مصير الفن والوجود الحقيقي في فكر هيدجر

The Fate of Art and Real Existence in Heidegger's Thought

الدكتورة: كرمين فتيحة¹

Dr :Kermine fatiha

¹ جامعة أوبوكر بلقايد تلمسان، الجزائر، kerminefatiha14@gmail.com

تاريخ النشر: 2021/07/14

تاريخ القبول: 2021/07/03

تاريخ الاستلام: 2021/06/01

الملخص: حاول مارتن هيدجر Martin Heidegger (1889-1976) في قراءته الجمالية للفن، أن يصور نموذج الاختلاف والمغايرة الذي يجسده العمل الفني، باعتباره سبيلا يؤدي إلى كشف الحقيقة الجمالية، والتي تكون مرهونة بإظهار الوجود الحقيقي، فقد وجه هيدجر انتقاده للنظريات الجمالية التي ارتبطت بالذاتية، وتسببت في نسيان الوجود الأصلي، وتجريد الفن وفصله عن الحياة، ولهذا دعا إلى الاقتداء بالثقافة التراجيدية، التي ناشدت بضرورة حماية الفن، وتقديس الدلالات الرمزية، التي تتضمنها الأرض باعتبارها المادة الفنية، التي تستلهم منها الحقيقة الجمالية، وهذا ما يساهم في فك قيود الميتافيزيقا التي حجبت الحقيقة.

الكلمات المفتاحية: الفن؛ الحقيقة الجمالية؛ الوجود الحقيقي؛ الميتافيزيقا؛ التراجيديا؛ الثقافة؛ الشعر؛ اللغة.

Abstract: Martin Heidegger (1889-1976), in his aesthetic reading of art, tried to portray the model of difference and contrast embodied in the work of art, as a way to reveal the aesthetic truth, which is contingent on showing real existence. Heidegger directed his criticism of the aesthetic theories that were related to the subjectivity, and caused Forgetting the original existence, stripping art and separating it from life, and for this he called for the imitation of the tragic culture, which appealed to the need to protect art, and to reverence the symbolic connotations that the earth contains as the artistic material from which the aesthetic truth is inspired, and this is what contributes to untangling the chains of metaphysics that obscured the truth .

Keywords: the art; Aesthetic truth; Real existence; Metaphysics; Tragedy; the culture; Poetry, The language.

¹ المؤلف المرسل: د. كرمين فتيحة، الإيميل: kerminefatiha14@gmail.com

1. مقدمة:

يهدف هيدجر في دراسته التحليلية للفن إلى البحث عن أصل العمل الفني، مظهرا طبيعته التي تتجاوز الإنتاج الصناعي أو الحرفة الآلية التي يتم إحكام صناعتها أذاتيا، لأن المادة الأولية للإنتاج الفني الصادق، تتمثل في الأثر الناجم عن الصدام التاريخي المشحون بين ثنائية المتجلي الظاهر وبين المظمور المتخفي، حيث تتكشف الحقيقة الجمالية بتقديس الفن لجمالية الأرض، هذه الأخيرة أصبحت موضوعا منسيا في الفكر الغربي الحديث، وهذا ما اتضح في النزعة الرومانسية التي اهتمت بالفن المجرد الذي اكتتفه موقف تشاؤمي رافض للحياة الأرضية ومناجي لعالم مابعد الموت، لهذا يشير هيدجر إلى احتمال توتر العالم نتيجة الأحداث التي تقع فيه، والتي تؤثر بدورها على ماهية العمل الفني، لتطغى عليه صفات سلبية كالتجريد والقلق والتشطي والسطحية، ويصبح معارضا لذاته في حالة خضوع العالم للتقنية، وتصدعه مما يؤدي إلى اختفاء الوجود الحقيقي، لهذا يدعو هيدجر إلى إعلان حماية الفن في إطار إرساءه لمفهوم تاريخية الفن، الذي يقصد به تولي الاهتمام بماهية الحقيقة التي تم تشكيلها داخل الإنتاج الفني، فالفن حلقة منصيرة ومتواصلة من التاريخ، وهذا الأخير يخضع للتشكل التكويني من طرف الفن، وبالتالي تتمثل إشكاليتنا الأساسية في معرفة مدى تمكن هيدجر من جعل العمل الفني وسيلة لتكشف الوجود الحقيقي.؟

وهل تمكن هيدجر من توثيق الصلة بين الفن وجمالية الأرض.؟

2. أصل العمل الفني والحقيقة الجمالية:

لقد جسد هيدجر نمودجا مختلفا من القراءات الجمالية للفن، معتمدا على الفعل التساؤلي الذي يدفع إلى البحث عن مصير العمل الفني، ومعرفة ما إذا بقي محافظا على موقعه الأصيل أو فقدان أصلته في الزمن التاريخي الراهن، وهذا ما يفتح أيضا إمكانية أخرى للتساؤل حول كفاءة تجسد العمل الفني، وتحقيقه والإلمام بمختلف العوامل والمبادئ التي ينبغي توفيرها لاستحضار العمل الفني، وقد أشار ميشال هار Michel Haar (1937-2003) إلى المكانة القيمة، التي يحتلها فريدريك نيتشه Frédéric Nietzsche (1844-1900) في فكر هيدجر من خلال تحليله للتجربة الجمالية، التي أبدعها نيتشه في مؤلفه الموسوم «ميلاد التراجيديا» هذه الدراسة شكلت منعطفًا لبداية قراءة جديدة للعالم، يتم التعبير فيها عن المظاهر التي تكتنفه بلغة جمالية، للإبداع في تفسيره، فالتراث الإغريقي يعتبر معلما أساسيا ومرجعية أصيلة، يستند إليها الفكر الغربي المعاصر، بالرغم من تعرضه للتحريف في الترجمة، واتهامه بالالتباس والغموض، لكن هيدجر ناشد بضرورة بزوغ نهضة مفاجأة للأسطورة اليونانية، وأسهب في التحدث عن شاعرية أرض اليونان، وجمالية النور الذي ينبعث منها، وما تجسده

من حقيقة جمالية، تتمثل في إظهار المتحجب واستحضاره، ولهذا نجد هيدجر يعرف الفن: «الفن بما هو إظهار اللامرئي عبر إبانته، هو الطراز الأسمى للعلامة (Signe). والحال أنّ قاعدة هذه الإبانة وذروتها تنتشر في القول بوصفه غناءً شعرياً، ولكن الإغريق يرون أنّ ما ينبغي إبانته، أي ما ينبغي أن يظهر ويتألق انطلاقاً من ذاته، أي الحقيقة، ليس ولا يمكن أن تكون، سوى الجمال. » (مارتن هيدجر، 1994، صفحة 94)

