الفن والتجربة الجمالية عند مارتن هيدجر

Art and aesthetic experience at Martin Hedger

إبراهيم كراش، آمنة شيباني، خديجة حليمي

جامعة قاصدي مرباح ورقلة الجزائر b.kerrache@yahoo.fr

جامعة قاصدي مرباح ورقلة الجزائر، aminachibani1976@gmail.com

جامعة قاصدي مرباح ورقلة الجزائر ، khadijahalimi660@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2021/08/01 تاريخ القبول: 2022/11/05 تاريخ النشر: 2022/03/31

ملخص:

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

الكلمات المفاتيح:

الفن، الجمال، المقاربة الأنطولوجية، حقيقة الوجود، الذات.

Abstract :

The purpose of this study is to introduce the concept of Hedger's art, in the context of his attempt to restore the field of art and aesthetic in his quest to highlight the ontological approach to art ignored by classical philosophies. He made the work of art the creation of historical worlds that reflect the reality of existence as a revelation. The artistic effect was also considered an autonomous work that revealed its world of value to the artist, contrary to the classical perception that it represented the abilities and desires of the creative artist in line with western thinking on the subject of self metaphysics

Key words:

art, aesthetic, ontological approach, reality of existence, self.

Résumé :

Le but de cette étude est d'introduire le concept de l'art de Hedger, dans le contexte de sa tentative de rétablir le champ de l'art et de l'esthétique dans sa quête pour mettre en évidence l'approche ontologique de l'art ignorée par les philosophies classiques. Il a fait de l'œuvre d'art la création de mondes historiques qui reflètent la réalité de l'existence comme une révélation. L'effet artistique a également été considéré comme une œuvre autonome qui a révélé son monde de valeur à l'artiste, contrairement à la perception classique qu'il représentait les

capacités et les désirs de l'artiste créatif en ligne avec la pensée occidentale sur le sujet de la métaphysique de soi;

Mot clé : l'art, l'esthétique, l'approche ontologique, réalité de l'existence, soi.

مقدمة:

عَرفَ التناول الفلسفي للتجربة الجمالية جدلا دائما حول أهميتها وطبيعة موضوعاتها، وقد انبثق عنه مجموع آراء ومذاهب حاولت النفاذ لماهيتها فاختلفت السُبل التي حاولت تفسير طبيعتها باختلاف وتباين المشارب التي استقت منها، فظهرت نظريات قدمت مقاربات تفسيرية لها يُذكر منها نظريات المحاكاة والشكلية والانفعالية والانعكاسية. كما تمّ الإهتمام بدور الفنان والعمل الفني في العملية الإبداعية؛ وقد أولَت الجماليات للفنان المبدع أهمية كبرى في هذه العملية، علما أنّ هاته القضايا عرفت البلورة النهائية في المرحلة الحداثية، وذلك مع التأسيس الاستيطيقي لبومغارتن (Baumgarten/1762-1714) الذي عُرف بوصفه علّة أساسية في ظهور الجمالية كمبحث مستقل له قضاياه.

تعد إشكالية الحقيقة وعلاقتها بالفن والجمال من أهم القضايا المطروحة في هذا المجال، حيث تناولها الفلاسفة بالمناقشة والتحليل في محاولة لتحديد الإمكانية الإبستيمية لها، وذلك منذ الطرح الأفلاطوني، وفي سياق هذا الموضوع يندرج اسم الفيلسوف مارتن هيدغر (Martin Heidegger/1976-1889) ضمن المهتمين بالتجربة الجمالية، والذي ارتبط خطابه الجمالي بتوجهه الأنطولوجي، حيث عمد إلى تأسيس مسار جديد يسعى من خلاله إلى تجاوز فلسفة الفن والجمال الكلاسيكية بوصفها استيطيقا كرّست لمركزية الذات في العملية الإبداعية، ووصفها للفن كخبرة جمالية للمشاهد، هنا يحق لنا طرح التساؤل الأتي:

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

فيما تمثلت طبيعة التجربة الجمالية عند هيدغر؟ وما هي الوظيفة التأسيسية التي حددها للشعر؟

2: ماهية الفن عند هيدغر:

يَفتتِح هيدغر تَأويلاته الفينومينولوجية للتجربة الجمالية بالبحث عن مَاهية الأثر الفني مُنطلقا في ذلك بتحديد مفهوم الأصل؛ فَيُعرّفه بأنّه الذي منه يكون الشيء ما يكون، ويَظهر من خلاله بالطريقة التي عليها يكون، وهو ما يُصطلح عليه بماهيته؛ ومنه فالماهية أسلوب كينونة الشيء وكيفية ظهوره إلى الوجود، و"أصل الشيء هو مرجع جوهره" (مارتن هيدغر 2003، ص58) ليكون بذلك التساؤل عن منبع العمل الفني هو السؤال عن طبيعته. وهنا يَحضُر إلى الذهن توظيف هيدغر للفينومينولوجيا، التي اهتمت كذلك بالكشف عن الظواهر وأسلوب ظهورها والذي تجلّى في تعريفه للماهية.

والملاحظ في تحليلاته لطبيعة الأثر الفني اهتمام هيدغر بأنطولوجيا تتأسس على الموضوع جاعلا اهتمامه ينصب على الأثر الفني، وذلك خلافا للتصور التقليدي القائم على الفنان المبدع؛ ناقلا المركز من الذات إلى الموضوع؛ فيعتبر الفنان أصل العمل الفني، والعمل الفني أصل للفنان، فلا وجود لأحدهما دون الآخر، على أنه يعطي الأولوية للأثر الفني الذي بواسطته فقط نعرف قيمة الفنان، فمن خلاله ندرك وجود مبدع قام بإنجاز عمل فني، ليكون هو الدليل الذي يشير إليه، وهما بدورهما قد استمدا اسميهما من طريق ثالث هو الفن ليصبح البحث عن ماهية الأثر الفني، سؤال عن"جوهر الفن"، (مارتن هيدغر، 2003، ص 58) الذي يسعى هذا الأخير لاستجلاب حقيقته.

