الفصل الخامس

الرومانسية عن قرب وعن بعد

يختلف العديد من الباحثين(*) في مجال الدراسات الفلسفية والجمالية حول الهوية الرومانسية للفيلسوف الألماني مارتن هيدغر . فبعضهم يرى في فلسفته محاولة جدية للخروج من أفق التفكير الرومانسي ، بينما اعتبرها البعض الآخر مساهمة متميِّزة في مجال التنظير الفلسفي الرومانسي . ويستند رأي الفريق الأول إلى كون هيدغر يضع فلسفته في مقابل الفلسفات الرومانسية وبكيفية خاصة فلسفات شيلينغ وهيغل ونتشه ، ذلك أنها لا تتحدد ، في نظره ، بوصفها زمن الخطر المطلق وعصر النسيان الأقصى للوجود بقدر ما تشكل المرحلة المكتملة من تاريخ الميتافيزيقا الغربية . هذه الفلسفات الرومانسية ، التي تتماثل لديه مع المثالية المطلقة ، سعى هيدغر إلى الابتعاد عن أفقها الفلسفي محاولاً أن يجد ، فيما وراء تشكيلاتها الميتافيزيقية المتعاقبة، فكر الوجود الذي ينكشف معه ما أخفاه تاريخ هذه التشكيلات . غير أن نقده ورفضه لمواقف الفلسفة الرومانسية ، بوصفها الفترة الأخيرة والقصوى من نسيان الوجود ونسيان الاختلاف الأنطولوجي بين الوجود والموجود : نسيان يُعَرِفْ الميتافيزيقا بوصفها كذلك ، لا يعني ، كما ذهب إلى ذلك الفريق الثاني ، قطيعته الكلية وابتعاده الكلي عن أفق الجمالية الرومانسية. فمن خلال تأويله للفن وتحديده لماهيته ووظيفته يحافظ هيدغر ، بمعنى من المعاني ، على الطابع الرومانسي لجماليته . ويتجلى هذا الطابع على نحو خاص في تحديده لطبيعة العلاقة بين الفن والحقيقة من

(*) يرى بعض المتخصصين في فلسفة الفن أن فلسفة هيدغر الجمالية تعد قريبة وبعيدة في الآن نفسه من الرومانسية . الرأي الأول تبناه مارك شيرينغهام وجان ماري شيفر وغيرهم ، بينما يعتبر فيليب لاكو لابارت أميَّل إلى الرأي الثاني . أنظر على سبيل المثال لا الحصر المراجع الآتية : جان ماري شيفر ، الفن في العصر الحديث ، الأستطيقا وفلسفة الفن من القرن الثامن عشرو حتى يومنا هذا، مرجع سبق ذكره. ص.ص .٣٣٤ـ ٣٣٥

Philippe Lacoue -Labarte . La Fiction du Politique ,Heidegger . L'art et la Politique .Christian Bourgeois Editeur.1987.1998 ,p.89.

Marc Sherringham . Introduction à L' histoire de L' esthétique.op.cité.p.240.

جهة ، وفي نقده لتاريخ الفلسفة والجمالية من جهة أخرى . فماهي طبيعة المقاربة الهيدغيرية لمفهومي الفن والحقيقة ، وهل تنسجم مراجعته النقدية للتقليد الفلسفي الغربي ولمشروع الحداثة الفلسفية ذاتها مع أسس وأطروحات فلاسفة الرومانسية .

لاحظنا كيف أن الرومانسية الفلسفية قد جعلت من الفن التعبير الأعلى والأكثر مطابقة للوجود. فمعها يعود إلى الفن ، وإليه وحده ، إظهار ماهية الحقيقة سواء باعتبارها روحاً " هيغل " أو مطلقاً " شيلينغ " أو إرادة قوة كما هو الحال في الجمالية الرومانسية لفريدريك نتشه . نفس المنظور نجده مكرراً في جمالية هيدغر ليظل داخل مجال المقاربة الرومانسية لعلاقة الفن بالحقيقة . فعلى الرغم من ابتدائه برفض وتفكيك الرومانسية الممجِّدة لمن سبقوه ، انطلاقا من تأويله لتاريخ الجمالية في علاقتها بتاريخ الميتافيزيقا الغربية ، فإنه توقع مثلهم من الفن أن يعمل على إجلاء الحقيقة وتأسيسها. واستناداً إلى تصوره للجمالية كانفتاح على البعد الأساسي للعالم ، أي على ما يسميه "وجود الموجود" ، فإنه لم يجعل من الفن مجرد عنصر من الثقافة[1] أو تمظهراً اجتماعيا من بين تمظهرات أخرى بل نشاطا يمتلك دلالة أنطولوجية عميقة تسمح للإنسان بإدراك الحقيقة التي حجبتها الميتافيزيقا منذ بدايتها مع أفلاطون وحتى اكتمالها مع نتشه .

وتتجسد الصلات الحميمة بين المفهومين عبر التزامن الذي يقيمه هيدغر بين نقده لتاريخ الجمالية وهدمه لتاريخ الأنطولوجيا لينتهي بفعل عملية الهدم ذاتها إلى إقامة مصالحة فعلية بين الفن والحقيقة بما هي حقيقةً للوجود . فلما كان فهم الوجود متضامن « .. مع فهم ما للوجد ـ أثر »[2] فإن الارتباط بين التجربة الأصلية للفن ومسألة حقيقة الوجود يجد ما يبرره في رؤية الوجود ـ أثر كإقبال تاريخي وكحدث

---

(1) Martin Heidgger :origine de L' œuvre d'art ,in Chemins ..... op.cité.p.68.

يؤكد هيدغر على هذه الفكرة في أحد نصوص " أصل الأثر الفن" عندما يقول « إن الفن لا يعتبر كمجالٍ خاص للإنجاز الثقافي ..» . ص.٦٨ .

(2) Christian du Bois: Heidegger Introduction à une Lecture .Editions du Seuil ,Septembre.2000,p.254.

للحقيقة الحادثة في العمل الفني . على هذا الأساس يكون بالإمكان القول أن القراءة الهيدغرية لتاريخ العلاقة بين مفاهيم الفن والجمال والحقيقة إنما تتحدد انطلاقا من « السؤال الأساسي »[1] لفلسفته : سؤال الوجود ، من جهة ، وعلى ضوء مراجعته النقدية وتصوره الجديد لمفهومي الفن والحقيقة من جهة أخرى . وللتأكيد على ذلك ذهب هيدغر إلى أن اللحظات الفنية الكبرى في تاريخ الغرب تناسب كلها نقلات نوعية في فهم الوجود والحقيقة . فبدءاً من التأسيس الأول والموجِّه للوجود لدى الإغريق ، إلى تغيير هذا الفهم انطلاقاً من الخلق الإلهي في العصر الوسيط ، ووصولا إلى موضوعية العصور الحديثة ، تجيب في كل مرة طريقة خاصة لانكشاف الحقيقة . هذه الصيرورة لانكشاف الحقيقة عبر العصور لا تعبر عن حجب لماهيتها الأصلية بقدر ما تعبر من منظور هيدغر عن تاريخ الحقيقة و « تاريخ الفن مُفَكَراً انطلاقا من تاريخ الوجود »[2] الذي يعود إلى التقليد الميتافيزيقي عموماً وفلاسفة المثالية المطلقة عموماً استفحال نسيانه وحجب حقيقته الممتنعة على « رجال الميتافيزيقا »[3] كما يقول .

ونستنتج من خلال هذا التمشي الهيدغيري أن تاريخ مفهوم الحقيقة يتضمن ثلاث فترات أساسية تحيل كل واحد منها إلى مفهوم محدد لها : فهناك من جهة الحقيقة باعتبارها آلثيا (Aletheia) ثم باعتبارها Veritas وأخيراً باعتبارها يقين: Certitude وباستثناء المفهوم الأول فإن التحديدين الميتافيزيقيين الأخيرين قد مَثلاَ لحظتا إخفاء مميِّز لماهية الحقيقة في كامل أصالتها . وبعبارة أخرى فإن الفهم الأصيل للحقيقة قد انتهى منذ اللحظة التي تم فيها استبدال تصور الحقيقة كلا تخفي ، انطلاقا مما يسميه الإغريق بالآلثيا ، بتصور يقيمها على أساس فكرة " المطابقة " أي مطابقة الشيء مع الفكرة، أو على أساس فكرة " اليقين " المرتكزة على مبدأ

---

(1) Martin Heidegger : L'Etre et le Temps, Traduction de L'allemand par Rudolf Boehm.et Alphons de Waelhens .Edition Gallimard. 1964.p.44.

(2) Christian Du Bois :Heidegger Introduction à une lecture. Edition du Seuil . 2000.p.267.

(3) Martin Heidegger . Essais et Conférences .op.cité.p.83.

الكوجيتو الديكارتي . وبما أن الفلسفة منذ أفلاطون قد ارتمت في أحضان الميتافيزيقا فإن الحقيقة ، من حيث كونها حقيقة للوجود كانكشاف ، قد تم حجبها ما أن أصبحت الميتافيزيقا نسياناً للاختلاف بين الوجود والموجود أي نسيان للوجود .

إن أية مقاربة لعلاقة الفن بالحقيقة لا يمكن فصلها في فلسفة هيدغر الجمالية عن همه الفلسفي الأساسي المتمثل في ضرورة إعادة طرح سؤال الوجود بما هو سؤال محدد لماهية ووظيفة العمل الفني ذاته إذ مثلما أكد على استحالة عرض تاريخ مفهوم الحقيقة إلا على أساس عَرْضٍ « لتاريخ الأنطولوجيا » فإنه قد أكد كذلك على تعذر أيّ تحديد لماهية الفن بمعزل عن سؤال الوجود. يقول هيدغر في هذا المعنى : « إن كل بحث أصل العمل الفني يتحرك بتبصُّر ، ومع ذلك دون أن يقولها ، على طريق سؤال ماهية الوجود . فالتأمل حول ما هو الفن يتحدد كليا ونهائيا بواسطة سؤال الوجود وحده ... لقد أصبح الفن من الوميض الذي انطلقا منه فحسب يتحدد معنى الوجود »[1]. ومن هنا كان لابد لأية محاولة لتحديد طبيعة القرابة بين الفن والحقيقة لدى هيدغر أن تَسْتَهِلَ بالتساؤل حول الوجود ومعناه وحقيقته إذ بدون هذا التساؤل يبقى تأسيس « الحقيقة .. في الأثر » مجرد فرضية ميتافيزيقية بعيدة عن منظور تاريخ الوجود الذي يمكن أن تصبح الحقيقة ضمنه وحده مبادرة من الوجود ذاته . ويعني ذلك أن تأويل الأثر الفني كانكشاف للحقيقة لا يمكن أن يتحقق إلا ضمن اندفاعة التحول الداخلي لوجود الحقيقة كحقيقة للوجود مما يترتب عليه ضرورة إعادة طرح لسؤال الوجود بما هو السؤال المركزي والموجِّه لكل الفلسفة الهيدغرية من جهة ، ولأن الأثر الفني ذاته لا يستمد قيمته الأساسية وكرامته العليا في جمالية هيدغر إلا من حيث كونه يمتلك القدرة على كشف الوجود وتسميته وجود الموجودات من جهة أخرى . غير أن محاولة تحديد مسألة الوجود في فكر هيدغر تقتضي التمييز بين فترتين في عمله يفصلهما ما يسمى على إثر هيدغر ذاته المنعطف Le Tournant. وتتعلق الفترة الأولى بالبحث عن معنى الوجود المميِّز لفترة الوجود والزمان بينما يُأَرَخْ للفترة الثانية بدءاً من السنوات الثلاثين حيث

(1) Martin Heidegger ,origine de L'œuvre d'art , in Chemins ,op.cité.p.68.

يرتكز تأمله أساسا حول حقيقة الوجود . ففي الفترة الأولى انصب اهتمام هيدغر على البحث عن معنى الوجود مؤكداً في مقدمة الوجود والزمان أن سؤال الوجود قد سقط « ... في النسيان »[1] وأن « سؤال معنى الوجود »[2] ينبغي أن يطرح مجدداً . ولتحقيق هذا المطلب يحيل هيدغر إلى ضرورة تحديد الموجود الذي بواسطته يُهْتَدَى إلى فهم مسألة الوجود . وهنا يقع اختياره على الموجود الذي يطرح سؤال الوجود أي على الموجود الذي هو نحن أنفسنا والذي يعيِّنه هيدغر تحت اسم الدازاين[*] أو الوجود ـ هنا (L'être-la) . فعندما يطرح تأويل معنى الوجود مشكلاً فإن الوجود ـ هنا لا يكون فحسب الموجود الذي ينبغي مسائلته في المقام الأول بل هو كذلك الموجود الذي يتعلق في وجوده مباشرة بما يُبْحَثُ عنه في هذا السؤال و بالتالي فإن « سؤال الوجود ليس إذا إلا تجذيراً لطابع وجودٍ أساسي ينتمي إلى الوجود ـ هنا ذاته : الفهم قبل ـ أنطولوجي للوجود »[3].

ويتبدى من خلال هذه العلاقة الحميمة بين الوجود- هنا والوجود أن « الفلسفة لا يمكن أن توجد ـ{ من منظور هيدغر } ـ ما لم تحاول التفكير في الوجود من حيث هو كذلك »[4]. وبالتالي إذا كان السؤال المركزي لفكره هو سؤال الوجود القائم على التمييز بين المستوى الأونطيقي للموجود والمستوى الأنطولوجي للوجود ، فإن الميتافيزيقا ، بما هي تاريخ لنسيان الوجود ، تسائل الوجود باتجاه

1Martin Heidegger , L'Etre et le Temps, op.cité.p.17.

2 ibid.,p.20.

يعني الدازاين حرفيا « الوجود ـ هنا » وقد كان يشير في الفلسفة الكلاسيكية ولدى كانط وهيغل وياسبرز أيضا إلى وجود الأشياء الموجودة " هنا " أمام الذات كمواضيع ، إلا أنه ينطبق كليا ، مع هيدغر ، على الإنسان . ويميز هيدغر بين Da - sein وDasein : فالعبارة الأخيرة تناسب التحليل التوجدي حيث ننطلق من الإنسان لكي نصل إلى الوجود وحيث نعتبر الوجود بالنظر إلى الإنسان. أما العبارة الأولى فإنها تناسب الميتافيزيقا حيث ننطلق من الوجود لكي نصل إلى الإنسان وحيث نعتبر الإنسان بالنظر إلى الوجود . إن الدازاين هو الإنسان بوصفه مكان ظهور الوجود ، أي أنه حقل حقيقة الوجود .

(3) ibid. p.30.

(4) Roger Vernaux :Histoire de La philosophie Contemporaine ,Edition Blauchesne et ses Fils 1960.p.165.

وجوده وموجوديته مانحة كل فترة معنى نهائيا للوجود ومهملةً التفكير في الوجود بما هو كذلك إلى أن تتصوره كموجود أسمى طبقاً لتكوينها الأنطو ـ ثيولوجي . وفي كل الحالات فإنها تنتهي ببسط الوجود على موجود متعالٍ مكرسة نسيان الوجود ذاته من حيث كونها هي ذاتها المجال الذي ينسحب فيه الوجود متناسيا ذاته. إن الميتافيزيقا بتفكيرها الوجود كموجودية للموجود تغفل الوجود لصالح الموجود لتتحدد بوصفها « نسيان النسيان بما هو سمة للوجود ».[1] وبما أن انكشاف وجود الموجود يتضمن انسحابا أساسيا للوجود فإنه يجب على فكر الوجود أن يستهدف عمق هذا الوجود كعمق سحيق لا يتوارى فيه الوجود وراء العدم بقدر ما يكون فرجة للانكشاف من وراء لعبة الاحتجاب والتجلي التي تحكم وتميِّز ماهية الوجود ذاته . عندها يصبح من الممكن الانتقال من « الميتافيزيقا وتمثلها إلى فكر الوجود »[2].

وعلى ضوء إستعراضنا للمقاربة الهيدغرية لمسألة الوجود ندرك كيف أنها ترتبط من جهة بالانتقال الحاصل في فلسفته من فكر يحاول طرح سؤال معنى الوجود في أفق الأنطولوجيا الأساسية ، حيث تتجلى مسألة الوجود كتجذير لنزعة أساسية تخص الدازاين ذاته ، إلى فكر يهتم فحسب بحقيقة الوجود عن طريق الإصغاء لنداء الوجود ذاته وليس غيره . ومن جهة أخرى فإن أيَّ تحديد أصيل للوجود في فلسفة هيدغر ينبغي أن يتقدم كتقويض للماهية الأنطو ـ ثيولوجية للميتافيزيقا .

ونقصد بالفكر هنا ، ذلك الفكر الذي عندما يتساءل « بوصفه فكر الوجود ، يسمي هذا الأخير في كرامته كسؤال »[3] . فمن خلاله يصبح الحديث عن إمكانات انكشاف الوجود وحقيقته أمراً ممكنا . من بين تلك الإمكانات يتحدث هيدغر عن الفن عموماً وعن اللغة والشعر خصوصاً بوصفها أنشطة ناجعة لتجاوز الميتافيزيقا

---

(1) Jean – Marie Vaysse : Le Vocabulaire de Heidegger, Editions Ellipses _ Marketing,2000,p.20.

