جامعة قاصدي مرباح ورقلة

كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية

قسم العلوم الاجتماعية

مذكرة

ماستر أكاديمي

ميدان: علوم اجتماعية

شعبة: فلسفة

تخصص: فلسفة عامة

إعداد: آمنة شيباني

خديجة حليمي

التجربة الجمالية عند مارتن هيدغر

نوقشت علنا يوم: .../.../...

بحضور اللجنة المكونة من:

د ابراهيم كراش:	أستاذ محاضر – أ –	**مشرفا ومقررا**
د. عمر برابح:	أستاذ محاضر – ب –	رئيسا
أ. الصديق بن غزالة:	أستاذ مساعد – أ –	**مناقشا**

الموسم الجامعي:

2020/2019

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

إلى من خطت أطر السعادة في حياتي، وغمر حُبها كياني فساجلت أمواج الصعوبات و ضحت براحتها، لأحقق أحلامي

نور حياتي أمي: **فاطمة**

إلى الذي رسم معاني الأمل في حياتي، و سعى لتعليمي أرقى المبادئ والقيم، سندي الذي أنتهي إليه

مرشدي ودليلي أبي: **علي**

إلى من أناروا حياتي بالدعاء أجدادي أحبائي:

محمد، بلخير، أم الخير، فاطمة

إلي من تركن روحي إليهم فتغدو أحزاني أفراحا إخوتي:

خولة، كوثر، عز الدين

إلى من كان لي خير عون في خوض غمار العلم والتماهي فيه:

أعمامي وأخوالي، عماتي وخالاتي

إلى كل من علمني حرفا طوال مساري الدراسي أساتذتي: كل باسمه

إلى الفراشات اللواتي قضيت معهن أحلى أيام عمري صديقاتي وزميلاتي

خاصة: جمعة، خديجة، حيزية، ابتهال، صفاء

راضية، يسرى

إلى روح زميلتي فطيمة بن قطاية التي اختارها الرحمن لجواره، فتركت في أفئدتنا شوقا إليها، تغمدها الله برحمته

أهدي إليكم ثمرة هذا العمل

شيباني آمنة

الإهداء

إلى الصديق والمعلم الذي أجده دائما في حياتي، النور الذي لا ينطفئ

قدوتي التي أعتز بها أبي العزيز: **خميس**

إلى من علمتني معاني الحب والأمل، سراجي الذي أنار طريقي

سندي التي إليها أنتهي أمي الحبيبة: **عائشة**

إلى أجدادي حفظهم الله لنا: حشاني، علي، خيرة، مسعودة

إلى بلسم روحي ورفقاء دربي اللذين تغدو معهم الحياة ضحكة

إخوتي: سلمى، نرجس، إيمان، حشاني

إلى عائلة حليمي وهني

إلى من جعل الفلسفة في قلبي عشق لا ينتهي قدوتي

في الفلسفة أستاذي الفاضل: فرج صديق

إلى الأخوات التي لم تلدهن أمي:

حورية، آمنة، سلمى، رقية، راضية

أهدي لكم هذا النجاح

وفي النهاية شكرا لكل من ساهم في خروج هدا العمل من الخفاء إلى العلن

خديجة حليمي

شكر وعرفان:

والحمد لله أن وفقنا لأداء هذا العمل، وأن مدنا بالسبل الكافية للخوض في غمار هذا البحث، فالحمد له على نعمه وأفضاله علينا.

نتقدم بخالص الشكر والتقدير وكبير العرفان، إلى أستاذنا المحترم المشرف على المذكرة: **كراش إبراهيم** حفظه الله ورعاه على تفضله علينا بقبول الإشراف على هذا البحث، وسهل علينا طريق العمل وجعلنا موضع ثقة، فلم يبخل علينا بتوجيهاته القيمة والمفيدة التي كانت **سراجا لنا في عملنا المتواضع**، كما كان لنا خير عون في التفقه في مسائل الفلسفة، والتجرأ **في التعامل** مع مصادرها، للغوص في معانيها، أدامه الله فخرا لنا.

كما نتقدم بخالص الشكر والامتنان إلى كل أساتذة قسم الفلسفة بجامعة ورقلة كل باسمه المحترم، بأن ترك كل فيهم بصمة في تكويننا الجامعي.

القول الحمد لله رب العالمين الذي أنعم بإنهاء هذا العمل.

آمنة شيباني

خديجة حليمي

2020

مقدمة

عَرفَ التناول الفلسفي للتجربة الجمالية جدلا دائما حول أهميتها وطبيعة موضوعاتها، وقد انبثق عنه مجموع آراء ومذاهب حاولت النفاذ لماهيتها فاختلفت السُبل التي حاولت تفسير طبيعتها باختلاف وتباين المشارب التي استقت منها، فظهرت نظريات قدمت مقاربات تفسيرية لها يُذكر منها نظريات المحاكاة والشكلية والانفعالية **والانعكاسية**[1]*.

كما تمّ الإهتمام بدور الفنان والعمل الفني في العملية الإبداعية؛ وقد أولَت الجماليات للفنان المبدع أهمية كبرى في هذه العملية، علما أنّ هاته القضايا عرفت البلورة النهائية في المرحلة الحداثية، وذلك مع التأسيس الاستيطيقي **لبومغارتن(1714-1762/Baumgarten)** الذي عُرف بوصفه علّة أساسية في ظهور الجمالية كمبحث مستقل له قضاياه.

وتعد إشكالية الحقيقة وعلاقتها بالفن والجمال من أهم القضايا المطروحة في هذا المجال، حيث تناولها الفلاسفة بالمناقشة والتحليل في محاولة لتحديد الإمكانية الإبستيمية لها، وذلك منذ الطرح الأفلاطوني، إذ باتت حاضر تاريخي تباين في تحليله فلاسفة الفن حسب التوظيف الابستيمولوجي لهذه المسألة.

وفي سياق هذا البحث يندرج الفيلسوف الوجودي مارتن هيدغر **(1889-1976/ Martin Heidegger)** ضمن المهتمين بالميدان والذي ارتبط فيه خطابه الجمالي بالتوجه الأنطولوجي، حيث عمد إلى تأسيس مسار جديد يسعى من خلاله إلى تجاوز فلسفة الفن والجمال الكلاسيكية بوصفها استيطيقا والتي كرّست لمركزية الذات في العملية الإبداعية ووصفها الفن كخبرة جمالية للمشاهد، بالإضافة إلى انشغاله بإعادة بلورة العلاقة بين الجماليات والحقيقة، بتوصيف الفن كمجال لحدوث هذه الأخيرة.

[1] *__الإنعكاسية__: هي الأساس المنهجي والفلسفي لعلم الجمال اللينيني**(1870-1924/Lenin Vladimir Ilych)**، منطلقا في معالجته لها من التعاليم الماركسية حول القاعدة والبناء الفوقي، تنص على أنّ الفن شأن سائر أشكال الوعي الاجتماعي، يعكس في خاتمة المطاف النظام الاقتصادي للمجتمع.(اوفسيانيكوف وآخرون، __أسس علم الجمال الماركسي اللينيني__، تر:جلال الماشطة، دار الفارابي، بيروت،1978،دط،ص37).

وقام كذا بمراجعة العديد من الإشكالات التي شغلت اهتمامه من ناحية أخرى من قبيل اللغة، والشعر والتأويل، والفينومينولوجيا الذي اعتبر فيها الفن بمثابة انفتاح جديد لتناول هاته المسائل، وهو بذلك يكون قد بيّن أهمية الأخير في فلسفته الهادفة والباحثة عن الحقيقة الأنطولوجية التي سقطت في النسيان.

أسباب اختيار الموضوع:

ـ من أهم الأسباب الموضوعية لاختيار الموضوع هو تسليط الضوء على التناول الهيدغري للقضايا الجمالية وكذا التوليفة الفلسفية التي نسجها مابين الوجود والفن والحقيقة.

ـ أمّا على المستوى الذاتي فهو الإعجاب بالفلسفة الألمانية المعاصرة، وفكر فيلسوف الغابة السوداء خاصة فيما تعلّق بمحاولاته الوجودية لحل أزمة الإنسان والوجود في مختلف الآليات التي اعتمدها.

الإشكالية:

وانطلاقا مما تقدّم نتعرّض لإشكالية البحث وهي كالتالي:

ـ كيف أسّس هيدغر لمشروعه الأنطولوجي من خلال تحليلاته الفلسفية للفن والجمال؟

وقد تضمّنت عدة تساؤلات تمثلت فيما يلي:

1. فيما تمثلت أهم المرجعيات التي استقى منها هيدغر في التأسيس لفلسفته الأنطولوجية ؟

2. ما مفهوم المنعطف في فكر هيدغر وفيما تجلّت أهميته ؟

3. فيما تمثلت طبيعة التجربة الجمالية عند هيدغر، وماهي الوظيفة التأسيسية التي حددها للشعر؟

خطة البحث:

من أجل الإجابة على إشكاليات البحث والفهم الأمثل لسيرورة فلسفة هيدغر الأنطولوجية وُضعت الدراسة مقسمة كالتالي: مقدمة، ثلاث فصول، وخاتمة.

مقدمة وهي تقديم للموضوع والتعريف به، كما أنها الانطلاقة الأولى في الغوص في ثنايا الموضوع وتحليل عناصره.

الفصل الأول فيتناول أثر كل من النيتشوية وفينومينولوجيا هوسرل في فلسفة هيدغر بالإضافة إلى المنعرج الهرمينوطيقي الذي عرفته الظواهرية باعتبار هيدغر من دشّن هذا المنحى.

الفصل الثاني سيتم التعرّض فيه للمنعطف الذي عرفه فكر هيدغر من الوجود إلى الفن وأسباب هذا المنعطف، كما سيتم التطرق للمسار الذي اتخذه في فلسفته الجمالية في سياق رفضه للاستيطيقا.

الفصل الثالث: سيتم التحدث فيه عن تحليلات هيدغر للتجربة الجمالية وعلاقتها بكل من الحقيقة والوجود وكذا دور الشعر في بحثه الفلسفي المتعلّق بالفن والجمال.

خاتمة وهي عبارة عن حوصلة هامة عن أهم النتائج والأحكام المتوصل إليها بعد تحليل الموضوع، وكذا الإجابة عن أهم الإشكالات التي طرحت في المقدمة.

المنهج المعتمد في البحث:

وقد اعتمدنا في معالجة هذا البحث على المنهج التحليلي المناسب للنفاذ لماهية الظاهرة الجمالية الفنية، وذلك من خلال تحليل آراء هيدغر وتفسيرها وتفكيك عناصرها بالإضافة للوقوف على أهم الاستنتاجات الجمالية حول الموضوع.

كما تمّت الاستعانة بالمنهج التاريخي وذلك لرصد التطور التاريخي لأفكار هيدغر الجمالية وأهم جذورها الفكرية من أجل فهم فلسفة الفن الهيدغرية.

أهم المصادر المعتمدة في البحث:

ومن أجل فهم تطور فلسفة هيدغر ونزوعه نحو الفن والجمال اعتمدنا في دراستنا على مصادر الفيلسوف منها: "**الكينونة والزمان**"، "**أصل العمل الفني**"، "**كتابات أساسية**"، "**إنشاد المنادى**" وغيرها من المؤلفات الخاصة به.

صعوبات البحث:

مما لا شك فيه أنّه لا يخلو أي بحث من صعوبات تعترض طالب العلم أثناء البحث والسبك النهائي للموضوع ومن أبرز، العوائق التي صادفتنا ما يلي:

ـ صعوبة اللغة المعتمدة من قبل هيدغر نتاج المصطلحات المنحوتة من قبله وكذا المراوغات المفاهيمية التي احتوتها فلسفته والتي صعبّت من استجلاب الفهم الصحيح له.

ـ قلة الدراسات والأبحاث التي تناولت فلسفة الفن والجمال عند هيدغر من حيث اهتمام المتتبعين لفلسفته بتحليلاته الأنطولوجية للدزاين وكذا مسائل من قبيل التقنية.

ـ دون نسيان الضغط النفسي الرهيب الناجم عن تفشّي وباء كورونا المستجد وتبعاته التي ساهمت في صعوبة التواصل بيننا نحن الطالبتان من أجل إتمام العمل على النحو الأمثل.

ومع ذلك حاولنا تقديم البحث والعمل على إنهائه لتقريب الفهم المتعلّق به ما أمكن والحمد لله الذي أعاننا على ذلك.

الفصل الأول: أسلاف هيدغر في الفينومينولوجيا الأنطولوجية

المبحث1: هيدغر قارئا لنيتشه

المبحث2: استنفاذ هيدغر لفينومينولوجيا هوسرل

المبحث3: المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا

لقد مثّل القول الفلسفي منذ التأصيل الإغريقي المنبع الذي أسّس من خلاله هيدغر(Heidegger/1976-1889) لفلسفته واستلهم منه في نحت مفاهيمه؛ بحيث سلك دروبا عديدة مسائلا فيها أهم رواد هذا القول خاصة مسائل الفن والوجود، التي وضعها محل المناقشة والتحليل، ومن هذا الطرح الإبستيمي إنبثق هيدغر الفيلسوف نصير الفن والحقيقة.

ومن هذه المنطلقات تعددت المشارب الفكرية التي تأثر بها هيدغر، فالأفلاطونية وكذا رواد العقلانية الحداثية، الوجودية، رواد الشعر الألماني، وهو ما يعبّر عن تنوع التشكيل الذي هندس لتركيبة البنية الفكرية لفلسفته الوجودية.

غير أن التركيز الأكبر الذي ينصّب فيه مجال البحث في هذا الفصل سيكون على الأثر الفكري الذي سجله كل من فريدريك نيتشه(Friedrich Nietzsche/1900-1844) وإدموند هوسرل (Edmund Husserl/1938-1859) في فلسفة هيدغر، باعتبارهما يؤلفان البنية المعرفية والمنهجية التي شكلت فلسفة الفن الهيدغرية، فقد استعار مفهوم الفن لنيتشه والفينومينولوجيا كمنهج من هوسرل.

وللإشارة أيضا سيتم التطرّق في هذا الفصل للمنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا باعتبار هيدغر الذي دشّن لهذا المنعطف بتدعيمه الظواهرية بالتأويلية، وذلك من أجل ضمان الفهم الأمثل والنفوذ لماهية الظاهرة في تجلّي وتعميق حقيقة الوجود، كما استدعت القراءة المرور برواد هذا المنعرج الهرمينوطيقي لتوضيح أثر هيدغر وخصّوصيّته المنهجية على الفلاسفة الذين ساروا على نهجه.

ومن هذا السياق يمكننا طرح سؤالنا: **كيف تم ذلك؟**

المبحث1:هيدغر قارئا لنيتشه

يُعّد فريدريك نيتشه(Friedrich Nietzsche) من أهم الفلاسفة الذين أثّروا في الفكر الفلسفي المعاصر، إذ فتح أفق جديد للتفكير مخالفا للفكر الحداثي، محطما لأصنامه، ساعيا لكشف الزيف الذي انضوت عليه مقولاته، خاصة مقولة الأنا الواعية والمفكرة التي أحكمت قبضتها على مقاليد الفكر، وذلك بفضح الآليات الخفية التي تُسيرها وتؤطر لها.

من هنا اعتبرت فلسفة نيتشه نقد للحداثة؛ فأضحى موضوع للبحث والدراسة من قبل الوجوديين وأنصار الفينومينولوجيا والمنظّرين النقديين، وكذا ما بعد البنيويين والتفكيكيين[1] الذين اقتفوا الأثر الفلسفي النيتشّوي، ويُعَد هيدغر من أهم الفلاسفة الذين تأثروا به في بلورة تأملاّته الفلسفيّة، خاصة في مجال الفن، الذي تتمذج كمنعطف انتهى إليه الفيلسوفان.

وقد كان توجه نيتشه وهيدغر نحو الفن عقب نقدهما للحداثة التي تخلت عن الأسئلة الأصيلة فخلقت أزمة في الإنسان جعلت منه أداة دون معنى، وإنسان دون إنسانية فكان الفن البديل لحل هاته الأزمة وكذا تأسِيس للقيم المستقبلية والوجه الآخر للوجود.

وفي سياق تسليط الضوء على استلهام هيدغر من الفن النيتشوي، يتجلّى الدور الممنوح له باعتباره جوهري في فلسفتهما، فقد صرّح نيتشه بأنّ "**أرقى مقام نبلغه يقع في إطار معنى الأعمال الفنية**"[2] فأسمى مقام يمكن أن يبلغه الإنسان من خلال أثره الفني؛ أين تثبت قيمته ويخلد عمله ويجسّد فكرته، فعمل سوفوكليس مثلا أسطورة أوديب قد خلّد إسمه، وذلك من خلال بقائه في الأذهان كعمل فني، وقد انتهى نيتشه إلى أنّ كل الموجودات هي تجليّات إبداعية فنية للذي أوجد الكون في صورة جمالية، ما يُبين عظيم القيمة التي وضعها للفن.

وقد اعتبر الفن انعكاسا للحياة ووسيلة للإقبال عليها فقد"...**علّمنا الفن على مدى آلاف السنين أن ننظر إلى الحياة وإلى كل شكل من أشكالها وأن نستخرج أحاسيسنا هذه إلى الحد الذي نصرخ فيه أيا تكن هذه الحياة فهي جميلة هذا الدرس الذي يلقننا إياه الاستمتاع بالوجود والنظر إلى الحياة الإنسانية كأنها قطعة من الطبيعة**"[3]؛ ذلك أنّ الفن

---

[1] مايكل تانر، **نيتشه مقدمة قصيرة جدا**، تر: مروة عبد السلام، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2015، ط1 ص10.

[2] فريدريك نيتشه، **مولد التراجيديا**، تر: شاهر حسن عبيد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 2008، ط1، ص111.

[3] فريدريك نيتشه، **إنسان مفرط في إنسانيته**، تر: محمد الناجي: ج1، إفريقيا الشرق، بيروت لبنان، 2008، دط ص124.

مدرسة تعلمنا فن الحياة وذلك بالتمتع بجمالها مهما كانت المآسي التي تحيط بنا خاصة إذا نظرنا إليها كقطعة فنية لا تتجزأ من الطبيعة كمصدر جمالي، ما يجعله وسيلة للترغيب في الحياة وتحويل مآسيها إلى متعة تبعث الشغف في الإنسان، إثباتا لها رغم الآلام والصعاب التي تنضوي عليها، وذلك تجسيدا لحقيقة الواقع والقبول به كما هو، وهذا في سعيه لاستجلاب الدور التراجيدي للفن أسوة باليونان الأوائل.

وإقبال نيتشه على الفن كان من أجل تجاوز الميتافيزيقا التي نَتج عنها العدمية وحالة الخواء الروحي التي عرفها الإنسان الأوروبي بعد سقوط المثل الأعلى الزهدي (الدين)، إذ يقول "**يشمخ الفن حيثما يتقهقر الدين فتقدم المعارف قد زعزع أركان الدين وبعث في الناس ارتيابا ومن ثمة يرتمي في أحضان الفن**"[1]؛ فبعد كشف الطبيعة الخرافية للقيم مع التقدم العلمي المخيف الذي أفقد الإنسان قيمته بعد زوال حسه الديني فإنه يسعى للبحث عن ملاذ آمن يسكن إليه وذلك لن يكون سوى الفن.

وكذلك هيدغر قد أولى للفن أهمية كبرى في فلسفته، فهو يكشف ما ليس مكتشف وذلك بجلبه للحضور، باعتباره المجال لتجلّي حقيقة الوجود وطبيعته إذ يقول "**إنَ العمل الفني يفتتح وجود الموجود على طريقته.ويتم هذا الافتتاح في العمل الفني بمعنى الكشف، بمعنى حقيقة الموجود. حقيقة الموجود تضع نفسها في العمل الفني**"[2]وعلى هذا النحو فالفن هو مجال تتضح فيه حقيقة الدزاين؛ فهو يبتكرها بطريقته، ففيه يكشف الوجود عن نفسه؛ إذ يشكّل العمل الفني منفذ ليبرز إلى العيان الواقع الذي يشكله الأثر وأسلوب ظهوره. ومنه ماهية الحقيقة في حضورها في الفن أنها كشف للواقع الذي يريد الفنان أن يستنطقه الذي يشرع فيه الشكل الفني في إبراز العمل بوصفه شيئا حقيقيا إذ أنَ الفن يكسب الحقيقة للشيء الذي يعبر عنه[3]، بذلك يكون الفن مجال حقيقة للوجود وجوهره.

وقد توجَه هيدغر نحو الفن لتجاوز الميتافيزيقا ومأزق الإنسان الذي هيمنت عليه التقنية وبسطت نفوذها على عالمه، في ظل طغيان العلم الذي لم يعد يعرف له حدود، ما جعل

---

[1] فريدريك نيتشه، **إنسان مفرط في إنسانيته**، مرجع سابق، ص97.

[2] مارتن هايدغر، **أصل العمل الفني**، تر: أبو العيد دودو، منشورات الجمل، كولونيا ألمانيا، 2003، ط1، ص93.

[3] هانز جورج غادامير، **طرق هيدغر**، تر: حسن ناظم، علي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت لبنان 2007، ط1، ص237.

الإنسان مجرد وسيلة في يدها بعدما كان يسعى من خلالها لتحقيق قيم الحرية والتقدم أضحينا "**خاضعين للتقنية ومحرومين من الحرية**"[1] وهذا ما شكل خطر هدد كيان الفرد نتاج عقلنة الواقع، فكان أن ألزم هيدغر بضرورة تجاوز الفكر التقني واستعادة الطابع الشاعري الذي يعيد للإنسان ماهيته التي طمستها الحداثة وكذا استعادة الوجود المنسي. فوفقا لهيدغر يكشف الفن الحقيقي والشعر عن واقع ما قبل سيطرة العلوم؛ الذي كان فيه التفكير الشعري سيد الموقف؛ أي –العصر الإغريقي– أين لم يكن للتقنية بمفهومها الحديث أي دور.

كما يمكن تقصي الآثار النيتشوية في ثنايا الفلسفة الهيدغرية في مصطلح العودة للأصول الأولى للفكر التي أسَس لها الإغريق الأوائل والممثلة في نظرتهم الجمالية للوجود وخاصة المرحلة ما قبل السقراطية. فكما أمل نيتشه من أوبرا فاغنر تحقيق وثبة إلى الماضي التراجيدي الإغريقي، سيود هيدغر القفز من ميتافيزيقا نيتشه لإرادة القوة نحو الأصول القبل سقراطية[2]، وهذا ما يبين نظرة التعظيم التي حُفّ بها اليونان الأوائل.

وقد عبّر نيتشه عن العودة للأصول في كتابه –((مولد التراجيديا))– بوصفه اليونان الأوائل كمنظرين لثقافة العالم كله، لذا وجب اقتفاء أثرهم وتمثُّل حياتهم لأنهم خَبروا فن العيش، وأقبلوا على الحياة بشغف وبملء أحاسيسهم، والحياة التي عاشوها هي التي تستحق أن تعاش، إذ صرّح بضرورة أن "**يتوقف الجميع عن اختبار إيماننا في مولد جديد مستقبلا للعصر الهليني الغابر، ففي هذا العصر فقط يمكن أن تتحقق آمالنا في التجدد والنقاء للروح الألمانية عبر سحر الموسيقى**" [3] هنا يتجلّى أمل نيتشه في ميلاد عصر جديد يحتفي بأسلوب حياة اليونان وثقافتهم التي مثلت التراجيديا مركزا لها، إذ عمّقت الصلة بين الفرد اليوناني وواقعه، أين جسّدت معاناة الإنسان وآلامه وكيفية تجاوزها من خلال الفن، والتمتع بالوجود وإشباع غرائزه باندفاع دون أي اعتبار للعقلانية التي تقضي على روح التراجيديا من حيث كونها فن لإثبات الحياة.

وبذلك فقط يسترجع الفن الألماني تألقه ونقاءه من شوائب العقلنة التي أفقدته روحه وذلك

---

[1] مارتن هيدجر، **التقنية، الحقيقة، الوجود**، تر: محمد سبيلا وعبد الهادي مفتاح، المركز الثقافي العربي، 1995، ط1 ص43-44.