لقد أصبح الفن إلزاماً على الشعب اليوناني لأنه السبيل الذي يؤدي استحضار الحقيقة الجمالية الشعرية للفرد، وقد أوضح هيدجر عظمة فهم برمنيدس (Parménide) (510 ق.م-450 ق.م) وهيرقليطس (Héraclite) (535 ق.م-475 ق.م) لمسألة التداخل والوحدة المفتعلة بين اللوغوس والوجود، ويكشف عن التصور المنسجم والمتناغم الذي حملته ثنائية الوجود واللوغوس، فهما يشكلان وحدة غير متناقضة، رغم أن اللوغوس حسب هيدجر يتلخص معناه في مفهوم الفيزيس، فيتولد عن هذا الانسجام والوحدة، تصورات جمالية أصيلة حول الوجود، (Martin Heidegger, 1971, p. 139) بالرغم مما تحمله التقنية من خصائص إيجابية كونها تساعد الإنسان على النفاذ إلى رحم الطبيعة والاستعراض داخلها لإثبات تواجده وحضوره، إلا أن هيدجر يبرز ماهية الاختلاف الموجود بين الإبداع والصناعة، فيما يتعلق بالإنتاج الفني وتتمثل وظيفة الفنان في اعتبار نفسه وسيلة تنفذ إلى باطن الفن، ليثبت حقيقته، في حين يتضح دور الحرفي الصانع، الذي يمارس الاستحواذ والهيمنة على حرفته التي صنعها، فهذه المفارقة تحيل إلى اعتبار العمل الفني خلقاً جمالياً متصلاً من قيود الحكم المسبق، فهو يتجسد بتفرد متجلي متحرر من ريق نزوات الفنان وقدراته العقلية، مما يجعله متطلباً توفير الحماية من طرف الإنسان، الذي تجتمع فيه الأزمنة الثلاث أي الدازين، (جان لاکوست، 2001، صفحة 104) وهو الركيزة الأساسية للفن بواسطته تتمكن الحقيقة من الإلمام الكلي بذاتها، وبهذا أصبحت قضية الأصل ومعناه من منظور القراءة الفنية من أبرز القضايا التي ارتبط بها تفكير هيدجر، وهذا ما أوضحه في قوله: «الفن يظهر الحقيقة، الفن يبرز بوصفه المحافظة الموقفة لحقيقة الموجود في العمل الفني. بعث الشيء، جلبه بواسطة الوثبة المتدفقة من جوهر الأصل إلى الوجود، هذا ما تعنيه كلمة الأصل. » (مارتن هيدجر، 2003، صفحة 152) فالمعنى الذي نتوصل إليه بخصوص مفهوم الأصل، يقترن بشكل أساسي بالعودة إلى الوجود حيث يكون الفن مسؤولاً مباشراً عن تحقيق توغل الموجود الإنساني في باطن الوجود، وبهذا يعتبر الدازين مؤشراً يمكن من الانفتاح والولوج إلى حقيقة الوجود، بحكم أن طريقة بناء السؤال الذي يتمحور حول البحث عن الوجود الحقيقي، قد تم استلهاها من المرجعيات الإغريقية بهدف إحياء إرادة فعل التفكير المتجدد، الذي يتساءل عن المواضيع المهمشة، ويشير هيدجر إلى طبيعة الحقيقة في قوله: «الحقيقة بوصفها انكشافاً وكيوناً- كاشفة ليس مجرد

تفسير للفظ، بل هو ينبثق من تحليل سلوكات الدازين، التي تعودنا أن نسميها لأول وهلة «حقيقية .» «(مارتن هيدجر، 2012، صفحة 407)

كما ركز هيدجر على الحركة الدولابية التي يشكلها كل من الفنان والعمل الفني، ومعرفة تأثير بعضها اتجاه الآخر، لذلك نجده مهتما بالإحاطة الشاملة للطبيعة الأولية للعمل الفني، ويجد بأنه يتلخص في دلالة الشيء، ويتخذ صفة الموضوع الطبيعي الثابت، وبهذا يقترح هيدجر مثال عن لوحة الفنان فان غوغ Van Gogh (1853-1890) الفنية التي تختزن قوة جمالية باطنية، تكتسي بعد إبداعي من خلال ألوانها الموحية، والتي تشهد تحريبا وتشويها لصورتها الجمالية من طرف الجمهور المتلقي لها، بسبب كثرة تداولها واستعراضها في المعارض الفنية، وهذا ما يفضي إلى التصريح بأن الإنتاج الفني يمتلك طبيعة نابعة من الشيء القابل للتغيير، وقد يبذل الفنان جهدا كبيرا لإنتاج العمل الفني من خلال اعتماده على ملكة التفكير، لتحديد شكل المادة الفنية أولا، ثم يليه الجهد الجسدي المتمثل في تجسيد ذلك الإبداع في صورة جمالية، لكن المنهل الأولي الحقيقي، الذي يبني أطر عمله الفني، والذي يبقى مرسخا في التاريخ، يضرب بجذوره في الشعر والميثولوجيا، وهذا ما يفضي بهيدجر أيضا إلى التعمق في معرفة مصدر العناصر الموظفة في العمل الفني، محلاً بذلك لوحة الأخذية المشهورة التي أبدعها الفنان فان غوغ، ويتوصل من خلال قراءته التحليلية لها إلى الفهم بأن الأخذية بصفتها أداة، يتحدّد دورها في إمكانية الاشتغال، ويتحدّد غرضها في تلبية الصوت المدوّي للأرض وإظهارها بجلاء، (ميشال هار، 2005، صفحة 69) وتساهم أيضا في استحضار الوسط الذي توظف فيه، وهو الحقل، ويرمز في أصله إلى العالم، ومن منطلق تحليل هيدجر، يتبين أن الأرض والعالم، يجسدان مصدر العناصر الجمالية، ومنشأها يكمن في ذاتها، وهذه الحقيقة يظهرها الإنتاج الفني، لهذا أصبحت الحياة أكثر تطلبا ولهفة لملامسة الفن ومفاضلتها له. (Jurgen Habermas, 1988, p. 153)

ويتضح أن هناك توافقا في الرؤى بين هيدجر وهيجل Hegel (1770-1831) حول طبيعة الإنتاج الفني الذي يتم عرضه في المتاحف، الذي يتم وصفه بالفن المتلاشي الذي لازمه الموت، وهذا بسبب ضياع قيمة الحرية وميزة التنوع، التي يتميز بها الإنتاج الفني، مما أفضى به إلى السقوط في براثن التشيؤ، كما أن موت الفن تسبّب فيه أيضا استحواذ عامل التفوق والمغالاة الذي أحرزته الاستطيقا من خلال هيمنتها المفرطة على جانب الإحساس والشعور وفقدان الوعي، هذه الخصائص والأبعاد اتسم بها فن المقطوعات الموسيقية التي ألّفها رينشارد فاغنر Richard Wagner (1813-1883) (جان لاکوست، 2001، صفحة 96) وهذا ما يشير إلى اشتراك هيدجر مع نيتشه في نفس الموقف النقدي الرافض لموسيقى فاغنر الممارسة لفعل تخدير الأحاسيس

والمشاعر، وتسهل سقوط الجمهور في أغلال التقديس لتراتيل الدين المسيحي، الراض للحياة، والعيش المشترك، وبالتالي فإن تجاوز العاطفة المقيدة للفن حسب أسلوب فاغنر، قد تم تعويضها بنموذج الفيزيولوجيا المطبقة التي أسسها نيتشه، لكن هذا العامل لا يعتبر كافياً بالقدر الذي يبتغيه هيدجر من الفن، لأنه يسعى إلى إبداع المطلب اللامتاهي والمطلق في الفن، وهذا المطلب يرتبط بالحقيقة التي تتخذ نموذجاً أكثر تحرراً، لا ينحصر في دائرة الإحساس، كما يشير هيدجر بأن انتكاسة الفن الحديث، يعود سببها أيضاً إلى الفجوة التي خلفتها جمالية كارل ماركس (1818-1883) و جورج لوكاتش (1885-1971) Georg Lukacs لكونها حطمت مآل الرجوع إلى التراث اليوناني القديم، حيث توجد إيماءات التنافر والاختلاف المرتبط بالتجانس، ولهذا ينبغي على العمل الفني الواقعي، أن يتسم بالكلمية والتناسق في الصورة والشكل، لكن ذلك بات صعباً في خضم الاختلال، الذي اعترى الشكل بسبب احتوائه على آثار مأساة الإنسان، وفي هذا إشارة واضحة إلى ارتباط الإنسان بالحقيقة الجمالية.