(2) Beda Allemann : Hölderlin et Heidegger ,Traduction de L'allemand par François Fédier , P.U.F. 1989.p.279.

(3) Martin Heidegger , Chemins … op. cité. p.48.

الحديثة أو ما يمكن تسميته ظاهرة اكتمال تاريخ العدمية المتجلية في شكلها الأخير : هيمنة التقنية . هذه اللامبالاة المميِّزة للميتافيزيقا بما هي نسيان للوجود وحقيقته اعتقد هيدغر في إمكانية تجاوزها بواسطة الفن المعتبر ، في هذه الحالة ، أحد الأساليب الأساسية التي تنكشف من خلالها حقيقة الوجود . ففي مقابل تساؤل الميتافيزيقا المتجه كليا نحو مسائلة موجودية الموجودات أكثر مما تسأل وجود الموجودات نجد أن الفن يحقق كشف وجود الموجود معبراً عن حقيقته . وعلى خلاف الميتافيزيقا التي تحجب حقيقته فإن الأثر الفني يفتتح على طريقته ، كما يقول هيدغر ، وجود الموجود بحيث تحدث في هذا الأثر حقيقة الموجود . ومن حيث كون « الفن اعتمال للحقيقة ـ { فإن } ـ حقيقة الموجود تعتمل في الأثر الفني »[1]. وضد الميتافيزيقا ، بما هي تاريخ حَجْبٍ وإخفاءٍ للحقيقة الأنطولوجية ، يُظْهِرُ الفن انكشاف الوجود كظهور وانسحاب ، انفتاح وانكفاء . وفي الوقت الذي تكشف التصورات الميتافيزيقية عن وجود الموجود انطلاقا من منظور الموجودات وفي تجاهل تام للفارق الأنطولوجي بين الوجود والموجود فإن الكشف الفني عن وجود الموجود إنما يتحقق انطلاقا من الوجود ومن أجل الوجود. وبينما دأب تاريخ الفكر الغربي على التفكير في ذاته انطلاقا من تاريخ الميتافيزيقا و بصفة تدريجية أوصلته إلى الصيغة الحديثة لنسيان الوجود في التقنية ومكننة العالم ، يعود إلى الفن وحده إجلاء ما أخفاه ذلك التاريخ . و يعرض هيدغر في أصل الأثر الفني(*) هذه الإمكانية التي تجعل من الفن صيرورة وحدث للحقيقة ، انكشافا لوجود الموجود ولحقيقة الوجود التي أخفاها تاريخ الغرب بوصفه تاريخا للميتافيزيقا ذاتها ، فيقول : « .. إن مجيء

---

(1) Martin Heidegger : Origine de L'œuvre d'art, in Chemins.op.cité.p.38.

(*) لقد ظهرت مسألة الفن ، الغائبة تقريبا من كتابات فترة الوجود والزمان ، في العمل الهيدغيري مع محاضرة " أصل الأثر الفني " ويطبع النص الانتقال من المباحثة التقنية وحتى النسقية للميتافيزيقا التقليدية في الوجود والزمان نحو « شعرية » المقاربة اللاحقة لهيدغر . ونظراً لأن المواضيع المهمة لفلسفة الفن الهيدغيرية قد تمت معالجتها وتفصيلها في هذا النص فإن اعتماد المؤلف عليه في هذا الكتاب قد كان أساسيا . للإطلاع على نص " أصل الأثر الفني " أنظر : Martin Heidegger : Chemins .op.cité.

p.11.

الحقيقة هو ما يعتمل في الأثر وبالضبط طبقا لنمط الأثر . ولهذا فإننا حددنا سلفا ماهية الفن كاعتمال للحقيقة . إن الفن تأسيس ، في القوام ، للحقيقة التي تتأسس : إنه ما يحدث بواسطة الإبداع كنتاج لظهور الموجود . إن الفن هو إذا : الحفظ المُبْدِعُ للحقيقة في الأثر » [1]. ويعني ذلك أن الحقيقة ذاتها إنما تأتي إلى الوجود وتكتمل في الأثر الفني . ولأن الفنان هو مصدر الأثر مثلما أن الأثر هو مصدر الفنان فإنهما الاثنان نتاج « حقيقة الوجود »[2]، إنهما المجال النشط ، المبدع الذي من خلاله وفيه تتجلى الحقيقة . فمع هيدغر لم يعد الفن مجالاً خاصاً للإنجاز الثقافي ولا إحدى تمظهرات الروح ، كما هو الحال في جمالية هيغل ، بل هو نشاط يستمد ماهيته وأصله انطلاقا من ماهية الحقيقة بما هي حقيقة للوجود وتفتحا للموجود . يشرح هيدغر ذلك قائلا : « إننا نحاول القيام ببعض الخطوات عندما نطرح سؤال أصل الأثر الفني... فما تعنيه هنا كلمة أصل يُفَكَّرُ فيه انطلاقا من ماهية الحقيقة . والحقيقة موضوع السؤال لا تتطابق مع ما نعرفه عادة تحت هذا الاسم .. إنها تفتح الموجود بما هو كذلك . الحقيقة هي حقيقة الوجود » [3].

يتعلق الأمر إذن بالتفكير في الأثر الفني كانكشاف للحقيقة ، وهذا الانكشاف يمكن أن يجد تعبيره الكامل في التحليل الذي قدمه هيدغر عن لوحة الرسام فان غوغ التي تحمل عنوان « حذاء برباط » وإن كانت قد اشتهرت تحت اسم « حذاء الفلاحة » . فعندما يتأمل هيدغر الرسم من خلال زوج قديم لأحذية مستخدمة رسمها الفنان غوغ ، فإن المعرفة القبلية الأفلاطونية ليست ، بالنسبة له ، ما نمتلكه عن طبيعة هذا الموضوع الذي يسمح لنا بإدراك ومعايشة الحضور الذي أكمله فان غوغ . فعلى العكس من تلك المعرفة فإن لوحته تتيح إمكانية تجربتها للواقع الكلي و للماهية وللمعنى العميق للحذائين . إن لوحة فان غوغ لا تجعل من الفن نشاطا يتيح إمكانية الوجود ، وكشفا عن الوجود المنتج للمنتج في الحقيقة فحسب بل تجعل منه

---

(1) ibid. p. 39.

(2) George Steiner : Martin Heidegger, Traduction de L'allemand par Denis De Caporona , Editions Albin Michel ,1978.p.171.

(3) Martin Heidegger : Origine de L'œuvre d'art , in Chemins..op.cité.p.64.

كذلك تعبيراً كاملاً عن حقيقة لا يطالها « الأفق الميتافيزيقي » كما يقول جان ماري شيفر . إن زوج الأحذية ، كما يعبر عنه الرسم ، لا يصبح موجوداً كليا ومستقلا بل يتجلى أيضا في حقيقته المستعصية على أيِّ تحديد ميتافيزيقي . وحتى عندما يفقد الموضوع كل غرض علميٍّ وكل فائدة عملية فإن الرسم يحتفظ بالبنية الوجودية والحضور الحي لزوج الأحذية . ففيما فوق أيَّ زوج لأحذية يمكن أن نصادفها في الحياة الفعلية فإن أثر فان غوغ ينقل الوجود الأساسي للحذاء وحقيقة وجوده .

وبعبارة أخرى فإن لوحة فان غوغ هي « ... انفتاح لما هو النتاج ، زوج أحذية الفلاحة ، في الحقيقة . هذا الموجود يَظْهَرُ في انفتاح وجوده ـ { وهذا الانفتاح للموجود نسميه كما يقول هيدغر ، الحقيقة ، ولهذا عندما يحدث } ـ في الأثر انفتاح للموجود (فيما يتعلق بما هو وكيف هو كائن) فإن مجيء الحقيقة هو ما يعتمل »[1]. ولتحديد الخصوصية التي تجعل من الفن إجلاءاً للحقيقة سواء كانت حقيقة موجود خاص (أحذية فان غوغ) أو حقيقة وجود الموجود والعالم الذي يشكل أفقه ، سعى هيدغر إلى البحث << في أصل الأثر الفني وذلك بالنظر إليه من جهتين أساسيتين : من جهة علاقته بالأشياء التي ينضوي ضمنها (الشيء – المنتوج الاستعمالي (أو الأداة) ، ومن جهة علاقته بالفن والفنان أي بالحقيقة والجمال >>[2]. فمهما قلنا عن الأثر الفني فإنه يبدو مع ذلك بوصفه شيئا من بين أشياء أخرى . إن الأثر الفني ، كما يقول هيدغر، هو بالفعل شيءٌ ، : « شيء أُقْتِيدَ إلى نهايته ، إلا أنه يقول شيئا آخر غير الشيء الذي ليس سوى شيء » ، ومادام الأثر ليس مجرد شيء فإن استخراج ما ليس به فقط شيئاً يتطلب فهم الشيء فيه ، بمعنى التساؤل : ما هو الشيء ؟ ، وماذا عن شيئية الشيء وعن وجود الشيء ؟.

إن الإجابة على هذه التساؤلات لا تقتضي عملية هدم لوجود الشيء كما فكر فيه التقليد الفلسفي بقدر ما تتطلب تحديد أصل الأثر وماهيته . فماذا يقصد هيدغر إذن بأصل الأثر الفني ؟ : « يعني الأصل هنا هذا الذي انطلاقا منه ومن خلاله يكون الشيء ما هو عليه ... إن أصل الشيء هو مصدر ماهيته . إن سؤال أصل الأثر الفني

---

(1) ibid.,p.11.

(٢) توفيق الشريف . فلسفة الفن . مرجع سبق ذكره .ص. ٤٧ .

يطرح سؤال مصدره الأساسي . وبحسب الفكرة الشائعة فإن الأثر ينبثق من وبواسطة نشاط الفنان. ... إن أصل الأثر الفني هو الفنان . وأصل الفنان هو الأثر الفني »[٣]. وقبل محاولة إدراك ماهية الأثر وفي ماذا يختلف عن الشيء تجدر الإشارة في هذا النص إلى ملاحظتين أساسيتين . فمن جهة ، لا ينبغي أن تُفْهَمَ الماهية هنا بمعناها الأفلاطوني كديمومة مُثْلِيةْ ما بعد ـ تاريخية، ولا بمعنى مثل أعلى ترنسندنتالي. إنما يتم التفكير فيها كوجود أي كنمط انتشار لوجود الموجود . ومن جهة أخرى لابد من تجاوز الحلقة التي بموجبها يعمل الفنان الأثر ويعمل الأثر الفنان ، بمعنى << تجاوز ميتافيزيقا الذاتية والجمالية التي تعتبر الفن تجربة معيشة أو تمظهرا للحياة الإنسانية ، وبجعل الأثر الفني ينبجس باعتباره هذا الموجود – هنا Dasein حيث يمتلك الفنان طريقة الكشف عن الوجود المسمى بالفن >>[١].غير أن إدراك الأثر الفني في ماهيته يقتضي أيضا اعتباره " شيئاً " وفي نفس الوقت شيئاً آخر غير الشيء ذلك أن الأثر يحيل قبل كل شيء إلى اللون والخشب والحجر والصوت .... إلخ إلا أنه يعتبر أيضاً شيئا آخر.« هذا هو مضمون الرد الفينومينولوجي الذي اعتمده هيدغر لإعادة توجيه الأثر حتى وجوده »[٢]. وبموجب هذا الرد الفينومينولوجي يصبح تمييز الاختلاف بين الشيء والأثر متوقفا على مسائلة شيئية الشيء بحيث يرتكز هذا التساؤل على إعادة تصور التساؤل الميتافيزيقي المتعلق بوجود الموجود طبقا لثلاثة أبعاد :

أولاً ـ إن الشيء هو كلية الموجود ، سواء ما يَظْهَرْ (الموضوع المدرك) أو ما لا يظهر (الشيء في ذاته) ، وبهذا فإنه يدل على كل ما ليس لا شيء . غير أن مفهوماً كهذا يتهاوى تحت عموميته ولا يصمد أمام تحفظات هيدغر . إن الشيء يبدو ، في الواقع ، كأساس ، أساس مَوْجوُدٍ . و لئن ارتكز هذا المفهوم على المصادرة الضمنية

---

(3) Jean Marie- Vaysse:Imagination et œuvre d'art Chez Heidegger , in Revue Tunisienne des Etudes Philosophiques.op.cité.p.85.

(١) توفيق الشريف . فلسفة الفن .مرجع سبق ذكره . ص.٤٨ .

(2) Jean Marie- Vaysse:Imagination et œuvre d'art Chez Heidegger , in Revue Tunisienne des Etudes Philosophiques.op.cité.p.85.

لتطابقٍ بين بنية الواقع وبنية منطوقه في القضية ، وذلك حتى يستطيع الفصل بين الموجود الذي هو شيء والموجود الذي ليس كذلك . فإنه يبقى معاماً جداً ولا يفي بالتحديد المطلوب لماهية الشيء .

ثانياً ـ يمكن أن يفهم الشيء باعتباره المُدْرَكْ حِسياً ، أيْ الوحدة المدركة لتعددية محسوسة . ولكن ، لكي نستأنف هنا حجة ليبنتز المتعلقة بالإدراكات الحسية الصغيرة في مقدمة " محاولات جديدة حول الفهم الإنساني " ، مثلما أن صوت البحر لا يعطي صوت كل قطرة ماء لوحدها فإن الشيء المدرك لا يمكن أيضا أن يتم رده إلى مجموعة من الاحساسات . وبالتالي إذا كان المفهوم الأول للشيء قد كان بعيداً جداً منه فإن هذا المفهوم يشده عن قرب .

ثالثاً ـ يمكن أن يفهم الشيء كتأليف لمادة وصورة . ويسمح هذا التأويل الثالث بتجنب المغالاة المزدوجة المتمثلة في الإبعاد المفرط للشيء أحياناً وفي التقريب المفرط له أحيانا أخرى . ولكن على الرغم من أنه تأويل يجعل الشيء يختفي في الحالتين فإنه يتمتع بامتياز تعليله لازدواجية الأثر الذي هو ، كما رأينا ، شيء وفي نفس الوقت شيء آخر . وفضلا عن ذلك ، إنما ينبغي ، في هذا المستوى ، أن نموضع ميتافيزيقا فهم الأثر بعبارات جمالية من حيث كون هذا الثنائي المفهومي ، الذي يجتاز كل الفلسفة ، يحدد قبليا كل نظرية للفن إلى أن ينحل في التمييز المبتذل بين العمق والصورة . غير أن هذا التأويل يبدو أيضا غير كاف لأن الموجود الخاضع لسيادة المركب مادة / صورة يتم تصوره كنتاج لصناعة . إلا أنه يمتلك ، مع ذلك ، قوة خاصة ويمكن توظيفه كَمُوَجِهْ لهدم الجمالية وكإمكانية لموضعة مصدر الفن عند نقطة اتصال مصدره الإغريقي والاستئناف المسيحي . فالإغريق (خاصة أرسطو) بتفكيرهم في الأثر كإنتاج (Poiēsis) وضعوا هذا الأخير في الوسط بين الشيء النافع والأثر الفني. ولئن كان المركب مادة / صورة قد ساعد الثيولوجيا المسيحية على تحديد كلية الموجود كنتيجة لفعل خالق متناسية أساسية العلاقة مادة / صورة فإن ذلك التحديد المرتكز على مفهوم الخلق الإلهي قد تحول ، بدءً من العلمنة التي أحدثتها الفلسفة الترنسندنتالية ، إلى العبقري ليهاجر الإبداع عندها من طوره الثيولوجي نحو طوره الجمالي . وبما أن الأثر ليس دعامة شيئية ولا مجموع إدراكات

حسية أو منتوجا كما تعتقد الجمالية فإن التأويلات الثلاثة للشيء تبدو إذن غير كافية. وبالنظر إلى كل هذه الاعتبارات فإن تلك التأويلات الثلاث تبدو عاجزة عن توضيح ماهية الأثر الفني بقدر ما تخفي شيئية الشيء وتحجب دلالته الأنطولوجية الحقيقية ، لذلك لزم إرساء فهم جديد يحافظ على ماهية الأثر وشيئية الشيء بحيث يتبدد الالتباس الحاصل حولهما كما يرى هيدغر. يبتدئ هيدغر محاولته بتأكيد أساسي مفاده : أن الأشياء في ذاتها وكذا الأشياء التي تظهر ، أي كل الموجدات الموجودة ، تسمى في اللغة الفلسفية أشياء ، بل إن كلمة الشيء يمكن أن تشير هنا إلى كل ما ليس لا شيء . وبهذا المعنى فإن الأثر أيضاً هو الشيء من حيث كونه موجوداً . إلا أن هذا التحديد للشيء يدعو إلى التمييز بين الموجود الكائن على نمط الشيء والموجود الذي هو على نمط الأثر ، أي أنه يستدعي ، على العكس من الفكر الميتافيزيقي الغربي الذي ينظر إلى الموجودات باعتبارها أشياء متجاهلا بذلك أسلوبها الخاص في الوجود ، ضرورة التمييز بين شيئية الشيء وشيئية الأثر الفني . فمثلما يتحقق فهم الطابع الشيئي للأثر الفني انطلاقا من أسلوب وجود الأثر الفني ذاته لا يقتصر تحديد شيئية الشيء كذلك على الإحالة إلى دعامة الخاصّيات أو إلى تعددية المعطيات الحسية في وحدتها ، أو أيضا إلى المركب صورة ـ مادة المُمَثَّلْ لِذاتِهِ والمستخلص من جهة أخرى من الوجود ـ المنتج ، بل يرتكز على تأويل لشيئية الشيء أو لماهيته انطلاقا من أسلوب تشيئه مما يعني أن ماهية الشيء إنما هي أسلوب تشيئه وأنه لا يكون شيئا إلا بفضل الكيفية التي بها يتشيأ ، مما يدل على أن شيئية الأثر لا تتماهي مع شيئة الشيء . فكلاهماله شيئيته المنبثقة من وجوده الخاص . وبمعنى آخر فإن هيدغر لا يحدد ماهية الأثر الفني من منظور الشيء أو من حيث كونه شيئا بل انطلاقا من أسلوب وجوده ، من جهة ، وبوصفه ما يمكن أن تتجلى فيه شيئية الشيء أو ماهيته من جهة أخرى .عندما نُقيِّم الأثر الفني استنادا إلى هذه الرؤية الهيدغيرية الأخيرة فإنه لا يمكن أن يعتبر شيئا لأن ذلك يفقده خصوصية كيانه ، كما لا يمكن أن يعتبر منتوجا لأن << اعتبار الأثر الفني منتوجا تنضاف إليه القيمة الجمالية كبنية فوقية يفكك الأثر إلى جزء فيه هو الشيء وخصائص له هي الجمال و الاستعمال مما يجعلنا نحرم موضوعنا من وحدة كينونته التي تشكل ماهيته