[2] يورغن هابرماس، **القول الفلسفي للحداثة**، تر: فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1995، دط، ص214.

[3] فريدريك نيتشه، **مولد التراجيديا**، تر: مرجع سابق،ص227.

من خلال الموسيقى كتأشيرة لمرور هذه الروح التراجيدية؛ إذ تعد مجال يمكن للفنان إطلاق العنان لطاقاته وقدراته وأحاسيسه دون أي قيود، وهنا يتبدّى الحنين النيتشوي نحو الأصول ورغبته في استنساخ التجربة الأولى كتجديد للبدء الإغريقي الأول.

أمّا هيدغر فعودته للأصول الإغريقية تَكمن في تعظيمه للموروث اليوناني في حمولته الشعرية، بوصفه تأسيسا للكينونة وحفاظا عليها، ما جعله يقيم حوارا مع كل من بارمنيدس(Parmenides)* وهيراقليطس(Heraclitus)* اللذان جعلا من القول الشعري ممارسة فلسفية تحكي عن الوجود وطبيعته والذي تجلَى في أسلوب الطرح الشذري الذي اتبعه كل منهما، فكان أن صرّح بأننا "**ملزمون أن نرجع إلى الفيلسوفين المهمين بارمنيدس وهيراقليطس، ونحاول مرة أخرى أن نسأل لننال إذن الدخول إلى العالم الإغريقي، والذي قوامه وأسُسه قواعده، على الرغم من تشويهها تبقى فعالة تساند عالمنا**"[1] وهكذا فإنّ الرؤية الهيدغرية بضرورة العود إلى العصر الأول لليونان تهدف لربط الحالي الغربي المستهلك بالماضي التليد ذي العظمة وذلك بغرض استلهام الأسئلة الجوهرية والحقة وجلبها من النسيان الذي أحدثته الميتافيزيقا الأفلاطونية في تأسيسها النظري للحقيقة والوجود التي أصّلت للحظة المفصلية في التباعد بين الشعر ونداء الكينونة[2] وذلك لاستعادة الإنسان لماهيته الشاعرية وتجاوز التقنية. والجدير بالذكر أنّ العود اليوناني عند هيدغر يتمُّ في كل تجلياته اللغوية والشعرية والكلامية، عن طريق الفهم الحق لماهية الإنسان وعلاقته بالوجود في كل مستويات الإبداع الإنساني حسب طرح هذا الأخير.

كما نلتمس النزوع الشعري لدى الفيلسوفين، بوصفه أسلوب فكر يُعبّر به عن الواقع. وفيما يتعلق بالتوجه النيتشوي نحو الشعر فإنه يتبيّن في كتاباته وأسلوب طرحه لأفكاره حيث

---

[1] مارتن هيدجر، **مدخل إلى الميتافيزيقيا**، تر: عماد نبيل، دار الفارابي، بيروت لبنان، 2015، ط1، ص133.

[2] علي حبيب فريوي، **مارتن هيدجر الفن والحقيقة أو الإنهاء الفينومينولوجي للميتافيزيقا**، دار الفارابي، بيروت لبنان، 2008، ط1، ص111.

***بارمنيدس** فيلسوف يوناني ومشترع لإيليا (إيطاليا)، المستوطنة الإيونية في اليونان الكبرى، عاش في أرجح الظن في نهاية القرن السادس ق.م أو في النصف الأول من القرن الخامس، وهو من الفلاسفة الطبيعيين وكذا فيلسوف قائل بوحدة الوجود والثبات.(جورج طرابيشي، **معجم الفلاسفة**، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 2006، ط3، ص138).

***هيراقليطس** فيلسوف يوناني، عاش في أواخر القرن السادس ق.م أو في أوائل القرن الخامس، يوم كانت مدن أيونيا في أوج الثورة على الفرس، وله ندين بأول مؤلّف عقلاني في الكون بعنوان الطبيعة أو ربات الفن، وهو من الفلاسفة الطبيعيين، وكذا الفيلسوف القائم بالصراع كقانون في الطبيعة، والصيرورة والتغير، (المرجع نفسه،ص697.)

يطغى عليها النَفَسُ البياني والبديعي الذي جعل من الفلسفة ممارسة شعرية تستنطقها مؤلفاته على شاكلة هكذا تكلم زرادشت، عدو المسيح، أفول الأصنام وغيرها، حيث كتبها بطريقة شذرية لا نسقية مخالفا بها أسلوب الطرح المنطقي الصارم الذي كانت عليه الحداثة مستعيدا أسلوب اليونان الأوائل. كما تظهر هذه النزعة في مجموع القصائد التي أوردها في كتبه وهذه مجموعة عناوين مختارة لهاته القصائد: رسالة دعوة، سعادتي، غير متحمس، حوار للفاضلين، حكمة دنيوية، الرفيق الملازم، التبدل الثالث للجلد، أزهاري،المستهزئ، يقول المثل..[1] وغيرها من أشعار وقصائد موزعة بين مؤلفاته والتي تبين حب نيتشه للشعر وقد اختلفت موضوعاتها حسب الفكرة التي أراد التعبير عنها.

أمّا هيدغر فإن نزوعه الشعري يتجسّد في عظيم القيمة التي أولاها للشعر، رغم اختلافه عن نيتشه في كيفية التوظيف الفلسفي له، إذ يعتبر أنّ "**الشعر هو تأسيس الوجود بواسطة الكلام**"[2] بمعنى أنّ الشعر هو مجال لانكشاف وتمظهر الوجود وذلك من خلال الكلمات، فهو مجال يظهر فيه المستتر إلى العلن؛ إذ من خلاله يكشف الفنان الشاعر حقيقة الموجود ويستنطقها في شكل قول شعري وهو بمثابة وسيط يسمح للدزّاين أن يبرز على أن التأسيس المقصود ليس الخلق من العدم وإنما تهيئة المجال للمحتجب لكي ينكشف. كما تبيّن اهتمامه بالشعر في دراساته لأشعار بارمنيدس وهيراقليطس، وكذا أشعار كل من هولدرلين وتراكل وغوته، اللذين حلّل أشعارهم وبيّن الأثر الذي تركته في رسكلة مفهومه لمكانة الإنسان في الوجود.

[1]Friedrich Nietzsche, **the Gay Science**, Tr: Josefine Nauckhoff, Cambridge university Press, New York, First published, 2003, p11-13.

[2] مارتن هيدجر، **إنشاد المنادى قراءة في شعر هولدرلين وتراكل**، تر: بسام حجار، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994، ط1، ص62.

المبحث2: استنفاذ هيدغر لفينومينولوجيا هوسرل

يُعتبر هيدغر من أهم الفلاسفة الذين اشتغلوا على سؤال المنهج، ضمن اهتماماته الأنطولوجية، المتعلقة بمعنى الوجود، في سبيل استجلاب المعنى الحقيقي له، فاعتبر المنهج الفينومينولوجي الذي هندسه إدموند هوسرل(Edmund Husserl) الأمثل للنفاذ لماهية الكينونة، فكان أن أعلن بأنه المنهج المعتمد من قبله في فلسفته، وهكذا تفهم ماهية التوظيف الفينومينولوجي عند هيدغر، لكن قبل ذلك يجب تحديد مفهوم فينومينولوجيا هوسرل.

يُعرّف لالاند الفينومينولوجيا بأنّها "**دراسة وصفية لمجموعة ظواهر، كما تتجلى في الزمان أو المكان، بالتعارض إما مع القوانين المجردة والثابتة لهذه الظواهر؛ وإما مع الحقائق المتعالية التي يمكنها أن تكون من تجلياتها؛ وإما مع النقد المعياري لمشروعيتها**"[1] ما يعني بأنّها نهج يختص بوصف الظواهر كما تتجلّى في الشعور بتعليق كل الأحكام المسبقة وحمولتها المعرفية، سواء كانت ضمن إطار الزمان والمكان لأنّ الشعور يتبدل، أو المقولات العقلية والمثالية السابقة التي أعطت تصورات مسبقة ومتعالية عن العالم بغرض النفاذ لماهيتها.

وقد تعددت مفاهيم هوسرل للفينومينولوجيا حسب الغايات التي يرجو تحقيقها، فيعرّفها تارة بوصفها علما للماهيات يبحث في المضمون العقلي الصوري للظواهر، معتبرا إياها فن وصفي خالص يهتم بالمعارف والتمثلات الماهوية التي تدركها الذات عن طريق الحدس دون واسطة باعتبارها معرفة وبحث مباشر نحو جوهر الظواهر[2].

كما يُعرّفها بأنها فلسفة أولى ساعيا لجعلها علما مُؤسّس بصورة محكمة ومطلقة تُمَكّن من حل مشاكل المعيش والثقافة والمعرفة فُتوجّه نحو فكرة الفينومينولوجيا الماهوية التي بها فقط يمكن أن يُوجد علم فلسفي هو الفلسفة الأولى،[3] في مشروع اشتغل عليه لتحقيقه.

---

[1] أندري لالاند، **الموسوعة الفلسفية**، تر: خليل أحمد، المجلد2، منشورات عويدات، بيروت باريس، 2001، ط1،ص973.

[2] إدموند هوسرل، **أفكار ممهدة لعلم الظاهريات الخالص وللفلسفة الظاهراتية**، تر: أبو يعرب المرزوقي، جداول للنشر والتوزيع، بيروت لبنان، 2001، ط1، ص152.

[3] إدموند هوسرل، **تأملات ديكارتية أو المدخل إلى الفينومينولوجيا**، تر: تيسير شيخ الأرض، دار بيروت للطباعة والنشر بيروت، 1958، دط، ص173،174.

ويعتبرها هوسرل العلم الكلي اليقيني الذي تنضوي تحت لوائه المعارف الممكنة، بحيث تنطلق منها كل العلوم وتتأسس، وذلك بالمعنى الديكارتي ذي الأساس المطلق لكل ما في الواقع[1] لعلاج الأعطاب التي حدثت في العلوم، وتوحيدها بعدما انشطرت إلى تخصصات والمعارف الفلسفية التي تعددت إلى مذاهب فلسفية متعارضة انحرفت عن فهم الإنسان.

وتُعّد أزمة العلوم التي عرفتها أوروبا، السبب المباشر في ميلاد الفينومينولوجيا، نتيجة تطورها اللامحدود في القرن 19 وهيمنة النزعة التجريبية التي أحدثت خلل في فهم الإنسان لنفسه؛ إذ أقصت الجانب الروحي الشعوري منه واختزلته إلى موضوع، فأضحى مجرد أداة في يد العلم الذي سيطر عليه، ما نتج عنه فقدانه لقيمته، وتهديدا لوجوده.

ومنه تتّسم الفينومينولوجيا بكونها دراسة ماهوية لظواهر الوعي تأسيساً لنظرية معرفية بديلة عن السائدة، تكون فيها المركزية للأنا في بلورة المعارف والعلوم، واستعادة لقيمة الإنسان، وذلك من خلال تعليق الأحكام المسبقة والحدس الفينومينولوجي، وهي ذاتها المنهج الذي عدّه هيدغر الأكثر ملائمة لبحوثه الفلسفية.

إنّ هيدغر وتبعا لقراءته المتميزة لهوسرل أكّد على أن المنهج الفينومينولوجي الأنسب لتحليلاته الأنطولوجية، فما كانت لتكتمل لولا المنهج الفينومينولوجي، إذ يقول "**فليست الانطولوجيا ممكنة إلاّ بوصفها فينومينولوجيا**"[2] ليكون بذلك قد عثر في فلسفة هوسرل على أدوات تصورية لم تكن متاحة من قبل مكنته من تسليط الضوء على الوجود الإنساني.

إلا أنّه رغم توظيف هيدغر للفينومينولوجيا لم يأخذ بكل عناصرها إذ اقتصر توظيفه لها على المنطلق القصدي الإيبوخي متوغلا "**نحو الأمور نفسها**"[3] قاصدا الظواهر ذاتها لبلوغ ماهية الظاهرة بتعليق كل الأحكام حولها، وذلك بتوجّه الدزاين المباشر نحو العالم منخرطا فيه، واضعا الردود جانبا رافضا التحول الترنسندنتالي الذي رأى فيه تجاهل للبعد الأنطولوجي في الفينومينولوجيا، وكذا توغل في النزوع الذاتي الذي يجعل الأنا المتعالي يضفي المعنى لهذا العالم، وهو استمرار لميتافيزيقا الذات الحداثية التي رفضها هيدغر.

---

[1] إدموند هوسرل، **تأملات ديكارتية أو المدخل إلى الفينومينولوجيا**، مرجع سابق، ص429.

[2] مارتن هيدغر، **الكينونة والزمان**، تر: فتحي المسكيني، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت لبنان، 2012، ط1،ص100.

[3] المصدر نفسه، ص87.

فهوسرل في وضعه الوجود بين قوسين كان ذلك لتحديد الظواهر وكيفية تجليها أمام الوعي المتعالي في حين وجّه هيدغر بحثه لتحديد تركيب الوجود العام[1]، وهو بذلك قد انطلق منطلقا نقديا مجددا للمنهج الهوسرلي، منعرِجا نحو الوجود جاعلا منه موضع قدم جديد للتحليل الفينومينولوجي، قائل بالظواهر مباشرة لا لتصوراتها، وذلك بتعليق تاريخ الانطولوجيا والانطلاق من الكينونة الإنسانية، ناقلا إياه من الابستمولوجيا إلى الانطولوجيا.

ويعرّف هيدغر الفينومينولوجيا ويحدد جذورها اللغوية بأنها لفظ من أصل يوناني ينقسم إلى قسمين:phenomenon وتعني الظاهرة و Logos تعني علم أو قول، وهي طبقا لذلك تعني علم الظواهر؛ أي العلم الذي يختص بدراسة الظواهر.

أما المعنى الاصطلاحي فقد قسمه إلى فينومين وهي ما يظهر ويتجلّى والمرتبط بالنور باعتباره المجال الذي تتجلى فيه الموجودات فيقول "**فما ينبغي أن يسجل كدلالة لعبارة فينومان هو المكنشف في ذات نفسه، الفينومينات هي بذلك جملة ما يقف في وضح النهار أو ما يمكن أن يحمل إلى النور، وهو ما ماهى الإغريقُ، في بعض الأحيان وبإطلاق بينه وبين الكائن**"[2] لأنّ الظاهرة هي ما يظهر بذاته دون واسطة ويكشف عن نفسه بنفسه حالها حال النور الذي ينكشف في وضح النهار من ذاته، ما يعني كذلك الكائن لأنّ الإغريق حددوا الظاهرة والكائن، بذات مفهوم أي المنكشف من تلقاء نفسه.

أمّا لوغوس فتعني الكشف عن القول أو الكلام الذي يكشف الظواهر ويبينها فهي"**ما يجعل ما يتكلم عنه، في مقوله جليا وللآخرين في المتناول**"[3] أي هي ما يظهر من خلال الكلام، ويتجلى فهمه للآخرين فيتضح المعنى من خلال النطق به. ما يشكل خاصية أخرى يُفهم من خلالها الكائن وهي القول أو الكلام.

وبذلك فإن الفينومينولوجيا هي نمط من الإبانة والكشف التلقائي لما ينكشف، والرامي ل"**السماح بإدراك الكائن**"[4]، أي النفاذ إلى الكائن المنسية ماهيته والتعرف على حقيقته، وفهم

---

[1] رجيس جولفيه، **المذاهب الوجودية من كيركيجورد إلى جان بول سارتر**، تر: فؤاد كامل، دار الآداب، بيروت، 1988، ط1، ص65.

[2] مارتن هيدغر، **الكينونة والزمان**، مصدر سابق، ص88.

[3] المصدر نفسه، ص95.

[4] المصدر نفسه،ص97.

أحواله الوجودية، ما يجعل الفينومينولوجيا عند هيدغر علم يختص بتفسير أسلوب كينونة الكائن وذلك ضمن الوجود فتصبح بذلك الفينومينولوجيا والانطولوجيا وجهان لعملة واحدة وهي تجلي الكائن.

وهنا ينبثق البعد الهرمينوطيقي للظواهرية، وذلك من خلال التفسير باعتباره أداة تؤسس للهرمينوطيقا بوصفها ظواهرية وجودية كون "**فينومينولوجيا الدزّاين إنّما هي هرمينوطيقا في الدلالة الأصلية للفظ، حيث يشير إلى عمل التفسير**"[1] فهي في أصلها عمل تأويلي، تدل على العمل التفسيري الذي يمكن من خلاله فهم الكائن الإنساني في وجوده، على أساس بنية فهم مباشر للظاهرة، فبعد القصد الفينومينولوجي يحضر الفهم الشخصي للكائن سواء لذاته أو العالم المحيط به، وذلك حسب الدلالات التي انعطت في خبرته، بدون أي فهوم مسبقة ومنه يكون التطعيم التأويلي الممثل في الفهم الذي ينبثق من الموجود الإنساني، قد اِستوجِده هيدغر حتى في الحقل الأنطولوجي. وذلك باستوجاد التفسير وتحويل الهرمينوطيقا من تحليل النص إلى تحليل الدزاين، وهو أمر لم تتوفره لا الفينومينولوجيا ولا الانطولوجيا.

وهكذا عرفت الفينومينولوجيا وكذا الانطولوجيا في ظل التدعيم الهرمينوطيقي مع هيدغر منعطفا آخر بيّن من خلاله أهمية هذا الدمج الفلسفي الذي كشف مزالق فلسفة الوجود التقليدية التي اهتمت في سياق بحثها في سؤال الكينونة، بالتصور الميتافيزيقي الذي أساء فهم ماهية الكائن الذي عينّها في عالم مفارق في وقت كان ينبغي فيه البحث في الكائن نفسه وبيان أسلوب وجوده وكيفية انكشافه في عالم الوجود الخاص به.

وتكون وفقا لذلك الانطولوجيا في سيرورتها لم تعتمد المنهج الصحيح في تقصي هذا السؤال في الاعتبار الهيدغري، ويكون بهذا قد شكل قطيعة مع البحث الأنطولوجي التقليدي ببحث طريقة الإنسان الخاصة في الوجود (الآنية Dasein)* في تحققها العيني[2]، في سبيل

---

[1] مارتن هيدغر، **الكينونة والزمان**، مصدر سابق ص103.

[2] روديجر بوبنر، **الفلسفة الألمانية الحديثة**، تر: فؤاد كامل، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، دس، دط، ص42.

*تكرر في المتن مصطلح **Dasein** ويمكن تعريفه بأنه لفظ ألماني من مقطعين:Sein بمعنى الوجود، وDa بمعنى هنا أو هناك، ليصبح بمعنى وجود هناك أي الحضور الفعال في العالم، هو لفظ اعتمده هيدجر، بمعنى الوجود هناك، المؤسس للوجود الإنساني بوصفها تأسيسا للحقيقة، وماهيتها أنها فهم للوجود وفهم لذاتها ووجودها الماهوي ـ هناك، والموجودات الأخرى داخل العالم باعتبار أنّ التفكير والفهم من السمات الأساسية للآنية.(*صفاء عبد السلام جعفر*، **قراءة في المصطلح الفلسفي**، *دار الثقافة العلمية الإسكندرية، 1998، ط1، ص88.87*).

تسليط الضوء على وجوده المنسي. ومنه ننتهي إلى أنّ الفينومينولوجيا التأويلية حسب هيدغر مفهوم منهجي أصيل يمكّن من النفاذ لماهية الكينونة، وفهم أسلوب وجود الدزّاين، و تكون حسب ذلك كفيلة باستذكارها وإجلائها من دائرة اللامفكر فيه.

وهكذا يحيلنا الطرح إلى أنّ التحليل الفينومينولوجي الأنطولوجي الهرمينوطيقي عند هيدغر هو تحليل للدزاين في وجوده وحالاته، جاعلا من الفهم ركيزة أساسية في التجربة البشرية، وقد جعل الفلسفة برمتها انطولوجيا ظاهراتية، فيقول "**إنّ الفلسفة هي انطولوجيا فينومينولوجية كلية، تنبع من هرمينوطيقا الدزّاين، التي، من حيث هي تحليلية الوجود، هي قد عيّنت نهاية الخيط الهادي لكل تسآل فلسفي، من أين ينبجس والى أين يرتد**"[1] بذلك فالفلسفة في أصلها فلسفة وجودية ظاهراتية تنبع من فهم وتأويل الكائن الإنساني تهتم بتحليل الوجود وكيفية انكشافه في مختلف تجليّاته الممكنة، وهي منتهى كل تساؤل يمكن أن يطرح باعتبار سؤال الوجود هو ما ابتدأ به التفكير الفلسفي وبه يكون.

ومنتهى القول أنّ المنهج الفينومينولوجي الأمثل للخوض في غمار البحث الأنطولوجي المحايث لمرمى هيدغر بالتوجه نحو الأشياء ذاتها، في محاولة للنفاذ إلى ماهية الكينونة وتحليل الدزّاين، مستجلبا الفينومينولوجيا من النظرية المعرفية إلى الأنطولوجيا مصحوبة بالفهم التفسيري الرامي لفهم الدزاين. وذلك خلافا لهوسرل الذي توجه نحو المنعطف الترنسندنتالي محددا في الرد بنوعيه ما عدّ كأول خطوة في مجال تطوير الفينومينولوجيا وتعدد استخداماتها بعد تأسيس هوسرل لها وهكذا فهي أسلوب فهم اعتمده هيدغر للبحث في الموضوعات، حتى التي تعلقت بمجال الفن، مستعينا بهوسرل الذي فتح له هذا الأفق بفضل انجازه الفينومينولوجي، وذلك رغم الشبهات التي حامت حول اعتباره فينومينولوجي ابتداء بهوسرل ذاته بسبب تجديده الهرمينوطيقي.

[1] مارتن هيدغر، **الكينونة والزمان**، مصدر سابق، ص104.

المبحث3: المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا

يُمثّل المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا ذلك التحول الذي عرفته الظاهراتية من الحدس المباشر للوعي إلى التطعيم التأويلي، الذي تمخّض عنه فهم جديد لقضايا الفلسفة وهو الإنجاز الذي هندسه هيدغر، وقد انعكَس على الموضوعات التي تناولها بما فيها الفن وتكمن أهميته في الإقبال الفلسفي الذي شهده خاصة من تلاميذه الذين ساروا على نهجه.

وقد انبثقت إرهاصاته الأولى من رحم الفينومينولوجيا ذاتها في فكرة العودة إلى الأشياء ذاتها التي تنص على ضرورة التوجه للمعنى الكامن خلف الظاهرة وذلك بالصعود التدريجي من القول إلى المعنى الذي يسكنه[1]، وهو المعنى نفسه الذي يستدعي استجلابه التوجه نحو التأويلية، لبلوغ حقيقة الظواهر، فبعد توجيه الوعي نحو الشيء يقتضي ذلك محاولة الفهم وهذا مرهون بتفسيرنا له وفق المعنى الذي حضر إلى مجال وعينا.

كما يعني البُعد التأويلي للفينومينولوجيا الخلاص من الأفكار المسبقة المشوَهة والمكرسة للتصور الواحد، حين يستجد الفهم الخاص للإنسان في لحظة انعطاء الظواهر في الوعي فتحضر الحقيقة كما يتم فهمها وتفسيرها من قِبل الشخص فيكون هناك تعدد للفهوم ما يفتح آفاق اكبر لفهم الظاهرة من شتّى النواحي.

وكذا تحرّي الفهم الأمثل من بين التأويلات المتوفرة ما يجعلنا ننتهي إلى أهمية فكرة أخرى في الظواهرية وهي تعليق الحكم، الذي يعد مفهوم هرمينوطيقي في الأصل ذلك أنّ التعليق يقتضي كذلك التخلي عن الفهوم الجاهزة وينطلق للبحث عن تأويل جديد ومعنى من شأنه أن يؤدي للتغلغل في الأشياء ذاتها[2]، وهنا تتجلّى الجذور الأولى للتأويلية في فينومينولوجيا هوسرل نفسها.

