الجمهوريــة الجزائريــة الديمقراطيــة الشعبيــة
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليـيـم العـالي و البـحث العلـمـي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

جامعة مصطفى اسطمبولي
معسكر

Université Mustapha Stambouli
Mascara

كلية: العلوم الإنسانية والاجتماعية
قسم: الفلسفة
مخبر: حوار الحضارات، التنوع الثقافي وفلسفة السلم

أطروحة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث

تخصص : فلسفة الفن والجمال
فرع: علوم اجتماعية
العنوان:

تأويل الأثر الفني في الفكر المعاصر: مارتن هيدغر أنموذجا

تقديم الطالبة: عياط فايزة يوم:.....

لجنة المناقشة:

الرئيس:	رباني الحاج	أستاذ التعليم العالي	جامعة معسكر
المناقش:	الزاوش يمينة	أستاذة محاضرة "أ"	جامعة معسكر
المناقش:	حموم لخضر	أستاذ التعليم العالي	جامعة مستغانم
المناقش:	جفال عبد الإله	أستاذ محاضر "أ"	جامعة تلمسان
المقرر:	كرد محمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة معسكر

مقرر مساعد: مطالسي حمي نور الدين أستاذ محاضر جامعة معسكر

السنة الجامعية: 2023/ 2024

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى روح والدي الكريمة

إلى أمي الغالية

إلى ثمرة فؤادي أولادي آلاء ومحمد

إلى زوجي الغالي

إلى أخي وإخوتي

شكر وتقدير

أتقدم بالشكر والتقدير إلى كل من ساعدني في إنجاز هذا البحث وعلى رأسهم الدكتور **"كرد محمد"** الذي لم يبخل علينا بدعمه وتوجيهاته

مقدمة

مقدمة:

تعكس فلسفة هيدغر (1889 – 1976) مظهرا من مظاهر العبقرية الألمانية، وواحدا من الفلاسفة الذين اكتسبوا شهرة واسعة وأهمية بالغة في عالم الفلسفة، بفعل تقويضه وهدمه للعديد من القضايا الفلسفية التقليدية، وأفكاره التي عرفت تغييرا جذريا لمعاني ودلالات المفاهيم التي تعودنا عليها كالحقيقة، الشعر، اللغة، التقنية، الهرمينوطيقا...

لقد عرفت الهرمينوطيقا في القرن العشرين انحرافا عن مسارها العادي الذي اعتادت السير فيه على يد هيدغر، حيث كانت تعنى قبلا بالبحث في كيفية بلوغ الفهم المناسب للنصوص وتجنب سوء الفهم، إذ ظهر المصطلح عند اليونانيين في العصر الكلاسيكي بوصفه طريقة في فهم وتفسير وترجمة النصوص، وقد طبق اليونان بامتياز التأويل بمعناه التفسير على النصوص الدينية والأدبية والشعر والأساطير وخصوصا منها تأويل ملاحم هوميروس.

وقد نشأ النشاط الهرمينوطيقي في العصور الوسطى بين جدران الكنيسة، إذ أن محاولة فهم وتفسير مضمون النص المقدس أدت إلى تدوين جملة من القواعد والشروط المتماهية مع قيم ومبادئ ومعتقدات الدين المسيحي، للكشف عن الحقائق المقدسة وإجلاء الأمور الغامضة المستعصية على الإدراك، الباطنة والمضمرة خلف الكلمات الحرفية ذات الدلالة الواحدة، لرفع الإبهام و اللبس والغموض الذي يعتريه.

ورغم أن الهرمينوطيقا قد عرفت نقلة نوعية فيما بعد، إذ خرجت من دائر الاستخدام اللاهوتي إلى مجال التفكير الفلسفي، وأصبحت تشمل كل النصوص، المكتوبة منها والشفوية بعد أن كانت مقيدة بالنصوص الدينية فحسب، وفتح المجال لتأويلات متعددة، ثم ارتبطت بمجال العلوم الإنسانية كافة كالفلسفة والتاريخ وعلم الاجتماع، والإنتربولوجيا، والفن واللغة والنقد الأدبي والفقه والحقوق والقانون، إلا أن الهرمينوطيقا قد حافظت على دلالة المصطلح إذ بقيت اللفظة توحي بمعنى التفسير وفهم النص.

إلا أن الهرمينوطيقا قد عرفت انحرافا جذريا ومختلفا كليا عن مسارها هذا، إذ ابتعدت عن ساحة المعرفة لتدخل حيز الوجود الجوهري، ويتغير البحث من كيفية تجنب سوء الفهم وبلوغ الفهم المناسب إلى البحث عن معنى الوجود، لينتقل بذلك البحث من فهم النصوص إلى فهم الوجود مع الفيلسوف مارتن هيدغر Martin Heidegger (1889-1976) وقد تجلى اهتمامه الأساسي في نظرية التأويل في كتابه (الوجود والزمان) (être et temps) .

قدم هيدغر في كتابه (الوجود والزمان) فهما وتفسيرا لوجود الدازين Dasein وجود الموجود الإنساني كخطوة أولى لفهم الوجود، باعتباره الموجود الوحيد من بين كل الموجودات القادر على الكشف عن حقيقة الوجود، تلك الحقيقة التي اختلفت في معناها عن المعنى العادي الذي عرفت به طيلة تاريخ الفكر الفلسفي منذ سقراط وأفلاطون إلى غاية نيتشه (المطابقة بين الحكم والموضوع أو الاتفاق بين العقل والشيء)، فلم يعد مع هيدغر تقصي الحقيقة بوصفها حقا وصوابا، بل كما تصورها الفكر الإغريقي القديم (الأليثيا) والتي تعني ترك الشيء يوجد ويكشف عن نفسه.

إن فلسفة هيدغر تغدو بهذا الشكل قراءة جديدة ونقدية لتاريخ الفلسفة إذ غدت فيها الهرمينوطيقا دراسة أنطولوجية تؤسس لبنية الفهم الأنطولوجية بعيدا عن التأويل الإبستمولوجي الذي ساهمت في توسعته جميع نظريات التفسير السابقة عبر التاريخ الفلسفي.

عمل هيدغر على نقل الدراسة الهرمينوطيقية إلى مجال الفن بوصفه تصميما كاشفا للوجود وفقا للتصور الإغريقي القديم للحقيقة بمعنى الأليثيا من حيث أنها تفتح وانكشاف للموجود، ليكون بذلك هيدغر قد قدم فهما جديدا لماهية العمل الفني، إذ أصبح معه الحديث عن سؤال الفن يقود إلى الحديث عن سؤال معنى الوجود، وقد تجلى اهتمام هيدغر في مجال الإستطيقا بشكل أساسي في محاضرته التي كانت تحت عنوان (أصل العمل الفني).

من هذه الفكرة الأخيرة يمكن طرح الإشكال التالي: **إلى أي مدى يمكن اعتبار الفن كاشفا عن حقيقة الوجود لدى هيدغر؟**

الفرضيات:

- أكد هيدغر أن حقيقة العمل الفني لا تكمن في ماهية الشيء ولا نشاط الفنان ولا تجربة المتذوق إنما هي كامنة في أسلوب وجود العمل الفني نفسه.

- حاول هيدغر أن يفسر ماهية الفن من خلال مفهوم الأليثيا، ذلك أن الفن بنظره قادر على كشف حقيقة الوجود، وهذا الكشف يتجلى ويحدث في العمل الفني الذي يستمد وجوده من الصراع القائم بين الأرض والعالم.

هيكلة البحث:

ولرسم حدود هذا الموضوع أقمنا خطة فرضتها طبيعته، تتصدرها مقدمة فيها إحاطة بموضوع الدراسة بصورة عامة، ثم الإشكالية التي يطرحها البحث والفرضيات المقترحة، وتلتها الخطة المرسومة، ثم أعقبها ذكر المنهج المتبع الذي يتناسب وطبيعة الموضوع، ثم أسباب ودوافع اختياره التي تراوحت بين أسباب ذاتية وموضوعية ثم خاتمة البحث.

المنهج المتبع:

لقد اعتمدنا في دراستنا هذه على مجموعة من الإجراءات المنهجية التي تتناسب مع طبيعة الموضوع، حيث استخدمنا المنهج التحليلي الذي يقوم على التقسيم والتفتيت، فقسمنا الموضوع المطروح إلى عدة أجزاء، ثم قمنا بتفتيت هذه الأجزاء إلى مكوناتها الفرعية بهدف الإلمام بجوانب المشكلة وتوضيحها من خلال بحثنا هذا، إضافة إلى المنهج التأويلي الذي يتناسب وطبيعة النصوص الهيدغرية، غير أننا لم نكتف بهذين المنهجين فقط بل دعمناهما بمنهج آخر هو المنهج التاريخي، ويظهر استخدامنا لهذا المنهج خاصة أثناء عرضنا للسياق التاريخي لمفهومي الفن والهرمينوطيقا في الفصل الأول.

أسباب اختيار الموضوع:

تراوحت أسباب ودواعي اختيار هذا الموضوع بالذات دون غيره من المواضيع الأخرى بين نوعين: أسباب ذاتية وأخرى موضوعية

ترتبط الأسباب الذاتية بميلنا الفكري نحو الفلسفة الغربية، الأمر الذي جعل المشكلة تستحوذ على اهتمامنا وتدفعنا إلى الإطلاع على فلسفة هيدغر، فضلا عن رغبتنا في استكمال وتوسيع البحث الذي قمنا به لنيل شهادة الماستر والذي كان تحت عنوان "إشكالية الفن والحقيقة عند نيتشه"، والذي انتهى في الفصل الأخير بإشكالية الفن والحقيقة عند كل من هيدغر غدامير.

أما الأسباب الموضوعية فإنها راجعة إلى الأهمية التي احتلتها أفكار هيدغر في تاريخ الفلسفة عامة وتاريخ الثقافة الأوروبية خاصة، مما جعلها دوما محور مناقشات حية ومتجددة.

أما **خاتمة** البحث فتضمنت أهم الاستنتاجات المتعلقة بالموضوع.

الفصل الأول

الفصل الأول: الفن: المفهوم والسياق التاريخي

المبحث الأول:

مفهوم الفن

المبحث الثاني:

السياق التاريخي للفن

توطئة:

يعتبر الجمال الفني أحد أهم المسائل الفلسفية الشائكة وهو إحدى القيم المطلقة في مجال الأكسيولوجيا إلى جانب الحق والخير، ومما لاشك فيه أن للفن دور عظيم في حياة الشعوب حيث كان متأصلا في جميع مجالات الحياة الإنسانية منذ ظهورها على وجه الأرض، ويظهر ذلك حينما كان الإنسان البدائي يستخدم النقش على جدران الكهوف والمغارات ليصور رسوما وأشكالا تعبر عن مجريات حياته اليومية وتعكس مشاعر معاناته وأحاسيس خوفه من القوى الطبيعية، ومع تطور الحضارات تطور الإنتاج الفني وظهرت لدى الشعوب فنونا متنوعة كالنحت والعمارة والرسم والموسيقى والزخرفة والشعر... وغيرها من الفنون التي تحمل طابعا جماليا وترتبط بوظائف نفعية، حيث اتخذ الفن في أغلب الحضارات كوسيلة للتعبير عن قيمهم الخلقية وقضاياهم الدينية وحتى مجالاتهم الاقتصادية، وانتصاراتهم وأفراحهم وأحزانهم... الأمر الذي يعكس لنا أهمية الفن وأثره العظيم في الحضارات، ونظرا لهذه الأهمية أفرز الفن كمشكلة فلسفية قائمة بذاتها حيث فسح الفلاسفة المجال واسعا للجمال في فلسفتهم ضمن رؤيتهم العامة للوجود والإنسان. لذا سنحاول من خلال هذا الفصل عرض دراسة تحليلية تاريخية للأفكار الفلسفية حول إشكالية الفن للفلاسفة في العصور الماضية المختلفة متطرقين قبل ذلك للمفهوم.

المبحث الأول: مفهوم الفن

1- التعريف اللغوي

لو رجعنا إلى الأصل الاشتقاقي لكلمة الفن (techne) باللغة اليونانية، فسنجد أن هذه الكلمة تعني النشاط الصناعي النافع بصفة عامة، أي أن الفن يشمل على الكثير من الصناعات المهنية كالنجارة والحدادة والبناء وميادين الإنتاج الأخرى، وذلك إلى جانب الشعر والأدب والنحت والموسيقى"[1]، فاليونانيون لم يضعوا تمييزا بين الفن الصناعي النافع والفن الجميل.

وهناك من الباحثين من يقول "أنه لم يكن لدى اليونانيين كلمة خاصة تشير إلى الفن بمعناه المألوف، فكلمة (techne) تعني (تقنية) والتي تباين قليلا في معناها كلمة فن art الحديثة، حيث كانت تعني صنع شيء ما، و إدراك صورة ما في هيولي، فالفنان منتج وصانع"[2] إذن فالفن كان يعني تشكيل المادة في صورة بغية إنتاج أدوات يستعان بها لأداء غرض معين أو استخدامها كوسيلة للوصول إلى هدف ما.

وقد بقيت كلمة فن ars في اللغة اللاتينية محافظة على نفس المعنى السابق في العصور الوسطى المسيحية، حيث كانت تعني "الحرفة أو الصناعة أو النشاط الإنتاجي الخاص، وإن كان اصطلاح الفنون قد أصبح يطلق على المعارف المدرسية كالنحو والمنطق والسحر والتنجيم، وكانت (الفنون الحرة أو الإنسانيات) تشمل فروع المعرفة السبعة وهي (النحو، المنطق، البلاغة، الحساب، الهندسة، الموسيقى، علم الفلك)"[3].

1- فداء حسين أبودبسة وآخرون، فلسفة الجمال عبر العصور، دار الإعصار العلمي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009، ص15.

2- رمضان الصباغ، جماليات الفن الإطار الأخلاقي والاجتماعي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2003، ص12.

3- إبراهيم زكريا، مشكلة الفن، دار مصر للطباعة، مصر، د(ط، س)، ص10.

أما في العصور الحديثة فقد أصبح اصطلاح الفنون يشير إلى اللغات والعلوم والفلسفة والتاريخ على اعتبار أن هذه جميعا تدخل في دائرة التعليم الصناعي أو المهني، ولازال الفن في كثير من المعاجم الإنجليزية يعني نشاط يهدف إلى غايات عقلية وثقافية... ولعل أن هذا هو السبب في أن كليات الآداب في الجامعات الإنجليزية لا زالت إلى يومنا هذا تحمل اسم كلية الفنون faculty of arts"[1].

ومن هذين التعريفين الأخيرين يمكننا القول أن كلمة الفن ars في العصور الحديثة كانت تشير إلى ما يعرف اليوم بالجانب المعرفي وليس الفنون، بينما كانت تشير في العصور الوسطى إلى ما هو صناعي حرفي نفعي إلى جانب إشارتها إلى بعض العلوم أيضا، ولكنها تختلف عن العلوم التي أشارت إليها في العصور الحديثة، وكلا المعنيين يختلفان اختلافا كليا عن المعنى الحالي لكلمة art اللاتينية، والتي استقلت بالفن وحده وبمعنى أدق (الفن الجميل)، فحاليا أصبح هناك تمييزا بين الفنون الجميلة والحرف، والصناعات النفعية، وفروع المعرفة فلكل مجاله وتخصصه، كل ذلك يعني أن كلمة "فن" art اللاتينية قد تطورت معانيها عبر العصور حسب نظرة كل عصر لوظيفة وهدف ودور الفن.

وقد جاء في قاموس مفردات اللغة الروسية أن لكلمة "فن" أربعة معان هي: "1- النشاط الفني الإبداعي، 2- فرع من النشاط الإبداعي، 3- مجموعة من الأساليب والطرق في فرع من فروع النشاط العملي، 4- المهارة والقدرة والمعرفة الدقيقة بالعمل"[2]. ويظهر أن المعنى هنا يجمع بين الإبداع والصنعة والمعرفة والعمل.

يقدم جبران مسعود اشتقاقا باللغة العربية فيذكر: "فن: ج أفنان وفنون: جج أفانين. 1- مص: فن. 2- تعبير الفنان بنتاجه عن مثل الجمال الأكمل. 3- قواعد خاصة بحرفة أو عمل. 4- من الشيء: النوع. 5- عناء، تعب. 6- حال. 7- (فنون الشعر): أنواعه. 8- (الفنون الجميلة)

1- حسين علي، فلسفة الفن رؤية جديدة، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2010، ص20.

2- رمضان الصباغ، الفن والإيديولوجيا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 2005، ص67.

التصوير والنحت والموسيقى والشعر وفن البناء والزخرفة والرقص والرسم. 9- (الفنون اللذيذة): الرسم والموسيقى والرقص وما إليها. 10- (الفنون الحرة): هي الفنون التي يمثل فيها الذكاء الدور الأول. 11- (الفنون اليدوية): هي الفنون التي يمثل فيها عمل اليد الدور الأول"[1].

ومن ثمة نستخلص أن جبران مسعود يعطي لكلمة الفن عدة معاني، منها ما هو بعيد كل البعد عن معنى الفن ومنها ما يشير إليه، وتظهر كلمة الفن في هذه المعاني الأخيرة بوصفها فنون جميلة، وفنون تثير اللذة، وبوصفها صنعة أو حرفة، ونشاط عقلي.

2- **التعريف الاصطلاحي:**

الفن في موسوعة لالاند الفلسفية يدل على: "كل إنتاج للجمال من خلال أعمال كائن واع (...) وبهذا المعنى لا يزال الفن يتعارض مع العلم والفنون مع العلوم، ولكن من زاوية أخرى من حيث أن الفنون تنتمي إلى الغائية الجمالية والعلوم إلى الغائية المنطقية"[2]. وعليه فإن الفن في نظر لالاند يشير إلى إنتاج موضوعات أو خلقها عن طريق فنان، يهدف من ورائها إلى إشباع الحس الجمالي أو تحقيق متعة جمالية خالصة بعيدة كل البعد عن أي منفعة خاصة أو غرض معين.

ونجد تعريف معجم أكسفورد لكلمة الفن يصب في نفس المعنى الذي يظهر في موسوعة لالاند حيث ورد فيه: "الفنان ذلك الشخص الذي يمارس عملا لا غاية له سوى إثارة اللذة أو انتزاع الإعجاب، أو ذلك الرجل الذي يمارس الفنون الجميلة القائمة أولا وقبل كل شيء على إشباع الحس الجمالي عن طريق كمال الأداء إبداعيا كان أم تمثيليا"[3].

1- جبران مسعود، الرائد معجم ألفبائي في اللغة والأعلام، دار العلم للملايين، لبنان، ط3، 2005، ص674.

2- أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية النقدية والتقنية، تر: أحمد خليل، ج1، عويدات للنشر والطباعة، بيروت، ط1، 2008، ص95.

3- إبراهيم زكريا، مشكلة الفن، ص12.

وبهذا المعنى نلخص إلى نتيجة مفادها أن الفن عبارة عن مهارة يختص بها الفنان، يهدف من خلالها إلى إنتاج أعمال فنية تكون قيمتها الإستطيقية كامنة فيها، بغية توليد الجمال الذي من شأنه أن يثير إحساسا بنشوة جمالية خالصة في النفوس.

على الرغم من أننا نجد التعريفات السابقة تحاول ربط الفن بغايات جمالية محضة، إلا أن هذه الأخيرة في نظر الكثيرين ليست كافية في الفن، فلا يمكن أن يكون الجمال الفني دائما جمالا خالصا، لذلك نجد بعض التعريفات ترتبط بغايات أخلاقية، دينية، نفعية، سياسية، اجتماعية...

إذ يعرف جميل صليبا الفن في معجمه الفلسفي فيقول: "الفن بالمعنى العام جملة من القواعد المتبعة لتحصيل غاية معينة جمالا كانت، أو خيرا، أو منفعة، فإذا كانت هذه الغاية تحقيق الجمال سمي الفن بالفن الجميل، وإذا كانت الغاية تحقيق الخير سمي الفن بفن الأخلاق، وإذا كانت الغاية تحقيق منفعة سمي الفن بالصناعة"[1].

إن هذا التعريف لا يحصر معنى الفن فقط في تلك الأعمال الفنية الخالصة التي يكون هدفها الأول إنتاج الجمال الذي يثير لذة وإشباعا جماليا خالصا، إنما يربطه بمعان أخرى ترتكز بالدرجة الأولى على الهدف أو الدور الذي يلعبه في حياة الإنسان فيربط بين الجمال والأخلاق والصناعة.

ويعرف محمود يعقوبي الفن في معجمه الفلسفي بمعنيين يجمع فيهما بين الفن النافع الذي تكون غايته تحقيق غرض معين، والفن الجميل الذي يهدف إلى إحداث شعور بالجمال فيذكر: "1- الفن عمل ينجز وفقا لقواعد تتحقق مراعاتها غرضا معينا، 2- عمل تستهدف نتيجته إحداث شعور بالجمال مثل الرسم والموسيقى"[2].

1- جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والإنكليزية واللاتينية، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د(ط)، 1982، ص165.

2- محمود يعقوبي، معجم الفلسفة أهم المصطلحات وأشهر الأعلام، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ط1، 2008، ص128.

وانطلاقا من كل ما تم ذكره مسبقا إذا يمكننا القول أنه من الصعب علينا إيجاد تعريف كلي جامع مانع لمفهوم الفن، نظرا لاختلاف وجهات النظر عند الفلاسفة والمفكرين، علما أن هناك من التعريفات التي لا يمكن حصرها وعرضها كلها حول هذا المفهوم مهما حاولنا جاهدين.

المبحث الثاني: السياق التاريخي للفن

1- الفن عند أفلاطون:

يكاد يجمع مؤرخو الفلسفة الجمالية على أن أفلاطون أول فيلسوف يوناني يشيد نظرية كاملة في الفن والجمال، وقد تحدث عن الجمال وعلاقته بالخير والحب والفضيلة والسياسة والتربية والمجتمع في محاورات عدة كالمأدبة، فايدروس، فيدون، الجمهورية، هيبياس الأكبر... وغيرها.

إلا أن نظرية أفلاطون الفنية لم تأتي من العدم ولم تنشأ عبثا، إنما كانت هناك عوامل عديدة ساعدته على بلورة هذه النظرية، حيث "تحررت الفنون المختلفة من كل القيود التي كبلتها في الماضي، والتي كانت تفرض على الفن نوعا من الثبات والجمود وتجعله أداة لخدمة الأهداف الدينية والأخلاقية في المجتمع، ومال الفنانين والشعراء إلى تبني نظريات جديدة لا تبتغي من الفن أي هدف خارجي سوى تحقيق النشوء الجمالية عند جمهور المتذوقين، ونجح جورجياس السوفسطائي في أن يقدم نظرية تتفق وهذه النزعة الجديدة، فذهب إلى القول بأن غاية الفن هي التأثير في النفس بواسطة أساليب الإيهام والخداع وإثارة العواطف الإنسانية وطبق نظريته العامة في الفن على الخطابة"[1]

إلا أن أفلاطون رفض هذه النزعة الواقعية في الفن التي عاصرها بقوة، وأكد أنه من الضروري أن تتماشى كل الفنون مع المعايير الأخلاقية والدينية، فاتخذ موقفا عنيفا وعدائيا لدرجة أنه قد توصل إلى طرد الفنانين بصفة عامة والشعراء بصفة خاصة من الجمهورية، وانتهى إلى وضع قواعد وشروط خاصة بالجمال قدمها لفناني عصره.

1- أميرة حلمي مطر، الفلسفة اليونانية تاريخها ومشكلاتها، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1998، ص212- 213.

استند أفلاطون في موقفه النقدي هذا على مفهوم المحاكاة فالفن عنده محاكاة، ولكن تجدر الإشارة إلى أنه قد فصل بين نوعين من المحاكاة: "محاكاة تعتمد على معرفة ويصحبها الصدق الذي يلتزم بالحق ويحقق الجمال، وهناك محاكاة لا تصحبها معرفة وثيقة بحقيقة الذي نحاكيه، إنما هي نقل آلي يعتمد على التمويه لا على الحق ولا تمت إلى الجمال بصلة، قد ينجح صاحبها في خلق اللذة ولكنها لذة الجهال السذج، وهو قد ينجح في إدخال السرور على العامة، ولكنه لا ينجح أبدا في التعبير عن الجمال الفني الحق، وقد يوهم صاحبها الناس أنه يقدم لهم الخير والمتعة وهو في الواقع مزيف يموه الخير والجمال"[1].

يقول أفلاطون في محاورة السوفسطائي: "...ومع ذلك، وحتى لو كان في تعبيرنا قدر كبير من الجسارة، فإننا، على الأقل من أجل تمييز شكلي المحاكاة كل منهما عن الآخر، نسمي المحاكاة التي تعتمد على الظن (بالمحاكاة الظنية)، وتلك التي تعتمد على العلم (بالمحاكاة عن خبرة أو المحاكاة العلمية)"[2]. هكذا ميز أفلاطون بين محاكاة تجعل من الصدق والحقيقة معيارا لها وهو النوع الذي أشاد به، ومحاكاة تعتمد على الخداع والزيف والتمويه وتبتعد كل البعد عن الحقيقة والجمال فصاحبها لا يملك أدنى فكرة عن الشيء الذي يحاكيه.

وفي هذا يقول في محاورة الجمهورية: "إذا فالفن القائم على المحاكاة بعيد كل البعد عن الحقيقة، وإذا كان يستطيع أن يتناول كل شيء فما ذلك على ما يبدو إلا لأنه لا يمس إلا جزءا صغيرا من كل شيء وهذا الجزء ليس إلا شبحا، ففي وسع الرسام مثلا أن يرسم لنا إسكافيا أو أي صانع آخر دون أن يعرف عن مهنتهم شيئا، وقد يستطيع إذا كان رساما بارعا أن يخدع الأطفال والجهال، إذ يرسم لهم نجارا ويريهم إياه فيظنونه نجارا حقيقيا وما هو إلا المظهر"[3].

1- حسين علي، المرجع السابق، ص87.

2- المرجع نفسه، ص92.

3- أفلاطون، الجمهورية، تر: فؤاد زكريا، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د(ط)، 1998، ص553.

فأفلاطون حينما وجه نقده الفني اللاذع لفناني عصره إنما اعتمد في نقده على هذا النوع الأخير من المحاكاة والذي نظر إليه نظرة رديئة، منددا بكل الفنانين الذين يستخدمون هذا الأسلوب في التعبير عن فنهم، وبذلك نستطيع أن نقول أن حكمه لم يكن جائرا على كل أنواع الفنون.

تعتبر فلسفة الفن عند أفلاطون حلقة في مذهبه الفلسفي العام و جزءا لا يتجزأ من نظريته الميتافيزيقية الشهيرة، تلك النظرية التي مفادها وجود عالمين هما: عالم الحس وهو عالم الأشياء الجزئية الفانية وعالم معقول هو عالم الأشياء الثابتة الكلية عالم الحقائق المطلقة.

والفن - كما قيل مسبقا - هو محاكاة (محاكاة للطبيعة) التي هي بدورها محاكاة لعالم المثل، "وعلى ذلك فإن المحاكاة لا تعني إعادة إنتاج واقع ما (شكل أو فكرة) وإنما تعني إعادة إنتاج مظهر أو صورة ما، فالفن إذا هو مظهر المظهر، أي يوجد في الدرجة الثالثة من حيث علاقته بالحقيقة، ولهذا فالمشابهة الفنية لا يمكنها إلا أن تكون خاطئة والتشابه خادع"[1].

من هنا يتضح لنا أن أفلاطون يقسم الوجود إلى ثلاثة مراتب، يتصدر عالم الإيدوس المرتبة الأولى حيث الحقائق الأزلية الثابتة، ثم يليه في المرتبة الثانية عالم الموجودات الحسية التي تعتبر ظلا أو شبحا للحقائق الموجودة في عالم المثل، ثم ينتهي إلى المرتبة الثالثة حيث توجد الصور الفنية التي يشرف الفنان على تصويرها، وبذلك يكون الفن في المرتبة الأخيرة وبعيدا عن الحقيقة ثلاث درجات لكونه محاكاة المحاكاة أي محاكاة للمحسوسات التي هي بدورها محاكاة أو مظهر للحقائق في عالم المثل، فالفن إذن مجرد وهم وتقليد سطحي لما هو في الطبيعة.

"فالرسام عندما يرسم سريرا إنما يقلد السرير الذي صنعه النجار الذي بدوره قلد صورة السرير كما هي في عالم المثل، فهناك أولا مثال السرير كما يوجد في عالم المثل، وهناك ثانيا السرير الفعلي الذي يصنعه النجار، وثالثا صورة السرير كما يرسمها الفنان وعلى

1- ميشال هار، فلسفة الجمال قضايا وإشكالات، تر: إدريس كثير، منشورات ما بعد الحداثة، فاس، ط1، 2001، ص15.

ذلك يكون العمل الفني في المرتبة الثالثة من مراتب الوجود لأنه لا يتناول الأفكار الثابتة للأشياء أو المثل، ولا يتناول الأشياء الجزئية كما نراها في العالم الواقعي، إنما مظاهر هذه الأشياء الجزئية فحسب"[1].

وفي هذا يقول أفلاطون في محاورة الجمهورية عن الأعمال الفنية: "إن هذه الأعمال تنتمي إلى المرتبة الثالثة بالنسبة إلى الحقيقة وأن من الممكن الإتيان بها بسهولة، حتى لو لم يكن المرء يعرف الحقيقة، إذ أنهم لا يخلقون إلا أوهاما لا أشياء حقيقية"[2].

فالشعر مثلا بما يحتويه من أوزان وإيقاعات ومؤثرات نفسية يصرف أذهاننا عن العلاقات الحقيقية للأشياء، ويحجب عنا صورة الوجود في حقيقته، فحين نستمع إلى قصيدة شعرية لا تتجه عقولنا إلى الحقيقة المنطقية التي تتحدث عنها القصيدة أو إلى معرفة علمية للموضوع الذي تتناوله، وإنما ننقاد إلى ما في الشعر من عوامل لغوية وبلاغية وموسيقية، هذا الوسيط اللغوي يحجب عنا الصورة الحقيقية للواقع، ويبعث فينا مشاعر لا علاقة لها بالرغبة الأصيلة في المعرفة[3].

ونظرا لأن الفن بعيد عن الحقيقة أكد أفلاطون أنه "لا يمكن أن يكون موضوعا لتربية الشباب، ومن ناحية أخرى فإن الفنانين يصورون الرغبات الدنيئة وأحط الغرائز ويحببونها إلى نفوس الناس، فإذا ترك لهم الحبل على الغارب في المدينة أشاعوا الفساد والرذيلة في نفوس المواطنين"[4].

يحذر أفلاطون بصفة خاصة من الشعراء الذين ينسجون الشعر على منوال شعر هوميروس، "ويشير إلى أن هؤلاء الشعراء بما يسوقون من مديح ونفاق للأثرياء والحكام

1- حسين علي، المرجع السابق، 95.

2- أفلاطون، الجمهورية، ص554.

3- جوليوس بورتنوي، الفيلسوف وفن الموسيقى، تر: فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2004، ص164.

4- حسين علي، المرجع السابق، ص95.

للحصول على المزيد من العطاء يثيرون حسد الفقراء على الأثرياء، ويدفعون بفئات التجار والعمال إلى الشرور والإسراع في انتكاز الأموال لكي يصبحوا على شاكلتهم، وبذلك يصبح الهدف الأكبر للصناع والتجار وأرباب المهن والحرف انتكار الأموال حبا فيها ولذاتها، فينتشر الخداع والغش والتبليس بين سكان المدينة ويقل تجويد الصناعة والأعمال ويكون السبب في ذلك هؤلاء الشعراء"[1].

كل ذلك جعل أفلاطون يؤكد على ضرورة طرد مثل هؤلاء الشعراء والفنانين بصفة عامة من الجمهورية، فيقول: "ومن لا يستجيب لتحذيراتنا ويسير حسب رأينا نرفض عمله في المدينة، ويطرد حتى لا ينشأ حكامنا وسط صوت الرذيلة، كأنهم يشبون في مرعى فاسد يتناولون فيه كل يوم سموم حشائش كثيرة سامة فتملئ نفوسهم تدريجيا، دون أن يشعروا بقدر كبير من الفساد"[2].

إلا أن حكمه هذا لا ينطبق على كل أنواع الفنون بل هو ينادي بضرورة إبقاء الفنانين الذين يعملون على نشر الفضائل والقيم والحقيقة والخير، وفي هذا يقول في محاورة الجمهورية مخاطبا جلوكون: "إذا صادفت واحدا من المعجبين بهوميروس، وأعلن لك أنه كان معلم اليونان، وأنه ينفع في تعليم الناس وتنظيم شؤونهم، وأن من الواجب الرجوع إليه ودراسته، وتنظيم السلوك وفقا لنصائحه، فلا بأس من أن نحي القائلين بهذه الأشياء ونستمع إليهم باحترام، فهم أناس لا يقصدون إلا الخير على قدر أفهامهم، وعلينا أن نسلم أن هوميروس كان أول التراجيديين وأعظمهم، ومع ذلك فلتكن على ثقة من أننا لا نستطيع أن نقبل في دولتنا من الشعر إلا ذلك الذي يشيد بفضائل الآلهة والأخيار من الناس"[3].

إن كل ما تم ذكره مسبقا يعكس لنا العلاقة الوطيدة التي أوجدها أفلاطون بين الفن والأخلاق والسياسة والتربية، فكل ما يصوره الفنانون في أعمالهم الفنية سواء أكانت شعرا أو

1- محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د(ط)، 1994، ص19.

2- أفلاطون، الجمهورية، ص267.

3- المرجع نفسه، ص 519.

نحتا أو رسما أو موسيقي... يؤثر على الفرد والدولة إما بالإيجاب أو السلب، فهناك من الفنانين الذين يعملون على تصوير الأكاذيب والضلال والخداع والغش.... وغيرها من السلوكيات الرديئة، حتى أن هناك من الفنانين الذين يصورون الآلهة بشكل سيء فيجعلها تسلب وتنتقم وتغدر وتخون وتقتل وتخدع وتغضب وتتصارع وما إلى ذلك من الصفات اللاأخلاقية التي ينسبها إليها، كل ذلك من شأنه أن يؤثر في نفوس المواطنين ويثير انفعالاتهم ويزعزع اتزان نفوسهم، فتضطرب التربية وتنحل الأخلاق وينتشر الفساد والرذائل والشهوات والعادات السيئة فتفسد المدينة وتنهار.

ولكن في المقابل فإن الفن بإمكانه أن يحتل مكانة داخل الدولة ويوثق العلاقة بين الأخلاق والتربية والسياسة إذا ما وجه الفنان فنه لصالح المجتمع والتزم بمهمته المثالية الأخلاقية، فيعمل على نشر وترسيخ القيم والفضائل والحب والخير والعلم وتمجيد الآلهة وترسيخ مبادئ الأخلاق وبثها في نفوس الشباب، فيكون بذلك في خدمة الفرد والمجتمع ويساهم في بناء الدولة.

كل ذلك جعل أفلاطون يحارب خداع الحواس في فن النحت والتصوير وطالب بفن آخر غايته المحافظة على النسب الصحيحة والمقاييس الهندسية المثالية، وحارب تمويه الخطابة وإثارة الشعر باسم التعبير الصادق عن الحقيقة وطالب الفنان بمعرفة واعية للحق وتوجيهه إلى الخير[1].

"أكد أفلاطون أن مصدر الجمال أو الفن هو "الجمال بالذات" في العالم المعقول (...) وكأنما الأثر الفني يستمد جماله من مشاركته في مثال الجمال بالذات وقيمته تحدد بمقدار هذه المشاركة وشمولها وعمقها"[2].

فالجمال له مثال واحد هو الجمال في ذاته، وهو الحقيقة الثابتة المطلقة والقصوى التي تتجاوز نطاق عالمنا الحسي والتي تفسر كل الجمالات الموجودة في الأشياء الحسية الجزئية،

1- علي آل شناوة وادي، فلسفة الفن وعلم الجمال، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012، ص22.

2- محمد علي أبو ريان، المرجع السابق، ص18.

والفنان لا يمكنه بلوغ الكمال في عمله الفني إلا إذا استمد نسخته من عالم المثل بعد أن يكون قد توصل إلى معرفة هذا الجمال بالذات في حقيقته العليا في العالم المثالي، ليكون بذلك مصدر الجمال موضوعيا لا دخل للفنان فيه.

ولهذا يعد أفلاطون من طائفة الفلاسفة الجماليين الموضوعيين المثاليين، هؤلاء الذين يرون أن الفن إنتاج موضوعي، وأن فاعلية الفنان المنتج للأثر الفني تأتي في الدرجة الثانية بعد الموضوع(...) وأساس موضوعية الحكم الجمالي عنده إنما تستمد أصلها من مثال الجمال بالذات[1].

والجمال بالذات تملكه ربات الفن، وتمنحه لبعض البشر دون البعض الآخر، أي باختصار هو منحة إلهية، "فمن يظن مثلا أنه يستطيع أن يطرق أبواب الشعر دون أن يكون قد مسه الإلهام الصادر عن ربات الشعر، ظنا أن مهارته الإنسانية كافية لأن تجعل منه شاعرا فلا شك أن مصيره الفشل، ذلك لأن شعر المهرة من الناس سرعان ما يخفت إزاء شعر الملهمين"[2].

وكل من يمسه الإلهام الإلهي يصاب بالهوس، إلا أنه ليس هوسا مرضيا، إنما هو منحة آلهة الفن لبعض البشر أي إلهام مقدس لا ينعم به إلا الصفوة، وفي هذا يقول أفلاطون في محاورة فايدروس على لسان سقراط: "إن الناس تعتبر الهوس شرا، ولكنهم مخطئون لأن أعظم النعم تأتينا نحن البشر عن طريق الهوس، غير أنه يشرط أن يكون هذا الهوس هدية لنا من عند الآلهة، وبالتالي منبئا عن الحقيقة وعلى ذلك فالهوس الذي يحدث للشعراء الملهمين مصدره ربات الشعر اللاتي يلهمن البشر بالحقيقة"[3].

ومن هذا النص الأخير يتضح لنا أن أفلاطون يرجع الفن إلى إلهام ووحي إلهي، فالإبداع الفني لا يمكن أن يصدر عن ذاتية الفرد الخاصة ما لم يصبه إلهام إلهي يفقده كل إحساسه وعقله، فالشاعر لا يمكنه أن ينظم شعرا دون أن يلهم من طرف ربات الفن، ليكون أفلاطون بذلك من الفلاسفة الجماليين الذين تحدثوا عن نظرية الإلهام في الفن.

1- حسين علي، المرجع السابق، ص77.

2- أفلاطون، فايدروس، تر: اميرة حلمي مطر، دار المعارف، مصر، ط1، 1996، ص68.

3- محمد الخطيب، الفكر الإغريقي، دار علاء الدين للنشر والتوزيع، دمشق، ط2، 2007، ص60.

تحدث أفلاطون إلى جانب الهوس والإلهام عن الحب وقد شرح حقيقة هذا الحب على لسان سقراط في محاورة المأدبة فعرف الحب: "على أنه محب للحكمة فهو ليس حكيما ولا جاهلا، فالآلهة والحكماء لا يحبون الحكمة لأنها ملك أيديهم والجهلة لا يحبونها لأنهم جاهلون بها ويظنون بأنفسهم الحكمة، لكن الحب وسط بين الفريقين لأنه محب للحكمة (...) والحب بطبيعته ليس بشرا أو إلها إنما هو وسط بين الخالدين والفنانين (...) موجود في كل مكان من العالم الأرضي (...) لا يمكن للآلهة الاتصال بالإنسان إلا بواسطته والحب ليس جميلا ولكنه أكثر الكائنات رغبة في الجمال لأنه يهدف إلى خلق الجمال"[1].

وقد وصف أفلاطون طبيعة هذا الحب من خلال أسطورة شائعة ذكرها في محاورة المأدبة فقال أن "الحب تابع للإلهة أفروديت إلهة الجمال، أبوه الغنى والوفرة أما أمه فهي العوز والفقر، وله من طبيعة أبيه الجمال والخير وكل صفات الكمال فله الشجاعة والشهامة والعقل والموهبة، وله من أمه الافتقار والجهد والتقشف والسعي الدائم، وهو دافع في النفس الإنسانية يدفعها لبلوغ الكمال والقيام بجلائل الأعمال"[2].

نظرا لذلك رأي فيه أفلاطون "دافعا محركا للفيلسوف مثلما هو دافع محرك للفنان، فالفيلسوف أو محب الحكمة لا يمكنه مشاهدة مثال الجمال بالذات والوصول إلى معرفة كاملة بحقيقة الكون إلا إذا ارتقى فوق العالم الحسي في مراحل تبدأ بمرحلة حب نماذج الجمال الحسية الفردية، ثم ينتقل إلى حب الجمال الحسي، ومنه جمال الروح عامة، ومنه إلى جمال المعرفة، وأخيرا يرتقى إلى مشاهدة مثال الجمال ذاته، الذي يتيح له معرفة كاملة بحقيقة الكون وبأثره، ذلك هو الحج العقلي الذي جاء وصفه كاملا في محاورة الجمهورية"[3].

وعلى هذا الأساس يمكننا القول أن نظرية أفلاطون تمنح الحب معنى مثالي أقرب إلى ما هو صوفي، وتجمع بين الحب والجمال والخير وتنظر إليه على أنه وسيلة لتحرر وخلاص الإنسان من سجن العالم الحسي عن طريق الانتقال في مراحل تمكنه من الاتصال بعالم

1- إنصاف الربضي، علم الجمال بين الفلسفة والإبداع، دار الفكر ناشرون وموزعون، عمان، ط2، 2007، ص22- 23.

2- أميرة حلمي مطر، الفلسفة اليونانية تاريخها ومشكلاتها، ص217.

3- حسين علي، المرجع السابق، ص83.

الإيدوس، عالم الحقائق المطلقة ليحيا فيه ويصل إلى رؤية مثال الجمال، كل ذلك يعني أن للحب أهمية بالغة في عملية الإبداع الفني.

