

From Earth to Sky: Cezanne, Klee, and Heidegger

Frank Darwiche *

Abstract

The purpose of this article is to prove that the difference between Cezanne's art and Klee's may be viewed as based upon a different opening of each unto the world.

I look for the reason behind Cezanne's holding on to works linked with the geological and his not getting into a thinking which could have led him to espouse art's opening unto the cosmos, as happened in Klee's art. I follow a philosophical-descriptive method, allowing me to describe being and artistic production through the reading grid provided by the Heideggerian concept of ground-attunement. Each ground-attunement constitutes a specific relationship with (in) the world and determines the production of the artist residing and creating within it. Moreover, a ground-attunement could function as a link and transition from one attunement to another, thus allowing the artist taking it upon himself to effect a qualitative change placing him in a new type of thinking and creation. This allows us to consider Cezanne and Klee through the discovery of their different situations within such ground-attunements, in such way as to explain the difference between them.

I discover the reason behind Cezanne's remaining in the earthly-geological dimension, that is his residing in the attunement of deep boredom, in its conflicted poles, i.e., nothing and the whole, then his getting in a defective way into the attunement of mourning, wherein he stops at the pole of sadness. I also discover the reason behind Klee's eventual going toward cosmic thinking and artistic production, that is lying in his going beyond Cezanne, since he not only goes through deep boredom, but he also gets into mourning with both its poles, i.e., sadness and bliss. I am also able to explain this more complete residing in mourning as an effect of his going into the attunement of melancholy, upon which philosophical, i.e., the most cosmic/universal, thinking is built.

Keywords: Klee, Cézanne, Heidegger, ground-attunement, boredom, mourning, melancholy, point, cosmos, dynamic.

* Professor, University of Burgundy, France. fr8945da@u-bourgogne.fr

Submitted: 29/11/2022, Revised: 23/2/2023, Accepted: 9/3/2023.

<https://doi.org/10.34120/0117-042-165-005>

To cite this article / الإشارة المرجعية للبحث

درويش، فرانك: "من الأرض إلى السماء: سيزان، كلي وهايدغر"، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت: العدد 165، 2024، 119-158.

Darwiche, Frank: "mn al-'arḍ ilā al-smā': sizān, klī wa häidgr", *Arab Journal for the Humanities*: 165, 2024, 119-158.

من الأرض إلى السماء: سيزان، كلي وهايدغر

فرانك درويش*

الملخص

الهدف من هذه المقالة هو تبين الفارق بين أعمال سيزان وكلي الفنية على أنه قائم على انفتاح مختلف لفكر وأعمال كل منهما على العالم.

نتساءل بالتحديد عن سبب مكوث سيزان في أعمالٍ مرتبطة بالأرض دون دخوله في فكر أعمق يقود إلى تبني انفتاح الفن على الكون، كما حصل عند كلي.

نتبع في هذه الدراسة منهجاً فلسفياً وصفيّاً، حيث تتناول صفات الوجود والإنتاج، وبالتحديد هنا النتاج الفنيّ، من خلال شبكة القراءة التي يعطيها مصطلح الانسجام الأساسي عند هايدغر. يشكل كل انسجام أساسي علاقة معيّنة مع العالم وفيه، ويحدّد النتاج الذي يحققه الفنّان الذي يوجد ويتكرّر فيه. كما وقد يشكل انسجاماً ما نقطة الانتقال والوصل بين انسجام وآخر، فيسمح للفنّان الذي يأخذه على عاتقه الانتقال النوعي إلى فكر وفعل جديدين. يمكننا ذلك تناول سيزان وكلي من خلال اكتشاف اختلاف تموضعهما في الانسجامات هذه، بشكل يفسّر الفارق بينهما وبالتحديد عدم توجه سيزان نحو فكر وفنّ يتجهان نحو نتائج تظهر فيه علاقة الفنّان مع الكون. نستخدم ثلاثة انسجامات في شبكة قراءتنا: الضجر/ السأم والحداد والكآبة.

يتوصّل البحث، من خلال هذه القراءة المعتمّدة على تنوّع وصف الأعمال الفنيّة بواسطة تعدّد وتواصل الانسجامات الأساسية، إلى اكتشاف سبب بقاء سيزان في البعد الأرضي-الجيولوجي، على أنه يعود إلى مكوثه في انسجام الضجر العميق، بقطبيّه المتصارعين، أي العدم والجملة، ثم دخوله الناقص في انسجام الحداد وتوقّفه عند قطب الحزن فيه. ونكتشف أيضاً سبب توجه كلي في النهاية إلى الفكر والعمل الفنيّ الكونيّ، على أنه يعود إلى تقدّمه على سيزان من خلال مكوثه، ليس فقط في السأم، بل وأيضاً في الحداد بقطبيّه، أي الحزن والبهجة. وقد استطعنا تفسير ذلك على أنه يعود إلى دخوله في انسجام الكآبة، الذي يقوم عليه الفكر الفلسفيّ، وهو الفكر الكونيّ بامتياز.

الكلمات مفتاحية: كلي، سيزان، هايدغر، انسجام أساسي، ضجر، سأم، حداد، كآبة، نقطة، كون، ديناميكية.

* أستاذ، جامعة بورغوندي، فرنسا. fr8945da@u-bourgogne.fr

الاستلام: 2022/11/29، التعديل النهائي: 2023/2/23، إجازة النشر: 2023/3/9.

<https://doi.org/10.34120/0117-042-165-005>

To cite this article / الإشارة المرجعية للبحث

درويش، فرانك: "من الأرض إلى السماء: سيزان، كلي وهايدغر"، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت: العدد 165، 2024، 119-158.

Darwiche, Frank: "mn al-'ard ilā al-smā': sīzān, klī wa hāidgr", Arab Journal for the Humanities: 165, 2024, 119-158.

أُتتني فكرة كتابة هذه المقالة من مكانٍ غير متوقَّع، يخصّ مفهوم الانسجيمات الأساسية (Grundstimmung) عند هايدغر. فالفكرة لم تأت من باحثٍ مختصّ بهيدغر والواقعيّة عنده، بل من قراءة مقالٍ في الفن يتناول أعمال كلي (Klee)، كتبه دافيد كريل (David Krell). وقد انطلقت من ملاحظة أعطها كريل⁽¹⁾ في "طريق العودة إلى الأسفل: أعالي وأعماق بول كلي" بدت بسيطة في البداية، حيث يربط بين أعمال وتفكرات كلي وما يقوله هايدغر في ما يخصّ الفكر بصفته "في نزولٍ من الميتافيزيقا"⁽²⁾. بعثت هذه الملاحظة بي في اتّجاهين مباشرة: نحو أعمال سيزان (Cézanne) وكلي من ناحية، ونحو تفكّري الحاليّ في كينيّة تطبيق معنى وفعل الانسجيمات الأساسية في مجالاتٍ شتى، منها الفنيّة، من ناحية أخرى.

يجد هذا "النزول" بالفعل، عند تحقّقه، زخماً جديداً، حيث يمكن للفكر أن يحصل بشكلٍ مستقلٍّ عن مبدأ السبب الكافي (principium rationis)، وانطلاقاً جديدة من أساسي-لا-أساس، حيث تحصل إيقاعاتٌ مختلفة تعطي الفنّان والمفكر تحديداً جديدة. مصطلح "الزخم" مهمٌّ هنا، فهو يعني قوّة دفعٍ وحركة ناجمة عنها في اتّجاهٍ واحدٍ أو عدّة اتّجاهاتٍ معيّنة أو في ذهابٍ وإيابٍ بين قطبين. سوف أبيّن للقارئ أنّ فعل كلّ زخم يشكّل نقطة ارتكازٍ تنطلق منها حركة جديدة في هذه الدراسة وتأخذ هذه الحركة طريقاً معيّناً. سوف أبدأ مع الزخم الذي يعطيه الضجر بوصفه انسجماً-أساس، وذلك عند كلّ من سيزان⁽³⁾ وكلي. أنتقل بعدها إلى زخم الحداد، حيث يبدو أنّ سيزان قد علّق في الأعماق وأنّ كلي قد قفز قفزةً طويلة نحو فسحة البهجة و"الفوزيس (phusis)".

تعتمد الحجّة المركزيّة، القائمة إلى جانب الزخم على أنواعه، في هذه المقالة، على مصطلح "النقطة"، بصفته موضع الفصل بين فكر الفنّانين وأعمالهما. قد وصل كلاهما إلى نقطةٍ شكّلت حضيض امتدادهما، ثم انفصلا في ما يخصّ طبيعة فكرٍهما. حصل سيزان على ما أرادته من "النقطة"، أي استقراراً وراحةً سمحت له بتجديد قواه لكي يخوض في أعماق الأرض، فجعل الانسجام، بحسب قول هايدغر لبيتسيت (Petzet)، ظاهراً للعيان في صورته⁽⁴⁾. أمّا كلي، فقد توصّل إلى النقطة ودخل في ديناميكيّتها، كما نقرأ في ملاحظاته وكما يوضّح لنا جوتفريد بوم (Gottfried Bohm)، حيث لا تعود النقطة هندسيّة فقط⁽⁵⁾، بل

تصبح فضاء الفكر الذي يسمح له بمواجهة الإمكانات الخلاقة الكامنة في تشوش الهوى، أو الصراع " التراجيدي " الذي تستخرجه ماريا لوبيز (Maria Lopez)⁽⁶⁾، وذلك من خلال احتلاله للسوداء أو الكآبة (melancholia)، أي انسجام الفلسفة والفكر⁽⁷⁾، على أنه شرط إمكان الحركة الحاصلة من خلال الزخم الدافع نحو البهجة.

يضع هذا البعد التراجيدي الديناميكي التنازعي كلي، كما يلاحظ بدقة ستيفن واتسون⁽⁸⁾ (Stephen Watson)، في صلب رباعية (Geviert) هايدغر، الآتية من كوكبة انسجامات-أصلية أربعة، هي الأرض والسماء والبشر والآلهة، وبالتالي في صلب علاقة مختلفة مع التكنولوجيا تتميز لكونها لا تسعى إلى تحويل الأرض إلى مخزون يخضع للحساب. ولكن واتسون، كما سآين، يخلط بين بعدي الأرض والفوزيس، فيفوته فعل انفتاح " الفسحة " في أعمال كلي والأساس الكامل الخاص بتمكين تخطي كلي للحداد بوصفه انسجاماً أساسياً ليصل إلى ما هو أبعد منه. فإن كلي، إذ ينطلق من هذه التوسعات المتعلقة بالموجود، يتمكن بفضلها من اتباع زخم عمودي ينتقل إلى البعد الكوني فيتخطى تنصيب العالم وقيامه.

أخيراً، تسمح هذه المقالة بتبيين الدور التأويلي المركزي لمصطلح الانسجام الأساسي، في ما يخص فهم المنعطف الذي قد يأخذه أي عمل فني في تحولاته. أضيف أيضاً، كما ذكرت في المقطع السابق، أن المقالة هذه إذ تتناول انسجامين أساسيين هما السأم/ الضجر والحداد، تدخل بشكل ضروريّ معهما في أربعة انسجامات أساسية أخرى هي: الأرض، والسماء، والبشر، والآلهة، فيتضح بفضل هذه المعادلة التحليلية معنى وفعل مصطلح هايدغريّ صعب المنال هو الرباعية.