كما أن الصلة التي تجمع العالم بالأرض وترتبط الانكشاف بالاختفاء، تمثل أحد أهم العوائق التي تعترض أصل العمل الفني، حيث يتمثل الدور الكبير الذي يقوم به الإنتاج الفني في إعلان الانفتاح الكلي للحقيقة، خلال ضبطه لعملية التكافؤ في الصلة الموجودة بين الأطراف المتناقضة، فالفنان يقدر قيمة الأرض مركزاً على ترسيخ أصالتها، لكونه يستنفذ المتحجب من طبقات المتجلي، ورغم أزمة التصدع والتمزق التي تتخطب فيها الأرض، إلا أن أغلال التمزق، تتجذر في ثنايا المنكشف، ليكتسي صلابة وسياجاً يحميه، وبهذا يوضح هيدجر أن سبب حدوث التمزق في صلب مركزية الأرض، يتمثل في الشكل القائم على النزاع، (ميشال هار، 2005، صفحة 70، 71) ولهذا يصيغ معادلة داخل العمل الفني، تتشكل من أربعة أطراف، يمثلها الفنان والحقيقة والأرض والعالم، مشيراً في قراءته التحليلية إلى انقياد عفوية الفنان اتجاه الحقيقة، التي لا يمكنه أن يتحكم فيها، بل يصبو إليها الإنتاج الفني، لتتحقق في ثنايا التكون، الذي تتربع في محوره الأرض، هذه الأخيرة تحكم على نفسها بالتخفي، وتتفد في كنف النسيان، فلعبة الغياب لا تمارسها الأرض فقط، بل يشارك فيها العالم أيضاً، نظراً لما يحجبه من وقائع، إلا أنه يمثل طرفاً متشظياً في جذوره الأصلية المطمورة، المتمثلة في الحقيقة، وبالتالي يرتهن ظهوره بواسطة الإبداع الفني، غير أن هذا الظهور الواضح، يتجسد في ثنايا الأرض، فالصراع القائم بين الأرض والعالم، يضيف طابع جمالي حميمي على حقيقة الإنتاج الفني، وفك الصراع والتناقض بين الأرض والعالم، يكون بواسطة العمل الفني، الذي يمثل رابطة وثيقة، تجمع بين قوتين متصارعتين، وقد اتخذ الفن مهمة البناء والترميم لحطام التفكك

الأنطولوجي، بدليل أن ماهية الحقيقة الجمالية، يحققها الإنتاج الفني انطلاقاً من ثقافة الاختلاف السائد في الطبيعة، لتجسد الأرض بذلك موقع احتوائي، يتغلغل العالم في باطنه.

ويشير هيدجر في تحليله بأن انفتاح الإنتاج الفني ووصوله إلى الحقيقة، يمثله المعبد اليوناني بوصفه المنحوتة الفنية المتحررة من رقابة المحاكاة، ويتضمن ميزتان أساسيتان يمثّل أولها في اعتبار المعبد موقع تكشف وتجلي للمحتوى الذي يتضمنه العالم، أما الميزة الثانية للمعبد تتمثل في كونه الموطن التأسيلي لعظمة الأرض، هذه الصفات تضيء صفة الإبداع الفني على المعبد، (جان لاكوست، 2001، صفحة 100) فالمعبد اليوناني يبين رمزية الأرض التي تعددت معانيها، فحين تكشف الأرض عن المصدر الأولي، الذي أبدع منه العمل الفني، المتمثل في مادة الرخام، يرتبط المعبد أشد الارتباط بمادته الطبيعية المنبثق منها التي تتجسد في الأرض، وتحمل دورها معاني المقدس والملغم والمضمر، يظهرها المعبد للإغريق، لالتماس السبيل الصحيح في حياتهم، (Martin Heidegger, 1971, p. 120) حيث تمثل الأرض المحور الأساسي، عند اليونان لارتباطها بمفهوم الليثي بمعنى المضمر والمطمور والمتخفي، فالعمل الفني يستحضر المركزية العميقة داخل العالم، وهو الوسيلة التي تكشف عن استعباد الأرض، وفعل التعنيف الذي تتعرض له بسبب العالم.

وفي خضم التفوق الذي أحرزه الإنتاج الفني التراجيدي، وبحكم ميزة التفرد والوحدة التي يتسم بها فإنه سينتج نزاع مشحون، يعترك فيه عالم البساطة العفوي لأبولون Apollo المرتبط بمصير الأفراد مع الطرف النقيض المتمثل في الفضاء الملغم والمعتم والمتخفي، الذي يرمز للأرض في صورة ديونيزيوس Dionysos وذلك يجسد تصويراً لثنائية الصراع المتغلغل في الفن بقراءة نيتشوية، (جان لاكوست، 2001، صفحة 101) ولهذا يرى هيدجر أن بلوغ الإنتاج الفني لذروة المطلق، يكون من خلال تحقيق المساواة والاعتدال، الذي قد يكون صعباً في الموازنة بين طرفين متضادين، «تاريخية العالم»، «ورمزية اختفاء الأرض» كما أن اهتمام هيدجر بدراسة مسألة الحداثة الغربية، دفعت به إلى ضرورة البحث في ثنانيا التراث التراجيدي اليوناني، وما يحتويه من آثار إيحائية، تستدعي كشف المنسي والمتروك، بالمقارنة مع انشغال نيتشه بأسطورة ديونيزيوس وأبولون خلال بحثه في التراجيديا، نجد هيدجر يسلط قراءته التحليلية على أسطورة الملك أوديب Oedipe وصراعه مع المصير المتخفي، مظهرًا انطوائها على مجموعة من المفاهيم المتناقضة، التي تحمل معنى جوهرية كالنزاع والاختلاف والتشابه والتفرد والوحدة، حيث ترتبط هذه المفاهيم فيما بينها، لتمثل دعوة للبحث عن الحقيقة في الوجود والاستفسار عن طبيعة المستقبل، فجميع هذه المفاهيم، يمكنها فتح آفاق التفكير حول قضية الوجود

الحقيقي، (عبد الحبيب الفريوي، 2008، صفحة 111) فالسبب الحقيقي الذي أفضى بالملك أوديب إلى النفاذ في طبقات المأساة، يرجع إلى الموقف المحير من إيجاد منفذ للتصل من ريق زلات الوقوع.