إلّا أنّ صانع الأول للمنعطف تمثّل في مارتن هيدغر الذي استجلب الظواهرية من الإبستومولوجيا إلى الأنطولوجيا مُدعمًا إيّاها بالهرمينوطيقا ساعيا للكشف عن معنى الوجود الإنساني، محولا الفينومينولوجيا الترنسندنتالية إلى فينومينولوجيا هرمينوطيقية معبرا عن

---

[1] جان غراندان، **المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا**، تر: عمر مهيبل، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2007 ط1، ص49.

[2] المرجع نفسه، ص57.

مشروع قصدي يهدف للخروج من الوعي الخالص إلى الوعي بالوجود ناقلا ساحة التفكير من الأنا أفكر إلى الأنا موجود[1] وهو البعد الوجودي الذي تجاهله هوسرل عندما انغلق على الأنا المتعالي، فاستجلبه هيدغر قاصدا الوجود الإنساني.

وقد دلّل هيدغر على الأصل الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا بعَدّه الظواهرية في حقيقتها تأويلية أنطولوجية، كونها كشف وتبيين للكائن وكيفية تجليه، وقد اعتبر فينومينولوجيا الدزّاين في دلالتها هرمينوطيقا تفسيرية[2] باعتبار التفسير وظيفة كشفية تقوم بها التأويلية للنفاذ لماهية الظواهر، في دعم للقاعدة الهوسرلية نحو الأمور ذاتها.

وعليه فإن هيدغر يعتبر الكائن الإنساني في أساسه ظاهرة تأويلية فينومينولوجية تحتاج التفسير لإزالة الغموض الذي يحيط بكينونته، وهو تقويم لفكرة هوسرل الممثلة في التوجه نحو الظواهر ذاتها لتعذر الوصول للمعنى دون عتاد هرمينوطيقي مدجج ببنية مسبقة للفهم للعالم المحيط به، في نفي لفكرة الحدس الماهوي للظاهرة لمعرفة المضمون العقلي للأشياء.

واعتبار الدزّاين ظاهرة تأويلية فهذا يعني تزويده بالآليات التي تسترعي انتباهه إلى وضعيته الخاصة ككائن[3] التي تمكنه من فهم نفسه ومحاولة استكمالها في عملية الشروع في تحقيق إمكاناته، إذ أنّ حقيقة الدزاين تَكمُن في وجوده باعتباره مشروع إلّا أنه غير مكتمل فهو في سيرورة لتحقيق ذلك من خلال الإمكانات المتاحة والتي تمثل كيفيات الفهم الممكنة والتي يختار منها لتحقيق ماهيته، وذلك لتأكيد الوجود الأصيل الممثل فيه هو.

ويمثّل كذلك هانز جورج غادامير(Hans Georg Gadamer/2002-1900) أحد رواد هذا المنعطف؛ فقد انشغل بقضايا التأويل في مجال الفينومينولوجيا، إذ اشتغل على أزمة المعنى الإنساني التي عرفتها أوروبا، فاعتبر أن أساس الأزمة هو الفهم الذي يحتاج بدوره إلى فهم لتحري حقيقته فكان أن اهتّم بهذا المنعرج باعتباره انهمام في البحث عن هذا الفهم. ففي حين تتوجه الفينومينولوجيا نحو الظاهرة، تأتي الهرمينوطيقا لتساهم في حدوث المعنى من خلال التأويل الذي يستدعي استحداث الفهم الحقيقي الخاص بالظاهرة المقصودة.

---

[1] محمد بن سباع، **المنهج الفينومينولوجي المبادئ والتطبيقات**، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد42، 2014 ص153.

[2] مارتن هيدغر، **الكينونة والزمان**، مصدر سابق،ص103.

[3] جان غراندان، **المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا**، مرجع سابق،ص96.

وقد كان اهتمام غادامير منصب على العلوم الإنسانية في محاولته لإيجاد الحلول بعد الإخفاق الذي عرفته جرّاء استعانتها بالمناهج الإمبريقية، لاختلاف الأسس والمنطلقات فالعلوم الإنسانية تركز على الحساسية والرقة ذات النزعة الذاتية، أما العلوم الإمبريقية فتركز على الاستقراء المنطقي القائم على الملاحظات التجريبية[1]، وبهذا فقد رفض نموذج الفهم السائد باعتباره مطلق ومستقل عن المؤلف إذ لا يمثل طبيعة العلوم الإنسانية، وهو بذلك على خطى هوسرل في رفض منهج العلوم الطبيعية في الفهم الخاطئ للإنسان.

فكان نتاجا لذلك النزوع نحو الفينومينولوجيا التي تقصد الظواهر ذاتها، لترصد المعنى الكامن خلفها، فيقول بهذا الصدد "**يصبح واضحا أننا نحصل بوساطة القصدية على نقد جذري للنزعة الموضوعية التي انطوت عليها الفلسفة السابقة عليه بما في ذلك فلسفة دلتاي**"[2] ما يعني الاستعانة بالقصدية الظاهراتية، لتحرّي المعنى الصحيح للظاهرة، لرد الاعتبار للفهم الإنساني لنفسه الذي طُمس في ظل النزعة الموضوعية، التي لم يستثنى منها حتى دلتاي. غير أنه وجد ملاذه في هيدغر الذي جعل الفهم ينبثق من الآنية سواء المتعلق بذاتها أو العالم المحيط بها ليستلهم من البعد الأنطولوجي الذي أضفاه للفهم.

غير أنّ غادامير ينحو بالتأويل عن رأي هيدغر القائل بفهم الفهم ذاته بذاته إذ يعتبر القول بأنّ التأويل يحمل الفهوم المسبقة الأمر نفسه الذي يجعله يتسم بطابع الضبابية[3]، لأنّ الفهم ليس بتلك الشفافية التي رآها، فلسنا أسياد فهومنا وإنما الفهم هو عملية حدوث مفاجئ.

وعليه فإنّ الفهم عنده ليس مجالا للنتائج المحققة بعيدا عن المؤول، كما أنّه ليس قوالب فهم مسبق لبنية توقعية كما ذهب هيدغر إنما هو أمر يحدث فجأة، ويدخلنا في "**...دوامة التسآل وأن نباشر حوارا مع الآخرين**"[4] ففي دوامة الأسئلة والحوار يحدث الفهم، فتنتج الفهوم الخاصة بالأمر محل الحوار. وهكذا يربط غادامير التأويل بصيغة السؤال والجواب من أجل ظهور المعنى الحقيقي واستمرارا كيفيات تجليّه بعيدا عن ديكتاتورية الفهم الواحد.

---

[1] هانس غيورج غادامير، **فلسفة التأويل ، الأصول، المبادئ، الأهداف**، تر: محمد شوقي الزين، منشورات ضفاف، لبنان 2017، ط3، ص17.

[2] هانز جورج غادامير، **الحقيقة والمنهج**، تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع والتنمية الثقافية، طرابلس، 2007، ط1، ص341.

[3] جان غراندان، **المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا**، مرجع سابق، ص131. 132.

[4] المرجع نفسه، ص132.

كما اهتّم غادامير بالتوجه اللغوي للانطولوجيا، فبعد أن كان الفهم يتمحور عند هيدغر حول الكائن في كينونته يتحول الأمر عنده إلى الكائن في وجوده اللغوي، فإن أمكن فهمه لن يكون إلا في وجوده اللغوي، ذلك "**بأنّ اللغة هي في الأصل إنسانية يعني في الوقت نفسه أن وجود الإنسان في العالم هو وجود لغوي أساسا**"[1] فهي التي تحفظ ذاته وتحمي تراثه وحتى علاقاته تمارس عن طريق اللغة، التي تؤسس الفهم الذي يريده والمعنى الذي يقصده ما يجعل منها نسيج يجمع الكائن بعالمه، في عمليات لغوية يحدد غادامير سمتها بأنّها "**كلها لفظية**"[2] ما يؤكد أنّ أي نشاط يقوم به الإنسان لا يخرج من سياق اللغة، فهي كل الوجود الممكن للإنسان الساعي لحفظ ما مضى وما سيأتي وبذلك يغدو التوجه نحو النص التاريخي أحد السبل لبلوغ حقيقة الكائن ومعرفته.

ويندرج بول ريكور(Paul Ricœur/2005-1913) ضمن رواد المنعرج التأويلي للفينومينولوجيا إذ يعتبره ضرورة شكلتها الظواهرية ذاتها كمنهج يسعى لحل أزمة الفهم الإنساني، باعتمادها الوصف المباشر للظواهر بغرض معرفة المعنى المبطن فيها، إلّا أنّه حسب ريكور يتعذر الولوج للمعنى الكامن خلفها دون وجود تحول تأويلي، وقد اعتبر هذا التدعيم الهرمينوطيقي عامل إيجابي يساهم في تطوير الظاهراتية كمنهج مرن قابل للمراجعة يسعى لبلوغ الفهم الأمثل، إذ يقول "**في نظري لا يمثل نقد هرمينوطيقا المثالية الهوسرلية سوى القفا السلبي لبحث موجه في اتجاه إيجابي أضعه تحت عنوان الظاهراتية الهرمينوطيقية والقابل للبرمجة والإعداد**"[3] ما يعني أنّ النقد الموجه لهوسرل يُضمر في حقيقته توجه إيجابي يهدف لتدعيم الظاهراتية بالهرمينوطيقا في تعبير عن مرونة المنهج الفينومينولوجي من حيث أنّه قابل للإصلاح والمراجعة المستمرة. ما يحافظ على ضرورة المنهج في مواكبة مشكلات الفهم والعمل على حلها، للوصول إلى المعنى وعدم الاكتفاء بمجرد الوصف، في استمرار لمشروع هوسرل الرامي للتخلص من الفهوم المسبقة.

كماّ عبّر عن ضرورة الدمج الفينومينولوجي التأويلي في تحصيل المعنى بقوله "**لن يكون**

---

[1] هانز جورج غادامير، **الحقيقة والمنهج**، مرجع سابق، ص576.

[2] المرجع نفسه،ص506.

[3] بول ريكور، **من النص إلى الفعل "أبحاث في التأويل"**، تر:محمد برادة وحسان بورقية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة 2001، ط1، ص43.

سؤالا هرمينوطيقيا إلّا في الحد الذي يكون فيه هذا المعنى مستترا، لا في حد ذاته بالطبع، بل في كل ما يمنع العبور إليه. لكن، يغدو سؤالا هرمينوطيقيا . أي سؤال حول المعنى المستتر. يجب أن يكون سؤال الظاهراتية المركزي، ومعترفا به على أنه سؤال حول المعنى"[1] فالحاجة للتوجه تأويلي بمقدار كون المعنى المراد الولوج إليه مستتر وذلك بفعل وجود ما يمنع النفاذ إليه على شاكلة الأفكار المسبقة والفهوم المشوهة للظاهرة، ومنه ليكون الأمر كذلك فإنّه يفترض الاعتراف بالفينومينولوجيا كمنهج جوهري يجعل من المعنى هدف يرمي بلوغه، وذلك كمحاولة منه للتأكيد على أهمية المنعرج في تحقيق المعنى.

وفيما تعلّق بالتوظيف الهرمينوطيقي في فلسفة ريكور فإنّه قد انصب في البحث عن المفاهيم والتعابير الرمزية كون التأويلية بحث دائم لكيفية تموضع المعنى في شكل رمزي موضوعي سواء كان حكاية أم رمز أم معنى[2] بحيث توجّه للبحث في تركيبتها وعلة تكوينها والعناصر الفاعلة فيها للوصول إلى المعنى المنضوي فيه. وقد انطلقت أبحاثه حول مشكلة الشر التي اهتّم بأصولها والتي أجراها في بداياته، وأتبعها بأبحاثه في الفعل البشري ومعاناة الإنسان فحاول استخراج معانيها وأصولها بتأويل الرموز والأساطير والنصوص المتعددة والتي تفسر الفهم البشري للنفس وعلاقتها بمحيطها. وهو الأمر الذي استدعى تعليق كل فهم حوله فينومينولوجياً واستدعاء الفهم اللازم هرمينوطيقيا. وهكذا فإنّ تحقيق الفهم يستدعي الخطوة الأولى التي تمثلها الظاهرية لتأتي الخطوة الثانية التي تعبر عنها الهرمينوطيقا لتأتي مرحلة تحقيق الفهم الذي تعرض لوعي الذات، ومنه تتضح الضرورة المزدوجة للمنعرج.

كما اهتّم ريكور بالمسلك الأنطولوجي للغة وذلك بتأثير من هيدغر حيث شكلت فلسفته نقطة انعطاف في مشروعه؛ من التحليل الأنطولوجي لماهية الوجود الإنساني إلى فلسفة اللغة والأدب[3] وذلك في سياق استكمال مشروع تأويل الفهم الإنساني والمعنى الكامن خلف الوجود وكيفيات تحققه، ويعتبر ريكور أنّ التوظيف الهرمينوطيقي تفسير للوجود، في عالم النص، متفقا مع غادامير حيث يقول بأنّ "**التأويل هو توضيح شكل الكينونة في العالم**

---

[1] بول ريكور، **من النص إلى الفعل "أبحاث في التأويل**، مرجع سابق، ص44.

[2] جان غراندان، **المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا**، مرجع سابق، ص144.

[3] إبراهيم كراش، **في مشروع الإنثربولوجيا الفلسفية؛ بول ريكور قارئا هيدجر**، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد27، ديسمبر 2016، ص660.

المعروضة أمام النص"[1] معتبرا أنّ النص كيفية من الكيفيات التي نفهم بها الإنسان في العالم، ومنه فهو المجال الذي يمكن من خلاله أن نفهم أنفسنا وكذا تعريفها لمن يود فهمنا وهو نقل لعواطفنا واحساساتنا في علاقاتنا، وأفكارنا ومعارفنا ليكون التأويل هو تفسير لطريقة وجود الإنسان في العالم من خلال كلمات النص لبناء بنية فهم الخاص بالعالم المقترح الذي يُسقط فيه الإنسان قدراته وأفكاره وآماله وكل ما يطمح إليه أو ينوي إصلاحه في وجوده.

وفي هذا السياق يربط ريكور الفهم بالمؤول، فالكشف عن بنية الوجود والفهم الكامن في سطح النص مرتبط بالعالم الذي يحيط بالمفسر إذ يخترق النص انطلاقا من تجربته من ناحية، أو قدرات الفهم لديه من ناحية أخرى، فيعتبر أنّ "**الفهم هو فهم الذات أمام النص**"[2] ليكون المعنى هو ما يكشف عنه النص للقارئ، وذلك بعيدا عن القصد الذي يرومه المؤلف وإنما ينبسط أمام الفهم الذي يكشف عنه العالم الخاص بالنص.

وفي ختام القول فيما تعلق برواد المنعرج التأويلي يورد جان غراندان في مؤلفه المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا جاك ديريدا(Jacques Derrida/2004-1930) ضمن المسار الهرمينوطيقي إذ يعتبر بأنّ هناك ثغرة توفيقية بين التأويل والتفكيك رغم التباين الذي يبدو لرواد الفكر الفلسفي، ذلك أنّ فلسفته ضمن مجال المعنى المتعدد الذي تختص به الهرمينوطيقا، فقد اهتّمت كل من التأويلية والتفكيكية بالتعدد المفهومي والانفتاح على الآخر لضمان الفهم الماثل خلف الظاهرة، فيعرف دريدا تفكيكيته بأنها "**أكثر من لغة**"[3] ما يعني أكثر من معنى فلغة واحدة لا تكفي أبدا لبيان المعنى، كما أنّ المعنى الواحد لا يسود ولا يعبر عن حقيقة الظاهرة، وقد تبدت عند ديريدا حيوية المعنى في حواريته بين الأنا والآخر وانفتاحه اللغوي بعد فترة آمن بها باللغة الواحدة. وهذا ما اعتبره غراندان كفيل ليجعل دريدا من رواد المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا.

---

[1] بول ريكور، **من النص إلى الفعل "أبحاث في التأويل**، مرجع سابق، ص88.

[2] المرجع نفسه، ص90.

[3] جان غراندان، **المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا**، مرجع سابق ص179.

الفصل الثاني: هيدغر والانفتاح على الفن

المبحث1: من سؤال الوجود إلى الفن

المبحث2: في ضرورة المنعطف عند هيدغر

المبحث3: نقد الاستيطيقا أو التوجه نحو أنطولوجيا الفن

يُمثّل انفتاح هيدغر(Heidegger) على الفن إحدى الدروب التي شقها للتعبير عن فلسفته، مشكّلا بذلك المنعرج الذي تجلّى في فكره من الأنطولوجيا(Ontologie) إلى الفن(L'art) من جهة، وكذا تحوله من الاستيطيقا(Esthétique) نحو أنطولوجيا الفن (Art Ontologie) من جهة أخرى، ليكون بذلك هذا الانفتاح وسيلة لتحليل ومعالجة الفكرة الجوهرية في فلسفته الممثلة في الوجود، ولكن من طريق آخر وهو الفن.

ليكون المنعطف بوجهين: عام من الوجود(Existence) إلى الفن، وخاص في ثنايا الفن ذاته وذلك من الاستيطيقا الحداثية إلى الفن الأنطولوجي، وقد عرف هذا المنعطف تغيير على مستوى المفاهيم وذلك لضمان استجلاب هيدغر المعنى الحقيقي للظاهرة الفنية.

وهكذا في سبيل تبيين طبيعة المنعطف وما عرفه من تحولات على مستوى فكر هيدغر سيتم تناول هذا التحول من الوجود إلى الفن أو توضيح الفرق في كيفية طرح سؤال الوجود من الأنطولوجيا إلى الفن، كما سيتم ذكر الأسباب التي دفعت هيدغر لإحداث هذا المنعطف والأهداف التي يرجوها من التوجه نحو الفن.

كما سيتم تناول نقده للاستيطيقا وعلاقتها بميتافيزيقا الذات الحداثية التي هندس لها الكوجيطو الديكارتي(Cogito Cartésien) وتبعاتها على مستوى فلسفة الجمال، لتتوضح آليات الالتفات من الأنطولوجيا نحو الاهتمام بفلسفة الفن.

ومن هذا المنطلق يمكن طرح التساؤل الآتي: كيف تبلور المنعطف من الوجود إلى الفن في فكر هيدغر؟

المبحث1: من سؤال الوجود إلى الفن

يُعدّ هيدغر من الفلاسفة الذين اشتغلوا على مسألة الوجود، وهو يندرج ضمن الفلاسفة الوجوديين الذين عملوا على تقويض النهج المتبع في هذا البحث، فاهتّم بتقصي أصله ومعناه متحرّيا سماته وخصائصه للنفاذ لماهيته الحقيقية، لاستجلابه من وطأة النسيان الذي سقط فيه[1] في ظل البحث الميتافيزيقي الذي ساد الفكر الغربي منذ أفلاطون(428-347ق.م/Platon) عندما تحدث عنه كمثال المثل وعلة كل موجود، بوصفه حضورا منفصل عن الموجودات، فأصبح ضمن اللامفكَر فيه، ما استدعى استئناف البحث في هذا الإطار.

فقد تجاهل هذا الفكر الفارق الأنطولوجي بين الوجود والموجود، وذلك حين بحث الفلاسفة عن الوجود، التبس عليهم مفهومه، فتصوروه عن طريق الموجود الممثل في الطبيعة ظنّا منهم أنهم بذلك سيصلون لحقيقة الوجود، فكان أن انحصَر بحثهم حول طبيعة الموجود مابين المثالية العقلية والمادية، وهو الموروث الذي تسلمته الحداثة، فأصبح الوجود إما جوهر مع ديكارت أو كموقف ترنسندنتالي عند كانط وتارة بوصفه مفهوم مطلق مثلما هو الأمر في فكر هيجل كما عُرف بوصفه كإرادة للقوة في فلسفة نيتشه[2] وهكذا تعددت مفاهيم الحداثة حول مفهوم الوجود، غير أنّها مفاهيم قائمة على ميتافيزيقا جعلت من الذات مصدرا للحكم ساهمت في انشطار هذا التساؤل ودخوله متاهة النسيان.

وهذا ما يجعل إعادة البحث في سؤال الوجود ضرورة لتجاوز التفكير الميتافيزيقي الذي لا يسمح لماهيته الأصيلة بالظهور، وهو لاَزِمة اقضتها الحاجة إلى إجابات أكثر أصالة وعمق تُمكّن من الفض النهائي لهذه الإشكال الذي عجزت الفلسفة عن الفصل فيه ليكون هذا التساؤل ليس محض اجترار لأجوبة قيلت سابقا.

ويتمثل المنحى الجديد الذي سلكه في بحثه الأنطولوجي، في الموجود الإنساني نفسه الذي من شأنه الكشف عن معنى الوجود، وهو الذي أكونه أنا نفسي[3]، فيعبّر عَني ويملك

---

[1] مارتن هيدغر،**الكينونة والزمان**، مصدر سابق، ص78.

[2] مارتن هيدجر، **التقنية. الحقيقة. الوجود**، تر: محمد سبيلا وعبد الهادي مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت،ص104.

[3] Martin Heidegger, **philosophical and political writings**, Manfred Stassen, the continuum publishing, New York, London, 2003, p153.

إمكانية التساؤل عن وجوده وعالمه المحيط به، وقد اصطلِح عليه بلفظ الدزاين(Dasein) ومنه فقد همّ الأخير بتحليل الهيئات الوجودية التي يكون عليها الأخير، والتي تشكّل ضروب من الفهم الوجودي الخاص به المنمذجة لماهيته.

فيذهب هيدغر إلى أنّ "**ماهية الدزاين تكمن في وجوده**"[1] فالسمة الأساسية له تتمثل في وجوده ذاته، الذي يحقق ماهيته، وتعتبر هذه الفكرة إحدى الصفات المميزة للتيار الوجودي الذي يولي أهمية للوجود الإنساني على حساب الماهية التي اهتمت بها الفلسفات المثالية والتي تسبّق الماهية على الوجود، وفي هذا السياق يعتبر هيدغر أنّ الدزاين مشروع غير مكتمل فهو يوجد أولا ثم يحقق الماهية انطلاقا من الإمكانات المتاحة له. أضف إلى ذلك أنّ الإنسان كائن مقذوف به في هذا العالم، وجد نفسه فيه دون استشارة منه مرميا ومحاصر وما عليه إلّا الخضوع والتسليم له، فوجب عليه تحقيق هذه الإمكانات ليستشرف معنى وجوده وأسلوب فهمه له، وكذا تكريس ضرورة تأكيد ذاته.

كما يعتبر الدزاين "**وجود في العالم**"[2] وذلك تقويضا للمسار الحداثي الذي يفصل الذات العارفة عن عالمها، والذي كان بالنسبة لها موضوع للدراسة، ووجوده رهين بوعيها به، فكان أن جعل الفهم الإنساني لذاته يُستدعى كمثول واقعي على نحو ما، مرتبط بهذا العالم، فوجود الدزاين ذاته في حقيقته كينونة في المكان والتي ليست ممكنة إلّا من خلال كونها بالأساس وجود في العالم، ما يبين أنّ الوجود الأصيل للإنسان مرتبط بمحيطه الذي هو جزء منه.

وهذا الطرح تشكلّ كردة فعل خاصة على تصوّر ديكارت (1596-1650م/ René Descarte) الأنطولوجي للعالم الذي جعله مجرد أشياء حاضرة، بينما هي مجموع أدوات قيد تصرف الإنسان حيث يذهب هيدغر للقول "**على أنّ ديكارت ليس فقط قد أعطى بوجه ما تعيينا أنطولوجيا خاطئا للعالم، بل إنّ تأويله والأسس التي له إنّما قد قادت إلى القفز على ظاهرة العالم كما عن كينونة الكائن داخل العالم الذي هو تحت ـ اليد في بادئ الأمر**"[3] ذلك أنّ وصف العالم بالشيئية، هو إفقاد لإحساس الإنسان بالإنتماء إليه، وتشويه لماهيته

[1] مارتن هيدغر، **الكينونة والزمان**، مصدر سابق،ص112.

[2] المصدر نفسه،ص129.