ويَعتقد هيدغر بضرورة تعيين البَدء الصحيح الذي يُمكّن من تحديد مَاهية الفن لتجاوز الدور الهرمينوطيقي المنبثِق عن هذا الفهم، فالفن من جهة يَستمِد وجوده من الأعمال الفنية وفي الآن نفسه لا يمكن معرفة ماهية الأعمال الفنية إلّا من خلال الفن، والأمر لن يَتم إلّا إذا بحثنا "...عن العمل الحقيقي ونسأل العمل الفني ماهو وكيف يكون جوهره"مارتن هيدغر، 2003، ص 60) باعتبار أنّ العمل الفني هو المجال الملموس الذي ينتشر فيه الفن. ما يحيلنا هنا إلى سمة فينومينولوجية أخرى تَكمن في تحقق الفهم من خلال التوجه المباشر نحو الظاهرة الفنية لوصف ذلك الحاضر لإستجلاء الفهم المعطى كما هو دون أي تصور مسبق، لأنّ العمل الفني مستقل بذاته ويُعبّر عن نفسه، ومنه فقط يمكن التعرف على طبيعة الفن الماثلة فيه مستعينا بالتفسير الهرمينوطيقي الذي يعقب القصد الفينومينولوجي نحو الظواهر ممثِلا للفهم المستدعى في وعي الدزاين.

وأول ما يُصادفنا في الأثر الفني شيئيته، فهو موجود بشكل طبيعي مثلما توجد الأشياء عادة، فقد تُعلق اللوحة الفنية مثل بندقية الصيد أو القبعة على أحد الجدران، وهو ما ينطبق على سائر الأعمال الفنية فلا تخلو من "هذا المظهر الشيئي" (مارتن هيدغر، 2003 ، ص 61)؛ فالحجر موجود في العمل الفني المعماري والخشب في العمل الفني المحفور، واللون في اللوحة المرسومة، والصوت في العمل اللغوي، واللحن في العمل الموسيقي فهو لا يفارق العمل الفني. غير أن الشيئي فيه غير الذي يكون عليه الشيء المجرد في ذاته، من منطلق أنّ الماهية ما يكون عليه الشيء وأسلوب تحققه، ما يعني أنّ الآثار الفنية في أسلوب وجودها الشيئي تختلف عن سائر الأشياء الأخرى، وهذا يتطلّب منّا أن نعرف ما الشيء للوقوف على حقيقة الشيئي في العمل الفني.

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

1. الشيء جوهر حامل للأعراض: وهنا يُفهم باعتباره جوهرا ذو سمات تُحمل عليه، فمثلا كتلة الغرانيت ميزاتها بأنها صلبة وثقيلة ومتمددة وضخمة وغير متناسقة، وكذا خشنة وملونة، وهي التي يمكن ملاحظتها في الحجر؛ بها يمكن لنا معرفته، غير أنها تعني صفات خاصة بالحجر، إذ يمتلكها "والظاهر أنّ الشيء ليس مجرد تجمع سمات، ولا يعني كذلك تكديس الصفات" (مارتن هيدغر، 2003 ،ص 67)، وإنما هو نواة تتجمع حولها هاته الخصائص وهو المفهوم الذي يعزوه هيدغر لليونان، وكان يعني عندهم نواة الأشياء التي تتجمع حولها الصفات، وهي السبب الموجود دوما، الملازم لكل موجود ويحدث معه. إلّا أنّ الترجمة اللاتينية رغم أنها كانت حرفية وفية للأصل، ظلت "...بدون تجربة أصيلة مماثلة لما يقولونه دون استعمال الكلمة اليونانية" (مارتن هيدغر، 2003، ص 68) فجعلت من النواة الموضوع، والميزات الملازمة له المحمول، فكانت أن ماثلت مفهوم الجوهر الحامل للأعراض ببنية الجملة الخبرية؛ أي ربطت بين نظرتنا للشيء وكلامنا عنه، وهو الأمر الذي لا يمكن القياس عليه لتحديد مفهوم الشيء. علما أنّ هذا التصور قائم على نظرة مسبقة وقد"...جاء مناسبا لنظرتنا الطبيعية السائدة إلى الأشياء" (مارتن هيدغر، 2003، ص 68) يسري على كل موجود، دون أي تمييز للشيء عن غيره، وهو نوع من الإغارة على المفهوم الحقيقي لطبيعته، لأنّ جوهر الشيء في الأخير ظل مخفيا عنّا، ومعرفتنا به لم تتعدّ مجموع صفات تدل عليه.

2. الشيء كمعطى للإدراك الحسي: ويُقصد به ذلك التنوع المعطى في الحواس بوصفه انطباعات حسية تبدو في خبرتنا، فَيَعتبر هذا التفسير" الشيء هو المحسوس الذي يمكن الشعور به عن طريق حواس اللذة" (مارتن هيدغر، 2003 ،ص 72) في مختلف تمظهراتها؛ أي أنّ علاقتنا مع الشيء، وفهمنا له يستند إلى إدراكنا له وتجربتنا معه، عدا أنّ هيدغر يعتبر هذا التصور هو الآخر يحول بيننا وبين ماهية الشيء، إذ يلح علينا إلحاحا كبيرا، إيهاما بأنه يقربنا من حقيقته، فكانت أن اختفت حقيقته، في ظل اختزاله لمحض

تمظهرات لوعينا عن طريق الحس، ما يجعل منه سوى انطباعات فردية خاصة بالذات وهذا مالا يمكّن من بلوغ حقيقة الشيء.

3. الشيء بوصفه مادة مشكلّة: والذي يكون فيه بوصفه مادة مُتعينة الشكل، محددا إياها في صورة ما، إذ يضفي النظام على أجزائها في سبيل تحديد جوهرها، ويذهب هيدغر إلى أنّ هذا التأويل قد يوحي بأنّه يمثل الإجابة عن مفهوم الشيئي في العمل الفني، نظرا لأنّ"...الشيء في العمل فيما يبدو هو المادة. المادة هي أساس تشكيل الشيئي ومجاله،" (مارتن هيدغر، 2003، ص 73) ما يعني أنّ هذا التحديد ينطبق حتى على الأعمال الفنية، وهو التفسير الذي اعتمدت عليه الجماليات الحديثة، التي جعلت العمل الفني محض شيء تتشكل فيه المادة في صورة ما. غير أنّ هيدغر يعتبر هذا التصور القائم على المادة والشكل يقوم على افتراض مسبق ينطبق على كل الموجودات فهما "المفهومان البديهيان اللذان يوضع فيهما الكل وكل شيء"، (مارتن هيدغر، 2003، ص 74) ومنه فلم يستطع تفسير طبيعة الشيء المحض عن غيره من الأعمال الفنية والأشياء المصنوعة أو الأدوات، التي نصادفها في تجربتنا اليومية.