قدم أفلاطون نظرية في الموسيقي يمكن أن تعد تعبيرا للمحاكاة الجيدة، وقد رجع أفلاطون في هذه النظرية إلى التراث الفيتاغوري الذي يرى في الموسيقى العلاج، حيث أكد أن الموسيقي أرفع من الفنون الأخرى على أساس أن تأثيرها في الروح الباطنية للإنسان وفي حياته الانفعالية أقوى من تأثير العمارة أو التصوير أو النحت [1].

فالموسيقي يمكن أن تكون أمرا إيجابيا على نفس الفرد والدولة معا، كما يمكن أن تكون أمرا سلبيا مقلقا عليهما إذا ما تم التجديد فيها، لذا فهو يدعو الحكام إلى الاعتناء بها ويؤكد على اتخاذ الأخلاق كمعيار لها، وفي هذا يقول في محاورة القوانين: "الموسيقي أشهر من أي نوع من المحاكاة، وبالتالي فهي تقتضي من العناية أكثر مما يقتضيه الباقون جميعا، ذلك لأن المرء لو ارتكب خطأ فيها فقد يجلب على نفسه أشد الضرر إذ يرحب بالنزعات الشريرة"[2].

وفي الأخير يمكننا القول إذن أن أفلاطون قد اهتم بشؤون الفن والجمال في محاورات عديدة امتازت بصبغة أدبية ذات جمال عال، إذ كتبها بأسلوب شاعري ولكن دون أن يفرط في الحكمة الفلسفية التي يريد معالجتها والتي تميزت بنزعة عقلية مثالية أقرب ما تكون إلى التصوف ليكون أفلاطون شاعرا وفيلسوفا وفنانا. وطبعا رؤية أفلاطون الجمالية لها أهمية بالغة لا يمكن إنكارها في تاريخ الفلسفة إذ يمكن اعتبارها نقطة بداية للفلسفة الجمالية في الحضارة الغربية، وتظهر أهميتها في قدرتها على الربط بين الجمال والسياسة والأخلاق والحب الذي يمثل جوهر الفن الحقيقي، وحتى بين الجمال والوجود والحقيقة.

1- جوليوس بورتنوي، المرجع السابق، ص33.

2- المرجع نفسه، ص35.

2- الفن عند أرسطو:

أما إذا اتجهنا بأنظارنا إلى أرسطو فإننا نجد أن آراءه في فلسفة الفن تتجلى بشكل كبير في كتابه (فن الشعر) الذي قام بتأليفه في فترة النضج، "وقد كان الكتاب بمثابة فتح جديد في علم الجمال لأن صاحبه لم يترك قضية من قضايا الفن إلا وعالجها، فحلل إنتاج الفنانين في عصره، وقدم أسسا وقوانينا في الإبداع، وتناول أعمال الشعراء المسرحيين من أمثال هوميروس وسوفوكليس ويوربيد، واستعرض مصوري ذلك العصر من أمثال يوكسيس، وعرف الدراما والشعر الملحمي، وفن العمارة والموسيقى والرسم والمسرح، وكان في كل ذلك يرتكز على الواقع الملموس في كل أبحاثه خلافا لأفلاطون"[1].

إلا أن كتاب فن الشعر لم يكن المؤلف الوحيد الذي عالج فيه أرسطو الموضوعات الفنية بالدراسة والنقد، وإنما عالجها أيضا في بعض كتبه الأخرى مثل كتاب (السياسة، الخطابة، الميتافيزيقيا، السماع الطبيعي، الأخلاق النيقوماخية، الطوبيقا، التحليلات الأولى). وكلها تشكل نسقا متكاملا لرؤية محددة تجعل من الفلسفة رفيقا للفن ونقطة انطلاق لدراسته واستيعابه[2]، إلا أن كتابه فن الشعر كان بمثابة الأساس لنظريته في الفن والشعر.

أكد أرسطو أن العمليات الإبداعية هي عملية إنسانية مرنة، يكون أدائها وقائدها الفنان نفسه، لأن الفنان عنده حادقة واعي مفكر، يكشف عن مكامن الجمال في عالم الحس[3]، وهو بذلك يخالف أستاذه أفلاطون الذي يرى أن الفن إلهام إلهي أنعمت به ربات الجمال على الفنان، فالفن عند أرسطو لا يمكن أن نبحث عنه خارج النفس الإنسانية بل الإنسان هو الذي يبحث عن الجوانب الجوهرية أو الحقيقة الداخلية لأشياء هذا العالم المحسوس ثم يمنحها صورة فنية.

إن الفن عند أرسطو يختلف في روحه العامة عن الروح التي تسود الفلسفة الأفلاطونية، إذ لم يلجأ أرسطو في تفسيره للفنون إلى الأساطير وربات الجمال، بل ذهب على عكس ما ذهب إليه أفلاطون أن الفن هبط على الإنسان من السماء، وجاء به الإله بروموثيوس

1- رياض عوض، مقدمات في فلسفة الفن، جروس يرس، لبنان، ط1، 1994 ، ص183.

2- حسين على، المرجع السابق، ص104.

3- محمد سعد حسان وآخرون، مقدمة في علم الجمال، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 2007، ص40.

هبة للبشر، أما أرسطو قد ذهب إلى القول بأن الطبيعة قد زودت الإنسان بيد أقوى حتى يستطيع أن يصنع ما يشاء[1].

فالفن عنده يمكن أن يستمد مادته منه المحسوسات البيئية ويحاكيها، وهذه المحاكاة ليست سلبية إنما هي محاكاة إيجابية يشوبها التطور والبناء الجديد والمبتكر وبهذه العملية يقوّم الإنسان الطبيعة ويطورها نحو الأحسن، وهذه أحد مهمات الفن"[2].

ومن هنا نلخص أن الفن محاكاة عند أرسطو كما هو الحال عند أفلاطون، إلا أنه يختلف معه في تحديد ماهية هذه المحاكاة، ذلك أن الفن في نظر أرسطو يمكنه محاكاة الطبيعة ولكن هذه المحاكاة ليست تقليدا أعمى أو نقلا حرفيا لها، بل ينبغي على الفن أن يترفع عن ذلك، إذ على الفنان خلق وإبداع شيء جديد يتم ويكمل به ما ينقص الطبيعة ويحسنها، من خلال قدرته الفنية على تبديل الواقع.

يرى أرسطو أن محاكاة الفن للطبيعة هي محاكاة للشيء الكلي في فرد، معنى هذا أن الفنان الماهر إذا رسم إنسانا فهو لا يصور فردا يراه إنما يصور المثل الأعلى للإنسان أو الفرد الكامل، فالإنسان العادي ينظر إلى الفرد كأنه جزء، أما الفنان فيرى الإنسانية في الفرد، وهنا يعرض الإنسانية فيما يصور[3]، وبذلك فإن الفن في نظر أرسطو لا يقلد الجزئيات بل يحاكي الموضوع الحسي الكلي بغية الوصول إلى معرفة يقينية وإظهار الصورة الفنية الكاملة.

وعلى أساس ذلك نجد أرسطو قد بالغ في الاهتمام بفن الشعر، ويرجع هذا الاهتمام إلى قدرته على تصوير الموضوع الحسي الكلي، مشيرا إلى الاختلاف الواضح بين الشاعر والمؤرخ. حيث يقول: " إن مهمة الشاعر الحقيقية ليست هي رواية الأمور كما وقعت فعلا، بل رواية ما يمكن أن يقع، ذلك أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعرا والآخر يرويها نثرا (...) إنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلا

1- ماهر عبد المحسن حسن، جدامير مفهوم الوعي الجمالي في الهرمينوطيقا الفلسفية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، د(ط)، 2009، ص146.

2- محمد سعد حسان آخرون،المرجع السابق، ص38.

3- غادة المقدم رغدة، فلسفة النظريات الجمالية، جروس يرس، لبنان، ط1، 1996، ص59.

بينما الآخر يروي الأحداث كما يمكن أن تقع، ولهذا كان الشعر أوفر حظا من الفلسفة وأسمى مقاما من التاريخ لأن الشعر يروي الكلي، بينما التاريخ يروي الجزئي"[1]. والواضح من هذا القول الأخير أن أرسطو قد اهتم بالتجربة الشعرية وإبراز مدى سموها بطريقة فلسفية أكثر من اهتمامه بالجانب اللغوي وطريقة استخدامه.

استخدم أرسطو مصطلح المحاكاة ليحدد به الفنون الجميلة تمييزا لها عن باقي الفنون الأخرى التي غايتها إنتاج ما يستعمل أو يفيد الناس (الفنون الصناعية)، بعد أن كان هذا المصطلح عند أفلاطون واسعا مبهما يشمل على كل أنواع الإبداع سواء فن الإبداع الفلسفي أو الإبداع الفني[2].

أكد أرسطو أن المحاكاة طبيعة غريزية في الإنسان وفي هذا يقول: "يبدو أن الشعر قد نشأ عن سببين كلاهما طبيعي، فالمحاكاة غريزية في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة، كما أن الناس يجدون لذة في المحاكاة، وسبب آخر وهو أن التعلم لذيذ لا للفلاسفة وحدهم بل أيضا لسائر الناس، وإن لم يشارك هؤلاء فيه إلا بقدر يسير فنحن نسر برؤية الصور لأننا نفيد من مشاهدتها علما ونستنبط ما تدل عليه، كأن نقول أن هذه الصورة صورة فلان فإن لم نكن رأينا موضوعها من قبل فإنها تسرنا لا بوصفها محاكاة ولكن لإتقان صناعتها أو لألوانها أو ما شاكل بها"[3].

ولكن تجدر الإشارة أنه عندما يقول أرسطو أن فنون المحاكاة تحقق اللذة، "فإنه لا يستخدم اللذة بالمعنى الحسي إنما يقصد تلك اللذة السامية التي تمنح الإنسان متعة جمالية ناتجة عن الشعور وليس الجسد، فالإحساس بالمتعة عند تأمل شيء فني جميل، أو سماع شعر فني أصيل أو موسيقي رفيعة المستوى هو بمثابة متعة عقلية نصل إليها عن طريق التفكير الفلسفي"[4]، فأرسطو لا ينكر اللذة ولا ينظر إليها نظرة احتقار كما هو الحال عند أفلاطون.

1- أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، د(ط)، 1973، ص26.

2- أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1998، ص67.

3- المرجع نفسه ، ص71.

4- غادة المقدم رعدة، المرجع السابق، ص60.

وفضلا عن قدرة الفن على تحقيق اللذة، فإن "الفن يعمل كمطهر من الانفعالات، ذلك أنه خلال الحياة اليومية تتولد فينا انفعالات معينة، وبواسطة الفن يمكننا التخلص من هذه الانفعالات بدلا من أن نتركها تتقيح بداخلنا أو تصيب هؤلاء ممن لهم صلة بنا"[1].

ووفق هذه النظرية الأخيرة يمكن القول أن أرسطو قد وثق الصلة بين الفن والحياة والإنسان حيث ربطه بما هو خير ونافع، ويظهر ذلك من خلال قدرته على إعادة إصلاح النفس الإنسانية عن طريق تجريدها من كل ما يخالجها من انفعالات مرضية من شأنها أن تضر بها، وهو بذلك لا يؤثر على الفرد الواحد فحسب بل يؤثر على الدولة ككل.

مما يعني أن نظرة أرسطو للفن كانت نظرة إيجابية من حيث علاقته بالدولة عكس أستاذه أفلاطون الذي كانت له نظرة حادة اتجاه الفنانين والشعراء إلى درجة أنه قد وصل إلى طردهم من الجمهورية، ولكن تجدر الإشارة إلى أن أفلاطون أيضا قد ناشد الفن الذي يقوم معايير أخلاقية وأكد على أهمية الموسيقي في تربية وتثقيف المواطن اليوناني ما لم يتم التجديد فيها لأنها في هذه الحالة تصبح أمرا خطيرا على نفس المواطن والدولة معا.

وانطلاقا من كل ما تم التحدث عنه مسبقا حول فلسفة الفن عند كل من أفلاطون وأرسطو يمكننا القول أن الفرق كان واضحا بين أفكارهما رغم أن أرسطو كان تلميذا لأفلاطون، فقد أكد الأخير أن الجمال بالذات يسكن في عالم آخر غير عالمنا وجمال الأشياء ما هو إلا مجرد محاكاة للجمال الحقيقي الموجود في عالم الإيدوس، أما الفن فهو مجرد نسخ وتقليد لجمال المحسوسات ليكون بذلك الفن محاكاة للمحاكاة أو ظل لظل، فالفنان مشوه لحقائق الأشياء وجاهل بها، فضلا عن كونه مخادع يعمل على إثارة انفعالات الناس ورغباتهم الدنيئة مما يؤثر سلبا على سير الدولة، كل ذلك سمح له بانتقاد فناني عصره انتقادا لاذعا.

أما أرسطو فقد كانت نظرته للفن مغايرة تماما لنظرة أستاذه أفلاطون، حيث أكد أن الحقيقة لا يمكن البحث عنها خارج إطار الفنان فهي كامنة فيه وهو وحده القادر على إيجاد

1- آلاء علي الحاتمي، سمير عبد المنعم القاسمي، علم الجمال مفاهيم وتطبيقات وأسس الجمال، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2016، ص30.

الحقائق الباطنية لأشياء هذا العالم، فالفنان يمكنه محاكاة الطبيعة ولكن هذه المحاكاة ليست نقلا آليا لما هو في الطبيعة، بل يضيف عليها ما تقتضيه من ابتكارات جمالية من نسج قدراته الفنية التي يتمتع بها والتي من شأنها أن تعوض النقص الموجود بها، فالفنان خلاق ومبدع بإمكانه إيجاد ثغرات الطبيعة وإتمامها، والواضح من ذلك أن أرسطو قد كان أكثر تفاؤلا بالفن وأكثر تأكيدا له وهو بذلك يكون قد أعلى من شأنه وأعاد الاعتبار للفنان بصفة عامة والشعراء بصفة خاصة بعدما طردوا من جمهورية أفلاطون.

3- الفن عند أوغسطين

أما إذا انتقلنا إلى الفن المسيحي فإننا سنجد أنه قد سار بمراحل عدة وذلك استنادا للظروف التاريخية والاجتماعية التي مر بها، ففي المرحلة الأولى من انتشار المسيحية لم يرتبط الفن بالدين المسيحي، إنما كان الفن امتدادا للفن الروماني المتأخر بعيدا التعاليم الدينية والكنهوتية، وكان لازال يحمل طابعا تزينيا لا علاقة له بالموضوعات الدينية.

وفي هذا يقول اندريه جيد: "لم يكن الفن في ذلك العصر خاضعا للمسيحية، إنما كان يخضعها لنفسه، ويستولي على جميع ما يستطيع أن يستولي عليه... والفن المسيحي من حيث هو مسيحي، يكاد لا يوجد، ولكن المجتمع (إذ ينبغي الرجوع إليه) كان يطلب من الفن أن يكون مسيحيا وسرعان ما تظاهر الفن بذلك"[1].

إذ أن الفنانين عندما أجبروا على الخضوع لتعاليم الدين المسيحي، "كانوا - في أغلب الأحيان- يتحايلون على ذلك بشتى الطرق، وكانوا يبثون أفكارهم في أعمالهم رغم اللافتة الدينية التي تعلقها المؤسسة الكنهوتية على هذه الأعمال، والقول بأن الفن قد تغير جذريا عند الانتقال من الوثنية إلى المسيحية هو قول غير صحيح"[2].

فالفن المسيحي المتقدم شأنه شأن الفن الروماني المتأخر كان ذات تعبير نفساني لا ميتافيزيقي، أي انه ليس موحي بحقيقة عليا، إن هذه الأعمال الفنية لم يكن من الممكن أن تظهر في نفس الوقت الذي أعلن فيه الفنانون عقيدتهم ولم يطرأ عليها أي تغيير جوهري يجعلها تتخذ الصبغة الدينية إلا في القرن الخامس ميلادي وبعد انحلال الإمبراطورية الغربية، فقد تطورت الروح الرومانية القديمة فأصبحت أسلوبا من التعبير العلوي، وأصبح كل شيء يعبر عن كلمات القديس بولس: إنني أحيا، ولكن لست أنا الذي أحيا، وإنما المسيح هو الذي يحيا فيا[3].

1- رمضان الصباغ، الفن والدين، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2003، ص62.

2- رمضان الصباغ، جماليات الفن: الإطار الأخلاقي والاجتماعي، ص293.

3- أرنولد هاوزر، الفن والمجتمع عبر التاريخ، ج1، تر: فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2005، ص164.

فبعد أن انتصرت الكنيسة وزادت قوتها وشملت سيطرتها كل أطراف المجتمع وأصبح تأثيرها كبيرا على الفن والفنانين، حاربت الوثنية بشدة، فتغير أسلوب الفن، وتحرر من الواقع وأصبح يعبر عن العالم الآخر، هكذا ظهر أسلوب جديد في الفن، وأصبح الفنان الحق هو الذي يجمع بين الإبداع والقداسة، فسمو عمله الفني كامن في تقيده بالتعاليم والمحظورات الدينية.

وظهرت الرموز الشعبية مثل العذراء والطفل للدلالة على الرحمة، والمسيح لم يكن يصور على أنه صاحب الجلالة بل على أنه واحد من الناس وهو يتعذب على الصليب، وعندما أصبحت الكنيسة قوية أصبح تصور المسيح وحوارييه على شكل أشخاص يتميزون بالجلالة والفخامة، وكأنهم رومانيون أجلاء، أو ولاة للإمبراطورية، أو أعضاء بارزون في مجلس الشيوخ الروماني[1].

وأصبحت الموضوعات الفنية في هذه المرحلة ترتكز على حياة السيد المسيح وحياة القدسيين، وقصص الحج والتضحية والمعجزات، وقد كان الفن رمزيا صوفيا تزينيا، وقد تجلى ذلك في بناء الكنائس و الأديرة مثلما تجلى في الأعمال الجدارية الفسيفسائية و كان السيد المسيح الموضوع الرئيسي في إطار الأيقونات، و احتلت صوره مكان الصدارة و ظهرت التراتيل الكنسية كرمز لإقامة الطقوس والشعائر الدينية، فأصبح الفن بذلك ذا صلة وثيقة بالدين المسيحي بل وخادما له[2].

كان هذا فيما يتعلق بالفن المسيحي، أما إذا أردنا أن نتحدث عن فلسفة الجمال عند المسيحيين في العصور الوسطى فإننا سنلقي الضوء على أحد أهم مفكريها "أوغسطين" فقد كان من أوائل المنظرين لعلم الجمال في ذلك العصر، إذ كان قديسا وفيلسوفا، ارتكز في أفكاره على تعاليم الدين المسيحي وفي الوقت نفسه أفاد من الفلسفات السابقة واستمد من آراء فلاسفة اليونان على غرار أفلاطون وأرسطو وأفلوطين ما يلائم الدين المسيحي.

1- رمضان الصباغ، جماليات الفن: الإطار الأخلاقي والاجتماعي، ص 294.

2- رياض عوض، المرجع السابق، ص 191.

تأثر أوغسطين بنظرية الفيض الخاصة بأفلوطين والتي مفادها أن الموجودات فاضت عن الواحد، إذ نجدها حاضرة و بقوة في حديثه عن مصدر الجمال، فالجمال مصدره الله وهو الذي يفيض به على موجوداته، حيث يقول: " إن الله هو مصدر كل جمال و كمال، و كل محبة، و يفيض الجمال عن الله كما تفيض الأشعة عن الكواكب و الأريج عن الأزاهير"[1]

يري أوغسطين أن الجمال يقوم في الوحدة في المختلفات، والتناسب العددي، والانسجام بين الأشياء، ولذلك فالجميل هو ما هو ملائم لذاته، وفي انسجام مع الأشياء الأخرى. وكل جمال في الجسم يؤكد تناسق الأجزاء، مقرونا بلون مناسب[2]. فالصفة الدينية للعمل الفني ترتبط بتناسب وتناسق أجزائه ومندمجة فيه.

أكد أوغسطين على حضر الموسيقى (الوثنية) والأدب (الوثني) حضرا تاما حتى لا يؤديان إلى إغراء المسيحيين على قراءة شعر الرومان أو حضور المسارح الرومانية، كما وجد جانب صوفي في تقديره للموسيقى، ذلك لأنه كان يؤمن بالمبادئ الفيتاغورية التي كانت ترد ظاهرة الموسيقى إلى علاقات عددية خاصة، وتحاول تفسيرها من خلال هذه العلاقات، كما كان أوغسطين يردد آراء أفلوطين و أفلاطون في الموسيقى دون أن يخرج في ذلك عن تعاليم الدين المسيحي[3].

الواضح مم ذكر سابقا أن فلسفة أوغسطين الجمالية لا تخرج عن إطار تعاليم الدين المسيحي وهي في الوقت ذاته مشبعة بروح الفلسفة الإغريقية التي أخذ منها ما يلائم مبادئ ومحظورات الدين المسيحي.

1- المرجع السابق، ص 194.

2- عبد الرحمن بدوي، ملحق موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1996، ص157.

3- رمضان الصباغ جماليات الفن: الإطار الأخلاقي والاجتماعي، ص 295.

4- الفن في العصر الإسلامي الوسيط

كثيرا ما يعتقد أن الدين الإسلامي قد وقف موقفا معاديا من الفن، إلا أن هذا الحكم فيه كثير من المغالطات، لأن الإسلام أناط بالغايات والنيات فوضع الفن في منطقة الاختيار بأن تعامل معه بأسلوب (لا تفعل) لكي يتخذ صيغة معينة، وأعطى للفنان حريته في تعامله داخل إطار لا تفعل[1].

فقد وقع التحريم على الفنون التي تدعو إلى الوثنية وسد الطرق المؤدية إليها، ودعى إلى تحطيم الأصنام وتجنبها وعدم صناعتها، وحرم الفجور في الفنون كالشعر والغناء والأدب الفاحش والرقص والتمثيل المنحرف والرسم والنحت المصور للتماثيل العارية وكل الفنون التشكيلية التي تدعو للوثنية... وغيرها من الفنون التي تدعو إلى الإباحية واللهو وتوقظ الغرائز والشهوات وتدعو للانحراف السلوكي وتخرج الإنسان عن إنسانيته، فكل ما يؤدي إلى الحرام في الفن يجب اجتنابه، فالتحريم لم يكن للفن بل للفجور والعري والفواحش وكل ما يؤدي لمهاوي الضلال والهلاك، ويعد معصية وشركا وخروجا عن المنهج الديني والمعتقد الإلهي.

وقد استوعب الفنان المسلم كل ذلك فابتعد عن التصوير ونحت التماثيل، واتخذ من الأشياء البسيطة مواد خام له ليبدع منها بكل براعة أشياء فنية رائعة تستحق التقدير، وأصبغ الفنان العربي فنونه بالإتقان والجودة وابتعد عن التقليد الأعمى لما هو في الطبيعة فاستخدم خياله الخصب، و قد لجأ المسلمون إلى العمارة و الهندسة و الزخرفة و الخط العربي وغيرها من الفنون التي شرعها القرآن الكريم.

فأبدعوا فيها ببراعة ومنحوها مناظر جمالية رائعة عكست أحاسيسهم ووجداناتهم وانفعالاتهم، وقدرتهم على التذوق ودقتهم على التعبير، حيث عبروا من خلالها عن عقائدهم وأظهروا فيها قيمهم الخلقية التي تشبعوا بها من القرآن الكريم والسنة النبوية كالخير والحق

1- مصطفى عبده، مدخل إلى فلسفة الجمال محاورة نقدية و تحليلية و تأصيلية، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 1999، ص102-103.

والاستقامة والصدق والخشوع والخوف من الله و نقاء النفس، وأوجدوا فيها التكامل و الانسجام و الاتساق وابتعدوا عن التجسيم فلم تكن فنونهم جافة جامدة.

وعلى هذا الأساس أصبح الفن الإسلامي "أكثر تجريدا من ذي قبل فارتبط بما هو روحي ديني فلسفي، وقد كان يقوم على فكرة (سرمدية الله وفناء الكائنات) فديمومة الأشياء مرتبطة بالمشيئة الإلهية وهذه الديمومة المحدودة ليست ثابتة لذا فإن كل شيء قابل للتحول بمشيئة الله ضمن الزمن وضمن النوع، فلا يوجد شكل ثابت كل شيء زائل وباطل إلا وجه الله، وهو غير قابل للشبه أو التصور"[1]. لقوله تعالى: (وَيَبْقَى وَجْهُ رَبِّكَ ذُو الْجَلالِ وَالإِكْرَامِ) سورة الرحمن [الآية 27]، وقوله: (لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ) سورة الشورى [الآية 11]، ولقوله: (كُلُّ شَيْءٍ هَالِكٌ إِلاَّ وَجْهَهُ) سورة القصص [الآية 88].

وأصبح الفنان يغوص في كوامن الأشياء والكشف عن بواطنها ليدرك أسرار التناغم والتناسق الكامنين في العالم المحسوس و العالم غير المحسوس، وأصبح الفن الحقيقي هو الذي يعبر تعبيرا صادقا لمعتقد الخلود الذي لا تمثله الجزيئات المتغيرة إنما تمثله كليات الحركة والصيرورة الدائمة، وذلك من خلال التعبير عن قيم و معتقدات صادقة تتصل بالزمان لا المكان المتغير[2].

فلم يكن الفن الإسلامي مجرد نقل ومحاكاة للطبيعة فقط، إذ دخل عنصر الإبداع والابتكار مجال الفن وأخرجه من جموده وفق أسلوب إسلامي خالص، فكان نتاج الفنانين غزيرا في الأدب أكثر منه في الموسيقى والرسم والنحت خشية الوقوع في المحرمات والوثنيات، وتعمق العرب في علوم الهندسة والرياضة فأدخلوا من خلالها عنصر التوازن والاتزان في الفن وحققوا التناسق والترابط والانسجام بين الأجزاء في العمل الفني، وارتبط الفن أيضا بالمجال

1- إنصاف الربضي، جدل فلسفي بين الذات والموضوع في الحكم الجمالي جمال الجدل في حرب الفلاسفة، دار وائل للنشر، الأردن، ط1، 2015، ص76.

2- مصطفى عبده، المرجع السابق، ص133.

النفعي الصناعي، فأبدعوا تحفا فنية لخدمة الحياة الإنسانية كصناعة الأواني والزخرف والعمارة والنسيج...

كان هذا فيما يتعلق بموقف الدين الإسلامي من الفن، أما فيما يخص نظرة الفلاسفة المسلمين للفن فلم تخرج أيضا عن إطار الموقف الديني من الفن، كما هو الحال عند المسيحيين، والتقوا مع أوغسطين في نقاط عدة، واعتبروا أن الله هو مصدر كل جمال.

فربطت المعتزلة الجمال بالعقل والشرع معا، فالعقل عندهم الأساس والمرشد والدليل لإدراك الخير والحق والجمال، فما هو حسن في نظر الشرع يعد حسنا في نظر العقل، وأفادوا كثيرا مما جاءت به الأفلاطونية.

وارتبط مفهوم الجمال لدى الصوفيين المسلمين بالجمال الإلهي، وأكدوا أن الإنسان في إمكانه أن يتقرب من الله روحيا عن طريق الحياة المتقشفة والنسك وتنقية الروح من جميع الشوائب الدنيوية، وتقرب الإنسان من الله يجعله يعرف الجمال الأصيل المتمثل بالجمال الأعلى معرفة حقه، ويكتشف أن جمال العالم المادي ما هو إلا انعكاس للجمال الإلهي.[1]

وقد تتبع الغزالي الصوفيين حيث ربط سائر أنواع الجمال بالجمال الإلهي، فالله هو مصدر الموجودات ومصدر كل جمال سواء أكان عقليا أم حسيا، إذ يقول الغزالي: "لا خير ولا جمال و لا محبوب في العالم إلا وهو حسنة من حسنات الله، وأثر من آثار كرمه وغرفة من بحر وجوده، سواء إدراك هذا الجمال بالعقول أو بالحواس[2].

و قد قسم الغزالي الجمال إلى نوعين جمال ظاهر و جمال باطن: الجمال الظاهر هو الجمال المحسوس الملموس الذي نستطيع إدراكه بالعين المجردة، والجمال الباطن هو الجمال الذي يدركه القلب أو الحدس الذي يلهم بالنور الإلهي، فهو الوسيلة الوحيدة لإدراك المواطن الباطنية للجمال، ذلك أن القلب لا يقف عند ظواهر الأمور إنما يسعى ليدرك صفاتها الباطنية

1- كريب رمضان، فلسفة الجمال في النقد الأدبي مصطفى ناصف نموذجا، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د(ط)، 2009، ص 59.

2- أبي حامد محمد بن محمد بن محمد الغزالي، إحياء علوم الدين، ج2، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2004، ص 393.

وهو بذلك يأخذ برأي المتصوفة، ورفض الغزالي ربط الجمال بما هو حسي فقط ذلك أن الحواس نسبية وليست معيارا كافيا لإدراك الجمال الباطني والجمال المطلق.

يقول: "أعلم أن المحسوس في مضيق الخيالات والمحسوسات، ربما يظن أنه لا معنى للحسن و الجمال إلا بتناسب الخلقة والشكل وحسن اللون وكون البياض مشربا بالحمرة وإمتداد القامة، إلى غير ذلك مما يوصف من جمال شخص الإنسان فإن الحسن الأغلب على الخلق حسن الإبصار وأكثر التفاتهم إلى صور الأشخاص، فيظن أن ما ليس مبصرا ولا متخيلا ولا متشكلا ولا ملونا فلا يتصور حسنهم، وإذا لم يتصور حسنهم لم يكن في إدراكه لذة ولم يكن محبوبا فهذا خطأ ظاهر، فإن الحسن ليس مقصورا على مدركات البصر ولا تناسب الخلقة وامتزاج البياض بالحمرة"[1]

فنقول أن فلانا حسن وجميل ولا تراد صورته، وإنما يعني به أنه جميل الأخلاق محمود الصفات وحسن السيرة، وحتى قد يحب الرجل بهذه الصفات الباطنية استحسانا لها كما تحب الصورة الظاهرة [2] فحسن السيرة والأخلاق والعلم والعمل وإرادة الخير لكافة الخلق وغيرها من الصفات الباطنة هي أيضا جمال عند الغزالي ولا يمكن إدراكها بالحواس إنما تدرك بنور البصيرة الباطنية.

يقول الغزالي: ولكن الجمال إن كان بتناسب الخلقة وصفاء اللون أدرك بحاسة البصر، وإن كان الجمال بالجلال والعظمة وعلو الرتبة وحسن الصفات والأخلاق، إلى غير ذلك من الصفات الباطنة أدرك بحاسة القلب[3]

كما أن الغزالي ينشد التكامل في الأشياء التي توصف بالجمال، فالعمل الفني يكون جميلا في كليته أي بقدر تكامل أجزاءه واتساقها، وإذا ما حصل خلل في هذا التكامل الكلي قل

1- خالد عبد الوهاب، الجمال في فلسفة أبي حامد الغزالي، مجلة النص، العدد01، 2021، 160.

2- أبي حامد محمد بن محمد بن محمد الغزالي، المرجع السابق، ص392.

3- المرجع نفسه، ص392.

الجمال. "فالفرس الحسن هو الذي جمع كل ما يليق بالفرس من هيئة وشكل ولون وجنس، فحسن كل شيء كماله الذي يليق به[1].

وإذا ما وصلنا استعراض نظريات الفلاسفة المسلمين فإننا نجد تصور الفرابي الذي يري أن كل الأشياء الجميلة مصدرها الله تعالى، وذلك ارتباط غيبي بين الإنسان والرب، فالجمال الموجود في الأشياء هو من صنع الله سبحانه وتعالى، والله سابق لجمال كل ذي جمال[2].

يرى المعلم الثاني أن إدراك جمال الله لا يتأتى لنا نحن البشر إلا بالقياس على ما ندرك من جمالات الدنيا، ويتم ذلك بالإحساس أو بالتخيل أو بالعلم العقلي، ويذهب إلى أن الاستمتاع بالجمال شيء مشترك بين الإنسان والله لكن النسبة بين شعور الإنسان بالجمال وإدراك الله للجمال كنسبة المحدود إلى اللامحدود، فالموجود الأول (الله) هو الجمال المحض والجمالات على تعدد مراتبها تفيض منه[3]، وهو في هذه الفكرة قد تأثر بنظرية الفيض عند أفلوطين، إلا أنه استخدمها من وجهة نظر إسلامية.

تأثر الفرابي بفكرة المحاكاة عند أرسطو والتي مفادها أن الفن ليس مجرد نقل آلي أو تقليد حرفي لما هو في الواقع بل إن الأعمال الفنية تتفوق على الواقع، فهي تحاكيه إما بشكل أفضل مما هو عليه أو أسوء مما هو عليه، وقد يكون موضوعها نبيلا أو منحطا، ويظهر هذا عند تعريفه للأقاويل الشعرية بأنها هي "التي تركب من أشياء شأنها أن تخيل في الأمر الذي فيه المخاطبة حالا ما أو شيئا أفضل أو أخس، وذلك إما جمالا أو قبحا أو جلالة أو هوانا أو غير ذلك مما يشاكل كل هذه"[4].

وعلى هذا الأساس توضع الأقاويل الشعرية في مقابل الأقاويل البرهانية التي يشترط فيها تطابقها والواقع عكس الأقاويل الشعرية، وبناء على هذا تتسم الأقاويل الشعرية بالكذب (أي عدم مطابقة الواقع) في حين تتسم الأقاويل البرهانية بالصدق (مطابقة الواقع)، ولهذا يصف

1- آلاء علي حاتم، سمير عبد المنعم القاسمي، المرجع السابق، ص 55.

2- المرجع السابق، ص48.

3- رياض عوض، المرجع السابق، ص205.

4- الفرابي، إحصاء العلوم، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط3، 1968، ص83.

الفرابي الأقاويل الشعرية بأنها (كاذبة لا محالة بالكل) لأنها توقع في ذهن السامعين المحاكى للشيء بدلا من الشيء نفسه، في حين يصف الأقاويل البرهانية بأنها (صادقة لا محالة بالكل)[1].

أكد الفرابي أن الفن ليست غايته تحقيق المتعة الجمالية الخالصة فقط بل إن له دورا فاعلا داخل الدولة، إذ هو يسهم بأداء مهمتين إحداها معرفية تعليمية وأخرى أخلاقية الغاية منها تحقيق السعادة القصوى.

فالفن في نظر الفرابي وسيلة لتعليم العامة من الناس وتبسيط المعارف لهم التي لا يستطيعون تحصيلها بالبرهان كالحكماء إذ يقول: " التخيل والمحاكاة بالمثالات هو ضرب من ضروب تعليم الجمهور والعامة لكثير من الأشياء النظرية الصعبة لتحصل في نفوسهم رسومها بمثالاتها"[2].

وكما يعتبر الفن وسيلة لتعليم الناس هو أيضا وسيلة من وسائل تقويم النفس وتهذيبها وتوجيهها إلى الخير، بغرس الأخلاق والأفعال المحمودة فيهم وهو بذلك يؤدي دورا فاعلا وإيجابيا على نفس المواطن والمجتمع ككل، و الفرابي بذلك يربط بين الفن والأخلاق.

نلخص مما تم ذكره مسبقا أن الإسلام لم يرفض الفن ولم يقف له بالمرصاد كما يتصور عامة الناس، إنما حدد له مجالا و أعطاه حرية كافية داخل هذا المجال وذلك من خلال التشريع و التحريم، فحرم الإسلام كل ما يدعو إلى التشبه والتجسيم ودعا إلى ضرورة الابتعاد عن الترف وحرم الغش والكذب ونفى كل الفنون التي من شأنها إيقاظ شهوات الفرد ونزواته، ففهم الفنان المسلم كل ذلك ومارس فنه في إطار ما حدده الدين الإسلامي، وفهم الفلاسفة المسلمين ذلك فربطوا الجمال الطبيعي بالجمال الإلهي واعتبروا الطبيعة العمل الفني لله، وأكدوا أن جمال الله هو الجمال الأعلى الذي لا يضاهيه أي شيء في ذلك، فكانت نظرتهم للفن بذلك نظرة دينية محضة.

1- ألفت محمد كمال عبد العزيز، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1984، ص 82.

2- الفرابي، فلسفة أرسطو طاليس وأجزاء فلسفته ومراتب أجزائها والموضع الذي منه ابتدآ وإليه انتهى، دار مجلة شعر، بيروت، د.ط، 1961، ص85.

5- الفن عند إيمانويل كانط

عبر إيمانويل كانط عن نظريته في الفن في كتابه (نقد الحكم) وهو النقد الثالث بعد نقد العقل الخالص ونقد العقل العملي، ويعتبر مقدمة لا يمكن الاستغناء عنها في مجال الجمال، "علما أن كانط قد استخدم لفظ الإستطيقا في كتابه(نقد العقل الخالص) وأراد بهذه الكلمة البحث النظري في الأشكال النفسية للشعور والحس، ويقصد بها صفتي المكان والزمان، لكنه عاد فاستعمل هذا اللفظ استعمالا معينا في كتابه(نقد الحكم) ويقصد به دراسة الأحكام التقديرية التي تتعلق بشؤون الجمال"[1].

ومنذ عهد كانط اصطلح الناس على تسمية هذه الدراسة باسم (علم الجمال) أو (فلسفة الجمال)، وانصبت هذه الدراسة على الصفات الأساسية للإنتاج الفني، وعلى الشروط النفسية المصاحبة للفنان أثناء عملية الخلق والابتكار الفني، وكذلك عن المثل العليا التي ينشدها الفنان، وهي أيضا دراسة لطبيعة ونشأة أصول النقد الفني وغيرها من المشاكل"[2].

أشار كانط إلى انفصال الفلسفة النظرية عن الفلسفة العملية أو الجانب المعرفي عن الجانب الأخلاقي، فالأول موضوعه الحقيقة ويعتمد على النشاط الذهني والثاني موضوعه الأخلاق و يعتمد على العقل، ولذلك جعل كانط من الحكم الجمالي في كتابه (نقد الحكم) بمثابة الجسر الذي يجعل التجاور ممكنا بين الفلسفة النظرية والفلسفة العملية أو بين العلم والأخلاق من خلال مفاهيمه عن الجمال الذي يعتمد إدراكه على ملكة الشعور عند الإنسان.

ولهذا فإن إدراك الجمال في الأشياء يعتبر إدراكا مباشرا مستقلا عن تصورنا لما هو (جميل)، و كذلك فنحن لا حاجة بنا إلى برهان للتدليل على جمال الأشياء، إنما تتبدى في الشيء سمة الجمال التي ندركها فيه دون حاجة إلى تصور نموذج أو مثال للجمال نقيس بمقتضاه جمال الأشياء[3].

1- رواية عبد المنعم عباس، الحس الجمالي و تاريخ الفن دراسة في القيم الجمالية والفنية، دار المعرفة الجامعية، مصر، د(ط)، 2005، ص132.

2- محمد على أبوريان، المرجع السابق، ص35.

3- المرجع نفسه، ص36.

لا يختلف الحكم الجمالي عن الحكم الأخلاقي فيما يخص الغاية المتمثلة في التحرر من تحقيق أية فائدة أو منفعة، فالجمال لا ينبغي أن يهدف إلى أية غاية سوى إرضاء الذوق وتحقيق النشوة الجمالية الخالصة، فليس من شأن الفن تحقيق الحقيقة ولا إرساء القيم ولا نشر الفضائل، وبذلك يكون كانط قد درس الفن لأجل الفن بعيدا عن محاولة بناء نسق فلسفي شامل.

أكد كانط أن الحكم الذوقي ينبغي أن يكون شيئا مغايرا للذوق بمعاينة الحسية الأخرى بل إن فيه بالضرورة عنصرا مشتركا بين الأفراد، فلو لم يكن الأمر كذلك لما حرص الفنان على أن يكتب أو يرسم للآخرين، ولما انتظر منهم استجابة فيها تقدير أو تذوق لإنتاجه الفني، ولو كان الذوق شيئا فرديا تماما لاكتفى الفنان بممارسة فنه لنفسه فقط، ولكن بما أن الفنان ينتظر مشاركة الآخرين له في رأيه، فهذا يعني أن التجربة الجمالية ليست مجرد ذوق فردي"[1].

يؤكد كانط أن الحكم الجمالي يتصف بنوع من الضرورة التي تجعله أكثر من مجرد تلخيص لأذواق الناس الفعلية، فنحن حين نحكم على عمل أو شيء جميل لا يعني فقط أن مجموع الناس يرونه جميلا، إنما نعني أن كل من يتأمل هذا الموضوع في نفس الظروف التي نتأمله فيها لابد أن يراه جميلا، وقد كانت غاية كانط هي بناء الحكم الذوقي على أساس متين هو أساس عقلي ثابت يعمل على تجاوز الاتفاق الذي يقوم بين الناس على أحكام معينة إزاء موضوعات جمالية خاصة لينتقل إلى مجال الضرورة و الوجوب"[2].

لكن السؤال الذي يطرح نفسه: هل هذا يعني أن كانط يستبعد عنصر الذاتية من التجربة الجمالية؟ إن كانط لا يتجاوز أبدا عنصر الذاتية بل يعترف بها، مؤكدا أن الإحساس بالجمال مصدره التناغم الحاصل بين ملكاتنا الذهنية والخيالية، وعن هذا التناغم ينجم شعور بالجمال اتجاه الموضوعات.

ولكن ينبغي أن نعلم أنه رغم صفة الذاتية هذه إلا أن هناك في المقابل نوعا من الموضوعية، فالحكم يبدأ بالفرد ويتعلق بموضوع محدد، إلا أن هذا الموضوع نفسه يفرض

1- حسين علي، المرجع السابق، ص 202.

2- المرجع نفسه، ص 202.

إحساسا غير شخصي على ذهني، وهو يفرض على أي شخص آخر في موقفي نفس الإحساس، ومن هنا فإن المرء حين يقوم بإصدار حكم جمالي يطالب الآخرين ضمنيا بأن يصدروا نفس الحكم على نفس الشيء[1].

ميز كانط بين الجمال الحر والجمال المقيد:" فالأول لا يفترض أي مفهوم لما يجب أن يكون عليه الشيء، والثاني يفترض مثل هذا المفهوم، فالأزهار هي جمالات طبيعة حرة، وما من أحد يعرف أو يحتاج لأن يعرف نوعها كيما يحكم على جمالها(..) غير أن جمال بناء يفترض مسبقا تصور غاية معينة تحدد ما يجب أن يكون عليه الموضوع وتفرض تصورا لكمال ذلك الموضوع، هو إذا جمال لاحق أو مقيد"[2].