[3] المصدر نفسه،ص200.

الحقيقية وعلاقته به بوصفه توليفة من الأدوات في متناول يد الدزاين وتحت تصرفه وهو كشف عن صلته بعالمه كونه في الأصل يوجد داخل العالم منخرطا فيه ويتعامل مع الأدوات التي يجدها فيه، والتي يحيل بعضها إلى بعض مشكلة البنية المميزة لكينونة ما ـ تحت ـ اليد علما أنّ هذه الإحالات بين الأدوات والتي تتعداها حتى إلى الإنسان الذي يستخدمها، وذلك بين الذوات بعضها إلى بعض، هي المشكلّة لفكرة عالمية العالم.

كما يذهب في توصيف الدزاين بأنّه وجود مع الآخرين، فهو منغمس في صحبته مع الذوات الأخرى ويوضح ذلك من خلال مثال مشاهدة القارب الذي يرسو على الشاطئ فإنه يحيل إلى أحد نعرفه يعتمده في أسفاره، ورغم أنّه قارب غريب هو يكشف ويسلط الضوء عن وجود الآخرين[1]، ما يستجلب إلى الفهم دور الآخرين في وجود الدزاين وان اهتم بتأكيد ذاته ذلك أنّ العالم هو نسيج وجودي للذوات يتقاسمه الدزاين مع الآخرين في تجاربه المعيشية فهو مجال يحتوي الكل، باعتباره إحدى الحالات التي تشكل فهم لفكرة العالمية.

وينتهي هيدغر في تفسيراته للكينونة مع الآخرين، لاستنباط شكلين من الوجود يتجلى في سيرورة الدزاين وهما: الوجود الزائف الذي يخضع فيه الإنسان لسلطة الآخرين اللذين يفكرون عنه ويتخذون القرارات بدلا منه، ما يسهم في طمس هويته، فيحدث أن ينحط وجوده في هذا العالم، وقد أطلق على هذا الوضع مصطلح "**الوقوع**"[2]، والوجود الأصيل الذي يحقق فيه الإنسان ذاته، ويبرز ما فيه من تميز ومهارة، إذ يستيقن من ضرورة التحرر من سلطة الهُم التي تجعله مجرد نسخة مكررة عن المجتمع، وهو بذلك تمرد على كل ما من شأنه أن يعيقه عن الفهم الأصلي لوجوده في العالم.

كما يتعرّض هيدغر إلى مسألة القلق باعتبارها إحدى الركائز الأساسية في وجوده كونه شعور وجداني مرتبط بكينونته في هذا العالم، وهو يصيب الدزاين جرّاء التفكير في المصير المجهول الذي ينتظره، في وقت يتعين عليه العمل لتحقيق إمكانياته من أجل إثبات الوجود الحقيقي، وتفادي الوقوع في الانحطاط، بإدراكه أنّه كائن يتمتع بالحرية التي تمثل دليل على أنّه وجود في مسار تحقيق إمكاناته فأن "...**يكون ـ حرّا بالنسبة إلى مستطاع الكينونة**

[1] مارتن هيدغر، **الكينونة والزمان**، مصدر سابق،ص239.

[2] المصدر نفسه، ص341.

الأخصّ له ومن ثمة بالنسبة إلى إمكان الأصالة وعدم الأصالة هو أمر ينكشف ضمن تجسيد في عنصر القلق"[1] ما يعني أنّ القلق هو التجسيد الذي يتحدد فيه الوجود الحقيقي الأصيل من الزائف والذي تعد فيه الحرية أسمى تعبير عنه من حيث هي تمرد على سلطة المجتمع وتأكيد لسعي الإنسان المتواصل ليكتمل كمشروع في الحياة.

والمصير المجهول الذي شغل تفكير هيدغر هو الموت، كونه القدر المحتوم الذي يعيق الدزاين من إتمام إمكاناته، علما أنّ قلق الإنسان من الموت يضعه أمام نفسه وينكشف له وضعه الحقيقي باعتباره سيدا لنفسه ومقررا لذاته، "**ففي القلق أمام الموت يحمل الدّزاين أمام ذات نفسه بوصفه قد سُلّم إلى الإمكان الذي لا يمكن تخطيّه**"[2] ويُبين في هذا الموضع أنّ القلق نحو الموت نبوءة استشرافية لما يحدث للدزاين مستقبلا، كونه حدث لا مفر منه، ما يجعل خطاه متسارعة نحو تحقيق الوجود الأصيل.

وقد تطرّق هيدغر في تحليلاته الوجودية إلى إشكالية الزمان وعلاقته بالوجود، التي نتلمسها مباشرة في عنوان المؤلف ذاته ـ**الكينونة والزمان** ـ فهما يعتبران مصطلحان مركزيان في فلسفته، التي اهتم فيها بإعادة مراجعة مفهوم الزمن الذي اشتغلت عليه الفلسفة منذ الإغريق، وقد عتب فيه على السمة الميتافيزيقية التي اصطبغت بها هذه الرؤى وتكريسها للمطلقية والأبدية إذ اعتبرت الزمان دائم ولا متناهي.

وقد اعتبر الزمن في حقيقته إشكال فلسفي ذا طابع أنطولوجي وهو الذي يمكّن من رفع الحجاب عن معنى الكينونة بوصفه عنصر أصيل في تشكيل الدزاين وضرب من ضروب وجوده، جاعلا من الوجود هو "**الكينونة في الزمان**"[3] والخيط الهادي لتفسير معنى الكينونة ذلك أنّ الدزاين وجود زماني في الأصل، فيه ينوجد وفيه ينتهي وبهذا هو تأكيد على وطيد الصلة بين الوجود والزمن من حيث لا انفصال لأحدهما عن الآخر، كما يتجلّى فهم جديد للزمن عنده في مسألة تناهي الزمان المعبرة عن نفي لصفة الإطلاق الميتافيزيقية التي جعلت

[1] مارتن هيدغر، **الكينونة والزمان**، مصدر سابق، ص362.

[2] المصدر نفسه، ص457.

[3] المصدر نفسه، ص648.

منه تتالي لأنات لا انقطاع لها، فكان أن وضّح ذلك قائلا "**الزمان الأصلي متناه**"[1] ليكون بذلك الطابع الأساسي للزمن هو التناهي وليس الديمومة.

وهكذا ننتهي إلى أنّ مسألة الوجود عند هيدغر تتأسس من خلال سلسلة من الحالات التي يكون عليها الدزاين والتي حاول من خلالها تقريب فهمنا للوجود، منطلقا من الموجود الإنساني كونه الأقرب لفهم وإدراك الكينونة أكثر من غيره وذلك من خلال التساؤل الكفيل بإيقاظه من سباته ونسيانه للوجود.

والجدير بالذكر أن هيدغر كان قد وعد في مقدمة الكينونة والزمان، باستكمال مشروعه الرامي لتصحيح مسار معنى الوجود الذي اختل في سياق الميتافيزيقا الغربية، وإعطاء إجابة واضحة عن سر الوجود، وذلك من خلال إصدار الجزء الثاني من الكتاب، غير أنه لم يتمم الأمر[2] بحيث أنّ الملاحظ في كتاباته المتأخرة انعطافه نحو مسلك آخر تمحوَر فيه حول سؤال الفن ويتضّح ذلك في تفسيراته لأشعار كل من هولدرلين وتراكل التي خصص لها الكثير من الوقت مستلهما منهما في التعبير عن فلسفته، وقد تلا ذلك بحثه عن أصل الفن وذلك في سلسلة من المحاضرات ألقاها هيدغر في كل من فرايبورغ وزيوريخ وفرانكفورت ما بين عامي 1935 و1936 تحمل عنوان أصل العمل الفني، والتي جمعت في مؤلف حمل نفس الاسم عام 1950[3].

وقد تناول في كتابه أصل العمل الفني أهم الإشكالات التي عالجتها فلسفة الفن منذ تأسيسها، والمتعلقة بدور كل من الفنان والعمل الفني وحقيقة الفن، وكذلك ماهية الشيئي في العمل الفني، بالإضافة إلى علاقة الفن بالحقيقة التي اختلف الفلاسفة في تحديد صيغتها وذلك في سعيه لتوضيح الصلة بين أفكاره والاستيطيقا الحداثية، مختتما المؤَلف بملحق ضمّ فيه ما أضافه من توضيحات في عام 1956 تستبعد المفاهيم الخاطئة حول الفن التي رسختها الحداثة.

---

[1] مارتن هيدغر، **الكينونة والزمان**، مصدر سابق، ص576.

[2] عبد الرحمن بدوي، **دراسات في الفلسفة الوجودية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت لبنان، 1980، ط1 ص100.

[3] مارتن هايدجر، **كتابات أساسية (منبع الأثر الفني)**، تر: إسماعيل المصدق، ج1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003 ط1، ص11.

وبذلك فإنّ الفن يصبح من أهم المفاهيم الأساسية المشكلة لفكر هيدغر، ما يُفند الاعتقاد الشائع الذي يختزله في البحث الأنطولوجي الذي عُرف فيه باعتماده نهج صارم ولغة معقدة تجعل من فهمه من الصعوبة بما كان ، ليكون بذلك الفن تعبير عن جانب أخر من فكره الحليف للفن والشعر والحقيقة، ليشكل انعطاف هيدغر نحو الفن مرحلة مهمة في تطوره الفكري.

وقد انبثق عن انعطاف هيدغر نحو الفن تصورات بشأن وجود اختلاف في طبيعة تفكيره جعلت رواد القول الفلسفي يتحدثون عن هيدغر الأول المهتم بفكر الكينونة، وهيدغر الثاني المهتم بالفن، إلّا أنه يمكن القول أنّ هذا المنعطف يمثل سيرورة في تفكيره تجعل من العلاقة وطيدة بين كتاب الكينونة والزمان وأصل العمل الفني، إذ يُعتبر عبارة عن تطوير لبحث هيدغر الذي استأنفه في كتابه السالف الذكر المتعلق بمسألة الوجود الذي كان قد ربطه بالحالات الوجودية للدزاين، وإن كان قد سلك طريقا آخر من خلال الفن.

ويصبح بذلك المنعطف عند هيدغر هو تحول لاهتمامه من إشكالية الإنسان وعلاقته بمعنى الوجود إلى إشكالية الوجود وحقيقته؛ أي من الاهتمام بالوجود من المنطلق الإنساني إلى تأملات وأسئلة تتعلق بالوجود ذاته كانكشاف[1] ما يعني بأنّ المنعطف تمثّل في طبيعة التناول ووسيلة الطرح مع الإبقاء على المسألة الأساسية في البحث وهي مسألة الكينونة.

وقد بيّن هيدغر في كتابه أصل العمل الفني، حقيقة التوجه نحو الفن بإعتبارها بحث وتقصي عن الوجود، وذلك في الملحق الذي أضافه في المؤَلف والذي يمثل مجموع ملاحظات توضيحية لعديد المفاهيم والمرامي التي قد تستعصي على فهم الدارس لفلسفته إذ يقول "**بحث أصل العمل الفني يتحرك كله عن قصد لم يعبر عنه في طريق السؤال عن جوهر الوجود**"[2] ليكون بذلك أثر المنبع الفني يهدف فينومينولوجيا إلى التعبير عن ظاهرة الوجود بوصفها ظاهرة جمالية، فنية والتي لم يفكر فيها بصورة كاملة في مؤلف الكينونة والزمان، فكان أن توجه نحو الفن بوصفه ميدان يمكن من خلاله التعبير عن حقيقة الوجود.

---

[1] عبد الرزاق الداوي، **موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، هيدجر، ليفي ستروس، ميشيل فوكو**، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت دس، دط، ص49.

[2] مارتن هايدغر، **أصل العمل الفني**، مصدر سابق،ص163.

المبحث2: في ضرورة المنعطف عند هيدغر.

لَقّي مُنعرج هيدغر نحو الفن إقبالا كبيرا من قبل المهتمين بفلسفته، إذ استُقبل عمله بحفاوة كبيرة، فعرف انتشارا واسعا عن طريق التقارير التي حاولت قراءة تحليلاته للأثر الفني، وقد تحدث غادامير عنه، واصفا إيّاه ب "**حادثة فلسفية مثيرة**"[1] لمشروع أحدث تغييرا ثوريا في مجال كل من الفلسفة والفن فأعطى بُعدًا جديدا للمسائل التي يطرحها المجالين. وقد عُرف اهتمامه بالفن كضرورة تمخضّت عن فكر هيدغر، نتاج لأسباب تمثلت فيما يلي:

1. فشل التجربة السياسية: وتتجلّى في التزامه بالسياسة الجامعية النازية، عندما وضع نفسه في خدمة الحزب النازي من خلال ترشحه لمنصب عميد جامعة فرايبورغ، وذلك في 22 أفريل 1933 بعد تولي الحزب الاشتراكي النازي زمام الأمور عندما تسلّم هتلر سلطة الحكم. فبعد أن تمّ انتخابه لإدارة الجامعة، وفي سلسة المحاضرات التي ألقاها بعد استلام منصبه الجديد، حثّ طلاب الجامعات الألمانية ليحملوا على عاتقهم ترقية الجامعة الألمانية فسعى لتحقيق استقلالها الذاتي بعيدا عن التسييس، وقد دعا كذلك للنهوض بالأمة الجرمانية لتحقيق مصيرها التاريخي، وذلك بإتباع خطى الحزب النازي والقوى الوطنية والعرقية لشعبهم بالعمل وخدمة الجيش وترسيخ العلم[2]

وقد أكّد الأخير على دور الجامعة في تكريس إرادة العلم في نفوس الطلاب وتحميل المسؤولية للمعلمين محايثا إياها بالإرادة كمهمة تاريخية تخص حالة الشعب الألماني، لإدراك مصيره، حيث يقول بضرورة تفعيل دور الطلاب والمعلمين من حيث وعيهم بضرورة العلم بالتساوي مع المصير الألماني في محنته بغياب وجوده عنه[3]، باعتبار العلم هو وسيلة لبناء الشعوب ولملمة شتاتها، ما يبين تعظيم وتفاؤل هيدغر بالنازية من أجل تحقيق المجد وتأكيد الذات الوطنية.

غير أنّ هيدغر كان قد قدّم استقالته من منصبه بعد عام من توليه، فكان أن تخلّى عنه

---

[1] هايدغر، **أصل العمل الفني**، مصدر سابق،ص35.

[2] فرنر شنيدرس، **الفلسفة الألمانية في القرن العشرين**، تر: محسن الدمرداش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005 ط1، ص89.

[3] Martin Heidegger, **philosophical and political writings**, p3.

في أبريل 1934، ما يعني أنّ مساعيه وأفكاره باءت بالفشل، فأعقب ذلك نزوع مباشر للفن والشعر للتعبير عن مخططاته النهضوية لتأكيد وجود الأمة خاصة أنّ ألمانيا كانت في وضع سياسي حرج إذ تحاول الوقوف من جديد خاصة بعد تبعات الحرب العالمية الأولى (1914. 1918)، التي كانت وبالا على ألمانيا.

خاصة الشروط القاسية التي فُرضت عليها في معاهدة فرساي منها: أن تُسلم جزء كبير من عتادها الحربي، بعد أن تتنازل الأسرة الحاكمة عن الملك –أسرة الهوهنزلون– وأن يستمر الحلفاء في حصارهم البحري من أجل تطويقها، بالإضافة إلى احتلال الحلفاء أراضيها الواقعة غرب الراين لمدة 15 عاما لضمان تنفيذ بنود المعاهدة[1]، والملاحظ في هذه البنود كونها قضاء على النفوذ الألماني، وتحميلها مسؤولية ذلك. ومنه فقد حاول الألمان واقعا وفكرا تجاوز هاته الأزمة، التي أدرك هيدغر استحالة تحقيقها في ظل سلطان النازية ما جعله يستقيل ويبحث عن أرضية جديدة يعبّر فيها عن وجوب تأسيس واقع ألماني ينعم بالمجد والفكر، هذا ما اعتبر كهروب رومانسي من السياسة التي خاب أمله فيه.

فقد أعاق النازيون استشرافاته، لأنهم شكّلوا عقبة في طريق إصلاحاته داخل الجامعة بتدخلهم في شؤونها بالإضافة إلى محاولاتهم التحريضية على الأساتذة والطلبة اليهود والممارسات التي كانت تقام ضدهم، الأمر الذي لم يتقبله هيدغر فقدم استقالته من رئاسة الجامعة. وقد صرح عن هذا الأمر في حوار أقامه في المجلة الأسبوعية التي تصدرها دار شبيغل في عددها الصادر بتاريخ 31 ماي سنة 1976، والتي نُشِرت بعد أيام قليلة من وفاته بناء على طلبه، فنجده يقول"**انطلاقا من نهاية 1933، بدا واضحا لي أنّ عملية التجديد داخل الجامعة مستحيلة بالنسبة لي بسبب مقاومة رجال التعليم والحزب لذلك**"[2] ما يعني أنّ عملية الإصلاح صعبة التحقيق، نتيجة المعارضة التي تلقاها هيدغر داخل المحيط الجامعي ذاته من جهة والحزب النازي من جهة أخرى التي ساهمت في فشل مشروعه، ما اقتضى منه التخلي عن عمادة الجامعة.

---

[1] شوقي عطا الله الجمل وعبد الله عبد الرزاق إبراهيم، **تاريخ أوروبا من النهضة حتى الحرب الباردة**، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، 2000، دط، ص240. 247.

[2] مارتين هايدغر وآخرون، **قريبا من مارتين هايدغر**، تر: حسونة مصباحي، دار توبقال للنشر، المغرب، 2018، ط1 ص29.

وهكذا وجد ملاذه في الفن والشعر، الذي يسمح للشعب الألماني بتحقيق مصيره والتعبير عن كيفية تجسيده من خلال الفن الذي يحفظ هويته ويستذكر ماضيه الذي يكون أقرب إلى الأصل اليوناني الجمالي ما قبل السقراطي، قبل سيطرة الميتافيزيقا بصيغتها الأفلاطونية والذي مكّن اليونان من التعبير عن أسلوب حياتهم واهتماماتهم، والذي تجلّى في آثارهم قولا وفعلا، لذا دأب على قراءة أشعار تراكل وريلكه وهولدرلين.

وقد كانت أشعار هولدرلين خاصة محط إقبال هيدغر، فهو يعتبره لسان حال ألمانيا والموطن الأم وشاعرها العظيم الذي اهتم كذلك بمسألة الانتماء إلى هذا الوجود، وكيفية تحقيق العود للأصل، ما جعله يلقي محاضرة عنه سنة 1936 بعنوان هولدرلين وماهية الشعر أين تغنّى بمسائل الكينونة ونشيد الوطن وترانيم عن أوبة الآلهة في زمن الأفول[1]، وقد حاول من خلال أشعاره التعبير عن حال الإنسان الألماني وكيفية تحقيق وجوده، والاهتمام بالكينونة في طابعها الشاعري، من منطلق أنّ الإنسان يعيش في الأرض شعريا.

كما وجد في شعره الحنين إلى اليونان، وتعظيمه لأسلوب حياتهم وكيف أنهم اهتموا بهذا الوجود وذلك في قصيدته المسماة يونان، وكذا كيفية الاستماع إليه موضحا ميزات الشعر في التعبير عن محنة وأزمة الإنسان خاصة الألماني في زمن الضياع، وهو في ضرورة لتحقيق الوحدة والنهوض وكذا المصالحة مع الأرض والسكن في الكينونة. ومنه يتبيّن دور فشل التجربة السياسية في انعطاف هيدغر نحو الفن.

2. تجاوز التقنية: كما تجلّت ضرورة المنعطف حسب هيدغر في مسألة تجاوز التقنية التي شكلّت براديغم المجتمع المعاصر، فقد تمظهرت في مختلف مجالات الحياة الإنسانية غير أنه كان لها تداعيات سلبية على مستوى الإنسان مختزلة إياه في البعد التقني الذي تنمذج بفضل سيطرة العقل الأداتي باعتباره من نتائج الحداثة التي هدفت لتحرير الإنسان من التفكير الأسطوري في سياق مشروع التنوير الذي افتتح مع كل من بيكون وديكارت وعرف الذروة مع كانط في **كتابه ما التنوير**، غير أنه شهد الانتكاسة، فقد أثبتت تباشير المستقبل فشل التنوير، تحت هيمنة التقنية التي جعلت الإنسان مجرد أداة نتيجة لريضنته

[1] محمد الشيكَر، **هايدغر وسؤال الحداثة**، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب، 2006، دط، ص102.

مقولبة إياه في بعد أحادي اختزل كافة الأبعاد والمشاعر البشرية، في وقت وجدت فيه لتساهم في تحرير الموجود الإنساني، وهكذا تحطمت أسطورة الحرية التنويرية.

وفي سياق تشخيص ونقد السردية التقنيّة لما بعد الحداثة، وما خلفته من أعطاب تهدد كينونة الإنسان، اقترح هيدغر الفن كمشروع بديل لحل أزمة الذات الغربية الذي أمل منه استعادة الأسلوب الشعري في الوجود الذي فكر به وعاشه اليونان الأوائل أسوة بهم، إذ انفتحت لهم الكينونة بوصفها الأرض التي يأوون إليها وذلك من خلال القول الشعري وهذا ما يحتاجه الإنسان المعاصر الذي افتقد هذا الوطن ما استدعى عند هيدغر تفكيك التقنية التي تعتبر من مخلفات الميتافيزيقا الكبرى.

وفيما تعلق بتصور هيدغر للتقنية، فقد نحى فيه منحى آخر ساعيا من خلاله للكشف عن ماهية التقنية وإقامة علاقة حرة معها بعيدا عن أي مدلول للسيطرة، بحيث يهدف للنفاذ لجوهر التقنية خلافا للحداثة التي اقتصرت على مظاهرها إذ يشير إلى أنّ "**التقنية وماهية التقنية ليسا نفس الشيء**"[1] فالخطأ الذي وقعت فيه الميتافيزيقا هو خلطها بين طبيعة التقنية ومظاهرها الممثلة في الأدوات والآلات التي يستعملها الإنسان في تطبيقاته اليومية، والذي أزاح الفهم الصحيح لها من الوجود، كما أنّ انبهاره الكبير بالنتائج المحققة من قبلها، أدى لخضوعنا لهذه الأخيرة نتاج جهلنا لمعناها العميق، كونها إحدى الطرق التي تؤسس لعلاقتنا بالواقع، بأن تكون صلتنا بها تكاملية وتصالحية حتى تثبت الكينونة الإنسانية ذاتها، لا أن تكون تابعة لها.

ويجدر الذكر أنّ التقنية الحديثة، في نشأتها نشدت خدمة الإنسان، وتحريره من مخاوفه تجاه الطبيعة، فعمد للسيطرة عليها من خلال تقنيننها والكشف عن أسرارها، وهو المسعى الذي هدف إليه ديكارت بأن يصبح الإنسان سيدا ومالكا للطبيعة، غير أنّه الأمر الذي شهد انتكاسة بأن فقد السيطرة عليها وأضحى تابعا لها، فاعتبر هيدغر أنّ إعادة استلام زمام الأمور بات ضرورة ملحة في ظل التهديدات المتزايدة للتقنية، منذ انفلاتها من مراقبة الإنسان، كما وجب إبراز معناها الحقيقي الذي عرفه اليونان بمصطلح أليثيا بوصفه انكشاف ولا تحجب ومجالا للحقيقة؛ أي حقيقة الوجود الإنساني، وانتمائه لمحيطه.

[1] مارتن هيدجر، **التقنية، الحقيقة، الوجود**، مصدر سابق، ص43

فعمد هيدغر لتعريف التقنية مبينا جذورها اليونانية قائلا بأنّها مشتقة من كلمة يونانية **تيكنيكون** والتي تدل على الشيء المنتمي للتقنية، بحيث لا تقتصر على فعل الصانع وحسب بل تعني الفن والفنون الجميلة، كما أنّها صناعة شعرية بالمعنى الأسمى لكلمة poietique[1] وهي بمعنى الانكشاف الذي يبرز إلى الوجود مالا يُظهر نفسه ويسود كل فن جميل تتجلي بواسطته الكينونة الجوهرية، وهو الأمر الذي يسعى هيدغر لتحقيقه لتجاوز أزمة الإنسان.