1- سيزان: التوجه نحو الضجر

واجبٌ وضروريّ تفسير مقصد قولي إن أعمال سيزان جعلته يأخذ زخمه من حركة الذهاب والإياب الحاصلة في السأم، أي " الضجر العميق ". توضيح هذا المقصد ضروريّ، ليس فقط لأن لوحات سيزان معروفة ومقدرة لحيويتها وقوة ألوانها وتحليلها عن الانطباعية في بحثها عن تعبير أعمق في الألوان - كما نرى مثلاً في لوحات الطبيعة الصامتة المتأخرة أو مناظر بروفنس (Provence) الطبيعية-، بل أيضاً وعلى الأخص لأنّ على القارئ أن يفهم فعل " الضجر العميق " عند سيزان واستعمالنا له كمصدر تأويل أولي.

أذكر أولاً: ليس الضجر هنا مجرد شعور، وإن قام عليه شعورٌ ما. الضجر وبالتحديد الضجر العميق، أي السأم، هو أساس وشرط إمكان الشعور بالضجر. وثانياً: إنَّ الضجر، مثله مثل كلِّ الانسجيمات الأساسية، قطبَيْن وبالتالي تأرجحاً بينهما يمكن للفرد أن يسعى لكي يدخل أو يبقى فيه. يعني ذلك، ثالثاً: لا يمكن أن ننظر إلى السأم بشكل ثابت: الضجر العميق "يناغم" الفنَّان وأعماله في الأرضية التي يعطيها، أي يجعل الفنَّان وأعماله تذهب وتعود في الأساس كغياپ-حضور، أساس-لا-أساس، بشكلٍ معيَّن يَخْصُه. القطبان اللذان يَخْصَّان الضجر العميق هما "العدم" و"الكل". يحدّد القطبان، كما تفعل كلُّ الانسجيمات الأساسية، ما يحصل للدازين الواقع أو الموضوع فيها. يجد دازين نفسه هنا بالتحديد في الاختلاف الأنطولوجي بين الوجود/الكينونة والموجود⁽⁹⁾. يحصل ضبطٌ انسجاميٌّ عند وجود الدازين في هذا الموقع، ويشكّل توجيه الدازين لنفسه وفعله وفكره وإنتاجه لعملٍ فنيٍّ ما يجعل هذا الضبط الانسجامي ناقصاً أو كاملاً وأصيلاً. الضبط الناقص هو الضبط الذي يُربط بالموجودات أو بموجودٍ ما في العالم. يفسّر هايدغر: "[يبقى الضجر] بعيداً عندما يكون كتاب أو مسرحية أو عملٌ أو بطلالة ما هو ما يضجرنا⁽¹⁰⁾". هذا الزمان الطويل (Lange-weile) ناقص لأنه يبقى مرتبطاً بأشياء في العالم وبزمانها الوجودي⁽¹¹⁾. هو بالتالي غير قادرٍ على إعطاء تجربة "للعدم" و"الكل" ويسقط خارج الانسجام الأساسي الحق. بالفعل، "يشكّل العدم السلب الكامل لجملة الموجود⁽¹²⁾". يبقى الضجر الناقص مرتبطاً بشيء موجود في العالم، فلا يسمح بتجربة سلب الجملة. قد يكون الرابط ربطاً مع أي شيء موجود معيَّن، فيلم سينمائي، علاقة غرامية أو صداقة، مهنة أو عطلة.

يأخذ الضجر العميق، السأم، خطوة إضافية مختلفة تضع الفرد في الاختلاف (Unter-schied): "يحصل [الاختلاف الأصيل] عندما "نسأم". يزيل الضجر العميق، مثل ضبابٍ مسكّن في ذهابه وإيابه في مهاوي الدازين، الناس والذات نفسها معهم، فيضع الكلّ في عدم مبالاةٍ عجيبة. يفتح هذا السأم ويبيّن الموجود بجملته⁽¹³⁾". لا يركز مرور الزمان البطيء على موجودٍ ما، ممّا يسمح له بإعطاء تجربة العالم بجملته، ككلّ. من الضروري أن نردّد ونفهم جيداً معنى " (Gleichgültigkeit) " إذاً نتابع التحليل: لا يعطي العدم الذي يصل الفرد إليه والذي يفتح جملة الموجود لكلّ شيء قيمةً متساوية، بل يضع كلّ شيء خارج

التقييم، بحيث إنه يصبح من المستحيل إعطاء سبب كافٍ لوجود أي شيء - السبب والعقل يتراجعان. ولكن ما فتئت الموجودات تحتاج إلى أساس يسمح لها بأن تقف في العالم بجملته، ككل واحد، ويحصل ذلك في هذه المرحلة في ومن قلب ماهية الأساس، التي هي سيادة، بمعنى موجودات معينة تقع في إيقاع الضجر وبمعنى ما "يسود"، يقوم ويحضر بشكل فاعل، ليس كماهية ثابتة متحجرة بل كماهوية فاعلة، سائدة⁽¹⁴⁾، إن صحّ القول.

يؤمن سيزان هذا الاستبدال وهذا النسخ (Aufhebung) إذ ينجح في وضع نفسه وأعماله في السأم، فيستفيق هذا الضجر العميق ويحدّد زخم فنه. يحصل ذلك بواسطة استعماله الخاصّ للألوان والتمثيل. علينا، إذا ما أردنا أن نرى ذلك بكلّ وضوح، أن نتبع سياق عمل فكر ونتاج (poiesis) نشاطه الفنيّ.

يؤكد سيزان أولاً لجاسكيه (Gasquet) أنّ "اللوحة لا تمثّل شيئاً"⁽¹⁵⁾. يبقى ذلك صحيحاً في كل نتاجه الفنيّ، وهو ما يسمح لمالديني (Maldiney) بالقول مستنتجاً إنّ فنّ سيزان يتناول "الواقع الظاهري ما-قبل-الموضوعي" وينجح في أسلوبه في "تمزيق حجاب الأشياء"⁽¹⁶⁾. لا تعود الأشياء عندها أشياء، فهي تخسر القيمة القائمة على الأنظمة العقلانيّة أو الاستطيقية -العقلانيّة على أنواعها. تصبح الأشياء واحدة - موحّدة في أهميّتها وتشارك سويّاً في التساوي نفسه. هنا يكمن سرّ هذا التهام الذي نجده في مناظر سيزان. نشهد ذلك مثلاً في المنظر الأزرق (Paysage bleu) الموجود في متحف هيرميتاج (Hermitage)، حيث لا يمكن التمييز بين ما هو من صنع الإنسان - إن يكن بناءً أو تنظيماً للطبيعة - وما هو طبيعيّ، ويشكّل ما صنعه الإنسان والطبيعيّ سويّاً كلّاً يحتوي ويشمل تناسقاً وتناسبات مترابطة. لا نرى هنا أي سعي نحو حقيقة تكون حقيقة مناسبة لشيء مطابق (adequatio)، بل حقيقة مسيرة ظهور صائر. يحصل العالم على تحرّره بشكل مماثل من القيم في ظهوره، والفوارق في ما يظهر الآن هي فوارق الإيقاع الموجود في الأساس الخاصّ بالسأم في تنوّع طرق الانسجام التي يعطيها. يأتي العدم في هذا العمل النموذجي لسيزان من خلال سلب الأشياء ذات القيمة والموجودات الواقعة تحت الحساب العقلانيّ، فتظهر الجملة، أي الكلّ، آخذة كيفاً بدئيّاً. لا يوضع العقلانيّ هنا في حدوده الكنهية (noumenal)، كما قد يحصل في حال كان التوجّه كنطياً، بل الفكر الذي يحلّ مكان العقل (ratio) هو التفاعل

واللعب المتبادل بين الألوان، فتصبح، بحسب قول سيزان نفسه، "ألواناً بصفقتها كنه"⁽¹⁷⁾. الألوان هي التي، في الجملة-الكلّ التي تأتي بها، تُفَيِّق السأم/الضجر، بمعنى أنها تضع الفنّان وريشته في فعل الخلق الذي يُنتج عملاً فنيّاً هو جملة-عدم، وهو فعل غير ممكن وفاعل إلاّ انطلاقاً من هذا الانسجام الأصليّ الذي يعهد (ereignet) سيزان⁽¹⁸⁾، فعله وعمله، أي يجمع بين الثلاثة في نتاج الجملة والعدم.

يكشف ما يقوله سيزان عن الألوان عن أشياء كثيرة. أشدّد على أنّه يضع النظر والمرئي في مكانة أعلى من العقل⁽¹⁹⁾، وبالتحديد من الخطاب الفلسفيّ، اللوغوس. ويعد سيزان الألوان كنهاً لأنها "صور (idées) مادّيّة (physique)" تظهر كلوحة⁽²⁰⁾. يشمل فنّ سيزان الذهاب أبعد من العقل من خلال الإيقاع، وتلعب الألوان عنده دور تحوّل الفكر إلى وجود. ليس ما نراه على قماش اللوحة، بعبارة أخرى، مجرد تمثيل، بل هو تعبير عن العدم - بصفته تفرغاً لكلّ تقييم عقلائي - والجملة، بما أنّ هذا العدم بالذات يسمح لتجربة الجملة-الكلّ بالحصول. يأتي هذا التعبير من خلال اللون كحرّيّة وحقيقة الكلّ، أي جملة الموجودات. نرى سيزان لهذا السبب يقول لجاسكيه: إنّ الوحدة تتمّ في لوحة ما "عندما لا يمكن التمييز بين الرسم واللون"⁽²¹⁾. لا يعني ذلك إعادة إحياء الجدال القديم بين الرسم واللون، بل اندماجاً للألوان وللعناصر العقلانيّة في اللوحة، بطريقة يعطي فيها اللون "كلّ الصورة"، ويظهر العالم.

والزمان هنا، بالإضافة إلى ذلك، مركزيّ الأهمّيّة: ينشأ العالم الذي تُظهره الألوان بطريقة أساسيّة-إيقاعيّة، والإيقاع هو هبة الزمان ما-قبل-القياسيّة. "يحقق" هذا العالم، بحسب قول مالديني "تمام الزمان"، وهو "يحصل كانبساط وانقباض"⁽²²⁾ في أعمال سيزان. يأخذ ظهور الألوان طريقه انطلاقاً من المنبع الأصليّ (Ursprung) متّجهاً إلى الإيقاع ثمّ الزمان فالفضاء⁽²³⁾. يجب على الألوان، طوال هذا الطريق، كما يقول سيزان لزولا (Zola)، أن تجد انسجاماً⁽²⁴⁾. عليها أن تتحدّ سوياً في الإيقاع البدئيّ الصحيح للأساس، وأن تكون تعبيره في التمام والجملة كما هي معطيّة في كمال الزمان. هنا يكمن معنى تقنيّة "الانتقال"، التي تصبح، كما يلاحظ أليتاري (Aliteri) بالفعل، "مبدأ يرهّن كيف تتوسّط حياة الفكر بين الأحداث المختلفة التي تشمل المشهد، لكي تكيف بينها في كلّ مفيد"⁽²⁵⁾.

2- توجّه ناقص نحو الحداد: أعماق سيزان

يتأرجح سيزان إذاً - بمعنى فعل (wesen) في الألمانية، أي بمعنى القدوم المتواصل الداخل في الوجود - في الانسجام الأساسي للضجر، بما أنّ التوجّه المعطى في زخم فعله الصانع هو سلب (nichtende) وانسجام مع إيقاع يسبق التأسيس ويعطي تجربة زمنية للجملة من خلال فكرٍ ما-قبل عقليّ في الألوان. ويجب أن أضيف إلى ذلك أنّ لوحات سيزان تجد ماهيتها في تلك الألوان في الصراع بين العدم العادم والجملة، اللذين يشكّلان، من ناحيتهما، قطبي الضجر العميق/ السأم الضرويين- المترابطين كيانياً لقيامه.