أقام كانط تفرقة بين الجميل والجليل، فالجليل شأنه شأن الجميل من حيث أنهما يبعثان السرور واللذة الخالصة، ويتبرأ كل منهما من تحقيق منفعة معينة، أو معرفة بموضوع، والحكم عليهما يتصف بالكلية والضرورة، غير أن الجميل يختلف عن الجليل في أنه ينتمي إلى ما هو محدود، أما الجليل فيخرج عن نطاق المحدود لينتمي إلى ما هو لامحدود، أي يتجاوز حدود إدراكاتنا العقلية ليشير إلى مجال اللامتناهي.

وبينما يتواجد ما هو جميل في الطبيعة، فإن ما هو جليل لا يوجد إلا في نطاق فكرنا فحسب، وعلى هذا فإن ظاهرة الجمال عند كانط إنما تستثير إعجابنا لأنها تعبر عن الانسجام أو الاتساق أو النظام، وهذا هو قوام الجمال ومناط تقديرنا وإعجابنا بالشيء الجميل في الطبيعة، أما في مجال اللامتناهي فإن إعجابنا إنما يرجع إلى الشعور بالجلال أي بالروعة والعظم[3]

1- المرجع السابق، ص 203.

2- إمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، تر: غانم هنا، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2005، ص133- 134.

3- محمد علي أبو ريان، المرجع السابق، ص 38.

6- الفن عند هيجل

تنصب دراسة الجمال على الفن كميدان خصب لها، وليس الفن كما يذكر هيجل في كتابه (علم الجمال) سوى تحقيق لفكرته عن المطلق، ففلسفة الفن عنده تعتبر حلقة في مذهبه الفلسفي العام، مثلها مثل الدين والتاريخ، فالروح المطلق في اتجاهها إلى المثل العليا، إنما تتجه إلى الجمال وإلى الحقيقة وإلى الألوهية، فيفسر اتجاهها هذا عن الفن والفلسفة والدين[1]. وبمعنى آخر فإن الفن عند هيجل يسعى إلى إبراز المطلق الذي يعتبر جوهر فلسفته، وهو يشترك مع الفلسفة والدين في تحقيق هذه الغاية.

والجمال عند هيجل هو تجلي المحسوس للفكرة، فمضمون الفن هو الفكرة، أما صورته فتتلخص في تصويرها المحسوس أو الخيال، ولابد من تحول المضمون إلى موضوع، ولكي يتم التحويل ينبغي أن يكون المضمون قابلا للظهور في صورة موضوع[2]، أي أن الفن هو عبارة عن تجسيد لفكرة في صورة أو عمل فني ملموس يعكس لنا مضمون هذه الفكرة سواء كان قصيدة أو لوحة أو موسيقى... وهو يستمد صورته من الخيالات والمحسوسات.

وموضوع الإستطيقا عند هيجل يتعلق بالجمال الفني لا الجمال الطبيعي، ذلك أن الجمال في الفن يتسامى عن الجمال الطبيعي، لأنه من خلق الوعي وإبداع الروح ونتاج الحرية، وما هو من إبداع الروح يحمل طابعها ويكون أسمى مما هو في الطبيعة[3].

فالجمال الفني أرفع من الجمال الطبيعي، ذلك أنه نشاط الروح، والروح أرقى من الطبيعة ولذلك فإن إبداعها سيكون بالضرورة أرقى وأسمى من الطبيعة، وإلى جانب ذلك فهو إطلاق لعنان الحرية بخلاف الطبيعة الفاقدة لها، "فإن الشمس على سبيل المثال موجود طبيعي وهي أمر مختلف، إنها ليست حرة وليست واعية بذاتها في ذاتها، إن الروح وجماله الفني هو أسمى من الجمال الطبيعي إذن بطبيعة الحال، غير أن ما هو أسمى بشأن الروح وجماله ليس مجرد أمر نسبي بالمقارنة مع الطبيعة، إن الأمر بالعكس، فإن الروح وحده هو الحقيقة، وهو

1- المرجع السابق، ص 40.

2- أمال حليم الصراف، علم الجمال فلسفة وفن، دار البداية ناشرون و موزعون، عمان، ط1، 2012، ص65.

3- محمد علي أبو ريان، المرجع السابق، ص55.

يستوعب كل شيء في ذاته حتى إن كل شيء جميل لا يكون جميلا حقا إلا بالمشاركة في هذا الجمال الأسمى ويتولد منه"[1].

فضلا عن ذلك فهو يشترك مع الفلسفة والدين في تفسير المطلق وهو لا يختلف عنهما إلا في شكله، وعلى هذا الأساس يرفض هيدغر النظرية الأفلاطونية التي تصر على أن الفن مجرد تقليد أو محاكاة، ذلك أن المحاكاة هي دائما إنتاج صناعة وليست فنا. يقول هيجل:" ينبغي على الفن أن يتخذ له مهمة أخرى غير المحاكاة الشكلية للطبيعة، وفي جميع الأحوال فإن المحاكاة لا يمكن أن تنتج إلا روائع صناعية لا روائع من الفن"[2].

يتفق هيجل مع أرسطو حول وظيفة الفن التطهيرية، فالفن عند هيجل هو وسيلة من وسائل تطهير النفس وتنقيتها والتسامي بها، كما يتفق هيجل مع كروتشيه في أن جمال الفن لا ينبغي أن يستهدف أية غاية نفعية ولا يكون للفنان هدف من تشكيله إلا تحقيق الجمال المطلق، والكشف عنه فيما يصوره من لوحات وأعمال فنية تتميز بالجمال الذاتي، الذي يستثير إعجابنا ويرقي بذواتنا"[3] كأن يهدف الفنان من خلاله لتبليغ رسالة معينة أو أن يكون معروفا داخل المجتمع.

يقدم هيجل تفسيرا فلسفيا لتاريخ الفن على أساس من فلسفته في تحقيق الفكرة فيتوصل إلى ثلاث أنماط على مدى تاريخ الحضارات وهي :

أ- النمط الرمزي:

هو أولى المراحل الفنية يطلق عليها هيجل اسم المرحلة الرمزية، و أهم ما يميز هذا النمط تعارض الموضوع الفكري مع الشكل الخارجي، فتكون الفكرة غامضة غير محدودة فلا

1- فريدريك هيجل، علم الجمال: محاضرات عن الفن الجميل، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار الكلمة للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2009، ص27.

2- عبد الرحمن بدوي، فلسفة الجمال والفن عند هيجل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د(ط)، 1996، ص27.

3- رواية عبد المنعم عباس، المرجع السابق، ص145.

تقوى على إخراج الشكل الجميل، كأن نرمز للقوة برمز الأسد"[1]، وقد ساد هذا النمط في الحضارات الشرقية القديمة، و أكثر أنماط الفنون تمثيلا لهذه المرحلة هو فن العمارة.

ب- النمط الكلاسيكي:

يظهر النمط الكلاسيكي للفن حين تصل الروح في تطورها إلى مرتبة التحرر من الطبيعة وتسمو عن التجسيدات الحيوانية لتتخذ من الشكل الإنساني مظهرا لها، وعندئذ تدرك الروح ذاتها منفردة ذات شخصية وقد ساد هذا النمط في الحضارة اليونانية، ويعتبر فن النحت أكثر أنماط الفنون تمثيلا لهذه المرحلة، ذلك أن النحت هنا كان يصور الإله متعينا في واقع حسي فيتطابق المضمون مع الشكل، فالروح هنا مباطنة للمظهر الجسماني"[2].

ج- النمط الرومانتيكي:

يتميز هذا النمط بتوافق الروح وذاتها، وأصبح الحب هو العاطفة المعبرة عن هذا التوافق بين الروح وذاتها، كما يتميز النمط الرومانتيكي باتجاه الألوهية بالإنسان، وبتحرر الإنسان من وجوده المحدود ليبلغ الوجود الحقيقي بواسطة التضحية والألم المستمدين من الإيمان، ويعتبر الفن المسيحي المشكل الأكبر لهذا النمط، كما يعتبر فن الرسم والشعر والموسيقى أكثر أنماط الفنون تمثيلا لهذه المرحلة"[3].

1- أمال حليم الصراف، المرجع السابق، ص 65.

2- وفاء محمد إبراهيم، عالم الجمال قضايا تاريخية و معاصرة، مكتبة غريب، القاهرة، د(ط، س)، ص68.

3- ياسمين نزيه أبو شيخة، علي محمد عبد الهادي، دراسات في علم الجمال، مكتبة المجتمع العربي، عمان، ط1، 2009، ص65.

7- الفن عند فريدريك نيتشه

تعتبر فلسفة نيتشه بمثابة ثورة حقيقة على كل ما أصابه العطب في تاريخ البشرية من فساد وعدمية وانحلال لقيمه وأفكاره التي فقدت معناها بسبب أساسها الميتافيزيقي الذي ترتكز عليه، هي فلسفة المطرقة التي تهدف إلى تحطيم الأصنام القديمة خصوصا منها صنم الحقيقة المطلقة الثابتة المتعالية التي لا تقبل الشك والتعدد، والذي امتد عبر تاريخ الفلسفة من سقراط وأفلاطون إلى هيجل وساهمت بترسيخه المسيحية والأخلاق.

فالحقيقة الوحيدة الثابتة بنظر نيتشه والتي لا يمكنها التغير هي الصيرورة التي تجري في هذا العالم، فكل الحقائق والقيم نسبية ولا يمكن أن تكون أبدا على نحو مطلق، لذا فالحقيقة لا يمكن الحديث عنها إلا بوصفها مظهرا وزيفا ووهما، فالمظهر هو الأصل في كل شيء لذا لا ينبغي أن يفهم بشكل سلبي، وبالتالي الحقيقة الوحيدة الثابتة القائمة بذاتها. يقول نيتشه في كتابه (أفول الأصنام): "في العالم من الأصنام أكثر مما فيه من الحقائق، هذا ما علمتنيه ال" عين اللامة" التي ألقيها على العالم وكذلك ال "أذن الشريرة" التي أصغي بها إليها[1].

وعلى هذا الأساس نجد نيتشه في كتابه (ميلاد التراجيديا) يأخذ على عاتقه مهمة تحرير العالم من ألم المعاناة عن طريق هدم فكرة الحقيقة المطلقة التي عرفها العقل البشري محاولا إعادة بناءه من جديد عن طريق الفن، الذي يعتبر الوسيلة الوحيدة للقيام بهذه المهمة في نظره، وهو يقصد خاصة فن المأساة، مقدما تحليلا للثنائية الديونيزوسية والأبولونية التي تشكل هذا الفن الذي ساد عند الإغريقين الأوائل، فإلى أي مدى يمكن اعتبار الفن كاشفا للحقيقة عند نيتشه؟ وكيف تمكن نيتشه من ربط الفن بالحياة أو العالم؟

" يتحدث نيتشه في كتابه(ميلاد التراجيديا) عن الثنائية الديونيزوسية والأبولونية التي تشكل الفن الإغريقي، (ديونيزوس وأبولون)، ذلك أن تطور الفن على الدوام مرتبط بهذه الثنائية. يقول نيتشه: " إننا نكون قد دفعنا بعلم الجمال خطوات قدما إذا وعينا تماما برؤية حدسية مباشرة لا بالتفكير العقلي، أن تطور الفن إنما يرجع دائما إلى الثنائية الأبولونية

1- فريدريك نيتشه، أفول الأصنام، تر: حسين بورقية، أفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 1996، ص6.

والديونيزوسية، كما يرتبط التوالد بثنائية الجنسين، وإنما تستمد هاتين اللفظتين من الإغريق الذين عبروا عن عقائدهم الجمالية بصورة متميزة لآلهتهم"[1].

وإذا كان ديونيزوس وأبولون يشكلان الفن بنظر نيتشه، فإن ذلك لا يعني أنهما متشابهان، بل هما عنصرين متنافرين ومتناقضين بشكل كلي، ومن أجل التوصل إلى فهم أفضل لهما(أبولون وديونيزوس) فإنه لابد من التعرف عليهما كعالمين مستقلين:

لا يحظى كل من أبولون و ديونيزوس في (ميلاد التراجيديا) بالوضع المألوف للآلهة التي تتكفل بالفن والدين، بل يدلان على (الدوافع الفنية للطبيعة) التي يعبر عنها لدى الإنسان بحالتين إبداعيتين هما: الحلم والثمالة، إذ يجب على الإنسان أن يتحرر من ذاته عبر حالات الجسم هاته كي يتمكن من الإبداع[2].

يقول نيتشه في كتابه(ميلاد التراجيديا):" تحدثنا حتى الآن عن الاتجاه الأبولي ونقيضه الديونيسي باعتبارهما قوى فنية تنبعث من الطبيعة ذاتها دون تدخل الفنان الإنسان، وهما اللذان يتم فيهما إشباع دوافع الطبيعة مباشرة وبشكل آني: من ناحية أولى، كما يجري تصورهما في عالم الحلم الذي لا علاقة البتة لنضوجه الكامل بالإنجازات الفكرية أو الثقافية للفرد، ومن جهة ثانية، باعتبارهما واقعا مبهجا للنظر، هو نفسه أيضا لا علاقة له بالإنسان بل إنه يسعى لتدمير الفرد ويسترده ثانية في إحساس سحري من الوحدة"[3].

وبهذا المعنى يمكن القول أن نيتشه قد استعان بأبولون وديونيزوس كرموز فنية جمالية، إذا هما يدلان على طاقات إبداعية فنية تصدر من الطبيعة، وبذلك هما بعيدان تماما عن تلك الآلهة التي يكون عملها رعاية الفن.

يرى نيتشه أن الوهم أو المظهر الجميل لعالم الأحلام من أكثر متطلبات الفن التشكيلي لزوما، ونحن عندما نحلم ننغمس في تصورنا المباشر للصورة، وتتحدث إلينا جميع الصور، وعندما يزداد نصيب الصورة من الحقيقة نشعر بأن هذه الصورة هي على الأقل تجربة كل منا

1- أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال أعلاهما و مذاهبهما، ص67.

2-مشال هار، المرجع السابق، ص 54.

3- فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، تر: شاهر حسن عبيد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2008، ص87.

الخاصة، فالفنان يرتبط بحقيقة الأحلام بنفس العلاقة التي تربط الفيلسوف بحقيقة الوجود، فهو ملاحظ ومريد في آن واحد، و تمده هذه الصور بتفسير للحياة، وطريقة يدرب نفسه فيها على هذه الحياة[1].

وتجدر الإشارة إلى أن الإغريقيين الأوائل قد عبروا عن تجربة الحلم من خلال شكل الإله أبولو وبالإضافة إلى هذه الرؤية الأبولونية للحلم، فإن أبولو يظهر أيضا باعتباره "تأليها للفردانية والسلام والطمأنينة والفراغ والهجوع والتأمل الفكري، إنه إله النظام المنطقي، والهدوء النفسي وإله التصوير الزيتي والنحت والشعر الملحمي، هو اسم الإله الذي يعبر عن التوازن والحكمة والجدية والصحو والرصانة والتفكير[2].

أما ديونيزوس فيمثل إله الخمر والعربدة والمرح، إله الحياة المتصاعدة، إله الغبطة في الفعل، إله الانفعال الإنذهالي والوحي، إله الغريزة والمغامرة والمعاناة الجسور، إله الغناء والموسيقى والرقص والدراما، وتوسعت مدلولاته لتشمل الخفة والضحك والاندفاع والإفراط والإقدام والنشوة بمختلف أشكالها وأنواعها الممتلئة بالحماس والموسيقى[3].

وحينما يكون الإنسان مسكونا بهذه القوى الديونيزوسية يصبح قبل كل شيء عملا فنيا للطبيعة فهو لن يصبح فنانا، بل يغدو هو ذاته عملا فنيا، آنذاك يستقبل القدرة على الإبداع[4].

وانطلاقا مما تم ذكره مسبقا حول إلهي الفن يمكننا أن نستنتج أننا أمام ازدواج وتناقض بين أبولون وديونيزوس. يقول نيتشه: "إن الإلهين راعيا الفنون أبولون وديونيزوس يوحيان إلينا

1- صفاء عند السلام علي جعفر، محاولة جديدة لقراءة فريدريش نيتشه، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د(ط)، 2001، ص164.

2- مصطفى غالب، نيتشه، دار مكتبة الهلال، بيروت، د(ط)، 1985، ص15.

3- المرجع نفسه، ص15.

4- ميشال هار ، المرجع السابق، ص54.

بتناقض كبير في أصول وغايات عالم اليونان (...) وقد سار هذان الدافعان المتعارضان جنبا إلى جنب، وغالبا ما اشتبكا في صراع صافر فأبدعا إبداعا متجددا قويا، ذلك الإبداع هو الفن"[1].

يرى نيتشه أن التفاعل والتوازن بين أبولون وديونيزوس قد تحقق عند اليونانيين القدامى في القرن5 و4 ق.م الميلاد لأول مرة وذلك في فن المأساة، "الفن الذي يعبر حسب نيتشه عن أهم سؤال للفلسفة، وهو السؤال المرتبط: (بمعنى الوجود) فالإنسان اليوناني اكتشف شيئا مهما متعلقا بحقيقة الحياة، وهذه الحقيقة هي: الوجود شيء رهيب وعبثي، بمعنى أن التراجيدي مرتبط بالإحساس المرعب، لكن هذا الرعب لا يعني التخلي عن الحياة والانصراف عنها بقدر ما يعني تحمل المعاناة باعتبارها لذة، فالتراجيدي بالمعنى النيتشوي هو ضد الاستسلام والاعتزال[2].

فالفن التراجيدي هو الفن الذي يؤكد الحياة ويثبتها ويقربها من الإنسان بكل آلامها وإشكالياتها ليقبل على الحياة رغم كل الأشياء المرعبة فيها، الأمر الذي يجعله أكثر تعلقا وتشبثا بها، هو بذلك وحده القادر على تحديد مصير الإنسان ومعارضة مظاهر التدهور كالدين والأخلاق والميتافيزيقا التي سعت من خلال سلطتها المكتسبة عبر التاريخ الإنساني إلى إنكار الحياة، إنه تعبير عن إرادة القوة التي تعتبر صميم الوجود، إنه بمثابة نظرة عميقة للحياة وتبرير عظيم ومثير للمظهر من خلال جماليته.

إن الفن المأساوي هو الفن الذي يقول "نعم" لكل ما هو إشكالي وفظيع، إنه يعلم الإنسان عدم التوقف أو العودة إلى الوراء والانكماش، ولذلك فإن الحياة لا يمكن أن تكون ممكنة إلا بفضل أوهام الفن، فنحن نملك الفن بهدف ألا نموت من الحقيقة، هذا هو السبب الذي جعل نيتشه يعتبر الفن أحسن وسيلة لمواجهة هذا الوجود المأساوي والغامض والمستغلق على فهم

1- أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، ص 162.

2 - عبد الكريم عنيات، نيتشه والإغريق إشكالية أصل الفلسفة، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2001، ص60.

الإنسان، من خلال القيام بعملية احتيال وخداع ومكر، أي تزوير حقيقة الحياة لكي تصبح مقبولة لدى الإنسان ويشعر بالانجذاب إليها[1].

هو الفن الذي يجعل من القبح والعذاب لذة عميقة في نفس الإنسان محققا له شعور المرح والنشوة، فهي المعارض الأقوى والنقيض المباشر لكل نزعة تشاؤمية أو نظرة سوداوية للحياة، وعلى هذا الأساس اعتبر نيتشه التفكير الإغريقي الأول تراجيديا وهو بذلك يكون أول من عرف معنى التفلسف الصحيح، فالتفلسف يؤدي إلى السعادة حينما يكون مسلحا بالابتهاج والقوة ونشوة الانتصار[2].

إلا أنه بمجرد انتهاء هذا العصر بدأ عصر جديد مع سقراط ومثله بقوة أفلاطون وفيه تم تحطيم هذا التفكير الراقي الذي تميز به الإغريقي الأول، فأعلن ذلك عن موت التراجيديا، وإلغاء العصر الديونيزوسي، ليكون بذلك أفلاطون قد أحدث انحرافا خطيرا في تاريخ الفكر الفلسفي بسبب نظريته في المثل، التي حاول من خلالها البحث عن الحقيقة في عالم آخر هو عالم المثل ونفى العالم المحسوس متوصلا إلى طريق يؤدي إلى العالم الآخر هو الجدل.

ونظرا لذلك نجد نيتشه يحارب بقوة الأفلاطونية التي كانت بمثابة بداية للانحطاط والتقهقر والتراجع وذلك إلى جانب كل مثالية أخرى سواء أكانت الأخلاق أو الدين أو الفلسفة، مؤكدا على ضرورة عودة ديونيزوس أي عودة الإبداع والعفوية والفن واللاعقلانية باعتباره النقيض المباشر لكل مثالية، وبذلك يتمكن الفكر الإنساني من تجاوز الانحطاط الذي تخلله منذ المرحلة السقراطية، لتكون بذلك فلسفة نيتشه بمثابة قراءة جديدة وجذرية لزمانها وفلسفة كهذه لا يمكنها إلا أن تثبت أقدامها وتفرض حضورها في عالم الفلسفة.

1- المرجع السابق، ص61.

2- سمير الزغبي، نيتشه الفن الوهم وإبداع الحياة، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، د(ط)، 2009، ص72.

الفصل الثاني

الفصل الثاني: الهرمينوطيقا: المفهوم والسياق التاريخي

المبحث الأول:

مفهوم الهرمينوطيقا

المبحث الثاني:

السياق التاريخي للهرمينوطيقا

توطئة:

ارتبطت الهرمينوطيقا منذ أول عهدها بمشكلة تفسير وفهم النص ويظهر ذلك جليا في الحضارة اليونانية بوصفها طريقة في فهم وتفسير وترجمة النصوص الدينية والأساطير والشعر، إلا أن مصطلح الهرمينوطيقا كعلم بدأ في عصر النهضة في دائرة الدراسات اللاهوتية ليشير إلى جملة القواعد التي تهتم بفهم لغة النص المقدس وضبط أصوله وأحكامه بغية استخراج المعنى الحقيقي المقصود المضمر خلف المعاني الحرفية والمجازية التي وجدت في الكتاب المقدس، لذا وجهت كل الاهتمامات إلى مباحث الألفاظ والمعاني والبيان، إلا أن دلالة المصطلح اتسعت لتدخل دائرة البحث الفلسفي وتوجه اهتمامها إلى الشروط والمعايير التي تضمن الفهم المناسب لكل النصوص، فأحدث مفهوم الهرمينوطيقا مخاضا فكريا على الساحة الفلسفية ما نتج عنه العديد من المواقف المسجلة، لذا سنحاول من خلال هذا الفصل عرض دراسة تحليلية تاريخية للأفكار الفلسفية حول إشكالية الهرمينوطيقا للفلاسفة في العصور الماضية المختلفة متطرقين قبل ذلك للمفهوم.

المبحث الأول: مفهوم الهرمينوطيقا

1- التعريف اللغوي

نحت مصطلح الهرمينوطيقا Hermeneutics من اشتقاقات لغوية إغريقية قديمة، إذ ينتمي معنى فعل (هيرمينويان Hermineuein) في اللغة الإغريقية إلى أسماء موصوفة أو نعوت من نفس العائلة اللغوية (هرمينيا Herminia) و (هيرمينوس Hermeneut) و(هيرمينوطيس Hermeneuts) و(هيرمينوطيكوس Hermineutik) ومن هذه الاشتقاقات اللغوية جاء لفظ "هرمينوطيقا Hermineutique"[1].

والمعنى الدقيق لكلمة الهرمينوطيقا Hermeneutics هو فن تفسير النصوص interpretation (أي تحديد معانيها) خصوصا من خلال مجموعة ثابتة من القواعد rules وفنون الصنعة techniques كالقواعد النحوية أو أسس الأبنية البلاغية الخاصة بكل لغة، إلى جانب وجود نظرية أدبية أو قانونية أو دينية تحكم مسار التفسير[2].

ومن ثمة نلخص أن معنى لفظة الهرمينوطيقا يوحي بالتفسير وتتحدد مهمتها في تأسيس جملة من المعايير أي بيان الطرق المناسبة المشتقة من قواعد النحو و البلاغة الأساسية في كل لغة ليظفر بفهم مناسب وسليم لأي نص من النصوص دون استثناء.

وأصل كلمة الهرمينوطيقا يرجع إلى الكلمة اليونانية Hermeneuein وهي فعل معناه (يفسر) وإن كانت استعمالاته كما يقول المتخصصون توحي بثلاثة اتجاهات لهذا المعنى: أولها هو تفسير الشعر شفويا ومن ثم يقترب معناه من التعبيرto express، وثانيها: هو الشرح to explain، وثالثا: هو الترجمة to translate أي ترجمة الكلام فور التفوه به[3].

1- مصطفى كمال المعاني، رائد عبد الجليل العواودة، الهرمينوطيقا الغربية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2018، ص97.

2- محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط3، 2003، ص112.

3- المرجع نفسه، ص112.

يعود أيضا مصطلح الهرمينوطيقا في أصله الاشتقاقي إلى الكلمة اليونانية hermé التي تضم حقلا دلاليا من الدلالات المتقاربة مثل: القول والتعبير والتفسير والتأويل[1].

وهكذا نستخلص أن كلمة هرمينوطيقا في اشتقاقاتها اللغوية اليونانية القديمة تضم عدة معان أهمها التفسير والتعبير والشرح والترجمة والقول والتأويل.

ويشير مراد وهبة في معجمه الفلسفي إلى أن الهرمينوطيقا يرجع اشتقاقها الأصلي إلى لفظ hermes فيقول "اللفظ الإفرنجي له علاقة بهرمس hermes الذي هو رسول لدى اليونانيين، ولهذا كان عليه أن يفهم و يؤول أولا ما يريد الآلهة توصيله إلى البشر قبل أن يترجمه ويشرح مقاصد الآلهة نحو البشر[2]. وهو على هذا الأساس يستخلص أن التأويل مرادف للهرمينوطيقا.

فهرمس رسول الآلهة كان يجيد لغة هذه الكائنات الخالدة، ويفهم مقاصدهم ويعمل على إيصال رسائلهم للناس بعد ترجمها وتفسيرها وشرح وتبسيط ما تتضمنه من مفاهيم وأمور التي تفوق إدراك البشر إلى أمور قابلة للفهم والإدراك ثم ينقلها إليهم، وهو بذلك يصبح ناطقا بلسانهم، ولم يكن هرمس وسيطا بين الآلهة والبشر فحسب بل كان يوصل الرسائل بين الآلهة أيضا.

إذ يذكر كل من اطلع على الإلياذة والأوديسة أن هرمس كان ينقل الرسائل من زيوس كبير الآلهة إلى من عداه من جنس الآلهة وينزل بها أيضا إلى مستوى البشر، وهو إذ يفعل ذلك فقد كان عليه أن يعبر البون الفاصل بين تفكير الآلهة وتفكير البشر، وتقول الأساطير أن هرمس كان لا يعبر المسافات الفيزيائية والفجوات الأنطولوجية بين الآلهة والبشر فحسب، بل إنه يجتاز البون المرئي والمحجوب، وبين المنام واليقظة، بين الوعي واللاوعي[3].

1- فرقاني جازية وآخرون، الترجمة بين التلقي والتأويل، الرشاد للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2013، ص27.

2- مراد وهبة،المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة، القاهرة، د(ط)، 2007، ص644.

3- عادل مصطفى، فهم الفهم مدخل إلى الهرمينوطيقا نظرية التأويل من أفلاطون إلى غدامير، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2007، ص24.

إن هرمس كما يذكر أمبرتو إيكو هو "إله متعدد الوظائف والمجالات والاختصاصات، يرمز إلى المعرفة الكلية، والتأويل الشامل ورسول الحكمة إلى الناس، وكذلك رمز الكلمة التي تنفذ إلى أعمق أعماق الوعي، إضافة إلى هذا هو إله الفصاحة ورمز التعدد التأويلي والمعرفة الآتية من كل أصقاع الكون"[1].

وهو بذلك يشبه الهرمينوطيقا في وظيفتها وعملها من حيث هي فن الفهم وتأويل النصوص، فهرمس رسول آلهة اليونانيين وظيفته نقل كلام الآلهة إلى الجنس البشري، لذا عليه أولا أن يفهم ويفسر بنفسه ما أرادت الآلهة قوله حتى تكون له القدرة على ترجمة كلامهم وشرح نيتهم ونقلها والتعبير عنها وتوضيحها للبشر. والهرمينوطيقا تشبه هرمس من هذه الناحية، إذ هي علم يهتم بتحليل وتوضيح الشروط والقواعد العامة التي تكشف معاني النص المعتمة ومقاصد المؤلف بغية تحقيق الفهم للناس.

ورغم أن مفهوم الهرمينوطيقا قد اتسع في القرن الثامن عشر والقرن العشرين ليشمل مناهج فهم النصوص الدينية والدنيوية على حد سواء فإن اللفظة قد بقيت توحي بمعنى التفسير الذي يضطلع بكشف شيء ما خبئ ومستور وسري، شيء باطن ومضمر قي قلب النص يند عن الفهم العادي والقراءة المعهودة[2].

ويرى البعض أنه ثمة ارتباطا جذريا بين هرمس والهرمينوطيقا، بسبب العناصر الثلاثة المهمة في عملية التفسير وهي: العنصر الأول: العلامة أو الرسالة أو النص الذي يجب تفسيره، العنصر الثاني: الواسطة أو المفسر الذي يوصل الرسالة، والعنصر الثالث: انتقال الرسالة إلى المخاطبين، وكان هرمس يقوم بالعنصر الثاني وهو دور الواسطة أو المفسر[3].

1- أمبرتو إيكو، التأويلات بين السميائيات والتفكيكية، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، ط2، 2004، ص138.

2- عادل مصطفى، المرجع السابق، ص 36.

3- صفدر إلهي راد، الهرمينوطيقا منشأ المصطلح ومعناه واستعمالاته في الحضارات الإنسانية المختلفة، تر: حسنين الجمال، دار مخطوطات العتبة العباسية المقدسة، لبنان، ط1، 2019، ص13.

وهو نفس دور الهرمينوطيقي أو المؤول الذي يأخذ على عاتقه مهمة تفسير النصوص بهدف الكشف عن الحقائق المضمرة والمطمورة في النص لإبراز المعني الحقيقي والغاية المنشودة في النص.

إلا أن غدامير يرى في هذا الكلام نوعا من الغموض واللبس حيث يقول: "نجد في الاستعمال القديم للفظ نوعا من الالتباس، فقد اعتبر هرمس hermes رسول الآلهة إلى البشر، كما أن الأوصاف التي دل عليها هوميروس تظهر غالبا أنه - أي هرمس - يبلغ حرفيا وينجز كاملا ما وكل بتبليغه ولا توجد دون شك أي صيغة لفهم التقارب بين فن التأويل والفن التكهني، لقد تطور المعنى المعرفي ل hermeneias و hermeneus في الهيلينية المتأخرة ليدل على التفسير العلمي أو المؤول المترجم"[1].

هكذا ينفي غدامير وجود أي علاقة بين وظيفة الهرمينوطيقا ووظيفة هرمس مؤكدا أن دلالة الهرمينوطيقا بعيدة عن الجذر اللغوي هرمس الذي اشتقت منه من طرف الباحثين والفلاسفة فشتانا بين النقل الحرفي تلك الوظيفة التي اختص بها هرمس ووظيفة الفهم والتفسير التي تختص بها الهرمينوطيقا.

تتضمن كلمة hermeneutique بالإغريقية (herméneutiké) في اشتقاقها اللغوي tekné التي تحيل إلى الفن بمعنى الاستعمال التقني لآليات ووسائل لغوية ومنطقية وتصويرية ورمزية واستعارية. وبما أن الفن كآلية لا ينفك عن الغائية téléologie فإن الهدف الذي لأجله تجند هذه الوسائل والتقنيات هو الكشف عن حقيقة شيء ما، وتنطبق جملة هذه الوسائل على النصوص في تحليلها وتفسيرها وإبراز القيم والحقائق التي تختزنها والمعايير والغايات التي تحيل إليها[2].

1- هانس غيورغ غدامير، فلسفة التأويل الأصول، المبادئ، الأهداف، تر: محمد شوقي الزين، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط2، 2006، ص61- 62.

2- محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات فصول في الفكر الغربي المعاصر، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2015، ص31.

تجدر الإشارة إلى أن مصطلح هرمينوطيقا لم يذكر في المعاجم والموسوعات العربية، إذ لا يمكن إيجاد مصطلح واحد يدل على المفهوم في أصوله الغربية، وعلى هذا الأساس قوبل المصطلح hermeneutics بلفظ التأويل، علم التأويل، التأويلية، نظرية التأويل، التفسير... وحتى مصطلح الهرمينوطيقا، إذ أن هناك من يفضل استخدام مصطلح هرمينوطيقا كمقابل للمصطلح الإنجليزي hermeneutics.

يذهب مراد مهيبل إلى ترجمة مصطلح الهرمينوطيقا ب "التأويل"، وكأنه يحيل على المفهوم في بيئة التداول عند العرب القدامى، إذ ليس يعقل وهو العارف بالثقافة الفرنكوفونية أن يقع في الخلط بين التأويل كمقابل لمصطلح interprétation، والهرمينوطيقا كترجمة ل herméneutique حيث يقول: لقد أثار استخدام غدامير لمصطلح التأويل hermeneutique جدلا واسعا داخل الأوساط الفلسفية الألمانية وذلك من حيث ملامسته لمعارف متقاربة فنية وأدبية[1]

والتأويل في العربية: على وزن تفعيل، مادته أول من آل يؤول.

من أول: الأول: الرجوع. آل الشيء يؤول أولا ومآلا: رجع.

وأول إليه الشيء: رجعه وألت عن الشيء ارتددت، وأول الكلام وتأوله: دبره وقدره، وأوله وتأوله: فسره[2].

وجاء في كتاب "العين": التأول والتأويل: تفسير الكلام الذي تختلف معانيه ولا يصح إلا ببيان غير لفظه[3].

وفي معجم الوسيط أول الشيء إليه: أرجعه، وأول الكلام: فسره ورده إلى الغاية المرجوة منه[4].

1- عبد الغني بارة، الهرمينوطيقا والفلسفة نحو مشروع عقل تأويلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص88.

2- أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، المجلد11، دار صادر، بيروت، د(ط، س)، ص32-36.

3- أبي عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ج8، دار الكتب العلمية، بيروت، د (ط)، 175ه، ص369.

4- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط4، 2005، ص33.

ويعرف الجرجاني مصطلح التأويل في معجمه "معجم التعريفات" فيقول: "التأويل في الأصل الترجيع وفي الشرع صرف اللفظ عن معناه الظاهر إلى معنى يحتمله إذا كان المحتمل الذي يراه موافقا للكتاب والسنة"[1].

ومن هنا نستخلص أن كلمة التأويل في اللغة العربية تجمع على عدة معان أهمها الرجوع والتفسير والبيان والإصلاح وهي نفس المعاني التي أجمعت عليها كلمة hermeunitique في اشتقاقاتها اللغوية في اللغات الأجنبية الأخرى.

وفي ذات السياق نجد محمد شوقي الزين في كتابه "تأويلات وتفكيكات" ومصطفى النحال في ترجمته لنص بول ريكور "البلاغة والشعرية والهرمينوطيقا" يستخدمان مصطلح "فن التأويل" كمقابل للمصطلح الأجنبي، ويلجأ عز الدين إسماعيل إلى كلمة "علم الفهم والتفسير" أثناء ترجمته لكتاب (نظرية التلقي) لروبرت هولب، ويفضل طه عبد الرحمن استعمال مصطلح "تأويليات"، وقد لجأ بعض الباحثين إلى تعريبها بعلم التأويل، وأستخدم نصر حامد أبو زيد كمقابل له المصطلحات التالية: تأويلية، نظرية التفسير، علم التفسير[2].

ويفضل عبد المالك مرتاض كلمة (تأويلية) باعتبارها الأقرب للتراث المعرفي العربي فيقول: " وعلى أن من النقاد العرب من ترجم هذا المصطلح في صورته الغربية بكل فجاجة فأطلق عليه (الهرمينوطيقا) وهو أقبح ما يمكن أن ينطقه الناطق في اللغة العربية، ونحن لا نقبل بهذه الترجمة الهجينة الثقيلة مادام العرب عرفوا هذا المفهوم وتعاملوا معه تحت مصطلح التأويل فلم يبقى لنا إذن، إلا أن نستعمل (التأويلية) مقابلا للمصطلح الغربي القديم"[3].

وقد فضل بعض الباحثين استخدام مصطلح "الهرمينوطيقا" كمقابل للمصطلح الأجنبي hermeneutique أو hermeneutics، وهو ما ذهبت إليه الباحثة منى طلبه في ترجمتها للمصطلح إذ تقول: "وقد وددت الإشارة إلى أنني أستخدم مصطلح الهرمينوطيقا في إطار الثقافة الغربية، في مقابل التأويل في الثقافة العربية لا من باب إيثار الترجمة العربية لذات المصطلح

1- علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، دار الفضيلة، القاهرة، د(ط)، 2004، ص46.

2- عبد الغني بارة، المرجع السابق، ص 86 – 89.

3- عبد المالك مرتاض، التأويلية بين المقدس والمدنس،مجلة عالم الفكر، العدد1، 2000، ص263.

الغربي، ولكن من باب استيضاح الفروق والتشابهات لذات المنهج، الخاص بفن تفسير النصوص في الثقافتين الغربية والعربية"[1].

وهو ما ارتضاه العديد من الباحثين مؤكدين أنه من الصعوبة إيجاد مقابل عربي من حيث الدلالات والمضامين للمصطلح الأجنبي hermeneutics إن لم يكن ضربا من الأماني.

وعلى أساس ما تم ذكره مسبقا فإن مصطلح الهرمينوطيقا hermeneutique بالفرنسية وhermeneutics بالإنجليزية يحمل عدة معان: التفسير، الشرح، الترجمة، التأويل، التعبير. كما انه يقابل ترجمات عربية متعددة: التأويل، فن التأويل، نظرية التأويل، علم التأويل، علم الفهم والتفسير، التفسيرية، نظرية التفسير، التأويلية، التأويليات، الهرمينوطيقا، هرمينوتيك... و هو ما يوقع الباحثين في حيرة بسبب هذا التشويش الدلالي للكلمة.

وعليه يمكن القول أن محاولة الوصول إلى مقاربة لغوية واحدة لمصطلح الهرمينوطيقا شبه مستحيل إن لم نقل أنه ضرب من الحلم، وتجدر الإشارة إلى أن تنوع وتعدد معاني وترجمات هذا المصطلح راجع إلى اختلاف الاتجاهات على مر التاريخ، والرؤية المعرفية عند كل باحث وهي نفس الأسباب التي تجعل إمكانية الوصول إلى تعريف اصطلاحي جامع مانع ودقيق لمصطلح الهرمينوطيقا غير ممكن. لذا سنحاول أن نشير أهم الطفرات والتعريفات التي شهدها المصطلح.

1- منى طلبة، الهرمينوطيقا: المصطلح والمفهوم، مجلة إبداع، العدد4، 1998،ص49.

2- التعريف الاصطلاحي

ظهر مصطلح الهرمينوطيقا عند اليونانيين في العصر الكلاسيكي بوصفه طريقة في فهم وتفسير وترجمة النصوص الدينية والأدبية والشعر الأساطير وخصوصا منها تأويل ملاحم هوميروس.

إلا أن بداية الاستعمال الجدي لمصطلح الهرمينوطيقا كممارسة وعلم كانت عام 1654 ومازال مستمرا حتى اليوم في الأوساط البروتستانتية، أي يمكن القول أن النشأة الحقيقية للمفهوم كانت تحديدا في عصر النهضة الأوروبية، حيث الإصلاح الديني في القرنين السادس عشر والسابع عشر ميلادي، وانتشار الفكر البروتستانتي الذي أدى إلى قطع علاقة المسيحيين بالكنيسة في روما، ومن ثم القضاء على مرجعية تلك الكنيسة في تفسير النصوص المقدسة، وبذلك شعر البروتستانت بالحاجة الملحة لوضع قواعد منهجية معينة لتفسير الكتاب المقدس[1].

وكان هذا الاحتياج هو السبب الرئيسي لهذا الاتجاه في المعرفة، والذي يتكفل بمهمة القيام بطرح منهج ومنطق لتفسير الكتاب المقدس. فصدر أول كتيب يتضمن لفظ الهرمينوطيقا عام 1654 وعنوانه (تفسير المقدس، أو منهج شرح النصوص المقدسة) وعنوانه باللاتينية (her-muntica sacrasive methodus exponen-darum)[2].

وهكذا يكون مفهوم الهرمينوطيقا قد تبلور في كنف المشكلات التي واجهت المجتمع المسيحي القديم، إذ كان لا بد للكهنة البروتستانت أن يجدوا معايير وقواعد عامة يستعان بها في تفحص وفهم النص الديني وتفسير حقائقه واستنطاق دلالاته كنظرية بديلة للنظرية الكاثوليكية التي اعتبرت قبلا كمرجعية منهجية لتفسير النص المقدس.

ثم تلا ذلك التأسيس الهرمينوطيقي العملي على يد شلايرماخر وشليجل كمحاولة لوضع منهج للتفسير وتبعهما كانط في محاولة وضع تأويلية نقدية، ثم جاءت محاولة دلتاي كمحاولة لتطبيق التأويل على العلوم الإنسانية، ثم كان التأويل في المنهج الفينومينولوجي على يد هوسرل

1- غيضان السيد علي وآخرون، اللاهوت المعاصر دراسة نقدية، العتبة العباسية المقدسة، العراق، ط1، 2020، ص97.

2- منى طلبة، الهرمينوطيقا المصطلح والتاريخ، مجلة أوراق فلسفية، العدد 10، 2004، ص133.

