جامعة وهران 2
كلية العلوم الاجتماعية
أطروحة
للحصول على شهادة دكتوراه ل م د
تخصص فلسفة الفن

فلسفة الفن الهيدغرية والتأويل الفينومينولوجي

مقدمة ومناقشة علنا من طرف

السيد(ة): سعد العيدودي

تشكيلة لجنة المناقشة:

اسم ولقب الأستاذ	الرتبة	الصفة	مؤسسة الانتماء
بن شرقي بن مزيان	أستاذ التعليم العالي	رئيسا	جامعة وهران 2
عبد الله عبد اللاوي	أستاذ التعليم العالي	مشرفا ومقررا	جامعة وهران 2
بن عمر سواريت	أستاذ التعليم العالي	مناقشا	جامعة وهران 2
أنوال طامر	أستاذ التعليم العالي	مناقشا	جامعة وهران 1
هشام بن دوخة	أستاذ محاضر أ	مناقشا	جامعة تلمسان

الموسم الجامعي
2025/2024

رأيت "روني شار"

يجلس مع "هيدغر"

على بعد مترين مني

رأيتهما يشربان النبيذ

ولا يبحثان عن الشعر

كان الحوار شعاعا

وكان غد عابر ينتظر.

محمود درويش: الأعمال الكاملة.

" حين يموت الشاعر حتى الآلهة عليها أن تبكي."

ريكله

" الفن هو الوشم المحفور فينا، لباسنا الخفي ودثارنا الخالد الذي يبقى بعد الموت ومن دونه ستبقى أرواحنا عارية هشة في عالم الملكوت."

غوته

الإهـــداء

الإهـــداء :

إلى روح أستاذي حميد حمادي الذي فارقنا على حين غفلة ذات صباح ديسمبري بارد فترك أرواحنا معلقة بعبق الجمال ومشدودة إلى شذى الجلال الذي بثه فينا بأفكاره وكلماته وحركاته وأفعاله ... لن ننساك مادامت أرواحنا معلقة بأجسادنا حتى تعانقك في ملكوت الخلود.

إلى الوالدين الكريمين برا واحتراما وامتنانا.

إلى زوجتي الغالية وابني أنس اعترافا وحنانا.

الشكر والتقدير

الشكر والتقدير:

أتقدم بجزيل شكري وعميق امتناني إلى أستاذي المشرف البروفيسور عبد الله عبد اللاوي الذي صبر معي صبر الوالد مع أعز أبنائه، إن كل كلمات التقدير لن توفيك حقك ولن تبلغ مقامك.

إلى أستاذي البروفيسور الحسين الزاوي على كل ما قدم وأفاد لمشروع فلسفة الفن.

وعميق شكري إلى كل أساتذتي الكرام في قسمي الفلسفة بجامعتي قسنطينة 2 ووهران 2 وجميع من علمني من منابت الصبا إلى كهولة الدراسات العليا.

المقدمة

المقدمة:

طبع الفلسفة منذ ظهورها لاسيما في الفترتين الحديثة والمعاصرة تقليد أو مناخ خاص يأبى عليها أن تخون الواقع الذي تتحدث عنه وتنتمي إليه، أو أن تدير ظهرها لقضاياه الكبرى على اختلافها وتنوعها، حتى لا تنهار عناصره النواة فيتهدم صرحه المشيد، ويفقد الإنسان أهم ملجأ له يربط بين بعديه الرئيسيين: الزمان والمكان، ويمثل مجموعة الأشياء الخارجية التي يدركها حسيا وعقليا، ويصبح غير مستقل عن ذاته العارفة، ولكي تسير الفلسفة في الخط الذي رسمه لها ذلك المناخ وتلتزم بالخطوات التي أملاها عليها التقليد سالف الذكر، فتتحين بمعطيات الواقع ولا تنفصل عن راهنيته، كان عليها توجيه سهام تأملها وخطابها بكل دقة نحو كل ما يدب فيه من أشكال الحياة، وقد كان الفن على رأس تلك الأشكال فهو لم يفارق الواقع أو يبتعد عنه بل كان إحدى وسائل إصلاحه وأهم أدوات تغييره، صنع حلولا مبتكرة تفك عقده وأزماته وتحافظ على سلامته وتحيطه بأسوار من الفعل والأثر الجميل، ليربط مصيره به ويعزز اتصاله العضوي من خلاله، مفسحا المجال لذلك الضجيج الايجابي الذي تحدثه العقول الحرة كما يسميها نيتشه، ولعل أسمى أفعال تلك العقول المحتضنة لمختلف الأفكار هو الفعل الجمالي.

تمكن الفن تحت راية الفلسفة من مجاراة الدماء الجديدة المتدفقة في شريان الحياة في جانبها المتصل بالواقع، واستطاع فكره أن يتسع لقبول أشكال هذا الأخير على تنوعها وكثرتها، وعتقها من كل حالة جمود كانت يمكن أن تلحق بها، وانخرط بذلك في مجرى تحولاته المتلاحقة، وأطلق ورشة إصلاح كبرى تمس الأعماق والقشور معا، تكنس عنه ما علق في طريقه من بقايا وشوائب طغيان المادة على الروح أو تعالي الروح على المادة، فالفن يرى الواقع بعين مختلفة تمسك العصا من الوسط، لا تسمح بالاستراحات الطويلة أو الفراغات الكثيرة في العلاقة بين الروح والجسد، والجمال الحقيقي روح متجسدة وجسد روحاني، يشعان معا بفكرة استدعاء الذات إلى الواقع ليس باعتباره موضوعا وجب توجيه

دفة القصد نحوه فقط، بل لكونه أيضا أرضا تفترشها وسماء تستظل تحتها، لذا يضع الفن الذات على المحك، فطريقها إلى فهم ماهيتها لا يتم إلا من داخل موضعها في الواقع، ومعنى الذات لا يجب أن ينصرف إلى عالمها الداخلي الخاص وكفى كما هو شائع، وإنما ينبغي أن ينصرف أيضا إلى عالمها الخارجي كقاسم مشترك بينها وبين غيرها من الذوات وباقي الكائنات، الأمر الذي يؤسس للعديد من الظواهر الإيجابية من الجهتين (الذات، الواقع) تأتي في مقدمتها دفعهما معا الفن ليقود قافلة المزاوجة بين التنظير والممارسة، التخطيط وتطبيق، حتى لا يكون الجهد أكثر من النتيجة، ولكي يكون الانجاز على قدر الانهماك والبذل والعطاء، وتكون النتيجة في مستوى المأمول والتطلعات.

غير أن الفن لم يكن محكوما عليه بالبقاء ضمن حدود الفلسفة وتحت رحمتها إلى الأبد أو إلى مالا نهاية، فاتخذ سبيله إلى الاستقلال عنها كما فعل سابقوه، وتحول إلى علم جديد:(علم المعرفة الحسية) فكان العلم ما قبل الأخير الذي يتم له ذلك وينجح في قطع حبلها السري الذي ربطه بها أمدا طويلا في حدود منتصف القرن الثامن عشر قبل علم النفس مباشرة، فاستحق الجمال أن يكون علما قائما بذاته، ليحتوي جميع المسائل التي تعالج العلاقة بين الذات والموضوع في جانبها المتعلق بالحس الجمالي، وكذا تقويم الطبيعة المحيطة بتلك الذات من جهة أنها مجهزة بطاقم كامل يمد الأخيرة بعناصر ومواد ومكونات وأدوات ومصادر صناعة الفن وإبداع الجمال، لتكون بمثابة الشق الخارجي الذي لا يقل قيمة عن نظيره الداخلي في هذا الخصوص، ثم إدراك ومعرفة الخصائص الاستيطيقية والسمات الجمالية والمميزات الفنية في كل ما تمتد إليه يد الإنسان وتصل إليه عينه ويستشعره ذوقه ويحيط به إحساسه إجمالا، ورغم أن هذا العلم الجديد قد مال إلى الشطر المعاكس للذي تنتمي إليه الفلسفة و تهتم بدراسته و تتموقع في صلبه ونعني هنا المعرفة الحسية في مقابل المعرفة العقلية، غير أنه لم يقطع وشائج القربى التي بينها وبينه، حتى أن هناك من

صنف هذا العلم ووضعه في خانة: "العلم الفلسفي"* وإذا اعتبرنا كما هو معروف أن المنطق ليس علما ولا يعدو أن يكون غير مدخل له يأخذ وضع التمهيد فيه، تكون الإستيطيقا على هذا الأساس العلم الوحيد الذي ينتمي إلى هذا الصنف الذي يمكن الحكم عليه بأنه غريب ومغاير وغير معهود، وبهذا نشأت علما جديدا لم يعنى بركب العلوم الأخرى و بقي مركزا فقط على خطاه التي أطلقها في سلسلة الجهود التي قلص بفضلها الفجوة بين المبادئ العقلية في الحكم على الجميل وبين الارتقاء بها لتكون قواعد علمية ذات خلفيات إمبيريقية محققا بذلك ما لم يسبقه إليه علم قبله.

كان لخروج الفن من عباءة الفلسفة دواع واعتبارات عديدة يدخل في صلبها أن جعبته أضحت حبلى بالقضايا والمسائل التي لم تعد تهم الفلسفة وحدها حتى يمكن القول أنها تجاوزتها إلى فروع معرفية وحياتية أخرى، ولكي لا يستأثر أي منها بالفن ظهرت الحاجة إلى تحوله ميدانا قائما بذاته يضاهيها في القيمة والأهمية والتأثير والاستحواذ على الاهتمام، بل حل زمن كان فيه على رأس سلم الأولويات نظرا لما يحققه من متعة وفرجة وتنفيس وترويح وسمو للروح والنفس والفكر والجسد ، ومن أهم تلك الاعتبارات أيضا كونه أصبح ضرورة ملحة وجب أن تظهر حرة ومستقلة عن كل العلائق التي قد تغطي على ظهورها أو تطمس أثرها الذي لا تخطئه العين، ضرورة اتخذت خطوطا مستقيمة تكاد تكون متوازية في حياة البشر، فالفن يعد ضرورة من الناحية الفردية بداعي بناء مقومات الشخصية التربوية على خلفية جمالية بغية تنمية الذوق والذائقة، وضرورة اجتماعية لجهة تأسيس المثل الإنسانية العليا وتثبيتها بين دعائم الشعوب والمجتمعات ما يرسخ قيما عامة ومبادئ مشتركة ترص الصفوف وتوحد الرؤى بين عناصر الأسرة العالمية، وضرورة أعم وأهم من هذه وتلك

* هذا التصنيف أورده عالم الجمال الألماني روبرت زيمرمان سنة 1858 في كتابه المعنون ب: تاريخ الاستيطيقا كعلم فلسفي، أي بعد قرن كامل من ظهور الاستيطيقا كعلم مستقل عن الفلسفة، والذي يعد أول كتاب صنف في تاريخ هذا العلم الجديد، للاطلاع أكثر انظر: جاك موريزو وروجيه بوفييه: قاموس الإستطيقا وفلسفة الفن، ص 52 ومابعدها.

ونعني بها الجانب الحضاري الذي لم يخلو من عنصر الفن منذ ظهور الحياة الآدمية، فالفن كقوة ناعمة مؤشر واضح على تتابع السرعات في الانتقال بين أطوار الحضارة المختلفة، كما أنه البذرة التي أنبتت جذور وأغصان التنوير والحداثة والكثير من التقاليد الفكرية والثقافية في المجتمعات الغربية، ليصبح كذلك في مفارقة –مفهومة ومعقولة من حيث المنطلق والمسار والنتيجة– الثمرة المرجو قطفها في زمن التنوير.

الحقيقة أن تتبع خيط هذا التمشي الذي لا يخرج بنا جغرافيا أو فكريا من ألمانيا ويهدينا و يوصلنا إلى شخصية فلسفية مهمة في القرن العشرين كثر حولها الجدل ملأت الدنيا وشغلت الناس ونعني بها شخصية مارتن هيدغر (1889–1976) فمعه أكمل الفن استقلاله عن الفلسفة وحقق تحرره التام غير المنقوص –رغم رفضه لتسمية إستيطيقا كمصطلح دال على فرعه المعرفي– إذ عمق الاختلاف والفارق بينهما، بحكم أنها بقيت وفية لجوهرها المتمثل في الميتافيزيقا خاصة بمفهومها اليوناني أين أنشأت معها حلفا ضد الوجود، وقامتا بيدين متشابكتين بجره وسحبه إلى غياهب النسيان وزاوية الظل المظلمة، لتصبح الفلسفة في اعتقاد هيدغر فكرا قديما باليا صار خارج الخدمة، مبشرا بقروب قدوم وظهور فكر جديد يتربع على عرش العقل والعالم، يعيد الأمل المفقود ويحقق أولى الوعود الشبيهة بالأمنيات: الإنصات للوجود وبشكل أدق حث الخطى سريعا للإنصات لما تقوله لغة الوجود، وعدم الابتعاد عن رعاية الفن واحتضانه ومد علاقة حميمية معه في سبيل ضمان تحقيق الوعد الأكبر المذكور، من بوابة تجسيد الوعد الآخر المرتبط بالفن بأن يجعله نبوة صادقة تجسد آخرتها لمجموع المؤمنين والمعتقدين بها وأتباعها ومريديها في دنيا المعيش وواقع الأشياء، على قيد حياتهم وعلى مرأى أعينهم وحس أسامعهم، مسقطا أوائل وبدايات منازلها التقليدية –الموت والبرزخ– فقيامة الفن تتحقق على تراب الأرض وتحت سمائها لأن جنتها فيها قريبة الوصول غير بعيدة المنال.

لكن هناك لمسة فلسفية معانقة للفن لا يمكن جحدها درج على رسمها عديد فلاسفة ومنظري الجمالية منذ عهد الإغريق فالفلسفة الوسيطة مرورا بعصر النهضة وما تلاه من فكر حديث وصولا إلى الحقبة المعاصرة، مع الأخذ بعين الاعتبار التباين الحاصل بين كل فترة زمنية وأخرى، في شكل وحجم الإطار الحاضن لتلك الصورة أو اللوحة، ولعل الأمانة التاريخية تحتم علينا الإقرار بأن الزمنيين الحديث والمعاصر شهدا وتيرة عالية من النبض بين الفلسفة والفن خاصة منذ ولادة علم المعرفة الحسية على يد بومغارتن– قد يبدو هذا المعنى متناقضا مع المعنى السابق غير أن العارف بخبايا علم الجمال يفهم هذه الازدواجية ويقرها ويراها أمرا عاديا بل واجب الحدوث نظرا لطبيعة كل منهما– ليتحول بعده الالتفات إلى مسائل الجمال وقضايا الفن وكل ما دار في فلكهما وحام حول حماهما ميزة ألمانية فريدة ضمن هذا السياق اندرجت فلسفة الفن عند هيدغر مرتبطة بالأنطولوجيا الجمالية، ومتأصلة في الخطاب الفلسفي الألماني مؤذنة بتدشين خط جديد لمسار الإستيطيقا، اتصفت حاله بالانفتاح على مواضيع غاية في الأهمية على غرار الكينونة، اللغة، الحقيقة، التأويل، التقنية... وغيرها من القضايا التي أعظم ما يميزها شدة الترابط فيما بينها وقوة الاختلاف الذي يباعدها عن بعض، ومن بين أهم أسئلة الفلسفة الهيدغرية المثارة حول موضوع الفن والتي يمكن إدراجها كإشكالات لهذه الأطروحة نذكر الآتي: لماذا شكلت المسألة الفنية سؤالا محوريا ضمن الفلسفة الهيدغرية ؟ وما هو هدفه من إعادة طرح سؤال الفن بشكل مختلف عن الفلاسفة السابقين عليه؟ ولماذا احتل الشعر مكانة مرموقة في منظومة الفنون حسب هيدغر؟ وإلى ماذا يؤسس سؤال الشعر عنده؟ وما هي النماذج الفنية التي مارس عليها هيدغر تأويله الفينومينولوجي؟

في محاولتنا الإجابة عن هذه الأسئلة والاشكالات المنبثقة عن ربطنا بين ما قرأناه وما حاولنا فهمه حول محاور موضوعنا وأثناء مرحلة جمع المادة العلمية لهذا البحث ارتسمت لدينا الخطة البحثية المكونة من المقدمة التي مهدنا فيها للموضوع المطروق وثلاثة فصول حمل أولها عنوان: المحاور الأساسية لفلسفة الفن الهيدغرية، وقد احتوى على ثلاثة مباحث

هي : أولا : الفن والوجود أو استكمال بعث الأنطولوجيا إستطيقيا، ثانيا: الفن واللغة أو المنعرج اللغوي للإستطيقا، ثالثا: الفن والتقنية أو الإنهاء الفينومينولوجي لاكتمال الميتافيزيقا، بينما حمل الفصل الثاني عنوان: التأويل الظواهري الهيدغري للفن، وقسم بدوره إلى ثلاثة مباحث هي: الأول: التأويل بين النص الناص المنصوص أو هيرمينوطيقا الدعائم والأساسات، والثاني: هيرمينوطيقا المتن الشعري أو تأويل فن الإنتاج، والثالث: هيرمينوطيقا اللوحة أو تأويل فن الرسم، أما الفصل الثالث فارتأينا أن يكون تطبيقيا واخترنا فيه نموذجين واحد لا مادي ممثلا في الشعر وثاني مادي ممثلا العمارة ليكونا ميدانين للتأويل والقراءة الفلسفية وعنوناه بـ: نماذج مختارة للتطبيق التأويلي والقراءة الفلسفية، واحتوى بدوره على مبحثين أولهما : شعر دنقل سرطان الانهزامية والتخاذل، وثانيهما عنوناه: تأويل الدلالات والمعاني الفلسفية في فن العمارة الفرعونية، ثم أكملنا أطروحتنا بخاتمة عامة أجملنا فيها أبرز ما استنتجناه واستقر في ذهننا ووجداننا عبر مراحل بحثنا من معان إجمالية.

فيما تعلق بأسباب اختيار الموضوع سنجدها منقسمة بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي، أما الذاتي منها فيكمن في رغبتنا تناول مسائل الفن والتأويل عند الفيلسوف الألماني مارتن هيدغر الذي لم يكن لنا سابق بحث معمق عنه وعن نظرته للفن، فلم يضعنا مسارنا البحثي خلال مرحلتي الليسانس والماستر في طريق فكره لا صدفة ولا قصدا فبقي تحديا وطموحا معرفيا وفلسفيا أردنا خوض غماره والتعرف عليه، كما أحببنا أن نعالجه من وجهة نظرنا الخاصة وزاوية رؤيتنا الذاتية، ونضع عليه لمستنا البحثية والتحليلية، أما الموضوعي منها فيكمن أساسا في تميز الموضوع وغوايته وذلك لارتباطه بالفن والتأويل والظواهرية من ناحية وبشخصية هيدغر من ناحية أخرى، وكذا لراهنيته ومعاصرته لجهة أن الفن وكل ما تعلق به من مواضيع متاخمة تعتبر قضايا الساعة حيث لازالت تشغل هموم الباحثين وتثير قرائحهم وتلهم أقلامهم، ولثراء الموضوع وغناه بالمادة العلمية من ناحية ثالثة.

حاولنا في هذه الأطروحة الاعتماد على مجموعة من المناهج لعلاقتها المباشرة بالموضوع يأتي على رأسها المنهج التأويلي وفينومينولوجي والتحليلي، حيث حاولنا جهد

المستطاع تحليل المفاهيم الهيدغرية المرتبطة بموضوع الفن والجمال ورصد تأويله الفينومينولوجي خصوصا على الشعر والرسم، ومارسنا من جهتنا التأويل على بعض أبيات شعر التفعيلة المعاصر وكذا على أحد أمثلة فن العمارة كنموذجين مختارين من طرفنا يحيلان إلى نوعي الأثر الفني اللامادي والمادي.

بخصوص أهم الدراسات السابقة التي تناولت الموضوع سنجد دراسة هامة للباحث الجزائري محمد كرد بعنوان: "الشعر والوجود عند هيدغر" وهي أطروحة دكتوراه علوم غير منشورة –على ما نعلم– نوقشت سنة 2012 بجامعة وهران، ودراسة للباحثة التونسية فوزية ضيف الله حملت عنوان: "كلمات نيتشه الأساسية ضمن القراءة الهيدغرية" منشورة عن دار ضفاف ببيروت سنة 2015، وكذا دراسة التونسي علي الحبيب الفريوي بعنوان: "مارتن هايدغر الفن والحقيقة أو الإنهاء الفينومينولوجي للميتافيزيقا" المنشورة عن دار الفارابي ببيروت سنة 2008، دون إغفال دراسة الباحثة التونسية أيضا سلمى بلحاج مبروك الحاملة لعنوان: "سؤال الفن عند مارتن هيدجر من خلال درس أصل الأثر الفني" الصادرة عن منشورات ضفاف اللبنانية سنة 2018.

كأي بحث يحتاج إلى مادة علمية فقد اعتمدنا على مجموعة من المصادر والمراجع الأساسية للتمكن من التقدم في فصوله ومباحثه، وأهم المصادر نذكر: كتاب هيدغر بعنوان: "أصل العمل الفني" ترجمة أبو العيد دودو، وكذا مؤلفه: "إنشاد المنادى قراءة في شعر هلدرلين وتراكل" الذي ترجمه بسام حجار، أما المراجع فكان أهمها: "ما الجمالية؟" لمارك جيمينيز، وكتاب جان غروندان الذي ترجمة جورج كتورة وحمل عنوان: "التأويلية" ومؤلف عبد الغفار مكاوي الذي عنونه ب:"نداء الحقيقة مع ثلاثة نصوص عن الحقيقة لهيدجر"، والعمل المشترك: "من الأثر إلى الكينونة هيدغر في مناظرة عصره" وهو كتاب جماعي أشرف عليه إسماعيل مهنانة، وعمل مشترك آخر أشرف عليه وحرره كذلك إسماعيل مهنانة وعلي عبود المحمداوي وسم ب: "فلسفة التأويل المخاض والتأسيس والتحولات"، وكتاب

سعيد توفيق المعنون بـ: "عالمية الفن وعالمه"، ودراسة محمد أبو هاشم محجوب الموسومة بـ: "مسالك الابتداء دراسات هيدغرية".

أما عن الصعوبات فيمكن اختصارها أساسا في غموض المتن الهيدغري وعمقه بسبب لغته الفلسفية العميقة الصعبة والمراوغة التي كثيرا ما تضلل القارئ وتخادعه وتتطلب منه بذل جهد مضاعف لمحاولة فهمها والنفاذ إلى معانيها وسبر أغوارها، لكنها صعوبة تحفز أكثر مما تثبط فكانت دافعة لنا من أجل إكمال البحث ومواصلة إنجاز العمل إلى نهايته.

الفصل الأول:

المحاور الأساسية لفلسفة الفن الهيدغرية

المبحث الأول: الفن والوجود أو استكمال بعث الأنطولوجيا إستيطيقيا:

1- الوجود على إيقاع هيدغر أو الكينونة كعلامة مسجلة:

ارتبطت الفلسفة بمسألة الوجود حتى قبل أن يعرف أرسطو الفلسفة أو لنقل الميتافيزيقا على أنها: "بحث في الوجود بما هو موجود" لتتحول إلى ضلع بارز في مثلث مباحثها إلى جانب الضلعين الآخرين: المعرفة والقيم وكان لابد للفلسفة من هذا المسلك لأنه يقع في صميم انشغال و هم الإنسان، فأسئلة المصير والوجود والمآل فطرية لديه بل قد تكون أول الاستفهامات التي قفزت إلى فكره بعد أن حيره هذا الكون الملغز، فتحولت إلى أسباب وعوامل دافعة إلى ظهور الفلسفة كنمط متميز من التفكير، ونشأة التفلسف كفعل وممارسة لها، وبالتالي فالأنطولوجيا كمبحث فلسفي تتمتع بأسبقية تاريخية ومنطقية على نظيرتيها الإبستيمولوجيا والأكسيولوجيا، ولعل هذه هي العلة الرئيسية التي أهلت الوجود ليتحول في الفترة الحديثة إلى مذهب قائم بذاته تمتد جذوره إلى الفلسفة الإغريقية.

يجمع المهتمون بالشأن الفلسفي على أن كتابي هيدغر وسارتر: " الوجود والزمان " و " الوجود والعدم" على التوالي هما أهم سفرين صنفا في هذه المسألة، وبرغم عدم إمكانية المفاضلة بينهما إلا أن كتاب هيدغر خرج إلى الوجود قبل كتاب سارتر (ظهر الأول سنة 1927، بينما صدر الثاني سنة 1943) وسارتر كما هو معروف اطلع على مؤلف هيدغر وتأثر به لكنه خالفه الرؤى والمسارات، وإذا كان كتاب سارتر ينعت بـ: "إنجيل الوجودية" فإن كتاب هيدغر يوصف بأنه يتضمن أدق تحليل وأخص فهم للكينونة بمختلف مراتبها، حتى أنه ينطبق عليه تشبيه الجوهرة المميزة التي ترصع واجهة تاج الوجودية .

كل ما درسه هيدغر على كثرته وغزارته وغناه من مواضيع مختلفة وعديدة من أمثلة: الإنسان، التفكير، التقنية، السياسة، الحرية، التاريخ، الميتافيزيقا، الفلسفة، الموت، العدم...لم يدرسها من أجلها في حد ذاتها، بل لهدف التعمق في مفهوم الوجود، لذا حمل كتابه العمدة – آنف الذكر – مشروع إنشاء فلسفة الوجود، ولم يكن يشغله تحليل الوجود العيني المفرد

بقدر ما همه التنظير للوجود في مجموعه وعمومه، وكذا السعي والمثابرة نحو إنشاء وبناء أنطولوجيا عامة مشتركة في بعدها الكلي والكوني.[1]

إذا كان السؤال عن الوجود ضمن : "الكينونة والزمان" لم يكن سؤالا هيدغريا بالذات كما ترى بعض الآراء هنا وهناك، بحجة أنه لم يكن سؤالا غريبا عن الميتافيزيقا اليونانية، بل ألبس وصف " السؤال الأكثر حميمية لها" وشدت إليه منذ بداية البدايات مع أفلاطون وأرسطو، هاتان الشخصيتان الفلسفيتان بذات لم تنقطعا عن مسألة الوجود ، وبقيتا تلهمان من وحي تفكيرهما عديد رجال الفلسفة والفكر بعدهما، بالقدر نفسه الذي ألهم الوجود تفكيرهما في عديد محطاته وتفرعاته، ما يبعد عنهما تهمة انطفاء جذوة هذا السؤال معهما، لذا لم يتجاوز اعتبار هيدغر لهذا السؤال عتبة سقوطه بفعل الزمن في خانة النسيان، كما لم يتجاوز سعيه إعادة تنشيطه وبعثه من جديد، رغم أنها مهمة ليست بالسهلة أو الهينة.[2]

لم تكن الميتافيزيقا اليونانية إذن مثل جراب المتسول بل كانت متخمة بسؤال الوجود لاكته بانتظام وتكرار يفيد الرسوخ مع جملة ما لاكته من أسئلة، ولم يملك هيدغر فضل السبق في طرح هذا السؤال فلم يسجل باسمه علامة دالة حصرا على فكره، لكنه حاز عن جدارة على أصالة بعثه من مرقده وبث الحياة والحركة في رفاته أو فيما تبقى منها، وهذا في حد ذاته أمر بالغ الأهمية، لأن بعث الحياة في جسد ميت أو على وشك الموت فعل شاق وعسير يستمد قيمته من جنس عمله، لذا يمكن نعت سماء هيدغر التي ارتفع إلى كبدها سؤال الوجود بأنها الأكثر زرقة، فكانت بهذا أنسب خلفية له كي يظهر ويبرز ويسطع نجمه على صفحتها الصافية.

---

[1] – نعيمة حاج عبد الرحمن: مارتن هيدجر ومسألة الوجود، مجلة أوراق فلسفية، مركز النيل للكمبيوتر، القاهرة، مصر، العدد 7، ديسمبر 2002، ص: 123.

[2] – محمد أبو هاشم محجوب: مسالك الابتداء دراسات هيدغرية، سلسلة حروف الفلسفة، كلمة للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2021، ص:63،64،65.

الخلفية السابقة جعلت أحد المهتمين بثنائية " هيدغر والوجود" وهو "جويل هنسل" يؤكد على أهمية هيدغر في صناعة ما أطلق عليه " سكة العودة إلى مشكلة الوجود" فالشهرة التي تمتع بها في هذا الخصوص في فرنسا على وجه التحديد، أعلت من شأن سلسلة من المفكرين والفلاسفة الذين صنعوا بالتساوي تلك السكة وآمنوا بشدة بإمكانية تلك العودة، وأن هذا التميز ساهم في فتح مسارات جديدة لفلاسفة ناشئين من أجل معالجة طريقة التفكير في الوجود.[1]

ارتفع إذن النشاط الفلسفي والفكري الموجه إلى طرق مسألة الوجود مع هيدغر وزادت وتيرة التأمل والنظر والفعل والانفعال حولها وإزاءها في فلسفته بعد أن شهدت انخفاضا أو شبه ركود مع من كان قبله قياسا به، وكأن هذه المسألة استدرجت هذه الفلسفة ومارست عليها غواية خاصة جعلتها تحتل مساحة هامة منها وتستحوذ على حيز كبير ضمنها، ودفعتها نحو توفير بيئة مناسبة لها، حتى أنه يجوز لنا أن نعتبر الفلسفة في عهده قد دخلت عصرا فكريا جديدا امتاز بفكر الكينونة، فعادت بذلك إلى طبيعتها ومنبت ظهورها، إذ لم يضع الإنسان في حيرة ويلق به في لجة من القلق الفكري والتعجب والتساؤل والشعور بالجهل مثل تلك المسألة الملغزة، ولم يسبقها إلى هذا الأمر مسألة غيرها.

رغم أن البعض لا يزال يندهش من تناقض لف اهتمام هيدغر بالوجود، فهو من جهة لم يتعب من طرح سؤال الوجود ولم ينفك أبدا عن الإسهام الفلسفي والرمي بكل ثقله لإحلال الوجود موضع مساءلة، لكنه من جهة أخرى لم يقل لنا ما هو الوجود؟ وهذا ما يعتبر عندهم هرطقة ونوعا من الإبهام المستشري في الدراسات الهيدغرية، إلا أنه من الواضح أن الوجود ليس شيئا أو كائنا أو موضوعا، ولا ينبغي أن يكون ذا شكل واقعي، بل يكفي أن يكون في طليعة ما نسمع عنه ونفهمه وما نتكلم فيه دون انقطاع، فتبقى لنا القدرة على قوله مع القدرة

[1] – جويل هنسل وآخرون: ليفيناس من الموجود إلى الغير، ترجمة: علي بوملحم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص:36.

على تجنب الوقوع في سوء فهمه ووعيه، لذا حاول هيدغر وبصخب كبير أن يوقظ من جديد هذا السؤال وينبهه من سباته الذي طال أمده.[1]

سنرى أنه ومن الصفحات الأولى لكتاب الكينونة والزمان ينشغل صاحبه بحدة بوصف الوجود ويلح بقوة على فكرة أن غاية الفلسفة هي تحديد مشكلة الوجود أو الكينونة الشاملة، لذا شاركت في هذا الهدف جميع الفلسفات قديمها ووسيطها وحديثها دون كلل رغم التقصير الذي رافق ذلك، غير أن الجديد في رؤية هيدغر أنه أراد وضع وسيلة حقيقية تمكن من مواجهة الكينونة والتي لا تكون إلا عن طريق الموجود الوحيد الذي في مقدوره وعي وجود هذه الكينونة والتساؤل حولها ألا وهو الإنسان، ليتحول هذا الوعي إلى نافذة أصلية تطل حقا على وجود الكينونة، قريبة من معاناة واقعية، بعيدة عن تجريد عقلي ساد الفلسفة من المذاهب المدرسية إلى الفلسفة المثالية.[2]

إن الكينونة من حيث التعريف لا تستنبط من التصورات العليا ولا تستعرض من جهة التصورات الدنيا، ولذا فهي كتصور غير قابلة للتعريف، وهي ليست من الكائن من شيء، وعلى هذا لم يعد "التعريف" بشكله المنطقي التقليدي قابلا للتطبيق على الكينونة، لكن هذا المعنى لا يعفي الكينونة من السؤال عن معناها، بل يستدعيه استدعاء إذ الكينونة هي التصور المفهوم بنفسه، أي حيثما يتم استعمال لفظ "كينونة" يكون مفهوما " بلا أي زيادة" في كل سلوك إزاء الكائن أو اتجاه ذواتنا وأنفسنا، في كل تلفظ ومعرفة محيطة به.[3]

---

[1] – فرانز مانويل سشورش: الوجود والكائن والعدم: هيدغر والفرق الأنطولوجي على ضوء تفسير ماريون، ترجمة: عدنان نجيب الدين، مجلة فلسفات معاصرة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، العدد2، 2009، ص:168،169.

[2] – مطاع صفدي: مارتن هيدجر والكينونة، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، العدد3، جويلية 1980، ص: 8.

[3] – مارتن هيدغر: الكينونة والزمن، ترجمة: فتحي المسكيني، مراجعة إسماعيل مصدق، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص:51،52.

تتحول هنا محاولة إلباس الكينونة لباسا معينا يشير إلى إحدى الجهات أو يدل على أحد التوجهات وذلك من خلال قولبتها أو حشرها داخل حدود تعريف المعين إلى شكل من أشكال تقييدها وتحديد مجال تحرك مفهومها الذي ينبغي أن يكون ويبقى حرا حرية المعنى ذاته، كما يصبح المنطق في هذا المقام بما هو نظام يمنح الضبط المفاهيمي للأشياء من خلال صفاتها الجوهرية التي بفضلها صارت على ما هي عليه، يصبح شبيها بالقيد الذي يلتف بكيفية شاملة حول امتداد الكينونة ويتسبب لها في الشلل.

بهذا ترفض الكينونة سلطة المنطق في التعريف، وتكسر قاعدة الموضوع والمحمول أو إسناد حكم إلى قضية ما بالإثبات أو النفي، وتخالف قانون الجمع والمنع، والخلو من التناقض كونها تفهم بمجرد لفظ دالها بكيفية أبسط بكثير من التعقيدات التي يضعها المنطق، حيث تفهم تماما بالمعنى الذي يقصد لها دون زيادة أو نقصان، كونها دالا يحيل مباشرة إلى مدلول واحد غير متكثر لا يقبل التأويل المضاعف، والقرب شديد جدا كما كان على الدوام بين باب الوجود وباب الفهم السريع لمعناه دون مواربة.

إن كينونة الوجود تتحدد في الوجود ذاته، وفي البنى الأنطولوجية المصاحبة لهذا الوجود، في صفات اللاتحديد، ولهذا فهي لا تخضع لتحديدات مطلقة ونهائية، بل لكيفية تفهم بها ذاتها وتبحث في خضمها عن كينونتها في دروب الوجود[1]، على ضوء هذا سعى هيدغر إلى شرح معنى الكينونة من خلال تأسيس أنطولوجيا تأويلية على أنقاض أنطولوجيا سببية أسسها أرسطو غمست الكائن في عمق النسيان، لذا استنفذت هذه الأنطولوجيا الكلاسيكية بما هي علم بالوجود المطلق طاقتها على الفهم ولم يعد في الإمكان نفخ الروح فيها وإعادة

[1] – فيصل لكحل: إشكالية تأسيس الدازاين في أنطولوجيا مارتن هيدغر، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، الأبيار، الجزائر، ط1، 2011، ص:10،11.

تأسيسها برغم ما حشد لها من أوضاع وأجهزة، فأصبح الممكن الوحيد هو تفكيكها حتى لا تعود بنا إلى ما أردنا تجاوزه الفراغ والعموميات والبداهات المعروفة.[1]

تكمن هنا أهمية هيدغر المتمثلة في تغيير زاوية النظر عند تناول مسألة الوجود متجاوزا كل أطروحات وتأملات الميتافيزيقا الكلاسيكية فإذا كانت مهمة الميتافيزيقا عند أسطو التساؤل عن الموجود بماهية موجود فإن مهمتها عند هيدغر هي التساؤل عن الموجود بما هو وجود[2] ، يتضح للمتتبع بجلاء الطريق الجديدة و المنعرج المختلف الذي وجه نحوه هيدغر الكينونة حيث أحدث قطيعة مع ما كان سائدا من الرؤى والمفاهيم، ونجح في إزالة أتربة النسيان وغبش الفهم وعسر التلقي وصعوبة التناول عنها، بيد أن الأهم من كل هذا هو ربط الصلة ووصل العلاقة بينها وبين الكائن الرئيسي بما لا يدع مجالا للرجوع إلى الخلف، لتبرز الكينونة الخاصة من خلفية الكينونة العامة وتتموضع بشكل جيد ضمن حيز واسع منها، وأصبح في إمكان الإنسان رؤية وتلمس وجه كينونته منعكسة على صفحات ومرايا الوجود الكوني العام.

كانت مهمة الفلسفة الوجودية من وجهة رأي هيدغر الكشف للإنسان عن صيغ الوجود، كشف خال من تقرير أو لجوء إلى المحاكمة العقلية بل فقط تتوسل بالوصف، وصف الوجود اليومي بغية الوصول إلى الوجود الإنساني المشروع، الذي هو وحده سبيلنا لكشف أشمل عن الكينونة المطلقة التي هي الغاية الصحيحة لتلك الفلسفة، لذا لم يقدم هيدغر لنا جوابا نهائيا، لكنه فتح أمامنا بابا وقرب لأرجلنا طريقا وسبيلا لكنه لم يرسم أهدافا لكي يكون عبور الباب ومشي الطريق كشفا شخصيا خاصا بنا، حتى يحدث التساوق بين الوجود الموجود.[3]

---

[1] –على حرب: الممنوع والممتنع: نقد الذات المفكرة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط2 ،2000، ص:187.

[2] – نعيمة حاج عبد الرحمن: مارتن هيدجر ومسألة الوجود، مرجع سابق، ص:124.

[3] – مطاع صفدي: مارتن هيدغر والكينونة، مرجع سابق، ص:16،15.

حاولت الفلسفة الهيدغرية في هذا الشأن غلق الباب وتقويض الفرص أمام من يريد العودة إلى الوراء لفهم الكينونة تحت المظلة اليونانية، وسعت نحو إعطائنا دفعة للتقدم إلى الأمام، واكتشاف الطريق المناسب والملائم لبلوغ الوجود بما هو " دازاين"، والاستمرار في هذا المنحى دون عوائق أو عقبات، من أجل تحويل اليومي إلى مساحة للوجود دون تقسيمات مكانية أو زمانية، واتباع الوميض الظاهر من خلال جنباته المانح إشارات ضوئية خضراء تسمح بإكمال السير دون ممهلات أو علامات توقف بغية بلوغ الغاية المرجوة.

يعطي الدازاين نفسه الحق في مساحة للقاء الوجود وجها لوجه من خلال الزمان المشاع هذا الزمان الذي يجعل الأشياء حاضرة، والحاضر مرتبط مباشرة بالشيء، و ما الزمان إلا تكرار لهذا الحاضر إلى ما لا نهاية، إلى الأمام أو إلى الخلف، وهذا التكرار يجعل الأناة متجانسة يشبه بعضها بعض، وتتحد في وحدة عضوية مع هذا الزمان على خلفية الوحدة بين اليوم والعمل، وبهذا لا يكون للزمان طابع موضوعي ذاتي، بل هو من جهة موضوعي أكثر من أي موضوع آخر كونه يألف شروط ظهور أي موضوع، وهو كذلك ذاتي أكثر من أي ذات لأنه ينبثق بفضل انشغالنا واهتمامنا الحامل لنوازعنا الشخصية والملون بقلقنا، كما يتكشف أيضا حسب موقعه في المكان ما يكسبه صفة التعين هناك وما يمنح الأشياء تجاورا في أمكنة متجانسة.[1]

ينعكس الزمان والمكان وجوديا وواقعيا على الدازاين ويمنحانه معناه الحرفي كما أراد له ذلك هيدغر حين نحته:" الموجود هناك" أو " الموجود هنا" أي الوجود الإنساني بما هو كينونة متعينة ومعينة في الزمان والمكان المعينين، فيرتبط بهذه الكيفية الوجود بهذين المعطيين برباط وثيق لا ينفصل، يخرجه من تربته المزيفة المسيجة بأسلاك الميتافيزيقا ويعيد غرسه وتوطينه من جديد في تربته الأصلية المحمية بحدود الزمان والمكان.

[1] – المرجع السابق: ص: 16،17.

تمكن هيدغر انطلاقا مما سبق من تحقيق خطوة مهمة أكمل بها حلقات واسعة من بحثه الأنطولوجي وهي تغيير اتجاه دفة الحضور ونقل معسكره من الميتافيزيقا إلى الأنطولوجيا، جاعلا إياه مرتبطا بـ: "أنطولوجيا الحضور" لا بـ:" ميتافيزيقا الحضور".[1]

يتحول الوجود الإنساني إلى وجه فرق حقيقي مطل على مرآة الكينونة العادية، تلك الكينونة التي تستمر فيها الشمس بالشروق والغروب بشكل ثابت لا يتغير إلا من حيث التوقيت حسب الفصول، ولا جديد تحت شمسها إلا انتظار لحظة الغروب، يصبح حضور الدازاين أو غيابه مؤثرا على مسارها وفارقا على مستواها، فكرا ووعيا وتغييرا، وهذين الفرق والتأثير يرتسمان ويتكونان بداية من أبسط حركات الانسان وصولا إلى أعقدها، لاسيما القصدية منها التي لا يمكن طمس أثرها أو تكبيلها ضمن لحظة غفلة عابرة.

لعل هذا المعنى جعل ليفيناس يربط بين أنطولوجيا هيدغر وتعقل الوجود بصفة عامة، حتى أصبح عنده فهم الوجود لا يتأسس على موقف نظري فقط، بل يتطلب علاوة على ذلك سلوكا وردة فعل وحياة ملأى بالعمل العلمي والعيش العاطفي والاجتماعي، ليكون كل إنسان هو أنطولوجيا قائمة بذاتها[2]، ويصبح من أضيق خصائص الإنسان كدازاين: بلوغه مقام انفتاحه على الكينونة وانفتاحها عليه، حيث تتهاوى الحواجز ويختفي التماسف، وتندثر العلاقة الرخوة بينهما، مقام يضع بين يديه إمكانية امتلاك أسلوبه الأصلي في معاشرة الوجود.[3]

لمعاشرة الوجود معنى خاص يتم على طريق تفصيل الدازاين وفق مقاس الوجود وكذا باتباع سبيل محاولة تفصيل الوجود على مقاس الدازاين، حتى تختفي الهوة بينهما تماما،

---

[1] – أحمد عويز: العقل التأويلي الغربي مقاربات في أنظمته المعرفية ومساراته، تقديم: حسن ناظم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1 ،2018، ص:154.

[2] – إيمانويل ليفيناس: هل للأنطولوجيا من أساس؟ ترجمة: إدريس كثير وعز الدين الخطابي، مجلة أوراق فلسفية، القاهرة، مصر، العدد17، 2007، ص:62.

[3] – مصطفى كمال فرحات: صروف الكينونة بين ليفيناص وهيديغير: حرب الايتيقا ضد الأنطولوجيا، مجلة أوراق فلسفية، إحالات المرجع السابق نفسها، ص:120.

وبتأسيس الدازاين دشنت الكينونة فصلا جديدا من تاريخها، وامتلكت نواة جديدة استعاضت بها عن أخرى فقدت موجبات بقائها، بعد أن أغرقتها ردحا طويلا من الزمن في ميتافيزيقا الغموس، مرحلة امتزجت فيها الأسطورة بالواقع ولخصت ارتباك الكينونة أمام كل ما هو مفارق للطبيعة، وعلو سقفها ليبلغ عنان الماورائيات، فاحتجبت بذلك حقيقتها ووضع على وجهها قناع تنكري أخفى ملامحها الأساسية، وأبعدها عن مهديها الأصلي، ألقى بها فيما يشبه المنفى أو السجن، غير أن الدازاين عمل على الدفع بقوة نحو صنع وتوفير الظروف الملائمة وكثير من الإرادات والعزائم من أجل انتشالها من رماد الأساطير ووحل الخوارق، وإرجاعها من غربتها، وكشف عن سفور وجهها بكامل تقطيعاته وتفاصيله، وهكذا تحقق الارتحال و إعادة توطين والتجاوز والتجاور، وتحول كل يوم إلى ظرف مميز يتحقق فيه التشابك والارتهان والتضايف بين الموجود الإنساني المتعين والوجود الكوني العام، فأسدل الستار على ليل الميتافيزيقا والشتوي الطويل.

تزخر الكينونة بمستويات كثيرة، فمستواها الأول هو الأسطورة الذي يحيل الموجود فيه على الموجود الممكن، بينما المستوى الثاني ومستوى الميتافيزيقا الذي يحيل فيه الموجود على الوجود بما هو دلال للموجود، لكن المستوى الثالث لها هو مجال الفكر المرتكز على منصة استعادة مسألة الوجود حيث يحيل الوجود بما هو دلالة للموجود على الوجود بمعناه الخاص.[1]

يجب أن يحيلنا هذا المعنى الخاص بدوره مباشرة إلى الوجود الإنساني الواعي، هذه الإحالة التي جسدت صحوة الكينونة من غفلتها، وتحررها من أثر السحر الذي مارسته عليها ما وراء الطبيعة، ليستعيد الدازاين مركزه وثقله الأنطولوجي ويعزز دوره ويسلط الضوء على أفعاله المهمة التي يأتي في مقدمتها استجلاب الوجود من الحضن الميتافيزيقي وتقريبه

[1] – محمد أبو هاشم محجوب: مسالك الابتداء دراسات هيدغرية، مرجع سابق، ص :84.

إلى الحضيرة الإنسانية، بما هي فكر ومنطق منسجم مع نفسه ومتطابق مع معطيات الواقع في دمج ومزج متقنين ومتعاضدين.

كان هيدغر يعبد الطرق وصولا إلى جذور الأشياء، ويفتح مسارات استكشافية تحيط بالموضوعات وتجعلها راسخة، يرمي قارئه في لجة من التفكير الذي يفيد الحفر والتنقيب[1]، ومن جملة تلك الأشياء والمواضيع الكينونة التي كان همه الأساسي ربطها في شموليتها بالمعاناة الإنسانية على أن يتم هذا الربط في الاتجاهين، ليتحول الإنسان إلى فيلسوف مسكون بالأسئلة الكونية دون أن تنسيه أسئلته الفردية الخاصة النابعة من عمق معاناته الوجودية.[2]

لم يعد بإمكان الإنسان صم أذنيه والإشاحة بوجهه بعيدا عن معاناته على تنوعها لانعكاسها المباشر على كينونته الخاصة والعامة، فوعي تلك المعاناة هو صلب تماهيه مع الوجود وعين انخراطه فيه، تخرج من أعماقه وتطفو على السطح متمظهرة في صور وأشكال متعددة تجتمع أو تتفرق على فترات ومراحل، لتشكل في الأخير تحديا له من الواجب خوضه ومواجهته للتخلص منه وإزالة تبعاته وآثاره بغرض المسير الوجودي واستنساخ انتصار النفس على ذاتها وهواجسها في كل مرة يتكرر فيها التحدي وتتجدد فيها المعاناة، فالوجود الخارجي الزاخر بمسببات المعاناة يستفز فكره ويرمي حجرا تحرك مياه مستنقعه الراكدة، ويمثل معامل توازن له بين الباطن والظاهر، فيصعد بالإنسان إلى قمة هرم الكينونة.

يفتح الدازاين مسارا مباشرا ينطلق من الإنسان كذات واعية متعقلة ليحيط بالوجود في أهم وأدق تفاصيله، يصل إليه ويلتف حوله، يستكشف متاهاته ويحولها إلى دروب واضحة المسالك والمعالم، ثم يعود إلى الإنسان نقطة البداية، عندها يلتحف كلاهما بالآخر مثلما يلتحف الوطن الأصغر بالوطن الأكبر، ويتشكل الأخير من الأول بينما يلوذ الأول بحمى

[1] – سارة بكويل: على مقهى الوجودية: الحرية والوجود وكوكتيلات المشمش، ترجمة: حسام نايل، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1 ،2019، ص:76.

[2] – مطاع صفدي: مارتن هيدجر والكينونة، مرجع سابق، ص:21.

الثاني ويضخ كلاهما المعنى والفعالية والقيمة في الآخر بالقدر ذاته والكمية نفسها، ليمثل تأسيس مفهوم الدازاين لحظة وعي فارقة تستخلص فكر الوجود وتستكمل الأجزاء والعناصر الناقصة من مشهد الكينونة.

يؤدي الدازاين قبل هذا دور المحرك الذي يبث الحركة في أوصال الكينونة، ويعمل على تخفيف أعبائها وما علق بها من رواسب النسيان والإهمال، يلفت إليها الانتباه ويحول صوبها الأنظار والأفهام، فالكينونة تحيط بالإنسان من كل جانب، تحاصره وتفرض منطقها عليه، فكان من أوجب واجباته انتشالها من غيبتها الكبرى وإخراجها من كهفها الذي أدخلت فيه عنوة، وجعلها محورا لكلامه وحديثه، محدثا حولها نوعا من الجلبة والصخب المطلوب لتكون ملئ الأسماع والأبصار.

سمى هيدغر المعاني السابقة ب: "الاستجابة الضرورية والمتناغمة" التي لا ينبغي الحياد عنها، استجابة لصوت النداء الذي تطلقه الكينونة في أوقات نادرة جدا، ويحثنا على أن نكيف طرق الاستجابة تبعا لكيفية هذا النداء، وعلى أن نبقى مركزين جهدنا عليها بشكل مستمر غير منقطع، وحين نحقق المرجو منها نكون قد استجبنا حقا إلى هذا الذي يهم الفلسفة، بل يزيد على ذلك ويصف هذه الأخيرة بأنها استجابة متحققة تحققا صريحا لنداء الوجود، فلولا الإنصات لصوته والاستجابة له لما انبثقت فلسفة ولما ظهرت أو كان لها أثر.[1]

وعليه فالحالة التي كانت ترزح فيها الكينونة لا تخرج عن توصيف الغيبوبة العميقة التي استغرقتها مدة طويلة، لكن إمكانية الإنعاش وأدوات العودة إلى الوعي أصبحت متاحة وفي المتناول إثر الجهود التي بذلها الإنسان المتفلسف منذ أن تحمل مسؤولية نفسه وقرر التحرر من قبضة قيود الميتافيزيقا ومن كل ما من شأنه إحباط عزيمته وتثبيط إرادته الموجهتان

[1] – مارتن هيدجر: ما الفلسفة؟ ما الميتافيزيقا؟ هيلدرلن وماهية الشعر، ترجمة: فؤاد كامل ومحمود رجب، مراجعة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط2،1974، ص: 67،68.

إلى هدف معين، يضع ثقله كاملا خلفه ملتقطا إشارات ورسائل الوجود التي كثيرا ما تكون واضحة له إذا ربط عقله بحاسة السمع المباشرة وأبعد عنها كل عنصر تشويش مصدره اليومي المزيف أو ما يقبع خلف جدران الواقع وكل ما يرتبط بهما ويشكل بداية ومتنا يرسم غشاوة على العقل البشري، ويضع طوقا على جسد وعنق الوجود.

البحث في مسائل الوجود المختلفة وتحريرها من أتربة السرد اللاواقعي هو المستوى الذي وقع عنده التحول من الأسطورة إلى الفلسفة كعقل، أو لنقل إلى التأسيس الفلسفي الحقيقي، فالوجود بهذا هو إحدى العلامات الفارقة المحفزة على الانخراط في هذا المسار، وهو ما عبر عنه هيدغر عندما أقر أن الفلسفة قامت بخطواتها الأولى على درب فهمها لمشكلات الوجود عندما وقع الإحجام عن سرد الخرافات، أي حينما حصل الابتعاد عن تحديد أصل الموجود كموجود بالرجوع إلى موجود آخر، فالوجود له خاصية الموجود الممكن الوجود بالقدرات الذاتية دون الاعتماد على طرف من خارج ذاته.[1]

تشكل هذه الفكرة عودة إلى الوراء وتتضمن نفيا صارما للشكوك والمزاعم التي كانت مزروعة في جسد الوجود في الفترة اليونانية وقبلها، من أن الكينونة تدين بالفضل في كينونتها إلى مصدر خارجي يتفوق عليها من حيث الأسبقية والقدرة على الخلق من العدم وإيجاد الأشياء من نقطة الصفر، وهو اعتقاد ديني مشترك بين معتنقي الديانات والمبشرين بها، في حين يعتقد الوجوديون المؤمنون منهم والملحدون أن الوجود يقع خارج دائرة هذه القدرة الخارقة فهو الاستثناء الوحيد بين كل الممكنات الأخرى، ويدخل هذا الاستقلال ضمن صميم قيامها بأمرها ونهوضها بشؤونها الخاصة، مكتفية بذاتها مبتعدة عن كل اتكال أو اعتماد، وينطبق عليها وصف التفرد والقدم وإخراج نفسها من زحام الوقوع تحت وطأة الارتهان بسواها أو رحمة الاشتراك في لعبة العبد والسيد، فهي السيدة على نفسها سيادة تخلو من الحاجة إلى عبودية الآخرين حتى تثبت تلك السيادة.

[1] – Martin Heidegger: Etre et Temps, trad: F Vezin, Gallimard, Paris, 1986, p: 102.

تدرج في هذا المسعى فكر هيدغر وتناوله الفلسفي لمسألة الوجود من مقام إلى آخر أكثر علوا، فمن الاهتمام بمبحث معنى الوجود إلى الانهماك بمبحث حقيقة الوجود، ومن التركيز على حقيقة الوجود إلى الانكباب على مبحث موضعية الوجود، مع الأخذ بعين الاعتبار حذره ويقظته من الوقوع في كل انزلاق ميتافيزيقي قد يطرأ على سؤال الوجود أو قد يسمح بتسرب ولو نزر ضئيل من الذاتية إلى الفكر، الأمر الذي سهل مهمة الإعراض عن كل مرحلة سابقة ، والانتقال السلس إلى ما يتلوها من مراحل، وصولا إلى خاتمة النهايات التي ينبغي بلوغها إذا وقع الإعراض والانتقال بالشكل المطلوب والمخطط له، ويسميه هيدغر النظر إلى الوجود كـ:" عهد" يحقق الاختلاف مع الميتافيزيقا و يدعم توفر النيات المرتبطة بها بشكل حازم.[1]

يمكن ترجمة وفهم مصطلح "عهد" أيضا بمصطلح " حدث"[2]، والمتمعن بعين الفلسفة سيجد تقاربا إن لم نقل تطابقا بين مصطلحين ذلك أن تبوؤ الكينونة هذه المرحلة وتحولها إلى عهد قائم بذاته، يلغي عهد المصطلحات الأخرى وبالضبط عهد تسيد الميتافيزيقا وبالتالي زحزحتها من المركز إلى الهامش ما يمثل بكثير من التجاور تحولها إلى حدث غير عابر طاغ يلفت الأنظار ويشغل العقول يسيطر على الإدراك، وكأنه الحدث الوحيد المهم الحاصل الذي طلع فجره دون نهاية، مؤذنا بأفول نجم الميتافيزيقا إلى الأبد، والنتيجة الأهم أنها من خلال إستراتيجية العهد أو الحدث تركت لغيرها التشابه واختلفت بطريقة أهلتها لتكون مألوفة وقريبة من العقول على تفاوت درجاتها، ومنتشرة في كل زاوية ومكان، بهذا يخلع هيدغر عليها ثوب الريادة في إتمام رحلة المضي قدما نحو الأمام، ويبعدها عن الأدوار الثانوية ويقوم بإعادة تموضعها حتى يستقر بها الحال ضمن الحدود المترامية

[1] – محمد أبو هاشم محجوب: مسالك الابتداء دراسات هيدغرية، مرجع سابق، ص: 62،63.

[2] – المرجع نفسه، ص:63.

الأطراف والتي لا تكاد ترى أو تصلها عين، كما أعاد فيلسوفنا ترتيب الأشياء واضعا الكينونة في المتن وبالتحديد في المقدمة.

يكون الوجود حدثا أيضا من خلال بلوغه المنعطف المرسوم له سلفا، يظهر هذا المنعطف في الأفق على ثلاث خطوات: انعطاف الوجود نحو الزمان، والحقيقة صوب الماهية، وفهم الوجود جهة وجود الفهم، منعطفات لولبية تدور وفق زاوية انعطاف مدروسة، فالوجود يحيل إلى الزمان لأنه تزمن يجمع الماضي والحاضر المستقبل، والحقيقة تحيل إلى الماهية لأن الماهية هي أصل الأشياء والموجودات ، الأصل الثابت غير المزيف، أما الإحالة الأخيرة فلكون الماهية والعقل صنوان وهما الأكثر تكرار أمام قابلية الفهم، والفكر المتعقل هو من يمنح وجودها قيمة مضافة مفقودة عند سواه، قيمة تتمثل في فتح عيني الكائن على أهمية الوجود، وبهذا ترتسم خطة تقويض الأنطولوجيا التقليدية إلى غير رجعة.[1]

الانعطاف والإحالة والتقويض جعلت الكينونة والزمان في خندق وصف واحد، تزيد صلابة كل منهما من خلال قوة علاقته بالآخر، يتضح هذا المعنى حين نعرف أن الزمان يضع الوجود وجها لوجه مع امتحان البقاء والخلود، ويرفع لديه محفزات الاستجابة والتحدي ويخرجه من الدوائر المغلقة التي كان يتقوقع من خلالها على نفسه فاسحا المجال أمامه لإيجاد الوصفة المناسبة والمفتاح الحقيقي لفهم دوره والقيام به على وجه أكمل، وبالقدر نفسه وفي الاتجاه المعاكس تمنح الكينونة الزمان الأساس المتين الذي يستند عليه، وترسخه في جنبات الوجود حتى يتردد صداه بشكل يحس ويسمع على درجة من الحساسية العالية، وذلك أول اختبار يتلقاه الزمان ضمن رزنامة غير محددة المعالم لكنها مضبوطة الغايات والأهداف، تصبو إلى نشر عقارب الزمان وعناصره في كل أرجاء الوجود، وعلى هذا

[1] – إسماعيل مهنانة وآخرون: الفلسفة الغربية المعاصرة: صناعة العقل الغربي من مركزية الحداثة إلى التشفير المزدوج، تقديم: علي حرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013، ج 1، ص:707.

الأساس يتحرك هذا الثنائي في مربع مشترك تمثل أضلاعه خططا مشتركة للتماس والالتقاء، يختاران أصعب الطرق وأشكلها ويصلان في الختام إلى أفضل الوجهات.

على ضوء هذا يحمل عنوان "الوجود والزمان" تحدي الوصول إلى تأويل الزمان بدلالة الكينونة، وتأويل الكينونة بدلالة الزمان، ويقودنا مباشرة إلى حيث تنعطف اللازمتين على الأخرى بكيفية تظهر متانة العرى ووثاقة الوشائج بينهما[1]، هذه العلاقة بالذات هي الضالة المفقودة بحسب هيدغر ولا يجب أن تتغير مع تغير المناسبات، لذا ناضل ضد كل مرحلة قادمة قد تأتي وعلاقتهما مصابة بفقر الدم أو ما شابه ذلك، مبعدا عنها كل الأراجيف والإشاعات المزيفة، وعوض أن نهتم بشكل وظاهر هذه العلاقة ينبغي عدم نسيان جوهرها المماثل لعلاقة البذور بالتربة، بذور الكينونة مبثوثة في ثنايا الزمان عبر خطوط مستقيمة متوازية تماما مثل خطوط المحراث التي تمنح الأرض فرص الخصوبة، وهنا بالذات نصل إلى ما يمكن تسميته ووصفه بـ:" تزمن الكينونة".

يعمنا الوجود ويحيط بنا من كل جانب، لكنه لا يمنح الوجود لجميع الموجودات على النحو نفسه، يتجلى هذا من معرفتنا لأنماط الوجود : وجود الشيء، وجود الأداة، وجود الإنسان، هذا الأخير يعتبره هيدغر نقطة ارتكاز الوجود بأسره لذا فهو الأولى ببداية البحث والتنقيب، ويستقي تلك المركزية والأولية من قدرته على لقاء النمطين الآخرين، وكذا من استطاعته التواصل معهما، دون إغفال تمتعه عنها بثلاث خاصيات جوهرية هي: الفرادة، المشروع ، الحرية، هذه الخاصيات تتوفر حصرا في الإنسان ومصدر هذا كله وعيه بعامل الزمان[2] قبل العودة إلى الآنية أو الدازاين، كان الشائع في عرف الوجود تغلب نمطي وجود الشيء ووجود الأداة باسطين سلطتهما كحضور وكعالم غير أن اتحاد الإنسان و الزمان سهل عملية اتخاذ خطوات حثيثة من أجل الحد من تلك الهيمنة ليعطي الوجود الإنسان

[1] – المرجع السابق: ص:706.

[2] –عبد الرحمن بدوي: الموسوعة الفلسفية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، الجزء 1، ط1،1984، ص:600.

الدور الأوسع فيه لتفتح أمامه كوة من الضوء تجعله يمضي في طريقه إلى الأمام في كينونة كل ما فيها يعود إلى الوراء.

يندمج هذا الثنائي فيما بينه مانحا إشارات يفهم منها مدى الالتصاق الخاص بينهما، محرزا تقدما يحقق ما يسميه "فيليب كابيل" :" العطاء المتبادل بينهما" أو:" عطاء الكينونة – الزمان" بحيث لا تكشف الكينونة عن ذاتها بوصفها عطاء للكائن إلا ضمن قاعدة عطائها للزمان، لأن عطاء الكينونة هو عطاء الزمان، ولأنه ليست هناك كينونة كائنة إلا بقدر ما يكون ثمة زمان، هذا على غرار احتياج الزمان لعطاء الكينونة المستمر تحت طائل تمكنها من الإبقاء على ما يشده إلى بعضه على نحو سخي في حركة حضوره وانسيابه بين الماضي والحاضر والمستقبل، ما يمنع تبعثر وحداته وأجزائه، وهذا كله يؤدي إلى خاتمة مفادها استبدال عبارتي: " الكينونة الكائنة" و " الزمان الكائن" بعبارتين أبلغ منهما :" ثمة كينونة" و"ثمة زمان" مع وجوب إدراك طبيعة عطاء الزمان الموصوف بالتواري وعطاء الكينونة المنعوت بالتكشف، ولا ينبغي أن تعكس هذه الأوضاع وتلك الصفات.[1]

فكرة العطاء المتبادل تجسد علاقة الكينونة بزمان السائرة في الاتجاهين لتنفي وجود أي نوع من التنافر بينهما رغم وضوح هذا النفي، بل يمكن التعبير عنها بلغة البلاغة بمعنى:" ما لا يستحيل بالتعاكس" فصدى هذا العطاء ممتد في الآفاق يفهم من الجهتين، تصمت فيها كل الأصوات الأخرى ولا يسمع سوى صوتهما معا لا غير، وينبغي وأد كل إرادة تروم تحويل الانتباه أو صرف النظر عنهما، والعطاء هنا يبدو مصطلحا جديدا أو غريبا خاصا بصاحبه، لكنه يمثل إحدى الترجمات الواضحة والدقيقة لكنه ومحتوى تلك الرابطة القوية التي قد ينتفي معنى كل طرف فيها قبل أن يتخلى عنها، كونها مخزنة في أعماق كل منهما تجعل لهما القدرة على نسج هذه العلاقة الثنائية المميزة.

[1] – فيليب كابيل: الفلسفة والتيولوجيا في فكر مارتن هيدغر، ترجمة: فؤاد مليت، دار الروافد الثقافية– ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2017، ص:108،109.

إن هذه الرابطة المتينة بينهما والتي ما فتئت تتعضد أكثر فأكثر هي التي رصدت المزالق المحيطة بمسألة الوجود وما قد يتخطفها من روافد الميتافيزيقا ويبعدها عن غايتها وهي وضع الدازاين في سكة الإصغاء الأصيل للوجود، وإعداده لرسم هذا الدرب وانخراطه فيه من أجل تعيين علة النسيان الذي فرض عليه كعرض ملازم ومرافق لتاريخ الفلسفة مع ماراكم عليها من حمولة تبرير السكوت عن الوجود.[1]

الاهتمام بالزمان وبعلاقته المتعدية إلى الكينونة أنتج جهدا فلسفيا جعل الفلاسفة وفي مقدمتهم هيدغر يتمكنون من تقليب تربة الوجود والعثور على بذور وجذور الكينونة الأصيلة، وتحويل هذا الجهد إلى ملكة محفزة غريزيا يؤدونها كلما دعتهم الضرورة قبل الحاجة إلى ذلك، موسعين بذلك دائرة المريدين لهذا المسعى والمنخرطين فيه، بل يمكن اعتباره إشارة بداية فقط لمسار طويل لم ينتهي بعد، يحتاج إلى تعبئة بنات العقول وإشراكها جميعا ضمانا لاستمراره وإعادة انطلاقه من جديد كلما أوشك على التوقف أو الركود، والوصول به إلى نهايته لكلل بالنجاح ويكون له أثر يذكر بعد حين، أراد هيدغر تغيير ذهنية المشتغلين بالفلسفة وتوجيهها رأسا للانكباب على قضايا الكينونة – كمفكرين ينتجون أفكارا جديدة– تعويضا لما فات الفلسفة في زمن التفريط، ودرء لأن ينسحب البساط من تحت أقدامهم فيما هو قادم، وليكون للكينونة تاريخ أطول يمتد نحو المستقبل.

ينسج الوجود عموما ووجود الإنسان بوجه خاص على منوال الزمان على مهل وبكيفية هادئة، ويستمر هذا الأمر على هذا النحو بشكل واسع بعيدا عن كل دائرة من السلب أو النفي أو التكرار الخاوي ليقود في الأخير إلى الأصل أو الوجود الأصيل، الناشئ من تناغم باطني بين كينونة الإنسان والزمان، وكأن هذا الأخير يعزف بقوسه على أوتار الكينونة في انسجام منقطع النظير يختصر فيه عمل المايسترو وجهد عمل الفرقة على حد سواء[2]،

[1] – محمد أبو هاشم محجوب: مسالك الابتداء دراسات هيدغرية، مرجع سابق، ص:100،101.

[2] – عبد الرحمن بدوي: الزمان الوجودي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط2، 1955، ص:10.

يجري الزمان من الإنسان مجرى الدم يرافق وجوده حتى قبل أن يبدأ بجمع شتاته وفي أحيان كثيرة يحل محل الجغرافيا فيصبح مكانا ممتدا عندما ينحصر هذا البعد أو يفتقد لسبب من الأسباب، يراوح بين العقل والواقع ويمنع اختفاء التواريخ ، ثم يمنح زمنا جديدا يختلف عن سابقه في القدرة على تلوين الملامح المحكوم عليها بثنائية الأبيض والأسود علاوة على استنطاق الذاكرة واستجلاء محتواها المتنوع ليصنع مما يفيد فيه أساسا لوجود منتظر ومأمول.

يعيش الفرد ضمن نطاق وجوده الخاص وأيضا في إطار كينونته العامة، ولا يمكنه الانفصال عن هذا الوسط الأنطولوجي لأن العكس يعني المعاناة من حالة متقدمة من اللاتعيين والتيه، والتحول إلى كتلة من اللحم خالية الوفاض فارغة الجراب مما تعلق بالوعي والحرية والمسؤولية والاكتفاء الذاتي وتقرير المصير، وصنع الماهية واختراع المشروع الوجودي المستقل، واقتناص اللحظة والفرصة المناسبتين لتحقيق الذات وفرض وجودها، مع تجاوز المطبات والعقبات التي من شأنها إجهاض كل هذا التسلسل الذي هو في منظور الكينونة تراكم يسد الأفق ويقطع السبل فتصبح من جرائه في خطر وجودي داهم.

على ضوء هذا كان ديدن التفكير الفلسفي منذ ظهوره متجها نحو التصدي لإشكالية الوجود، فقد تحرك منذ البداية ضمن حيز منفتح وعريض بما فيه الكفاية لرصد تجلياته وكشف دلالاته في إطار علاقة أقامها الإنسان مع عالمه اتسمت بميزتين: أنها علاقة فيزيائية مادية، ونعني بها علاقة الجسد بالواقع الزمكاني، ورابطة معرفية إدراكية مؤداها ذلك الواجب المعرفي الذي ينادي العقل والوعي في كل لحظة من أجل معرفة هذا الوجود بطريقة أو بأخرى[1]، لهذا يمكن النظر إلى مسألة البحث في الكينونة على أنها تقليد فلسفي سائد في جميع المناخات، جدير بالتتبع والكشف، بل كانت الكتابة حولها شرطا ضروريا

[1] – Gerhard Huber: Pour un métaphysique de la présence, Les Etudes Philosophiques , n 4,2008, p : 41 .

لبداية شق سبيل التفلسف، لا يمكن تجنبه كونه شديد الالتصاق بإنسانية المتفلسف وبجوهر حياته، ولن نجانب الصواب إذا قلنا أن الوجود والتساؤل حوله يعتبر الأب الشرعي والحقيقي لكل استفهام فلسفي ظهر في طليعة تفهم وتعقل ظواهر الطبيعة والعالم الخارجي ،لأن الدهشة والتعجب كأهم دافعين لهذا الفعل متعلقين بالوجود و لأن أهم ما كان يتشكل من مخاض في رحم الفلسفة هو جنين يحمل صفات وجينات وملامح الكينونة.

لم ينظر الفيلسوف أو الإنسان عموما وهو يخطو أولى خطواته في درب الوجود إلى هذا الأخير على أنه طلسم مستحيل الإدراك والفهم، أو "حجر رشيد" خطت حروفه بلغة قديمة ثم انمحت واضمحلت أبجديتها، بل تلقاه كلوحة فنان أحكم رسمها ببراعة، تحمل ألغازا ومنمنمات تحتاج منه نظاما معينا وطريقا محددا في الفهم والتبصر، ومتى وضع قدميه على سكة الانطلاق سيصل خط النهاية، وينجح في فك ما ألغز عليه ويتحول السواد القاتم الذي أصابه بعمى الألوان إلى ألوان الطيف السبعة الواضحة المنفصلة عن بعضها، ويتخلى عن أفكاره المسبقة وأحكامه المستنسخة، فاتحا مجال تصوره لأشكال جديدة مشبعة بإفراط بمعاني الحركة والحياة والتداعي والاسترسال والاستكشاف والانفتاح والحرية، حتى يتحول الوجود إلى منبع أصيل للمعرفة وتكوين الحقيقة.

يمكن القول دائما أن الوجود مقترن بالإنسان، والإنسان مقترن بالوجود، وهذا الاقتران يصبغ القيمة المضافة على كليهما، ينعكس الوجود على شعورنا وفكرنا فيمتزج بهما ويصبح له معنى يزيد سمكه كلما ارتفع منسوب وعينا به، ويصير الإنسان بما هو عليه وبكل مقوماته حين يندمج مع الكينونة يلبي نداءها ولا يتخلف عن ميعاد لقائها، يستغرقه تفكيره فيها فيمنحها قدرا زائدا من عرق تأمله، يوجه جميع مراياه إليها، مرآة عقله وروحه ونفسه وجسده لتحليل معطياتها وتشريح مكوناتها، وكذا للوصول إلى مرحلة الالتزام بها، فيقبل صفة الوجود قبل غيرها من الصفات قبل حتى صفات الحياة والمعرفة والنطق والفن مجتمعة، لأنه جبلة وفطرة فيه، صحيح أنها تنطبق على غيره من الكائنات لكنه المعني الأول بها

لأنها تمنحه قيمة الاستدامة بشكلها العملي قبل النظري، ومن وجهة نظر الفلسفة فإن الإنسان رفض الاكتفاء بالبقاء خلف الكواليس والانزواء في المقاعد الخلفية، وأعرض عن الضجيج من حوله ولم يتحمل فكرة قطع نصف الشوط والبقاء عالقا، ولم ينتظر حتى يأتيه الدور ليزاحم الموجودات الأخرى في هذه الصفة، بل أخذ زمام المبادرة واحتل الصدارة في صنع كينونته بجدية ومسؤولية كونه الوحيد القادر على ملئ حيز الوجود رغم وجود الكثير من الموجودات التي يعج بها العالم الذي يعيش فيه.

هناك رسالة واحدة ما لبث الوجود ومعه الزمان يبعثانها إلى الكائن الإنساني مفادها إذا أردت أن تثبت كينونتك لنفسك ولغيرك من الكائنات، فعليك أن تكافح وتدعم معاني بقاءك، وتلعب الدور المنوط بك دون تأخر أو تقصير أو تردد، تصحح مسار جهدك باستمرار وتعدل خوارزميات وضعك الخاص أولا بأول تماشيا مع معطيات الكينونة العامة، فتصل إلى مرحلة تدير فيها شؤون كينونتك ذاتيا بكل عزم واقتدار، مثبتا قدميك على أرض الوجود الصلبة، تاركا خلف ظهرك كل ما من شأنه عرقلة هذه الإدارة، ملقيا في سلة المهملات سوالب وجودك ونوافيه، مواصلا نهجك على طريق المزاوجة والمزج بين الكينونة والزمان، حيث يشكل اتحادهما بالنسبة لك وحدة وجودك وغطاء يحمي هيبة كينونتك أمام أنماط الوجود الأخرى بل يجعلها في القمة ويرفعها إلى مستوى الصدارة، يبعدها عن الاعتيادية ويمنع عنها الركود والابتذال، حتى يتحول الوجود قبل كل شيء إلى ظاهرة إنسانية جوهرها الكائن البشري بما يحمله من صفات تجعل الكينونة لصيقة بالإنسان، وحركة هذا الأخير مرنة في مملكة الوجود.