وينتهي هيدغر في تحليلاته إلى أنّ صيغة المادة والصورة تنطبق على الموضوع النفعي الذي يكون قوامه الأداتية والاستعمال؛ فالجرة للماء والبلطة لقطع الخشب والحذاء لحفظ القدم إذ أنّ الأداة تنوجد حسب الغاية التي صنعت لأجلها، والمادة تُهندس حسب الشكل الذي حُدد لها وحتى نوعها وطريقة اختيارها، وهو ما أكدّه هيدغر في قوله " المنفعة هي تلك السمة الأساسية، التي ينظر إلينا منها هذا الموجود، أي يومض وبذلك يوجد ويكون هذا الموجود. في هذه المنفعة يقوم التشكيل وما يرتبط به من اختيار الشكل المعطى على السواء، وبذلك تكون الهيمنة لبنية المادة والشكل "،(مارتن هيدغر، 2003، ص 76) وهكذا مادام الشكل هو المحدد لطبيعة المادة وفق الغرض الذي وجد له، فهذا يعني أنّ الشيء المجرّد يسقط من هذا الطرح.

وهكذا فإنّ التحليلات الميتافيزيقية للشيء تبدأ بفروض مسبقة تحول دون فهم طبيعة الشيء، فتبعدنا عن حقيقته وتحيلنا إلى تصورات خارجة عنه، إما خصائصها أو انطباعاتنا الحسية عنه، ومنه فهي تخفق في فهم شيئية الشيء وبالتالي لا تُمكّن من فهم شيئية العمل الفني، (سعيد توفيق، 1992،ص93)_ وأساليب حدوثها، كما لم تستطع تَمثّل خصوصيات كل من الشيء والأداة والعمل الفني،" فالأداة نصف شيء، لأنها محددة عن طريق الشيئية، ورغم هذا فهي أكثر من ذلك؛ وفي نفس الوقت نصف عمل فني، مع هذا فهو أقل من ذلك، لأنّه ليس له الاكتفاء الذاتي الخاص بالعمل الفني" (مارتن هايدغر 2003، ص77.) وهي التحديدات التي حاول من خلالها هيدغر تقريب الفهم حولها. وعليه وجب تغيير المسار الذي ابتدأت فيه التحليلات الرامية لفهم الطابع الشيئي للعمل الفني، من الشيء إلى العمل الفني لتكون الانطلاقة من العمل الفني إلى الشيء، تسليطا للضوء على الأثر الفني.

ويستطرد هيدغر في تفسيراته بأنّ عكس مسار التحليل لا يستدعي أن ننكر وجود الشيئي في العمل الفني وإنما هو تصحيح لفهمنا له، لتكون ضرورة انتمائه للأثر بوصفه عملا فنيا له خصوصيته، فرغم أنّه ومثل الأداة يستخدم المادة ليضفي عليها الشكل إلّا أنّها في العمل الفني لا تستهلك في إتمام غرض خارجي، فالأداة "...تبلى وتستهلك؛ على أنّ الاستعمال نفسه يتعرّض بذلك للاستهلاك في الوقت نفسه، وينصقل ويصبح عاديا. وهكذا يقع الوجود ألأداتي في إقفار، ويسقط ليكون مجرد أداة" (مارتن هايدغر 2003، ص87.) ما يعني أنّ الأداة في الاستعمال تستهلك، ويتلاشى وجودها المادي جراء الاستخدام الدائم لها تدريجيا، ما يجعل منها مجرد شيء، يسقط في الاستعمال ليتمحور حول وجوده الأداتي فقط الذي لا يظهر إلا في الغرض الذي وُجد له، أمّا العمل الفني، يُظهر الشيء فيتجلّى للعيان، فهو يُستخدم لكن لا يُستهلك بل يُظهر المادة بما فيها، فنجد الرسام يستخدم

الألوان لكن لا يستهلكها بل يظهرها في اللوحة الفنية، بكل ما لها من دلالة تَتمظهر للوجود.

رسم توضيحي 1حذاء فان جوخ

وفي هذا السياق يبدأ هيدغر بالبحث في أداتية الأداة من حيث مكانتها الوسطى بين الشيء والعمل الفني من جهة، ومن جهة أخرى بغرض استجلاء الفهم الصحيح لماهية الشيئي سواء في وجوده كشيء مصنوع ووجوده كأثر فني، ولذلك اهتمّ بتحليل معنى زوج الأحذية التي قام برسمها فان جوخ(Van Gogh)[1]، من أجل التمييز بين عملية التصنيع والعملية الإبداعية، والذي تجلّى في عمل الأخير، كما أراد أن يبيّن كيفية كشف هذه اللوحة الشهيرة عن ماهية الأداة.

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

وقد انطلق هيدغر قائلا "ما من فرد منا إلا ويعلم ماذا يلزم لصناعة حذاء. إذا لم يكن الحذاء من الخشب أو اللحاء، فإننا نجد النعل من الجلد والجلد الأعلى، وقد لصق احدهما بالآخر بواسطة الخيوط والمسامير. وهذه الأداة تستخدم لباسا للرجل. وتتغير المادة والشكل وفقا للمنفعة، فقد يكون الحذاء للعمل في الحقل أو للرقص في الحلبة"؛ (مارتن هيدغر،2003، ص 83) ما يعني أنّ ماهية الحذاء تقوم على منفعته، وقيمته الحقيقية تستمد من استخدامه الفعلي في الواقع أين تتبين حقيقته سواء كان من خشب أو جلد، للعمل أو الرقص، إذ أنّ الاستعمالية هي التي تبين حقيقته والغرض منه، فحين ترتدي الفلاحة حذائها مثلا، لا يكون على ما هو عليه إلا حين تتجه إلى الحقل، وهي قلما تفكر في الحذاء الذي ترتديه وما صنع منه، رغم استخدامه اليومي لها فهو مجرد أداة للاستعمال في العمل، إذ ترتبط ماهيته باستخدامها له.

أما في لوحة فان جوخ"...لا نستحضر على العكس من ذلك سوى زوجين من الأحذية أو لا ننظر في الصورة إلا في الحذاء الفارغ غير المستعمل، فإننا لن نعرف أبدا ماهية أداتية الأداة في حقيقة الأمر. فنحن لا نستطيع، وفقا للوحة فان غوغ، أن نتأكد أين ينتصب هذا الحذاء " (مارتن هيدغر، 2003، 84) إذ كل ما هو موجود محض حذاء لا يحيط به شيء، فقط فراغ لا محدود، ولا شيء غير هذا مع ذلك فله دلالته التي يعبّر عنها؛ فمظهر الحذاء الغليظ ليس سوى انعكاس للإصرار والصبر على مواصلة الطريق الذي تقطعه الفلاحة عبر أخاديد الحقل أثناء الحرث، وعلى الجلد المتآكل آثار من عرق الأرض وعذابها، وتحت النعلين تختفي وحدة الطريق إلى الحقل خلال ظلمة الغروب، وعلى وجه الحذاء المتعب تلمح العين طيبة الأرض وكرمها، كما تسمع الأذن صدى نداءها المكتوم وهي تهدي ما لذ وطاب، (سلمى بالحاج مبروك، 2018، ص104) وهكذا فإنّ أسلوب وجود الحذاء في اللوحة مكّن من تعريف عالم الحياة الريفية بكليته.