وهيدغر ومحاولات تفسير الوجود، ثم استكمل غدامير طريق هوسرل ثم توالت جهود نيتشه وفوكو وديريدا وهابرهاس وكارل أوتو آبل للوصول بها إلى معناها الحالي الذي يطلق على كل تأمل نظري وفلسفي يستهدف فهم النص وأسسه وفرضياته المسبقة[1].

لقد مر مصطلح الهرمينوطيقا إذا بطفرات متعددة: إذ ارتبط بتفسير النصوص الإغريقية القديمة ثم تفسير وتأويل النصوص الدينية المسيحية، ثم انتقل المصطلح من مجال اللاهوت واتسع في تطبيقاته إلى مجالات أخرى فأصبح يشمل العلوم الإنسانية كافة كالفلسفة والتاريخ وعلم الاجتماع، والإنتربولوجيا، والفن واللغة والنقد الأدبي والفقه والحقوق والقانون وحتى علم النفس، بل إنه فن تفسير وفهم الوجود.

لقد مر مصطلح الهرمينوطيقا إذا بطفرات متعددة: إذ ارتبط بتفسير النصوص الإغريقية القديمة ثم تفسير وتأويل النصوص الدينية المسيحية، ثم انتقل المصطلح من دائرة الدراسات الدينية واتسع في استخداماته إلى مجالات أخرى فأصبح يشمل العلوم الإنسانية والفلسفة والأدب والفن، والفقه والحقوق والقانون وحتى علم النفس بل إنه فن تفسير وفهم الوجود.

وتجدر الإشارة أيضا إلى أن هناك محاولات إسلامية دائمة لاستعارتها وتطبيقها فكثر الحديث حول هذا الطرح الجديد للهرمينوطيقا في الفضاء العام الإسلامي... فصارت تبحث عن إمكان أو مشروعية القراءات المختلفة للدين أو النص الديني الإسلامي مع مراعاة تاريخية الفهم وتفسيره بزمانه، والتغيير المستمر والدائم لعملية الفهم على اعتبار أنها ترى أن كل فهم يتأطر بظروفه وخلفيات مفسره[2].

ولأجل فهم تاريخ الهرمينوطيقا الغربية لعله من المفيد التمييز بين ثلاث مراحل كبرى في تطويرها:

1- تأثير الفلسفة الكلاسيكية الإغريقية والنظرية الأدبية الإغريقية

1- غيضان السيد علي، الهرمينوطيقا والنص الديني بين الضرورة العصرية والبدعة الغربية، مجلة الاستغراب، العدد19، 2020، ص97.

2- غيضان السيد علي وآخرون، اللاهوت المعاصر دراسة نقديه، ص147.

2- انبعاث النظريات المسيحية واليهودية في تفسير الكتاب المقدس

3- تأثير عصر التنوير الذي أدى إلى توسيع دائرة التفكير الهرمينوطيقية إلى أبعد من السياقات الدينية الرئيسية[1].

على الرغم أنه من الصعب في مثل هذه الدراسة الإلمام بكل التفاصيل إلا أننا حاولنا التطرق للخطوط العامة لتطور هذا المصطلح من أجل الإشارة إلى بعض التعريفات المهمة والمرتبطة بمراحل تطوره المختلفة.

يعرف مصطفى حسيبة في معجمه الفلسفي الهرمينوطيقا فيقول: "التفسيرية أو الهرمينوتيكية hermeneutics يستخدم مصطلح هرمينوتيكية في الدراسات الدينية للدلالة على دراسة وتفسير النصوص الدينية، والهرمينوتيكية هي المدرسة الفلسفية لتطور ودراسة نظريات التفسير interpretation ودراسة وفهم النصوص texte [2].

يقول لالاند في معجمه الفلسفي: "تأويل herméneutique تفسير نصوص فلسفية أو دينية، وبنحو خاص الكتاب (شرح المقدس) وتقال هذه الكلمة خصوصا على ما هو رمزي"[3].

وعليه فإن كلا التعريفين يربطان بين مصطلح الهرمينوطيقا ومعنى التفسير والتأويل وبشكل خاص تفسير النص الديني، بحكم أن هذا الأخير حافل بالرموز والاستعارات والمعاني الحرفية والمجازية والتناقص الظاهري، وعلى الرغم من تركيز كلا التعريفين بشكل خاص على ربط مهمة الهرمينوطيقا بشرح وتفسير النص الديني إلا أن هناك إشارة منهما إلى أن هذه المهمة تتسع لتشمل النصوص الأخرى أي النصوص الدنيوية.

يعرفها سعيد علوش في معجمه الخاص بالمصطلحات الأدبية فيقول "أنها طريقة تأويل وتخريج، تدرس المبادئ المنهجية في التعامل مع النصوص وتفكيك رموزها وكشف أغوارها

1- ويرنرج جينروند، تطور الهرمينوطيقا اللاهوتية، مجلة قضايا إسلامية معاصرة، العدد59- 60، 2014، ص55.

2- مصطفى حسيبة، المرجع السابق، ص144.

3- أندريه لالاند، المرجع السابق، ص555.

في التقليد القديم (...) أما الهرمينوطيقا حديثا نظرية تأويل رموز، لغة أدبية بوصفها كلا لعناصر ثقافية ما[1].

وهو بذلك يميز بين مرحلتين للهرمينوطيقا: المرحلة الأولى تخص الهرمينوطيقا التقليدية والمرحلة الثانية هي الهرمينوطيقا الحديثة، فالأولى اهتمت بالبحث عن القواعد التي نحتاج إليها للكشف عن المراد المتكلم أما الثانية فهي علم منظم ومتناسق.

أما جون غروندين jean crondin فينطلق من المعنى السابق لمفهوم الهرمينوطيقا أي باعتبارها فن تأويل النصوص ليضيف إليه، وقد اتسع مجال استخدامه، ليضم دلالات جديدة تنم عن نسبية في ضبط المفاهيم والمصطلحات إذ يذهب إلى القول: بأن لفظ الهرمينوطيقا يحمل معنى الترجمة والتفسير والتعبير وفي هذه الحالات الثلاث يحمل هذا الفعل الاتجاه إلى الفهم إدراكا ووضوحا[2].

فتعدد الدلالات ونسبية ضبط المفاهيم والمصطلحات أظهرت الحاجة إلى الهرمينوطيقا فهذه الأخيرة لا تعنيها المصطلحات أحادية المعنى إنما مهمتها تفسير وشرح وحتى ترجمة المفاهيم متعددة الدلالات بغية إزالة الغموض والتعقيد الذي يكتفها وإبراز المعنى المقصود منها.

يرى نصر حامد أبو زيد أن المعنى العام للهرمينوطيقا يعنى وصف الجهود الفلسفية والتحليلية التي تهتم بمشكلات الفهم والتأويل، والهرمينوطيقا هي معضلة تفسير النص بصفة عامة سواء كان هذا النص دينيا أم نصا تاريخيا أم نصا أدبيا، فيثير تبعا لذلك أسئلة كثيرة معقدة ومتشابهة حول طبيعة النص وعلاقته بالتراث والتقاليد من جهة وعلاقته بمؤلفه من جهة أخرى والأهم من ذلك أنها تركز اهتمامها بشكل لافت على علاقة المفسر بالنص[3].

1- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985، ص224- 225.

2- عبد الغني بارة، المرجع السابق، ص101.

3- نصر حامد أبو زيد، الهرمينوطيقا ومعضلة تفسير النص، مجلة فصول، العدد03، 1981، ص141.

من خلال التعاريف السابقة لمصطلح الهرمينوطيقا نلاحظ أنها ترتبط بنصوص ذات الكثافة الدلالية التي لا تفصح عن معنى غامض أو سري فالمعاني الظاهرة ليست مجال اشتغالها، وقد هذا السبب الرئيسي لتعرض الهرمينوطيقا لطفرات متعددة من خلال مرورها بمراحل كبرى تنوعت واختلفت فيها الاتجاهات على مر تاريخها والتي كان هدفها الأول تحقيق الفهم وقد رأت في الاستعانة بمهمة هذا العلم أو الفن الحل المناسب، إلا أن هذا التنوع في الرؤى والنظريات والاتجاهات أفرز إشكالية أخرى وهي أن إمكانية التوصل إلى تعريف جامع مانع لمصطلح الهرمينوطيقا أمر مستحيل.

المبحث الثاني: السياق التاريخي للهرمينوطيقا

1- الهرمينوطيقا عند أفلاطون

لقد طبق اليونان بامتياز التأويل بمعناه التفسير على الأساطير والشعر والفلسفة، إذ كانت الفلسفة منذ بدايتها شكلا من أشكال التفسير العقلاني والروحاني لما ورد فيها، وما كانت الفلسفة الأولى إلا محاولات للإجابة على التساؤلات التي أثارتها عن أصل الكون ونشأته، وقد استعمل أفلاطون كلمة تأويل بمعنى تفسير كلمات الآلهة، ونظرا إلى الشعراء على أنهم مفسروا ومترجمو الآلهة[1].

ففي محاورة أيون Ion أكد أفلاطون أن "الشعراء هم مؤولون ووسطاء الآلهة، والذين يقومون بتلاوة آثارهم، فهم وسطاء لهؤلاء الوسطاء، بمعنى هم بدورهم مؤولي المؤولين"[2].

ففي محاورة أيون Ion لأفلاطون نجد أيون ذلك الشاب المؤول يتلو هومر، ويقوم من خلال تجويده والتلاعب بطبقات صوته بتأويل الشاعر الكبير والتعبير عنه بل وتفسير دقائق معانيه، فيوصل إلى المستمعين أكثر مما يدركه أو يفهمه"[3].

وبذلك تكون وظيفة أيون شبيهة بوظيفة هرمس، فالأخير يحمل الرسالة من الآلهة للبشر بعد أن يترجم ويشرح مقاصدها ويؤول ما يريد الآلهة توصيله للبشر، وأيون يقوم بفهم وتفسير معاني الكلمات التي تحملها قصائد هومر كي يوصلها للمستعين.

وقد كان هومر نفسه، بطبيعة الحال، مبعوثا من الآلهة إلى الناس، كان مؤولا يبين للناس سبل الرب ويسوغها لهم على حد تعبير ملتون، كان هومر مؤول بمعنى أكثر بداءة، إذ لم تكن الكلمات قبله قد قيلت كان هومر نفسه يعتبر ملهما من قبل الآلهة، كان هومر من خلال قوله مترجم الآلهة ومفسرهم[4].

1- إسراء معطي عبد الرضا، الهرمينوطيقا المفهوم والبدايات، مجلة متون، العدد 04، 2011، ص32.

2 - grondin jean, la tâche de l'herméneutique dans la philosophie ancienne, Klésis - Revue philosophique, Numéro 1 .2, 2006, P5

3- عادل مصطفى، المرجع السابق، ص 36.

4- المرجع نفسه، ص37.

يقول أفلاطون في محاورة أيون على لسان سقراط وهو يحدث أيون".... عليك دائما أن تكون في صحبة العديد من الشعراء المجيدين، وبخاصة هومر وهو أفضلهم وأكثرهم ألوهة، وإن فهم هومر ليس مجرد حفظ كلماته عن ظهر قلب... ولن يتسنى لإنسان أن يكون رواية قصائد ملمحية ما لم يفهم المعنى الذي يرمي إليه الشاعر، لأن الرواية ينبغي عليه أن يؤول عقل الشاعر لمستمعيه وما كان له أن يؤوله حق تأويلية ما لم يعرف ما يعينه"[1]

وعليه يمكننا أن نعزى أهمية بالغة لمحاورة أيون لأفلاطون، واعتبارها مصدرا مهما في مجال الهرمينوطيقا، وترجع هذه الأهمية في كونها أرست أدوار العملية الهرمينوطيقية المتمثلة في المؤلف أو الشاعر (هومر) والمستمع أو الجمهور أو المتلقي والمؤول أو الوسيط (أيون) .

هذا فضلا عن كونها حددت معنى للهرمينوطيقا إذا اعتبرها أفلاطون فن وهو أصعب الفنون، إذ ليس في إمكان أي شخص تأويل الكلام وتفسير دلالته وشرح مقاصده إزاحة سوء الفهم عنه، فهذه المهمة من اختصاص المؤول فهو وحده القادر على أداء هذه المهمة.

يقول أفلاطون على لسان أيون "... فما زال التأويل هو أصعب جوانب فني بكل تأكيد، وإنني لأرى في نفسي القدرة على أن أتحدث عن هومر أفضل من أي شخص آخر: فلا ميترودوروس من لامبساكوس، ولا ستيسيمبروتوس من ثاسوس ولا جلوكون ولا أي شخص آخر كان، يعرف عن هومر ما أعرفه كما أو كيفا... عليك حقا يا سقراط أن تسمع كيف أقدم هومر تقديما متقنا... أرى أن من اللائق أن يكللني الموهريون بتاج ذهبي"[2] .

فالهرمينوطيقا فن يتطلب الإتقان في الحديث عن الآخرين وحسن التقديم والقدرة على بلوغ درجة الإتحافات الهومرية، والمهارة في تأويل نقاط الاتفاق بين سائر الشعراء، فمنذ اللحظة الأولى يظهر الهرمينوطيقي كرجل اختصاص، ومتبحر في قطاع متعين، وهو ما

1- Platon, ION, traduction : Nathalie Duval et des autres traducteurs, Éditions Flammarion, Paris, 2008, P1050.

2- ibid, P1050-1051.

يختلف عن الفيلسوف كباحث عن الكلي ومدعي المعرفة المطلقة، فإن الفن الحقيقي هو الذي يكون أبعد عن التمويه قريبا من الحق والجمال والخير.[1]

يعلن أفلاطون، بأن المؤول له درجة الفيلسوف، وأنه يرتقي إلى مرتبة الحكيم شريطة أن يقلع عن التعامل مع اختصاصه على أنه علم ويمارسه كونه فنا، وينبغي كذلك ألا يكون هذا الفن مقتصرا على موضوع دون آخر ومقيدا بقواعد إنما يجب أن يكون كليا وعن موهبة ومهارة عاليتين، يتجلى فيهما الذوق والحس المرهف المعبران عن الحرية الإنسانية في أعلى درجاتها[2].

إذ يقول أفلاطون على سقراط:" أن الشعراء ما هم إلا مترجموا الآلهة الذين يتلبسونهم مرارا (...) وأنتم معشر رواة الملاحم مترجموا الشعراء. إذ أنتم مترجموا المترجمين (...)وهو نفس الشيء تقريبا (...) أنت يا أيون ممسوس بهومر فليس بالفن أو بالمعرفة عن هومر تقول ما تقوله، بل بإلهام إلهي ومس. أنت يا أيون عندما يذكر اسم هومر يكون لديك الكثير لتقوله، ولا شيء لديك لتقوله عن بقية الشعراء. وأنت تسأل: لم هذا؟ والجواب أنك تمجد هومر لا بالفن بل بإلهام إلهي."[3].

وهنا يجب الحديث عن الإلهام والهوس الإلهي في العملية الهرمينوطيقية والذي يصيب أولا الشعراء وهم يؤولون ما تقوله الآلهة لهم، تم يصيب ثانيا الرواة أو مترجمي الشعراء أي مؤولو المؤولين وهم ينقلون ويفسرون آثار الشعراء للناس، وكما أن شعر المهرة من الناس غالبا من يخفت إزاء شعر الملهمين، فكذلك تأويل المهرة من الناس غالبا ما يخفت إزاء تفسير وتأويل الملهمين.

يتحدث أفلاطون عن النصوص المكتوبة ويؤكد على أن تفسيرها أصعب من النصوص الشفوية، فالنص لا يمكن أن يفصح بنفسه عن مقاصده ودلالاته بشكل دقيق، بل ستبقى دائما

1- إسراء معطى عبد الرضا، المرجع السابق، ص32.

2- المرجع نفسه، ص33.

3- platon, op. cit, p 1060 – 1064.

حقائق مضمرة، على عكس المخاطب الذي بإمكانه إعادة شرح الكلمات المبهمة وصياغة الجمل من جديد في حال تعذر فهمها على المستمع.

وفي هذا يقول أفلاطون في محاورة فايدروس على لسان سقراط" الكاتب، السابق أو اللاحق الذي يدعي بأن البحث عن الحقيقة الواضحة والمشروعة، يكون في الخطاب المكتوب يعرض نفسه لسوء الفهم"[1].

فالكلمات المكتوبة تتسم بجداريه يصطدم بها المفسر لكونها غير قادرة على التحرك إذ جاز التعبير، أي تسليط الضوء على مضامينها، العامل المتحرك الوحيد في العملية التفسيرية هو المفسر نفسه، أما الظواهر المطروحة للتفسير وبخاصة النصوص المكتوبة فهي في رأي أفلاطون جامدة وصامتة، إذا تكلمت رجعت صدى ذاتها على الدوام[2] .

يقول أفلاطون في محاورة فايدروس: " ما من لغة مكتوبة، إلا تنادي في صمت بإعادة تحويلها إلى شكلها المنطوق لكي تسترد قوتها المفقودة. الكتابة اغتراب للغة عن قوتها الحية".[3] كان هذا في ما يتعلق بنظرية الهرمينوطيقا عند أفلاطون إذ يمكن اعتبارها نقطة بداية للهرمينوطيقا في الحضارة الغربية والتي نهل منها كبار منظري التصور التأويلي.

1- دايفيد جاسبر، مقدمة في الهرمينوطيقا، تر: وجيه قانصو، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2007، ص 25.

2- أسعد قطان وآخرون، التأويل والهرمينوطيقا دراسات في آليات القراءة والتفسير، مركز الحضارة لتنمية الفكر الإسلامي، بيروت، 2011، ص46.

3- عادل مصطفى، المرجع السابق، ص37.

2-الهرمينوطيقا عند أرسطو

من بين كل كتابات أرسطو هناك نص واحد يحمل عنوان في التأويل peri hermeneias، لكن هذا النص لم يقدم من قبل أرسطو ولا من قبل أتباعه المباشرين في المدرسة المشائية تحت هذا العنوان، بل أثر عما خلفته مدرسة أرسطو في شكل "مشروع غير مكتمل" و "بدون عنوان"، وقد استخدم هذا العنوان في عصر المشائي أندرونيكوس الرودسي، وقد رجح **ه. ماير** H .Meier الذي يعود له الفضل في تحقيق النص الأصلي على أسس متينة، أن أول ظهور للعنوان ربما يرجع إلى الجيل الأول بعد ثيوفراستوس وأيداموس[1].

يعالج أرسطو في هذا النص اللوغس (λογός الخطاب) في وظيفته الأساسية وهي جعل الكائن مكشوفا ومألوفا، جعل الشيء هنا متاحا علانية، ككائن - هنا علانية، إن للوغس القدرة العالية على إنتاج ما كان غائرا، مغطى وجعله متاحا خارج غطائه هنا علانية، هذا بالضبط ما عالجه نص أرسطو، وفي هذا يقول أرسطو: أود أن أقول... أن الخطاب هو تبيان شيء ما بواسطة الكلمات[2].

التأويل حسب المفهوم الأرسطي هو كل ما يرسل عن طريق الصوت ويحمل معنى أو دلالة، ليكون التأويل إذ ذاك، كل ما هو مرتبط بالقول، وعليه يصبح التلفظ بالاسم والفعل تأويلا ما دمنا نحدد بهما الأشياء، فالهرمينيا، إذا لا تتبدى إلا مع المنطوق المركب، مع الجملة، التي يسميها أرسطو الكلام أو الخطاب (لوغس)logos ، وعليه فالهرمينيا هي دلالة الجملة، وبمعنى أبلغ هو الجملة التي تحتمل الصدق و الكذب، إنه كما يذكر ريكور وغروندين قول شيء ما بخصوص شيء ما[3] .

1- مارتن هيدغر، الأنتولوجيا تأويليات الحدثية، تر: محمد أبو هاشم محجوب، مؤسسة مؤمنون بلا حدود للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2019، ص 91.

2- مارتن هيدغر، الأنطولوجيا هرمينوطيقا الواقعانية، تر: عمارة ناصر، منشورات الجمل، بغداد، ط1، 2015، ص43.

3- عبد الغني بارة، المرجع السابق، ص 158.

فالتأويل عند أرسطو إذا يشمل كل كلام منطوق ولكنه يكون ذو دلالة في نفس الوقت، يصاغ في شكل خطاب أو جملة أو عبارة تقول شيئا ما، يحتمل الصدق أو الكذب، وبذلك فالتأويل عند أرسطو يخص العبارات التي تفصح عن دلالة أو معنى ما بخصوص شيء ما ولا أهمية لها إلا من حيث كونها موطن الحق والباطل، أما الأساليب الإنشائية الأخرى كالاستفهام و التعجب والطلب و النهي و الأمر و التي لا نستطيع فيها الحكم بالإثبات أو النفي لا تعتبر تأويلا.

التأويل هو الإعلان أو الإقرار Enunciation عند أرسطو، وينبغي ألا يختلط بالمنطق، فالمنطق ينطلق من مقارنة العبارات المعلنة، أما الإعلان فهو صياغة العبارات ذاتها و ليس عملية الاستدلال من الأشياء المعلومة إلى المجهولة و بصفة عامة يقسم أرسطو العمليات الأساسية للفكر إلى: 1- فهم الأشياء(الموضوعات) البسيطة 2- عملية التجميع والتقسيم 3- عملية الاستدلال من الأشياء المعلومة إلى الأشياء المجهولة[1] .

يتناول الإعلان وفقا لأرسطو، العمليات الثانية أي عمليات البناء والتقسيم الخاصة بوضع العبارات التي تنطوي على صدق أو كذب، إنه يعمل على مستوى اللغة، غير أنه ليس منطقا، ولا هو بالخطابة فالغاية منه ليس الحث على اجتراح فعل سياسي، ولا هو الشعر فهو لا يهدف إلى تحريك المشاعر بل هو إقرار أو عبارة حول شيء ما وتطابق ماهيته، فالصدق "تطابق" والقول "عبارة"، لقد تحول صدق (الواقعة) دون أن نلحظ إلى الصدق السكوني للمبادئ والعبارات، الغاية منه جلب الفهم إلى العبارة [2] .

وانطلاقا من كل ما تم ذكره مسبقا إذ أن يمكنه القول إن الإعلان عند أرسطو هو عملية للفكر تهدف إلى تحديد صدق أو كذب شيء ما في صيغة لغوية، وهو بذلك بعيدا تماما عن تفسير وترجمة وشرح كلام الآلهة الذي ترسله عبر وسيط تكون له القدرة على فهم مقاصدها ونقلها إلى البشر، وبعيدا تماما عن تفسير الجانب المبهم والغامض للنصوص المكتوبة والخطابات الشفوية.

1- عادل مصطفى، المرجع السابق، ص45.

2- المرجع نفسه، ص46

وبهذه الصفة يشرع في التحول غير الملحوظ إلى تفسير، فالمرء كي يجد قيمة الصدق في عبارة ما يكون في الوقت نفسه بصدد التجميع والتقسيم وحين يفكر في القول كعبارة يكون العنصر العقلي مفصحا عن نفسه، ويكون الصدق بصدد التحول إلى شيء سكوني ومعلوماتي[1].

وهكذا تعد المعاينة السابقة الذكر (التأويل) المدخل إلى منطق القضايا، وهذا المشروع المنطقي يحول دون تطور علم الدلالة، ويعرقل الطريق المؤدي إلى الهرمينوطيقا الدلالات مزدوجة المعنى، فمعنى الدلالة يقتضي التواطؤ، أي المحافظة على المعنى نفسه في تعدد أشكاله وفق تعريف مبدأ الهوية منطقيا وأنطولوجيا، وهذا التواطؤ يتأسس على الذات الواحدة التي هي عين ذاتها، واستنادا إليها يتم تنفيذ الحجج السوفسطائية (ما لا يعني شيئا واحدا لا يعني شيء البتة)[2].

وعلى أساس ذلك نستنتج أن كلمة الهرمينوطيقا التي منحت كعنوان لكتاب أرسطو لا تعني أن مضمون الكتاب يعطي لكلمة التأويل نفس المعنى الشائع الذي ارتبطت به منذ أول عهدها والمتمثل في تفسير وفهم النص، والذي يهدف إلى الكشف عن الحقيقة المضمرة خلف الجمل والعبارات و الكلمات بل أن أرسطو منحها معنى مغايرا للتأويل إنه مرادف لدلالة الشيء.

وفي هذا يقول هيدغر: إن مزية القول أن يجعل شيئا متاحا على أن يأخذ ما كان متحجبا، مغشى، فيتيحه منكشفا مشرعا ها هنا، ولما كان النص الأرسطي يعالج ذلك استحق تسميته (باري هارمينياس، في التأويل)[3].

1- المرجع السابق، ص47.

2- نبيهة قارة، الفلسفة والتأويل، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1998.

3- مارتن هيدغر، الأنتولوجيا تأويليات الحدثية، ص92.

إن غياب معالجة قضية تعدد الدلالات في المشروع الأرسطي حال دون ملامسة أو تقديم رؤية كاملة تساعد في الوقوف على أصول الإشكالية الحديثة لمفهوم التأويل أو بعبارة غدامير تعذر الحديث عن فن للتأويل عند أرسطو ما دام أنه يفكر في مؤلفه (في التأويل) peri hermeneias إلا في المعنى المنطقي للملفوظ، وهو المعنى المعرفي الذي تطور، فيما بعد في الهيلينية المتأخرة ل hermeneias وhermeneus ليدل على التفسير/ شرح العالم أو المؤول وهذا خلاف الأصل المقدس القديم والذي كان ينظر إلى الهرمينوطيقا بوصفها فنا[1].

1- عبد الغاني بارة، المرجع السابق، ص159.

3- الهرمينوطيقا عند أوغسطين

يعتبر أوغسطين الفيلسوف واللاهوتي الذي يرجع له الأثر الكبير في نشأة الهرمينوطيقا بسبب جهوده المكثفة في ممارسة التأويل المجازي على النص المقدس، والتي أسهمت بصورة لافتة في تطور الهرمينوطيقا فيما بعد.

وقد استطاع أوغسطين من خلال مؤلفه (العقيدة المسيحية) الذي يعد دراسة هرمينوطيقية بامتياز وهو المؤلف الأكثر تأثيرا في تاريخ الهرمينوطيقا بأكمله (...) كما يؤكد الدارسين أنه يقدم في هذا المؤلف أول هرمينوطيقا متفردة (...) وقد كان له أثر كبير على الفلاسفة من بعده، و في مقدمتهم شلايرماخر[1].

لقد كان السائد قبل القديس أوغسطين هو المبادئ الثلاثة التي يدور عليها تفسير النصوص المقدسة: وأولها هو الالتزام بحرفية النص literal، أي ظاهر اللفظ، والثاني هو المغزى الخلقي Moral (مبادئ السلوك المستقاة من النص) والثالث هو الدلالة الروحية Spiritualأي الخاصة بالإيمان والراحة النفسية، وقد قام أوغسطين بتعديل هذه المستويات الثلاثة فأصبحت المعنى الحرفي، والمغزى الأخلاقي، والدلالة الرمزية، ثم التأويل الباطني أو الروحي للنص المقدس[2].

حيث وجه أوغسطين بحثه الهرمينوطيقي على المقاطع المعتمة في النص المقدس مؤكدا أن الكلمات والعلامات يمكن أن تكون حرفية أو مجازية فوضع لذلك معايير تساعد على تمييزها، وتعمل على تجاوز معناها الظاهري وبلوغ المعنى الباطني الروحي المقدس الذي توحي به والذي من شأنه إجلاء الأمور الغامضة المستعصية على الإدراك في الكتاب المقدس.

يرى أوغسطين أن المعرفة أو الإشراقة اللازمة للولوج داخل فجوات وشقوق المقاطع المعتمة تأتي دائما عن طريق الرب، وذلك حسب مدى استعداد المؤول الروحي، بل قبل ذلك، إخلاص الروح ووفائها حتى تكون مؤهلة لاستقبال الأرواح الربانية التي يتم بها فعل التأويل،

1- jean Grondin, l'universalité de l'herméneutique, Presses universitaires de France, Paris, 1er édition, 1993, P 30-31.

2- عادل مصطفى، المرجع السابق، ص 83.

وحتى يكتمل المشهد التأويلي للفهم ويحصل العلم بالتأويل، يجدر بالمؤول أن يكون ملما بمجموع الكتابات الكنسية، ولو أنه لا يحصل منها الفهم كله، حتى تتجلى للأفهام غوامض المقاطع من خلال المكشوف والواضح منها [1].

فعلى الرغم من رفض أوغسطين لحرفية الكتاب المقدس وتعارضه مع موقف تبجيل النصوص المقدسة دون قراءة ونقد إلا أنه أكد على أولية الإيمان كشرط ضروري لتفسيره، فالعقل وحده لا يستطيع أن يصل إلى الحقيقة كاملة والإيمان بقدسية الكتاب وحقائقه الروحية يلعب دورا مهما في إبراز الحقيقة ومن ثم الإدراك، وبذلك يمكننا القول أن القواعد والأصول التي أسس عليها أوغسطين الهرمينوطيقا لم تتجاوز سلطة الخطاب المقدس.

وسلطة الكتاب المقدس تعني الإيمان به، فالإيمان ضروري للتعقل كما أن التعقل ضروري للإيمان فصحيح أن العقل يجب أن يمهد لبعض حقائق الإيمان مع أن هذه الحقائق لا يمكن البرهنة عليها ولكن من الممكن البرهنة على أنه يمكن الاعتقاد بها وتلك مهمة العقل ويعتمد أوغسطين في ذلك على نص من كتاب النبي أشعيا Nisi Credideritis, non intelligentis ، يجب الإيمان بحقائق الوحي حتى يمكن تعقلها، ويضع أوغسطين منهجه في عبارة (اعقل كي تؤمن وآمن كي تعقل) .[2]

وبالتالي لم يرض أوغسطين عن منهج المانويين في الوصول إلى الكتب المقدسة عن طريق المعرفة العقلية المحصنة وأراد الوصول إلى فهم ما لم يعلم عن طريق الإيمان بالكتب المقدسة.[3]

فشدة تعلقه بالمعتقدات المسيحية جعلته يصر على أهمية الإيمان كأساس في العملية التفسيرية، وبعد أن يحصل الإيمان تصبح مهمة العقل تأييد العقيدة وترسيخ الإيمان، فالعقل غير مستقل بذاته في إدراك الحقيقة بل لابد له من الاتصال بسلطة الكتاب المقدس، فالإيمان

1- عبد الغني بارة، المرجع السابق، ص 170.

2- حسن حنفي حسنين، نماذج من الفلسفة المسيحية في العصر الوسيط، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط2، 1978، ص14.

3- المرجع نفسه، ص14.

ضروري للإدراك كما أن الإدراك يؤدي إلى الإيمان ومن ثم تصبح العلاقة بينهما تكاملية تبادلية وحتى مشتركة في تحصيل الحقيقة الدينية.

وفي هذا السياق يزودنا أوغسطين بمنظور آخر للقراءة، الحب، وهو نفسه مستقى من قراءة نصوص الكتاب المقدس. أي حب الله وإخواننا من البشر وهو المنظور الأفضل للقراءة بالنسبة للمؤمن المسيحي... والمنظور الوحيد الذي يمكن من خلاله قراءة لائحة أسفار الكتاب المقدس.[1]

وحتى نفهم بماذا تحيل العلامات لابد من دراسة العلوم ولا سيما منها النحو والبلاغة، فالبلاغة تعلمنا تمييز الاستعارات ومجازات أسلوب الكتاب المقدس وتمييز المعنى الحقيقي من المعنى المجازي، ثم إن قواعد العقيدة المسيحية Doctrina Christiana ذات الوحي البلاغي هي أساس كل تفسير في العصور الوسطى، وقد استعان بها كبار منظري التأويلية البروتستانتية protestante(ميلنيكتون، فلاسيوس، دانهاور) بهذه القواعد التي ظلت قائمة وصولا إلى شلايرماخر حيث بدأت التأويلية في اكتساب منحى جديد[2].

فأوغسطين يؤكد على ضرورة الإلمام بمجموع قواعد النحو والبلاغة والالتزام بها أثناء قراءة النص، من أجل ضمان بلوغ الفهم الصحيح أو الحقيقة المقدسة الباطنية للكلمة في إطار السياق الكلي للنص.

يستعيد أوغسطين التقسيم الرواقي بين اللوغس الداخلي و اللوغس الخارجي ليقرر بحقيقة اللفظ الجواني (verbum interius) في فهم مضامين النص فهو لفظ غير مادي لأنه ينبع من أعماق القصدية، وهذه الفكرة أفادت معظم الفلسفات التأويلية من كلادينيوس وحتى غدامير لأن جدلية اللفظ البراني واللفظ الجواني تعكس في الواقع جدلية السؤال والجواب مسار لا نهائي، أي حوار مفتوح مع حقائق الأشياء كمسار مستمر وغير مكتمل.[3]

1- ويرنرج جينروند، المرجع السابق، ص 79.

2- جان غروندان، التأويلية، تر: جورج كتورة، دار الكتاب الحديد المتحدة، بيروت، د(ط، س)، ص15.

3- محمد شوقي الزين، الإزاحة والاحتمال صفائح نقدية في الفلسفة الغربية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2008 ص 48.

طور أوغسطين نظاما معقدا من القراءة الرمزية كالقراءة التي عرضها في الفصل الثامن من كتاب الاعترافات، حيث قدم تفسيرا رمزيا مفصلا للفصل الأول من سفر التكوين فالظلام مثلا الذي فصله الله عن النور في التكوين: (وفصل الله بين النور والظلمة) (التكوين1:4) يرمز إلى الروح التي ما تزال بدون نور الله، أما النباتات وثمر الأشجار التي منحت طعاما للبشر: (لكم يكون طعاما) (تكوين1: 29) ترمز إلى الحسنات التي تنعش وتنمي الروح[1]

و إلى جانب هذه القراءات أشار أوغسطين أنه توجد قراءة متعددة للنص، فلا نص منحصر بمعنى واحد، ويعترف بأن كل القراءات تتم انطلاقا من تصور خاص، فلا توجد قراءة كونية أو بريئة، وعندما نقرأ الإنجيل كل ما علينا أن نتبنى وجهة النظر التي نتعلمها من الإنجيل نفسه وبالتحديد التي عن حب الله وحب نظائرنا من البشر، وقد تكرر هذا مرارا حتى القرن الثامن عشر، ولم يخرق هذا المبدأ إلا في عصر الأنوار الذي استبدل الحب بالعقلنة كمنطلق ملائم للقارئ الجيد.[2]

تأسيس على كل ما تم ذكره مسبقا يمكننا القول أن المشروع الهرمينوطيقي عند أوغسطين يهدف إلى إعادة بعث التأويل من جديد من خلال صياغة مبادئ وقواعد منهجية يعتمدها المؤول والتي من شأنها تسهيل و تيسير قراءة النص المقدس إلى جانب الإيمان بتعاليمه المقدسة كشرط أولي للتفسير، إذ ينطوي الكتاب المقدس على الكثير من الحقائق المعتمة والمبهمة والتي تتجسد في شكل رموز حرفية لا تعكس المضمون الحقيقي لها، لذا وجب شرحها و تفسيرها للوصول في النهاية إلى فهمها و معرفة معانيها وإبراز التعاليم المقدسة من خلالها ومن ثم تعزيز الإيمان بها، وفقا لقواعد وشروط خاصة، مؤكدا أنه ليس هناك تأويل أو فهم مطلق.

1- دايفيد حاسبير، المرجع السابق، ص 64.

2- المرجع نفسه، ص 65.

4- الهرمينوطيقا عند شلايرماخر

كان شلايرماخر لاهوتيا وفيلسوفا مثاليا ألمانيا، أسس مع همبولت جامعة برلين عام 1808 حيث عمل بالتدريس فيها حتى وفاته عام 1834، كان منصرفا إلى اللاهوت بشكل رئيسي، ومقلا بالتالي عن نشر أعمال فلسفية، رغم أنه كان يحاضر بانتظام في الفلسفة اليونانية، تاريخ الفلسفة، الدياليكتيك، الهرمينوطيقا والنقد، فلسفة الجمال، الفلسفة السياسية وفلسفة التربية وهو المترجم العمدة لأفلاطون إلى الألمانية. ويعد شلايرماخر المؤسس للتأويل والأب للدراسات الثيولوجية والدينية الحديثة[1].

لا تشير التأويلية لدى شلايرماخر إلى كتاب من كتبه تحت هكذا عنوان بل إلى جملة من الدروس والكتابات التي دارت حول مشاكل تأويلية، كان قد اهتم بها مابين 1805 و 1833 والتي لم تر النور لأول مرة إلا سنة 1838 بفضل عناية أحد تلاميذه هو فريدريك لوكي، وعلى ذلك لا يختلف المعاصرون منذ دلتاي - وإن شاب نصوص شلايرماخر عن التأويلية بعض الإهمال - على الدور الحاسم الذي أداه شلايرماخر في دفع التأويلية نحو تشكيل حقول بحث مستقلة وخاصة بما هي كذلك[2].

.يعد شلايرماخر أعظم هرمينوطيقي حديث، إذ يعود له الفضل في توسيع مجال الهرمينوطيقا التقليدية وذلك بإخراج الممارسة الهرمينوطيقية من فضاء اللاهوت إلى مجال التفكير الفلسفي، فهي لم تعد تقتصر على النصوص الدينية فحسب بل يمكن تعميمها على كل النصوص حتى غير الدينية منها، وقد غايته الأساسية تأسيس هرمينوطيقا عامة تكون بمثابة علم يؤسس عملية الفهم.

1- Robert Audi, the Cambridge dictionary of philosophy, Cambridge university press, press, 1999, new York, 1edition, p 819.

2- مصطفى كمال المعاني، رائد عبد الجليل العواودة، المرجع السابق، ص128.

يعتبر شلايرماخر مؤسس الهرمينوطيقا العامة بلا منازع حيث يقول:" الهرمينوطيقا بوصفها فن الفهم لا وجود لها كمبحث عام، فليس هناك غير كثرة من الأفرع الهرمينوطيقية المنفصلة"[1].

وهو بذلك يحدد مهمة التأويلية التي تتمثل في تأسيس معايير عامة تضمن الفهم المناسب، مؤكدا أن النصوص الدينية لا ينبغي أن تحصل على تمييز وتنفرد بطرق هرمينوطيقية خاصة بها، بل ينبغي لها الخضوع للمبادئ العامة تلك التي تخضع لها كل النصوص سواء أكانت فلسفية أو قانونية أو تاريخية أو أدبية، وفي هذا يقول شلايرماخر: "كل الكتب المقدسة هي بشكل أو بأخر لا تختلف عن سواها من سائر النصوص الأقل شأوا منها، والتي تخفي وراء عناوينها البسيطة معالجات لأمور في غاية الأهمية"[2].

وعليه فإنه لم يعد ممكنا الحديث مع شلايرماخر عن وجود قواعد معيارية خاصة تفرضها الكنيسة على المؤول للكتاب المقدس، مصرا على أن تتساوى كل النصوص في تطبيق المبادئ الهرمينوطيقية، لتكون بذلك هرمينوطيقا عامة كونية، فليس هناك أي تمييز بين النص الدنيوي والنص المقدس.

وإن كانت هناك فروق دقيقة بين طبيعة هذه النصوص ومجالات عملها، مما يتوجب إنشاء أدوات إجرائية تتناسب وخصوصية هذه النصوص، فإن المؤكد هو وجود قاسم مشترك يوحدها ويجعلها لحمة واحدة إنه جسد اللغة بوصفها سمة جامعة بين كل المجالات، ومن ثم يصبح اللجوء إلى المعرفة النحوية أمرا طبيعيا لتتبع معاني الكلمات ورصد استخدامها داخل البناء اللغوي، أيا كانت طبيعة النص[3].

وبذلك تصبح الهرمينوطيقا مرتبطة بتعلم اللغات الأجنبية إذا" أننا لا نفهم معاني الكلمات الأجنبية إلا بواسطتها، بل إننا نمارسها حتى في علاقتنا المباشرة مع الأفراد أي أثناء الكلام

1- عادل مصطفى، المرجع السابق، ص 97.

2- فريدريك شلايرماخر، عن الدين خطابات لمحتقريه من المثقفين، تر: أسامة الشحماني، مركز دراسات فلسفة الدين، بغداد، ط1، 2017، ص67.

3- عبد الغني بارة، المرجع السابق، ص175.

والحوار المباشر، فالهرمينوطيقا تحتل كل الفضاء الممتد بين المستمع والمتكلم، لأن هذا الفضاء لا يسيطر عليه سوء الفهم الكلي الذي يجعل الحوار غير ممكن، ولا يسيطر عليه الفهم الكلي الذي يجعله غير مجد، ومن هنا كان على الهرمينوطيقا أن لا تتوقف على النصوص المكتوبة فقط بل وأن تتجاوزها إلى تحليل الكلام أيضا[1].

وتأسيسا على ما تم ذكره مسبقا إذا يمكن القول أن الهرمينوطيقا قد شهدت تحولا متميزا على يد شلايرماخر، فبعد نقلها من دائرة اللاهوت إلى مجال التفكير الفلسفي، وإعلانه عن قيامها كعلم أو فن قائم بذاته، كشف شلايرماخر أيضا عن ارتباطها الوثيق بتعلم اللغات الأجنبية، هذا فضلا عن تأكيده أن عمل الهرمينوطيقا لا يقتصر على النصوص المكتوبة فحسب بل يمتد ليشمل حتى غير المكتوبة (الشفوية) منها فهي تهتم بفهم الكلام أيضا، فنحن غالبا ما نقوم بعمليات تأويلية أثناء الإنصات للآخر وهو يلقي خطابه أو أثناء الحوار معه.

ففي كل حوار يجري فإن صياغة قول ما وإصداره في كلمات هي شيء وعملية تلقي هذا القول وفهمه هي شيء آخر مختلف كليا والهرمينوطيقا في رأي شلايرماخر إنما تنصب على العملية الثانية وحدها أي عملية الفهم إنها باختصار شديد: فن الفهم[2].

وعلى هذا الأساس يرى jean crondin أن التمييز الذي يمنح الأصالة الحقيقية لمشروع شلايرماخر التأويلي هو الأساس الذي ينطلق منه والمتمثل في مبدأ (أولية سوء الفهم)، إذ يجب أن يكون التأويل على أهبة الاستعداد من سوء الفهم الذي ينتظره في جميع الأوقات، خصوصا إذا تقدم النص في الزمن وصار أكثر غموضا والتباسا بالنسبة إلينا[3].