يمكن من هنا وصف انشغال هيدغر بفكرة الكينونة بـ: "الاهتمام الأنطولوجي العميق" الذي قاده إلى إعادة تحديد لمفهوم الذات، هذه الأخيرة تعتبر كل فكرة أو فلسفة تصدرها مربوطة ومشدودة إلى محور الوجود، تدور في فلكه ولا تخرج عن نطاقه، فجوهر فلسفتها فكرة الكينونة دون أن يكون هذا الأمر فلسفة متعالية أو تمركزا حول الذات الذي ميز الفلسفة

الغربية خاصة خلال القرن الماضي، بل كان غرضه تطوير آلية تحليل الوجود وكذا التمييز بين مهمة البحث في إشكالية وجود الإنسان عن البحث في إشكالية الإنسان ذاته، وبهذا عكس هيدغر اتجاه الفينومينولوجيا من كونها نسقا لإتمام فلسفة متعالية ووجودية مثالية إلى طريقة لوصف أشكال الوجود الفعلية وينبغي التنويه إلى أن هذا التغير يدخل ضمن أحد مقاطع الانعطاف في مرحلة متأخرة من فكره.[1]

تغير إذن فلسفة هيدغر –على غرار باقي الفلسفات الأخرى– بعضها كلما دعتها الحاجة إلى ذلك، طارحة الأفكار التي أصبحت لا تتلاءم مع الوضع الجديد وجامعة أشلاء أفكار أخرى ذات الصلة ببعضها مقربة بين زواياها ضمن أفق فلسفي مغاير، محافظة على إطارها العام الذي يمثل جوهرها، مع إفساح المجال أمام التفصيلات والتفريعات لتزاحم بعضها في حركة تشبه السباق نحو فتح الباب، والاكتفاء بالحيز المملوء ومعالجة الناقص والمفقود وحشد المتشابه ورصه إلى امتداد لا ينبغي له الانقطاع أو التوقف، ويكشف هذا عن علامة صحية في جسم هذه الفلسفة يمنحها وقاية من الوقوع في أزمة السذاجة أو الركاكة أو التكرار أو الابتذال أو السطحية أو الاستسهال، ويعطيها حلا لمشكلة التضييق الفكري أو الهيمنة الفلسفية على تأمل معين أو خاطرة فلسفية تشكل عنصر إسناد لفلسفة أو توجه فكري ما.

ذلك التغير والطرح والحشد على مدى الفلسفة الهيدغرية أسس لسلسلة من الأفكار الجديدة التي دخلت على خط الاشتغال العميق بالوجود، وانبثقت كضوء فجر منتظر بعد ليلة شتاء طويلة أفكارا ثقيلة في ميزان الفلسفة الأنطولوجية على شاكلة أن الكينونة الحقيقية هي التي تتأمل الموجودات تأملا عينيا من خلال ربطها بعالمها ومحيطها ربطا عضويا، على خلاف ما فعلته الميتافيزيقا قديما حيث تأملت الموجودات بكيفية مجردة وأبعدتها عن عالمها

[1] – هانس كوكلر: هيدجر وريبة الكينونة، ترجمة: حميد لشهب، تقديم: محمد مزيان، منشورات دار التوحيدي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2021، ص:109 ،110،111،،112.

وتأملتها في ذاتها مما أخلط أوراق الوجود والموجود[1]، شكل هذا اختلافا هاما في المضمون وقطيعة نهائية مع فكر قديم سيطر طويلا لكن هيدغر وضع له نقطة النهاية وجرده من كل مشروعية كان يتمتع بها إلى ذلك الحين، فأصبحت الميتافيزيقا وطريقة تأملها للموجودات فكرا منصرما اختفى فعليا وراء الشمس، وبهذا قوضها بكل حنكة ودون مواربة، كما أراد أن يكون هذا التقويض نموذجا متواترا في الفلسفة المعاصرة إلى مالا نهاية لا ينبغي الارتداد عنه بأي حال من الأحوال.

رغم أن هذا التقويض حصل في مرحلة متأخرة نسبيا عما كان منتظرا، ورغم أن هيدغر لم يكن السباق إليه أو صاحب المبادرة الوحيد فيه، غير أنه يعد فتحا فلسفيا قاده هيدغر بنجاح لم يسبقه إليه غيره، فقد كانت المرة الأولى التي يتمكن فيها مفكر من القيام بهذه المهمة ويصل بها إلى محطة الختام، دون تسجيل تعثر أو فشل ، ومن غير الحاجة إلى وضع توقيت محدد لها، يحدوه في ذلك أهمية الهدف المرسوم، وصلته بكل الفلسفات والفلاسفة الذين تأثر بهم وتركوا بصمتهم على ذلك الهدف من سقراط إلى نيتشه، مع وعيه الكامل بالتقصير متعدد الأوجه من لدنهم على مستواه وأدى إلى فرملة مسيرة تحرير الكينونة زمنا طويلا وعمق من معاناتها وأوصلها إلى حافة الخطر، خطر الغياب والتراجع إلى الوراء وشغور الحيز وانطفاء القيمة والاقتراب من الاختفاء والتيه، هذا الأخير كان سيوقعها في أزمة فعلية، الدخول فيها معلوم والخروج منها مجهول الكيفيات والمآلات، القديم فيها فاقد لمبررات وجوده واستمراره، وفارغ من كل جدوى يمكن أن ترتجى منه، والجديد فيها الذي يمثل البديل المنتظر لا علامة تبين أو تظهر أنه يلوح في الأفق.

يحسب لهيدغر إذن إخراج الكينونة من سرداب النسيان وتصحيح مسارها الخاطئ المتجه عنوة نحو التجريد الساذج، وفك قيدها من سلطة الميتافيزيقا، وترسيخ وعيها بوجوب وضع

[1] – كريم حسين الجاف وآخرون: من الكينونة إلى الأثر هايدغر في مناظرة عصره، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2013، ص:51.

حد فاصل بين الماورائي المجرد والمادي المجسد، وكذا تثبيت قديمها على أرض البحث الفلسفي الأنطولوجي الذي يمسح هنات البحث الفلسفي السابق، ويقطع مع النظرة القديمة مع ما تحمله من إرث أثقل كاهلها وكبل حركتها ومنعها من الانطلاق والتقدم، تلك النظرة التي رمت جعلها تابعة للميتافيزيقا وواقعة تحت رحمتها في مخاض عسير دفنت فيه الكينونة في رحم هذه الأخيرة، وترك شاهد واحد يدل عليها هو التجريد ولا شيء غير مزيد من التجريد، وبهذا تمكن هيدغر من إعادة تشييد صرح الكينونة وبناء بيتها الجديد متخلصا من أخشاب الميتافيزيقا القديمة، من خلال فتح ورشات إصلاحها السريع، وإعادة مدها بما حرمت منه من إمكانيات الصعود إلى السطح التي فقدتها طوال عمرها السابق.

ربط هيدغر مصيره ومصير فلسفته منذ البداية بفكر الكينونة، متمثلا في ذلك خوف الإنسان الأول من مآل مبهم ومجهول العواقب، خوف توزع بين سؤال الهوية وسؤال الحرية وقبلهما سؤال الانتماء أسئلة بقيت مطروحة كما حدث ذلك في البدء، أعيد ترتيبها وتشكيل العلاقة بينها مرات عديدة ، ثم اكتشف أن الترتيب ليس مهم أكثر من أهمية التوصل إلى إجابة واضحة ومقنعة تشفي غليل الاستفهام وتطرد عنه سياط الخوف، إجابة قد تكون مجمعة أو مجزأة، لكنها ينبغي أن تستقر في وعيه ووجدانه، ولا يفترض أن تنتهي كما بدأت، تحترم قواعد الإيمان بقيمة الوجود وانتسابية الإنسان إليه، تقدم له تفسيرات شافية عن كل حركة أو خطوة أو موقف أو فعل أو رد فعل أحدثه هو كذات أو تلقاه من الآخرين بوصفهم غيرا يشاطرونه صفة الوجود، ويربطون معه الحلقة الواصلة بين الأطراف الثلاثة لبلوغ كينونة ممتدة لا تقطعها هواجس أو تقلقها مخاوف، كينونة يتحقق فيها شرط الوجود الأهم المتمثل في ترك الأثر ووضع البصمة وانتظار غد غير غامض لعدم غموض الغاية والإنجاز ولوضوح الأفق الوجودي والمسار اليومي لكينونة فردية تنطوي فيها الكينونة الأكبر.

2- الفن والوجود العلاقة غير المستحيلة:

تعود بدايات نسج العلاقة بين الوجود والفن لدى هيدغر إلى الوفاق الذي عقده بين الأنطولوجيا الخاص به وبين فكرة العود الأبدي التي أبدعها نيتشه(1844-1900) في ملحمته الفلسفية الجمالية [1]، اطلع هيدغر على رأي نيتشه بخصوص هذه المسألة وتأثر بلا شك به، وعرف أن رأيه يرتكز مضمونه على مفهوم "الإنسان الجمالي" الذي يرتكز في أغلب مؤلفاته العديدة لا سيما: هكذا تكلم زرادشت ،الفلسفة في العصر المأساوي الإغريقي، ولادة التراجيديا، حيث ضمن نيتشه ذلك المفهوم مهمة قراءة وضع الفن في الثقافة الإنسانية، وقبلها قراءة الوجود، ثم إحلال الجمال ليس كبديل فقط بل كأصل كذلك محل سيادة الميتافيزيقا والمثل الأفلاطونية والإدراك المنحرف لروح المسيحية والدين عموما، والتسلط الماضوي، محققا عصر سلطة الإستيطيقا وتربعها على عرش الوجود كرؤية وحيدة له بعد تريخ طويل من الهامش.[2]

كما يمكن عقد مقارنة بين نيتشه وهيدغر حول فهمهما للفن وعلاقاته بمسائل محايثة وقريبة ومتاخمة له، لنجد أن الأول جعله محركا للحياة ومصدرا " لإرادة الاقتدار" التي تحدد وجود الأشياء وتعين حقيقة الموجود من جهة ما هو إرادة اقتدار ويكون الفن في موضع متقدم من هذه الإرادة، حتى أن ماهية الوجود المنوطة بماهية الحقيقة متعلقة بماهية الفن، لأن شفافية الفن تتلاءم وإرادة الاقتدار، وينبهنا نيتشه هنا إلى أن هذه الأخيرة لا تتعلق بالأمور النظرية والحسابات الفلسفية بل ترتبط مباشرة بالحياة بما هي وجود، حيث تكون في حاجة ماسة إلى ظاهرة الفن الشفافة الواضحة لتكشف لنا الوجود وتجليه على نحو

[1] – عمر مهيبل: كتابات خارج النسق، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، دار الروافد الثقافية– ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2020، ص: 143.

[2] – أمين مصرني: الإنسان الجمالي عند نيتشه، مجلة دراسات إنسانية واجتماعية، جامعة وهران، دار القدس العربي للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، العدد 4، جانفي 2014، ص: 99.

مباشر ومشع، بينما يصبح الفن بالنسبة لهيدغر انكشافا لحقيقة الوجود وتحويلا لاختفائها إلى ظهور، مبعدا عنها الإخفاق الذي سجنته فيها الميتافيزيقا.[1]

لسنا هنا في معرض قياس شدة التأثير الذي تركه نيتشه على هيدغر، لكن فكرته عن علاقة الوجود بالفن ألهمت هيدغر تحليلات جديدة وأفكارا غير مكررة حول هذه المسألة وجعلته يستوعبها بشكل أوضح، لكنه ظل معتقدا أنه لم ينطق بالقول الفصل فيها، فهو طرح تصورا مقبولا جدا لكن كان ينقصه تحييد بقايا الميتافيزيقا منه، فهذه الأخيرة كثيرا ما أطلت بثوبها الأسود وكشفت عن شنيع أفعالها وقبيح سلوكها مع الكينونة حتى في شذرات نيتشه دون أن يدري، ورغم اعتقاده بتمكنه من إخراجها من الباب إلا أنها راوغته وعادت في غفلة منه عن طريق النافذة.

تطور هذا الوضع مع هيدغر بينهما أكثر فأكثر إلى مرحلة أصبح فيها الفن هو أقوى مناسبة يظهر فيها الوجود وأنسب لحظة تنكشف فيها الكينونة، فحضور الفن هو حضور للوجود وغيابه هو تحجب له، وبالرجوع إلى نيتشه الذي توصف فلسفته كلها بانطلاقتها من مرفأ الفن ورسوها على بره، فإن هيدغر الذي كتب حوله كتابا مهما في جزأين بحث فيه عن آرائه حول الكينونة وفرغ منه متأثرا ببراعته في بسط أفكاره الجمالية من خلال شذرات قلبت جميع القيم وأرجعتها إلى رحم واحدة هي الفن.

يلعب هذا الأخير دورا حاسما في توضيح الفرق الأنطولوجي عند هيدغر من خلال العلاقات الواضحة التي يقيمها بين الوجود والكائن والعدم، بكيفية لا تقود ولا يجب أن تقود بتاتا إلى أماكن مظلمة [2]، وكلما أحدث الكائن أثرا جماليا أثبت كينونته وطالما ترك يديه ساكنتين عن إبداع ذلك الأثر تعرض إلى التلاشي وعدم القدرة على إيجاد موطئ قدم في

[1] – فوزية ضيف الله وآخرون: مؤانسات في الجماليات: نظريات، تجارب، رهانات، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، ط1، 2015، ص:60.

[2] – فرانز مانويل سشورش: الوجود والكائن والعدم: هيدغر والفرق الأنطولوجي على ضوء تفسير ماريون، مرجع سابق، ص:169.

زحام وسباق الموجودات الأخرى نحو إثبات تأثيرها الوجودي، فإنتاج الجمال هو أحد المحددات المهمة للفارق بين الوجود والعدم أو بين بلوغ الكينونة الأصيلة ونظيرتها المزيفة.

لذا كان العمل الفني بمثابة النداء المسموع للأصل والأرض وأيضا بالقدر ذاته للكينونة المختفية وراء حجب اللغة، ما يدخل الجميع ضمن دائرة تأويل الفن بكم من التنويعات الفلسفية التي تمنع الفن من الخروج أو الحياد عن هذا الخط المرسوم له سلفا[1]، تؤمن الكينونة كما هو واضح من معناها المرتبط بجذرها اللاتيني بمظهريها أو وجهيها الخارجي والداخلي، الظاهري والباطني، الأول المرتبط بلواعج النفس ومحن الروح، والثاني المتصل بفيزيولوجيا الجسد وتموقعه ضمن كونيته المحيطة، ثم بنقطة الوصل بينهما ممثلة في الحياة اليومية بمختلف تشعباتها ومشكلاتها، وكلما حدث وعي وإدراك لمكونات اليومي، طرأ تفاعل ايجابي معها من خلال السعي لتجاوز المعيق منها والاستعانة بالفاعل فيها لبلوغ الكينونة الحقيقية.

يدخل العمل الفني في صميم إستراتيجية التجاوز والتحدي من خلال التقويض الأنطولوجي لكل ما من شأنه الحيلولة بين الكائن وكينونته، ويندرج وسط خطة الاستفادة من مجموع الفواعل التي عادة ما يكون واحدا منها، لتقريب المسافة بين المعنيين السابقين، وهنا يلبس هذا الاتجاه لباس الجمالية والتناسق والتناغم، وبهذا يمنح هيدغر الفن صفة القدرة والاستطاعة على إكمال تأسيس الدازاين الذي لا طالما خنقته الميتافيزيقا وحاولت التقنية استكمال حجبه وتركه في لجة النسيان.

في نطاق التوتر بين التحجب واللا تحجب يبرز العمل الفني من بين ركام نواقض الوجود ليؤسس عالما على الأرض، هذه الأرض التي ترمز إلى الوسيط المادي الذي يمكن الفنان من استنطاقه وكشف تضاريس ذلك العالم[2]، تجعل يد الفنان هنا من الموجود

[1] – أم الزين بنشيخة المسكيني وآخرون: مؤانسات في الجماليات: نظريات، تجارب، رهانات، مرجع سابق، ص: 22،21.

[2] – سعيد توفيق: عالمية الفن وعالمه، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط1، 2017، ص: 76.

بالقوة موجودا بالفعل وتخرج الوجود برمته من حالة المراوحة في المكان إلى وضعية الكينونة الفاعلة البعيدة عن التخفي المتدثرة برداء الإظهار، واللافت للنظر أنه يؤدي هذا الدور بقوته الناعمة التي تزيل الحواجز وتذلل الصعوبات بهدوء ودون صخب أو ضوضاء.

عندما يممت الفلسفة الهيدغرية وجهها نحو مسائل الوجود والكينونة اصطدمت بمجموعة من العقبات والعوائق فكان لزاما عليها أن تبحث عن حلول ومخارج وعن دروب جديدة خالية من تلك العقبات فوجدت أمامها درب الفن الذي يمكن اعتباره درب عودة وظفه هيدغر للحيلولة بين الوجود والنسيان، فالجمال منح الوجود وضعية خاصة وسحبه من الخفاء ليسلط عليه الأضواء، رغم أن الكثير من أمثلة الجمال قد تبدو مثالية وبعيدة عن الوجود لكن هذا الأمر ظاهري فقط.

يضرب لنا هذا الفيلسوف مثالا عن المعبد اليوناني كأثر معماري، الذي لن يكون له معنى إلا إذا كان له أثر يحيط بهيأته حتى أن الإله يتحقق وجوده في المعبد من خلال المعبد ذاته، فهو الذي يمنحه القداسة، ويقوم المعبد ويشيد من الصخر ويبرز باطمئنان كعمل فني يظهر بريق الحجر وومیضه[1]، عندما يتحدث هيدغر عن المعبد فهو هنا لا يعني مكان العبادة فقط، بل يعني أيضا المكان والحجارة التي تجمعت بطريقة فنية لتعبر عن مجموعة من الأفكار والأحاسيس التي اعتملت داخل فكر ونفس الفنان وأراد تحقيقها وتخليدها، الفن سبيل لتجسيد الكينونة المتوارية داخل ذات الفنان، ولا يقتصر المثال هنا على فن بعينه كالعمارة أو النحت أو الرسم بل يشمل كل صنوف الفنون وألوانه .

العمل الفني يكشف عن ماهية الموجودات بطريقته الخاصة حيث يقوم مقام المكثفة التي تسقط اللثام عن وجوه الموجودات فتهتدي هذه الأخيرة من خلاله إلى الأسلوب

[1] – مارتن هايدغر: أصل العمل الفني، ترجمة: أبو العيد دودو، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، ط1، 2003، ص: 97،98.

الصحيح الذي تكون به شيئا، وتصير بفضله موجودا مستقلا محتويا على مقومات الظهور للعلن كشيء[1]، لكل طرف من هذه العناصر وضع يحدد كيفية تقبله للآخر ويصل به إلى مستوى الاستيعاب الحقيقي لها، غير أن الفن ودونا عنها يحمل من أسباب الإفادة للبقية والاهتمام والمشاركة ما يؤهله لامتلاك سلطة تحديد الأسلوب الأصلح والسبيل السالك لها للانخراط بسهولة وقوة في سكة الوجود.

يوطن الفن في نفوس البشر ووعيهم خاصية الاقتراب من كينونتهم والتماهي معها، ويعلمهم فضيلة الإنصات لها عوض الاكتفاء بالنظر إليها، وكلما زاد منسوب الفعل الجمالي لديهم ارتفعت وتيرتي الاقتراب والإنصات، فليس من سمع كمن رأى، والأذن هي الحاسة الحاسمة إذا تعلق الأمر باللغة، واللغة تربط بين الفن والوجود صوتيا، والكينونة لها لغتاها الخاصة التي تدفعنا نحو التقاط ذبذباتها واكتشاف تميزها عن غيرها، والإنصات للوجود يرفع العجز فيما يتعلق بفهمه ويزيد فرص التخفف من أثقال تسد الأبواب والمنافذ المؤدية إليه، وتنصب العراقيل التي تشوش عملية الفهم.

لابد إذن من حصول فهم الوجود لكي تظهر الفكرة الوجودية ويتطور الإدراك بحدوث جميع الموجودات، فتصبح المهمة المبدئية تشريح ملامح ذلك الفهم التي يجب أن لا ترتبط حسب هيدغر بفهم الطبيعة والإحاطة بها كمجموعة نظم وقوانين تفسيرية، بل مناطها الحقيقي يكمن في الإقرار بجمالها وترجمة تجاوبنا مع هذا الجمال في أمثلة فنية، وهنا ينحو هيدغر منحى رومانسيا يحل الفن محل العلم، ويقر بالتفسير الجمالي للوجود عوض اختزاله في قالب التفسير العلمي الضيق، ثم لا يعترف بالتفسير العلمي كأساس وحيد ونهائي لفهم

[1] – بوبكر بوعزة: الفن والحقيقة قراءة في أعمال مارتن هيدجر، عالم الكتاب الجديد النشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2018، ص: 96.

الوجود، فاتحا أبواب مقاربات مفهومية أخرى على رأسها الفهم الفني[1]، عدم الوصول إلى فهم علمي للوجود ينتج عنه آثار محدودة، تنحصر في عدم إمكانية السيطرة على أحد مظاهره ممثلا في الطبيعة، وقد عاش الإنسان زمنا طويلا فاقدا لهذه الإمكانية غير أنه استمر في الوجود، بينما الفشل في بلوغ الفهم الجمالي للوجود يبعد الأنا عن ماهيتها ويترك الكينونة في سباتها محكوم عليها بالمكوث في منفاها الذي وضعته فيها الميتافيزيقا.

منح الفن الإنسان إمكانية فهم وجوده الخاص والعام على حد سواء بأسلوب سلس وبكيفية هينة، دون تعقيد أو تكلف، عكس العلم، ينعكس طيف الوجود على روحه ووجدانه وفكره فتحدث نوعا من الكيمياء الجمالية، تبث الحركة في أنامله فيترجم فهمه له على جدران الكهوف وصخور الجبال الصماء بأدوات بسيطة طورها عبر الزمن، واستحدث طرقا إبداعية تصب في مصلحة معرفة الكينونة، مدفوعا بحاجته إلى توضيح الرؤية وتنقية الصوت وترسيخ الفهم، رؤية وصوت وفهم الوجود.

عند هذه النقطة بالذات نفتح الباب لنجد الفن والأثر الجمالي قابعا خلفه مباشرة، أدرك هيدغر في مرحلة معينة من تطور مساره الفلسفي حقيقة واضحة لا لبس فيها هي أن الفن قضية مهمة تماثل مسألة الوجود ولا تقل عنها إلحاحا أو قيمة، بل نجدها في تفصيلات الفرق الأنطولوجي الذي يوليه أهمية قصوى كونه يضع الحدود الفاصلة بين الوجود والموجود، ويمحي ندوب الميتافيزيقا الغائرة في جسد الكينونة، كما يعول عليه في نسج علاقات واضحة بين الكائن والوجود يتحول معها كل منهما إلى رمز للآخر يحيل باستمرار إلى ما يرمز إليه، يحيل الكائن إلى ذاته كمرآة عاكسة للوجود تبعد عنه صفة التجريد الذي أضيفت له بعض التفاصيل الواقعية، وتؤكد العلامة المسجلة باسمه كونه زخما أنطولوجيا فعليا، ليكون بذلك وجودا وواقعا على حد سواء، بينما يحيل الوجود إلى معنى المعبد أو

[1] – مارك سنكلير: الأداة والميتافيزيقا: ملاحظة إضافية حول الوضع الغامض للاستعمالية عند هيدغر، ترجمة: عفيف عثمان، مجلة فلسفات معاصرة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، العدد2، 2009، ص: 149.

الصومعة أو مكان العبادة الذي يؤدي فيه الموجود فروض الطاعة وطقوس العبادة كل على هيأته وسجيته وعقيدته، وهنا نلمس هناك تفوقا للإنسان على غيره وفرادة لا يمكن مجاراتها مهما بذل من جهد أو رصد من سبق أو استعداد، يوطد ذلك المكان أواصر الانتماء بينهما بما يحوزه من مستويات تراثية في الكثرة الغالبة من أحواله، والرمزية المشتركة بينهما تكمن في تشكيلهما لعالم خاص لكل منهما، إذ يمثل الوجود العالم الخارجي للكائن بينما يمثل الكائن العالم الداخلي للوجود.

ثم يبادر الفن في التمركز والتمحور أكثر ضمن ثنايا هذا الفرق، محدثا توترا فيه على مستوى البون الذي ينبغي أن يحس ويفهم بين الوجود والعدم، حيث يلتمس في بعض وجوهه عند توسيع الهوة بين الشيء واللاشيء على اعتبار أن الشيء يحمل معنى الإيجاب في حين يرفع اللاشيء راية السلب، وسيرا في هذا السياق يكون كل سعي لإخراج الشيء من كوة اللاشيء وتحويل العدم إلى وجود هو في حد ذاته جهدا فنيا مادام يحتاج إلى خطة معينة ومراحل تتبع بالترتيب، ويدخل في نطاق إضافة مساحة جديدة أو جسد آخر يضم إلى قائمة الموجودات، يعزز صرح الكينونة ويبعدها أكثر عن فوهة العدم، والأهم من كل ما سبق تقريب الوجود من الكائن وكائن من الوجود بما يضمن عدم انسحاب الكائن أو انفلاته نحو القلق.[1]

تستوقفنا في الفقرة أعلاه كلمة "توتر" التي تفهم من خلال خروج الشيء من حالة التخبط واللاتعيين عند وقوعه بين لحظة سابقة وأخرى لاحقة، ليحسم أمره بكل ثقة ويستجمع إمكانيات الوجود المتاحة أمامه والمبذولة داخله ليخرج إلى فضاء الكينونة الرحب، محتلا مرحلة تؤهله لذلك وهي ببساطة أن يكون ممكن الوجود من كل الجهات، يعتبر الفن والقدرة على إحداث أثر جمالي أحد تلك الوجوه من جهة إمكانية صدور ذلك الفن من ذات الكائن

[1] – فرانز مانويل سشورش: الوجود والكائن والعدم: هيدغر والفرق الأنطولوجي على ضوء تفسير ماريون، مرجع سابق، ص: 184،185.

وإسباغه ألوانا وأطيافا من الجمال على صفحة الوجود واسعة الجغرافيا شاسعة الامتداد، وغير ذلك يعتبر نقصا وأحد أكبر العيوب التي لا يمكن سترها، بل قد تجعله غير مؤهل لقبول صفة الوجود بالكلية لجهة أن الكينونة تنتظر من كل موجود يخرج من عنق ذلك التوتر ويصل إلى فترة النضوج لمسة جمالية خاصة به تزيل عنها بعضا من المظاهر الباهتة والصور الحالكة التي تسد في وجهها أفق الظهور، حتى أن المسحة الجمالية التي تنبع من ذلك الكائن عند اجتماعها مع نظيراتها عند بقية الأفراد، يصبح في إمكانها التأثير إيجابيا على طبيعة الكينونة ونقلها من حال إلى حال أفضل تكون فيه منفتحة على الموجودات بشهية أكبر، قريبة منها قرب الأم صغيرها تعدد فرص البقاء إلى جواره ولا تطيق صبرا على فراقه، وفي هذا الانتقال يحدث الجمال لأنه في عرف الفن ما يجعلك مختلفا يمنحك جمالا غير معهود، واقتران الاختلاف بالجمال هو أحد ثوابت الفن، والكينونة بهذا لا تسعى إلا إلى خطوة واحدة تكون كافية لتبلغها درجة القرب الشديد من الكائن، وبهذا تحقق من كل هذا الأمر أجمله ونعني علاقة الجوار والقرب والاقتراب، وهي علاقة تبدأ من مساحة تقع تحت أقدام الكينونة وأيضا في مستوى أفق رؤية الكائن، وبهذا تقطف الثمار التي طال انتظار موعد جنيها.

لم يعرف الكائن الراحة والهدوء في سبيل الوصول بذاته إلى موقع متقدم ومستوى أرقى في ملكوت الكينونة الفسيح، يحقق له فارقا مريحا في التوقيت ضد من يقاسمونه صفة الوجود، وفهم أنه لن يحضا بملكية خاصة لهذه الصفة إلا إذا سيطر عليها وطوعها وفك طلاسمها، ونجح في اتخاذ الأسباب للتعبير من خلالها عن ذاته ودواخله، وكذا اتفاق وانسجام ملكاته مع ما هو منثور في هواء الكينونة، ليصل إلى محطة التناغم التام بينهما محددا بدقة جوهر هذه القضية المرهون بتوفر عناصر الفن فيه لأنه يبدد مظاهر النفور التي قد ينطوي عليها أي شعور للتيه والوحدة والعزلة والغربة أحيانا من لدن هذا الكائن، ليتدخل الفن ويؤدي مهمة إصلاح تلك العلاقة القائمة والحفاظ على المكانة المحققة فيها،

بعد أن كان قد نجح في ربطها ونسجها في البداية، منتهجا في المرتين سنن التناسق وأساليب الإبداع الحر على نحو يجعل الكائن منسوبا إلى الوجد ويدفع هذا الأخير إلى الاعتراف بأبوته له والإقرار بتغير ملامحه بعد سلوكه طريق الانفتاح على هذا المولود الشرعي، وتجاوبه مع صعود المد الجمالي الذي تداعت نتائجه وأصبح عدوى تصيب كل كائن بنسب متفاوتة، حتى يصبح كل فرد يلوذ بعزاء فني عن أي أفق مسدود أو سياق مغلق ترتب عن وضع خاطئ أو سقوط محبط وجب تعديله وتصحيحه.

رغم أن هيدغر لم ينظر إلى عملية إنتاج الأثر الفن كونها تتم بشكل جزئي يتوزع بين الأفراد من جهة وبين الفن كمشروع مرتبط بالوجود من جهة أخرى، مع علمنا أن كل مشروع في عرف الوجودية يمكن أن تتقاسمه أيدي كثيرة يجمع التيار المعيشي شتات عملها، إلا أنه لم ينف طابع الفردية عنه التي تخلع الآنية عليه معبرة عن وجوده الحقيقي ومشعرة إياه بأعلى حد من فردانيته، ويصبح إنتاج هذا الأثر أمر لا يتحمله شخص عن شخص آخر نيابة عنه، ويكمل الأثر طريقه ليصل إلى محطة مشتركة بين الفكرتين الماضيتين، ويضحى مهما لدى كل فرد دون القدرة على تمييز فرد بالذات في هذا الشأن، فجميع الأفراد لهم منهم نصيب متأصل في عمق كينونتهم يأخذ بخناقهم ليضعهم أمام حقيقة وجودهم وجها لوجه.[1]

يضمن حضور الفن وتواجده بشكل مستمر ومتواتر علاقة متعدية تمر عبره من الكائن إلى الوجود، ويمثل مشروع الفن لديه شهادة ميلاده وانتمائه للكينونة وانغراسه في تربتها بكل ثبات، سواء أخذ هذا المشروع صفة الفردية أو التشارك، فهذا اعتبار ليس من الأهمية بمكان في حسابات تلك العلاقة، لأن الأهم هو الجسر الذي يثبتها ويسيطر عليها في لائحة الممكنات الجمالية والشواهد الفنية التي تمنعها من التراجع أو التقهقر وتجعلها تحت العناية و الحماية، لتسندها بموجة جديدة كلما دعا الداعي إلى التوقف، فيضل الكائن ممسكا بخيوط

[1] – ريجيس جوليفيه: المذاهب الوجودية من كيركجورد إلى جان بول سارتر، ترجمة: فؤاد كامل، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1988، ص: 91.

العلاقة غير مفرط فيها محتضنا إياها من كل الجهات ، كي لا تفقد أصالتها إذا أشرف عليها غير الفن كونه المعني بها رأسا أكثر من غيره، والمؤهل سلفا لآداء هذا الدور، مواجها الآراء التي تستخف به ولا تأخذ على محمل الجد قدرته في هذا الخصوص، مثبتا العكس بكل أريحية، ويظل سالكا هذا السبيل طالما هناك موجود ووجود وكائن وكينونة ينبغي أن يربط بينهما حبل الفن.

ينفتح الكائن على الوجود من مستويات عدة، غير أنه من ناحية الحس الجمالي ينفتح أكثر آخذا بعين الاعتبار أن التوافق بينهما منبعه الأصلي فكرة الجمال، فهي التي في وسعها إثارة أحداث كثيرة تجعل الفن طاغيا على وجودنا ، كما تجعل من الحدود الموجودة بينهما لاغية ومحذوفة فيتزايد ارتباطهما، وكلما اقترب الكائن من وجوده الحقيقي كلما ألفينا أثرا فنيا نابعا خلف هذا المشهد، وبهذا يكون وجود الكائن أسلوب يحكمه معيار الجمال أكثر مما هو حياة يومية يتسابق شروقها مع غروبها دون أن يكون هناك جديد تحت شمسها، ذلك الأسلوب يحمل في طياته سمات من الجمال تنساب بثبات ونظام إلى جسد الكينونة بجرعات متفاوتة لكنها مستمرة، يتعدى تأثيرها إلى الكائن ذاته الذي صدرت عنه حيث جمعت شتاته ووجهت بوصلته نحو غاية واحدة وواحدة وهي أن يستقر به الحال في كنف الكينونة وضمن حدود الوجود.

احتكاك الكائن بالوجود تحت تأثير من الفن يغير من فهمه له ويخرجه من معناه التقليدي بما هو مجموع الأشياء التي تنتمي إلى العام الميتافيزيقي، ويجعل منه عالما خاصا للإنسان مقتصرا عليه لا يرى من الموجودات غيره، فالحجر والنبات والحيوان لا تمثل عالما ولا تحضى أن تتمتع بهذه الكلمة لأنها ببساطة تنتمي إلى حيز الأشياء المتحجبة الذي يكشف عنه عالم الإنسان[1]، يفهم من كلام هيدغر أن استخدام الوهم في اصطناع الوجود

[1] – Martin Heidegger : Poetry Languge and Thought,translation and intduction : Albert Hofstadter , Harper and Row Publishers, 1971, p : 44 ,45 .

المزيف للموجودات الأخرى باستثناء الإنسان يضع صاحب هذا المنحى نفسه في شبهة الوجود غير الحقيقي لأنه يعكس افتتانه بعوالم وهمية من وجهة نظر الأنطولوجيا الأصلية، بينما لا تعدو في الحقيقة أن تكون أشياء تنفذ حياتها كما هو مخطط لها سلفا، وتساق إلى مصائرها كما يساق المحكوم عليه بالإعدام إلى منصة التنفيذ معصوب العينين مقيد اليدين منتقلا من ظلام إلى ظلام ومن جبر إلى سجن أبدي، بينما الذي يضع الحدود الفاصلة بين الضفتين علاوة على الوعي والحرية هو الفن الذي لا يبتعد عنهما كثيرا، فهو من أوائل بواعث وفي مقدمة علامات إزالة التناقض الهائل بين الكينونة المقبلة والوجود الإنساني الذي يرزح تحت رغبة غريبة في الإدبار عنها.

ليس للفن علاقات واهية ولا روابط منفصمة مع وجودنا حتى أنه يمكن متابعة خيط سير الالتقاء المتواصل بينهما، فهو ينام على مستودع من الخيوط القوية التي تخرج تباعا لتعوض بعضها بعد كل اهتراء أو شبهة تمزق وتجدد نفسها داخل رحم الفن لتبقى متحفزة على الدوام، وهي في ذلك تحاكي خيوط العنكبوت في الغزارة وخصوبة الإنتاج لا في الضعف، ولهذا لا يمكن استبدال هذه العلاقة بصلة من نوع آخر، فهي تمثل مركز ثقل للفن وللوجود معا تتصدع في غيابها أرضية وقوفهما، وافتقادها يجعل افتقاد غيرها أقل أهمية وغير ذات بال.[1]

في هذا السياق يزيد معنى صلابة الرابطة بينهما أن مشكلاتهما تتقاطع وتتشابك في أكثر من وجه، فغير بعيد عن معاناة الكينونة من التحجب قبل دخولها المرحلة الحديثة، كابد الفن مأساة التغطية والتعمية والتحريم وعدم القبول والاعتراف، عانى هموم قلة الفهم والبعد عن المكانة المستحقة، والتعرض باستمرار إلى تخلف وجهل في النظرة والتقييم، لذا سعى كلاهما إلى منح الآخر هوية جديدة ترتبط أساسا بعلاقته المتميزة معه، ليصبح في

[1] – ميشال ديرميه: الفن والحس، ترجمة: وجيه البعيني، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1988، ص:210.

حوزتهما هوية مزدوجة، الثانية قد ذكرناها والأولى نابعة من صميم فكر ومنسجمة مع خصوصيات كل طرف منهما، وبهذا ساعد كل منهما الآخر على التخلص من منطق التأرجح بين الأبيض والأسود والخروج من الزوايا الحادة والأماكن المظلمة، فكان هذا نوعا من التحالف المنتظر وغير المستبعد بينهما حيث انضوى الفن داخل عباءة الكينونة ووجدت هي فيه السبيل السهل والسريع للتكشف ومغادرة الظل.

على ضوء هذا أريد لوصف "وجود" حسب الرؤية الهيدغرية أن يشمل الإنسان فقط على اعتبار تمتعه بخاصية إنتاج الأثر الفني دون سواه، في حين تظل أشياء الطبيعة الأخرى قابعة في الخلف منتظرة رحمته ليضمها إلى عالم الخبرة المعيشة أي إلى الأفق الذي يعيش فيه، ليتكشف معناها وتتضح حقيقتها كما تعكسها خبرة الوجود الإنساني، وهو دور يضطلع به العمل الفني من حيث هو كشف لماهية موجود ما وأسلوب تجلي وجود موجود ما[1]، أراد هيدغر إذن أن يصل بالفن إلى محطة أو مرحلة يكون فيها تجاهل وجوده أو القفز فوقه من طرف الوجود ذاته أمرا مستحيلا لا رجعة فيه، فأقعده في كرسي التجهز لمعرفة أشكال جديدة للكينونة لم يعرفها بعد، فوصل به إلى مرتبة توقع وترقب لقاء ومصادفة أنماط مختلفة غير تقليدية وليست معهودة دون أن يستسلم أو ينهزم أمامها من أول ميعاد، ومن غير أن يتراجع عن درب أنطولوجي سلكه عن قناعة مهما بلغت وعورته، وألا يعتبر إكماله إلى نهايته استدراجا مقصودا أو غواية مسبقة خطط لها في جنح الظلام، فلا ينحدر من القمة التي ارتفع إليها وامتطاها بفضل الوجود الذي متن أواصر القرابة معه، فجعله أكثر تماسكا وانسجاما بفعل التحديات الأنطولوجية التي يعرضه لها ممتحنا صلابته وقدرته على التحمل والمواصلة.

إن انحراف الفن عن الانشغال بموضوعات الأنطولوجيا يحرفه عن المسألة الجوهرية، ويعرضه لتهمة التقصير ويحرمه من أخص مميزاته المتمثلة في استيعابه بشكل شامل

[1] – سعيد توفيق: عالمية الفن وعالمه، مرجع سابق، ص:71.

لمختلف موضوعات الوجود، بل يفرغه من محتواه، ليكون التعبير الفني الذي يدير ظهره لمشكلات الكينونة مصابا بفقر الدم، هزيلا لا تعرف ردود أفعاله ولا يرجى من أعماله الشيء الكثير، ويصبح في وضعية ما يستحيل بالتعاكس فيبتعد وجهه عن وجه الكينونة وتصير علاقته غير مباشرة معها، يحتاج بعد رسوخها إلى وسائط وأسباب أخرى لفهمها والتعامل معها، وبهذا يتجرد من غايته ويتخلى عن أهم أهدافه، ويخرج من حالة الوعي الواضح إلى هاوية اللاوعي الضبابي الذي يحجب عنه الرؤية والاستشراف.

ازدياد الفجوة بين الفن والوجود إن حدث ترتبت عنه عواقب أخرى وخيمة تضعه كلها في درجة قصوى من الخطر، أهمها فقدانه لملكة اللغة التي هي مسكن الكينونة، وحتى وإن لم يفقدها في أفضل الأحوال تصبح صامتة وغير مفهومة، ثانيها اقتراب حقيقته من حافة الضياع والزوال كونها متعلقة بحقيقة الوجود وفك الارتباط بينهما يعرض الأولى إلى الفقدان، ثالثها خروج الإدراك الجمالي عن سكته بأن يصادف العمل الفني عقولا وأرواحا غير مشبعة بالقيم الجمالية بل قد تناصبه العداء لجهلها وخلو شعورها من كل إدراك لقيمة الوجود ولقيمة وجود العمل الفني، رابعها أن يظل حبيس جدرانه وسقفه لا يغادره ولا يجد صداه منفذا خارجهما، فيطبق عليه الصمت وسوء الفهم والتقدير.[1]

على عكس ما سبق فإن العمل الفني برغم ما يتمتع به من خاصية باطنية كامنة فيه على الظهور والانتشار وكذا القدرة على النفاذ والتغلغل في الأوساط المتاحة له، غير أن تلك الخاصية والقدرة تظلان حبيستا نفسيهما ولا يتم إطلاق سراحهما إلا بتدخل من الكينونة، بل إن أعمالا ضئيلة القيمة تفتقد لتلك القدرة المشار إليها يضمن لها حظ ونصيب من الانتشار بأسباب خارجية ودون سند من الباطن تكفل لها الحياة والبقاء، تلك الأسباب في ظاهرها وجوهرها وفي أولها وآخرها وجودية، فالوجود يملك سلطة إلباس رداء جديد أكثر

[1] – Roman Ingarden : The Literary work of Art, trans : George Grabowicz , Northwestern University Press, 1973,p : 340 .

ملائمة للأثر الفني من ثوب قديم كاد يسقط عن كتفيه، يضره أكثر مما ينفعه، ويبعده عن وجهته المطلوبة أكثر مما يقربه.

يسعى الفن إذن إلى رد جميل الوجود من خلال زيادة الوعي الجمالي به وإحاطته بأعمال و آثار تعبر عن عمقه وتعكس عناصره، دون أن تضع مقدارا لحدوده، يوفر له رؤية ثاقبة لعوالمه بعينين مفتوحتين تخترقان غشاوته وتلتقطان إشاراته وتترجمانها بكل حرص وأمانة، مطلقة، حبالا مضيئة ذات أطوال وعروض مختلفة، تسحب أعمدة الظلام المنتشرة في ربوعها باثة أجساما وحركات وأفعالا منيرة في خلالها وحولها، مؤكدة على وحدة الساحات بين الاستيطيقا والأنطولوجيا، ومؤذنة بنهاية كل انفصال و انفصام حدث أو سيحدث بينهما من حين لآخر، بل ومنهية أسباب وعلل ودواعي وحجج ذلك، فلم يعد للفن من بد سوى العيش في وفاق مع الكينونة، ولم يبق لهذه الأخيرة من خيار غير نسج شبكات الرضا والانسجام والوئام والأخذ والعطاء مع.[1]

يقع في اعتبار الفنان الحاذق والمدرك لوظيفته والملم بكل أدواره، أن يجعل وجوده في مركز تأمله الذاتي وتفكيره المتجه نحو عالمه الخارجي، مع الالتزام بلائحة التجديد لهما والسيطرة على مجموع الأهواء والميول التي تنادي بخلاف ذلك، بل يختار الاحتماء بدثار تكرار التركيز والتأثر المطلق بكل ما هو سائد في مجاله الوجودي، وفتح الجبهات التي ترسخ عربون هذه العلاقة الحائزة على اهتمام الطرفين، متغلغلين على المستحيل الميتافيزيقي القابع خلف كل باب جديد يفتح بين الجانبين، طاردين إياه بسياط التصميم والإرادة المشتركة، ليحدث تدرج تسلسلي في معالجة الفن لهموم الوجود مبتدئا بالكينونة العامة ومثنيا بالإنسانية المشتركة ومنتهيا بالإنسان كذات فردية.

ركز هيدغر بنوع من الحرص على هذه العلاقة وجعلها من الإشكاليات المصيرية التي صنعت معنى الوجود ومعنى الفن، وأضحى من شبه المستحيل بالنسبة لهذا الأخير وعناصره

[1] – سعيد توفيق: عالمية الفن وعالمه، مرجع سابق، ص: 50،51.

بأنماطه وأشكاله أن يظهر ويعيش ويتطور بمعزل ومنأى عن اختراق الوجود والتأثير فيه، بل إن هيدغر ألقى على عاتق الفن مسؤولية جسيمة تتمثل في تلوين الوجود كله بلونه الخاص، فلا يقربه منه إلا هذا اللون الجميل، ثم أن يعيد طرح الأسئلة الوجودية الأساسية بنفسه وعلى طريقته كأسئلة الموت والولادة والرحلة والمصير والهوية وغيرها، وينجح بعد ذلك في الإجابة عنها بالكيفية التي يراها مناسبة، وبأسلوب مقنع ومرض لغير من لا تروقه منهجية الفن في تناول مسألة الوجود والخوض فيها، فيستدرك ويعود ويدرك أهميتها وخصوصيتها وتهزه من الداخل، فيتبناها بديلا لغيرها ويقبلها عوضا لنظيرتها من القراءات والتحليلات والإجابات.

الظاهر كذلك أن اختزال الفن على اتساع مجاله وامتداد أفقه في النظرة الاستيطيقية فقط من طرف عديد فلاسفة الفن أمر غير وجيه علاوة على أنه غير كاف، كونه لا يمنحه مشهدا مكتملا عن تصور العالم، وقد يؤدي إلى إقصاء التفكير في الوجود، ما يسقط أوراق مشروع استقلال الفن كميدان فلسفي متفرد برمتها في الماء، ولتفادي هذا الخطر وجب تأسيسه على معاني وتصورات وتأملات مسبقة للكينونة تزيل أي تعارض محتمل بينهما، وتعضد نسيج علاقتهما، وتعزز حضور سؤال الوجود ضمن عالم الجمال، وتمكن من فتح السبيل للتحليل الأنطولوجي مضافا إليه نظيره الفني فيم يخص الدازاين كحضور مميز ومهيمن في العالم.

يوضح هيدغر هذا الأمر من خلال دعوتنا إلى الالتزام اليومي بالحضور والتواجد والتأثير في العالم لا سيما من جهة الفن، ليكون لقاؤنا بالموجودات وخاصة بالكائنات البشرية لقاء حارا غير باهت يعبر عن انكشافنا عليها وأدائنا لمهامنا الوجودية المطلوب منا إنجازها بوعي وحرية، مع إضافة بعد الجمال والحرص على عدم استبعاده من تلك المهمة

وعن ذلك الإنجاز، لكي يكتب له النجاح ويضمن عدم الوقوع في براثن الطلاق وفخ الانفصال بينهما.[1]

بناء على هذا كان أفضل وصف للفن أنه:" فضيلة خصبة" أو بكلام آخر: "استعداد شعري مع عقل واقعي وحس وجودي" بحكم حيازته على مقدرة واسعة على إنتاج الفعل والأثر وقبلهما المعنى عبر تلك الخطوط أو الصفات الثلاث شديدة التماسك والتي تمنح الفن جوهره، وتجعل الكائن والإنسان والواقع والوجود على ما هم عليه، دون أن تنقص من استعداداتها أو فكرها أو حسها أو يقظتها، وهذا ما يستلزم وجود قوة فيها تحفظ تلك الفضيلة وتبقي ذلك الجوهر قائما.[2]

يمكن القول بلا تحفظ أن الكينونة في كثير من حالاتها تتحول في معرض ظهورها إلى مسرح على الهواء الطلق يفتح أبوابه في الصباح الباكر للفن يؤدي على خشبته عروضه المختلفة أمام جمهور عريض يستدعى بشكل قوي من صاحب المكان وصاحب العرض، فيتلقف الدعوة ولا يتأخر في التواجد ولا يتردد في الحضور حتى لا تفوته الفرجة والمتعة، يمرر مؤدي العروض على الركح رسائل ومضامين بسيطة وسهلة لكنها بالغة الأثر وسريعة النفاذ، تحمل معان تتعلق بالكينونة أولا لأنها أشد ما يهم الحاضرين ويشدهم إلى جوهرهم، وتتصل ثانيا بالفن لأنه أهم رسالة تبعث إليهم بحمولة غنية بالمعاني، ثم ترتبط بالمشاهدين أنفسهم لأنهم ذوات متجسدة تحس وتعقل وتحتاج بين المرة والأخرى إلى من يوقظها من عادتها ويخرجها من روتينها، ويوخز وجدانها وضميرها بشكل لطيف بعيدا عن التأنيب قريبا إلى العزف والحنو والمناغاة.

كان الفن بقوته الناعمة قد نجح فعلا في إخراج الوجود في أبهى حلة، وقضى على الميتافيزيقا في معاقلها الأخيرة بمعاونة من اللغة التي هي مسكن الكائن وبيت الوجود،

---

[1] – Daniel Palmer : Heidergger and the Ontological Significance of the Work of Art, The Britisch Journal of Aesthetics . Vol38 , No 4, October 1998, p : 3 .

[2] – ميشال ديريميه: الفن والحس، مرجع سابق، ص: 204.

فتفوق هذه المرة عليها بعد تفتيته للتقنية وإلجامها عن التطلع للقيام بدور لم يخلق لها ولم تخلق له، فهي كبنت للعقل وإحدى ثمرات تطور الإنسان أصبح عليها قبول الرضوخ لإملاءات الوجود المختلفة دون تنطع أو شكاية أو تمرد أو احتجاج أو تضخيم للأنا، وكذا التوقف عن إرباك موكب الكينونة المهيب السائر نحو وجهته، فتترك الإنسان يختار مصيره بيديه وبقناعته من خلال كفها عن أن تكون قدره المحتوم، وتوقفها عن الضغط السلبي على مشيئته، وسحبها لشروطها، وعودتها إلى حجمها الأصلي خادمة للكائن وخاضعة للكينونة، وبهذا يتصحح المسار وتختلف النتائج باختلاف المقدمات، وتتغير الأفعال بتغير النيات والعادات.

يتفق هيدغر مع غيره من فلاسفة الوجودية ومفكريها على أن الإنسان مقذوف به إلى هذا العالم غير أن هذا القذف لم يكن عشوائيا أو اعتباطيا بل موجها نحو نقطة محددة هي الجمال الموصل إلى الحقيقة، فهو محاط داخليا وخارجيا ببذور الجمال وعناصره ومعرض لنفحاته أينما التفت واستدار، وبقدر تشربه لفكر الكينونة يكون إصداره وإبداعه للفن، وعلى حسب تمسكه به اختيارا رئيسيا يتم اندماجه في عالمه الوجودي، ويكون الفن بهذا هو المجال الأمثل لتلقي حقيقة الوجود وفهمها ووعيها ورعايتها وحمايتها، ويكون للدازاين جوهرين مرتبين متتابعين على التوالي: جوهر أن يكون موجودا، وجوهر أن يكون مقبلا على الفن متقبلا له، وفي حال تعمق الجوهر الأول أكثر تتحول الحالة في الجوهر الثاني وتبلغ مقام الفنان الذي لا غبار عليه، فالمزيد من الوجود يعني المزيد من الفن، وبلوغ عتبة الوجود الأصيل يعطي الشرارة لاندلاع نار الفن في جسد الكينونة وتوليد شحنة جمالية زائدة في خلاياها.

المبحث الثاني: الفن واللغة: أو المنعرج اللغوي للاستيطيقا:

1-اللغة الماهية الثابتة:

يجتمع فلاسفة الألمان المحدثين والمعاصرين على تمجيد اللغة وتقديسها ووضعها في مرتبة عالية تنفي عنها أي نقص أو عيب، ناظرين إليها كمقوم أساسي ومكون رئيسي لهوية أمتهم الجرمانية، وسلسلة تربط حلقات تاريخها، ومحور اجتماع والتفاف أفرادها، وطريقة تعبير عن ذاتهم اجتماعيا وسياسيا وحضاريا وثقافيا، نلمس هذا عند هيجل وفيخته وشلينغ وهردر وهومبولت ونيتشه وفلاسفة مدرسة فرانكفورت على اختلاف أجيالهم، خصوصا عند هيدغر الذي منح اللغة وصفا خاصا بها حيث جعلها "مسكنا للوجود"، هذا المسكن الذي من دونه يبقى الكائن وكينونته في تيه مستمر بعيدا عن الاستقرار والطمأنينة والسكينة .

اكتست اللغة اعتبارا على هذا أهميتها، لكنها مثلت أيضا أحد شطري الفصل النوعي للكائنات البشرية إلى جانب العقل، فالإنسان ونتيجة تفوقه لغويا على غيره من الموجودات امتلك ناصية هذه الملكة الخطيرة فأتقن استعمالها وتوظيفها بأشكالها المختلفة الطبيعية والاصطلاحية والرمزية، حتى أنه أصبح في مقدوره إنشاء وإنجاز الأشياء بالكلمات، كما أبعدته عن الوقوع في فخ الرتابة بأن لا يكرر نفسه وإن كرر الفعل: فعل الكلام وفعل القول وفعل الكتابة وفعل القراءة.

استحوذت اللغة إذن على نصيب كبير من اهتمام الفلسفة المعاصرة وأخذ الاهتمام العظيم بها أبعادا كبرى على حساب مباحث فلسفية أخرى عدت إلى غاية نهاية القرن التاسع عشر جالبة للانتباه وشاغلة لأفق التفكير ونعني بها ثنائي "المعرفة والأخلاق" وقد تشعب اهتمام الفلسفة باللغة شكلا ومضمونا وتنوعت زواياه بين الزاوية البنيوية والمنطقية والبراغماتية[1]، بعد أن أخذت الفلسفة في التحول عن وجهة المعرفة والأخلاق يممت وجهها نحو اللغة ووهبتها وضعية خاصة، حيث فتحت لها أبوابها على مصارعها، وسحبتها إلى مركز دائرتها وسلطت عليها أضواء الاهتمام، هنا تحولت اللغة دون منازع إلى ميدان الفلسفة المفضل الذي نال سهام الرماية حتى أصبح العنصر الوحيد الذي يرى من الهدف لشدة التركيز عليه

[1] – محمد جديدي: الحداثة وما بعد الحداثة في فلسفة ريتشارد رورتي، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم –ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص:253.

فلسفيا وفكريا وكثرة الاشتغال على قضاياها الدسمة، وأصطلح على هذا التحول بـ :"المنعرج اللغوي".

بعد مضي هيدغر في رحلة طويلة مع الله والأرض ورفضه وعدم اقتناعه لأن يكون مسكنين ممكنين لدازاين خلص إلى الاستقرار على مفهوم اللغة باعتبارها المسكن المناسب واللائق له[1]، تعمدنا تكرار هذا المعنى الأخير لتأكيده وإظهاره لأن فيلسوفنا منفك يذكر به في كل مرة يدعوه المقام أو تدفعه الرغبة إلى طرق مبحث اللغة، حتى أن فيلسوفا مثل " سلافو جيجيك" وصف أن قراءة هيدغر لمقولة " بارمنيدس" الشهيرة: " التفكير، الكلام والوجود شيء واحد" على أنها كانت حرفيا تجميعا ورصا لتلك الكلمات بعد أن كانت عبارات منفردة دون وضع خط فاصل بينها وبغير حدوث تداخل مفهومي لأي منها في مفهوم الأخرى.[2]

يفهم من كلام جيجيك أن هيدغر حرص على عدم التفرقة أو التمييز بين تلك الموضوعات الثلاث، وسعى في حركة معاكسة على عدم تداخلها في مساحات بعضها البعض، وهنا بالذات يكمن لب العلاقة بين هذا الثالوث ممثلا في التشابه دون الاضمحلال وفي التمايز دون الافتراق وفي التداخل دون التطابق، حذرا من الوقوع في فخاخ المظاهر المضللة التي قد تزيح أحد أوجه تلك العلاقة أو تبرير أحدها على الآخر دون وجه حق وإذا توخينا وجه الدقة فإن التوصيف الأنسب لمضمون هذه العلاقة يكون كالآتي: (المذاوتة ما بين الكينونة والفكر واللغة كنشيد إلهي وتعليم رباني متبديا في أركان المعمورة ومنزلا كخطوط المطر من السماء إلى الأرض.)[3]

حل الكلام الذي هو فعل اللغة الفردي حسب هيدغر وسطا بين التفكير والوجود وأضحى حلقة جمع وهمزة وصل بين هذين العملاقين، واعتبر التفكير الذي لا ينصب على الوجود وحقيقته جهدا لا طائل منه، تماما مثلما أن الوجود اللامفكر فيه لا موجود، بينما اللغة هذا

[1] – عمر مهيبل: إشكالية التواصل في الفلسفة الغربية المعاصرة، منشورات الاختلاف الجزائر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص:186.

[2] – سلافو جيجيك: هيغل ضد هيدغر، ترجمة: محمد مطر، مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، العددان 35،36، صيف 2015، ص: 23.

[3] – عبد الكريم درويش: اللغة، الفكر، الكينونة عند مارتن هيدغر، مجلة البيان، الكويت، العدد 377، ديسمبر 2001، ص: 79.

العملاق الثالث بما هي كلام في أحد تمظهراتها تمد ذراعيها إليهما معا فتختصر المسافات بينهما وتقرب البعد لتجعله أكثر قربا.

لقد كان هاجس هيدغر الأصيل هو تجاوز "لغة الميتافيزيقا" في قول الوجود بغرض إيجاد لغة أخرى تكون بديلة وتقول الوجود على الوجه الصحيح، فالوجود يسكن اللغة كما يسكن السحاب السماء[1]، لقد تشكلت خبرة فلسفية حول موضوع اللغة لدى هيدغر قد لا نجدها إلا عنده وتتعلق تلك الخبرة بأصل اللغة وماهيتها وتأثيراتها غير المحدودة على عالم الإنسان وعالم الوجود، الإنسان بما هو داخل، والوجود بما هو خارج، هذه الخبرة أيضا تجعل الإنسان لا يكتف بالتوجه نحو الوجود فقط بل يسعى إلى سحب الوجود إليه ومن ثم سحبه إلى صميم اللغة.

بعد الوحدة البارمينيدية السالف ذكرها المكتشفة من طرفه سنة 1927 يأتي تأويله لمفهوم اللوغوس عند هيراقليطس الذي اعتاد من خلاله العقل الفلسفي إلى جذوره وهي كلمات ومفردات اللغة العادية بما هي تلقي وسماع[2]، إن هيدغر بعودته إلى اليونان يرجع إلى جذور المسألة اللغوية في تربتها الخام عند فيلسوفين قريبين من تفكيره تأثر بهما واجتهد في إعادة قراءة شذراتهما ونشيديهما وتأويله على النحو الذي يتسق مع مشروعه الفلسفي والاقتضاءات الفكرية لمسارات هذا المشروع القائم على تفكيك الميتافيزيقا، والإمساك بلحظة البدء الإغريقية، وعلى غرار السواد الأعظم من الفلاسفة الغربيين يعتبر هيدغر بداية التأسيس الحقيقي لظهور الفلسفة ما يجعل اليونان أصحاب الحق والسبق تاريخيا وفكريا وعمليا في اختراع هذه المعجزة الخالدة.

حتى أن البعض يصفه بأنه المولع بالإغريق جعبته مليئة بالحنين إليهم فيما يشبه حنين المهاجر إلى وطنه، فهو مسؤول بما يعرف بـ: " الحلم الهلينيستي" إلى درجة الرغبة في التشبه بهم عمليا[3]، بسط تصور هذا الفيلسوف حول التقليد الفلسفي الغربي وعلاقته به

---

[1] – إسماعيل مهنانة: الوجود والحداثة: هيدغر في مناظرة العقل الحديث، الدار العربية للعلوم– ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2011، ص: 181.

[2] – المرجع نفسه، ص: 195.

[3] – نعيمة حاج عبد الرحمن: الفينومينولوجيا ومسألة " العودة إلى الإغريق"، مجلة أيس، دار الأخبار للصحافة، القبة، الجزائر، العدد 3، أكتوبر2008– مارس 2009، ص: 23.

بكيفية شاعرية تضاف إلى تصورين وإجابتين أخريين بحسب " ريتشارد رورتي" قدمتا بعده بزمن يسير في غضون القرن العشرين: الأولى علمية نجدها عند " هوسرل"، والأخرى سياسية قام بها "جون ديوي".[1]

هذه الكيفية الشاعرية تعيدنا إلى موضوع اللغة الذي بدأنا منه، والذي ينظر إليه هيدغر على هذا النحو:(حينما تسمي الأشياء توجدها وتضفي عليها المعنى في عالمنا، إنها أسلوب معرفتنا بالعالم والأشياء التي تكتنفنا... تمارس قدرتها على التسمية والإظهار والإفصاح عن العالم الذي نحيا فيه.)[2] هذا الوصف الدقيق في حد ذاته خبرة لغوية قد لا نجدها إلا عنده تتعلق بأصل اللغة وبماهيتها وبتأثيراتها غير المحدودة على عالم الإنسان وعالم الوجود، الإنسان بما هو داخل، والوجود بما هو خارج، فتجعل الإنسان لا يكتفي بالتوجه نحو الوجود فقط وإنما تسعى كذلك إلى سحب الوجود إليه ومن ثم سحبه إلى صميم اللغة، فاللغة لا تظهر ماهيتها ولا تتضح حقيقتها ولا تحين لحظة الإعلان عن مجيئها عندما تخرج معانيها وتوجهها نحو الخارج، بل حينما تأتي بذلك الخارج إلى الداخل وتجلبه نحو الباطن أي عندما تجلب الوجود إلى داخلها.[3]

هذا المعنى بالذات جعل ثلة من الدارسين يقرون بتجاوز هيدغر لمنظور أستاذه "هوسرل" المتعلق باللغة، ذلك المنظور الذي يربطها بشدة بالجوانب الماهوية متأثرا بالموقف الأفلاطوني، كما فعل ذلك بغية تحويل الماهية إلى أنطولوجيا لتصبح اللغة أنطولوجيا، والأنطولوجيا لغة.[4]

أحدث هيدغر هنا تغييرا في نسبته الكلام للغة عوض الإنسان أو الذات، فاللغة هي التي تتكلم حينما يتعلق الأمر بالحوار مع الكينونة، بينما يسمح للذات في الكلام فقط عندما نخرج من هذا الاستثناء أو لا تلج حدوده، تتكلم الذات في أمور أقل شأنا أو خطرا، تتكلم

---

[1] – محمد جديدي: هيدغر قراءة رورتية، مجلة مقاربات فلسفية، مخبر الفلسفة والعلوم الإنسانية، جامعة مستغانم، دار القدس العربي، وهران، الجزائر، العدد 3، سبتمبر 2014، ص: 22.

[2] – سعيد توفيق: عالمية الفن وعالمه، مرجع سابق، ص: 99.

[3] – المرجع نفسه، ص: 98.

[4] – محمد بن سباع: تحولات الفينومينولوجيا المعاصرة: ميرلوبونتي في مناظرة هوسرل وهايدغر، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، الدوحة، قطر، ط1، 2015، ص: 77.

حينما يخفض الإنسان رأسه من النافذة العالية المطلة على فناء الكينونة الرحب وعالمها الخصب وينزل السلم إلى أسفل.

ليست اللغة في النظرية الهيدغرية مجرد ظل للوجود أو تابعة منقادة له، بل هي على عكس ذلك تماما تفتح المسارات نحوه وإليه، وتمضي معه إلى أن يصل إلى آخر شوطه الطويل ويبلغ منتهى مستواه العالي، فيتحولان إلى ما يشبه زوج المرآة المتقابلتين تعكس كل منهما أشياء ومظاهر الأخرى، فاللغة إمكانية عظيمة تتيح للإنسان التحرك بما يسهم في رفعه إلى مستوى وجوده الأعلى، وتصير طريقا نحو تحقيق وجوده المتميز عن وجود سائر الكائنات.

لا ينصب اهتمام هيدغر حول المجال المخصص لفلسفة اللغة الموازية لفلسفة الطبيعة والمقابلة لفلسفة الفن، بل تتركز عنايته حولها بما هي عالم يقيم فيه ويتحرك داخله فكر الوجود وكل نوع من التأمل أو المنطق أو الاستغراق العقلي في عويص ما، احتراما منه للتقليد العريق الذي يستنبط جوهر تعريف الإنسان من كونه كائنا ناطقا أي ذلك الكائن الذي" يملك اللغة".[1]

يروم هيدغر هنا تبيين أن المركز يجب أن يكون اللغة كفعالية لكائن مميز هو الإنسان وذلك بصرف النظر عن الحدود الفاصلة بين حالاتها التي تتلبس بها أصواتا طبيعية أو أنغاما وأجراسا موسيقية، أو حتى إشارات ورموز اصطلاحية، معتبرا ذلك مجرد هامش لا ينبغي الالتفات إليه أو الانشغال به.

تتيح اللغة كإمكانية عظيمة للإنسان مساحة واسعة من التحرك بما يسهم في رفعه إلى مستوى وجوده الأعلى، حينما تصير مرتكزا يشق من خلالها طريقة في الوجود، فتحقق له تمايزه عن سائر الموجودات، وتمكنه من الانفتاح على العالم وعلى سائر الكائنات الموجودة في فلكه، وينسج علاقات عميقة في جميع اتجاهات وجوده، ومن خلال التعويل عليها يمكنه من طرح الأسئلة الوجودية الكبرى ومن الانخراط في عملية كشف حقيقة وجوده الفعلي.[2]

يصر هيدغر على الربط بين فعل اللغة الذي هو الكلام وبين معناه عند اليونان ممثلا في كلمة: "لوغوس" الذي يساوي ماهية الإنسان بحيث تكون اللغة العينة الأكثر قدرة على

[1] – عبد الكريم درويش: مرجع سابق، ص:81.

[2] – محمد علي إسبر: مارتن هيدغر أو الفشل المنهجي، دار التكوين، دمشق، سوريا، ط1، 2015، ص:181،182.

تحقيق إنسانية الإنسان ككائن وجودي، لذلك فهي تعبر عن الدازاين أكثر مما تعبر عن الحياة أو عن العقل أو النفس أو غيرها، فاللغة مثل التربة والوجود بمثابة الجذور واتحادهما معا واجب لحصول الإنبات والإنماء والإزهار الإثمار.

تتكلم اللغة أولى حروفها مؤذنة ببداية انفتاح الكون، فهي تشكل في حقيقتها حدوث انفراجه وخروجه إلى العلن، ولا يمكن البحث عن عالم إلا بالنظر إلى نسبة ما فيه من كائنات واتصافها بفعل اللغة باعتبارها ليست ابتكارا من لدن الإنسان في مرحلة تاريخية ما، وإنما على أساس كونها محورا لكل تاريخ[1]، لذا يحثنا هيدغر على البحث عن معادلة أو خارطة طريق نبتغي من خلالها السبيل إلى اللغة، وتجمع المتفرق انطلاقا من شبكة علاقات نتدرج فيها نحن أنفسنا إلى جانب اللغة والفكر والوجود مشكلين نسيجا يسمح على ضوء تلك المعادلة برؤية التلازم المنفتح للروابط السابقة، كما يسمح بتحرير اللغة دائما بكيفية غريبة ويعيدها إلى ما يخصها والمهم هنا هذا الرباط المحرر.[2]

يبدو أننا لم نخرج بعد من دائرة العلاقة ذات الاتجاهات المتعددة المتخذة لمسارات متشعبة ومتعاكسة تنطلق وتعود من وإلى اللغة وتدور وتلف حولها، فمركزية اللغة وإخراجها من الحواشي وإعادتها إلى المتن، طريق اتخذه الفلاسفة الألمان لأنفسهم ورسموه بدقة وبحثوا من خلاله عن أقصر المسافات وأكثرها وظيفية لإتمام ذلك الفعل، ولعلهم الوحيدين الذين أفلحوا في هذا المسعى رغم الصعوبات المحيطة به.

يعتبر الدرب الذي يقود إلى اللغة من بين أكثر الطرق شقاء وصعوبة كونه درب الدرب والمعبر المركزي الذي تتفرع منه كل الدروب الأخرى المفتوحة على الفكر، فهي المعبر الرئيسي المفضي إلى كل دروب الفكر الأخرى[3]، لكن هيدغر يتمكن وباقتدار من تقديم صورة واضحة عن معالم هذا الطريق وكشف علاماته ومعالمه، التي تحدد تلك المعاني اللامألوفة التي تطفو على سطح الذهن للمرة الأولى، ولم يجر التفكير فيها من قبل، تلك

[1] – من تقديم المترجم: إسماعيل مصدق لجزء: " الطريق إلى اللغة" ضمن كتاب مارتن هيدغر: كتابات أساسية، الجزء الثاني، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص: 250.

[2] – المصدر نفسه، ص: 261.

[3] – فاطمة الزهراء بن زردة وآخرون: من الكينونة إلى الأثر: هايدغر في مناظرة عصره، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، دار الروافد الثقافية– ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص: 215،216.

التي كانت ترقد في سبات عميق لا يشبهها في هذا التوصيف إلا مبحث اللغة الذي مكث قرونا في زمن الحضانة والاحتجاب قدر بألفين وثلاث مائة عام إلى أن بعث من كهفه في القرن السابع عشر في أفق التأملات التي تركها لنا ليبنتز.[1]

2- الشعر كلغة والشعر كفن:

إن الربط المباشر بين اللغة والفن يحيلنا رأسا إلى التعبير الأكثر رمزية في اللغة وهو الشعر، لذا يضع هيدغر الشعر في مرتبة مرتفعة لا يضاهيه فيها فن آخر أو لون من ألوان الإبداع الفني، ويعتقد المفكر المصري المعاصر "زكريا إبراهيم" أن هيدغر أضفى على الشعر وصفا لم يسبقه إليه أحد وهو "فن القول" وقرر أن سائر الفنون من معمار وتصوير ونحت إنما ترتد وتعود في أصلها إلى الشعر، فكل منها ينطوي على لمسة شعرية كثرت أو قلت، تلك اللمسة تستفاد وتفهم من معنى أن الفنان يحاول أن يجعل من "الظاهر" تعبيرا عن "الباطن" وهي محاولة تجري وتسري على جميع أنماط الفن وأصنافه تجسيما كانت أو تلوينا أو تنغيما.[2]

هذا المعنى يقع في صلب وظيفة الشعر ويتحدد ضمن عمق دوره المباشر، وجدر الإشارة هنا إلى أن الشعر كان على زمن هيدغر وحتى قبله متعدد الوظائف، فبالإضافة إلى الوظيفتين الجمالية والتعبيرية المذكورتين آنفا بإمكاننا إضافة الوظائف التأثيرية والجماهيرية والإخبارية والنفعية، صحيح أنها تتطابق مع وظائف الرحم الذي خرج منه الشعر وهو اللغة، لكن تبقى له تفاصيله الخاصة وخيوطه المميزة التي تفرقه على هذا المستوى عنها.

للكلمة قدرة خلاقة على توليد الأشياء والمعاني، هذه القدرة أهملتها اللغة الأداتية بينما أظهرتها وأشادت بها اللغة الشعرية الفنية، وشحنتها على الكشف والعطاء، واستكملت مسارها لا من بنات أفكار الشعر أو خيالاته بل جوهر اللغة وصميمها، فهو يترك فقط المبادرة للكلمات ويقول علانية ما تقوله هي بصوت خافت، الشعر يلمس أرض اللغة ويجعلها قاعدة يستند عليها للإبداع والإنشاء، والقصيدة تمنع اللغة من السقوط في شرك البساطة والابتذال.[3]

---

[1] – المرجع السابق: ص: 216.

[2] – زكريا إبراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر، القاهرة، مصر، د ط، 1988، ص: 229.

[3] – عمر مهيبل: إشكالية التواصل في الفلسفة الغربية المعاصرة، مرجع سابق، ص: 189.

يجعل الشعر اللغة ممكنة، بل هو اللغة الأولية لأي شعب حيث يؤسس للكينونة، ويركز الإنسان في عمق واقعه، لا يجب أن ننسى أن تأسيس الكينونة مرتبط بلغة الآلهة التي تدفع الشاعر نحو الكلام والنظم فيدرك دون سابق ترتيب كنه تلك اللغة جاعلا منها فيما بعد لغة لشعبه، والقول الشعري بمثابة "نداء الشعب" يجمع البشر وينسيهم ذواتهم ويتحول إلى أكثر الأعمال براءة.

الشعر قولبة لفنية اللغة واستيلاء على خاصية النغمية فيها، تماما مثلما ان الرسم قولبة للمادة البصرية، والموسيقى لمادة صوتية، بل هو المتحكم الأسلوبي الذي يوجه انتباه المتلقي ويستولي على مكامن الإعجاب فيه، لأن عباراته خاضعة لمجموعة استبدالات أفقية وعمودية تمتلك إمكانية تغيير الدلالة من النقيض إلى النقيض.[1]

يستحيل الشعر إلى ظل للغة ثم إلى ظل للجمالية بالتبعية، وإلى مرآة عاكسة لألوان الفن السبعة، تختصر المسافة بين ما يعتمل في النفس والوجدان وبين ما يستقر في القلب والعقل، وما تراه العين وما تسمعه الأذن، ما يقال في حيز السر والكتمان، وبين ما يقال علانية على رؤوس الأشهاد، إنه فن مفرد يختزل الفنون بصيغة الجموع.

الشعر جوهر الفنون عند هيدغر لأنه لغة، ولأنه أداة تحقيق الإنسان للعلانية وإظهار المستخفي، إنه تجلي الموجود البشري في العالم الخارجي، ورفض لكل امتزاج بالوجود الذي لا يعرف تفتحا لأنه لا يملك لغة ولا يحوز على شعر، فاللغة مع عمودها الفقري الشعر هي المظهر الأكبر لخروج الإنسان إلى عالم العلانية.[2]

يصبح الحضور أو لنقل الظهور والعلانية المضاد للغياب والإخفاء والغموض عند الشاعر على حسب المفهوم الهيدغري هدفا يصوب نحوه سهام وكلماته الملآى بالزخم الوجودي الحبلى بسر الحياة نحو الغياب والإخفاء والغموض، ويمسي الشعر مصباحا سحريا يضيء نفسه بوضوح، لكنه ينير أكثر ما حوله، يقاوم كل محاولات إحلال اللامعنى محل المعنى، ويجفف منابع انعدام الحركة ليبث ضد السكون في أرجاء الكينونة وبين جنباتها، يتحول إلى محرك أول لكنه يتحرك هو أيضا.