الحقيقية و بالتالي شرط معرفته و عقله >>[1]. يتعذر إذن فهم ماهية الأثر ابتداء من فهمنا لماهية الشيء طالما أن أسلوب وجود الأثر الفني يختلف عن أسلوب كافة الأشياء الأخرى التي تتحدد ماهيتها من خلال أسلوب أو نمط تشيئها . ومثلما لا ينبغي إقامة تماثل بين الشيء والأثر الفني فإن الأخير يختلف ، من حيث ماهيته ،عن الأداة : إنه ليس أداة أو شيئا إذ عندما ما نعتبر الأثر مجرد شيء فإننا نخاطر برده إلى مجرد شيء ينبغي أن يثير فينا بعض الحالات كاللذة ، مثلاً ، وعندما نعتبره أداة (أي منتوجا استعمالي) فإننا نختزله في وظيفة أو فائدة معينة . صحيح أن كلاً من الأثر الفني والأداة هما نتاج ، غير أن الأثر المبدَعُ يعبِّر عن بداهة وجوده ـ المبدَعُ بينما تختفي الأداة بسرعة في منفعتها . وفي هذا التحديد يكمن الاختلاف الأساسي بينهما . ففي النتاج المصنوع ، مثلا قطاعة ، تختفي المادة في الفائدة لأن مادة الأداة لا تصمد أمام نسيانها المتزايد بفعل استخدام النتاج. وينطلق هيدغر هنا من البنية الأنطولوجية للعالم المتحرك للأداة . ففي هذا العالم ، الذي لا يظهر ماهيته، يصبح الشيء موضوعاً للاستخدام وليس ما ينسحب في غيريته التي لا تُسْتَنْفَدْ .

وعلى العكس من ذلك فإن المادة لا تختفي في الأثر بل تتوصل إلى لمعان الظهور بحيث يظهر المعبد ، على سبيل المثال ، جاذبية الصخرة وتحمل اللوحة الألوان إلى لمعانها بينما تُوصِلُ القصيدة الكلمة إلى القول . أما عندما نتصور الأداة من وجهة نظر التقليد الفلسفي فإن مفهومها يتضمن مفهوماً للشيء بما هو وحدة لمادة وصورة أي أن الأداة تتضمن من ناحية هيئة فرضها عليها الإنسان من أجل بعض غاياته الشخصية ، ومن ناحية أخرى فإنها تتضمن قوام مستقل كامن في المادة التي تُفْرَضُ عليا الصورة. وبحسب هذا التأويل تتقدم فكرة الأداة بصفتها عبارة وسيطة بين الشيء (القوام المستقل للموجود الذي تؤكده المادة) والأثر بما هو إنتاج من طرف الإنسان .إنها تكشف عن علاقة معينة مع الأثر الفني مادام نتاجا تصنعه يد الإنسان إلا أنها مع ذلك تختلف عن الأثر الفني ولا ترقى إلى منزلته الأساسية كأثر له اكتفائه الذاتي وحضوره الذاتي المستقل عن أية غائية . فعلى خلاف الأداة فإن الأساسي في

---

(١) توفيق الشريف . فلسفة الفن .مرجع سبق ذكره .ص .ص. ٥١ – ٥٢ .

الأثر لا يكمن في الغاية التي وجد من أجلها ولا في « ما يقوم مقامه» بل يكمن في واقع وجود الأثر .

ويقترب هيدغر ، من وجهة النظر هذه ، من نظرية رومانسيي يينا القائلة بالغائية الذاتية للأثر الفني اعتماداً على ما تعتبره توافقا في الأثر الفني بين الوجود والدلالة الأمر الذي يجعل من الأثر « تمثيلا لبنية الوجود »[1]. نفس الفكرة نجد ما يماثلها في الفلسفة الجمالية الهيدغرية : فبينما تكون غاية الأداة خارجية فإن الأثر الفني يتمتع ، من منظور أسلوب الوجود ، بوجود ذاتي الغاية. وَيُفَسِرُ ذلك التعارض بينهما كيف أن عدم اجتذاب الأداة الانتباه حول ذاتها ليس إلا مؤشراً على كون ماهيتها يمكن أن تختزل كلها في عملية الاستخدام التي توظف من أجلها ، وفي سياق العالم الذي تنتمي إليه . وبعبارة أخرى فإن الوجود أداة ـ للأداة يكمن في منفعتها . إن منفعة الأداة تقوم هي ذاتها على كيفية يسميها هيدغر" إمكانية الاشتغال " . وعلى العكس من الأداة يتميز الأثر الفني بكونه يفرض ذاته بوصفه جديراً في ذاته وبذاته بالانتباه والتأمل الفلسفي والجمالي . وإذا كانت الأداة قابلة للاختزال في العالم الذي تنتمي إليه فإن الانتماء إلى عالم يُحَدَدُ فيه الشيء بواسطة وظيفة معينة وبالتالي بواسطة معنى ما لا يمكن أن يمثل العنصر التكويني لبعض نماذج الأشياء التي يمكن أن يطلق عليها اسم آثار فنية . فنتيجة للخصوصية التي تجعل منه انكشافا لما هو موجود في حقيقته فإن الأثر الفني ينفرد ، خلافاً للأداة والشيء ، بالامتياز الذي يجعل منه إمكانيةً لإظهار ما يجعل من الشيء شيئاً ، ومن هنا فإنه يعيد إحياء الشيء بتعبيره عن ما هو وجودي وجوهري فيه ، كما يجعل من الأداة أداة من حيث أن الأداة ليست مجرد وسيلة لا دلالة وجودية لها بل تحيل إلى ضرورات بعضها متعلق بماهيتها في نظام الموجودات وبعضها يعكس أهميتها ووظيفتها كأداة أصبحت مُتَنَاسِية ومنفصلة عن أصلها المادي . ومثلما لا ينبغي الخلط بين الأثر الفني والشيء أو الأداة أكد هيدغر على ضرورة التحفظ من الخلط بين إبداع الأثر والصناعة أو بمعنى آخر عدم الخلط بين الإبداع بما هو حدوث للحقيقة وصناعة الحرفي التي تفرض صوراً

(١) جان ماري شيفر ، الفن في العصر الحديث ، مرجع سبق ذكره . ص ، ٣٥٦ .

على مادة. فإذا كان الحرفي الصانع يسيطر على صناعته فإن الفنان يكون أداة لحقيقة تتمظهر إذ أن الآثارالفنية وحدها تسمح للحقيقة بأن تستقر كما تسمح برؤية تلك الحقيقة التي يخفيها العالم المألوف للأدوات . واستنادا إلى هذه الخصوصية التي يضفيها هيدغر على الأثر الفني وأعمال الفنان << يتبدى السعي إلى فهم حقيقة الأثر سعيا لا طائل منه وتظهر إحالته إلى الشيء وإلى المنتوج ...غير قادرة على جعلنا نفهم الأثر الفني في خصوصية كيانه وتوجهه الخاص به ذلك أن نظرية المادة والصورة التي هيمنت على التفكير الفلسفي قد تنجح إذا ما طبقناها على الشيء البسيط أو على المنتوج الإستعمالي ولكنها إذا ما طبقت على الأثر الفني فلن تكون إلا بمثابة الإهانة له >>[1]. نستنتج من النص الأخير أن الأثر الفني ليس شيئا أو أداة وبعبارة أخرى فإن « الأثر الفني ليس بالدرجة الأولى أثراً باعتباره معمولا أو مصنوعا ، بل لأنه يُحْدِثُ الوجود في الموجود »[2] ويكشف عن ماهية الموجودات أو حقيقتها. ومن حيث هو كذلك فإنه ما تنجلي فيه ماهية الأداة والشيء . وبما أنه يظهر ماهية الأداة في حقيقتها ، وجود الأداة ، فإن الفن يُعَرَفُ بحسب رأي هيدغر كاعتمال لحقيقة الوجود . إن الأثر الفني لا يفسح المجال للتفكير في وجود الموجود بقدر ما هو إرساء لحقيقة الوجود ذاته . يجد هذا الإرساء دلالته الكاملة في لوحة فان غوغ : « .. في لوحة فان غوغ تحدث الحقيقة ... في الأثر ، الحقيقة هي التي تعتمل وليس شيء ما حقيقي .إن اللوحة التي تظهر أحذية الفلاحة والقصيدة التي تقول النبع الروماني ، لا تُعَرِفَنَا فحسب ... ما هو هذا الموجود الخاص بوصفه كذلك . إنهما يحدثان التفتح بما هو كذلك في صلته مع الوجود في كليته»[3]..إن الأثر الفني الأصيل يحتفظ ويعطي الوجود مقاماً ومأوى لا يجده في مكان آخر. هذا المأوى لا نجد له مثيلا في لوحة فان غوغ حيث تظهر اللوحة حقيقة الأداة ، فيما تحمله من مغزى العالم ، بقدر ما نعثر عليه في تحليل هيدغر لِمَا يذكر أنه عمل غير

---

(١) توفيق الشريف . فلسفة الفن . مرجع سبق ذكره . ص .ص . ٥١ .٥٢ .

(2) Martin Heidegger :Introduction à La Métaphysique . Traduction de L'allemand Par Gilbert Kahn- Editon Gallimard ,1967.p.166 .

(3) Martin Heidegger . Origine de l'œuvre d'art in Chemins . op.cité.P.43.

تصويري لمعبدٍ إغريقي حيث « تحدث الحقيقة بإلحاح ... » كما يقول في كتابه "دروب موصدة" . ففي المعبد الإغريقي تجتمع العمليتين الأصليتين لحقيقة الوجود: الانفتاح والاحتجاب ، كما تكون السماء هي مجال تحقق المنفتح في الوقت الذي تصبح الأرض مسرح المأوى والمسكن المقدس . وكلاهما ضروري إذا ما أريد للوجود أن يتجسد على نحو أصيل . غير أن تزامناً وتواصلاً كهذا لا يخلو من إثارة للجدل . وقد تعامل هيدغر مع هذا الجدل انطلاقا من استحضاره لفكرة الصراع الحيوي المنحدرة من فكر هيرقليطس . ففي الأثر الفني يكون الوجود ـ المخفي والظهور ، غياب الموضوع وحضوره المكثف بفعل تمثل الفنان ، في صراع أبدي . إن الأثر الفني يُظْهِرُ كيف أن الحقيقة تنبثق من خلال الصراع الأصلي بين الانكشاف والاحتجاب ، إنه إرساء وتأسيس ـ (لحقيقة المعبد الإغريقي على سبيل المثال) ـ يصدر من إبداع الفنان . وبقدر ما يكون هذا الفنان أداة لحقيقة تتجلى فإنه لا يشرح الأثر ، الذي تنتمي مبادرته إلى الحقيقة ، كما يعبر الروح عن ذاته من خلال الآثار الحسية عند هيغل . فبدل أن ينتج تعسفيا الأثر فإن الفنان يجد نفسه به ومعه في انفتاحه التاريخي . إن المصدر الحي والمعنى الحقيقي للفن إنما يتمثلان في الحفظ المبدع للحقيقة . وليس الفن ، كما هو الحال في الرؤية الأفلاطونية أو الديكارتية محاكاة للواقع بل هو أكثر واقعية وأكثر قابلية على إظهار حقيقة الوجود والموجودات في كليتها . وتبعا لذلك لا تقدم لوحة فان غوغ أوالمعبد الإغريقي شيئا مشابها لزيف الحياة اليومية للعالم بل تظهران فرادة عَالَم ، إنهما انكشافاً لحدث مؤسس لا يقدم العالم فحسب وإنما يؤسسه أيضا ، حاملاً الإنسان إلى مكان هذا التأسيس ذاته . إن العالم المنفتح بواسطة المعبد هو وحدة لعالم تاريخي يجد فيه قانونه، ويعطي لشعب مصيره . غير أن المعبد ينبسط أيضا على الحجرة وعلى الأرض التي ينبغي استخراجها في مجانيتها كشاهد على الفصول وتعاقب الزمان وعناصر الأشياء والطبيعة . هذا الكل الذي لا يصبح مرئيا إلا من خلال المعبد يسمية هيدغر الأرض باعتبارها ما ينبسط عليه العالم وما يتأسس كحدث أساسي يسمح لكل موجود بالإنعطاء في معناه . بهذا المعنى يكون الأثر تأسيسا لأرض ولعالم يكونان في

صراع ينكشف من خلاله الأثر وحقيقته . فكيف يتقدم الأثر كإرساء للحقيقة إذا كانت فاعليته تكمن في الصراع ؟. مادامت العلاقة بين العالم والأرض هي علاقة لا يمكن تصورها دون اعتبار لهما الاثنان فإن الأثر الفني يتم تصوره أيضا كمؤسسة لصراع بين الأرض والعالم ، ذلك الصراع الذي يعكس الماهية الخلافية للحقيقة . وينتج عن ذلك أن ما يتم اكتشافه في هذا الصراع هو مجيء الحقيقة بما هي آلثيا وإن كانت الحقيقة التي يتم التفكير فيها هكذا ، طبقا لأصلها الأساسي ، هي أيضا لا حقيقة . وبالتالي بما أن الحقيقة في ذاتها موضوع خلاف فإنها ، في ماهيتها ، لا ـ حقيقة. وهذا لا يدل على أنها خطأ أو أنها تتضمن ، بالمعنى الديالتيكي ، نقيضها ، بل يدل ذلك فحسب على أن ما يظهر هو أيضا ما يتخفى. عندها يصبح بالإمكان إدراك الماهية النزاعية للعلاقة العالم / الأرض التي يقيمها الفن ، عِلْماً أن هذا الخلاف أو الصراع ليس مفارقة وإنما هو مجيء الحقيقة، بحيث تكون ماهية الحقيقة هي ذاتها مصدر هذا الصراع . ويذكر هيدغر في محاولته تحديد طبيعة انكشاف الحقيقة نتيجة لذلك الصراع المُؤَسِسْ بين الأرض والعالم أن « .. الأرض لا تنبثق عبر العالم ـ { وأن } ـ العالم لا يتأسس على الأرض إلا حيثما تحدث الحقيقة كصراع أصلي بين المضاءة والاحتياط ـ { ومن ثم نجده يتساءل " كيف تحدث الحقيقة " مجيباً أنها } ـ تحدث عبر أنماط أساسية نادرة.(*) إن وجود الأثر هو أحد الأنماط التي تظهر فيها الحقيقة. فبإقامته عالما وإحضاره للأرض يكون الأثر فاعلية الصراع الذي يكتسحه تفتح الموجود في كليته أي الحقيقة »(1). وتأخذ الحقيقة هنا معنى حدث انكشاف : مضاءة .غير أن مضاءة انكشاف الموجود ليست مشهداً منفتحا

(*) يعدد هيدغر خمسة أساليب أساسية يمكن للحقيقة أن تحدث بموجبها : الأثر الفني ،عمل السياسي الذي يؤسس صورة جديدة للأمة (إنشاء الدولة) ، عمل العبقري الديني الذي يقرب البشر من الموجود الأول ، عمل البطل الذي يقوم بتضحية عظيمة . أخيراً عمل الفيلسوف الذي يختزل مسيرة الفكر ليتساءل حول الوجود الذي انبثق عنه هذا الفكر : « طريقة أخرى في النهاية لحدوث الحقيقة ، إنها تساؤل الفكر الذي ، بوصفه فكر الوجود ، يسمي هذا الأخير في كرامته كسؤال » . أنظر حول ذلك:

Martin Heidegger :Origine de L'œuvre d'art .in Chemins, op .cité .p.p.43-48.

(1) Martin Heidegger :Origine de L'œuvre d'art, in .Chemins, p.43.