كما أن القيمة التي حظيت بها التراجيديا الإغريقية، تلخصت في اعتبارها المادة الفنية الأولى في دراسات نيتشه، الذي أدرك أن المجال الذي تتطوي عليه التراجيديا، تمثل في الفن، ومن الواجب الالتزام بمهمة حمايته، والحفاظ على ماهيته، بالاحتكام إلى قيمة الدلالات الرمزية التي يتضمنها، وتتقرب الفن عن إيماءات الحقيقة المطمورة، (Frédéric Nietzsche, 1977, p. 144) وهذا ما يشير بشكل صريح إلى استلزام هيدجر فكرة حماية الفن، والمحافظة عليه من استنطاق نيتشه، ليفصح بأن إقبال المتلقي على العمل الفني، يتطلب ضرورة الوعي بمهمة الحفاظ على جماليته، ومادته الفنية بأسلوب شعائري وطقوسي، يتعاش مع كل كيانه، لأن إهمال قيمة العمل الفني أو بأصح العبارة تلقي العمل الفني دون إبداء المبادرة لحمايته، قد يدفع به إلى الوقوع في مطبات النسيان والعبث، مظهرا أن مهمة حماية الفن لا تتلخص في طابعها الآلي، المتمثل في إحكام الغلق عليه في المتحف، ولا يقصد بها إبداء شعور التمتع اتجاه تلقي الجمهور لجماليات العمل الفني أيضا، بل يقصد بها امتلاك المتلقي لإرادة الحماية اتجاه إحياءات الحقيقة، وإيماءاتها التي أطلقها الإنتاج الفني في خضم الواقع المعاش. (ميشال هار، 2005، صفحة 72)

فالمقدس الذي تتغنى به التراجيديا يتسم بصفة السرمدية، ويلقي بحضوره في الزمان اللامتاهي الحاضر في جميع الحقب الزمانية، كما أن الفترات التاريخية، لا تمتلك مسؤولية التأسيس الفعلي لإبداعات الإنتاج الفني، لأن الفن هو الذي يكلف بإرساء أسس التاريخ، ويمنحه هوية لمضمونه، فقد أصبح حضور التاريخ لدى الإنسان مرهونا بمدى تجلي وتمظهر الحقيقة الجمالية في الحياة، ليلا مسها الإنسان نتيجة ترسخها العظيم في محتوى الإنتاجات الفنية، فالتساؤلات التي طرحها هيدجر حول دلالة الحقيقة وطبيعة ماهيتها ونوع الرابطة التي تجمعها بالوجود، جعلته يبحث في القراءات الفلسفية اليونانية السابقة للحقيقة، مركزا على أفلاطون (Platon 427ق.م-347ق.م) الذي ربط الحقيقة بمفاهيم ميتافيزيقية كالهوية والمطابقة، مما أدى إلى إخضاع الحقيقة للمجال المعرفي، لأن نصوص أفلاطون لها بناء مثالي مغلق، وهذا ما تبنى عليه أسطورة الكهف، التي تعالج جوهر وماهية الحقيقة، حيث ينتج تقسيم أفلاطون للموجودات على أساس ذلك، كما يترتب عن ذلك أيضا، ظهور تصنيفات متنوعة داخل الحقيقة، وتغييرات في معناها، وفي موقع تواجدها، وذلك ما يقود هيدجر إلى إخضاع النصوص الأفلاطونية إلى الممارسة التأويلية، (Martin Heidegger, 1971, p. 137) لأن قراءة أفلاطون للأسطورة تتلخص في تعارضها مع المحسوس، وتوضح ظاهرة التغير التي استهدفت ماهية الحقيقة، فقد كان

أفلاطون يعتقد أن الميتافيزيقا أصبحت مصدر يتفرع منه التكوين، الذي يعتبر أيضا منبع تصدر منه الحقيقة، لهذا أضحت أسطورة الكهف دلالة على التغيير والتعالى المثالى للحقيقة الثابتة، باعتبار عالم الأفكار العلوي موقعها الأصلي.

وبخلاف ذلك فإن مفهوم الإلتيا حسب هيرقليطس، ارتبط بمعنى «اللائحجاب في جوف الظلام الحالك» (Martin Heidegger, 1985, p. 90) ويتضح أن قوة تجلي الوجود المندس، ووضوحه مرهون بخوض عملية التأمل، فقد نادى به التراجميا التي تعرضت إلى السقوط، وأدى ذلك إلى تصدع مضمونها، وإفراغها من التجربة المأساوية، لينجم عن ذلك ظهور أزمة الميتافيزيقا التي قامت بإخفاء حقيقة الوجود، (Martin Heidegger, 1971, p. 85) وقد أوضح هيدجر في موقفه، أن التراث التراجمي الإغريقي، لم يتم الإفصاح عنه بالشكل الكامل بسبب عملية الترجمة التي أخلت بمضمون الوجود الحق، مما شكل دافعا أدى به إلى البحث عن منفذ للتصل من أغلال الميتافيزيقا، التي حجبت الحقيقة، مركزا في دراسته التحليلية على فكر هيرقليطس وبرميدس، وهذا ما دفع هيدجر إلى ممارسة تحليله النقدي في مؤلفه الموسوم «ماهية الحقيقة» الذي تطرق فيه إلى فصل الحقيقة عن برائن الميتافيزيقا الذاتية التي تقام على أساس المطابقة، ليتم إخضاع مجال حقيقة الوجود لتغيير مطلق، يقضي بتكشيف الحقيقة حتى يتم إظهار ما تم إضماره وعدم التفكير فيه، واسترجاع معنى الحقيقة من منطلق جذورها بواسطة ما تمتلكه اللغة من قوة مجازية واستعارية، كونها تمثل مسكنا للوجود، وهذا ما سيمكّن من تحطيم أصنام الميتافيزيقا، فالإنتاج الفني يحمل موقف التزامي اتجاه الحقيقة الفنية المترسخة في كينونته، وبهذا فإن الدور المحوري في الفن لا يمثل الفنان، لأن هناك قضيتان أساسيتان في البحث الفني، يتمثل أولها في ضرورة إنتاج الحقيقة الفنية في ثنايا العمل الفني أما ثانيها يتمثل في ضرورة الالتزام بها، فكلاهما لا ينبثقان من الفنان بل من العمل الفني.