---

[1] – عيساني بلقاسم: الجمالية والعلائق: تهافت المنهج ونسبية المقاربات، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، ط1، 2019، ص: 235.

[2] – زكريا إبراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مرجع سابق، ص: 229.

الحركة بمثابة فعل ونشاط وتصرف، ويمثل الشعر أعلى مستويات التصرف عند الإنسان بل هو بداية أي نشاط إنتاجي لهذا كان أصله الإغريقي هو "البويزيس poisoesis"، وبالنسبة لهيدغر ليس الهدف من الفعل إنتاج الأشياء فقط، بل البعث على الحياة التأملية التي تنتهي وتستقر في الحكمة كتأمل لما يمكث دائما ويستمر في الوجود بهذه الصفة، وليس كالتفات نحو أبدية الكون بل التركيز الكامل على الذات نفسها والوجود الفعلي للدازاين.[1]

الفيلسوف الذي يتعاطى مع الشعر هو الكائن الأكثر كفاءة سياسيا والمؤهل لتسيير شؤون المدينة ليس فقط لكونه صاحب الامتياز الوحيد للخروج والمشاهدة دون اندهاش ما هو موجود حقيقة، بينما بقية سجناء المغارة مصابون بالبكم، لا يقدرون سوى على رؤية الظلال المعكوسة على جدرانها بالمفهوم الأفلاطوني، بل وهذا هو الأهم لأنه مالك الاستعارة بفضل الشعر، الأمر الذي يمنحه ميزة التفاعل والتخاطب، وسياسة الناس بالكلمات الموزونة دون أن يتحول إلى سفسطائي يدعي امتلاك الحقيقة، وهو يملك الاستعارة، وليس هذا بالشيء الهين، فإذا كانت مشكلة الفلاسفة المبتعدين على الشعر أو الناصبين له العداء أنهم لا يلبثون أن يعودوا إلى المغارة وأثناء نزولهم إليها يميلون بوجوههم جهة الاستبداد، فإن الفلاسفة الشعراء أو المجاورين للشعر مستثنون من هذه الانتكاسة.[2]

رغم الطابع السياسي للفقرة السابقة التي توحي بوجود طيف لميل استبدادي عند هيدغر أبان عنه في مناصرته للنازية، إلا أن هناك من يعتبر اتجاه هيدغر إلى الفن وتركيزه على الشعر، هو بمثابة هروب رومانسي من الفشل السياسي الذي ولد لديه خيبة أمل إزاء العمل في هذا الميدان.[3]

---

[1] – جاك تامينو: كيف فككت أرندت هيدغر؟ ترجمة: حمو بوشخار، مجلة كتابات معاصرة فنون وعلوم، بيروت، لبنان، المجلد 25، العدد 99 ، ماي– جوان 2016، ص: 33.

[2] – المرجع نفسه، ص:35.

[3] – فوزية ضيف الله وآخرون: مؤانسات في الجماليات: نظريات، تجارب، رهانات، مرجع سابق، ص:59.

نغلق هذا القوس مع تسجيل ملاحظة هامة واكتشاف أثير لصالح الفن يتمثل في إضافة وظيفة أخرى للشعر غير تقليدية أو اعتيادية وهي إبعاد التهمة السياسية وتبييض السيرة الذاتية أو بالأحرى التخلص من الرجس الذي قد يلحق الفيلسوف جراء دخوله دواليب السياسة وخروجه منها غير سالم، لا سيما إذا كان هذا الرجس اسمه مناصرة النازية ولو لزمن يسير.

وعود على بدء إلى الشعر الذي يجعل الفكر منصتا للوجود، ويتحول إلى نوع من البشارة الموصلة إلى الفكر الحقيقي، ويمنح الخطوة الممكنة لوحي جديد للوجود، وبه يصبح للفلسفة أمل أخير وإن كان غير مؤكد في التحول إلى عالم يتجدد فيه كل شيء يقبل فيه الوجود ويميل إلى كل البشر أو قلة منهم أو ربما إلى واحد مختار فقط.[1]

تشكل عودة هيدغر إلى الفن وبخاصة إلى الشعر انعطافة أساسية طرأت على فكره منذ الأربعينات، وتغير لحق لهجته التي سود بها كتابه العمدة الوجود والزمان أين أبدى حماسة للفلسفة وأظهر نبرة منافحة عنها، لكن حماسته تلك بدأت تخف، وحصل تحول في أفق تفكيره معانقا القول الشعري في أصالته معترفا بأن ثمة جوار صعب بين الفكر والشعر وقرابة تبدو مستحيلة بينهما، لكن جوار الشعر يحمل النجاة للفكر ويمنحه فسحة واسعة للخلاص، دون أن تكون مجاورة الشاعر والإصغاء لشدوه وأناشيده استقالة من جانب الفكر، بل ضرورة تنبع من موجبات الفكر ذاته لأن الفكر الأصيل قريب من الشعر أكثر من قربه للفلسفة[2](فالتأكيد والتركيز على التجربة الشعرية سببه بسيط لكنه مهم هو أن الفكر يحدد مسالكه من الشعر فهما يتحددان برابط الجوار، ومن المفيد أن يفكر الجار في الجار الذي

[1] – فرنز شنيدرس: الفلسفة الألمانية في القرن العشرين، ترجمة: محسن الدمرداش، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2005، ص: 94.

[2] – محمد الشيكر: هايدغر وسؤال الحداثة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006، ص:88،89،90.

يسكن بجنبه، الشعر والفكر يتبادلان الرغبة والحاجة لبعضهما من أجل إتمام مسارهما إلى شوطه الأخير.)[1]

بالعودة إلى أصل الشعر سيجد هيدغر أنه لا يعني تحقيق متعة مختارة ونقية فقط وتحوله إلى مصدر لها، بل هو أساسا أسلوب عميق وشيق تحدث الحقيقة من خلاله[2]، كما أن الرابط الوثيق بين الشعر والفكر يكمن في الكلمة رغم أن كلمة الشعر أقدم من كلمة الفكر، فعنصر الشعر هو الكلمة أما عنصر الفلسفة فهو الفكر، لكن عنصر الفكر هو الكلمة كذلك، لذا فالشعر والفكر يتجاوران من حيث انتمائهما للكلمة ويتحاوران بهذا المعنى.[3]

يرى هيدغر أنه ثمة ثلاث مخاطر تتهدد الفكر يشكل الفكر إحداها لكنه أفضلها وأكثرها نفعا، ويسميه "الخطر الطيب" و "المنقذ"، بينما الخطر الأمكر والأكبر هو خطر الفكر عينه حيث يتعين عليه أن يفكر ضد نفسه وهو أمر لا يطيقه إلا نادرا، أما الخطر الرديء والمبهم فهو خطر الإنتاج الفلسفي[4]، خطر الفكر المتأتي من الفكر ذاته قد يكمن في جفاف المعاني وعقمها الذي يسببه المنطق بصلابته وقلة مرونته، فالمنطق الذي يبحث في أسباب التفكير الصحيح لا يهمه إلا انطباق الفكر مع ذاته أو مع الواقع لمعرفة صدق الفكرة أو الحكم بالكذب عليها، وبهذا يقوض الأساليب ويرفض تعددها ويضيق هوامش الاختيارات والاتجاهات لدى الذات المفكرة، كما انه غير منتج ولا يأتي بجديد يكرر نفسه دونما نفع، أما الخطر الذي مصدره الإنتاج الفلسفي فيربطه هيدغر مباشرة بالميتافيزيقا وبالمثالب المتصلة بها، مثل نسيان الفكر ونسيان سؤال الوجود، بينما الخطر الذي يطل من فتحة

---

[1] – Martin Heidegger: Acheminement vers la Parole , trd : Jean Beaufret , edition Gallimard , Paris, France, 1976, p : 157

[2] – علي محمد إسبر: مارتن هيدغر أو الفشل المنهجي، مرجع سابق، ص: 223.

[3] – محمد أبو هاشم محجوب: قصيد الفلاسفة مجاورات شعرية، سلسلة حروف الفلسفة، كلمة للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2021، ص:22.

[4] – المرجع نفسه، ص: 86.

الشعر فسمي كذلك مجازا لا حقيقة، لكن بمدلول المحفز الباعث على الحذر خشية الوقوع في المحظور: الجفاف، العقم، النسيان.

من هنا تتبدى أهمية فن الشعر بالنسبة للفكر وللوجود وحتى للحياة اليومية والعامة، فكما يحتاج الليل إلى نجوم لتكتمل عناصره ويدرك معناه، يحتاج العالم إلى شعراء يهتدي بهم عندما تغيب المعالم وتطمس السبل ويختفي الهدى، فيتحول إلى فلسفة حياة ومنهج عيش بين عدد غير قليل من نظرائه، لكنه يبقى أسلمهم وأقربهم إلى الخلود وعدم الاندثار، فالشاعر عندما يؤسس للوجود من خلال القول فهو يعكس عصره وتاريخ وجوده، وتبعا لهذا وبكيفية مباشرة يعكس روح الشعب بصفتها كلا بسيطا وشمولا لا تفاضل فيه ولا تفرقة بين طبقاته، إن الشاعر لسان حال الشعب ومرشده.[1]

يتقمص الشاعر هنا وبسرعة دور دليل للحيارى ومرشد للتائهين العارف بالطرق والمسالك والممرات والدروب عبر كامل مساحة الوجود وخريطة الكينونة، يمتلك هذه الصفة دون سابق إنذار فهو ليس بحاجة إلى تدريب ليتقن فعلها، بل هي سجية وطبيعة راسخة فيه، فيصبح شبيها بالنبي الحامل لنور الهداية الإلهية والموكل بالإرشاد والتوجيه الرباني ويكاد يكون مثله ولا توجد بينهما فواصل كثيرة ،إذ يختلفان فقط في مصدر الوحي ومشكاة الإلهام فالشعراء العظام كما يقال ويشاع عنهم تملي عليهم شياطين الشعر البيت الأول من القصيدة ثم يكملون هم الباقي دون توقف أو خطأ.

يصوغ الشعب كينونته ضمن القصيدة الأصلية التي هي اللغة، وبجملة مقلوبة الشعر العظيم الذي يدخل من أبوابه شعب ما التاريخ فاتحا مسيرة تشكيل هذا الشعب، وقد أبدع الإغريق هذا الشعر العظيم مع هوميروس وتشربوه حتى الثمالة، والألمان سائرون على الدرب ذاته مع شعر هولدرلين فيما يرى هيدغر[2]، وعليه أسس اليونانيون القدامى معجزة

[1] – عبد الرحمن بدوي: الموسوعة الفلسفية، مرجع سابق، ص: 607.

[2] – Philippe Lacoue- Labarthe : Heidegger : La politique du poéme , la philosophie en effet , Galilée, paris, 2002, p :37,38 .

الشعر العظيم الذي أدخلهم كشعب مختلف التاريخ ولم يخرجهم منه مستأنسين في ذلك بلغتهم التي حرصوا على إحيائها وجعلها لغة المعرفة والفلسفة والشعر، راغبين في انتشارها إلى أبعد الآفاق من خلال كل الوسائط التي سيكون الشعر على رأسها.

(يبحث الشاعر كمهمة ينفصل بها عن الآخرين عن الخلاص ويحتفظ بعسر كامل هو عسر عصره وليس عسر حياته الخاصة ... وبمقدار ما يكون الشعر تدفقا جديدا ومتجددا لتيار الحياة يعني ذلك بالمقابل حصول تقدم في طريق بلوغ الإسكان أو الاستقرار، وهو الهدف النهائي الذي يسعى هذا الكائن جاهدا لبلوغه في هذه الكينونة.)[1]

نميل عن خط هيدغر المستقيم قليلا لنستشهد في هذا المقام بقول واحد من شعراء فرنسا الخالدين "آرثر رامبو": (خلقت الأعياد جميعها، والانتصارات جميعها، والمآسي كلها وحاولت أن أخلق أزهارا جديدة وكواكبا جديدة، وأجسادا جديدة، ولغات جديدة، واعتقدت أنني اكتسبت سلطات فوق طبيعية.) [2]

يستعمل الشاعر حسب هذا القول كل الأوراق التي بين يديه في ميزان الدين والفن والطبيعة والحياة والوجود وغيرها، يحرك حواسه وقرون استشعاره في كل الاتجاهات، حتى تكون له في كل " واد صيحة"، حتى أنه يتحول إلى ما يشبه الساحر أو لاعب خفة يخرج من قبعته ومن داخل معطفه وأكمامه أشياء غريبة غير متشابهة وأحيانا غير متوقعة يوقع من خلالها جمهوره والمتفرجين عليه في أسر غوايته ويمارسها عليهم بطلب منهم وإدارة منه في مسار منظم لا يتخلله انقطاع ولا يشوبه تعب أو ملل.

تأسيسا على ما سبق يمكن اعتبار الشاعر وريثا شرعيا للروائي والعراف والمؤرخ ورجل الدين وحتى الفيلسوف، يمنح لنفسه حق وسلطة التصرف في الروايات التاريخية، ويفوض لشخصه صلاحيات فوق العادة لمعالجة التاريخ وفق منظوره هو، فالرؤية الفنية للشاعر

[1] – عمر مهيبل: إشكالية التواصل في الفلسفة الغربية المعاصرة: مرجع سابق، ص: 191.

[2] – سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة: زهير مجيد، دار المأمون، بغداد، العراق، ط1، 1993، ص: 160.

تتجاوز الحوادث التاريخية والأبطال التقليديين، وتخرج الشخصيات التاريخية من إطارها الدلالي المحدود إلى نطاقها الرمزي الواسع والشامل[1]، لذا يمكننا الحكم على الشعر بأنه أصدق من التاريخ كونه يسجل أحداثا تاريخية بطريقة تمزج الواقع التاريخي مع المكنون النفسي، فيقترب بذلك من العفوية والتلقائية، ويتحول إلى وثيقة تاريخية يعود إليها المؤرخون لسد الثغرات والثقوب التي تملؤ جسد الرواية التاريخية، معتمدا في ذلك على جوهره الكامن في الاختزال المتقن، والانتقال السلس والتدرج التراتبي بين المعنى والمبنى الذي يخالف روح السرد التاريخي المنطوية على الإطالة والإسهاب في ذكر العناصر والتفاصيل وتوسعة الهامش، وهكذا يتفوق الشعر على التاريخ في الصدق ثم يزيد عليه بالمسحة الجمالية والأثر الإبداعي الذي يتركه في النفوس والعقول، فيكون بذلك أقرب إلى الإقناع والإتباع والرضا.

نجد بهذا في مفاهيم الشعر البديهية أن كل موضوع مهما كان بعيدا عنه في نظرنا يصلح أن يكون ميدان تناول له، دون جعله غاية مقصودة وحيدة له، فالشاعر بإمكانه أن ينظم أبياتا حول مشاكلنا القومية أو حول شجرة توت أو معركة سباب في شارع ضيق، المهم أن يكون أسلوبه في معالجة الموضوع حيا نابضا بالجمال المنفعل، بينما من يحصر الشعر على سعته في قبو ضيق يكون كمن ينزل بالفن من عليائه إلى أوحال المجاجة ومستنقعاتها، فالفن يستمد روعته وجلاله من زخم موضوعاته والأثر الفعال الذي يتركه في نفوس الناس أيا كان الموضوع الذي يتحدث فيه[2]، انطلاقا من هذه القاعدة يطالعنا احد الشعراء العرب المعاصرين وهو المصري صلاح عبد الصبور بنتيجة مفادها أن الفن يخدم المجتمع لكنه يخدم الإنسان في فرديته أكثر، فالشاعر مثله مثل الفيلسوف والفنان في كل

[1] –كامل فرحات صالح: الشعر والدين: فعالية الرمز الديني المقدس في الشعر العربي، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط2، 2006، ص: 22.

[2] – محمد حمود: الشعر العربي الحديث والموقف من المجتمع، مجلة دراسات عربية، دار الطليعة، بيروت، لبنان، العدد 3، جانفي 1984، ص: 53،54.

ميدان أصواتهم جميعا شرعية، وشرعيتهم تشمل جميع ألوان الحياة الإنسانية بغية تنظيمها وتخليصها من فوضاها وتنافرها، ويطرح هذا الشاعر عدد من الأسئلة ويجيب عنها:

هل للفن غاية بشرية؟

نعم ولكن غايته الإنسان لا المجتمع

هل للفن غاية أخلاقية؟

نعم ولكن غايته الأخلاق لا الفضائل

هل للفن غاية دينية؟

نعم ولكن غايته الإيمان لا الأديان.[1]

يتضح مما تقدم أن أي محاولة لحجب الفن عموما والشعر خصوصا أو تكميمه أو قولبته أو تنميطه أو رهنه بغاية معينة دون سواها، هي محاولة فاقدة للشرعية وللأسس المعرفية والموضوعية، لا تجد لها في واقع الفن ومحيط الحياة الإبداعية دعائم وأساسات، لأنه وإن كان يخضع للقوافي والأوزان والتفعيلات ومرتبطا بحاجات اجتماعية وسياسة واقتصادية تحاصره من كل صوب وتفرض عليه تأثيرها، غير أنه يبقى حرا نابعا من تجربة الشاعر الذاتية منطلقا من قريحته بلا قيود، صادرا عن حسه الجمالي دون حسابات لا لشيء سوى لأنه نسج منذ الأزل وشائج قوية بينه وبين اللامحدود.

لكن هيدغر لا يرى للشعر من فائدة أو غاية ترجى خارج دائرة بناء عالم قابل للسكن ووجود مستمر في إقامة الموجود ضمن نطاقه، يؤهله لأن يكون قادرا على تملك أدوات صنع سكنه بنفسه، من خلال رمي العمل والمعاناة داخل " الطنجرة ذاتها" ودمجهما في اليوميات دون أن يتحولا إلى محط ازدراء من قبل الدازاين، هذه هي المهمة المستحقة وربما الضرورية للشاعر ومن ثم للكائن البشري[2]، لذا تكمن قيمة الشعر في وظيفته الأنطولوجية

[1] – المرجع السابق، ص: 59.

[2] – جاك تامينو: كيف فككت أرندت هيدغر؟ مرجع سابق، ص: 34.

المتمثلة في استكمال واستئناف تحليل مصير الإنسان وتوضيحها بقدر الإمكان حتى لا تبقى محل توجس له وحتى ينعم بالراحة في كنف وحدته العليا.[1]

لكي يؤدي الشعر تلك الوظيفة على أكمل وجه ودون حواجز أو مطبات عليه أن يعتبر وينظر إلى:(الزمان على أنه لولبي ودائري موصول ببعضه بعض، مهتم بالبداية كما النهاية، لا أن يعتبره زمانا خطيا يتقدم غلى الأمام ولا يعود إلى الوراء، فللشعراء التفاتات كثيرة من أماكنهم إلى الخلف وإلى الأمام وإلى كل الجهات، إنهم يرغبون دائما في أن يعبروا إلى الجهة الثانية من الكلام.)[2] ولكي يؤمنوا لأنفسهم هذا العبور ويتمكنوا من ارجاع بصرهم إلى الماضي وأعينهم ممدودة نحو المستقبل انطلاقا من معطيات حاضرهم عليهم دائما أن يحرصوا على: (عدم خلو شعرهم من المطامح الفلسفية والفكرية في كل نماذجه، واللجوء إلى بعض الصور الساطعة من واقعهم ومن عبق الماضي، ويرسموا خطة محكمة للخروج من مأزق الذات المحاصرة.)[3]

من شأن هذا مأزق أن يجعل ألوان عموم المشهد الشعري خافتة ومائلة إلى السواد، ويحيل الوعي بالعالم إلى وعي طري تعيس يقوم على أساس المناقضة والمنازعة وشقاق الروح الداخلي، مع ذلك العالم والقطعي مع موجوداته قطعا فكريا وفنيا، يملأ صفحة النص الشعري ببنية من الفراغ الذي لا ينتهي[4]، هذا المأزق يتحول كذلك بفعل التكرار والعدوى إلى بئر عميق يسقط فيه الشاعر فيفقد جراء هذا إمكانية رسم صورة مقنعة تجمع ألوان الطيف السبعة ناصعة البياض، ويدير ظهره دون أن يشعر لهموم الوجود والفكر منقادا دون وعي

---

[1] – جاك ميريزو وآخرون: قاموس الإستيطيقا وفلسفة الفن، ترجمة: سلوى النجار وآخرون، إشراف وتحرير: عبد العزيز لبيب، هيئة البحرين للثقافة والآثار، المنامة، مملكة البحرين، ط1، 2022، ص: 326.

[2] – محمد علي شمس الدين وآخرون: تجارب في الإبداع العربي، وزارة الإعلام، دولة الكويت، كتاب العربي: 77، ط1، 2009، ص:315.

[3] – ضياء خضير: تأليه المبدع والشاعر الأوحد: ملاحظات حول المشهد الشعري العربي، مجلة كتابات معاصرة فنون وعلوم، بيروت، لبنان، المجلد 25، العدد 99، ماي– جوان 2016، ص:53،54.

[4] – المرجع نفسه، ص: 54.

لمسائل أقل إلحاحا وحضورا، وهنا تضيق ساحة الفن فلا تستوعب الأهم، وتفرغ خزائن الشعر فلا تعطي الجميع بلا استثناء وتقصي المتميز والجلي، وإن تتبع مسار الخطر الناجم عن ذلك ينتهي بنا إلى مطاف قاتم ينكسر معه عمود الشعر وتصبح فيه الكتابة الشعرية والقصيدة مجرد كلمات متقاطعة نطالعها في صفحات تسلية ضمن الجرائد اليومية والمجلات التجارية، ويكون أدق توصيف للشاعر في هذه الوضعية وعند هذه الخاتمة هو العجز.

عجز يوصف بكثير من الشفافية المؤدية إلى الرضوخ والركون والاعتراف بقلة الحيلة وشلل اليد، ولعل أفضل تعبير له:(عجز عن حمل الشاعر لعصاه يهش بها ليس على غنمه بل على غيمه.)[1] لذا سيولي هيدغر عناية خاصة وأهمية بالغة للغة الشعرية، يرى فيها أن النثر الخالص ليس نثريا بل شعر من نوع معين، فلا تباعد بين الشعر والنثر عند البحث في اللغة العميقة لكليهما، فقط يستأثر القصيد بميزة استحضار الأشياء الغائبة بالنداء والتسمية، والوقوف على عتبة ما يأتي من المجهول وإبقاء الإنسان منفتحا على الغيب والباطن وعلى المجهول اللانهائي ومحتضنا له.[2]

صحيح أن هذا الجمع بين الشعر والنثر مصدره مسلمة من إحدى مسلمات هيدغر في إرجاع جميع الفنون إلى جذر واحد هو الشعر لاسيما أن النثر هو الأخ الشقيق والتوأم الحقيقي له، لكنه أيضا نابع من الرغبة في إرجاع مكانة النثر إلى ما يستحق بين غيره من أجناس النثر الأوربي الأخرى، ونلمس أثر المعنى الأول في قول نيتشه :(لا يوجد اليوم شعب متحضر يملك نثرا أسوأ من نثر الشعب الألماني، وسبب هذا الأمر الغريب أن الألماني لا يعرف من النثر إلا ما كان مرتجلا ولا يتصور وجود نثر آخر غيره، في حين أن النظرة الإيطالية مثلا ترى أن النثر هو أصعب النظم تماما، بل إنها تشبه صعوبة تصوير الجمال العاري كما هو الأمر للنحات من الجمال المكسو، فالنظم والإيقاع والقافية

[1]- المرجع السابق، ص: 54.

[2] - أحمد إبراهيم: هيدغر إمكانية انزياح الفكر، البويزيس وآلتيا العودة إلى الإغريق، الشعر: علامات اختفاء المقدس في المعيش، مجلة كتابات معاصرة فنون وعلوم، بيروت، لبنان، العدد: 15، 2008، ص:55.

جميعها تتطلب جهدا ليس بالقليل، لكن الألمان حين يتناهى إليهم أن خط الصفحة من النثر تشبه اشتغال نحات وعمله على تمثال صعب التضاريس يهيئ إليهم أنهم سمعوا حكاية خرافية بعيدة عن التصديق.)[1]

نعود إلى هيدغر وإلى ربطه النثر بالشعر لنجد عنده معنى آخر أو مصطلح جديد يجمع بينهما وهو "الخطاب"، باعتبار النثر والشعر خطابا ذوا أصل مشترك من وجهة نظره مع الحال الوجداني والفهم، ذلك أن مفهومية الوجود في العالم بما هي مفهومية مصبغة وجدانيا، هي مفهومية تعبر عن نفسها داخل الخطاب، ليتحول الخطاب إلى شرط وجداني وأنطولوجي لكل لغة، وتتحول اللغة معه إلى إحدى إمكانات وجود الموجود، وبهذا يسبق الخطاب نثرا كان أو شعرا اللغة، وتكون هناك لغة مادام هناك خطاب، وينتصر هيدغر هنا لألسنية الخطاب المفتوحة مع بنفينيست على حساب السنية اللغة بوصفها نظاما مغلقا من العلامات مع دي سوسير.[2]

يعني الكلام السابق أن فيلسوفنا يميل إلى جهة الألسنية في نسختها البنفنيستية بكل حواملها ومباحثها وعلى الخصوص ما تعلق بالخطاب من جهة حرصه على أن يكون واضحا وثابتا ومحددا من خلال العلاقة الضرورية بين الدال والمدلول التي تعني في نهاية المطاف وجود دال واحد يشير ويعبر عن مدلول واحد بعينه لا أكثر، وبهذا تكون الرابطة بينهما وثيقة ويكون الخطاب واحدا يستعمل من طرف الجميع وفي مقدمتهم الشعراء، رافضا التعددية الدلالية واللفظية التي تطبع الألسنية الديسوسيرية من خلال اعتباطية العلامة اللسانية ما قد يبدل الدلالات والمدلولات بن زمن وآخر وجيل وآخر ويحل جديدها محل قديمها أو على الأقل ينضاف بعضها إلى المعروف منها، فتضيع بوصلة الخطاب ويتيه

---

[1] – Friedrich Nietzsche : The wanderes and His chdow Part towo in Human all too Human, Cambridge Texts in the history of Philosophy,1996,p :344 .

[2] – عماد عماري: المنعطف الهيرمنوطيقي للفينومينولوجيا: تأويلية القلق في فلسفة هيدغر، سلسلة حروف الفلسفة، كلمة للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2021، ص: 70،71.

الشاعر والمتلقي كلها معا، وتتوزع جهود الفعل الشعري ورد الفعل الذوقي وتكون سلال الإبداع والفهم دائما خاوية.

الشعر كلغة وكفن مساره الصحيح تأكيد الطبيعة الشعرية للأشياء والعالم، ثم ترسيخ فكرة أنه من المهمات الضرورية ويقف على رأس الوظائف البيولوجية للشعب حسب التوصيف الهيدغري، والرؤية الأكثر تحريكا وإقلاقا لبلوغ الأجمل، وضوءا يومض لينير دروب الأنشطة والممارسات، الشعر هو عالم قائم بذاته يوازي غيره من العوالم ويناظرها، يتفوق عليها ويتقدمها بخطوات.

مكانة الشاعر الطبيعية هي الطليعة لأنه الذات المؤهلة لأن تكون في المقدمة، قصائده ومقاطعه الشعرية وأبياته أداة في يده تطوع له الطريق للوصول إلى الكينونة وتفتح أمامه سبيل الإنصات لصوت الوجود الخافت الذي يسترعي انتباه الموجودات الذكية المسخة السمع بتأمل وتركيز كاملين، الحياة ذاتها شعر، والكينونة صميمها شعر، والإنسان روحه وجسده شعر، الشعر أو لنقل الفن عند هيدغر يحتفظ بالأشياء حتى بعد زوالها يناصب العداء للفناء ويقيم حلفا مع الخلود، يمزج بين الخلود والسيطرة، يطابق الكلام بمقتضى الحال ويضع المقال صنوا للمقال.

يقترب هذا المنحى من نعت لصيق وطابع غالب على الشعر الألماني من غوته إلى هولدرلين ومن نيتشه إلى هيدغر، وهو احترام الفكرة التي يلف عليها ويدور حولها القول الشعري وتسبح في فلكها القصيدة، تلك الفكرة التي تجد أصلها في الفلسفة بما هي بحث في الوجود بما هو موجود، هذه الفكرة باختصار هي" الوجود" إبعادا لشبهة الفكرة النقيضة: الارتياب والارتجال والميتافيزيقا خصوصا بما هي نفي للإمكان الوجودي.[1]

يشبه الشعراء في هذا إلى حد بعيد العائد توا من الحرب يده لازالت على الزناد والرصاصة لازالت في جيبه يطلق ناره على كل من يقوم بحركة مشبوهة، الكلمة في متناول

[1] – محمد على شمس الدين وآخرون: تجارب في الإبداع العربي، مرجع سابق، ص: 323.

يده، يباشر الكتابة كمباشرة الطعام والشراب والفعل، تأخذه التفاصيل والمشاهد المتناثرة لكنها لا تنسيه الهم الجمالي، ولا تمنعه من اتباع تقنية الصنارة في متابعة السمكة من أجل اصطيادها[1]، ولكي تؤتي هذه التقنية الشبيهة بالإستراتيجية أكلها كل حين على الشاعر تجفيف البحر الذي تعيش فيه السمكة ليسهل عليه رصدها وقنصها، وذلك من خلال تقنية تتابع مفردات أبياته ومركباتها من اللغة الميتافيزيقية فيضع لغة الوجود والكينونة فوق كل دلالة وعلى رأس كل معنى، يقول هيدغر في هذا الصدد :(الفكر الذي أميزه عن فكر الميتافيزيقا يفرض متطلبات جديدة، يفرض عناية خاصة باللغة، لا يكون من معانيها ابتكار مصطلحات جديدة كما كنت أظن من قبل، بل تفرض العودة إلى ذلك المضمون الأصيل للغة الذي يميزنا عن غيرنا والذي هو عرضة للتلف الدائم.)[2]

يضيف في لغة فلسفية شعرية مشوقة مقتبسا في متنها مقطعا لأحد المفكرين: (أي مفكر مستقبلي قد تحمله أقداره وتسوقه طوعا إلى تحمل أعباء نشر هذا الفكر الذي أسعى إلى بلورته ينبغي أن يتسلح بكلمة قالها يوما "هينرش فون كلاسيت":"إنني انمحي أمام غائب لم يحضر بعد، وأسجد لروحه على بعد ملايين السنين".)[3]

الغائب الذي لم يحضر بعد هو التراث الذي نخوض معه صراعا طويلا وتجربة قاسية ومجابهة حقيقية نريد أن نستعيده من غياهب الماضي السحيق لكنه يأبى ويعاند، لأن اللغة الموظفة في النداء غير متطابقة مع جوهره، لذا كانت علاقة فكرنا الفلسفي بالتراث بعيدة عن الأصالة[4]، ويدخل التراث في صميم فلسفة الفن لذا يجب الاعتماد على اللغة كآلية علاج وتناوله، كما يجب بالخصوص الاعتماد على اللغة الشعرية فوق ما يسمح به المتاح

---

[1] – المرجع السابق، ص:328،329.

[2] – مارتن هيدغر: التقنية، الفكر، الميتافيزيقا، ترجمة: عمر مهيبل، ضمن كتابه: من النسق إلى الذات: قراءات في الفكر العربي الغربي المعاصر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص:245.

[3] – المصدر نفسه، ص: 245.

[4] – المصدر نفسه، ص: 244.

والمباح، كونها توقظ في الكائن حاسة النظر الارتدادي مرة بعد مرة إليه، وتحرك دواليبه وعجلاته إلى الوراء بقدر ما توجهها نحو الأمام لتصل إلى خط الدفاع الأول أو المخزون الاستراتيجي الذي لا ينفذ ولا ينضب مهما نهلنا منه، فهو بمثابة النهر الذي لا يجف وإن انخفض منسوب تياره، وتشكل العودة المستمرة إلى التراث إشارة قوية على ولع الإنسان بالبدايات رغم ميله الداخلي نحو النهايات، والأمران مجتمعين يرسمان خطوطا وحدودا لعلاقاته بالزمن وإيقاعاته.

يقع على الشاعر إذن فرض الابتعاد عن النزعة الطاووسية النرجسية التي تجعله في دائرة مغلقة يسعد ضمنها بذاته وشعره الجميل ويفتتن بهما، مقصيا في خضم ذلك العالم المحيط من حوله وجذور ذلك العالم، فيعيش في وطن محدود من الكلمات يعزله في جزيرة مهجورة يعيش فيها على نهج ترديد نشيده الذاتي بنحو ببغاوي تكراري خال من الموضوعية وفارغ من المعنى وفقير إلى الربط بين الراهن والتراث، لذا ألقي على عاتقه مهمة فتح مسارات ومنظورات جديدة تمنحه أفقا نحو المستقبل وكوة يطل منها إلى الوراء[1]، الشاعر هو الأقدر على قول التراث بأسلوب مأثور وضمن سياق تتقابل فيه المرايا دون زيف أو نفاق وبغير أن يتحول حضوره إلى نقيض لحضور الراهن والحداثي، وهو الذي بإمكانه على عكس التوقعات أن يضمن حضورا وتواجدا مزدوجا للأمرين معا ويجمع الضفتين على ساحل واحد يمثل الشعر البحر الذي يطلان عليه، كما أنه هو من يبقى ضامنا لهذه الرابطة، مصلحا بخيط كلماته ورقعات نشيده مكامن الوهن وضعف فيها، حارسا أمينا لها، لا يغفى له جفن ولا يشرد له ذهن ماسكا بمجامع خيوطها في هدوء وثبات.

الشعر بهذه الصفة لغة أولية تخرج من منطقة فطرية ومن رحم غريزي طبيعي وبوتقة بدائية، تمنع ازدواجية المعايير والكيل بكيالين وتنحو صوب حل مشكلات علاقة الكائن

[1] – رسول محمد رسول: ما الفيلسوف؟ إنسان التنوير ومفكر صباح الغد، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، ط1، 2016، ص: 54،55.

بتراثه من خلال إصلاح المتهالك منها وترميم المنقض فيها وتمتين عرى الوثيق داخلها، فيقوم مقام الطبيب العارف بمكامن الداء، والبلسم الشافي القادر على وقف نزيف النزوح الحضاري الخاطئ الموسع للهوة بين الضفتين، وهذا الحل الجمالي ممثلا في الشعر يهدم تلك الهوة ويعيد توطين عناصر الاهتمام بالبعد المغيب وتثبيت أقدامه على أرض صلبة، ما يعني أن الشعر هو العنصر المفقود أو الحلقة التائهة في هذه العلاقة والعثور عليها يحقق الوصل الموعود.

يدعونا هيدغر عبر هذا الحل إلى هجرة مضادة نعيد فيها ضبط أشرعتنا عكس اتجاه رياح النسيان، ونحزم أمتعتنا وأغراضنا استعدادا لرحلة يكون مسارها مخطط بما يتلاءم مع ما راكمته الإنسانية من إرث ثقافي وفلسفي، فنذهب نحن إلى جانبنا التراثي نفتش عنه ونزيل ما علق به من غبار الإهمال وتراب الترك، بدلا من انتظار قدومه هو إلينا، على أن يكون هذا اللقاء على أرض تؤدي غرض الجوار والقرب بيننا وبينه، أرض منبسطة مكشوفة لا تضاريس فيها هي الشعر الذي يحتضن ويؤسس وجودنا الأسمى بأن يوقد شعلة الكينونة مقتبسا نورها ووهجها من فجر التراث المضيء.

لذا وجب التوكيد على الطابع التاريخي الزماني للفن وعلى تعميق هذا البعد في إطار بحث الصلات والملامح المشتركة بين الشعر والتراث، ودخول هذا الأخير كعنصر عام مشرف على تشكيل روح الشعر وشعوره ورؤيته ونظرته التعبيرية[1] (من هنا فالشعري يصل الكائن بزمانيته الأصيلة، مكتشفا كائنيته كبعد رابع أي كبعد زماني... لجعل اللحظة محققة لمبدأ التعاصر بين الأبعاد الثلاثة الأخرى للزمان: ماضي، حاضر، مستقبل، وعندها لن تكون هذه الكائنية سوى الزمان ذاته.)[2]

[1] – سعيد توفيق: عالمية الفن وعالمه، مرجع سابق، ص: 31.

[2] – عبد العزيز بومسهولي: الشعر والوجود والزمان رؤية فلسفية للشعر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص: 164،165.

يشحن الشعر الكائن بعلامات وإشارات تجعله في اتصال دائم مع بدايته ويمنحه صمغا من نوع خاص يسد به الشقوق التي تصيب جدار زمانيته، فيصلح الخيط الناظم الرابط بين أمسه ويمه وغده ويحولهم إلى يوم آخر قائم بذاته يكون بمثابة بعد جديد يضاف إلى المألوف من الأبعاد، ويمنعه السير في طريق يتنكر فيه لتراثه نقطة بدئه وبدايته، فلا ينسلخ عبر محطاته من جلده الأصيل، ويجعل من التراث مهمته الكبرى المتضمنة للحد الأكبر الذي هو الكائن الزماني الواعي بزمانيته وبأطرافها المترامية.

التراث جزء من الخلفية الجمالية للبشر إن لم يكن هو الخلفية كلها، لذا يقارب الشاعر العلاقة معه ويرسمها بالكلمات، وملامح اللوحة التشكيلية الناتجة عن ذلك تعكس الصورة الحقيقية للتراث وجوهره، بوصفه الرحم الثقافي الأول للإنسان والحاضنة الخارجية المثالية غير المعوضة التي ترعاه لحظة خروجه إلى النور وتتعهده بما يحتاجه لتكون أما وأبا لهذا الوليد المحظوظ، وبين مرحلتي التمايز واللاتمايز يضل انتسابه إليها على الخط ذاته لا يتغير، وتبقى هويته واحدة بعيدة عن التشكل في نسختين.

القطع مع التراث حسب هيدغر علامة دامغة على الانحطاط، والإنسان عبر ذلك لن يجتث الأساطير فقط وإنما يسد الطريق على نفسه التي تقوده إلى ماهية الأشياء وتوصله إلى ماهيته الخاصة على وجه التحديد، فتصيبه لعنة الأزمنة الحديثة[1]، وللخروج من هذه اللعنة وإنهاء هذه القطيعة يأخذ الفعل الشعري زمام المبادرة من خلال توظيف فضيلة التخلص من الواقع ومن الكينونة المغطاة، المخفية والمشوهة بفعل التقنية مكرسا دعوته إلى العودة، عودة إلى جوار الأصل كمفهوم مهم ضمن الجمالية الهيدغرية، أو ما يمكن تسميته بـ: "جوار التراث".[2]

[1] – مارك جيمينيز: ما الجمالية؟ ترجمة: شربل داغر، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص:356.

[2] – المرجع نفسه، ص:358.

في هذه الزاوية تتشابه جمالية غادامير وتتقاطع مع جمالية هيدغر بنوع من التأثير والمحاكاة، إذ يلفت انتباهنا إلى زمنية الفن أي التعامل مع عمل الفن كنتاج لحقبة تاريخية محددة، لكن مواجهته كذلك كعمل راهن ومباشر، وعليه فالفن حسبه لا يتعالى على التاريخ كجزء مهم من الزمن[1]، تجب الإشارة هنا إلى وجوب التفريق بين التاريخ كأحداث ومجريات أي كسرد كرونولوجي لجانب من حياة الشخصيات الفاعلة أو مسيرة الشعوب والدول والحضارات وبين التاريخ كزمنية أو كبعد أول للزمن وهذا ما عناه هيدغر وغادامير بعده هنا، وعنيا كذلك التاريخ بما هو تراث تتناقله الأجيال وينهل منه الأفراد حين يظلم ليلهم وتغيب نجومه وراء السحاب الأسود: (والتاريخ أيضا كخبرات منظورا إليها كبقايا ورواسب من اللحظات المعاشة في حينها عندما تترفع وتتحول إلى أعمال فن.) [2]

يختار الشاعر بطريقة جمالية الانطلاقة من الراهن ليسير بحركة عكسية إلى الوراء مستدعيا التراث ليحوله إلى محطة انطلاق ثانية في رحلة العودة ليصل من خلالها إلى الراهن أو الحالي، وفي هذا الطريق المزدوج يقوم بعملية تمشيط دقيقة وواسعة لكل ما له وزن وماهية وثقل وكتلة، ناظرا إليها كمعالم أو شواهد، مستمرا في رحلته دون التوقف عن الضغط على الدواستين أو التجديف ضد التيار، فيضل منشغل البال بما خلفه ووراء ظهره في الحالتين مستحضرا إياه مع كل منعرج، رابطا معناه مع كل ما هو ماثل أمام ناظريه محققا بذلك اندماجا كاملا بينهما.

المعادلة النهائية لما سبق تساوي أن التراث هو جوهر التاريخ الإنساني، والشعر هو جوهر هذا التراث، وكما لا نجد حضارة ولا تاريخ حين لا نجد تراثا، لا نجد تراثا وزخما للبدايات حين لا نجد فنا وبالضبط شعرا يعبر عنه ويفعل إستراتيجية العودة المتكررة إليه، وغني عن القول أن الشاعر يعنى بالكتابة الشعرية ونظم القصائد حول مصفوفة التراث

[1] – عيساني بلقاسم: الجمالية والعلائق، مرجع سابق، ص: 227.

[2] – المرجع نفسه، ص: 228.

بوصفها وحدات مناسبة للجهد الشعري تستثير القريحة الإبداعية لديه وتخرج المخبوء من المعاني داخله، حتى أن الشعر العالمي من بابه إلى محرابه يتضمن ألوانا مختلفة من الوقوف على الأطلال وصنوفا من تمجيد للأسلاف ونماذج اقتباس من الميثولوجيا، قد تختلف من حيث الشدة والتواتر والوضوح والخفوت بين شعر حضارة وشعب وآخر، لكنها كبذور ملقاة في خطوطه الأمامية متواجدة ولا يمكن إنكارها، وبهذا يجعل الثاني من الأول نمط حياة وخبزا يوميا لا مجرد هواية عابرة أو طقسا مزاجيا يظهر حينا ويتوارى أغلب الأحيان، ويغير الإنسان من لافظ للقول والكلام على عواهنه إلى مرتب ومنظم له بواسطة روابط جمالية تقرب بين فجوات الأحرف والكلمات وبين الأبيات والمقاطع الشعرية وتمحي البون والهوة المفروضة والمقحمة في الغالب الأعم عليها.

المبحث الثالث: الفن والتقنية أو الإنهاء الجمالي لسطوة اكتمال الميتافيزيقا:

1-التقنية: عالم رحب وزاوية ضيقة:

نعيش اليوم عصر التطور العلمي والتكنولوجي المتسارع والمتلاحق فلا يكاد يمر وقت يسير حتى نرى ونسمع عن اختراع أو فتح علمي وصناعي جديد تحقق على كافة مناحي الحياة الإنسانية وما يرتبط بها من اهتمامات وتطلعات ومشاغل وهموم، فالتكنولوجيا كتطبيق لنظريات العلم صارت تحاصرنا في كال الأماكن في البيت وفي الشارع في مكان العمل والدراسة ، وحتى في مكان العبادة، وأضحت كلا أصيلا من كينونتنا ننام ونستيقظ به وعليه، كما تحولت إلى ظاهرة أكبر من الجميع إلى أن يثبت العكس يتهافت عليها سواد الناس بلا استثناء، وكلما أمعنت في فصلهم عن حياتهم السابقة وأغلقت عليهم أبواب العيش التقليدي زاد إقبالهم عليها وتزاحمهم حولها، وأضحى من الشاق والمتعب انفصالهم أو ابتعادهم عنها لأن انتقالهم إلى عهد التقنية واستغراقهم فيه حدث وانتهى الأمر ووصلوا فيه إلى نقطة اللارجوع واللاعودة.

حشر الإنسان بفعل التقنية في الزاوية الضيقة ولم يعد في وسعه التحرك أو الفكاك من هذا الوضع، فترك عالمه الطبيعي على رحابته فيم يشبه الطلاق المتردد بينهما، متخذا منها بيتا يغنيه عن سائر المساكن، ووسيلة وحيدة لقضاء حاجياته بسهولة ورفاهية ويسر بكبسة زر ونقرة على شاشة، حتى صارت أسلوبه الخاص في الحياة ونمطه المفضل في العيش، أسلوبا خاصا لكنه جماعي ومشترك كذلك من جهة التكرار والعمومية وبسبب الطغيان والانتشار الواسع، وخاصا جدا لأنها تشعره بوحدته الموحشة رغم الملايين المحيطة به، إذ يعاني من غربة جديدة داخل محيطه ووسط عائلته وأهله وبني قومه، لدرجة أنه لا يملك معنى داخلي بوجودهم أو حضورهم أو تفاعلهم أو تأثيرهم باستثناء ذلك الذي يتم عن بعد على المنصات الرقمية وعبر الوسائط التفاعلية حيث تقربهم إلى حد الالتصاق افتراضيا، وتوسع فجوتهم جسديا بقدر ما بين المشرق والمغرب، فاجتمعت فيها الفوارق والمفارقات.

ركزنا حديثنا بداية على التقنية الرقمية كونها موضوع الساعة والنمط والنظام المهيمن على حياتنا الحالية الذي أزاح غيره من التقنيات دون رغبة منا في إقصائها أو ركنها على الجانب، وإنما فقط لنعكس الموجود ولا نخرج على المألوف، وحتى نكون أبناء اليوم المتعرضين لما يشغل الفكر في اللحظة الحاضرة ولا نكون أبناء الماضي أكثر مما كان أبناؤه، فمفهوم التقنية منذ بداية العشرية الثانية لهذا القرن الجديد أو قبلها بقليل تغير جذريا أو كاد، بل صار مفهومها الذي كان سائدا قبلها أقرب إلى المفهوم التقليدي غير المعبر عن روح الآن، فهي لم تعد تعني الآلة كثيرة القطع الضخمة التي نستعملها عند الحاجة ثم نضعها ريثما نعود إليها مستعملين آلة غيرها تختلف عنها في الشكل والوظيفة والأهمية والقدرة على الاقتناء والاستعمال، غير ابهين بها لدرجة كبيرة كوننا شطرنا وعينا بين حياتنا الطبيعية العادية وبينها فحافظ كل منهما على الحيز الذي استقرت فيه دون أن تزعج الأخرى أو تزاحمها، على خلاف ما كنا نعتقد نحن وآباؤنا وجمهرة من الفلاسفة المعادين لها من أنها زحزحت مكان الطبيعة واحتلته لصالحها، لكننا اكتشفنا متأخرين أنها كانت امتدادا لها من حيث مادة صنعها ودورها الذي ارتكز على توفير حياة أسهل دون شطط ومبالغة، أي جعل الطبيعة أقل قسوة وأكثر طاعة للإنسان، لكن بمجرد ظهور الثورة التقنية وتغلغلها في كل ربوع الحياة انتبهنا إلى البون الشاسع بين تيارها الجارف قياسا بالتأثير الهادئ الذي مارسته علينا نظيرتها التقليدية وكسرت في أذهاننا النظرة السلبية التي كوناها عن هذه الأخيرة.

نختلف هنا مع هيدغر لكننا لا نبتعد عنه وعن الخط الذي رسمه في هذا الشأن كثيرا، كوننا نستعمل منطقه في التفكير والحكم فنحن نصدر أحكامنا انطلاقا مما هو حاصل وطارئ أمامنا مثلما فعل هيدغر في حينه تماما، ولو طالت حياته الطبيعية والفكرية ربما كان وافقنا الرأي أو سبقنا إليه، فتأثير التقنية على أيامه كان مشابها في البداية لتأثيرها المتعاظم اليوم من الناحية الرقمية، والمعطيات التي كانت متوفرة في هذا الصدد زمنه مماثلة

إلى حد ما للتي نعيشها وتحيط بنا راهنا، الفرق الوحيد كما أشرنا يكمن في تآلف وتلاؤم المرحلة السابقة من التقنية مع الطبيعة بمرور الوقت لدرجة متقدمة، بينما الثانية فقد أوغلت في مفارقتها لها والهروب بعيدا بحياة البشر عنها، وتغييرها جذريا لنظرتهم ورؤيتهم وتعاملهم مع الأشياء والعالم، فبدأت مما انتهت إليه الميتافيزيقا وتحولت بذلك إلى تقنية التقنية وإلى طبيعة ثانية أنتجت ظهور إنسان جديد ومجتمع جديد، الإنسان الرقمي والمجتمع الرقمي.

هذا الإنسان وذلك المجتمع اللذان لم يعد بمقدورهما الإصغاء لصوت الكينونة وسماع ندائها وتلبيته والاقبال عليه، كما أصبح وجودهما مكمما محجما، ملخصا ومختزلا في عبارات وعلاقات رياضية وحسابية، وانتقلت وحدتهما ونواتهما الأصيلة إلى جملة من الموضوعات والقوالب القابلة للقياس، الأمر الذي دفع الإنسان المعاصر إلى الانسحاب من حياته الأرضية المعتادة والتخلي عنها في نسختها البريئة وشكلها العذري الأول وخلاصها البدئي، وينخرط بلا وعي ولا حول منه ولا قوة في حياة جديدة مغايرة تماما لخبرته المعيشية الطويلة الماضية لا تمت بصلة أو بأدنى وجه شبه لحياته السابقة، حياة الانغماس في بيئة ودائرة بل دوامة من المظاهر الباعثة على القلق والمنذرة بالدمار والخراب والفزع، تملي إرادتها ومنطقها عليه وتسحبه وتأخذه عنوة إلى شرنقتها دون خيار منه لعزله وإقصائه وإبعاده عن مسكنه التقليدي الذي كان يأوي إليه، لكي تنفرد به تسدد له هجماتها ولكماتها المركزة من كل حدب وصوب.[1]

جعلت التقنية منذ ظهور بذورها الميتافيزيقية وصولا إلى تجسدها في شكلها الراهن الرقمي الأكثر عصرنة الكينونة والإنسان بكل حمولتهما و متعلقاتهما في خدنق ونفق واحد ورسمت لهما المصير ذاته، نفثت في روحهما أنفاسها المثبطة ليقل نشاطهما العادي إلى أخفض مستوى ممكن مقدمة إلى إنهائه تماما وتشلهما عن الفعل بعد أن حبستهما عن إمكانية التفكير، فغايتها تحويله إلى مجرد ظل لناشطها وتحصيل حاصل له لا يقدم إضافة

[1] –محمد الشيكر: هايدغر وسؤال الحداثة، مرجع سابق، ص:131.

ذات بال وتدخله عصرا جديدا من التفسخ والانحطاط والابتعاد عن جوهره المنطوي على الوعي والحرية والرؤية الواضحة، وبهذا وضعت كل منطقة فيهما تحت سيطرتها وفي مرمى نيرانها مباشرة، ومنعتهما من كل محاولة عودة إلى مشهد الأحداث ومجريات الحياة.

يصف هيدغر التقنية وكل ما يتعلق بها من منطق أداتي أو فكر استعمالي بأنها "الميتافيزيقا في مشهدها التكراري" أو" تكرارا لأكثر مشاهد الميتافيزيقا حضورا وضوحا" مشهد ينحدر من فترة زمنية انتقالية بين عالم الحرف اليدوية وواقع الاستعمال الصناعي ارتسمت معالم نهاية تلك الفترة مع بداية القرن التاسع عشر بعد أن استغرقت الميتافيزيقا اليونانية ومرت على التقنية الحديثة وشارفت على بواكير التقنية المعاصرة[1]، تكرار الميتافيزيقا عبر واحد من مشاهدها الأكثر تأثيرا ورسوخا يشي بتمسكها وتأكيدها على الوضع القائم المتمثل في مواصلة تغييب الكينونة وتركها في المشهد الخلفي على حواشي الصورة، وتجذرها في تربة التفكير، واقتناصها لفرص البقاء، والهيمنة ومنع كل ما من شأنه وإمكانه بعثرة أوراقها وخلط حساباتها بما يحقق لها العودة كلما ظهرت بوادر الرحيل أو لاحت في الأفق غيوم اقتراب النهاية، مع ضمان عدم قبول أية فكرة ذات نفس كينوني نظرا للخطر الذي تنطوي عليه ازاءها، فالميتافيزيقا المكررة استمرت في التقدم والمضي إلى الأمام في وضع ومشهد كل ما فيه يعود ويتقهقر إلى الوراء محافظة على مسافة الأمان لاتساع الهوة بينها وبينهم فتخرج هي من مجرد شبهة الوقوع في حمى الأزمة ويدخلوا هم وفي صدارتهم المعطى الوجودي على خط كل أزمة ممكنة.

يفهم هيدغر التقنية من منظوره الخاص فلا يعتبرها مجرد أدوات تنظم علاقة الإنسان بالطبيعة، بل مسخا ميتافيزيقيا واحد أشكال تطرفها وانحرافها الزائد عن مسارها الخاطئ منذ البداية، وكأن التقنية هنا زادت من وحشية الميتافيزيقا وأصبحت ميتافيزيقا جديدة بأنياب

[1] –مارك سنكلير: الأداة والميتافيزيقا ملاحظة إضافية حول الوضع الغامض للاستعمالية عند هايدغر، مرجع سابق، ص:161.

حادة تجاوزت كل الحدود وكسرت كل القيم، بل أرادت أن تكون الدين البديل وأفيون الشعوب المعاصر لاسيما في ضل تراجع الأديان التقليدية وضعف تأثيرها وانخفاض منسوب إقناعها للناس ما جعلها تنزوي في أديرتها ومعابدها وأماكن أداء شعائرها المحدودة أصلا لاسيما في الدول الغربية التي قضت اللائكية على كل عرق ينبض وشريان حي لها خارج أسوار قلاعها، غير أن هذا الدين البديل والأفيون الجديد سرعان ما كشف عن وجهه القبيح وفعله الشنيع من خلال الآثار السلبية التي ألحقها تباعا بالبشرية دون أن يمنحها فرصة للتشاور والتفكير أو التقاط الأنفاس، حيث كثف ضرباته الموجعة الموجهة للإنسان في المقام الأول وللطبيعة في المقام الثاني دون رحمة أو توقف، جالبا معه سوء الطالع وشبح الخوف من مصير كان مجهولا فأضحى مجهولا وغير مأمول الوصول والوقوع، وحتى لا نبتعد كثيرا فإن ضمير الإنسانية بقي يتوجس منذ نهاية الحربين العالميتين الأولى والثانية من نشوب حرب كونية ثالثة سيكون فيها فناء جنسه.

وقع الإنسان حسب هيدغر فريسة للتقنية وضاق الخناق عليه بسببها أكثر فأكثر، سقط في التيه المطبق الفارغ من أي إشارة أو معلم أو شاهد إرشاد يمكن أن يكون طوق نجاة أو حبل خروج من القاع، فتحول إلى تابع مطيع لمشروعها، مقيد بشروطها وحتمياتها، وأضحى مجرد "دمية" تركلها أقدام الآلات والأجهزة في كل اتجاه وصوب كما اتفق ودون وجهة محددة، فغاب عنه الاستقرار ونزع منه مسكنه الذي وفر له الحماية والأمان قبل أن تتحالف عليه الميتافيزيقا والتقنية.[1]

لا يمكن التطرق لمسألة التقنية عند هيدغر دون ربطها بالمسألة الأساس والأم عنده وهي الوجود، هذا الأخير الذي لحقته منها أضرار جمة تفوق ما لقاه من جذرها الميتافيزيقي فتاريخه الطويل مع الميتافيزيقا سهل عملية انزلاقه في مهاوي ومهالك التقنية، ومن ثم أشعل

[1] – مارتن هيدجر: التصورات الأساسية، ترجمة: محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص: 56.

رماد الماضي نار الحاضر التي كانت محرقة، بل إن الصورة مع هذا المستجد الطارئ أصبحت أكثر قتامة وأشد سوداوية كونه ألغى تصالحا وإعادة انتماء ربطه الإنسان مع وجوده بعد طول انتظار وامتداد عهد نسيان الكينونة، لذا فقد ناصب التقنية العداء وعدم الوفاق والارتياح وزوال الثقة وأغلق الأبواب في وجه مخططاتها، غير أن سقفها العالي وطول النفس الذين تتميز بهما مكناها من اقتحام الأبواب والقلاع واختطاف الموجود الرئيسي منها وجره بعيدا إلى منفاه الأخير الذي تمثله هي بامتياز وسجنته فيه في حكم مشابه للإعدام، وما إن استفاق الوجود من غيبته الأولى التي تسببت له فيها الميتافيزيقا حتى دخل أو أوشك في غيبوبة كبرى أطول وأعمق، فالفترة والمدة التي مر بها الوجود مع الميتافيزيقا في ميزان، والمرحلة التالية له مع التقنية رغم حداثتها وقصر مدتها في كفة وميزان مختلف تماما، وبهذا شكلت أزمة حقيقية بالنسبة للوجود وللموجود على حد سواء.

يؤرخ للتقنية إذن من ناحية الظهور على أنها وليدة الثورة الصناعية التي عرفتها أوروبا العصر الحديث حيث مثلت رأس هرم ثمارها المجنية بسرعة، فقد خطت خطواتها الأولى على درب التأسيس بثبات وثقة منذ انطلاق تلك الثورة، وزادت رسوخا بعد انتهاء الحربين العالميتين الماضيتين، واستحوذت على اهتمام السواد الأعظم من المشتغلين في مجال البحث العلمي وكذا عموم الناس نظرا للطفرة الهائلة التي حققتها في مختلف ميادين الحياة ومجالات العيش، وكذا لتحولها إلى واقع تطبيقي ملموس، فحققت مساحة هامة من التأثير منحتها مرتبة الصدارة من حيث التهافت والإقبال عليها، لكنها في المقابل وضعت الوجود كله وفي صدارته الكائن الإنساني ضمن ظروف غير عادية بعد مرحلة شبه عادية، ما دفعه إلى الانتقال من أولوية التكيف مع سلبيات الميتافيزيقا إلى أولوية أكبر وأعظم هي تحسين أدائه ودفاعه في مواجهة التقنية من أجل تخفيف آثارها الجارفة عليه.

تأكد لدى هيدغر بما لا يدعو للشك أن ترك التقنية تفعل فعلها دون حسيب يجعلها تتغول أكثر ويشجعها على سطو واستيلاء غير محدودين ولا محكومين بحدود معينة

ما يعرض مصير الإنسان والكينونة ومستقبلهما إلى ضياع وعدم القدوم، لأن المصير الذي لا يشرفان عليه ويقفان على تكوينه دون تدخل من أحد لا يشرفهما ولا يمكنهما الانطلاق منه كقاعدة ثابتة من أجل صنع واستشراف مستقبل مأمول دون مخاطر أو مجاهيل، تماما مثلما أن المستقبل الذي لا يقررانه ويستشرفانه ويسهران على إعماره وإنشائه لن يكون مستقبلا بل هو مجرد سجن جديد أكثر عزلة وأضيق فسحة وأعلى جدرا وأشد غلقا وأحلك عتمة، وبهذا يتحقق للتقنية السطو المزدوج والاحتلال الثنائي على سؤال المصير وعلى مصير المستقبل دون أن يكون الحاضر المغيب في منأى أو منجى من غطرستها.

ينطبق على تقلب أحوال الكينونة مع الميتافيزيقا والتقنية تشبيه ووصف من انتقل من زاوية نار إلى زاوية أخرى فيها أشد حرارة واشتعالا وإحراقا، ورغم كثافة الدخان المنبعث من مداخنها واسوداد لونه، إلا أن الإنسان أهم موجود في هذه الكينونة سقط على عماه وفقد إحساسه وتبلد شعوره وأصبح لا يرى ولا يسمع ولا يشم، أما على المستوى الوجداني فقد صار لا يقلق ولا يشعر ولا يهتم بالتهديد المحدق به بل الذي أضحى في براثينه وفريسة بين أنيابه، فأصبح كالغريق الذي لم يعد يخيفه أو يزعجه البلل كونه تحصيل حاصل وبداية لصيقة بالفعل حال حدوثه، ارتفعت الأصوات من حوله من قبل الدين والفلسفة والفن لكي ينتبه من سكرته وينتفض ويتوقف عن الانسياق المطلق إلى جهنمه الوردية وينخرط في صحوة ولو متأخرة، لكن القدم الأولى كانت قد وضعت في الفخ وصارت التقنية ملازمة له في كل صغيرة وكبيرة، تحاصره من كل جهة واشتدت وطأتها عليه، لكن وهو داخل هذه الدائرة المغلقة بقيت له بعض الهوامش يناور منها وقليل من الأوراق يفاوض بها، وقد حافظ عليها وعمل على توسيعها وتقويتها وإسنادها بالفن دون غيره وبلا منازع نظرا لتراجع العنصرين التقليديين الآخرين (الدين والفلسفة) وبلغة الشعارات فإن" الفن هو الحل" في منظور هيدغر في زمن وعهد نهاية واستنزاف واستنفاذ الحلول.

سعى هيدغر اعتبارا على ما سبق إلى مرحلة يسود فيها حكم الوجود بصفة مطلقة لا يتخلله فيها أو ضعف أو فوضى أو تعكر صفوه شائبة من ناحية ما لأي سبب أو علة، لكنه أدرك مع توالي الأحداث والوقائع التي انعكست في وجدانه أفكارا وانقلبت إلى رؤى وأحكام وقناعات ذاتية واضحة، أدرك أن اعتلاء الوجود كرسي العرش لن يتم له إلا عبر مرحلة حكم الفن كونه السلطة الناعمة القريبة إلى واقع التجسيد أكثر من غيرها، ولأنه الآلية المناسبة التي تتوج الوجود على عرشه في انسيابية وهدوء، فالفن هو البداية والمدخل لكل هذا وطريق السيادة المضمون، يعزز هذا تمظهراته الجديدة التي تكشف بها على مستوى الشكل والمضمون والتي أبانت عن قدراته الحقيقية وملامسته وتعبيره الأمين عن مشكلات الإنسان وأزماته لاسيما تلك المتعلقة بكينونته، ناهيك عن القدر العالي من الإحساس العميق بفوضى العالم وشقائه والخراب المحيط بشتى أشكال الحياة وهشاشة الاستعدادات لما هو آت، إضافة إلى اهتمامه بالتفاصيل الصغرى قبل العناوين الكبرى حتى تأخذ نصيبها كاملا دون إهمال يخرجها من الهامش إلى المركز ليكونا سواء بسواء، ففي التفاصيل الصغرى من الوجود والحياة يقبع المعنى وخلفها تنزوي كثير من الكواليس، وبها يحصل الفهم ويكتمل الناقص من الإدراك.

إن التوجه الهيدغري إلى الحل الجمالي يقدم له مساحات من المنافذ وفرص التصرف الفكري بأريحية وتريث ويكشف له وجه المشكلة الحقيقي، والتقنية تريد الإجهاز النهائي على كل صلة للإنسان بوجوده جعله ريشة في مهب رياحها العاتية والقضاء على كل محاولة أو مسعى لخلق إنسان جديد بعيد كل البعد عن الانقياد والانصياع لسيطرتها، إنسان معاصر بمقاييس كينونية أصيلة غير مزيفة غير محتمي سوى بمظلة وجوده، يوحد اتجاهاته ويختصر سبله ويستصدر قراراته المصيرية من عمق وعيه الوجودي غير عابئ بغيره من المنابع أو المصادر مهما اشتدت قبضتها و استحكم منطقها وعلا ضجيجها ولن يتم له ذلك أو يتمكن من شق طريقه في هذا الاتجاه إلا عبر بوابة الفن.

يكون الفن وبخاصة الشعر من هذا المنطلق في خضم استراتيجية تقويض للميتافيزيقا تكونت نواة غزلها من تسلسل الأحداث وتتابعها وإلحاح تداعيتها وقوة انعكاس ظلالها ونسجت خيوطها من جسم وهيكل الكينونة الذي تعرض لهزات شديدة تركت فيه جروحا غائرة لا تمحوها غير لمسات الجمال التي يضعها الشاعر بأنامل الكلمات ويصوغها من خلال سلطة المعنى والكناية ويحيطها بأسلوب النظم والترتيب والتنضيد والمناغمة، فعلى يد الشاعر يكتب الشفاء وتستعاد العافية وفيها تجتمع سبل النهوض والانبعاث والخروج والعودة إلى الحياة المفعمة بالحضور والحركة والفعل والإنجاز من جديد، هكذا يكون هيدغر قد وظف الفن في خدمة الوجود و الكائن الأساسي فيه دونما أن يجعله في مرتبة أدنى بل أضفى عليه قيمة مضافة واستثناه وحده بحرية نسبية في الحركة داخل مساحة الوجود الواسعة، واختاره دون غيره ليكون صيرورة جدلية داخل الزمن الوجودي يؤدي الدور السامي المنوط به ووظيفته الفريدة المقصورة عليه كلما تجدد وجه الميتافيزيقا وجرى التحول في مظهر وجوهر التقنية وتلاحق التغير والتطور في برامج وخطط الرقمية، ليكون مسمارا يدق في نعشها ومسارا رسم بإحكام لأجل التخلص من قيدها وسطوتها وطغيانها.

أثمرت تجربة هيدغر العميقة مع المتن الميتافيزيقي ومشروعه الفريد في إعادة الوجود إلى الواجهة والمشهد الرئيسي الذي غيب عنه طويلا إدراك خط النهاية في سباق البحث عن الحلول والوصول إلى بيت القصيد، القول الشعري يتخذ صوتا للكينونة منتشرا في الأرجاء ومسموعا في الأفاق بدل صوتها الأول المكتوم، البناء الهرمي المتناسق لأبيات القصيدة يصبح نظاما لحياة الإنسان يتبعه في ظلام التقنية الحالك، يتحركان وفق توجيهات الشاعر ويسيران حسب خطته وسكته واتجاهه الصحيح الذي لا يعرف الانحراف إليه سبيلا.

قد يظهر لدى البعض حتى من أولئك الذين يناصرون الشعر ويقفون إلى جانب الفن وصف الجمال أن الكلمة الشعرية لا تملك من القوة والأهلية ما يمتعها بهذه المكانة أو يبوئها هذا الدور، متناسين سلطان اللغة وقوتها المستمدين أساسا من التأثير الجمالي الذي

يحيطها ويخلع عليها هالتها ويضع في أيديها مفتاح الحل، فاللغة تتفوق حتى على الفكر الذي من دونها يبقى متواريا وغير معروف أو معبرا عنه، ففي البداية كانت الكلمة وستبقى إلى النهاية لن يزحزحها شيء عن عرشها، وليس لهذا المعنى من صلة بفكر الميتافيزيقا كما قد يستقر في خلد عدد غير قليل من محترفي الفلسفة، بل هو الفكر المضاد لها بالضبط فهي تحارب ظهور الكلمة و تصارع ما تخلفه من أثر لاسيما ما ارتبط بجانبه الجمالي تنصب لها الفخاخ لتوقعها في شراكها كي تكتم حروفها وصوتها كما فعلت مع صوت الكينونة، لكن الشاعر المستيقظ مع نار الليل العارف بدروبها الملتوية يلتف خلف خطوطها ويسلك طريقا مخالفا أكثر اختصارا لها يخرج به المتحجب إلى نور الفجر وضوء الانكشاف.

2-الفن صوت الكينونة المسموع في زمن تخطي التقنية:

افتك الفن بصفة عامة والشعر بصفة خاصة ثقة هيدغر بعد مشوار طويل له مع فكر الكينونة والوجود منح فيه الفرصة كاملة للفلسفة واضعا عليها كل آماله، لكن الحمل كان ثقيلا عليها والمهمة اتضح أنها شاقة وصعبة نظرا للإرث الممتد لها مع مشروع الميتافيزيقا الذي تشابك معها واندمج إلى حد التطابق في فترة من الفترات وبالضبط الفترة اليونانية ونصيبا غير قليل من الفترة الوسيطية، فلم تتمكن من إنجاز مهمة تقويضها والإجهاز عليها أو على الأقل التخفيف من وطأتها وتحاملها على الكينونة والإنسان وأخذت موقف المتفرج العاجز، ما أدي مع مرور الزمن إلى تعاظم خطرها الذي وصل إلى خطوطه الحمراء لحظة اكتمالها وتحولها إلى نسختها الحديثة ثم المعاصرة ونقصد بهما التقنية والتقنية الرقمية، فاحتاج الوضع إلى حل جديد في القريب العاجل.

امتلك هذا الحل الجديد على عكس ما هو شائع كل الحقوق والصلاحيات التي حازها وتمتع بها سلفاه السابقان، امتلكها كاملة غير مجزأة وزاد أن راكم إليها رصيدا ثريا كما ونوعا وقيمة مضافة، وحافظ على هويته كفاعل أصلي حين تنصفه الظروف وتفتح له الطرق أو كبديل مباشر يؤدي دور المنقذ بعد فشل جميع المحاولات، يحمل الأمل والمفتاح المناسب لحل كل أزمة وجودية مستعصية، كان يثبت هذا كل مرة نجاحه في التصدي لمكائد عزل الإنسان عن وجوده وكذلك تكرار مشاهد الانجاز التي يبثها على مرأى طيف واسع من البشر ممن يحسنون توظيف حسهم وذوقهم، فارتفعت أسهم الإجماع عليه ومثل الوجه الآخر المختزل لبقية الوجوه السابقة، لكن دون الدخول في صراع مماثل لصراع الأجيال فالفن كان حاضرا عبر كل أجيال الوجود وعلى امتداد تواجد الإنسان، لم يتخلى عن دوره لغيره أو يترك ما أنيط به من مهمة اقتصر أداؤها عليه أو يفكر في الانسحاب وإدارة الظهر أو التولي يوم النداء وساعة الواجب وحين جد الجد ودقت أجراس الحسم.

يحمل هيدغر التقنية وزر القضاء وجود ما يمكن أن ينقذ من الخطر أو التهديد أو يشد إلى المستقبل الآمن الذي تنشده الكينونة لنفسها، لذا فكر في تقويض ميتافيزيقيتها حمالة الخطر الأعظم، غير أنه أدرك أيضا أن الاستغناء عنها أمر مؤجل إن لم يكن مستحيلا لأنها تحولت إلى ما يشبه "الإمبراطورية" التي تحمي الوجه البشع لحاكم متسلط متمرد ومجنون فرض على رعيته الدرجة القصوى من الانحطاط الحضاري، ويفهم فيلسوفنا التقنية بما هو مطروح أمامه من أحداث ومخلفات ونتائج وتأثيرات ومضاعفات على أنها قدر محتوم لا مفر منه تحكم في نظرة الغرب إلى الأشياء وتعاملهم معها، ووضع البشرية على أبواب العصر النووي الأعظم عنفا والأكثر خطرا، وحمل الإنسان فائضا زائدا من النسيان الذي أشاعته النزعة الاستهلاكية الرأسمالية المتصلة بتلك المضاعفات، ما أنتج فقدانا للثوابت الوجودية التي كانت تتشكل على المستويين الذاتي والموضوعي، وفرض قحطا أنطولوجيا لم يشهد له مثيل.[1]

يرفع فيلسوفنا الستار عن الأخطار والتهديدات المحدقة من فضاء التقنية وينبه إليها المجتمعات الغربية خصوصا لأنها المعنية بالأمر أكثر من غيرها حتى لا تتأخر في أخذ احتياطاتها ولا تجر إلى الوقت بدل الضائع، فتضيق عليها خطة الخروج وفتحة الحل الذي يراه هو غير بعيد عن ضميرها ومكنونها النفسي ورصيدها الروحي وإمكانها الذوقي وحتى حسها الفلسفي والتاريخي، هذا الحل السهل الممتنع المعزز لحرية الفرد والمجتمع القادر على خلق منافذ طوارئ بالجملة وجعلها تتوالد وتتناسل بلا تكرار في جميع مواضع أرض المشكلة ومساحة الأزمة وعلى تغيير وسائل إصلاح الحال و تطوريها وتحديثها وتحيينها كلما اقتضت الحاجة ذلك، وإتاحتها في لحظة الخلو والفراغ بما لم تكون متاحة من قبل، وفي عرف الفلسفة الهيدغرية المتأخرة لا جرم أو ذنب أعظم من الاستسلام لتلك المخاطر

[1] – علي الحبيب الفريوي: هيدغر ومساءلة الحداثة للانفتاح على سؤال المستقبل، مجلة مقاربات فلسفية، مخبر الفلسفة والعلوم الإنسانية، جامعة مستغانم، دار القدس العربي، وهران، الجزائر، العدد3، سبتمبر 2014، ص: 41،42.

والإذعان لها إلا الانخراط في محاربة الجهود والمساعي السائرة في فلك الحلول الباحثة عنها ومناصبتها العداء أو الحياد، ما يهدد بحدوث شرخ بين الموقفين الوجودي والجمالي وانفصال حاد بينهما فيتعقد الحل ويتعمق الغرق وتضيع الفرصة.