ولكن، لا تقف الأشياء عند هذا الحدّ، إذ يأخذ فنّ سيزان زخماً معقّداً يُدخله في انسجامٍ أساسيٍّ آخر - وإنّ يحصل ذلك، كما سوف نرى، بشكل ناقص، لأنّ هذا الزخم لا يدفع به ذهاباً وإياباً. أعني بهذا الانسجام الأساسي الآخر: الحداد، (Trauer). بينما يشكّل العدم العادم والجملة القطبين المحدّدين للضجر/ السأم، يشكّل ويحدّد الحداد قطباً الحزن/ العزاء والبهجة⁽²⁶⁾. تبقى أعمال سيزان راسية في القطب الأول المتراجع للحداد وفي انسجام نفسها بشكلٍ ما-قبل-تأسيسيّ. الزخم في هذه الحالة بالذات أكثر تعقيداً، فهو يملك ثلاث ميزات: وجهته نحو مركز الحركة الدائرية، ملاقاته لحدّ لا يتجاوزه عند نقطة التحول، وتوجّه، انطلاقاً من تلك النقطة، نحو الأسفل. علينا أن نفسر مجدداً هذا الانسجام الأصليّ مع بعض صفاته الإضافية.

يكشف روبرت موريس (Robert Morris) خيطاً من السوداء/ الكآبة في لوحات سيزان، نوعاً من الحزن على ماضيٍ قد فات والتوق إلى "انسجام ضاع"⁽²⁷⁾ أو "انسجام ممتزج"⁽²⁸⁾ (blending unison) "بحسب عبارة ج. فريدمان (J. Friedman). ويمكننا القول: إنّ كلّ ما يظهر من خلال الألوان وكلون يمرّ في عناية مشوبة بالقلق ليصل إلى الحداد⁽²⁹⁾. يرافق الضجر الزخم نحو الحركة الأولى التي يطلبها الحداد في سيادة ماهيته، أي التراجع، تجميع الأشياء نحو الفرد كما يعبر عن ذلك بامتياز المصطلح الفرنسيّ (recueillement)، حرفياً "التجميع المجدّد"، أي استعادة الماضي، وهي بالفعل عملية معنية في هذه الحركة التأملية. ولكن هناك خطوتان تشملان نوعين من الحركة قد تبعهما سيزان، حركة باتجاه وسط المركز وأخرى عمودية: الأولى هي "التجميع المجدّد" في الحزن/

العزاء، والثانية هي سبر للأعماق. هذه الازدواجية هي في صلب ما يكتبه سيزان⁽³⁰⁾ إلى زولا من إيكس (Aix) في عام 1858: "يملكني حزنٌ داخليّ". يجد الحزن هنا أفضل تعابيره، حيث هو خطوة إلى الوراء وتجميع مجدد للأشياء نحو الفرد على طريقة عمل الـ (legein) في اليونانية، ترافقه تجربة داخلية، عمق للنفس لا يختلف كثيراً عن اكتشاف أوغسطينوس لعالم داخليّ في نفسه. تلتقي، في الحزن، حركة "التجميع المجدد" في إيقاعها مع حركة العدم في الضجر، ويصل سيزان أخيراً إلى نقطة لا مادية، حيث يحصل التحوّل نحو العمق.

هذا هو الاتجاه الذي تأخذه لوحاته، بشكل يجعل القطب المنقبض للحداد، أي الحزن، يقود إلى نقطة يدفع الزخم، انطلاقاً منها، إلى الأعماق. يجب ألا يغيب عنا أن العمق، الذي ظهر أولاً من خلال الزخم المؤدّي إلى الضجر العميق، يكتسب تنوعاً وديناميكية. يدفع العمق، في الضجر، سيزان إلى رؤية مرور الكلّ وانتقاله نحو العدم ثمّ العكس، من خلال إزالة القيم التي تأتي بضرورة وجود فكر يحصل من خلال الألوان. ويتخذ العمق الآن اسماً معيناً ويعطي زخماً يسبب عدّة حركات ولحظات. الاسم المعنيّ هذا هو "الأرض".

ما إن تحتلّ الأرض الواجهة في ألوان سيزان الكنهية، حتّى يجعلها الزخم تمتدّ في عدّة أبعاد تظهر كإيقاعات تتلاقى وتنسجم. يمكن تحديد ثلاث حركات تتوافق مع اللحظات المتزامنة: تقود الأرض أبعد من نفسها نحو شعور يعتمد عليها، تُناغم مع الإلهي، وتعطي إيقاعاً يمكن الاستقرار.

هناك أولاً: "شعور عميق" يقارنه جاسكيه بالشعور الذي يجده رينان (Renan) في يسوع المسيح، وهو "يعطي لكلّ حياة سيزان حيويّتها ويشكّل وحدتها"⁽³¹⁾. يوجد هذا العمق في جميع أعمال سيزان تقريباً، وهذا ما يميّزه عن غيره من الانطباعيين ويدفعه إلى الانفصال عن هذه المدرسة الفنيّة: هو لم يتوقّف عند تصوير انطباعات وميض سطح الماء وغيره، بل غاص في الأعماق نحو المنبع، حيث ينبثق الشعور الذي يملأ الجملة ويلامس الذات بشكل كليّ، أي طبيعيّ وفنيّ ومن نتاج وحضور العمل والمشاهد الذي يختبر اللوحة - الكلّ الآتي من الألوان. علينا ألا ننسى ذلك عندما نلاحظ التناقض، في الظاهر، بين صراخ سيزان قائلاً لجاسكيه إن "أي فنّ لا يملك شعوراً كمبدأ له ليس فنّ إطلاقاً"، والغياب، في الظاهر، لإمكان الوصول إلى شعور عند المشاهد في لوحات سيزان الناضجة

التي تمثل بيوتاً وقرى، مثل لوحة منزل بيلفو ومنظر إستانك وقصر إيف ومرفأ مرسيلا. نحن لسنا أمام مجرد "تجاوب وانفعال" بل في خضم تجربة إحساس كليّ يسود ويغمر وقد أعطاه إيقاعٌ عميقٌ معيّن أَرْضِيَّتَهُ وإمكانه وفعله. هذا هو ما يكمن خلف اهتمام سيزان الدائم بالتصوير "بحسب الطبيعة" - وسوف أعود إلى هذا المصطلح - ومساواته بين هذا التصوير و"تصوير الأحاسيس" (32).

ثانياً: هذا العمق الذي يأتي الشعور منه هو عمق الأرض الإلهية، وهو أحد إمكانيّات الحداد المركّبة. يشكّل الإلهي هنا عنصر استقرار وترتيب هيكليّ يُعطي لكلّ نتاج ونقطة بَرّاً وأَرْضِيَّة يقوم عليها مقام. من هنا صلة الأرض بما يدعوه هايدغر المأوى وقيام المسكن (33). ليس ذلك بالغريب، إذا ما تذكّرنا العدد الكبير للآلهة المتعلّقين بالأرض الذين قد أعطوا نقطة مرجعية لقومهم. بالإضافة إلى ذلك، يروي جاسكيه عن سيزان أنّه قد سعى إلى دمج ومزج الأرض والنفس. يفسّر ذلك نداء سيزان المنفعل - المتحمّس: "يا أرض ادفنيني! يا صخور، اطحني عظامي" (34)! "نخرق هنا وندخل في صلب بعد الأرض كما يراها سيزان، ويأتي هذا البعد من جديد بمسألة الزمان: تُفهم الأرض جيولوجياً.

تعطي الأرض إذاً، ثالثاً: إيقاعاً مثبّتاً - استقراراً. يضيف ذلك بالطبع إلى البعد الزماني في صلب الضجر العميق ويشكّل تحديداً إضافياً لهذا الانسجام الأساسي. الزمان طويل (lang) في الـ (Langeweile)، لدرجة تصبح عندها جملة الأشياء عدماً، ونلتقي بالاختلاف الأنطولوجي بين الوجود/ الكينونة (Sein) والموجود (Seiende) بصفته سقوط كلّ قياس للزمان وكلّ هروب للوقت. يعني فهم الأرض الإلهية زمانياً على أنّها جيولوجيا أن نفهمها بصفته تركيبة هيكلية وطبقات زمانية - فصلية تشكّل تجاوزاً للزوال.

تكتسب الأرض أولاً تركيبة هيكلية تتفوّق على الشواش أو الهوى، فتصبح أَرْضِيَّة ثابتة تسمح بقيام بناءٍ ثابت. نرى ذلك أكثر ما نراه بوضوح عند سيزان في مناظره عامّة وفي اللوحات المتأخّرة الممثلة لجبل سينت فيكتور (Sainte-Victoire). نجد قوَى العناصر مندمجة بشكلٍ منظمّ وتعبير الألوان عنها.

تعطي الجيولوجيا، أو يعطي الزمان الجيولوجي (35)، ثانياً: طبقاتٍ تحمل صفة أزمنة وأوقات مثبّته، حيث ينكشف الزوال العابر في أسسٍ مادّية. لا أقول بالتالي إنّ الجيولوجيا

في أعمال سيزان المتأخرة تذهب "أبعد من الزمان" وتجتازه، بل يجب القول إنها تستوعب الزمان في طبيعتها بصفته ممراً نحو إمكانياته - في فصول وعصور وعهود لتاريخ الأرض القائم إلى جانب زمنية الإنسان: نادراً ما نرى جبل سينت فيكتوار وحده، دون مبانٍ بشرية إلى جانبه - وثباتاً يومئ إلى الأزل في تركيبته، مما يسمح لسيزان بملاقاة النسيب والمطلق في منظرٍ واحد. نجده مثلاً يقول: "يجب على فنّنا أن يقدم دمار الدوام، مع مكونات وظواهر كلّ تغيراته... على الفن أن يجعل الدوام أزلياً"⁽³⁶⁾. يمكننا عندها، وعندها فقط، كما يشير إستفان راتش (István Rácz)، أن نحافظ على التجربة من النسيان⁽³⁷⁾.

أعلق أخيراً على مسألة "النقطة"، التي وجّهت الحركة الدائرية الجاذبة أعمال سيزان نحوها. هي تنتج مباشرة عن التحليل السابق وتكتف الحركات الآتية من زخمه. تشكّل هذه المسألة الأخيرة حدود أعمال سيزان والانتقال إلى حلّ وتجاوز لها في فنّ كلي. علينا أن نفهم كيف تفعل النقطة فعلها، وبالتالي ماهيتها، إذا ما أردنا أن نفهمها بصفتها لحظة مرور وانتقال نحو العمق والبعد الأرضي، في سعي سيزان إلى إعطاء هيكل ثابت يمنع تحلل الألوان، وفي اختياره "للمنتصب (monumental)" وتفضيله على "المتداعي (instable)"، بحسب قول موريس⁽³⁸⁾، لكي يؤمّن على ما يبدو طريقاً سالماً نحو الطبيعة، بما أنّها موجودة "في الأعماق أكثر من السطح"، كما قال لجاسكيه⁽³⁹⁾.