فقد جعلت التقنية من الإنسان مخزن لتدمير ما حوله، وقد انبثقت عنه ظروف أدت لقيام حرب عالمية أدخلت الإنسانية في متاهة القلق والخوف الدائم، وهو الأمر الذي حاول هيدغر تخطيه، فكان أن أكدّ على ضرورة استوجاد منطق جديد يتولّد من الشعر وليس الفكر الواعي العقلاني ليجعل المسألة تتعلق بضرورة استجلاب الأسس الوجودية للشعر كونه أسلوب مميز للكشف عن الواقع الذي يعتبر أسمى من التكنولوجيا الحديثة، فمن خلاله يستعيد الإنسان انتماءه للأرض التي دمرتها التقنية وتطمئن نفسه ويغير واقعه من خلال تأثير الكلمة في بناء الإنسان الجديد.

3ـ البديل الجمالي لسؤال الوجود: يمكن القول أنّ توجه هيدغر نحو الفن باعتباره أرضية بديلة لتوضيح تصوراته الفلسفية لأنّ أنماط التعبير الفلسفي السائدة لم تعد تجدي في التعبير عن مساءلاته المتعلقة بالوجود، وكذا الوجود التاريخي للدزاين في التعبير عن حقيقة انتماءاته إلى الكينونة بوصفها المسألة التي وجب تسليط الضوء عليها.

وقد لقّي المُنفتَح الجمالي الإقبال من طرف هيدغر عقب بحثه في ماهية الحقيقة والتي مثلت عنوانا لمحاضرة ألقيت عام 1930، حيث تعرّض لماهية الحقيقة بوصفها انكشافا والتي تعتبر تكملة لتحليلاته لمفهوم الحقيقة الذي ورد في كتابه الكينونة والزمان غير أنّ هذا التصور الذي استحدثه هيدغر لها، في حاجة لمجال للتحقق من صلاحيته فكان الفن هو المجال المنشود المستجيب لنداء الحقيقة[2]، والذي اشتغل عليه في درس أصل العمل الفني الذي فسر فيه الفن باعتباره حدوث للحقيقة، والممثلة في حقيقة الوجود.

---

[1] مارتن هيدجر، **التقنية، الحقيقة، الوجود**، مصدر سابق، ص53.

[2] مارتن هيدجر، **نداء الحقيقة**، دراسة وتر: عبد الغفار مكّاوي، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2019، ط2، ص154.

وفيما تعلّق بالمنحى الوجودي في الفن والجمال يعتبر هيدغر "**الفن هو ملاحظة إقامة الحقيقة نفسها في الشكل. وهذا يحدث في الخلق بوصفه إنجاز كشف الموجود**"[1] وفي هذا فإنّ تأسيس عمل فني هو حدوث للحقيقة في الشكل وهو يحدث باعتباره انكشاف وتجلّي لواقع الموجود بوصفه تعبير عن الوجود، ذلك المختفي الباحث عن الظهور وفق هيدغر، ما يبين أن الفن ضرورة استدعتها الحاجة الملحة التي قدرتها الظروف المعاصرة الناتجة عن نسيان الوجود، وكذا الفهم السطحي للحقيقة بوصفها مجرد تطابق بين الحكم الصادر عن الذات مع الشيء أو الواقع.

وهذا النسيان للكينونة نتاج عدة مزالق وانزياحات تغلغلت في الفلسفة بخضوعها لسلطة كل من الميتافيزيقا والمنطق والذات، والتي شكلت مقاييس لا تلائم النفاذ لماهية الكينونة بوصفها انفتاح على الحقيقة، وقد رأى هيدغر بضرورة تجاوز هذه العوامل فكان أن ابتدأ بإعادة مراجعة آثار هاته الأخيرة، لذا استحدث فهم جديد للمسائل التي طُمس معناها في ظل هيمنتها، فأعاد القيمة للقضايا التي سلبت منها لصالح العقل والمنطق، فعمد لمساءلة الفهوم المتعلقة بكل من الحقيقة واللغة والشعر، ليستجلب المعنى الصحيح للوجود الذي اختفى في ظل الفهم الخاطئ لهاته المسائل، مبرزا وظيفتها الكشفية وذلك باعتبارها تجلّي وإظهار.

وذلك في استكمال لسعي هيدغر في البحث عن أرضية أخرى يتجلّى فيها الانفتاح والانكشاف الوجودي الذي مثّل الفن منفذ لها أين يكون العمل الفني توظيف لحقيقة تتجاوز تتطابق القضية مع الشيء، فتقدم نفسها كانفتاح آفاق مصيرية للوجود، الذي يجعله ممكن التحقق وهو ما دافع عنه في مقالة ماهية الحقيقة المنشورة عام 1936[2] والذي تحقّق في إطار البحث عن منبع الأثر الفني.

---

[1] مارتن هايدغر، **أصل العمل الفني**، مصدر سابق،ص143.

[2] جياني فاتيمو، **نهاية الحداثة،الفلسفات العدمية والتفسيرية في ثقافة ما بعد الحداثة (1987)**، تر: ترجمة فاطمة الجيُوشي منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1998، دط، ص76.

المبحث3: نقد الاستيطيقا أو التوجه نحو أنطولوجيا الفن

يُشكل الفن عند هيدغر إحدى المعتركات، التي خاضها فكره، مستحدثا فيه رؤى تقويضية للمفاهيم السائدة حول فلسفة الفن والجمال، تأسيساً لتصوراته الأنطولوجية في الفن مُسلطًا الضوء على ما تجاهلته الجمالية التقليدية، فكان أن كشف المزالق الناتجة عن نسيان هذا الأخير وهو الأمر الذي تنمذج في طياته ما نسميه بالانعطاف في ميدان الفن الذي يعتبر مقاربة فنية لإظهار الوجود.

ويرفض هيدغر المقاربة الجمالية التقليدية التي أسسّتها الحداثة وذلك لإدراجها الفن في فلك الاستيطيقا، إذ أحدث هذا التقليد عطب في التأسيس الجمالي في فلسفته الرامية لتجاوز الموروث الميتافيزيقي في كليته، والذي تأثرت به الأخيرة، في تكريسها لسلطة الذات، علما أنّ هذا الإرث الميتافيزيقي له جذور يونانية تعود إلى الأفلاطونية.

ومنه يمكن افتتاح موقف هيدغر الرافض للجمالية بالموقف الأفلاطوني باعتباره المؤسِس للتصورات الميتافيزيقية في الفن، وذلك حين يعتبره مجرد محاكاة لما في عالم المثل؛ الأمر الذي يجعله مجرد تزييف للحقيقة، فلا يحاكي إلّا ظاهر الأشياء وفي هذا تشويه لجوهرها، كما أنه محاكاة المحاكاة وقد بيّنها في مثال توضيحي قائلا بأنّ هناك مثال واحد عن السرير كامل الصفات خلقه الإله، وهو النموذج الذي يقلده النجار ويصنع نسخة منه، ثم يأتي المصور ويرسم السرير الذي صنعه النجار مقلدا له، ليكون بذلك قد ابتعد عمله عن الحقيقة بثلاث درجات، وكذلك الشاعر كحال المصور لا ينفذ إلّا إلى ظواهر الأشياء دون الوصول إلى جوهرها الأصلي[1]، ليكون بذلك الفن والشعر انحطاط للحقيقة بدرجات يحاكي فيها المحسوس فيأتي إبداعه من الدرجة الثالثة، ما يعيق تجسيد الحقيقة التي يسعى إليها أفلاطون في ظل تقصّي الفنان لتمظهرات الأشياء.

ويجدر الذكر أنّ ما تم التعرض إليه بشأن الفن لا يشكّل مجمل ما قاله أفلاطون غير أنه التصور الذي لعب دورا حاسما في العلاقة الصراعية بين الفن والشعر والحقيقة، وترجيح الكفة لصالح الفكر الفلسفي، وخاصة الشعر الذي عدّه مفسد لعقول الذين يسمعونه، تأصيلا

[1] أفلاطون، **الجمهورية**، إعداد أحمد المنياوي، دار الكتاب العربي، دمشق القاهرة، 2010، ط1، ص170.

لجيل مُنحط بقيم زائفة استقاها من الشعراء الذي يظهرون عكس ما هم عليه بتقمص شخوص أعمالهم المختلفة، حيث يقول هيدغر بأن فصل أفلاطون بين الفلسفة والشعر قد ترتب عنه صراع تميز بإدانة الشعر لصالح العقل الفلسفي، ما نتج عنه أفول لأهمية الشعر ليسلك طرقا ضيقة وضالة أحيانا، ومنذ إدانته بدأ يسكن الضواحي مُمزقًا ينطق بما لا معنى له[1] فلم يُسمِ الوجود، فباتت هذه الرؤية الأفلاطونية موروث يتناقله الفكر الغربي.

غير أنّ هيدغر قد حاول إزالة هذا التصور بإعادة الهيبة للفن والشعر، والإعلاء من شأنهما باعتبارهما وسيلة للتعبير عن الوجود وكذا الكشف عن حقيقته، فيعتبر الفن بمختلف أنماطه أداة للكشف عن الحقيقة فنجده يقول "**في العمل يتم حدوث الحقيقة في العمل الفني بناء على الطريقة التي يعمل العمل الفني عمله**"[2] ما يعني أنّ الأثر الفني هو ميدان لحدوث الحقيقة وذلك حسب الأسلوب الذي يتخذه العمل سواء كان شعرا أو نحتا أو نقشا فهو يعبر عن حقيقة وواقع العمل وفق الأسلوب الذي اختاره له مُنجز الأثر الفني، وبهذا فهو قد أكّد أهمية الفن في حدوث الحقيقة نفسها التي نفاها أفلاطون على الفنون عامة والشعر خاصة وبموجبها طرد الفنانين والشعراء من جمهوريته.

كما يرفض هيدغر العلاقة التقليدية للفن بوصفها استيطيقا لاعتبارات أساسية منها انبثاق الجماليات كفرع من الفلسفة وأيضا خضوعها لسلطة الذات باعتبارها إمّا تجربة شعورية يمر بها المشاهد، أو عمل من إبداع الفنان العبقري، كما أنها نسيان للوجود وتكريس للفرق الانطولوجي بين الوجود والموجود، ليكون بذلك ظهور الجماليات كفرع من الفلسفة خضوع للذات؛ يصبح فيها الجمال مسألة شعور ذاتي وبالتالي اختزال الأعمال الفنية إلى حالات شعورية قائمة على الذات، وهذا ما لا يمكّن من الوصول للحقيقة الخاصة بالأعمال الفنية[3] من حيث كونها تجلّي لحقائق الواقع وليست محض تمثلات لمتع الذات.

وفي هذا السياق يشير هيدغر إلى أنّ التصور الحداثي القائم على تمجيد الذات والعقل والذي شمل كل المجالات وبما فيها الجمالية يعود إلى ديكارت، حين أسّس يقين كل كائن

---

[1] مارتن هيدغر، **في الفلسفة والشعر**، تر: عثمان أمين، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1963، ط1، ص30.

[2] مارتن هايدغر، **أصل العمل الفني**، مصدر سابق، ص157.

[3] Andrew Bowie, **Aesthetics and Subjectivity from Kant to Nietzsche**, Manchester University press, 2003, 2ed, p9

على الوعي الذاتي[1] مُتجلّيا في الكوجيطو القائل: أنا أفكر إذا أنا موجود، في جعله الأنا أفكر الأساس الذي يوضح كل حقيقة، أين احتل تعيين العقل مع الأنا أفكر أسبقية متميزة من منطلق أنّ التفكير هو الفعل الأساسي للعقل.

وهو الأمر الذي انعكس على مفهوم الاستيطيقا الذي بلوره بومغارتن(Baumgarten)* الذي حاول وانسجاما مع الخط العام لسيطرة العقل إخضاع الفن أي الذوق بحسب التصور السائد لمبادئ العقل، علما أنّ الذوق ينتمي إلى مجال الحسي أي aisthesis من ذلك أنّ التفكير يوضع في المنطق تحت مبادئ العقل، اقتضت الحاجة إلى نظرية عقلية عن الحسي أي منطق للاحساس عليه سمى بومغارتن هذه النظرية منطق الحساسية أي الاستيطيقا[2]، وقد اعتبر هيدغر أنّ هذا التناول يجعل العمل الفني موضوع دراسة نظرية للموضوع الفني والوعي الحسي به، وهو ما يمكن الإطلاق عليه التجربة الشعورية. وهذه الرؤية الجمالية للفن مخيبة لآمال هيدغر كونها دراسة وصفية للحسي ومثار تجربة ترتكز على حكم الذات بكونها تعبير عن حالة شعورية عن متعة خاصة بها باعتبارها مصدرا لتجارب جمالية لها وهي حسب هذا الأخير العنصر الذي يموت فيه الفن الأصيل الذي يعبر عن الوجود.

كما أنها تعبير عن مفهوم العبقرية بوصفها ترسيخا لمركزية الفنان في العملية الإبداعية وهي الموهبة التي تعطي قاعدة للفن، بصفتها قدرة إنتاجية فطرية للفنان[3] وهو الأمر الذي اعتبره إساءة الفهم لطبيعة العمل الفني الذي ينبع وفق التصور العادي من نشاط الفنان ويلقى القيمة عن طريق نشاطه، وهو التصور الذي رفضه هيدغر فهو يولي أهمية للعمل الفني باعتباره << **هو الذي يجعل الفنان يبرز بوصفه فنانا**>>[4] فرغم كون الفنان هو الذي يصنع العمل الفني، غير أنّ هذا لا يكفي ليصبح كذلك، إلا إذا توفر ما يدل على كونه فنان، وهذا لا يكون سوى بالعمل الفني نفسه كما أنه يكشف عن نفسه بمجرد النظر إليه دون الحاجة إلى دليل يعرّف ماهية العمل ومعناه.

---

[1] Andrew Bowie Ibid,p:9

*__ألكسندرجوتليب بومغارتن__ (1714. 1762) فيلسوف ألماني واضع مصطلح علم الجمال قاصدا به دراسة معرفة الإنسان الحسية.

[2] مارتن هايدغر، __السؤال عن الشيء حول نظرية المبادئ الترنسندنتالية عند كنت__، تر: إسماعيل المصدق، المنظمة العربية للترجمة، بيروت لبنان، 2012، ط1، ص156.

[3] Ibid, p: 39.

[4] مارتن هايدغر، __أصل العمل الفني__، مصدر سابق، ص58.

فيقول هيدغر أنَه "**في عمل الفن تضع حقيقة الموجود نفسها في العمل الفني**"[1] إذ يستنطق العمل الفني نفسه بنفسه، قائما بذاته معبرا عن نفسه وهو وسيلة لرؤية العالم والتأمل في معالمه، وفيه يفتتح وجود الموجود على طريقته ساعيا للنفاذ لجوهر الفن الأصيل. وهكذا فإن طرح هيدغر يشكل تجاوز لمركزية الذات وتأصيل لأهمية الموضوع الجمالي.

عِلما أنّ الطرح الاستيطيقي باعتباره نمذجة للعبقرية وتكريس لدور الفنان بوصفه ذات قد نشأ في فلسفة الجمال الكانطية، الذي يعتبر صاحب تحقيق الاستقلال الحقيقي للجمالية والتي خصّص لها مؤلفه **نقد ملكة الحكم**، فيذهب كانط(Kant/1804-1724) إلى أنّ ملكة الحكم الجمالية لا تقوم على المفاهيم والتصورات وإنما وفق قواعد معينة تتشكل في ظروف الذوق الخالص الخالي من أي حكم غير نزيه، وهذا ما يجعل الحكم الجمالي الكانطي مرهون بمقاييس الذات والشعور رغم اقراره بضرورة الفهم العام الذي يشارك فيه كل فرد يمتلك ذوقا. وهو يتشكّل من أربع لحظات تتمثل في الكيف والكم والعلاقة والضرورة، وتتجلّى أهميتها في كونها المبادئ التي يجب أن تتوفر في كل تجربة جمالية تُشكل ذوق المشاهد.

أمّا مصدر العملية الإبداعية عند كانط كما سلف الذكر هي العبقرية، حيث يعمل العبقري الفنان بتشكيل العمل الفني من خلال اعتناء خياله بالفكرة الجمالية، علما أنها خاصية تعبر عن موهبة فطرية في الفنان تمكّن من صنع ما يريد، حيث يشير إلى ذلك في قوله "**الفن الجميل يمكن أن يكون إلّا كنتاج عبقرية**"[2] ما يجعل شرط الجمال عند كانط هي العبقرية التي تقوم من خلالها الطبيعة بإعطاء قاعدة للفن تمكنه من الانوجاد.

وهكذا من خلال طروحاته في الفن شكّل كانط تأصيلا وترسيخا لعديد المسائل التي رفضها هيدغر في الاستيطيقا بجعله عمل خاص بالذات مشاهدة وإبداعا، فالطرح كان قد عُرف بوصفه التأصيل الحقيقي لعلم الجمال والذي مثل سيرورة تاريخية عرفتها الحداثة فكان أن توجه لطرح مغاير يتفادى الرجوع لمفهوم العبقرية، وقد أكّد غادامير أنّ توصيف العمل الفني بأنه ينتصب في ذاته، ويكشف عن عالمه، والذي يستهل به دراسته هو محاولة لتجاوز

[1] مارتن هايدغر، **أصل العمل الفني**، مصدر سابق، ص88

[2] إمانويل كنت، **نقد ملكة الحكم**، تر: غانم هنا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت لبنان، 2005، ط1،ص232.

مفهوم العبقرية الموجود في علم الجمال الكلاسيكي[1] والذي عرف الظهور الحقيقي في فلسفة كانط.

كما تطرّق هيدغر لمسألة نهاية الفن التي تناولها هيغل(Friedrich Hegel/1831.1770) في تحليلاته لفلسفة الفن والجمال فيتساءل عن حقيقة الموقف الذي طرحه الأخير فيقول في محاضرته أصل العمل الفني "**لا نستطيع أن نتجنب الحكم، الذي عبر عنه هيغل في هذه الجمل، عن طريق التأكيد على أننا رأينا، منذ محاضراته عن علم الجمال لآخر مرة في شتاء 1828/29 بجامعة برلين ظهور كثير من الأعمال والاتجاهات الجديدة. فهيغل لم يكن يريد أن ينكر هذه الإمكانية أبدا**"[2] ويعني هيدغر من خلال هذا القول أنّ الحكم الصادر من قبل هيغل الخاص بنهاية الفن يحتاج للمراجعة، وذلك ليس عبر التأكيد على استمرار الفنون بعد محاضرته التي أعلن فيها موقفه هذا، لأنّ هيغل لم يكن يقصد نهاية الفن كعملية لإنجاز أعمال فنية، فالواقع يثبت استمراريتها ومنه لم ينكر إمكانية وجود الفن. فهيغل يقصد بموت الفن هو أنه لم يعد يؤدي وظيفته الأساسية الممثلة في التعبير عن المطلق وتجسيد كل ما ينبع من الروح، فهو يعتبر"**الجانب الحسي للفن (يصطبغ بصبغة روحية)، نظرا لأنّ الروح يبدو في الفن على نحو حسي**"،[3] وهكذا فالروح في الفن يتجلّى في مظهر محسوس ومادام قد جاوز هذا الميدان باعتباره أحد تجليات الروح فهو بذلك قد أعلن عن نهايته.

وفي مجال الحديث عن موت الفن يشير هيدغر إلى ذات الأمر في سياق تساؤله عن صحة الموقف الهيجلي، الذي يعني من منظوره استحالة تحقيق تجربة جديدة للحقيقة والوجود وذلك لأنّ الحقيقة أصبحت محددة في الغالب من حيث قدرة الموضوع على تجسيد العالم في ظل ما يمليه العلم والتقنية[4] وعليه من هذا المنطلق يشكك في ختام كتابه أصل العمل الفني في ضرورة الفن و إمكانية قيامه بوظيفته الجوهرية المتمثلة في التعبير عن الحقيقة الحاسمة بالنسبة للوجود الأصيل.

---

[1] هانز جورج غادامير، **طرق هيدغر**، مرجع سابق، ص227.

[2] مارتن هايدغر، **أصل العمل الفني**، مصدر سابق،ص156.

[3] فريدريك هيجل، **علم الجمال وفلسفة الفن**، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، مكتبة دار الكلمة، القاهرة مصر، 2010، ط1، ص79.

[4] Andrew Bowie, Ibid p9

وقد تعرّض هيدغر للفن النيتشوي، فعدّه استمرار للتقليد الكلاسيكي ويتضح ذلك عندما جعل الفنان جوهر العملية الإبداعية؛ فالفنان المبدع هو القادر على التأثير فيما حوله وتغييره ومواجهة مآسي الحياة، وقد عبّر عن ذلك في قوله "**ظاهرة الفنان مازالت الأكثر شفافية: لنرى من خلالها الغرائز الإنسانية للقوة**"[1] ما يعني أنّ الفنان هو الظاهرة المحورية التي يمكن من خلال إبداعه تمثُّل النبضات الأساسية لإرادة القوة الإنسانية التي تحقق فيها الغرائز المعبرة عن وجود هذه القوة، في شتّى الميادين منها الدين والأخلاق. وأما العمل الفني فهو وسيلة للتعبير عن أفكار الفنان إذ يُعد الشكل الذي يكون عليه الفن وطريقته في التعبير عما يريد تغييره[2]، وفيه يبرز نشاط الحياة باعتباره المحفز لظهور الفن من خلال تأثيراتها التي تتجلى في الفنان في شكل إرادة قوة الفنان ذاته، الذي يكشف عن عالمه وهكذا الفنان المبدع يعتبر خير وسيط لتنوير الواقع المحيط به في سبيل تحسينه.

يذهب هيدغر إلى أنّ ماهية الفن عند نيتشه تصور ميتافيزيقي تكمن في خلق إمكانيات من أجل إرادة القوة باعتبارها تكريس لرغبات الذات الباحثة عن السلطة تحقيقا لغرائزها وهي ماهية فاعلة في تحفيز الفن لإرادة القوة تجاه نفسها، وهذا الموقف الذي يعتبره نيتشه تعبيرا عن الحياة باعتبارها حقيقة الواقع وهو التصور الذي يعلي قيمة الذات المبدعة التي من دونها يغدو العمل الفني دون معنى من حيث كون الفنان ضرورة لازمة في عملية الخلق الفني، وقد عبّر هيدغر عن هذا المفهوم بوصفه محض صدى مختنق لأقوال المفكرين الإغريق فيما خصّ اعتبار الفن مثير للحياة [3]، كما أنه سَير في فلك الجمالية فيما تعلّق بمركزية الذات المبدعة.

وهكذا العمل الفني هو ليس محاكاة منحطة عن الواقع، كما أنّه ليس تجربة شعورية تعيشها ذاتية استعلائية تحقيق لمتعة تخصُها، ولا محض عمل لفنان عبقري يتلاعب بخياله وهو ليس مجرد تجسيد حسي لفكرة ولا ميدان لإرادة القوة، وإنما هو مجال تتكشف فيه حقيقة الوجود من الخفاء إلى التجلّي، كما أنّه عالم قائم بذاته يكشف عن نفسه بنفسه مضفيا القيمة للفنان.

---

[1] Friedrich Nietzsche, **the Will to power**, Walter Kaufmann, vintage books, New York, 1967 p422.

[2] فريدريك نيتشه، **إنسان مفرط في إنسانيته**، مرجع سابق،ص107.

[3] مارتن هايدجر، **الفلسفة، الهويّة والذات**، تر: محمد مزيان ومحمد سبيلا، منشورات ضفاف، بيروت لبنان، 2015، ط1 ص92.

الفصل الثالث: الفن تأويل للوجود

المبحث1: ماهية الفن عند هيدغر

المبحث2: الفن والحقيقة

المبحث3: الشعرية وتأسيس الوجود

يندرج اشتغال هيدغر(Heidegger) بالفن ضمن التطور الفكري الذي عرفه وذلك استئنافا لمشروعه الأنطولوجي، إذ شكّل الفن أرضية جديدة لتناول سؤال الوجود وتجلياته وذلك تسليطا للضوء على البعد الأنطولوجي للفن والجمال.