تعلب التقنية الكائن على مقاسها وتنتجها على نمطها وتخرجه في حلة أخرى على قالبها، ثم تمارس عليه وعلى الطبيعة استثارة خاصة غير مكررة، تضغط على الثانية في اتجاه إرغامها على إعطاء الطاقة الكامنة فيها لتصبح فارغة الوفاض أمامها، بينما توقف الأول وتمسك بخناقه مانعة إياه من الحركة سالبة كلما بقي له من حرية، كما ترغمه على الدخول في عجلة الجهد المضاعف الذي لا ينفك عن بذل الإنتاج والإخراج والتحويل وتخزين وتصريف إلى حد لا يعود في إمكانه التفرقة بين الوسائل والغايات، وهنا تتعطل قدرتهما على وضع حد لها أو مجابهتها بحكم قوتيهما الخائرة، فيتحولان إلى عنصرين مدرجين في صلبها مدمجين كليا دون استثناء وسط مركز عناصرها.[1]

يتطلب تقويض الآثار التقنية والحد منها وإلجامها نوعا خاصا من النشاط الإنساني متميزا عن غيره متفوقا عليها هو الفن، وليس هدف أو عمل الفنان معرفة كنه التقنية ومعناها فقط، فالفلسفة تعرفها وبما هو أكثر منه والمعرفة هنا قد تكون صفة مشتركة وموزعة على عديد النشاطات، لكن حقيقة دوره تتمحور في الإحاطة بها من جميع جوانبها والنظر إلى ما تمثله تلك الجوانب من وقائع وآثار ملموسة على دنيا الناس وواقع الكينونة، ثم مجاوزة مرحلة الحجة والبرهان والإقناع على وجودها وتأثيرها إلى مقام امتلاك أدوات وأدوية العلاج بعد شوط طويل من التشخيص السليم، وليس من عملهم أبدا المجاراة ومهادنة والتغطية والتعمية، هم لا يعطون وعودا أكبر من طاقتهم تمني صاحب الداء العضال والمريض اليائس، بل يترشحون كي يكونوا أصحاب القرار في هذا الشأن مسئولين عن النتائج والمآلات

[1] – حسن مصدق: السياسة في عصر التقنية، مجلة أيس، مرجع سابق، ص: 79.

بكل ثقة، يكسبون الدعاوى ويربحون الرهانات، ويحافظون على قيمة ما يمثلونه ويجتهدون تحت عنوانه وسمعته ألا وهو الفن.

لا ينفي هيدغر احتواء التقنية واشتمالها على منافع وآثار مفيدة وجمة، فهي ليست شجرة غير نافعة تهوي أغصانها على مهل وتنتظر نهاية مسرعة بضربات فأس حاد، فلو كانت كذلك فما جدوى الاهتمام بها أصلا؟ بل هي على عكس ما يأمل الآمل المعادي لها تمثل الإنتاج في أعلى مراتبه وأشد فصوله بما تعنيه من آلات ومعدات راهنة وأشياء ووسائل جاهزة وقيد الاشتغال، والتي مهمتها إنتاج أشياء أخرى وسلع وخدمات بكثرة وبلا توقف حسب مشروع وحساب مسبق، ما يحمل مفهوم الإضافة الدائمة ويعاكس فكرة الأماكن الشاغرة، ومن أوجه نفعها أيضا أنها أهم مجالات الحضارة الحديثة التي نقلت البشر من العدم والخواء إلى حياة التطور والتمدن الأعلى، وعلاوة على إسهامها في تحقيق غايات صناعية بوسائل مكننة مبتكرة، وعملها على تجديد أسطولها وتطويره بالتدريج بحسب الإمكانيات التي توفرها الحضارة الحديثة للانتقال من التقنية الحرفية القديمة إلى نظيرتها الأكثر حداثة والأعلى عصرنة.[1]

توحي الفقرة السابقة بتأكيد معنى عدم إمكانية أو وجود أمل في التخلص الكلي أو تام من التقنية كونها أضحت واقعا متجذرا أكثر من الواقع التقليدي نفسه، بمعنى آخر مرتبط به فإنها تمثل سلاحا أو سكينا ذا حدين وقد يكون حدها الإيجابي أمضى من نظيره السلبي، ويحتمل أن يكون العيب في الإنسان الذي يمتلك الإحساس والتفكير لا فيها هي، لأن منطقها منطق الآلة والبرمجة لا يعقل ولا ينفعل، ولا نغفل هنا امتيازها بالذكاء الاصطناعي في الفترة الراهنة لكنه يبقى أصما أعمى خاليا من الحياة، ذلك الإنسان المطبوع على الشر كما يرى "توماس هوبز" المخبوء ببذور السلبية والانحراف المتحين لفرص الدخول في الضياع والتيه، دائم التفتح والاستقبال لمغريات الأمور المنساق والمنقاد والمذعن لها إذا لم

[1] – مارتن هيدغر: لغة التقليد ولغة التقنية، مجلة أيس، مرجع سابق، ص: 75،76.

يوقفه رادع أو مانع خارجي، لذا وجب وحان وقت تحمله لمسؤولية اختياراته واندفاعاته تحملا كاملا فلا يلقيها على عاتق الظروف أو يعلقها على مشجب الغير، وهنا نصل إلى معين أساسي من عيون الوجودية وأحد ثوابتها المتمثل في حرية الاختيار مع تحمل مسؤولية ذلك الاختيار والتوقف عن السلبية والتذمر والوجود السلبي والمزيف والكف عن لوم الآخرين والتحجج بالظروف حتى يكون منسجما مع نفسه ومع منطق وجوده الحقيقي.

يعتبر هيدغر التقنية ضاربة في القدم كأي شيء إنساني أو مرتبط بهذا الكائن، فهي أنثروبولوجيا تمثل وحدة كلية التطور لا يتخللها التفكك أو التجزيء، فلا فرق حسبه بين فأس حجري استعمله الإنسان البدائي وآخر إنتاج تقني حديث للحفر مجسدا في الجرار، فكلاهما أداة إنتاج منوط بها غاية محددة، قد يختلفان من حيث الحجم ودرجة التطور لكن الماهية الأداتية التقنية ثابتة فيهما بالقدر نفسه غير متغيرة، ثم يربط هيدغر هذه الماهية بالحضارة بالتثقيف لنكون إزاء "حضارة تقنية" و" ثقافة تقنية" كلما واجهنا الوضع نفسه الذي أشرنا إليه، ويضيف أن التمثل الأنثروبولوجي لمسألة التقنية يبقى مهيمنا عليه حتى النهاية إذ يفرض نفسه بكيفية حسية واقعية صحيحة في سياقها، يمنحها تحديدها ويصعد إلى الواجهة الأولى ليصبح نموذجا ومعيارا للتفكير.[1]

يلقي الطابع الأنثروبولوجي للتقنية بضلاله على الإنسان ويصبح جزءا أصيلا منه يتقاسم معه المنبت والمنشأ، لأن هذا الأخير مفطور على الاختراع والصناعة، ويملك زيادة على هذا الجانب الفكري قدرة مكتسبة على الاستفادة من معطيات بيئته ومحيطه مهما كانا ضيقين أو معدمين لإنشاء وابتكار أداة أو وسيلة أو حتى ما يشبه الآلة لقضاء حاجة أو غرض ما يسهل له حياته ولا يعدم إلى ذلك سبيلا، ويحضرني هنا مثال مجموعة من السجناء المغاربة الذين قبروا في معتقل سري في إحدى جهات الصحراء في سبعينيات وثمانينيات القرن الماضي، دون السماح لهم بالخروج من زنزاناتهم المظلمة ليلا ونهارا

[1] – المصدر السابق، ص: 76.

أو بالاتصال مع بعضهم إلا بأصواتهم المرتفعة حتى كادت تنقطع حناجرهم وتجف ألسنتهم في حلوقهم، في ظروف بدائية وشروط جهنمية لا يطيقها حتى الحيوانات المتوحشة، غير أنهم وبدافع غريزة البقاء والتمسك بالحياة إلى آخر رمق تمكنوا من اختراع بعض الأدوات البسيطة في نظرنا عظيمة الشأن بنسبة للحالة المأساوية التي كانوا يكابدونها، عائدين بذلك إلى حسهم البدائي وطبيعتهم الأولى، فاخترعوا إبرة بدائية لترقيع أسمالهم البالية حتى لا يموتوا ويقضوا بردا و صنعوا شبه مقص خففوا به شعورهم الطويلة و حلقوا بفضله لحاهم الكثة، لكنهم عجزوا عن صنع فأس أو أداة حفر للهروب من قبورهم وهنا تكمن المأساة، أعني إخفاقهم في صنع أهم أداة لتحقيق أعظم غاية وهي معانقة الحرية والخروج إلى الحياة مرة ثانية.

كانت للإنسان أيضا المقدرة على الاستفادة من الآلات التي صنعها هو أو غيره لصنع آلات جديدة أكثر تقدما، لذا كان الوصف الأنثروبولوجي الدقيق له في هذا المجال: "الإنسان الصانع" صانع الأدوات والآلات، نعت لازمه منذ فجر التاريخ إلى غاية عصرنا الحالي، غير أن ظهور نعت آخر لم يطلق عليه زحزح الوصف القديم وأحل نفسه محله ونعني هنا الاسم الذي أصبح يعرف به هذا العصر: "عصر التكنولوجيا" حيث سيطرت التقنية على كل شيء بما في ذلك الإنسان[1]، ويبدو أن الاسم الثاني قد أنسانا النعت الأول فغطى الفرع على الأصل وحجبت الشجرة الغابة، ولم نعد نتذكر صانع التقنية ومبدعها وصرنا فقط نلتفت إليها مبهورين بنتائجها وكأنها شيء غريب عنا لم يخرج من صميمنا أو يصدر عن عرق عقولنا وجهد أيدينا، أي نسينا أنفسنا وبعض جذورنا الأنثروبولوجية في جناية ذاتية لن يغفرها لنا التاريخ حتى وإن تحولت بعد حين إلى أمر عادي متقبل مقبول بل مرحبا به ومرغوبا فيه بشدة.

[1] – أحمد أبو زيد: المعرفة وصناعة المستقبل، وزارة الإعلام، الكويت، ط1، 2005، ص:88.

يعد ذلك النسيان أحد معضلات الفكر الغربي الأوروبي التي رمت الإنسان رفقة أسئلته المصيرية في متاهات من الشعاب الوعرة والتواءات من الدروب المتضرسة، وعرج به امتحان النداء الذي يمنح الفكر مقاصد السؤال لاستدعاء ما لم يفكر فيه بعد، لندرب ذاكرتنا على تذكر ما ينقذ من النسيان للتحرر من التعثر الميتافيزيقي الذي زاد بل تضاعف في ظل التقنية التي فتحت فمها الكبير فابتلعت الكينونة والإنسان معا وشدت وثاقهما إلى أوتادها العصية على الانقلاع والاجتثاث، وضمن هذه التقنية تحولت الميتافيزيقا إلى "ميتافيزيقا الذات" بامتياز وعبرت عنها بشكل واضح، كان من إفرازاتها أن جعلت الإنسان مفقودا ومنسيا حتى من طرفه هو ذاته، ذلك على الرغم من تمكنه التحرر من قيد الأفكار الأسطورية والابتعاد عن التفسيرات الماورائية ونحى بفكره ناحية الوضعية والعلمية، إلا أن هذا الاتجاه الجديد أدى خلف المشهد إلى تنامي الفردية والإعلاء من شأن الذات، ما أشر على الانحطاط الذي أصبح غارقا فيه "إنسان الأزمنة الحديثة" كما يسميه هيدغر[1]، ويضيف له أوصافا كثيرة فهو المنبهر بنتائج العلم إلى حد تسليمه إياه قياد نفسه ومجامع نفسه بثقة مطلقة لا محدودة، المتوهم من حيث لا يدري أن تلك التقنيات المنجزة كفيلة بتجسيد تطوره وازدهاره، غير أنها في حقيقة الأمر سبب سقوطه المدوي والسريع والنهائي في حضن الحداثة التي جعلته يعاني من فصام حاد مع ذاته وكينونته واقعه، وأشاعت واقعا أحاديا مركزيا هو واقع التقنية الذي لا يعلى عليه من طرف أحد.[2]

ساهم الإنسان الحديث والمعاصر بأنانيته وقلة حكمته وسرعة تعرضه للاستلاب والاغتراب اللذين مارستهما عليه التقنية في الانسلاخ عن ثوابت وأسس مقوماته، فبعد أن نجح في تسيد الطبيعة والتحكم العقلاني والعلمي فيها ما اعتبر إنجازا هاما بكل المقاييس والحسابات، ما لبث أن انقلب حاله وأضحى عبدا وأسيرا للتكنولوجيا، وسلعة أو غرضا تباع

[1] – علي حبيب الفريوي: هيدغر ومساءلة الحداثة للانفتاح على سؤال المستقبل، مرجع سابق، ص:46.

[2] – مارك جيمينيز: ما الجمالية؟ مرجع سابق، ص:356،357.

قيمه الفكرية والروحية في مزادها العشوائي، وتتحطم قواعده الوجودية تحت ضربات معاولها، كائنا ممسوخا يفصل على مقياس رغباتها وتعاظم سلطتها، فأغلقت عليه أكثر الأبواب المؤصدة وأوصدت نصف المفتوح منها، فوقع بذلك ضحية لشر أعماله وتحول الركود الذي كان يعيش فيه بفعل النسخة التقليدية للتقنية إلى كساد تام مع نسختها الأكثر تطورا لأن هذه الأخيرة رفضت تسليم غنائمها من حربها المفتوحة مع الوجود والإنسان.

غاب الإنسان عن نفسه وعن الكينونة ووقعا معا في بئر عويصة من النسيان المركب والعميق أو " نسيان النسيان" وكان النسيان الأولي الذي لازمهما عبر تاريخ الميتافيزيقا الطويل لم يكن كافيا فاحتاج إلى حفر أعمق بعيدا عن الذاكرة، ووصلا سوية في ظل التقنية إلى مرحلة أطلق عليها هيدغر اسم "منعطف نسيان الكينونة وكائنها" أين سلما معا إلى روح الرصد والحساب والعد فوقعا بذلك في المحظور أين لم يعد يملك الإنسان كنهه ولم تعد تسيطر الكينونة على زمام أمرها، وهنا دخلا باب ونفق الاغتراب المزدوج والانطماس والمسخ والتيه والتحجب.[1]

علينا أن نفهم هذا التيه والاغتراب في امتدادهما وحجمهما الحقيقي لنوفيهما نصيبهما من التأثير، حيث لم تكن هناك قطيعة بالضرورة بين ماضي حدوثهما وحاضره ومستقبله الناظر إليه، فالذي حدث هو الإمعان والتشديد والغوص أكثر وزيادة فتح مساراتهما المحتومة والربط بينهما لتتحول ما يشبه الوادي السحيق الذي تجتمع فيه سيول المدن المكتظة والقرى المهجورة بعد مطر خريفي مفاجئ وغزير فيتعاظم منسوبه ويتدفق تياره جارفا ومغرقا في طريقه الأخضر واليابس، إن تزايد التراكم التقني على الأصعدة الجديدة موازاة مع تقوقع الإنسان داخل عزلته وضع الجميع في خانة واحدة وأدخلهم وسط موجة تسونامية ألغت الحدود والفواصل بين منطقة الغرق وشاطئ الأمان، وجعلتهم يعانون في لحظات فارقة بين

[1] – محمد الشيخ: نقد الحداثة في فكر هايدغر، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص:616.

الإغماء والاستفاقة، الاختناق وإمكانية التقاط الأنفاس بصعوبة بالغة، بين الموت الوجودي الموشك والتشبث بلوح الحياة العائم فوق سطح مضطرب متقلب وهائج لا تؤتمن بوائقه.

تعبر هاته الحالة بصدق عن خطر محدق بهذا الثنائي ووصف مفجع للواقع والموضع الذي صارا عليه، وحياة مزيفة غير أصيلة مليئة بأفكار قسرية وقاهرة تحمل طابع الإقناع ظاهريا غير أنها تبطن كل ما هو مخيف ومقلق حيال ما هو آت، ترمي الإنسان إلى قاع سحيق يحكم عليه بالعيش فيه وحيدا من دون أنيس، ليصبح ذات سليبة سلبية منغمسة في الآداتية إلى عنقها، تلك الآداتية التي ترغمها على نسيان حقيقتها وماهية وجودها وافق كينونتها[1]، لقد خرجت من حيادها الذي لم يدم طويلا بفعل تتالي خطوط الإمداد على مستوى التطور، فتدخلت في طبيعة عمل الإنسان وكيفية بنائه لمجتمعه وعلاقاته ضمن ذلك المجتمع، وصياغته نمط علاقته في كافة الاتجاهات مع نفسه وغيره ومع الطبيعة، وأيضا في تحديد نظرته للآخرين والأشياء والكون، وكلما زاد اطراد قدرتها على صنع الآلات، زاد في الجهة المقابلة كين تدخل الآلة في كافة جانب حياته بلا، لتغير مجراها وتحكم عنانها وتمسك بجميع خيوط اللعبة التي حشر بين أركانها الإنسان وأفقه الوجودي.[2]

نسجت حلقات وخطوط ودوائر تلك اللعبة في الظل بعيدا عن مرأى ومسمع وفهم الإنسان، وفي تلك الأوقات طويلة من مكث فيها حين غفلته، وأثناء تواجده المجازي بين لحظة الانفصال عن الأسطورة والالتحاق بالعلم التجريبي والارتماء في حضن المعرفة التطبيقية، فأعيد احتلال كينونته بشكل كامل وتام، وأغرقت جميع ألواح نجاحه وأضمرت النار في سفنه الراسية قبالة سواحل الحياة، حاصره شبح التقنية من كل جهة وجثم على صدره وخنق حركته في هجوم مفاجئ دون سابق إعلان، ما عقد وأزم وضعيته التي كانت

[1] – أمين أحمد وآخرون: دراسات في الفلسفة الألمانية من رهانات التعالي والعود الدائم إلى جدل البيوتيقا، إشراف عامر عبد زيد الوئلي، جيكور للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2016، ص: 117.

[2] – معن زيادة: التكنولوجيا والفلسفة: مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، بيروت، لبنان، العدد 61، يناير– مارس 1991، ص: 5.

قد بدأت تلمح وميض ضوء بعيد في آخر النفق، لكن دوامة هذه اللعبة انتقلت به إلى ما هو أسوء وصيرت النفق إلى كهف مظلم لا مخرج منه يشبه إلى حد ما كهف أفلاطون الذي لا ترتسم على جداره سوى الأشباح والظلال والخيالات مقدمة معرفة مزيفة مخالفة لحقيقة الأمور ومخادعة لجوهر الماهية.

عبر هيدغر عن هذا الوضع حيث مصرحا بأن التقنية تستنزف طاقة الإنسان والطبيعة على قدم من المساواة، وترغمهما على تقديم طاقتهما لها على طبق من فضة لتلتقطها وتضعها رهن إشارتها فتهيمن عليهما بالمطلق، غذ تجتذب وتمتص كل طاقة أمامها ظاهرة على المحيا أو محتبسه في الداخل، وكل ما تلتقطه منها تحوله، وكل ما تحوله تكثفه، وكل ما تكثفه تخزنه، وكل ما تخزنه توزعه، والتوزيع يكون في شكل أجزاء مقسومة على عناصرها لتزداد قوة وانطلاقة، وفي الاتجاه المعاكس أدى ذلك إلى انهيار الكينونة أكثر فأكثر، واستبد العجز والحيرة بها وجنحت مضطرة لتغيرات التقنية وجنونها منحنية للعاصفة حتى تمر.[1]

يمكن القول أن العقل الذي هو أعدل الأشياء توزعا بين الناس ومثل نبيا للبشر ومرشدا لهم منذ ظهور جنسهم قد غيب وحل محله عقل ونبي جديد هو الآداتية والتقنية دون منازع، تخلى عن منطقه لصالح منطقها وأحاكمها واشتراطاتها، وما ينطبق عليه ينطبق على الكينونة التي أضاعت عقلها هي الأخرى في زحام التداعيات والتفاعلات المستمرة التي تعرضت لها على طول تاريخها الممتد، لكنها مع تداعيات التقنية خسرت كثيرا من رأسمالها الماهوي والمعنوي وأضافت تيها جديدا إلى سجل ضياعها المليء بالصفحات والأحداث الجسام وكأنها جاءت لتكون خاتمة لفهرس مواضيع الخراب وتداعي الأسس، حتى تحولت الكينونة من مصطلح عامر بالحياة والتأثير واللمعان إلى لفظة فارغة المعنى جوفاء المضمون.

[1] – مارتن هيدغر: لغة التقليد ولغة التقنية، مصدر سابق، ص:78.

يرفض هيدغر مسايرة منه لمنطق الأمور وواقع الأحداث الآراء الغربية النابعة عن بعض الشخصيات الفلسفية التي تمارس سياسة الهروب نحو الأمام وتتغنى بقدرة الإنسان إمكانية تحكمه في التقنية معتبرا ومؤكدا أنها في كينونتها ليس في وسع الإنسان التحكم فيها، وذلك راجع حسبه إلى عدة مبررات أهمها أنها تتمتع بقوة خفية مخبوءة بين ثناياها صعبة الإلمام والإحاطة، تلك القوة تتجاوز إرادة تحكم ومراقبة الإنسان كما أنها لا تخضع إلا لحتميات نموها الخاصة والعمياء ممثلة قلب جوهرها متعدية جميع الغايات متمكنة من تحقيق حلم الميتافيزيقا الأزلي وهو الالتفات والسيطرة على كل مجالات ومكونات ومتاهات وتعقيدات الكائن والكينونة بعد أن تكون قد نجحت في تموقعها خارج إطارهما من الناحية الوجودية ومن جهة التأثير.[1]

لكن المتتبع والمطلع على صيرورة الأحداث والعلاقات يلحظ وجود تناقضا في مسألة سيطرة التقنية على الإنسان والخلفية الكبرى المنتمي إليها وهي الكينونة وجب حله من جهة ما أو على الأقل فهمه من طرفنا، كما تدعونا فداحة التكلفة وارتفاع الثمن المسدد من طرفهما إلى ضرورة التفكير وفريضة التأمل، العزلة التي صارا عليها وازدياد الفجوة بينهما واتساع الهوة بين أطراف أيديهما، استسلامهما للهيمنة الآداتية تحت غطاء تقني وصناعي وتجريبي، غرقه هو في الذاتية والحياد والسلبية وعدم الانفعال، انهيارها هي وتراجعها الرهيب وانطفاء بريقها السريع، كل هذه أمور تبدو عكس منطق الأشياء وضد حركة التاريخ، عنصر ما غير مضبوط وأمر بعينه ليس في نصابه أو مكانه، فالتقنية الابنة المدللة للعلم وللحداثة وللعصرنة بعدها لا يمكن صور خروج أصلها وجذرها عن العقل الإنساني والأفق الوجودي، إذن فهي تحت سمائهما وضمن سياج محميتها وحدودها، ما يفترض أن أصحاب الأرض سيتحركون بسهولة ويسر وتحكم وثقة أكثر مقارنة بالوافد الجديد، فالأزمة الحاصلة لم تنتج بسبب قوة في التقنية رغم ظهور تلك القوة وبروزها للعيان، لكن يقينا لضعف وهزال في

[1] – حسن مصدق: السياسة في عصر التقنية، مرجع سابق، ص:82.

الكينونة وكائنها الأساسي لذا وجب تجاوز هذا الضعف والانتصار عليه قبل كل شيء، ما يروج لظهور إضاءات في هذا الصدد يبعد شبح اليأس المطبق ويطرد الانهزامية والتخاذل والاستسلام للأحكام غير العادلة.

واجه الإنسان وقبله الكينونة أزمات وشدائد عدة وكانا في كل مرة يسعيان جاهدين وبكل ما تصله إليهما للخروج منها بأخف الأضرار أو على الأقل تحرير نصف الرقعة المحتلة لتوسيع مجال وقوفهما وتواجدهما ريثما تسمح الفرصة لتحرير ما تبقى، مستفيدين من معارك الأمس وتجارب الماضي ورصيد التجربة، غير أنهما مع أزمة تحكم وسيطرة وطغيان التقنية خاصة النسخة الرقمية منها وضعا إمام امتحان البقاء بكل ما يحمله التعبير من معنى، فإما العودة والخروج إلى السطح وإعادة الانبعاث أو التيه الكلي والاضمحلال الأبدي، صحيح أن الإنسان احتاج إلى التقنية ولا زال على قيد هذا الاحتياج وفعلا لا يمكنه الاستغناء أو التخلي عنها لأنها صارت واقعا مستحكما من جهة ولأنه في حال الاستغناء عنها سيتقهقر إلى عصوره البدائية المظلمة، بل قد يكون الحال أسوء مما كان بدائية القرن الحادي والعشرين الأشد انحرافا وجاهلية، وذلك باعتراف هيدغر نفسه كما مر معنا، لكن شيئا من التطور وشيئا من إثبات الذات والحفاظ على جوهرها لا ينبغي أن يزيل واحد منهما الآخر فالأمر يقبل القسمة على اثنين دون الدخول في متاهات نظام المحاصصة والتسابق نحو التموقع الممتد والمتطاول اللاهث غير محسوب العواقب خصوصا من جانب التقنية الطرف الأكثر هجوما وترصدا، فالرهان الوجودي يسبق دائما الرهان الرقمي مهما كانت المغريات والمعطيات والمبررات، ولم يعد يمكن السكوت على وضع متأزم بلغ مراحله الأخيرة وكان من الواجب التحرك لفعل شيء ما للانتشال ما تبقى والحفاظ على ماء الحضور والتواجد، ومن اللذين سعوا في هذا السبيل فيلسوفنا الذي أراد أن يكون للإنسان درع يحتمي به، وأن تكون يد الكينونة أقرب دائما إلى زناد الحضور والتمركز أكثر من قربها إلى الخيبات المتوالية المتولدة عن أزرار الآلات ومفاتيح الأجهزة والأدوات.

في أثناء البحث عن الحل وإيجاد المخرج والمفتاح المناسب وجب أن نضع في حسباننا أننا نتعامل مع مستودع معرفي زاخر بالمكونات والعناصر، منطق من نوع خاص تحول إلى موقف أنطولوجي وواقع ملموس يمس هويتنا وجوهرنا وشبكة علاقاتنا في الصميم والقلب، أمر يعنينا في وجودنا وهويتنا وأسلوب حياتنا وتفكيرنا، حتمية تلزمنا أكثر من غيرها ونسيج تغلغل داخلنا فصار جزءا منا وامتدادا لكينونتنا، وبالتالي فرض علينا تكثيف السعي لخط دروب جديدة تختلف عن كل ما سبق وتتلافى أو تتفادي بكل حذر أخطاء الماضي وعثراته ولا تعيد الأزمة إلى بدايتها.[1]

جرى فتح خطوط تماس واتصال مباشرة مع التقنية لكن بخلفية وحسابات جديدة تمحو ما قبلها وتؤسس لما هو آت واقع علاقات ومنطق تعامل مخالف تماما لما كان عليه الوضع سابقا، يجعل الإنسان واعيا بكل أبعاد المشكلة الحقيقية المطروحة، وما يتهدده من خطر الانسلاخ عن كينونته الاختفاء ماهويا، ساعيا إلى إعادة صياغة قواعد العلاقة انطلاقا من خصوصيته الوجودية والوجدانية ومراعاة لحقه في الحفاظ على حياة التطور وواقع الرفاهية الذي أنتجه هو بحر جهده وصميم فكره، متخطيا بذلك كل أنواع العجز واللامبالاة ودفن الرأس في الرمل، ليكتسب نقاط قوة إضافية تسند ظهره وتثري رصيده الوجودي خاصة، وتمكنه من الوجود دون عقد أو خوف أو تردد في جو من السلام مع كل الأطراف لاسيما أن الطرف هذه المرة هو من صنع يديه وأفكاره.

ينادي هيدغر بتصحيح الطريق وتصويب المسلك، فالإنسانية التي مشت في درب متدرج قادها إلى اختيار طريق العلم والتقنية وتطوير الذات للتحكم في الكائنات وفي الطبيعة وفي التاريخ، كان عليها الانتباه جيدا للأشواك والأسلاك المحيطة بذلك الطريق وللانتقادات العميقة التي سيلاقيها عند خط النهاية حيث فوات الأوان ووقوع المحظور، وأنها تلافت وضيعت طريقا آخر موازيا هو طريق الأمان الموصل إلى يابسة النجاة دون أخطار أو

[1] – عبد السلام بنعبد العالي: الفكر في عصر التقنية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص:15.

حوادث تذكر، طريق الفن والشعر والتأمل والكينونة وترك الكائنات تتفق لذتها وبذاتها دون علة، طريق الانسجام وتناسق والجمال من أجل بلوغ ما أسماه هيدغر: "بدء أو إصباح جديد"[1]، يرى هيدغر بإمعان ووضوح أن التقارب وعلاقات الجوار بين الفكر والشعر هي السبيل الوحيد الذي سيقضي على التقنية ويوفر فرصة إنقاذ الوجود من حطة إنهاك وعلاج الإنسان من الاستلاب والاغتراب، ويسمح بالدخول في تأمل عميق في التقنية وجعلها ضمن المسائل الجوهرية الجديرة بالهم كونها مثلت بحق ميتافيزيقا النسيان المزدوج، نسيان الكائن لذاته ونسيانه لكينونته محور هويته.[2]

يحدد لنا هيدغر إذن الطريق القويم للخروج من أزمات ومآسي هذا الثنائي الأكثر ترابطا التي لو اختارها الإنسان – كطرف فاعل في تلك الثنائية– منذ البداية لما وقع له وللكينونة ما وقع، لكن الفرصة لا زالت قائمة وباب الحل لم يغلق بعد، فرصة على طبق جمالي وحل بمزايا فنية مختلف عن غيره من الحلول التي لم تعد قائمة ولا موثوقا فيها، فبعد تجريب الدين والفلسفة وحتى العلم هذا الأخير الذي زاد الغرق عمقا والوضع خطورة حان الوقت لمنح الفن فرصته كاملة غير منقوصة وتوقفت دائرة الحل عند مؤشر الفن، فهو الأمل الوحيد المتبقي للإنسان وللكينونة من أجل تحقيق ردم سهل لفوهة البركان المتحفز حتى لا تتطاير حممه فتكمل إحراق المساحات الخضراء في الفضاء الأقل حماية والأكثر أهمية وتركيزا، فضاء الكينونة والماهية والعثور الذاتي على جوهر الباطن والظاهر معا.

الوصول إلى هذه النقطة بذات نقطة الحل والمفتاح الفني سيصيبنا بأطول دهشة ممكنة ويكفي لحدوث ذلك معرفة أن كلمة تقنية منحدرة من الكلمة اليونانية "Techné" التي تعني كل شيء ينتمي إلى التقنية، وفي خضم هذا يسترعي انتباهنا أنها لا تعني فقط الصنع وفنه

[1] – محمد سبيلا وآخرون: مارتن هيدغر اليوم، تنسيق: عبد العلي معزوز، مراجعة: محمد مزيان، مركز الدراسات والأبحاث الإنسانية –مدى– الرباط، المغرب، ط1، 2014، ص: 21.

[2] – نادية سعدي: مقاربة الفن والتقنية عند مارتن هيدغر، مجلة جماليات، جامعة مستغانم، المجلد: 5، العدد: 1، ديسمبر 2019، ص: 31.

بل تعني أيضا الفن بمعناه العام والفنون الجميلة المعروفة، كون التقنية جزء من فعل الإنتاج إنها صناع وإنتاج شعر بالمعنى الأسمى لكلمة "Poétique " مع عدم إغفال حملها لدلالة المعرفة أو العلم بمعناهما الأوسع.[1]

وصلنا إلى لب المفارقة المتمثل في أن الحل الذي طال انتظاره أنما هو في الحقيقة أخ وشقيق لسبب المشكلة والأزمة من حيث المعنى ما ينبئ بضراوة الصراع بينهما بحكم معرفة كل منهما للآخر من جانب ما، لكنه قد يوحي كذلك بانفراجة قريبة وتفاهم سريع وعدم بلوغ مرحلة التشابك كون خصم اليوم هو قريب الأمس، وفي كل الأحوال اهتدى هيدغر في آخر المطاف إلى وصف دواء سريع الفعالية لمرض متأخر لا تعرف مراحل تطوره رغم شدة انتشاره وكثرة آياته الظاهرة على الجسد المعلول.

رغم أن التقنية تحمل في منابتها معنى الفن لكنه معنى مفصول عن الكينونة على خلاف معنى الفن الأول الأصلي، فالكينونة لا يدركها العقل الحسابي وهي عصية عن فهمه وتمثله وتصوره، لذا وجب تحريرها من سطوته التي فرضها عليها ومن طغيان آلته التقنية المشوهة لكي تخرج من حالة الانقباض والتحجب، ويفسح لها طريق الإيماءات الخفيضة والهادئة التي تبعثها إلى أسماع الكائنات حتى تجليها وتنفذ إليها، ويسمح لها بالوصول إلى متسعها الرحب مع مراعاة محور حركتها الممتد بين الانكشاف والاحتجاب والاقبال والادبار، لنصل إل نتيجة ختامية فحواها أنه مادامت الكينونة بخير فكل ما هو مرتبط بها بما في ذلك الحضور الإلهي سيكون على ما يرام وعلى أحسن حال والعكس بكل تأكيد صحيح، وأن صون الكينونة هو صون للكائنات جميعا وعلى رأسها الإنسان ولحريتها وكرامتها وحراكها الخاص.[2]

---

[1] – مارتن هيدجر: التقنية، الحقيقة، الوجود، ترجمة: محمد سبيلا وعبد الفتاح مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1999، ص:53.

[2] – مشير باسيل عون: الغيبة الإلهية في فكر مارتن هايدغر، مجلة تبيين، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، الدوحة، قطر، المجلد 2، العدد 8، ربيع 2014، ص:41.

يضع هيدغر التقنية وما يرتبط بها من مكننة وحوسبة ضمن الانتقادات التي وجهت إلى الحداثة إجمالا من طرف أغلبية الاتجاهات على اختلاف عقائدها إضافة إلى التشيؤ والاستلاب والفردانية والنزعة النسبية والتاريخانية وسيادة المجهول وروح العمومية والرداءة وافتقاد العالم لسحره، لكن الأولى سبب رئيسي وقادح أساسي لكل ما يأتي بعدها، كل ما سبق أوصل الكينونة إلى العياء الشديد وجنح بالإنسان إلى العناء الذي لا يحتمل، وأخطار أخرى لا تحصى قوضت سيادتهما وحريتهما وماهيتهما وغطت على جوهرهما.[1]

يفعل هيدغر هذا وصرخة نيتشه تدوي في آفاق فكره بشكل خاص وتصدح في أرجاء الكينونة بشكل عام: "احذروا من التقدم التكنولوجي الذي لا غاية له إلا ذاته، احذروا من حركته الجهنمية التي لا تتوقف عند حد، سوف يولد في المستقبل أفراد طيعين خاضعين مستعبدين يعيشون كالآلات، احذروا من هذا الإنتاج الذي يستهلك نفسه بنفسه، احذروا من عصر العدمية الذي سيجيئ لا محالة، إذ لا يكفي أن تسقطوا الآلهة القديمة لكي تحلو محلها أصناما جديدة وأديانا علمية فالتقدم ليس غاية بحد ذاته."[2]، رغم أن هيدغر يعتبر نيتشه أبعد الفلاسفة عن تقبل فكرة الكينونة لأن ما لها من الرحابة يصل بها إلى الاتصال بالحضرة الإلهية، غير أنه يقاسمه هذا النداء ويشاركه صفة الضدية للعلم ولنتائجه مع سارتر وفلاسفة آخرين، كما يكون قد استوحى منه فعالية الحل الجمالي وسحره وجاذبيته وقدرته على توفير المخرج من أزمة التقنية ومن كل الأزمات التي قد تصيب الكينونة، حتى أنه يوافقه إلى حد ما في فكرة العدمية التي من معانيها فقدان اللذة والرغبة في تذوق طعم الحياة وابتعاد السعادة عن أنفسنا بسبب اقتران أشيائها بالبرمجة والزحام وعدم الهدوء والاضطراب وذلك راجع إلى علاقتها بالآلات والعقول الصناعية، وهنا أوجد هيدغر لنيتشه

[1] – محمد سبيلا وآخرون: مارتن هيدغر اليوم: مرجع سابق، ص: 18،19.

[2] – حسن مصدق: السياسة في عصر التقنية، مرجع سابق، ص: 83.

مكانة مميزة باعتباره الفيلسوف الثوري، نبي الفلسفة، وفيلسوف المطرقة مهدم القناعات المزيفة والأصنام الفاقدة لشرعيتها الراسخة في العقول والأذهان والعقائد.

يفرق هيدغر بين التقنية وماهية التقنية، فالتقنية ظاهرة للعيان في الآلات والأشياء المصنعة، بينما ماهيتها فتحرص على التخفي أطول مدة ممكنة لكن يبقى جوهرها سابقا لكل شيء فهو ينحدر من الأزمنة الأولى كأنه روح سبق وجوده انبعاث الجسد، وقد عبر المفكرون اليونانيون بدق ودراية وإلمام تام عن هذا المعنى حين قالوا:" مبكرا ينفتح شيء ما ويمارس قوته، وبعد ذلك يظهر ذاته لنا نحن معشر البشر." وبلغة أوضح فإن الفجر الأصلي لا يظهر للإنسان إلا في آخر المطاف، والنتائج هي من تثبت وجود البدايات، كما أن بعض البدايات هي إرهاصات مختبئة يصعب رصدها إلا من خلال المآلات.[1]

اختار هيدغر الخيار الناعم وسيلة لتقويض الميتافيزيقا المكتملة وأحل الإله الشعري محل الإله المسيحي الذي غاب كليا عن سماء الوجود، ومنه كان لابد للإنصات الجيد إلى أقوال الشعراء أن يكون طقسا راسخا، يسانده طقس آخر هو الانفضاض عن جلسات القديسين والقساوسة وخطبهم الجوفاء لأن الحقيقة لا يمتلكها دعاة الأديان ومرددو المواعظ المزيفة ، بل توجد حصرا في كلمات الشعراء الذين شهدوا لحظة صراع الأرض والسماء، ولحظة الخلق المقدسة والتجلي العظيم للحقيقة، ويتحول الشعر كأهم لون للفن في هذا الصدد إلى طريق مختلف غير مجرب تسلكه البشرية للخلاص من واقعها التقني المهيمن، فالقصيد وحده من يملك القدرة على تحريك الوجود وإصباغ الحركة على الجمود، حيث تجتاز ألفاظه ومقاطعه حاجز الصمت القديم الذي مارسه أصحاب الأديان كتقليد راسخ وتستبدل تراتيل الكتب المقدسة بلغة أكثر مرونة ونفاذ لتعكس حقيقة وجود الإنسان وترشده إلى جنته المنتظرة فلا أحد قريب من سماء الكينونة مثل الشاعر إنه النبي الجديد المؤتمن والمرتضى بين البشر وصاحب الصوت الأرفع بين غيره من المتكلمين الذين يتلعثمون وتهرب من

[1] – مارتن هيدجر: التقنية، الحقيقة، الوجود، مصدر سابق، ص:66.

معاجمهم المعاني والكلمات ويعجزهم البحث عنها وتضعف حجتهم في حضرته ذات الرهبة العلية والرفيعة.[1]

تحتاج الكينونة إلى هذا النبي الجديد ليبشر بتعاليمها مرة أخرى ويدعو إلى العقائد الخاصة بها ويعيدها إلى حضرتها الإلهية، ويرجع للإنسان إيمانه بها ويرفع عنه كل حرج في إتباعه لها والطواف حول أضرحتها وزيارة معابدها دون عقدة أو خجل لأنها الأديم الذي خرج منه والحضن الذي اكتمل نموه فيه، أرض المعاش والميعاد البداية والقيامة، لذا وجب إعداد وتجهيز بواعث وعلل خروج الشاعر إلى العلن وإبعاده عن السرية التي ليست من أحواله ولم تكون يوما من مقاماته، وكذلك توفير سبل إقامته الطويلة بيننا لأن مكوثه الطويل القريب من الخلود ينشر الثقة ويزرع الأمل ويحيط مملكة الكينونة ومسكن الإنسان بالرعاية والحفظ واليقظة، وهنا تدحض فكرة: "لا كرامة لنبي عند قومه" فالشعراء نجوم السماء المتلألئة ومعالم الطريق الشاهدة ومنارات السواحل المضيئة وعبورهم إلينا حدث جلل يستحق أن نمنحه عميق انتباهنا وكامل تركيزنا وانشغالنا.

اعتبر هيدغر الشعر الوطن الجديد للكينونة والأرض الأم للإنسان الذي يتناسل منه معنى المقدس لم يكن معروفا من قبل، فالشعري هنا هو بمثابة استعادة للمقدس يستلهم منه رباعي العالم الأهم: (الأرض والسماء الإنسان والإله) يوطد علاقة الكل بما ينقذ ويربطهم بسؤال المصير المقترن بعودة الآلهة الحقيقيين آلهة عودة المصير وهم الشعراء الذين يعوضون غياب الإله المسيحي ويفعلون المقدس ويحررون الروح من سباتها ومما تعانيه من صقيع ميتافيزيقي بث في أوصالها الجماد وأعاقها عن الحركة والفاعلية والنشاط.[2]

الشعر دونا عن غيره يمنح الحياة الجديدة للكينونة ويشيع الحركة بين زواياها ويبثها في أوصالها، يقوم بالمعجزات في زمن ظن محترفو الإيمان المزيف أنها توقفت مع رسالة نبيهم

[1] – أمين أحمد وآخرون: دراسات في الفلسفة الألمانية من رهانات التعالي والعود الدائم إلى جدل البيوتيقا، مرجع سابق، ص: 124.

[2] –علي حبيب الفريوي: هيدغر ومساءلة الحداثة للانفتاح على سؤال المستقبل، مرجع سابق، ص:54،55.

الخاتمة، يصعد بالأشياء إلى أعلى ويهبط بها إلى أسفل يضفي القيمة المعتبرة والهيبة المصونة على من يشاء، ينجح في رهاناته دون ترشيح ويحصد المراتب العليا دون وسائط، يخترق الصلب بأسلوبه السلس وبكلماته الانسيابية، يعلو فوق الأشياء والمقامات ويبسط جناحية ليمنح الأمان والسكينة لعناصر ومكونات الكينونة وسكانها الهادئين.

الحقيقة أن الشعر وإن كان في بعضه هادئا مسالما لينا من حيث الشكل والتركيب واللغة والترتيب، إلا أنه في كله وصميمه يتصف بالعمق والثورة والصخب والصلابة والتمرد والقدرة على إخضاع أكبر رؤوس أضداد الكينونة ونوافيها وإجبارها على الدخول تحت التضاد المخفف والخروج من حالة النفي الممنهج، حتى لا تجرأ على عرقلة أو كتم صوت الكينونة، وكذا العمل على تمويتها إن هي أبدت مقاومة من أي نوع ولم تشأ الإذعان و بقيت في خط الرفض والمعارضة، لذا اندلع الشعر كالسرطان في جسد الميتافيزيقا المكتملة يعريه أمام ناظري الإنسان يكشف له سوءاته ويفتح عينيه واسعا على عيوبه المتنكرة المخادعة التي بقدر ما تراوغ فهي فوق إمكانية التغطية أو التعمية.

يحاور الشاعر ذاته ويحاور غيره على امتداد الكينونة، وفي حركة سريعة يمرر روح هذا الحوار إلى بنية ومحتوى القصيدة نفسها فتحاور هي الأخرى ذاتها ثم تفعل خاصية الحوار مع كل متاخم وقريب منها لتتعداه في شوط ثالث إلى كل ما يبدو بعيدا أو مخاصما لها فإلى ما هو بعيد عنها فعلا، معززة مكانتها وموقفها من هذا جميع هذا الكل ومتحولة إلى الجديد الأجد الذي يخرج عن أي جديد سبقه وتبقى هكذا إلى النهاية، لكن دون أن تنسلخ عن منبتها وأصلها المبثوث في مناطق ومنابع أولية فطرية، وبالعودة إلى الشاعر سيمزج بين المصدرين ليعمل على حل مشكلات هذا العصر بقصائده مبتدئا بأم تلك المشكلات ممثلة في التقنية ليجعلها سلاحا عديم الفعالية وفارغ المضمون السلطوي، وليحقق لشعره في مرحلة متقدمة من احتلاله لمشهد الأحداث صفة أن يكون الفعل الإنساني الوحيد المنتج للمعنى والحامل للقيمة، ويكتب لنار الشعر المقدسة أن تبقى خالدة وسرمدية.

من اللافت أيضا أن يكون هيدغر هنا مثل عراف مستقبل أو نبي اليوم الموالي لانتهاء أزمة التقنية ولغد الشعر المشرق القادم من قريب، يخبر بعودة الانسان إلى سابق عهده وخروج الكينونة من كهفها المظلم وزعزعة قواعد الميتافيزيقا المعاصرة وتربع الشاعر صاحب سلطان الكلمة والمعنى على كرسي الفعل ومنصة التأثير ليقلب المجريات إلى عكس ما كانت تسير فيه وتؤول إليه، تفيض من أناشيده مقومات المكوث وممكنات الاستمرار والانتشار، وتنصب معها معالم التقويض وشواهد التجاوز والرفض، فزمن الشعراء الحقيقيين آت لا محالة وحقبتهم ستستعاد من بوتقة الجمر والرماد الممتد أفقيا على سديم الوجود دون شك، ومسرحهم المنصوب في رحاب الكينونة سيغص بالمتفرجين والمريدين والذواقين والعائدين بعد غلق كل المسارح المزيفة بلا ريب، يتغلغل داخل وعيهم المزدوج الفردي والمشترك مجموع الرسائل والاشارات التي يلتقطونها من الأداء والحركات لتفتح أعينهم وبصيرتهم على ما هو حقيقي وثابت وقطعي، بينما سينخفض سقف التقنية وتزال عمائد سمائها لتعود إلى حجمها الطبيعي خادمة لا مخدومة تابعة لا سيدة ويصبح تأثيرها فعلا يوميا منسجما مع منطق الكينونة ونسق الوجود وطبيعة الإنسان وسيرورة الواقع العادي والمعاش بعيدا عن الغرابة و اللامألوف وجوديا.

الفصل الثاني:

التأويل الظواهري الهيدغري للفن

المبحث الأول:التأويل بين النص، الناص والمنصوص أو هيرمينوطيقا الدعائم والأساسات:

1-ارتفاع ذات المؤول:

من أهم ملكات العقل الكثيرة عدم الاكتفاء بالمعطيات الجاهزة كما هي منقولة إليه مهما كان مؤديها له أمينا أو موصوفا بالصدق، فهو ينحو دائما إلى التصرف فيها وترجمتها وتحليلها وتفسيرها ويمكن اختصار كل تلك الأفعال التي تتخذ وضعية عمليات أو ووظائف عليا باسم جامع هو التأويل الذي يعيد الأمور إلى نصابها الأول – دون أن يعود بها إلى نقطة الصفر– من جهة المعنى المقصود كما أراده وعناه مصدره أو من ناحية الدلالة المفهومة من مجموع الشخوص المستقبلة والمتلقية لها أو المتأثرة بها بشكل ما، مسقطا عنها إمكانية تحولها إلى مجرد صناديق إيداع جامدة وجوفاء إلا من المعطيات الخام الباقية على حالها، مؤكدة فيهم صفة السلال الحبلى بالإضافات والإفادات التي تضفي على النص أو الأثر محل الفهم أبعادا جديدة وتفتح أمامه آفاقا أخرى لم تكن ضمن المتناول والمتاح، وهكذا يتحول كل نموذج من تلك النصوص والآثار إلى مساحة واسعة لفعل التفكير والتأمل وإعمال آلية واستراتيجية التحليل وإعادة الجمع والتركيب، وكذا التفتيش عن مناطق انزواء المعنى القابل للفهم، وكل نموذج منها لا يكون حقيقيا إلا إذا بقي متنه وهامشه مفتوحين أمام إضافات صاحبه ومتلقيه على حد سواء.

كل نص هو إنتاج ذاتي خاص انبثق من وضمن وفي ظروف خاصة وكانت له دواع ما وربما طقوس معينة، ثم هو إبداع يحمل لمسة من روح منتجه وبعضا من فكره وخياله وتصوره للموضوعات ولكيفية تشكيلها ومعالجتها، وعلى هذا الأساس يكون استقباله بمفهوميات وأذواق متنوعة ومختلفة هي أقل ردة فعل يستحقها، فالاحتفاء به واجب يقع على العقول بصورة لا يمكنها الفكاك منه أو التخلي عنه، ولولا وجود هذا الأسلوب في التلقي والاستقبال لتوقف المبدعون والمهمومون بترك أثر على خريطة الوجود عن ذلك ما يعني

انحدار البشرية إلى التقهقر والنكوص والتراجع عن مكسب الثقافة المحقق باعتبارها كل إبداع أضافه الانسان إلى الطبيعة انطلاقا من وظائفه المميزة ولا سيما العقلية منها، ثم إن الكاتب وهو يكتب والفنان وهو في خضم صياغته وصناعته لأثره الجمالي يكونان بمثابة النازل إلى البئر العميقة يحتاجان دائما إلى صوت خارجي يأتيهما من فوق يحيطهما بالعناية ويلفهما بوعد الانتظار ليشعرهما بجدوى فعلهما وقيمة جهدهما، ذلك الصوت هو في أعلى طبقاته و تمثلاته ذات المؤول التي تلتقي مع ذات الناص في نقطة مشتركة وإحداثية تقاطع ومساحة التقاء أفسحها الإبداع و وهيأتها روح الإصدار والإنتاج .

أضحى معروفا بل ومطلوبا بإلحاح إذن في عرف الإبداع وتقليد إصدار النصوص وعرضها على جمهور المتلقين مرورها على غربال التأويل لا نقصد هنا جانبه الأكاديمي فقط المحكوم بضوابط وقواعد ومناخات معينة، بل كذلك شقه الحر المبثوث لدى العامة الذين يبقى من حقهم ممارسة هذا الفعل بالكيفية التي تناسب توجهاتهم ومكتسباتهم ونظرتهم إلى الأمور والأشياء، ولا أحد يملك سلطة إسقاط هذا الامتياز أو إلجامهم عن التمتع به لأن ذلك معناه إلغاء عقولهم وتهميشها علاوة على الإساءة إلى الثقافة والأدب والفن ويضعه في برج عاجي بعيدا عن التناول والانشغال، والنص لا تبعث فيه الحياة من أثر الأقلام النقاد والمتخصصين فقط بل تدب فيه أكثر ويمتلك حظه في الوجود حين يشاع بين عقول وأنفس الجمهور والعامة ما يخرجه من أسوار الجامعات ومراكز البحث التقليدية إلى رحاب المعيش واليومي ويضمن نسج خيط من التواصل الخفي بين الناص والمنصوص و قارئ النص، هذا الأخير له التفاتات كثيرة من مكان تواجده على سلسلة الانتاجات المنظمة في مجال رؤيته وإدراكه وضمن ما ينفتح أمامه من فسحات زمانية ومكانية ونفسانية ووجدانية وتفاعلية، فيلقي بأضوائه وظلاله على هذا النص أو ذاك ثم يكمل المسير بعد أن راكم إلى رصيده المعنوي فهما جديدا خاصا به لا يشبه غيره –صحيح أنه قد يتقاطع معه– لكنه يبقى تجربة ذاتية فريدة خاصة، ومثلما يصدر النص من صميم المبدع وعن الكل والجزء

الجوهري فيه، ينبع كذلك الفهم من ذات المتلقي وقرارة وعيه وتأمله بكيفية عميقة تتم في أغوار نفسه البعيدة وانطلاقا من أوغل جزء منه وفيه.

إن تسارع إيقاع تقدم العالم من كل الجهات فرض ضغطا ووتيرة متزايدة من حدة تزاحم الموضوعات واحتشادها أمام المتلقي الذي أصبح يستقبلها بأي وسيلة وأداة متاحة له وموضوعة تحت تصرفه وزادت تكنولوجيا الإعلام والاتصال من ذلك الضغط لكنها أيضا ضاعفت من فرص ذلك التلقي وجعلته سهلا وهينا بوسائط متعددة أوصلته إلى حالة من الجهوزية الدائمة للفعل ولاستئناف الفعل التأويلي بشكل تلقائي وعفوي، بل زاد من أعداد الذين يؤدون هذا الفعل بعد أن كانوا قلة، فلم نعد نذهل من مشاهدتهم يتضاعفون بل قد نستغرب من حدوث العكس، ولم يعد الأثر والنص يعني النقاد والباحثين والنشطاء وحدهم وإنما صار يستهوي غيرهم كذلك من خارج الأسوار البعيدين عن المركزية والنواة المحورية، لكنهم غير بعيدين عن التذوق والتقاط معاني الجمال المجردة أو المجسدة واستشعار مظاهر الفن المختلفة، إن الإنسان الجديد كسر قاعدة أن الناقد وحده من يرى الغريب على أنه مألوف وعادي والعادي والمألوف على أنه غريب، ولم يعد التأويل سرا موقوفا على نخبة النقاد، لذا فقد زلزل هذا الانسان عرش الاستحواذ على سلطة الفهم من طرف المختصين وحراس المعبد الهيرمينوطيقي إن صح التعبير ورفض رسم الحدود والنطاقات حوله، واتخذ لنفسه مساحة واسعة في التلقي والتفسير وقرر الاعتماد على نفسه متحررا من قيود التقليد والغلبة والتبعية والنظر بعين غيره فأوتي رشده في هذا الخصوص وحقق بذلك الوصية الكانطية الذائعة حول عموم التنوير وجسدها في إحدى زواياها ومستوياتها أي التنوير التأويلي، مخرجا نفسه من المراتب الأخيرة بالقياس إلى مراتب غيره محسنا ترتيبه ومتقدما في سلم التتالي، كما أحرز انتقالا من والواقعي إلى النظري ومثل ذلك الانتقال صحوة تمسك بها واضعا فيها ثقله و جامعا من خلالها بين الطرفين ومثبتا قدميه فوق الأرضين.

يمكن اعتبار التأويل طريقا بلا نهاية يعكف من خلاله الإنسان على فك مجموع الرموز والاشارات التي يجدها مبثوثة ضمن ثنايا الآثار والأعمال التي يصادفها وتصادفه فأينما ولى وجهه طالعه إنتاج أو محتوى أو قابلته قطعة موسيقية أو صورة فنية أو أيقونة وتحفة جمالية تفرض نفسها عليه وتندس في خلال همومه وأولوياته حتى تحولت إلى طقس معيشي يومي جعله يتحول من فعل الانسحاب والترك والتخلي واللامبالاة إلى فعل المشاركة المساهمة في صياغة المعنى والحياة في روح وجسد تلك الأعمال بل ومنحها من روحه ووجدانه و حركة فكره وخاطره، ولو جمعت الآراء التأويلية من عقول الناس وأفهامهم وأفواههم على بساطتها وعفويتها لاسيما تلك المتمحورة حول الآثار الفنية والصور الجمالية المختلفة على تعددها لتشكل ما يمكن اعتباره" دائرة معارف تأويلية" أو "قاموس معجمي مفاهيمي" لها لا يستهان به من جهة أن الحرية والعفوية التي تحكم تلك التأويلات في عمومها تجعلها في منأى عن التجاذبات وحظوظ النفس التي تصبو أن يكون كل تأويل صادر من لدن متخصص أو أكاديمي "كتاب وسادة" لغيرهم يتخذونه مصدرا وورقة طريق لفهم مالا يمكنهم الإحاطة به أو قد يغيب عن أفهامهم من معاني وملاحظات، وبهذا انمحت في العصر الحالي صورة الفرد التابع لقطيع تائه في مراعي الفوضى لا يعرف لنفسه هدفا محددا ولا يستطيع القيام بشؤونه ذاته في هذا الصدد، وحلت محلها صورة ثانية مغايرة تماما أكثر رسوخا ووضوحا لذات تعكس معطيات وجدانها ومزاجها على العمل المتمثل أمامها قبل أن يبادرها هو بهذا الفعل، فتفهم نفسها من خلاله حيث تؤدي فهما مزدوجا متزامنا لها وله وتحقق بواسطته بعضا من وجودها وتضمن استمرار علاقتها بالعالم الخارجي من نواح غير تقليدية ومعهودة أو مكررة ومستنسخة بشكل فج وممجوج.

جاء تركيزنا هنا مزدوجا يسير في خطين أو طريقين منسجمين غير بعيدين عن بعضهما، تخصيص الكلام للتأويل المتعلق والمنصب على الفن ومختلف مظاهره وأنواعه لجهة أنه صار محيطا بنا أكثر من ذي قبل حتى في أدق تفاصيل حياتنا وعيشنا، ولن

نبالغ إذا قلنا أنه بات يظهر في كل ما تراه أعيننا أو يلتقطه مدى سمعنا أو تمتد إليه أيادينا، فمظاهر وظواهر الفن والجمالية تطالعنا في كل زاوية وعند كل منعرج حياتي: في كيفية بناء المنازل وعمارة دور العبادة وتشييد المدن ومد الطرقات، في إعداد وعرض الطعام وتناوله، في امتداد الشوارع والساحات العامة والحدائق وأماكن الترفيه ومحطات انتظار المسافرين المختلفة في وسائل النقل الخاصة والعامة، وخصوصا داخل أرجاء البيت، ضمن الأجهزة الذكية التي لم يعد في إمكاننا مجرد الابتعاد عنها لفترة قصيرة وليس الاستغناء عنها، على شاشات القنوات وأغلفة الكتب والجرائد والمجلات، في كل ما نرتديه ونتزين به، ناهيك عن المواقع الرسمية المحتضنة والعارضة له من مسارح ومتاحف وأماكن أثرية وقاعات السينما وصالات العرض ومكتبات ومراسم وغيرها، فالإنسان المعاصر اكتسب فطرة جديدة أو لنقل أنه أعاد إحياء غريزة قديمة متأصلة فيه أنساه إياها انغماسه في خضم صراعه من البقاء عبر مراحل طويلة من حياة الغاب والعبودية و الأوبئة والحروب، لكنه بمجرد رسو سفينته على بر الأمان أو شبه يابسة منحته بعض الاطمئنان أزال عنها أتربة الزمن وغبار النسيان وبعثها من مرقدها، ونعني بها إضفاء لمسة جمالية تحمل كل معاني الفن والتناسق على كل ما يعيش به معه ووسطه وكذا على جميع ما تصنعه أفكاره وتجسده أنامله، ثم في الشق الثاني تحول التأويل إلى سمة عامة مشتركة بين أفراد الانسان الذي ارتقى من مجرد مقلد أو مردد او تابع في هذا الخصوص إلى حضرة متذوق وناقد من نوع خاص يمثل الشريحة والسواد الأعظم، تأويل الجمهور المستهدف الأول والرئيسي من كل إنتاج فني وعمل جمالي وعرض ثقافي، وتحوله كذلك على مقياس ومعيار لقياس مدى تحقق كفاءة وصول مضمون الرسائل المتوخاة من وراء كل فن أو صناعة جمالية فالجمهور صار يحسب له أكثر من حساب في كل عملية إعداد ومرحلة تهيئة ومحطة عرض وترويج، ويؤخذ بعين الاعتبار رأيا واستقبالا وتلقيا وفهما وتذوقا وتقبلا وتقييما وتأويلا، ولا يبدو أن

سلطة هذا الجمهور وأخذه لزمام المبادرة ستتوقف عند حدود معينة في الوقت الراهن وعلى المستوى والمنظور القريبين فيم هو مأمول.

تتبدى أهمية الهيرمينوطيقا الحالية في تقريبها بين المؤلف والقارئ ووضعها الاثنين معا في نطاق ثنائية جديدة لا ترجح خلالها عنصرا على آخر، ورغم وجود الفواصل الزمنية والمكانية والحضارية والفكرية والثقافية والعمرية بينهما زيادة على اختلاف وجهات نظرهما ومنطلقات تخمينهما إلا أنها مجتمعة أو مجزأة لا تمثل عامل تفرقة أو تشتت أو تشرذم أو خصام حقيقي يحول دون تواصلهما بشكل غير مباشر وصامت وهادئ وخفي، فهما متساويين من حيث القيمة والأهمية والأولوية والمكانة والدور والتأثير، وهنا تظهر ضرورة العمل الفني والنص الجمالي الحامل للتعبيرات والأيقونات والرسائل والشفرات التي تستفز المتلقي من جهة، وتمد من جهة ثانية الجسور ذات الاتجاهين لتوحيد عمودي الخطاب الجمالي المعاصر بصفة استثنائية لا تقبل الانحياز أو الميل أو الكيل بمكيالين، وتركز الجهود على جمع الشتات ومحو الفواصل قدر الإمكان حتى وإن كان منتج الأثر ومتلقيه في الغالب يجهلان بعضهما وجها وجسدا وصفة وربما اسما وهوية، غير أن التقاهما على أرض النص عموما وفي ساحة الفن خصوصا يخفف من وطأة ذلك الاغتراب النسبي وينسي معنى وأثر هذا الانفصام المحدود.

صحيح أنه لا يمكن اعتبار القارئ والمتلقي الضالة المفقودة هنا أو كلمة السر في كل عملية تأويل التي في غيابها تنهار هذه الأخيرة فهي من حيث الجوهر البنائي ثلاثية الأضلاع والأعمدة تحتاج إلى كل العنصرة المكونة لها بلا استثناء، وهي ليست نسيجا واحدا بل لقاء بين مكونات ثلاثة تتشابك خيوطها وتتداخل في علاقة متينة، لكنه أيضا بعيد عن حالة الخاصرة الرخوة مستهانة الجانب وعن وصف الغصن الذي لا يقدر على حمل الثمار الموضوعة عليه، بل وجب أخذ قراءاته التأويلية بعين الجد والاحترام وكذا الالتزام بعدم وضعها في الهامش، فهو يعد بمثابة عنصر رئيسي لا يستحيل بالانعكاس، والدعامة التي ينهض عليها العمل التأويلي في مجمله والمرمى التي توجه إليها سهام النظر عند كل

إصدار في الغالب، والسبب المهم في استمرار تدفق ينابيع الفهم والتفسير في شتى الاتجاهات جاعلا كل ما هو فكري إنساني يخدم كل ما هو فني أدبي حتى قبل أن يتم العكس، ومن دون نظراته يتعثر منتج الأثر ويصير لا خطوات، وأصبح يمثل أيضا حالة نوعية اختلفت عما هو مألوف في الماضي إذ واضب في حركة دؤوبة على رفع الروح استقبال مثيرات الفن على اختلاف نوع المعطى الإبداعي الذي يبثه، وحافظ على حضور هذه الروح وصولا إلى مرحلة التقاط كل ذبذبة ملونة برائحة الجمال ولفها في قالب من التفكيك المفاهيمي الخاص به بعد امتلاكه معنى إحساسي داخلي بها.

حمل التأويل والفهم على الدوام معاني الاختلاف والتنوع والثراء وعدم الاستقرار على رأي بعينه أو فهم محدد وثابت، كونه ينبني على قراءات متعددة لا حدود لها ولا تعرف نهاية ضمن سلسلة من التأويلات المتوالدة والمتناسلة المتقاطعة والمتباينة، ورغم أنه يحيل أساسا على غاية واحدة وهي امتلاك الحقيقة المفسرة أو على الأقل المقاربة لوجه الصواب المراد والمطلوب والمرغوب فيه، وهنا يبرز الانسان صانع المفاهيم ومنتجها بشكل متواتر وغير منقطع على غرار الانسان مصدر الأثر الابداعي الثقافي الأدبي الفني، وكلاهما لا ينفك عن الآخر مع مراعاة استقلالية كليهما و افتكاكه مساحات حرة شاسعة ومناطق خاصة به ومقصورة عليه في هذا الخصوص.

2-التأويل الحاجة الملحة:

بعد أن وفينا القارئ المؤول في مستواه العام قبل الخاص أو النخبوي بعضا من حقه، يحين الدور لتوجيه دفة الاهتمام إلى الهيرمينوطيقا في حد ذاتها باعتبارها قطب الرحى الذي يعزى إليه كل فهم ذهني وترجمة فكرية وتحليل عقلي وتركيب معنوي لما يشاهد ويقرأ ويرى ويحس ويتذوق ويستقبل ويتأثر، فهي ماهية ذلك العمل وجوهر تلك الوظيفة وجامعة لكل ألوان الطيف وجميع درجات زاوية الدائرة من أقصى اليمين إلى أبعد نقطة من جهة اليسار.

تجمع لفظة تأويل أو هيرمينوطيقا بين التراث والحداثة، فهي فكرة قديمة قدم الإنسان ذاته، لكنها أيضا شديدة الحداثة والمعاصرة، لها صلة ب :(المعنى الذي يتخلل كل ما هو بشري، وينبئ عن وجوده، وأيضا بالعبارة الصادرة عن هذا المعنى، أو التعبير عنه، وتخريجه وإجلائه بالعلامات والآيات والألفاظ والإنشاءات وغيرها.)[1] فبقدر ما ارتبطت باليونان وانحدرت من لغتهم، اشتد عودها حتى أضحت اللغة الشائعة في الثقافة الغربية الراهنة، اكتسحتها بامتياز وتمكن، لتصبح نموذجا ومعيارا دالا على شيوعها وتحولها إلى هاجس فكري لدى معظم الفلاسفة المعاصرين متناولين إياها فكرا وممارسة، عنوانا ومضمونا، درسا وتحليلا، إجمالا وتفصيلا.

لنقل بأن الهرمينوطيقا نظرية في التأويل وموضوعها النص على وجه التحديد، والتجربة الإنسانية : المعنى، الفهم، الرمز، وغيرها على نحو عام[2]، توظف أدوات ووسائل وآليات وتقنيات لغوية وقرائية، هدفها الفهم أي نؤول النصوص بهدف فهم محتواها واستيعاب دلالاتها، والوصول إلى إدراك مراميها ومقاصدها، ولهذه العلة ينعت التأويل بأنه " فن الفهم" ،فن يرتبط بعمليات التبيين والتفسير والإيضاح والترجمة، وعلى الرغم من أن الفهم حالة نفسية فكرية، والتأويل وظيفة لغوية أسلوبية، إلا أن بينهما اتحاد مرصوص، في علاقة لا

---

[2]– فتحي إنقزو: من كلمة العدد (التأويلية في الفكر العربي والاسلامي المعاصر) مجلة تأويليات، مؤسسة مؤمنون بلاحدود للدراسات والأبحاث، الرباط، المغرب، العدد1، شتاء 2018، ص: 04.

[2] – محمد شوقي الزين: الترجمة، الهيرمينوطيقا، الاستيطيقا: دروس في طبيعة القول الفلسفي بين النقل والتأويل، دار الوسام العربي، عنابة، الجزائر، ط1،2018، ص: 103.

ينفك فيها أحدهما عن الآخر، فمسافة الاختلاف بينهما قصيرة، و سهم اتصالهما يسير في الاتجاهين المتعاكسين دون توقف.

تطور مجال اهتمام التأويل بشكل كبير، فبعد إن كان منصبا على النصوص الدينية وعلم اللاهوت، اتسع ليشمل جميع العلوم الإنسانية مثل علم الاجتماع والتحليل النفسي وتاريخ والانثروبولوجيا وفلسفة الفن والجمال والنقد الأدبي وغيرها، لهذا:(مثلت الهيرمينوطيقا النشاط الأكثر فعالية لجهد الذات في تحصيل الحقيقة وتخليصها من الوهم الذي تفرضه شروط إسكان هذه الحقيقة في الخطاب المتصل في الكتابة، وتقوم بتجهيز الفهم بقاعدة أنطولوجية ذاتية لاستقبالها ضمن ظروف تاريخيتها، وتمكن من مزامنة اللحظة التي تتمفصل فيها الكتابة مع المعنى.)[1] يدفعنا هذا إلى ملاحظة تنوع وثراء تطبيقات هذا الفن، وتوزع جوانب منه داخل مجالات متعددة، وكذا تباين آفاقه ما يجعله ميدانا نشطا وحيويا وفعالا يؤثر فينا بالقدر الذي نؤثر فيه.

نحن في حاجة إلى التأويل، لأنه أصل القراءات ومبررها الأول والأخير لذلك لا يجب النظر إليه باعتباره ترفا فكريا أو ضلالا أو خروجا عن السبيل المستقيم، إنه محاولة لاستعادة مناطق مجهولة داخل ذواتنا أفرزتها الممارسة الإنسانية لم نتمكن من الإحاطة بها من خلال حدود مألوفة، كتلك التي نستعين بها من أجل تنظيم تجربة المعيش اليومي[2]، هذا اليومي الذي طغى على حياتنا واستحوذ عليها من جميع الجهات والتقاطعات، فحاولت الفلسفة الحد من تمدده مع الحرص على عدم إقصائه أو تهميشه، بل فقط تهذيبه وعقلنته، مستعملة في سبيل ذلك أدوات وطرائق متعددة قد تكون أبرزها الهيرمينوطيقا على اعتبار أنها تجعلنا ننظر إلى أبعد مما ينطبع في أذهاننا من أفكار نكونها عن شيء أو موضوع أو قضية ما في لحظة زمنية معطاة.

---

[1] –عمارة الناصر: الهيرمينوطيقا والفكر المعاصر، مجلة أوراق فلسفية، تصدر عن جماعة أوراق فلسفية، القاهرة، مصر، العدد10، ص46.

[2] – سعيد بنكراد: مسالك المعنى، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1،2006،ص: 173.

التأويل إذن فلسفة تخترق حدود كل تفكير، معرفة، ثقافة لا تتوق إلى بناء الصروح، تغير نسيجها وتركيبتها الجينية، وتنتقل من تأويل النصوص إلى تأويل الثقافة من خلال إعادة قراءتها وتقويض أنظمتها المركزية، وتتبع تحولات المفاهيم والمقولات داخلها، بغرض إعادة بعث النصوص الموات ونفخ الحياة والحركة فيها، ليتسنى الولوج إلى قلب الثقافات والانتقال من فهم الوجود، الأشياء، النصوص إلى أن يغدو تأويلا للتأويل ونقدا للنقد وفهما للفهم وترحالا في الماضي، التاريخ، التراث.[1]

يمثل أيضا حقيقة الفلسفة وجوهرها بما أنه: (توجه معرفي نحو العالم من خلال التساؤل الذي يسعى للتعرف على معنى شيء ما مما يلقاه الإنسان في خبرته الحية وعالم تجربته المعيشة وروح التفلسف بوصفه تأويلا هي روح تنفر من كل نزعة دوغمائية، وتؤمن بمشروعية تعدد التفسيرات ومن ثم تؤمن بضرورة الحوار والإنصات إلى الأخر الذي قد يكون شخصا أو نصا أو عملا فنيا، وتسعى في النهاية إلى تحرر الفهم من أي سلطة سياسية أو معرفية أو دينية.)[2]

لهذه الأسباب ولأسباب أخرى كثيرة يتطلع رواد الهرمينوطيقا لاسيما المعاصرين منهم إلى وضعها أو على الأقل جعلها تقترب قدر الإمكان من أفق متحرر، مستقل من أنواع العلائق والإكراهات، في سبيل أن تصل إلى الوضوح الذي هو ضد كل أشكال البلاغة، والتجلي الذي هو عدو جميع أصناف المجاز.

غير أن المؤكد والملاحظ كون التطلع السابق تحول إلى مسعى حثيث، ومثل توجها عاما للتأويلية في كل أزمنتها سواء المنقضية أو الحالية أو حتى القادمة والمرتقبة منها: (إن تاريخ الهيرمينوطيقا الحديثة، وتاريخ مستقبلها الذي يمكن أن نتصوره أيضا، تاريخ يشهد

[1] – عبد الغني بارة: الهرمينوطيقا والفلسفة، نحو مشروع عقل تأويلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص: 12.

[2] – سعيد توفيق: أزمة الإبداع في ثقافتنا المعاصرة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط1،2015،ص: 27.

على" التجاوز" أو على تخطي الحدود، وإذا استعملنا مصطلحا آخر قلنا إنه تاريخ " تدفق" مستمر غير متقطع أو متوقف.)[1]

دأبت الهيرمينوطيقا على وصف نفسها بأنها " أشد المهن براءة" على حد قول هيدغر، بداعي نفي تحولها إلى نوع من الشبكات الفكرية الخطيرة غير المرغوب فيها، والخاضعة دوما " للمراقبة الشرطية" لمحاولة حصرها والحد من سلطتها والسيطرة عليها، تلك المراقبة التي تتلبس أثوابا مختلفة: رقابة على الفكر، وعلى الطبقات الرائدة في المجلات العلمية الكبرى، وكذلك على السياسات الثقافية والإنتاجات المعرفية.[2]

يحتسب واقعيا رفض الرقابة ومقاومتها من أي جهة كانت، ودفع التهمة بصرف النظر عن السلطة التي أطلقتها:" دينية، سياسية، ثقافية، اجتماعية..." خطوة صغيرة على طريق طويل يعلو فيه صوت الحقيقة ويخفت شيئا فشيئا الضجيج حول الفلسفة بعامة والهيرمينوطيقا بخاصة، وتستعاد من خلاله مكانتهما وأهميتهما.

بعيدا بعض الشيء عن علاقة التأويلية بالفضاء الحر، وبما يلتصق به من توابع:" الإبداع، المستقبل، التحرر من الرقابة، تغيير وجهة أصابع الاتهام، مواجهة السلط، تخليص الذمة" واقترابا بأكثر ما يستطيع أن يتيحه المجال من قضية تأكيد علو شأنها، نوجه انتباهنا لنرصد معنى نيتشوي تولد عنه معنى ثان مشابه ومضايف: (" كل شيء عرضة للتأويل في سياق لا وجود فيه صدقا للحقيقة، بمعنى مطابقة الشيء والحقيقة" و "لا وجود لوقائع، إنما فقط هناك تأويلات" فما نعتقد انه الحقيقة La vérité، ليس أكثر من منظور بين منظورات أخرى تفرضه سرا إرادة اقتدار تسعى إلى فرض نفسها.)[3]

---

[1] – جياني فاتيمو وآخرون: موسوعة الهرمانيوطيقا، ترجمة: محمد عناني، المركز القومي للترجمة، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، مصر، الجزء3، ط1، 2018، ص:438.