على نمط واحد لأن الانكشاف ليس إلا في علاقته الخاصة بالاحتجاب وهذا طبقا لفرضية وقائعية الوجود . ولهذا يمكن أن يكون الانكشاف احتجابا أو امتناعا بل ربما مظهراً بسيطاً أو إخفاءً طالما أنه من ماهية الحقيقة كانكشاف أن تتمنع عن الظهور عبر أنماط التخفي المضاعف . بمعنى أن التعارض الأصلي بين المضاءة والتخفي متجذر في الماهية ذاتها للحقيقة بما هي صراع أصلي ، خاصة عندما نجعل من العالم تناسبا مع المضاءة ومن التخفي مُلاَئِماً للأرض التي لا تظهر كتخفي إلا من خلال العالم . ويستدل من ذلك أن العالم والأرض يحتاجان إلى بعضهما ، وبدون هذا الانتماء المتبادل يَنْعَدِمُ كل صراع بينهما. عبر هذا المنظور نفهم كيف يمكن للأثر، باعتباره صراعا بين الأرض والعالم ، أن يكون إرساءً للحقيقة . ولا يتعلق الأمرهنا بمضمون" معرفيٍّ للأثر " لأن ما يعتمل فيه هو الحقيقة التي تعتمل لتعيد إلى الوجود نظامه وظهوره الأساسي . عندها يصبح الموجود حقيقيا في الأثر مثلما يصبح « نور الظهور المنتظم في الأثر هو الجمال ـ { باعتباره } ـ نمط إقامة للحقيقة كتفتح >>[1]. ويواصل هيدغر مقاربته الرومانسية لعلاقة الفن بالحقيقة عبر تأكيده المتزايد على الفهم اللاميتافيزيقي للحقيقة المتجلية في الأثر الفني ، لأن الحقيقة التي يعمل الأثر على إجلائها لا تأخذ صورة المعنى الميتافيزيقي لتوافق التمثل والشيء بل تأخذ صورة المعنى قبل ـ ميتافيزيقي للانكشاف. هذا الانكشاف يجعل من الأثر الفني انفتاحاً لعالم ينتزعه من الأرض التي يؤسس عليها الإنسان التاريخاني إقامته في العالم .ويمثل الأثر الفني في هذه الحالة صراعاً لأرض باقية في احتياطها مع عالم متفتح بحيث يسمح ذلك الصراع للفن بأن ينتزع عالما من الأرض ، هو عالمه . غير أن صراع العالم مع الأرض ينبغي أن يفهم أيضا انطلاقا من الماهية اللامفكر فيها للحقيقة كآلثيا . فبقدر ما تتأسس الحقيقة في الأثر فإنها « لا تُظْهِرُ وجودها إلا في شكل صراع بين المضاءة والاحتياط ، في تعارض العالم والأرض . تريد الحقيقة أن تشَّيدْ في الأثر بوصفها صراعا بين العالم والأرض »[2]. وبصفة عامة فإن الأرض تتجلى في الأثر الفني بوصفها ما ينسحب باستمرار في وبواسطة الأثر علما أنها لا

(1) ibid.,p.43.

(2) ibid , p.43.

توجد قبل الأثر لأنها تصبح ، في الأثر ومن أجله ، الأساس الذي عليه ترتكز ، هذا الأساس الذي يظل هُوَةً بموجب انغلاقه الأساسي .إن عملية استحضار الأرض وإقامة عَالَم هما السمتان الأساسيتان في الوجد ـ أثر للأثر . وعلى الرغم من صراعهما الأبدي فإن العالم والأرض لا ينفصلان عن بعضهما البعض بل يتجهان نحو بعضهما ليقيما في مجاورة أساسية . وبما أن العالم يرتكز على الأرض والأرض تنبثق في العالم فإن علاقتهما ليست تقابلاً بسيطا لأحدهما أو للأخر و إنما هي صراع أحدهما ضد الآخر بحيث يتحقق عبر فاعلية الصراع ذاتها ظهور الموجود في كليته أي الحقيقة . ومثلما أن الحقيقة تفترض انسحاب لا ـ حقيقة أساسية فإن الأثر الفني يتطلب احتياط الأرض الذي انطلاقا منه يتفتح عالما . إن الأثر الفني ، بما هو لعب لهذا الانفتاح ، يمثل فاعلية الصراع بين العالم والأرض ، مُظْهِراً الحقيقة المؤسسة لعالم شعب تاريخاني .

ونلاحظ هنا كيف أن استبدال الثنائي مادة / صورة بالثنائي الأرض / العالم جعل من جمالية هيدغر في قطيعة مع التقليد المثالي للجمالية التي تتصور الأثر كأمثلة لمادة وتمثيل حسيٍّ لفكرة ، وفي نفس الوقت نجد أنه يوظف هذا الثنائي البديل في سبيل إرساء جديد لحقيقة لا ـ حقبية بعيدة عن أيِّ تحديد ميتافيزيقي . إن الحقيقة المتكشفة عبر صراع العالم والأرض في الأثر لا تنتمي إلى حقبة نسيان الوجود أو الميتافيزيقا بل هي انفتاح الوجود وصراعاً أصليا بين التحفظ والانفراج. وبالتالي فعندما نقول بأن الأثر الفني يحدث الحقيقة فإن ذلك لا يعني أنه يمثل بوفاءٍ موجود ما بل يعني أن الموجود في كليته قد حُمِلَ بفضله إلى الظهور بحيث يستقر في الأثر ، ذلك أن الموجود في كليته و العالم والأرض في لعبهما المتبادل يتوصلون في الأثر إلى الظهور . وسواء تعلق الأمر بلوحة الفنان غوغ حيث يعرفنا الأثر الفني ما هو في الحقيقة زوج أحذية أو بالمعبد الإغريقي ، حيث تعتمل الحقيقة في الأثر ، فإن ما يتجلى هو الحقيقة ذاتها وهي تتمظهر .

ويوسع هيدغر دائرة مقاربته الرومانسية لمفهومي الفن والحقيقة من خلال تأويله لمسألة اللغة ، وإقراره بإمكانية إقامة حوار جديٍّ بين الفكر والشعر . وقد أكد على ضوء تلك الإمكانية أن كل فن ، بما هو ترك لحدوث قدوم حقيقة الموجود بوصفه

كذلك ، هو في ماهيته شعر وأن الحقيقة ، باعتبارها مضاءة وانسحاب للوجود ، تحدث كلما كانت مُشَعْرَنَةْ Poématisée . ويدل ذلك على أن القول الشعري يعد من ضمن الأساليب الأساسية لانكشاف الحقيقة وحدوثها. فعن طريق اللغة عموماً وبواسطة الشعر خصوصاً تتحدد القصيدة بما هي« إرساء للحقيقة »[1].

إن اهتمام هيدغر المتزايد بالقول الشعري قد حوَّل الأثر الفني من مجرد وثيقة قبل ـ أنطولوجية كما هي الحال على مستوى " الوجود و الزمان " ، إلى موضوع يستحق أن يوضع في مركز مسألة الوجود ليتم الاعتراف به كمجال أساسي لانكشاف حقيقة الوجود. ثم إن الشعر لا ينفذ إلى كل الفنون ، وفي كل فعل بل ينكشف بواسطته كذلك : « .. الوجود الأساسي في الجمال »[2].

ويحيل هيدغر عبر محاولته فتح حوار فلسفي مع الشعر إلى اللغة مبيِّنا كيف أن مفهوم الشعر عموماً يمكن أن يضخم إلى أن يتجاوز الشعر بالمعنى الحصري و المجال الكامل للفن . ولذلك نجده يؤكد في مؤلفه" دروب موصدة " أن « ماهية الفن هي القصيدة » وأن ماهية هذه الأخيرة إنما تكمن في إرساء الحقيقة. و يترتب على هذا التأكيد الهيدغيري أن القصيد ليس فحسب " نموذجا بامتياز للفن عموما " بل يصبح الشعر كذلك << القصيد بالمعنى الأولي والأصلي من جهة ما هو صنع للحقيقة في الأثر >>[1]. ولئن كان الفكر الجمالي الهيدغيري يكشف ، من خلال هذا الإعلاء من قيمة الفن عموما والشعر خصوصا ، عن مصالحة كاملة بين الفن والحقيقة ، لأن الشعر ذاته ما هو من وجهة نظره إلا << قول للحقيقة >> أو << كلام باسم الحقيقة >>[2] كما يقول فيليب لاكولابارت Philippe Lacoue-Labarte فإن التعبير عن هذا الإعلاء الخاص بالشعر دون غيره من الفنون الأخرى يقتضي إعادة القيمة للخاصية المباشرة لعلاقته مع اللغة . فبموجب هذه الخاصية يتحول الشعر إلى " فن اللغة " بما هي تأسيس لكل الأساليب الممكنة لإحداث الحقيقة .

---

(1) ibid.,p.49.

(2) ibid.,p.59.

(١) توفيق الشريف . فلسفة الفن . مرجع سبق ذكره .ص .ص.٥٦ .٥٧ .

(2) Philippe Lacoue - Labarte , Heidegger, la politique du poème .op .cité.p.137.

ومن حيث كونها ماهية كل تلك الأساليب فإنها لا تقتصر على كونها وسيلة للفهم والتعبير بل تتحدد بوصفها نشاطا مستقلا في ذاته وفعالية يمكن بواسطتها استخراج « .. الأشياء من نسيان الميتافيزيقا وفتحها على الحوار ... ليتم تأسيس معناها مجدداً حتى تصبح بواسطة اللغة ملتقى للعلاقات ودعامات لتجربة غير مُعَالجَة »[٣].

إن اللغة هي " مسكن الوجود " و المكان الذي يتجلى فيه الوجود لمن يرتمي إليه بل إنها علاقة كل العلاقات وليست فحسب وسيلة للتواصل. وبوصفها كذلك فإن ماهيتها لا تستنفد في فعل الدلالة ولا في العلامات والأعداد . ولأنها مسكن الوجود فإنه يتعذر إدراكه في حقيقته بدون أن نمر باستمرار بهذا المسكن .

وانطلاقا من هذه الأهمية الأساسية التي يضفيها هيدغر على اللغة يصبح بالإمكان التفكير في الماهية المستقلة لِلُّغة وفي إمكانية إرساء حوار بين الفكر والقول الشعري . فمن ناحية يعتبر هيدغر أن اللغة ليست أداة وأنها ليست شيئا آخر غير ذاتها أو بحسب عبارته هو ذاته فإن : « اللغة هي اللغة »[١]. ومن ناحية أخرى يقر بأن الماهية المشتركة للفكر واللغة تكمن في كون الأول يعبر عن نمط من القول الشعري بينما تعتبر اللغة ذاتها شعراً بالمعنى العميق كما يقول بيدا آلمان Beda Allemann في دراسته حول هولدرلين وهيدغر . ويعطي هيدغر للفكر هنا دلالتين أساسيتين : إنه فكر الوجود بما هو النظام الأصلي للقول الشعري وهو في نفس الوقت المجال الذي تتحدث فيه اللغة وتأتي إلى ماهيتها. إن الفكر ليس فحسب إملاء حقيقة الوجود بل هو الشعر الأولي الذي يسبق كل شعر ، شعرية الفن المعتمل في مجال اللغة . إن كل قول شعري ، بهذا المعنى الواسع وفي المعنى الحصري لِلشِعْري ، هو في عمقه فكر . أي أن اللغة يمكن أن تتحد كشعر إلا أنها لا تدرك في ماهيتها إلا في الفكر .إنها علاقة جدلية مؤسسة على ضرب من الانتماء المشترك . ويضيف هيدغر أن اللغة تسمح ، من حيث هي مسكن الوجود والمجال الذي يجد

---

(3) Martin Heidegger :Introduction à La Métaphysique, op.cité.p.47.

(1) Remo Bodei :La Philosophie au XXe Siècle , Edition Flammarion ,Paris ,1999.p.168.

الإنسان فيه مأوى ، للمفكرين والشعراء بأن يدخلوا في علاقة انتماء مشترك . وعلى افتراض وُجُودِ أَسَاسٍ للحقيقة في الإثبات القائل أن اللغة هي مسكن الوجود فإن القول التاريخي للغة هو في كل لحظة مُنَظَمْ ومحكم بفعل امتناع الوجود . تقود تحليلات هيدغر الأخيرة إلى استنتاج أساسي مفاده : أن اللغة هي التي تتكلم وليس الإنسان . فالإنسان لا يتكلم إلا عندما يَرُدُ على اللغة طبقا لما هو مُمْتَنِعْ. وهذا الرد يعتبر بشكل خاص « الطريقة التي يحصل بواسطتها الإنسان على مكانته في مضاءة الوجود »[1] كما يقول هيدغر. ويدل ذلك على أن التوافق الذي يستمع فيه الإنسان لنداء اللغة هو القول الذي يتكلم في عنصر الشعر ذاته . وتتضح من خلال مقاربة فيلسوف "الوجود والزمان" لمسألة اللغة معالم فلسفة جمالية هيدغيرية تكتسب فيها العلاقة بين اللغة والقول الشعري قيمة أساسية. فالمفكر والشاعر ليسا فحسب حراس المأوى الذي توفره اللغة ، بصفتها مسكن الوجود ، للإنسان ، وإنما الفكر ذاته يصبح قولاً شعرياً أصلياً لسر الوجود . بل إنهما ، أي الفكر والشعر ، « القول الأولي ، الأساسي وبالتالي القول النهائي الذي تتكلمه اللغة عبر الإنسان »[2]. كما أنهما يقولان الشيء ذاته ويتخذان من حقيقة الوجود موضوعهما المشترك . ولكن بقدرما يقيم الفكر والشعر في مجاورة ما هو عين ذاته فلا ينبغي أن تفهم هذه الإقامة بمعنى تطابق بسيط وإنما أيضاً عبر صلتهما بالحوار المعيِّن لطبيعة العلاقة بينهما.

وعلى الرغم من اختلافهما وانفصالهما ، في ماهيتهما ، عن بعضهما فإن الفكر والقول الشعري يحيلان إلى بعضهما . الشاعر يسمي المقدس والمفكر يقول الوجود. وعبر عملية التسمية وفعل القول يُعبَّران عن حقيقة الموضوع ذاته: فمثلما أن الفكر يقول الوجود بوصفه وجوداً فإن الشاعر يقوله بوصفه إلهيا ومقدسا. ومن هنا يصبح القول الشعري والفكر متماثلان طالما أنهما يقولان، في النهاية، حقيقة الوجود ذاته . وبما أن الشعر هو ماهية الفن ، ونظراً لكونه يقول الموضوع

---

(1) Martin Heidegger : Qu'appelle-t-on penser ? ,Traduit de L'allemand Par Aloys Becker et Gérard Granèl, P.U.F.1967.p.155.

(2) Martin Heidegger : Le Principe de Raison .Traduit de L'allemand par André Préau.Edition Gallimard.1962..P. 210.

ذاتـه الذي تقوله الفلسفة ، فإن جمالية هيدغر لم تعمل فحسب ، كما يقول جاك بوفيريس Jacques Bouverèsse ، على تفادي «.... تكرار الإقصاء الأفلاطوني للشعر والفن »[1] بقد رما عملت ، بفضل السمة الشعرية التي اكتسبها تدريجياً قوله ، على تقريب فكره من المثل الأعلى الرومانسي للمفكر – الشاعر . لقد جعلت هذه العلاقة الحميمة التي أقامها فكر هيدغر بين المفكر والشاعر أو بالأحرى بين الفكر والشعر من هذا الأخير أحد الأساليب الأساسية لمشروع إجلاء الحقيقة بما هي حقيقة الوجود . وينبع هذا التحديد لماهية الشعر ووظيفته من رفض اختزال اللغة في مستوى أداة بسيطة للتواصل ، ومن محاولة وضعها في علاقة مباشرة مع الوجود ذاته . ونظرا لامتياز القول الشعري على خطابات العلم والميتافيزيقا جعل منه هيدغر أحد الأنماط الأساسية إن لم نقل النمط الأساسي للكلمة .هذه الكلمة إنما تكون فعلاً مُتَكَلِمَةْ : « Parlante » في مجال اللغة الشعرية . إن القصيدة لا تبلغ عن أية معلومة حول العالم ، كما أنها لا تنقل أيَّ شيء بل تتكلم ببساطة لتتجلى حقيقةً في وجودها . **ويعتقد هيدغر** أن خاصية الكلمة الشعرية تكمن في فعل التسمية الذي **لا يعني ببساطة إعطاء** بل الاستدعاء في الحضور أو جعل الشيء يحضر. فالتسمية ، كما يقول ، هي نداء » ... والنداء يجعل من ينادي أكثر قرباً .... إن النداء يدعو إلى المجيء «[2] .إن التسمية الشعرية تعمل على قدوم ما تدعو في مجاورة لتجعله مرئياً وظاهراً . ولذلك لا يكون الكلام تعبيراً عن معنى أو ماهية بل هو عملية إظهار للشيء في وجوده ذاته . وباعتبارها عملية إجلاء لا تكون الكلمة من فعل الإنسان وحده بل هي قبل كل شيء تعييناً للوجود ذاته . هذا التعيين الأنطولوجي للكلمة يعبر عنه هيدغر في القضية الأساسية عندما يقول : « ماهية الكلمة هي كلمة الماهية »[3].

---

(1) Jacques Bouverèsse . Gilles Deleuze , Gérard Granèl : Le XXe Siècle , Histoire de La Philosophie .Tome VIII . Hachettes Littératures pour cette Edition , 2000 . 218

(2) Alain Boutot : Heidegger . Que Sais – Je ? op- cité . p. 119

(3) ibid;p.120.