كما اعتبر بمثابة ثورة تبلورت في مجال فلسفة الفن(Philosophie de l'art)، فقام بمساءلة النظريات والمفاهيم التي ارتكزت عليها الجماليات واهتمت بتفسير طبيعته، فأعاد النظر في الدلالات المنتسبة للميدان من قبيل الأصل(L'origine) والشيء(La chose) واللغة(la lange) والحقيقة(la vérité) وكذا الشعر(le poème) التي فقدت معناها في سياق التفكير الحداثي، وذلك لإبراز الماهية الجوهرية للفن.

وعليه سينصب مجال البحث في هذا الفصل حول تحليلات هيدغر للفن وطبيعته والجديد الذي أتى به في سياق نقده للاستيطيقا الحداثية ولذلك سنتناول تفسيراته لماهية الفن وعلاقتها بمفهوم الشيء.

وسيتم التعرّض لعلاقة الحقيقة والفن في المشروع الأنطولوجي الهيدغري، وكذا الوظيفة التأسيسية التي نسبها هيدغر للشعر، بالإضافة لعلاقته بالشعراء من شاكلة جورج تراكل(Georg Trakl)*[1] وفريدريك هولدرلين(Friedrich Hölderlin)* وأثرهما في تبيين أهمية الشعر وعلاقته بالفلسفة لتوضيح حقيقة الفن والوجود في فكر هيدغر.

ومنه نطرح التساؤل الآتي: ما الفن عند هيدغر، وما علاقته بكل من الشعر والوجود والحقيقة؟

[1] ***جورج تراكل**: **(1887-1914)** شاعر وأديب نمساوي، من أهم رموز التعبيرية النمساوية، استعان هيدغر بأشعاره في التعبير عن فلسفته في الفن.

***فريدريك هولدرلين: **(1770-1843)** سُمي بشاعر ألمانيا العظيم، ويعد من أشهر شعرائها، والذي تأثر به هيدغر فكان أن حدد محاضرة درس فيها أشعار هذا الأخير وهي بعنوان **هولدرلين وماهية الشعر**، والتي زودته الآليات التي مكنته من استئناف أسئلته المتعلقة بالوجود.

المبحث1: ماهية الفن عند هيدغر

يَفتتِح هيدغر تَأويلاته الفينومينولوجية للتجربة الجمالية بالبحث عن مَاهية الأثر الفني مُنطلقا في ذلك بتحديد مفهوم الأصل، فَيُعرّفه بأنّه الذي منه يكون الشيء ما يكون، ويَظهر من خلاله بالطريقة التي عليها يكون، وهو ما يُصطلح عليه بماهيته؛ ومنه فالماهية أسلوب كينونة الشيء وكيفية ظهوره إلى الوجود، و"**أصل الشيء هو مرجع جوهره**"[1]، ليكون بذلك التساؤل عن منبع العمل الفني هو السؤال عن مصدر طبيعته. وهنا يَحضُر إلى الذهن توظيف هيدغر للفينومينولوجيا، التي اهتمت كذلك بالكشف عن الظواهر وأسلوب ظهورها والذي تجلّى في تعريفه للماهية.

والمُلاحظ في تحليلاته لطبيعة الأثر الفني اهتمام هيدغر بأنطولوجيا تتأسس على الموضوع جاعلا اهتمامه ينصب على الأثر الفني، وذلك خلافا للتصور التقليدي القائم على الفنان المبدع؛ ناقلا المركز من الذات إلى الموضوع؛ فيعتبر الفنان أصل العمل الفني والعمل الفني أصل للفنان، فلا وجود لأحدهما دون الآخر، على أنه يعطي الأولوية للأثر الفني الذي بواسطته فقط نعرف قيمة الفنان، فمن خلاله ندرك وجود مبدع قام بإنجاز عمل فني، ليكون هو الدليل الذي يشير إليه، وهما بدورهما قد استمدا اسميهما من طريق ثالث هو الفن ليصبح البحث عن ماهية الأثر الفني، سؤال عن"**جوهر الفن**"،[2] الذي يسعى هذا الأخير لاستجلاب حقيقته.

ويَعتقد هيدغر بضرورة تعيين البَدء الصحيح الذي يُمكّن من تحديد مَاهية الفن لتجاوز الدور الهرمينوطيقي المُنبثِق عن هذا الفهم، فالفن من جهة يَستمِد وجوده من الأعمال الفنية وفي الآن نفسه لا يمكن معرفة ماهية هاته الأخيرة إلّا من خلال الفن، والأمر لن يَتم إلّا إذا بحثنا"...**عن العمل الحقيقي ونسأل العمل الفني ماهو وكيف يكون جوهره**"[3] باعتبار أنّ العمل الفني هو المجال الملموس الذي ينتشر فيه الفن. ما يحيلنا هنا إلى سمة فينومينولوجية أخرى تَكمن في تحقق الفهم من خلال التوجه المباشر نحو الظاهرة الفنية لوصف ذلك

[1] مارتن هايدغر، **أصل العمل الفني**، مصدر سابق، ص58.

[2] المصدر نفسه، ص58.

[3] المصدر نفسه، ص60.

الحاضر لاستجلاب الفهم المعطى كما هو دون أي تصور مسبق، لأنّ العمل الفني مستقل بذاته ويُعبّر عن نفسه، ومنه فقط يمكن التعرف على طبيعة الفن الماثلة فيه[1] مستعينا بالتفسير الهرمينوطيقي الذي يعقب القصد الفينومينولوجي نحو الظواهر ممثلِا للفهم المُستدعى في وعي الدزاين.

وأول ما يُصادفنا في الأثر الفني شيئيته، فهو موجود بشكل طبيعي مثلما توجد الأشياء عادة، فقد تُعلق اللوحة الفنية مثل بندقية الصيد أو القبعة على أحد الجدران، وهو ما ينطبق على سائر الأعمال الفنية فلا تخلو من "**هذا المظهر الشيئي**"[2]؛ فالحجر موجود في العمل الفني المعماري والخشب في العمل الفني المحفور واللون في اللوحة المرسومة والصوت في العمل اللغوي واللحن في العمل الموسيقي وهكذا فهو لا يفارق العمل الفني. غير أن الشيئي فيه غير الذي يكون عليه الشيء المجرد في ذاته، من منطلق أنّ الماهية ما يكون عليه الشيء وأسلوب تحققه، ما يعني أنّ الآثار الفنية في أسلوب وجودها الشيئي تختلف عن سائر الأشياء الأخرى، وهذا يتطلّب منّا أن نعرف ما الشيء للوقوف على حقيقة الشيئي في العمل الفني.

ويَذهب هيدغر إلى أنّ الفكر الفلسفي الغربي، قد قدّم 3 تفسيرات ميتافيزيقية لطبيعة الشيء تداولها الفلاسفة في تحليلاتهم، إلاّ أنّها فشلت في فهم جوهره وتوضيحه، ومن ثمة وجب تجاوزها وهي كالتالي:

1. الشيء جوهر حامل للأعراض: وهنا يفهم باعتباره جوهرا ذو سمات تُحمل عليه، فمثلا كتلة الغرانيت ميزاتها بأنها صلبة وثقيلة ومتمددة وضخمة وغير متناسقة، وكذا خشنة وملونة وهي التي يمكن ملاحظتها في الحجر؛ بها يمكن لنا معرفته، غير أنها تعني صفات خاصة بالحجر، إذ يمتلكها "**والظاهر أنّ الشيء ليس مجرد تجمع سمات، ولا يعني كذلك تكديس الصفات**"[3]، وإنما هو نواة تتجمع حولها هاته الخصائص وهو المفهوم الذي يعزوه هيدغر

[1] سعيد توفيق، **الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،بيروت لبنان،1992،ط1،ص90

[2] مارتن هايدغر، **أصل العمل الفني**، مصدر سابق، ص61.

[3] المصدر نفسه، ص67.

لليونان، وكان يعني عندهم نواة الأشياء التي تتجمع حولها الصفات، وهي السبب والموجود دوما، الملازم لكل موجود ويحدث معه.

إلّا أنّ الترجمة اللاتينية رغم أنها كانت حرفية وفية للأصل، ظلت "...**بدون تجربة أصيلة مماثلة لما يقولونه دون استعمال الكلمة اليونانية**"[1] فجعلت من النواة الموضوع والميزات الملازمة له المحمول، فكانت أن ماثلت مفهوم الجوهر الحامل للأعراض ببنية الجملة الخبرية؛ أي ربطت بين نظرتنا للشيء وكلامنا عنه، وهو الأمر الذي لا يمكن القياس عليه لتحديد مفهوم الشيء. علما أنّ هذا التصور قائم على نظرة مسبقة فكان أن "...**جاء مناسبا لنظرتنا الطبيعية السائدة إلى الأشياء**"[2] يسري على كل موجود، دون أي تمييز للشيء عن غيره، وهو نوع من الإغارة على المفهوم الحقيقي لطبيعته، لأنّ جوهر الشيء في الأخير ظل مخفيا عنّا، ومعرفتنا به لم تتعدّ مجموع صفات تدل عليه.

2. الشيء كمعطى للإدراك الحسي: ويُقصد به ذلك التنوع المعطى في الحواس بوصفه انطباعات حسية تبدو في خبرتنا، فَيعتبر هذا التفسير"**الشيء هو المحسوس الذي يمكن الشعور به عن طريق حواس اللذة**"[3] في مختلف تمظهراتها؛ أي أنّ علاقتنا مع الشيء وفهمنا له يستند إلى إدراكنا له وتجربتنا معه، عدا أنّ هيدغر يعتبر هذا التصور هو الآخر يحول بيننا وماهية الشيء، إذ يلح علينا إلحاحا كبيرا، إيهاما بأنه يقربنا منه، فكانت أن اختفت حقيقته، في ظل اختزاله لمحض تمظهرات لوعينا عن طريق الحس، ما يجعل منه سوى انطباعات فردية خاصة بالذات وهذا مالا يمكّن من بلوغ حقيقة الشيء.

3. الشيء بوصفه مادة مشكلّة: والذي يكون فيه بوصفه مادة مُتعينة في شكل، محددا إياها في صورة ما، إذ يضفي النظام على أجزائها في سبيل تحديد جوهرها، ويذهب هيدغر إلى أنّ هذا التأويل قد يوحي بأنّه يمثل الإجابة عن مفهوم الشيئي في العمل الفني، نظرا لأنّ"...**الشيء في العمل فيما يبدو هو المادة. المادة هي أساس تشكيل الشيئي ومجاله،**"[4] لينطبق هذا التحديد حتى على الأعمال الفنية وهو التفسير الذي اعتمدت عليه الجماليات

[1] مارتن هايدغر،**أصل العمل الفني**، مصدر سابق، ص68.

[2] المصدر نفسه، ص68.

[3] المصدر نفسه، ص72.

[4] المصدر نفسه، ص73.

الحديثة، التي جعلت العمل الفني محض شيء تتشكل فيه المادة في صورة ما. غير أنّ هيدغر يعتبر هذا التصور القائم على المادة والشكل يقوم على افتراض مسبق ينطبق على كل الموجودات فهما "**المفهومان البديهيان اللذان يوضع فيهما الكل وكل شيء**"،[1] ومنه فلم يستطع تفسير طبيعة الشيء المحض عن غيره من الأعمال الفنية والأشياء المصنوعة أو الأدوات، التي نصادفها في تجربتنا اليومية.

وينتهي هيدغر في تحليلاته إلى أنّ صيغة المادة والصورة تنطبق على الموضوع النفعي الذي يكون قوامه الأداتية والاستعمال؛ فالجرة للماء والبلطة لقطع الخشب والحذاء لحفظ القدم إذ أنّ الأداة تتوجد حسب الغاية التي صنعت لأجلها، والمادة تُهندس حسب الشكل الذي حُدد لها وحتى نوعها وطريقة اختيارها، وهو ما أكدّه هيدغر في قوله " **المنفعة هي تلك السمة الأساسية، التي ينظر إلينا منها هذا الموجود، أي يومض وبذلك يوجد ويكون هذا الموجود. في هذه المنفعة يقوم التشكيل وما يرتبط به من اختيار الشكل المعطى على السواء، وبذلك تكون الهيمنة لبنية المادة والشكل** "[2]، وهكذا مادام الشكل هو المحدد لطبيعة المادة وفق الغرض الذي وجد له، فهذا يعني أنّ الشيء المجرّد يسقط من هذا الطرح.

فالشيء لما صُنع له وليس مُجرّد من هدف يوجد له كما هو الحال مع الشيء المحض والذي وُصف بكونه كذلك لتجرده من "**المنفعة والصناعة**"[3]، ما يجعل إدراكه صعب التحقق وبذلك يتجلّى قصور هذا التصور عن إدراك الشيء المحض في ماهيته، وكذلك الأمر مع العمل الفني الذي لا يمكن توصيفه بالآداتية والاستعمال رغم أنّه كذلك وليد صُنع بشري، إذ أنّه مكتف بذاته ويدل عن نفسه ولا يحيل إلى غيره كما هو الحال مع الأداة. لننتهي إلى أنّ هذا التفسير ليس من التحديدات الأصلية لشيئية الشيء المحض ولا العمل الفني.

وهكذا فإنّ التحليلات الميتافيزيقية للشيء تبدأ بفروض مسبقة تحول دون فهم طبيعة الشيء، فتبعدنا عن حقيقته وتحيلنا إلى تصورات خارجة عنه، إما خصائصها أو انطباعاتنا الحسية عنه، ومنه فهي تخفق في فهم شيئية الشيء وبالتالي لا تُمكّن من فهم شيئية العمل

[1] مارتن هايدغر، **أصل العمل الفني**، مصدر سابق، ص74.

[2] المصدر نفسه، ص76.

[3] المصدر نفسه، ص79.

الفني[1]، وأساليب حدوثها، كما لم تستطع تَمثّل خصوصيات كل من الشيء والأداة والعمل الفني،" **فالأداة نصف شيء، لأنها محددة عن طريق الشيئية، ورغم هذا فهي أكثر من ذلك؛ وفي نفس الوقت نصف عمل فني، مع هذا فهو أقل من ذلك، لأنّه ليس له الاكتفاء الذاتي الخاص بالعمل الفني**"[2] وهي التحديدات التي حاول من خلالها هيدغر تقريب الفهم حولها. وعليه وجب تغيير المسار الذي ابتدأت فيه التحليلات الرامية لفهم الطابع الشيئي للعمل الفني، من الشيء إلى العمل الفني لتكون الانطلاقة من العمل الفني إلى الشيء تسليطا للضوء على الأثر الفني.

ويستطرد هيدغر في تفسيراته بأنّ عكس مسار التحليل لا يستدعي أن ننكر وجود الشيئي في العمل الفني وإنما هو تصحيح لفهمنا له، لتكون ضرورة انتمائه للأثر بوصفه عملا فنيا له خصوصيته، فرغم أنّه ومثل الأداة يستخدم المادة ليضفي عليها الشكل إلّا أنّها في العمل الفني لا تستهلك في إتمام غرض خارجي، فالأداة "...**تبلى وتستهلك؛ على أنّ الاستعمال نفسه يتعرّض بذلك للاستهلاك في الوقت نفسه، وينصقل ويصبح عاديا. وهكذا يقع الوجود الأداتي في إقفار، ويسقط ليكون مجرد أداة**"[3] ما يعني أنّ الأداة في الاستعمال تستهلك ويتلاشى وجودها المادي نتاج الاستخدام الدائم لها تدريجيا، ما يجعل منها مجرد شيء، يسقط في الاستعمال ليتمحور حول وجوده الأداتي فقط الذي لا يظهر إلا في الغرض الذي وُجد له، أمّا العمل الفني، يُظهر الشيء فيتجلّى للعيان، فهو يُستخدم لكن لا يُستهلك بل يُظهر المادة بما فيها، فنجد الرسام يستخدم الألوان لكن لا يستهلكها بل يظهرها في اللوحة الفنية، بكل ما لها من دلالة تَتمظهر للوجود.

وفي هذا السياق يبدأ هيدغر بالبحث في أداتية الأداة من حيث مكانتها الوسطى بين الشيء والعمل الفني من جهة، وأخرى بغرض استجلاب الفهم الصحيح لماهية الشيئي سواء في وجوده كشيء مصنوع ووجوده كأثر فني، ولذلك اهتمّ بتحليل معنى زوج الأحذية التي قام

[1] سعيد توفيق، **الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية**، ص93.

[2] مارتن هايدغر، **أصل العمل الفني**، مصدر سابق،ص77.

[3] المصدر نفسه، ص87.

رسم توضيحي 1حذاءفان جوخ

برسمها **فان جوخ**(Van Gogh)*، في سبيل تأكيد الفرق بين عملية التصنيع والعملية الإبداعية[1]، والذي تجلّى في عمل الأخير، كما أراد تبيين كيفية كشف هذه اللوحة الشهيرة عن ماهية الأداة.

وقد انطلق هيدغر قائلا "**ما من فرد منا إلا ويعلم ماذا يلزم لصناعة حذاء. إذا لم يكن الحذاء من الخشب أو اللحاء، فإننا نجد النعل من الجلد والجلد الأعلى، وقد لصق احدهما بالآخر بواسطة الخيوط والمسامير. وهذه الأداة تستخدم لباسا للرجل. وتتغير المادة والشكل وفقا للمنفعة، فقد يكون الحذاء للعمل في الحقل أو للرقص في الحلبة**"؛ [2] ما يعني أنّ ماهية الحذاء تقوم على منفعته، وقيمته الحقيقية تستمد من استخدامه الفعلي في الواقع أين تتبين حقيقته سواء كان من خشب أو جلد، للعمل أو الرقص، إذ أنّ الاستعمالية هي التي تبين حقيقته والغرض منه، فحين ترتدي الفلاحة حذائها مثلا، لا يكون على ماهو عليه إلا حين تتجه إلى الحقل، وهي قلما تفكر في الحذاء الذي ترتديه وما صنع منه، رغم استخدامه اليومي لها فهو مجرد أداة للاستعمال في العمل، إذ ترتبط ماهيته باستخدامها له.

أما في لوحة فان جوخ"...**لا نستحضر على العكس من ذلك سوى زوجين من الأحذية أو لا ننظر في الصورة إلا في الحذاء الفارغ غير المستعمل، فإننا لن نعرف أبدا ماهية أداتية الأداة في حقيقة الأمر. فنحن لا نستطيع، وفقا للوحة فان غوغ، أن نتأكد أين ينتصب هذا الحذاء** "[3] إذ كل ما هو موجود محض حذاء لا يحيط به شيء، فقط فراغ لا محدود، ولا شيء غير هذا مع ذلك فله دلالته التي يعبّر عنها؛ فمظهر الحذاء الغليظ ليس سوى انعكاس للإصرار والصبر على مواصلة الطريق الذي تقطعه الفلاحة عبر أخاديد الحقل أثناء الحرث، وعلى الجلد المتآكل آثار من عرق الأرض وعذابها، وتحت النعلين تختفي وحدة الطريق إلى الحقل خلال ظلمة الغروب، وعلى وجه الحذاء المتعب تلمح العين

*فان جوخ:(1853-1890)، رسام هولندي، من أهم أعلام الفن التشكيلي الحديث، استعان به هيدغر في تحليلاته الجمالية.

[1] سلمى بالحاج مبروك،سؤال الفن عند مارتن هيدجر من خلال درس ((أصل الأثر الفني))،منشورات ضفاف،بيروت لبنان،2018، ط1، ص100

[2] مارتن هايدغر، أصل العمل الفني، مصدر سابق، ص83.

[3] المصدر نفسه، ص84.

طيبة الأرض وكرمها، كما تسمع الأذن صدى نداءها المكتوم وهي تهدي ما لذ وطاب[1]، وهكذا فإنّ أسلوب وجود الحذاء في اللوحة مكّن من تعريف عالم الحياة الريفية بكليته.

فالحذاء ينتمي إلى الأرض في تعبير عن حقيقة مُرتديه، مُبينا عالم الفلاحة، أين كشفت عنه لوحة فان جوخ، عن ماهية الأحذية في حقيقتها؛ في انتمائها، والذي رغم أنّه منتشر للغاية، فهو غير مرئي بالنسبة للفلاحة نفسها، والتي حتى عندما تتعامل مع حذائها، ترتديه ببساطة؛ أي تستخدمه وكفى، وفيه تكمن طبيعة الحذاء وأداتيته[2]. أي أنّ هذه اللوحة كشفت لنا عن أسلوب استعمال الأداة والعالم الذي تنتمي إليه، وذلك بطريقتها الخاصة مُخبرة عن حقيقة وجود عالم الفلاحين بأسره، فقط بالوقوف أمام عمل فان جوخ الذي تكلّم بما فيه.

وهكذا فإنّ ماهية الأداة لا تظهر إلّا من خلال العمل الفني وفيه، بانفتاح كينونتها على وجودها، أين ظهر الموجود الممثل في زوجي الحذاء في كشف وجوده، وعملية الانفتاح والكشف هذه هي ما يسميها اليونان أليثيا بوصفها حقيقة وهي ما يحدث في العمل الفني، "... **عندما يتم هنا انفتاح الموجود إلى ماهو وكيف هو، حدوث للحقيقة في العمل**"[3] ما يعني أنّ إنشاء أثر فني هو إنجاز للحقيقة في الفن، إذ يأتي الموجود للوقوف في العمل على ماهو عليه وفي الكيفية التي يكون عليها، كما كان الحال مع حذاء فان جوخ الذي كشف عن الحياة الريفية من خلال أسلوب وجود الحذاء.

ليكون العمل الفني ليس محض شيء أو أداة في شتى التفسيرات التي اعتمدتها الجمالية الحديثة، وإنما هو ما يمكن من خلاله أن تتكشف ماهية الشيئي، وماهية الأداتي، انطلاقا من الأسلوب الذي تحضر فيها الحقيقة في الآثار الفنية، بوصفه المجال الذي ينكشف فيه الموجود في وجوده. لينتهي هيدغر إلى أنّ ماهية الفن هي وضع حقيقة الموجود نفسها في العمل الفني، وذلك بانفتاح الموجود على وجوده في شكله كأثر فني يُعرّف عن نفسه دون واسطة.

---

[1] سلمى بالحاج مبروك، **سؤال الفن عند مارتن هيدجر**، مرجع سابق، ص104.

[2] Hubert Dreyfus and Mark Wrathall, **A Companion to Heidegger**, Black well publishing, United kingdom,2005 1ed, p409.

[3] مارتن هايدغر، **أصل العمل الفني**، مصدر سابق، ص88.

المبحث2: الفن والحقيقة

يَستهدف هيدغر في اشتغاله بالفن تصحيح المسار التقليدي للاستيطيقا الحداثية الذي تنمذجت في طياته القطيعة الإبستمولوجية بين الفن والحقيقة، وذلك منذ الطرح الأفلاطوني الذي نفى تكاملية الصلة بينهما، فاهتم هيدغر بإعادة تأسيس هذه العلاقة فاعتبر الفن في طبيعته حدوث للحقيقة، مُستعينا في ذلك بلوحة فان جوخ بوصفها تأصيلا لهذا الفعل، وقد انتقل فيما بعد لتوضيح كيفية تحقق هذه الأخيرة، وذلك من خلال عملية هرمينوطيقية تستند على مصطلحين رئيسيين في تحليلاته هما العالم والأرض، اللذان شغلا حيزا كبير في فلسفته الجمالية.

وقد استدعى هيدغر لتفسير ذلك، أثر فني معماري مُمثلاً في المعبد اليوناني، مُحاولا إبراز الدلالات التي يشير إليها هذا الأثر، وقد انطلق في توصيفه بتوضيح الرؤية الطبيعية للإنسان العادي في نظرته لهذا المَعْلَم؛ فلا يُشكّل له أي شيء، فهو محض معبد ينتصب وسط مجموعة من الصخور المتشققة، إلّا أنّه في حقيقة الأمر له دلالة يُعبّر عنها، إذ يحيط بمعاني دينية.