ومن هنا كانت الحاجة إلى تأسيس (علم) أو (فن) للتأويل يعصمنا من سوء الفهم وتجدر الإشارة أن شلايرماخر يعارض القاعدة الأساسية التي تقوم عليها الهرمينوطيقا التقليدية، والتي مفادها أننا (نفهم كل شيء) إلى أن نصل إلى مقطع معين لا نفهمه أو يتعارض مع ما فهمناه،

1- عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2007، ص25.

2- عادل مصطفى، المرجع السابق، ص99.

3- Jean grondin, op. cit , p91.

ويؤسس الهرمينوطيقا على قاعدة أخرى مناقضة للأولى (إننا لا نفهم أي شيء) ما دمنا لم نمسك بمعناه أو لم ندرك أهميته بعد[1].

وحسب هذه الفكرة الأخيرة يمكننا أن نستنتج أن عملية التأويل حسب شلايرماخر مستمرة متغيرة غير منتهية، فليس على المؤول أن يصل إلى تأويلات نهائية ومطلقة للنص الذي يتعارض مع فهمنا، حتى أنه يمكن أن تحثه الأفكار التي توصل إليها إلى تساؤلات جديدة، ليغدو التأويل عملية بناء تتشكل باستمرار.

وعلى هذا الأساس يطرح شلايرماخر السؤال التالي: كيف يمكن أن نفهم أي نص وجه الدقة ؟ ليؤكد أن العملية التأويلية الناجحة ترتكز على جانبين: التأويل اللغوي أو النحوي والتأويل التقني أو السيكولوجي.

1-التأويل اللغوي أو النحوي أو البلاغي: لقد ركز شلايرماخر على اللغة في التأويل على أساس أن كل النصوص مكتوبة بلغة ما، ولهذه اللغة قواعد وتراكيب يستخدمها المؤول لمعرفة معنى الجملة، فقواعد اللغة تمنع المؤول من الوقوع في التأويل الخاطئ فمن لم يفهم الكلمات لا يستطيع أن يفهم الجمل[2].

وعلاوة على ذلك فإن الفهم اللغوي أو النحوي أو البلاغي يتمثل في إعادة بناء السياق التاريخي والخطاب الدلالي، ومقاصد الكلمات بالنسبة للمؤلف (أو المتحدث) وهذا التأويل يدخلنا لطابع العصر العقلي والأخلاقي والثقافي للفترة التي كتب فيها النص، ومراحل تطوره من تأويل حرفي إلى الإمكانيات المتعلقة بعلم دلالات الألفاظ وتطورها المستخدم من قبل المؤلف[3].

فالمفردات اللغوية التي يستخدمها المؤلف عن طريق تاريخ عصره تعكس مجمل كتاباته التي يجب أن تفهم بوصفها جزءا، فدراسة التاريخ تتطلب دراسة الثقافة والمشاركة في حياة الناس حتى تنكشف الأحداث الماضية، ذلك لأن شلايرماخر يرى حياة الإنسان متصلة باللغة،

1- عبد الكريم شرفي، المرجع السابق، ص26.

2- القس فهيم عزيز، علم التفسير، دار الثقافة المسيحية، القاهرة، د(ط، س)، ص98.

3- Cornel West, schleiermacher's hermeneutics and the myth of the given, union seminary quarterly review, n02, 1979, p73.

فاللغة توثق حياة الإنسان لأنها جزء من حياتهم المعاشة وبالتالي ضرورة تعلم اللغة الأم ومن ثم يمتد لتعلم لغات أخرى[1].

وعليه يمكن أن نستخلص أن التأويل اللغوي أو القواعدي أو النحوي أو البلاغي يتطلب معرفة وفحصا لبنية النص وسياقه ولغته وخصائصها.

2- التأويل التقني أو السيكولوجي: يمثل هذا التأويل الإسهام الحقيقي لهرمينوطيقا شلايرماخر، فهو يعيد بناء أسلوب المؤلف وذاتيته وتفرده، فهذا التأويل ينقب بعمق داخل خصوصيات المؤلف ووجهة نظره النصية بوصف هذا التأويل تعبيرا وتجليا يطوف داخل أعماق فكر المؤلف، ومن ثم يتعين امتلاك معرفة تامة أو كاملة عن كاتب النص[2].

ولقد بني شلايرماخر هذا الفهم النفسي على افتراض أولي وهو أن الطبيعة البشرية واحدة في كل زمان وعصر، فإن إنسان العصر الحديث يشابه في أعماق كيانه إنسان العصور الماضية مهما اختلفت البيئة والظروف ولو لا هذا التشابه لما أمكن لإنسان هذا العصر أن يفهم ما كتبه أناس العصور القديمة، فالطبيعة البشرية واحدة بكل ما فيها من قوى وإمكانيات هي واحدة في كل العصور وهي في رأيه ما جعل التأويل المبني على الفهم ممكنا[3].

إن الهدف من كل ذلك هو أنه ينبغي على المؤول أن يفهم النص كما ينبغي أن يكون، بمعنى أن يضع نفسه مكان المؤلف بصورة ضمنية، وذلك فيما سبق أن قال المؤلف، ومن هنا يترتب على ذلك أن نصبح مزودين بتأويل أكثر دقة، وأن نمتلك فهمها جيدا للنص، وبالتالي نضيف قيمة أكثر لمعارفنا المسبقة[4].

لم يكتف شلايرماخر بذلك بل ذهب إلى أبعد منه حيث طالب المؤول "بأن يفهم النص كما يفهمه مؤلفه ثم بعد ذلك يفهمه بشكل أفضل من المؤلف ويبدو هذا محيرا للوهلة الأولى،

1- علي حسين قاسم، المنهج النقدي التأويلي في فلسفة اللاهوت عند شلايرماخر، حولية كلية الآداب، مج 2، 2017، جامعة بني سويف، مصر، ص74.

2- المرجع نفسه، ص80.

3- القس عزيز فهيم، المرجع السابق، ص99.

4- علي حسين قاسم، المرجع السابق، ص81.

ولكن لو توقفنا وفكرنا مليا في هذا القول لوجدنا أنه يحمل معنى ودلالة جيدين، فحين أقرأ مقالة كتبتها أنت، أقول لك: هل تدرك ماذا قلت هنا ؟ ثم بعد أن تقرأ مقالتك من جديد، تعترف لي بأنني كنت على حق، وأنك لم تقدر أو تميز على نحو كاف ما كنت تقوله[1].

ويشتمل التأويل التقني عند شلايرماخر على ضربين: أولهما المنهج المقارن وثانيهما المنهج التنبؤي أو التكهني "

أما المنهج المقارن فهو يتعلق فيما يجب أن يفهم أولا كشيء عام، ثم بعد ذلك اكتشاف ما هو فريد بمقارنته مع الأشياء الأخرى، فنحن لا ندرك شخصية المؤلف بشكل مباشر بل إننا ندرك اختلافها عن الآخرين وعن أنفسنا عن طريق المقارنة[2].

أما التنبؤ فهو فهم حدسي مباشر إذ يتطلب اقترابا مباشرا من شخص المؤلف والنص، فهو يوجه المؤول إلى تحويل ذاته داخل المؤلف أي فهم الأفكار الداخلية للمؤلف، ذلك لأن هدف التأويل دائما هو امتلاك ذاتية المؤلف أو المتحدث، وذلك عن طريق الدخول إلى وعيه من قبل المؤول، والتنبؤ أو التكهن عند شلايرماخر هو فن وليس علم لأنه يحتاج إلى مهارات وقدرات خاصة من المؤول، وهذا الأمر غاية في الصعوبة لأنه يتطلب التركيز على فهم قصديه كاتب النص والدخول إلى ذهنه[3].

وعليه نستخلص من كل ما تم ذكره مسبقا أن التأويل التقني يهتم بالجانب السيكولوجي للمؤلف من خلال إعادة بناء أسلوب المؤلف ومعايشة عملياته الذهنية ومهاراته المتميزة، بغية تأويل النص وفهمه كما فهمه صاحبه بل وفهمه أفضل من فهم صاحبه له، وهو بذلك يتجاوز الهرمينوطيقا التقليدية التي كانت تهتم بمعاينة بنية النص اللغوية دون الرجوع إلى الجانب السيكولوجي للمؤلف فالتأويل التقني يعتبر وإضافة وتوسعة جديدة شهدتها العملية الهرمينوطيقية على يد شلايرماخر.

1- دايفيد جاسبير، المرجع السابق، ص121.

2- مصطفى كمال المعاني، رائد عبد الجليل العواودة، المرجع السابق، ص133.

3- علي حسين قاسم، المرجع السابق، ص 83.

يتحدث شلايرماخر في مشروعه التأويلي عن مبدأ أخر تقوم عليه عملية الفهم وهو مبدأ الدائرة أو الحلقة الهرمينوطيقية الذي تنهض عليه عملية إعادة التركيب بمستوييها اللغوي والسيكولوجي: "فنحن نفهم الشيء بمقارنته بشيء آخر لدينا به معرفة. وما نفهمه يشكل نفسه في وحدات منظمة أو دوائر مكونة من أجزاء. والدائرة بوصفها كلا تحدد كل جزء مفرد فيها، والعكس أيضا صحيح فالأجزاء المفردة تكون الدائرة الكلية وتحددها"[1].

فالجملة على سبيل المثال هي وحدة كلية ونحن نفهم معنى الكلمة المفردة داخل الجملة بإحالتها إلى الجملة الكلية والجملة بدورها يعتمد معناها الكلي على معنى كلماتها المفردة، وتمتد هذه العلاقة التبادلية لتشمل المفاهيم الذهنية، فكل مفهوم مفرد يستمد معناه من السياق أو الأفق الذي ينسلك فيه، ومع ذلك فإن الأفق أو السياق إنما يتكون في حقيقة الأمر من العناصر نفسها التي يضفي عليها معناها. وخلال هذا التفاعل الجدلي بين الكل والجزء يمنح كل منهما الآخر معناه ومغزاه، الفهم إذن عملية دائرية[2].

انطلاقا من كل ما تم ذكره مسبقا يظهر التوسع الشاسع الذي أحدثه شلايرماخر في مجال الهرمينوطيقا، حيث انتقل بها من دائرة الاستخدام اللاهوتي إلى مجال التفكير الفلسفي، وبعد أن كانت مقيدة بالنصوص الدينية فحسب، أصبحت كل النصوص تخضع لنفس المعايير الهرمينوطيقية دون استثناء للنص المقدس، طالما أنها مشتركة في سمة واحدة هي اللغة، لتصبح الهرمينوطيقا على يده علما أو فنا قائما بذاته يجنبنا سوء الفهم الذي تتعرض له النصوص ويضمن الفهم المناسب والملائم لها، فنحن لا نفهم أي شيء مادمنا لم نمسك بالمعنى المناسب للنص، ليكون التأويل بذلك عملية متغيرة غير منتهية ومتجددة باستمرار.

هذا وقد أكد شلايرماخر أن الفهم الصحيح لا يمكن أن يحصل من خلال إعادة بناء السياق اللغوي وحده، بل لابد من إعادة معايشة العمليات الذهنية للمؤلف وأسلوبه وذاتيته وهو ما يسمى بالتأويل التقني، حتى يتسنى للمؤول الوصول إلى فهم النص كما فهمه صاحبه بل وحتى أفضل منه، والدائرة التأويلية هي التي تضمن تركيب هذين المستويين.

1- عادل مصطفى، المرجع السابق، ص67.

2- المرجع نفسه، ص 112.

5- الهرمينوطيقا عند دلتاي

يعد دلتاي من أبرز منظري التأويل التاريخي وقد عمل على الانتقال من الإبستمولوجيا إلى الأنطولوجيا بإلحاقه الإشكالية التفسيرية واللغة بإشكالية التاريخ، فقد انطلق من حيث انتهى شلايرماخر محاولا أن يضع الأسس التاريخية للتأويل الصحيح، وكان همه الأساسي هو يمنح البحث التاريخي صفة علمية، وهذا لا يعني أنه قبل بالتجريبية على عواهنها، بل إنه وجد أنها غير ملائمة لتكون أساسا تبنى عليه الموضوعية في العلوم الإنسانية[1].

فقد دعا الوضعيون من أمثال أوجست كونت وجون ستيوارت مل إلى استعارة المنهج العلمي الذي تعتمده العلوم الطبيعية في التفسير وتطبيقه على الدراسات التاريخية، باعتباره منهجا دقيقا صارما، يجعل منها علما موضوعيا واقعيا، قوانينه تحاكي قوانين العلوم الطبيعية عامة يقينية دقيقة، حقائقها تتصف بالوضوح والدقة، بعيدا عن الميتافيزيقا والذاتية، فالحل الوحيد لتجاوز التأخر الذي تشهده هو إخضاعها لنفس الشروط العلمية والقواعد المنهجية المفروضة على العلوم التجريبية التي حققت من النتائج ما لم يكن يحلم به إنسان.

وهذا ما عبر عنه جون ستيوارت مل بقوله: "إذا كان علينا أن نهرب من الفشل المحتم للعلوم الاجتماعية بمقارنتها بالتقدم المستمر للعلوم الطبيعية، فإن أملنا الوحيد يتمثل في تعميم المناهج التي أثبتت نجاحها في العلوم الطبيعية لجعلها مناسبة للاستخدام في العلوم الاجتماعية"[2].

إلا أن دلتاي رفض محاولة الوضعيين هذه والمتمثلة في التوحيد بين العلوم التاريخية والإنسانية (علوم الروح، علوم الفكر) والعلوم الطبيعية من حيث المنهج، مؤكدا أن الاختلاف الجوهري القائم بين هذين المجالين لا يسمح بتطبيق نفس المنهج عليهما، موضحا ذلك من خلال عرضه للفروقات الشاسعة بينهما.

1- مصطفى كمال المعاني، رائد عبد الجليل العواودة، المرجع السابق، ص168.

2- نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التفسير، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2014، ص24.

إن الفارق بين العلوم الإنسانية والطبيعية يكمن عنده في أن مادة الأولى - وهي العقول البشرية - (مادة معطاة) وليست مشتقة من أي شيء خارجها مثل مادة العلوم الطبيعية التي هي مشتقة من الطبيعة. إن على العالم الاجتماعي أن يجد مفتاح العالّم الاجتماعي في نفسه وليس خارجها. إن العلوم الطبيعية تبحث في غايات مجردة بينما تبحث العلوم الاجتماعية عن فهم آني من خلال النظر في مادتها الخام[1].

كما أن العلوم الطبيعية في حاجة إلى "تفسير أو شرح" أما العلوم الإنسانية فهي في حاجة إلى "فهم أو تأويل"، ومن هذا المنطلق ميز دلتاي بين التفسير من جهة وبين التأويل أو الفهم من جهة أخرى، ونظر إلى الأول باعتباره المنهج العلمي المناسب لعلوم الطبيعة وإلى الثاني باعتباره المنهج العلمي الملائم لعلوم الفكر، فإما أن نفسر على طريقة العالم الطبيعي وإما أن نؤول على طريقة المؤرخ[2].

إلا أن الفرق الذي قدمه دلتاي بين الفهم والتفسير لم يمنعه من الإقرار بأن الفهم الموافق للتأويل يمثل على نحو ما تفسيرا، فليس بين التأويل والتفسير حد صارم، بل مجرد تباين تدريجي، ففي حين يمثل الفهم مهمة لا حصر لها، يحدد التفسير دائما انطلاقا من فهم أو من مستوى معين من الفهم، لذلك ليس هناك تنافر أساسي بين العلوم الوضعية والعلوم الإنسانية بمقدار ما أن الفهم يتمتع بالامتياز بالنسبة للتفسير[3].

فدلتاي يرى أن الهرمينوطيقا هي الخلاص الوحيد والمنهج الملائم الذي ينبغي أن تبنى عليه العلوم الإنسانية، وصرح أن دراسة الطبيعة البشرية التي هي موضوع العلوم الإنسانية تتطلب الفهم أو التأويل أكثر من الشرح والتفسير، وعليه أصبح شغله الشاغل هو صياغة الأسس الصحيحة للهرمينوطيقا حتى تصبح منهجا عاما لعلوم الروح بغية إكساب هذه العلوم مصداقية، وعلى الرغم من أن شلايرماخر كان سباقا في التفكير حول هذا الأساس المنهجي إلا

1- عبد الغني بارة، المرجع السابق، ص188.

2- عبد الكريم شرفي، المرجع السابق، ص 32.

3- نبيهة قارة، الفلسفة والتأويل، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1998، ص50.

أن دلتاي يعتبر صاحب محاولة ربط الهرمينوطيقا بالعلوم الإنسانية التاريخية والتي حاول من خلالها رد الاعتبار لهذه العلوم في مقابل صعود العلوم الطبيعية الشرس.

إن هاجس التأسيس الفلسفي لعلوم الروح عند دلتاي جعله يستثمر نتائج البحث الإبستمولوجي التي خصصها كل من رانك ودرويزن لنقد المثالية الألمانية وقد كان على وعي تام بضرورة تجديد المدرسة التاريخية التي بدت غير قادرة على مواكبة الثورة المنهجية التي فجرتها فلسفة العلوم، ومن هنا ألقى دلتاي على عاتقه مهمة تشييد أساس إبستمولوجي جديد يجمع بين التجربة التاريخية والإرث المثالي للمدرسة التاريخية، وهذا هو فحوى قصده من وراء استكمال كتاب كانط (نقد العقل المحض) بتأسيس مشروعه(نقد العقل التاريخي)[1].

فمدار الأمر وفق التصور الدلتي، أن العقل التاريخي بحاجة إلى وسائل تبرير عملية للمعرفة التاريخية بالطريقة نفسها التي هي للعقل المحض، فهذا الأخير لم يكن ليلفت الأنظار ويحظى بهذا الاهتمام لو لم يقم بتقويض الميتافيزيقا كمعرفة عقلية للعالم والروح والإله، بل ولما قدمه أيضا من برهنة على وجود مجال داخل العقل يعطي الشرعية لاستخدام المفاهيم الماقبلية ويجعل المعرفة ممكنة[2].

هذا إلى جانب تأثره بالمنهج النقدي التأويلي لشلايرماخر خصوصا فكرة التأويل السيكولوجي الذي يظهر جليا في فلسفته. فضلا عن تأثره بفلسفة هيغل الذي يظهر في تقديمه دراسة تاريخية لشروط فهم الفعل الإنساني، وعلى أساس هذه الروافد التي أثرت في دراسة دلتاي للهرمينوطيقا كانت الانطلاقة محاولا في الوقت نفسه تجاوزهم.

فمن هنا كانت الأهمية التي منحها دلتاي للمظهر الموضوعي والتاريخي لما يعرف بـ (الطبيعة الإنسانية)، إذ لا يفتأ أن يؤكد من خلال هذا المعنى على تاريخية الوجود الإنساني وعلى ضرورة فهم الإنسان بوصفه موجودا تاريخيا في جوهره يتألف وجوده من سلسلة متصلة الحلقات تحتوي على ماض وحاضر ومستقبل وتقع في علاقة مع الآخرين ومع الطبيعة، وعليه

1- عبد الغني بارة، المرجع السابق، 187.

2- المرجع نفسه، ص 187.

فليس هناك (معطى مباشر) بل هناك دائما معطيات مرتبطة بالزمان والمكان"[1]، فالتاريخ عنده لا يعني الحقيقة الماضية الموضوعية، بل هو الحياة بوصفها تجربة الإنسان المرتبطة بالزمان، ودلتاي بمفهومه للتاريخ ولعملية الفهم أثر بشكل كبير على النظرية التأويلية اللاحقة خصوصا عند هيدغر.

أكد دلتاي أن موضوع العلوم الإنسانية هو الحياة الإنسانية التي تتجلى في تعبيرات مختلفة أفعال، كلام، فن، إشارات، قانون، أدب... إلخ، وفهم هذه التعبيرات لا يمكن أن يتم بإخضاعها لمقولات مجردة فذاك هو ما يجعلها متسمة بالسكونية، بل إن فهم الإنسان وتعبيراته المختلفة لا يتم إلا انطلاقا من الحياة ذاتها ويتطلب استعادة الوعي بتاريخية وجودنا الخاص.

إن فهم الحياة ينطلق أساسا من الحياة ذاتها والعودة إلى الحياة لا تعني هنا العودة إلى أرضية صوفية أو مصدر سري لكل حياة إنسانية وغير إنسانية، بل يرى الحياة من حيث المعنى، أي الرجوع إلى الخبرة الإنسانية إذ تعرف من الداخل، وعليه فإن العلوم الروحية تستمد مقولاتها من الخبرة المعاشة، من "المعنى" وليس من "القوة" وتقوم على التاريخ وليس على الرياضيات[2]. وهنا يمكننا أن نرى تأثير هيجل على دلتاي.

لقد أفصح هيجل عن نيته من قبل في أن يفهم الحياة من الحياة ذاتها، وذهب إلى أن الحياة هي واقع تاريخي، وقد حاول دلتاي أن يضع هذا المقصد في سياق غير ميتافيزيقي (مضاد للميتافيزيقا)، سياق ليس بالواقعي ولا بالمثالي بل سياق فينومينولوجي، غير أن التاريخ عنده ليس غايته مطلقة أو تجليا لروح المطلق، بل هو تعبير عن الحياة، فالحياة نسبية وهي التي تعبر عن نفسها في أشكال عديدة، والحياة في الخبرة البشرية ليست مطلقا بأي معنى من المعاني[3].

1- نبيهة قارة، المرجع السابق، ص51.

2- بومدين بوزيد، الفهم والنص دراسة في المنهج التأويلي عند شلايرماخر ودلتاي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص 95- 96.

3- عادل مصطفى، المرجع السابق، ص122.

وعليه فإن مهمة الهرمينوطيقا لا تنحصر في إعادة بناء النص بعيدا عن ظروف التجربة الإبداعية التي صحبته ولا باستحضار تجربة الحياة بمفهومها البسيط، وإنما بإعادة إنتاج الحدث الأصلي الذي تم إنتاج الأثر فيه، عند ذلك لم يعد بالإمكان فهم الأثر بشكل كاف على أنه تعويض لتجربة غريبة من خلال تجربة ذاتية، ما يعاد تحقيقه ليس حالة نفسية بل يجب على المفسر بتعبير ثابت أن يرجع بصورة دائمة إلى المبدع المقوّم، الفاعل، المعبر عن نفسه، المموضع ذاته[1].

ولا يمكن أن يتحقق الفهم إلا بدءا من تجربة الذات الخاصة أي انطلاقا من تأويل الذات وصولا إلى الآخرين، "فما أمثله أنا في نظري لا يمكن تحقيقه بعيدا عن تموضعات حياتي الخاصة، فمعرفة الذات هي قبل كل شيء تأويل لا يقل صعوبة عن تأويل الآخرين، بل ربما أصعبها لأنني لا أفهم نفسي إلا عبر العلامات التي أقدمها عن حياتي الخاصة، والتي يرسلها إلي الآخرون، ومن ثم فالفهم يقوم على التجربة، والتجربة تتأسس على الفهم، فالإنسان يتعلم ويكتسب خبرة من أفعاله، والتي بها يحصل له فهم الآخر، وذلك عبر ممارسة التعبير على الآخر"[2].

إنها عملية اكتشاف الأنا في الأنت، وتعني هذه العبارة العملية الأساسية التي بناءا عليها تتوقف كل معرفتنا للذوات الأخرى، هي إسقاط حياتنا الباطنية الخاصة بناءا على الموضوعات من حولنا أو بمعنى آخر لكي تفهم شخصا آخر ليس معناه أن نعرف أنه يملك تجربة معنية فحسب ولكن أن نشعر بانعكاس هذه التجربة فينا، أو أن نعيد تأليفها بصورة خيالية، أو أن نعيد تأليف معايشتها Re-live" [3]، فالصورة العليا للفهم يمثلها مبدأ التعاطف أو التعايش.

يتحدث دلتاي عن نقل transposition حياتنا الخاصة بنا إلى الموضوع ويرى أنه لا يكفي أن ننقل خبرات معزولة، نقل شعور أو رغبة إلى شخص أخر، فإذا أردنا أن نرى شخصا وأن نفهم حياته العقلية في اتصالها وتماسكها يجب علينا أن نتعقب في تجربته خطوط الارتباط

1 - عبد الغني بارة، المرجع السابق، ص189.

2- المرجع نفسه، ص190.

3- مصطفى كمال المعاني، رائد عبد الجليل العواودة، المرجع السابق، ص181.

التي نكون معتادين عليها في تجاربنا أو بعبارة أخرى إذا أردنا أن نفهم حياته العقلية، يجب علينا أن ندرك هذا الشخص بوصفه يملك حياة داخلية تشبه حياتنا، وبالتالي نعيد اكتشاف ذاتنا بداخله[1].

إلا أنه في المقابل هناك إشكالية تطرح نفسها هي إشكالية الاختلاف الاجتماعي والتاريخي بين الذوات، فهل يمكن أن يحدث التعايش أو التعاطف في ظل هذا الاختلاف ليرتكز دلتاي في عملية الفهم إلى الآتي:

1- إن كل ما يخلقه الفكر قابل في نظره للفهم ويبدو مألوفا بالنسبة إلينا.

2- ولأننا نشارك كلنا في سيرورة الحياة نفسها، فنحن قادرون على فهم تعبيرات الحياة المختلفة مهما كانت هذه التعبيرات ومهما كان مصدرها[2].

إلا أن ما تم ذكره مسبقا يطرح سؤالا في غاية الأهمية وهو: "كيف تتحول التجربة الذاتية عند الآخر الذي نسعى لفهمه، أو نسعى لفهم أنفسنا من خلاله إلى موضوع؟ يتم ذلك - فيما يرى دلتاي - خلال عملية التعبير سواء تمثل هذا التعبير في سلوك اجتماعي أو نص مكتوب، إن التعبير هو ما يعطي للتجربة موضوعيتها، إنه يحولها من حالة ذاتية إلى حالة خارجية موضوعية يمكن المشاركة فيها[3].

وعليه يمكننا القول من كل ما تم ذكره مسبقا أن الأثر الإبداعي سواء كان كلاما أو إشارات أو نصا أو فعلا هو وسيلة جسد من خلالها المبدع رؤيته للوجود الذي يحيا فيه، وهو بذلك يعكس حقيقة واحدة هي الحياة الباطنية للمبدع، وعليه فإن محاولة التوصل لفهم أفضل لهذا الأثر الإبداعي يستلزم إعادة معايشة وبناء التجربة الباطنية كما عاشها المؤلف وعانى من وقع تأثيرها بدءا من الولوج إلى باطن أنفسنا والشعور بانعكاسها فينا، وهذه المعايشة تبقى تجربة ذاتية إلى غاية انعكاسها في التعبير فهذا الأخير هو ما يمنحها الطابع الموضوعي.

1- المرجع السابق، ص181.

2- شرفي عبد الكريم، المرجع السابق، ص34.

3- نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص26.

هذا التحديد الموضوعي للتجربة هو ما يؤسس - عنده - موضوعية العلوم الاجتماعية و الإنسانية، ويتباعد بها عن الذاتية التي يتهمها بها الوضعيون، وهذا التعبير لا يعبر بالضرورة عن ذات المبدع بقدر ما يعبر عن تجربة الحياة في تجربة المبدع. إن المبدع حالة تخلقها في تعبير موضوعي تتجاوز إطار ذاتيتها، وذلك لأنها تتجسد من خلال أداة موضوعية هي اللغة في حالة التعبير الأدبي، وهي من ثم تعبر عن تجربة الحياة[1].

أكد دلتاي أن عمليات الفهم تحدث في إطار مبدأ الدائرة التأويلية الذي صرح به أست وشلايرماخر من قبل ومفاده أن الكل أخد دلالته ومعناه من الأجزاء، والأجزاء في الوقت نفسه لا يمكن فهمها إلا بالإحالة إلى الكل أي فهم كل منها في دائرة لا تنتهي[2].

إلا أن دلتاي لا يقف عند هذا الحد وإنما يتسع ليشمل تجربة الحياة نفسها. إن تجربة ما جزئية في حياتنا تكتسب معناها من خلال تجاربنا الكلية، وليست تجاربنا الكلية في حقيقتها إلا حصاد تجارب جزئية متراكمة، ولكن الجزء يؤثر في الكل ويغير من معنى التجربة الكلية، بنفس القدر الذي يؤثر فيه المعنى الكلي في فهمنا لتجربة جزئية، ومادام دلتاي قد وحد بين النص وتجربة الحياة، فمن المنطقي أن يؤمن بتغيير المعنى مع تغيير أفق تجربة المفسر باعتباره نقطة البداية للفهم، سواء في الأدب أو التاريخ[3].

وهكذا أفاد دلتاي من جهود شلايرماخر في الهرمينوطيقا وطورها وخطى بها خطوات إلى الأمام، حيث عرفت الهرمينوطيقا توسعا جديدا على يده، إذ يعتبر صاحب أول محاولة لربط الهرمينوطيقا بمجال العلوم الإنسانية، بعد أن أعرب عن رفضه التام محاولة الوضعيين لتطبيق المنهج التجريبي عليها، مؤكدا أنه لا يصلح لفهم الطبيعة الإنسانية، وأن الهرمينوطيقا هي الحل الوحيد لذلك، ففهم العالم البشري لا يمكن أن يحصل بإخضاعه لتفسيرات علمية ومقولات مجردة سكونية من خارج الحياة الإنسانية، إن فهم الطبيعة البشرية لا يمكن أن يحدث إلا أفق التاريخية ومن خلال الحياة ذاتها، بإعادة معايشة التجربة الإبداعية الحية للمؤلف، والرجوع

1- المرجع السابق، ص26.

2- عادل مصطفى، المرجع السابق، ص146.

3- نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص29.

بصورة دائمة إليه حتى نشعر بانعكاسها فينا، وهذه المعايشة تتطلب فعلا تخيليا، ففهم الطبيعة البشرية يتطلب إذا حوارا دائما مع الذات المبدعة، بغية تحقيق التطابق معها، ومن ثم تجسيد هذه التجربة في شكل تعبير بغية منحها صفة الموضوعية وإبعادها عن الذاتية التي اتهمت بها من قبل.

6- الفينومينولوجيا عند هوسرل

يكاد يجمع الباحثون في قضايا فلسفة التأويل على أن الفينومينولوجيا (الظواهرية) كمنهج يهتم بدراسة الظواهر يدخل ضمن تحولات العقل التأويلي في الفلسفة الغربية، فالهرمينوطيقا وجدت في الفينومينولوجيا المصدر المعرفي والأساس المنهجي الذي كسرت به طوق المنظومة التيولوجية التي صاحبت تشكل نظرية الهرمينوطيقا، إذ انتقلت بها من ضيق الفكر الجاهزي الذي يرى في الممارسة التأويلية كوسيلة لاستخراج المعاني المتوارية خلف المعنى الحرفي إلى رحابة الوجود حيث وطن الكائن ومسكن الفهم.[1]

إن الهدف الذي ينشده هوسرل من تأسيسه الفينومينولوجيا أن يجعل الفلسفة علما من العلوم يتسم بطابع علمي جاد و دقيق، متحرر من الأفكار الذاتية والأحكام المسبقة، يصل إلى معارف ضرورية واقعية ويقينية واضحة بذاتها، ولتحقيق هذا الهدف يرى هوسرل أنه يجب تأسيس منهج يفرض على كل مجالات الحياة، بل أكثر من ذلك لابد أن يصبح موقفا للفكر، وقد حدد هوسرل هذا المنهج "بالفينومينولوجيا".

يقول هوسرل:" إن منهج نقد المعرفة هو المنهج الفينومينولوجي، الفينومينولوجيا بما هي نظرية عامة في الماهية هي التي يدخل فيها علم ماهية المعرفة (...) إذا أرادت نظرية المعرفة أن تعتني بإمكان المعرفة، فيجب عليها أن تمتلك حول إمكان المعرفة الخاص بها معرفة لا يبلغها الشك من حيث هي كذلك، معارف بالمعنى الأتم ذات صدق ولا يكون صدقها مدخلا للشك بإطلاق (...) ينبغي علينا أن لا نقبل عند البدء أي معرفة"[2]. وهذا يعني أن هوسرل كان يهدف إلى بناء أساس يقيني تقوم عليه الفلسفة خاصة والعلوم عامة.

1- عبد الغني بارة، المرجع السابق، ص 198.

2- إدموند هوسرل، فكرة الفينومينولوجيا، تر: فتحي إنقزو، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ط1، 2007، ص 32.

يؤسس هوسرل مشروعه الفينومينولوجي على جملة من المفاهيم الرئيسية التي تعد مفاتيح المنهج الهوسرلي، أو قل تتمة مسيرة الكوجيتو الديكارتي " الأنا أفكر"، أو قل اكتشاف ما سكت عنه ديكارت وتلقفه هوسرل مؤولا، وهي: القصدية، الوعي، الإيبوخية، الرد أو الاختزال الفينومينولوجي، الأنا الترنسندنتالية[1].

تعتبر القصدية نقطة الانطلاقة في فلسفته، "والقصدية هي القدرة التي يمتلكها الوعي في رصد الموضوع، فالوعي هو دائما وعي بشيء ما أي أنه لا يوجد فكر (noése) دون موضوع الفكر(noéme) ولا الأنا المفكر (Cogito) بدون الموضوع المفكر فيه (Cogitatum)[2]، و هذا وهو ما يسمى على هوسرل بالقصدية و ملخصه أن الوعي يتوجه مباشرة إلى الموضوع بغية معاينته .

ولتحقيق حد أدنى من الوعي بنقاوة الأسس وهو متطلب أساسي للموقف الفلسفي الحقيقي يقدم هوسرل منهجا يطلق عليه الرد الفينومينولوجي Phenomenological Reduction أو الوضع بين الأقواس (التقويس) أو الإيبوخية Epoche وهي من الكلمة اليونانية Epoche التي تعني تعليق أو توقف suspension أي في هذا المقام تعليق الاعتقاد أو التوقف عن الحكم والإيبوخية قلب المنهج الفينومينولوجي.[3]

يتحدث هوسرل عن أنواع مختلفة من الإيبوخية فيشير أولا إلى (الإيبوخية التاريخية) والتي معناها أن يضرب الباحث صفحا عن شتى المذاهب الفلسفية، فالفينومينولوجيا لا تهتم بآراء الآخرين بل توجه كل اهتمامها إلى إدراك الأشياء نفسها ، ثم يحدثنا عن(الإيبوخية الإيديتكية) التي يضع بمقتضاها الباحث بين قوسين أو خارج دائرة استعماله الوجود الفردي للموضوع المدروس، وحين يستبعد الباحث فردية الوجود فإنه عندئذ يضرب صفحا عن سائر علوم الطبيعة والروح مستبعدا التجريبيات العلمية والفروض العلمية على حد سواء.[4]

1- عبد الغني بارة، المرجع السابق، ص 198.

2- محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات فصول في الفكر الغربي المعاصر، ص53.

3- عادل مصطفى، المرجع السابق، ص 193.

4- زكريا إبراهيم، دراسات في الفلسفة المعاصرة، دار مصر للطباعة، مصر، د(ط، س) ، ص 329.

ويقطع هوسرل طريق "التوقف" عن الحكم حتى نهايته، دون استثناء شيء من موضوعات هذا الطريق ولو كان هذا الموضوع هو وجود الله ذاته فوضع الإله نفسه بين قوسين مع أن الإله منبع الوجود، فأخضعه هوسرل لنفس معاملة المنطق وسائر العلوم الماهوية الأخرى[1]

ومن هنا نلخص أن الوعي يتجه مباشرة إلى الموضوع الموجود أمام وعينا (أي إلى الظاهرة) بغية معاينته ومعالجته ضاربا صفحا عن كل المعارف وذلك بأن يضع جانبا وبين قوسين كل الفروض والأحكام المسبقة النظرية أو الميتافيزيقية أو العلمية المتعلقة بالموضوع، حتى يمثل ذاته بحقيقته الخالصة أمامنا مباشرة، فالفينومينولوجيا لا تدرس إلا الماهية الخالصة و تسمى هذه الخطوة بالرد الماهوي.

وعندما يظهر الموضوع في ماهيته الأصلية الخالصة فهذا يعني أن له دلالة أو معنى، "فهذه الدلالة أو المعنى هو ما تحصره الماهية وتقبض عليه، وبدون هذه الماهيات أو الدلالات فإن الأشياء لا تعني لنا أي شئ على الإطلاق، إن الماهيات تسبغ المعنى والدلالة على الأشياء وعلى خبرة الأشياء وهذه الماهيات بما تسبغه من دلالات، هي الظواهر القصوى للوعي".[2]

ولا يتوقف عن تطبيق مبدأ الرد الفينومينولوجي عند هذا الحد أي وضع أشياء وموضوعات العالم الخارجي والفروض المسبقة والمسلمات التي نسلم بها والأحكام المتعلقة بالظاهرة، بل يخضع له حتى الأنا الفردية من أجل وضع كل ما لا يتعلق بالوعي بين قوسين، فنلخص بذلك إلى الوعي المحض الخالص، إلى الشعور المحض أو الذاتية الخالصة، إنها الذات الترنسندنتالية.

ولابد أن تؤسس الموضوعات عند هوسرل على الأنا الترنسندنتالي التي تقف خارج العالم، وماهية هذه الأنا هي أنها تقف كشرط سابق لأي فعل ذهني أو لأي خبرة على الإطلاق بما فيها جميع أفعال الرد الفينومينولوجي، إنها المطلق الوحيد لأنها تبقى بعد كل تقويس، هي

1- عرفة عبد الرحمن أحمد عبد الرحمن النادى، إدموند هوسرل والمنهج الفينومينولوجي فلسفة الظواهر، مجلة كلية الدراسات الإسلامية، العدد34، 2017، ص 2570.

2- عادل مصطفى، المرجع السابق، ص 196.

الشرط المسبق لكل معنى، تمنح الموضوعات معناها الذي يجعلها موضوعات للوعي، وبذلك نكون بإزاء بنية ثلاثية للوعي أنا – أفكر- بموضوع فكري، وهذه العناصر هي: الأنا الخالصة، الفعل الذهني، موضوع الفكر[1].

ومن هذه الفكرة الأخيرة، وانطلاقا من كل ما تم ذكره مسبقا إذا يمكننا أن نستنتج أن للفينومينولوجيا جانبين: جانب موضوعي واقعي: يتمثل في الماهية الأصلية للأشياء وجانب ذاتي: يعتبر الأنا الترنسندنتالية المصدر الأساسي الذي يسبغ الدلالة أو المعنى على الموضوعات.

أكد هوسرل أن الفينومينولوجيا على الرغم من أنها تهتم بدراسة الوعي أو الشعور- إلى جانب ماهية الموضوع- إلا أن ذلك لا يعني أنها علم النفس، ذلك أنها "تتضمن دراسة ماهوية لدلالة الوعي بما هي كذلك وعلى دراسة موضوعية الوعي بما هي كذلك، ومن ثم الإهتمام بأحوال وجود الموضوعية كمعطى، واستنفاذ ماهيتها في عملية التوضيح التي تخصها، وهذا ما دفع به إلى الكلام عن علم جديد، لم يصل معاصروه إلى تصور مداه الواسع، إن هدفه إقامة علم لظاهريات الوعي أو الشعور في مقابل علم طبيعي عن الوعي أو الشعور، ولابد أن نتوقع أن يكون علم الظاهريات وعلم النفس مرتبط كل منهما بالآخر بنحو وثيق من حيث أن كليهما يهتم بالوعي حتى وإن كان ذلك اهتماما يتم بطريقة مختلفة"[2].

نستنتج مما تم ذكره مسبقا أن المنهج الهوسرلي ينطلق من القصدية كخطوة أولى يقصد فيها الوعي بشكل مباشر الموضوع القائم أمامه، ثم يقوم بخطوة أخرى هي الرد الماهوي، بمعنى العودة إلى الماهية الأصلية للموضوع أو الظاهرة وذلك بوضع كل الفروض والأحكام المسبقة التي علقت به عبر التاريخ، ثم يليها خطوة الرد الفينومولوجي، بأن يوضع بين قوسين كل ما ليس له صلة بالوعي الخالص فيترتب على هذه الخطوات وجود الظاهرة في ماهيتها الخالصة أمام الذات الخالصة .

1- المرجع السابق، ص 202.

2- إدموند هوسرل، الفلسفة علما دقيقا، تر: محمود رجب، من مقدمة المترجم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002، ص14.

الفصل الثالث

الفصل الثالث: من فهم النص إلى أنطولوجيا الفهم

المبحث الأول:

الفنومينولوجيا التأويلية عند هيدغر

المبحث الثاني:

الوجود في العالم والبناء الأنطولوجي للفهم

توطئة:

يعد مبحث الهرمينوطيقا من أعقد المباحث الفلسفية وأكثرها إثارة للجدل حيث فيه تجتمع مستويات الخطاب الفلسفي بجميع أشكاله التأملية الإبستمولوجية، الفينومينولوجية، الأنطولوجية، الإيديولوجية، السيميائية، هذا لأن كل كلام عن الهرمينوطيقا يفترض دائما قضية سوء فهم حسب القول المشهور لمؤسس الهرمينوطيقا الفلسفية شلايرماخر[1]

لقد اهتمت النظريات السابقة الكلاسيكية والرومانسية بتفسير النصوص المكتوبة والشفوية وترجمتها، فأصبح شغلها الشاغل تبعا لذلك هو الإجابة عن سؤال واحد وأساسي هو: كيف يمكن أن نفهم أي نص على وجه الدقة؟ وتحددت المهمة التأويلية في تأسيس جملة من القواعد والمعايير الصحيحة والشروط المناسبة التي تشمل كل النصوص دون استثناء وتضمن الفهم السليم، فأصبح علم الهرمينوطيقا تبعا لذلك منهجا وأداة لتجاوز سوء الفهم.

