "من خلال يديك")

إن **أجنحة الرغبة** ملائم تمامًا لقهر سكنى هيدجر لأنه فيلم وليس فقط كلمات . ولأنه فيلم فمن الممكن الدخول إلى المجهول وتوصيل تلك التجربة . ويستخدم ويندرز وسيلة تستطيع أن تتجنب اللغة لتتصل مباشرة بالحواس من خلال صور فوتوغرافية متحركة عن الواقع يصاحبها ما هو متصل بالسمع .

ويلمح هيدجر بطريقة غامضة إلى المزايا التى قد تتوفر فى هذا "بمجرد أن يكون الشىء أمام أعيننا ، وفى قبولنا إذن للكلمة ، يزدهر التفكير" . مصادقة على استخدام وسيلة الفيلم من أجل الفلسفة ؟ إننى متأكد من أن هيدجر لم يقترح أبدًا استخدام وسيلة الفيلم لمخاطبة وظيفة التفكير هذه، ولكننى أعتقد أنه قد جهز المسرح بشكل جميل لإمكانية ذلك .

"إن الأفلام هى فن الرؤية ، اعتاد أبى على قول ذلك" . **ملوك الطريق** .

***الفيلم يخاطب الفلسفة الشعبية***

إننا جميعًا فلاسفة إلى الدرجة التى يتوفر فيها لدينا نظرة عامة عن العالم وينجز كثيرو الذهاب إلى السينما عادة ما يتصارع معه نظريات فلسفية عديدة وتهزمهم وتكرار قوتهم هذا هو مصدر متعة كبيرة ، المقدرة الإنسانية على تشكيل العالم واللعب بتشكيل العالم الممكن . وليس فى وسع الفلاسفة المحترفين إلا أن يبهروا برؤية الناس العاديين وهم ينجزون

ما يتكلم عنه الفلاسفة نظريًا. إن اللعب هو شيء تلقائى وممتع .

وتستجد نوعية جديدة من الواقع وتذهب بعقولنا إلى حالة معقدة سابقة حيث ينسج العالم الخارجى فى عقولنا ويشكل - ليس بواسطة قوانينه الخاصة ولكن من خلال انتباهنا - الحركة المستريحة للخلف والأمام (الماضى / الحاضر، القريب / البعيد) أى عالم منصهر كما فى وعينا، قهر المسافة، والزمان ، والسبب وموائمة الأحداث لأشكال العالم الداخلى للانتباه والذاكرة والخيال والعاطفة.

إن الأفلام تشبع تشوقنا القديم نحو عالم الأحلام فى عصر مقلق تكنولوچيًا. وبالنسبة لما هو أكثر من تسلية بسيطة ، تستطيع السينما أن تستحث تحولنا ونفاذ بصيرتنا المتعلقة بالطراز البدئى. وفى ظلام المسرح، تهدأ الأنا العقلية الناقدة، حتى نسمح لأنفسنا أن يستولى علينا السحر، سحر قوى وحقيقى مثل سحر الأشخاص البدائيين . إن السينما هى ضريحنا، ومعبدنا وقاعة الاجتماع القبلية.

**إنه مجرد فيلم**

إن الإنسان ممثل ومتفرج . استمتع بوقتك ، فهو مجرد فيلم . وعش تجربة الفيلم .PLA

وكون الطفل قد افترض حدودًا ميتافيزيقية للتجربة أقل تصورًا مقدمًا، فإنه يعيش فرحة افتقدها معظم الكبار . والسكنى هى عملية استعادة أو اكتشاف هذا الإحساس بالفرحة للمرة

الأولى .

هل بالإمكان أن نجـــد فى داخل أنفسنا طفلاً مبتهجًا ؟

هل يمكن لنا البـــدء فى رؤية - والاستـماع إلى - العـالم بإحسـاس يتصل بتلك البهجـة؟ هـل يمكن لنا مـرة أخرى أن نرى بإحساس الطفل فى الانتماء ؟

لنترك اللغز حتى داخل هذا العالم التكنولوچى ، وبوسعنا أن نطلق توهمنا بالسيطرة على العالم وننتمى إليه .

اعشق التساؤلات وربما قد تشق طريقك إلى الإجابات .

"ولكن هل ندرى ما معنى الكائنات؟ قد نقترب فقط من الحقيقة إذا تصورنا أنفسنا بالأنف والعينين، والسمع".