نلاحظ مسألتين في نهاية الأفعال الآتية من الزخم المتشعب عند سيزان: نكتشف أولاً: أنّه كان يسعى إلى "نقطة" ثابتة مستقرّة؛ ونلاحظ، ثانياً: أنّه، عندما عرف هذه النقطة ووصل إليها، قد اختار بشكلٍ قطعيّ الاتجاه الأفقيّ نحو العمق، مع ما يرافقه من تداعيات. أمّا "النقطة" نفسها، فما يميّزها - وذلك على الرغم من الإمكانيات الكامنة فيها - هو كونها هندسيّة. أعني بذلك الإشارة إلى طبيعة موقعها المجرد الذي لا يملك قوّة مكثّفة، بل ينحصر في لحظةٍ شبه زمنية حيث يتخذ القرار مهما كانت إمكانيات تحقيق بغيته. تكون النقطة عندها رمز تحوّل إلى أفنوم وتشير إلى الزمانية المشار إليها أعلاه - أي زمانية الأعماق الأرضية الإلهية الحادثة من خلال تحويل اللون إلى متن جامد - ويقول جاسكيه عن اللون، بكلّ دقّة، أنّه "تقشّف سائل"⁽⁴⁰⁾. يترك سيزان وراءه، في نهاية المطاف، مسألتين: مسألة النقطة ومسألة التوجّه الأفقي الآخر، الذي هو توجّه الفوزيس. علينا لا محال أن نتناول هذين الأمرين

المتشابهين، إذ يكمن فيهما الانحراف والاختلاف بين قرار كلي وأعماله المتأخرة وأعمال سيزان، وكذلك اختلاف المكان الذي يحتله كل منهما في الانسجام الأصلي الذي قد أيقظه.

3- فوزيس والنقطة

علينا فهم مصطلح فوزيس هنا بشكلٍ جد جذريّ، أي بشكلٍ أصليّ -بدئيّ⁽⁴¹⁾، لكي نتجنّب كلّ اعتراض قد يقوم على المعادلة والدمج المعروف بين الفوزيس والطبيعة. يمكننا أن نقول، إذا ما حصرنا معنى فوزيس بمصطلح الطبيعة العربيّ أو (natura) اللاتينيّ، إنّ سيزان لا يحصر أعماله وفكره بالأرض - التي هي، كما ذكرت الجزء الأساسيّ في عنصر العمق - بل هو يرسم ويتبع الطبيعة ويتكلّم عنها.

يزعم سيزان بالفعل، عندما يدافع عن أولويّة الألوان في أعماله، تعاضداً وقراءة مع الطبيعة: " تكره الطبيعة الخطّ المستقيم "، يقول لجاسكيه⁽⁴²⁾. يرى الفنّ نفسه على أنّه " انسجام يوازي الطبيعة⁽⁴³⁾ ". ويؤكد لشارل كاموان (Charles Camoin)، أنّ الاتصال بالطبيعة يحرّر الشخص من المعرفة الضرورية التي يحصّلها في متحف اللوفر، لأنّ هذا الاتصال يجيئ " حدسنا والأحاسيس الفنيّة الساكنة فينا⁽⁴⁴⁾ ". يتخذ هذا التحرّر شكل " ثورة⁽⁴⁵⁾ " - بحسب قول سيزان - يمكنها أن تصالح الإنسان والطبيعة. يؤكّد سيزان أنّ الفنّ يعبر إذاً عن الطبيعة وأنّ كلّ ما في اللوحة هو طبيعة⁽⁴⁶⁾. بالإضافة إلى ذلك، وإذ نترك الفوزيس جانباً، قد يبدو أنّ ما يقوله سيزان لجاسكيه في المقطع نفسه يقوِّض كنيّة تعامليّ أعلاه مع اتّجاه سيزان العموديّ نحو العمق، بما أنّه لا يزعم فقط أنّ التصوير هو الطبيعة نفسها بل وأيضاً أنّه من الضروريّ إذاً أن نواجه كلّاً من الأرض والسماء⁽⁴⁷⁾. يبدو أنّ كلماته هذه تكشف أنّ العمق والأرض لا يشكّلان ما هو الأهمّ والأكثر تمثيلاً لأعمال وفكر سيزان، في تعلّقهما وتوافقهما مع قطب الحزن في الحداد، بل هناك الطبيعة أيضاً. تلوح أزمة في الأفق، فيما يخصّ دراستنا هذه، ولكنّها سوف تتلاشى بسرعة ما أن نأخذ الأمرين التاليين بعين الاعتبار: الأوّل: الغياب شبه الكامل في أعمال سيزان للقطب الثاني للحداد، والثاني: معنى مصطلح فوزيس، وهو معنى مركزيّ لهذا القطب الثاني ولسيادة وجود الحداد بوصفه انسجاماً أصلياً بالكامل. سوف أبدأ بتبيين الثاني بشكلٍ واضح، ثمّ أنتقل منه إلى الأوّل.

هايدغر واضح تماماً في تحديده للفوزيس: "تعني الفوزيس لذلك في الأصل السماء والأرض معاً، الحجر والنبته، الحيوان والإنسان، وتاريخ الإنسان بصفته من فعل البشر والآلهة، ثم أخيراً وبالأخص الآلهة أنفسهم في خضوعهم للقدر⁽⁴⁸⁾". يُبعد هذا التوضيح كلّ تفسير خاطئ للفوزيس. وبالفعل، ليس القطب الآخر للحداد مجرد طبيعة كتلك التي سعى سيزان إلى التجاوب معها واتباعها جزئياً في لوحاته وأعطائها ثباتاً متزايداً والكثير من تقشّف الأعماق والأرض، كما نرى في المستحاثات الكبيرة (Les grandes baigneuses) مثلاً، بل هي كلّ الموجود، في كلّ أشكاله وظواهره، إن تكن ماديّة، كما هي الحال في أعمال سيزان، أو رغبة تصبو إلى كلّ ما يمكن وجوده، فتحصل على بعد كونيّ يشكّل ما يوازي بالفعل والحقّ البعد الجيولوجي.

نلقى هذا البعد للانسجام الأساسي - وقد أكّدت لهذا السبب بالذات أنّ سيزان يدخل الحداد بشكل ناقص - عند سيزان، ولكنه يبقى معلّقاً. لا يستثمر سيزان الإمكانيّات الكامنة فيه. لهذا النقص سببان: الأوّل هو التصرّو "الهندسي" المحض للنقطة كمُنطلق لا يعود إليه سيزان لكي يستغل إمكانيّاته، والثاني يرتبط بالأوّل وينتج عنه، وهو عدم "سكّن" سيزان أو "إقامته" في النقطة حيث كان من الممكن أن يجد الزمان المعطيّ والمسلوب بطريقة تسمح بالدخول في انسجام أساسيّ إضافيّ يمكنه إعطاء الحلّ الضروريّ للحصول على الزخم الدافع إلى داخل الذهاب والإياب الذي يخصّ القطب الثاني للحداد. وما يحصل إذاً هو أنّ تركيبات الطبيعة الثابتة - أي بالأخصّ العمق والأرض - تتكلّم في أعمال سيزان، وليس أجواء أو مزاج الأيّام أو الفصول واللحظات الجميلة. عندما يشير إلى النفس والأرض بصفتهما متشابكتين، هذا التشابه أقرب إلى أقنوم أفلوطين الثالث، أي نفس العالم إذ تلتقي بالهولي، منه إلى إيقاع انسجام الحداد الأساسي، في وصوله إلى البهجة. تسود هذه البهجة (Freude)، كما سوف نرى، مع وبصفتها فوزيس، ونتقرّب منها بخجل، ولا تأخذ أعمال سيزان تحدياتها على عاتقها، على عكس كلي الذي ينسجم معها ويعطيها تعبيراً واضحاً.

4- النقطة عند كلي

يأخذ كلي جزءاً من زخم أعماله من أوّل قطبيّ الحداد، إذ يجمع الأشياء في سيادة وجود الحزن. تتحدّث لوبيز، في وصفها للديناميكيّة التراجيديّة لفنّ كلي، عن "سعي أعماله

المتواصل لعرض ما لا يمكن عرضه إلا كتراجع⁽⁴⁹⁾، " ثم لاحقاً عن مَهْمَة أخذها على عاتقه تقضي " بتمثيل ما لا يمكن تمثيله أو، بعبارة أخرى، بعرض التراجع الدائم الحاصل في وسط العرض (الفني)⁽⁵⁰⁾ ". يكتشف كلي في التراجع، كما فعل سيزان، الأرض كعمق وثبات. يبين جالين دجونسون (Galen Johnson) هذا النمط في أعمال ودفاتر كلي، ويقرأه من خلال مفهوم التربة عند ميرلو بونتي: هناك " " الأسلوب غير البصري للتلامس الماديّ الحميم " الذي يقول عنه كلي إنه يصل إلى عين الفنان " من الأسفل "، من تجذّرنا على الأرض، وهو إحساس عاطفيّ بكوكبنا الأمّ الذي يسمّيه ميرلو-بونتي " تربة " أو " ساق " فكرنا وحياتنا... تربتنا الأمّ⁽⁵¹⁾ " .

تلخّص هذه الجملة مجموع عناصر العمق كما لقيناه في فنّ سيزان. هناك أولاً توغلّ تحت المريّات يتوافق مع سعي كلّ من سيزان وكلي إلى جعل اللامرئيّ مرئيّاً⁽⁵²⁾. ثمّ يقود اللا- بصريّ إلى الاندماج مع الأشياء، بطريقة لا تعود الأشياء فيها مجرد ما هو أمام الفنّان، بل يلمسها الفنّان ويتّحد معها بشكلٍ حميم. ولكن عليّ أن أصحّح ما يقوله دجونسون. فإنّ ذلك لا يعني فقط أنّ الفنّان يحصل عندها على " إحساسٍ عاطفيّ " تجاه الكوكب والأرض، بل يعني أيضاً وبالأخصّ شيئاً يسبق هذا الشعور ويؤسّسه، هو بالضبط الحزن في الحداد بوصفه انسجماً أساسياً. العمق هو إذاً أرض، الأساس المؤسّس، إيقاع الأساس، وتربة، حيث تصبح المشاعر ممكنة. فالتربة هي، بحسب قول كلي، " القوّة الفاعلة " التي " تنفتح البذرة " فيها، من خلال مجمع " التربة والبذرة والغذاء والنموّ والجذور التي تُنتج الشكل / الصورة " ثمّ ترتفع " في النور والهواء الطلق⁽⁵³⁾ ". الصورة (form) هنا تتوافق مع مفهوم سيزان للألوان ككنه، حيث إنّ كلي يصف هذه المجامع والقدرة على النموّ " مشيراً إلى الفكرة الكامنة تحتها، اللوغوس، الكلمة الكامنة في البداية⁽⁵⁴⁾ "، وأنّ يتّخذ الفكر هنا، كما سوف نرى، شكلاً مختلفاً تماماً.

تنحسم الأمور عندما يمكث كلّ من الفنّانين في زخمٍ مختلف ويتبع بالتالي طريقاً مختلفاً. يبقى الأوّل قريباً من الأرض وظواهرها المباشرة وتاريخها المباشر، بينما يذهب الثاني أبعد من ذلك. يعود هذا الاختلاف هنا أيضاً إلى ما يحصل في النقطة وكنقطة.

قد برهنتُ أعلاه أنَّ سيزان قد أخذ قراره النهائي عند وصوله إلى نقطة الجمع نحو النفس. طبيعة ونتائج قراره ثلاثة. أولاً: هو يعد النقطة، كما قلتُ أعلاه، نقطة هندسيّة دون صفاتٍ كميّة. ثانياً: هو ينطلق من هذه النقطة، كما قد ذكرتُ، متّجهاً نحو العمق ليجد إمكانيّاته من خلال الأرض وانفتاحها الذي لا يتركها ولا يترك ثباتها وجيولوجيتها وتقسّفها في الخطّ والألوان كنومنا. ثالثاً: عليّ أن أضيف الآن أنّه لا يعود أبداً إلى النقطة، وهي عودة كانت، لو قام بها، لدفعت به إلى التفكير في النقطة والدخول فيها بشكلٍ مختلف.