إلا أن الهرمينوطيقا في القرن العشرين عرفت انحرافا عن مسارها العادي الذي اعتادت السير فيه، حيث ابتعدت عن ساحة المعرفة التي ساهمت في توسعتها جميع نظريات التفسير السابقة لتدخل حيز الوجود الجوهري، ويتغير السؤال من البحث في كيفية تجنب سوء الفهم وبلوغ الفهم المناسب إلى السؤال عن الوجود، وينتقل بذلك البحث من فهم النصوص إلى فهم الوجود مع الفيلسوف مارتن هيدغر Martin Heidegger (1889-1976) وقد تجلى اهتمامه الأساسي في نظرية التأويل في كتابه (الوجود والزمان) (être et temps) .

وبهذا المنعطف يكون هيدغر قد قدم انجازا فلسفيا جديدا ومختلفا كليا عن التأسيس الهرمينوطيقي السابق والذي غدت فيه الهرمينوطيقا مشروعا أنطولوجيا، إنجازا يؤسس فيه للبنية الأنطولوجية للفهم، والذي يطمح من خلاله إلى تحليل الدازين Dasein وجود الموجود الإنساني كخطوة أولى لفهم الوجود متجاوزا التراث الفلسفي القائم على مركزية الذات أو الأنا.

1- لكحل فيصل، إشكالية تأسيس الدازين في أنطولوجيا مارتن هيدغر، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2011، ص120.

اتكئ هيدغر في بناء مشروعه الهرمينوطيقي على جهود أستاذه هوسرل في الفينومينولوجيا، إذ يقول:"بالسؤال عن معنى الكينونة يقف البحث على المسألة الأساسية للفلسفة بصفة عامة، وإن نمط معالجة هذه المسألة هو النمط الفينومينولوجي"[1]، ليكون بذلك هيدغر قد أقر أن المنهج الذي استخدمه في معالجة مسألة معنى الكينونة هو الفينومينولوجيا، ومن هنا نطرح السؤال التالي: ما موقف هيدغر من الفينومينولوجيا؟ وكيف استطاع هيدغر أن يوظف المنهج الفينومينولوجي في تحليلاته الأنطولوجية؟

للإجابة عن هذه الأسئلة صار من الأفضل العودة إلى نصوص هيدغر للتوصل إلى معرفة حقيقة موقفه من المنهج الفينومينولوجي، والمعروف أن هيدغر يحاول دائما التماس الحقائق انطلاقا من توضيح اللفظة ذاتها من خلال العودة إلى الأصل ونبش جذر المفاهيم واستنطاق تاريخ تشكلها، وتقويض كل التصورات والمعتقدات الميتافيزيقية السابقة التي لم تكن قادرة على محاورة التراث ومن ثم تأسيس دلالة المفهوم، فاستعادة المفهوم وفق تصوره تساهم في تحديد محتواه ومعناه، ومن هنا كان لا بد من عرض تعريف هيدغر لمصطلح الفينومينولوجيا عبر محاولة تفكيكه للكلمة بإرجاعها لاشتقاقها في اللغة اليونانية نظرا لإيمانه بقوة الدلالة اليونانية.

1- مارتن هيدغر، الكينونة والزمان، تر: فتحي المسكيني، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ط1، 2012، ص87.

المبحث الأول: الفينومينولوجيا التأويلية عند هيدغر

1- مفهوم الفينومينولوجيا

إن لعبارة الفينومينولوجيا قسمين فينومان ولوغس، وكل منهما يأتي من ألفاظ يونانية: φαινόμενον ، λογός وإن العبارة اليونانية φαινόμενον التي تعود إليها لفظة فينومان، مشتقة من الفعل φαίνεσται والذي يعني انكشف، وبذلك تدل لفظة φαινόμενον على: الذي ينكشف، والمنكشف المتجلي، والفعل φαίνεσται ذاته إنما صيغة متوسطة من φαινω حمل الشيء إلى وضح النهار، وضع الشيء في النور[1].

وتنتمي φαινω إلى الجذر- φα من φως الضوء، النور، بمعنى ما ضمنه يمكن أن يصير شيء ما جليا، قابلا للإبصار في ذات نفسه. وبذلك فما ينبغي أن يسجل كدلالة لعبارة (فينومان) هو: **المنكشف- في- ذات- نفسه**، المتجلي، إن (الفينومينات)φαινόμενα هي بذلك جملة ما يقف في وضح النهار أو ما يمكن أن يحمل إلى النور[2].

وهو ما ماهي الإغريق في بعض الأحيان وبإطلاق، بينه وبين ταόντα (الكائن)، والحال أنه يمكن للكائن أن ينكشف من ذات نفسه على أوجه مختلفة بحسب نمط الولوج إليه في كل مرة، بل توجد إمكانية أن ينكشف الكائن بوصفه ما ليس هو في ذات نفسه، وضمن هذا الانكشاف (يتراءى الكائن كأنه...) ربّ انكشاف نسميه الظهور، وهكذا أيضا فإن لعبارة فينومان في اليونانية دلالة: الذي يتراءى كما لو، المتشابه، الظاهر، لكنه ليس بالفعل كما يقدم نفسه[3].

ومن أجل فهم أوسع لمفهوم فينومان يكمن كل شيء في أن نرى كيف أن المسمى في دلالتي (فينومان) المنكشف بنفسه و(فينومان) الظاهر هو الذي يمكن له أن ينكشف بوصفه شيئا ما، هو ليس هو، وضمن دلالة (الظاهر) تكمن بعد الدلالة الأصلية (فينومان: المتجلي) متضمنة معها بوصفها مؤسسة للثانية، ونحن نميز (فينومان) عن (الظاهر) بوصفه التحوير السالب

1- المصدر السابق، ص88.

2- المصدر نفسه، ص88.

3- المصدر نفسه، ص89.

للفينومان، ولكن ما يعبر عنه المصطلحان كلاهما ليس له أبدا في بادئ الأمر أي صلة مع ما يسمى (مظهرا) أو حتى (مجرد مظهر)[1].

فمن هذه الجهة يكون الكلام عن (مظاهر مرضية)، وإنما المقصود هو حوادث للبدن، تنكشف وتشير في انكشافها من حيث هي هذه الحوادث المنكشفة إلى ما لا ينكشف هو ذاته، وإن حصول حوادث كهذه وانكشافها إنما يصاحب قيام اضطرابات هي ذاتها لا تنكشف، وبذلك فإن المظهر لا يعني: أن شيئا قد انكشف بذاته، بل أن ينبئ شيئا ما عن نفسه عبر شيء ما من شأنه أن ينكشف، ذلك يعني لا يكشف عن نفسه، وبذلك ليست بالفينومينيات مظاهر أبدا، لكن كل مظهر هو بالفينومينيات رهين [2].

إذا يمكن أن نستخلص من كل ما تم ذكره مسبقا أن هيدغر قد فرق بين ثلاثة دلالات لمصطلح الظاهرة (فينومان)، الأولى وهي: المنكشف في ذات نفسه، المتجلي، وهي الدلالة الأصلية والموجبة للفينومان، وتعد الأصل الاشتقاقي للدلالة الثانية والتي ترادف (الظهور)، (الظاهر)، (المتشابه) وهو الذي يحمل دلالة: الذي يترائ كما لو... أي الذي يقدم نفسه بوصفه شيئا ما لكنه ليس هو بالفعل كما يقدم نفسه، أي يبدو كأنه...

أما الدلالة الثالثة (المظهر) أو (مجرد المظهر) وهو يشير إلى المظاهر المرضية وحوادث البدن بوصفها أعراض خارجية تحيل إلى خلل ما في الجسم، كحمرة الوجنتين التي تحيل إلى الحمى والتي تحيل بدورها لداء ما في الجهاز العضوي، والمظهر هو إشارة إلى(مالا يمكن أن يظهر بنفسه أبدا) هو ليس أبدا فينومان (المتجلي أو الظاهر المتشابه) وإنما ينتمي إليها فحسب وهو دوما في حاجة إليها.

وهذا يعني أن هيدغر لا يأخذ بالدلالة الكانطية للفينومان من حيث أنها مظاهر للشيء في ذاته، أي المظاهر التي لا تكون إلا تبديا للحقيقة أي للشيء في ذاته (النومين)، إنما الفينومان

1- المصدر السابق، ص89.

2- المصدر نفسه، ص89- 90.

بالمعنى الهيدغري نمط في الظهور، أي الشيء على ما يبدو عليه، حضور الشيء القائم أمامنا مباشرة وبحالته التي يظهر بها، فالظاهرة هنا ليس مظهرا بالمعنى الكانطي.

أما اللاحقة لوغس فتعود إلى اللفظة اليونانية λογός ويخبرنا هيدغر عن الدلالة الأساسية للوغس فيقول:" الدلالة الأساسية لل λογός هي الكلام وهذه الترجمة الحرفية لا تصبح تامة الصلاحية، إلا متى عينا ماذا يعني الكلام ذاته، فإن التاريخ المتأخر لدلالة لفظة λογός وقبل كل شيء التأويلات المتعددة والاعتباطية للفلسفة اللاحقة ما فتئت تحجب الدلالة الأصلية للكلام...إذ إن λογός قد (ترجم) بمعنى قد فسر دوما بوصفه عقلا وحكما وتصورا وتعريفا وعلة وإضافة، لكن بأي وجه على الكلام يجب أن يتنوع بحيث أن λογός يدل على كل ما أحصيناه ؟[1]

يقول هيدغر: يعني λογός على الأرجح بما هو كلام، شيئا من قبيل δηλουν، جعل ما عنه (الكلام) في الكلام جليا، إن λογός إنما يمكّن من الإبصار بشيء ما، وبالذات بما عليه يكون الكلام وذلك بالنسبة إلى المتكلم (الوسيط)، أو بالنسبة إلى المتكلمين فيما بينهم، إن الكلام (يبين) انطلاقا من عين الشيء الذي عليه يكون الكلام، وضمن الكلام αποφανσις، بقدر ما يكون أصيلا، إنما يجب على ما هو متكلّم أن يستمد مما هو متكلّم عنه، بحيث إن التواصل بالكلام يجعل ما يتكلم عنه في مقوله، جليا وللآخرين في المتناول[2].

تلك هي بنية λογός إنه وفقط من أجل أن وظيفته λογός من جهة ما هو αποφανσις تكمن في البيان المبين عن شيء ما... إن لها هنا دلالة أبو فنطيقية محضة وتعني أن نترك شيئا ما يبصر في معيته مع شيء ما، أن نترك شيئا ما يبين بما هو شيء ما(...) فأن يكون λογός صادقا إنما يعني أن ينتزع الكائن الذي يكون عنه الكلام من محجوبيته وأن

1- المصدر السابق، ص94.

2- المصدر نفسه، ص 95.

يجعل منظورا بوصفه لا محجوبا، كذلك أن يكون (كاذبا) إنما يعني: الخداع في معنى الحجب، ومن ثم نقدمه ما ليس هو[1].

نستخلص من هذه النصوص السابقة أن اللوغس عند هيدغر يعني الكلام وقد أشار هيدغر أن جل الفلسفات والترجمات التقليدية والسائدة قد قدمت للوغس ترجمات ودلالات عديدة (حكم، عقل، تصور، تعريف، علم) وهي بعيدة كل البعد عن الدلالة الأصلية والأساسية لكلمة اللوغس، فاللوغس يعني الكلام عند هيدغر، والكلام هنا لا يعني كما هو شائع نشاط إنساني أي تلك القدرة على التحدث أو التعبير بشكل مسموع، فالكلام بالمعنى الهيدغري يعني إفصاح وكشف الظواهر وإظهارها، وعلى هذا الأساس فاللوغس من حيث هو كلام فإن دلالته أبوفنطيقية أي الإبصار أو البيان والإفصاح عن الظواهر ورفع الحجب عنها، إن وظيفته هي الكشف أو انتزاع الشيء من محجوبيته إلى المنفتح، إنه بعبارة أخرى إماطة التحجب والتستر عن الشيء وإظهاره على ما هو عليه.

غير أن هذه الوظيفة ليست وظيفة حرة بل هي مسألة كشف أي ترك الشيء يظهر على ما هو عليه بعيدا عما تدعو إليه النزعة الدوجماطيقية التي تفرض على الشيء أن يرى على الوجه المرغوب فحسب، لأن ترك الشيء يظهر على ما هو عليه يغدو مسألة تعلم، علينا أن نتعلم كيف نتيح للشيء أن يفعل ذلك، فاللوغس (الكلام) في الحقيقة ليس قوة يمنحها للغة مستخدم اللغة، بل قوة تمنحها له اللغة، وسيلة للرضوخ لما انكشف وظهر من خلال اللغة[2]

إذ أن المتكلم لا يمكنه أن يتكلم إلا من خلال الإنصات للشيء وهو يتكلم ويقول أي يفصح ويكشف عن ذاته، ليتشكل بعد ذلك في كلمة يقولها المتكلم، فيمنح الكلام بذلك للمتكلم دور الوسيط الذي ينقل الحقيقة بين واللغة (لغة الوجود) والإنسان.

وقد توصل هيدغر من خلال عودته لتاريخ دلالة اللفظة (لوغس) إلى نتيجة مفادها ضرورة هدم كل الترجمات والفلسفات والطرق والمفاهيم التقليدية والسائدة في تقديم دلالة

1- المصدر السابق، ص 95- 96.

2- عادل مصطفى، المرجع السابق، ص119.

اللوغس بأن قدم الدلالة الأصلية والوظيفة الأساسية للوغس، وعلى أساس هذه الوظيفة يقضي هيدغر أيضا على التصور التقليدي للحقيقة بمعنى المطابقة بين الحكم والموضوع أو الاتفاق بين العقل والشيء، فلم يعد تقصي الحقيقة بوصفها حقا وصوابا، محاولا العودة إلى الحقيقة كما تصورها الفكر الإغريقي القديم (الأليثيا) والتي تعني ترك الشيء يوجد ويكشف عن نفسه وعلى هذا الأساس يمكن القول أن اللغة أو الكلام في أساسه ظاهرة إظهار وكشف للحقيقة بالمعنى الإغريقي (الأليثيا).

وانطلاقا من هذين المركبين السالفين فينومان ولوغس نتوصل إلى تعريف الفينومينولوجيا، إذ يقول هيدغر: "الفينومينولوجيا تعني إذن البيان عما ينكشف انطلاقا من ذات نفسه، ذلكم هو المعنى الصوري للبحث الذي يأخذ اسم الفينومينولوجيا"[1]، ومعنى ذلك أن الفينومينولوجيا هي الدراسة التي تكشف الظواهر دون إخضاعها لمقولات الذات الخاصة، بل إن الظواهر أو الأشياء لها القدرة على الكشف والظهور انطلاقا من ذاتها، فالفينومينولوجيا هي إبانة الظاهرة أو الشيء كما ينكشف في ذاته، أي أنها تهتم بكشف الظواهر والتي تكون في الأغلب محجوبة أي ما لا ندركه أو لا نراه.

وينظر هيدغر إلى الفنومينولوجيا على أنها علم فيقول: " الفينومينولوجيا هي العلم بوجود الموجود وذلك يعني الأنطولوجيا (...) فليست الأنطولوجيا ممكنة إلا بوصفها فينومينولوجيا"[2]، وعليه يمكننا القول أن الفينومينولوجيا هي علم بيان لما يجب أن يكون موضوعا للانطولوجيا، أي وجود الموجود، وبالتالي فإن موضوع الفينومينولوجيا هو وجود الموجود (الدازين) باعتباره ظاهرة موجودة يكشف النقاب عن حضوره تمهيدا لتناول الوجود ذاته، فالفينومينولوجيا في جوهرها أنطولوجيا.

1- مارتن هيدغر، الكينونة والزمان، ص98.

2- المصدر نفسه، 102.

هذا وينظر هيدغر إلى الفينومينولوجيا في الوقت ذاته بوصفها هرمينوطيقا حيث أنها تشير إلى عمل التفسير، لتكون الهرمينوطيقا بذلك دراسة أنطولوجية وأنوطيقية، وفي هذا يقول هيدغر: "إن الهرمينوطيقا بوصفها طريقة نمتلك من خلالها مدخلا، تشير إلى أن وجود موضوعها محتمل وينتظر التبين والتوضيح، إن مهمة الهرمينوطيقا جعل الدازين في كل مرة متاحا، في خاصية كينونته، وجعله متاحا لنفسه، في الهرمينوطيقا تتجلى للدازين إمكانية الكينونة وأن يصبح مفهوما لنفسه"[1] ومن ثمة يمكن القول أن مشكلة الوجود أصبحت مرتبطة بالعلاقة بين الأنطولوجيا والفنومينولوجيا والهرمينوطيقا وهذا ما سنفصل فيه في العنصر اللاحق.

1- مارتن هيدغر، الأنطولوجيا هرمينوطيقا الواقعانية، تر: عمارة ناصر، منشورات الجمل، بيروت، ط1، 2015، ص48.

2- الفينومينولوجيا بوصفها الهرمينوطيقا

شكل مؤلف (الوجود والزمان) منعطفا مهما في تاريخ الفلسفة الغربية حيث عالج فيه هيدغر مسألة "معنى الوجود" والتي طرحتها الفلسفات التقليدية مسبقا إذ يقول: "لقد كان هيرقليطس وبارمنيدس أعظم المفكرين حيث مارسا فعل التفكير والبحث في الوجود أي مع الواحد (وهو الكل)، وهي الخطوة نحو الفلسفة - والتي مهدت لها النزعة السفسطائية - قام بها أولا سقراط وأفلاطون بعد هيرقليطس بحوالي قرنين من الزمان، ثم جاء أرسطو وميز هذه الخطوة بالعبارة التالية: "وفضلا عن ذلك فإن ما بحث عنه منذ القدم، ولم يزل يبحث عنه الآن، وسيبحث عنه إلى الأبد دون أن نقترب منه أبدا هو: ما الوجود؟ تي تو أن"[1].

وعند ترجمة هيدغر لهذه العبارة وجد أنها تقرأ على النحو التالي: وهكذا كان في القدم، ويكون الآن، وسيكون إلى الأبد، السؤال عما هو الموجود، لأن أرسطو يفسر هذا بأن يضيف إلى السؤال: ما الوجود؟ في العبارة السابقة التوضيح التالي: (وهذا ما تكونه الموجودية)، وعند الترجمة تقرأ هكذا (هذا أي"تي تو أن" الموجود) يعني ما موجودية الموجود؟"[2]، وعلى هذا الأساس نقول أن الفلسفة هي بحث في الموجود.

يتابع هيدغر ويستحضر تعريف أرسطو للفلسفة من كتابه (الميتافيزيقا)، فالفلسفة عنده معرفة نظرية بالمبادئ والعلل، ويرفض هيدغر أن تترجم الكلمة اليونانية (معرفة) على أنها (علم) ويعتبرها ترجمة مضللة، ويفضل ترجمتها بكلمة (إبستمي) "لأنها مشتقة من اسم المصدر (إبستامينوس) (أي المرء الذي يعرف كيف) وهذا ما يسمى به الإنسان حينما يكون قادرا على شيء وماهرا فيه (القدرة بمعنى المهارة)، وعلى هذا فالفلسفة هي (إبستمي تيس) نوع من القدرة على توجيه النظر نحو شيء ما، ولكن ما هذا الذي تتناوله الفلسفة في نظرتها؟"[3]

1- مارتن هيدغر، ما الفلسفة؟ ما الميتافيزيقا؟ هيلدرلن وماهية الشعر، تر: فؤاد كامل محمود رجب، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، د (ط، س)، ص61

2- المصدر نفسه، ص 61.

3- المصدر نفسه، ص62.

يحدد أرسطو ماهية هذا الشيء عندما يسمي ال(بروتاري أرخيارى كاى أيتياى) وقد تترجم هكذا: (المبادئ والعلل الأولى) أي للموجود، وعلى هذا تكون العلل والمبادئ الأولى وجود الموجود"[1]

وعلى هذا الأساس يخرج هيدغر باستنتاج إذ يقول: "إن عبارة أرسطو المذكورة تبين في أي اتجاه يسير- منذ أفلاطون - هذا الذي نسميه فلسفة إنها تزودنا بمعلومات عما هذا- الفلسفة؟ فالفلسفة نوع من القدرة معين يجعل من الممكن وضع الموجود موضع النظر، بأن توجه النظرة نحو ماهية الموجود، من حيث هو موجود، وهذه الحقيقة الموجود في الوجود هي التي أوقعت اليونانيين هم وحدهم وقبل غيرهم في الاندهاش (...) وفي نفس الوقت ينبغي أن لا تتجاهل أن الفلسفة منذ أرسطو وحتى نيتشه ظلت هي هي نفسها"[2].

نلخص من ما تم ذكره مسبقا أن هيدغر قد أكد أن الفلسفات السابقة قد عالجت مسألة معنى الوجود وقد كان اليونانيين أول من اهتم بمحاولة الإجابة عنها، إلا أن تلك المسألة لم تطرح ولم يتم الإجابة عنها على النحو الذي ينبغي أن تكون عليه، حيث سخرت الفلسفات التقليدية إجاباتها ووجهت إهتماماتها في مسألة (معنى الوجود) إلى الموجود بما هو موجود ولم تلتفت إلى الوجود بصفة عامة، وكل النظريات والمواقف التي ظهرت على أرض الفلسفة والتي تمتد أصولها من أفلاطون وأرسطو إلى غاية نيتشه ماهي إلا إثبات للقرابة والنسب فيها هي نفسها.

يقول هيدغر:"أيا ما كان النحو الذي يفسر بمقتضاه الموجود دائما، سواء من حيث هو روح، أو من حيث هو مادة وقوة، أو من حيث هو صيرورة وحياة أو امتثال أو إرادة، أو جوهر، أو ذات أو (إنيرجيا) (الفعل)، أو من حيث هو عود أبدي لنفس الشيء، ففي كل نحو من هذه الأنحاء يظهر الموجود في النور، لقد وصل إلى حال من الانكشاف، لكن هناك أمران لا

1- المصدر السابق، ص62.

2- المصدر نفسه، ص 63.

يزال يكتنفهما الغموض هما: ما إذا كان الوجود ذاته يحوي انكشافا كهذا وكيف. وما إذا كان يكشف نفسه في الميتافيزيقا من حيث هو ميتافيزيقا وكيف؟"[1]

لقد ظلت حقيقة الوجود محجوبة عن الميتافيزيقا عبر تاريخها الطويل حيث نسيت الفلسفات التقليدية الوجود وأغلفته تماما بسبب الإجابات التي قدمتها بشأنه والتي منحت الذات مركزية وتعاليا أقصت به حقيقة الوجود، تلك الذاتية التي يرى أن عمل الفلسفة ظل متمركزا عليها وخصوصا في الأزمنة الحديثة بوصفها الكوجيتو (أنا أفكر) في الميتافيزيقا الديكارتية، وظهرت في فلسفة كانط كذات متعالية، وهي الروح المطلق في فلسفة هيجل، وإرادة القوة في فلسفة نيتشه، وهي الأنا الترنسندنتالية في فلسفة هوسرل، وفي هذا يقول هيدغر:" لقد بدأت الحداثة في اللحظة التي تحرر فيها الإنسان ليعود إلى ذاته، من حيث هو ذلك الكائن الذي يتمثل في نفسه برده كل الأشياء نحو ذاته باعتبارها حكما أعلى"[2].

يقول هيدغر:"إن الميتافيزيقا في إجاباتها عن السؤال المتعلق بالوجود بما هو موجود لم تدفع الوجود ذاته إلى الكلام، لأنها لم تفكر في حقيقة الوجود ولا في الحقيقة من حيث هي انكشاف ولا في ماهية الانكشاف، وماهية الحقيقة لا تظهر دائما بالنسبة للميتافيزيقا إلا في الصورة المشتقة الثانوية (...) صورة حقيقة المعرفة، وحقيقة القضايا التي تكون معرفتنا[3].

لقد حرص هيدغر في بناء طموحه الفكري في (الوجود والزمان) على بعث السؤال الميتافيزيقي ما الوجود؟ من جديد، محاولا القضاء على هيمنة ومركزية الذات وتعاليها عبر تقويض الأنطولوجيات التقليدية السابقة بوصفها خطابا فلسفيا دوغمائيا ضالا عن غايته الأساسية المتمثلة في تفسير الوجود، إذ هي لم توضح قبلا معنى الكينونة كفاية ولم تتصور هذا الإيضاح بوصفه مهمتها الأساسية، بل إن جل نظرياتها الواضحة والشاملة التي زعمت من خلالها أنها أجابت عن السؤال المتعلق بمعنى الوجود وقد وقعت في خلط مريب بين الوجود

1- المصدر السابق، ص 78.

2- لكحل فيصل،المرجع السابق، ص 60.

3- مارتن هيدغر، ما الفلسفة؟ ما الميتافيزيقا؟ هيلدرلن وماهية الشعر، ص81.

والموجود وعجزت عن تمييز أحدهما عن الآخر، وهي على هذا الأساس لم تطرح هذا السؤال ولم تفكر فيه وهي بذلك لم تجب عنه ليكون بذلك تاريخ الفلسفة هو تاريخ نسيان الوجود.

يقول هيدغر: بل الواقع أن الميتافيزيقا لم تسأل أبدا عن هذا السؤال (معنى الوجود)، والميتافيزيقا لم تسأل هذا السؤال لأنها لا تفكر في الوجود إلا عن طريق امتثال الموجود بما هو موجود، فهي تعني الموجود في مجموعة وتتحدث عن الوجود وتسمى الوجود وتعني الموجود بما هو موجود. إن قضايا الميتافيزيقا من بدايتها إلى نهايتها لتدخل على نحو غريب، في نطاق خلط مقيم دائم بين الموجود والوجود[1].

وعليه أصبح لازما إعادة طرح السؤال والزهو والابتكار فيه، وقد أخذ هيدغر على عاتقه هذه المهمة حيث حاول في مؤلفه (الوجود والزمان) إعادة طرح مسألة معنى الكينونة وتأسيس نظرية جديدة للإجابة عن المشكلة، ولا ينبغي للقارئ أن يتوقع كإجابة عن هذا السؤال محاولة ضبط مفهوم الكينونة وتقديم ومناقشة جملة التعريفات التي طرحت حول المصطلح عبر التاريخ على سبيل الإيضاح، فما يطمح إليه هيدغر من طرحه للسؤال هو توضيح الاختلاف الأنطولوجي بين الوجود و الموجود.

هذا وقد أشار هيدغر إلى أن الفلسفة التقليدية الغربية قد نظرت إلى مفهوم الوجود على أنه التصور الأكثر كلية واضح بذاته، وغير قابل للتعريف، وبالتالي نظرت إليه على أنه أمر بديهي مسلم به لا يحتاج إلى توضيح ومن ثم ليست هناك حاجة للتساؤل والبحث عن حقيقته.

يقول هيدغر: " ليس ذلك فحسب فقد تشكل على أرضية المبادئ اليونانية لتأويل الكينونة معتقد ليس فقط يعلن عن السؤال عن معنى الكينونة شيئا من نافلة القول، بل أكثر من ذلك يصادق على التفويت فيه. يقال: إن "الكينونة" هي التصور الأعم و الأفرغ. إن هذا التصور الأعم هو على ذلك غير قابل للتعريف ليس به حاجة أيضا لأن يعرّف، فكل امرئ

1- المصدر السابق، ص86.

يستعمله دوما وهو أيضا يفهم بعد ماذا يعني به كل مرة، لقد تحول إلى بداهة ساطعة كالشمس بحيث أن من يساءل عن ذلك مرة أخرى إنما يؤاخذ بعيب في المنهج "[1].

وعلى العكس من ذلك يرى هيدغر أن الوجود هو أكثر المفاهيم غموضا، فيرى أن الوجود لا يقصد به الموجود، وهو لا يعني الإنسان الفرد، فالموجود يشمل كل الموضوعات والأشخاص أما وجود الموجودات فهو كونها موجودة، ووجود الأشياء غير الأشياء نفسها، وغيّر فكرة الموجودات أيضا، "ففلسفة الوجود" عند هيدغر تعنى بالوجود بوجه عام، وبذلك يرجع الفضل إليه في وضع هذا التمييز بكل وضوح، لأن الفلسفة التقليدية كانت تنزلق بسهولة من الواحد إلى الآخر فتخلط بينهما[2].

إن استئناف التفكير في مسألة الوجود يحتاج في رأي هيدغر إلى البحث عن موجود من بين الموجودات المختلفة ومتميزا عنها يكون ممكنا لنا أن نصل من خلاله إلى اكتشاف الوجود، فقد التفت هيدغر إلى أن وجود الموجودات ليس شيئا منفصلا عن الموجودات، وعلى هذا الأساس نجده يطرح الأسئلة التالية:" من أي كائن ينبغي أن يستخلص معنى الكينونة؟ من أي كائن ينبغي لاستفتاح الكينونة أن يأخذ منطلقه؟ وهل المنطلق هو أي كان أم أن لكائن معين أولية ما في بلورة مسألة الكينونة؟ أي منها هو هذا الكائن النموذجي وبأي معنى له أولية؟"[3]

يراهن هيدغر (على الإنسان وانغرازه في العالم)، فالإنسان كائن موجود على نحو وجود الحيوان والنبات والجماد، ولكنه الكائن الوحيد الذي يفكر مما يجعله قادرا على طرح سؤال معنى الوجود والقلق عليه وانتشاله من النسيان، وهو الكائن الذي يتميز من بين كل الموجودات بخاصية الفهم، فهم ذاته وفهم غيره من الموجودات، بوصفه موجود وأنطوقي أنطولوجي في الوقت ذاته.

فالإنسان كائن، ومن حيث أنه كذلك يوجد على نحو وجود الحجرة والشجرة والنسر ولكنه مندمج ضمن نظام الكينونة، وهو ككائن مفكر منفتح على الكينونة وماثل أمامها، ودائم

1- مارتن هيدغر، الكينونة والزمان، ص50.

2- صفاء عبد السلام علي جعفر، الوجود الحقيقي عند مارتن هيدغر، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1، 2000، ص107.

3- مارتن هيدغر، الكينونة والزمان، ص 56.

الارتباط بها، وهو في استماع دائم لها، فالكينونة لا توجد إلا متحدثة إلى الإنسان وبذلك متجهة نحوه، لأن الإنسان بانفتاحه على الكينونة يترك هذه الأخيرة تتجه نحوه كحضور، ومثل هذا الاقتراب والحضور يحتاجان إلى مجال حر، فالأمر هنا لا يعني أبدا أن الكينونة توضع من قبل الإنسان فقط، بل إننا نرى بوضوح أن الإنسان والكينونة أحدهما يتملك وينتمي إلى الآخر[1].

ويسمي هيدغر هذا الموجود المتميز عن سائر الموجودات الأخرى باسم "الدازين Dasein" أو "الوجود هنا أو هناك" تعبيرا عن العلاقة التي يحققها الإنسان بالوجود، وتأكيدا على الوحدة التامة والاندماج الكلي للإنسان في العالم، وتمييزا حادا عن مفردة الإنسان، إذ لا يجوز ترجمة الدازين بهذه المفردة لأن ذلك يعبر عن قراءة سطحية ومتعجلة لأفكار هيدغر، فالدازين مرادف ل " الوجود - في - العالم".

فالدازين ليس مرادفا للإنسان، وإنما هو وظيفة أو طريقة الإنسان في الوجود، والتي تتميز عن باقي الموجودات كونه الموجود الوحيد الذي يفهم الوجود ويشغله سؤال الوجود، كما أن هيدغر استخدم مصطلح الدازين نفيا للفصل الإجرائي الذي عرف به التفكير الفلسفي بين الذات والموضوع، إن الدازين هو كينونة الوجود الإنساني لا من حيث كونه ذاتا أو عقلا أو وعيا أو إرادة أو تصورا من لدن الذات عن الوجود، إنما من حيث هو وجود بلا ماهية[2].

وانطلاقا من كل ما تم ذكره مسبقا إذا يمكن القول أن تحليل الدازين يعتبر النقطة الأولية التي ينطلق منها البحث الفلسفي لبلوغ سؤال الوجود، وقد أصطلح على هذا التحليل الوجودي للكائن في العالم باسم الأنطولوجيا الأساسية.

حيث يقول:" وفي ثنايا ما أسلفنا من إيضاح تولدت الضرورة الداعية إلى أنطولوجيا أساسية، يكون من شأنها أن تأخذ موضوعا لها الكائن المتميز أنطولوجيا - أنطيقيا، نعني الدازين وذلك بحيث تضع نفسها أمام السؤال الأصلي، السؤال عن معنى الكينونة بعامة"[3].

1- مارتن هيدغر، الفلسفة، الهوية والذات، تر: محمد مزيان، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2015، ص34.

2- لكحل فيصل، المرجع السابق، ص8- 9.

3- مارتن هيدغر، الكينونة والزمان، ص103.

ومعنى هذا أن الإنسان لا يهم الأنطولوجيا من حيث هو إنسان، بل من حيث هو الكائن الذي ينكشف من خلاله معنى الوجود، وإذن فليس يكفي أن نقول أن الإنسان هو الموجود الذي يفهم الوجود، بل لابد من أن نضيف إلى ذلك أيضا أن هذا الفهم الإنساني للوجود هو نفسه وجود، بمعنى ليس صفة أو نعتا للإنسان، وإنما هو أسلوبه في الكينونة[1].

إن رهان هيدغر على إعادة إحياء مسألة الوجود والتفكير فيها بأسلوب جديد، وتقويضه للميتافيزيقا التقليدية التي تقوم على مركزية الذات وتمتد من أفلاطون إلى نيتشه، منطلقا من تحليل الدازين كخطوة مؤقتة للكشف عن معنى الوجود وهو ما اصطلح عليه بالأنطولوجيا الأساسية. يجعله بمثابة منعطف مهم وقراءة جديدة وجدية لتاريخ الأنطولوجيا الغربية.

والجدير بالذكر أنه ما كان لهذه الأنطولوجيا أن تقوم إلا بالاعتماد على المنهج الفينومينولوجي الذي يتجه إلى الأشياء مباشرة، ولكن من وجهة نظر جديدة حيث أضفى عليها معنى جديدا وغير طابعها واهتماماتها المنهجية التي كانت تؤدي دورا معرفيا ووضعها في سياق جديد من خلال تأسيسه (للفينومينولوجيا التأويلية).

إن قراءة هذه الأسطر الأخيرة ستجعل القارئ في حيرة من أمره متسائلا كيف أمكن لهيدغر أن يجمع في مشروعه بين الأنطولوجيا و الفينومينولوجيا من جهة وبين الفينومينولوجيا والهرمينوطيقا من جهة أخرى؟ سنحاول توضيح هذه العلاقة القائمة بين هذه المفاهيم الثلاثة. انطلاقا من قول هيدغر.

يقول هيدغر:" إن الفلسفة هي أنطولوجيا فينومينولوجية كلية، تنبع من هرمينوطيقا الدازين، التي، من حيث هي تحليلية الوجود، هي قد عينت نهاية الخيط الهادي لكل تساؤل فلسفي من أين ينبحس وإلى أين يرتد"[2].

بيّن هذا المقطع الأخير أن مشروع هيدغر يتشكل من الأنطولوجيا، الفينومينولوجيا، الهرمينوطيقا، "وإذا كان الجلي أن هذه المصطلحات الثلاثة: الفينومينولوجيا، الأنطولوجيا

1- إبراهيم زكريا، دراسات في الفلسفة المعاصرة، ص401.

2- مارتن هيدغر، الكينونة والزمان، ص 104.

والهرمينوطيقا تقيم نوعا من التنافس فيما بينها داخل البنية الأساسية للمشروع، فإن نية هيدغر المعلنة كانت إرساء التضامن التام بينها، حيث يستحيل تفكير أحدهم بمعزل عن المصطلحين الآخرين"[1].

ولتوضيح هذه العلاقة بين الفينومينولوجيا والأنطولوجيا والهرمينوطيقا) سنستحضر تعريف هيدغر للفينومينولوجيا: " فالفينومينولوجيا تعني إذن: البيان عما ينكشف انطلاقا من ذات نفسه، ذلكم هو المعنى الصوري للبحث الذي يأخذ اسم الفينومينولوجيا"[2]، ومعنى ذلك أن الفينومينولوجيا هي الدراسة التي تكشف عن الظواهر وطالما أن عملها هو إظهار الظواهر والكشف عنها، فهذا يعني أن موضوعها في الغالب الأعم هو الأشياء المحجوبة أي ما يوجد مخفيا ومموها ومكتوما ومتنكرا.

إلاّ أن ذلك لا يعني أن هيدغر يوافق على وجود عالم علوي كما هو الحال عند أفلاطون، أو وجود عالم الحقائق الذي يقف وراء عالم الظواهر التي تقول بها الفلسفة الكانطية، - كما تم الذكر مسبقا - فالفينومينولوجيا علم يهتم ببيان ما يبدو من الظاهرة وليس ما يقف خلفها ذلك أن الظاهرة وهي على الأغلب محجوبة ، ولأنها ليست في أول أمرها وعلى الأغلب متجلية ومكشوفة فإن ثمة حاجة إلى الفينومينولوجيا، فالظاهرة يمكن لها أن تكون محجوبة وهي لا تقل أهمية عما هو بائن.

هنا يتساءل هيدغر عن ما الذي يجب على الفينومينولوجيا (أن تبين) عنه؟ ما الذي ينبغي أن يسمى في معنى مخصوص (فينومان)؟ ما الذي هو بالضرورة وطبقا لماهيته موضوع لإبانة صريحة؟ (ثم يجيب فيقول) من الجلي أنه ذلك الذي لا يكشف بالتحديد عن نفسه، الذي على الضد مما هو يكشف عن نفسه، هو محجوب. وعلى ذلك هو في الوقت نفسه شيء ما من

1- جان غرا ندان، المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا، تر: عمر مهيبل، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2007، ص79.

2- مارتن هيدغر، الكينونة والزمان، ص 98.

حيث الماهية ينتمي إلى الذي هو يكشف عن نفسه، بحيث هو يشكل معناه وأساسه"[1]. لكن ما هي هذه الظاهرة التي يتحدث عنها هيدغر بالضبط؟

يجيب هيدغر عن هذا السؤال قائلا: لكن ما يبقى بمعنى رائع محجوبا أو يعاود السقوط مرة أخرى في الخفاء أو هو لا يكشف عن نفسه إلا متنكرا، إنما هو ليس هذا الكائن أو ذاك، بل هو كما تبين في الاعتبارات السابقة كينونة الكائن (الدازين)[2].

وبذلك يكون هيدغر قد قدم طريقا جديدا للفينومينولوجيا وفهما مختلفا لها عن الفينومينولوجيا الهوسرلية، حينما صرح أن الظاهرة الوحيدة التي تستحق أن تكون موضوعا للفينومينولوجيا هي الدازين، لتكون بذلك الفينومينولوجيا طريقة التعيين المثبت لما يجب أن يكون موضوعا للانطولوجيا، وبذلك يتمكن هيدغر الجمع بين الأنطولوجيا و الفينومينولوجيا في كتاب (الوجود والزمان).

إن موضوع الفينومينولوجيا إذن هو الدازين الذي يعد بمثابة الظاهرة الأساسية لها، بوصفه موجودا كواقعة يلقى به في العالم دون أن يكون له الحق في تقرير ذلك، فهو لا يقدر على اختيار والديه، ولا المكان الذي ينتمي إليه، ولا شكله...ليكون هذا القذف بمثابة مشروع غير مكتمل وعليه أن يحققه ويصنعه بنفسه رغم وجود أمور لا يقدر على تغييرها ومع ذلك لا ينبغي أن تكون عقبة أمام تحقيق وجوده الأصيل.

وبوصفه ظاهرة توجد معتمة ومخفية ومحجوبة، أي (تترائى كما لو أن...) وهي لا تظهر نفسها بسبب نسيان الكينونة، " فالدازين قد لا يعني الكائن"هنا" وهو ما قد يكون صحيحا من الناحية المبدئية وبخاصة بالنسبة لذلك الكائن هنا، والذي بدوره غالبا ما يكون غير موجود هنا، لأنه ببساطة يكون موجودا في مكان آخر (أي هناك)، فقد تحدث هيدغر عما يسميه(الكائن

1- المصدر السابق، ص99.

2- المصدر نفسه، ص 100.

هناك)، إذ أن عكس الدازين وعلى النقيض مما نعتقد ليس اللاوجود، ولكن الكائن هناك، الكائن الغافل أو شارد الذهن، الكائن البعيد عن ذاته، وباختصار الكائن غير الموجود هنا"[1]

ويرجع هذا النسيان بالأساس إلى كونه موجودا متجه نحو الموت ومترقبا حصوله فالموت كواقعة أنطولوجية جبارة تكوّن وجود الموجود الإنساني تصبح الخط الناظم لكل ذلك، فالدازين كوجود خائف يهرب من ذاته ووجوده، لأنه يصاب بالجزع والرعب والهلع حيال ما يخيفه، فيصبح ما ليس هو إياه، والخوف الأكبر هو من الموت بأننا كائنات متناهية[2].

غير أن هذا الهروب هو في الواقع مجرد خدعة، ذلك أن الدازين ومن خلال فعل الهروب يؤكد أكثر من ذي قبل أنه "هنا أو أنه موجود" ولكنه موجود من نوع خاص، يقوم إما على طريقة التقصير أو فقدان الذات، وهذا الدازين هناك حتى وإن كان ناقصا فهو يعد بمثابة كيفية من كيفيات تواجد الدازين، إن الكائن هناك يصف لنا حالة ذلك الدازين المستسلم للتفاهات والشائعات السائدة ولأنواع التسلية ولهو المثرثرين عوض اهتمامه بالأشياء ذاتها، بدءا بأشيائه هو[3].

فالدازين نفسه هو الذي يقرر أسلوب تواجده سواء في ذلك أكان قد اختاره أو تقاعس عنه وضيعه من يده، فقد يتم الاختيار على نحو يمكن الدازين من بلوغ ذاته وتحقيق إمكانياته فيحيا حياة أصيلة، وقد يتم على نحو آخر بحيث يملى الاختيار عليه من الناس فيحيا كما يحيا الناس حياة زائفة غير أصيلة. ومن هذه الحياة - يبدأ هيدغر تحليله لوجود الدازين- وهو التحليل الذي لا يصح أن يغيب أبدا عن بالنا باعتباره المعبر المؤقت إلى فهم معنى الوجود، وهذا التحليل يساعدنا على فهم هذا الدازين من جهة كونه وجودا - في – العالم[4].