إن جدار برلين والذى كان ستارة المسرح الخلفية لكثير من التقسيم فى **أجنحة الرغبة** للروح والجسد، والشرق والغرب ، هذا الجدار لم يعد هناك.

انظر وادرك بدون مجهود الرؤية. ولا تبذل أى جهد من الانسحاب من العالم، عش حياتك . الحقيقة النهائية هى كل شىء ، ويمكن فهمها من حركة الإصبع وأيضًا من خبرة الشعائر اليومية . إن داميل لا يولد فى نوعية جـــديدة من الفناء . ولكنه نفس الشخص الذى ننتمى إليه . وقد كان مـوجـودًا طوال الوقت . إن كل مـا نحتاجه هو الاكتشاف والاستيقاظ.

"لقد بدأنا الانطلاق" Embaskol .

كانت هذه آخر كلمات **أجنحة الرغبة**.

يتبع ...

"... وحيث إننى لا أطيق الجدل، فسوف أقول لها ، يا إنجريد إنه مجرد فيلم !" ألفريد هيتشكوك فى فيلم فرانسوا تروفو ، هيتشكوك.

22-24 .

**Print Source :**

Bach, Richard. Illusions. Delacorte Press, New ork . 1977 .

Benjamin, Walter. Illuminations . Stocken Books , New ork. 1969 .

Biro vette. Profane Mythology : The savage mind of the cinema. Indiana University Press, Bloomington. 1982.

Cavell, Stanley. The World Viewed: Reflections on the Ontology of film. Viking, N. 1958 .

Gysin, Catherine. "Is this Heaven? No it's the Multiplex : The spirituality of movie going." Utne Reader. Nov / Dec 1993 . p.

Heidegger, Martin. Poetry, Language, Thought. tr. Albert Hofstader. Harper and Row, N. 1971 .

Basic Writings. Harper and Row. New ork. 1977 .

The End of Philosophy and the Task of Thinking. tr. J. Stambaugh. Harper and Row. New ork. 1973 .

An Introduction to Metaphysics. ale Press, New Haven. 1961 .

The Question Concerning Technology and Other Essays. Harper and Row, New ork. 1977.

Time and Being 1972 .

Jarvie, Ian. Philosophy of film:

ork. 1982 .

Plato. The Republic. Norton, New ork. 1985 .

Rilke, Rainer. Duino Elegies. Trans. David oung. Norton, New ork. 1978.

Stambaugh, Joan. The Real is not the Rational. State University of New ork Press, Albany. 1986 .

Wenders, Wim. Emotion Pictures. tr. Sean Whiteside. Faber and Faber Limited, London. 1989 .

Wenders, Wim. Logic of Images. Faber and Faber Limited, London 1991 .

Whitman, Walt. Leaves of Grass.

Epistemology, Ontology, Aesthetics. Routledge and Kegan, N. 1987. (A good synthesis of previous writing done on the subject)

McKowen, Clark. It's only a Movie. Prentice-Hall, Englewood Cliffs. 1972 .

McWhorter, Ladelle, editor. Heidegger and the Earth. Thomas Jefferson Press, Kirksville. 1992 .

Munsterberg, Hugo. The photoplay : A psychological Study. N, D. Appleton, N. 1908 .

Ong, Walter. Orality and Technology: The technologizing of the Word. Penguin Press, New

Himmel uber Berlin {Wings of Desire} . Dir. Wim Wenders. Road Movies / Suhrkamp, 1987 .

## Audio Sources :

Hiatt, John. Stolen Moments. 1991 .

Poi Dog Pondering Wishing Like a Mountain, Thinking Like the Sea. 1991 .

Velvet Underground . The Velvet Underground and Nico. 1967 .

" In the end we shall have had enough of cynicism and scepticism and humbug and we shall want to live more musically." Vincent Van Gogh .

Modern Library . New ork. 1940.

Wurzer, Wilhelm. Filming and Judgement : Between Heidegger and Adorno. Humanities Press International . Atlantic Highlands, BJ. 1990.

**Video Sources :**

Im Lauf Der Zeit {Kings of the Road}. Dir. Wim Wenders. Pacific Arts Video, 1976 .

Paris, Texas. Dir. Wim Wenders. Road Movies, 1984 .

State of Things. Dir. Wim Wenders. Pacific Arts Video, 1982 .

Tokyo-ga. Dir. Wim Wenders. Pacific Arts Video,1985 .