يأتي كلي هنا أخذاً اتّجهاً فنياً مختلفاً يدافع عنه ويفسّره. هو يصل إلى النقطة نفسها من خلال تجميع مشابه ويختبرها أيضاً كنقطة هندسيّة بحتة، ثم ينطلق منها إلى الأعماق والأرض كأساسٍ-لا-أساس، تأسيس وانفتاح. ولكن، يعود كلي من جديد إلى هذه النقطة، فلا يختبرها هذه المرّة كنقطة هندسيّة بحتة، بل كنقطة ديناميكيّة، إذ يكشف في الوقت نفسه، متجاوزاً في ذلك سيزان، كما يذكرنا واتسون، زمنيّة العمق في ذاته⁽⁵⁵⁾. تنكشف النقطة له عندها على أنّها ليست مجرد علامة هندسيّة لا كثافة لها، بل الأصل الحيّ لإمكانيّات الدخول في إيقاع الحداد بوصفه انسجاماً أساسياً، أي زخم يبعث بمن يدخله إلى داخل التأرجح، الذهاب والإياب، من/ بين الحزن والبهجة.

ولكن، لا يمكننا أن نكتفي بالتعرّف على هذا الاختلاف الأخير والحاسم، بل علينا أيضاً أن نعطي تفسيراً له. ليس من الصدفة أبداً أن يكون كلي قد اتخذ هذا الزخم منطلقاً له فتوصّل إلى انسجام كامل في الحداد. بل أتى ذلك نتيجة قرار معيّن عند الوصول إلى النقطة، قرار أدّى إلى استيقاظ هذا الانسجام الأساسي. يصبح هذا القرار عندها المسألة المركزيّة. وقد اكتشفتُ أنّها ثمرة دخول كلي في انسجام آخر. هذا الانسجام هو السوداء أو الكآبة (melancholia). علينا أن نتناوله إذاً إذا ما أردنا أن نفهم التحوّل نحو نقطة ديناميكيّة والانسجام الكامل مع الحداد وتداعياته اللاحقة.

5- نقطة كلي: الدخول في الكآبة/ السوداء

يعطي هايدغر ماهيّة الكآبة في المفاهيم الأساسيّة للميتافيزيقا. لا يمكننا فهم هذا المصطلح ومن ثمّ أهمّيّته وتداعياته على قرار كلي، إلّا إذا ما عدنا إلى صيغته الألمانيّة. الكآبة

أو السوداء هي الترجمة العربية لكلمة (Schwermut) الألمانية التي يحتوي معناها أكثر من الكلمة العربية. ينقسم المصطلح بمعناه الحرفي إلى كلمتين هما (Schwer) و (Mut). تعني الأولى "صعب، مرهق" مثل عبء علينا، وتعني الثانية "شجاعة". يعني أن يكون الشخص في (Schwermut) إذ إنه يتحمل العبء. هو يحس بثقل عليه أن يحمله ويتحمله. ولكن ما هو هذا الثقل؟ يمكننا استخراج الجواب مما يقوله هايدغر إذ ينتقل من (Mut) إلى الانسجام، (Stimmung)، في تحليله للسوداء:

لا يحس الشخص بالحرية إلا عندما يكون عليه أن يتحمل عبئا. يشكل هذا العبء دائما، في العمل الخلاق (Schaffen)، وعلى طريقته الخاصة، أمرا حتميا وحاجة تثقل كثيرا على مزاج الإنسان، لدرجة أنه يكون في كآبة - [حرفيا هناك عبء عليه]. كل نشاط خلاق يحصل في الكآبة - إن يكن بشكل معلوم أو غير معلوم [...].

تقع أو تقوم الفلسفة، بصفاتها نشاطا خلاقا وماهويا للدارين البشري، على الكآبة بوصفه انسجاما أساسيا. تخص هذا الكآبة شكل / صورة وليس محتوى التفلسف⁽⁵⁶⁾.

يأتي العبء بالخفة، أي بالحرية. هو ليس بالتالي مجرد مزاج أو جو بل يصبح انسجاما أساسيا، إذ المسألة عندها هي مسألة تأرجح بين قطبي الحرية (Freiheit) والعبء (Bürde)، وهذا التأرجح هو تأرجح الفلسفة.

الفلسفة هنا مزدوجة الفعل والمعنى: هي في الوقت عينه فكر تأسيس⁽⁵⁷⁾ وفكر خلاق. تطرح وتشكل، بصفاتها تأسيسية، السؤال المباشر عن الأساس المؤسس / المقوم الذي يظهر كحنين للوطن (Heimweh) موجود كآلم يأتي من ثقل العمق. وهي، بصفاتها خلاقة، التأرجح انطلاقا من الحرية والعائد إليها. يهمننا هذا البعد بالتحديد. يتابع هايدغر: "[...] تحتاج الفلسفة، مثلها مثل الفن، وعلى طريقته الخاصة، إلى ما نعينه عندما نقول، بشكل حرج ومضلل: عليها أن تكون خلاقة⁽⁵⁸⁾". فكأنه يردّد قول كلي إن الفنان "فيلسوف"، ربما دون إرادته⁽⁵⁹⁾. الوجود في الكآبة هو إذا فكر خلاق قد اكتشف أساسه. وفي ما يخصنا واهتماماتنا هنا، يمكننا القول إن الكآبة تعني بوصفه انسجاما أساسيا هذا الفعل الفكري المزدوج، من ناحية كلي. يتقدّم فنه، عند وصوله إلى "النقطة"، هذا المحك الذي ما فتئنا نعود إليه، نحو العمق والأرض، ثم يعود إلى "النقطة" ويصبح فكرا عن تجربة العمق والخلق الحر المتجدد.

يُتّضح كون كلي قد وصل إلى هذا الموقع، من خلال تصفّحنا لدروسه التعليميّة الكثيرة ومذكراته ودفّاتره. يتمثّل ذلك أفضل ما يتمثّل في تحوّل النقطة من النقطة الهندسيّة إلى موقع فكر.

يمكننا الآن إعطاء ملاحظات إضافيّة عن هذا التحوّل. بينما "يتّحد سيزان مع لوحاته"، كما يقول مالديني، "فيفكّر في لا شيء"⁽⁶⁰⁾، يؤكّد كلي أنّ الفكرة هي "وسيط بين الأرض والكون"⁽⁶¹⁾. نجد هذه الفكرة كوسيط في أو بصفة "النقطة" بذاتها، بالتحديد بعد الحنين، حيث تتخلّص النقطة من همودها - ننتقل من النقطة 1، أي النقطة الهندسيّة، ونعود إلى جهة جديدة للنقطة في المكان نفسه، النقطة 2، أي النقطة الديناميّة. النقطة التي يسمح الزخمُ لكلي بالتوصّل إليها هي نقطة ديناميكيّة ومصدر الفكر، بما أنّ الـ (dynamis)، طاقة ومصدر الحركة بالمعنى الأرسطي للكلمة⁽⁶²⁾، وهي مصدر الحقيقة⁽⁶³⁾. يعلن كلي أنّها، بصفتها المصدر الأوّل، "العنصر البدئيّ الشامل"⁽⁶⁴⁾. تأخذ عدّة أشكال أكثرها بروزاً هو البذرة المنويّة⁽⁶⁵⁾. فعلها أو إمكانها هو تكوينٌ، أي خلق⁽⁶⁶⁾.

يتمثّل وجود كلي عند تلك النقطة، مع تجربته لها وتفكيره فيها، في سلسلة الملائكة التي قد رسمها، والتي لا يجب حصرها بالملاك الجديد (Angelus Novus) الذي اشتهر أكثر من غيره بفضل قراءة بنيامين الصوفيّة-التاريخيّة له.

أهمّ هذه الرسوم واللوحات هي العفريّة (Daemonie) والملاك النجمي (Engel vom Stern) والملاك المحارب (Angel Militant) والملاك المثابر (Angel Applicant) والملاك الناسي (Forgetful Angel)، من عام 1939، والملاك دائم البشاعة (Angel Still Ugly) والملاك المتردّد (Zweifelnder Engel)، من عام 1940، ثمّ وبالأخصّ يمشي قليلاً بعد ولا يطير (Geht kaum mehr, fliegt noch nicht)، من عام 1927. تُظهر كلّ هذه الرسوم كلي في حالة الكتابة - أي في فكر خلاق قائم على أساس - لا - أساس - متّجهاً إلى الأمام والخارج.

نرى الملاك يتردّد أحياناً، كما هي حال العفريّة، بين بقاءه في الإمكان واتّخاذ دور الرسول بين ما هو من الأرض وما يتعالى عن الأرض انطلاقاً من إمكانيّات النقطة. أمّا الملاك الناسي، الذي قد رسمه الفنّان قبل وفاته بسنة، فيتمثّل الرغبة المغريّة الدائمة للنظر إلى

الأسفل، كما يفعل الملاك، والعودة إلى سرّ العمق والأرض وحده. ويهّنا كثيراً يمشي قليلاً بعد ولا يطير، لأنّ هذا الملاك يمثّل بالضبط موقع ووضع النقطة الديناميكية. نرى الملاك متوجّجاً بلسان نارٍ هو نار الفكر، أخفّ وأعلى عناصر هرقليطس، يمشي بخطوات صعبة، خائفاً وغير قادر على الطيران. لا يمتدّ جناحاه كثيراً ويقيان خلفه، فلا يستطيع رؤية أكثر من جزءٍ صغيرٍ منهما. ولكن يديه كبيرتان وأصابعهما طويلة ومنفتحة بل و"أنيقة" - هما يدا مفكّرٍ خلاق. ثمّ أخيراً، يجمع تحليل الملاك الجديد المسائل الأساسية هنا ويخصّرنا لفهم خطوة كلي الأخيرة.

جعلتني قراءة هذه الملائكة، التي تضعها بوضوح في الكآبة بوصفه انسجماً أساسياً، أقرأ الملاك الذي قد رسمه أبكر، الملاك الجديد، بشكلٍ يختلف عن قراءة بنيامين⁽⁶⁷⁾، الذي قد امتلك هذا الرسم لفترة، وغيره من الذين اعتمدوا على قراءة تاريخية-صوفية. لننظر إذاً بتفصيل أكبر إلى هذا الملاك انطلاقاً من المنظور الذي بناه هذا الفصل!

قدماه صغيرتان ورجلاه نحيفتان، ممّا يبيّن رفته. عيناه واسعتان ولكنهما نصف منفتحتين وفيهما حول. يتّجه جناحاه نحو الأعلى ولكنهما غير منفتحتين بالكامل. فمه مفتوح ولكن يبدو وكأنّه لا يقول شيئاً. شعره مجعّد ومتشابك مثل أفكاره. جسمه نحيل يربط بين الجزء الأسفل الصغير المقلّص والجزء الأعلى التائق والمتشكّك. هذا هو كلي في صلب النقطة، مع إمكانيّاتها، في الفكر الخلاق وتردّداته. يبقى متّصلاً بالأرض، بشكلٍ ضعيف ومحدود ولكن أكيد. ويعبرّ حول عينيه عن الماهية الفاعلة السائدة والتأرجح بينها وبين ما قد يأتي من الأعلى. شعره يمثّل بالتمام محتوى النقطة: أفكار ممكنة تنتظر إمكان قدومها من الخواء والشواش، شواش هو مادّة الفكر وليس مجرد غياب العقلانية. يأخذ كلي إذاً على عاتقه وكتفيه الثقل ويدخل في موضع الفكر الخلاق. وهو يميل بالتالي إلى انفتاح تعطيه الكآبة موجود في الـ(Mut) والـ(Schwer) - الشجاعة والعبء الثقيل - بصفتها ما يعيده إلى انسجام الحداد الأساسي. تلتقي الإيقاعات الآتية من انسجامين أساسيين، الكآبة والحداد، عمودياً وأفقيّاً، أخيراً في نقطة انفتاح الشجاعة⁽⁶⁸⁾. لا يحصل ذلك عرضياً، فإنّ هذه الكلمة هي الاسم الآخر للفكر الخلاق والمؤسّس القائم على الكآبة. تعني كلمة (Mut)، بالإضافة إلى الشجاعة وفي استعمال هايدغر لها في وصفه لـ(Schwermut)، "الفرح" أو "الغبطة"، فتشير بالتالي إلى

الكأبة كما وإلى القطب الثاني للحداد. أمّا الشجاعة، معنى الكلمة الآخر، فهي مهمة إذ تبلغنا صعوبة المهمة مع الفرح فيها. من يملك الشجاعة يستطيع أن يحمل ويتحمل ثقل الفكر ويتّجه نحو الفكر الخلاق، متأرجحاً بين الاثنين، ثمّ يجتاز إيقاعاً، موجوداً دوماً، بما أنّه قد دخله وبقي فيه، هو إيقاع الحداد. مع العلم أنّ غاية الانسجامين الأساسيين هي أن يلتقيا فلا يبقيا غريبين عن بعضهما أو غير قابلين للتواصل، ولقاؤهما يحصل في الغبطة.