حيث دعا هيدغر إلى ضرورة انتشال هذه الظاهرة من النسيان ومجابهة التقصير وفقدان الذات واستخلاصها من العتمة، بالاستناد إلى الهرمينوطيقا، فالفينومينولوجيا تقوم عند

1- جان غرا ندان، المرجع السابق، ص92.

2- لكحل فيصل، المرجع السابق، ص 16- 17.

3- جان غرا ندان، المرجع السابق، ص 94.

4- مارتن هيدغر، نداء الحقيقة، تر: عبد الغفار مكاوي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، 1977، ص52- 53.

هيدغر بدور التأويل، أي فينومينولوجيا تأويلية تكون بمثابة منهج جديد يقوم على فهم معنى الكينونة والبنى الأساسية للدازين بغية بلوغ الوجود الأصيل، فينفذ بذلك من الوجود الزائف الذي يحيا في الغالب الأعم حياته اليومية.

يقول هيدغر:" إن الفينومينولوجيا الدازين إنما هي هرمينوطيقا في الدلالة الأصلية للفظ، حيث يشير إلى عمل التفسير، ولكن من حيث أنه طريق التكشيف عن معنى الكينونة والبنى الأساسية للدازين (...) إن اللوغس في فينومينولوجيا الدازين إنما له طابع التفسير الذي من خلاله يتم فهم الكينونة الذي ينتمي إلى الدازين ذاته، بالمعنى الأصيل للكينونة وبالبنى الأساسية التي من شأن كينونته الخاصة"[1].

فالكائن الإنساني وهو يسأل عن معنى الوجود يجد نفسه بالأحرى يواجه حالة من اللافهم لوجوده الخاص، والدازين الإنساني وهو يفهم ذاته ينطلق من إمكانية الوجود أو عدم الوجود هنا، فهو يوجد أمام خيار لا مفر منه، بين الأصالة واللاأصالة، بين الانفتاح والانغلاق، بين الانكشاف والإنحجاب، بين الحقيقة والتيه. وهنا يأتي دور الفاعلية الهرمينوطيقية كنشاط تأويلي يقوم به الكائن البشري في محاولة لفهم الوجود انطلاقا من فهم وجوده الخاص بوصفه دازينا أو وجودا هناك له أسبقية أنطولوجية على الأشياء والظواهر في الوجود"[2]. إذ ينبغي للتأويل الفينومينولوجي أن يمنح الدازين ذاته إمكانية الفتح الأصلي وأن يدعه بمعنى ما يفسر نفسه بنفسه"[3]، وهذا ما سنحاول التحدث عنه في العنصر اللاحق.

1- مارتن هيدغر، الكينونة والزمان، ص103.

2- عبد الغني بارة، المرجع السابق، ص 214.

3- مارتن هيدغر، الكينونة والزمان، ص 275.

المبحث الثاني: الوجود في العالم والبناء الأنطولوجي للفهم

1- البنية الأنطولوجية للفهم

اهتم هيدغر بموضوع (معنى الوجود) وكشفه وتسليط الضوء عليه والذي طاله الإهمال والنسيان بفعل الفلسفات السابقة، وقد كان منطلقه إلى ذلك في (الوجود والزمان) هو تأويل الدازين (فينومينولوجيا الآنية)، ذلك أن فهم الوجود مرتبط ماهويا بوجوده، فهو الموجود الوحيد يمتلك خاصية الفهم، فهم غيره الموجودات من خلال تجاربه ومواقفه معها ، وفهم ذاته أمام ذاته من خلال محاولته تحقيق كينونته بوصفه وجودا في العالم مع الآخرين وبوصفه موجودا يتميز بوجوده كواقعة غير مكتملة، ولكنه مشروع يجب عليه أن يحققه ويصنعه بنفسه حتى لا يبقى رهنا لما كان ويصل لتحقيق وجوده الأصيل.

يبد أن الفهم عند هيدغر ليس عملية عقلية تهدف لتحصيل معلومات ذهنية كما هو الشأن في التفسير العلمي، ولا تفكيرا يصوغ أحكاما وقضايا ويهدف لبناء معرفة نظرية، والفهم ليس أمرا قابلا للتصرف، فأن نفهم شيئا ليس معناه إضفاء دلالة عليه، فالفهم هنا ليس نمط معرفة بل هو نمط وجود.

إن الفهم هو قدرة المرء على إدراك ممكنات وجوده ضمن سياق العالم الحياتي الذي وجد فيه، فالفهم ليس شيء نمتلكه بل هو شيء نكونه الفهم شكل من أشكال الوجود- في- العالم، أو عنصر مكون من عناصر الوجود- في - العالم، الفهم هو الأساس لكل تفسير وهو متأصل ومصاحب لوجود المرء قائم في كل فعل من أفعال التأويل، وهو سابق على كل فعل من أفعال الوجود، وللفهم جانب ثان يتمثل في حقيقة أن الفهم دائما يتعلق بالمستقبل، وهذه هي السمة الإسقاطية للفهم[1].

إذا فالفهم أصبح أنطولوجيا مع هيدغر، فهو أسلوب الدازين في الوجود، فعلاقة الدازين بالوجود واهتمامه وانشغاله به يؤلف الفهم ومن ثم بنائه الأنطولوجي.

1- عادل مصطفى، المرجع السابق، ص 222.

إلاّ أن الدازين لا يمكنه أن يفهم الوجود ولا أن يفهم ذاته ويحقق كينونته في الوجود إلا بالتكشف وهو الحال المميز للحقيقة أي وفق مفهوم الحقيقة باعتبارها الأليثيا.

فالحقيقة في صورتها الأصلية هي ذلك الذي قصده اليونان في فجر فكرهم الشاعري (تكشف الموجود أو لا تحجبه) أي ترك الموجود يوجد والترك هنا لا يفيد التخلي أو عدم الاكتراث، وليس الترك فعل يقوم به الإنسان على هواه بل يفيد التوجه إلى الشيء والانفتاح عليه، فترك الشيء يوجد، يعني أن نهب أنفسنا له، ومن ثمة فإن جوهر الحقيقة هو الحرية، إذ هي التي تجعل الإنسان يهب نفسه للمنفتح، وهو لا يحقق معنى الحرية - أي لا يترك الموجود يوجد - إلا إذا تعرض للموجود من حيث أنه بطبيعته يكشف عن نفسه أو (ينكشف)[1]. هذا هو معنى الحقيقة عند هيدغر.

والحقيقة بما هي كذلك، هي الأسلوب نفسه الذي يرتكز عليه الكائن في فهم معنى الوجود لتتحول الفينومينولوجيا الهرمينوطيقية بهذا المنحى الأنطولوجي، إلى منهج استحضار الأشياء أو الموجودات، وانتشالها من حالة التحجب واللاوجود إلى صيغة اللاتحجب والوجود، عبر عملية التأويل كإجراء يرجى من خلاله بلوغ الفهم، وهذه الصيغة الإجرائية لا تقتصر على الموجودات المحيطة بالموجود الإنساني فحسب بقدر ما تنطلق من تأويل الذات لأسلوبها في الوجود عبر طابع الانفتاح كمنحى أنطولوجي، أسس به هيدغر رؤيته الجديدة للفهم"[2]

يقول هيدغر:" إنه ضمن ما - لأجله تكون الكينونة - في- العالم الموجودة بما هي كذلك منفتحة، الانفتاح الذي قد سمي من قبل فهما (...) وإن الفهم من حيث هو فتح، إنما هو دوما القوام الأساسي للكينونة - في - العالم"[3].

وعليه يمكن القول أن هيدغر قد جعل الأليثيا (الحقيقة بوصفها الكشف) النمط الوحيد لوجود الموجود الإنساني، إنها طريقة الدازين وأسلوبه في فهم الوجود وهي في الوقت نفسه الأسلوب الذي ينكشف به الموجود الإنساني في الوجود بغية بلوغ الفهم.

1- مارتن هيدغر، نداء الحقيقة، ص 154.

2-عبد الغني بارة، المرجع السابق، ص216.

3- مارتن هيدغر، الكينونة والزمان، ص280 – 283.

فضمن أسلوب الدازين من حيث هو إظهار وكشف يكون فهم الوجود وفهم ذاته، ليكون بذلك الفهم في أساسه أمر أنطولوجي وأنطوقي هرمينوطيقي يظهر وجود الدازين والأشياء الموجودة في عالمه أيضا.

والفهم ينطلق من فهمنا أن ما يعطى لنا يكون متحجبا أو مختفيا في زي مخادع وزائف، وهذا التحجب هو ما يتم طرحه بواسطة التفسير، "فالتفسير هو وصف للفهم، ذلك أن تشكل الفهم هو ما نسميه التفسير، إذ ضمنه يمتلك الفهم ما يفهمه على نحو فاهم، فالتفسير هو الإبانة عن شيء ما من حيث هو شيء ما من خلال بلورة الإمكانات في صلب الفهم، وفي التفسير لا يصير الفهم شيئا آخر بل هو ذاته"[1].

والفهم سابق على كل فعل من أفعال الوجود، " وهذه البنية المسبقة للفهم تعني أن هناك في الفهم الإنساني وعيا بالأسبقية الأنطولوجية الزمانية، وأن الوجود يكون معروفا من قبل بشكل ما بواسطة الدازين"[2].

ولما كان الفهم سابق لأي فعل في الوجود، فهو لا يمكن أن يتشكل من فراغ ولا يحصل إلا من خلال الفهم القبلي المسبق للأشياء وظواهر الوجود مقدما، فهيدغر يرى أن الفهم يستحيل دون فروض مسبقة، وكل ما لا يكون صادرا عن رؤية مسبقة هو محاولة عبثية وفاشلة لأنها في حقيقة الأمر تسير في الاتجاه المخالف لعملية الفهم.

فليس هناك وجود لتفسير خالص خال من الأحكام القبلية، وهذا هو الدور الهرمينوطيقي الذي يعني به هيدغر أن الهرمينوطيقا لا تكشف شيئا جديدا بشكل جذري لأن الموجود الإنساني بوصفه كائنا في الزمان لا يترك وراءه ما كان ولا يتخلى عنه وإنما ينطلق منه و إن كان غير واع به ليكونه ويحاول إجلاءه من حجب الظلام، وعليه فلا يمكن أن نتصور تفسيرا خالصا من دون الفروض المسبقة، ولا فهما مطلقا للأشياء.

1- المصدر السابق، ص290.

2- توفيق سعيد، الخبرة الجمالية دراسة في الفلسفة الظاهراتية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1992 ص125.

وهكذا فإن هيدغر لا يكتفي بدحض الاتهام الهوسرلي الذي يرى أن عملية الفهم التي تنطوي على فروض مسبقة أنها عملية فاسدة، بل إن عملية الدور الهرمينوطيقي نفسها تتضمن اتهاما مضادا بأن السعي إلى تجنب هذا الدور لتحقيق موقف بلا فروض مسبقة إنما هو حركة عقيمة من مخلفات التفكير الميتافيزيقي التقليدي"[1].

ومادام الفهم كذلك فهو إذا ليس حالة منتهية يبلغ الكائن أقاصيها أو حدودها، وإنما حركة مستمرة في الزمن، على الدوام، متطورة وفي حالة مراجعة وإعادة بناء، فالكائن الإنساني كائن قذف به إلى هذا العالم، وهو على ذلك الحال يكون أمام الأشياء وفي حالة مراجعة وإعادة بناء مستمرة ويبقى كذلك دون أن يصل إلى وجود متحقق ونهائي، ليكون الموجود الإنساني كائن وجودي يتكون باستمرار تاريخيا أو ضمن الزمن وهو ما يؤكد الطبيعة الهرمينوطيقية لفنومينولوجيا هيدغر"[2].

وفي هذا يقول هيدغر:"إن مفهوم الكينونة لا تتناقض مع اختصاص البحث. بمعنى النفاذ إليه من طريق تأويل مختص لكائن معين، للدازين، حيث يجب أن يتم الظفر بأفق الفهم والتفسير الممكن للكينونة، لكن هذا الكائن عينه هو في ذاته تاريخاني، بحيث أن الإضاءة الأنطولوجية لهذا الكائن إنما تصبح بالضرورة تأويلا تاريخيا"[3].

إن الدازين يفهم ذاته ابتداءا مما هو ليس إياه، فالدارين حسب التعبير الهيدغري هو ما ليس هو لأنه هو ما سيكونه فيما بعد، يعني أن حقيقته هي ذاته كإمكانية تتطلب الإنجاز، أي أن الدازين هو الهدف لإرادته فهو أمام ذاته ويسبق ذاته كمشروع لذاته، إن هذا المشروع هو التأجيل (ما سيكونه فيما بعد)، بيد أن هذا التأجيل ليس سوى إمكان الوجود الملقى في العالم الذي هو عالم الدازين نفسه[4].

1- سعيد توفيق، الخبرة الجمالية دراسة الجمال الظاهراتية، ص126.

2- عبد الغاني بارة، المرجع السابق، ص218.

3- مارتن هيدغر، الكينونة والزمان، ص105.

4- لكحل فيصل، المرجع السابق، ص10.

إنه بالأحرى مشروع ملقى، حيث كينونة الدازين تتحدد في وجوده، وفي البنى الأنطولوجية التي تصاحب وجوده في العالم، وما دام وجود الدازين هو الإمكانية، والإمكانية تعني التعدد والحرية في الاختيار، فإن وجوده يتصف بالانفتاح والانكشاف، ومن ثم فهو لا يخضع لتحديدات مطلقة نهائية[1].

يقول هيدغر: "إن الفهم من حيث هو فعل وجود هو منذ أول أمره متعلق بالمستقبل (...) ومن أجل تخصيص اصطلاحي للمستقبل الأصيل نحن نتمسك بعبارة "الاستباق"، فهي تبين أن الدازين هو،على صعيد واقعي، متقدم على ذاته دوما، من جهة إمكانيته الوجودية، وأن المستقبل ما ينبغي أن يظفر به، والذي لا يمكن أن ينكشف إلا في نطاق عودة أنطولوجية من الفهم غير الأصيل المشغول باليومي"[2].

وعليه فإن الدازين لا يمكنه أن يمارس التأويل ويحاول الانفتاح على الموجودات وفهم ذاته والنفاذ من قشور الوجود الزائف بغية الوصول إلى الوجود الأصيل، إلا في ضوء الإمكانيات المتاحة له والتي تنشطر بين الأصالة واللاأصالة، أي بين الظهور والتستر، فهو يمارس حركة العودة إلى الأصول للكشف عن الحقيقة واللاحقيقة، وهذا الكشف يفسح المجال للدازين أن يحدد منها وجوده ويختار بين أوجه الممكن فيها حتى يبلغ درجة من الفهم ويبقى الأمر كذلك إلى ما لا نهاية فليس هناك تأويلا أو فهما مطلقا.

يقول هيدغر: "فبالانشغال باليومي يفهم نفسه انطلاقا من مستطاع الكينونة الذي يأتي إلى قبالته، انطلاقا من النجاح أو الإخفاق بالنظر إلى الأمر المشغول به في كل مرة."[3]

ومن ثم يمكن القول أن الفهم عملية مستمرة، تتجدد ويعاد تشكيلها باستمرار، إذ يتحتم عليه باستمرار أن يحافظ على ما اكتشفه وكشف عنه بغية إعادة تكوينه واكتساب حالة جديدة من الفهم، دون أن ينتظر الظفر بفهم نهائي أو ثابت.

1- المرجع السابق، ص10.

2- مارتن هيدغر، الكينونة والزمان، ص 585- 586.

3- المصدر نفسه، ص587.

فالمستقبل الأصيل معركة وليس شيئا ننتظره في الكسل اليومي "لأنني لا أعيش إنسانيا إلا وأنا أقذف نفسي باستمرار إلى الأمام، متجاوزا نفسي، فأنا لست مطابقا لنفسي بل أنا موجود مقذوف دائما وأبدا إلى الأمام، لذا فوجودي ليس على الإطلاق شيء يمكنني أن أقبض عليه كشيء محدد، ولكنه على الدوام قضية إمكانات جديدة، دائما إشكالات، وهذا يعني أن الطبيعة الإنسانية تتشكل بالزمان والتاريخ، بل إن هذه العملية أي القذف ليست في الحقيقة إلا استعادة الدازين الإنساني وجوده الخاص ومن ثم يشكل سلطته ووحدته الأساسية"[1].

وعليه يمكن القول أن الفهم جزء لا يتجزأ من البنية نفسها للدازين، يمتاز بخصوصية أنطولوجية وأنطوقية، ومحكوم بالزمانية، إلا أن ذلك لا يعني أن الذات تملك الحقيقة، فالدازين عند هيدغر ليس مرادفا لمفهوم الذات أو الوعي، إنما هو الوجود- في- العالم.

وبتعبير هيدغر الشهير (أن الدازين يكون في الحقيقة) وهذا يعني الانفتاح، ولا يعني بطبيعة الحال أنه يملك الحقيقة كل الحقيقة، فذلك أمر غير مقبول، إنما يعني أنه قادر على الكشف، على انتزاع الحقيقة وإظهارها من ثنايا التحجب والخفاء، ولا تتأتى له القدرة على الكشف عن الموجود إلا لأنه قادر على اتخاذ مسلك من نفسه، أي على الانفتاح[2]، ولعل أن نظرة فاحصة إلى مفهوم العالم عند هيدغر توضح ذلك أكثر.

1- عبد الغني بارة، المرجع السابق، ص212.

2- مارتن هيدغر، نداء الحقيقة، ص123.

2- الوجود في العالم

يتميز الموجود الإنساني بأنه الوحيد من بين الموجودات الذي يمتلك القدرة على إثارة السؤال عن معنى الوجود ، فهو الكائن الوحيد الذي يعيش حالة من الفهم لوجوده الخاص، وفهم غيره من الموجودات من خلال توجيه انتباهه لها وتأويل لحظات انكشافها، واستعمالها وفق دلالاتها النفعية باعتباره الموجود الوحيد في العالم، وضمن ذلك يتحول الفهم تأويل وتتحدد الوضعية الخاصة بالموجود، وتتحقق كل الإمكانيات وينكشف العالم.

لذا يجعل هيدغر أول مقوم من مقومات الوجود الإنساني"الوجود في العالم" ذلك أن إمكانية فهم الوجود يكون انطلاقا من فهم علاقة الموجود الإنساني بالعالم، لذا فإن إثارة مسألة معنى الوجود تتطلب الحرص على فهم أسلوب الموجود في العالم، ومن أجل فهم مقصود هيدغر لا بد لنا أولا أن نعرف ما هو "العالم" عنده، ثم مواصلة التحليل من خلال ما يلقاه الموجود الإنساني داخل العالم من موجودات.

يقول هيدغر:"إنما المعرفة نمط من الدازين مؤسس على الوجود - في - العالم، وإنه لذلك يتطلب الوجود في العالم من حيث هو هيئة أساسية تأويلا سابقا، ويجب أول الأمر أن نجعل الوجود في العالم منظورا من ناحية العنصر البنيوي(عالم)، فماذا يمكن أن يعني(العالم) باعتباره ظاهرة؟"[1].

العالم عند هيدغر ليس مجموع الأشياء القابلة للعد والإحصاء، وليس هو كون فيزيقي، لا يقصد به العالم الخارجي، أو المجال الملموس لأنه لا يكون أبدا بمثابة تمثل يمكن رؤيته، لا ينتمي العالم إلى موجودات العالم الفيزيقي المرئي، ولا تنتمي الأشياء والشجر والحيوان إلى العالم، هي تنتمي إلى المجال المتحجر الذي يكشف عنه العالم بما هو الأفق الأنطولوجي الذي يحيا فيه الوجود الإنساني ويمثل موضوع اهتمامه[2].

1-مارتن هيدغر الكينونة والزمان، ص145.

2- علي الحبيب الفربوي، مارتن هيدغر نقد النقل الميتافيزيقي قراءة أنطولوجية للتراث الغربي، دار الفرابي، بيروت، ط1، 2008، ص54.

وعليه يمكن القول أن هيدغر يتخطى التحليل العلمي للعالم إلى الوصف الفينومينولوجي له، فالعالم لا يعني جملة الموجودات والأشياء الجزئية المدركة حسيا، ولا هو الموضوع الملموس القائم أمامنا والذي يمكن سماعه ومشاهدته ولمسه، ولا يعني الطبيعة أو البيئة التي نتصور أنفسنا مواطنين فيها، وتنتمي إليها كل الموجودات كالحجر والحيوان والنبات، فالإنسان هو الكائن الوحيد الموجود في العالم لأنه يقيم في انفتاح الموجودات.

العالم عند هيدغر يعني تلك الجملة من الموجودات التي يجد الكائن الإنساني نفسه مغمورا بها ومنغمسا فيها من الأصل ومحاطا بظاهرها، كما ينكشف خلال فهم مسبق دائما وشامل، ومن المحال أن نصف العالم عن طريق تعداد الكائنات بداخله، فمن شأن هذه العملية أن تجعل العالم يفلت منا، ذلك أن العالم هو بالضبط، ذلك الذي نفترضه مسبقا في كل فعل من أفعال معرفة الكائنات فكل كائن إنما يفهم بوصفه كيانا في ضوء "عالم"[1]

وعليه يمكن القول أن العالم هو المجال الحيوي الذي يسكن فيه الإنسان وينغرز بعمق وينفتح فيه على الآخر ويهتم بفهم ما يصادفه من الموجودات، من خلال صرف بصره إليه والانشغال به، إنه النمط اليومي للموجود الإنساني المنشغل بما تحت- اليد داخل العالم لرفع الحجب عنها، وهو بذلك يحمل معنى أنطيقيا، وعليه فإن فهم الدازين لنفسه وفهم الموجودات لا يمكن أن يكون إلا انطلاقا من العالم.

يقول هيدغر:"إن الكينونة - في - العالم من حيث هي انشغال إنما هي مأخوذة بالعالم الذي هي منشغلة به فمن أجل أن يكون فعل المعرفة ممكنا بوصفه تعيينا فاحصا عن الشيء القائم فإنه يحتاج قبل ذلك إلى أن يكون لنا شأن منشغل بالعالم، إنه بالإمساك عن كل إنتاج أو اشتغال...إلخ"[2]

وحينما يقول هيدغر عن الإنسان (موجود في العالم)، فإنه لا يعني بذلك أنه موجود وجودا مكانيا في العالم، على نحو ما يوجد الكرسي"في" الغرفة، أو على نحو ما يوجد عود

1- عادل مصطفى، المرجع السابق، ص227.

2- مارتن هيدغر، الكينونة والزمان، ص142.

الكبريت في علبة الكبريت، إنما توجد بين الإنسان وبين العالم علاقة وثيقة أو رابطة عميقة تجعل من المستحيل علينا أن نتصور إنسانا بدون عالم أو عالما بدون إنسان، ومعنى هذا أن مجرد ارتباط الموجود البشري بالعالم هو الذي يجعل منه كائنا مهموما يحمل عبأ وجوده، والعالم بهذا المعنى هو الوسط الذي نحن مندمجون فيه[1]

فالأمر هنا لا يعني علاقة بين موجودين، ولا يشكل العالم موضوعا خارجيا يتضمن حقيقة يتم الكشف عنها من قبل الذات الإبستمولوجية العارفة، والموجود الإنساني ليس ذاتا منفصلة عن موضوعها، فهيدغر يقضي من خلال مفهومه للعالم على ثنائية الذات والموضوع، ويتجاوز مركزية الذات التي انبثقت عن فلسفة الحداثة.

إن المشروع الهيدغري يتجاوز سلطة الذات ومركزيتها ويقضي على الفصل الإجرائي بينها وبين الموضوع، معلنا أن إيضاح العلاقة بينهما يطرح مشكلا آخر متمثلا في السؤال التالي: كيف يمكن للذات أن تخرج من دائرتها الباطنية إلى دائرة أخرى خارجية متمثلة في الموضوع.

يبدو أن هيدغر لا يحاول فك خيوط هذه العقدة الأزلية، ولا يتردد في إزاحتها بضربة قاضية، إذ يعلن أن مشكلة الوجود الخارجي وإثباته وعلاقة الذات به مشكلة زائفة ولا تستحق عناء لحظة واحدة من التفكير، لماذا؟ لأن الدازين باعتباره وجودا - في- العالم موجودا دائما في الخارج أي في العالم المألوف.[2]

وفي هذا يقول هيدغر:"إن الدازين في اتجاهه إلى الموجودات وإدراكه لها لأول مرة لا يذهب خارج دائرته الباطنية، بل هو طبقا لنمط كينونته الابتدائي يوجد دوما في الخارج بالقرب من الموجود الملاق له من العالم المكتشف بعد في كل مرة(...) بمعنى هو ذاته يكون بوصفه الكينونة في العالم التي تعرف(...) ثم إن إدراك الشيء المعروف ليس بمثابة الرجوع بالفريسة

1- زكريا إبراهيم، دراسات في الفلسفة المعاصرة، ص402.

2- مارتن هيدغر، نداء الحقيقة، ص57.

التي غنمناها من الإدراك الخارجي إلى بيت الوعي والشعور، بل إنه ضمن أفعال التلقي والاحتفاظ إنما يبقى الدازين العارف في الخارج[1]

والوجود خارج الذات هو الحضور في العالم، حيث أن الدازين يوجد بحيث يفهم ذاته ابتداء مما هو ليس إياه، ولا يمكنه أن يضع العالم بين قوسين،لأنه مرتبط به ارتباطا ضروريا، وكل سمات الدازين تفهم من خلال هذه العلاقة الأولية والتركيبة بالعالم، فالعالم من طبيعة الدازين وليس موجودا حاضرا على غرار وجود الأشياء، كما أنه ليس طريقة في تحديد الموجودات التي تختلف عن الدازين بقدر ما هو تحديد الدازين ذاته وتعبير عن بنيته الأساسية[2]

وعليه يمكن القول أن المعرفة هي أسلوب الدازين في الوجود، وبعبارة أخرى فإن كل فهم يجليه الدازين يكون حالة أو جزءا لا ينفصل عن الوجود في العالم، ويقوم على أساس الإمكانات التي يكون الدازين موجودا عليها، ومن ثم فإن علاقة الدازين بعالمه يؤلفان بناءها الأنطولوجي، فليست المعرفة موضوعا قائما أمام الأعيان، بل هي تنتمي للدازين ومن ثمة فلا وجود ل (أنا) مجردة يكون عليها أن تواجه العالم كموضوع، ويكون عليها أن تعلو إلى هذا العالم بل هي على الدوام في صميمها في الخارج مع الموجودات التي تصادفها في هذا العالم، باعتبارها دائما وجودا - في - العالم.

يقول هيدغر:"إن المعرفة هي ضرب من كينونة الدازين، من حيث هو كينونة - في - العالم وهي تمتلك تأسيسها الأنطيقي ضمن هذه الهيئة من الكينونة (...) ولم تعد هناك الحاجة إلى أن يفترض مسبقا أن المعرفة هي بعد عن عالمها الذي لا يمكن أن تبلغه إلا بواسطة تعالي الذات أو التخطي أو التجاوز (...) لأن الدازين على الدوام بالخارج مع الموجودات التي يصادفها في هذا العالم "[3].

وصفوة القول أن المعرفة ليست هي التي تمكننا من إقامة العلاقة التي تربطنا بالعالم، بل إنها تفترض هذه العلاقة من قبل بحيث لا تعدو أن تكون"تحولا" لهذه العلاقة نفسها، إذ في

1- مارتن هيدغر، الكينونة والزمان، ص144.

2- صفاء عبد السلام على جعفر، الوجود الحقيقي عند مارتن هيدغر، منشأة المعارف، الإسكندرية، د(ط)، 2006، ص112.

3- مارتن هيدغر، الكينونة والزمان، ص144.

فعل المعرفة يكتسب الدازين موقف وجود جديد من العالم الذي سبق اكتشافه في الدازين، كما أن المعرفة لا تخلق علاقة تبادل بين الذات والعالم، ولا هذه تنشأ من تأثير العالم على الذات، إن المعرفة حال من أحوال الدازين يقوم على أساس الوجود في العالم.[1]

فالعالم إذا هو المجال الحيوي الذي يسمح للفهم المسبق بلقاء الموجودات الأخرى والكشف عن التحجب وفي كل مرة يكتسب الدازين فهما جديدا، إزاء العالم الذي تم اكتشافه من قبل ضمن الدازين،"وإن هذا الفهم الوجودي المسبق للوجود - هناك - هو الذي يسمح للإنسان أن يندمج وفقا لطبيعته ويسجل دخوله إلى العالم، ويؤسس علاقات، وهو بذلك أي هذا الفهم يكون قد جاد عليه بامتياز مقارنة بغيره من الموجودات ضمن هذا العالم، ولكن هذا لا يعني أن تنسحب الذات من حرب التأويل والفهم، بل هي تصاحب الأشياء في رحلتها من التواري والتحجب إلى الكشف والظهور أو قل تتعلم فن الإنصات وترك الأشياء تفصح عن ذاتها"[2]

أكد هيدغر أنّ المعرفة حال من أحوال الدازين باعتباره موجودا في العالم، وعالم الدازين هو العالم المحيط، أي وجوده اليومي الذي ينشغل به ويحاول فهم ما يصادفه فيه من موجودات وأشياء يحتاج إليها لينتهي إلى ما يسمى بالوجود الواقعي للأشياء.

يقول هيدغر: "العالم يعني - عالم النحن العمومي أو الطابع الخاص والأقرب إلينا(...) وأن نصف العالم وصفا فينومينولوجيا: يعني ذلك أن نبين الكائن القائم داخل العالم وأن نثبته والكائن داخل العالم هو الأشياء، أشياء الطبيعة وأشياء ذات القيمة، إن شيئيتها قد صارت مشكلا(...) حيث إن شيئية هذه الأخيرة تبني على شيئية الطبيعة"[3].

فالدازين يفهم الموجودات عن طريق التقرب منها وفحصها والانغماس وسطها لتكشف أمامه وهذه الموجودات هي ما نستخدمه وننتجه من أدوات، ولا تقتصر الأدوات من وجهة نظر هيدغر على الماكينات أو الأجهزة الكهربائية التي يستعملها العمال داخل المصانع، بل هي كل ما يقع تحت انشغال اليد والانهماك بمعاينتها وبلورة دلالاتها، وهكذا تصبح الريشة والحبر

1-مارتن هيدغر، نداء الحقيقة، ص 58.

2- عبد الغني بارة، المرجع السابق، ص 210 .

3- مارتن هيدغر،الكينونة والزمان،ص147-152.

والورق والنافذة والأبواب والغرفة والقطار والأثاث والفانوس والمطرقة... كلها أدوات لا يمكنها أن تتكشف أبدا لوحدها وإنما تتكشف من خلال التعامل المباشر معها.

يقول هيدغر:"نحن نسمي الكائن الذي يلاقينا عند الانشغال الأداة (...) إذ عند التعامل تكون في انتظارنا أداة الخياطة، وأدوات العمل والتنقل والقيس (...) إن الأداة من حيث الماهية "شيء ما، مجعول من أجل"، وبادئ الأمر ليست أدوات العمل ذاتها، بل المنتوج، ما ينبغي أن ينتج في كل مرة، وهو المنشغل به بديا، ومن ثم أيضا هو ما- هو- تحت اليد"[1]

وللتوضيح بضرب هيدغر مثالا بسيطا في الوجود والزمان هو مثال المطرقة، فأن نفسر معنى المطرقة لا يعني النظر إليها على أنها مجرد شيء له مجموعة من الخصائص والسمات كاللون والوزن والشكل... "فالحال هنا عندما يجرب المرء المطرقة ثم يتركها جانبا دون كلام، فهذا هو فعل التأويل، فنحن في السياق الوجودي الأصلي نقارب المطرقة لا بوصفها موضوعا، بل بوصفها أداة، فتختفي المطرقة الشيء في طي وظيفة (المطرقة - الآداة) ذلك هو المعنى الهرمينوطيقي الوجودي للمطرقة، أما أن نعزل المطرقة عن وظيفتها، عن السياق العلائقي الكلي المعاش، هنالك نكون قد انتقلنا من موقف الفهم المسبق إلى موقف الإشارة الموضوعية، ووضعنا ظاهرة المطرقة أمامنا كمجرد شيء ننظر إليه ونتملاه"[2]

وبذلك فإن هيدغر ينفي أن يكون التأويل مجرد تقديم وصف نظري وعبارات منطقية وتحليلات علمية، وتقارير تفصل في خصائص الشيء كأن نضف حجم ولون وشكل، ووزن المادة التي صنعت منها الآداة...إلخ فتلك الخصائص لا تكشف عن ماهية الشيء ولا عن وظيفتها التي وجد من أجلها، بل إن التأويل هنا هو تلك اللحظة الوجودية التي تكشف فيها الموجودات عن ذاتها من خلال استخدامها، فالتأويل لا يعني التأمل المجرد للشيء، ذلك التأمل الذي يبعد الموجود عن عالمه فماهية الشيء تكمن في التعامل معه واستخدامه، ولهذا نجد هيدغر يصف وجود الآداة "بالكينونة - تحت - اليد".

1- المصدر السابق، ص 158.

2- عادل مصطفى، المرجع السابق، ص235- 236 .

وفي هذا التأويل لا يمكن الفصل بين الذات والموضوع لأنها تقيم في علاقة مع الموضوع في تلك اللحظة الوجودية الهرمينوطيقية، أي أنها دائما بالقرب منه وتلتقي به في العالم، فالموجود ليست له بنية موضوعية تجعله منغلقا على ذاته لا يفصح معها عن شيء، ولا وجود لتفسير ذاتي يفرض نفسه على الموجود، فالتأويل هنا لا يتم بوصف الموجود قائما محضا أمامنا، بل تبعا للتعامل المباشر الكاشف الجاري مع الأشياء في العالم.

فماهية الآداة تنكشف لنا حقا في استخدامها، فكل أداة موجودة من أجل تحقيق غرض أو عمل ما، فالحذاء مطلوب إنتاجه للمشي، والساعة مصنوعة لقراءة الوقت، والمطرقة وظيفتها الطرق، والقلم تم إنتاجه للكتابة، والكتاب ألف لقراءته، ووسائل النقل صنعت لأجل التنقل...إلخ.

وكل أداة لها القدرة على الإحالة إلى موجودات أخرى (أدوات أخرى)، فالمطرقة تحيلنا إلى المسمار، والإبرة تحيلنا إلى الخيط، والقلم يحيلنا إلى الورقة... ولكن الأدوات لا تنفصل عن منتجها الذي أوجدها ومستخدمها الذي يتعامل معها فالمطرقة لا تحيل إلى المسمار فقط بل تحيل إلى الحداد أيضا، والإبرة لا تحيل إلى الخيط فقط بل تحيل إلى الخياط أيضا، والقلم لا يحيل إلى الورقة فقط بل يحيل إلى الكاتب أيضا...إلخ.

يقول هيدغر: "فمع العمل لا يلاقينا الكائن الذي هو تحت - اليد فحسب، بل أيضا الكائن الذي من جنس كينونة الإنسان، الذي عنده سيصبح المنتوج خلال انشغاله تحت - اليد، وفي كرّة واحدة معه يلاقينا العالم، الذي فيه يعيش الحملة والمستعملون، والذي هو في الوقت نفسه عالمنا، إن العمل المنشغل به في كل مرة ليس هو تحت - اليد ضمن العالم المنزلي للورشة مثلا فحسب، بل ضمن العالم العمومي، فبهذا الأخير تكون طبيعة - العالم - المحيط مكشوفا عنها وفي متناول كل أحد"[1].

إلا أن هذه الآداة التي يتم إنتاجها ليست فقط قابلة للاستعمال من أجل غرض ما فحسب، ولا تحيل إلى أدوات أخرى وإلى منتجيها ومستخدميها فحسب، بل إن من طبيعتها أيضا الإحالة إلى المادة التي أنتجت منها كالحديد والبلاستيك والجلد والحجارة والخشب...إلخ، وهذه المواد

1- مارتن هيدغر، الكينونة والزمان، ص160.

بدورها تحيل إلى الطبيعة فترفع الحجاب عنها أيضا بدليل أننا نكتشف من خلالها الطبيعة كالمياه والأشجار والحيوانات والغابات والجبال والرياح..." لكننا نستخدم المياه كوسائل نقل أو قوى كهربائية، ونصنع من الغابات أخشابا لصناعة الأثاث، ونتخذ من الرياح قوى محركة...إلخ بيد أن هيدغر لا يذهب إلى حد القول بأن المواد التي نصنع منها أدواتنا مجعولة لنا أو مخلوقة من أجلنا، إنما هو يجعل تلك الأدوات مشروطة بوجودنا البشري دون أن يدخل في صميم مذهبه فكرة الغائية التي بمقتضاها يكون الإنسان هو غاية الكون"[1].

يوضح هيدغر أن الآداة قد تفقد طابعها الأداتي عندما تصبح الآداة غير صالحة للاستعمال (فتلفت انتباهنا) وعندما تفقد (فنشعر بالحاجة الملحة إليها) أو نجدها ملقاة في طريقنا (فترفض نفسها علينا) ليتبين لنا بوضوح أن الإحالة هي الطابع المميز لها، وعندما تتعطل الإحالة (من أجل كذا...) كأن أفتش عن مطرقة لدق مسمار فلا أعثر عليها- يشتد وضوح هذه الإحالة من حيث هي كذلك، هنالك يظهر النسق الأداتي المترابط بوصفه كلا تمت رؤيته دائما بشكل مسبق أثناء التبصر أو التدبر، ومع هذا الكل يعلن العالم عن نفسه"[2].

نستخلص من كل ما تم ذكره مسبقا أن وجود الآداة يكمن في الإجراء المتصل باستعمال الآداة متضمنة الغرض من وجودها، وهي بطبيعتها تحيل إلى أدوات أخرى(موجودات أخرى) مغايرة لها وتحيل إلى مجموعة من المواد التي صنعت منها، وهي بدورها أيضا تحيل إلى الطبيعة فترفع الحجاب عنها لا بوصفها موضوعا للمعرفة قابلا للإدراك الحسي بل بوصفها مجالا للاستعمال والتبصر أي أداة - تحت - اليد.

وفي هذا يقول هيدغر:"إنه ضمن العالم - المحيط إنما يصبح في المتناول أيضا كائن ليس يحتاج في ذات نفسه إلى إنتاج، وهو دوما يعد تحت - اليد (...) فضمن الآداة المستعملة إنما يرفع الحجاب أيضا خلال الاستعمال عن الطبيعة، (الطبيعة) في ضوء المنتوج الطبيعي، بيد أن

1- زكريا إبراهيم، دراسات في الفلسفة المعاصرة، ص404.

2- مارتن هيدغر،الكينونة والزمان، ص159.

الطبيعة لا ينبغي أن تفهم ها هنا بوصفها ما هو محض قائم أمامنا(...) فمع العالم - المحيط المكشوف عنه إنما تلاقينا الطبيعة المكشوف عنها على هذا النحو"[1].

إن كل ما تم ذكره مسبقا يعكس وصفا أنطولوجيا لنمط كينونة الآداة التي نستعملها كأشياء داخل المجال اليومي بشكل عيني وعلى أساسه يأخذ العالم في اللمعان في أفقنا على شكل كل أو نسق كلي مترابط تم الانهماك والانغماس فيه بشكل مسبق، وبهذا الشكل يمكن القول أن الإحالة هي السمة المميزة للأداة، وهو ما يعرف بالعالمية (عالمية العالم)، لتصبح عالمية العالم بهذا الشكل نمط كينونة الأشياء وهو نفسه نمط الفهم الذي يتيح للدازين أن يلتقي بالموجود القائم في محيطه.

يقول هيدغر:"فإذا نحن، هكذا، عينا كينونة ما - تحت - اليد (الرابطة الوظيفية) بل والعالمية ذاتها بوصفها كلا مركبا من الإحالة"[2].

وهذه الأداة تفقد وجودها الأداتي بمجرد أن تبلى أو تستهلك أو تختفي، ذلك أن الأداة أثناء الاستعمال نفسه تتعرض للاستهلاك فينصقل وجودها الأداتي ويصبح عاديا، عندها يظهر نوع من عدم الكينونة - تحت - اليد، فوجود أداتية الأداة يقوم في منفعتها.

إن هيدغر يوضح كل ما سبق ذكره بضرب مثال آخر لأداة معينة هي العلامة "مثل علامات المرور أو لافتات الطرق أو الأعلام...إلخ، وأهم ما يميز العلامة هو أنها توضح النسق الكلي للأداة توضيحا تاما، فعلامة المرور مثلا توضح النسق الكلي الذي يربط سلوك المارة وراكبي السيارات وعساكر المرور...إلخ وبذلك فإن"الآداة العلامة" تشد الانتباه إلى طابع الإحالة الذي توضحه أشد توضيح".[3]

وعليه يمكن القول أن العالم مكون من مجموعة من موجودات هي أدوات في متناول الدازين، وجوهر هذه الأدوات هو قابليتها للاستخدام، وتؤلف جملة الأدوات شبكة من الإحالات الواحدة مع الأخرى، حيث تحيل الآداة بصورة دائمة إلى أدوات مغايرة فليس هناك أداة مستقلة

[1]- المصدر السابق، ص159.

2- المصدر نفسه، ص188.

3- مارتن هيدغر، نداء الحقيقة، ص63.

بذاتها بل هي دائما في إطار نسق أو سياق كلي، يكشف العالم المحيط ويرفع ويزيح الحجب عنه، فيتاح للدازين الانفتاح على الوجود ويحقق له وجوده في العالم وبالتالي يكون قد اكتشف العالم.

إن حال الآداة هذا بدوره يحيلنا إلى الدازين لأن حال الآداة يعبر عما يريده لها الدازين أو يريده بها، أي أن الغرض الذي جعلت له الآداة أصلا هو إرادة الدازين بها[1]

إن هذه التحليلات السابقة تكشف عن المعرفة المسبقة التي يتحتم على الدازين أن يلم بها قبل أن يتعرف على شيء يتصف بصفة الآداة، أي أننا هنا بإزاء تحليل يكشف عن شيء(قبلي) داخل في تركيب الدازين، بيد أنه ليس نوعا من المعرفة القبلية التي نجدها عند الفيلسوف مثل كانط، إذ لا تركيب ولا تأليف هنا، بل هو "قبلي" يقوم عليه التعامل المباشر مع الأشياء، فلا بد أن يكون العالم قد انفتح لنا أو تفتحنا عليه من قبل أن نلتقي في داخله بشيء كهذا الذي نسميه الآداة[2].