و يبدو قلب ماهية الكلمة إلى كلمة الماهية في هذه القضية أكثر من مجرد مفارقة فلسفية بسيطة لأنه يجعلنا ننتقل من تأويل للكلمة كتعبير وبالتالي كظاهرة لسانية إلى تأويل للكلمة كماهية للوجود ذاته . وينتج عن ذلك أننا عندما نفترض أن الوجود يتكلم أو بالأحرى أنه كلمة فإن ذلك لا يعني بداهة أنه ينطق أصوات بل يعني أنه يمثل ، بوصفه وجوداً ، القول الأصيل أي الحركة التي يظهر لصالحها كل شيء فيما هو كائن . إن الوجود كمجيء للحضور أو دخول بحضور ما هو حاضر هو تسمية أصلية ، ولهذا ينتهي هيدغر إلى إقامة تشابه بين الوجود والكلمة في الكلمة ذاتها : Die SAGE ، سواء أكانت قولا مأثورا Le Dite أوأسطورة la légende أو حكاية La Fable أو قول الوجود . يعزز هذا التعيين الأنطولوجي للكلمة بما هي توافق مع صوت الوجود المصالحة بين مبحث الأنطولوجيا ومبحث الجمال في فلسفته كما يسمح بالحديث عن نوع من القدرة على الكشف الأنطولوجي عن الحقيقة لدى الأثر الفني بشكل عام . وبإمكاننا أن نجد مصوِّغاً لتلك القدرة انطلاقا من اهتمامه البالغ بمسألة اللغة والشعر وخاصة شعر هولدرلين مبدع القول الشعري بامتياز . فبما أن الكلمة هي سمة أساسية للوجود في – العالم ، وبما أن اللغة هي مسكن الوجود فإنهما تتحددان كإمكانية تحمل إلى الإنسان القدرة على فهم وتأويل الموجودات التي يوجد بوسطها . وعلى الرغم من أن اللغة بالذات تعد الأخطر من بين كل الخيرات(*) التي تم إعطائها للإنسان ، كما يذهب إلى ذلك هولدرلين ، إلا أنها تساعد الشاعر على تأسيس الوجود متجاوزة بذلك الحديث اليومي المألوف الذي يتكلم في الفراغ و خارج حضور الموجود ، ذلك أن ماهية اللغة الشعرية تختلف كثيرا عن طبيعة الحديث اليومي . فبينما يسمي الحديث اليومي الأشياء بغرض الغايات العملية يتمثل الدور المبدع للغة ، الكلمة الشعرية ، في كونها قولاً للوجود وتسمية في الحضور ذاته للموجود . وبالتالي في الوقت الذي يعتبر الحديث اليومي مجرد ثرثرة غير مؤسسة فقدت الاتصال مع الموجود يؤسس الشعر الوجود ويثبِّت الموجود بواسطة الكلمة . إنه ليس فحسب اللغة الأصلية بل هو تأسيس

(*) Voir, Alphonse De Waelhens: La Philosophie de Martin Heidegger. Publications Universitaires De Louvain.1955.p.277.

للوجود بواسطة الكلمة . إن الشعر الأصيل لا يحاكي ، كما كان يريد ذلك أفلاطون، ثم إنه لا ينقل أو يرمز ، كما تفترض ذلك النظرية الأدبية ما بعد – أرسطية . إنه يسمى وعندما يسمي يحقق ما هو فعلي ودائم . فعندما يسمي هولدرلين الرَّاين فهو لا يحاكيه أو يتمثله : إنه يتكلمه في تسمية تعطيه بالضبط تلك الحقيقة وذلك الحضور المحايثان له . يمكن القول كذلك أنه ليس لغة لها مظهر خَفِيٌّ و زخرفي ، أو مجرد وسيلة للتسلية بل هو ماهية اللغة ذاتها حيث يتحقق وجود اللغة ويجد الإنسان ذاته في علاقة مباشرة مع الوجود . ويتماشى اهتمام هيدغر بالشعر واللغة مع رغبته في الاستماع لقول الشعراء والمفكرين الإغريق الأوائل ومع اندفاعه نحو تأمل للكلمات الأولى الناطقة باسم الوجود(Logos, Physis, Aletheia) ، ونحو حوار مع الشعر ، بحيث تتحدد مهمة الفكر ، بوصفه في هذه المرحلة من تأمله الفلسفي فكر العهد Pensée de L'Ereignis La ، في استذكار الكلمات الأصل (أنكسيمندريس ، برمانيدس ، هيراقليطس) ، وفي تَمَلُّكْ مُفَكِرْ للقول الشعري (هولدرلين ، ريلكه Rilke) . ويؤكد هيدغر أن استذكار تلك الكلمات وذلك القول الشعري يتيح إمكانية الحديث عن انتماء متبادل بين الفكر والشعر ، وعن فرصة جديدة لانكشاف الحقيقة بما هي آلثيا. هذا الفهم المتميِّز للحقيقة يجد مايبرره في التعارض الذي أقامه هيدغر بين الفن الإغريقي القديم والفن الحديث المنحط : نتاج أزمة الحضارة الغربية وفكرها الميتافيزيقي. إن الإغريق لم يمتلكوا كلمة للدلالة على اللغة بل فهموا هذه الظاهرة انطلاقا من اللوغوس . ولذلك فإن الحقيقة ، بمعنى الآلثيا ، لا تختلف بالنسبة لهم عن جهد اللوغوس في محاولته جعل ما يظهر مدركاً لذاته . وخلافاً لفترة الفن الحديث المنحط كان الفن الإغريقي الماقبل – سقراطي إجلاءً لحقيقة الوجود التي تم إخفائها منذ بداية الميتافيزيقا مع أفلاطون . إن هذه الميتافيزيقا هي في الواقع فيزيقا Physique وتيه وسط الموجودات متناسيةً الوجود والحقيقة التي ليست صواب التمثل أو حسابا وسيطرة على الموجودات كما تصورها العصر التقني بل هي انكشاف (A– Letheia) وانفتاح للوجود عبر اللغة على هذا الموجود الوحيد ، الإنسان الذي بإمكانه فهم الوجود . وتتجلى مع الإغريق ، ومع القول الشعري

الهولدرليني ، لحظتين أساسيتين من لحظات إرساء الحقيقة والقطيعة مع الميتافيزيقا ومع زيف الحياة اليومية . فمع بداية «... مصير الغرب صعدت الفنون في اليونان إلى المستوى الأكثر سُموًّا من الانكشاف الذي كان متاحاً لها... وكان الفن انكشافا وحيداً ومتعدداً . لقد كان منسجما مع القوة وحفظ الحقيقة.»[1].

أما على مستوى فكر هولدرلين فإننا نشهد تجدداً أصيلاً وتغييراً جذرياً في فكر هيدغر ذاته . لأن شعره لا يمثل فحسب مجالاً لتقاطع اللغة والتاريخ والعلاقة مع الآلهة بل يعمل طبقاً لمقصده التاريخاني على تصوير فترة جديدة من تاريخ الوجود . ولعل هذه الخصوصية المُميَّزة لفكر هولدرلين هي التي حملت هيدغر على الاعتقاد بأن هولدرلين ليس مجرد شاعر من بين شعراء آخرين بل هو << شاعر الشاعر>>، شاعرا يكمن << قوله في حقيقته الخاصة >>[2] و يمثل شعره تأسيسا حرا للوجود. و يعني ذلك أن هولدرلين يقول شعريا حقيقة الوجود في الوقت الذي يشعرن ماهية الشاعر والشعر .إنه لا يتكلم الشعر بصفة عرضية وعابرة وإنما يشكل الشعر والشاعر الهم الوحيد لنظمه الشعري . كما أن هولدرلين لا يعتبر شاعرا لعدم افتقاره إلى الاندفاع الإبداعي بل لأنه يثبت ضرورة توجيه الشعر نحو ماهيته الأصلية ، وعلى نحو أدق فلأنه هذا الشاعر الذي يعمل على إعادة تأسيس الوجود – هنا على الشعر محاولاً في نفس الوقت منح الشعر دلالته التاريخانية الأولى . إن شعره ليس بلورة شعرية لحساسية ولا حتى تعبيراً عن حالات روح شعب بل هو احتواء لإشراقات الإله في الكلمة. فعندما يقول الشاعر الكلمة الأساسية يجد الموجود ذاته مسمى في ماهيته ليسمح بالتعرف عليه كموجود . ولهذا اعتقد هيدغر أن الشعر تأسيس للوجود بواسطة الكلمة ، وأن ما يظل يؤسسه الشعراء كما يذهب إلى ذلك هولدرلين ذاته . غير أن ما يظل ليس الموجود الخالص والبسيط بل هو الوجود ذاته .

---

(1) Martin Heidegger : Essais et Conférences. op . cité . p . 46.

(2) Martin Heidegger : Qu'appèle – t – on - Penser ?. op . cité . p . 31.

وقد يكون من المناسب القول هنا أن هيدغر قد توصل ، انطلاقا من صدمة لقائه مع شعر هولدرلين ، إلى تطوير فكره الخاص كتحضير للاستماع له وكطريقة لإتاحة مجال لشعره بحيث يتحاوران في مراعاة تامة لفرديتهما ولقانون هذا الحوار . ولذلك نجده يقول بخصوص طبيعة ذلك الحوار أن فكر الوجود يحرس الكلمة لِيُكمل في حراسة كهذه مصيره .إننا نعرف الكثير ، كما يقول ، من الأشياء عن علاقات الفكر والشعر إلا أننا لا نعرف أَيَّ شيء عن حوار الشاعر والمفكر على الرغم من أنهما يقولان ما هو عين ذاته وإن بأساليب مختلفة : فالمفكر يقول الوجود والشاعر يسمي المقدس . وكلاهما يقول حقيقة الموضوع ذاته . المفكر يقول حقيقة الوجود بوصفه وجود والشاعر يقول حقيقة الوجود باعتباره مقدساً وإلهياً . لا شك أن إعلاء هيدغر من قيمة شعر هولدرلين يكشف هناعن الطابع الرومانسي لفكره بقدر ما يبيِّن إلى أية درجة تمكن فكره الفني من تثوير علاقة الفلسفة بالفن. فعلى خلاف الفصل التقليدي بين الفكر والفن يجد المفهومان في فلسفته أصلهما في مصدر أولي. هذا المصدر المشترك يتمثل في اهتمامها باللغة وصلتهم بها من حيث كونها لغة الوجود . ولما كان الشعر هو قول إظهار الوجود ، وكانت ماهية الشعر (حيث تكتمل ماهية الفن) هي إرساء الحقيقة بوصفها إظهاراً للموجود انطلاقا من الوجود ، فإن ما تصدر عنه الحقيقة والشعر هو الوجود ذاته مفهوماً كانفتاح لعالم وكقانون للحوار القائم بينهما . بل إن هيدغر يضفي بعدا سياسيا وأيديولوجيا على الفن ، وعلى الشعر بكيفية خاصة ، عندما يؤكد أن دازاين الشعوب وارتقائها وانحطاطها ينبثقان من الشعر مثلما ينبثق منه أيضاً العلم الأصلي بمعنى الفلسفة ، ومن الاثنين معا ينبثق كما يقول» تحْيينُ بواسطة الدولة للدازاين باعتباره شعباً«[1] ولئن كان القول الشعري يسمح بإجلاء حقيقة الوجود فإنه يتحدد كذلك كوسيلة لتجاوز واقع إغتربته التقنية والعلم والميتافيزيقا ، هذا من جهة ، وبما هو إمكانية تتيح العودة إلى مجاورة الأصل وإكمال المصير التاريخي لشعب ، هو الشعب الألماني من جهة أخرى. ينضم هيدغر في هذه المرحلة من تاريخ فكره إلى المنعطف السياسي

(1) Christian Du Bois: Heidegger. Que-Sais -Je?Op.Cité.p.46.

للجمالية الذي ظهر في النصف الأول من القرن العشرين مع فلاسفة مثل وولتر بنيامين W.Benjaminوثيودورآدرنو Théodor.Adorno ولوكاتش وهربرت ماركيوز H.Marcuse وغيرهم. وبما أن ما يهمنا في هذا المنعطف هو بعده الهيدغيري ، و تشخيصه لفترة حديثة إنعدم فيها كل ما هو أساسي ، فإننا سنقتصر على عرض مظاهر انحطاطه وكيفية تعامل هيدغر مع هذا الانحطاط من وجهة نظر تاريخ الوجود وتاريخ الفن الذي أصبح في مرحلته الحديثة فنا منحطا يفتقر إلى أية إمكانية لتأسيس الوجود وإرساء الحقيقة . نُذَكِرْ في هذا السياق أن هيدغر يُعَدُ من الفلاسفة الذين رسموا مخططاً تشاؤمياً للحضارة الغربية مجسداً بداية هذا الانحطاط منذ أصل هذه الحضارة ذاتها مع انبثاق العصر الذهبي ليونان القرن الخامس ق.م ، وعلى نحو أدق مع بداية ظهور الميتافيزيقا مع أفلاطون . هذه الحيرة إزاء مرحلة حديثة أصبح انحطاطها أمراً مؤكداً ، بفعل خضوعها الكامل لمنطق العلم والتقنية بما هي اكتمال للميتافيزيقا ، تتطلب بحسب هيدغر نقداً جذريا لمصادر الانحطاط ومراجعة جديدة لوظيفة الفن ومنزلته في هذه الفترة المأساوية من تاريخ المجتمعات الغربية . ثم إن مظاهر الانحطاط التي يعيشها العصر الحديث لا تجد مبرراتها في هيمنة النظرية والعالم المحكوم بقوانين التقنية والتصنيع بقدر ما هي نتيجة حتمية لسيادة الذات والنسيان المتزايد للمسألة الأنطولوجية الأساسية : مسألة الوجود الضائع والمنسي من طرف الإنسان .

ويعتقد هيدغر أن هذا الانحطاط لا يعود إلى اليونان السقراطية والأفلاطونية فحسب بل يرتبط أيضاً بالانبثاق التدريجي للحداثة ليتسارع على طول المراحل الحاسمة الآتية : الكارتيزيانية، فكر الأنوار، النزعة العلمية والنزعة الوضعية بحيث جسدت كل مرحلة فترة جديدة من تاريخ نسيان الوجود واحتجاب حقيقته . ومثلما أن هذا التطور لا يعتبر، في نظر هيدغر ، تقدماً بل سقوطاً بطيئاً لمشروع الحداثة ذاتها فإنه يترافق مع ترقية تدريجية للذات ومع سيادة العقل وانتصار العقلانية عبر هيمنتها الكاملة على الطبيعة . لقد كانت النتيجة لعنة الأزمنة الحديثة وضياع الإنسان المحكوم عليه بحياة غير أصيلة في عالم أصبح غير معقول ، عالم

يخضعه لقوانين العلم والمنطق ولمقتضيات عقل متسلط . إن الذات المُغْتَرَبَة ، كما يقول لوكاتش ، قد أصبحت ، بالنسبة إلى هيدغر ، الوجود هنا (الدازاين) بما هو نسيٌ للكلية ومفصول عن الوجود . ومن هنا ينبع قلق الإنسان المسجون في عالم غير أصيل ليظل مسكونا بالخوف ومنشغلاً بالهم الذي يمثله ضياع الوجود وبالتالي ضياعه هو ذاته . غير أن هذه الوضعية تعبر أيضاً عن حالة مفارقة ، لأن القلق والخوف والهَّم تعتبر أيضاً إثباتات على وجود الإنسان . إنها إثباتات سلبية ومؤلمة إلا أنها تشهد على التطلع المستمر للإنسان إلى الوجود . فهل يمكن الحديث ، في ظل عصر ميتافيزيقا الذاتية، عن إمكانات حقيقية يستعيد الإنسان من خلالها أصالته وعلاقته الأصلية مع الوجود ؟ ربما تتحقق تلك الإمكانات إذا ما ابتدئت من قدرته على الاستمرار في التفلسف أو بالأحرى من إصراره على متابعة تأمله الفلسفي . من بين الإمكانات المتاحة يذكر هيدغر الموت والكلمة الشعرية .فعن طريقها يُستعاد الوجود – هنا أو الدازاين في كليته وفي أصالته، أما الإمكانية أخرى لهذا الوجود – من أجل – الموت: فتتيحها الكلمة الشعرية " للسكن شعريا على هذه الأرض" وكثيراً ما يذكر هيدغر هذه الجملة للشاعر هولدرلين ، مبدع الكلمة الشعرية بامتياز. إذ بحسبه يمتلك هولدرلين سلطة تسمية الآلهة وكل الأشياء في ماهيتها ولهذا فإن شعره يعتبر بمثابة تأسيس للوجود بواسطة الكلمة بل إن قوله الشعري يمتلك فضيلة الهروب من الواقع ومن هذا الوجود المتخفي والمشوه بفعل التقنية ونظراً لخصوصيته تلك فإن الحقيقة وبالتالي الوجود يكونان في متناول قوله الشعري إن الشاعر وحده ، وعلى نحو خاص هولدرلين ، يسمح بالعودة إلى الأصل وباستعادة الأصل الإغريقي حيث كان الفكر في علاقة حميمة مع الوجود ومع الحياة . غير أن هذه العودة ليست بهدف البقاء حيث كان الأصل أو حيث لم تتحدد بعد معالم الفكر الميتافيزيقي وقصة نسيان الوجود ، بل تهدف إلى تأسيس للثقافة ضمن رؤية متكاملة لتجاوز الميتافيزيقا وحقائقها الحقبية . وعلى هذا الأساس اعتقد هيدغر أن مفكري الإغريق الأوائل قد فكروا، وعلى نحو أعمق من الفلاسفة الذين أتوا بعدهم ، باتجاه ماهية الوجود كما استبقوا كل التاريخ اللاحق بإصغائهم إلى ما اقتضى دائماً أن يتم التفكير فيه بعد أن تركه التقليد الفلسفي في النسيان . إن العودة

إلى الأصل تعني ، بالنسبة له ، إحداث المصير الذي لم يحدث بعد للفكر الغربي الغارق في متاهات الميتافيزيقا محتجباً بالتالي ما تجلى في ابتدائه الأول. ويلاحظ هيدغر أن فلاسفة ما قبل سقراط قد تفادوا تلك المتاهات ، ولم يبحثوا عن وجود الموجود في مبدأ أو ماهية متعاليين بل في الموجود ذاته أو على نحو خاص في الفيزيس (Physis)، الذي تصدر عنه وتعود إليه كل الأشياء ، ولعل هذا ما جعل من فكرهم تعبيرا عن تجربة لا ميتافيزيقية للوجود كطبيعة أو ما يمكن تسميته في فكر الإغريق الأوائل بتفتح الموجود في الحضور . ومن جهة أخرى فإن العودة إلى الأصل لا تعني إعادة بناء ألمانيا بكل أبعادها التاريخية والثقافية بقد رما تعني إطلالة على أفق يمكن للدازاين من خلاله أن يحدس الحقيقة الأنطولوجية الأصيلة أو ما تم انتزاعه من الاحتجاب الأول.