فالمعبد مكان يرتبط وجوده بالآلهة وتُمارس فيه طقوس عبادتها، "**فالإله يوجد في المعبد بواسطة المعبد. وحضور الإله في حد ذاته هو انبساط المنطقة وتحديدها بوصفها مقدسة**"[1] فرغم احتجاب الإله ولا تجلّيه، بواسطة المعبد يحضر إلينا على النحو الذي يكون عليه في ثقافة هذا الشعب، وتهيب على المكان هالات من القدسية والهيبة، إذ يرتبط هذا الأثر بمفهوم الإله ونظرة الفنان المقدسة له، ومعه تظهر حالات ومسالك الانتماء الإنساني على شاكلة الولادة والموت الانتصار والهزيمة، المجد والسقوط، والسراء والضراء، التي تُشكل عالمه التاريخي المعبرّة عن وجوده الأصيل في علاقته مع هذا الإله.

والمُلاحظ هنا أنّ الأثر الفني قد عبّر عن عالم بأسره؛ العالم الإلهي، فقط من خلال تمثال المعبد الذي جسّد نمط من أنماط العقيدة البشرية وأسلوب ثقافة شعب من الشعوب؛ ألا وهو الشعب اليوناني، حيث استجاب العمل الفني لكشف وجود حقيقة تاريخية لمرحلة شكّل

[1] مارتن هايدغر، **أصل العمل الفني**، مصدر سابق، ص97.

الدين فيها روح العصر اليوناني، حين امتثل بناة المعبد للممارسات الثقافية للشعب وقصصها التقليدية عن الآلهة وكيفية تعاملهم معها[1]، فكان أن عُرفت وانوجد فهم خاص بهاته الفترة عندما تمّ التعبير عنها في الأثر المعماري.

ليكون الأثر الفني عند هيدغر في وجوده كعمل فني قائم بذاته يعني "**إقامة عالم**"[2] أين يعيش الشعب مصيره التاريخي، تحقيقا لقراراته الأساسية، المتعلّقة بأسئلته الحاسمة في تجربة وجوده؛ ما يجعل العالم مجموع سمات وخصائص فكرية وثقافية تُنمذج لتاريخية شعب أصيل بمختلف فئاته الاجتماعية، ليصبح بذلك مُنفتح إنساني يُمثل وجوده؛ أي أفق للموجود البشري ومنه فهو ليس المثول الواقعي لأشياء في تعبير عن المكان الفيزيائي كما قد يحضر للذهن مماثلا بطرحه هذا مفهوم المعيش الإنساني عند إدموند هوسرل الذي تداوله في فلسفته.

ويستطرد هيدغر في تفسيراته، فيعتبر أنّ المفهوم الديني للعالم اليوناني قد تمظهر في كل تفاصيل المعبد وأسلوب وجوده، من طريقة انتصاب التمثال والعلو الذي هو عليه، والسماء والأرض والحجر والضوء، المتجلّية في هيآتها التي هي عليها، كتجربة أصيلة عن ماهيتها الحقّة في الأثر الفني، وهذا الانكشاف والظهور اصطلح عليه اليونان لفظ فيزيس التي تشير للمكان الذي يقيم فيه الإنسان ويسكن إليه، وهو ما أطلق عليها هيدغر كلمة الأرض[3]، أين انوجد المعبد في تعبيراته عن حلول المقدس بوصفها الوسيط المادي الذي ينوجد فيه عالم يقيم فيه الدزاين ويسكن، في صلة وطيدة مع أفكاره وممارساته.

فإنشاء عالم وتجلّيه يتم بواسطة المادة سواء كانت حجرًا أو خشبًا، أو معدنًا، أين تتكشف فيه حقيقته وفي هذا الانكشاف تظهر مادته بوصفها الشيئي في الأثر الفني، علما أنّ الأخير هو المجال الذي تظهر فيه طبيعة المادة فلا يخفيها في إقامته للعالم كما يوضحه مثال المعبد، وكما تمت الإشارة إليه من قبل، المادة في الاستعمال تُبلى؛ إذ أنّ الحجر في إنتاج الأداة كالبلطة مثلا يتلاشى أثناء الاستخدام بغرض الانوجاد الأحسن للأداة، أمّا في تموضعه كأثر فني معماري تحوّل من مجموعة صخور إلى معلم ذو دلالة قُدسية دينية.

---

[1] Hubert Dreyfus and Mark Wrathall, **A companion to Heidegger**, p: 122.

[2] مارتن هايدغر، **أصل العمل الفني**،ص101.

[3] المصدر نفسه، ص98.

كما أنّ"**الصخر يتمكن من الحمل والسكون، ولا يصبح صخرا إلا على هذا النحو. فتتمكن المعادن من البريق واللمعان، والألوان من الإضاءة، والطين من الرنين، والكلمة من القول. كل هذا يظهر عندما يعود العمل الفني إلى كتلة الحجر وثقله، وتعود المتانة والليونة إلى الخشب، والصلابة والبريق إلى المعدن الخام، والوميض والعتمة إلى اللون، والنغمة إلى الطين وقوة التسمية إلى الكلمة**"[1] وهذا العود الخاص بالعمل الفني والمكان الذي فيه يحدث وكل ما ينتج عنه هو الأرض ذاتها التي يرسي عليها العمل ذاته فيها؛ أي الجانب الشيئي في الأثر الذي ينوجد فيه العالم ويتجسّد.

وفي تأسيس العالم تتجلّى الأرض بوصفها البارز المخفي؛ فهي لا تَظهر إلّا لتنسحب من جديد إذ تنغلق على ذاتها، إخفاءً لماهيتها، فلا تبدو سوى في انفتاح الأثر الفني على العالم أين يجلبها من الغياب إلى الحضور، بوصفها مجالا للسكن التاريخي للدزاين[2]، وهي في انغلاقها تُظهر نفسها كتحجب، إذ تنفر من كل محاولة لكشفها، فمثلا عندما نحاول معرفة ماهية الحجر بالشق أو الكسر لن يظهر شيء سوى محض شظايا، وإذا حاولنا عن طريقة معرفة الثقل فلن نعرف سوى وزنه، ذلك لأن الشيء في ماهيته إخفاء ولا تحجب، وانغلاق دائم على ذاته، ليكون الشق الآخر من العمل الفني هو إنتاج للأرض وذلك بحملها إلى المفتوح الذي يزيل كل غموض يخصها.

وبهذا فإن إقامة العالم بوصفه انفتاح وإنتاج الأرض كإخفاء هما المبدأين الأساسيين في ظهور العمل الفني، إذ يعبّر العالم عن الطابع الفكري والثقافي والتاريخي للوجود الإنساني، في حين أن الأرض تُمثل الميدان أو الشيء الذي تنبثق فيه حقيقة هذا العالم مشكلان الوحدة المميزة في الأثر الفني الذي يَسكن على الشاكلة التي هو عليها، ورغم أنهما متمايزان من حيث الطبيعة، إلّا أنهما لا ينفصلان أبدا.

فالعالم "...**يقوم على الأرض، والأرض تبرز عبر العالم** "[3] فكل منهما ينوجد بوجود الآخر، فالعمل الفني في إقامته العالم ينبثق على الأرض وينكشف بواسطتها، وهي بدورها لا

[1] مارتن هايدغر، **أصل العمل الفني**، مصدر سابق،،ص104.

[2] سلمى بالحاج مبروك، **سؤال الفنّ عند مارتن هيدجر**، مرجع سابق،ص142.

[3] مارتن هايدغر ،**أصل العمل الفني** ،ص108.

تبرز ولا تتضح إلّا في انكشاف العالم الذي يُظهر طبيعتها، ففي مثال المعبد، تبدّى العالم الإلهي والجلال الديني اليوناني في نموذج معماري صخري ممثلا بالمعبد، الذي أمكن انجازه بفضل الوسيط المادي الصخري، وفي نفس الوقت تجلّت طبيعة المادة الصخرية والمعنى الذي تُوحي إليه في انفتاح العالم الإلهي الذي أضفى عليها معنى تدل عليه.

وانطلاقا مما سبق ينتهي هيدغر إلى أنّ حدوث الحقيقة نتاج العلاقة الجدلية بين العالم والأرض، أين ينوجد العمل الفني في هيئة عالم يحاول السيطرة على الأرض والعلو عليها بوصفه انفتاحا لا يقبل ماهو مغلق، في حين أنّها المُخفي الذي يهدف لضم العالم والاحتفاظ به داخلها؛ فكل منهما يحاول فرض هيمنته على الآخر واثبات ذاته، في سبيل تحقيق جوهرهما، إذ "**يرتكز وجود العمل الفني على فاعلية النزاع بين العالم الأرض**"[1] فهو في انكشافه يحاول تطويع الأرض وإعادة تنظيم أجزائها، بما يلائم الثقافة التي يريد التعبير عنها، غير أنّها تقاوم ذلك تأكيدا لطبعها في الإخفاء واللاتجلّي، وهذا الصراع ينتهي به مُثبت في الشكل المرجو الوصول إليه.

فعلى سبيل المثال تمثال المنحوتة التي أقامها النحات الإيطالي الشهير جان لورينزو برنيني (**Gian Lorenzo Bernini/1680-1598**) المسماة نشوة القديسة تيريزا، كانت تعبيرا عن هذا الصراع، إذ طوّع الفنان المادة الحجرية في تحجبها، فحوّله لنحت تمثال يعبر عن الثقافة المسيحية في مشهد يجسّد لذة الموت التي أحست بها القديسة وانتشائها بالألم الناتج عن الخنجر الذي غرزه الملاك في قلبها، في تجربة محايثة لألم المسيح، بكل التفاصيل التي روتها القديسة تيريزا.

أين تجلّى هذا العالم ضمن المنحوتة، كانكشاف وتفتح لهذه الثقافة، حيث بذل جهد في إقامة العالم وجلب المادة من إخفائها، في مقاومتها لتكشف وإضاءة هذا العالم، حين تمكّن من توظيف الحجر بالكيفية والنحو الذي يريد، إذ استجابت المادة لنداء العالم بحمولته المسيحية وذلك انتصارا للعالم الذي يحطم تستر الأرض وانغلاقها الدائم.

ليكون الصراع هنا بين الانكشاف والإخفاء، فيظهر فيه الموجود في أسلوب حضوره

[1] مارتن هايدغر، **أصل العمل الفني**، مصدر سابق، ص109.

ويسكن للمعنى الذي يقصده عندما تعلو المادة بطريق العالم فتتكشف، وينتصب هو بواسطة الأرض المُخفية، وذلك حدوثا للحقيقة "**بوصفها النزاع القديم بين البقعة المضاءة وحالة الخفاء**"[1] الذي لا يتحقق وجود العمل الفني ووحدته إلّا به، حين يستقر هذا الصراع في الشكل، بإقامة العالم وإنتاج الأرض؛ أي في كشف الموجود في وجوده، من الخفاء إلى النور بالأسلوب والهيئة التي هو عليها، ليُصبح الجمال هو إحدى تجليات الحقيقة في الأثر الفني.

ومنه فإنّ العمل الفني بأنماطه سواء كان عمل فني تشكيلي كلوحة فان جوخ، أو فني معماري في مثال المعبد، أو نحت لتمثال كنشوة القديسة تيريزا، هو كشف للحقيقة كأسلوب ظهور في الفن بوصفه تجلّي للموجود في كليته، وليس مُجرد تعبير عنه، وذلك نتاج تضاد بين العالم والأرض، الذي يسكن في الشكل الفني باعتباره حفظا وإظهارا له، من منطلق أنّ إنتاج العمل الفني هو إنشاء للحقيقة في الأثر ومحافظة عليها.

وفي وصفه كذلك "**يصبح العمل في وجوده عملا واقعيا، ومعنى ذلك الآن أنّه أصبح حاضرا بعمليته أو بخصائصه الكاملة**"[2] فالعمل الفني في صيرورته هو مثول واقعي للحقيقة أمامنا، حسب الكيفية التي يبرز فيها الموجود إلينا، بسماته وانتماءاته، والحالة التي استقر عليها صراع الظهور والخفاء بين الأرض والعالم في النمط الفني؛ أي الشكل والمادة كما اصطلح التقليد الاستيطيقي، ليكون جوهر الفن هو وضع الحقيقة نفسها في العمل، بمختلف الحالات التي يكشف بها الموجود عن نفسه، في آنيته وتاريخيته، وليس أي حقيقة سوى الوجود عندما ينكشف في بصيرة الدزاين.

[1] مارتن هايدغر، **أصل العمل الفني**، مصدر سابق ص119.

[2] المصدر نفسه، ص136.

المبحث3: الشعرية وتأسيس الوجود

يولي هيدغر في تأسيسه الأنطولوجي للفن أهمية كبرى للمقاربة الشعرية، خاصة بعد الإهمال التاريخي الذي تعرّض له الشعر، منذ الإقصاء الأفلاطوني من ميدان الحقيقة، أين تجسدت لحظة الانكسار الابستيمولوجي لحمولته المعرفية والتربوية، فاشتغل لاستعادة قيمة هذا الأخير مبرزا وظيفته الكشفية في التعبير عن ذات الحقيقة التي نفاها عنه أفلاطون فاعتبر "**الفن، بوصفه إقامة الحقيقة في . العمل الفني، شعر**"[1] فهو الذي يكشف عن حقيقة الوجود ويبين كيفية حضوره إلى العلن، كما أنّ كل الفنون شعر سواء كانت نحتا أو نقشا، أو قولا؛ إذ أنّ الشعرية هي أسلوب تجلّي تعبّر بها الكينونة عن نفسها في الفن.

ليكون بذلك الشعر ليس مجرّد تفكير عشوائي وتصور خيالي، تَجود به مفكرة الشاعر تعبير عن خواطر وانفعالات تَخصه، إنما هو وظيفة كشفية يُبرز بها الوجود نفسه في شكل شاعري، علما أنّ هيدغر يجعل للشعر بمفهومه العادي مكانة متميزة وذلك بفضل مزية اللغة التي تُسمي الموجودات فعندما"...**تسمي اللغة الموجود لأول مرة، فإن التسمية من هذا النوع تحمل الموجود إلى القول والظهور**"[2] فهي في عملية التسمية تجلب الموجود في وجوده لينكشف للدزاين، وهي خاصية عامة يفهمها البشر ما يسهل إظهار الكينونة من خلال قوة اللغة، التي تساهم في جلب الشيء للحضور كما هو في ذاته.

ومن هذا المنطلق أولى هيدغر للغة أهمية كبرى، في سعيه لتوضيح ماهيتها الكشفية وإنقاذها من براثن المنطق والميتافيزيقا اللذين شكلا الفهم السائد للمعرفة، الذي اقتصر في استخدام اللغوي على الجانب الأداتي بوصفه محض وسيلة لتوصيل المعلومات بين البشر والتي تنشأ من الكائن الإنساني[3]، كما فُهم باعتباره ممارسة نحوية صرفية تطبق على النص المراد دراسته وهذا في سياق الرؤية التي تعارف عليها التقليد الفلسفي بوجوب التطابق بين التصور والشيء المقصود معرفته.

---

[1] مارتن هايدغر، **أصل العمل الفني**، مصدر سابق، ص148.

[2] المصدر نفسه، ص146.

[3] Marius Johan geertsema, **Heidegger's onto-poetology: The poetic projection of being**, Ekstasis: revista de hermeneutica e fenomenologia, v4, N1, 2015, p:106.

فكان أن قطع الصلة بهذه الرؤية الكلاسيكية للغة، وذلك بتمزيق الفهم الطبيعي للكلمات المعروفة، بفرض معاني جديدة عليها، وذلك من خلال اشتقاق أصول الكلمات الذي لا يستطيع أن يراه أي شخص[1] والتي تُوضح حقيقة اللغة بوصفها كشف وإنارة للأشياء التي تأتي للوجود، واستجلابه من غياهب النسيان الذي تعرّض له بسبب "...**سوء استخدام اللغة في الأحاديث الفارغة، وفي الشعارات والعبارات...**"[2] التي قوضّت علاقتنا الأصلية بالأشياء وعليه أوكل هيدغر للغة شخصية مستقلة واصفا إياها بأنها تتحدث.

إذ يعتبر اللغة في أساسها كلام مُتكلم كإبانة وتوضيح، تتحقق بفضل قولنا الذي يُقال بعد أن ننصت لها، وهي في تكلُمها تُظهر ما ليس مرئي؛ فهي تترك الشيء بين ذاته فيحضر لمجال فهم الدزاين، وفي هذا الصدد يقول هيدغر "**تتكلم اللغة بأن تقول، أي تبيين، ينبع قولها من القولة. المتكلمة قديما والتي بقيت غير متكلمة: إلى الآن والتي تتخلل الشق الفاتح لحدوث اللغة**"[3] أي عندما ننصت لها، هي تترك كلامها ليقال لنا فتجلب الوجود كله ليظهر من الغياب إلى الحضور، وماهية الإنسان تتحقق في ثناياها لتثبت، علما أنّه المجال الذي تحدث فيه هذه القولة في تكلّم الكلام، لتصبح بذلك اللغة ليست محض ذبذبات صوتية وإنما هي في الأساس نمط وجود الدزاين ذاته، والتي من خلالها يتعامل مع الآخرين، تأسيسا للبينونة الوجودية، لتكون بذلك هي حامي الوجود وبيته والمنفتح الذي يعبّر فيه عن نفسه.

ويذهب هيدغر إلى أنّ التفكير في اللغة كعملية حدوث تحتاج إلى تغيير في آلية فهمها وطبيعتها وذلك بالانفتاح على الشعر، باعتبارها شعر في ماهيتها، يتيح للأشياء الانوجاد عن طريق الكشف؛ ليكون في حقيقته إنارة للوجود وبه تتخلص من الإكراه المنطقي والنحوي الذي شوه جوهر الكينونة الأصيل، الذي يسمح للناس بالتعبير عن وجودهم الحق في تجسيد لغوي، ينصت له البشر القادمون.

وهو الأمر الذي يتحقق باستدعاء تجربة الجوار التي كانت بين الفكر والشعر في خدمة

---

[1] هانز جورج غادامير، **طرق هيدغر**، مرجع سابق، ص91.

[2] مارتن هايدغر، **مدخل إلى الميتافيزيقيا**، مصدر سابق، ص215.

[3] مارتن هايدجر،**كتابات أساسية (الطريق إلى اللغة)**، تر: إسماعيل المصدق، ج2، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،2003، ط1، ص271.

لغة الكينونة، فهناك "...**حضور قوي لتقارب الفكر والشعر، تقارب خفي في العمق لأن كلاهما في خدمة اللغة ورهن إشارتها...**"[1] في سبيل استجلاب الوجود؛ فهو يأتي عن طريق اللغة، من حيث هي مسكنه وحاميه، في انفتاح على عالم الدزاين، وهذا المسكن لم يكن حارسه سوى الشعراء والمفكرين، في انجاز لفعل انكشاف الكينونة في اللغة عبر كلامهم إذ يحفظونها من خلالها ويستدعونها عبرها.

وفي هذا السياق يدعو هيدغر للاقتداء بالبدء الأول للفكر الإغريقي الذي أدرك العلاقة بين الفكر والشعر، فهم قد جربوا الفكر الشعري من خلال هوميروس وأشعاره التي عبرت عن وجودهم التاريخي الذي انفتح في اللغة التي تكلمت بالإلياذة والأوديسة، كما تجلّى في الفلسفة التي تكلمت شعرا، في شعر بارمنيدس التأملي عن وجود الموجود بقصيدته "**في الطبيعة**" بالإضافة إلى هيراقليطس وأسلوب طروحاته الشذرية في تعبير عن نداء الوجود تلبية لحضوره في وجود الدزاين الإغريقي.

وهكذا ننتهي إلى أنّ المقاربة الشعرية عند هيدغر دراسة أنطولوجية قصدية لماهية الوجود، وقد ركز في تحليلاته لها على الدور التأسيسي للشعر في انكشاف ماهيته فيقول "**الشعر هو تأسيس للوجود بواسطة الكلام**"[2] ما يعني أن الكلمة في جوهرها فعل للخلق والإبداع من خلال تجلّي الأشياء وانكشاف حضورها للكائن الذي ينفتح له نداء الكينونة بواسطة الشعر، وهذا التأسيس يتم بفاعلية التسمية، وذلك ليس محض استخدام نعوت أو كلمات، وإنما هو دعوة للأشياء كي تحضر، أين تكون أكثر قربا وأشد وضوحا للدزاين.

وهذا الحضور الخاص بالأشياء هو تلبية لهذا النداء" **فحين تتم تسميتها تستدعى الأشياء المسماة وتنادى إلى وجودها كأشياء. وفي بسطها لوجودها كأشياء تكون الأشياء أشياء ومنه خلاله تحمل عالماً لأن يكون على صورتها**[3] إذ أنّ تسمية الشيء تجلبه كيفما هو في وجوده، والعالم الذي ينضويه، فمثلا منظر قد يعيشه الكثير حين يستجد الليل وتنبثق معه الهموم والأحزان الكامنة في الشخص، قد يبدو طبيعي، ولكن في شكله كقصيدة ينصت

[1] مارتن هايدجر، **الفلسفة، الهويّة والذات**، مصدر سابق، ص26.

[2] مارتن هيدجر، **إنشاد المنادى**، مصدر سابق، ص62.

[3] المصدر نفسه، ص15.

لها القارئ تجلب عالمه ككل للحضور وتتكشف الحالة التي كان عليها الشخص في وجوده فتبرز تفاصيل ما كانت لتظهر للعيان من شاكلة تجربته الوجودية، الوحدة، ظلام الليل السكون، المكان...الخ.

وفي هذا الصدد التوضيحي للسلطة التأسيسية للكلمة يستدعي هيدغر قصيدة جورج تراكل "**مساء شتائي**" وهي تتألف من 3 مقاطع رباعية، مستخلصا مكامنها الأنطولوجية فيذهب إلى أنّ تراكل لم يكن يهدف لمجرّد وصف حدث عابر لمساء شتائي من حيث الحدوث أو عدمه، وإنما استجلب واقع ممكن الوجود، فيَظهر حدوثه في شكل قصيدة تُعبّر عن الصورة الكلية للوجود الذي انكشف في الكلمات. وعلى سبيل المثال، يقول تراكل:

حين يهطل الثلج على النافذة

وحين، طويلا، يقرع جرس المساء،

لكثرة من البشر تكون المائدة جاهزة

والبيت مهيأ وملآنا.

يذهب هيدغر في تفسيره للمقطع الأول من القصيدة إلى أنّ تراكل يصف ما يحدث في الخارج، من ثلج يهطل، وجرس المساء الذي يرن، وماهو في الخارج الذي يلامس ألفة الداخل في المسكن الإنساني، والجرس رنينه يُسمع في كل بيت. وفي الداخل كل شيء مجهز في نظام، والمائدة مهيأة[1] وهو المشهد الذي استجلبه الشاعر إلى الحضور، تأسيسا له من خلال القصيدة التي تكلّمت فانكشف الواقع الذي تحتويه، وهو الذي قد يحدث كثيرا، لكن في شكله الشعري، أخبر عن حقيقة عالم بكليته وما يحدث فيه، في الأماكن التي يهطل فيها الثلج وما يعيشه الفرد في أمسياته التي قد تكون يومية.

وفي شرحه لهذا المقطع يعتبر أنّ الذي قام به تراكل، ليس مجرد ربط للأشياء والأحداث المعقولة بكلمات تدل عليها، أي ليس مجرد وصف لمشاهد وأشياء موجودة في الواقع، بل هي "**...دعوة للأشياء أن تجئ، تلك الأشياء، بما هي قابلة للانبساط والتفتح كأشياء،**

[1] مارتن هيدجر، **إنشاد المنادي**، مصدر سابق، ص12.