فالحذاء ينتمي إلى الأرض في تعبير عن حقيقة مُرتديه، مُبينا عالم الفلاحة، أين كشفت عنه لوحة فان جوخ، عن ماهية الأحذية في حقيقتها؛ في انتمائها، والذي رغم أنّه منتشر للغاية، فهو غير مرئي بالنسبة للفلاحة نفسها، والتي حتى عندما تتعامل مع حذائها، ترتديه ببساطة؛ أي تستخدمه وكفى، وفيه تكمن طبيعة الحذاء وأداتيته. (Hubert Dreyfus (and Mark Wrathall, 2005 1ed, p409

أنّ هذه اللوحة كشفت لنا عن أسلوب استعمال الأداة والعالم الذي تنتمي إليه، وذلك بطريقتها الخاصة مُخبرة عن حقيقة وجود عالم الفلاحين بأسره، فقط بالوقوف أمام عمل فان جوخ الذي تكلّم بما فيه.ولهذا فإنّ ماهية الأداة لا تظهر إلّا من خلال العمل الفني وفيه، بانفتاح كينونتها على وجودها، حيث ظهر الموجود الممثل في زوجي الحذاء في كشف وجوده، وعملية الانفتاح والكشف هذه هي ما يسميها اليونان أليثيا بوصفها حقيقة وهي ما يحدث في العمل الفني، "... عندما يتم هنا انفتاح الموجود إلى ما هو وكيف هو، حدوث للحقيقة في العمل" (مارتن هيدغر، 2003، 88) ما يعني أنّ إنشاء أثر فني هو إنجاز للحقيقة في الفن، إذ يأتي الموجود للوقوف في العمل على ما هو عليه وفي الكيفية التي يكون عليها، كما كان الحال مع حذاء فان جوخ الذي كشف عن الحياة الريفية من خلال أسلوب وجود الحذاء.

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

2. الفن والحقيقة

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

وقد استدعى هيدغر لتفسير ذلك، أثر فني معماري مُمثلاً في المعبد اليوناني، مُحاولا إبراز الدلالات التي يشير إليها هذا الأثر، وقد انطلق في توصيفه بتوضيح الرؤية الطبيعية للإنسان العادي في نظرته لهذا المعْلَم؛ فلا يُشكّل له أي شيء، فهو محض معبد ينتصب وسط مجموعة من الصخور المتشققة، إلّا أنّه في حقيقة الأمر له دلالة يُعبّر عنها، إذ يحيط بمعاني دينية. فالمعبد مكان يرتبط وجوده بالآلهة وتُمارس فيه طقوس عبادتها، "فالإله يوجد في المعبد بواسطة المعبد. وحضور الإله في حد ذاته هو انبساط المنطقة وتحديدها بوصفها مقدسة" (مارتن هيدغر، 2003، 97) فرغم احتجاب الإله ولا تجلّيه، بواسطة المعبد يحضر إلينا على النحو الذي يكون عليه في ثقافة هذا الشعب، وتهيب على المكان هالات من القدسية والهيبة، إذ يرتبط هذا الأثر بمفهوم الإله ونظرة الفنان المقدسة له، ومعه تظهر حالات ومسالك الانتماء الإنساني على شاكلة الولادة والموت الانتصار والهزيمة، المجد والسقوط، والسراء والضراء، التي تُشكل عالمه التاريخي المعبرّة عن وجوده الأصيل في علاقته مع هذا الإله.

والملاحظ هنا أنّ الأثر الفني قد عبّر عن عالم بأسره؛ العالم الإلهي، فقط من خلال تمثال المعبد الذي جسّد نمط من أنماط العقيدة البشرية وأسلوب ثقافة شعب من الشعوب؛ ألا وهو الشعب اليوناني، حيث استجاب العمل الفني لكشف وجود حقيقة تاريخية لمرحلة شكّل الدين فيها روح العصر اليوناني، حين امتثل بناة المعبد للممارسات الثقافية للشعب وقصصها التقليدية عن الآلهة وكيفية تعاملهم معها،(Hubert Dreyfus and Mark Wrathall, 2005 1ed, p 122) فكان أن عُرفت وانوجد فهم خاص بهاته الفترة عندما تمّ التعبير عنها في الأثر المعماري.

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

ويستطرد هيدغر في تفسيراته، فيعتبر أنّ المفهوم الديني للعالم اليوناني قد تمظهر في كل تفاصيل المعبد وأسلوب وجوده، من طريقة انتصاب التمثال والعلو الذي هو عليه، والسماء والأرض والحجر والضوء، المتجلّية في هيآتها التي هي عليها، كتجربة أصيلة عن ماهيتها الحقّة في الأثر الفني، وهذا الانكشاف والظهور اصطلح عليه اليونان لفظ فيزيس التي تشير للمكان الذي يقيم فيه الإنسان ويسكن إليه، وهو ما أطلق عليها هيدغر كلمة الأرض، (مارتن هيدغر، 2003، 98) أين انوجد المعبد في تعبيراته عن حلول المقدس بوصفها الوسيط المادي الذي ينوجد فيه عالم يقيم فيه الدزاين ويسكن، في صلة وطيدة مع أفكاره وممارساته.

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

كما أنّ"الصخر يتمكن من الحمل والسكون،ولا يصبح صخرا إلا على هذا النحو. فتتمكن المعادن من البريق واللمعان، والألوان من الإضاءة، والطين من الرنين، والكلمة من القول. كل هذا يظهر عندما يعود العمل الفني إلى كتلة الحجر وثقله، وتعود المتانة والليونة إلى الخشب، والصلابة والبريق إلى المعدن الخام، والوميض والعتمة إلى اللون، والنغمة إلى الطين وقوة التسمية إلى الكلمة" (مارتن هيدغر، 2003، 104) وهذا العود الخاص بالعمل الفني والمكان الذي فيه يحدث وكل ما ينتج عنه هو الأرض ذاتها التي يرسي عليها العمل ذاته فيها؛ أي الجانب الشيئي في الأثر الذي ينوجد فيه العالم ويتجسّد.