[2] – المرجع نفسه، ص: 44.

[3] – جان غروندان: التأويلية، ترجمة: جورج كتورة، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2017، ص:125،126.

هنا تحديدا يمكن أن نتحدث عن الصفة أو الصيغة الكلية أو الكونية للتأويل، فكل رؤية للعالم محكومة بمنحى هيرمينوطيقي معين لا على سبيل التحديد، وإنما بغرض تثبيت وقطعية حضوره الكلي :(الإنسان كائن قدره التأويل، إنه يحتاج إلى التأويل وهو يعيش في وسط التأويلات، جعلت هذه الحالة من التأويلية فلسفة كونية، ذلك لأننا كائنات تعيش كليا في عنصر المعنى الذي نجتهد لفهمه والذي تفترضه الضرورة.)[1]

(قد أعيد إدراج الهيرمينوطيقا في قلب الجدل الفلسفي، وأخذت في الانتشار على نطاق رحب، متجاوزة بذلك حدودها المحلية لاسيما بعد الحرب الكونية الثانية.)[2] إذن يمتلك موضوع تحليلنا ميزاته الخاصة ومقوماته العامة التي من خلالها ينبثق الإلحاح على وجوده وتنبني مبررات قيمته، وتمكن من استجلاء الدرس الذي يقدمه لنا، ويقارب منا ولنا شكل وحجم الحوار الذي يثيره فينا وهو لاشك واسع الرقعة لانهائي الحدود والأطر، وهذا ما يمكن أن نسميه عند غادامير " كوكبية الممارسة التأويلية" ، والذي يرجع إليه الفضل الكبير في هذا المنحى الذي نحته الهيرمينوطيقا المعاصرة .

تلح علينا دراسة التأويل إلحاحا، وتكاد تكون ضرورة بقاء، في مرحلة بينية رمادية، وفي منعطف فاصل نشهد فيه سقوط " العقل القديم" سقوطا صحيا طبيعيا لانتفاء الوظيفة، وانتظار بناء "عقل جديد" مثلما تسقط عن الطفل أسنانه اللبنية، في زمن يختص بالتوجس والريبة والجهل، وإعادة ترتيب الأوراق وصياغة الأفهام، والبحث عن الهويات، ومحاولة قراءة النصوص العصية والملغزة والمستغلقة.[3]

رسم مثل هذه الدوائر حول فكرة وفكر التأويل، ربما لا يعكس حقيقته عند جميع النزعات والتيارات الفلسفية والنقدية، وقد لا يختزل وحده النظرة والرؤية إليه، لكنه بلا ريب يؤكد

---

[1] – المرجع سابق: ص: 128،129.

[2] – Jean Grondin, l’ universalité de l’herménetique,P.U.F, Paris,1993,p:149.

[3] – عادل مصطفى: فهم الفهم مدخل إلى الهرمينوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2007، ص: 12،13.

أهليتها للدعوة إلى بناء فهم المعنى والعالم وفق أسس منهجية محددة تجمع ولا تفرق، تستجلي المعنى ولا تتركه ملتبسا أو متواريا، وترجع التوازن والاستقرار للعالم وتبعده عن حالة الضبابية ووضع الاهتزاز.

يجوز لنا من خلال هذا أن نحكم على الهرمينوطيقا حكما قوامه المدح والايجابية من جهة كونها فرضت وجودها و أثبتت حضورها، وتجاوزت كل حدود الدوغمائية التي سيطرت على تفسير النصوص وظواهر، فضلا عن اكتسابها للشرعية كـ:" أورغانون تاريخي" أصبح يعتمد عليه كمبحث مساعد يرجع إليه حين يراد البت والقطع في حالات تفسيرية صعبة وشائكة[1]، فالتأويل:(قرين القول والخطاب، مناط العبارات والعلامات، مثوى الرموز والإشارات، وليس اقتضاءه للحقيقة إلا من باب التجاوز والمسامحة، ولا اعترافه بالمطابقة إلا بحكم الترتيب والفكر، لا بشرط الوجود والحدوث، معتمدا على حدس تأويلي فذ، وجهد هرمينوطيقي أصيل، وعلى مشترك معنوي جامع لأطياف من القضايا والمسائل، والمفاهيم والنصوص المرسلة على آفاق لا متناهية، تبين مقام عين الحاجة إليه، و الاضطلاع به وترسيخ أسسه.)[2]

صحيح أن هذين المدح والايجابية نابعين من كل المبررات التي سبق ذكرها وبسطها، لكنهما صادرين كذلك مما يمكن اعتباره غواية يمارسها الفعل التأويلي وسحر من نوع خاص جدا يسري بشكل خفي وسريع بين العقول والأذهان ثم ما يلبث حتى يتحول إلى ضرب من الاعتياد الفكري والمعنوي أو لنقل إلى فعل مناظر ومكافئ لفعل آخر يساويه في التأثير والقيمة، فالمؤول لا يقتصر على رد الفعل ومنعكس الشرط فقط بل يقوم بفعل مستقل منذ البداية تنقصه فقط الوجهة والهدف الختامي وهو هنا في حالة تأهب وتحفز دائم، حتى أنه

[1] – مصطفى العارف: الهرمينوطيقا والفهم (شلايرماخر، دلتاي، غادامير)، مدارات فلسفية، مجلة الجمعية الفلسفية المغربية، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، المغرب، العدد 14، 2006، ص: 46.

[2] – فتحي إنقزو: معرفة المعروف، تحولات التأويلية من شلايماخر إلى دلتاي، مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، الرباط، المغرب، ط1، 2017، ص: 12.

في الحالة الطبيعية يكون سلوكا وطقسا يوميا مثل كامل الوظائف البيولوجية المعروفة تتوفر أسبابه وتجتمع بشكل متواتر مدام الأثر الإنساني –بوصفه يشمل كل ما يضيفه هذا الإنسان أو ذاك إلى الطبيعة– محتلا لكل المساحات والفراغات والأحيزة المكانية والزمانية ضمن زاوية قياس دائرية، وموجودا ومحيطا بنا إحاطة السوار بالمعصم.

إن توزع اهتمام التأويل بين مجموع الموضوعات والمفاهيم والرؤى والاصطلاحات مسنود ومحكوم في الآن ذاته برغبات ودوافع كثيرة مختلفة وبارزة، يمثل الخيط الناظم لكل علاقات الجوار بين هذه المكونات والعناصر دون التفريط في المحافظة على الفروق ومسافات التباعد بينها، بالإضافة إلى إرادة الخروج من حالة التيه وسواد المقاصد وفوضى المعاني وغبش التصورات الذي قد يلفها ويحجب عنها نور المعنى والوضوح والترتيب، دون إهمال معطى وجوب إحلال الهيرمينوطيقا بما هي فلسفة وإبداع ومنهج في المحل الذي يليق بها خدمة للغة والمعرفة والثقافة وللفلسفة قبلها جميعا.

لهاذا جاء الاحتفاء بها تلبية لشيء من هذه الحاجة العاجلة، وتلمسا للأولويات الفكرية والثقافية الراهنة، وتغطية للثغرات النظرية التي تنفتح كل مرة في جسد الصيرورة التاريخية، وتحقيقا لمهمة جسيمة هي إعادة انتاج نصوص تآكلت بسبب استعارة لم تجد بيئة ملائمة أو لضياع أقحمه ركام الكلمات والتجريدات أو تخبط في مآزق أبعده عن جادة المسار[1]، جميع هذه الأسباب لاتزال قائمة إلى حد الساعة ولهذا فالخطر يبقى قائما ومحدقا رغم ما تم مراكمته وإحرازه على المستويين النظري والتطبيقي ورغم أن زمن انطواء الثقافات وتقوقعها على ذاتها ولى فاتحا الباب أمام التأويلية لتكون فكر انفتاح على الآخر وفن إصغاء له، وقد كان يتردد على لسان غادامير قوله المأثور بأن روح التأويلية قائمة على الاعتراف بأن الآخر يمكن جدا أن يكون على حق فيما يراه ويفهمه.[2]

[1] -علي عبود المحمداوي وآخرون: فلسفة التأويل المخاض التأسيس التحولات، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، دار الورافد الثقافية- ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص:8.

[2] -جان غروندان: التأويلية، مرجع سابق، ص:5، 6.

يعبر قول غدامير الأخير الذي عن صلب التأويلية يستدعي لدى قارئه قولا آخر شبيها له قد لا نعرف مدى قدمه أو حتى هوية قائله، لكننا نعلم بلاغته ودقة عبارته: "الحقيقة واحدة والصواب متعدد" وبما أن الأمر كذلك تدعونا الهيرمينوطيقا إلى وجوب امتلاك مساحة واسعة وفسيحة من تقبل الرأي والفهم الآخر دون دوغمائية أو ادعاء بامتلاك الحقيقة لأن أوجهها كثيرة على حسب فهم كل منا لها، ويصبح من الأفضل أن نتعاون فيم اتفقنا فيه على فهمه ويعذر بعضنا بعضا فيما اختلفنا فيه، فمسارات تفكيرنا واتجاهاته ليست واحدة وغير متطابقة، وكيفيات وسبل تلقينا للقضايا والنصوص والآثار متنوعة ورؤيتنا لها لا تمثل زاوية الدائرة بأكملها لا تعدو أن تكون مجرد قيس زاوية حادة تسلط الضوء على جزئية بسيطة فيم تفلت من قبضتها باقي الجزئيات، وهذه مسلمة تكاد ترقى إلى مرتبة البديهية ولابد أن تستقر في عقل وتستغرق نفس كل مؤول دون استثناء أو تخصيص، بل يحسن أن تتحول إلى قاعدة يحكمها التعميم والشمولية.

إن غاية ما يريد إيصاله المؤلفون يمكن أن يكون مفهوما من طرف قارئ كفء يعرف كيفية إسقاط معايير اللغة والأشكال الأدبية التي يوظفونها، لكي يكون النص أو العمل حاملا لبعض الاشتراكية ونوع من المقاسمة بغية اختبار مدى فهمه فهما موضوعيا عن طريق ذاتي يمنحه مصادقة الآخرين عليه أو رفضهم له من وجهة نظر تأويلية بحتة[1]، هنا بالذات تتحد معاني التعميم والشمولية والموضوعية مع ما سبق من توصيفات الكلية والكونية على صعيد المؤلف والنص والمتلقي لتدفع بالقاسم المشترك لهذا الثالوث ونعنى التأويل لأن يكون تيارا كبيرا وفلسفة جامعة ينكب على فحص أصولها والتعرف على كبرى السجالات التي أثارتها، والتنقيب عما تحصيه من معاني الكونية، والتفتيش عما استجد من تطورات على ساحتها بما يفتح أمامها دفتي الباب نحو الاستمرار في الوجود والتأثير العميق في كل اتجاه، والأهم هو تحقيق النفاذ السلس نحو المستقبل، وهنا أيضا أريد لها أن تكون الابنة

[1] -علي عبود المحمداوي وآخرون: فلسفة التأويل التأسيس المخاض والتحولات، مرجع سابق، ص231.

البكر للفلسفة تحمل إرثها وميراثها تحفظ سلسلة خصائصها ومميزاتها، وأن تصير رافدا رئيسيا لها تفتح به قنوات الاتصال مع غيرها من الاهتمامات الإنسانية القريبة والمحايثة لها، دون أن تقع في فخ التحول إلى مجرد صدى خال من الابداع، بل نجحت في تقديم صورة قوية عن قدرة الفلسفة على إنبات المعاني الجلية من وسط المتشابه والغامض والمستغلق والمبهم والمختلف عليه.

لقد تطور استعمال كلمة تأويل فخرجت بذلك عن معناها اللغوي الذي يتضمن فعل التفسير لتصير مصطلحا يؤسس لنظرية كاملة قائمة بذاتها هي "النظرية التأويلية" فضمنت لنفسها تموقعا وتجذرا حتى تحولت إلى نشاط يجعل من الخفي في نص أو عمل ما أمرا صريحا واضحا من خلال الانتقال من المعنى الأولي الظاهر الحرفي ليتجاوز نحو آخر ضمني عميق خفي غير مباشر[1]، ولهذا فديدن المؤول عدم الاكتفاء بالمقصود المباشر الصادر من لدن صاحب النص والمنبثق مع العمل حال خروجه للعلن حتى وإن بدى أقرب إلى الصوابية والتصديق والاقناع، واستنادا على ما سبق يتساوق النشاط التأويلي مع طبيعة الانسان وعقله ومنظومته المفاهيمية التي رغم تشاركها بطريقة كونية مع غيرها ونظريتها على مستوى البديهيات والأفكار الفطرية والأحكام المنطقية، إلا أنها ميالة بشكل أكبر إلى التفرد في شكل الوعي والاختلاف في نوع الفهم وترفض التقليد والاتباع والتكرارية، بكلمة أخرى تفضل الابداع والتميز من خلال وضع بصمتها الادراكية الخاصة المتفردة حتى وإن احتفظت بذلك الفهم والعي والابداع والادراك لنفسها، فهي بحاجة إلى إثبات ذلك بكيفية بينذاتية لا غير، ويكفيها انسجامها مع هذه الفطرة وعدم اضطرارها لمخالفتها أو الخروج عنها حتى لا تشعر بالتميع أو المداراة أو النفاق أو التحامل أو الاكراه أو التظاهر بعكس ما هو قار وراسخ في عمق طبيعتها، كي تتفادى ظلم نفسها والوقوع في مغبة اجترار ما

[1] -فؤاد عاقل وآخرون: التأويل بين الفلسفة والأدب، منشورات باب الحكمة، تطوان، المغرب، ط1، 2019، ص197،198.

هو غريب عنها وناشز عن نطاق تناغمها، وحتى لا يستحيل فهمها إلى محتوى فارغ من أي مضمون ذاتي و مجرد رجع صدى لما يفهمه الغير.

يمكن بسهولة ملاحظة من ناحية تاريخية زمنية صرفة أن معنى" كل شيء قابل للتأويل" أو" كل أمر عرضة للتأويل" يتمشى طوعا مع معنى آخر لا يقل تاريخية عنه وهو" أن كل تأويل هو ابن عصره" ومع مرور الفهم وعبوره على الأشواط المرسومة تحول هذين المعنيين من التاريخانية إلى الحداثية ثم المعاصرة بشكل سلس ومتواتر، وبذا بقيت وستظل وقتا أطول وعهدا ممتدا إلى أطراف الوجود البشري الذي ألزمها دور البطولة لتشاركه رحلة المضي قدما معرفيا ومفاهيميا، وترفع عنه غبن سوء الفهم ومشقة عسر بناء المعنى الواضح المتوخى خلف كل أكمة نصية فيستقر به الحال عند حدود الرضا والقناعة الشخصية السابقة لكل قناعة أخرى[1]، فالتأويل يسري على كل شيء معنوي أو مادي وربما هو بالأول أوطد لكنه يهتم بالثاني أيضا وليس في وسعه إقصاؤه كونه حاملا للمعنى مثله مثل الأول تماما وقابل للقراءة والتفسير بطرق شتى تبعا للسياق الذي ورد فيه وللأرضية أو الخلفية المكونة للمؤول الذي من أسمى صفاته في هذا المقام الحرية والانعتاق والانطلاق المستقل بعيدا عن كل قيد أو شرط أو تحكم أو تحديد أو توجيه، فمن أوكد واجباته أن يتحلى بفهم عفوي وترجمة حسية عقلية نفسية طوعية تستقي اختلافها من خلال استقلالها عن غيرها على كل المستويات والمراحل منطلقا ومسارا ونتيجة.

بمقدورنا اعتبار التأويل حضورا للذات القارئة بعد مرحلة طويلة من حضور طاغ للنص والعمل الفني و لصاحبه بدرجة أقل، ويترجم حضورها هذا ما تبذله من فعالية وجهد في طريق امتلاك معنى داخلي بالعالم والموضوع الخارجي في أخص حالاته، وإسباغها المعاني وإضفائها الدلالات عليه دون الدخول في نفق التوحيد بين تلك المعاني ومرجعياتها المتصلة بالموضوعات والأشياء فعزلها عنها يتيح لها الإبداع وعدم التكرار والرؤية الجديدة، لكن

[1]-جان غروندان: التأويلية، مرجع سابق، ص:127.

أيضا من غير الانخراط في متاهة الابتعاد الكلي عن مكونات النص والخروج به عن سياقه وإطاره وإيقاعه الأقرب و المحايث، فالبحث فيما وراء أو خلف النص والعمل محكوم بمسافة أمان تختصر كثيرا الهوة بين المعنى الأصلي ونظيره المفهوم والمؤول.

لا يجب فهم العلاقة بين المؤول والنص فقط في حدود التصور والشكل التقليدي الذي يحصرها ضمن ثنائية الذات والموضوع رغم ما لها من قاعدة تأسيسية وخلفية توضيحية ليس من الممكن جحدها أو تجاوزها، غير أن التمسك بها يبقينا في مستوى الظاهر منها ويمنعنا من النفاذ إلى جوهرها، فالقارئ أو المتلقي يلبس النص معان متعددة وجديدة لا تحل محل المعنى الأصلي الذي يمكن اعتباره من بعض الأوجه قديما ولكنها تتضاف إليه في مصفوفة إبداعية جمالية تشبه وصف الموزاييك أو الفسيفساء، في هذا المستوى ينفتح النص على المؤول وينفتح المؤول على النص فتختفي فاصلة الثنائية بينهما ويتحولان إلى جسد واحد مرصوص في الهيكل ذاته يحتضن ويحتوي ويلملم شتات أعضاءه وعناصره في تناغم وانسجام تام، لا يكون فيه الاستثناء الأول لهذا أو لذاك، لكن النص كموضوع ينتقل أثناء التأويل من كونه موضوعا إلى كونه ذاتا ويتزحزح من جبهة هذا إلى معسكر تلك، ويستحيل عنصرا من ذات المؤول ويصير بمجرد خروجه من كلفة الناص في وضعية الانتساب للقارئ والتلون بجنسيته وبهذا تخف وطأة الازدواجية وتذوب الثنائية ويختفي الشرخ ويقتران حضورهما وغيابهما ويصبح المشهد متسعا للقطبية الأحادية التي يتموضع فيها النص والوجهة التي يقصدها وهي الذات المؤولة في بوتقة واحدة.

بالعودة إلى هيدغر سنجده حريصا على المتلقي حتى وإن كان هاويا وعلى عدم تهميشه أو إقصائه أو إبعاده عن مشهد التأويل، والذي لا يمكن بأي حال اعتباره مقيما خارج النص أو الأثر الفني، والمعنى السابق في رأيه هو النقيصة التي لفت موقف نيتشه في هذا الخصوص حيث اعتبر المتلقي بوجه عام غير فاعل ولا مندمج في ثانيا العمل المنتج ونظر إليه من زاوية ضيقة حصرته في صورة المتلذذ السلبي الذي لا يضيف شيئا بل هو مستهلك

عالة على عملية الابداع برمتها، وعلى هذا الأساس فقد ترك مساحة شاسعة وهوة كبرى في ثنايا العلاقة بين المتأمل والعمل المبدع لا يملؤها غير العودة عن هذا الدرب والاختيار إلى عكسه وضده بما يحفظ للمتلقي مكانته وقيمته التأويلية خاصة.[1]

يمكن اعتبار الفن ككلمة جامعة مناسبة مثلى وفرصة ماسية تلتقي فيها كل عناصر العملية التأويلية ناصا ونصا ومنصوصا وقارئا على صعيد واحد دون أن يكون بين فجوات، لقاء تتيحه لحظة صفاء وفسحة نور ينثرها ويشيعها الابداع الذي ينطوي عليه، ثم تتلوهما بتتابع سريع اللحظات والفسحات كلما زاد منسوب التلقي والقبول والفهم والتأويل، أحيانا يمثل محطة البداية ونقطة الصفر في كل حوار تأويلي جامع يؤسس للعلاقات المتينة ويمد جسور التآلف والتجاور والاستمرار ويضمن عدم انهيارها في يوم ما لأي سبب أو داع كان، فهي سريعة العطب وتشبه في ذلك السلم والصحة تماما لجهة الحاجة إلى كثير من الظروف الملائمة والإرادات المتكاتفة والشروط المتوفرة من أجل الاستمرار في الانجاز والحفاظ على المنجز الذي وقع تحقيقه.

[1] -حميد حمادي وآخرون: من الكينونة إلى الأثر هايدغر في مناظرة عصره، مرجع سابق، ص99.

المبحث الثاني: هيرمينوطيقا المتن الشعري أو تأويل فن الإنتاج:

1-تقاطع الشعري والتأويلي الظاهراتي:

ارتبط التأويل بفلاسفة كثر على امتداد تاريخ تفاعلها كأحد فواعل العقل في استقبال معطيات الخارج والتقاط المهم والسمين منه، ولكنه مع هيدغر كانت العلاقة مميزة بسبب ربطه منذ بالبداية بالوجود ثم اللغة ثم الفن، وقد حول هذا الأخير إلى فصل جديد من فصول اشتغاله الهيرمينوطيقي المختلف عما سبقه أو عداه بفضل الخيار الجمالي الإبداعي وكذا الحمولة المعنوية الحبلى بأنفاس الحساسية والجوانب الذوقية، ولم يكن الفن في نظر هيدغر –من زاوية التناول التأويلي– أقل قيمة من الكينونة أو أكبر شأنا من اللغة، بل كان على قدم المواساة مع هذا وتلك يسري عليه ما يسري عليهما في هذا الشأن، وانضم بذلك الفن إلى الوجود واللغة ليكون الجميع في خندق واحد، بل زاد على ذلك وعمق من دائرة إخراج الفن وإبعاده عن ظل الفلسفة الذي طمس ملامحه، إخراج وإبعاد في ثوب فك الحصار المثمر لنتائج إيجابية ثقيلة في الميزانين التأويلي والفني على حد سواء، فكان هذا الفاعل بمثابة ساحة تحرير طارئة وخطة طريق مبتكرة من اجل إعادة برمجة المشهد المحتوي له على غرار نظائره وكذا الدفع به من جديد إلى الواجهة والصدارة.

قرن إذن فيلسوفنا التأويل بالفن والفن بالتأويل تتاليا فارتهن كلاهما بالآخر، وأضيف إلى أعباء التأويلية الكثيرة الاضطلاع والانكباب على الأثار فالفنية المادية واللامادية، فرسخت بذلك قدمها في أعماق التجربة الجمالية، ولأنها مشدودة بوتدين مهمين هما: الغموض الظاهري وتعدد المعنى المنسحبين على كل ما ينبض بالأثر أو يحمل إضافة إلى وجه الوجود وصفحة الحياة وجغرافيا الطبيعة، لاسيما حين تكون تلك الإضافة فنا بما مثله من شكل ونمط عال وراق في سلم التعبير إخراج المكنون ونقل المخبوء من حيز الكتمان إلى سعة التصريح والوجود بكيفية مكثفة لتزداد بذلك عجلة الفن في الحركة والدوران نحو الوجهة والغاية المرادة لها، وتضيق بفضله المسافة بين الفنان ومحتوى ابداعه أو شيئيته

والمتلقي، ويكون التأويل صورة أخرى للاقتران بين هذه الثلاثية، وإطارا دالا على قدرة الإنسان عموما والفنان خصوصا على إنبات المعنى في الأماكن القاحلة والزوايا الجافة من خلال سلطة الفن وحده التي تحارب كل تخبط يمكن أن يحصل على مستوى بث الجمال في كل ما يتحرك، وتفعل استراتيجية الحذف، حذف اللامعنى والعشوائية في الإنتاج والتلقي، وتذيب الجليد عن خواطر عجزت أن تترجم إلى أفعال جمالية وتوجه حرارة الإحساس والظروف المناسبة والمواتية لتظهر على السطح، فتحول على أساس هذا الأمر مع هيدغر بحق إلى ما يشبه تقريبا جعل كل ما هو تأويلي ومفهومي يرصد ويعنى ويخدم ويهتم بكل ما هو فني جمالي.

لا يحيل المعنى السابق إلى فكرة استفراد التأويل واستحواذه على تحليل العمل الفني دونا عن غيره من مناهج وطرق التلقي وأنماط الفهم الأخرى كالتحليل النفسي والتفكيكية والجشطالتية وغيرها، لكنه يشي بقوة على تميزه من بينها بالقدرة على ملأ الفراغات وسد الشواغر بكيفية معرفية فكرية لغوية مقنعة تجعل الفارق بين المقصود والمستنتج ضئيلا، وتخلق أنواعا من مستحدثة من الوعي والفهم والإدراك غير مشابهة أو رائجا، فالإطار المخالف وغير التقليدي الذي يضع ضمنه التأويل الفن ليس دارجا وشائعا بل يتمتع بحالة من الجدة والابتكار وسرعة التغير الإيجابي والتبدل الحسن بين المجتمعات ومجموع الذوات وحتى لدى الذات الواحدة نفسها على حسب تطور الخبرة الحسية والعقلية والنفسية المراكمة وتبعا لتحرك ونمو الخلفية الحاضنة والأرضية القاعدية المؤطرة نحو خيار بعينه أو قناعة ما، وهذا هو مثار ومحور تركيز الإنسان على التأويل دون غيره حتى تحول عنده مع مرور الزمن إلى ما يشبه ويحاكي الفطرة والطبيعة الراسخة، وأضحى أحد معاملات مقاومة الفوضى المعنوية و الاضطراب المفهومي والتردد التلقوي، وصار ثقافة عامة تمجد سلطة الكلمة وسلطان الجمال، ومن هذا كله يكون للتأويل من اسمه نصيب: الخيار والميل والباب والدرب الأول لا يسبقه أمر ولا تزاحمه وتنازعه استراتيجية غيره.

انحاز هيدغر بعقله وقلبه وفلسفته وبكل ما يؤمن إلى خيار التأويل، واعتقد جازما أن الفن نظريا وعمليا إن لم يخضع طوعا للقراءة المفوهمية التفسيرية سيموت أو سيسير في طريق العدم، ولأخذ الفن بعيد عن هذا المصير البائس لابد من وضعه في مركز الثقل المتمثل في التأويل، فهذا الأخير يجنبه المآزق ويخرجه من زمن الشدائد ويقربه من باب النجاة من حتمية الذوبان، وهو لم ينتخبه اعتباطا وبلا معيار وإنما لكونه نظرية أو طريقة يتجدد شبابها مع كل جيل يولد ضمن أطر زمكانية وثقافية وقيمية معينة، وكذا لرفضه أنصاف التحاليل وأرباع التفاسير المقدمة التي تزيد المشهد غموضا وتسيء أكثر مما تحسن وتضر أضعاف ما تنفع.

اعتبر هيدغر الدازاين تأويلا للإنسان الأخير أو التأويل الأخير للإنسان، ووضع كل التأويلات الماضية والسابقة على محك هيرمينوطيقا الدازاين ليؤسس تأويلية فلسفية تواصل مهمة انجاز تحليليته وتستأنف دور تقويض الأنطولوجيا التقليدية، لكنه تفطن في مرحلته الثناية إلى أنها لم تستنفذ كل إمكاناتها ولم تجتمع لديها كل إمكاناتها ولم تجتمع ليدها كل شروط إنفاذها، فما كان منه إلا أن تراجع عن هذا الاعتبار، وقد فعل ذلك بهدى من الفن وبالتحديد حين التفت إلى المسألة الفنية وكتشف من خلالها أن مجال التأويل لا زال واسعا ومفتوحا وممكنا، فانتفت بهذا صفة النهائية عنه وتحول الختام إلى بدء جديد، وظهر له بوضوح إمكانية وجود فسح جديدة قديمة تتكشف فيها الأشياء والكائنات، وفرص غير معهودة بمثابة نور الوجود، هذا النور وتلك الفسحة هي العمل الفني ولا شيء آخر، المذكي لجذوة الحضور ونار الكينونة، الكاشف عنها، الجاعل لبيت الوجود متسعا ومحتضنا ومؤطرا للجميع دون استثناء، كل هذا منح الفن شرف كتابة السطر ماقبل الأخير في سجل الكينونة.[1]

سمى هيدغر التأويلية المنتبهة للفن والمتهمة بآثاره ب:" التأويلية اللاحقة" وربطها بالوجود وأناط بها تنفيذ وعد مأمول يتمثل في إعادة البنى والأساسات والقواعد الرئيسية الكينونية

[1]- إسماعيل مهنانة وآخرون: فلسفة التأويل التأسيس المخاض التحولات، مرجع سابق، ص: 110، 111.

للوجود، كون أن هذا الأخير اشتمل على الدوام باشتماله واحتواءه على مفاهيم الجمال وعلائقه المتصلة أساسا بمفاهيم الذات المسكونة بتحدي اثبات التواجد والتأثير وحضور الوعي والتنافس مع ما عداها ممن يشاركها ميزة الوجود المادي في سباق تحقيق الكينونة الصرفة والأصيلة بعيدا عن أية حسابات أخرى، فكان إدراج فهم الفن ووعي الجمال وربطهما بتلك الأخيرة وبعناصرها وبشبكة تفاصيلها الخام تحصيلا حاصلا وبداهة واضحة لم يعد من الممكن تجاوزها أو القفز عليها.[1]

أدرج الفن إذن ضمن التأويلية الهيدغرية المتأخرة بكيفية لا غبار عليها، واستدعت هيرمينوطيقاه الجماليات بقوة مستدركة بذلك ما مارسته في حقها من تناس وتغافل جاعلة منها قاطرة أمامية تجر خلفها كل ما من شأنه أن تكون موضوعا للقراءة التأويلية باستثناء الوجود الذي تدفعه أمامها لما له من خصوصية لدى هيدغر، وحولها فعليا إلى قاعدة بيانات وبنك أهداف جديد يستقي منه عوامل اكتمال المعاني الناقصة وأسس تصعيد الفعل التأويلي كلما شعر أنه ركن أو أوشك على التوقف أو الانحصار والانكماش.

التف هيدغر حول أفكاره الماضية وجعل من العمل الفني حادثة فلسفية مثيرة تستحق التحليل والفهم وإساغة السمع وبالتالي إعمال وامعان التأويل فيه، وأرجع الفن إلى الصفوف الأولى ووضعه ضمن البداية الأساسية التأويلية لهوية الانسان في تاريخيته، وفعل ذلك بجرأة لم تكن منتظرة منه أحدثت مفاجأة مفاهيمية فتحت فكره وفلسفته على كل ماهو جديد[2]، ربما لا أحد من المتفائلين حتى أقرب تلامذته توقع من الأفق الهيدغري أن يطرق باب الفن بيد التأويل، لا لشيء إلا لأنه وضع كامل فكره منذ البداية في جراب الكينونة الواسع وسعى غاية جهده أن يصرف له التأمل والتفلسف والتناول والتأويل، فهي استحوذت على مجامع فلسفته مارست عليها غوايتها بكيفية ساحرة، غير أنه خالف كل التوقعات وتمكن من التخفف

[1] -جان غراندان: التأويلية، مرجع سابق، ص: 41.

[2] - من مقدمة هانز جورج جادامير لكتاب: مارتين هايديغر: أصل العمل الفني، ترجمة: أبوالعيد دودو، منشورات الاختلاف،الجزائر، ط1، 2001، ص:12.

من قبضتها ويمم واجهة فكره نحو الفن وسلط عليه أضواء تأويله الوجودي والفلسفي مع اعتراف ضمني بتأخر ظهور هذا الخيار لديه لا سيما بعد انفتاح كوة الجمال واكتشاف زخمه وثرائه وقدرته على العطاء والفعل والتأثير، فهو الفاعل الأخير المعول عليه في مواجهة الميتافيزيقا ونسختها الجديدة التقنية، وساحة تحديهما المتبقية، واستراتيجية تقويضهما وحذف خطرهما، وفرصة إبقاء نبض الكينونة مستمرا.

في المنظور الهيدغري فإن الرؤية الفنية والفهم مترادفين، كما أن الحقيقة في الفن لا تفلت منا إذا حاولنا تفسيرها فهي في أسوء الأحوال تتعدد وقد تتشعب لكنها تظهر وتتكشف وتوجد بجلاء، ولهذا لا يمكننا عزل الفن عن الفكرة أو الفكر المعبر عنه والحامل له أو العكس، وفهم العمل الفني صار أمرا لا مناص منه علاوة على أن الحقيقة المرتبطة بالعمل الفني هي دائما في حكم المؤولة والمفهومة، ولا يمكن أن نحصلها على نحو مستقبل عن الفن أو خارجه بل هو في حد ذاته الوسيلة والطريقة الوحيدة الممكنة وغير المعوضة للوصول إليها والامساك بها.[1]

يدل هذا على البعد الفكري المعنوي للفن حتى وإن كان غارقا في المادية فكل أثر فني متجسد ومتهيئ في شكل هيولي بتعبير أرسطي يسبقه دائما خيال وتصور عقلي كثر أو قل، وهذا ما يجعل منبته ومنطلقه عقليا ومصبه ومنتهاه عقليا هو الآخر وهذا ما يجعل الدمغة التأويلية والطابع التحليلي التحويلي لصيقا به أشد ما يكون الالتصاق، لهذا ففيلسوفنا لم يتخذ موضع الدفاع أو موقع الاثبات والحجاج للفكرة السابقة، وإنما اكتفى فقط على الانسجام مع هذا الفعل الطبيعي وذاك المنطق القبلي الذي تدرج فيه الناس ونشؤا عليه.

تساوقا مع هذا المسار ميز هيدغر بين الفلسفة التي عنى بها الميتافيزيقا والأنطولوجيا التقليدية والجانب المحض من الفكر أو فكر الفكر وبين الفكر الذي قصد به جوهر "الآليثيا" التي استعارها من بارمنيدس والجانب العملي من الفكر المرفوع عنه قبضة البحث في

[1] -جوردون جراهام: فلسفة الفن مدخل إلى علم الجمال، سلسلة آفاق عالمية، ترجمة: محمد يونس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2013، ص:100، 101.

الأسباب البعيدة والعلل الأولى للأشياء والظواهر والإطار الحامل لفسح التأويل وفتحات الفهم الواسع، ثم صنف الفن في خانة الفكر لا الفلسفة وقربه من باب التأويل بل فتحه أمامه على مصاريعه، ولم يعد معه جدول الفكر وأجندة التأويل مزدحمان بغير الفن فقط بل صار لهذا الأخير حيز من الاهتمام ومكان ليمد ساقيه في ساحة التناول ومعرض النقاش والحديث الذي يدار كل مرة بين الفكر الواحد أو الفكر المتواتر بين عقول المفكرين والمشتغلين بأمات القضايا ناهيك عن عموم البشر.[1]

يتحد التأويل مع الفن عند هيدغر ليجاوزا معا الميتافيزيقا بضربة يد واحدة ضمن قائمة من الخيارات يكون أهم خيار بينها ما يمكن تسميته ب:"خيار الاشتراك" اشتراك في احتضان رأي القارئ والتفاعل مع بنيه النص والتحقق كوجود بنسبة لكليهما، فالتأويل بهذا وجود متعين في الأذهان والأعيان تماما كالفن، ويصبح طريقهما وهدفهما واحد يفعلان وينفعلان في سبيل تبيين الوجود وإيضاح الكينونة[2]، لن يتمكن الفن من أن يكون صوت الكينونة المسموع إلا إذا ترجمته التأويلية وفكت شفرته ونثرت حروفه وصداه في ذرات الكون الفسيح وأوصلت مدى ألحانه إلى اللامحدود، فمن دونها يكون هذا الصوت دون العتبتين المطلقة والفارقة حيث لا يحقق بلوغ المأرب ولا يثير الشعور بالفرق في الانتقال بين عتبة وأخرى، لا يتلفت الأسماع ولا يجذب الأنظار ولا يستقطب الأفهام، ويظل جسدا مسجى بلا روح أو حراك ينتظر من ينفخ فيه الحياة ويبث فيه الفعالية ولن يكون هذا غير التأويل.

سيختلف هيدغر عن كل الذين يعتبرون الهيرمينوطيقا فلسفة تشريح للنصوص أو مجرد طريقة للتفسير أو التحليل أو نظرية لفن الفهم المجرد، ولهذا فهو يبعدها كل البعد عن معناها التقليدي وخاصة ما تعلق منه بالاتجاه الرومانسي الذي يجعلها مفارقة للواقع العملي منحازة عنه، لكنه يريدها منضوية في حلف الواقع تبينه وتوضحه، متعدية مباشرة إلى مركز

[1] -الحوار التلفزيوني الوحيد مع هيدغر الذي أجراه ريتشارد فيسر صحفي القناة الألمانية الثانية ZDF، ترجمة هيئة تحرير المجلة، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الانماء القومي، بيروت، لبنان، العدد3، جويلية 1980، ص: 44.

[2] - أحمد عويز: العقل التأويلي الغربي مقاربات في أنظمته المعرفية ومساراته، مرجع سابق، ص: 151.

العمق ونواة إيقاظ الكينونة من جهة، ومن جهة ملاصقة دفع الفن إلى الطفو فوق السطح ليحقق التأويل علاقة التضايف بينه وبين الفن ويجعلها رابطة جدلية غير منتهية يكون فيها هو مجموعة كبرى تتقاطع وتتشابك مع مجموعة أصغر منها تحتويها وتتضمنها يمثلها الفن، ويشكل هذا التضايف إطارا خلفيا لزيادة الرغبة لدى التأويل في المضي قدما نحو الاتجاه الواقعي العملي معتبرا العمل الفني أفضل مثل للقيام بذلك.[1]

بالحديث عن التأويل الفينومينولوجي فنحن نمزج بين حقلين قريبين من بعضهما هما الهيرمينوطيقا والظواهرية، ونربط بين أهم خاصيتين لهما: الفهم في التأويل و الوصف في القصدية، بمعنى أن الفهم والوصف لظواهر الأشياء هو المعنى المراد منه، دون إسقاط بقية الخصائص الأخرى التي هي بمثابة ركائز عند كليهما: التحليل والتفسير، وامتلاك معنى شعوري داخلي بوجود شيء ما، وتعليق الأحكام عند سلوك فعل القصد من جهة الذات وعلى مستوى الموضوع، الرد الفينومينولوجي الذي مفاده الإختزال والاستمرار في ذلك بشكل تنازلي للوصول إلى مكون واحد هو الذات، لكن تفعيل آلية التواشج بين كل هذه الخصائص يحتاج إلى عقل فذ من عقول الفلاسفة والمفكرين الأفذاذ وقد كان هيدغر واحدا منهم إن لم نعتبره على رأسهم.

كان هيدغر من الذين حرصوا على تبيين التواتر الخصيب الذي ما لبث يحدث وينشأ بين قطبي الهيرمينوطيقا والفينومينولوجيا وقوة العلائق والروابط التي تجمع بين النظريتين، وإن كان أستاذه هوسرل لم يجاهر بذلك بل لعله فعل العكس عندما اكتفى بعد الأولى مجرد أسلوب تاريخاني مقنع مخادع يزرع البلبلة في بديهيات الأفهام ويشد الفهم والقصد والوصف إلى الوراء السحيق والماضي العتيق ويخلطه بآراء دينية نصوصية تقريرية جامدة، ولهذا وقف على النقيض من تلميذه الذي اجتهد في اظهار ما تحمله الهيرمينوطيقا من جميل

[1] - رسول محمد رسول: ما الفيلسوف؟ إنسان التنوير ومفكر صباح الغد، مرجع سابق، ص:156.

للفينومينولوجيا وعلى ذات الخط الجميل الذي تكنه الثانية للأولى[1]، يخلع هيدغر رداء الهوسرلية الذي تدثر به قليلا وينتصر للتأويلية كفلسفة وأسلوب ومنهج ونظرية لقربها الشديد من فكر الكينونة ومنطق اللغة و سلاسة الفن، لكنه لا يدير ظهره للقصدية ويرى فيها حليفا وعضدا للتأويل لا يمكن الاستغناء عنه أو اسقاطه من جدول الحسابات بحكم دمجها بين الذات والموضوع وهما بالضبط مدار فلك الهيرمينوطيقا ومحور اهتمامها، فوعي الذات بالموضوع وعدم التسرع في إطلاق الأحكام الجاهزة عنه سلبا وإيجابا، وتمظهر الموضوع عموما والعمل الفني خصوصا في أفضل حالاته ووقوعه وانتظامه ضمن المجال الإدراكي والحسي للذات هو ما يجعل علاقتهما ندية ناظرة وتوحي بحسن النوايا بينهما.

من قواسم الاشتراك بين التأويل والقصد عند هيدغر اجتماعهما على الواجهة الأنطولوجية والقاعدة الكينونية ذاتها، واعتبار افعالهما من فهم وتفسير وقصد واختزال وتعليق سابقة على كل أفعال الوجود الأخرى دون استثناء، ولذا كان تصوره لهما مختلفا وبعيدا عن تصور غيره، ويلخص قدرة المرء على إدراك ممكنات وجوده ضمن سياق العالم الحياتي الذي وجد فيه، ويلخص كذلك قدرة هيدغر على صبغ كل أمر و موضوع ومعطى بالصبغة الأونطولوجية بكيفية مقنعة لا يتخللها تناقض، والوجود كما هو ظاهر غاية كل شيء فكل ما في ملكوت العدم يسعى ويتسابق إليه وجميع ما يخرج منه إلى الوجود ويطفو على سطحه يزيد من وتيرة تكثيف هذا الوجود وتعميقه والوصول به إلى أقاصيه، والاغتراف والعب منه أكثر ما تتحمله طاقته ويتسع له استيعابه، فالوجود هو الحركة الأولى والفعل الأول المؤطر والحاضن لغيره من الأفعال التي تليه مباشرة والتي لن تتوه عنه في المقام الأول وعن مسارها القويم مادامت ماسكة بخيوطه متمسكة بأستاره، ليتلون كل عنصر وفعل في الكينونة بلون الوجود الماهوي الوحيد لون الفعل والحركة والتأثير والانخراط والاضطلاع.

[1] - جان غروندان: المنعرج الهرمينوطقي للفينومينولوجيا، ترجمة وتقديم: عمر مهيبل، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم-ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص:137، 138.

الكينونة هي المرآة العاكسة إذن لأفعال التأويل والظواهرية على حد سواء وهما يقفان دوريا يعرضان أمامها انجازاتهما بترتيب وتناغم، بينما تتلقى عودتهما المتكررة إلى الوجود أول اختبار لها عند تحولهما إلى ورشات كبرى يناط بها الإنجاز أكثر من التنظير، ويعقد على نواصيها التحول من وضعية المراوحة إلى حالة السير المستمر غير المتوقف، وعدم تقبل أية فكرة ذات نفس وجودي مزيف أو ذات لون عدمي قاتم، ورفض كل سعي أو محاولة للفصل بين الانسان وكينونته وأفعاله الأولى في رحاب هذه الكينونة الفهم والتفسير والتأويل والقصد والتوجه نحو الموضوعات ووعيها ظاهريا من خلال ماهيتها ووصفها بما وكما تبدو للأعيان، دون استبدال للنفيس النادر بالعادي المبتذل في كل ما يتحرك ويطفو ويظهر على صفحة الكينونة والوجود.

يرتبط العمل الفني بالهيرمينوطيقا كما يرتبط بالقصدية في خطي سكة ذهاب وإياب واحدة، لهذا فهما ملمحان بل تصريحان أساسيان في ثنايا علاقته بالحقيقة وقبلها بالكينونة، ففكر الكينونة يستدعي اللجوء إليهما في كل حالة مستعصية على الجلاء أو مستشكلة أمام استنباط القيم والعبر والمعاني منه، وجذر وأصل هاتين الرابطة والعلاقة يكمن فيما يظهره هذا العمل من جميل فيه، فالجمال الذي يخرج بكثافة من صلب العمل الفني ويؤسس صعيدا واسعا تلتقي فيها جموع العناصر هو في الحقيقة أسلوب تتموضع فيه أفعال الوجود وصفات الكينونة بلا استثناء ليحولها إلى أشياء حادثة ومكشوفة وظاهرة وحقيقية، مركزا عليها كفواعل ومنطلقات ونتائج يمنحها من روحه لها في مسار موحد يأخذ موضع الإسباغ المستدام الذي يفيد استطالة الشوط أو حصة الوقت المستغرقة في ذلك مبتعدة عن معنى الفاصل العابر المتراوح والمتردد والمتوزع بين مسارات كثيرة لا يعطيها حقها منفردة أو مجتمعة من فرط سرعة انتقاله بينها، ويكون الجميل بمثابة "الوسط المنفتح" الذي تلتقي فيه

الفواعل ويحصل عنده الامتزاج وتنسج على هديه خيوط وتفاصيل التشابك بين أهم فاعلين وملمحين بارزين هما: التأويل والظواهرية.[1]

إن العمل الفني ليس شيئا ملقى في الفضاء الخارجي في حالة من الشتات والترشذم أمام ذات موجودة بكيفية منزوية متقوقعة على ذاتها، بل إن ما يشكل كينونته الحقيقية كأثر يحمل من الجمال أكثر مما يحل مما سواه هو استحواذه على كل طاقات وإمكانات بث الفهم والتوجه نحوه من قاعدة فارغة من سوالب ونواقض سابقات الأحكام، وتوسيعه لحيز ونطاق المواجهة الإيجابية بينه وبينها هو ما يجعله يغير من كينونة ممارسه ومبدعه وكذا المحتفي به والمفسر له ويجعلهما غارقين في بحر من الفعل النخبوي، الذي يركز ويؤسس هذا كله هو قابلية هذا العمل لزخم من التأويل والقراءة والتحليل الفينومينولوجي، وهذه القابيلة والطواعية تمتد إلى الذات الطرف الثاني الذي تقف عليه حقيقة هذا العمل بحيث تلبس هذه الذات عدسات ترى من خلالها عوالمها الداخلية الدفينة وتكتشف بفضلها مناطقها الداخلية التي لم تنتبه إليها قبلا، فتضحى القراءة ثنائية للوافد وللرافد ويصبح العمل موجودا ومرئي بعد أن كان مرئيا فقط، فتلتحم هي به في مشهد يزيد من وتيرة الجمال لكليهما ويراكم كمية الفهم والتقبل والتوجه نحو الغاية المنشودة دون تردد أو إحجام.[2]

بحث هيدغر عن إعادة النظر في الكينونة في دراسته عن أصل العمل الفني من خلال ربطها بسؤالي المصدر والفن، لذا فقد زاد على ذلك بأن أسس ل:"كينونة التأويل" و" كينونة القصد" وجعلهما رديفين يقبلان المعنى بكامله، فبعد أن كان يخشى على الكينونة من أخطار الزحف التقني والنسيان المأزوم والإحالة على أسوار الزوايا الضيقة والحادة، تخطت الكينونة بفضل الفن والفكرتين المؤسستين آنفا تلك الأخطار والمزالق المحدقة بها بمراحل مطمئنة وبحثت عن زمن مختلف تحتل فيه الصف الأمامي لا ينازعها عليه شيء غيرها، واضعة

[1] - عبد الغفار مكاوي: نداء الحقيقة مع ثلاثة نصوص عن الحقيقة لهيدجر، سلسلة الفكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 2010، ص :138.

[2] - سعيد بنكراد: سيرورات التأويل من الهرموسية إلى السيميائيات، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2012، ص: 148.

هي بنفسها كل المبررات والحجج الكافية لانطلاق الفن نحو الإنتاج وتحرك الظاهراتية جهة وضع اليد على الموضوع الفني المنتج خاصة و استهلال التأويلية وظيفة الفهم والنفوذ إلى عمق ذلك الموضوع وسبر أغواره غير المعلنة، ثم يطلقان الشرارة لخلق الخطوط الساخنة لضم الوجود والوعي والذات والجمال في معين وجوار واحد والحفاظ عليها مشعة بالمعنى وبالفعل بغية امتلاك الإنسان الكائن الوجودي الأول لسلطة المعنى وسلطة الفهم وسلطة الفعل وسلطة المجاز.[1]

تحول إذن تأويل الفن وإخضاعه لمحك التناول الظاهراتي إلى خزان سخي يمكن الانسان من فهم وجوده ووعي كينونته، وأصبح الفن أقوى مناسبة يؤول فيها الوجود بصيغته العامة ويحفظه من سوء الفهم والتقدير العقلي ناهيك عن إسهامه بكثافة في استكمال رسم معالم وجهه بالتفاصيل الدقيقة كي تبقى محفورة في وجدان كل إنسان يرنو إلى رؤية الإنتاج والإبداع في كل مظاهر الكينونة.

[1] -مارك سنكلير: الأداة والميتافيزيقا ملاحظة إضافية حول الوضع الغامض للاستعمالية عند هايدغر، مرجع سابق، ص: 152، 153.

2-تأويلية الشعر الأثير:

نستهل تأويلية هيدغر بالشعر كونه اللون الفني الأثير لديه، ولأنه بوصلة الفن الحديث الموجهة نحو الهدف الصحيح، ولأنه يطالب الفن بما لا يطالب الفكر وفي هذا الفن يطالب الشعر بما لا يطالب به غيره، ولأن الشعر فوق هذا كله حصن الانسان ومربط حفاظه من خطر كبير يتهدده منذ زمن بعيد يتمثل في اجتثاث جذوره من الأرض والوطن والسكن والبيت والتراث والفن والوجود والحقيقة، ولن ينفعه أو يجديه غير الرجوع إلى فضيلة الشعر والفكر اللذان يسميهما القوى الناعمة المستغنية والمترفعة عن استخدام القوة، فضلا على أن الشاعر كائن مقدس يدلنا على المستقبل الكلمة المفتاحية في صلب كل مسعى وتفكير، هذا الكائن النوراني الذي يحيا وينظم شعره على أمل الإنقاذ الذي سيأتي ويتحقق لا محالة باذلا في سبيل ذلك كل ما يملك واضعا عصارة وخلاصة فكره إبداعه في خدمة السماويين والأرضيين مؤسسا به ما يبقى.[1]

يحصر هيدغر الاستطاعة والقدرة على تغيير أوضاع العالم الحالية في يد الشاعر لا غير، فالفيلسوف برغم ما بذله على طريق الفكر لم يعد في إمكانه بكل أسف فعل ذلك -على الأقل بكيفية مباشرة- لذا فقد أفسح المجال راضيا لرديفه القريب منه، ورتب له الأوضاع المناسبة ووطن في عقول الناس وأنفسهم الاستعداد والتهيؤ لانتظار قدومه، وزرع في وعيهم فكرة أن الوجود يتوقف في النهاية على هذا الفنان لكي ينقذه وينقذهم من الهاوية التي يوشكون على الانزلاق في مهالكها، وبهذا ينتصر الفيلسوف للشاعر والفنان على حساب العالم الإمبيريقي الذي يضرب صفحا عن القيم والمبادئ والقواعد التي ترتبط بصميم الانسان وروحه وفكره وأخلاقه ولا يعترف سوى بما هو متجسد محسوس ومادي، معتبرا الانسان مجرد آلة صماء من الناحية المعنوية برمجت لتؤدي وظائفها برتابة ودقة وانضباط.

[1] -عبد الغفار مكاوي: نداء الحقيقة، مرجع سابق، ص :31، 32.

الفن هو جوهر الموجود والشعر هو جوهر هذا الفن حيث يمنح الموجود حقيقته وماهيته الثابتة على نحو مختلف تماما عما جرت به العادة، فالشعر طريقة مميزة وأسلوب فريد في تصميم الحقيقة وبنائها، وهذه الأخيرة تضاء وتتكشف أكثر حينما تحدث وتنظم شعرا الذي بغيره تتبعثر أوراقها و تحاط بحدود فاصلة تقيدها وتمنعها من التمدد والتوسع أكثر لتلمس كل الأشياء وتكون حقيقة كبرى سعى إليها الانسان قيد حياته وكينونته[1]، الكينونة والحقيقة والموجود ينفتح أمامهم المجال بفضل العوالم الشعرية التي تستبدل الوعي الخاطئ والقديم حولها بوعي جديد أكثر نظارة وقوة، كما تقاوم الشروط المعاكسة التي تثبط ولا تشجع انفتاحها، وتعمل على تجذيرها وترسيخها وبلورتها بشكل يجعلها مشدودة بالتساوي إلى الأزمنة الثلاثة مع جرعة إضافية للمستقبل، عوالم الشعر الفسيحة تمنح هذا الثالوث عنصر اللامحدودية الفكر والابداع والفعل وطاقة الحركة في الفضاء الممنوح، وتخرجها من ضيق " ليس في الإمكان أبدع مما كان" إلى أفق الوجود السابق على كل ما عداه، وسعة الحقيقة المتضمنة لكل مطلق وثابت، ورحابة الموجود الواعي الحر المتميز بفصله النوعي النادر عما سواه.

يمتلك الشاعر التاريخ والحاضر والمستقبل يوحدها على صعيد واحد ينفي عنها الافتراض الميتافيزيقي المضلل، يستغرق بترنيمته الروح والكينونة وسلسلة الرسائل والاشارات التي يراد إفهامها وإيصالها على غاياتها عبر أقصر الطرق، يتحول شعره إلى روح ومكان عام تجتمع فيه الأفكار، لغته الراقية لا بديل لها في هذه المهمة الخاصة المحددة، وطريقه الذي يسلكه يصبح وطنا يمنح معنى السكون والأمان لكل لاجئ وغريب وعابر سبيل، ولسانه قطعة تحمل رائحة وعبق ضمير المتكلم الواحد بصيغة الجموع والغائب بصفة الحاضر والمغادر بنعت الوافد[2]، بالمحصلة يتحول الشاعر مع هيدغر إلى مثل لاعب

[1] -مارتين هايديغر: أصل العمل الفني، مصدر سابق، ص:95، 96.
[2] -جاك دريدا: في الروح هايدغر والسؤال، ترجمة: عماد نبيل، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص: 182، 183.

الخفة الذي يسحر مشاهد الناس ببعض من الخداع الأبيض الذي ينفع ولا يضر،المالك لقبعة طريفة الشكل يخرج منها كل شيء وأي شيء لا يخطر على الحسبان دالا بذلك على حجم الزخم وكمية القدرة وطاقة الإبداع اللامحدودة لديه، كائن خرافي بكل المقاييس يقفز من المستقبل إلى حاضرنا يحصي مشكلاتنا ويرصدها قبل أن نطالعه بها ويضع لها ولكل ما يجري على الأرض الحلول والمخارج المناسبة، حلول هي بمثابة البلسم الشافي للجراح المفتوحة والمتقرحة التي استعصى على غيره استطبابها، جاعلا الحاضر مستجيبا للماضي والمستقبل مستجيبا للحاضر في حلقة دائرية من الأسهم غير المتوقفة عن الحركة والذهاب والإياب، الشاعر بكلمة أخرى هو النبي الذي لم يتنبأ بظهوره أحد رغم كل الإرهاصات والآيات التي دلت على قرب بعثه، المرشد العظيم للحياة الأرضية من خلال حلول سماوية الذي بغير تأثيره نكون على جهل تام بكل أمر.

يضع هيدغر الشاعر في حالة تقابل مع كل التأملات السابقة المعنية بلغز الفن وقبله بلغز الوجود، يحاكمها ويبعدها عن شرف حله أو الإمساك بطرف سنامه، ويحصر في يديه الطاهرتين كل مهمة تتعلق برؤية وإلمام هذا اللغز وإخراجه من متاهات الاستشكال والالتباس على الحل برغم الصعوبة المحيطة بهذه المهمة[1]، يتيح الشعر للإنسان تجسيد حلم التخلص من علائق المعضلات المرتكنة وسط طريقه التي تسد عليه الآفاق وتجعله في اضطراب متواصل وتجعله في قطيعة تامة مع ممارساته السابقة التي اختارها عن غير تعقل ووعي، يمكنه من إيصال رسائله بكيفية مختصرة ويطوي عليه مسافة البون بين ما يفكر فيه وما يريد قوله، يعلمه فضيلة الإنصات لجوهر وجوده والتقاط إشارات كينونته بعيدا عن أي تكلف ولا عناء، يلقى عليه هالة عليا من الجمال تقربه من ارتداء أثواب الكمال ويغمسه في نهر من الوجود الأصيل المضاد لكل معاني العدم والموت المرادف للحياة والأبدية والخلود، يسحبه برفق من لحظته الميتافيزيقية ويدفعه للانخراط بشدة ضمن لحظة جمالية فائقة يرى

[1] - مجاهد عبد المنعم مجاهد: جماليات هيدغر، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، سورية، العدد 193-194، مارس أبريل 1978، ص:153.

ويسمع ويلمس من خلالها كل ألوان البهجة والمتعة الفنية ضمن مسارات طويلة من الجمال الخالد الباقي بعد اندثار كل مظاهر المادة والهيولى لأنه قبل كل شيء معنى متأمل وكلمة تعبر عن لسان الروح ومضمون متعقل بعد مرحلة كبرى من التحسس الفعلي المقارب للإدراك ليصبح كل منهما حليفا للآخر في تضايف ضد منطق التاريخ.

أدخل هيدغر التأويلية الشعرية ضمن حسابات فهم الكينونة بغية اخضاع هذه الأخيرة لمنظور العقلانية، لكن دون أن يفتح المجال أو يسمح للماورائيات أن تمحي سر الكينونة الأصلي برغم الهدف الواضح من خلف ذلك وهو جعلها أقل تسلطية وأكثر مرونة وانسجاما مع منطق الفهم الذي تقدمه لها لغة الشعر بغية استردادها من حضن الميتافيزيقا وإسقاط عنها فكرة أنها تعيش قدرها المحتوم الذي لا يمكنها الفكاك منه[1]، تتحرر الكينونة بفضل التأويل اللغوي عامة والتأويل الشعري خاصة مما تبقى من قيود الماورائي والغيبي، وتسترشد من خلاله طريق عودتها وتتلمس موطأ خطواتها في دربها الجديد الذي يبعدها عن مصير مشؤوم ذوت في غياهبه طويلا وتعرضت بسببه لحيف كبير، لينتصر لها الشعر ويأخذ بيدها في فترة حرجة من تاريخها وينتشلها من مأزق ونفق الميتافيزيقا بنسخيتها التقليدية والمعاصرة أو الأكثر حداثة.

تكتسي تأويلية الشعر عند هيدغر أهميتها من طبيعة اللغة أساسا، فالشاعرية المكثفة لهذه التأويلية تمنحها القدرة على رصد الفهم وإنجاز الإحاطة الفكرية بكل ما يقال ويفعل على مستوى الوجود من طرف الموجود الأعلى، تماما مثلما منحت للغة الشعرية سلطة الكلمة على تسمية الأشياء وتجعل لسان الشاعر مسموعا مرة بعد مرة بشكل جديد وعجيب، وتتضح هذه الأهمية بعد المقارنة بين اللغتين الشعرية والعادية فهذه الأخيرة بسبب طابعها اليومي لا تعدو أن تشاهد على الأكثر إلا الوجه المتلفت نحو العالم المادي دون سواه وتعجز عن إدراك بقية وجوه العالم الأكثر نظارة وجمالا وإلحاحا، ويضعها في حال النسيان

[1] - جان غروندان: التأويلية، مرجع سابق، ص:46.

التام لرنين الأصوات وإيقاعها ونبرتها وجرسها المميز الذي لا يخطئ في الوصف والتعبير ويحالفه النجاح على الدوام في مهمة إيصال الرسائل والشفرات والمضامين والمحتويات[1]، يمكن الحكم على هذا الفرق بين اللغتين الشعرية والعادية بأنه فرق على مستوى التأثير والفعالية فما نزع من هذه أعطي أضيف وزيد لتلك، وهو فرق مماثل تماما للبون بين الشخص العادي والآخر الفنان، نتحدث هنا عن الفنان الحقيقي المالك لموهبة الإبداع والماسك لخيوط صناعة الجمال، ومحاكاة لأحد تعبيرات وأقوال الصوفية المعروف والذائع يكون منطق لغة الشعر فكر عرفان ومنطق لغة العادة اليومية فكر خذلان.

ظل الشعر طيلة عصور وعلى امتداد حقب يؤدي أدوارا معرفية وجمالية ووجودية لا تخفى عن الضالعين في قضاياه والمتتبعين لشؤونه، وأسهم بكل تفاني مع غيره في إيصال العقل إلى ما هو عليه اليوم، لكنه أيضا نجح في إضافة صفة التأويل للإنسان التي أصبح يعرف بها على غرار ما راكمه من صفات جوهرية أخرى، إذ كرس البشر بكيفية فطرية جهودهم لشوط طويل من التأويل الذاتي والموضوعي واتخذوه ديمومة ينخرطون فيها في شغل لا ينضب ولا يكاد ينتهي[2]، يمكننا الشعر بفضل الغواية التي يمارسها علينا من جهة تأويل وتشريح معانيه ومركباته ومفرداته ومقاطعه من أخذ دور البطولة في مشاركة وجداننا ووجودنا في رحلتهما الطويلة نحو الانكشاف ونزع الحجب والقفز نحو المستقبل، حيث يعكس الشاعر بكلماته وبلاغته وفنه الخطابي عناصر الكينونة ومظاهرها وجواهرها على صفحة وجداننا الشفافة الملساء لتتفاعل باطنيا وتتحول من حالتها الخام المحضة إلى مواد واضحة مكيفة لتتناسب مع طبيعة عيشنا ونمطنا الحياتي ولتخط مصير وقدر الوجدان والوجود وتجعله تصادما أبديا هو أقرب إلى التلاحم من الاشتباك فتحدد بذلك مسار

[1]- ميشال هار: فلسفة الجمال قضايا وإشكالات، ترجمة: إدريس كثير وعز الدين الخطابي، منشورات ما بعد الحداثة، فاس، المغرب، ط1، 2005، ص:75.

[2] - رسول محمد رسول: مقالات في التأويل قراءات في المقروء، تنويريات للنشر والتوزيع، بغداد، العراق، ط1، 2020، ص:5.

تشكيلهما وصوغهما من جديد على شاكلة مخالفة للماضي محسنة ومنقحة ومزيدة، فيستقر بهما الحال في نطاق المعقول والمفهوم وحمى المدلول المراد والمقصود.

الشاعر معرض لصواعق الاله بشكل مستمر، ويجب أن يظل صامدا مرفوع الهامة شامخ الرأس عاريا في مواجهة العواصف الإلهية، وعليه كذلك التركيز من أجل الإمساك ببرق الأب بيده من أجل تقديم الهبة والمكرمة السماوية ملفوفة في نشيد أو قصيد للناس، فهو من يقع عليه فرض اشتمام البرق السماوي وتلقيه برحابته المعهودة، وإبصار الصواعق والرعود من الاله، لهذا وسم هولدرلين الشعر بأنه أخطر الأعمال، لكنه وبالقدر نفسه أوفر الأعمال حظا من البراءة، بحكم أن الناس تتمركز حوله ليصلوا إلى هدوئهم المنشود، هدوء بعيد عن المعنى الوهمي الدارج المتمثل عن توقف نشاط الذهن وتعطيل وظائفه العليا، بل الهدوء الناشئ عن السلام اللامتناهي الذي تنشط فيه وتتضاعف كل الطاقات والعلاقات.[1]

تجثم الشاعر للأهوال والمشقات والأخطار السابقة وغيرها كثير وما خفي منها أعظم، يؤهله بكل اقتدار لأن يكون بحق الوسيط بين الأرض والسماء، بين البشر والإله، وحلقة وصل بين السعي والحقيقة بين المظاهر والماهيات، بين المثل المنعكسة ونظريتها المطلقة الثابتة، في زمن غابت فيه الآلهة غيبة كبرى عن كائناتها الضعيفة وتركتها تائهة حائرة دون دليل، ترزح في أوحال من الضبابية وعدم والوضوح والجفاف القيمي في فصل من فصول البؤس القاتم والجهل المطبق بكل ما يجب أن يعمل للخروج من هذه المأساة التي يجعل الشاعر منها فترة عابرة سرعان ما تنقضي ويلوح في أفقها ضوء الفرج، فرج فيه استجداء من نوع خاص لذوي الجلالة يحمل من الإعلام والإخبار عن واقع الحال أكثر مما فيه من الاسترحام والدعاء، فقدت الآلهة ثقتها في الناس لتكرار خيبتها فيهم لكن ثقتها في الشاعر لم تتزعزع لامتلاكه هبة اللغة الفصيحة، ولقدرته على اختزال المشهد في كلمات مختصرات تحمل بين حروفها الواقع كله دون تزييف أو تحريف، ما ينفي عنه التهمة

[1] - من تصدير عبد الرحمن بدوي لكتاب: مارتن هيدجر: ما الفلسفة؟ ما الميتافيزيقا؟ هيلدرلن وماهية الشعر، مصدر سابق، ص: 16.

الأفلاطونية النشاز والباطلة من أنه مجرد لعب ولهو وإفساد لأفكار البشر الفطرية وغوص في الوهم والخيال وخطر على عقائدهم ومسلماتهم المتصلة بالإيمان ونظرتهم الدينية.

عودا على بدء إلى التأويل المرتبط بالشعر عند هيدغر لنركز على قراءته التأويلية المميزة لبعض المقاطع الشعرية لشاعره المفضل "فريدريك هولدرلين"(1770-1843) ناعتا إياه ب:" شاعر الشعراء" وأجدرهم على محاكاة ما يحدث ووصف ما يقع دون أن يتمكن أحدهم من مجاراته ومحاكاة أسلوبه وكلماته، معتبرا أعماله بوتقة مثلى تمكننا من تأمل ماهية الشعر في يسر وسهولة، واستخلاص العبر والعضات والنفاذ إلى قلب ولباب وجواهر الأشياء.

شكل تأويل هيدغر لقصائد هولدرلين إحدى تمثلات وتمفصلات العلاقة الممكنة بل واجبة القيام أو لنقل القائمة منذ القدم بين الفلسفة من جهة والشعر خاصة والفن عامة من جهة مقابلة، علاقة راكمت عملية تدشين تصحيح الطريق الذي رسمه لها أفلاطون ووضعها فيه وتصالحا بين تراثين عريقين عظيمين، لكن مع اعتراف وإقرار بوجود أسبقية زمنية تاريخية للتراث الشعري على الفكر الفلسفي، ومثل بحق جزءا لا يستهان به من مصادر وروافد استشكال مسائله وقضاياه حين كانت في بواكيرها[1]، طغت رهبة الشعر التي تحاكي رهبة الكلام المقدس حيث يمكن وصف الشاعر بالكائن التيتان كما في الأساطير اليونانية الذي نصفه بشر ونصفه إله إذ يعيش في السماء أحيانا وفي الأرض أحيانا أخرى ويتنقل بينهما في حركة دؤوبة ونشطة ينقل رسائل الآلهة إلى الناس ويفهمهم إياها ويحضهم على اتباعها كي يضاء ليلهم المظلم الطويل، وحتى لا يتعرضوا لعقابها ويعيشوا في وفاق تام معها، تلك الرهبة سيطرت على العلاقة بين الشعر والفلسفة وتفوقت على رغبة الفن الجامحة في الالتفات بوجهه عنها وإدارة الظهر لها والانزواء بعيدا بغية الهرب من سياط القياسات

[1] - Marchery Piere: A quoi pense la littérature ? Exercices de philosophie littéraire. Presses universitaires de France. Paris. France.1990. P 8.

المنطقية والخلفيات الميتافيزيقية، غير أن سلطة الشعر ورهبته منعت حدوث فك الارتباط بينهما ورصت صفهما أكثر، فهذا اللون الجمالي هو من جعل لهذه العلاقة صورة وروحا ومنحها عقد الاصطفاف والتخندق الإيجابي الطويل وأضفى عليها صفة التناظر بين الداخل والخارج، يعزى إليه ذلك كله وغيره كونه يرى بعيون قلبه ووجدانه مالا تراه أعين غيره ممن يقاسمونه صفة إنتاج الجمال ويشاركونه خاصية الحساسية العالية بكل ما يعانيه البشر.

يركز هيدغر في كتابه:"هيلدرلن وماهية الشعر" على مقاطع شعرية بعينها والتي هي في شكل شذرات أولها وحللها بربط خيوطها الفنية والأدبية والفلسفية والتراثية، وبأسلوب سلس واضح بعيد عن لغته الغامضة التي نصطدم بها غالبا والتي يعيبها عليه كثيرون، وهذه السلاسة والسهولة منسجمة مع طبيعة العمل التأويلي التي ستوجب أن يكون التعريف أوضح من المعرف بلغة المنطق أي أن يكون القول الشارح تأويليا أكثر بيانا من القول المشروح، جاءت لغة هيدغر إذن أدبية في ثوب فلسفي أو العكس، فالفن ساهم بشكل واضح في تهذيب رطانة اللسان الهيدغري وكبح جماح نزوعه نحو الأشكلة والالتباس ونزع عنه جفافه المعنوي وصرامته الفلسفية، وقد تكون أفكاره الفلسفية الممزوجة بألوان وهالة الفن والجمال أظهر وأوسع انتشارا بين مجموع المهتمين بالمتن الهيدغري وقد يكتب لها الخلود والبقاء مقارنة بغيرها، نصدر هذا الحكم رغم معرفتنا المسبقة بمعارضة الكثيرين له من أساتذتنا ومن لهم فضل سبق التناول وحمل هم نقل هيدغر لنا وتقريبه منا كعرب مهتمين ألجأتنا الحاجة البحثية الأكاديمية أو هاوين لفكره ننجذب إليه ويأخذ علينا مجامع تأملنا، لكننا مع ذلك نعترف أننا نصدره انتصارا للفن والأدب وما ارتبط بهما من قضايا وأساليب على خلفية أن كل الكتابات قبل فترة ليست وجيزة صارت تنسج تراكيبها وجملها وفقراتها ونصوصها على إيقاع فني جذاب ينقذها من مأزق الرتابة والنمطية بما فيها النصوص العلمية التي استنجدت بهذه الأساليب طلبا لمحاربة نفور العامة منها حتى لا نقول عامة المثقفين وهربا من منطق التكميم والخوارزميات والحسبنة واللغة الرمزية

المضبوطة، فأضحى هذا الأسلوب مكتسبا ثمينا يحرص عليه السواد الأعظم منهم وتتلقفه الأجيال الجديدة منهم بكل مهارة وإتقان ولعل هذا ما أنتج كتاب قصص قصيرة وروايات ذوو خلفية علمية من شتى التخصصات وعلى رأسها الطب بل أحيانا يتفوقون على أقرانهم ممن ينحدرون من خلفيات أدبية حتى تحولت إلى ظاهرة ثقافية فنية أدبية وجب تشجيعها والاحتفاء بها، لهذا كان من الأحرى والأوجب والأحوط أن يعطي المثال والقدوة في هذا الفلاسفة وجمهور المفكرين من كل اللغات والجنسيات.

لا نبتعد كثيرا عن التأويل الهيدغري ونبدأ بأول مقطع استهل به تأويله يقول فيه هولدريلن: "ولهذا منحت اللغة وهي أخطر النعم للإنسان لكي يشهد على ماهية وجوده"[1] في الحقيقة هذا البيت لخص أغلب ما قلناه واستنتجناه عبر مراحل هذه المذكرة حتى الآن، فاللغة التي فصل الإنسان النوعي إلى جانب العقل سواء بسواء هي فعلا منحة أو أعطية أنعمت بها الآلهة على هذا الكائن الأرضي دونا عن بقية الكائنات التي لم تنل هذا الشرف، ولهذا كانت دوما رابطا له بالأرض التي يحيا عليها ويموت فيها ويدفن في باطنها، فلو وجد في مكان آخر ربما احتاج إلى اللغة أو ربما حرم منها، ولهذا فهي ترسخ انتماءه إلى وطنه وقوميته في بعدها الأرضي قبل كل شيء، ويفهم هذا كله من نظرية المحاكاة الأفلاطونية التي تفيد باشتقاق أسماء الأشياء ودلالات أصواتها من سماعه لها في حضنها الطبيعي ناهيك على أن اللغة قد ارتبطت منذ القدم ببيئته ومعظم ألفاظه نشأت من صلب وجوهر الأشياء المحيطة به، وحتى طريقة تلفظه ونطقه للكلمات سائرة في المنحى ذاته فجغرافية الوسط الذي يعيش فيه وتضاريسه تلقي بظلالها على لفظه وكلامه لا محالة، وأبعاد اللغة مختلفة وضاربة في صميم الماهية البشرية فهناك البعد الفكري والاجتماعي والديني والبيولوجي والرمزي والفني الثقافي وجميعها ينصهر ليمنح اللغة أهميتها ودورها الريادي الذي لا يمكن الاستغناء عنه.

[1] - مارتن هيدجر: ما الفلسفة؟ ما الميتافيزيقا؟ هيلدرلين وماهية الشعر، مصدر سابق، ص :140.

تمكن اللغة الإنسان من ناصية الشهادة على ماهية وجوده وامتلاك المقدرة على مشاهدتها والاعتراف بأنها مسترسلة في التعلق بأفقيه الأرضي والسمائي رغم ما بينهما من توتر وبون، وعلى أنها مشروطة بحفاظه على تراثه الماهوي المرتبط بكينونته أساسا، وبكونها مستودعا لمجموع أحافيره ومستحاثاته وحافظة لأشيائه الثمينة حتى بعد زوالها، فمطابقتها لمقتضى الحال ووضعها الكلمات ضمن مجالها المناسب وسدها للثغرات والنتوءات المنشرة في جسد الخطاب الموجه إليها والمتمركز عليها، ترميمها لنسيجها الداخلي كلما دعت الحاجة لذلك، وعقدها النية على معرفة خفايا الأمور والمساهمة الفعالة في رسم وتخطيط صورة واضحة عن تلك الماهية كل هذا أهلها لأن تكون مسكنا لتلك الماهية، فاللغة تتجاوز كونها مجموعة من الكلمات والألفاظ إلى معنى أكثر عمقا يفيد بتأصلها كمكان أول تنشؤ فيه تلك الماهية وتثبت فيه جذورها، إنها الوسيط الذي يسمح للبشر بالتعبير عن وجودهم والنفاذ إلى أغواره ما يمكنهم من فهم ماهيته وكنه جوهره الثابت الذي لا يتغير، فتحقق ماهية اللغة هو تحقق لماهية الوجود ولا ابتعاد تقريبا بين المعنيين والصلة بينهما أوثق ما تكون حين نفهم أن الكينونة يمكن الإفصاح عنها بكلمة واحدة أو بعض كلمات معدودات لا تتعدى أصابع اليد الواحدة، كل واحدة منها تمثل فصلا من المرافعة عنها أمام شهود عدل هم الزمن الوعي والذات هذا الثالوث الذي بتوجيه حكيم من اللغة يتحرك في الاتجاه الصحيح للقيام بما يجب من أجل إحلال تلك الماهية في المحل الذي يليق بها مكانة ومرتبة وقيمة ودورا واعترافا وشهادة.