ويوضح المفكر الصوفي يعقوب بوهيم Jakob Bohme (1575-1624) أن التوهج يبلغ قمة انفتاحه في حالة استثنائية، عندما يتوغل في الجسد، ويضفي عليه قوة من الضياء، لكن هذا التوهج سرعان ما يؤدي إلى إسقاط الجسد في ثنايا النسيان والضمور، وبالتالي تشترك الحقيقة والتوهج في افتعال حالة من التحجب، لكن الخروج من نفق التخفي والمطمور، يكون بواسطة الموجود المتمثل في الإنتاج الفني الذي يسهم في استدعاء واستعراض الحقيقة من جديد. (جان لاکوست، 2001، صفحة 103) وبهذا يتحدّد لنا بأن القراءة الهيدجرية للإنتاج الفني اتسمت بطابع واقعي، لتحذو الحقيقة الفنية في نظره حذو البعد الحسي، والدليل الواضح على ذلك هو تقديس جمالية المعبد في قراءته التحليلية للفن، وهذا يكشف عن قمة تأثره بالفيلسوف هيرقليطس، لكن التجاوز

الذي قام به هيدجر، تمثل في اقضاء التصور التقليدي، الذي يذعن لفكرة الموازنة والاقتران بين مصطلح الإبداع والصناعة داخل الممارسة الفنية والهدف من ذلك، أنه أراد أن يعيد للأرض مجدها، وقيمتها من خلال إظهاره لما تحتويه من عناصر وخصائص إيحائية تضيء جمالية أكثر.

3. هولدرلين وشعر الأرض:

شكلت قراءات هيدجر حول الفن والشعر، تصويرا لنموذج الاختلاف والتغير السياسي الذي شهدته الاستطيقا في الفترة الأولى من القرن العشرين، وقد شملت دراساته إبراز الواقع المعاش وأحواله المتردية، فقد حاول أن يعرّف العمل الفني باعتباره تجليا، وإفصاحا للصلة التي تجمع العالم بالأرض داخل بوتقة يسميها بالشكل المكثف الذي يرمز معناه إلى الشعر، وبالتالي فهو يتجاوز سطحية المحاكاة أي التقليد ويتصل أيضا عن كونه، يمثل أسلوب إسقاط نموذج محدّد على المادة الفنية، (مارك جيمينيز، 2010، صفحة 355) حيث يمثل الشعر محورا رئيسيا ومصدرا للتاريخ، بحكم قدرته على بناء جوهر الموضوعات ويمكن من ذبوع صيت الفن، فالشعر له دور أساسي في إرساء معالم وأسس المعبد، لأنه قادر على استيعاب لغة المقدس، وفي ظل ذبوع التوتر والاختلال الذي ألمّ بالحضارة الغربية، يسعى هيدجر إلى الاستفسار حول قيمة دور الشعراء في التصدي لهذا الاختلال الحضاري، الراجع إلى التقنية التي أحكمت قبضتها على العالم، موضعا أن انتشار الحيرة والقلق الأنطولوجي، مردّه التواجد القوي للمقدس والتأصل العظيم للإله الذي يعد سلاحا ينتزع به الشعراء كهولدرلين (Holderlin 1843-1770) وريلكه Rilke (1875-1926) من خلال التغمي بجوهر القلق، وبهذه الطريقة يتمكن الشاعر من التحدي والتغلب على عبء الاستخدام السلبي للتكنولوجيا، بحكم أن المقدس يملك سلطة وقوة لامتناهية، لهذا نجده في موضع الإدانة والسخط من طرف التقنية بسبب عجزها عن الاستحواذ عليه وإقصائه. (ميشال هار، 2005، صفحة 76)

حيث يحظى الشاعر بمهمة التأسيس والإبداع حسب ما يصرح به هولدرلين، والحجة في ذلك، أن مهمة إبداع المادة الفنية التي يباشر بها الفن أي أخذها من المنبع الأولي الذي تمّ فيه تحديد طبيعتها وماهيتها مسبقا، يقوم بها الشاعر، باعتباره مركزا للتكوّن الجمالي، حيث يتولى الشعر يتولى مهمة المخلص للأشياء من سطحية تكرار توظيفها، وينصلّها من زيف، ووهم الكونية، والرتابة التي تعلق في ثناياها، وهذا ما يوضحه هيدجر في قوله: « لا يعد خلق العمل الفني وحده شعريا، وإنما المحافظة عليه التي لا تتم إلا بطريقتها الخاصة، تعد قضية شعرية أيضا. ذلك أن العمل الفني لا يكون واقعا إلا بوصفه عملا.» (مارتن هيدجر، 2003، صفحة 148) فالشعر يضفي جمالية، وتجديدا على تسمية الموضوعات، مما يحقّق لها الكمال، ومن هذا المنطلق يتضح فضل

الشعر على الموجود الإنساني الذي يعيش بطريقة شعرية طاهرة في الأرض، يتمكن بفضل ذلك من ترسيخ وجوده بأسلوب خالص، فالكلام الشعري هو نموذج مقدس، يمتلك قابلية إرساء أسس ودعائم الثقافة، وبهذا تتضح العلاقة الطردية والترايبطية الموجودة بين الفن والشعر والحقيقة، فموقع الشعر يضرب بجذوره داخل الفن، الذي يعتبر بمثابة رؤية أنطولوجية مستحدثة.

كما يوضح هيدجر أن قصيدة اليونان التي كتبها هولدرلين، لم تتطوي على حياة اليونان فقط، بل ارتكزت على طبيعة العلاقة الموجودة بين الأرض والسماء، وهذا ما يبرزه هيدجر في قوله: «إنَّ الأرض والسماء والصلة بينهما، إنما تشكل جزءاً من انتماء أكثر غنى. وما تكتمه الرسالة يصرّح به تخطيط القصيدة الذي نحن بصده. وما هو مؤكّد أنّ هولدرلين يسمّي هذا «الانتماء الكلّي» في «شذراته الفلسفية» . (مارتن هيدجر، 1994، صفحة 91) حيث تتحدد مهمة الفن في كشف طبيعة الرابطة بين العالم والأرض، والتصريح بها في الوجود، فهو لا يتدخل في إنتاجها، لهذا نجد هيدجر يجرد ماهية الفن من ريق الحرفة، ليحتكم الفن إلى الشعر حتى يتمكن من الاستلها من الأصل، وتصوير صلة النزاع المفتعلة بين العالم والأرض، ليتضح أن اللغة اكتست طابع إيحائي، فهي بمثابة الموطن الواسع لهذا الوجود، لأنها تفكك ماهو مضمّر ومتخفي في الإنتاج الفني، كما يشترك هيدجر مع الشاعر هولدرلين في تحليل طبيعة المأساة التي تتضمن في جوهرها بعد إنساني، وتتلخص قيمتها الجمالية في طرح مسألة البحث عن قضية الوجود.