إن عودة هيدغر إلى الأصل وحواره مع فلاسفة ما قبل نشأة الميتافيزيقا لا يمكن فصلها عن محاولة إحضار قدوم فكر أكثر أصالة للوجود ذاته ، إلا أنها أيضاً محاولة قريبة جداً من اهتمام العديد من الفلاسفة الرومانسيين الألمان . لذلك يدعونا مارك جيمنيز Marc jimenez في كتابه ?Qu' est- ce que L'esthétique إلى ضرورة تذكر: «.... المناخ الثقافي للرومانسيين الألمان الأوائل – [وتلك] – الرغبة المشتركة لدى نوفاليس و غوته وشيلينغ في اقتباس مصادر إلهامهم من اليونان القديمة »[1]. إن ما يهم ، في هذا السفر الزماني الذي يقود إلى قلب اليونان وأساطيرها وآلهتها وفنونها ، والذي يقرب من الأصل ، هو العودة وليس الذهاب فحسب إذ من خلال تلك العودة يتسنى التحضير لإعادة تأسيس الأدب والثقافة الألمانيين وإقامة القواعد الجديدة للفن السياسي الألماني . من هنا يبدو هولدرلين في نظر هيدغر بشيرا للروح الجرمانية لأنه يحتفل بالعودة إلى أرض الأجداد ، الأرض الألمانية ، بعد هذا السفر إلى تخوم الوجود، وكأن الأمر لا يتعلق بالغرب عموماً وإنما بالوطن الألماني الوحيد في بحثه عن مصيره التاريخي . وهكذا فإن شاعراً مثل هولدرين ، يؤسس المسكن

(1) Marc Jimenez , Qu'est - ce Que l'Esthétique ? . op . cité. p 351.

الأصلي ، ولكن هذا المسكن يحضر المكان للتاريخ حيث ينبغي على الأمة الألمانية أن تتعلم كيف تكون عند ذاتها حتى يتسنى لها الإقامة في لحظة توازن للمصير . و قد ذهب هيدغر إلى أن الفن عموما وشعر هولدرلين خصوصا يمكن أن يسمح للشعب الألماني بأن يكمل مصيره التاريخي.غير أن هذا الفن مطالب بأن يكون على مقربة من الأصل وأن يعود إلى الفترة التي تسبق « الحداثة » الأفلاطونية ، أي إلى فترة ما قبل السقراطيين قبل أن يثار ظهور الميتافيزيقا أو سقوطها. هذه الجمالية المستقبلية ، التي تحلم بفن كلاسيكي جديد وقبل سقراطي ، لا تمنح أية مكانة للفن الحديث المولود مع الفلسفة ، وأفسدته التقنية وفقد خصوصيته الألمانية . فقد فقدت الآثار الفنية الحديثة والإنتاجان الطلائعية صلتها المتميزة مع الشعبي والقومي ما أن غادرت الأرض الألمانية ووقعت عقداً مشؤوماً مع العلم والتقنية الكونيين والمتحكمين ، اليوم ، في الشروط اللا ملائمة لإقامة الإنسان على الأرض .

و يتزامن إعلان هيدغر عن انحطاط الفن الحديث مع حملته النقدية المضادة للعلم والتقنية باعتبارهما مظاهر حية للخطاب الميتافيزيقي الحديث . ففي الفصل الخاص بفترة « تصورات العالم » من كتابه " دروب موصدة " يقدم هيدغر العلم بوصفه استفزازا واستجواباً للموجود ، و « كظاهرة أساسية »[1] مميِّزة للعصور الحديثة(*). غير أنه مع ذلك لا ينظر إليه باعتباره مجرد ابتكار حديث وإنما يعتقد أنه قد دخل طوراً جديداً من تاريخه ابتداءً من القرن السابع عشر . و يعتبر هيدغر أن العلم يعد في كلتا الفترتين احتجابا لحقيقته الخاصة ولحقيقة الوجود ، من جهة ،

---

(1) Voir , L'époque des conceptions du monde , in Chemins ....op. cité. p.69.

(*) يقصد هيدغر بالعصور الحديثة : التصور التاريخاني المتميز بتحديد موجودية الموجود كذاتية ، والموافق للفترة الممتدة من ديكارت حتى نتشه . ومن بين الخصوصيات الأساسية للعصور الحديثة يذكر هيدغر : ١ تعيين الحقيقة كيقين. ٢ اعتبار الأنا أفكر(L'Ego Cogito) مبدأ أول تصبح معه الحقيقة اليقين الذاتي للذاتية المشرعة والمؤسسة لموضوعية الموضوع كما هو محدد في مشروعه الرياضي .٣ فهم العلم والفعل كتحرير ذاتي للإنسان بحيث يُتَصَوَرْ الإنسان كذات حرة ومبدعة ، وبحيث يتصور الأثر الفني كإبداع حر للعبقري . وأخيراً فإنه يعرف العصور الحديثة بوصفها مرحلة النسيان الأقصى للوجود أي بوصفها مرحلة ميتافيزيقا الذاتية التي تتصور الذاتية كأساس لحقيقة الموجودات . وقد جعل هيدغر من عملية تجاوز هذه الميتافيزيقا السبيل الوحيد لإعادة إرساء فكر الوجود وإخراج المخفي والكشف عنه .

وامتداداً لمشروع الميتافيزيقا الغربية الذي بدأ مع أفلاطون من جهة أخرى . إن كل التأويلات التي ترى في عهد العلم الحديث عودة بسيطة إلى العيني المتعاقب مع دقة مناهج بحث الطبيعة لا تصل إلى إدراك فعليَّ لماهية العلم الحديث ولا إلى ماهية العلم القديم اللّذان تعجز ، بالتالي ، عن إدراك ماهية اختلافهما . ومن ثم فإنه من الخطأ التمييز بين العلمين انطلاقا من مستوى التقدم الذي يُعَبِرَان عنه. ولأن المواقف الميتافيزيقية التي يثيرانها ليست قابلة للمقارنة فلا معنى مثلا لقولنا بأن العلم الحديث أكثر يقينية من العلم القديم طالما أن كلاهما يعبر عن نمط معيّن من انكشاف الحقيقة ، علماً أن هذه الحقيقة إنما تتحدد على مستوى العلم الحديث كحقيقة حقبية أي ميتافيزيقية كما يقول جان ماري شيفر .

صحيح أن العلم القديم وعلى نحو أدق العلم الإغريقي لم يكن علماً رياضياً خالصاً إلا أن ذلك لا يعني أنه أقل حقيقية من العلم الحديث . فقد كان هذا العلم طبقاً لعبارة جان بوفريهJean Beaufret »حقيقي بمعنى آخر[1]« وإن لم تَكْمُنْ الحقيقة ، بالنسبة له ، في يقين التمثل أو حتى في ذلك النمط من الانكشاف الذي يسيمه الإغريق الأوائل الآلثيا .

ويميز هيدغر بين العلم الإغريقي الذي هو الفلسفة و العلم الحديث المنبثق عن الفلسفة مدعيا أنه يمثل حقيقتها وتجاوزاً لها في الآن نفسه. إن الصيغة المشهورة » العلم لا يفكر« ليست تحقيراً للعلم بل هي دعوة إلى انفتاحه ليتطور بدل أن يهتم بالتساؤل حول أسس قد يسمح لنفسه بتركها غير مفكر فيها . وبقد رما يعتقد هيدغر أن العلوم تنبثق عن الفلسفة ، التي ينبغي عليها أن تغادرها حتى تتمكن من التقدم ، فإنه ينتقد فرضية استبدال الفلسفة بالعلوم طبقاً لوهم الوضعية التي ليست إلا سقوطاً للميثافيزيقا في صورة نَفْيِّهَا .

و ينتهي هيدغر في محاولته تحديد طبيعة العلم الحديث وتميُّزه عن بقية الأنشطة الإنسانية الأخرى إلى التأكيد على خصوصية هذه الأنشطة وتعذر إدراكها ، في ماهيتها ، وفقاً للأساليب والإجراءات التي تعتمدها العلوم بما هي علوم وضعية مرتكزة في أسسها على ماهية التقنية . ثم إن تحديد ماهية العلم الحديث لا تضعه إلى

(1)Alain Boutot: Heidegger . Que Sais –J e ? op.cité .p.85.

جانب الميتافيزيقا ، وفي خلاف مع القول الشعري والفكر فحسب بل تصفه باعتباره نشاط لا تسمح خصوصيته، أي ارتكازه على « ماهية التقنية » ، بأن يكون مجال كشف أصلي عن ماهية مجالات مثل اللغة أو الشعر أو الفن. ونظراً لأن العلوم كعلوم لا ترقى إلى مستوى التعبير الذي تُظْهِر من خلاله تلك المجلات حقيقة الوجود والموجودات ، فلا بد أن يقال ، كما يرى هيدغر، « أنها لا تفكر»[1]. وبوصفها كذلك فإن ماهيتها ، أي العلوم الوضعية الحديثة ، إنما تكمن في ما يسميه هيدغر المشروع الرياضي للطبيعة الذي ظهر لأول مرة عندما أكد قليلي أن الطبيعة مكتوبة بلغة رياضية .هذا التأكيد ليس موقفاً علمياً بل استفزازا ميتافيزيقيا حقيقياً موجه ضد الطبيعة ذاتها . فبالإضافة إلى تقديمه لمخطط وحيد ينبغي أن تتوافق معه كل الظواهر حتى تصبح جزءاً من الطبيعة ، وضع العلم تطور تلك الظواهر في صيغة رياضية(قوانين ونظريات) تسمح بتوقع حدوثها واحتمالياً بتغيير ظهورها . أما الموضوع العلمي فإنه ليس ما يتجلى ، بمعنى الموجود الكائن في وجوده الذاتي بل هو نتيجة لبناء نظري وفرضية منهجية.(*)

هذا في الواقع ما يضع العلم الحديث خارج المجال القدسي ويحدده بوضعه أسلوباً متقدماً من أساليب نسيان الوجود . ولذلك ينبغي تبني موقف آخر وإظهار طريقة أخرى في التفكير ، ما يسميه هيدغر الفكر التأملي ، لتقريب ما يتخفى عن الفكر العلمي مع أنه أكثر ما يدفع إلى التفكير والتساؤل طالما أنه يتعلق بالإنسان في وجوده ذاته، ولأن الأساس المنسي للعلوم ، والركيزة التي تقوم عليها ، من حيث كونها تتعلق أساساً بالإنسان ، لم يعد ، كما هو الحال لدى هوسرل ، عالم الحياة ، وإنما أساساً حقيقة الوجود ذاتها . إن العلم الحديث ليس «... حدثا تدشينيا للحقيقة

---

(1) Ibid.,p98 .

(*) نلاحظ في سياق هذا النقد الهيدغيري للعلم كيف أنه ينضم بشكل واضح إلى الإرث الرومانسي . لأن الانتقاص من العلم ، بله رفضه باسم أسرار الطبيعة ، هو بلا شك موضوع رومانسي كما يقول جان ماري شيفر . وعندما يتصور هيدغر أن التقنية تستغل الطبيعة وتغتصبها فإن تصوره إنما يرتكز على إدانته للعلم كقوة مشوهة للطبيعة . إن العلم لا يفكر ، ولأنه كذلك فإنه يعجز عن محاورة فكر الوجود .

وإنما دائماً تطوراً واستغلالاً لمنطقة من الحق منفتحة سلفاً «[1]. وبعبارة أخرى فإنه يحيل في ماهيته إلى إدراك معيّن للموجود ولمفهوم الحقيقة إلا أنه إدراك يتم في سياق تأسيس ميتافيزيقي وتاريخي لهما . ويعني ذلك التأسيس أن الحقيقة الخاصة بالبحث العلمي هي اليقين ، وأن اكتمال الميتافيزيقا يعني أن السيادة المطلقة للوجود كحضور دائم يتحقق كسيطرة تقنية على الأرض . وانطلاقا من تصوره لسيادة التقنية كاكتمال للميتافيزيقا أقام فكر هيدغر صلة وثيقة بين التقنية والعلم معتقدا أن هذا الأخير ليس الظاهرة الأساسية للعصور الحديثة بل التقنية التي يشكل العلم ذاته أحد أوجهها المتعددة . إن التقنية لا تأخذ لديه معنى تقنياً ، وذلك من حيث تمييزه بين التقنية وماهيتها ، بل تحيل إلى دلالة ميتافيزيقية وتميِّزُ نمط العلاقة التي يقيمها الإنسان الحديث مع العالم المحيط به . ولكي يقترب هيدغر من الماهية الحقيقية للتقنية الحديثة ، باعتبارها تهدد على نحو متزايد بالإنفلات من سيطرة الإنسان ، أخذ هيدغر طريقاً يمر عبر الإغريق مبتدئ بحثه بمقارنة يرى أنها ضرورية بين المفهوم اليوناني القديم للتقنية ودلالتها الحديثة . وتوصل إلى أن المفهوم الإغريقي للتقنية كانكشاف ينطبق أيضا على التقنية الحديثة من حيث كونها تشكل مظهرا من مظاهر الانكشاف ، غير أن الانكشاف الذي يحكم التقنية الحديثة لا يظهر بمعنى الإنتاج بالمفهوم الإغريقي القديم بل يأخذ معنى الاستفزاز الذي بواسطته يُفْرَضْ على الطبيعة أن تنتج طاقة يمكن استخلاصها وتخزينها. ويميز هيدغر هذه الماهية الاستفزازية للتقنية الحديثة بواسطة مفهوم الاستفسارArraisonnement الذي يهدد الإنسان في علاقته مع ذاته ويحجب عنه » لمعان وقوة الحقيقة « [2]. إن الاستفسار بما هو ماهية للتقنية ، أي بوصفه التقنية منظوراً إليها كمصير للكشف وكفترة للوجود ، لا يضع علاقة الإنسان مع ماهية الحقيقة في خطر بقدر ما يهدده في وجوده معيقاً إمكانية الإصغاء لنداء حقيقة أكثر أساسية . ثم إن التقنية الحديثة لا تعالج الموجود من منظور الإنتاج والانبثاق في حضور النتاج بل تستولي على الطبيعة بهدف

---

(1) Martin Heidegger : Chemins ...op. cité .p.48

(2) Martin Heidegger : Essais et conférences , op.cité . p 37

السيطرة على الموجود واستهلاكه عند الطلب أي أنها لا تهيمن حيث تستخدم الآلة فحسب وإنما تشمل كل قطاعات الموجود . وعلى وجه الخصوص فإن العلم الحديث يضع الطبيعة المادية ، عبر المشروع الرياضي للطبيعة ، في شكل مجموعة معقدة من القوى القابلة للحساب . ومن وجهة النظر هذه ، محكومة بماهية التقنية . وزيادة على ذلك فإن تعامل الإنسان في أفق السلوك الاستفزازي للتقنية لا يقتصر على المواضيع أو مع الأشياء بل يعتبر كل ما هو موجود من منظور نفعيّ وكرأسمال جاهز . هذا التخطيط المنظم ، وهذا التقدم التقني الواسع لا يعني في الواقع أن الإنسان يسيطر بإحكام على التقنية ذاتها ، بل إنه يجد نفسه محكوماً ، في كل مجالات الوجود ، بقوى الأجهزة التقنية والآلات . ويضيف هيدغر أن التقنية الحديثة لا تبحث عن المعنى الأصلي للحياة ولا عن إقامة علاقة شعرية مع الوجود الذي أصبح طي النسيان بل تهدف فحسب إلى تحقيق كمال تعتقد أنها قد وجدته «.... في المحسوبية الكاملة للأشياء» [1]. ويلاحظ هيدغر فكرة أساسية مفادها أن التقنية بوصفها استفسارا وسيطرةعلى كل قطاعات الموجود تمثل فترة من تاريخ الوجود : تلك الفترة التي تناسب اكتمال ميتافيزيقا العصور الحديثة . إنها الميتافيزيقا وقد اكتملت. و لا يدل اكتمالها هنا على التوقف بل استنفاد إمكاناتها للماهية . وينحت هيدغر ، لكي يميز ماهية الوجود في فترة التقنية ، مفهوم « إرادة الإرادة » الذي ليس سوى الشكل النهائي لإرادة القوة عند نتشه . ويريد هيدغر بهذه المضاعفة أن يظهر كيف أن الإدارة التي تحكم التقنية الحديثة لا هدف آخر لها غير ذاتها.إنها تنفي كل غاية في ذاتها ولا تقبل بأية غاية إلا إذا كانت وسيلة لها. إضافة إلى ذلك فإنها تفرض النظام والحساب على كل الأشياء حتى تضمن لذاتها صفة تستمر من خلالها ويتجلى على ضوء ما تقدم كيف أن هيدغر يعالج مسألة التقنية بوضعها منظورياً في إطار تاريخ الوجود . إنه ينظر إلى انتشارها كانتشار لنسيان الوجود ، بل إنه يقيم مماثلة كاملة بين ماهية الميتافيزيقا الحديثة و ماهية التقنية المُمَكْنَنَةْ : «إن التقنية الممكنة تبقى حتى الآن – [كما يقول هيدغر] – الامتداد الأكثر جلاء لماهية التقنية الحديثة

(1) Martin Heidegger : Le Principe de Raison .op. cité .p. 255.