اللغة بمقدار ماهي نعمة فهي خطرة بذات القدر، بل يمكن وصفها بخطر الأخطار ويتجلى خطرها في زرع بذور تنبت إمكانية الخطر المتمثل في التهديد الذي يحمله الموجود المتمتع بها للموجود الفاقد لها، إذ من خلالها يقصيه تماما ويزيحه عن مسرح الكينونة الأشياء المؤثرة وذلك بما تضع في يد الموجود المالك لها من سلطة الكشف والانكشاف هذه الأخيرة تنوء بكلكلها على الوجود برمته وتنشئ خطر إمكانية ضياعه هو في حد ذاته،

فهي تخفي في داخلها بالضرورة خطرا دائما داهما يتهدد كل شيء بصفة مستمرة[1]، قد يبدو هذا الكلام غريبا من هيدغر الذي يضع اللغة هنا في خصومة مع الوجود بما أنها تمثل تهديدا له، لكن المتمعن فيه قليلا سيفهم ما كان يرمي إليه فهو تساوقا مع التراث الألماني ينتصر للغة على كل شيء حتى على الكينونة التي هي الكملة المفتاحية التي تشكلت عليها فلسفته كلها ومع ذلك فلا شيء ولا مفهوم يعلو على اللغة أخطر النعم.

يقول هولدرلين في المعنى نفسه في البيت الموالي: "وإنما في الأكواخ يسكن الوجود الإنساني"، الأكواخ هنا تدل حسب هيدغر على الوجود أو الكينونة التي هي مسكن الإنسان الأصلي لأنها منجزة من بقايا النباتات وأعمدة الأشجار ولهذا فهي أقرب على طبيعته وفطرته من الكهوف التي اتخذها سالفا ثم تحول عنها إلى الأكواخ[2]، فالنباتات والأشجار المكونة لتلك الأكواخ تشاركه جنسه القريب من خلال كينونتها السابقة إذ كانت كائنات حية تشاطره أغلب الصفات والوظائف البيولوجية من تغذية ونوم ومشي ونمو وتكاثر وموت وغيرها، ولأنه كذلك يملك إمكانية التصرف فيها من حيث التغيير والشكل والهيئة والاضافة والحذف ما ماثل ذلك، بمعنى أنها تعطيه حرية الابداع عكس ما نجده في الكهوف التي هي قالب واحد ونمط ثابت ونموذج غير متحرك، زيادة على الدلالة السلبية التي التصقت به منذ كهف أفلاطون الذي هو بمثابة السجن الذي نولد فيه ولا نرى داخله إلا الظلال والمظاهر المزيفة ولا يسمح لنا بمجرد الالتفات إلى الوراء ناهيك عن الخروج، مرورا بأوهام الكهف عند بيكون التي هي على عكس كهف أفلاطون الجماعي تتسم بالخاصية الفردية فلكل منا كهفه الخاص الذي يخزن فيه انطباعاته الناشئة عن مزاجه وحالته النفسية، وليس انتهاء باتخاذه أوكارا ومخابئ من طرف الجماعات المسلحة في أغلب الأقطار التي عانت من التطرف الديني والإرهاب، كما أن البيوت الحجرية أو الإسمنتية بعيدة على أن تكون مسكنه المناسب لما فيها من تخل وابتعاد عن أصوله الطبيعية بحكم أن موادها الأولية

[1] - المصدر السابق: ص :144.
[2] - المصدر نفسه: ص :143.

مصنعة ومحولة جرى نزع الكثير من العناصر الطبيعية منها، وربما هذا ما جعل هيدغر ذاته يسكن في كوخ وسط غابة في أطراف ألمانيا ليعيش من خلاله حياة الفلاحين ويشاطرهم طريقة عيشهم باعتبارهم أقرب الناس إلى حياة الطبيعة، فكذلك الكينونة هي مسكن الكائن الأصلي وليست الميتافيزيقا ولا التقنية رغم كمية إغرائهما الذي تمارسانه عليه، وبإسقاط هيدغري غير عسير سنجد أن الكهف بكل جهالاته وظلامه وقيوده يرمز إلى كل ما هو ميتافيزيقي يغيب الكائن عن كينونته بينما يرمز البيت الإسمنتي بجميع مظاهر رفاهيته و حداثته إلى التقنية التي تعمق غيبته أكثر وتشرف به على حدود خطيرة من المسخ.

نصل إلى المقطع الثالث الأكثر شهرة في مجموع أشعار هولدرلين وهي أبيات استهلالية لإحدى أشهر قصائده التي سماها: "الذكرى: والتي يقول فيها:

"لقد خبر الإنسان كثيرا من الأمور

ووضع أسماء لعديد من السماويات

منذ أن كنا حوارا

واستطاع بعضنا أن يسمع من البعض الآخر."[1]

وقعت في خبرة الانسان أشياء كثيرة راكمها منذ فجر تاريخه المديد فهو منذ خروجه إلى علن الوجود فتح المجال الواسع لجمع وتوطين أمور عديدة على اختلافها وشدة تنوعها بما شكل لديه زخما وغنى على مستوى المكتسبات والخبرات، وكان في حاجة لتمييزها عن بعضها وترتيبها وتنضيدها بشكل نسقي فلم يجد أحسن من اللغة سبيلا لتأدية هذه المهمة في سهولة ويسر، إذ مكنته من تسمية تلك الأشياء وإضفاء نعوت وصفات عليها بما ينسجم مع تلك الخبرة الواقعة وبما يتلاءم مع نوع وجنس وماهيات تلك الأشياء، وهذا التمكين سمى بالإنسان إلى أعلى فالذي يسمي يعرف ويعي ويدرك ويشعر ويحس ويحدد ويضبط ويفرق ويقارن والذي يفعل هذا كله يفرض هيمنته وسلطانه على ما سواه ويرتفع منسوب تأثيره في

[1] - المصدر السابق: ص:146.

وسطه ووجوده، أن نسمي لا يعني فقط أن نختصر أو نجرد الدلالات في مقاطع صوتيه وصور سمعيه وتتابعات حرفية بل يزيد عليه لجهة أننا من خلال اللغة نصبح أبطالا في نظر ذواتنا وفي أعين غيرنا نقرر قيمة الأشياء ونمنحها الرتب والدرجات في سلم الأولويات الذي نرسمه بتوجيه وإشراف ومتابعة مباشرة من اللغة، وبفضلها قدر له أن يكون في ذلك الموقع بتلك الرخصة والخاصية، وبهذا لا يسيطر هذا الموجود على الطبيعة والواقع بالعلم وحده بل بأعطية اللغة التي ينتمي إليها هو ذاته في بعض جزئياته .

اكتسب تلك الخبرة وضاعف زاده بها في متتاليات حسابية استنادا على قاعدة كينونته كحوار وقدرته على إسماع كلماته للآخرين و سماع كلماتهم وهنا بالذات تحصل الخبرة من خلال السماع الذي هو أحد أطراف الحوار، فهذا الأخير حالة من التفاهم والتبادل الذي يستوجب شروط صحة كثيرة على رأس هرمها اللغة بل اللغة الواضحة دون غيرها، ويدخل الحوار في صلب تشكيل البشر الغريزي الجبلي الوجودي، والانسان منذ البدايات يفعل ميزة الحوار مع أقرب المحيطين به بواسطة اللغة الطبيعية الفطرية ممثلة في لغة الجسد التي من خلالها يستقر في وعيه أن العالم لا يقف عند حدود ثنائية ذاته والوجود بل يتعداها إلى طرف آخر لا يقل عنهما أهمية وهو الغير الذي يربطنا به ذلك الحوار فنتوجه إليه بكلامنا وحديثنا وكلماتنا وأسئلتنا وأجوبتنا وتبريراتنا، وبفضل هذا الحوار انتقل الإنسان من حالة اللاتمايز التي لم يمكث فيها طويلا فسرعان ما انخرط في عهد من التمايز الذي يضع الحدود الفاصلة بين كينونته وكينونات الآخرين دون أن يمزق شملهم أو يفرق اجتماعهم، إن الحوار هو الذي وحد كلمتهم وجمعهم على صعيد واحد كبنيان مرصوص، وإن هذه الوحدة لم تتحقق إلا بعد أن أصبحنا حوارا وتحول ذلك الإصباح إلى كينونة ثابتة فأصبحت هي الأخرى حوارا غير متوقف يرسل الكلمات في مد ومدى واسع، وكان الحوار من انبثاقه فرض عين وفرض كفاية لا يعرف استثناءات يرص الجميع تحت لواءه في هيكل واحد.

تخرج اللغة بالحوار من صورتها التقليدية ومظهرها الشائع الذي يحصرها في قالب من الألفاظ والعلامات والإجراءات النحوية والقواعد الصرفية إلى كونها وسيطا يقدم بعضنا إلى الآخر تقديما يحمل معنى الجوار ويحقق غاية وصول ذلك البعض إلى هذا الذي قد يكون بعيدا عنه نسبيا لسبب أو لآخر، لكن الارتباط بفكرة الاستماع وجعلها ثقافة عامة وسلوكا يوميا على ألا التحلي به نتيجة تأتي في نهاية المطاف بل المقدمة الأولى التي تسبق المتون والعروض والتوسعات وولوج صلب الحديث والحوار ونجد أساس لذلك في فعل لا يمكن فصله عن الاستماع وهو الكلام الذي تحتوي إمكانية الاقدام عليه بشكل مفتوح وغير مقيد وتضم القدرة على الاستماع التي هي قائمة فعلا في ثنايا ذلك، فالذي يتكلم ويواظب على فعل اللغة الفردي على أصوله يجد في نفسه الميل والاستعداد لآداء فعل الاستماع، والآخر كما نحن يحب المستمع الجيد أثناء الحوار أكثر من المتحدث الحاذق، تبعا لحاجته إلى أذن متفهمة تستقبل قبل احتياجه لفم يحسن الكلام، لكن الكلام والاستماع يندرجان ضمن جذر شامل لهما هو الحوار الذي يدمج المتكلم والمستمع في هوية واحدة ويجعل منهما طرفا واحدا يتكلم بضمير المتكلم في صيغة الجمع: منذ أن كنا حوارا.[1]

يذكرنا الشاعر هنا بحالنا الأصلي الذي كنا عليه حين كنا حوارا وكيف كان يوحدنا الاستماع لبعضنا حين غلبنا نكران الذات على طمس الغير واهمال كلامه، وأطلقنا العنان لمدى سمعنا أكثر من حركة ألسنتنا تكريسا لفضيلة الإصغاء وإصاخة السمع وعدم مقاطعة الآخر والاستفادة من المتحدث قدر المستطاع، ونبذا لرذيلة الاستحواذ على مساحة الكلام والسيطرة على دفة توجيهه نحو أغراض الذات وخلفيات الهوى وحظوظ النفس مع اعتبار المخاطب أقل شأنا وقاصرا عن الرشد الكلامي، بينما تمركز الحوار على طرف واحد لا يجعله حوارا سليما بل يجعل منه حوارا عبثيا يشبه الحوار بين السيف والرقبة مثلما يقال كناية على القتل المعنوي الذي نمارسه في حق بعضنا حين نرفض السماع للصوت والرأي

[1] -المصدر السابق: ص:147.

الآخر، مركزية الأنا المطلق مرفوضة في هذا الموضع لأنها تقصي الآخرين الذين لا وجود لغويا أو كلاميا أو حواريا لها دونهم، فالكلام الذي تصدره الأنا ولا يعود إليها جوابا أو موافقة أو نقدا أو سؤالا أو امتعاضا أو حتى رفضا هو كلام لامعنى له لأنه لم يجاوز حدودها ولم يصب الهدف الذي كان ينبغي أن يصله، والحوار الذي يكون فيه الأخذ والرد والجذب والشد هو حوار بين طرشان، كلام دائري حول نقطة واحدة يخرج باردا من فم يتحرك وحيدا يلوك بين شفتين حروفا من ثلج تطلق على عواهنها أمام دمى من شمع أفرغت من مضمونها وسلب حقها في الكلام وصودر دوره تحقيق التوازن الحواري مع الديكتاتور المتكلم الجاثم على المسامع، بهذا المفهوم يصطدم منطق الحوار بصخرة الأنانية والمركزية الكلامية ويتحول هذا الاصطدام إلى قتل آخر مضاعف ومزدوج للغير الذي يريد أن يتكلم فيحاور مثلنا ويترجم أفكاره وخبراته ووجدانياته فلا تظل حبسية نفسه فيصيب شيئا من المشاركة والفضفضة والإخراج والإفصاح فيشعر بإنسانيته انطلاقا من كينونة الحوار الراسخة لديه.

يربط هولدرلين اتحادنا ضمن ماهية وكينونة الحوار بوجود الزمان ويجعل هذا الارتباط ردة فعل عليه وآلية دفاع ضد نتائجه، فمنذ وجد الزمان مزقت الأشياء بما فيها البشر إلى ماض وحاضر ومستقبل حينها بالضبط قامت إمكانية الاتحاد على شيء يبقى ويرسخ ويحارب التمزق الحاصل ويسبق الزمان إلى الوجود والخلود ليرتبط الحوار بالتاريخ ليس كماض بل كقدم ننتمي إليه كتراث لا يمكننا القفز عليه أو تجاهله، التألم الحوار بالتاريخ ليؤلفا كلا واحدا متماسكا فأصبحنا على خلفية ذلك كائنات تاريخية نحاور بعضنا البعض بعبق من التاريخ وبتوجيه منه، وهنا ينضغط الماضي والحاضر والمستقبل في خيط ناظم واحد تختفي الفجوة بينهما وتلتحم بغراء الحوار يطرد شبح التمزق والتشظي ويجسد الترابط العضوي والوحدة والتكامل بين حقب الحوار ماضيا وحاضرا ومستقبلا فلا يتغير جوهره

وتستمر في الخلود بالكيفية الترابطية ذاتها أي أن نبقى كموجودات حوارية نرى في أنفسنا أن ما نقوم به من حوار الآن هو امتداد لما قمنا به سابقا وسيظل ممتدا فيما هو آت.[1]

تاريخية الحوار ناشئة عن تاريخية اللغة بل اللغة هي أهم وأقدم واقعة حدثت للإنسان وأعتق إدراك حصل له يستحضره كلما ربط حوارا ومد جسوره نحو من يقاسمونه الوجود بهذه الصفة، اللغة منحت له قدرة تسمية الآلهة فمنذ أن تأرخت اللغة انتبه الناس إلى الآلهة وتحدثوا عنها ولولاها لما حصل تعرف لهم عليها ولولاها لما ظهر العالم برمته الذي هو في المحصلة مجرد تسميات ومسميات تدخل في حركية الحوار وتشكل عجلة دوران الكلام، هذا الحوار الذي يبقى مقدسا ولا يسمح حتى للآلهة الدخول فيه إلا إذا وجهوا إلينا نداءهم ولمحوا لنا برغبتهم في إضفاء قداسة مضافة إلى ما هو موجود، وتصبح مصائرنا التي بأيديها متعلقة بطبيعة الحوار الذي نستجيب من خلاله لندائها وتستجيب هي لشروطنا حتى نضمها إلى عائلة هذا الحوار وندخلها مجال كلامنا فتصبح طرفا ثالثا نتوجه إليه بحديثنا، وبذا يكون ظهورها بالنسبة لنا حدثا تاريخيا مرتبطا بتاريخية الحوار لا غير.[2]

يدعونا الشاعر إلى الاستماع بتركيز وحشد كل حواسنا عند تلقي كلمته الرابعة التي يقول فيها: "ولكن ما يبقى يؤسسه الشعراء" يلخص هذا الشطر ماهية الشعر القائمة أساسا في التأسيس بالكلام وفي الكلام، تأسيس ما يبقى أي ما يستمر في الوجود لكن على الوجه الصحيح لا الخاطئ، فتأسيس البقاء هو الوقوف في وجه التيار الذي يحمل كل شيء كحاطب الليل الذي يجمع الغث والسمين دون تمييز، هو نزع البسيط من المركب، وتفضيل الموزون على المائل، هو الكشف الواضح عن الوجود حتى ينكشف الموجود، كل هذا يرتبط بما هو أرضي بما يمكث في الأرض وينفع الناس، دون اسقاط تعلقه كذلك بما هو سماوي الذي يمكن اعتباره باقيا عابرا: "وهكذا كان كل ما هو سماوي سريع وعابر، لكنه لم يذهب سدى" فالذي يبقى في مستواه السماوي المتعالي يبقى بطريقته الخاصة بتوقيت غير مألوف

[1] - المصدر السابق: ص :148.
[2] - المصدر نفسه: ص :148.

يعبر بسرعة لكنه لا ينتهي ويؤتي أكله كل حين، وفي الحالتين والبقاءين يعهد للشاعر بالفعل ويقع على عاتقه التأسيس وضمان البقاء، فهو يملك سلطة التسمية أكثر من غيره والتي من معانيها نحت الأسماء من معنى بقاء المسميات ذاته و النطق بكلام جوهري لا يحيد ولا يتغير ولا يضمحل و تأسيس البقاءين على قاعدة ثابتة بمعية عناصر شبيهة بينهما، فيؤسس البقاء الأول ويتقدم بكل حزم ليؤسس البقاء الثاني جامعا بينهما في تأسيس بقائي واحد جامع خالد يجعل من فعل التأسيس تحت مظلة وضمانة الشاعر جزءا من الوجود وتثبيت أركانه، ويجعل منه منتسبا إلى ماهية الشعر كما ينتسب الوادي في مجال الجغرافيا إلى جسم الجبل الأمر الذي قد لا ينتبه له السواد الأعم من الناس، فذلك جزء أصيل من هذا الكل لا يستقيم أو يكتمل معنى وشكل هذا الأخير إلا به.[1]

يحاكي الشاعر بهذا الفعل والمعنى أهمية الآلهة في جزئها الجوهري المتعلق بمنح البقاء للأشياء المخلوقة في العالمين العلوي والسفلي وتحديد صلاحيته بمدة معينة في الثاني وفتح مجاله في العالم الأول، لكن الشاعر بما يملكه من ملكات يخالف هذا التوجه إذ يكثف وتيرة التأسيس للعالم الأرضي حتى يأخذ طابع البقاء ويعمق خلود عالم السماء حتى لا تتسع الهوة بينهما أكثر ويقع الشرخ الأكبر في جسرهما الرابط بأن يستقيل الأول من التبعية المطلقة للثاني و يضع الثاني الأول في وضع المغضوب عليه وتلونه بسواد قاتم ينفي عنه أي بياض، فلا يعود لكليهما معنى أو ضرورة أو جدوى، البقاء والتأسيس لهذا البقاء كفعل أساسي ومهمة فوق العادة يستوجب الجمع بينهما ولن يتم هذا إلا على يد الشاعر الذي وحده من في وسعه أن يغني ويعزف ويغرد خارج السرب لحنا ممتعا على مسامع سكان الأرض والسماء ينسيهم من خلاله وبفعل تأثيره خلافاتهم واختلافاتهم وما يتفرقون عليه، في يد الشاعر يجتمع تراب الأرض مع ماء السماء ويندمجان ليشكلا روحا وجسدا في وحدة غير متعددة أو منفصمة.

[1] - المصدر السابق: ص :149، 150.

يصبح البقاءين سالفي الذكر ثابتين أساسيين ضمن الأعمال الكثيرة التي يؤديها الشاعر بل إنه يعيش من خلالهما علاقة محسومة مع مكونيهما وشدا وجدانيا وحالة من الانتماء المزدوج يكون فيها من أصحاب الأرض ومن سكان السماء ومن العارفين بطبيعة المسلك بينهما فيتحرك بسهولة ويذهب ويغدو بأريحية، الشاعر من خلاله كلماته يمتن من سطح الأرض يفعل ذلك كونه كما يقال يلقي على رملها واحة غناء تغير شحوبها إلى فرح لا يشوبه غم أو نكد، ويزيد من سمك وارتفاع سقف السماء بأن يزرع في كبدها شمسا جديدة تزيدها إشراقا وتحيل ليلها الذي يعقب نهارها إلى نهار جديد غامر بالنور لا تتخلله أية تغطية من ظلام أو سواد، كما يعمق من تعبيد المسار الذي يسعى فيه بينهما ويظهر علاماته البيانية أكثر عن طريق ملأه بهديل الحمام وشدو السنونو وأزهار النرجس وشقائق النعمان وعباد الشمس، وكل هذا مجتمعا يمثل بصمات تفيض بها يده وآيات تزخر بها مقاطعه على نبل المقصد وعظمة المنجز، ودلائل على الانتقال من وضع سابق كان فيه كل شيء يتداعى لصالح الفناء والعدم والعماء إلى وضع مختلف تماما يكون فيه ذلك العالم المتداع نذيرا لعالم آخر لا ينفرط عقده ولا يتزعزع مركز ثقله ولا يتغير جوهر تركيبه.

يعلن هولدرلين بعد كل الذي سبق هذه النتيجة شعرا: "الانسان غني بالمزايا ومع ذلك فإنه شعريا يقيم على هذه الأرض" فكل ما يتمتع به الانسان من مكتسبات ومجهودات ومساع وصفات ونعوت ومزايا غير أنه وفي تضاد صارخ لا يتصل بماهية إقامته على الأرض وبالتالي لا يبلغ أعماق آنيته كإنسان دون الأساس المطلوب هو الشاعرية، التي فوق أن تكون تسمية للأشياء وتأسيسا للبقاء تتضح كذلك في كونها صمودا في حضرة الآلهة وهدف لهجوم القرب الجوهري والماهوي للأشياء، فالشعر ليس مجرد مظهر من مظاهر الزينة التي ترافق الآنية أو شكلا عابرا للحماسة والفورة والتلهية، إنه الأساس الوحيد الذي يسند التاريخ الجامع للأزمنة الثلاث دون تقطيع، وهو روح الانسان ملقيا ومتلقيا قبل حتى أن يكون روحا للحضارة، تعبير عن تشبثه بالأرض التي يعيش عليها وعدم تفريطه

في السماء التي تظله، يصبح الشعر مسكنا لهذا الكائن بعد أن كان بيتا لكينونته، فهو اللغة البدائية لشعب ما، والأبجدية الراسخة والثابتة للوجود غير المتعدد، ومن خلال ماهيته تفهم ماهية اللغة وتدرك ماهية الوجود، وتصير اللغة ممكنة والوجود مؤسسا، النواة الصلبة لآنية الإنسان هي الحوار الذي يضاف إلى جميع ما يربط بينهم من ثنائيات ربطه بين اللغة والوجود حيث يتحول النجاح في ضمهما ضمن فكرة واحدة إلى شرط ويد يجعنا نتمثل ونتصور الماهية الكلية للشعر ومن ثمة الماهية الأصلية للإنسان.[1]

للسكن فوق الأرض شاعريا ضرورات تمحي مسارات الاختيارات ولا تعترف بكم وحجم ومقدار الميزات التي جعلت ليتسيد بها الانسان وهبا أو كسبا فكلها مجتمعة تؤول إلى الصفر في غياب الرقم الصعب وهو الشعر، وجميعها في حكم المعدوم وفي ذمة التاريخ في حال عدم بلوغ الميزة الجوهرية ممثلة في التعاطي شعريا مع إشارات الآلهة ونداءاتهم ومع اقتراب جواهر الموضوعات منا، بالشعر تحصل الإقامة الشرعية للبشر على أرض وطنهم ويتحقق لهم السكن والسكينة فيها بشروطه لا بشروط غيره من المزايا التي تصبح أحاديث بلا سند ويكون هو الحديث الوحيد المتواتر بمسند صحيح، والشعر يكسب صفة النافي والماحي لفكرة زرعها شذاذ الآفاق كالشوك المر في حناجر أذهان العامة واليائسين و المتعلقة قلوبهم بحلول سماوية لما يجري فوق الأرض، فكرة تشبه فكرة الخطيئة الأولى في مبناها ومعناها تلمح إلى أن الآلهة خلقت الأرض حين كانت غاضبة ولهذا فهذه الأخيرة غير صالحة للتعمير والإقامة والمكوث طويلا وأن طيب المقام ودار البقاء في يكون في أرض أخرى نكون فيها أقرب إلى الملائكة من كوننا بشرا، بينما يحصد الشاعر هذا المحصول الفاسد ويجعله عرضة لتذروه الرياح ويغرس مكانه نباتا أخضرا أصله في الأرض وفرعه في السماء يحول البيئة إلى مكان صالح للحياة مناسب للإقامة مهيئ للعيش الرغيد.

[1] - المصدر السابق: ص:101، 102.

لغة الشعر بما هي سبيل للإقامة والسكن تفسير لصوت الشعب الذي كثيرا ما يصمت وينطفئ داخل ذاته لكن الشاعر يوقد ناره من جديد وينقل هموم ومحن هذا الشعب، كما أنها تصيد لإشارات الآلهة والاشارات في عمومها هي لغة الآلهة منذ العصور الغابرة كونها تلمح ولا تصرح، يؤلف منها الشاعر لغة واضحة يخاطب بها الناس، فنقل وإيصال صوت الشعب وترجمة وإفهام إشارات الآلهة لا يتمان إلا بواسطة لسان شعري فصيح ولغة فنية بليغة يتماهى فيها هذا وتلك وتقرؤ الشفاه وتفك الشفرات وتفهم الرسائل في جدل صاعد ونازل لا يسكن أو يتوقف، يكون فيها في منزلة بين المنزليتين بين الشعب والآلهة، يمنح الشاعر روح الاستمرار في البقاء بوصفه ذلك المتوحد الأعلى المتفرد بمصيره، الصانع لحقيقة الشعب والممثل الوحيد له في زمن الرخاء والشدة، المبعد لشبح التعاسة المرتبط بسلب مزدوج الثاوي في نقص الآلهة الذين اختفوا ونقص الاله الذي لم يأتي بعد، المحدد لزمن جديد هو زمان الآلهة الذين سبقوا والإله الذي سيجيئ، وبهذا يؤسس من جديد لماهية الشعر وماهية الفن وماهية اللغة وماهية الانسان وماهية الآلهة وماهية الحقيقة وماهية الوجود، وهكذا ينجح الإنسان في الإقامة شعريا فوق هذه الأرض.[1]

لا نغادر حمى شاعر الشعراء لنعرج على بعض مقاطع قصيدة أخرى ضعها على رأسها عنوان: "كما في يوم عيد" تقول بدايتها:" كما في يوم عيد حين يخرج الفلاح في الصباح كي يشاهد الحقل" ينقلنا كما هو واضح المقطع الأول مباشرة إلى رحاب الحقول مكان الفلاح المفضل لقضاء وتمضية كل صباحاته وخصوصا صباح يوم العيد يتفقد محصوله، لكنه يوم راحته المقدس لا يسمح لنفسه بالعمل فيه فهو يوم فرح وتسلية وتزجية وقت، غير أن الفلاح حتى في تسليته يحب أن يكون قريبا من حقله غير بعيد عن مربط فرسه ومربض شاته وحبل حطبه ومغرس شجره ومنبت بذوره ومجمع ثماره، يريد الفلاح أن يستطلع حالة غرسه وجنيه إثر ليلة عاصفة في فصل قائظ أتت في غير ميعادها فأخافته وهددت محصوله

[1] -المصدر السابق: ص :106، 107.

بالفساد والكساد، كانت ليلة طويلة رعداء برقاء بثت في دخيلته لحظات عميقة من الرعب والفزع من خيبة المرتجى وسوء المآل، لكن حلول العيد بعد انقضائها كان بمثابة البلسم الشافي له والمهدئ لكل ما عاناه في ليلته السابقة من أهوال ومتاعب، وبشره بقدوم الخير والعافية وحصول البركة والرضى إذ وجد حقله كما تركه بل أفضل حالا أكثر ينوعا واخضرار وازدهارا وألفى الدعة واللذة والمتعة في كل ما وقعت عليه عينيه، في يوم العيد تحل البركة ويقترب الاله من الإنسان يحنو عليه في تواضع ورحمة منقطع النظير يقترب منه حنو الأم على رضيعها، الإنسان ثمرة الاله والحقل ثمرة الفلاح والثمرة والحقل والانسان محميون في حظوة ورجوة يحكمها تدبير سماوي لأمر أرضي فقط لأن صباح العيد جاء وحل في الحقول قبل غيرها من الأماكن، العيد إذن فرصة للحفظ والاقتراب والحنو والتفقد والراحة والفرح والتسلية ونسيان المنغصات بعد وقت صعب وفترة شاقة خلنا أنها لن تنهي وإذا انتهت أنذرت بخطب جلل وقوع محظور كنا نتمنى عدم حدوثه.[1]

يرمز صباح يوم العيد إلى الأوقات الطيبة التي تأتي في الوقت المناسب كفرج وشفاء وحالة من السعادة الغامرة التي تعقب مباشرة زمنا من الشقاء والتردي في أحوال متدهورة والتلظي بنار المآسي والأزمات، ويرمز الفلاح إلى الإنسان المجد في وجوده وفي عمله وفي صنع وتشييد كينونته، المتقلب بين الخوف والرجاء واليأس والطمع الشك واليقين، المتخذ للأسباب كافة والمتوكل على جهده قبل كل شيء، المحاط بسياج من إلقاء بعض أو كثير من التسليم في يد القوة الخفية والخير المطلق التي سنت يوم العيد برهانا منها على اهتمامها بأمره و تلقفها لدعائه وشكواه، فعمل الفلاح كله صلاة ودعاء حرثه وتقليبه التربة وبذره وزرعه وسقيه وتقليمه وحصاده وجنيه وجمعه ودرسه وتصفيته وطحنه، كلها صلاة من أجل الأرض موطن البقاء وقبر الحياة الخالدة، ومن أجل ذاته كي يعيش ويستمر على هذا النحو من الوجود المثمر المؤثر الفعال، وكذلك من أجل الآلهة التي تراقب أفعاله

[1] - مارتن هيدجر: إنشاد المنادى قراءة في شعر هولدرلن وتراكل، ترجمة: بسام بركة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص :69، 70.

وحركاته وتفرح بإنتاجه وتهرع لمده بيد العون كلما دعت الضرورة لذلك، معتبرة أن حركته من حركتها وإنتاجه هو جزء من إنتاجها وبالتالي نجاحه من نجاحها فهي لا تريد له الاخفاق أو أن تكون سلاله خاوية وبيادره خالية ولهذا تمده بالنعم والعطايا في سبيل تفادي ذلك ومن بينها بل يأتي على رأسها في هذا الشأن يوم العيد، الإنسان هو قضية الآلهة الأولى وإنتاجه الفلاحي هو قلب هذه القضية دون منازع، ويفهم من الحقل وكل العمليات المرتبطة به الكينونة كينونة الإنسان في المحل الأول التي ينبغي عليه فعل كل ما هو إيجابي ومنتج ونافع ومفيد يحمل القيم المضافة حتى يوطنها بشكل جيد ويعمق جذورها في تربة الكينونة الأعم بحيث تكون هي سببا وثيقا منوط به تثبيت الثانية، فكينونة الإنسان يمكن التعبير عنها بالحقل بشكل عام وتمثلها من خلال النبتة بشكل خاص تلك النبتة التي يتعهدها بالرعاية والاهتمام حتى تنمو ويشتد عودها، ويقع عليه فعل ذلك بصفة شخصية دون تواكل أو انتظار تدخل أو مساعدة من أحد، ففي هذا الاحتمال الأخير تكون كينونته غير جوهرية و غير أصيلة وتسبق ماهيته وجوده وتوضع العربة أمام الحصان فيعيش تائها عن حقيقته بعيدا عن نفسه متطفلا على الكينونة بشبه ماهية وجوهر مزيف وشخصية مهلهلة تابعة للغير منتظرة لرحمة الحركة والفعل والمبادرة من قبله، بينما العكس هو المطلوب وهذا العكس لن يتجسد بغير الوعي والحرية وتحمل المسؤولية والمثابرة والجد وعدم الركون أو الارتهان، وكذا بغير فهم المطلوب والحركة في نطاقه وضمن إطاره، وكم يشبه الشاعر هنا هذا الإله لا في الصفة بل في جنس الوظيفة وهي خلق فرص الإنقاذ ومد جسور العون والدعم للإنسان وإلقاء النور الباهر في عرض الظلمات وبحر الأهوال التي تحف أعماله وتلف مساعيه وفي الخشية عليه من الخطر الداهم الذي يكتنف عمله، وفي التخفيف من وطأة المخاوف والواجس التي تنتابه جراء الرزايا والنائبات و العمل على تبديدها وتبديلها أجواء من الفرح والسكينة والطمأنينة والحبور والتسلية بإحلال العيد كمناسبة عظيمة ومقدسة،

وحيث يحل الإله تستحضر معه معاني الأمان والرهبة والنصر فكذلك الأمر مع حضور الشاعر الذي يبث حضوره السلام والأمل وترقب حلول الخير والبركة.

تبرز من خلال هذا المقطع كذلك قيمة الفلاحة كإحدى أهم وأعظم أفعال الانسان وقدرته على الخلق والإنتاج وإخراج الشيء من رحم الشيء، فإنتاجية البشر لا تقتصر أو تتوقف عند حد التكاثر والحفاظ على النسل والخلق فقط بل تتعداه إلى الصنع الطبيعي لأسباب وكوافل استمرار ذلك النسل من وحي الأرض وصلب الطبيعة والتفنن في تنويع الحرث والزرع، وبهذا فهو أمر يحظى بإعجاب الآلهة واحترامها وتشجيعها، فهذه الأخيرة تقوم بالفعل الأصلي في المرة الأولى الذي يكون الإنسان أحد نتائجه، ثم تفتح أمامه المجال لتعلم ذلك من لدن الطبيعة وبدافع من حاجته للبقاء والرفاهية والعيش الكريم، وبهذا منحت للإنسان طاقة الإعجاب المطلق بنفسه لكونه منتجا وصانعا ومبدعا من نوع خاص.[1]

لا تغيب فكرة الإنتاجية عن ذهن الشعراء كافة على خلفية واحدة متضمنة في جذر كلمته الإغريقي الذي يعني رأسا الإنتاج، وفي الحقيقة فمدلوله إنتاج في جميع لغات والجذور اللسانية، فهو صناعة للمعنى والقول المضاء والخطاب المبدع المعجز وحض على الشروع والبدء والاحاطة والوصول بسهولة وخصوبة، وخلق بشري للأشياء المقولة والمختصرة وبث لروح ثانية في جسديات الكينونة تضاف إلى روحها الأصلية ولا تقل عنها شأنا وحظوة، نفاذ إلى ماهية الأشياء والموجودة يجلب الجمال فوق طاقة ما يحتمل.

[1] - المصدر السابق: ص :70، 71.

المبحث الثالث: هيرمينوطيقا اللوحة أو تأويل فن الرسم:

1-الرسم الفن الأول:

مارس هيدغر تأويلا خاصا وجادا على أثر فني آخر يحتوي على الشيئية المادية بقدر مختم، فالفن كما يظهر ويتجلى في الآثار اللامادية التي يمثل الشعر نموذجها الأساسي فإنه يتمظهر كذلك في التماثيل المنحوتة والمعابد وغيرها من أشكال العمارة، ولكن أيضا في الفن التشكيلي فالرسم من أقدم الفنون التي مارسها الإنسان بأبسط الوسائل المتاحة لديه وقد ظل شاهدا على تاريخه وأفعاله من فجر تاريخه، وهو منتشر بين كل المجتمعات والشعوب لأنه يتمحور حول أحد أهم عناصر الجمال وهو اللون الذي يعتبر مادة فنية لا يمكن الاستغناء عنها وأصبح استعمالها على نطاق واسع في كل ما نعيش به وفيه: جدران المنازل، الملابس، صور التلفاز، السيارات، أعلام البلدان...بل اتخذه لغة رمزية وجعل كل لون يرمز إلى معنى أو شعور أو وعي ما وتمكن من تحميله رسائل معينة تصل في الوقت المناسب وتغنيه عن قولبتها في حروف صوتية قد تنقص من حرارتها ولا تعبر عنها بشكل جيد، ولو دققنا الملاحظة بنوع من التأمل سنكتشف أن هذا اللون الفني صار جذرا لفنون أخرى أكثر حداثة ومعاصرة وبالتحديد فن التصوير وفن السنيما فكلاهما يرتد إلى فن الرسم والتشكيل، لكنهما لم يتمكنا من إزاحته عن عرشه أو إدخاله متحف النسيان، فالرسم دخل المتاحف بعد المراسم كنوع من الحفاظ عليه والرفع من قيمته مثله مثل النحت، بل أضحى من علامات الرفاهية والحياة المتحضرة أن يزين الناس جدران بيوتهم باللوحات الفنية تعبيرا عن حسهم الجمالي ورقيهم الحياتي، كما بيعت لوحات مشاهير الرسامين بمبالغ طائلة في حياتهم أو بعدها، ناهيك عن تحويل الرسم إلى فن من فنون العرض الذي يستقطب مشاهدة الجمهور في أماكن مخصصة لذلك دلالة على قيمة الجهد المبذول فيه ورفعة الجمال الذي يحتويه، وأيضا على أنه عصي على حالة الكساد الكبير الذي عادة ما يصيب فنا ما لفترة ما قد تصبح مستمرة، فالرسم يمكن وصفه بأحد مراكز القوى التي حافظت على حياة الفن

وخلوده وتغلغل في جميع مناحي الحياة بشكل سلس وناعم وهادئ أكثر من غيره، ظل فن الرسم براقا في الذاكرة الفردية والجماعية ولم يصبح حائلا رغم مرور زمن حمل الكثير من المفاجئات والتغيرات لا لشيء إلا لأنه كان وسيبقى ابن الفن البكر دون منازع.

كما شكل هولدرلين نموذجا للشاعر المبدع والمؤثر عند هيدغر مثل الرسام الهولندي "فان غوغ"(1853-1890) الرسام الأثير لديه والأقرب إلى قلبه ووجدانه، وقد أقبل عليه بشكل عفوي دون توجيه مسبق، لكن هناك لفتة لا يمكن إغفالها في هذا الشأن هي أن عددا غير قليل من لوحات غوغ موضوعها حياة الفلاحين بمختلف مظاهرها لذا قد يكون هذا السبب الخفي أو الظاهر الذي جعل هيدغر يختار اهتمام لوحاته ويجعلها هدفا لتحليلاته وقراءاته الفلسفية الوجودية، حيث لمس فيها المعنى الحقيقي للحياة عموما وإعلاء لشأن طريقة عيش الجادة المنتجة والاحتفاء بها بشكل فني يخلد ذكرها في العالمين، ويحسب لهذا الرسام عدم خروجه من جلده كإنسان أولا همه الافتتاحي التعبير عن فواعل البشر على شتى توجهاتهم وبقي معبرا بصدق وبأسلوب جمالي فني عن مظاهر حياتهم القريبة من الحقيقة والواقع والوجود، وكفنان ثانيا ملتزم بما يمليه عليه حسه الجمالي لا يحكمه في إبداعه غير الرغبة في تلوين العالم وابعاد شبح الرتابة والنمطية والألية الفجة عنه، نقول ذلك رغم ما عرف عنه من حالات الكآبة والجنون التي كانت تنتابه التي انتهت به منتحرا، غير أنه بقي وفيا لفكرة حفرت في ذهنه مفادها أن الفن هو القادر الوحيد على استبدال أرض تنبت قنابل وسماء تمطر صواريخ بأخرى تخرج من باطنها كل ما هو جميل وملون وزاهر وسقف طبيعي هو سبب ضياء أو انتشار السواد في أرجاء تلك الأرض وعلة كسوها برداء أبيض أو أخضر على حسب فصول الزمن ومزاج السماء، الفن بحسب غوغ هو ما يعطي وجاهة لمختلف الآراء النادية بضرورة إغراق الإنسان حتى خناقه في محيط الفن وخزائنه العامرة كي لا يستمر في عد خسائره ولا يواصل البكاء على الأطلال والتحسر على ما فرط في جنب الحياة الحقيقة، فهذا الكائن الصعب يحتاج في كل مواجهة تحصل له مع

الحياة إلى كل لون فني ونمط جمالي وليس في وسعه توفير أحدها لأن المواجهة الأولى هي الحاسمة وهي التي ينبني عليها ما هو آت من مواجهات، الفن هو سلاح الإنسان ضد الكآبة والملل والغباء والوحشية ومرض الابتعاد عن أصوله الروحية والطبيعية، ويأتي على رأس سنام هذا السلاح الرسم والتشكيل بالفرشاة والتعامل المتقن مع سطوح مختلف الأرضيات والخلفيات والأوراق وإنطاق الجمال منهما بكيفية ينبغي أن تكون ديدن الانسان في كل مكان وزمان حتى لا تكون هناك فواصل بينه وبين الحياة أو لنقل جوهر الحياة.

يتحدث هيدغر عن أشهر لوحات غوغ وهي لوحة "حذاء الفلاحة" التي جعلها موضوعا لتحليله التأويلي ضمن كتابه: "أصل العمل الفني" وتحديدا في معرض حديثه عن شيئية العمل الفني إذ يري مضمون وجوهر العمل الفني لا يمكن أن يبتعد عن كونه شيئا مجسدا مهما مال نحو التجريد والإغراق فيما هو كيفي، فالشيئية المتربطة بالأداة التي يستعمها الفنان حال انجاز أثره وهي التي تربطه بالواقع وتأصله بالطبيعة حضن الانسان والفن الأول، ولا بد من ادراك ومعرفة المفاهيم الشيئية المحيطة بالعمل التي هي بمثابة البديهيات بل هو الذي يجعل الفن ضروريا في اغلب وجوهه، وتجاهلها يضعنا في تفكير تعسفي غير مطمئن يعمم العشوائية في التعامل مع ذلك العمل، فالشيئية هي الحاملة لسمات وصفات الفن بحكم علاقتها المباشرة بإحساسنا المتنوع وصلته المباشرة فتحديد طريقة التفكير حوله.[1]

تمارس مواد إنجاز اللوحة التشكيلية على الفنان في عرف فن الرسم إغراء يصل درجة الفتنة فأول ما تقع عيناه على قطعة قماش بيضاء يهرع إليها بغير عقل تاركا العنان لحواسه في تمثل صورة وشكل الجمال الذي يتلاءم معها، فهوس الرسام بمادة احتضان عمله وحرصه على حضورها الدائم حتى قبل توفر غيرها من المواد، وهذا كان خوف الرسامين الأول ناشئ عن هاجس غياب المواد أو اختفائها وبعدها عنهم لسبب أو لآخر الذي له معنى واحد انعدام المعنى المتأتي من انعدام تشكيل الجمال وبالتالي اقتراب الفن من الموت

[1] -مارتين هايديغر: أصل العمل الفني، مصدر سابق، ص:45.

وتحول الفنان إلى نصف إنسان بعد أن عجز على أن يكون ما يريده وما يكون انسانا كاملا من خلاله، يكون الرسم هنا المعتمد على مواده العمداء بمثابة تكريس لإعطاء وتكوين وإصدار مشهد بإطار معين وواضح لما يجري داخل الانسان وخارجه يحدد تضاريس هذا وذاك، وتكريس كينونة من نوع خاص فردية وعامة تحمل باقة من عناصر الجمال التي تشع في كل مكان ناشرة هذا الشعاع في كل أرجاء الوجود، وتعيد تدفق الينابيع التي جفت في وديان وجداول المعمورة، وتضع في يد الفنان إمكانية الانتقال من العناوين إلى التفاصيل، ومن الداخل إلى الخارج والعكس في حركة سلسة متوازنة تراعي الكفات الموجود كافة، وتطلق أنامله بحرية واحساس عال يرتفع كل فوق كل إحساس آخر.[1]

2-الحذاء الدال والعالم الأصلي المدلول:

لقد اختار هيدغر لوحة" حذاء الفلاحة" بالذات تعبيرا منه عن نقده للمدنية الحديثة التي لا جذور لها، ينقدها من خلال الاحتفاء بحياة الفلاح الممتدة جذورها في أعماق الأرض المعبرة عن حقيقة حياة الانسان وتاريخه المشابه لحياة وتاريخ حبة القمح لجهة تجذره فيها ينمو ويكبر ليصبح خبزا، هذه اللوحة يجب فهمها في إطار من معاني الكشف وإظهار الحقيقة الموجودة والكامنة خلف أكمة العمل الفني الكثيف أي بما هو أسلوب ونهج سديد لتجلي موجود ما وانغراسه في مشهد الكينونة بشكل لا يمكن تجاهله أو عدم الانتباه به.[2]

يرى هيدغر أنه من الصعب تحديد مكان تواجد زوج الأحذية المرسوم في اللوحة حيث لا عنصر آخر غيرهما قريب منهما أو في مجالهما، فالمكان هنا لا محدود، مجرد زوج من الأحذية ولا شيء غير ذلك، من الفتحة المظلمة المطلة من داخلهما تظهر خطوات الفلاحة المتعبة، وفي جلدهما يتجلى غنى الأرض، وفي طريقة الانتعال والنزع يلوح طريق ودرب الحقل عندما يشرق الصباح وحينما يجنح الليل، الحذاء هنا هو محل اعتماد الفلاحة وسر انتمائها إلى أرضها وعالم أمانها وأمنها، وعربون تعبيرها عن أصلها وعنفوانها وتجذرها في

[1]- ميشال ديرميه: الفن والحس، مرجع سابق، ص:386.
[2] - سعيد توفيق: عالمية الفن وعالمه، مرجع سابق، ص:72.

بيئتها البدائية وتوطنها في حياتها الحقيقية[1]، الحذاء يعطي الحماية للأرجل ويسهل مهمة منتعله لا سيما في عالم الفلاحة يمنح يسرا في الحركة والمشي ويثبت أقدام المزارع على أرضه، ويمكن اعتباره أفضل أداة للتعامل مع طبيعة الأرض ومجابهة وعورتها الغالب عليها حالة الطمي والوحل والطين والأتربة المخلوطة بالدبال والماء، هو كالدرع بالنسبة للمحارب وواقي الرأس لدى عامل البناء وحتى أجدادنا كانوا يتندرون على الشخص الذي يقدم إلى الحقول بلباس غير الحذاء أو حافي القدمين معتبرين إياه غير جاد ويصفونه بالإهمال.

يقودنا إمعان النظر في هذه اللوحة إلى تجلي اللون وجملة اللطخات المكونة له، والتي تتقاطع مع لون الخبز الداكن الذي يميل هو بدوره لون الأرض، ويفصح عن العالم الذي ينتمي إليه هذا الأثر الفني ويحيل إلى عالم الفلاحة المخصوص، فالتباين اللوني والتشكيلي من اللون البني الترابي إلى اللون الأصفر المضيء كاشفا عن البعد الثنائي للوجود تراب الأرض وأشعة الشمس، من خلال هذه الأحذية يفهم النداء الصامت للأرض ويدرك حجم السعي الشاق الفارغ من الشكوى لضمان الخبز الذي يرمز للحياة والبقاء والاستمرار.[2]

يظهر هذا الحذاء البسيط الذي يبدو قديما بعلاماته البسيطة المتوزعة عليه عالما كان مخفيا علينا لم ننتبه إليه رغم تكرار مشاهدتنا له في الغالب الأعم، الثقوب الكثيرة والمعتمة التي تلوح في جسده وتناثر الأتربة الكثيرة على جلده السميك تبين مدى كدح الفلاحة ومشقة نهارها، تخرج إلى السطح مرة أخرى وبشكل جديد الأرض التي تلازم الفلاح وتفرحه بغلتها المحصودة، تظهر حنين الأبدية الذي يجمع الانسان ووطنه الثابت، تصمت اللغة العادية في هذا الاظهار ولا يعود المجال ممكنا للكلام الاصطلاحي بل فقط لقوة اليد حيث لا تستجيب الأرض سوى لمن يعاملها بقسوة ويحرك سكونها ويرج داخلها، تعطيه بقدر عمق ضرباته وتجود عليه بحسب اتساع رقعة جهده، تكد الفلاحة نهارا وتفصح الأرض عن مكنونها ليلا تنضج ثمرتها بهدوء متحدية لوعة برد الشتاء وقسوة صقيعه الطويل، هذا كله

[1] - مارتين هايديغر: أصل العمل الفني، مصدر سابق، ص:48.
[2] - بثينة نصيري وآخرون: من الكينونة إلى الأثر هايدغر في مناظرة عصره، مرجع سابق، ص:72.

يمكن فهمه بعد الانخراط بموضوعية في لحظات من التأمل العميق لهذين الحذاءين المهملين المتروكين في زاوية وجانب ثانوي من البيت.[1]

تنبؤنا الجوانب الداخلية الممزقة للحذاء إلى خطوات الفلاحة المتثاقلة عند عودتها إلى مكان نومها بعد يوم شاق صعب وطويل، أما من غلظته وخشونته فنلمس قسوة العمل وعدم سهولته، وفي ثقل وزنه نستشعر مشية الفلاحة البطيئة وخطواتها الوئيدة عبر أخاديد الحقل الشاسعة، ويؤكد وحدة الغاية في تصميم هذا الحذاء ليستخدم حصرا في الحقل وحده، رطوبة التربة الغائرة التي تظهر في شكل بقع على جلد الحذاء يجلي أثر الطبيعة بكل فصولها على الفلاح ومن خلفه على الإنسان وعدم قدرتهما الانعزال عنه أو الاتقاء منه لأنه يدخل في صميم ندوب الحياة التي تتكرها على أجسادنا، يمثل الحذاء بطريقة لا واعية الطابع الآداتي التي ننتفع منها في شتى المجالات وقبله يشير إلى عالم كامل أهملناه ولم نعد نستطيع الادعاء أننا لا زلنا ننتمي إليه أو أنه عالمنا إذ استبدلناه بعالم مزيف لا يمثل حتى نسخة مشوهة من العالم الأول بل هو مسخ يبعدنا عن مسقط رأسنا ومحضن وجودنا الأصلي الذي تنكرنا له وأدرنا له ظهورنا بكل تجرد من قيم الوفاء والامتنان.[2]

يريد هيدغر أن يعلمنا ويوقظنا للانتباه إلى قيمة الأرض كعالم نوجد ونعيش فيه نأكل من خيراتها ننتفع من عناصرها نعود إليها لتأمين الكثير من أغراضنا وحاجاتنا، لذا وجب أن نجعلها مبدئا ومثلا ضمن ما يضمه ضميرنا من أخلاق رفيعة تمنعنا عن الإقدام على ما هو شر أو اقتراف ما هو غير قويم، و يندبنا إلى التوقف عن تغيير طابعها التراثي المرتبط بالزراعة والفلاحة واتخاذ الأكواخ والحفاظ على الثروة الغابية والحيوانية، لقد حولنا التراب والرمل إلى إسمنت وقوالب خرسانية شاهقة أبعدتنا مكانيا عن بساطة الأرض، زحفت مدننا على قرانا ومداشرنا وأريافنا ومشاتينا بكيفية مرعبة، وحتى في المناطق التي حافظنا

[1] - أمين أحمد وسواريت بن عمر: ماهية العمل الفني عند مارتن هايدجر، مجلة أبعاد، العدد 5، جانفي 2018، مختبر الأبعاد القيمية للتحولات الفكرية والسياسية بالجزائر، جامعة وهران2، ص:153.

[2]- سعيد توفيق: عالمية الفن وعالمه، مرجع سابق، ص: 73، 74.

فيها مرغمين على الطابع القروي والفلاحي فيها لسنا مقتنعين بهذا الحال ونود بل نسعى إلى تغييره إما بالهجرة والنزوح الريفي أو من خلال تغيير ذلك الطابع ولو جزئيا وعلى مراحل، لقد صرنا في قبضة المدينة ولم ننتبه بعد أننا وقعنا ضحية أنفسنا وضحية خديعة كبرى أبعدتنا عن موطننا الأم إلى غربة بعيدة ومفارقة فتحلونا إلى ما يشبه حال ذلك الطائر الذي ولد داخل قفص جميل مزدان بالأغصان الصناعية مزود بشروط الحياة المريحة، فظن واهما أنه وطنه الأم وغير سلوكه الجيني بما يخالف فطرته وحنينه إلى أرضه وبيئته الأصلية، وراح يلعن الفضاء الخارجي والأفق الحر وصيد الديدان والحشرات معتبرا ذلك تخلفا ووحشية وبربرية وجاهلية انقضى عهدها وأصبحت منتمية إلى عهد بائد لا يريد عودته ورجوعه، بعد سحق عالم الفلاحة خرجت علينا المدينة بثوبها الأسود القبيح كاشفة عن شنيع أثرها وسوء المنقلب الذي وضعتنا فيه، ورغم كل هذا الوضوح في سقوط قناعها وظهوره وجهها البشع إلا أننا بقينا على ضلالنا واستمرينا في انخراطنا الأعمى ضمن مسارها نتبعه على غير هدى أو رشاد لتتكشف فداحة الوضع وتأزم الداء الذي آل إليه حالنا.

يؤكد هيدغر على وجود الدلالة في كل جزء وعنصر من الحذاء ففي الفتحة المعتمة الطيعة المداسة يحدق عناء خطوات العمل، وعلى أخاديده التي تشبه أخاديد الحقل الممتدة تقف ريح عنيفة يجلبها فصل الشتاء القاتم والمضطرب، وفوق جلد يقع نتح الماء الذي أرجعته الأرض بعد شبعها، وتحت نعله تزحف عزلة الطريق الريفي عبر المساء الهابط، وفي الحذاء ككل يتردد صدى نداء الأرض المكتوم من غير ضعف وإنما الذي يعمل دون هوادة ودون ضجيج ليهب الحب الناضج، عبر الحذاء يسير الخوف دون شكوى من أجل ضمان الخبز وتسري الفرحة الصامتة بتجاوز الحاجة والفاقة والرجفة المصاحبة لمخاض

الولادة والتهديد بالموت لمحيط الإنسان، ويبث الشعور بالاطمئنان والانتماء المحروس إلى عالم الفلاحة إلى الأرض موطن الخلق والإنبات والإغداق بكل الخيرات والبركات.[1]

ينطوي في هذا الحذاء الصغير العالم الأكبر عالم الأرض الحقيقي الذي خرجنا من رحمه ونعيش فوق بساطه ونأكل من ثمراته ونأوي إليه كلما ألجأتنا الحاجة ثم ندفن في باطنه كمنزل أخير يضم أرواحنا وأجسادنا ورفاتنا في مشهد سريالي لم نستطع إدراكه والاقتناع بقدومه يوما ما فكل ما هو آت قريب رغم مشاهدتنا المتكررة له بسبب شدة ولعنا بالحياة العصرية القريبة إلى معنى الخلود منها إلى حقيقة الفناء، ويذكرنا حذاء الفلاحة وعالمها الأرضي الرحب بلفتة مهمة تدعونا إلى التساؤل عن سبب تحديد جنس المنتعل والإصرار على أن تكون امرأة لا رجلا رغم أنه في كل بلاد الدنيا يشتغل الرجال في مجال الفلاحة أكثر من النساء لجهة أنه عمل شاق لا تخفى صعوبته على أحد إذ يتطلب جهدا عضليا يتناسب مورفولوجيا مع قدرة الرجل أكثر، نقول هذا رغم أن شكل الحذاء المرسوم لا يدل بتاتا على جنس مرتديه ذلك أنه أداة تستعمل للشغل وبالتالي لن تراعى فيه معايير الجمال والزينة والفروق بين الذكور والإناث، لكننا نفهم هذا التحديد وذلك الإصرار بمجرد العودة بالمشهد إلى الخلف قليلا فظهور الصناعة وقبلها التجارة التي تطورت من المقايضة جعلت الرجال يغادرون حقولهم ومزارعهم نحو المصانع والمتاجر والأسواق لتسد نساؤهم الفراغ الذي تركوه وتِؤدين واجباتهن على أكمل وجه كيف لا؟ وهن يتعاملن مع أنثى مثلهن تنتظر الإخصاب وتلقيح البذور في رحمها لتعتني بها وتخرجها إلى الحياة الفسيحة مخلوقا صالحا وثمرة طيبة أينما وقعت نفعت، كما نفهمه من خلال معرفة أن المرحلة الثانية في تاريخ الاقتصاد البشري ممثلة في الاقطاعية التي أعقبت المشاعية البدائية واتسمت بظهور نظام القن الذي يعنى اتساع طبقة العبيد حيث كانت أسرا بأكملها تشتغل لدى الإقطاعي وكانت المرأة في ذلك جنبا إلى جنب مع الرجل وأحيانا تزيد عليه في الجهد والنصب، ويمكن

[1] - مارتين هايديغر: أصل العمل الفني، مصدر سابق، ص: 50.

أن نستشفه بكل حزن في عصرنا الراهن من الحوادث التي تودي بحياة الفلاحات في بلد عربي شقيق محدود الإمكانيات على مرمى حجر منا تلك الفلاحات اللواتي يخرجن باكرا إلى حقول بعيدة يعملن فيها بأجرة زهيدة لا تكفي حتى لسد الرمق أحيانا –وكأننا أمام إقطاعية جديدة أكثر توحشا– وكثيرا ما تتعرضن لحوادث مرور مروعة على متن الحافلات الصغيرة التي تقلهن من وإلى المزارع فتذهبن شهيدات لواجب العمل الفلاحي وقد تكررت تلك الحوادث أكثر من مرة، أما في محيطنا القريب والضيق فجداتنا وأمهاتنا منذ نعومة أظافرهن إلى وقتنا هذا وإن كان بوتيرة أقل لا زلن محافظات على بعض النشاطات الفلاحية الصغيرة بما يسمح به المتاح والظرف إذ يربين عددا قليلا من الحيوانات الأليفة مثل الشياه والدواجن و يزرعن بعض الغلال ويجمعن التين المجفف ويجنين الزيتون في موسمه، وحتى حين يضطررن إلى الرحيل نحو المدينة تحت طائل الحصول على سكن اجتماعي أو ما شابه ذلك يضللن متمسكات بهذا النشاط على قدر ما تمتد سيقانهن، بينما نادرا ما نجد الرجل حاليا يقوم بهذا باستثناء من يتخذه عملا تجاريا قارا يدر عليه الربح الوفير، فالمرأة بهذا متربطة بالأرض وبالأعمال المتعلقة بها أكثر من الرجل أنثروبولوجيا واجتماعيا وواقعيا.

لا يمكن تصور أن صاحب اللوحة قصد منها مجرد تمثيل حذاء خرج من الواقع ليعبر عن صاحبه بل قصد منه أساسا التعبير عن حقيقة الوجود المتربط بما يحيل إليه ذلك الحذاء وكذا تعميق الصلة بين ما هو واقعي وما هو فني كنمطين من الخبرة ذلك الوجود، الأولى متعلقة باليومي والثانية متأصلة بتذوق الجمال، في الأولى يتلاشى وجود الأداة والشيء عامة في سياق الإحالات الذي ليس له حد معين، بينما في الثانية يقود سياقات الإحالات في الأثر الفني إلى حقيقة الشيء وأسلوبه في الوجود كون الحقيقة بما هي حدوث لا تحدث إلا داخل الأثر الفني، دون حقيقة لا نتحدث عن فن ومن غير فن لا يكمن تصور حقيقة تجمع كل مربعات المشهد[1]، والمثال بسيط هنا فلولا هذه اللوحة لما أتيح لنا معاينة

[1] - محمد مساعدي: ماهية الأثر الفني عند هيدجر، مجلة علامات، الرباط، المغرب، العدد 36، جانفي 2011، ص: 107.

ماهية عالم الفلاحة وأداتها والتعرف على الحقيقة التأويلية المرتبطة بواقعها وأسلوب حياتها، الفن ممثلا في الرسم فتح أمامنا الباب على مصراعيه لفهم وإدراك الأرض والفلاحة بعد ابتعادنا عنهما زمنا غير قليل، أعاد الكثيرون منا اكتشاف هاذ العالم الذي أصبح غريبا عنه وطواه حبل النسيان فاكتشف معه مدى اتساع الهوة ونكران الجميل، فتنبه ضميره واستيقظ فيه حنين الأرض وشوق الإنتاج ونشطت ذاكرته نحو هذا العالم كتكفير معين عن الإساءة المعنوية والمادية التي ظلعوا فيها عن قصد أو غير قصد، ثم إن ظروف الحياة في السنوات القليلة الأخيرة أحيت في نفوس الناس فكرة العودة إلى حياة الإنتاج الفلاحي بأي شكل كان ولو على سبيل بسيط يؤمن له نزرا يسيرا من متطلبات الحياة اليومية التي لم تعد قدرته الشرائية في أي وظيفة حكومية كفيلة بقضائها وتوفيرها، وأدركنا يقينا في خضم هذه الظروف أن هنالك عالما يتداعى ليصبح في ذمة التاريخ ويكون نذيرا لعالم جديد تتجسد فيه مقولة أن من لا يأكل من زرع يده أو لا يبلس من نسيج خيطه أو لا يدافع عن نفسه من سلاح مخابره ومصانعه محكوم عليه بالتبعية والجوع والعراء والجبن والخضوع والخنوع وافتقاد الحرية، بل محكوم عليه بالاضمحلال والفناء.

إن هيرمينوطيقا صور أحذية الفلاحة القروية ليست مقنعة فحسب بل هي تمتلك السلطة لكي تنطبع في نفوسنا كونها تصف بدقة العالم المتضمن فيها من خلال دقة الوصف الذي تميزت به لعالم الفلاحة وتجربتها وآمالها ومخاوفها وكدحها اليومي وحاجياتها وهمها وقلقها وانشدادها وحيرتها، تمكن هيدغر ببراعة من إظهار كل هذه العناصر لأنه يفهم هذا العالم وربما يكون الفيلسوف الأقدر على ذلك بين معاصريه فهو عاشه قبل أن يراه في اللوحة وما ينطوي عليه من خلفية قروية يمكنه من فهم عالم الفلاحة حيث أمضى سنوات عمره الأولى في منطقة مسكيرش وأوقاته الأخيرة بشمل ريفي في نونتمبارغ حيث استطاع ملاحظة والتكلم بل والتآلف مع عالم الحياة القروية الرحب في ألمانيا خلال ثلاثينيات القرن الماضي، هذا على عكس فان غوغ الذي لم يكن خلال السنوات التي رسم فيها هذه اللوحة بباريس قادما

إليها من وطنه الأم هولاندا على صلة وثيقة بحياة الفلاحات، لكنه أراد اكتشاف عالم جديد تماما عنه من خلال الضوء واللون، ولأنه كان واقعا في تلك الفترة تحت تأثير الألوان المعتمة والخلفيات الكئيبة والمشاهد شبه الحزينة وقعت رسوماته للأحذية في هذا المفصل القائم على هذا الأسلوب والطريق المعين في الابداع.[1]

3-الحذاء القراءة التأويلية المخالفة:

هناك طرح غير مألوف وطريف إلى حد ما يعتقد أن فان غوغ لم يرسم تلك الأحذية ليدل على عالم الفلاحة الذي لا يمت إليه بصلة، بل رسم في الوقع أحذيته هو لعلها تلك التي جلبها معه من الشمال من هولاندا ولهذا يستقيم أن نسميها جزمات وليست أحذية تستعمل للعمل الفلاحي، على كل جانب منها ثمانية ثقوب للأربطة وما زاد هذا المعنى تأكيدا عدم وجود رباط إحدى الجهتين وهذا ما يخالف سلوك الفلاحة التي تحرص على ربط أحذيتها الإثنين حتى لا يكونا عائقين لها أثناء العمل، كما كانتا جزمتين متينتين صنعتا على هذه الهيئة بغية مقاومة التلف، وكي تعينه على تحمل الشتاءات الباريسية القارصة، إنها جزمات قوية فصلت بغرض المشي والأعمال الخشنة التي تفوق الفلاحة، ولأنها جزماته هو وجب تأويلها بحركة معاكسة لوصف هيدغر فيتحول الوصف لينصب على عالم الرسام الفقير الذي وصل مدينة كبيرة كباريس وكافح من أجل توفير ما يحتاجه في رسم لوحاته قبل حتى أن يفكر في توفير ما يسد به جوعه ويصلح به شأنه، رسام لا يقدر على شراء زوج أحذية جديد يليق به، فينتعل أي شيء يجلبه معه، رسام لا يستطيع شراء شيء أنيق يليق به كفنان يعشق الجمال والأبهة.[2]

الحقيقة أن هذا الطرح يجعلنا ننفتح على تأويل جديد لم يخطر على بالنا قبل العثور عليه، يقنعنا أكثر بضرورة فتح مجال الفهم بأوسع ما نستطيع حتى لا نظل أسرى الرؤية

[1] - هيوج سلفرمان: نصيات بين الهرمنوطيقا والتفكيكية، ترجمة: على حاكم وحسن ناظم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص: 202، 203.
[2] - المرجع السابق، ص: 206.

الواحدة والزاوية الضيقة والتحليل الأوحد، فالإنسان كما آمنت بذلك السفسطائية مقياس كل شيء، الانسان الفرد والحالة الجزئية المنعزلة عن تأثير الغير ونظرتهم صانع فكره واعتقاده مكون قيمه واستدلالاته، يعلمنا هذا كله أن التأويل تأويلين حقيقي نقوم ونمارسه بأنفسنا انطلاقا من عفويتنا وتكويننا وقناعاتنا واستعداداتنا وهوانا، وآخر مجازي نتلاقاه من غيرنا ونقرأه في كتب ومؤلفات الفلاسفة والأدباء والسيميائيين وجمهرة المؤولة، نستشف منه بعض المعاني ويسلط لنا الضوء على مناطق مظلمة قد يصعب علينا النفاذ إليها، لكنه لا يكون تأويلا نموذجيا نلتهمه وأعيننا مغمضة، فكل يأخذ من تأويله ويرد إلا صاحب الفهم الذاتي الذي هو أنت لا غيرك، وحتى تأويل هيدغر هنا رغم شاعريته وإقناعه يدخل في هذا الحكم.

لا ينبغي أن ننسى في هذا المقام أن نبرق تحية إكبار لروح فان غوغ هذا المثابر والمكافح الذي لم تمنعه ظروفه المزرية من الاهتمام بالفن وإيلائه الأولوية حتى قبل حاجاته البيولوجية، وهو بهذا يعطينا المثل والقدوة في تبجيل الفن وتقديمه على ما عداه لأنه الجوهر الذي نكون به بشرا نستحق الاحترام والتكريم وبغيره نصير مجرد أجسام مسمنة تنتظر دورها في طابور مسلخ الحياة، هذا العبقري الذي خلد بفنه ولا زال الناس يسهرون إثرها ويختصمون، رغم المرارات ومراحل الجنون التي عناها التي جعلته في إحدى المرات يقطع أذنه لكي يرسمها ثم رسم نفسه بالضمادة لينتهي به الأمر في آخر المطاف منتحرا.

وجب كذلك أن نمنح قراءة أخرى لهذه الأحذية نتحرر من خلالها مما قيل وفهم من قبل، وجب أن نذهب بعيدا مرة أخرى في تمثلها لنستنتج أن الأحذية قد تبقى مجرد أحذية لا أكثر ولا أقل مثلها مثل أي لباس آخر تركن على الرف ولا تستعمل لسبب أو للآخر لا سيما إذا كانت قديمة ومهلهلة وبشعة كما في هذه الحالة، ومن جهة أخرى وجب أيضا فهم أنها قطعة جلد صنعناها لباسا لأقدامنا العارية، قطعة هي في الأصل جزء أصيل من حيوان إذ انتزعناها من قشرة جسده الخارجية بعد أن أمتناه وجردناه من ردائه الطبيعي لنلبس ونكسى وننتفع نحن، أحذيتنا إذن جزء من حيوان يعيش معنا في محيط الغابة وبين جنباتها

يقاسمنا حياة الفلاحة وننتمي معه إلى حظيرة الحيوان الكبرى إلى الحياة، ولأن جلده جزء من لحمه نستر به لحمنا العاري فتصبح علاقتنا به لحمية حميمية، ثم لزم أن نفهم أن الأحذية ليست ضرورية دائما للمشي فقد يحصل أن نمشي دونها حفاة ويحصل كذلك أن نستغني عنها في منتصف الطريق لنواصل المسير، قد يسغني عنها القروي الذي لا يخجل من عراء قدميه ولا وعيه فراغ من عقدة الخروج إلى الناس دون حذاء أو قطعة لباس أخرى، يتحسس نتوءات الأرض وصلفها وأشواكها وخشاشها وحصاها وزلطها بلحم قدميه العاريتين حتى تزداد الألفة بينهما، عكس ساكن المدينة الخجلون من عراء لحمهم فلا يدخل مدينته ولا يترجل في أزقتها بلا أحذية نظيفة وملمعة وكأنه محرم عليه وطأها دون شفيع.[1]

بالعودة إلى التأويل الهيدغري للوحة الحذاء فلا يمكن إسقاط بعد الكينونة الحاضر في وعي هذا الفيلسوف بشكل دائم، إذ يعتقد أننا حين نؤول هذا الأثر فنحن لا نعطي وصفا حاضرا آنيا للأحذية ولا نكتب تقريرا عن سيرورة صناعتها وإنتاجها كسلعة، ولا نسجل ملاحظة عن كيفية استعمالها في مكان آخر غير الحقل، بل يعني رأسا أن نضع أنفسنا أمام تلك اللوحة بما تمثله من حضور وكينونة، وبما تمنحنا وتفيض علينا من تلك الكينونة، فحين نقف أمامها فنحن نسجل حضورا وموفقا كينونيا يتماهى مع الكينونة المقابلة، ثم نزيد على ذلك بأن نحول تأويلنا إلى كينونة ندخلها في إطار اللوحة وثناياها، ورغم هذا كله فنحن في ظل هذا الحضور الطاغي للكينونة لم نتعلم إلا الشيء القليل من القرب من اللوحة ولم نقل عنها إلا النزر اليسير لأنه من الصعوبة بمكان قول الكينونة كلها دفعة واحدة أو أخذ كل تعاليمها والتقاط سيل ألطافها العارم دون أن يفلت منا معظمه، اللوحة تتكلم قبلنا كمؤولين وينبغي الاستماع إلى كلماتها في خشوع وتؤدة ودون مقاطعة أذا أردنا أن نحوز بعضا من الفهم الذي يسعفنا في تأويلها وإلا بقينا على عمانا وخرجنا عن الجادة.[2]

[1] - أم الزين بنشيخة المسكيني: تحرير المحسوس لمسات في الجماليات المعاصرة، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، الرياض، السعودية، ط1، 2014، ص: 94.

[2] - جان ماري شيفير: فن العصر الحديث الجماليات وفلسفة الفن من القرن الثامن عشر إلى يومنا هذا، ترجمة: فرانك درويش، هيئة البحرين للثقافة والآثار، المنامة، البحرين، ط1، 2021، ص: 502.

تجعلنا إذن لوحة هيدغر كموجودات متذوقة للجمال في علاقة مباشرة مع الكينونة وفي تماس عميق مع جوهر وجودنا كوننا كائنات تقف أمام شيء يرمز إلى عالم يرمز هو بدوره إلى كينونة، وكأننا هنا في لعبة شد الحبل طرفاه يقودان إلى الوجود والفائز والخاسر كلاهما يصل إلى كينونته التي يريد ويبحث مع فارق بسيط أن الأول يصل بسرعة بينما الثاني يتعثر قليلا لكنه يصل في النهاية، كما أن الأهم أن هذه اللوحة تؤكد لنا بما لا يدع أمامنا مجالا للشك أن الريف بحقوله ومزارعه وأكواخه وطرقه غير المعبدة ودروبه المتعرجة وليله المظلم إلا من ضوء القمر ولياليه الشتائية العاصفة والصيفية الهادئة وربيعه المزهر وخريفه الأصفر ونسيمه العليل وهوائه النقي وحيواناته البرية والأليفة وفلاحيه وخصوصا الجنس اللطيف منهم هي الكينونة التي تمثلها تلك اللوحة لا غير ولا يجب فهم أمر آخر منها.

جذر تأويل هيدغر لهذه اللوحة مفهوم أن الفن والفنان والعمل الفني كلها تعتبر منبعا لهذا الأخير فلا يمكن إسقاط أي منها بأي شكل كان، واتحادهما في الزمان والمكان هو الذي يضمن خروجه في أفضل حلة وانكشاف الحقيقة فيه وتلاحمه مع الكينونة واقترابه من المتلقي بعد التصاقه بالفنان صاحب الابداع والأثر، فهذا الثالوث يمثل قوة يصعب كسرها أو اختراقها ويمنح صلابة للفن وللعمل الفني ويعطيه إمكانية الخلود والاستمرار في الوجود على نحو مستقيم غير مضطرب، كما يوقف ماهيته الجوهرية على قدميها بعد مرحلة من الحبو والتعثر والتمسك بالأشياء، ولهذا فعندما نؤول عملا فنيا ما فنحن نؤوله هو بالدرجة الأولى كنموذج خاص وعمل فردي معطى في لحظة إبداعية معينة لكننا نؤول معه في الآن ذاته الفن بصفة عامة فالفن كمعنى وموضوع جامع أكثر القضايا التي تتطلب منا ممارسة هذا الفعل ليكتمل مشهده لدينا كتذوق ومتعة ومشاهدة بعد أن اكتمل عند الفنان كفكرة وتخطيط ثم تجسيد، صحيح أن التأويل يختلف من لون فني إلى آخر ومن عمل إلى آخر ومن طبيعة تكوين وخلفية نشأة فنان إلى آخر، غير أن خطوط التقاطع بين مجموع التأويلات حاضرة وبقوة ولا يمكن القفز عليها، ومثال ذلك التقاطع في تأويل هيدغر لبعض

المقاطع الشعرية لهولدرلين ولوحة حذاء الفلاحة لغوغ حيث كان عالم الأرض والفلاحة هو المفهوم المحصل ونتيجة التحليل مع اختلاف طفيف في أسلوب الوصف وجوانب الفهم، أما الفنان فهو حجر الزاوية في هذه العملية لأنه هو من يبث من روحه ونفسه وفكره في ذلك العمل ويخرجه إبداعيا في هيئته الأخيرة ولهذا لا يمكن إقصاؤه أو عزله عن موضوع ابداعه البتة فهو بمثابة مصدر الحركة والفعل الذي نلتفت إليه تلقائيا لنبحث ونعرف سبب تلك الحركة وذلك الفعل بعد تلقينا له، ولأنه الطرف الذي يمثل الجانب الإنساني الذي ينبغي تقديره والاحتفاء بعمله بشتى الطرق والتي يكون التأويل والتحليل والفهم أهمها وأشهرها في عالم الفن والأدب والثقافة بل وقد يتعداها إلى غيرها من الميادين الإنسانية.