كما أن هناك ترابط مزدوج بين اللغة والشعر حسب هيدجر، لأن المرتبة الأولى التي يحتلها الشعر تضرب بأوصالها في الأسبقية التي تحرزها اللغة في وظيفتها، حيث أنها تضيء أفق تجلي الموجودات، كما تعتبر من الناحية الجينيولوجية، قصيدة شعرية، وهذا يعود إلى تمتعها بقدرة قوية على فك الشفرات الغامضة، والإحاطة بجوهر العالم، لدرجة أن جميع الفنون، أصبحت تتطوي في مضمون مادتها الفنية ورسالتها الجمالية التي تبتغي الإفصاح عنها، على طابع ميثلوجي قديم، يكتسي نموذج شعري، يفتح على دلالات، تتركب من ثنائية النمط المتجلي الذي يمثله العالم، والبؤرة المغلقة المتجسدة في الأرض التي تعتبر موطناً متخفياً، يحتكم إليه الشعر، ليبيرع في تصوير أفقه الخاص، ورغم أن اللغة تتولى مهمة التفسير وفض الملغم، الذي يكتنف ماهية علاقة الموجودة بين العالم والأرض، وما تتميز به بصفتها رمزا ومعنى، لكن اللغة العادية التي يتحدث بها الإنسان محدودة في أبعادها التعبيرية، لكونها تمارس ترجمة الجانب السطحي الذي يغطي العالم، ويتعذر عليها النفاذ إلى العمق، وينتابها مرض النسيان للإرث الذي تحمله الأصوات وصدى أنغامها، بالمقارنة مع ذروة التفوق التي يحتلها الشعر، من خلال بثه السلاسة في الكلمة، حتى تتمكن من التلطف بصدى حسي عالي، ويكون فعل

نطق اللسان مدويًا بصدى واضح للإنصات والاستجابة. (ميشال هار، 2005، صفحة 75) وفي سياق هذه الدراسة يتوصل هيدجر إلى توضيح المعنى الجمالي للشعر الذي يستخدم آليات فعالة، تتمثل في ملكة الإبداع وفعل الحماية، هذه الوسائل تمكنه من ترسيخ واستحضار الحقيقة، حيث يعتبر فن الشعر، فنًا متميزًا ومفردًا بحكم ارتكازه على ميزة الإخلاص والتقدير، التي تسمح له بترسيخ حقيقة الموجود، هذه الحقيقة لا تتكشف لكل الفنون بل للفن الذي يفهم لغة التخفي واللاتحجب في الآن ذاته.

4. هيدجر ونقد الميتافيزيقا:

حاول هيدجر في دراسته التحليلية النقدية لتاريخ الفلسفة، أن يبحث عن أسباب انحطاط الحضارة الغربية الحديثة، التي تحدّدت في تأثير الخطاب الميتافيزيقي على الفكر الغربي، وانتشار ظاهرة العدمية مما تسبّب في نسيان الفكر الغربي لمعنى الوجود الحقيقي، وإذعانه لفكرة وجود الموجود، ولهذا سعى هيدجر إلى الإلمام بالبواعث والمرجعيات التاريخية للميتافيزيقا، فقد أدرجها ضمن أحد مجالات الدراسة الفلسفية الأنطولوجية، محلًا في الوقت ذاته الواقع المعاش، الذي طغى عليه العلم، وحكم عليه بالتشطي، والسبب في ذلك يعود إلى الفلسفة اليونانية التي تزعمها سقراط (470ق.م-399ق.م) وأفلاطون، التي دشّنت للواقع العلمي المسيطر، ونادت بالتقديس المركزي للذات، لتتبلور هذه الهيمنة في الفلسفة الحديثة على يد ديكارث (1650-1596)Descartes وفلاسفة التنوير، بالإضافة إلى تأثير الفلسفة الوضعية لأوغست كونت (1857-1798) Comte (مارك جيمينيز، 2010، صفحة 356) فالعصر الحديث لم يشهد تغييرًا، وتقدما إيجابيا بل وقع في مطبات الانحطاط، وهذه الأوضاع اقتزنت بتفوق العقلانية في هيمنتها القوية على الطبيعة، بالإضافة إلى ظاهرة العدمية التي لعبت دورا كبيرا في الإخلال بمعنى الحضارة الغربية، وذلك برفض الإنسان الغربي للحياة الواقعية ومناجاته لحياة مابعد الموت، ولقد أوضح هيدجر أن فكر نيتشه خَلَفَ إعصارًا فكريًا، زرع تاريخ الفلسفة بحكم مساهمته في إعلان نهاية الحداثة من جهة، واستفحال الاعتقاد الميتافيزيقي وشموليته من جهة أخرى، (Michel Haar, 1993, p. 134) وبالرغم من وجود اختلاف فكري بين نيتشه وهيدجر إلا أن نقطة التوافق بينهما، تحدّدت في نقد الحداثة الغربية، وإظهار آثارها السلبية المترتبة في العقلانية الآلية، فهدف نيتشه كان ممثلًا في جعل الفن وسيلة لضبط الاختلال، والتسلط الذي شهده العلم، وذلك من أجل إحياء الفوضى في الوجود، وتحقيق اللاتناهي بواسطة الفن.

كما أن السيطرة على الحياة، تتطلب الاعتماد على إرادة الاقتدار، التي يتحلّى بها الفنان المبدع لاختراق هاجس الحقيقة الميتافيزيقية، لأن فهم العالم أصبح مرتبطًا بقراءة تأويلية لفك شفرات سرّه المضمّر، وبما أن

الوجود هو سلسلة لامتناهية من التأويلات، لهذا يعتقد نيتشه أن الفنان الذي يمتلك إرادة الاقتدار، يهتدي إلى النفاذ والتوغل العميق إلى باطن الوجود لسبر أغواره، لذلك فإن انتقاده للميتافيزيقا ارتهن بعدم تكشف حقيقة الوجود، كما يوضح أن الإنسان يتحول إلى فنان، عندما يستند إلى فعالية إرادة الاقتدار، هذه الأخيرة ارتقت إلى رتبة المصدر الأساسي، لتكشف الحقيقة في العالم، فالحقيقة الجمالية التي يبلغها الفن حسب نيتشه، تكمن في إمامه الشامل بالوجود، والموجود على حد السواء (Martin Heidegger, 1971, p. 82) لكن هيدجر اعتمد على الشعر كوسيلة فعالة، للكشف عن تحجب الوجود وانفتاحه، فالثورة النقدية التي فجرها هيدجر على ميتافيزيقا الحداثة، جعلته يحدّد مهمته المتمثلة في رسم خط الرجعة إلى الأصل، للتنقيب الفعلي عن حقيقة الوجود اللامفكر فيه، كونه بات موضوعا مسكوتا عنه في تاريخ الفكر الفلسفي، فقد دعا إلى ضرورة تذكر الوجود، والتساؤل حول معناه الحقيقي، بعدما شهد العصر الحديث انتشارا لظاهرة نسيان الوجود، والسبب يعود إلى الإذعان المفرط الذي انتاب الفلاسفة بخصوص تقديسهم للذات على حساب الوجود، وجعلها مصدرا للمعرفة في مقابل إخفاء الوجود، فالفكر الغربي الحديث، لم يبادر بالإحاطة الشاملة والعميقة للفكر اليوناني، مما أدى إلى مغالاة التصور الميتافيزيقي، وإفراط تجاوزاته التي تمثلت في إخفاء الوجود.