وفي تأسيس العالم تتجلّى الأرض بوصفها البارز المخفي؛ فهي لا تَظهر إلّا لتنسحب من جديد إذ تنغلق على ذاتها، إخفاءً لماهيتها، فلا تبدو سوى في انفتاح الأثر الفني على العالم أين يجلبها من الغياب إلى الحضور، بوصفها مجالا للسكن التاريخي للدزاين، (سلمى بالحاج مبروك ،2018، ص142) وهي في انغلاقها تُظهر نفسها كتحجب، إذ تنفر من كل محاولة لكشفها، فمثلا عندما نحاول معرفة ماهية الحجر بالشق أو الكسر لن يظهر شيء سوى محض شظايا، وإذا حاولنا عن طريقة معرفة الثقل فلن نعرف سوى وزنه، ذلك لأن الشيء في ماهيته إخفاء ولا تحجب، وانغلاق دائم على ذاته، ليكون الشق الآخر من العمل الفني هو إنتاج للأرض وذلك بحملها إلى المفتوح الذي يزيل كل غموض يخصها.

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

فالعالم "...يقوم على الأرض، والأرض تبرز عبر العالم " (مارتن هيدغر، 2003، 108) فكل منهما ينوجد بوجود الآخر، فالعمل الفني في إقامته العالم ينبثق على الأرض وينكشف بواسطتها، وهي بدورها لا تبرز ولا تتضح إلّا في انكشاف العالم الذي يُظهر طبيعتها، ففي مثال المعبد، تبدّى العالم الإلهي والجلال الديني اليوناني في نموذج معماري صخري ممثلا بالمعبد، الذي أمكن انجازه بفضل الوسيط المادي الصخري، وفي نفس الوقت تجلّت طبيعة المادة الصخرية والمعنى الذي تُوحي إليه في انفتاح العالم الإلهي الذي أضفى عليها معنى تدل عليه.

وانطلاقا مما سبق ينتهي هيدغر إلى أنّ حدوث الحقيقة نتاج العلاقة الجدلية بين العالم والأرض، أين ينوجد العمل الفني في هيئة عالم يحاول السيطرة على الأرض والعلو عليها بوصفه انفتاحا فلا يقبل ماهو مغلق، في حين أنّها المخفي الذي يهدف لضم العالم والاحتفاظ به داخلها؛ فكل منهما يحاول فرض هيمنته على الآخر واثبات ذاته، في سبيل تحقيق جوهرهما، إذ "يرتكز وجود العمل الفني على فاعلية النزاع بين العالم الأرض" (مارتن هيدغر، 2003، 109) فهو في انكشافه يحاول تطويع الأرض وإعادة تنظيم أجزائها، بما يلائم الثقافة التي يريد التعبير عنها، غير أنّها تقاوم ذلك تأكيدا لطبعها في الإخفاء واللاتجلّي، وهذا الصراع ينتهي به مُثبت في الشكل المرجو الوصول إليه.

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

أين تجلّى هذا العالم ضمن المنحوتة، كانكشاف وتفتح لهذه الثقافة، حيث بذل جهد في إقامة العالم وجلب المادة من إخفائها، في مقاومتها لتكشف وإضاءة هذا العالم، حين تمكّن من توظيف الحجر بالكيفية والنحو الذي يريد، إذ استجابت المادة لنداء العالم بحمولته المسيحية وذلك انتصارا للعالم الذي يحطم تستر الأرض وانغلاقها الدائم. ليكون الصراع هنا بين الانكشاف والإخفاء، فيظهر فيه الموجود في أسلوب حضوره ويسكن للمعنى الذي يقصده عندما تعلو المادة بطريق العالم فتنكشف، وينتصب هو بواسطة الأرض الُمخفية، وذلك حدوثا للحقيقة "بوصفها النزاع القديم بين البقعة المضاءة وحالة الخفاء" (مارتن هيدغر، 2003، 119) الذي لا يتحقق وجود العمل الفني ووحدته إلّا به، حين يستقر هذا الصراع في الشكل، بإقامة العالم وإنتاج الأرض؛ أي في كشف الموجود في وجوده، من الخفاء إلى النور بالأسلوب والهيئة التي هو عليها، ليُصبح الجمال هو إحدى تجليات الحقيقة في الأثر الفني.

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

وفي وصفه كذلك "يصبح العمل في وجوده عملا واقعيا، ومعنى ذلك الآن أنّه أصبح حاضرا بعمليته أو بخصائصه الكاملة" (مارتن هيدغر، 2003، ص 104) ما يعني أنّ العمل الفني في صيرورته هو مثول واقعي للحقيقة أمامنا، حسب الكيفية التي يبرز فيها الموجود إلينا، بسماته وانتماءاته، والحالة التي استقر عليها صراع الظهور والخفاء بين الأرض والعالم في النمط الفني؛ أي الشكل والمادة كما اصطلح التقليد الاستيطيقي، ليكون جوهر الفن هو وضع الحقيقة نفسها في العمل، بمختلف الحالات التي يكشف بها الموجود عن نفسه، في آنيته وتاريخيته، وليس أي حقيقة سوى الوجود عندما ينكشف في بصيرة الدزاين

4 الشعرية وتأسيس الوجود

يولي هيدغر في تأسيسه الأنطولوجي للفن أهمية كبرى للمقاربة الشعرية، خاصة بعد الإهمال التاريخي الذي تعرّض له الشعر، منذ الإقصاء الأفلاطوني من ميدان الحقيقة، أين تجسدت لحظة الانكسار الابستيمولوجي لحمولته المعرفية والتربوية، فاشتغل لاستعادة قيمة هذا الأخير مبرزا وظيفته الكشفية في التعبير عن ذات الحقيقة التي نفاها عنه أفلاطون فاعتبر "الفن، بوصفه إقامة الحقيقة في ـ العمل الفني، شعر" (مارتن هيدغر، 2003، ص 148) فهو الذي يكشف عن حقيقة الوجود ويبين كيفية حضوره إلى العلن، كما أنّ كل الفنون شعر سواء كانت نحتا أو نقشا، أو قولا؛ إذ أنّ الشعرية هي أسلوب تجلّي تعبّر بها الكينونة عن نفسها في الفن.

ليكون بذلك الشعر ليس مجرّد تفكير عشوائي وتصور خيالي، تَجود به مفكرة الشاعر تعبير عن خواطر وانفعالات تَخصه، إنما هو وظيفة كشفية يُبرز بها الوجود نفسه في شكل شاعري، علما أنّ هيدغر يجعل للشعر بمفهومه العادي مكانة متميزة وذلك بفضل مزية اللغة التي تُسمي الموجودات فعندما "...تسمي اللغة الموجود لأول مرة، فإن التسمية من هذا النوع تحمل الموجود إلى القول والظهور" (مارتن هيدغر، 2003، ص 146) فهي في

عملية التسمية تجلب الموجود في وجوده لينكشف للدزاين، وهي خاصية عامة يفهمها البشر ما يسهل إظهار الكينونة من خلال قوة اللغة، التي تساهم في جلب الشيء للحضور كما هو في ذاته.