يقيم هيدغر من خلال الفن الهيرمينوطيقا على أساس فلسفي ويقيم الفلسفة على مستند تأويلي وذلك باعتبار الفلسفة فهما للوجود، والفهم أساسا للفلسفة وجوهرا للوجود في آن واحد، والفن كذلك بما هو ظاهرة فهو الذي يستدعي الجانب التأويلي إلى الظواهرية والعكس، لذا اعتبر هيدغر وانطلاقا من الفن أن التأويلية هي ظواهرية بكل أبعادها وتمفصلاتها، ولأن الظواهرية تعني في جذرها اليوناني: "مجموع ما هو معروض لضوء النهار" أو: "ما يمكن أن يظهر في الضوء" سيمثل الفن بحق أفضل نموذج وأحسن مثال لذلك المجموع، بحيث إن هذا التعريف اللغوي ينطبق عليه تماما وكأنما هو فصل على مقاسه، فمن غيره يظهر في الضوء والنور ويبتعد عن الظلمة والليل غير الفن؟ وفي السياق ذاته يمنح التأويل الظواهري القائم على الوصف الإنسان مفاتيح فهم طبيعة وجوده وإدراك كيفية الإفصاح عنه كما حدث بالضبط مع لوحة حذاء الفلاحة التي جسدت بوضوح أفضل قراءة لهيدغر وأحسن وصف قام به وأقرب وعي كونه ليستدل على الكينونة والوجود في بعدهما العام والكوني.[1]

يحسب لهيدغر إعادة الروح لأعمال رسام تاريخي هو غوغ ويسجل له فعل ذلك بشكل متقن وشاعري باسطا قراءته المهمة في أسلوب وصفي ظواهري أمين احترم من خلاله

[1] - نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2014، ص: 30، 31.

المسافة بين كل الأطراف ذاته وذات مبدع الأثر وذات الأثر، لم تسبق ذاته المؤولة موضوع التأويل كما لم تتعدى ذاته الفلسفية ذاته الفنية الجمالية فكانتا سواء بسواء، منح الحيز للكينونة وحضورها بالقدر نفسه الذي أتاحه للفن وغوايته، اجتمع من خلاله فكر الفيلسوف مع ابداع الفنان لم يتعالى عليه ولم يضع نفسه في مرتبة أقل منه، أعاد نسج العلاقة بين الفلسفة والفن على صعيد جديد هو صعيد الكينونة وبأسلوب معين هو التأويل الظواهري الذي طبعه بطابعه ووسمه بميسمه الذي من شدة اختلافه عن غيره عند دارسيه والمتهمين بفكره يميزونه من خلال كلمات مفتاحية ومصطلحات دلالية خاصة به نحتها من محض إبداعه أو استقاها من أسلافه اليونان مهد الفلسفة والتفكير المتعدد والمتنوع.

الفصل الثالث:

نماذج مختارة للتطبيق التأويلي والقراءة الفلسفية

المبحث الأول: شعر دنقل سرطان الانهزامية والتخاذل:

1-أمل دنقل شاعر الرموز والصور الإيحائية:

بداية لابد أن أسجل حيرتي التي تملكتني حتى قبل وصولي إلى مستهل هذا الفصل في اختيار النماذج التي سأجعلها محلا للتطبيق فكل الفنون تغري وتسيل لعاب العقل ليتناولها دون غيرها ويضعها أمامه وقبالته من أجل ممارسة التأويل والتفاعل المفهومي عليها ومعها، لكنني حسمت أمري سريعا باتباع صوت هواي وميلي الفطري اللذان لو خالفتها سأخون عقلي الباطن ومنطقي العميق وتركيبتي النفسية والوجدانية، وعلى هذا الأساس وقع اختياري على لونين فنيين هما الشعر والعمارة، ثم إني فكرت في أن أتناول ضمنهما نماذج وأمثلة أجنبية غربية غير أن انتمائي العربي أدار دفتي نحو نماذج من بيئتنا العربية القريبة التي لا تقل أهمية أو قيمة أو شأننا أدبيا أو إبداعيا وجماليا وفنيا نقر بهذا رغم أن واقع الجوائز العالمية المرموقة يقول عكس هذا، فباستثناء الروائي المصري المعاصر نجيب محفوظ (1911-2006) الذي نال جائزة نوبل للسلام سنة 1988 وشكل بذلك استثناء فريدا جلب معه تشكيك حتى بني جلدته الذين أرجعوا علة فوزه لا إلى كفاءته الأدبية وبراعته الفنية بل إلى تماهيه مع فكرة عدم معاداة السامية و تضمين نصوصه الروائية وبالضبط روايته الأشهر: "أولاد حارتنا" أفكارا تلمح إلى وجوب الإقرار لليهود بحقهم في إقامة وطنهم القومي الجامع لشتاتهم وأن يكون ذلك الوطن في الجزء الأكبر من فلسطين التاريخية كونها أرض الرسالات ومهبط الديانات، وأنهم يملكون حقا تاريخيا فيها كما يملكه العرب والمسيحيون، وأننا كعرب وأبناء عمومتهم لا مفر لنا من التعايش معهم في جوار وسلام، وهو بذلك يكمل عملية التطبيع غير المسبوقة التي بدأها أنور السادات في أواخر سبعينيات القرن الماضي لكن هذه المرة من بوابة الأدب والفن، وتحتم علينا الموضوعية قبل الذاتية -التي نعتبرها في هكذا موضع موضوعية من درجة ثانية- أن ندافع عن إنتاج أدبائنا وشعرائنا وفنانينا ومبدعينا من مختلف أقطارنا العربية الذي قد يكون ذنبه الوحيد أنه

كتب باللغة العربية التي ذنبها الوحيد هي الأخرى تراجع بل سقوط وانتهاء حضارة قومها وارتقاء حضارة أخرى منحت الأولوية والانتشار والقوة والحياة للغتها، و لعل الذنب الثاني لذلك الإنتاج المظلوم والمفترى عليه أن من يصل منه إلى العالمية ويترجم إلى لغات البشر يقع ضحية الترجمة الخائنة للمعنى والدلالة الأمر الذي يؤدي إلى اختلال بنية النص وتشوه أفكاره ولي أعناقها من طرف لغة ثانية لا تمتلك فصاحة وسعة وبلاغة العربية، وبالعودة إلى اختيار النماذج، فشساعة الابداع الشعري العربي وضعتني في حيرة أخرى أعمق لكنني انتصرت للون شعري معين هو شعر الرفض وعدم المهادنة، شعر الاحتجاج وعدم موافقة ما يملى علينا وما يتخذ من قرارات مصيرية تخصنا كشعوب دون استشارتنا لاسيما على المستوى السياسي، فكان بطل هذا اللون في فترتنا المعاصرة دون منازع الشاعر المصري المرحوم أمل دنقل(1940-1983) الملقب ب:"الجنوبي" بسبب انتمائه لصعيد مصر ونسبة إلى إحدى أشهر قصائده التي حملت عنوان: "الجنوبي" وهي قصيدته الأخيرة ضمن ديوانه الأخير الذي عنونه ب:" أوراق الغرفة رقم 8" دون نسيان غيرها من قصائده الذائعة والبديعة على غرار:" البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" و" لا تصالح" و" خطاب تاريخي على قبر صلاح الدين" و"مقابلة مع ابن نوح" و "من مذكرات المتنبي في مصر" و" كلمات سبارتكوس الأخيرة" خلدت كلها اسمه بين الناس ورفعت ذكره في العالمين.

اخترت بعض مقاطع قصيدة " الجنوبي" التي هي آخر ما خطت أنامله وهو على فراش المرض الأخير الذي لم يمهله كثيرا فقد عانى من سرطان استأصل ورمه الأول على أمل ألا يعيد الكرة غير أنه بعد أربع سنوات عاد بشكل أشرس أدخله المستشفى مدة لم تطل ليفارق الحياة بعد أسابيع قليلة في قمة عطائه الشعري وفي نهاية ربيع عمره الذي كان حافلا بالأحداث والإنجازات رغم قصره نسبيا، وبهذا نكون أمام فنان آخر أدارت له الدنيا ظهرها وعانى شظف العيش ورقته ووقع فرسية أمراض عديدة كان خاتمها شر أمراض الدنيا ألا وهو السرطان، ولعل قدره جعله يفتح وعيه على الزمنين الناصري والساداتي وما

صاحبهما من نكسات وهزائم في زمن الأول، وخيانات وتهديم لحلم القومية العربية الجامعة ونكوص على أهم انتصار عربي على الكيان الصهيوني في تاريخ صراعهما وارتماء في حضن الغرب وتطبيع ضد منطق التاريخ والواقع واللحظة في زمن الثاني، ليزداد شقاؤه وتتعمق معاناته ويسد الأفق في وجهه، لكن هذا ما جعله يحدثه زلزالا في جسد الشعر العربي وبالذات شعر التفعيلة.

يقول أمل في مستهل هذه القصيدة:

"صورة

هل أنا كنت طفلا؟

أم أن الذي كان طفلا سواي؟

هذه الصور العائلية

كان أبي جالسا، أنا واقف تتدلى يداي

رفسة من فرس

تركت في جبيني شجا، وعلمت القلب أن يحترس

أتذكر سال دمي

أتذكر مات أبي نازفا

أتذكر هذا الطريق إلى قبره

أتذكر أختي الصغيرة ذات الأربعين

لا أتذكر حتى الطريق إلى قبرها المنطمس

أو كان الصبي الصغير أنا؟

أم ترى كان غيري؟

أحدق لكن تلك الملامح ذات العذوبة

لا تنتمي الآن لي

صرت عني غريبا
لم يتبق من السنوات الغريبة
إلا صدى اسمي
وأسماء من أتذكرهم فجأة
بين أعمدة النعي
أولئك الغامضون رفاق صباي
يقبلون من الصمت وجها فوجها
فيجتمع الشمل كل صباح
كي نستأنس."[1]

يعود دنقل إلى سنين حياته الأولى سنوات صباه من خلال استحضار صورة عائلية غاية في الوضوح، ولحظة صدق بينه وبين ذاته يتساءل عن الذي كان يعيش تلك اللحظات حين كانت إدراكا هل هو أم عساه طفلا غيره؟ مصدر هذا الاستفهام واحد من اثنين الأول يكمن في بعد المسافة الزمنية بين لحظة الاسترجاع وزمن الحدوث ما يجعلنا نشك هل تلك اللحظات حدثت لنا حقا أم ترانا نتخيل ونستمد تلك الصور من أوهام وخيالات بقيت عالقة في خيالنا فيختلط علينا عمل المخيلة مع وظيفة الذاكرة، ثم نقع في حالة من الفصام ننقسم خلالها إلى شخصين الأنا المتذكرة والهو كأنا غائبة تنتمي إلى نقطة زمنية بعيدة عنا حتى صارت غيرنا، والثاني تتمثل في أن الصبي الصغير يرى أحداثا يود لو كان طرفا فاعلا فيها يشده حسه البريء و تعلقه بتفاصيل الحدث والواقعة إلى تنمي القيام بشيء ما يعالج الأمر أو يضع للحدث نقطة نهاية تختمه بسلام لكن قلة حيلته وخوفه من سلطة أعلى غالبا ما تكون أبوية تجعله عاجزا مشلولا متأثرا بل لعله أشد المتأثرين لا مؤثرا ما يحز في نفسه الهشة بشدة فيحاول كلما استحضرها ألا يكون ذاك الطفل بل أن يحل غيره محله طلبا

[1] -أمل دنقل: ديوان أوراق الغرفة 8، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص:93.

للسلوان النفسي والسلام الداخلي ودخولا في نوع من التسامي على الحدث المؤلم قدر المستطاع، قد يكون الطفل الذي صار رجلا أو كهلا أقدرنا على التماس الحيل النفسية للهروب والنسيان والمحو المزدوج محو الذات الحاضرة ونفي التواجد عنها ومحو الحدث في حد ذاته في مرحلة ثانية رويدا رويدا.

نظرا للحالة المرضية التي عاناها أمل وهو يكتب هذه الأبيات يمكن فهم هذا الهاجس الذي سيطر وخيم عليه هاجس الهروب من الموت وعدم الرغبة في التواجد عند حضور الموت و تمني تعويضنا بغيرنا وتأجيل رحيلنا إلى وقت متأخر، وحتى وإن أرغمنا القدر على أن نكون نحن المعنيين نتمنى أن نكون غيرنا في تلك اللحظة وفقط، وهذا ليس جبنا منا بل شجاعة وقمة البطولة، فالتشبث بالحياة إلى آخر رمق صفة المقبلين عليها المتفائلين بها المحبين لها، ومادام الإنسان لا يقدر قيمة الحياة ولا يحرص لا الحفاظ عليها يظل طائشا غير ناضج بل ربما غير مستحق لها.

ضمن الصور العائلية يظهر إلى جانب الابن الأب صاحب المهابة الأسرية أستاذ اللغة العربية الأزهري الذي أورث حبها لابنه، من خلال ما كان يسمعه من عيون الشعر القديم، تنعكس مهابة الأب على هيئة الطفل فيفرد قدميه ويدلي يديه كما يفعل التلاميذ في فصولهم الدراسية، ثم ينقلنا دنقل إلى صورة ثالثة وهي جبين الطفل الذي شجته رفسة فرس استفزها دون أن ينتبه لتعلمه الاحتراس أكثر، لكنها لا تعدم فيه الجسارة والاندفاع في الحق، فقد كان دائما أول القائلين: لا حين يجب أن تقال دون تردد أو تخمين، ويذكره الدم الذي يسيل من جبينه بدم أبيه النازف حتى الموت والطريق إلى قبره، قبر أبيه الذي يعرف طريقة جيدا يستدعي لديه قبر أخته الذي طمسته الذاكرة والأيام البعيدة الحائلة ليبقى جرحا غائرا في جسد ذاكرته لن يندمل.[1]

[1] - جابر عصفور: الجنوبي، مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، مطابع الأهرام التجارية، قليوب، مصر، العدد 598، سبتمبر 2008، ص: 82.

يستدرك دنقل سريعا ويقر أن تلك الملامح العذبة التي كانت تميزه طفلا لم تعد تنتمي إليه وهو في آخر أيامه فقد بعدت الشقة بينها وبينه وحلت محلها ملامح الحزن الرفض والوجوم بسبب الظروف المحيطة المحبطة والتي قد يكون أبسطها مرض الجسد العضوي، الروح المثقلة بفقدان القدرة على الانطلاق تحولت إلى طائر جريح كسر جناحيه فلم يعد بإمكانه التحليق ولا حتى المشي ما يزيد متاعبه وعدم رضاه على نفسه ووضعه، والقلب مفجع بتكرار فعل الموت وأخبار النعي الأخت والأب ورفاق الصبا، ومأزوم بتردي الوضع العربي وترديه وانحرافه إلى طريق خطرة قتلت كل أمل في أي سيادة أو حظوة لهذه القومية، لهذه المنطقة و لهذه الأقطار المشتتة، كل هذا يزيد القهر فوق القهر ويجعل انتظار الموت صعبا.

لذا فقد كان في شعر دنقل شيء من السم القاتل الذي يفتح الباب مباشرة للموت في ثوان قليلة لكنه كذلك يحمل كثيرا من الحكمة التي يرمز إليها سم الأفعى رمز الطب والدواء، وفي شعره كما في مسار حياته المتعرج فجاجة السرطان الذي مات به، لكن قبل أن يموت اندلع في جسد الهزيمة العربية كالسرطان وربما أوغل إذ حملت أشعاره شحنة نقدية قاسية تفجر داخلها العذاب والنواح في خلايا النص، ليقف عاريا ويعري القومية الممتدة من المحيط إلى الخليج المهزومة والمكلومة غير الآبهة في سوادها الأعظم بما حدث وما يحدث وما سيحدث، فجاء شعره كالصفعة المدوية في لحظة السهو وكالماء البارد اللاسع في عز النوم، أدخل التاريخ في قصائده كألغام وقنابل حارقة لا كورود حجرية علها تفلح في استنهاض الهمم وتفتح أغطية الوعي الغائب على فداحة ما حصل وما قد يحصل.[1]

نعود إلى مقاطع القصيدة لنفهم تعميق دنقل عدم استدلاله على ذاته داخل لحظاتها رغم تذكره المتكرر وتحديقه المتمعن إذ يقرر تاليا أنه لم يعد منتميا إلى نفسه التي كانت وأنه صار غريبا عن ذاته، وأن تلك السنوات خرجت من سباق عقارب وقته وصارت غربية عنه

[1] - محمد علي شمس الدين وآخرون: تجارب في الابداع العربي، مرجع سابق، ص: 316.

تابعة لزمن آخر غير زمنه وغير الزمن الذي يعرفه ولا يزال يربطه به خيط الوقت المتواصل، ولم يتبق منها إلا صدى اسمه الذي يسمعه من بعيد في غير وضوح، يخرج من فم مرهق مبحوح الصوت مخارج حروفه غير مفهومة كأنه أعجمي، كناية على الأمل الذي هو اسم علمه –اسمه الشخصي– يتم قتله و إدخاله غرف العناية المركزة ليتشابه حال اسمه مع حالته المرضية الخطيرة ويصبح الحال من بعضه، السعي لقتل الأمل في الخروج من النفق المظلم الذي أدخلتنا فيه أنظمتنا العربية المتخاذلة الضعيفة الهينة والمتساقطة التي لا تملك قرارها الداخلي اللهم في القمع وتشديد الرقابة خاصة على المثقفين الثائرين في وجهها كما حدث مع دنقل نفسه في زمن السادات، ولا تملك قرارها الخارجي ماعدا في تسمية السفراء والقناصل وحتى في هذه كثيرا ما تخضع للإملاءات الأتية من وراء البحار والمحيطات، قتل الأمل في ظهور جيل بأسه على العدو شديد يستنهض الهمة جيل نخبوي يقود الفعل التنموي والنشاط التحرري.

2–شعرية الموت القادم:

يقول دنقل تعبيرا عن موت آماله وأحلامه رمزيا وفعليا في مقطع آخر من القصيدة:

" من أقاصي الجنوب أتى عاملا للبناء
كان يصعد سقالة ويغني لهذا الفضاء
كنت أجلس خارج مقهى قريب
وبالأعين الشاردة
كنت أقرأ نصف الصحيفة
والنصف أخفى به وسخ المائدة
لم أجد غير عينين لا تبصران
وخيط دماء
وانحنيت عليه أجس يده

قال آخر: لا فائدة

صار نصف الصحيفة كل الغطاء

وأنا في العراء."[1]

نفهم هنا لكن لا نفهم كذلك في الوقت ذاته لماذا يرادف اسم "الجنوب" في جميع بلاد الدنيا كل ما له علاقة بالأوضاع التنموية المتردية والبنية القاعدية المنعدمة رغم ما يزخر به من قدرات ومؤهلات بشرية وطبيعية وباطنية؟ ولما يعني حملات الهجرة منه إلى الشمال بحثا عن فرص عيش وحياة وعمل أفضل؟ عمل ينحصر في أعمال البناء أكثر من غيرها فأغلب منشآت العواصم –التي يجب أن تقع في قلب الشمال كتقليد موروث خاصة في دولنا العربية– وكذا أهم مدن الشمال الأخرى صعدت على أعناق وأكتاف وبسواعد أبناء الجنوب والمناطق المغمورة والنواحي حتى وإن كانت في الشمال والتي تشبه الجنوب في التهميش وقلة التنمية، وما أكثر ما مات هؤلاء الغلابى ردما تحت التراب أو سقوطا وترد من عل أو فرما بين أسنان آلة خلط الخرسانة أو غيرها لا لسبب إلا لأنهم لم يتح لهم اختيار مجال عمل آخر أكثر أمنا وأقل حوادث مهنية قتالة، ذلك رغم الشهادات الوازنة التي يحملونها، هذا بالضبط ما يقتل الأمل في الحياة الكريمة أكثر ما ينهيها فيزيائيا ووجوديا الحادث المرتبط بالطبيعة العمل.

الفقراء القادمون من الجنوب يموتون بلا ثمن وربما حتى بلا إحصاء أو أسف من مشغليهم ورؤسائهم في العمل بلا تأمين فهم كائنات تعمل بنظام السخرة وأجرهم الزهيد الذي يتقاضونه أحيانا بالتقسيط والمماطلة كثير عليهم، تكفي كلمات المواساة الباردة والمنافقة لذويهم لطي صفحتهم، المدينة حسب دنقل مشهورة بالموت المفاجئ الناجم من السقوط الخاطئ من سقالة البناء[2]، هذا السقوط الشاهق لا أمل في الحياة بعده أنه العدم المطبق والقضاء المستعجل الذي يقول كلمة الفصل بلا منازعة أو احتجاج، لذا لا فائدة من جس

[1] - أمل دنقل: ديوان أوراق الغرفة 8، مرجع سابق، ص: 94.
[2] - جابر عصفور: الجنوبي، مرجع سابق، ص:85.

نبض اليد أو انتظار إمكان بقاء الحياة في الجسد المحطم، لن نجد حين ذاك غير الموت، غير عينين مفتوحتين لكنهما لا تؤديان وظيفة الابصار، وخط دم يمتد من فتحات الفم والأنف والأذن ليعم معظم الجثة الهامدة إلى خارج جسدها، ولأن مكان السقوط هو موقع تشييد غير مكتمل بعيد عن مرافق المدينة فلن نجد غير أوراق الجريدة لتغطية تلك الجثة وسترها من أعين الفضوليين الذين كثروا على أيامنا هذه مع ظهور أحدث أجهزة التصوير والنشر على نطاق واسع دون مراعاة لفداحة لحظة الموت وحرمة الميت، تصبح تلك الصحيفة كفنا مؤقتا للجثة ويبقى من أول حقوق الميت علينا ستره وتغطيته.

يربط دنقل بين جرح الجنوبي وجروح المشروع القومي الذي سقط في الماء وأضحى مجرد شعار يرفع عند كل موعد سياسي أو موسم انتخابي، ويقرن الانكسار في ذلك المشروع بصعود أموال النفط، وكأن اكتشاف النفط هذا الذهب الأسود فتح جرحا غائرا في المكنون القومي لا ينغلق إلا على قيحه ليظل غير قابل للبرء فيتسمم في تسميم البدن كله، بدن الأرض العربية بدن الانسان العربي المهزوم بعدها، لينفقد الأمل كلية من خلال انتشار مظاهر الكسل الناشئ عن الريع لتتكسر الأيدي وتسقط الهامات، وتتحول تلك الثروة إلى ميدان جديد للاستباحة والتبعية ورهن القرار، فيسيل دم القادمين من أقاصي الجنوب إلى المركز مرتين مرة بالسقوط ضحية الظروف المعيشية الصعبة ومرة ثانية بعدم رؤية تلك المنحة الربانية أعمالا مجسدة وبنية تحتية في وطنه الممتد عموما وعلى جنوبه الشاسع خصوصا.[1]

نعود إلى خطوط القصيدة لنسجل أهم مقطع فيها وهو مقطعها الأخير:

"هل تريد قليلا من البحر؟

إن الجنوبي لا يطمئن إلى اثنين يا سيدي:

البحر والمرأة الكاذبة

[1] - جابر عصفور: وعي الرفض، مجلة العربي، وزارة الإعلام، مطابع حكومة الكويت، الكويت، العدد 635، أكتوبر 2011، ص: 79.

سوف آتيك بالرمل منه

وتلاشى به الظل شيئا فشيئا

وتلاشى به الظل شيئا فشيئا فلم أستبنه

هل تريد قليلا من الخمر؟

إن الجنوبي يا سيدي يتهيب شيئين:

قنينة الخمر والآلة الحاسبة

سوف آتيك بالثلج منه

وتلاشى به الظل شيئا فشيئا فلم أستبنه

بعدها لم أجد صاحبي

لم يعد واحد منهما لي بشيء

هل تريد قليلا من الصبر؟

لا

فالجنوبي يا سيدي يشتهي أن يكون الذي لم يكنه

يشتهي أن يكون الذي لم يكنه

يشتهي أن يلاقي اثنين:

الحقيقة والأوجه الغائبة."[1]

يضع دنقل في هذا المقطع الختامي الذات برمتها ممثلة في ذاته موضع الحال هنا في مواجهة صريحة مع نفسها متأملة أناها بكل وضوح وفي اقتراب شديد يزيل عنهما كل فواصل غير مرئية أو جوانب غائلة تجعل المسافة مهما كانت ضئيلة موجودة، يستعين في طريق ذلك بالوقوف على الأطلال هذا الأخير الذي كان لازمة تمهيدية لا بد منها في تقاليد الشعر العربي القديم، واجه الشاعر أطلاله الماضية مع خليلين كما هي العادة في عرف

[1] - أمل دنقل: ديوان أوراق الغرفة 8، مرجع سابق، ص: 97.

الشعراء القدماء متوجها إليهما بالخطاب والجواب، كان كلاهما يسأله وهنا تحول الجنوبي إلى قناع ومرآة، قناع يضعه عند خطاب محدثيه ومرآة يرى فيها خبيئة نفسه، وفي هذا التواتر أطلق حكمه الصريح النابع من حنين الماضي والمتراكم من خبرة الحياة: اللاطمأنينة والحذر من شبيهين وقرينين في النعت والسلوك الدفين فيهما الغدر والمباغتة[1]، يتقاطع البحر مع المرأة الكاذبة في اللف والدوران وسرعة تقلب الحال وتبدل المزاج، في الغواية الحسناء والإثارة صعبة المراس، يتظاهران بالهدوء والوداعة حتى يصلا إلى كل ثقتنا ثم سرعان ما يغرقننا في عاصفتهما الهوجاء ويرميان بنا إلى القاع دون رحمة أو شفقة، يوقعاننا في شباكهما بكل مكر وسوء نية مسبقة، ينصبان لنا الفخاخ الكثيرة والعميقة ويبتسمان ويضحكان بشماتة كلما نجحا في استدراجنا وايقاعنا فيها، يبددان شكوكنا حيالهما رغم التجارب المريرة التي مرت علينا معهما والمآسي العديدة التي تجرعناها بسببهما والندم الشديد الذي قبضنا معه على جمر الضياع وعدم الاستدلال على نهج العودة جراء المتاهة التي دخلناها بدفع خفي من قبلهما، المكر وقلة المعروف شيمتهما من قديم الزمن وسيظلان على هذا الحال إلى آخر المطاف، والذي يأمن جانبهما ويطمئن إلى بوائقهما لا يلومن إلا نفسه.

الثنائية الثانية المتشابهة في هذه الأبيات هي الخمر والآلة الحاسبة، الأولى تذهب العقل وتغطي الوعي في وقت ينبغي حضوره والثانية تقيس كل شيء بحساب الربح والخسارة ما يغيب معطى الأخلاق وتزكية النفس البعيد عن منطق الحساب الأصم[2]، يتهيب الجنوبي قنينة الخمر لما فيها من إحالة كثيفة إلى توراي وعيه عنه في أوقات تلح عليه الحاجة الماسة إليه فلا يجده، وبالقدر ذاته يتهيب الوقوع ضحية عمليات الطرح والجمع التي يفرضها منطق الحسابات الجاف والبارد الخالي من مراعاة الظروف و مشاعر التفهم والتماس الأعذار للمتخلفين أو المتعسرين فنزيدهم ضغطا على ما هم عليه، يفهم من هذا

[1] - جابر عصفور: الجنوبي، مرجع سابق، ص:86، 87.
[2] - المرجع نفسه: ص:87.

إشارة دنقل إلى مرضي الحضارة الحالة ممثلين في انطفاء الوعي وموت الضمير واتباع منطق التشيؤ و الاعتناء بالبعد المادي وتغليب كفته في كل المواضيع إلى حد إخضاعها للغة الرياضيات وحساب مقدار الربح والخسارة التي إما ترفعها إلى مصاف الحضور والاعتبار، أو تهوي بها في دركات التخلي والإنكار والاستغناء الفج والوقح أحيانا.

بعد هذا اللاإطمنان والتهيب من الثنائيات المتشابهة يستفيق الجنوبي على حقيقة مفجعة تتمثل في تلاشي خليليه وعدم استبانته لهما وتلاشيهما مع الظل وكأنهما سراب أو وهم جميل كان يؤنسه لكنه سرعان ما زال واضمحل، تماما مثلما أن الصحة والمال سريعا العطب ويحتاجان إلى ظروف مساعدة كثيرة ليحافظا على حضورهما معنا وديمومتهما المطمئنة لنا، فكلاهما يتخليان عنا في عز حاجتنا إليهما بكيفية مباغتة لم تكن ضمن مجال توقعنا ولا في أفق انتظارنا.

ثم يأتي السؤال الأخير الذي طرحه الجنوبي بلا وجهة معينة بل ربما يكون ملك الموت الذي يأتي بعد مخايلة الخليلين ويحدق بعينيه فينا طويلا كي نستيقن أنه ضيفنا القادم والأخير، أو قد تكون الذات المخاطبة هي عينها يرتد إليها جوابها في لحظة صفاء وخلوة نادرة الحدوث انبثقت في آخر أيام الصحو المعرفي الشفاف في ذروة وقمة تلهف تلك الذات إلى العبور للشاطئ الآخر فيكفيها ما لاقت وما عانت بل لم تعد تطيق الصبر أو تريده، وأضحت مشتاقة لأن تكون الذي لم تكنه لتلاقي في العالم الآخر الحقيقة التي يكون في وسعها الإمساك بها في ذلك العالم الذي يصبح فيه بصرها حديدا، والأوجه الغائبة التي سكنت هناك منذ زمن بعيد وسبقتها إلى رحلة الخلود ونالت شرف السبق والانضمام إلى القافلة الأثيرة التي يثير فيها تذكرها لواعج الشوق إلى لقائها بعد طول غياب وبعد مسافة واتساع هوة تقاس بفارق المسافة بين الدنيا والآخرة.[1]

[1] - المرجع السابق: ص: 87.

يفهم من هذه القصيدة أن الرجوع إلى الأصل فضيلة مهما كان هذا الأصل ضعيفا أو غير مهاب الجانب، وأن احترامنا له وافتخارنا به هو قوام استمرارنا في خط الاستقامة غير المتعرج، فالعودة إلى مسقط الرأس ورحم التكون و الوجود البكر والمنزل الأول ومراتع الصبا وموطئ الأقدام والأكف زمن الحبو كلها بلا استثناء تعيد إلينا أرواحنا الحقيقية غير المزيفة التي تهنا عنها وتاهت عنا في غمرة طغيان المادة على كل شيء وحرقها الأخضر واليابس بلا هوادة وضربها للقيم والمعاني الكيفية بيد من حديد وسيف ذي حدين أينما أصاب قتل بلا رحمة، عودة الروح كما هي في معاني القصائد العصماء ونظرة فطاحل الشعراء هي عودة الحقيقة التي طردت من أرض حياتنا بسياط القياسات المادية والحسابات الواقعية، وعودة الأمل الذي هو الحياة ذاتها في أعمق معانيه فلا يأس مع الحياة ولا حياة مع اليأس ، هذا الأمل الذي يذخرنا بوقود المستحيل الذي هو مستحيل فقط في أعيننا محدودة الأفق قصيرة النظر، وفي مزاعمنا البليدة التي لا ترى غير الفراغ في الكأس الممتلئ عن آخره، لكن مع عودة الروح والأمل والحياة ينصلح الحال وتشرق الشمس من جديد.

المبحث الثاني: تأويل الدلالات والمعاني الفلسفية في فن العمارة الفرعونية:

1-العمارة الفرعونية الظروف والعوامل

تظافرت العديد من الظروف المختلفة وأفسحت المجال واسعا أمام الفنان المصري لينتج عملا معماريا غاية في الدقة والإتقان، وهذه الظروف متنوعة فمنها ما هو جغرافي ومنها ما هو سياسي وفيها ما هو اجتماعي وما هو اقتصادي ومنها ما هو متعلق بالعقيدة الدينية السائدة في ذلك الوقت والجدير بالذكر أنها جميعا لعبت دورا مهما في ذلك لكن العامل الديني كانت له الأهمية الكبرى والتأثير الأعظم وهنا تتبين العلاقة الوثيقة بين الفن والدين في الحضارات الشرقية القديمة وعلى رأسها الحضارة الفرعونية.

أ) الموقع الجغرافي:

إن جغرافية مصر جعلتها معزولة وبعيدة عن أطماع الغزاة حيث كانت محمية بصحراء سيناء جنوباً، والصحراء الليبية غرباً والبحرين الأحمر شرقاً والأبيض المتوسط شمالا، بالإضافة إلى مرور النيل عبر أرضيها، وقد كان المصريون القدماء يؤلهون النيل حتى روي عنهم أنهم عند الفيضان، واحتفالا بالخصب والطمي، كانوا يلقون عليه بعروس لبركة هذه المياه، ابتهاجاً بقدوم الفيضان الذي يعني لهم الرخاء في السنة القادمة، فمصر كما قال المؤرخ اليوناني هيرودوت "هبة النيل".[1]

يضاف إلى ذلك وجود منطقتين هما مصر العليا في الجنوب ومصر السفلى في الشمال، وكذا تنوع التضاريس بين الجبال والهضاب والتلال، كما أن أرض مصر في عهد الفراعنة كانت مليئة بمصادر المياه والنباتات في المرتفعات، وبعض الوثائق ذكرت أن الأمطار كانت تسقط من حين لآخر في مناطق لم تعد تسقط فيها الآن، كما أن مصر كانت تعتبر

[2]-محمد جابر: مصر تحت ظلال الفراعنة، المكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، مصر، (د ت)، ص: 35.

حسب الأثريين الأرض المثالية لرعاية الفنون خاصة من حيث جوها الذي يتميز بالجفاف، وهذا ما ساعد على حفظ النقوش والمخطوطات والتحف الفنية المختلفة.[1]

مادمنا نتحدث عن الظروف المواكبة لتطور فن العمارة لدى المصريين القدماء لابد أن نذكر أن مصر كانت ثرية بالحجارة الجيرية قرب الجيزة، والغرانيت في أسوان في الجنوب.[2]

ب) الظروف السياسية:

لقد ازدهر فن العمارة خاصة مع الأسرتين الثالثة والرابعة (2686-2498ق م) حتى أن عصرهم سمي بعصر بناة الأهرام وذلك راجع إلى الاستقرار السياسي الذي دام 2000عام، فمصر قامت فيها حكومات استطاعت العمل الجماعي اللازم لحفر القنوات وبناء السدود، وكانت تملك القدرة على تسوية المنازعات التي تنشأ خاصة حول قضية المياه، فأنشأت هيئات كلفت بالصرف والري، أدت في الأخير إلى توحيد المقاطعات المشتركة في مياه نهر واحد، في دولة أكبر تحت قيادة ملك واحد "الفرعون".[3]

تميزت الفترة التي أعقبت التوحيد بين شطرين مصر تقدم حضاري وفني وثقافي سريع، فالدولة بعد التوحد تميزت بالنفوذ والقوة والسلطة داخليا وخارجياً، فداخليا استطاع الفراعنة توحيد الشعب على عقيد سياسية واحدة هي الولاء والطاعة للملك الإله، أما خارجيا فقد كانت مصر في ذلك الوقت دولة يحسب لها ألف حساب وذلك لقوة جيشها.[4]

عرفت مصر الفرعونية تطورا في التنظيم السياسي نظرا للأحداث التي عاشتها خلال تلك العصور وقد قسمها المؤرخون القدماء إلى أسر كل أسرة تضم عدد من الملوك وقد بلغ عدد الأسر 30 تبدأ من الأسرة الأولى التي أسسها الملك مينا، وتنتهي باحتلال "الإسكندر

---

[1]–دياكوف وكوفاليف: الحضارات القديمة، ترجمة: نسيم اليازيجي، منشورات علاء الدين، سوريا، ط1، 2000، ج1، ص: 149.

[2]– محمد جابر: مصر تحت ظلال الفراعنة، مرجع سابق، ص: 87.

[3]– رالف لنتون: شجرة الحضارة، ترجمة: محمد سويدي، دار موفم للنشر، الجزائر، ط1، 1990، ج3، ص:29.

[4]–محمد جابر: مصر تحت ظلال الفراعنة، مرجع سابق، ص:101.

الأكبر" لمصر سنة 332 ق م وخلال هذه الفترة مر النظام السياسي بأدوار ثلاثة، تمثلت في الدولة القديمة، ثم الوسطى ثم الحديثة، وكانت السيادة للآلهة وليست للأمة، والفرعون يرث الدولة التي خلفها أجداده تماما كما يرث عنهم السيادة والسلطة.[1]

ج) الظروف الاقتصادية:

مصر الفرعونية منطقة زراعية بامتياز إضافة إلى امتلاكها ثروة هامة من مواشي وأغنام، وعل ذلك راجع للفيضان السنوي لنهر النيل الذي يغذي الأرض بالطمي والسماد الطبيعي، وهكذا أصبحت من أولى المناطق التي لا يحتاج فيها العمال إلى قضاء كل الوقت في زراعة الغذاء، ومن ثم استطاعوا العمل في مجالات أخرى وعلى رأسها البناء والعمران، حيث كان سكان دلتا النيل يزرعون القمح والشعير وكانت لديهم الماشية، وكانوا يخزنون القمح في صوامع مضفورة من الحصير، هذا كله منح الاستقرار للسكان فشكلوا قرى محاطة بالأسوار مكونة من أكواخ بيضاوية الشكل، كما كانوا يعيشون على الصيد وهذا ما ساعد على منح رفاهية اقتصادية شجعت على الإبداع في مختلف الفنون من نحت ورسم وعمارة.[2]

د) الظروف الاجتماعية:

عرف عن البنية الاجتماعية السائدة في تلك الفترة تميزها بالوحدة والتراتبية والتنظيم، يجعل من أي أمر صادر عن مركز القمة ينحدر نحو التنفيذ عبر سلسلة من الدرجات تحته، وهذا أفسح المجال واسعاً لتطور جميع الفنون وبخاصة فن العمارة، كما جعل الإنتاج الفني يمتاز بالجدية والصرامة والعمق[3].

كان أفراد المجتمع المصري القديم كثيرو الاحتمال للمشاق وغير مقبلين على الترف مع شدتهم في التمسك بالحق، دون أن نغفل أنهم قوما محبين للحياة بشقها الفني، ودليل

---

[1]–رالف لانتون: شجرة الحضارة، مرجع سابق، ص: 45.

[2]–محمد جابر: مصر تحت ظلال الفراعنة، مرجع سابق، ص: 122.

[3]

ذلك أنهم لم يكونوا يتأخرون بالمشاركة في الأعمال التي تتعلق بالفن خاصة بناء المسارح والمعابد والأهرام معتبرين ذلك تأكيدا لشخصيتهم ومهارتهم.[1]

كان المجتمع المصري القديم ينزل الفنان منزلة سامية، حتى أن بعض الروايات تحكي أن بعض الفنانين وصل إلى مرتبة رفيعة جعلته يتساوى مع محافظ إقليم، فالفنان في ذلك الوقت كان يدرك قيمته وبالتالي قيمة ما ينتج، وكان الفنانون من طبقات الشعب الممتازة فمنهم من حمل لقب الأمير، ومنهم من كان يتوارث لقب الفنان الأصلي للأسرة الحاكمة، ومن جملة الفنانين النحات والمصور والرسام وعلى رأسهم جميعا المهندس.[2]

الدليل على المكانة الرفيعة التي كان يحتلها الفنان في مصر القديمة النصوص التي اكتشفها علماء الأثار، مكتوبة على الجدران والمعابد، ونورد هنا مثالين: الأول نص لكاهن يصف فيه الفنان المصري قائلا: ((لم يكن مجرد نساخ،؟ لقد كان قلبه هو الذي يلهمه، ولم يكن له أستاذ يحتذيه، إن هذا الفنان ذو أصابع حاذقة وذو بصيرة وإلمام بكل شيء)).[3]

النص الثاني لفنان مصري قديم إسمه "أيرتيسن" يحكي على نفسه: ((أنا سيد الأسرار، أنا فنان ممتاز في فنه، ورجل فوق الرجال في معارفه، لا تفوتني خفايا البناء، ولا براعة الرسم، ولا رفعة ذراع الرامي، ولا انحناءة العداء، أنا إدراك سر صناعة الترصيع الذي لا تأكله نار ولا يذيبه ماء)).[4]

---

[1]–المرجع السابق: ص: 149.

[2]–رالف لنتون: شجرة الحضارة، مرجع سابق: ص: 87.

[3]–يان أسمن: الذاكرة الحضارية (الكتابة، والذاكرة، والهوية السياسية، في الحضارات الكبرى القديمة)، ترجمة:عبد الحليم رجب، المجلس الاعلى للثقافة، مصر، ط1، 2003، ص: 33.

[4]–ملكة الأبيض: التربية في مصر القديمة، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة، سوريا، العدد587، أوت 2012، ص: 81.

هـ) العامل الديني:

يعتبر أهم عامل في ازدهار الفنون لدى الفراعنة، وبدرجة أكبر ازدهار فن العمارة، ولا يمكن بأي حال من الأحوال الفصل بين الفن والدين عموماً والعمارة خصوصاً عند المصريين، فالهرم كان عبارة عن مقبرة للملك أو الإله ليضمن له الخلود، فهو بالنسبة للجسد ما هو الجسد بالنسبة للنفس، والمصريين هم أول شعب اعتقد بخلود النفس بعد موتها، كما أن بناء قبر الفرعون على شكل هرم، راجع إلى الاسطورة الدينية التي ترى أن بدأ الخليقة كان من أول ركام من التراب الجاف، وهذا الركام كان على شكل هرم، أما المعبد فهو بيت الآلهة وملاذ العباد والمريدين.[1]

كان ينظر إلى المعبد في مصر القديمة على أنه تحقيق لكتاب سماوي على الأرض، وأنه يجسد خطة بناء الهية من زاوية أنه يعتبر طقس شعائري يؤدى حسب التعاليم الإلهية، وكل شيء في المعبد كان محسوبا حتى أسلوب الحياة فيه يرتبط بالطهارة المطلوبة لأداء الطقوس الدينية، وجانب الأخلاق الاجتماعية التي تحمل في معظمها صفة المنع والتحريم، حيث كان كهنة المعبد يؤدون اليمين ويقسمون بأن:

((لن أقطع شيئاً

ولن أقدم لأحد شرا

لم أقطع لذي حياة رأساً

ولم أقتل انساناً

ولم أضاجع صبياً

ولم أجامع زوجة رجل آخر))[2]

[1]– محمد جابر: مصر تحت ظلال الفراعنة، مرجع سابق، ص: 203.

[2]– سيد القمني: رب الثورة أوزريس وعقيدة الخلود في مصر القديمة، المركز المصري للبحوث الحضارة، القاهرة، مصر، ط2، 1999، ص:346.

إن مثل هذه الايمان والمواثيق التي تحتم على الكاهن الجديد أن يقسم عليها أثناء ترسيمه للمشاركة في حياة المعبد، تشبه تلك الصيغة القديمة عند القدماء المصريين المعروفة بنفي الاعتراف بالخطيئة ، وتختل هذه الصيغة الفصل 25 بعد 100 من كتاب الموتى المصري، ففي هذا الفصل نقرأ أن الميت يجب عليه قبل أن يدخل إلى عالم الآخرة أن يخضع إلى امتحان، وفي هذا الامتحان يوضع قلبه في ميزان على كفة وعلى الكفة الأخرى يوضع شكل الهة الحقيقة ويوزن القلب في مقابل هذا الشكل، وأثناء ذلك على الميت أن يعدد 42 خطيئة وأن يقسم على كل واحدة أنه لم يرتكبها، وفي كل مرة يكذب فيها الميت تثقل الكفة التي فيها قلبه.[1]

ما يمكن قوله إن الديانة المصرية القديمة بطقوسها التي مارسها الإنسان المصري عامة والفنان خاصة، من خلال العبادة وتقديس الآلهة والقيام بالعبادات والشعائر الجنائزية كان لها انعكاسات مهمة على المنتوج الفني عبر مختلف المراحل، كما كان لها تأثيرات كذلك في العناصر المختلفة لذلك المنتوج حتى أصبح الفن معبراً عن العقيدة الدينية للفنان، فالأهرامات والمعابد كانت بمثابة الرموز للعقيدة المصرية القديمة.

2- النماذج والمعالم:

لكل حضارة نماذج تعبر عن فنونها المختلفة، هذه النماذج تمنح لفنون هذه الحضارة الخصوصية والتميز اللذان يجعلانها تختلف عن غيرها من الحضارات، والحضارة المصرية القديمة اشتملت على مجموعة من المعالم خاصة من الناحية المعمارية، كان أهمها على الإطلاق الأهرامات والمعابد.

أ) الأهرامات :

يعتبر الهرم قمة ما وصلت إليه العمارة المصرية من إبداع ففيه تتضح براعة وإتقان الفنان المصري القديم، وعندما تذكر الأهرامات يتبادر إلى الذهن سؤال محير، كيف تم بناء

[1]-محمد جابر: مصر تحت ظلال الفراعنة، مرجع سابق، ص: 312.

هذه البنايات الضخمة؟ وهذه الحيرة لا نجدها عند الإنسان العادي فقط بل حتى عند المهندسين وعلماء الأثار فطريقة بناء الأهرامات المصرية القديمة انطوت على الكثير من المسائل الخلافية، ولم يستطع أحدا التوصل إلى معرفة الطريقة الحقيقية التي شيدت بها.

بلغ عدد هذه الأهرامات 97 هرم، أهمها جميعاً أهرامات الجيزة الثلاث: (خوفو، خفرع، منقرع)، التي لم تصل إلى الكمال المعماري فجأة فقد تطور بناء الأهرام عبر عدة مراحل، بداية من المصطبة وهي قبر مستطيل مرتفع عن الأرض قليلا، ثم الهرم المدرج لزوسر في سقارة الذي هو عبارة عن 6 مستطيلات حجرية فوق بعضها البعض، وعن هذا الهرم يقول الأركيولوجي الفرنسي "ليونار كوتريل" أنها أقدم الأنصاب الحجرية والأكثر إدهاشا في العالم، ويقول عنه أركيولوجي آخر هو "جان فيليب" أنه لما أدرك أهميته كأول مبنى في العالم متدرج شيد بالحجر المنحوت الذي ابتكره "إمحتوب" "مايكل أنجلو" ذلك العصر قرر أن ينذر نفسه لهذا العمل، وتجمع الأوساط الأركيولوجية على الاعتقاد بأن الهرم المدرج في سقارة كان بمثابة الطراز البدائي والنموذج الأصلي الأكبر للأهرام وقد بلغ وزن الأحجار التي بني بها 10 أطنان وحدد هذا البناء بداية ألف سنة من الهندسة المعمارية الرائعة يليها أهرمات دهشور التي أبرزها هرم سنفرو وصولاً إلى الهرم الأعظم هرم خوفو.[1]

تطور بناء الأهرام في عهد الأسرتين الثالثة والرابعة، وعملية البناء تمر عبر عدة أطوار، أولها مرحلة اختيار الموقع الذي يجب أن يخلو من أي عيب أو احتمال التصدع، كما يجب أن يكون مسطحاً لكي يسهل البناء فوقه، يضاف إلى ذلك اتساع مساحته حتى يستوعب الهرم والمباني الملحقة به، خاصة إذا علمنا أن مساحة هرم خوفو وحدها أربعة ملاعب كرة قدم مجتمعة.[2]

[1]–خالد عزب: بناء الأهرامات الأسطورة والواقع، مجلة العربي، وزارة الاعلام ، الكويت، العدد660، نوفمبر2013، ص:54.

[2]–محمد جابر: مصر تحت ظلال الفراعنة، مرجع سابق، ص: 210.

يتم في المرحلة الثانية تنظيف هذا الموقع برفع كل الرمال والحصى حتى تظهر الأرضية الصخرية التي ستكون أساساً للهرم، ثم تأتي المرحلة الثالثة المتمثلة في تحديد المربع الذي سيصبح قاعدة للهرم مع وجوب مراعاة أن تكون الاضلاع الاربعة للمربع قاعدة الهرم مواجهة للجهات الأربعة الأصلية (شرق–غرب–جنوب–شمال) ولهذا يجب أولا تحديد اتجاه الشمال بدقة شديدة، ومن ثم كان يستعان بتشييد حائط دائري في وسط الموقع تسطح قمته بشكل مستوي، مما يسمح بصنع خط افقي صحيح، وأثناء ذلك تقدم القرابين للمعبودات، حتى تبارك البناء.[1]

تأتي المرحلة الرابعة التي يجري فيها العمل لإنجاز الممر المؤدي إلى حجرة الدفن ولذلك بقطع الجزء الموجود تحت مستوى سطح الارض من الهرم، ولذلك من خلال حفر ممر في الصخر ثم تسوى جدران ذلك الممر بالأزاميل، وعندما يصل هذا الهرم إلى عمق معين يستمر أفقياً وفي نهايته يجري قطع حجرة في الصخر ستكون مخصصة للدفن، حيث يوضع فيها التابوت الذي يحفظ جسد الفرعون، والعمل في تسوية هذه الحجرة يبدأ من أعلها، حيث تغطى بسقف من كتل الغرانيت الصلب، لكن كان من الضروري وضع التابوت داخل حجرة الدفن قبل بناء السقف، حيث أن التابوت كان أكبر من أن يمر عبر ممر الدخول.[2]

تعقبها مرحلة إزالة الطرق الصاعدة التي استخدمت في نقل الأحجار أثناء عملية البناء وفي الوقت نفسه يقوم مجموعة من العمال بصقل أحجار الكساء الخارجي والتي وضعت في أماكنها عند إقامتهم للبناء، ويكون صقلها دقيقاً باستخدام الصقالات، التي ترتكز على هذه الطرق الصاعدة، وقد تطلى أحجار الكساء الخارجي بلون معين أو تزخرف بنقوش وكتابات هيروغليفية، وقد تزين بقطع من الذهب والأحجار الكريمة، وذلك حتى يبدوا الهرم في النهاية وكأنه قطعة فنية هائلة الحجم، تناسب عصر كل ملك وقدرته على البناء، فكل

[1]–خالد عزب: بناء الأهرامات الاسطورة والواقع، مرجع سابق، ص:59.

[2]–محمد جابر: مصر تحت ظلال الفراعنة، مرجع سابق، ص: 230.

القطع الحجرية التي كانت تستعمل في الكساء تلمع بشكل جيد، فكان يختار منها الأكثر نعومة بغرض الحصول على أربعة مثلثات حجرية لامعة، ليكون الشكل النهائي متوهجاً تحت الشمس.[1]

قد كانت تصاحب عمليات البناء ترتيبات مهمة كإمدادات الغذاء وإنتاج خامات البناء(الأحجار، الأخشاب، المعادن)، والأهم من هذا تسكين العمال وعائلاتهم، والكهنة المسؤولين عن الخدمة في المعابد، التي استمر استخدامها حتى بعد انتهاء مرحلة البناء، دون أن ننسى اعداد مقبرة للعمال الذين يموتون أثناء العمل في بناء المجموعة الهرمية، وقد أكدت النقوش التي عثر عليها في منطقة الأهرامات أن البناة المشاركين في التشييد ربما كانوا يعملون على مدار العام في موقع البناء، وقد كانوا يتناوبون في مختلف مراحل البناء، وكانت كل مجموعة يطلق عليها اسم خاص، كجماعة:(أصدقاء خوفو)، وجماعة:(ندماء منقرع).[2]

قسمت كل جماعة الى جماعات أقل منها، حملت هي الأخرى أسماء خاصة، كل ذلك يدل ويؤكد على أن بناء الأهرام كان عيدا واحتفالا اجتماعياً في مصر القديمة.

الحديث عن الأهرام يوجب الحديث عن أهمية العمال الذين بذلوا جهود جبارة وتضحيات كبيرة، فجميع الأعمال كانت تقع عليهم كإحضار الكتل الصخرية الضخمة، وكذا المسلات الحجرية التي يتم جلبها محمولة فوق مياه النيل فوق مركبين، وكانت تلك الكتل الصخرية، تعالج بالنحت والنقش ثم تسحبها زمر العمال بالحبال، وفي خضم هذا تردد الأناشيد وتتعالى الأهازيج، وتصدح الحناجر بالغناء المصحوب بموسيقى الناي والمزمار، وهذا يعني ان الاحتفال يحتل في العمل المعماري مكانة جد بارزة، بل إن جميع مراحل عملية بناء الأهرامات كانت تمثل عيداً جماعياً تمجيدياً.[3]

---

[1]–خالد عزب: بناء الأهرامات الأسطورة والواقع، مرجع سابق، ص: 61.

[2]–محمد جابر: مصر تحت ظلال الفراعنة، مرجع سابق، ص: 178.

[3]–إيتيان سوريو: الجمالية عبر العصور، ترجمة: جورج طرابيشي، منشورات عويدات، باريس، ط2، 1982ص: 76.

ويمكن أن نورد مجموعة من القياسات الخاصة بأهرام الجيزة الثلاث:

1)خوفو: ارتفاعه 146 متر وطول ضلع قاعدته230 متر.

2)خفرع: ارتفاعه 143.5 متر وطول ضلع قاعدته 215.5 متر.

3)منقرع: ارتفاعه 66.5 متر وطول ضلع قاعدته 108.5 متر.[1]

ب) المعابد:

يمثل المعبد أيقونة فن العمارة الفرعونية الثانية، وتعتبر العلاقة بين الهرم والمعبد علاقة وثيقة، فجثمان الفرعون عندما يموت وقبل ان يسجى في الهرم القبر يجب أن يمر أولا على المعبد، لتتم تهيئته لرحلة الخلود الأبدي.

لم تكن الحياة بالنسبة الى المصري إلا تمهيدا أو استهلالا لحياة ابدية والتي سيحي من خلالها أفضل أوقات حياته الفانية ولهاذا كانت للمعبد أهمية كبيرة في حياة المصري الفانية والباقية على حد السواء ففي الحياة الدنيا يشكل المعبد مكانا لأداء الطقوس والتعبد أما في الحياة الماورائية ففيه يتم التهيؤ والتحضر لما هو آت من نعيم وراحة وطمأنينة أبدية.

كان كل معبد يسوده قانون خاص يسمى(ناموس المعبد) يدعو هذا القانون إلى مراعاة خصوصية المعابد والالتزام الشديد ببنود هذا الناموس، على الأخص في جانب التعاليم المتعلقة بالأكل والطعام، وكانت هذه التعاليم تختلف من معبد إلى أخر ومن إقليم إلى آخر، وذلك تبعاً لمحرمات وممنوعات دين الإله الذي كان يعبد في ذلك المعبد، فنذكر على سبيل المثال إن رفع الصوت في معبد الإله "أوزيريس" كان محرما، وأيضا كان دق الطبول في معبد الإله "أتون" ممنوعاً، ولهذا كان أول شيء يتعين على الكهنة وخدمة المعبد فعله هو الالتزام بهذا الناموس.[2]

[1]– محمد جابر: مصر تحت ظلال الفراعنة، مرجع سابق، ص: 199.

[2]–ملكة الأبيض: التربية في مصر القديمة، مرجع سابق، ص: 83.

ومن نماذج هذه القوانين الخاصة بالمعابد:

- ✓ لا تصطد طيراً من الأدغال الخاصة بالآلهة
- ✓ لا تمسك سمكاً من بحيرات الآلهة.
- ✓ لا تمنع مياه الفيضان من ان تفيض في موسمها.
- ✓ لا تبني سداً في مواجهة المياه الجارية.
- ✓ لا تطفئ ناراً في الوقت الذي يجب ان توقدها فيه.
- ✓ لا يجب أن تفوتك أضحية في أيام العيد.[1]

ومن أهم هذه المعابد:

1)**معبد فيلة** : وهو مشهور عند المصريين بقصر انس الوجود ، وكلمة فيلة تعني بالهيروغليفية البداية وقد سيمت بذلك لأنه كانت بوابة مصر القديمة، وكان هذا المعبد مخصصا فقط للعبادة الآلهة "إيزيس" وابنها حورس، وكبقية المعابد كان له صرح ارتفاعه بلغ 50 قدم، وامام الصرح يوجد اسدان من حجر الغرانيت وعلى الجانبين اعمدة ذات تيجان من الزهور، بينما تمر من البوابة الرئيسية أسوار نقشت عليها مناظر مختلفة لعازفي الموسيقى على المزمار والدف والطبل، ومعبد فيلة يعتبر من أهم معابد النوبة التي كان شعبها قد سكن مصر منذ ما قبل عهد الأسرات.[2]

يعود السبب في تصوير المناظر المسلية على جدران هذا المعبد الى الأسطورة التي تروي أن الإله "رع" الذي يحكم الارض لمدة طويلة قد بلغ من العمر أرذله وان شعبه قد تآمر عليه، فأرسلت الالهة البقرة حتحور لتفتك بهم، ثم ندم على ذلك وحاول أن يحول دون ان فتك الآلهة بالبشر، لكنها غضبت منه فرحلت بعيداً الى جبال النوبة، فأرسل عدة رسل لإحضارها لكنها أصرت على عدم العودة وأصر هو على الاستمرار

[1]– سيد القمني: رب الثورة أوزيريس وعقيدة الخلود في مصر القديمة، مرجع سابق، ص: 199.

[2]– نهى محمود نايل: الدلالات الرمزية والقيم الفنية لتيجان الالهة في النقوش المصرية القديمة، منشورات جامعة حلوان، مصر، ط1،2003، ص:139.

في إرسال الرسل حتى نجح اخيراً في إقناعها وإغرائها بالعودة من خلال استعمال الموسيقى ومظاهر الفرح والبهجة، والرقص والطرب ومن ثم حقق هدفين، منع الآلهة من الفتك من البشر، وأرضي البقرة حتحور.[1]

ب) معبد كلابشة:

ويعتبر من أكبر معابد بلاد النوبة يقع على بعد 55 متر جنوب اسوان على الشاطئ الغربي للنيل، ويتكون من صرح كبير ذي بوابة تؤدي الى فناء امامي محاط بأروقة في ثلاث جوانب منه، ثم بهو مكون من اعمدة متراصة وكذا برجين يبلغ ارتفاعهما 9.79 متر، زين هذا المعبد بنقوش لقرص الشمس ومنظر للعباد وهم يقدمون القرابين والأضحيات.[2]

وفي داخل كل برج من البرجين المذكورين توجد سلالم معلقة تؤدي إلى ثلاث حجرات، كل واحدة فوق الاخرى، ويحتوي هذا المعبد على حجر الولادة التي تنتمي الى الالهة ايزيس، وقد فكت أحجار هذا المعبد ثم أعيدت إلى مكانها الأصلي سنة 1970م وأعيد تشييدها بالقرب من موقع السد العالي.[3]

ج) معبد أبو سمبل:

ويعتبر من أكثر المعابد من حيث الجمال والابداع الفني، ولهذا لقي اهتماماً خاصاً من طرف علماء الاثار والهيئات العالمية العاملة على حفظ التراث الانساني لإنقاذه عند انشاء السد العالي، وبدأت عمليات الانقاذ سنة 1963م وكلفت 36 مليون دولار، حيث تم نقلها من موقعها المنخفض الى مكان مرتفع فوق هضبة ابو سمبل، وقد بنى هذا المعبد الملك رمسيس الثاني، وهو يحتوي على معبدين:

---

[1]–سيد القمني: رب الثورة أوزيريس وعقيد الخلود في مصر القديمة، مرجع سابق، ص: 163.

[2]–نهى محمود نايل: الدلالات الرمزية والقيمة الفنية لتيجان الآلهة في النقوش المصرية القديمة، مرجع سابق، ص: 109.

[3]– محمد جابر: مصر تحت ظلال الفراعنة، مرجع سابق، ص: 89.

1) **المعبد الكبير:** وهو أكمل المعابد الذي بناها رمسيس الثاني في بلاد النوبة، له واجهة فخمة يبلغ ارتفاعها 33 متر وعرضها 38 متر، نحتت على هيئة صرح عظيم يوجد أعلاه ما يقرب من 20 تمثال لقردة مثلها الفنانون واقفة على أرجلها الخلفية، رافعة أيديها تحيي مطلع الشمس عندما تشرق من بين قمم جبال الواقعة في البر الشرقي، وفي وسط الواجهة فوق المدخل يوجد تمثال واقف لرجل له رأس صقر، وهو تمثال الإله رع حور الذي خصص المعبد لتمجيده مع الإله آمون، إله الدولة في عهد رمسيس الثاني.[1]

2) **المعبد الصغير:** وهو يقع إلى الشمال من المعبد الكبير نحت في الصخر تكريماً لآلهة الحب والجمال حتحور، وتمجيداً لأحب زوجات رمسيس الثاني "نفرتيتي"، وهو وان كان يبدوا صغيراً إلا انه يمتاز بقيمة فنية كبيرة، ففي واجهته ثلاث مشكوات على كل جانب من جوانب الباب، وفي الوسط نجد تمثال الملكة نفرتيتي، بينما على الجانبين يوجد تمثال للملك رمسيس الثاني، وكل تمثال يزيد ارتفاعه عن 11 متر، وداخل المعبد وبالضبط في الردهة الأولى، هناك 6 أعمدة شكلت على رأس حتحور، وعلى الجوانب الثلاثة لكل عمود نجد رسوما للآلهة.[2]

وهناك رسوم على الجدران تمثل الملك والملكة ثم لكليهما وهما يتعبدان الآلهة، كما نحت في الحائط الغربي رمز البقرة التي ترمز لحتحور، وكان العباد يؤدون رقصات دينية داخل هذا المعبد، تؤدى بشكل جماعي، في حين كان يمنع منعاً باتاً الرقص الفردي، كما كان يمنع الرقص المختلط.[3]

يدل هذا على أن الحضارة المصرية الفرعونية كانت تولي أهمية بالغة للجانب الاجتماعي من خلال ربط الراقصين ببعضهم البعض وتأكيد جانب الطقس المقدس الذي يمنع لقاء الرجل بالمرأة خاصة داخل المعبد.

---

[1]–نهى محمود نايل: الدلالات الرمزية والقيم الفنية لتيجان الآلهة للنقوش المصرية القديمة، مرجع سابق، ص: 147.

[2]–محمد جابر: مصر تحت ظلال الفراعنة، مرجع سابق، ص: 158.

[3]– المرجع نفسه: ص: 189.

تتميز المعابد المصرية القديمة عموماً بخاصية مشتركة تتمثل في تعليق البرديات والوثائق على جدرانها، وهي تحتوي على تعاليم وإرشادات ونصائح مثل التعاليم الموجهة إلى الملك تحتمس الثالث التي تقول:((أقم الحق طوال حياتك على وجه الأرض، وواسي الحزين، ولا تظلم الأرملة، وتطرد رجل من بابك ، ولا تلحق ضررا بالقضاة العادلين، ولا تظلم أحدا أو تعاقبه دون وجه حق))[1].

هذه التعاليم موجودة في شكل رسوم مصورة على بردية جدارية ملونة، بينما يقول نص بردية أخرى:((إذا فر من أرض مصر، رجل، أو رجلان، أو ثلاث، وأتوا إلى الملك المعظم، فانه ينبغي أن يقبض عليهم، ويأمر بإعادتهم إلى وطنهم الأصلي، أما إذا أتوا لاجئين فلا يحكم عليهم بالجرم بل يستقبلهم ويحسن جوراهم))[2]

أرست هذه البرديات لحقوق الإنسان والتسامح في مصر القديمة، ودعت إلى ثقافة تحترم الحياة، وتقف ضد العنف، وتحث على عدالة متساوية بين المواطنين مهما اختلفت أديانهم وأجناسهم وألوانهم، وهذا كله حفظ لمصر ريادتها في مجال احترام حقوق الإنسان والحريات العامة في ذلك الوقت.

الحديث عن المعبد المصري في عصر الفراعنة يقودنا إلى الحديث عن المعبد نفسه ولكن في العصور اللاحقة، وخاصة اليونانية والرومانية والتي لم تكن إلا مجرد تنمية تلميعات وصور مختلفة لنمط معماري واحد، وهو النمط الفرعوني، هذا النمط تجسد في معبد "حورس" الموجود في مدينة "أدفو"، حيث يعتبر من أكمل الصور لنمط المعماري الفرعوني، وكل ما أضيف له في العهد اليوناني أو الروماني، مجرد زخرفات شكلية.[3]

---

[1]– المرجع السابق، ص:136.

[2]– المرجع نفسه: ص: 137.

[3]–سامي عرفان: نظريات العمارة، مؤسسة طباعة الألوان المتحدة، القاهرة، مصر، ط1، 1966، ص: 82.

والعمارة في حالة المعبد المصري القديم كانت تتميز بإجراءات أمنية أملاها الإحساس الدفين بالخطر، نوع من الخوف من الدنس وانتهاك حرمة وقدسية المعبد عن طريق العالم الخارجي.[1]

[1]–قبلية مالكي: تاريخ العمارة عبر العصور، دار المناهج للنشر والتوزيع ،عمان، الأردن، ط1، 2007، ص: 55.

2- الأبعاد التأويلية والمعاني الفلسفية في فن العمارة:

أ) الحرية والاستقلال:

الحرية معنى فلسفي بامتياز، كما أنها شعور نفسي داخلي، ولها علاقة وطيدة بالجمال، بل هي مطلب أساسي للإبداع، فكما يقول كانط:((ينبغي ألا نسمي فنا إلا ما ينتج عن الحرية أي عن إرادة تجعل العقل أساساً لأفعالها))[1]، فلاوجود للجمال الفني إلا إذا انطوى على الحرية، بل الجمال هو الحرية، هو الحرية هي الجمال وكلاهما مترادفتان، فالشعوب المقهورة المسلوبة الحرية و التي تعترض للتسلط والقمع أيا كان نوعهما(سياسي، ديني ، اجتماعي)، لا يمكنها أن تنتج فناً.

وإذا عدنا إلى فن العمارة عند الفراعنة، فإن مصر لم يكن فيها عبيد أو رقيق، أو على الأقل اللذين شاركوا في بناء الأهرامات والمعابد لم يكونوا رقيقا أو عبيدا، بل عمال يتقاضون نظير جهدهم أجرا كان عبارة عن مقدار من القمح، كما أنهم كانوا يعفون من دفع الضرائب ولهم ساعات عمل محددة، وعطلة نهاية الأسبوع (الأسبوع لدى الفراعنة يتكون من عشرة أيام) وكانوا يعملون بنظام المجموعات "نظام التداول".[2]

وبالتالي فإن فن العمارة لدى المصريين لم يتم من خلال الاستغلال والسخرة، بل كان بواسطة الحب والاحترام والتقديس لملكهم الذي كان يمثل الإله في الأرض، ولو غابت الحرية عن المصري القديم لما أنتج فنا على هذا المستوى المعجز وبهذه الضخامة والكمال، كما إن الهرم يرمز أساسا إلى التحرر فهو رمز هندسي يشير الى قدرة الإنسان على التحرر من محيطه الدنيوي والصعود الى الأعلى نحو السماء، نحو الشمس الذهبية ليبلغ المصدر الأسمى للتنوير.[3]

1-إيمانويل كانط: نقد ملكة الحكم، ترجمة: غانم هنا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1،2005، ص: 227.

2- محمد جابر: مصر تحت ظلال الفراعنة، مرجع سابق، ص: 140

3 - كمال محمد محمد: مقدمة في علم الجمال، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1،1996، ص: 44.

ب) التفرد والاختلاف:

الجميل هو المتفرد وكلما كان العمل الفني مختلفا عن غيره ومتميزا كلما كان أكثر جمالا وهذا الأساس نجده عند "أدورنو"[1] وهو يتجلى بشكل واضح في العمارة المصرية القديمة، فاتخاذ الأهرام كمقابر للآلهة لم يسبقهم اليه أحد، وحتى اللذين بنوا الأهرام بعدهم لم يبرعوا كما برعوا هم في بنائها.

ويكفي أن نعدد بعض صيغ المفاضلة حتى نلمس هذا التفرد، فالهرم المدرج هرم الفرعون "زوسر" في سقارة هو أقدم معلم حجري في التاريخ، وهرم خوفو في الجيزة أعلى مبنى على الأرض (146 متر) إلى غاية بناء برج أيفل في فرنسا سنة 1889م، ومعبد أبو سمبل في النوبة هو أكبر معبد منحوت في الصخر (62 متر)، والجيزة تحتوي على أشهر موقع أثرى في العالم، والحضارة الفرعونية التي ينتمي اليها أكثر من ثلثي الاثار الموجودة على الأرض[2]، غير أن بناء العديد من الصروح المعمارية في وقتنا الراهن جعل برج إيفل يتقهقر إلى مؤخرة الترتيب ونذكر هنا أعلاها وأشهرها: "برج الخليفة" في عاصمة السياحة والاقتصاد الإماراتية "دبي" وافتتاحه سنة 2010 إذ بلغ طوله: 828م.

وفن المعمار لم يستطع أن يحقق هذا التفرد فقط، بل هو الوحيد القادر على إنقاذه والابقاء عليه آلاف السنين، وفي هذا الصدد يقول الرسام الروسي "قاسيليكندينكسي":((كل حضارة تنتج فنها الخاص الذي لا يتكرر، والذي يريد أن يقلد فنا ما في حضارة ما، لن ينتج إلا فنا بلا روح، فهو مثل قرد يجلس حاملا لكتاب على هيئة إنسان، لكن أنى يفهم معانيه))[3]

---

[1] - كمال بومنير: قضايا الجمالية من أصولها القديمة الى دلالاتها المعاصرة، منتدى المعارف، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص: 158.

[2] - محمد جابر: مصر تحت ظلال الفراعنة، مرجع سابق، ص: 221.

[3] - سامي عرفان: نظريات العمارة، مرجع سابق، ص: 132.

ما يمكن أن يستفاد من هذا القول إن بعض المهارات الفنية سواء كانت في النحت أو في العمارة أو في فنون أخرى بقيت مقصورة على حضارة بعينها، ولهذا فإن بعض الشعوب التي ظهرت بعد الفراعنة كالأشوريين والفينيقيين حاولوا تقليد المصريين القدماء في عمارة الأهرام، لكنهم فشلوا في ذلك فضلا على أن يتفوقوا عليهم.

ج) الاستمرارية والدوام:

نجد هذا المعيار عند الوجوديين وعلى رأسهم "مارتن هايدجر" الذي يعتقد أنه لكي يكون شيئا ما فنيا يجب ان يحوز على عنصر الدوام، فالاستمرارية حسبه صفة جوهرية في العمل الفني، وصفة دائمة عنده تعني أنه متماسك، وهذا التماسك لا يتم إلا من خلال ازدحام العناصر، وهذه العناصر عبارة عن مواد، إذن فالمادة هي التي تمنح العمل الفني الدوام والتماسك.[1]

هذا المعنى حاضر في العمارة المصرية، فالفراعنة اختاروا بعناية المادة التي بنوا بها الأهرامات والمعابد حيث استخدموا الصخور الجيرية والغرانيتية المقاومة للتآكل الكيميائي وشديدة تحمل الضغوط، وقليلة النفاذية والمسامية، ليضمنوا لهذه الأبنية الاستمرار والدوام وقد دفعهم إلى ذلك الحاجة الى قهر الفناء والانتصار على الموت وتخليد أعمالهم وفنهم وإبعاد شبهة الفناء والنسيان عنها.[2]

كما أنه من ناحية ثانية فإن الحاجة الجمالية التي عمد الفن المصري القديم إلى تلبيتها كانت مقصورة فقط على ذلك النوع من الحياة الحضارية وحدها، فالواقع أن تجميل الحياة، وتمجيد الجهد الجماعي وتخليد ما هو عابر والانتصار على الزمن والموت وتحويل المتعة المادية والنفعية الى بهجة روحية وجمالية كل هذه الدوافع للنشاط الفني عند الفراعنة ويفسر ظاهرة الانغلاق على الذات في الفن المصري.

---

[1]– مارتن هايدجر: أصل العمل الفني، مصدر سابق، ص: 43.

[2]–قبلية مالكي: تاريخ العمارة عبر العصور، مرجع سابق: ص: 240.

2-استنباط القيم والأبعاد الفنية من فن العمارة:

الحديث عن قيمتي الجمال والفن في الفنون القديمة مهم من جهة أن هذه القيم حتى ولو كانت بسيطة في نظرنا نحن اليوم إلا أنها مثلت قمة الترف الفني في تلك العصور، بالنظر إلى طبيعة الحياة السائدة آنذاك وما كان قائما من ثقافة وعقيدة وكذا ما توفر من مواد أساسية وتجميلية، فضلاً عن الخبرات المحدودة، لذلك غدت العمارة الفرعونية بمختلف أشكالها وتنوع صنوفها هي الصورة التي تعكس الحالة الحضارية لشعب مصر، وكذا المادة الحافظة لمآثره باعتبارها المظهر الفني الأكثر صموداً من بقية المظاهر الأخرى.