وبالتالي فإن التاريخ للميتافيزيقا، كان انطلاقا من فلسفة أفلاطون المثالية، ليتواصل وجودها التأثري، ويضرب بعروقه الأخيرة في فكر نيتشه، رغم أنه منح الأولوية للفن مقابل الحقيقة، حتى يصبح الفن وسيلة عظمى لبلوغها، إلا أن هيدجر توصل إلى الإدراك من خلال مؤلفه الموسوم «نيتشه» في قسمه الأول، بأن المراحل التي سار عليها نيتشه في فكره، أظهرت تركيزه على تحطيم وثن العقلانية الأفلاطونية، مما أدى إلى سقوط وتشظي عالم الظاهر، لكن سرعان ما استرجع تكشفه، وتجليه لمرة أخرى من خلال الفن ذو المكانة الرمزية، وبالرغم من الإصلاحات التي بادر بها نيتشه في فلسفته، من ضمنها محاربة العدمية باعتبارها ظاهرة سلبية، وعمله على اختراق الميتافيزيقا، وإقصاء ظاهرة التشاؤم من إرادة الحياة، التي أرسى أسسها شوبنهاور (Schopenhauer 1860-1788) إلا أن ذلك لم يمكّن نيتشه من التوصل من برائث الميتافيزيقا، لذلك نعت هيدجر بالفيلسوف الميتافيزيقي الأخير، لأنه ساهم في انتشارها داخل الفكر الفلسفي، (Martin Heidegger, 1985, p. 110) رغم انتفاضة ضد وثن العدمية المسيحية، إلا أنه عوّضه بعدمية أخرى، تجسدت في إرادة الاقتدار، هذا المفهوم ضرب بأوصاله الأولى في أغلال ميتافيزيقا الذات، وتأسيسه لإرادة الاقتدار، ارتكز على مبادئ متفردة، تلخصت في إقصاء الملامح النفسية والأنثروبولوجية، التي كانت عالقة بها سابقا، حتى يتمكن من تجسيد قراءة مختلفة، لكنه في الأساس حقّق مشروع ميتافيزيقا

الإرادة، بالرغم من الانعطاف الذي قام به نيته اتجاه اعتقادات شوبنهاور حول إرادة الحياة، إلا أن الإرادة عنده، لم تستهدف الارتباط بالقوة من أجل توظيفها، لتحقيق الانفتاح على الحياة، بل استخدمت كألية لممارسة الاستحواذ والغطرسة، هذا ما حدا حذوه الاعتقاد التقليدي لفلاسفة العصر الحديث، الذين لم يتوصلوا إلى الإدراك الصائب لدلالة الإرادة، التي كان مصيرها مسجاً بملح ميتافيزيقي، أضحت ظاهرة تشوه معنى الإرادة، وتجردتها من معناها الصحيح. (Martin Heidegger, 1962, p. 90)

وقد كشف هيدجر من خلال قراءته التحليلية النقدية، أن إرادة الاقتدار كانت ذريعة قوية، ضاعفت من استفحال ظاهرة ميتافيزيقا الحضور داخل الحضارة الغربية، فإرادة الاقتدار لها خلفيات سلبية، وكانت عاملاً فاعلاً في درأ حقيقة الوجود، والحكم عليها بالنسيان، بالإضافة إلى إظهار التموه النيتشوي الزاعم بتخليص العالم من هاجس نسيان الحياة، إلا أن هذه الأخيرة، أصبحت إرادة محدودة لها أفق ضيق، هذا ما يحيل إلى القول، أن نيته سار على نهج المؤسسين للميتافيزيقا، فإذا كان ديكرت اعتمد الكوجيتو المنحصر في بوتقة التفكير أي «أنا أفكر» التي تؤدي إلى تجسد الذات، فإن نيته اعتمد كوجيتو ميتافيزيقي، يتمثل في «الأنا أريد» بمعنى أن توظيف نيته للإرادة، كان كأداة استحوذت بمطلقية على الذات، وأرغمتها على ممارسة أفعال تفوق استطاعتها، مما أدى إلى انقياد الذات لنفسها بشكل طوعي، (Martin Heidegger, 1959, p. 122) كما يوضح هيدجر ظاهرة ارتباط الميتافيزيقا بمفهوم التعالي الذاتي، الذي وجد عند كانط Kant (1724-1804) سابقاً، وبقي رهين الميتافيزيقا، لكونه ظل متعنناً لفكرة العالم الترنسندنتالي المثالي المبني على تقديس الذات، وهذا ما حذت فيه أيضاً الفينومينولوجيا المثالية لهيجل التي ناشدت بالروح المطلق، ليصبح التعالي محورياً أساسياً للمعرفة، بلغ ذروته مع تصورات فيلسوف المطرقة نيته، فقد كشف هيدجر أن نيته تدرج بحجة محاربة الميتافيزيقا بواسطة اعتماده على أسلوب ميتافيزيقي نفسه، والدليل على ذلك أنه لم يتصل من مزاعم الفكر الثنائي المبني على المتناقضات، كما أن ملامح الميتافيزيقا عند نيته، تجسدت بعمق حسب رأي هيدجر في مشروع العود الأبدي، (Martin Heidegger, 1971, p. 235) بالإضافة إلى هاجس التوهم ببناء مشروع الإنسان الأعلى الذي يعتبر أصدق دليل على مساهمة نيته في ميتافيزيقا الذات، الأمر الذي جعله لا يعي مقدار فكرة الحقيقة، انطلاقاً من مبدأ لا احتجاب، هذا ما أحالنا إلى القول، بأن نيته سار في نفس النهج الذي حدا فيه دعاء الميتافيزيقا، الذين قدسوا الذات، وساهموا في تعاليها، وقد أظهر هيدجر أيضاً أن فكرة قلب الأفلاطونية، وتعويض العالم المثالي بالعالم الحسي، التي اقترحها نيته لم تكن حلاً فعالاً، لأن العالم المثالي جسّد أرضية تبجيلية في ذهنية الغرب، وليس من السهل قلبها، فمحاولة نيته

كانت تدور في حلقة الميتافيزيقا لا أكثر، (Martin Heidegger, 1962, p. 150) فالتأسيس الأفلاطوني للميتافيزيقا، ساهم في إفراغ المحتوى الحسي الذي يتضمنه اللوغوس، وغير مفهومه الأصيل، وأدخله ضمن عالم المثالية والتعالى، بالمقارنة مع الاعتقاد الذي أذعن له هيرقليطس في السابق حول الاندماج المطلق الموجود بين اللوغوس والوجود، الذي لا يتناقض.