المتماهية بدورها مع ماهية الميتافيزيقا الحديثة »[1]. إن التقنية ليست مجرد فصل بسيط من تاريخ العلوم وإنما تمثل واقعاً تاريخيا عالميا منحدراً من الميتافيزيقا . ولأنها تهدد في نفس الوقت الإنسان وحقيقة الوجود فإنها ليست خطراً من بين الأخطار بل هي الخطر بامتياز . غير أن هذا الخطر ليس سلبياً في ذاته طالما أنه يتضمن أحيانا إمكانية حدوث ما ينقذ . ففي ماهية التقنية تتخفى في انسحاب إمكانية منعطف يأخذ فيه نسيان ماهية الوجود مسارا بحيث تُحْدِثْ ماهية الحقيقة ، أثناء هذا المنعطف ، دخولها في الموجود . إلا أن التقنية الحديثة لا توحي لحد الآن بإمكانية حدوث ذلك الذي تنجز من خلاله حقيقة ماهية الوجود ولوجها في الوجود . وبدل أن تكون توضيحاً وإيواء للمصادر الكبيرة للوجود نجد أن التقنية قد التهمت الأرض وشوهت الأشكال الطبيعية عندما اختزلتها في مدى الاستفادة منها . لقد عمل الإنسان وفكر ضد و ليس مع بذرة الأشياء . إنه لم يعطي مأوى لقوى ومخلوقات العالم الطبيعي بل حرمها من المسكن . ويبرر هيدغر ما يعيشه العالم الحديث من اغتراب وهيمنة من خلال ما يعتقد أنه استبعاد للمفهوم الأصلي للفيزيس في مقابل استخدام واسع لمفهوم التقنية السلبي . يوضح ذلك قائلا أن الطبيعة كانت ذات مرة فيزيس Physis : دلالة قديمة على الواقع الطبيعي ، وتحيل في معناها الإغريقي الأصيل إلى : القدوم إلى الوجود المشرق . وبينما تتميز التقنية الحديثة بسيطرتها المتزايدة على الإنسان والطبيعة تكشف الفيزيس عن العملية ذاتها للإبداع المحدث للأثر الفني كما يقول جورج ستاينر Géorges Steiner في كتابه حول هيدغر . لقد كانت بالمعنى الأفضل للعبارة عملاً وإنتاجا . إن الوردة التي تخرج من البرعم لتزدهر في وجوده الخاص هي في نفس الوقت تحققاً للفيزيس وللـ : Poésis ، للنمو العضوي وللدينامية الشكلية، المبدعة والحافظة التي نعيش تجربتها في الفن . وتحتل التكنيه (La Teckne) في الأصل مكانة مركزية في كلية هذه الدلالات والتصورات . إنها تنبثق بدورها من فهم لأولوية أشكال الطبيعة ومن الحدس الإغريقي القائل أن كل » تكوُّن« وكل بناء لوقائع فنية هو معرفة موجهة. ولذلك فإن التكنيه تعني

(1) Martin Heidegger : Chemins ....op. cité . p . 69.

مثل الفن L'art المجيء بالموجود إلى الوجود الحقيقي وجعل ما هو محايث سلفاً للفيزيس مشرقاً وقابلا للإدراك . إن الكلمة التي تعني لدى هيدغر التقنية الأصلية تحيل إلى الانكشاف أو الاحتفاظ بالشيء مخفياً.وكلتا الدلالتين أساسيتين في تبادلات الإنسان مع حقيقة الوجود . ومع القلب الحاسم للقيم الذي يعزوه هيدغر إلى الانتقاص الأفلاطوني من المواضيع الطبيعية والنتاجات البشرية ، ومع الهيمنة الأرسطية – الديكارتية على المعرفة ، أو على نحو أدق مع هذا الاستخدام للمعرفة لممارسة الهيمنة ، تم الانتقاص من الدلالة الأصلية للتكنيه. أما حيثما يكون الوجود الريفي متناسقاً مع العالم ، فإن تقنية الفلاح لا تشكل استفزازا لطبيعة الأرض . إنها هبة و قبولاً و حفظ وإرساء أبديان وبالتالي فلا غرابة إذن » .. أن يكون الفن والعلم مختلفان كلياً »[1]. وبينما يرتكز العلم الحديث على ماهية التقنية بوصفها استفزازا وخطراً يهدد الإنسان في وجوده ومحيطه فإن الفن الحق ، المعرفة الحقيقية ، التقنية الحقيقية هما دعوة وعملية نداء تفرض على الإنسان «وجوده المدعو إلى «الأصلي . أما مع التقنية الميكانيكية والنزعة العقلانية للقرن السابع عشر فلم تعد التكنولوجيا الغربية دعوة بل استفزازا وإمبريالية . لقد تم الانتقاص من الأشياء ، في صفائها وتعاونها مع الإبداع ، إلى مستوى مواضيع قابلة للتحكم وللتحقق .

إن علاقة الإنسان معها قد أصبحت، لكي نستخدم صيغة مخصصة للسوسيولوجيا، «علاقة معكوسة » ، علاقة صدام . أما الإنسان ذاته فقد تم تفكيكه واستغلاله مثلما يغترب السيِّد الهيغلي من طرف العبد الذي يظل وجوده وجهده ضروريان بالنسبة له . لقد فصل الإنسان الحديث القيم السلبية للتكنيه عن قيمتها الإيجابية مُحوِّلاً الدعوة إلى استفزاز يضيع معه كل مسكن على الأرض . ولما كانت تكنولوجيا الاستغلال وعبادة العلم الوضعي هما ذروة النهاية الطبيعية للميتافيزيقا الغربية منذ أفلاطون كان بالإمكان كذلك اعتبار نيّة هيدغر تجاوز الميتافيزيقا محاولة لإنقاذ الأرض وإرساء أصل جديد غير محكوم بمنطق العلم والميتافيزيقا . المظهران لا يمكن الفصل بينهما . فمع قمة الأزمنة الحديثة ، في فترة

---

(1) Martin Heidegger : Qu'appelle – t – on Penser ?. op . cité . p. 87.

الميكانيكا العدمية ، يمكن للأصل أن ينبثق من جديد . هذا الأصل يأتي على لسان الشعراء ، وعلى نحو خاص من خلال شعر هولدرلين عندما يقول أن ما ينقذ ينمو حيثما يكون الخطر . لقد كسرت التقنية الحديثة الصلات التي توحد التكنية Teckne والـ : Poiesis وحان الوقت ، كما يرى هيدغر ، للالتفات إلى الشعراء وإلى الفنون الجميلة التي يمكن لها ، ضمن فترة التعتيم الأقصى للوجود ، أن ترشد الأموات التائهون على الأرض ، التي أتلفتها التقنية ، إلى مجال حقيقة الوجود . ولا يقوم الفن مباشرة بهذه الوظيفة » المنقذة « إلا إذا كان الإنسان قادراً على الدخول في علاقة أصلية على نحو كامل مع الأثر الفني مما يفترض أن يكون قد تحرر سلفاً وبهذه الصفة أو تلك من قبضة التقنية ذاتها .

غير أن مغادرة التقنية تتطلب بدورها إنجازاً لنقلة أي النقلة ذاتها التي لصالحها يتوصل الفكر إلى الخروج من مجال الميتافيزيقا التي انحدرت منها التقنية . أقام الرومانسيون وحدة الفلسفة والشعر خارج مجال العلوم التجريبية وفي مقابلها أما هيدغر فقد ارتأى أن تحقيق نقلة نوعية خارج مجال التقنية تقتضي لا محالة مراجعة نقدية لتاريخ الإرث الميتافيزيقي والجمالي بحيث تنتهي تلك المراجعة إلى إقامة حوار بين الفكر والقول الشعري بوصفهما تجاوزاً للميتافيزيقا والجمالية وإرساء للعلاقة الضائعة مع الوجود ، ولإمكانية التفكير في مصيره . يُبيِّن هيدغر أن رفضه »للميتافيزيقا قد أدى إلى معاداته للتقنية « [1]، وأن ظهورها قد كان أيضاً السبب في رفضة للجمالية وما صاحب مراحل تطورها من تصورات ميتافيزيقية للفن والجمال. إن رفضه للجمالية وللفهم الجمالي للفن لا يعني ضرورة ترك الكلمة للآثار الفنية ذاتها وتحاشي أي استنباط فلسفي لماهية الفن انطلاقا من أنطولوجيا ضمنية أو صريحة بل يأخذ أيضاً معنى التحرر من أي تجربة للفن لا تكون في خدمته ، مما يعني ضرورة تحرر تلك التجربة من المرجعية الكلاسيكية للمفاهيم الأفلاطونية – الأرسطية[*] التي ظلت متحكمة ، ولفترة طويلة ، في تحديد ماهية الآثار الفنية

(1) Henri Arvon : La Philosophie allemande , OP. cité p. 163.

(*) يعتقد هيدغر أن ظهور الجمالية بدءاً من أفلاطون قد حمل مَعه انحطاطا وانتقاصا ملحوظاً فيما يتعلق بماهية الفن . إن تصور الجمالية الأثر الفني من جهة التأثير الحاصل على الحساسية جعل من المفاهيم التي تقترحها للتفكير في هذا الأثر غير كافية مبدئيا .و ينطبق هذا الأمر خصوصاً على مفهومي المادة

وفهمها القبلي ، وكذلك تحررهامن طريقة مقاربة الآثار الفنية المنبثقة في القرن الثامن عشر ، وهي طريقة لا تحيل إلى علاقة ما مع تلك الآثار بقدر ما تحيل إلى نظرية فلسفية تجد دلالتها الكاملة في ما أصبح يعرف بالجمالية. إن هذه الجمالية لا تتأمل الأثر الفني في وجوده بل بوصفه موضوعاً ، للإدراك الحسي بالمعنى الواسع للكلمة »[1] ، ولم يعد تأمل الأثر من منظورها تجربة سيكولوجية فحسب بل أصبح الخلق الفني ذاته يقاس على التجربة المعيشة ، وعلى الحياة التي ينبغي أن يكون تعبيراً عنها . وعندها أُرْجِعَ الأثر الفني نهائياً إلى الحالات السيكولوجية للإنسان : مشاعره ، ذوقه ، حساسيته . ونظرا لتزامن ظهور الجمالية مع ظهورالميتافيزيقا فإن مقاربتها لماهية الفن قد تبلورت دائما انطلاقا من الميتافيزيقا التي حاول هيدغر تجاوزها بحملها إلى أصلها المنسي. ولذلك فإن نقدها لا يعد رفضاً لمفهومها الميتافيزيقي للفن بقدر ما هو إلغاء للتعارض الذي تقيمه تلك الجمالية ، خاصة في بعدها الأفلاطوني ، بين ماهية الجمال وماهية الفن . بل إنه قد عوض ذلك التعارض بنوع من التوتر بين الجمال الفني والحقيقة الأساسية ، متمسكا في الآن نفسه بفكرة » الفن العظيم« الذي مثلت نهايته ، مع بداية ظهور الجمالية والميتافيزيقا ،ضياعاً للمعنى الأصلي للفن والجمال ولعلاقتهما الأصلية مع الحقيقة. ويستنتج هيدغر من ظاهرة تزامن انبثاق الجمالية والميتافيزيقا مسألتين أساسيتين : الأولى مفادها أن

والصورة الموظفان كشيء (un schema) مفهومي بامتياز لكل نظرية في الفن ولكل جمالية . هذا الثنائي (المادة – الصورة)المُحَدِدُ لماهية الأثر الفني يرتبط أصلياً بالتأويلات التقليدية للشيء و بالتأويلات المؤسسة للتأويل الميتافيزيقي للفن . فطبقاً لهذه التأويلات، التي تعود في معظمها إلى المفهوم الأرسطي للشيء ، يعتبر الشيء تلك المادة التي تتحلى بصورة معينة . هذا التعريف ينطبق على الأشياء الطبيعية وعلى الأشياء القابلة للاستخدام. ومن خلال المادة التي يتشكل منها فإن الأثر الفني يمكن أن يعتبر شيئاً بالنظر إلى التعريف السابق للشيء . صحيح أن الأثر الفني ، بوصفه وحدة لمادة وصورة ، هو شيء يمتلك خصوصية الإحالة إلى شيء آخر غير أن الأثر الفني شيء آخر غير الشيء الذي ليس إلا شيء كما يعتقد هيدغر . إنه شيء نُقِلَ إلى كمالِه ، وبعبارة أخرى فإنه » مجاز « . من هذا المنطلق الرافض لاختزال الأثر الفني في شيئية الشيء يؤكد هيدغر أن ثنائي المادة – الصورة لا ينتمي بشكل أصيل إلى الفن والأثر الفني .و نتيجة لذلك عمل هيدغر على استبدال الثنائي مادة – صورة بالثنائي العالم / الأرض ليجعل من جماليته في قطيعة مع التقليد المثالي للجمالية التي تتصور الأثر كأمثلة لمادة وتمثيل حسيٍّ لفكرة .

(1) Martin Heidegger : Chemins...Op.Cité.p.62.

الإشكاليات الأساسية للجماليات الفلسفية قد تعلقت دائماً بعلاقة الفن مع حقيقة الوجود ، وبطريقة تصور الجمال وفقاً لسموه أو تبعيته تجاه ماهية الفن . وتظهر الثانية أن كل تاريخ الجمالية الغربية ، بما هو تاريخ للميتافيزيقا ، ظل محكوما في عمقه بانحطاط " الفن العظيم" منذ إشراقه الهللينى ، في فترة ما قبل السقراطيين ، وإلى يومنا هذا.

ولتمييز ماهية الجمالية ودورها في الفكر الغربي وعلاقتها بتاريخ الفن عرض هيدغر ستة أحداث أساسية (*) حكمت تاريخ الجمالية الفلسفية وأظهرت دخولها في أفق الميتافيزيقا منذ بدايتهما معا بدءً من الجمالية النظرية الأفلاطونية وحتى فيزيولوجيا الفن النتشويه .

يتعلق الحدث الأول بانبثاق الفن الهللينى العظيم دون أيِّ تأمل فكرويٍّ مناسب لم يكن وجوده يقتضي نظرية للفن ، ولم تكن طبيعة تأمله متماثلة مع المفهوم الميتافيزيقي للفن أي الجمالية . فعلى مستوى هذا الحدث لم يكن لدى الإغريق تجارب معيشة وبالتالي فقد تمتعوا بعلم واضح إلى حد أنهم لم يكونوا في حاجة إلى أية جمالية . إن هذا الفن العظيم لا يستنتج أصله من الإحساس الفني ولم يكن موضوعاً لمتعة جمالية أو » قطاعاً من الإنتاج الثقافي « (1). كما أن الفنان قد كان في هذه الفترة المتميزة بفنها العظيم في علاقة حميمة مع الأثر بحيث أصبح شيئاً لا مُتميِّزاً يتلاشى هو ذاته في الإبداع . وبمعنى آخر فإن الفنان ليس إلا انتقالا إلى ميلاد الأثر . وبما أن الفن العظيم يعد إمكانية لحدوث الوجود في حركته المزدوجة بين الانسحاب والانفتاح ، فلابد من العودة إليه. وتجد ضرورة العودة ما يبررها بحسب هيدغر في كونه لا يحافظ على العلاقة مع الوجود فحسب بل يعمل أيضا على انكشاف حقيقته فهذا الانكشاف كان ممكنا بواسطة اللغة الإغريقية والشعر الإغريقي قبل أن تعلن الميتافيزيقا والجمالية المصاحبة لها عن انحسار الفن العظيم .

(*) أنظر حول ذلك : Martin Heidegger : Nietzsche, Tome I , op , cité .p.78

(1) Martin Heidegger :Nietzsche, Tome I , op. cité .p. 46.