إن الفن المصري القديم وبخاصة ما تعلق منه بالعمارة لا يتميز فقط بأبعاد فلسفية بل يمكن ان نستنبط منه مجموعة من القيم الفنية والجمالية، ولعل أهمها:

أ) التناسق والتناغم والانسجام:

يرتبط الفن والجمال ارتباطا وثيقا بالتناغم والاتساق وهذه الفكرة نجدها عند اليونانيين بصفة خاصة، فالجميل عندهم هو المتناسق، وإذا طبقنا هذا الأساس على فن العمارة عند الفراعنة سنجدها واضحاً سواء تعلق الامر بالمعمار(البناء) أو بالعنصر البشري الذي أبدعه، فهرم خوفو مثلاً بني على شكل مئتي صف من الحجارة الجيرية بحيث يكون كل صف أصغر بقليل من سابقه، كما أنه ولضمان وصول كل قطعة حجرية إلى مكانها الصحيح كانت كل واحدة تحمل علامة برمز مختلف، وقد قام بهذه العملية الشاقة مجموعة محترفة من الخطاطين.[1]

نقول إنها عملية شاقة لأنها تتعلق بخمسة ملايين طن من الحجارة، كل هذا هو تحقيق أقصى درجات التناغم بين أجزاء البناء، حتى لا يخضع شيء للمصادفة، ولا ينبني عنصر على العشوائية ولا نشعر أن جزءاً فيها قد نبا عن غيره، وإذا انتقلنا الى العنصر البشري فإن العمال والحرفيين الذين ساهموا في إنشاء هذه التحفة المعمارية كانوا مقسمين تقسيماً مرتباً

[1]- نهى محمود نايل: دلالات الرمزية والقيم الفنية لتيجان الآلهة للنقوش المصرية القديمة، مرجع سابق، ص: 185.

ومتناغماً بين المهندسين والخطاطين ورجال المقالع، وعمال الجر وعمال الأشغال النهائية، ونحن هنا نتحدث عن عشرين ألف عامل يعملون في ورشة واحدة كخلية نحل.[1]

ب) الرمزية والايحاء:

كان "أوسكار وايلد" يردد دائما هذه المقولة الشهيرة:((كل الفنون هي مظهر ورمز في نفس الوقت))[2]، والفن المصري القديم كان غنياً بالرموز، ولرمز تعريفات كثيرة فبودلير يقول:((إن الرمز ليس صورة لغوية او كلمة تستمد وجودها مما تدل عليه، بل هي واقعة أو تجربة حية ذات معنى روحي، هو مصدر فيها من قيم جمالية))[3]

بينما يرى هيجل أنه ينبغي تمييز الرمز بين ما يحمله من معنى ومن تعبير، فالمعنى يرتبط بتمثيل او موضوع، والتعبير وجود حسي او صورة ما.[4]

أما "أرنست كاسيرر" فيعرفه بقوله :((إن الرموز ليست مجرد مجموعة من الدلالات، أو العلامات التي تشير الى بعض المعاني او الافكار او التصورات، بل هي شبكة معقدة من الأفكار أو الصور التي تعبر عن مشاعر الإنسان وأهوائه وانفعالاته وأماله ومعتقداته))[5].

الرمز كمصطلح في الفن يقصد به العلامة أو الجسم الذي يتضمنه العمل الفني للدلالة على شيء اخر غير موجود في هذا العمل، ويتوقف تأثير الرمز على حدس الرائي في إدراكه له، وكذا على الشيء الذي يعبر عنه.[6]

تغلب الرمزية على كافة ما أنتجه الفنانون المصريون القدماء من أعمال فنية وهو ما يلاحظ على النقوش الجدارية في المعابد والقبور والأهرامات التي كانت رمزاً لحياة أخرى

---

[1]– ملكة الأبيض: التربية في مصر القديمة، مرجع سابق، ص: 84.

[2]– كمال محمد محمد: مقدمة في علم الجمال، مرجع سابق، ص: 49.

[3]– المرجع نفسه: ص:49.

[4]– فريديريك هيجل: الفن الرمزي، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، (د.ت) ، ص: 11.

[5]– إيتيان سوريو: الجمالية عبر العصور، مرجع سابق، ص: 114.

[6]– المرجع السابق ص: 45.

(حياة ما بعد الموت)، واستعمل الرمز حتى لربط بين فن العمارة والمعتقدات الدينية فكان الإله "إيمنحتب" يرمز الى البناء والمعمار.[1]

كما مثال على الرمزية التي حملها فن العمارة في مصر القديمة، هو وجود كتابات منقوشة على جدران هرم آخر ملوك الاسرة المالكة، الفرعون "أوناس " والتي عرفت فيم بعد باسم "نصوص الأهرام"، وكذا أهرامات ملوك الأسرة السادسة التي حكمت إبان عهد الدولة الوسطى، وقد شكلت هذه النصوص تعاويذ وترانيم وأساطير في شكل أسلوب شعري، رمزت كلها إلى تمكين الملك المتوفي من أخذ مكانه بين الآلهة واتحاده مع "رع" ملك الآلهة.[2]

من خلال الوصف الذي صورته تلك النصوص فإن هذا الاتحاد يتم من خلال أجنحت الصقر "حورس" الذي يرمز الى الشمس والقمر مصدرا المعرفة والنور.[3]

استعارت الأهرام فكرة المرتفع كرمز لبدأ الخليقة بحسب المصريين وجعلت منه وعد للمتوفي الذين يدفن في العراء، بأن يبعث في شكل جديد أكثر قوة ورفعة ومكانة، وكان الموقع (مكان رابية بدأ الخليقة) لا يهم بل يكفي فقط أن يكتب الرمز الذي يعني تلك الرابية ويشير الى انبثاق اشعة الشمس، كما مثلت السماء منحنية فوق الارض وقد زين جسمها بالشمس والقمر والنجوم، إحدى الصور الرمزية للأساطير مصر التي ترمز إلى فضل السماء على الأرض، كما كان نقصان أو زيادة قرص القمر يرمز إلى إحدى العينين العلويتين لأوزيريس.[4]

---

[1]–محمد محسن عطية: الفن وعالم الرمز، دار المعارف، مصر، ط2، 1996، ص :89.

[2]–محمد محسن عطية: الجمال الخالد في الفن المصري القديم، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 2001، ص: 104.

[3]– محمد محسن عطية: الفن وعالم الرمز، مرجع سابق، ص: 91.

[4]– عبد الحميد زايد: الرمز والأسطورة الفرعونية، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، الكويت، المجلد 16، العدد 3 ديسمبر 1985، ص:33.

ج) الشكل والأسلوبية:

لقد أحرزت عبقرية الفنان المصري القديم في مجال العمارة نمط فنياً تميز بشكل فريد وأسلوب معين، فبناء معمار على شكل هرم اختص به الفراعنة وحدهم، حيث لم يكن هذا مألوف من قبل، بل إن الحضارات اللاحقة هي من استفادت من شكل العمارة الفرعونية فشيدت على منوالها انماط معمارية مشابهة.

أما بخصوص الأسلوب فقد تم التركيز أساسا على الإنسان في علاقته بالفضاء(الفراغ) الذي يعتمد عليه كل معمار وكذا التركيز على الدور الاجتماعي للهندسة المعمارية وخصوصاً حينما يتعلق الأمر بالمشاريع الكبرى، مثل أهرامات الجيزة الثلاثة، كما يتضح الأسلوب جليا في ملائمة العمران للإنسان المصري البسيط من خلال الابتعاد عن العشوائية والالتزام أكثر بالأسلوب المنظم.[1]

سواء تعلق هذا بتقسيم العمل أو إخضاع البناء المشيد هرماً كان أو معبداً لحسابات هندسية وفلكية ورياضية منظمة ومضبوطة لكي تكون البناءات والعمارات مدن لائقة ومميزة تستجيب في عمرانها ومجالها إلى المعايير والحاجيات والأبعاد الإنسانية، ولهذا كانت سياسة البناء والتعمير لدى الفراعنة تخضع لأسلوبي (التدبير والتصور) واستلزم هذا خلية مكونة من خبراء وعارفين مختصين مهمتهم دراسة مواقع البناء والمواد المستعملة وحتى الخصائص الفيزيائية للعمال وكذا الحيوانات التي تنقل مواد البناء والموارد الأولية.[2]

كما بحث هؤلاء المهندسين والفنانين داخل ثقافة الشعب المصري القديم وأثاره وطبيعة مناخه للوصول إلى العلامة المعمارية الدالة على هويته وشخصيته، كما يظهر هذا الأسلوب

[1]– عبد الحميد زايد: خصائص الفن المصري القديم، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد 8، العدد4، مارس 1978، ص:127.

[2]– المرجع نفسه، ص: 128.

في اختيار المكان الذي كان على مقربة من واد النيل، هذا الاختيار الذي كانت له رمزيات كثيرة على اعتبار أن عمل وحياة الكثير من المصريين ارتبط ارتباطاً وثيقاً بالنيل.[1]

ويمكن أن نقول عن الرمزية التي حملتها المعابد والأهرامات من الناحية الشكلية والأسلوبية ما قاله المعماري الدنماركي "يورن أوتزن" :((العمارة التي يتسع فضاءها التكويني هي التي تعنى بنفسها ذلك أنها تنمو عضوياً تماماً مثل الأشجار))[2].

من خلال الأبعاد الفلسفية والقيم الفنية المستخلصة من فن العمارة الفرعونية يمكن القول إن هذه الأبعاد والقيم تمنح الفن المصري القديم خصائص مميزة له، لاسيما إذا ما قارناها مع أبعاد وقيم وفنون الحضارات الأخرى، وبالضبط الفنون الإسلامية، التي تميزت وبالتجريد.

حيث تميز الفن الإسلامي منذ نشأته بالبعد عن التشبيه والتجسيد وتمثيل الصور الطبيعية، أو محاولة محاكاتها، الشيء الذي جعل العمارة الإسلامية ممثلة في المسجد، خالية من الرسوم والصور والتماثيل، ولعل الدافع إلى ذلك هو الخوف من الوقوع في الشرك، بينما لا نجد هذا البعد إطلاقا في العمارة الفرعونية.[3]

كما نجد دلالة أخرى في الإسلامي لا نجدها في الفن الفرعوني وهي التأسلب واللانهائية، حيث تمثل الفن الإسلامي أساساً في محاولة إخراج الطبيعة بصورة جديدة، مع عدم توخي التباين بين عناصرها، والنفور من مسايرة تطورها المألوف، هذا الأسلوب جعلها تتلو بعضها البعض بصورة للانهائية يستحيل وجودها في الطبيعة الحية.[4]

---

[1]–عبد الحميد زايد: الرمز والأسطورة الفرعونية، مرجع سابق، ص: 37.

[2]– سامي عرفان، نظريات العمارة، مرجع سابق، ص: 209.

[3]–بركات محمد مراد: فلسفة الجمال في الفن العربي الإسلامي، المجلة العربية للثقافة، المنظمة العربية لتربية والثقافة والعلوم، لبنان، العدد28، مارس 1995، ص: 197.

[4]– المرجع نفسه، ص: 204.

بينما نجد قيمة الرمزية مشتركة بين العديد من الفنون في مختلف الحضارات، ومن بينها الفنون الفرعونية والإسلامية، فكما كان الرمز موجوداً بقوة في الفن المصري القديم، امتاز أيضا الفن الإسلامي بالرمزية والتي انصرف من خلالها شيئا فشيئاً عن تصوير الأشياء بذاتها إلى تناولها من منظور روحي وقد تجلى هذا بوضوح في فن المنمنمات الذي تحول مع مرور الوقت وأصبح رمزاً فنياً للقيم الكبرى، وعلى رأسها قيمة القيم ورأس سنام القيم المطلقة برمتها (الله تعالى)[1].

[1]– المرجع السابق، ص: 207.

الخـــاتمـــة

الخاتمة:

الحقيقة أن البحث في موضوع الفن والتأويل يدخلنا في عوالم كثيرة متنوعة تفضي بنا إلى خلاصات كثيرة ومفتوحة تنسجم ضمنيا مع منطوق ما عرضناه عبر الفصول والمباحث، كما أن الانهماك مع شخصية فلسفية مثل هيدغر يفتح أمامنا سيلا من الاستنتاجات والنتائج وكما من نقاط الوصول إلى نهايات وشبه نهايات مرتبطة بجانبنا الحسي والعقلي والوجداني المتلقي لجملة الفنون التي تؤطرها بيئتنا وغيرها الوافدة علينا من خارج هذه البيئة، ومتعلقة كذلك بواقعنا الإنساني والعربي، ومتصلة بمجموع مشاكلنا ومشكلاتنا اليومية الملحة وقضايانا الراهنة على تجذرها وتنوعها وتعقدها وتجددها، ونذكر من تلك النتائج على سبيل المثال لا الحصر لأنه فكرا وفعلا لا يمكن حصرها أو التوقف معها عند حد معين ما يلي:

غياب الفلسفة بشكل عام، وفلسفة الفن والجماليات بشكل خاص عن الفضاء العمومي وعن الهم والانشغال اليومي للفرد والمجتمع، يجعل من الإنسان كائنا ضئيلا، معزولا، مرميا في العراء، مكشوفا بلا سند أو كفيل، هدفا متاحا لكل الضربات، فريسة سهلة في يد الآفات، يحيط به اللامعنى والغباء والكآبة من كل الجهات، عاجزا عن إمكانية درء إنتاج وإعادة إنتاج الظروف السيئة المتشابهة التي تجعله أسيرا لمنطق حسابات المصالح، والحرص على الغث وتضييع الثمين، وتحول المجتمع إلى كيان شبه فارغ، أعمى العينين، محدود الأفق القيمي، سليب الإبداع والتحرر والانطلاق، منعدم الذائقة والتهذيب النفسي، قريبا من سلوكيات العنف وعدم التسامح والثورة السلبية والانكباب الفج على الماديات الجافة، والعودة المستمرة إلى حالة اللاحضارة والوحشية والهمجية والبهيمية.

تشاهد عين الفنان وترى ما تعجز عين الإنسان العادي عن رؤيته والنظر إليه، ترصد الألوان وتلتقط الحركات والأطياف المتناثرة في الطبيعة والوجود على اختلاف درجاتها وتفاوت مستوياتها، ويستقي الفنان هذا التفرد من صميم ذاته وعمق إحساسه ومتانة صلته بمحيطه، إذ يربط داخله بخارجه من خلال خيط الجمال القوي ورابطة الذوق التي لا تنحل،

ويلامس فكره الحقيقة فيتأهل ليصير ثالث الأفراد المدركين لها كما هي في عالمها المثالي إلى جانب كل من الفيلسوف و الرياضياتي اللذان ميزهما أفلاطون بهذه القدرة على أساس من العقل المكتمل المتحرر من رغبات الجسد، غير أن الفنان يستمدها من مصدر آخر مخالف تماما هو الفن الغارق في مركزية الجسد ونزواته، فلا شيء يجعل الإنسان فنانا بحق غير اعترافه بفعالية وعنفوان بدنه، فالفنان الذي لا غبار عليه إنما هو ذلك الذي يكون متصالحا مع هذا الجسم منسجما مع منطقه وقانونه باعتباره تيمة جمالية ومساحة إبداعية وموضوعا أساسيا تعلق به الفن منذ البداية، ومصدر بداية ومسار وإتمام لإبداعه وفنه.

يدعونا هيدغر بإلحاح وشدة أينما كنا وكيفما صار حالنا إلى وجوب عدم اعتبار الفن مجرد ترف أو حدث عابر أو زائل، بل أن نعده دائما – مع كل ما يتصل به من أعمال وآثار وتحف وإبداعات– خبزنا اليومي وحياتنا المستمرة التي نعيشها في كل زمن، واللحظة الدائمة المتصلة المحتضنة لقراراتنا المصيرية : القبول والرفض، الرضا والتمرد، الاستقرار والثورة، الحزن والفرح الحضور والغياب، الانبثاق والأفول...بمعنى أن يصبح الفن روحا عظيمة تمد عقولنا وأرواحنا وأجسادنا بوقود المستحيل والبطولة والعبقرية ، وتتيح لنا الترويح عما تراكم في دواخلنا من ضغوطات و إكراهات، وتغذينا بإكسير البقاء لنقوى على مجابهة المآسي والمشقات والعذابات، فالفن ثروة تحول حياة الفنان إلى ورشة ملأى بالإنجازات الكبرى وحبلى بالحلول السهلة والمتاحة للمحن العظمى التي لا تخلو منها كينونته ووجوده ومحيطه إن كان فنانا بحق.

يمثل الفن في نظر هيدغر نظاما لكل شيء إذ يمنح الموضوعات الترتيب والتنسيق والتنضيد، ويضفي عليها النظارة والحياة والألق واللمعان والعبق، فهو وإن لم يكن قيمة مطلقة لامتلائه بالذاتية الواضحة والرؤى الفردية المكشوفة، لا ينبغي أن تقيده قيود أو تحده شروط أو توضع له سقوف فلا العلم ولا الدين ولا المنطق ولا المجتمع ولا حتى الفنان يملك السلطة الكاملة عليه لأن الفن المفتقد للحرية مظهر فارغ و هيكل خاو، وفي عوالم الفن

لا يفترض أن نجد حضورا أو موطئ قدم لمحاكم التفتيش وهيئات الرقابة ومقص المنع وعين العسس، بل هو السيد الأوحد على ذاته، واجب الوجود لكل أحد وعلى كل أحد في كل الأحوال وجميع المناخات، مراوغ بارع ومتسلل حاذق يفلت في كل لحظة من قبضة ما تمليه الأفراد والجماعات، الرموز والمرجعيات، الطقوس والمناسبات، النواهي والمحرمات.

يمكن اعتبار جهود هيدغر الجمالية لحظة ميلاد ثالثة تنضاف إلى لحظتين سابقتين عليها ضمن الجهود الألمانية التي لا تتوقف عن الظهور والانبثاق في هذا الميدان، تلك اللحظتان كان قد أشار إليهما أستاذ الجمالية المرحوم:" حميد حمادي" ضمن مقال له عن جمالية إيمانويل كانط حيث قال:" يشكل التأسيس الكانطي للاستيطيقا في مشروعه النقدي لحظة ميلاد ثانية تنخرط لاشك في التقليد الألماني منذ باومغارتن لجعل دراسة موضوع الجميل مبحثا مستقلا"[1]، وبهذا تترتب هذه اللحظات الثلاث على خط واحد منذ استقلال الجمالية عن الفلسفة وتحولها إلى علم قائم بذاته على النحو التالي: لحظة الانبعاث والتأسيس مع بومغارتن، تليها لحظة الحكم الذوقي والإبداع مع كانط، ثم لحظة الاستكمال والتموقع مع هيدغر، دون نفي وجود وانتظار ظهور لحظات أخرى، فباب الفكر الألماني يبقى مفتوحا وموارباً، ومحرك عقله يظل متحفزا باستمرار ودون توقف، وهذا المعنى يحيلنا إلى فكرة عامة لا يمكن حصرها في الفلسفة الألمانية فقط بل هي تقليد فلسفي مشترك يكاد يكون كوني، مؤداها أن الفلسفة تراكمية يبني اللاحق فيها على جهد السابق ويضيف الفيلسوف ضمنها إلى جدار الفلسفة بمختلف فروعها ما يستطيع من لبنات الإبداع والتجديد مؤديا ما عليه من واجب فلسفي وفكري.

عادت الكينونة مع هيدغر مرة أخرى إلى فصلها الربيعي الخصب، بعد أن عانت من خريف طويل ذوت فيه ضمن غياهب النسيان وأسدل في خضمه حجاب أسود على وجهها

1- حميد حمادي: استيطيقا الحكم...استيطيقا الإبداع، مجلة أيس، دار الأخبار للصحافة، القبة، الجزائر، العدد1، جوان 2005، ص: 68.

زمنا طويلا، فحيل بينها وبين الانكشاف وأقصيت مضامينها الأساسية، وأخفيت ملامحها الدالة عليها، فأخذ هذا الفيلسوف على عاتقه مهمة إخراجها وانتشالها من أعماق الظل والظلام، أين قبرت ووري عليها التراب، وأريد لها أن تكون تابعة منقادة ،محجورا عليها ومغلوبا على أمرها، ترى بعين غيرها وتحكم وفقا لترتيباته، فاجتهد في الحد من الاغتراب الذي وقعت فيه، وسعى إلى فتح طرق ومسارات جديدة لها لكي تظهر وتتكشف وتخرج إلى النور، وتحول بهذا إلى "حارسها الأمين" حتى أن فلسفته امتزجت بها واصطبغت بألوانها وشكلتا معا ثنائية غير منفصلة تحيل إحداهما إلى الأخرى، ثم كان من جملة الألقاب التي حملها هيدغر أنه :"فيلسوف الكينونة".

لم يقدم لنا هيدغر إجابة واضحة عن أهم سؤال طرحته فلسفته: ما هو الوجود؟ كان ذلك دون تعمد أو سابق قصد منه، وبغير أن يحاول وضع نفسه أكثر تحت طائلة الغموض وسلك سبيل التعقيد وأشكلة المفاهيم، وإنما يترجم هذا انسجامه مع روح الفلسفة والتزامه بإستراتيجيتها القائمة على طرح الأسئلة وإثارة الاستفهامات وتحويل كل ما هو شائك أو غريب – وقد يكون العكس لأن الفيلسوف هو الوحيد القادر على رؤية ما هو مألوف على أنه غير عادي، وما هو غير مألوف على أنه عادي– إلى إشكالات، دون أن تقحم نفسها في مسارات الإجابة أو محاولة الإجابة عنها، ودهاليز الحلول المجتزأة وأنصاف الحلول، وزاد هذا الأمر رسوخا لديها بعد انفصال العلم والفن عنها بحيث ألصقت هذه المهمة بهما، مضافا إليهما الدين، لكن دون أن تغيب هذه الأجوبة عن ناظريها لتستكمل سلسلة السؤال والجواب إلى مالا نهاية، ضامنة بذلك استمرارية الفكر والبحث، بل استمراريتها هي بحد ذاتها في زمن سيادة العلم الإمبيريقي وطغيان المادة، ولهذا فالفلسفة في رأي هيدغر إن هي قدمت أجوبة جاهزة تكون قد حكمت على نفسها بالانتحار والموت الذاتي.

شكل الدازاين والتأسيس له بداية جديدة للكينونة، وفتح خطا وطريقا غير معهود لها أدى إلى قطيعتها النهائية مع الميتافيزيقا، وأرجعها إلى لب مسألتها ألا و هو الإنسان الذي تاه

عنها وتاهت عنه مدة طويلة، رغم إنزال سقراط الفلسفة من السماء إلى الأرض، غير أن الالتفاف الأفلاطوني الذي حدث بعد ذلك أفشل المسعى وأسقط البواكير في منابتها، وما لم يتم الحصول عليه وتحقيقه ضمن وإبان الفلسفة اليونانية و الوسطية والحديثة ضمن مصفوفة تراتبية، اجتهد هيدغر لبلوغه بفلسفته ،وبكل ما تمتد إليه يديه من وسائل ووسائط فكرية ضمن استراتيجية تكثيف الحركة لإحراز الغاية، قد لا يكون هو من بذر النواة، لكنه بكل تأكيد أحد المؤذنين بانطلاق موسم الحصاد والقطاف، متساوقا مع منطق الكتلة الأكبر للفلسفة المعاصرة الواقع تحت مظلة إرجاع الإنسان إلى مشهد الاهتمام ودائرة الضوء، وإحلاله الخطوط والصفوف الأولى لاسيما من الناحية الأنطولوجية.

يرى هيدغر أن الفن في وسعه أن يكون وسيلة تغيير وجودي فعالة بحيث يمكنه خلخلة وضع الوجود والإنسان و حلحلة وحل أزماتهما المتلاحقة وأنه جدير وكفء بذلك، فلا الميتافيزيقا ولا التقنية ولا غيرهما في مقدروها الطغيان أو الاستعلاء عليه والإفلات من حلوله أو الاستعصاء على المخارج التي يقدمها ويبدعها بصفة مستمرة وبأشكال احتوائية للمشكلات المطروحة على ساحة الكينونة، ولا ينافسه في ذلك أحد ونعني هنا الحلين التقليديين المستنفذين والمستغرقين الدين والفلسفة، فهما نظريا وعمليا لم يحالفهما الحظ ليتبوءا مقاما ومحلا أفضل على مستوى إدارة الأزمة وحلها برغم حجم الجهود المبذولة والمساعي الحثيثة المقدمة، لذا كان الفن دائما المخلص والمنقذ الذي يخرج من خلف الكواليس ليؤدي دور البطولة دون أخطاء أو سقطات وبتحكم تام، وبكلام آخر يمثل الفن بحق الغائب المرجو حضوره والمأمول إيابه والمنتظرة عودته والقطعة الناقصة والمطلوبة بشدة لاستكمال خطة الإنقاذ وعملية الإخراج ومهمة الإخلاء.

استطاعت فكرة الجمال تقديم الكائن الإنساني وتقريبه والتقدم به إلى بوابة الكينونة في مسار بعيد المدى يضع على رأس أولوياته إدخاله ضمن نطاقها الشاسع والطواف به حول جميع زواياه وأركانه ومربعاته ودوائره، لتتحول بذلك تلك الفكرة إلى ما يمكن وصفه وتسميته

بـ:" الفكرة المعيار" لجهة نجاحها في تحقيق التحول والانتقال بالكينونة من حال إلى حال تغير معه وضعها من التواري إلى الانكشاف وتسلط عليها النور من زاوية سراجها الذي لا ينطفئ، فتتفتح أعين هذا الكائن عليها في مجال واسع، وترفع منسوب وعيه بها وتزيد درجة امتلاكه لمحددات تحركه داخل نسيجها المتشابك، فتخرج بهذا الإنسان من اعتقاده الساذج عن ذاته بأنها ساكنة وخاملة وسلبية وضعيفة وهينة الجانب أمام قوة وجبروت وطغيان الوجود، لتصيره كائنا فاعلا منفعلا يملك قدرا من القوة الدافعة التي تحرك الساكن وتوقف المتحرك أو تغير مساره نحو ما تريده هي، وبهذا كان تأثير هذه الفكرة المعيار مزدوجا حيث صار مفعولها في كامل جسد الكينونة وجميع جسم الكائن على حد سواء، واستمرت في حقنهما بجرعات كافية من ترياقها دون توقف، لضمان ذلك التحول والإخراج ولإحراز خطوات متقدمة في طريق إعادة الخصوبة لكليهما.

استقر لدى هيدغر في المرحلة الثانية من مساره الفلسفي بما لا يدع مجالا للشك فعالية الحل الجمالي، فالفن وعلى رأسه الشعر تحول إلى مخلص للإنسان من قيود التقنية و إكراهات اليومي وإفرازات نتائج العلم ومضاعفاتها، ومنقذ للكينونة من تكرار وقوعها في فخ الميتافيزيقا، وقد لا نبالغ عندما نقول أن هذا التحول يعد بمثابة استكمال للمشروع الهيدغري الذي بدأ شطره في كتابه العمدة: "الوجود والزمان" حيث أشار في نهايته إلى استكماله مستقبلا دون أن يحدد الكيفية أو يوضح الطريقة، وهنا زاحم الفن الوجود وأصبح جزءا مهما من نصف الدائرة الثاني في منظومة هيدغر الفكرية بينما سيطر الوجود على نصفها الأول، وبناء على هذا فإن هيدغر الثاني تخلى عن إستراتيجية الكل الوجودي لصالح التناسب بين مكونات مشروعه الأخرى، على أن يبقى الوجود نواته الأساس ومحوره الأهم.

من مجموع الصفات الجوهرية للفنان من زاوية نظر هيدغر، جعله الوجود كتابا مفتوحا أمامه بكل سطوره صفحاته وعناوينه وفصوله، يستقي منه المعاني والمواد الخام التي هو في حاجة إليها، يعطيها من روحه ويضفي عليها من إبداعه ليصنع على ضوئها وهديها

آثارا فنية مختلفة بما يتناسب وفهمه لسطور هذا الكتاب وكلماته، و وفق ما يتلاءم مع مضمونه ومنطقه، ثم يضيف إليه صورا وأفكارا وأوراقا وأغلفة جديدة تسد ما فيه من ثغرات، وترمم ما يعتريه من قدم أو تصدع، وتلونه بحبر ومداد الجمالية، وتظهر القوة الخلاقة لمنشئ الجمال، وقدرته على التلقي الاستقبال والاعداد والتحضير والتجهيز والتقديم والتأخير والاضافة والتوزيع والجمع والطرح والقسمة والتحوير والتغيير والتعديل والابداع والابتكار والخيال والعبقرية والاتقان.

برغم أنه ليس في وسعنا ومن الصعوبة بمكان –كدارسين لفكر هيدغر الجمالي وفلسفته الفنية– أن نصف أو نعتبر ونعد كتابه:" أصل العمل الفني" أو لنقل دراسته التي ضمنها مؤلفه الموسوم ب:" دروب لا تؤدي إلى أي مكان" على أنه قاموس للفن ومعجم للجمالية لاعتبارات وموانع عديدة ومتنوعة يأتي على رأسها أنه ليس كتابه العمدة أي ليس مؤلفه الأم وسيد أعماله، ناهيك عن صغر حجمه وقليل صفحاته خلافا لما هو متفق و متواضع عليه في عرف القواميس والموسوعات، زيادة على شح إلمامه بجوامع الاستيطيقا وموانع فلسفة الفن وجزئياتها وتفاصليها ومحاورها، واكتفائه بطرق بعض القضايا والمسائل المحدودة مثل: الأصل أو المنبع و الحقيقة والخبرة الجمالية والشيئية في العمل الفني، واقصائه الموضوعات والعناوين والعناصر الأخرى كالذوق والابداع والعبقرية والخيال والجليل والسامي والتطهير والتناسق وغيرها، لكن وجه تحري الموضوعية ووجه الانصاف يوجب علينا الإقرار بأهميته والاعتراف بقيمته ضمن حقل الدراسات الفنية، ومماثلته ومكافأته لغيره من تلك الدراسات والمؤلفات على غرار :"رسائل في التربية الجمالية" لفريديريك شيلر و"مبادئ علم الجمال" لشارل لالو و"فكرة الجمال" لفريدريك هيغل و"نقد ملكة الحكم" لإمانويل كانط و"الجمالية عبر العصور" لإيتيان سوربو و"المجمل في فلسفة الفن" لبنيديتو كروتشه و"تجلي الجميل" لتلميذ هيدغر هانز جورج غادامير و "ما الأدب؟" لجان بول سارتر و"الحقيقة في فن الرسم" لجاك ديريدا وغيرها ممن يدخل في صلب ونواة أي مشروع دراسي ومخطط بحثي ولا يمكن

بأي حال أو عذر الاستغناء عنه، علاوة على أن كتاب هيدغر درب وطريق، أحد دروب العودة، صحيح أنه لا يؤدي إلى أي مكان لكنه على الأقل يعيدنا إلى نقطة البداية للشروع في انطلاق جديد على قاعدة سليمة، ويجنبنا مشقة الاستمرار في درب خاطئ اخترناه غرورا أو سهوا أو في لحظة تمسك بسراب أو فرض علينا في لحظة غياب عقل أو جسد.

يتمتع التراث بشرعية تاريخية تعلو على كل شرعية أو مرجعية أخرى، تجعل الفن يلجأ إليها عند كل منعرج صعب أو ورطة طارئة أو انسداد أفق، وكما أن الفن يحين موضوعاته ويواكبها مع الراهن والمستجد والمتغير على ساحة الأحداث والمعطيات لتبدو أكثر إشعاعا ونظارة وتقدمية، يغرف ويعب كذلك من معين التراث كلما دعته الحاجة إلى ذلك، ليحافظ على خيط الوصل مع الماضي ويحفظ خاصية العبق فيها، ويحرص على صون مخزونه الإستراتيجي حتى لا تبقى أيدي الفنان فارغة، وفكره عاطلا، فليست الحداثة والراهنية والمواكبة وحدها من تفرض منطقها عليه، وتمنحه القيمة والمشروعية، الماضي والتاريخ والتراث والتقليد يؤدون أيضا هذا الدور على أحسن وجه وأكمله، بل قد يتفوقون على نظرائهم في ذلك بأشواط عديدة.

يطاوع التراث الفن عامة والشعر خاصة ليقول ما يؤمن به الشاعر في سهولة ويسر، بلا تحفظ أو مواربة أو قيود أو حسابات، فيما عدا حسابات الاستيطيقا والابداع، فيصبح المهم والثمين هو أن يتصدر المشهد كل ما هو جميل، وأن يقود الفعل النخبوي الإنسان أو الفرد الجمالي، فكلما دارت ساقية الحياة والظروف بالفن لم ينسى تراثه، ومكونات التراث وعناصره تدور معه حيثما دار وتسير معه حيثما سار، وبالمقابل يرعى الشعر التراث ويشرف أكثر من غيره على مناخاته، محافظا ومحتفظا بخصوصيته المزدوجة المادية والروحية معا، جاعلا منه موضوعا للغة والفن والإبداع، مانحا إياه أثوابا فضفاضة مناسبة له تظهره في هيئة أوسع مما نظن، وتخرجه من عتمته الحالكة إلى نور الوجود الساطع وضوء الكينونة الواضح، وتخرج من أحشائه وبواطنه أحسن وأفضل ما فيه.

مثلت التقنية في فكر هيدغر ميتافيزيقا مكتملة الأركان مركزة التكثيف، وجب تقويضها والعمل على إيقاف سطوتها والحد من سيطرتها وجبروتها وذلك عن طريق حشد أضعاف ما كان يبذل من جهد لنسختها التقليدية، ورغم أن هذه النسخة الأكثر حداثة تلتقي وتتقاطع مع الفن في معنى الإنتاج والصناعة من حيث الجذر و دلالة الاشتقاق، غير أنها تختلف معه جذريا من ناحية الفروع والمسارات والنتائج والمألات والنهايات، ويتحول الفن ممثلا في الشعر إلى مهدي منتظر ومخلص مأمول الحضور لإخراج الكينونة والإنسان مما أوقعتهما فيه التقنية من غياب عن جوهرهما وتيه أعمى وفقدان رشاد استحكم على رحلتهما الطويلة، فجاء بهذا الدور على الفن ليؤدي ويقوم بأهم دور منوط به وذلك بعد استنفاذ جميع المحاولات الفاشلة من لدن الدين والفلسفة والعلم، تلك المحاولات التي أشاعت روح اليأس من قدوم فجر جديد وعمقت الأزمة وعقدتها أكثر فزادت طين الوضع المأساوي بلة.

ظهور ما يعرف بالمواطن الرقمي والمجتمع الرقمي والعولمة الرقمية لا سيما منذ ولوجنا إلى القرن الحادي والعشرين مثل تحديا أمام جميع أشكال التعبير الثقافي وأنماط الإبداع الفني، فكان لزاما على منظومة الفن وأفكاره وأعماله واستراتيجياته التكيف مع التغيرات الجديدة والاختلافات الجذرية الحاصلة على مستوى ما بات يعرف بـ:" الواقع الافتراضي" دون التفريط في الواقع التقليدي الطبيعي الذي عاصره ونشأ في كنفه وكان جزءا أصيلا منه، ما دفعه إلى تطوير أساليبه وأدواته وجعلها تتواكب مع عصر الإنترنت وتعدد وسائط التواصل الاجتماعي، وتنوع أجهزة الميديا، والشبكات العنكبوتية، وأحدث داخله ثورة استجابت للمتطلبات والتأثيرات الراهنة المصاحبة لهذا التحول الرقمي حتى صار عنصرا أساسيا فيه، تاركا بصمته المميزة عليه دون الوقوع في الابتذال أو التكرار أو الإسفاف أو السطحية، هذا التأقلم يوضح ما يمكن تسميته بـ:" العقيدة الفنية" للاستيطيقا التي تنص على وجوب التسلح بالقدرة الدائمة على اغتراف أعمق ما يمكن الوصول إليه من الجمال، والخروج من الضبابية والمناطق الرمادية لضمان حضور العمل الفني في كل العصور وجميع

الظروف وكامل الأمكنة مع مختلف الأجيال، وأن الفن لا يسكت و لا يهرم و لا يشيخ، لا ينتهي عمره ولا يموت و لا يندثر لا يعوض ولا يستبدل، ولا يدخل متحف التحنيط بل يلج متحف الفن فقط بإرادته وبكيفية محترمة تخضع لخصوصيته وشروط حفظه كجزء من تراث ثمين له صلة دائمة ووفاق متجذر وراسخ مع الحديث والراهن والجديد والمعاصر.

يفتح التأويل أمامنا مجالا واسعا وطريقا رحبا من مقاربات الفهم وخيارات التفسير، كما يسمح لنا باستثمار أفكارنا وأحكامنا الخاصة وفق منهجية وآلية معينة يمتزج فيها ما هو ذاتي بما هو موضوعي مع سلطة مضافة وترجيح لكفة الأول على الثاني نظرا لامتلاكه لزمام المبادرة، ولكونه مرتعا خصبا للعفوية والتصور الحر والتجربة المراكمة والمعيار المتعدد غير الثابت، علاوة على أنه يضع في أيدينا مفاتيح معرفية تتيح لنا الولوج إلى النصوص والآثار والإبداعات من أبوابها الأمامية لا الخلفية، مبعدا عنا آفات ومحاذير ومزالق الفهم الثلاث: الجهل والرأي الشائع والضلال، الجهل وهو رأسها وأخطرها لأن من معانيه افتقاد القدرة على تقديم قراءة مقنعة وإصدار رأي مشبع عما هو مطروح، ما ينتج فكا للرابطة العضوية المتينة بيننا كذوات وبين النص المسطور أو المنظور، والرأي الشائع الذي يطمس إبداع الذات ويحولها إلى مجرد تابع ومقلد، ويجعلها تؤمن دوغمائيا بوجود فهم واحد أوحد بينما حقيقة التأويل لا تكمن في كونه لائحة أو قائمة محددة سلفا ومحسومة قبليا من المعاني الثابتة التي ترتبط توازيا وتقابلا بمجموعة من الأشياء والمدلولات ساهم في ترسيخها شيوع هذا المعنى أو ذاك وطغيانه حتى أضحى قاعدة لا تقبل الاستثناء، والضلال بما هو انحراف عن سكة وجادة وتركيبة التصور القويم والعقل السليم الذي هو مناط التأويل، وبما هو كذلك شطط وتحامل في السماح للمعاني بالتوالد والتناسل بشكل لا يطيقه النص ولا يحتمله العمل الفني، زيادة على كونه تسرعا في إطلاق العنان للإدراك الضبابي والتصور الناقص والتحليل المبتسر قبل تمام الإلمام بالموضوع من جهاته الستة،

وقبل التثبت من خطوطه العريضة وعناوينه الرئيسة، والإحاطة بصفاته الجوهرية التي صار بفضلها ومن خلالها على ما هو عليه.

أدت الهيرمينوطيقا دور الجامع لشتات النصوص المتناثر والناظم لخيط عقدها المنفرط قبلها، مع حرصها الكامل على وعي وإدراك مجموع الفوارق الموجودة بينها، ويبدو أن اللغة مع ما أنتجته من قوالب جاهزة وعناصر معدة الحديث منها والمعاصر ممتزجة بفكر الإصلاح والتنوير والنهضة والعلمانية هي من ساهمت بجهد واضح في إطلاق سراح التأويل من قبصة الدين ممثلا في النصوص اللاهوتية وألحقته بركاب الفلسفة ورحابها وبذا أنجزت اللغة دورا مناظرا لدور الهيرمينوطيقا لكن هذه المرة في ثوب رد جميل لهذه الأخيرة بأن أعادت لها رشدها من حيث لم تنتظر أو تحتسب فكان الانتقال من محراب هذا إلى حضن تلك مثمرا وغلاله وفيرة، لعل أهمها تغلغلها داخل دهاليز الفلسفة ، فعلت ذلك بأسلوب سلس ومركز في جانبها المرتبط بالحساسية والابداع والذوق كونه الأكثر حاجة والأزخر تلقيا وقراءة والأوفر فرصة للتناول والطرق والاهتمام، وربما تكون الغاية الأخيرة المرجوة من هذا التغلغل في ميدان الفن مرتدة إلى أصلها الأول لاستنساخ التجربة الأسطورية ل:"هرمس" رسول آلهة الأولمب إلى البشر وما حيك حوله من خوارق نحن أحوج ما نكون إليها اليوم في زمن الفرقة والعداوات والخصومات الفاجرة، نحتاج من يعلمنا عبور البون بين تفكير الفنان وتفكير المتلقي والمتذوق وتقليص الفجوات الأنطولوجية واختصار المسافات التأويلية بينهما، وهذا على وجه التحديد ماتسعى إليه الهيرمينوطيقا: إسقاط جميع البنود والشروط التي يمكن أن تبقي أي تواطئ أو تخاذل أو رضا سلبي يبتغي العكس، دون نسيان أن أول قواعد لقائهما أنهما فصل نوعي واحد اسمه إنسان.

نحى هيدغر في موضوع فلسفة الفن اتجاها جديدا وسلك طريقا مختلفة في مضمونها ورؤيتها وأسلوبها ومنطقها ضمن إطار من الإبداع والخصوبة والتجديد مبتعدا عن ورطة ومتجنبا فخ :"أن ما سيقال رجع لما قيل" باحثا عن فرادته مستوعبا في ذلك ما قيل قبله

مستفيدا مما انتهى إليه سابقوه، دون أن يبدأ من تلك النهايات، خاطا لنفسه بداية غير مسبوقة ضمنت له وضع بصمته الخاصة، صحيح أن بعضا من الأفكار التي بثها في فضاء الاستيطيقا قد تشترك وتتشابك وتتقاطع مع غيره في منطقة الأفكار المشاعة ومساحة القواسم المشتركة والسائدة بين جمهور المفكرين والفلاسفة المهتمين بهذا الشأن عامة، غير أنه نجح في ترك أثره المميز والمهم الذي لا يصعب تفريقه عن غيره أو رصده وإدراكه بين نظرائه بسهولة، عارفا بكل ثقة منطقة تحركه، وموضع الضوء الذي وجه إليه بوصلة بحثه، فالميزات التي يحوزها فريدة ونادرة قد لا تتكرر في عقل آخر حتى أنه من القلائل الذين يصدق عليهم وصف:" ملأوا الدنيا وشغلوا الناس" نقول هذا دون مبالغة أو شطط، والمطلع على تاريخ الفلسفة خاصة في جانبه الأوروبي يدرك هذا المعنى حقيقة وفعلا.

تحيل جملة الأحداث المتسلسلة التي طبعت تاريخ الإنسانية الأخير لاسيما منها التي وقع تركيزها –جراء لعنة الجغرافيا والهوية والمصير والخلفية الحضارية والتاريخية– على نصفنا الجنوبي وقارتنا الإفريقية ومنطقتنا العربية وشرقنا الأوسط بما اتصفت به وجرته من وحشية وتجرد من الآدمية وعودة إلى منطق الغاب ودوس على جراح المستضعفين وآلامهم واستباحة لدمائهم وكرامتهم، من قبضة وظلم وعنف ومصادرة للرأي الحر وتكميم وغلق وتعمية وتعتيم مكثف مارسه علينا غيرنا أو مارسناه وكرسناه فيم بيننا – شعوبا وأنظمة– من فشل لثورات الربيع العربي في بلدانها سواء في رحمها من خلال القمع والحرب الأهلية أو في مهدها بواسطة ثورات مضادة وماكرة أجهزت على آخر فرصة للتغيير المنشود على الأقل في المنظور القريب، من استمرار للأنظمة الشمولية المتسترة بقناع الديمقراطية، ومن تعميق مقصود لتهميش مجالي المعرفة والتعليم، من تشرذم عربي وتفريط في واجبات الجوار الذي وصل حد الصراع الموشك على التحول إلى حرب بين الإخوة الأعداء، من تخل واضح عن الانسان الفلسطيني بعد التفريط الممنهج في أرضه من خلال ما سمي بمبادرة "الأرض مقابل السلام" التي لخصت بصدق الانبطاح العربي وقبله بتطبيع سافر للعلاقات

مع دولة الاحتلال توسع ليشمل ثلث الدول العربية والحبل على الغارب، يحيلنا كل هذا وغيره إلى الإعتراف بفشل الفن معنا فشلا ذريعا في حل أزماتنا ومعضلاتنا وقضايانا، أقول الفن لأنه الموضوع المتصل مباشرة بالإحساس مناط التحرك والفعل ورد الفعل ثم بمراكمة الوعي محل التحليل والتأويل الوجيه، فإحساسنا صار بليدا ضعيفا وعاجزا بينما تقوت الآلية على حساب الفعالية الفكرية فغاب وعينا وتحولنا إلى كائنات وجهوها تشبه البشر أما حركاتها فهي مجرد محاكاة لما تؤديه الآلات، آلات هجينة فقدت صوابها ونسيت منطق برمجتها، وخصصت الكلام عن الفن دون غيره كذلك لأن دعاة الدين قد فشلوا في أن يحققوا وحدة تغنوا بيها طويلا ودغدغوا من خلالها الأحلام والخواطر رغم ما أتيح لهم من فرص تاريخية، بينما السياسة تقع في صلب ونواة مصدر كل تلك المصائب ولن تكون جزءا من الحل مهما وعد الساسة أو أبدوا من حسن النيات، لكن بقي أن نتساءل: هل سبب هذا الفشل الفن في حد ذاته؟ أو علته الجوهرية عدم توفيقنا في اختيار نماذجه القادرة على التأثير والفعل والتغيير فينا وفي وضعنا؟ أم أن المشكلة بالأساس في طبيعة الانسان العربي الذي لا يحسن الاستفادة من الفن إلا في غطرسته وعربدته ومجونه؟ وبالتالي فالفن بريء ويجب التوقف عن اتهامه وجلده وتحميله أكثر مما يطيق أو مساءلته عما هو خارج عن نطاق مسؤوليته، كما يلزم إسقاط تلك المقولة الشهيرة من المخيال العربي التي تلقفها واتخذها دبر أذنه وكرسها قاعدة تحكم أسس علاقته بالفن: "كلما سمعت كلمة ثقافة أو فن تحسست مسدسي" التي قد يكون قائلها غربيا لكننا نحن من أحسن تنفيذها بأمانة واجتهاد ونجحنا بتفوق على المستويين الشعبي والرسمي في تحويلها إلى واقع مستمر وحقيقة ملموسة.

ما يزال موضوع الجمالية وعلاقتها بالوجود والتأويل لدى هيدغر يتسم بالراهنية والجدة ويمارس الغواية والجاذبية على مختلف العقول والأفكار، يستقطب أقلام الباحثين من كل اللغات والدرجات العملية ويستحوذ على اهتمامهم، بحيث يجد كل واحد منهم مساحة أو عنصرا فيه غير مطروق بعد، أو في حاجة إلى إضافة ما تنير بعض جنباته وتزيل عنه

قليلا من الغموض والالتباس، فسواحل الفكر الهيدغري مترامية الأطراف، ولعل من بين الآفاق المستقبلية لهذا الموضوع: بحث العلاقة التي جمعت الجانب السياسي لدى هيدغر بالفن كخيار مثل هروبا رومانسيا لديه، أخرجه من مأزق الفشل ووطأة المراهنة غير الموفقة على النازية، بين مؤيديه و داحضيه، نظرا لخيوط الترابط القوية بين السياسة وقرار الحرب خاصة في دول المحور في ذلك الحين وعلى رأسها ألمانيا التي كانت العقل المدبر والعضلات المنفذة في ذات الآن وهذا ما يخرج العلاقة المتعدية إلى الفن والحرب إلى السطح، الفن كفلسفة ونظريات قبل أن يكون أعمالا مجسدة ومنجزة، فالفن والسياسة خارج نموذج هيدغر امتزجا وتقاطعا في شبكة من العلاقات المعقدة فيها من التقارب قدر ما فيها من التحارب، لكنها مع فيلسوفنا اتسمت بطابع خاص جدا، ولم يكن لها مثال سابق لأنها مثلت درب عودة غير معهود راهن عليها كحل أخير منقذ وفعال بعدما ضاقت به السبل وقطعت أمامه مسالك النجاة الأخرى، وعلى سبيل التنويه والإشارة فقد تناول" مارك جيمينيز" هذه المسألة في كتابه المعروف عند دارسي الجماليات وفلسفة الفن والموسوم ب:" ما الجمالية؟" وبالتحديد في الباب الرابع والأخير منه الذي عنونه: "انعطافات القرن العشرين" حيث رأى أن الفن اتخذ انعطافين محوريين الأول سياسي والثاني ثقافي وصنف هيدغر في خانة:" انعطاف الجمالية السياسي" إلى جانب كل من جورج لوكاتش ووالتر بنيامين وهاربرت ماركيوز، غير أنه يبقى في نظرنا على أهميته تناولا مقتضبا إلى حد ما يحتاج إلى جهد باحث كي يثريه ويتوسع فيه أكثر وأعمق بمصادر ومراجع ورؤى أخرى.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

1-المصادر:

أ- باللغة العربية:

1- مارتن هيدغر: الكينونة والزمن، ترجمة: فتحي المسكيني، مراجعة: إسماعيل مصدق، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان ،ط1، 2012.

2- مارتن هايدغر: أصل العمل الفني، ترجمة: أبو العيد دودو، منشورات الجمل، كولونيا، المانيا، ط1، 2003.

3- مارتين هايديغر: أصل العمل الفني، ترجمة: أبو العيد دودو، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2001.

4- مارتن هيدغر: كتابات أساسية، ترجمة وتقديم: إسماعيل مصدق، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، الجزء الثاني، ط1، 2003.

5- مارتن هيدجر: التصورات الأساسية، ترجمة: محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996.

6- مارتن هيدجر: التقنية الحقيقة الوجود، ترجمة: محمد سبيلا وعبد الفتاح مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999.

7- مارتن هيدجر: ما الفلسفة؟ ما الميتافيزيقا؟ هلدرلين وماهية الشعر، ترجمة: فؤاد كامل ومحمود رجب، مراجعة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط2، 1974.

8- مارتن هيدجر: انشاد المنادى قراءة في شعر هلدرلين وتراكل، ترجمة: بسام بركة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994.

ب-باللغة الأجنبية:

1- Martin Heidegger : Eter et Temps , trad : Vezin , Gallimard, Paris, 1986.

2- Martin Heidegger : Acheminement vers la parole, trad : Jean Beaufret, édition Gallimard, Paris, France, 1976.

3- Martin Heidegger : Portry langage and thought, trans : Albert Hofstadter, Harper and Row publishers, 1971.

2-المراجع:

أ- باللغة العربية:

1- أحمد أبو زيد: المعرفة وصناعة المستقبل، وزارة الإعلام، الكويت، ط1، 2005.

2- أحمد عويز، العقل التأويلي الغربي مقاربات في انظمته المعرفية ومساراته، تقديم: حسن ناظم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2018.

3- إسماعيل مهنانة: الوجود والحداثة هيدغر في مناظرة العقل الحديث، الدار العربية للعلوم- ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2011.

4- إسماعيل مهنانة وآخرون: الفلسفة الغربية المعاصرة صناعة العقل الغربي من مركزية الحداثة إلى التشفير المزدوج، تقديم: علي حرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013.

5- إسماعيل مهنانة وآخرون: من الكينونة إلى الأثر هايدغر في مناظرة عصره، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2013.

6- أم الزين بنشيخة المسكيني: تحرير المحسوس لمسات في الجماليات المعاصرة، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، الرياض، السعودية، ط1، 2014.

7- أم الزين بنشيخة المسكيني وآخرون: مؤانسات في الجماليات نظريات تجارب رهانات، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، ط1، 2015.

8- أمل دنقل: ديوان أوراق الغرفة 8، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

9- أمين أحمد وآخرون: دراسات في الفلسفة الألمانية من رهانات التعالي والعود الدائم إلى جدل البيوتيقا، إشراف: عامر عبد زيد الوئلي، جيكور للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2016.

10-إيتيان سوريو: الجمالية عبر العصور، ترجمة: جورج طرابيشي، منشورات عويدات، باريس، ط2، 1982.

11-إيمانويل كانط: نقد ملكة الحكم، ترجمة: غانم هنا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

12-بوبكر بوعزة: الفن والحقيقة قراءة في أعمال مارتن هيدجر، عالم الكتاب الجديد للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2018.

13-جاك ديريدا: في الروح هايدغر والسؤال، ترجمة: عماد نبيل، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2013.

14-جان غروندان: المنعرج الهيرمينوطيقي للفينومينولوجيا، ترجمة وتقديم: عمر مهيبل، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم-ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2007.

15-جان غروندان: التأويلية، ترجمة: جورج كتورة، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2017.

16-جان ماري شيفير: فن العصر الحديث الجماليات وفلسفة الفن من القرن الثامن عشر إلى يومنا هذا، ترجمة: فرانك درويش، هيئة البحرين للثقافة والآثار، المنامة، البحرين، ط1، 2021.

17-جوردون جراهام: فلسفة الفن مدخل إلى علم الجمال، سلسلة آفاق عالمية، ترجمة: محمد يونس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2013.

18-جويل هنسل وآخرون: ليفيناس من الموجود إلى الغير، ترجمة: علي بوملحم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

19-دياكوف كونواليف: الحضارات القديمة، ترجمة: نسيم اليازجي، منشورات علاء الدين، سوريا، ط1، 2000.

20-راف لنتن: شجرة الحضارة، ترجمة: محمد سويدي، دار موفم للنشر،الجزائر، ط1، 1969.

21-رسول محمد رسول: ما الفيلسوف؟ انسان التنوير ومفكر صباح الغد، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، ط2، 2016.

22-رسول محمد رسول: مقالات في التأويل قراءات في المقروء، تنويريات للنشر والتوزيع، بغداد، العراق، ط1، 2020.

23-ريجيس جوليفيه: المذاهب الوجودية من كيركجورد إلى جان بول سارتر، ترجمة: فؤاد كاملن دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1988.

24-زكريا إبراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر، القاهرة، دط، 1988.

25-سارة بكويل: على مقهى الوجودية الحرية والوجود وكوكتيلات المشمش، ترجمة: حسام نايل، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2019.

26-سامي عرفان: نظريات العمارة، مؤسسة طباعة الألوان المتحدة، القاهرة، مصر، ط1، 1966.

27-سعيد بنكراد: مسالك المعنى، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 2006.

28-سعيد بنكراد: سيرورات التأويل من الهرموسية إلى السيميائيات، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2012.

29-سعيد توفيق: أزمة الإبداع في ثقافتنا المعاصرة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط1، 2015.

30-سعيد توفيق: عالمية الفن وعالمه، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط1، 2017.

31-سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة: زهير مجيد، دار المأمون، بغداد، العراق، ط1، 1993.

32-سيد القمني: رب الثورة أوزيريس وعقيدة الخلود في مصر القديمة، المركز المصري للبحوث والحضارة، القاهرة، مصر، ط2، 1999.

33-عادل مصطفى: فهم الفهم مدخل إلى الهيرمينوطيقا نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2007.

34-عبد الرحمن بدوي: الزمن الوجودي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط2، 1955.

35-عبد العزيز بومسهولي: الشعر والوجود والزمان رؤية فلسفية للشعر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002.

36-عبد الغفار مكاوي: نداء الحقيقة مع ثلاثة نصوص عن الحقيقة لهيدجر، سلسلة الفكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 2010.

37-عبد الغني بارة: الهرمينوطيقا والفلسفة نحو مشروع عقل تأويلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم-ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

38-عماد عماري: المنعطف الهيرمنوطيقي للفينومينولوجيا تأويلية القلق في فلسفة هيدغر، سلسلة حروف الفلسفة، كلمة للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2021.

39-عمر مهيبل: إشكالية التواصل في الفلسفة الغربية المعاصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

40-عمر مهيبل: كتابات خارج النسق، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، دار الروافد الثقافية-ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2020.

41-علي حرب: الممنوع والممتنع نقد الذات المفكرة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000.

42-علي عبود المحمداوي وآخرون: فلسفة التأويل المخاض التأسيس والتحولات، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، دار روافد الثقافية-ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2013.

43-عيساني بلقاسم: الجمالية والعلائق تهافت المنهج ونسبية المقاربات، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، ط1، 2019.

44-فؤاد عقل وآخرون: التأويل بين الفلسفة والأدب، منشورات باب الحكمة، تطوان، المغرب، ط1، 2019.

45-فتحي إنقزو: معرفة المعروف تحولات التأويلية من شلايماخر إلى دلتاي، مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، الرباط، المغرب، ط1، 2017.

46-فرنز شيندرس: الفلسفة الألمانية في القرن العشرين، ترجمة: محسن الدمرداش، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة مصر، ط1، 2005.

47- فريديريك هيجل: الفن الرمزي، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، دت.

48-فيصل لكحل: إشكالية تأسيس الدازاين في أنطولوجيا مارتن هايدغر، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، الأبيار، الجزائر، ط1، 2011.

49-فيليب كابيل: الفلسفة والتيولوجيا في فكر مارتن هيدغر، ترجمة: فؤاد مليت، دار الروافد الثقافية ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2017.

50-قبلية مالكي: تاريخ العمارة عبر العصور، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007.

51-كمال بومنير: قضايا الجمالية من أصولها القديمة إلى دلالاتها المعاصرة، منتدى المعارف، بيروت، لبنان، ط1، 2013.

52-كمال فرحات صالح: الشعر والدين فعالية الرمز الديني المقدس في الشعر العربي، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط2، 2006.

53-كمال محمد محمد: مقدمة في علم الجمال، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1996.

54-مارك جيمينيز: ما الجمالية؟ ترجمة: شربل داغر، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

55-محمد أبو هاشم محجوب: قصيد الفلاسفة مجاورات شعرية، سلسلة حروف الفلسفة، كلمة للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2021.

56-محمد أبو هاشم محجوب: مسالك الابتداء دراسات هيدغرية، سلسلة حروف الفلسفة، كلمة للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2021.

57-محمد بن سباع: تحولات الفينومينولوجيا المعاصرة ميرلوبونتي في مناظرة هوسرل وهايدغر، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، الدوحة، قطر، ط1، 2015.

58-محمد جابر: مصر تحت ظلال الفراعنة، المكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، مصر، دت.

59-محمد جديدي: الحداثة وما بعد الحداثة في فلسفة ريتشارد رورتي، منشورات الاختلاف الجزائر، الدار العربية للعلوم-ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

60-محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي: الفكر في عصر التقنية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.

61-محمد سبيلا وآخرون: مارتن هيدغر اليوم، تنسيق: عبد العلي معزوز، مراجعة: محمد مزيان، مركز الدراسات والأبحاث الإنسانية-مدى، الرباط، المغرب، ط1،2013.

62-محمد الشيخ: نقد الحداثة في فكر هايدغر، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

63-محمد الشيكر: هايدغر وسؤال الحداثة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006.

64-محمد شمس الدين وآخرون: تجارب في الإبداع العربي، وزارة الإعلام، الكويت، ط1، 2009.

65-محمد شوقي الزين: الترجمة الهيرمينوطيقا الاستطيقا دروس في طبيعة القول الفلسفي بين النقل والتأويل، دار الوسام العربي، عنابة، الجزائر، ط1، 2018.

66-محمد علي إسبر: مارتن هيدغر والفشل المنهجي، دار التكوين، دمشق، سوريا، ط1، 2015.

67-محمد محسن عطية: الفن وعالم الرمز، دار المعارف، مصر، ط2، 1996.

68-محمد محسن عطية: الجمال الخالد في الفن المصري القديم، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 2001.

69-ميشال ديريميه: الفن والحس، ترجمة: وجيه البعيني، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1988.

70-ميشال هار: فلسفة الجمال قضايا وإشكالات، ترجمة: إدريس كثير وعز الدين الخطابي، منشورات ما بعد الحداثة، فاس، المغرب، ط1، 2005.

71-نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2014.

72-نهى محمود نايل: الدلالات والقيم الفنية لتيجان الآلهة في النقوش المصرية القديمة، منشورات جامعة حلوان، مصر، ط1، 2003.

73-هانس كوكلر: هيدجر وريبة الكينونة، ترجمة: حميد لشهب، تقديم: محمد مزيان، منشورات دار التوحيدي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2021.

74-هيو ج سلفرمان: نصيات بين الهرمينوطيقا والتفكيكية، ترجمة: عل حاكم وحسن ناظم، المركز الثقافي العربي، ط1ن 2002.

75-يان أسمن: الذاكرة الحضارية الكتابة الذاكرة والهوية سياسية في الحضارات الكبرى القديمة، ترجمة: عبد الحليم رجب، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2003.

ب- باللغة الأجنبية:

1- Daniel Palmer: Heidegger and the ontologicl significance of the work of art, the British journal the aesthetics, vol 38, n04, October 1998.

2- Friedrish Nietzshe: the wanderes and his chdow part towo in human all too human, Cambridge texts in the history of philosophy, 1996.

3- Jean Grandin: l'universalité de l'herménotique, p.u.f.Paris, 1993.

4- Gerhad Heber: Pour un métaphysique de la presence, Les Etudes philosophique, n4, 2008.

5- Marchery Piere: Aquoi pense la littérature? Exercices de philosophie littéraire, Presses Unuversitaires de France, Paris, France, 1990.

6- Philippe Lacoue- Labarthe: Heidegger la politique de poéme la philosophie en effet, Galilée, Paris, 2002.

7- Romane Ingarden: The literary work of art, tranc: George Grbowicz, Northwestern university press, 1973.

3-المجلات والدوريات:

1- أبعاد، مختبر الأبعاد القيمية للتحولات الفكرية والسياسية بالجزائر، جامعة وهران2، العدد5، جانفي 2018.

2- أوراق فلسفية، جماعة أوراق فلسفية، مركز النيل للكمبيوتر، القاهرة، مصر، الأعداد:7، ديسمبر 2002، 10، 2004، 17، 2007.

3- أيس، دار الأخبار للصحافة، القبة، الجزائر، العددين: 1، جوان 2005، 3، أكتوبر2008- مارس 2009.

4-البيان، الكويت، العدد377، ديسمبر 2001.

5-تأويليات، مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، الرباط، المغرب، العدد 1، شتاء 2018.

6-تبيين، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، الدوحة، قطر، المجلد2، العدد8، ربيع 2014.

7- الجماليات، جامعة مستغانم، المجلد5، العدد1، ديسمبر2019.

8- دراسات إنسانية واجتماعية، جامعة وهران، دار القدس العربي للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، العدد4، جانفي 2014.

9-دراسات عربية، دار الطليعة، بيروت، لبنان، العدد3، جانفي 1984.

10-عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، الكويت، المجلد 16، العدد3، ديسمبر 1985.

11-العرب والفكر العالمي، مركز الانماء القومي، بيروت، لبنان، العددان 36، 35، صيف 2015.

12-العربي، وزارة الاعلام، الكويت، مطابع الأهرام التجارية، قيلوب، مصر، الأعداد: 598، سبتمبر 2008، 635، أكتوبر 2011، 660، نوفمبر 2016.

13-علامات، الرباط، المغرب، العدد 36، جانفي 2011.

14-فلسفات معاصرة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، العدد 2، 2009.

15-الفكر العربي، معهد الانماء العربي، بيروت، لبنان، العدد 61، يناير، مارس، 1991.

16-الفكر العربي المعاصر، مركز الانماء القومي، العدد 3، جويلية 1980.

17- كتابات معاصرة فنون وعلوم، بيروت، لبنان، العددين: 15، 2008، 99، ماي، جوان، 2016.

18-المجلة العربية للثقافة، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، لبنان، العدد 28، مارس 1995.

19-مدارات فلسفية، الجمعية الفلسفية المغربية، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، المغرب، العدد 14، 2006.

20-المعرفة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، سورية، الأعداد: 193، 194، مارس، أفريل 1978، 587، أوت، 2012.

21-مقاربات فلسفية، مخبر الفلسفة والعلوم الإنسانية، جامعة مستغانم، دار القدس العربي، وهران، الجزائر، العدد 3، سبتمبر 2014.

4-الموسوعات والقواميس:

1- جاك ميريزو وآخرون: قاموس الإستطيقا وفلسفة الفن، ترجمة: سلوى النجار وآخرون، اشراف وتحرير: عبد العزيز لبيب، هيئة البحرين للثقافة والآثار، المنامة، مملكة البحرين، ط1، 2022.

2- جياني فاتيمو وآخرون: موسوعة الهيرمانيوطيقا، ترجمة: محمد عناني وآخرون، المركز القومي للترجمة، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، مصر، الجزء 3، ط1، 2018.

3- عبد الرحمن بدوي: الموسوعة الفلسفية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، الجزء 1، ط1، 1984.

الملاحق

ثبت المصطلحات العربية والفرنسية:

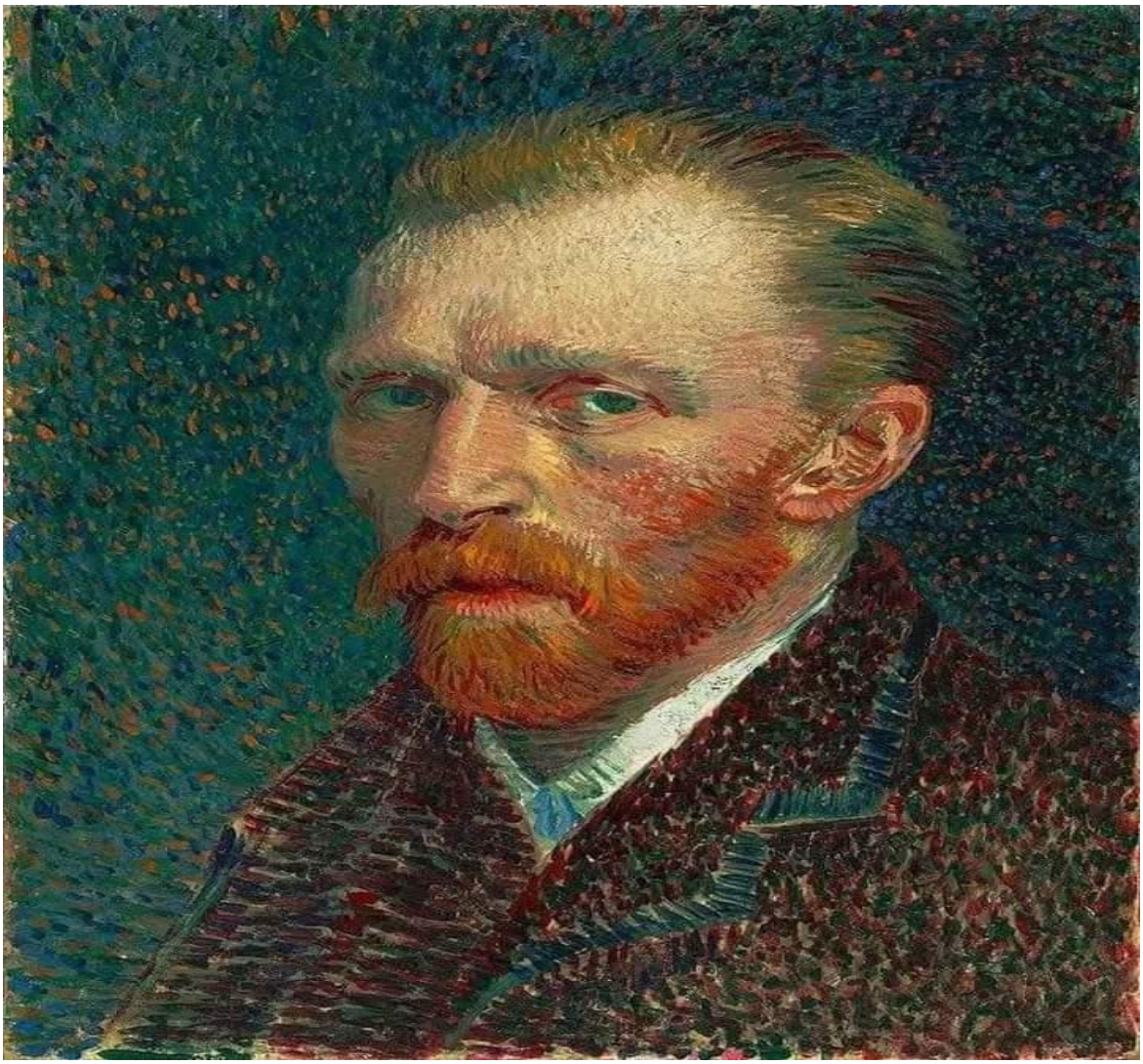
Création	إبداع
Œuvre	أثر فني
Style	أسلوب
Perception	إدراك
Référence	إحالة
Spéculation	تأمل
Interprétataion	تأويل
Conception	تصور
Réflexion	تفكر
Eurthmie	تناسب
Dualisme	ثنائية
Esthétique	جمالي
Beau	جميل
Sens Commun	حس مشترك
Sensible	حساس
Peinture	رسم
Mystique	روحاني
Poétique	شعرية
Forme	شكل
Image	صورة
Phénoménologique	ظاهراتي
Architecture	عمارة
Arts Plastiques	فنون تشكيلية
Art	فن

Entendement	فهم
Intentionnaliste	قصدي
Cosmique	كوني
Etre	كينونة
Essentialiste	ماهوي
Auteur	مؤلف
Idée	مثال
Allégorie	مجاز
Signifié	مدلول
Apparence	مظهر
Intelligible	معقول
Concept	مفهوم
Utilité	منفعة
Texte	نص
Type	نمط
Herméneutique	هيرمينوطيقا
Existential	وجودي
Description	وصف

فريدريك هولدرلين (1770-1843)

لوحة حذاء الفلاحة (رسمت عام 1886)

فان غوغ (1853-1890)



أمل دنقل (1940-1983)

أهرامات الجيزة

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

المقدمة ..... ص أ

الفصل الأول: المحاور الأساسية لفلسفة الفن الهيدغرية .....ص 10

المبحث الأول: الفن والوجود أو استكمال بعث الأنطولوجيا إستيطيقيا .....ص 10

المبحث الثاني: الفن واللغة أو المنعرج اللغوي للإستيطيقا .....ص 50

المبحث الثالث: الفن والتقنية أو الإنهاء الجمالي لسطوة اكتمال الميتافيزيقا .... ص 75

الفصل الثاني: التأويل الظواهري الهيدغري للفن..... ص 106

المبحث الأول: التأويل بين النص، الناص، المنصوص أو هيرمينوطيقا الدعائم والأساسات..... ص 106

المبحث الثاني: هيرمينوطيقا المتن الشعري أو تأويل فن الإنتاج.....ص 125

المبحث الثالث: هيرمينوطيقا اللوحة أو تأويل فن الرسم ..... ص 160

الفصل الثالث: نماذج مختارة للتطبيق التأويلي والقراءة الفلسفية.....ص178

المبحث الأول: شعر دنقل سرطان الانهزامية والتخاذل.....ص178

المبحث الثاني: تأويل الدلالات والمعاني الفلسفية في فن العمارة الفرعونية.....ص191

الخاتمة ..... ص 215

قائمة المصادر والمراجع ..... ص 231

الملاحق ص244

فهرس الموضوعات .....ص 252

ملخص الأطروحة:

تمحورت فلسفة الفن الهيدغرية حول موضوعات كثيرة لكنها وضعت ثقلها بشكل واضح على الوجود والكينونة، اللغة والشعر، التقنية كميتافيزيقا معاصرة، فاستدعت بذلك فلسفته قضايا الفكر والجمال بكيفية قوية حتى أصبحت جزءا أصيلا من مشروعه الفكري لا سيما في المرحلة الثانية من حياته الفلسفية، ولعل أكثر منهج عالج من خلاله فيلسوفنا تلك الموضوعات والقضايا هو التأويل الفينومينولوجي الذي مارسه على نموذجين فنيين متمثلين في قصائد الشاعر الألماني هولدرلين وبعض لوحات الرسام الهولندي فان غوغ، مؤكدا بذلك على إمكانية بل وجوب التعامل الدائم مع جميع صنوف الفن الأخرى تأويليا.

الكلمات المفتاحية: الفن، الجمال، الشعر، الرسم، التأويل.

Thesis Summary:

Heidegger's philosophy of art revolved around numerous themes, but it placed a clear emphasis on existence and being, language and poetry, as well as technology as a form of contemporary metaphysics. As a result, his philosophy powerfully engaged with questions of thought and aesthetics, making them an integral part of his intellectual project, especially in the second phase of his philosophical career. The primary method he employed to address these subjects and issues was phenomenological interpretation, which he applied to two artistic models: the poems of the German poet Hölderlin and certain paintings by the Dutch painter Van Gogh. Through this approach, he underscored not only the possibility but also the necessity of continuously interpreting all forms of art.

Keywords: Art, aesthetics, poetry, painting, interpretation.

Résumé de la thèse:

La philosophie de l'art chez Heidegger s'est articulée autour de nombreux thèmes, mais elle a mis un accent particulier sur l'existence et l'être, le langage et la poésie, ainsi que la technique en tant que métaphysique contemporaine. Ainsi, sa philosophie a convoqué de manière puissante les questions de la pensée et de l'esthétique, au point qu'elles sont devenues une partie essentielle de son projet intellectuel, notamment dans la seconde phases de sa carrière philosophique. La méthode principale qu'il a adoptée

pour traiter ces sujets et ces problématiques est l'interprétation phénoménologique, appliquée à deux modèles artistiques : les poèmes du poète allemand Hölderlin et certaines peintures du peintre néerlandais Van Gogh. À travers cette approche, il a souligné non seulement la possibilité, mais aussi la nécessité d'une interprétation continue de toutes les formes d'art.

Mots-clés : Art, esthétique, poésie, peinture, interprétation.