تحمل عالما إلى مستوى صورتها"[1] أي أنّ الأبيات فيها نداء ودعوة للأشياء لتحضر في صورتها التي هي عليها، في انفتاح على عالم هذه الأخيرة؛ أي هي دعوة للعالم أن يأتي وان ينبسط بما فيه، وذلك من خلال تسمية عناصر المساء الشتوي، والتسمية هي تأسيس وكشف عن وجود الشيء، أي تأسيس للوجود الذي حدث في القصيدة الشعرية.

كما استعان هيدغر في بلورة طرحه الأنطولوجي للشعر، بأشعار وقصائد الشاعر الألماني هولدرلين، الذي نصّبه شاعر الشعر، معتبرا إياه بأنّه الذي تمكّن من إدراك الماهية الحقيقية للشعر بوصفها انفتاح الموجود وتجلّيه في نور الوجود، تأسيسا له، ومن أهم الأشعار التي انتقاها في فلسفته الوجودية ما يلي:

لكن ما يدوم يؤسسه الشعراء

يتوجّه هيدغر في تفسيره للبيت الشعري إلى أنّ الشعر بقاء وإبداع للوجود في الكلمة "**فالشعر هو تأسيس في الكلام وبواسطة الكلام**"[2] الذي تظهر من خلاله حقيقة الموجودات في وجودها، ما ينزع تحجب الأشياء، وما يوضع فيه يبقى ويستمر، وهو الأمر الذي تحقق في قصائد الشعراء، التي عبّرت الوجود التاريخي لشعوبهم ومصيرهم المحقق، حافظين للأسس الفكرية والثقافية التي تشكلّت في قصيدهم، ففي "**...مثل هذا القول تصاغ سلفا لشعب تاريخي مفاهيم جوهره، أي طريقة انتمائه إلى تاريخ ـ العالم**"[3] إذ أنّه من خلال القول الشعري يُحفظ العالم الذي تموضع فيه الدزاين في تاريخه، وينكشف عالمه للإنسانية التاريخية في بحثها عن انتمائها وهويتها عبر التاريخ البشري.

وفي هذا الإطار يذهب هيدغر إلى أنّ التأسيس يفهم بثلاث معاني ودلالات:

1. **بوصفه العطاء:** ويعني به حقيقة الوجود التي تتأسس وتُحفظ من قبل الدزاين وهي بمثابة هبة تحدث في الأثر الفني، باتجاه شعب تاريخي، يهدف للحفاظ عليها من النسيان ليصبح العمل الشعري هو انفتاح للوجود الآني على الأرض، التي تحمي حقيقة تاريخية لشعب أصيل، وهي التي ستهتم بها المجموعة الإنسانية الموجهة إليها، و"**التصميم الشاعري**

[1] مارتن هيدجر، **إنشاد المنادى**، مصدر سابق، ص16.

[2] المصدر نفسه، ص62.

[3] مارتن هايدغر، **أصل العمل الفني**، مصدر سابق، ص147.

الحق هو انفتاح ذلك الذي ألقي فيه الوجود الآني بوصفه تاريخيا. إنه الأرض، وهي أرض شعب تاريخي، هي الأساس المغلق، الذي يسكن فيه مع كل موجود"[1] وهو الذي يُحفظ من قِبل القادمين المستقبليين في الأرض بوصفها المُعطى الذي تُؤسّس فوقه حقيقة الشعب ومصيره.

2. **بوصفه الإنشاء:** ما يعني أنّ الشعر ليس محض عطية وفقط، بل إرساء لحقيقة الوجود، وهي لا تأتي من فراغ وإنما تنبثق بواسطة "**تحديد الوجود الآني التاريخي المضنون به نفسه**"[2]، الذي ينفتح في الشكل الشعري، ما يعني أن الإبداع الشعري ليس مجرّد تلاعب بخيال عبقري، وإنما هو تعبير عن الدزاين في تاريخيته وانفتاح عالمه لنا، مؤسسا في شكل فني، بمختلف أنماطه.

3. **بوصفه ابتداء:** ويقصد هيدغر أنّه عندما ينشأ عمل فني شاعري، يعني أنّ هناك بدء جديد يحدث، أو تاريخ يتجسّد، ولا يقصد به هيدغر مجرد تسلسل لأحداث في الزمان والمكان، بل انتقال شعب من مرحلة تاريخية إلى أخرى، أي "**خروج شعب مما تخلّى عنه ودخوله بهذا إلى ما تم إعطاؤه إياه**[3] والمعنى الذي يرجوه هذا الأخير، هو أنّ تأسيس الفن هو تعبير عن عالم تاريخي يُوجد، وثقافة إنسانية تَحدث في صيرورتها التاريخية، فمثلا معبد دلفي في تأسيسه عبّر عن الثقافة الدينية الوثنية اليونانية؛ أي لحظة في التاريخ تحققت، ليحدث بدء آخر في مرحلة أخرى، تجلّت في الفن المنجز، من خلال الأيقونات والكنائس التي نمذجت لثقافة مسيحية شكلّت أسس فكر للإنسان المسيحي في انكشاف وجوده، ليتعاقب هذا البدء التاريخي بتوالي الأزمنة.

وقد استطرد هيدغر في تحليلاته الأنطولوجية بإبراز نمط السكن الإنساني في العالم بوصفه إقامة شعرية، مستعينا بالبيت الشعري لهولدرلين القائل:

غني بالمزايا، الإنسان، لكنّه

يحيا شعريا على هذه الأرض

---

[1] مارتن هايدغر، **أصل العمل الفني**، مصدر سابق، ص149.

[2] المصدر نفسه، ص150.

[3] المصدر نفسه، ص151-152.

يذهب هيدغر في تفسيره للبيت الشعري إلى تبيين ماهية الدزاين الشعرية، إذ يرى بأنّ جوهره لا يتحدد بمجرّد الجهود المبذولة من قبله، والإبداعات التي أنجزها، إنما وجوده في عمقه شاعري، والمقصود به هنا التسمية المؤسّسة ويعني"...**تسمية الآلهة وجوهر الأشياء**[1] لتكون الإقامة الشعرية بمعنى المثول دائما في حضرة الآلهة والقرب الحميمي الجوهري للأشياء؛ ذلك أنّ الشعرية هي القدرة الأساسية التي منحها الوجود للإنسان ليتجاوز مآسيه، فهو لا يقيم فيه بسهولة، ولا يُعطى له بصفة مسبقة، وإنما عليه استوجاد عالمه ومعاينة مصيره، والانفتاح على ما لم يسبق تسميته من قبل، ليتجلّى لنا العالم اليومي، وتنبثق الأشياء في حقيقتها، وذلك من خلال السلطة الكشفية للغة، بوصفها هبة الآلهة للإنسان تحثه على التكلّم. ويعتبر هيدغر أنّ الشعراء هم رسل الآلهة، يتلقون إشاراتها ويوصلونها إلى البشر الفانين مستدلا ببيت شعري لهولدرلين:

((**...والعلاماتُ،**))

((**منذ الأزمنة السحيقة، هي لغة الآلهة**))

يقصد بأنّ الشاعر في قوله يرفع الحجاب عن العلامات التي ترسلها الآلهة، ويؤولها لشعبه الذي يتعلّق وجوده بهاته الأخيرة، والتي تعتبر بدورها تأويل لصوت هذا الشعب، وهي التي أطلق عليها هولدرلين بالأساطير التي يحيا من خلالها الشعب في انتمائه لهذا الوجود فهي من خلالها يتقرر ويتأسس وجود الدزاين في العالم؛ ففي هذا الفعل التأسيسي يتصّيد الشعراء إشارات الآلهة وما توحي به من دلالات عبر الإنصات لكلامها، فيقوم بإفشاء هذه المعاني، فينكشف الوجود بواسطة القول الشعري لشعب من الشعوب ويُبرز عالمها التاريخي[2]، ليكون بذلك الشاعر هو صوت المقدس في الأرض، والوسيط بين الوجود وشعبه وكذا المعبّر عن واقعه ووطنه، والمصير المهدد للدزاين في انتمائه، والمستقبل الأحسن الذي يسعى إليه، كما كان الحال مع هولدرلين شاعر ألمانيا، في تشخيصه لهموم شعبه، وسعيه لتأكيد وجودها التاريخي.

[1] مارتن هيدجر، **إنشاد المنادى**، مصدر سابق، ص64.

[2] سلمى بالحاج مبروك، **سؤال الفن عند مارتن هيدجر**، مرجع سابق، ص165.

خاتمة

ومن خلال بحثنا حول التجربة الجمالية عند مارتن هيدغر نستنتج ما يلي:

1- تعرّض فكر هيدغر لعدة مؤثرات فكرية ساهمت في بلورة فلسفته الأنطولوجية، خاصة الجمالية النيتشوية والفينومينولوجيا الهوسرلية اللتين نَهَل منهما في التأسيس لفلسفته في الفن والجمال؛ وقد تجلّى الأثر النيتشوي في اعتباره الفن نشاط ميتافيزيقي يُعبّر عن الوجود ويكشف عن عالمه الخاص، إثباتاً للواقع في حقيقته، وهو البديل الذي يُمكّن من تجاوز أزمة اللامعنى والقلق الوجودي الذي آلت إليه الحضارة، في عَودْ لِزمنْ الإغريق الأوائل، أين نُظِر للوجود نَظرة فنان وشاعر، بَعيداً عن التجريد الميتافيزيقي، كما اعتبر فينومينولوجيا هوسرل المنهج الأمثل للخوض في غمار البحث الأنطولوجي، خاصة اللحظة القصدية والإيبوخية المؤسّسة لمساعيه بالتوّجه نحو الأشياء ذاتها، في محاولة للنفاذ لماهية الكينونة، مُتخلّيا عن المنعطف الترنسندنتالي الهوسرلي، مُسْتجلِبًا الظواهرية من النظرية المعرفية إلى الأنطولوجيا وقد دعمّ هيدغر الفينومينولوجيا بالتأويلية التي اعتبرت بمثابة تطعيم للظواهرية الهوسرلية، للوصول إلى المعنى المستتر خلف الظواهر، فالقصد الفينومينولوجي المباشر نحو الأشياء يهدف لتحقيق الفهم، وهو ما يقتضي جهد تأويلي، الأمر الذي نصّب هيدغر مُهندس المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا، الذي تأثر به كل من غادامير وريكور ديريدا.

2- يُمكن تعريف المنعرج الذي شهده فكر هيدغر، بأنّه ذلك الانتقال الموضوعاتي من الأنطولوجيا إلى مجال الحقيقة والفن، في تغيير لأرضية البحث واكتشاف لآليات ووسائل معرفية جديدة، لإستئناف البحث في المشروع الهيدغري الأول والمتعلّق بمعنى الوجود وإنما من خلال الحقيقة في بعدها الجمالي، وهو الذي انبثق كضرورة لازمة في سيرورته الفكرية، وتمثلت في السعي لتخطي فشل تجربته السياسية مع الحكم النازي وتبعاتها، وتجاوز التقنية التي سيطرت على المشهد الأوروبي وكبلّت الإنسان بقيودها، بالإضافة إلى إكتشاف سبيل آخر لحل مشكلات الوجود والحضارة، وتبيين دور الفن في تحقيق ذلك. وقد تجلّى منعرج آخر في ميدان الفن ذاته، بنقده الاستيطيقا الحداثية، التي اعتبرها من موروثات ميتافيزيقا الذات إذ جعلت الأثر الفني عمل من إبداع الفنان، وتجربة شعورية لمتعة يعيشها المشاهد ومصدرا لتجارب جمالية له، تكريسا لمركزية الذات في مجال الفن، في حين أنّه اتجّه نحو أنطولوجيا للفن، جعلت العمل الفني انكشاف لعالم، ينتصب قائما بذاته، مشكلا بطاقة

تعريفية عن الفنان مبرزا قيمته التي لا تظهر إلا من خلال إبداعه الأعمال الفنية التي تجعل منه فنان له صيته.

3- ينتهي هيدغر إلى أنّ التجربة الجمالية هي حدوث للحقيقة في العمل الفني، وفق الأسلوب الذي تظهر عليه في الأثر الفني بوصفها انفتاح للموجود في وجوده، وذلك نتاج الصراع القائم بين العالم كانفتاح والأرض كإخفاء لماهيتها، سعيا لهيمنة كل منهما على الآخر، إلّا أنّ وجودهما رهين بالآخر؛ إذ ينفتح العالم على الأرض وتظهر الأرض بإقامة العالم، لاستجلاب حقيقة الموجود من الغياب إلى الحضور، أين يحدث التوازن ويستقر الشكل بعد تجاوز هذا الصراع، كما يُعد الشعر تأسيس للوجود من خلال الكلمة وذلك بتسمية الأشياء، التي تبرز في هيئتها التي هي عليها، بفضل سلطة اللغة بوصفها مجال لإنارة الوجود والانفتاح على الإنسان في تحديد وجوده وانتمائه التاريخي، إذ يعتبرها حامي الكينونة ومسكنها من خلال الكلام الذي يُتكلّم مُحافظا عنها، وذلك بواسطة الكلمة الشعرية في فهم جديد متجاوزا البعد المنطقي والأداتي الذي وسمتها به الحداثة التي شوهت جوهر اللغة وعلاقتها بالأشياء؛ ومنه فالشعرية انفتاح على الكينونة التاريخية للدزاين وثقافته في كلمات تؤول إشارات وعلامات الآلهة، وعلاقتها بالمصير التاريخي لشعب من الشعوب بوساطة الشعراء. ويعتبر هيدغر الشاعر الألماني هولدرلين هو شاعر الشعر، الذي أدرك ماهيته الحقّة بوصفه ميدان لانكشاف الوجود، والتعبير عن الواقع ومصير الدزاين في سيرورته التاريخية، ليكون الفن والجمال أحد أساليب حدوث حقيقة الوجود في الجميل.

قائمة المصادر

والمراجع

***المصادر:**

أ- العربية:

1- مارتن هيدغر، **أصل العمل الفني**، تر:أبو العيد دودو، منشورات الجمل، كولونيا ألمانيا، 2003، ط1.

2- مارتن هيدغر، **إنشاد المنادى قراءة في شعر هولدرلين وتراكل**، تر: بسام حجار، المركز الثقافي العربي بيروت، 1994، ط1.

3- مارتن هيدغر، **التقنية، الحقيقة، الوجود**، تر:محمد سبيلا وعبد الهادي مفتاح، المركز الثقافي العربي 1995، ط1.

4- مارتن هيدغر، **السؤال عن الشيء حول نظرية المبادئ الترنسندنتالية عند كنت**، تر: إسماعيل المصدق، المنظمة العربية للترجمة، بيروت لبنان، 2012، ط1.

5- مارتن هيدغر، **الفلسفة، الذات والهويّة**، تر: محمد مزيان ومحمد سبيلا، منشورات ضفاف، بيروت لبنان، 2015، ط1.

6- مارتن هيدغر، **الكينونة والزمان**، تر: فتحي المسكيني، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت لبنان 2012، ط1.

7- مارتن هيدغر، **في الفلسفة والشعر**، تر: عثمان أمين، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1963 ط1.

8- مارتن هيدغر، **كتابات أساسية، (منبع الأثر الفني)**، تر: إسماعيل المصدق، ج1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003، ط1.

9- مارتن هيدغر،**كتابات أساسية (الطريق إلى اللغة)**، تر: إسماعيل المصدق، ج2، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،2003، ط1.

10- مارتن هيدغر، **مدخل إلى الميتافيزيقيا**، تر: عماد نبيل، دار الفارابي، بيروت لبنان، 2015، ط1.

11- مارتن هيدغر، **نداء الحقيقة**، دراسة وترجمة: عبد الغفار مكاوي، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة 2019، ط2.

ب الأجنبية:

1- Martin Heidegger, **philosophical and political writings**, Manfred Stassen, the continuum publishing, new york, London, 2003.

***المراجع:**

أ- العربية:

1- أفلاطون، **الجمهورية**، إعداد أحمد المنياوي، دار الكتاب العربي، دمشق القاهرة، 2010، ط1.

2-اوفسيانيكوف وآخرون، **أسس علم الجمال الماركسي اللينيني**، تر:جلال الماشطة، دار الفارابي بيروت،1978، دط.

3- إدموند هوسرل، **أفكار ممهدة لعلم الظاهريات الخالص وللفلسفة الظاهراتية**، تر: أبو يعرب المرزوقي جداول للنشر والتوزيع، بيروت لبنان، 2001، ط1.

4- إدموند هوسرل، **تأملات ديكارتية أو المدخل إلى الفينومينولوجيا**، تر: تيسير شيخ الأرض، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1958، دط.

5- إمانويل كنت، **نقد ملكة الحكم**، تر: غانم هنا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت لبنان، 2005، ط1.

6- بول ريكور، **من النص إلى الفعل أبحاث في التأويل**، تر: محمد برادة وحسان برقية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، 2001، ط1.

7- جان غراندان، **المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا**، تر: عمر مهيبل، الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت، 2007، ط1.

8- جياني فاتيمو، **نهاية الحداثة الفلسفات العدمية والتفسيرية في ثقافة ما بعد الحداثة (1987)**، تر: فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق،1998، دط.

9-روديجر بوبنر، **الفلسفة الألمانية الحديثة**، تر: فؤاد كامل، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، دس، دط.

10- ريجيه جولفيه، **المذاهب الوجودية من كيركيجورد إلى جان بول سارتر**، تر: فؤاد كامل، دار الآداب بيروت، 2007، 1988، ط1.

11- سعيد توفيق، **الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،بيروت لبنان،1992،ط1.

12- سلمى بالحاج مبروك،**سؤال الفن عند مارتن هيدجر من خلال درس ((أصل الأثر الفني))**،منشورات ضفاف،بيروت لبنان،2018، ط1.

13- شوقي عطا الله الجمل وعبد الله عبد الرزاق إبراهيم، **تاريخ أوروبا من النهضة حتى الحرب الباردة** المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، 2000، دط.

14- صفاء عبد السلام جعفر، **قراءة في المصطلح الفلسفي**، دار الثقافة العلمية، الإسكندرية، 1998 ط1.

15- عبد الرحمن بدوي، **دراسات في الفلسفة الوجودية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان 1980، ط1.

16- عبد الرزاق الداوي، **موت الإنسان في الخطاب المعاصر، هيدجر، ليفي ستروس، ميشيل فوكو**، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، دس، دط.

17- علي حبيب فريوي، **مارتن هيدجر الفن والحقيقة أو الإنهاء الفينومينولوجي للميتافيزيقا**، دار الفارابي بيروت لبنان، 2008، ط1.

18- فرنر شنيدرس، **الفلسفة الألمانية في القرن العشرين**، تر: محسن الدمرداش، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، 2005، ط1.

19- فريدريك نيتشه، **إنسان مفرط في إنسانيته**، تر: محمد الناجي، ج1، أفريقيا الشرق، بيروت لبنان 2008، دط.

20- فريدريك نيتشه، **مولد التراجيديا**، تر: شاهر حسن عبيد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 2008 ط1.

21- فريدريك هيجل، **علم الجمال وفلسفة الفن**، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، مكتبة دار الكلمة، القاهرة مصر، 2010، ط1.

22- مارتين هايدغر وآخرون، **قريبا من مارتين هايدغر**، تر: حسونة مصباحي، دار توبقال للنشر المغرب 2018، ط1.

23- مايكل تانر، **نيتشه مقدمة صغيرة جدا**، تر:مروة عبد السلام، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة 2015، ط1.

24- محمد الشيكر، **هايدغر وسؤال الحداثة**، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب، 2006، دط.

25- هانز جورج غادامير، **الحقيقة والمنهج**، تر:حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار أويا للطباعة والنشر والتنمية الثقافية، طرابلس، 2007، ط1.

26- هانز، جورج غادامير، **طرق هيدغر**، تر:حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة بيروت لبنان، 2007، ط1.

27- هانس غيورج غادامير، **فلسفة التأويل الأصول، المبادئ، الأهداف**، تر: محمد شوقي الزين، منشورات ضفاف، لبنان، 2017، ط3.

28- يورغن هابرماس، **القول الفلسفي للحداثة**، تر:فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1995 دط.

ب الأجنبية:

1. Andrew Bowie, **Aesthetics and Subjectivity from Kant to Nietzsche** Manchester University press, 2003, 2ed.

2. Friedrich Nietzsche, **The Gay Science**, Tr: Josefine Nauckhoff, Cambridge University press, New york, 1published, 2003.

3. Friedrich Nietzsche, **The Will to power**, Walter Kaufmann, Vintage books, New york, 1967.

4.Hubert Dreyfus and Mark Wrathall, **A Companion to Heidegger**, Black well publishing, United kingdom ,2005 1ed, p409.

***المعاجم والموسوعات:**

1. أندري لالاند، **الموسوعة الفلسفية**، تر:خليل أحمد، المجلد2، منشورات عويدات، بيروت باريس، 2001 ط1.

2. جورج طرابيشي، **معجم الفلاسفة**، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت لبنان، 2006، ط3.

***المجلات:**

أ. العربية:

1. إبراهيم كراش، **في مشروع الإنثربولوجيا الفلسفية، بول ريكور قارئا هيدجر**، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد27، ديسمبر2016.

2. محمد بن سباع، **المنهج الفينومينولوجي المبادئ والتطبيقات**، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد42 .2014

ب الأجنبية

1. Marius Johan geertsema, **Heidegger's onto-poetology: The poetic projection of being**, Ekstasis: revista de hermeneutica e fenomenologia, v4, N1, 2015.

محتويات الفهرس:

المحتوى	الصفحة
الإهداء	/
الشكر	/
المقدمة	**أ – د**

الفصل الأول: أسلاف هيدغر في الفينومينولوجيا الأنطولوجية

المبحث الأول: هيدغر قارئا لنيتشه	**10 – 6**
المبحث الثاني: استنفاذ هيدغر فينومينولوجيا هوسرل	**15 – 11**
المبحث الثالث: المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا	**21 – 16**

الفصل الثاني: هيدغر والانفتاح على الفن

المبحث الأول: من سؤال الوجود إلى الفن	**29– 24**
المبحث الثاني: في ضرورة المنعطف عند هيدغر	**35– 30**
المبحث الثالث: نقد الاستيطيقا أو التوجه نحو أنطولوجيا الفن	**41– 36**

الفصل الثالث: الفن تأويل للوجود

المبحث الأول: ماهية الفن عند هيدغر	**50– 44**
المبحث الثاني: الفن والحقيقة	**55– 51**
المبحث الثالث: الشعرية وتأسيس الوجود	**62– 56**

خاتمة	**65 – 64**
قائمة المصادر والمراجع	**70 – 67**
فهرس المحتويات	**71**

ملخص الدراسة:

تَهدف هذه الدراسة للتعريف بمفهوم الفن عند هيدغر، حيث تشكّل في سياق محاولته لإعادة تأسيس ميدان الفن والجمال بعيدا عن الطرح الاستيطيقي، في سعيه لتسليط الضوء على المقاربة الأنطولوجية في الفن والتي تجاهلتها الفلسفة الكلاسيكية، إذ تصور هذا الأخير التجربة الجمالية بوصفها تجربة في الحقيقة تحدث في الشكل الفني؛ فقد جعل العمل الفني عبارة عن إنشاء لعوالم تاريخية تعبّر عن حقيقة الوجود كانكشاف وتجلّي. كما اعتبر الأثر الفني عمل قائم بذاته يكشف عن عالمه مُضفيا القيمة للفنان، خلافا للتصور التقليدي الذي جعل منه تمثيلا لقدرات ورغبات الفنان المبدع تماشيا مع مسار التفكير الغربي في فلك ميتافيزيقا الذات.

Study Summary:

This study aims to introduce Heidegger's concept of art, as it was formed in the context of his attempt to re-establish the field of art and beauty away from aesthetic proposition, in his quest to shed light on the ontological approach to art which had been ignored by classical philosophy, as the latter conceived the aesthetic experience as an experience in reality occurring in Art form; It made the work of art a creation of historical worlds that express the reality of existence as exposure and manifestation. The artistic effect was also considered a stand-alone work that reveals his world, adding value to the artist, in contrast to the traditional perception that made it a representation of the abilities and desires of the creative artist in line with the path of Western thinking in the astronomy of the metaphysics of the self.