ويتمثل الحدث الأساسي الثاني في ظهور الجمالية الفلسفية مع أفلاطون وأرسطو في الوقت الذي كان فيه الفن العظيم يقترب من نهايته، لأن الجمالية لم تبدأ لدى الإغريق إلا في اللحظة التي أوشك فيها الفن العظيم والفلسفة المصاحبة له على نهايتهما .في هذه المرحلة التأسيسية من تاريخ الجمالية الفلسفية صاحب تعريف الجمالية الابتعاد عن الفن العظيم والخسارة التدريجية لمعنى وماهية التقنية Technique الأصلية . إلا أن هذه الفترة ، فترة أفلاطون وأر سطو ، شهدت مع ذلك بلورة >> المفاهيم الأساسية التي حددت مستقبلاً دائرة كل تساؤل متعلق بالفن «[1].

أما الحدث الأساسي الثالث من تاريخ ميلاد الفن ، أي ميلاد وتطور الجمالية ، فإنه لا يصدر مباشرة عن الفن ذاته ولا عن تأمله بل يتعلق بتغير التاريخ في كليته . إنها بداية العصور الحديثة المتميّزة بدخول الفن في أفق الجمالية . فمع العصر الحديث أصبح الفن ، كما يقول هيدغر ، موضوعاً لما يسمى التجربة المعيشة التي بموجبها تحول « الفن إلى تعبير عن الحياة الإنسانية »[2]. لقد أصبح الإنسان ، والعلم الحر الذي يمتلكه عن ذاته وعن موقعه ضمن الوجود ، أساس الحكم في طريقة تحديد الموجود . وقد تحدد الإنسان وذوقه كمرجعية علياً للحكم على الموجود بحيث أصبح يقين كل وجود وكل حقيقة إنما يتأسس على الوعي الذاتي للأنا الخاص بما هو مقياساً لكل ماله صلة بالموجود . وهذا ما يعني ، على المستوى الجمالي ، أن التأمل حول الفن والجمال قد دخل بطريقة متزايدة ونهائية في العلاقة مع الحالة الشعورية للإنسان . ولا عجب ، كما يرى هيدغر ، أن الجمالية قد عُولجت وأُسست خلال القرون المتأخرة ، بوصفها كذلك. لقد أعلت هذه المرحلة الحديثة من تاريخ الجمالية من ذاتية الجمال ، وأصبحت في ظلها العودة إلى الذاتية بمثابة المخرج الذي يمتص العديد من اختلاف وجهات النظر حول الجمال والفن . وما أن أصبح الجمال تعبيراً عن ردة فعل الذات الفردية وليس تعبيراً كلياً عن كيفية الأشياء حتى أصبح

---

(1) Ibid ,.p .78

(2) Martin Heidegger : Chemins .....op . cité . p. 69

من الممكن الحديث عن النزعة النسبية الجمالية ، ولكن في مقابل اختزال الذاتية إلى الخصوصية التي تهدد دائماً بفتح الطريق أمام الانتصار المعمم للنزعة الشكلية . وقد ترتب على هذا التحول من وجهة نظر تاريخ الجمالية الوصول إلى نقطة لا عودة أي حرمان الجمال من ماهيته الكلاسيكية ومن طابعه الأنطولوجي لتبرير الاختلاف فيما يتعلق بالذوق ، ولتسريع تحديد الوجود انطلاقاً من الذات . كما أدت عملية استبدال الوجود الموضوعي للأشياء بالذات، وذلك بسبب انبثاق الفلسفة الديكارتية ، إلى انكفاء الجمال إلى جانب الذات ، وإلى الاعتراف بأن الذاتية الحديثة أصبحت » تقول الإبداع على طريقتها كنتيجة لتمرين مهارة عبقرية لدى ذات عليا». [1] وبشكل عام فإن بداية العصور الحديثة قد عملت ، فيما يتعلق بتاريخ الجمالية الفلسفية ، على الانتقال بمفاهيم الجمال والفن من مجال أنطولوجيا الوجود والثيولوجيا إلى مجال ميتافيزيقا الذات لتخطو الجمالية بذلك خطوة جديدة في مسار تطور الميتافيزيقا الغربية . ويتأكد عبر هذا الدخول للجمالية في أفق ميتافيزيقا الذات وأكثر من أي وقت آخر انحطاط الجمالية والفن العظيم بكيفية خاصة ، ذلك أن انبثاق الذاتية والاستقلال الذاتي التدريجي للفرد قد كانا ، بوصفهما ظواهر تاريخية ملائمة في الجمالية ، بمثابة »علامات جلية على الانحطاط «[2]، ثم إن اعتبار الفن مجالا خاصا للإنجاز الثقافي ونمط تعبير عن الحياة الإنسانية قد أكملا عملية انحطاط أخرى حاسمة في تاريخ الفن . وقد تجسد هذا الانحطاط في كون آثار الفن العظيم لم تعد تشهد على عظمته ، عبر انعطافه التاريخاني ووجوده ، إلا بقدر ما ينجز مهمة أساسية في التجربة التاريخوية للبشر: خاصة مهمة إجلاء نمط الأثر وما يكون عليه وجود الأشياء في كليته مع الاحتفاظ في الأثر بهذا الإجلاء . كما وجد هذا الانحطاط تعبيره كذلك منذ اللحظة التي أصبح فيها الفن وآثاره غيرضروريان إلا بوصفهما سبيلا وإقامة للإنسان حيث تنفتح حقيقة الموجود في كليتها أي اللامشروط أوالمطلق على ذاته . لقد حادت الفترة الحديثة من تاريخ الفلسفة الجمالية بالفن عن وظيفته الأساسية، المتمثلة في تمثيل المطلق والكشف عن الوجود

---

(1) ibid. . p. 60

(2) Marc Jimenez : Qu'Est - Ce Que L'Esthétique ? , OP. cité .p. 349

وحقيقته، مما جعل من انحطاطه حدثاً أساسياً مُميَّزاً . فبموازاة « بلورة سيادة الجمالية والعلاقة الجمالية مع الفن فإننا نشهد في العصور الحديثة انحطاط الفن العظيم في المعنى المشار إليه – [كما يقول هيدغر] –. هذا الانحطاط لا يكمن في تدني النوعية وانخفاض الأسلوب بل يكمن في أن الفن قد فقد ماهيته والعلاقة المباشرة مع مهمته الأساسية المتمثلة في تمثيل المطلق بمعنى موضعته بصفة معيارية في مجال الإنسان التاريخاني »[1]. يمكن القول عموما أن أبعاد ودلالات الحدث الأساسي الثالث من تاريخ الجمالية الفلسفية تتجلى أساسا في ظهور الذاتية الديكارتية ، وفي التعريف النهائي المتزايد للجمالية كمنطق للحساسية في نفس الوقت الذي نشهد انحطاط الفن العظيم أو بمعنى آخر خسارته لعلاقته المباشرة مع مهمته الأساسية الكامنة في تمثيل المطلق .

وتناسب اللحظة الرابعة جمالية هيغل التي تعبر عن لحظة مفارقة جديدة لأن الإعلاء النظري للجمالية لا يمكن إلا أن يعلن عن موت الفن أي عجزه عن إكمال ماهيته. ولذلك عندما يتساءل هيدغر عن مصير الفن العظيم في اللحظة التاريخانية التي اكتسبت فيها الجمالية أقصى رفعة واتساع وصرامة ، فإنه يؤكد أن اكتمالها يجسد عظمته في كونها تعترف وتعلن عن هذه النهاية للفن العظيم. إن الجمالية الأخيرة والأكثر رفعة في الغرب هي جمالية هيغل التي تقول ، كما يرى هيدغر، أن الفن أصبح فيما يتعلق بمقصده الأسمى واقعاً ماضياً . لقد انقضى الفن مثلما أن « الأيام الجميلة للفن الإغريقي ، وكذلك الأزمنة الذهبية للعصر الوسيط المتأخر ، قد انقضت »[2] .

ويتمثل الحدث الأساسي الخامس في محاولة ريتشارد فاغنر إقامة الأثر الفني الكامل. فعلى إثر ارتداد الفن والانتقاص منه فيما يتعلق بماهيته سعى القرن التاسع عشر مرة أخرى إلى القيام بمحاولة إرساء للأثر الفني الكامل . وهذا الجهد لا ينفصل عن اسم فاغز الذي تجاوز بكثير العديد من الجهود المعاصرة الأخرى بفعل حرصه على حفظ أساسية الأثر الفني في وجوده . غير أن هذا التجاوز قد

---

(1) Martin Heidegger : Nietzsche , Tome I , OP . cité .p. 82

(2) ibid.,p.83

ظل نسبياً ومؤقتاً لأن انتصار الجمالية، كما اعتقد هيغل الذي يتفق هنا مع هيدغر، أي هيمنة الشعور والنشوة التي تجسدها موسيقى فاغنر، « يعني موت الفن العظيم»[1]. إضافة إلى ذلك فإن هذا القرن يتطلع ، كما يعتقد هيدغر، إلى إنتاج الإنسان الجمالي الذي يسعى إلى أن يحقق في ذاته وفي الآخرين اتزان وتناغم الأحاسيس . وبالتالي فإن تأمل وتقييم العالم إنما يتحققان تبعاً للتأثير الذي يمارسه لصالح إنتاج (بحسب النجاعة) الحالة الجمالية. كما أن هذا الإنسان ذاته يعتقد لا محالة أنه أصبح بأمان ومُبرراً في كلية الثقافة . غير أن إحساسه بالأمان في ظل علاقة جديدة مع العالم ليس إلا خطوة أخيرة نحو ما أعلن عنه نتشه فيما بعد: العدمية .

إن ما أعلن هيغل بخصوص الفن ، أي كون الفن قد فقد قوته باعتباره بَنْيَنَةْ وحفظا معياريا للمطلق ، قد تعرف عليه نتشه في القيم العليا: الدين ، الأخلاق ، الفلسفة ، وفي غياب ونقص القسوة والإلزام المبدعان والملائمان لتأسيس الوجود البشري – التاريخاني على الموجود في كليته . يقرر هيغل أن الفن قد سقط في العدمية وذلك من حيث كونه أصبح من قبيل المُنْجَزْ واللاواقعي ، بينما بحث نتشه في الفن عن ردة الفعل المضادة للعدمية الدينية والأخلاقية والفلسفية . ازدهرت الجمالية مع هيغل في ميتافيزيقا للروح ليتحدد الفن كموضوع أساسي للعلم التأملي الأسمى ، أما التأمل النتشوي في هذا المجال فما هو إلا فيزيولوجيا للفن ، فالجمالية كما يقول نتشه ليست شيئا آخر» سوى فيزيولوجيا مطبقة «[2].

ويؤكد هيدغر في إطار هذا الحدث الأساسي السادس المرتبط بجمالية نتشه على ضرورة أخذ هذه المجموعة من الاعتبارات بدون أيّ التباس : فمن جهة يتحدد الفن في مقصده التاريخاني كردة فعل مضادة للعدمية ، ومن جهة أخرى قطيعته مع مجال العلوم الوضعية . عندها يُسْتَنْفَدْ الاستفهام الجمالي في نتائجه الأخيرة كما يتم إرجاع الحالة الانفعالية إلى تهيجات عصبية وحالات جسدية . وبناء على الرؤية الجمالية الأخيرة يتحدد عن قرب موقف نتشه الأساسي من الفن بما هو واقع

(1) Jean La Coste : La Philosophie de L'art .op.cité.94.

(2) Martin Heidegger :Neitzsche. Tome I. Op .cité.p.88.

تاريخاني ، كما تتضح في الآن نفسه نوعية الفكرة التي بموجبها يريد أن يفهم الفن : الجمالية باعتبارها فيزيولوجيا مطبقة . وبصفة عامة فإن الحدث الأساسي الأخير من تاريخ الجمالية الفلسفية ، كما تصورها هيدغر ، قد تمثل في تأكيد نتشه على إرادة القوة كفن ، بمعنى المهمة المنسوبة إلى الفن لتجاوز العدمية. غير أن نتشه لم يذهب إلى أبعد من ذلك لأن تصوره لإرادة القوة كفن ليس تجاوزاً للميتافيزيقا الغربية بل يمثل على العكس من ذلك قمتها الطبيعية والعدمية .

ونستنتج من تأويل هيدغر لهذه الأحداث الستة من تاريخ الفلسفة الجمالية أن المشكل المحايث لكل هذه الأحداث هو علاقة الفن مع حقيقة الوجود ، وتصور الجمال في تبعيته تجاه ماهية الفن . هذه الحقيقة تم احتجابها دائماً مثلما ظل الأساس الأنطولوجي لماهية الفن والجمال غائباً عن أفق السؤال المركزي والموجه للفلسفة : سؤال الوجود . لحل الإشكاليات التي تركتها الفلسفات الجمالية عالقة اختار هيدغر أن يختبرها على أرضية الأنطولوجيا أي بالنظر إلى سؤال الوجود وحقيقته. إن اعتبار الفن تكشفا للحقيقة وحفظا إبداعيا لها في الأثر الفني جعل منه ، في دلالته السامية أي بوصفه شعراً ولغة ، الإمكانية الملائمة لإعادة الارتباط الحميم بين التجربة الأصلية للفن ومسألة حقيقة الوجود : فمثلما أن الفن يتعين كتحقق لوجود الموجود وكانكشاف لحقيقة الوجود التي إحتجبتها الميتافيزيقا ، يتحدد الجمال أيضاً بوصفه »... قدر وجود الحقيقة حيث تعني الحقيقة انكشاف ما يتحجب «[1].

ويتضح من خلال هذه الرؤية ، التي تجعل من الجمال والفن انكشافا للحقيقة ، أن تحديدات هيدغر لماهية الفن والجمال ولطبيعة وظيفتهما تكتسي طابعاً رومانسيا واضحاً حتى وإن تقدمت بوصفها تجاوزاً لتاريخ الجمالية ورفضاً للصيغ الميتافيزيقية التي تبنتها الفلسفات الرومانسية من أجل مصالحة الفن و الحقيقة . ولئن كان تاريخ الفلسفة الجمالية في كليته ، ومنذ بدايته ، هو تاريخ العلاقات بين نظرية الفن ووجود الفن العظيم فإن عدم تصور هيدغر ماهية الجمال خارج تعريف ماهية الفن ووجود الفن العظيم يبقيه داخل الموضعة الرومانسية للجمال المُبَرْهَنُ عليها بصفة

(1) Martin Heidegger : Qu'appelle-t-on Penser ? Op.cité.p.31.

حاسمة مع هيغل في بداية القرن التاسع عشر .هذا الطابع الرومانسي لفكر هيدغر الجمالي لا يعني فحسب خصوصية مقاربته الرومانسية لمفاهيم الفن والجمال والحقيقة بل يتضمن كذلك رفضه لكل تاريخ الفلسفة الجمالية التي تناولت هذه المفاهيم من منظور ميتافيزيقي خالص ، لتبقى خارج المجال القدسي وبعيدة من أرض المولد الذي ينبغي على الفكر أن يستعيده من خلال تفكيك الإرث الميتافيزيقي الذي طالما تحددت ماهية الفن والجمال وفقاً لمنظوره ، هذا طبعاً مع الأخذ بعين الاعتبار اختلاف منظورات هذا الإرث وإن كانت تتبلور كلها في نفس الأفق: أفق الميتافيزيقا الغربية .

وللخروج من هذا الأفق الميتافيزيقي ارتأى هيدغر أن العودة إلى المفهوم الأصلي للفن العظيم ، والدخول في حوار مع الشعراء يشكلان إمكانية ملائمة تسمح بالتساؤل مجددا حول الماهية الأصلية للفن بل وحول ماهية الفلسفة ذاتها . إن الفلسفة هي الوجه الآخر للميتافيزيقا إلا أن نهايتها لا يمكن أن تكون سوى بداية للفكر أي فكر العهد الذي يستأنف السؤال المركزي للفلسفة : سؤال الوجود وحقيقته . ويعد الفن بحسب هيدغر مجالا مناسباً لهذا الاستئناف ولانكشاف حقيقة الوجود إذ مثلما يقول المفكر الوجود فإن الشاعر يسمي المقدس . ففي أفق الأثر الفني يصبح التفكير في الوجود أمراً متاحاً ، وهو بذلك يدشن حقيقة الوجود مفسحاً المجال للتفكير في وجود الموجود . ويعني ذلك أن هيدغر يحتفظ بالتحديد الرومانسي لمفاهيم الفن والحقيقة ، فانسجاما مع منظور فلاسفة الجماليات الرومانسية اعتقد هيدغر أن الأثر الفني يحدث حقيقة وجود الموجودات بما في ذلك وجوده الخاص .

إن مقاربة هيدغر لمفاهيم الفن والجمال والحقيقة لم تخرج ، على المستوى الجمالي ، عن المنظور الأساسي للرومانسية الفلسفية ، غير أن مراجعته النقدية لتاريخ الفلسفة والجمالية تعكس بجلاء مناهضته لمواقف فلسفاتها المثالية التي يعتبرها اكتمالا للفترة النهائية من تاريخ الميتافيزيقا الغربية ، تلك الفترة التي تعتبر ، في كل تشكيلاتها التاريخية ، فترة نسيان الوجود وتجاهل الاختلاف الأنطولوجي بين الوجود والموجود. هذه الخصوصية المُميِّزة لفلسفة هيدغر جعلت من فكره قريبا وبعيدا في الآن نفسه من الرومانسية .