وبهذا مارست الميتافيزيقا عملية تخدير الفكر الغربي، ليرتمي في عملياته التحليلية إلى الاهتمام بماهية الموجود الإنساني، فالماهية حسب هيدجر ترسخ مبدأ التحول والكثرة داخل الحياة الواقعية، كما يبدي موقفه المتحسر من تلاشي ثقافة السؤال داخل العقل الغربي، فالسؤال له دور فعال في كسر هاجس الميتافيزيقا التي أفضت إلى عبثية التفكير، وأزمة التكنم والنسيان، وترك الوجود الحقيقي عمداً، (Martin Heidegger, 1959, p. 22) وحسب تعبير هيدجر، فإن الإنسان الغربي أصيب بلعنة العصر الحديث التي تمثلت في كونه يحيا تائها في العالم، وهذا ما يفتح أفق الحديث عن موضوع القضية الأنطولوجية في نظر هيدجر، التي أضحت مرهونة بحالة الإنسان وما ألمّ به من انغلاق، وفقدان للقيم للإنسانية، فقد أصبح موضوعاً لا مفكراً فيه، تعرض للتهميش والترك عمداً، مما أدى إلى نقشي الفردانية، وبالتالي فإن خروج الإنسان من حالة القلق والعبث، يتطلب انتهاج ثقافة السؤال حول الوجود الحقيقي المتخفي، وضرورة تجاوز وهم الوجود الزائف بواسطة التحلي بالمسؤولية، والوعي بقيمة الوجود الذي ينتمي إليه الموجود البشري، فالانشغال بالوجود، سيخرج الإنسان من هاجس التوتر والضياع، لذا حاول هيدجر الاعتماد على نفس الأسلوب الذي عمل به فلاسفة ما قبل سقراط، وهو طرح السؤال الأنطولوجي، الذي يستدعي كشف حقيقة الوجود المتخفي. (عبد الحبيب الفريوي، 2008، صفحة 113) فالقراءة الإغريقية للوجود، كانت أصيلة ومباشرة ومتجردة من الرواسب الميتافيزيقية، لكن اعتماد الفكر الغربي على عامل الترجمة كوسيلة للإلمام بالوجود، جعل هذه طريقة، تكتسي بعد هامشي غير مباشر يفتقر للأصالة، حيث أن تلبية النداء لصدى الوجود، يعتبر عاملاً أساسياً، يدعو السلطة للتفكير من أجل تفعيل المعنى لطرح السؤال حول ضرورة استحضار اللامتكشف، وتذكر المنسي، وتفكيك هاجس الميتافيزيقا، يكون من جذورها المبدئية التي تتغلغل في فلسفة أفلاطون، والتجاوز الكلي لها، يكون بالاستناد إلى التجربة الفكرية التأملية لفلاسفة ما قبل سقراط أمثال هيرقليطس وبرميندس، لكونهم ألقوا ممارسة التساؤل العميق، والتفكير الشامل والجامع لحقيقة الوجود بأسلوب جمالي جوهرى، وصياغتهم لمعادلة التلازم والضرورة التي تقتضي إحكام العلاقة بين الفكر والوجود، والتوحيد بينهما كعملة واحدة، ليتضح من هذا، أن الفكر أداة لانكشاف الوجود المتحجب.

وبهذا فإن الدافع القوي الذي جعل هيدجر يتوغل إلى تاريخ الميتافيزيقا، كان بهدف التفتيح عن حقيقة الوجود المتخفية، التي تم نسبائها، ولهذا يسعى إلى استرجاع قيمة جوهرها ومعناها الذي يجده ضروريا للانقياد في اتجاه سؤال الوجود، وانتقاده للميتافيزيقا ليس مرهونا بإعلان الانتفاضة بين التيارات الفلسفية، لأن محاربة الميتافيزيقا أصبحت محددة ضمن سياق تأويلي، تتعدد فيه المواقف والرؤى بين الفلاسفة، ويكشف هيدجر أن الإذعان بأسلوب دقيق لخطاب اللوغوس على نحو ما كان متداولاً لدى فلاسفة ما قبل سقراط، يعتبر أمراً صعباً، وقد يتعذر أيضاً القضاء على ظاهرة الميتافيزيقا بشكل نهائي، لكن ذلك لا يمنع إمكانية البحث في مضمونها، بالرغم مما حمله موقفه النقدي للميتافيزيقا إلا أن انطواء مشروع الأنطولوجي على مفاهيم كالوجود والدازين، وما يرتبط به من تعالي، يمثل منبعا أساسيا، تنبثق منه الميتافيزيقا أيضاً، وممارسة المنهج الهرمينوطيقي على النصوص، قد استلزم من الفيلسوف أيضاً تطبيقه على الوجود الإنساني، بهدف التعمق في فهم حقيقة الوجود الإنساني، وتحليل سبب الإذعان الخاطئ لموضوع الوجود الإنساني، الذي احتل الصدارة كوجود أولي.

5. الخاتمة:

وفي الختام، يوضح هيدجر أن الغاية الأسمى في نظر الفنان، تتمثل في بلوغ الحقيقة الجمالية التي تتكون من ثنائية المتجلي والظاهر، إن هذا النمط المتمثل في ثقافة الاختلاف، يساهم في تشكل ماهية الحقيقة، ويتجاوز أيضاً أسلوب المحاكاة، الذي يجعل الفن يميل إلى الألية والسطحية، لأن الفن الحقيقي لا يمثل تصويراً للواقع الذي نعيش فيه، بل يمثل ثورة تستدعي الحضور الحيوي للأرض، حتى يتم فك شفرات الظهور الجمالي المتعد الذي ترسخه الحقيقة، لأن الهدف الأساسي الذي يسعى إليه هيدجر، يتحدد في إرساء أسس الفن الأنطولوجي الذي يحيي قيمة الوجود الحقيقي الذي تعرض للنسيان والتهميش، وهذا بسبب التقدم العلمي والتقني، الذي أثر بشكل سلبي على العقل الإنساني، الذي تحوّل إلى أداة للسيطرة على الوجود، ليصبح الوجود الإنساني يحتل المركزية في العالم، وبهذا يمكن القول أن التقنية غيرت منطق التفكير الإنساني، الذي أصبح مقيدا بثقافة الاستهلاك والآلية والشعور بالاعتراب والفرديانية، فالتطور العلمي والتقني الذي اكتسح المجتمعات الصناعية الغربية، تسبّب في فقدان القيم الإنسانية والتواصل الاجتماعي، وهذا مافتح أفاقاً للتساؤل حول دور الفن في تغيير مبادئ الحضارة الغربية:

هل يمكن للفن أن يكون مخلصاً للإنسان من قيود التقنية؟

هل يستطيع الفن أن يعيد تأصيل العلاقة بين الإنسان والوجود الحقيقي؟

6. قائمة المراجع:

أ- باللغة العربية:

- جان لاکوست. (2001). *فلسفة الفن*. بيروت: عویدات للنشر.
- عبد الحبيب الفریوی. (2008). *مارتن هیدجر الفن والحقیقة*. بیروت: دار الفارابی.
- مارتن هیدجر. (1994). *إنشاد المنادی*. بیروت: المركز الثقافي العربي.
- مارتن هیدجر. (2003). *أصل العمل الفني*. ألمانيا: منشورات الجمل.
- مارتن هیدجر. (2012). *الکینونة والزمان*. بیروت: دار الكتاب الجدید المتحدة.
- مارك جیمینیز. (2010). *ما الجمالیة*. بیروت: المنظمة العربیة للترجمة.
- میشال هار. (2005). *فلسفة الجمال*. فاس: منشورات مابعد الحدائة.

ب- باللغة الأجنیبة:

- Frédéric Nietzsche. (1977). *Fragments posthumes XIV*. paris: Gallimard.
- Jurgen Habermas. (1988). *le discours philosophique de la modernité*. paris: Gallimard.
- Martin Heidegger. (1959). *Qu'appelle-t-on penser ?* paris: PUF.
- Martin Heidegger. (1962). *Essais et conférences*. paris: Gallimard.
- Martin Heidegger. (1971). *Nietzsche 1 et 2*. paris: Gallimard.
- Martin Heidegger. (1985). *les concepts fondamentaux de la métaphysique*. paris: Gallimard.
- Michel Haar. (1993). *Nietzsche et la métaphysique*. paris: Gallimard.