هذا هو بالضبط المكان الذي وصل إليه كلي، فوجد نفسه على محك الانتقال من العمق والأرض إلى الفوزيس. قد قبل هذا الفنّان بالتحدي الذي واجهه وأخذ على عاتقه زخم الأفعال والإمكانات الديناميكية للفوزيس دون أن يقتصر على وجهها الحصري كطبيعة. ويمكننا الآن أن نوجه نظراتنا إلى الزخم الذي يدخل فعلياً في تلك الفوزيس، بالأخص في ما يتعلّق بالانسجام الأساسي للحداد.

6- كلي متوغلاً في الحداد الكامل

يربط واتسون الشكل عند كلي، في تعقّبه للعلاقة بين الحركة والسكون (dynamis-stasis) التي نعرف الآن أنّها تسود في أعمال كلي، بالفوزيس كما حدّدها هايدغر:

وجد كلي في الديناميكية التي تحصل في الشكل ما وجده هايدغر في الفوزيس، ناقداً النظرة الكلاسيكية للرسم التصويري كفنّ فضائي غير زماني...

هذا ما يراه [هايدغر] ربّما عند كلي: تحضر الفوزيس تكنولوجياً، أي دون انسداد (occlusion)، بطريقة "تعيدها" بالفعل "إلى الحقيقة غير المخفية". هو يذهب هنا أيضاً أبعد ممّا وصفه هايدغر نفسه: المعارضات البحث التي تعتبر التكنولوجيا كلّها سيئة وقدرية تؤدّي إلى الانحطاط أو الضياع⁽⁶⁹⁾.

عندما يأخذ كلي على عاتقه انفتاح الفوزيس، يقع، بحسب توضيح باتوشكا (Patočka) لهذا المصطلح، في ما "يصبح في النهاية إشارة إلى الفسحة (Lichtung) والنار الهراقليطي الحي الأبدي، أي نار الأضداد المجتمعة في الواحد⁽⁷⁰⁾". يجد فنّ كلي، بمعنى آخر، مصدره ومفاصله في الحقيقة كحركة - بما أنّ الفسحة هي المجال الذي تظهر فيه

الحقيقة والحركة هي ما تعبر عنه الأضداد على أشكالها في الديناميكية الأبدية. تنضم هذه الحركة إلى التكنولوجيا، تتوافق وتنسجم معها زمانياً، ليس في عملياتها المدمرة، بل في ماهيتها إذ تأخذ السيادة الماهوية على عاتقها، أي الاستحضار (Wesende)، أي دخول الفوزيس في الحضور الحاضر في اللحظة الوجدية-الزمانية. لا يجبر كلي الفوزيس على الحضور، بل يقف، بفضل وجوده في انفتاح الفوزيس بواسطة أعماله التصويرية، في ماهية التكنولوجيا بصفتها ظهور يتجاوب مع هبة الفوزيس، دون تحول هذا العمل التقني إلى عمل حاسبٍ ومقيّم يرضخ جملة الموجود إلى عقلانية متسلطة. يقع فنّ كلي - في انتقاله من النقطة إلى الخطّ، في وجوده في التشكيل بدلاً من الشكل الثابت وفي الزمان كحركة، بدلاً من السكون (stasis) الحاصل في جهة واحدة- في انفتاح الحقيقة الحرّ واللاتشبيء الذي يأخذ شكل اللاتمثيل أو، بحسب تعبير واتسون الصحيح هنا، " لا - صورة (non-image) " مبنية على نموذج لا- مفهوم (اللامفهوم الرياضي بالتحديد) هو التشبيت (المتشوش) الفعليّ أو " الخرق " الرسميّ للعمق أو التعالي وجعله مرئياً⁽⁷¹⁾ ". تجدد الجملة التي شكّلت القطب الثاني في الانسجام الأساسي للضجر عند سيزان طريقها إلى داخل أعمال كلي في الزخم الذي يوصل إلى انفتاح الحقيقة الديناميكيّ في الفوزيس، وقد ملح سيزان هذا الانفتاح أو هذه الفوزيس، على ما اعتقد، ولكن بتردد وخجل كبيرين عند إدراكه أن " كلّ شيء في اللوحة طبيعة⁽⁷²⁾ ". هذا هو ما يكمن في تأكيد كلي المتكرر أن " الفنّ لا يعيد إنتاج المرئي، بل يجعل الشيء مرئياً⁽⁷³⁾ " .

يحقق كلي إذاً الحركة الإيقاعية للحداد بوصفه انسجاماً أساسياً. هو ينضم، بفضل أخذه الفوزيس على عاتقه، إلى انفتاح الحداد كبهجة. نحصل على لمحة عن ماهية هذه البهجة، وعلى ضرورة الدخول في الكآبة للوصول إليها، في تحليل الكينونة والزمان الباكر للانسجام: "[...] يستطيع الانسجام الوجداني المبتهج تخفيف عبء الكينونة الظاهر. تفتح إمكانيّة الانسجام هذه وتخفف معاً عبء الدازين " ⁽⁷⁴⁾. تشكّل البهجة هذا الارتفاع والدخول المغامر في الانفتاح الذي هو تحمّل للعبء بشكل يماثل تحمّله في الكآبة وحثّه على الفكر. نرى الشكل الذي تتخذه الغبطة عند هايدغر إذ يظهر في الانفتاح الذي تحقّقه الرباعية - المتألّفة من البشر والآلهة والسماء والأرض - كما نجدها في تحاليل هايدغر لترانيم هولدرلين وما تبع

هذه التحاليل من محاضرات ودروس، في مفهوم العالم في "منبع العمل الفني"، ثم لاحقاً في محاضرات 1949 الأربع حيث يظهر أخيراً مصطلح الرباعية⁽⁷⁵⁾. ولكن يكفي أن نحفظ هنا كون التفاعل بين الأرض والسماء (Erde-Himmel) هو أساسي للعهد المؤسس-المستملك (Er-eignis) الذي يقيم عالماً.

نلتقي، في صلب هذا التفاعل (Zusammenspiel) بتعبير في الانفتاح هو في تماثل كامل مع إيقاع الحداد الذي يدخله كلي بالكامل. يشكّل هذا التعبير ظهور الصراع بين البهجة والحزن بصفته مجيء عالم في البهجة والألم. تأتي السماء ورعدها نحو الأرض، تدوي معها وتسمح لها بالانفتاح والحصول على تعبيرها المبتهج في الفوزيس، بما أن الصراع هو من ماهية ظهور الفوزيس⁽⁷⁶⁾. ويدخل بشكل مماثل الحزن والبهجة في صراع (Streit) ويشكّلان إيقاعهما الناعم كما يتوافق معه كلي ويستجيب لندائه. يصبح الألم عندها، وعندها فقط، "ألماً خلاّقاً schöpferische Leiden"، كما نقرأ في الدرس المخصّص لقصيدة "الراين"⁽⁷⁷⁾. ويأخذ البعد التراجيدي، كما تراه لوبيز عند كلي، عندها، وعندها فقط، معناه الكامل ويجد الفنّان بين السماء والأرض⁽⁷⁸⁾، وفي ما يسمّيه هايدغر المابين Zwischen، الذي هو صلب الاختلاف الأنطولوجي (ontologische Differenz).

7- توجه كلي نحو البعد الكوني

ولكن علينا الآن أن ننطلق من زخم إضافي، قد يكون الأقوى حتّى الآن، نحو شيءٍ أوسع المدى.

يصل كلي بالطبع ويبدأ في انسجام الحداد الأساسي كما هو عند هايدغر، وفي إيقاعه وتلاقي هذا الإيقاع مع إيقاع الكآبة والضجر/ السأم. ولكنه لا يبقى عند هذا الحد، بل يأخذ خطوة إضافية كبيرة تضعه في إيقاع إضافي وتشكّل آخر ميزات فنّه: ينتقل كلي من الحداد وكل ما يرافقه، فيمرّ بالفسحة والفوزيس، أي الفرح، ثم يدخل البعد الكوني.

تغيب جزئياً على الأقل عن شكوك هايدغر التي يذكرها واتسون في ما يخصّ درس عام 1921⁽⁷⁹⁾، تفاسير فينومينولوجية لأرسطو، ديناميكية البعد الكوني، إذ يحصر هايدغر النقطة باستعمالها الهندسي وفراغها النسبي، ويقرأ كلي في إطار العالم والحياة⁽⁸⁰⁾. كما ولا يقتصر ما يفعله كلي على "ترك الجملة" تظهر للعيان، كما يلاحظ بالفعل هايدغر⁽⁸¹⁾،

و "ذاتٍ أرضية" تذوب "في الجملة"، كما نرى مثلاً في مقالة دامير بربريتس (Damir Bar- barić) في تناوله للإيقاع في مذكرات كلي⁽⁸²⁾. بل هناك في فنّ كلي ما يلحظه بربريتس بشكل خاطف عندما يقول: "[...] يستيقظ الآن فيكون "نقطة مرجعية كونية"، "مخلوقاً محايداً (neutral)" يفتح على العالم،" وهو "نقطة منفصلة عن الأرض"⁽⁸³⁾.

يرسي كلي نفسه بصلابة في "إيقاع كوني"، منطلقاً منه في أعماله الخلاقة⁽⁸⁴⁾. تشكّل الفكرة/ الصورة (Idee)، التي هي بحسب قول كلي "الوسيط بين الأرض والكون"⁽⁸⁵⁾، وليس فقط بين الأرض والسماء، الوعاء الذي يحتوي على زخم حركة النقطة الديناميكية وانتقالها المزدوج: من البعد الهندسي إلى الديناميكي، من لقاء الجملة والعدم، الضجر والكآبة، انفتاح الكآبة كإفتاح فرح، وبهجة الحداد، إلى أعلى مراكزها: مونادة (monad) روحية موقعها كوني وفعلها خلاق. تتأرجح، تتحوّل فتختلف عن نفسها وتصبح أخرى والآخر، فتتغيّر في حركتها المنتجة للصورة/ الشكل من النقطة إلى الخط في داخل الإيقاع الكوني، إذ يلتقي بكلّ الإيقاعات السابقة - أي إيقاعات الضجر والكآبة والحداد - وتسيطر على اللامتناهي متخذة التخيل أداةً بصفقتها، بحسب قول مارك ريشير (Marc Richir)، "قوة" "التغير" التي لا تُحيل إلى هوية الأيدوس (eidōs) الرمزية، بل تفتح [...] لما يستطيع أن يجعل الألوان "تحاكي" بعضها بعضاً، وبشكل موسيقي [...] في نوع من الوحدة دون مفهوم، مع تماسكها الخاص، الذي يمكننا التعرف إليه، في نوعٍ فكريٍّ آخر، من خلال إيقاعها أو أسلوبها"⁽⁸⁶⁾.