ومن هذا المنطلق أولى هيدغر للغة أهمية كبرى، في سعيه لتوضيح ماهيتها الكشفية وإنقاذها من براثن المنطق والميتافيزيقا اللذين شكلا الفهم السائد للمعرفة، الذي اقتصر في استخدام اللغوي على الجانب الأداتي بوصفه محض وسيلة لتوصيل المعلومات بين البشر والتي تنشأ من الكائن الإنساني، (Marius Johan geertsema, 2015, p106) كما فُهم باعتباره ممارسة نحوية صرفية تطبق على النص المراد دراسته وهذا في سياق الرؤية التي تعارف عليها التقليد الفلسفي بوجوب التطابق بين التصور والشيء المقصود معرفته.

فكان أن قطع الصلة بهذه الرؤية الكلاسيكية للغة، وذلك بتمزيق الفهم الطبيعي للكلمات المعروفة، بفرض معاني جديدة عليها، وذلك من خلال اشتقاق أصول الكلمات الذي لا يستطيع أن يراه أي شخص (هانز، جورج غادامير، 2007، ص 9) والتي تُوضح حقيقة اللغة بوصفها كشف وإنارة للأشياء التي تأتي للوجود، واستجلابه من غياهب النسيان الذي تعرّض له بسبب "...سوء استخدام اللغة في الأحاديث الفارغة، وفي الشعارات والعبارات..." (مارتن هيدغر، 2015، ص 215) التي قوضّت علاقتنا الأصلية بالأشياء وعليه أوكل هيدغر للغة شخصية مستقلة واصفا إياها بأنها تتحدث. إذ يعتبر اللغة في أساسها كلام مُتكلم كإبانة وتوضيح، تتحقق بفضل قولنا الذي يُقال بعد أن ننصت لها، وهي في تكلُمها تُظهر ما ليس مرئي؛ فهي تترك الشيء بين ذاته فيحضر لمجال فهم الدزاين، وفي هذا الصدد يقول هيدغر "تتكلم اللغة بأن تقول، أي تبيين، ينبع قولها من القولة. المتكلمة قديما والتي بقيت غير متكلمة: إلى الآن والتي تتخلل الشق الفاتح لحدوث اللغة"(مارتن هايدجر، 2003، ص271) أي عندما ننصت لها، هي تترك كلامها ليقال لنا، فتجلب الوجود كله ليظهر من الغياب إلى الحضور، وماهية الإنسان تتحقق في ثناياها

لتثبت، علما أنّه المجال الذي تحدث فيه هذه القولة في تكلّم الكلام، لتصبح بذلك اللغة ليست محض ذبذبات صوتية وإنما هي في الأساس نمط وجود الدزاين ذاته، والتي من خلالها يتعامل مع الآخرين، تأسيسا للبينونة الوجودية، لتكون بذلك هي حامي الوجود وبيته والمنفتح الذي يعبّر فيه عن نفسه.

ويذهب هيدغر إلى أنّ التفكير في اللغة كعملية حدوث تحتاج إلى تغيير في آلية فهمها وطبيعتها وذلك بالانفتاح على الشعر، باعتبارها شعر في ماهيتها، يتيح للأشياء الانوجاد عن طريق الكشف؛ ليكون في حقيقته إنارة للوجود وبه تتخلص من الإكراه المنطقي والنحوي الذي شوه جوهر الكينونة الأصيل، الذي يسمح للناس بالتعبير عن وجودهم الحق في تجسيد لغوي، ينصت له البشر القادمون. وهو الأمر الذي يتحقق باستدعاء تجربة الجوار التي كانت بين الفكر والشعر في خدمة لغة الكينونة، فهناك "...حضور قوي لتقارب الفكر والشعر، تقارب خفي في العمق لأن كلاهما في خدمة اللغة ورهن إشارتها..." (مارتن هيدغر، 2015، ص 26) في سبيل استجلاب الوجود؛ فهو يأتي عن طريق اللغة، من حيث هي مسكنه وحاميه، في انفتاح على عالم الدزاين، وهذا المسكن لم يكن حارسه سوى الشعراء والمفكرين، في انجاز لفعل انكشاف الكينونة في اللغة عبر كلامهم إذ يحفظونها من خلالها ويستدعونها عبرها. وفي هذا السياق يدعو هيدغر للاقتداء بالبدء الأول للفكر الإغريقي الذي أدرك العلاقة بين الفكر والشعر، فهم قد جربوا الفكر الشعري من خلال هوميروس وأشعاره التي عبرت عن وجودهم التاريخي الذي انفتح في اللغة التي تكلمت بالإلياذة والأوديسة، كما تجلّى في الفلسفة التي تكلمت شعرا، في شعر بارمنيدس التأملي عن وجود الموجود بقصيدته "في الطبيعة" بالإضافة إلى هيراقليطس وأسلوب طروحاته الشذرية في تعبير عن نداء الوجود تلبية لحضوره في وجود الدزاين الإغريقي.

وهكذا ننتهي إلى أنّ المقاربة الشعرية عند هيدغر دراسة أنطولوجية قصدية لماهية الوجود، وقد ركز في تحليلاته لها على الدور التأسيسي للشعر في انكشاف ماهيته فيقول

"الشعر هو تأسيس للوجود بواسطة الكلام" (مارتن هيدغر1994، ص 62) ما يعني أن الكلمة في جوهرها فعل للخلق والإبداع من خلال تجلّي الأشياء وانكشاف حضورها للكائن الذي ينفتح له نداء الكينونة بواسطة الشعر، وهذا التأسيس يتم بفاعلية التسمية، وذلك ليس محض استخدام نعوت أو كلمات، وإنما هو دعوة للأشياء كي تحضر، أين تكون أكثر قربا وأشد وضوحا للدزاين.

وهذا الحضور الخاص بالأشياء هو تلبية لهذا النداء" فحين تتم تسميتها تستدعى الأشياء المسماة وتنادى إلى وجودها كأشياء. وفي بسطها لوجودها كأشياء تكون الأشياء أشياء ومنه خلاله تحمل عالماً لأن يكون على صورتها (مارتن هيدغر، 1994، ص 15) إذ أنّ تسمية الشيء تجلبه كيفما هو في وجوده، والعالم الذي ينضويه، فمثلا منظر قد يعيشه الكثير حين يستجد الليل وتنبثق معه الهموم والأحزان الكامنة في الشخص، قد يبدو طبيعي، ولكن في شكله كقصيدة ينصت لها القارئ تجلب عالمه ككل للحضور وتنكشف الحالة التي كان عليها الشخص في وجوده فتبرز تفاصيل ما كانت لتظهر للعيان من شاكلة تجربته الوجودية، الوحدة، ظلام الليل السكون، المكان...الخ.