هذه هي ماهية أعمال كلي المتأخرة، التي أنهى معها هذه المقالة، والتي تبين ملائكتها زخمها وقرار الدخول في البعد الديناميكي - الكوني الذي يفتح إمكانيات النقطة الخلاقة - المبدعة كما وصفناها عند كلّ زخم تناولته، إذ يدفع بكلي إلى داخل التلاقيات الإيقاعية التي تحدّد وجوده في انسجامه الخاصّ وتجاوز حدود هذا الانسجام.

8- كلي متجاوزاً "عالم" هايدغر

أنهى هذه المقالة مع ملاحظة إضافية تعطي صورة، أكمل ما أمكن، عن فنّ كلي. هي تخصّ تداعيات خيار كلي أخذ اتجاه يذهب أبعد من "العالم" كما ذكرت أعلاه وتعدّي حدود الانسجام الأساسي بمعناه الهايدغري.

يصل الانسجام الأساسيّ وفعله الأعلى إلى ذروتها في كوكبة الأربعة كما ذكرتها أعلاه، حيث تحلّ "الأرض" مكان "العالم"، في محاضرات 1949. يشكّل كلّ من الأقطاب الأربعة -الآلهة، والبشر، والأرض، والسماء - انسجاماً أساسياً، ويأتي توافقها الإيقاعيّ بتناسق يجعل من كلّ من الأربعة انسجاماً/ نغماً متآلفاً، بالمعنى الموسيقيّ للكلمة⁽⁸⁷⁾. ينتج عن ذلك أساسٌ يقوم عليه عالم، وهذا الأساس هو بدوره من نتاج العهد⁽⁸⁸⁾. هذا العالم، في تحديده الأخير المتجاوز للفضاء أو الجو العام كما نجد في أعمال هايدغر الباكورة، هو عالم منفتح من الأساس وإلى الأعلى، -إن صحّ القول-.

ما أريد أن أضيفه هنا، هو أنّ هذا الانفتاح يحصل بالطبع في أعمال كلي، ولكنّ كلي يأخذ خطوة إضافية تضعه خارج الرباعيّة فيصبح تلك العين-النقطة التي تراقب ما قد تجاوزه، أي العالم. يعرض كلي عندها الإنسان كما "يمكنه أن يكون"⁽⁸⁹⁾: موجوداً روحياً-كونياً، بدلاً من البقاء على مستوى يُظهره كما كان من قبل، أي مخلوقاً فانياً⁽⁹⁰⁾. سمح الانسجام الأساسيّ الذي كان كلي فيه بالحصول على زخم دفع به إيقاعٌ أعلى، بل وربّما إلى أعلى إيقاع كان كلي نصف-إله، مثل شعراء هايدغر، فكان أقرب إلى القطب الأعلى، أي إلى قطب الألوهيّة الكونيّة.

يمكننا القول والتأكيد، في نهاية المطاف، أو المسار الذي اتّبعناه بفضل الخيط المنهجيّ الذي زوّدتنا به الانسجامات الأساسيّة، إنّنا قد صعدنا من الأرض إلى السماء. ونضيف، إذا ما أردنا أن نكون أكثر تفصيلاً، أنّنا قد تعمّقنا في الأرض، مع السأم في قطبيه، العدم والكلّ، فوجدنا البعد الجيولوجيّ عند سيزان. وقد بقي هذا الفنّان متنقلاً بين الأعماق والسطح مع تضاريسه الجسيمة التي رسّخت تعلّق سيزان بعالمه الأرضي، رغم انفتاحه الخجول نحو السماء. انتقلنا بعدها، تاركين سيزان لكي نكمّل المسار، إلى انفتاح أكبر نحو السماء عند كلي، في صلب الحداد وسعيه إلى تجربة قطبيه، الحزن والبهجة، بالكامل. قام كلي بذلك من خلال تبنيّه انسجام الكآبة كبعده الفكريّ الشامل. كانت الأرض مدخلنا، وكان الكون مخرجنا. وهو مخرجٌ تجرّأ كلي التوصل إليه من خلال الانفتاح المحض لفكره وعمله، منطلقاً من ديناميكيّة النقطة.

اللوحات الفنيّة

سيزان

Paysage bleu – مشهد أزرق



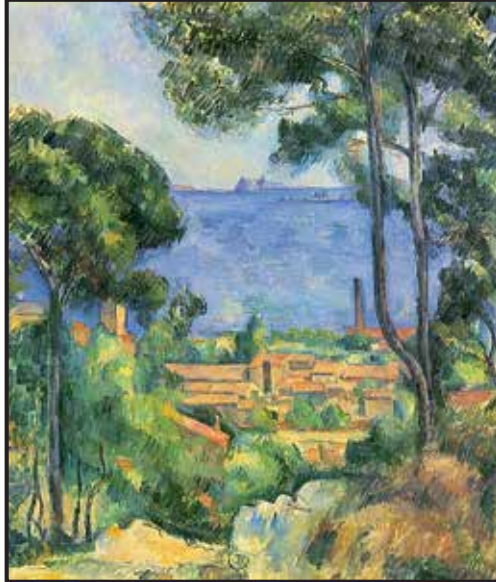
La maison de Bellevue – بيت بيلفو



Paysage: la baie de l'Estaque vue de l'est - مشهد خليج إستانك من الشرق



L'Estaque et le château d'If - إستانك وقصر إيف



Le golfe de Marseille vu de l'Estaque - خليج مارسيليا



Nature morte au compotier - طبيعة صامتة لفاكهة مطبوخة



سنت فيكتور - Sainte Victoire



كلي
Angelus Novus - الملاك الجديد



Daemonie – عفريته



Engel vom Stern – الملاك النجمي



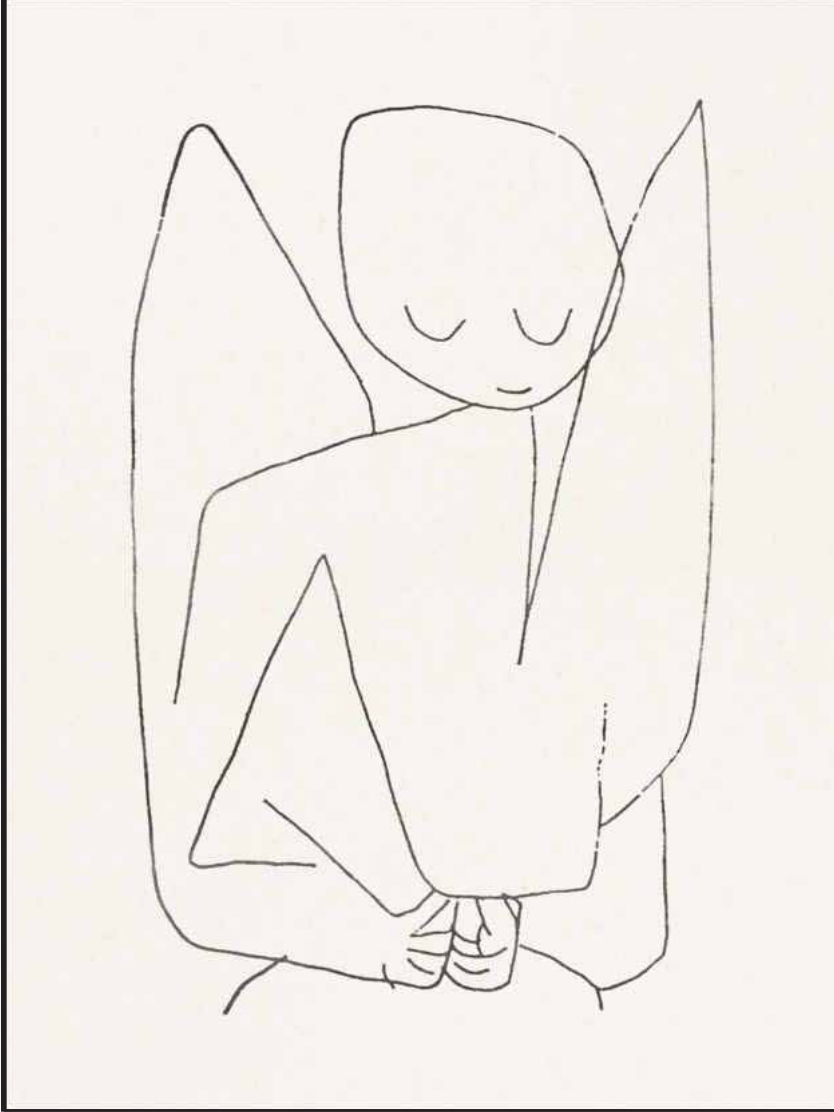
Angel Militant – الملاك المحارب



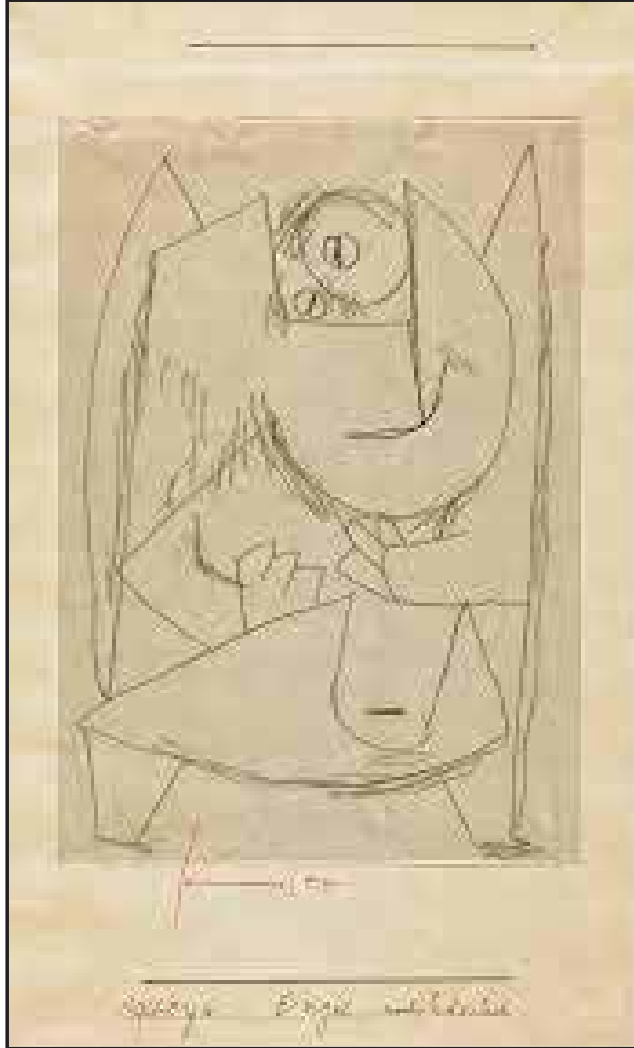
الملاك المتقدم - Angel Applicant



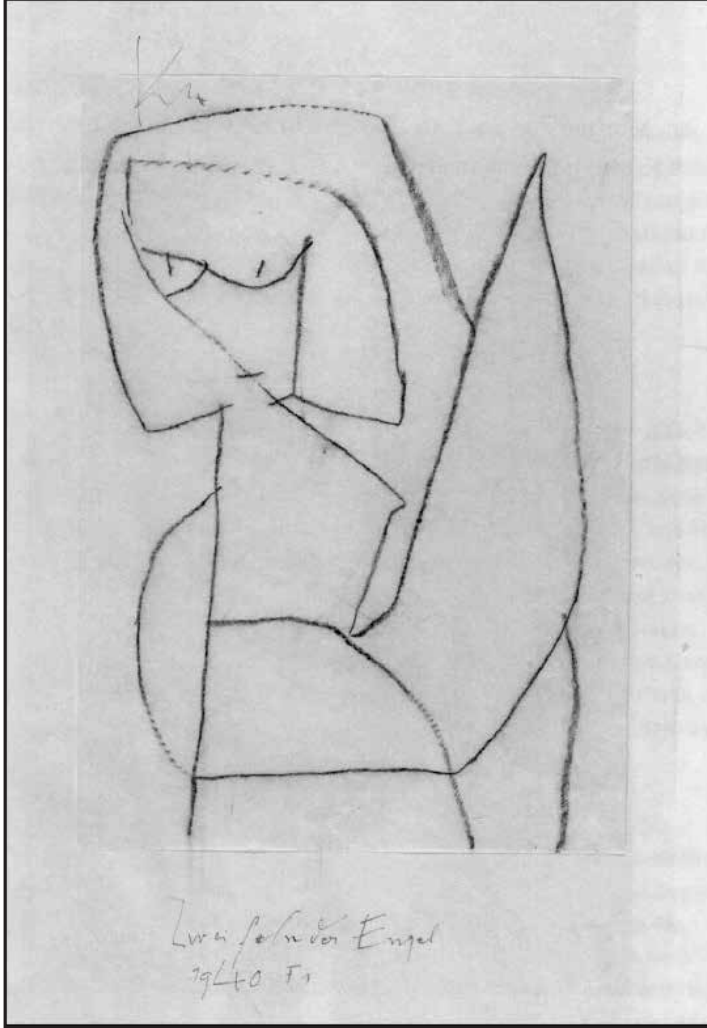
Forgetful Angel – الملاك الناسي



الملاك دائم البشاعة - Angel Still Ugly - Engel noch hässlich



Zweifelnder Engel – الملاك المتردد



Geht kaum mehr, fliegt noch nicht – يمشي قليلا بعد ولا يطير



الهوامش والمراجع

- (1) Krell, David. "The Way Back Down: Paul Klee's Heights and Depths", *Research in Phenomenology*, 2013. no.33.
- (2) "The Way Back Down: Paul Klee's Heights and Depths". p.331.
- (3) Gasquet, Joachim. *Cézanne*, Paris: Encre Marine, 2012; Cézanne, Paul. *Correspondance*, Paris: Grasset, 1978.
- (4) Johnson, Galen. "On the Origin(s) of Truth in Art: Merleau-Ponty, Klee, and Cézanne". *Research in Phenomenology*, no.43, 2013. pp 484, 501.
- (5) Boehm, Gottfried. "Genesis: Paul Klee's Temporalization of Form". *Research in Phenomenology*, no.43. 2013.p. 321.
- (6) Lopez, Maria. "Tragic Representation: Paul Klee on Tragedy and Art". *Research in Phenomenology*, no.43, 2013. pp. 443, 449.
- (7) GA, Bd. 29-30, 270.
- تشير كل اقتباساتي عن هايدغر إلى أعماله الكاملة، Gesamtausgabe، التي نشرتها دار Klostermann في Frankfurt-am-Main. أختصر كما يفعل كل أخصائيو هايدغر بـ GA. يشير Bd إلى المجلد Band. أضيف أيضاً أنني أترجم كل ما أستشهد به من الألمانية إلى العربية. وسوف أذكر، في حال وجودها، الترجمات العربية لأعمال هايدغر التي أشير إليها هنا.
- (8) Watson, Stephen. "Heidegger, Paul Klee, and the Origin of the Work of Art", *The Review of Metaphysics*, no.60. 2006. p.341.
- (9) GA, Bd. 9, 110.
- أنا أستشهد هنا بمقالة "ما الميتافيزيقا؟" كما هي في المجلد التاسع للأعمال الكاملة. هناك ترجمة عربية لهذه المقالة، يجدها القارئ بين الصفحتين 7 و38، في هايدجر، مارتن: كتابات أساسية، ترجمة وتحرير: إسماعيل المصدق، الجزء الثاني، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.
- (10) GA, Bd. 29-30, 110.
- (11) أترجم كلمة ontische بـ "وجودي"، ويمكن اعتياد مصطلح "أنطي" أيضاً. تجدر الإشارة إلى التمييز بين الأنطولوجي والأنطي. فالأنطي يخص الوجود الماديّ الفعليّ الفرديّ في العالم، بينما يخص الأنطولوجي الوجود الذي يعطي للوجود الفعليّ في العالم إمكان وجوده في الزمان.
- (12) GA, Bd. 9, 109.
- (13) GA, Bd. 9, 110.
- (14) هذه ترجمتي لمصطلح Wesen في هذا السياق.
- (15) Cézanne, 191.

- Maldiney, Henri. *Regard, Parole, Espace*, Paris: Cerf, 2012. pp. 42, 49. (16)
- Cézanne, 170. (17)
- أترجم Ereignis بكلمة "عهد" وأحياناً "عهد مستملك" أو "استملاك". من هنا ترجعتي لفعل ereignen بفعل "عهد". (18)
- Altieri, Charles. "Ponderation" in Cézanne and Williams", *Poetics Today*, no.10, 1989. p.386. (19)
- Charles Altieri, 170. (20)
- Cézanne, 225. (21)
- Regard, Parole, Espace, pp. 194, 237, 242. (22)
- Regard, Parole, Espace, p.185. (23)
- Correspondance, p.269. (24)
- "Ponderation" in Cézanne and Williams", p.383. (25)
- GA, Bd. 39, 81-2. (26)
- Morris, Robert. "Cézanne's Mountains", *Critical Inquiry*, no.3, 1998. p.819. (27)
- Friedman, Julia. "Cézanne and the Poetics of Metonymy", *Word and Image: A Journal of 28* (28)
- Verbal/Visual Enquiry*, no.3, 2007. p.332.
- Cézanne's Mountains", p.817." 29 (29)
- Correspondance, 30. 30. (30)
- Cézanne, p.101. 31. (31)
- Cézanne, p.38, 68. 32. (32)
- GA, Bd. 39, 105, 108, 112, 113, 134. (33)
- راجع أيضاً: 7. GA, Bd. 7. "Bauen Wohnen Denken", Vorträge und Aufsätze, (34)
- Correspondance, p.74. (34)
- "Cézanne's Mountains", p.819. (35)
- Correspondance, p.201. (36)
- Rácz, István. "Space in Larkin and Cézanne", *Hungarian Journal of English and American* (37)
- Studies*, no.2, 2003. p.124.
- "Cézanne's Mountains", p.828. (38)
- Cézanne, p.159. (39)
- Cézanne, p.76. (40)
- GA, Bd. 65, § 20. (41)
- Cézanne, p.170, 183. (42)
- Correspondance, p.329. (43)

- Correspondance, p.371. (44)
- Cézanne, p.158. (45)
- Cézanne, p.67. (46)
- Cézanne, p.67. (47)
- Heidegger. *Einführung in die Metaphysik*, GA, Bd. 40. p.17. (48)
- "Tragic Representation: Paul Klee on Tragedy and Art", p.450. (49)
- "Tragic Representation: Paul Klee on Tragedy and Art", p.458. (50)
- "On the Origin(s) of Truth in Art: Merleau-Ponty, Klee, and Cézanne", p.483. (51)
- Merleau-Ponty, Maurice. "Cézanne's Doubt", *Partisan Review*, no.4, 1946. pp. 464- راجع أيضاً: 478.
- Lichtenstein, Jacqueline. *La couleur éloquente : rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris: (52)
- Flammarion, 2013. p.218; "Tragic Representation: Paul Klee on Tragedy and Art", p.454. Klee,
- Paul. *Théorie de l'art modern*, Paris: Gallimard, 1998. p.34.
- Klee, Paul. *The Thinking Eye*, London: Lund Humphries, 1961. p.351. (53)
- Klee, Paul. *The Nature of Nature*, San Francisco, CA: Wittenborn Art Books, 1977. p.29. (54)
- "Heidegger, Paul Klee, and the Origin of the Work of Art", p.337. (55)
- GA, Bd. 29-30, 270-1. (56)
- GA, Bd. 29-30, 7, 9, 12. (57)
- GA, Bd. 29-30, 270. (58)
- The Thinking Eye, p. 92. (59)
- Maldiney, Henri. "L'Équivoque de l'image dans la peinture", in *Regard, parole, espace*, 2012, (60)
- 293.
- Klee, Paul. *La Flèche*. in *Théorie de l'art moderne*. Paris: Gallimard. 1998. p.129. (61)
- Aristotle, *Metaphysics*, IX 8, 1049b 13-19. (62)
- "On the Origin(s) of Truth in Art: Merleau-Ponty, Klee, and Cézanne", p.488. (63)
- The Thinking Eye. p.125. (64)
- The Thinking Eye .p.19, 457. (65)
- The Thinking Eye. P.92, 457, 463. (66)
- Benjamin, Walter. "Theses on the Philosophy of History" *Illuminations*, New York: Schocken (67)
- Books, 1968. p.257-8.
- Théorie de l'art modern*. p.80, 94. (68)

- "Heidegger, Paul Klee, and the Origin of the Work of Art", p.339, 345. (69)
- Patočka, Jan. *L'Art et le temps*, Paris: P.O.L., 1991. p.12. (70)
- "Heidegger, Paul Klee, and the Origin of the Work of Art", p.345. (71)
- Cézanne, p.67. (72)
- Klee, Paul. "Crédo du créateur", *Théorie de l'art moderne*. Paris: Gallimard. 1998. p.34. (73)
- GA, Bd. 2, § 29, 134. (74)
- GA, Bd. 79. (75)
- "Hölderlins 'Erde und Himmel' ". *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, GA, Bd. 4. p.166. (76)
- GA, Bd. 39, 176. (77)
- "Tragic Representation: Paul Klee on Tragedy and Art". pp. 444-449. (78)
- GA, Bd. 61. (79)
- "Heidegger, Paul Klee, and the Origin of the Work of Art". p.334. (80)
- "Heidegger, Paul Klee, and the Origin of the Work of Art", p.331. (81)
- Barbarić, Damir. "Rhythmic Movement", *Research in Phenomenology*. no.43. 2013. p.409. (82)
- "Rhythmic Movement", p.409. (83)
- "Rhythmic Movement", p.415, 417. (84)
- Théorie de l'art moderne*. P.29. (85)
- Richir, Marc. "Quelques prolégomènes pour une phénoménologie des couleurs". in *La Couleur*. (86)
- Paris: Ousia. 1993.
- Mattéi, Jean-François. *Heidegger et Hölderlin: le Quadriparti*. Presses universitaires de France, (87)
- Paris. 2001. p.133, 148, 156.
- Heidegger et Hölderlin: le Quadriparti, 156. (88)
- Klee, Paul. "De l'Art moderne". in *Théorie de l'art moderne*. Paris: Gallimard. 1998. p.31. (89)
- "Das Ding", *Vorträge und Aufsätze*, GA, Bd. 7, 181. (90)

المراجع بالحروف اللاتينية

References in Roman Script

- (1) Heidegger, Martin: Òmā al-mītafzīqyā?Ó, Kitābāt asāsīh, vol. II, translated and edited by.: Isma'īl al-Musaḍḍiq, Cairo: al-majlis al-a'lā liltāqāfh, 2003, 7-38.