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

حين يهطل الثلج على النافذة

وحين، طويلا، يقرع جرس المساء،

لكثرة من البشر تكون المائدة جاهزة

والبيت مهيأ وملآنا.

يذهب هيدغر في تفسيره للمقطع الأول من القصيدة إلى أنّ تراكل يصف ما يحدث في الخارج، من ثلج يهطل، وجرس المساء الذي يرن، وماهو في الخارج الذي يلامس ألفة الداخل في المسكن الإنساني، والجرس رنينه يُسمع في كل بيت. وفي الداخل كل شيء مجهز في نظام، والمائدة مهيأة (مارتن هيدغر، 1994، ص 12) وهو المشهد الذي استجلبه الشاعر إلى الحضور، تأسيسا له من خلال القصيدة التي تكلّمت فانكشف الواقع الذي تحتويه، وهو الذي قد يحدث كثيرا، لكن في شكله الشعري، أخبر عن حقيقة عالم بكليته وما يحدث فيه، في الأماكن التي يهطل فيها الثلج وما يعيشه الفرد في أمسياته التي قد تكون يومية.

وفي شرحه لهذا المقطع يعتبر أنّ الذي قام به تراكل، ليس مجرد ربط للأشياء والأحداث المعقولة بكلمات تدل عليها، أي ليس مجرد وصف لمشاهد وأشياء موجودة في الواقع، بل هي "...دعوة للأشياء أن تجيء، تلك الأشياء، بما هي قابلة للانبساط والتفتح كأشياء، تحمل عالما إلى مستوى صورتها" (مارتن هيدغر، 1994، ص 16) أي أنّ الأبيات فيها نداء ودعوة للأشياء لتحضر في صورتها التي هي عليها، في انفتاح على عالم هذه الأخيرة؛ أي هي دعوة للعالم أن يأتي وان ينبسط بما فيه، وذلك من خلال تسمية عناصر المساء الشتوي، والتسمية هي تأسيس وكشف عن وجود الشيء، أي تأسيس للوجود الذي حدث في القصيدة الشعرية. علما أنّ هيدغر في بلورة طرحه الأنطولوجي للشعر، قد استعان كذلك بأشعار الشاعر الألماني هولدرلين، والذي نصّبه شاعر الشعر، معتبرا إياه بأنّه

الذي أدرك الماهية الحقيقية للشعر بوصفها انفتاح الموجود وتجلّيه في نور الوجود، تأسيسا له، ومن أهم الأشعار التي انتقاها في فلسفته الوجودية ما يلي: لكن ما يدوم يؤسسه الشعراء

يتوجّه هيدغر في تفسيره للبيت الشعري إلى أنّ الشعر بقاء وإبداع للوجود في الكلمة "فالشعر هو تأسيس في الكلام وبواسطة الكلام" (مارتن هيدغر، 1994، ص 62) الذي تظهر من خلاله حقيقة الموجودات في وجودها، ما ينزع تحجب الأشياء، وما يوضع فيه يبقى ويستمر، وهو الأمر الذي تحقق في قصائد الشعراء، التي عبّرت الوجود التاريخي لشعوبهم ومصيرهم المحقق، حافظين للأسس الفكرية والثقافية التي تشكّلت في قصيدهم، ففي "...مثل هذا القول تصاغ سلفا لشعب تاريخي مفاهيم جوهره، أي طريقة انتمائه إلى تاريخ ـ العالم" (مارتن هيدغر، 2003، ص 147)إذ أنّه من خلال القول الشعري يُحفظ العالم الذي تموضع فيه الدزاين في تاريخه، وينكشف عالمه للإنسانية التاريخية في بحثها عن انتمائها وهويتها عبر التاريخ البشري.

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

1. بوصفه العطاء: ويعني به حقيقة الوجود التي تتأسس وتُحفظ من قبل الدزاين وهي بمثابة هبة تحدث في الأثر الفني، باتجاه شعب تاريخي، يهدف للحفاظ عليها من النسيان ليصبح العمل الشعري هو انفتاح للوجود الآني على الأرض، التي تحمي حقيقة تاريخية لشعب أصيل، وهي التي ستهتم بها المجموعة الإنسانية الموجهة إليها، و"التصميم الشاعري الحق هو انفتاح ذلك الذي ألقي فيه الوجود الآني بوصفه تاريخيا. إنه الأرض، وهي أرض شعب تاريخي، هي الأساس المغلق، الذي يسكن فيه مع كل موجود" (مارتن هيدغر، 2003، ص 149) وهو الذي يُحفظ من قِبل القادمين المستقبليين في الأرض بوصفها المعطى الذي تُؤسّس فوقه حقيقة الشعب ومصيره.

2. بوصفه الإنشاء: ما يعني أنّ الشعر ليس محض عطية وفقط، بل إرساء لحقيقة الوجود، وهي لا تأتي من فراغ وإنما تنبثق بواسطة "تحديد الوجود الآني التاريخي المضنون به نفسه"، (مارتن هيدغر، **أصل العمل الفني**، 2003، ص 150) الذي ينفتح في الشكل الشعري، ما يعني أن الإبداع الشعري ليس مجرّد تلاعب بخيال عبقري، وإنما هو تعبير عن الدزاين في تاريخيته وانفتاح عالمه لنا، مؤسسا في شكل فني، بمختلف أنماطه.

3. بوصفه ابتداء: ويقصد هيدغر أنّه عندما ينشأ عمل فني شاعري، يعني أنّ هناك بدء جديد يحدث، أو تاريخ يتجسّد، ولا يقصد به هيدغر مجرد تسلسل لأحداث في الزمان والمكان، بل انتقال شعب من مرحلة تاريخية إلى أخرى، أي "خروج شعب مما تخلّى عنه ودخوله بهذا إلى ما تم إعطاؤه إياه (مارتن هيدغر، 2003، ص ص 151-152) والمعنى الذي يرجوه هذا الأخير، هو أنّ تأسيس الفن هو تعبير عن عالم تاريخي يُوجد، وثقافة إنسانية تَحدث في صيرورتها التاريخية، فمثلا معبد دلفي في تأسيسه عبّر عن الثقافة الدينية الوثنية اليونانية؛ أي لحظة في التاريخ تحققت، ليحدث بدء آخر في مرحلة أخرى، تجلّت في الفن المنجز، من خلال الأيقونات والكنائس التي نمذجت لثقافة مسيحية شكلّت أسس فكر للإنسان المسيحي في انكشاف وجوده، ليتعاقب هذا البدء التاريخي بتوالي الأزمنة. وقد استطرد هيدغر في تحليلاته الأنطولوجية بإبراز نمط السكن الإنساني في العالم بوصفه إقامة شعرية، مستعينا بالبيت الشعري لهولدرلين القائل:

غني بالمزايا، الإنسان، لكنّه

يحيا شعريا على هذه الأرض

يذهب هيدغر في تفسيره للبيت الشعري إلى تبيين ماهية الدزاين الشعرية، إذ يرى بأنّ جوهره لا يتحدد بمجرّد الجهود المبذولة من قبله، والإبداعات التي أنجزها، إنما

وجوده في عمقه شاعري، والمقصود به هنا التسمية المؤسّسة ويعني"...تسمية الآلهة وجوهر الأشياء (مارتن هيدغر، 1994، ص 64) لتكون الإقامة الشعرية بمعنى المثول دائما في حضرة الآلهة والقرب الحميمي الجوهري للأشياء؛ ذلك أنّ الشعرية هي القدرة الأساسية التي منحها الوجود للإنسان ليتجاوز مآسيه، فهو لا يقيم فيه بسهولة، ولا يُعطى له بصفة مسبقة، وإنما عليه استوجاد عالمه ومعاينة مصيره، والانفتاح على ما لم يسبق تسميته من قبل، ليتجلّى لنا العالم اليومي، وتنبثق الأشياء في حقيقتها، وذلك من خلال السلطة الكشفية للغة، بوصفها هبة الآلهة للإنسان تحثه على التكلّم. ويعتبر هيدغر أنّ الشعراء هم رسل الآلهة، يتلقون إشاراتها ويوصلونها إلى البشر الفانين مستدلا ببيت شعري لهولدرلين:

((...**والعلاماتُ**،))

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

يقصد بأنّ الشاعر في قوله يرفع الحجاب عن العلامات التي ترسلها الآلهة، ويؤولها لشعبه الذي يتعلّق وجوده بهاته الأخيرة، والتي تعتبر بدورها تأويل لصوت هذا الشعب، وهي التي أطلق عليها هولدرلين بالأساطير التي يحيا من خلالها الشعب في انتمائه لهذا الوجود فهي من خلالها يتقرر ويتأسس وجود الدزاين في العالم؛ ففي هذا الفعل التأسيسي يتصيّد الشعراء إشارات الآلهة وما توحي به من دلالات عبر الإنصات لكلامها، فيقوم بإفشاء هذه المعاني، فينكشف الوجود بواسطة القول الشعري لشعب من الشعوب ويُبرز عالمها التاريخي (سلمى بالحاج مبروك، 2018، ص 165) ليكون بذلك الشاعر هو صوت المقدس في الأرض، والوسيط بين الوجود وشعبه وكذا المعبّر عن واقعه ووطنه، والمصير المهدد للدزاين في انتمائه، والمستقبل الأحسن الذي يسعى إليه، كما كان الحال مع هولدرلين شاعر ألمانيا، في تشخيصه لهموم شعبه، وسعيه لتأكيد وجودها التاريخي.

الخاتمة

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

1 الفن هو نشاط ميتافيزيقي يُعبّر عن الوجود، ويكشف عن عالمه الخاص، إثباتًا للواقع في حقيقته، وهو البديل الذي يُمكّن من تجاوز أزمة اللامعنى والقلق الوجودي الذي آلت إليه الحضارة، في عَودْ لِزمنْ الإغريق الأوائل، أين نُظِر للوجود نَظرة فنان وشاعر، بَعيدًا عن التجريد الميتافيزيقي.

2 يتمثل المنعطف الأهم الذي شهده فكر هيدغر، في ذلك الانتقال الموضوعاتي من الأنطولوجيا إلى مجال الحقيقة والفن، وهو تغيير لأرضية البحث واكتشاف لآليات ووسائل معرفية جديدة، لإستئناف البحث في المشروع الهيدغري الأول والمتعلّق بمعنى الوجود وإنما من خلال الحقيقة في بعدها الجمالي.وهذا المنعرج الهيدغري نتاج ضرورة انبثقت عبّر عنها في مؤلفاته، وتمثلت في السعي لتخطي فشل تجربته السياسية مع الحكم النازي وتبعاتها، وكذا تجاوز التقنية التي سيطرت على المشهد الأوروبي وكبلّت الإنسان بقيودها، بالإضافة إلى إكتشاف سبيل آخر لحل مشكلات الوجود والحضارة، وتبيين دور الفن في تحقيق ذلك.

3 التجربة الجمالية هي حدوث للحقيقة في العمل الفني، وذلك وفق الأسلوب الذي تظهر عليه في الأثر الفني بوصفها انفتاح للموجود في وجوده، ليكون بذلك الجمال هو أسلوب وجود الحقيقة الأنطولوجية في الجميل، وفي السياق تتجلى وظيفة الشعر هو تأسيس للوجود من خلال الكلمة وذلك بتسمية الأشياء، التي تبرز في هيئتها التي هي عليها، كما أنّه انفتاح على الكينونة التاريخية للدزاين وثقافته في كلمات تؤول إشارات وعلامات الآلهة، وعلاقتها بالمصير التاريخي لشعب من الشعوب بوساطة الشعراء.

المصادر والمراجع:

1) . مارتن هيدغر، 1994، **إنشاد المنادى قراءة في شعر هولدرلين وتراكل**، تر: بسام حجار، بيروت، المركز الثقافي العربي.
2) مارتن هايدجر،2003 **كتابات أساسية (الطريق إلى اللغة)**، ج2، ط1تر: إسماعيل المصدق، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة.
3) مارتن هيدغر، 2003، **أصل العمل الفني، ط1** تر:أبو العيد دودو، كولونيا ألمانيا منشورات الجمل.
4) مارتن هيدغر، 2015، **مدخل إلى الميتافيزيقيا**، ط1، تر: عماد نبيل، بيروت، دار الفارابي.
5) مارتن هيدغر، 2015، **الفلسفة، الذات والهويّة**، ط1تر: محمد مزيان ومحمد سبيلا، بيروت منشورات ضفاف.
6) بالحاج مبروك سلمى، 2018، **سؤال الفن عند مارتن هيدجر من خلال درس ((أصل الأثر الفني))**، ط1، بيروت، منشورات ضفاف.
7) سعيد توفيق، 1992، **الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية**، ط1، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
8) هانز، جورج غادامير، 2007، **طرق هيدغر**، ط1، تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، بيروت، دار الكتاب الجديد المتحدة.

9) Hubert Dreyfus and Mark Wrathall, 2005 **A Companion to Heidegger**, 1ed, United kingdom, Black well publishing.
10) Marius Johan geertsema, 2015 ,**Heidegger's onto-poetology: The poetic projection of being**, v4, N1, Canada, Ekstasis: revista de hermeneutica e fenomenologia.