وعلى أساس ما تم ذكره مسبقا نلخص أن هيدغر يتصور(الوجود في العالم) على أنه وجود ديناميكي (بالمعنى الأصلي لهذه الكلمة) فنراه ينسب إلى الموجود البشري إمكانيات عينيه ايجابية هي بمثابة قدرات على التعامل مع العالم الخارجي، ومهارات تتجلى في استخدام ما فيه من أدوات، فيقرر أنه لدى الموجود البشري إمكانيات تدفعه إلى تحقيق وجوده عن طريق الخروج المستمر من ذاته والاندماج الدائب في عالم الأدوات.[3]

ولا يمكن أن يكون موقف الإنسان من إمكانياته موقف الشيء الذي لا يكترث بما قد يعرض له من أعراض، إنما هو موقف الشخص الذي يجد نفسه منذ البداية مندمجا في صميم مشروعاته، متجها نحو تحقيق وجوده، فالوجود - بالنسبة إلى الإنسان - إنما يعني النجاح أو الفشل في تحقيق إمكانياته، وليس الاهتمام الذي يتحدث عنه هيدغر سوى مجرد انشغال

1- المصدر السابق،ص64.

2- المصدر نفسه، ص64.

3- زكريا إبراهيم، دراسات في الفلسفة المعاصرة، ص404.

الموجود بإمكانياته وارتداده إلى نفسه من أجل سبر غور قدراته وقذف نفسه دائما نحو الإمام من أجل تحقيق تلك الإمكانيات، فالإنسان لا يملك تلك الإمكانيات بل هو عين تلك الإمكانيات[1]

وانطلاقا مما تم ذكره مسبقا يمكن القول أن الوجود - في - العالم ليس مجرد تواجد أو حضور بين سائر الموجودات بل هو شكل أساسي بين الدازين والموجودات أو ما يسمى الآداة كمتناول في اليد، ولا يمكن هنا النظر إلى الدازين بوصفه ذاتا تكشف عن الموجود كموضوع قائم في العالم، لأنه منذ البداية في الخارج في علاقة مباشرة معه، بوصفه وجود - في - العالم إذ هو الكائن الوحيد الذي يملك القدرة على تحديد معناه من خلال الانشغال والاهتمام والاندماج بما فيه من أشياء أو أدوات واستخدامها وفقا لدلالاتها النفعية والمعنوية استجابة لإمكانياته المشروعة ومن ثم الانفتاح عليها، مما يتيح له إمكانية فهم العالم، ليكون بذلك الوجود في العالم بمثابة تحديد أنطولوجي من تحديدات الدازين.

1- المرجع السابق، ص405 .

الفصل الرابع

الفصل الرابع: العمل الفني وإشكالية تأويله

المبحث الأول:

إشكالية الأصل في العمل الفني

المبحث الثاني:

العمل الفني والحقيقة

توطئة:

تدور جهود هيدغر حول حقيقة الفن في دراسة هامة كانت بعنوان (أصل العمل الفني)، المنشورة في كتابه (متاهات) والتي ألقاها عام 1935 في الجمعية العلمية الفنية في مدينة فرايبورغ، وهي المحاضرة التي قوبلت بحفاوة بالغة، فقد جسدت هذه المحاضرة جهود هيدغر حول موضوع العمل الفني بشكل منظم ونسقي، حيث أصبح الفن بوصفه تصميما كاشفا عن حقيقة الوجود موضوع الهرمينوطيقا ومن ثم تحويل آليات المنهج الهرمينوطيقي من تحليل الوجود الإنساني إلى العمل الفني وفهمه. وفي هذا الفصل سنحاول أن نتناول هذا الموضوع ونحدد أهم معالمه.

المبحث الأول: إشكالية الأصل في العمل الفني

1- هرمينوطيقا السؤال عن الأصل

ينطلق هيدغر في دراسته من السؤال عن أصل العمل الفني، "وقد أحدث هذا السؤال انزياحا كبيرا في كيفية فهم العمل الفني وذلك عندما غير كليا طريقة فهمه من خلال التفكر بإشكاليته من منظور تأويلي مختلف ونهج مميز. عكس ما كان يتداول في التقليد الفلسفي القديم، إذن فمن أين يبدأ السؤال عن العمل الفني؟ وإلى أين ينحدر؟ وما الذي ينبثق عنه؟ "[1].

يقول هيدغر في مستهل المحاضرة: "الأصل يعني هنا من أين وبماذا يكون هذا الشيء، وما هو وكيف هو، هذا الذي يكون عليه الشيء وكيف هو، نسميه ماهيته، فأصل شيء ما هو مصدر ماهيته، ومن ثم فإن السؤال عن أصل العمل الفني هو سؤال عن مصدر ماهيته"[2].

الواضح من هذا النص الأخير أن هيدغر في سؤاله عن أصل العمل الفني يرادف بين الأصل والماهية، و نحن لا نستطيع أن نمر إلى رأي هيدغر عن أصل العمل الفني دون أن نتوقف عند فهمه لمعنى الماهية، ذلك أن فهم معنى الماهية عنده هو ما سيضعنا في قلب المشكلة، والذي يختلف عن المعنى السائد في الإرث الميتافيزيقي التقليدي.

إن الماهية عند هيدغر كما هو واضح في النص السالف هي" المصدر الذي ينبثق عنه الشيء، هي مصدر وجوده وحضوره، إنها ما يمكّن الشيء من الوجود بالطريقة والكيفية التي هو عليها"[3]، هي ما يجعل وجود الشيء ممكنا بخصائصه ويبقى على الدوام على ما هو عليه، ومن خلال هذه الرؤية الهيدغرية لماهية الشيء وأصله يمكننا أن نتلمس الطابع الفينومينولوجي الذي يكشف عن الظاهرة أو الشيء على ما هو عليه كمعطى واقعي.

وبذلك فإن هيدغر يدخل بعدا جديدا في فهم ماهية أو طبيعة الأشياء، إذ كان مهتما بأسلوب وجود الأشياء أي بالأشياء كما تظهر مشخصة (بلحمها ودمها)، أي بكيانها كله،

1- مصطفى كمال المعاني، رائد عبد الجليل العواودة، المرجع السابق، ص220.

2- مارتن هيدغر، أصل العمل الفني، تر:أبو العيد دودو، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2001، ص29.

3- صفاء عبد السلام علي جعفر، هرمينوطيقا الأصل في العمل الفني، منشأة المعارف، الإسكندرية، د(ط)، 2000، ص44.

وبأسلوبها المميز في الوجود أو الظهور، والماهية عند هيدغر هي أيضا خاصية نعتية (وصفية) وظرفية (أي خاصية للحالة التي يكون عليها الشيء أو التي يحدث وفقا لها)، فالماهية هي عملية حدوث بكيفية محددة، فهي تشير إلى عملية يظهر فيها شيء ما ويبقى على ما هو عليه، ولهذا فإن ماهية شيء ما هي تعيين للكيفية التي بها يحدث ويبقى على ما هو عليه[1].

إن هيدغر إذا لا ينظر إلى الأصل على أنه تصور مجرد، في عالم آخر مفارقا لأشيائه، ولا بوصفه المقدمات الصادقة للقضايا والأقيسة، ولا بوصفه البداية التاريخية للأشياء، ولا بوصفه العلة الأولى والمبادئ الأولى المفارقة لوجود الأشياء، وهو بذلك يخالف التصورات الميتافيزيقية السابقة التي تتأمل الشيء في حد ذاته تأملا مجردا بعيدا عن عالمه، ويستبدلها بالفهم المستند إلى الأنطولوجيا الأساسية، أي تأمل الأشياء تأملا عينيا ووصلها عضويا بعالمها عند التفكر بها، فهو الذي يحدد طبيعتها وكيفية وجودها[2].

نلخص من فهم هيدغر لماهية الشيء أن ماهية العمل الفني إذا هي مصدر انبثاقه وحضوره، أو ما يمكّن العمل الفني من الوجود بالطريقة أو الأسلوب الذي هو عليه، إذن السؤال عن أصل العمل الفني سؤال عن مصدر ماهيته.

يقول هيدغر: "الفنان هو أصل العمل الفني، والعمل الفني هو أصل الفنان، ولا وجود لأحدهما دون الآخر، الفنان والعمل الفني هما دائما في ذاتهما وفي علاقة متبادلة موجودان عن طريق ثالث هو الأول، أي ذلك الذي اتخذ منه الفنان والعمل الفني اسميهما، عن طريق الفن، إذن السؤال عن أصل العمل الفني سؤال عن ماهية الفن (...) وعليه فإننا سنحاول العثور على ماهية الفن هناك حيث يوجد الفن بطريقة واقعية، فالفن يحيا في العمل الفني"[3].

من النص السابق نجد أننا نتلمس أصل العمل الفني في الفنان، فالفنان هو من يجعل العمل الفني عملا فنيا، ذلك أن" نشاط الفنان هو الأصل في ظهور شتى الآثار الفنية التي تضمها المتاحف والمعارض والمكتبات، وفي الوقت نفسه فنحن لا نحكم على الفنان إلا

1- سعيد توفيق، الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، ص88.

2- مصطفى كمال المعاني، رائد عبد الجليل العواودة، المرجع السابق، ص220.

3- مارتن هيدغر، أصل العمل الفني، ص29-30.

بالرجوع إلى أعماله الفنية، فالعمل الفني هو وحده الذي يجعل من الفنان أستاذا في حرفته، بحيث يحق لنا أن نجعل من العمل الفني معيارا للحكم على الفنان"[1]، إلا أن الفنان والعمل الفني يعود أصلهما إلى شيء ثالث يجمع بينهما وهو الذي اتخذا منه اسميهما وهو"الفن"، فالفن هو أيضا أصل الفنان والعمل الفني.

ولكن هنا يطرح هيدغر سؤالا: هل يمكن للفن أن يصبح أصلا لكل شيء على الإطلاق وأين وكيف يوجد الفن ؟ ثم يجيب أن الفن لا يمكن أن يكون مصدرا لمعرفة أصل الفنان والعمل الفني، والفن مجرد كلمة تمنح الفنان والعمل الفني اسميهما، أي تصور جامع يشير إلى الفنان وأعماله في الواقع.

يقول هيدغر:"إنه (أي الفن) ليس سوى مجرد كلمة لا يقابلها أي شيء واقعي، ومن الممكن أن تعتبر تصورا جامعا لا نضع فيه إلا ما ينتسب إلى الفن حقيقة، أعني الأعمال الفنية والفنانين، وحتى إذا كان على كلمة فن أن تشير إلى ما هو أكثر من التصور الجامع، فإن ما تعنيه كلمة الفن لن يكون لها وجود واقعي إلا على أساس الوجود الواقعي للأعمال الفنية والفنان"[2].

وعلى أساس هذه الفكرة إذن يصبح السؤال عن أصل العمل الفني سؤالا عن جوهر الفن، الذي ينبغي أن يستمد من العمل الفني لا من القواعد والنظريات والمفاهيم والتصورات المجردة، وهذا لا يمكن أن يحصل إلا عن طريق عمل فني حقيقي له وجود واقعي من قبيل اللوحات الفنية والأشعار والسمفونيات... إلخ ومن خلال المظهر الشيئي لتلك الأعمال التي بدونها لا يمكن أن تكون تلك الأعمال موضوعا للتفكر والإدراك النظري والفلسفي[3].

فالفن حسب هيدغر ليس شيئا متعاليا عن العمل الفني بل هو يحيا فيه، وعليه فإن ماهية الفن لا يمكن أن تستخلص إلا بتأمل الأعمال الفنية كمعطى واقعي ينتشر فيها الفن بطريقة ملموسة، أي أن ماهية الفن يتم رؤيتها عيانيا في العمل الفني.

1 - زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار المرتضى، بغداد، د(ط، س)، ص 219.

2- مارتن هيدغر، أصل العمل الفني، ص30.

3- مصطفى كمال المعاني، رائد عبد الجليل العواودة، المرجع السابق، ص221.

2- الدور الهرمينوطيقي في أصل العمل الفني

يقول هيدغر:"أما ما هو الفن فينبغي أن يستمد من العمل الفني، ونحن لا نستطيع أن نعرف ما هو العمل الفني إلا من جوهر الفن. من السهل على كل إنسان أن يلاحظ أننا نتحرك في دائرة، والعقل المعتاد يتطلب أن يتم تجنب هذه الدائرة، لأنها مخالفة للمنطق. يقال إن معنى الفن يستمد من النظرة المقارنة إلى الأعمال الموجودة، ولكن كيف يمكننا أن نتأكد من أننا نتخذ حقا أعمالا فنية أساسا لهذه النظرة المقارنة، إذا نحن لم نعرف قبل ذلك ما هو الفن؟"[1].

يرى هيدغر إذا أن الإجابة عن السؤال عن ماهية الفن تحتم علينا الرجوع إلى الأعمال الفنية باعتبارها المجال الملموس الذي يتجلى فيه الفن، كما لا يمكننا معرفة ما هو العمل الفني وتمييزه عن غيره من الأعمال الأخرى إن لم نكن نعرف من قبل ما هو الفن، وفي ذلك دور واضح لا يمكن تجنبه، فهل وقع هيدغر في الدور الذي يرفضه المناطقة؟

اعترف هيدغر أنه من السهل علينا أن نلاحظ أنه يسير في ذلك حول دائرة، مشيرا إلى أن هذا الدور لا مفر منه ولا يمكن تجنبه في مواجهة هذه المشكلة بكل جوانبها وليس في ذلك عيبا أو قصورا، بل إن دخول هذا الطريق يمثل القوة ، " ولا غنى عن تحمله والتمسك به، لأننا لسنا هنا بصدد الدور الذي ينهانا عنه المناطقة، فنحن لا نستنتج شيئا ولا نبرهن على شيء، وإنما نحاول أن نتيح رؤية هذا الذي نسميه العمل الفني والكشف عن حقيقته، فلا ضير إذن من السير في دائرة تمتد بنا من العمل الفني إلى الفن ومن الفن إلى العمل الفني"[2].

إذا لا يمكن في نظر هيدغر الكشف عن ماهيته الفن إلا من خلال الفحص المستمر للعمل الفني المشيد في الواقع، كما لا يمكن معرفة ما هو العمل الفني إلا من خلال ماهية الفن، من هذه الفكرة ينطلق هيدغر إلى تحليلاته.

إن هذه الانطلاقة تعكس لنا التزام هيدغر بمنهجه الفينومينولوجي والذي ينطلق مما هو معطى كظاهرة محجوبة ومموهة تستدعي الفهم وتنتظر الانكشاف ورفع العتمة وتجاوز

1- مارتن هيدغر،أصل العمل الفني، ص30.

2- مارتن هيدغر، نداء الحقيقة، ص181.

الاختفاء، "فالفن ليس فكرة خارج العمل الفني بل هو ماثل في كل عمل فني، ولكنه ماثل أو حاضر حضورا متخفيا وغير مباشر، ولذلك فإن الكشف عنه يتطلب عملية تفسير هرمينوطيقي للعمل الفني كمعطى مباشر، فابتداء من العمل الفني فقط يمكن أن نفهم الفن ويمكن أن نفهم حتى خبرة المتذوق وخبرة المبدع "[1].

ينطلق هيدغر من الأعمال الفنية كمعطى واقعي ليصل إلى فهم لماهية الفن إذا، إلا أن ذلك لا يتم من خلال واستقراء واستجواب الأعمال الفنية ومحاولة تجميع السمات والخصائص العامة المشتركة فيها، واستنباط المفاهيم العليا منها، وفرض عليها مالا ترغبه أو تطيقه من مقولات خارجية أو تفسيرات ذاتية، بل إن المسألة هنا مسألة إنصات لما تشير إليه هذه الأعمال الفنية والاستجابة لصوتها، فماهية الفن تحتاج إلى أن تظهر ظهورا تلقائيا، أي فهم ماهية الفن انفتاحا وتكشفا بعيدا عن كل شرعية ذاتية.

هكذا يفسر هيدغر ماهية الفن والعمل الفني من خلال نظرته للحقيقة كما فهمها اليونانيون، أي بوصفها الأليثيا بمعنى الظهور والتكشف والحضور والتجلي.

1- سعيد توفيق، الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، ص 90.

3- شيئية العمل الفني

يقول هيدغر في محاضرته الأولى عن (الشيء والعمل الفني): "هدفنا هو الوصول إلى حقيقة العمل الفني المباشرة والكاملة، فعلى هذا النحو نعثر على الفن الحقيقي، علينا إذن أن نضع أولا شيئية العمل تحت النظر، ويلزمنا لذلك أن نعرف بصورة كافية ما هو الشيئي(...) ما هو الشيء في الحقيقة من حيث هو شيء؟ وعندما نسأل هكذا فنحن نريد أن نتعرف على شيئية الشيء، أي اكتشاف سمة الشيئية في الشيء"[1].

يتجه هيدغر إلى العمل الفني ويبحث في ماهيته أو طبيعته التي يكون عليها وأول ما يصادفه أنه أمام شيء، فنحن نلتقي بالأعمال الفنية في حياتنا اليومية كأشياء قائمة في الساحات العامة والكنائس والبنايات السكنية والأروقة ومعارض الأعمال الفنية....وهي تنتمي لشعوب مختلفة في العصور الماضية.

فنحن إذا نظرنا إلى الأعمال الفنية في وجودها الواقعي الصرف ولم نخدع أنفسنا فإنها ستبدو لنا موجودة بشكل طليعي كوجود الأشياء عادة، فالصورة معلقة على الجدار مثل بندقية صيد أو قبعة، وتنتقل لوحة، مثل لوحة فان جوخ التي تجسد حذاء الفلاح من معرض إلى آخر، وترسل الأعمال الفنية كما يرسل الفحم من منطقة الرور، وجذوع الأشجار من الغابة السوداء، وخلال الحملات العسكرية كانت أغاني هولدرلين تحمل في حاويات مهمات الجنود جنبا إلى جنب مع أدوات النظافة، ووضعت رباعيات بتهوفن الموسيقية في المخازن كالبطاطا في القبو[2].

وربما يقال أن هذه النظرة إلى إنتاج الفنان شديدة القسوة، وأنه يجب النظر إلى الأعمال الفنية كما ينظر إليها المتذوقون حين يلتقون بها ويعيشون تجربتها جمالية، أي بوصفها مصدرا للمتعة الجمالية، إلا أن هيدغر يشير إلى أن هذه الخبرة الجمالية التي يعيشها المتذوق هي نفسها لا يمكنها أن تغض الطرف عن الجانب الشيئي للعمل الفني.

1- مارتن هيدغر، أصل العمل الفني، ص33.

2- المصدر نفسه، ص 31-32.

وفي هذا يقول هيدغر:"فهناك شيء ما حجري في العمل الفني المعماري، والخشبي في العمل الفني المحفور، واللوني في اللوحة المرسومة، والصوتي في العمل الفني اللغوي، واللحني في العمل الفني النغمي، فالعنصر الشيئي لا يتزحزح عن العمل الفني حتى أننا نجد أنفسنا مضطرين إلى القول على العكس من ذلك العمارة في الحجر، والحفر في الخشب، واللوحة في اللون، والعمل اللغوي في الصوت والعمل الموسيقي في النغم، طبيعي كهذا سيكون الجواب حقا"[1].

إذن فأول ما نلتقي به في العمل الفني هو الشيء، إذ نحن نجد أنفسنا في مقابل الأعمال الفنية أمام أشياء، فضلا عن ذلك فإن الشيء هو الذي يجعل العمل الفني عملا فنيا بوصفه البنية التحتية التي يتأسس عليها العمل الفني كموضوع حسي ليظهر لنا في وحدة فنية وعلى هذا الأساس فإننا لا نستطيع أن ننكر الجانب الشيئي للعمل الفني.

إلاّ أنه تجدر الإشارة إلى أن شيئية العمل الفني من نوع خاص تختلف عما عداه من أشياء، فهو موضوع خاص ينقل إلينا بطبيعته شيئا آخر غير"الواقعة المصنوعة" أو "الشيء المتحقق"، فالعمل الفني يتجاوز"الشيء" ويشير إلى ما هو أبعد منه ويقول أكثر مما يقوله مجرد الشيء، كما يوحي إلى ما يرتفع عنه ويعلو عليه.[2]

فعلى الرغم من أن هيدغر قد انطلق في دراسة لماهية العمل الفني بالنظر إلى ما يتضمنه من شيئية إلاّ أنه يرفض أن ننظر إلى العمل الفني من جهة الشيء وليس من جهة أسلوب وجوده، فالعمل الفني شيء مميز عن سائر الأشياء المحضة الموجودة في حياتنا اليومية، إذ هو شيء له القدرة على قول وإظهار شيء آخر غير ما يصرح به في ظاهره، وهو يظهر بكل موجودتيه على نحو جلي في ومن خلال العمل الفني، وهنا يتجلى الجانب الرمزي للعمل الفني، وعلى هذا الأساس رفض هيدغر الجمالية التقليدية التي تنظر إلى العمل الفني على أنه مجرد شيء قائم في الواقع غايته إثارة المتعة الجمالية الخالصة وليس طريقة في الوجود.

1- المصدر السابق، ص 32.

2- صفاء عبد السلام علي جعفر، هرمينوطيقا الأصل في العمل الفني دراسة في الأنطولوجيا المعاصرة، ص 54.

يقول هيدغر:" العمل الفني شيء مصنوع، ولكنه يقول شيئا آخر غير الشيء المجرد في حد ذاته، العمل الفني، يوحى بشيء آخر هو المجاز، وبالشيء المصنوع، العمل الفني رمز."[1]

وعلى هذا الأساس يرجع هيدغر إلى تفسيرات شيئية الشيء التي أصبحت بديهية بفضل سيطرتها على مسار التفكير الفلسفي، وهي ثلاث تأويلات رئيسية.

أ- التأويل الأول:

يقول هيدغر:"من الممكن أن تحصر تفسيرات شيئية الشيء التي سيطرت على مجرى الفكر الغربي وأصبحت واضحة بذاتها، ودخلت اليوم مجال الاستعمال اليومي في ثلاثة تفسيرات (...) التأويل الأول المقدم لشيئية الشيء مؤداه أن الشيء جوهر بوصفه حاملا لصفاته المميزة له (...) ولكن هذا المفهوم الشيئي (الشيء بوصفه حاملا لسماته) لا يتصل بالشيء الحقيقي بالمعنى الدقيق للكلمة، إنما يتصل بكل موجود، ولذلك لا يمكن بمساعدته أبدا عزل الموجود الشيئي عن الموجود غير الشيئي"[2]

إذا ينظر التأويل الأول للشيء بوصفه جوهرا حاملا لسماته، أي تجتمع فيه سمات وخصائص وأعراض مميزة له فنقول مثلا كتلة الغرانيت صلبة، ثقيلة، ضخمة، غير متناسقة، خشنة، ملونة، بعضها باهت وبعضها الآخر لامع.

وهذا هو السبب في أن اللغة اليونانية (ومن بعدها اللاتينية) قد ميزت بين الجواهر والأعراض وفهمت العبارة دائما على أنها مركبة من (موضوع) و(محمول)، فالموضوع هو الجوهر والمحمول هو الصفات أو الأعراض التي يمكن أن تنسب إلى هذا الموضوع، وعلى أساس هذه الرؤية وقع في ظن الفكر الغربي أن كل ما هو موجود إنما هو جواهر تتصف

1- مارتن هيدغر، أصل العمل الفني، ص33 .

2- المصدر نفسه، ص 37- 38.

ببعض الكيفيات أو الصفات، وهكذا أصبح الشيء مجرد حامل لبعض الصفات أو الكيفيات وكأن ليس للشيء أية كينونة خاصة تعبر عما فيه من تلقائية وباطنية و كثافة[1].

إن هذا التفسير الأول المعتم، المقدم لشيئية الشيء بصفته حاملا لخصائصه لا ينطبق على الشيء الواقعي فقط، بل يمكن أن ينطبق على كل موجود ولذلك لا يمكن أبدا من خلاله التمييز بين الأشياء وغير الأشياء، كما أن هذا التفسير لا يمكن أن يكشف عن حقيقة شيئية الشيء، لأن الشيء يملك هذه الصفات، وليست هي الشيء في ذاته.

ب- التأويل الثاني للشيء:

يقول هيدغر: "الشيء هو المحسوس الذي يمكن الشعور به عن طريق حواس اللذة، وبناءا على هذا يصبح مفهوم ذلك الشيء فيما بعد عاديا بحيث لا يكون غير وحدة التنوع في معطيات الحواس، وسواء فهمت هذه الوحدة على أنها جملة أو كلية أو صورة فإن ذلك لا يغير شيئا من السمة الهامة لمفهوم الشيء هذا (...) (ومع ذلك) فتأويل الشيء الأول جعله بعيدا عنا والثاني يقربه منا إلى حد كبير حتى يختفي معنى الشيء في التأويلين كليهما"[2].

إذا التأويل الثاني لمفهوم الشيء، ينظر إلى الشيء على أنه تلك الوحدة التي تتكون من مجموعة المعطيات الحسية والتي نتلقاها مباشرة بالحواس، وهذا التفسير يختزل الشيء في المؤثرات الحسية كالضوء، والصوت واللون...

إن هذا التأويل لشيئية الشيء يوقعنا من جديد في حيرة، لأننا لا نلتقي بمجموعة من الإحساسات المجردة منفصلة عن الأشياء كالأصوات مثلا، "فنحن نسمع أزيز الطائرة أو صوت المارسيديس أو صوت الباب يقفل، ولا نسمع أبدا، إحساسات سمعية ولا حتى مجرد الأصوات وحدها، فلكي نسمع صوتا صافيا محضا فإنه ينبغي أن نصرف سمعنا عن الأشياء ونبعد آذاننا عنها، أي أننا نسمع بصورة تجريدية"[3].

1- زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، ص222.

2- مارتن هيدغر، أصل العمل الفني، ص 39- 40.

3- المصدر نفسه، ص40.

ج- التأويل الثالث للشيء:

يقول هيدغر: "الشيء مادة قائمة في صورة، ويستند هذا التأويل للشيء إلى المنظر المباشر الذي يقابلنا به الشيء من خلال هيئته(...) وهذا التمييز بين الصورة والمادة هو المخطط المفهومي إطلاقا بالنسبة لكل نظرية في الفن و كل إستطيقا(...) إلا أن هذا التمييز بين المادة والشكل ليس مبررا بصورة كافية، فضلا عن أنه لا ينتمي انتماءا أصيلا إلى مجال الفن والأثر الفني"[1].

يعتبر هيدغر هذا التأويل الثالث قديم قدم التأويلين المذكورين سابقا، ويقدم لنا هذا التأويل الثالث الشيء على أنه مادة متشكلة أي المادة قائمة في صورة محددة، وبتعبير آخر المادة مجتمعة في شكل، وتبعا لذلك فإن المادة هي التي تمد الشيء بما هو دائم فيه، فالمادة هي أساس تشكيل الصورة، وهذا التفسير للشيء الذي يقوم بتركيب المادة في صورة يتناسب مع الأشياء الطبيعية والمستخدمة أو الصناعية الموجهة نحو تحقيق غرض أو غاية معينة، ويعتبر هذا التفسير الأخير للشيء الأساس الذي قامت عليه كل نظريات الفن والجمال ليكون بذلك العمل الفني مادة متشكلة أو مصحوبة بالشكل.

يشك هيدغر في صحة هذا التأويل مبينا أنه ليس تحديدا أصيلا لشيئية العمل الفني، فتشكل المادة في صورة يعتبر دائما إنتاج صناعة أو يكون بوصفه أداة، وهو ما يجعل الغائية قريبة من العمل الفني، "فالمنفعة باطنة منذ البداية في صميم عملية إنتاج الأشياء المصنوعة، حيث يتخذ الموضوع النفعي صورة نتاج صناعي لتحقيق الغايات، وهذه الغاية هي الأصل في تنظيم مادته وتشكيلها على هذا النحو أو ذاك، وفي هذا يختلف الموضوع الصناعي عن الموضوع الطبيعي فاللأول"صيغة نفعية" تتحكم في علاقة صورته بمادته، في حين أن للثاني "صيغة عفوية" تعبر عن ارتباط صورته بمادته بطريقة تلقائية"[2].

1- المصدر السابق، ص 41- 42.

2- صفاء عبد السلام على جعفر، هرمينوطيقا الأصل في العمل الفني دراسة في الأنطولوجيا المعاصرة، ص58.

وبذلك فإن الموضوع الصناعي يختلف عن الموضوع الطبيعي من حيث أن الأول قائم على المنفعة، إذ أنها هي التي تفرض على الإنسان كيفية تشكيل المادة سواء كان كرسيا، طائرة، مذياعا، حذاءا... فالتشابك بين المادة والصورة يتم على أساس ما لكل من الكرسي والطائرة والمذياع والحذاء... من منفعة.

أما الموضوع الطبيعي فيختلف عن الموضوع الصناعي من حيث أنه متجرد من المنفعة ويتسم بالتلقائية، حيث تتشكل فيه المادة بصورة معينة بشكل تلقائي بحت، فالفرق واضح بين كتلة الحجر التي تأخذ شكلا معينا مكتفي بذاته في الطبيعة، وبين الحذاء الذي تستخدمه الفلاحة كأداة لأداء وظيفة الحرث في الحقل. وتستخدمه الراقصة كأداة للرقص في الحلبة.

يحتل الموضوع الصناعي أو الأداة - في نظر هيدغر- مركزا وسطا بين "الشيء الطبيعي" من جهة و"العمل الفني" من جهة أخرى، فهو يشبه من جهة الشيء الطبيعي: لأنه يبدو أمامنا كحقيقة شيئية لها مظهرها الخارجي، وهو يشبه من جهة أخرى "العمل الفني": لأنه نتاج صناعي قد حققته اليد البشرية، إلا أن للعمل الفني من "الحضور" و"الاكتفاء الذاتي" ما يجعله أقرب إلى " الشيء الطبيعي" منه إلى "الموضوع الصناعي"[1].

نستخلص من ذلك أن الموضوع الصناعي (الأداة) والعمل الفني يشتركان في حقيقة واحدة وهي أن كلاهما من إنتاج يد الإنسان، إلا أن الأول يرتبط بالمنفعة، فالمنفعة هي التي تحدد الصورة أو الشكل الذي تتشكل به المادة، أما الثاني فيكون مكتفيا بوجوده الذاتي أي الشيء النابع من ذاته الذي لا إلحاح عليه في شيء، والواقع أن هذه الفروق المختلفة لا تمثل رؤية هيدغر حول حقيقة الفن، والسبب في ذلك أن سمة النفعية تجعل الأعمال الفنية نظيرة للأشياء المصنوعة الموجهة للاستعمال.

وعلى أساس ما تم ذكره مسبقا يمكن القول أن محاولة هيدغر للعودة إلى تفسيرات الشيء التي سيطرت على مجرى الفكر الفلسفي كانت بمثابة قراءة جديدة وتقويض للموروث التقليدي الغربي لمفهوم الشيء والذي يلخص في ثلاث تعريفات: التفسير الأول: الشيء جوهر

1- المرجع السابق، ص 59.

حامل لسماته وخصائصه وأعراضه، والتفسير الثاني: الشيء وحدة تؤلف من معطيات الحس المتنوعة، والتفسير الثالث: الشيء بوصفه مادة مشكّلة، وقد صرح هيدغر أن هذه التفسيرات الثلاثة لمفهوم الشيء ليست تحديدات أصلية لشيئية العمل الفني.

وعليه يرى أنه ينبغي أن ننحي جانبا كل التفسيرات أو التصورات المسبقة وأن نبدأ مما هو معطى لنا في الخبرة المباشرة، ولذلك فإننا عندما حاولنا فهم ماهية العمل الفني ابتداءا من ماهية الشيء فقد سلكنا الطريق الخاطئ، لأننا بذلك نغفل عن أسلوب وجود العمل الفني نفسه، وهكذا تكون صياغتنا للسؤال عن العمل الفني قد تزعزعت، لأننا لم نسأل عن العمل، وإنما كنا نسأل مناصفة عن الشيء وعن الآداة، وهكذا رأى هيدغر أنه ينبغي أن نعكس المسار الذي سلكناه[1].

1- سعيد توفيق، الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، ص94.

المبحث الثاني: العمل الفني والحقيقة

1- مثالي لوحة فان جوخ والمعبد الإغريقي

المثال الأول: لوحة فان جوخ

إن هيدغر حينما يطالبنا بتغيير مسارنا وألا نحاول فهم العمل الفني ابتداءا من الشيء، فهو بذلك لا يريد ينكر شيئية العمل الفني بل هو يريدنا أن نفهم الطابع الشيئي للعمل الفني من خلال أسلوب وجود العمل الفني نفسه، وهكذا فإن فهم معنى الشيئية أو حقيقة الشيء لا يقودنا من الشيء إلى العمل الفني، وإنما من العمل الفني إلى الشيء[1].

وقد أشار هيدغر إلى أن الفرق بين طبيعة النتاج الصناعي أو الموضوع النفعي والعمل الفني واضح، وأكد أن حقيقة العمل الفني كامنة في أسلوب وجوده لا في ماهية الشيء ولا نشاط الفنان ولا تجربة المتذوق، وللتوصل إلى فهم لماهية ولطبيعة العمل الفني يضرب هيدغر مثالين للأعمال الفنية، يتمثل المثال الأول في لوحة الحذاء الشهيرة لفان جوخ.

يحاول هيدغر في هذا المثال إقامة مقارنة بين الحذاء الذي تملكه إحدى الفلاحات والحذاء المجسد في لوحة فان جوخ، فيتوصل إلى أن الفلاحة تلبس الحذاء كل صباح حتى تنهض وتمضي به، فتستخدمه في حماية قدميها أثناء أداء وظيفتها في الأرض، ولا يخطر ببالها وهي تلبسه أن تتأمله أو تنظر إليه، وهنا فقط يكون الحذاء أكثر أصالة على ما هو عليه.فماهية الحذاء تتكشف في الاستخدام الفعلي له.

فوجود الأداة يقوم على منفعتها وفائدتها وأداءها لغرض خارجي في الواقع، الأمر الذي يمكن صاحبها من اكتشاف العالم وأداء دوره فيه ولا وجود للأداة في ذاتها، وهنا نجد هيدغر يستعيد تحليلاته السابقة للأداة في (الوجود والزمان).

ومادام الحذاء صالحا للاستعمال، فإن صلابته تجعل منه موضوعا نافعا تستطيع الفلاحة أن تضعه في قدمها أثناء سيرها فوق الأرض، ولهذا فإن فائدة النتاج الصناعي ليست سوى نتيجة لصلابته، وحينما يجيء الاستعمال فيستهلك الموضوع النفعي أو يقلل من فائدته، أو

1- المرجع السابق، ص94.

ينتقص من صلابته فإننا نقول عن هذا الموضوع النفعي لم يعد نافعا وبالتالي لم يعد سوى مجرد شيء[1]، ذلك يبين أن ماهية العمل الصناعي تكمن في فائدته واستخدامه ويتلاشى الوجود الأداتي للأداة حينما تبلى وتستهلك وتختفي نفعيتها.

أما إذا تأملنا لوحة فان جوخ فلن نجد في اللوحة إلا زوجا من الأحذية ولا وجود لشيء حوله، ليس هناك حقل أو طريق ريفي أو كتل من التراب، كل ما هناك حذاء فلاحي، ومع ذلك فله دلالته لو أمعنا النظر فيه بشكل جيد فإننا سنجد اللوحة تقول وتتكلم عن الكثير، فهي لا تجسد صورة الحذاء كأداة تحقق غرضا معينا، بل هي تكشف لنا حقيقة عالم برمته، عالم الفلاح، من خلال أداة تنتمي إلى عالمه وحياته وتسخر لمصلحته ومنفعته وفائدته.

هناك عناء خطوات العمل يحدق من الفتحة المعتمة في الحذاء الطيع المداس، لقد تراكمت في ثقل الحذاء الخشن المتقن الصنع صرامة العملية البطيئة عبر أخاديد الحقل الممتدة المتشابهة، وفوق جلده نجد غنى الأرض، وتحت نعله تزحف عزلة الطريق الريفي عبر المساء الهابط، وفي الحذاء يتأرجح نداء الأرض المكتوم، وهبتها الصامتة للحب الناضج ورفضها للشتاء (...) هذه الأداة تنتمي إلى الأرض، ويحميها عالم الفلاح، والاعتماد على هذه الأداة يمد عالم الفلاح البسيط بالأمان[2].

يقول هيدغر: "لقد وجد الوجود الأداتي للأداة، لا عن طريق وصف زوج من الأحذية موجودة في الواقع ولا عن طريق ملاحظة الاستخدام الفعلي للحذاء، ولم يتم عن طريق تقرير عن صناعة الأحذية، وإنما تم ذلك عن طريق أننا وقفنا أمام لوحة فان جوخ لا غير، لقد تكلمت هذه اللوحة فعلى مقربة من العمل الفني نكون فجأة في مكان آخر غير المكان الذي نكون فيه عادة[3].

1- زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، ص224.

2- مارتن هيدغر، أصل العمل الفني، ص49.

3- المصدر نفسه، ص 51- 52.

إن الحذاء يعبر من خلال هذه اللوحة عن قسوة العمل ومشقته والتعب والعناء الذي يتكبده الفلاح طول النهار، وصبره وإصراره وتحمله لقسوة المناخ من برد ورياح عنيفة، وإتقانه لعمله من سقي وري وحرث، ومن خلاله تظهر خصوبة الأرض وغناؤها بالغلة وجني ثمارها من أجل سد حاجته وفرحته التي تعبر عن تجاوز هذه الحاجة من جديد، إننا لا نشاهد هذا إلا من خلال الحذاء في الصورة.

إن الفلاحة نفسها قد لا تعرف هذا كله، وتكتفي بأن تلبس هذا الحذاء ببساطة، وليت هذا اللبس البسيط كان بسيطا، فكلما أتت الفلاحة في مساء متأخر، وفي تعب شديد ألقت حذاءها جانبا، وتناولته من جديد في صباح لا يزال معتما أو مرت قربه يوم عطلتها، عرفت بطريقة فطرية ساذجة الدور الذي يؤديه هذا الحذاء في عالمها دون مراقبة أو تأمل. إن تأمل وجود أداتية الأداة يقوم حقا في منفعتها، وفي هذه المنفعة نفسها تكمن ماهية الأداة أو أداتيتها[1]

وأهم ما تدل عليه الأداة هو "الاطمئنان إليها والاعتماد عليها"، وهذا يؤدي بنا إلى "العالم" الذي نحيا فيه، وإلى "الأرض" التي هي جزء من هذا العالم، وإذا عدنا إلى لوحة الحذاء، لوجدنا أنها تجعلنا ننفتح على عالم الفلاح بكل ما فيه من صبر وعناء، وتجعلنا ننفتح على الأرض التي تحضر أيضا من خلاله[2].

فمن خلال لوحة فان جوخ ننفذ إلى عالم الفلاحة وحياتها بكل تعقيداتها ومعاناتها وعلاقاتها وتحدياتها، إنها تكشف عن حقيقة العمل وما يحدث في حقلها، وعندما يتم هذا الانفتاح تظهر الحقيقة في العمل الفني. وكأن شيئية العمل الفني تتمثل في إظهار الأداة وهي تقول الحقيقة من خلال العمل الفني.

يقول هيدغر: "ماذا يحدث هنا؟ وما الذي يعمل عمله في العمل الفني؟ في لوحة فان جوخ يتم انفتاح ماهي الأداة، ما فردتنا الحذاء في حقيقة الأمر.هذا الوجود يظهر في كشف

1- المصدر السابق، ص 50.

2- صفاء عبد السلام على جعفر، هرمينوطيقا الأصل في العمل الفني دراسة في الأنطولوجيا المعاصرة، ص64.

وجوده، وقد أطلق اليونان على عملية كشف الموجود اسم الأليثيا. ونحن نقول الحقيقة، فهناك في العمل الفني عندما يتم انفتاح الموجود إلى ما هو وكيف هو، حدوث الحقيقة في العمل"[1]

نستخلص من هذا القول أن عمل الفن إنما ينحصر في إحضار الأداة وإظهارها في العمل الفني، باعتبارها شيء موجود في متناول اليد، أو تحت التصرف، تستخدم لتلبية حاجيات الإنسان وتحقيق أغراضه، وكل أداة تصلح لشيء وتحيل إلى أدوات أخرى وإلى مستخدميها ومنتجيها ليعلن العالم عن نفسه في هذا الكل من خلال العمل الفني.

هكذا استطاع هيدغر من خلال قراءته التأويلية للوحة فان جوخ أن ينفي فكرة أن العمل الفني مجرد نتاج صناعي نفيا قاطعا بل هو مختلف عن أي إنتاج آخر، إنه أثر إبداعي له القدرة على الكشف عن حقيقة الوجود، بل هو مظهر من مظاهر الوجود. ليكون هيدغر بذلك قد ربط ماهية الفن والعمل الفني بالحقيقة على النحو الذي تدل عليه هذه الكلمة في أصلها الاشتقاقي في اللغة اليونانية (الأليثيا) من حيث أنها تفتح للموجود بما هو كذلك، أي أن حقيقة الفن هي إظهار حقيقة الوجود.

1- مارتن هيدغر، أصل العمل الفني، ص52.

المثال الثاني: المعبد الإغريقي

يقول هيدغر:" إن العمل الفني يفتتح وجود الموجود على طريقته ويتم هذا الافتتاح في العمل الفني بمعنى الكشف، بمعنى حقيقة الموجود. في العمل الفني تؤسس حقيقة الموجود نفسها. الفن هو وضع الحقيقة- نفسها- في- العمل الفني"[1]

إن الحقيقة تعمل عملها في العمل الفني، هو كله حدوث وتفتح وكشف لحقيقة الموجود وتجليه، ولا يمكن للعمل الفني أن يوجد إلا في مثل هذا الانكشاف، وقد اختار هيدغر لوحة الفنان فان جوخ التي تصور زوج أحذية للفلاحة كعمل فني لإبراز ماهية الفن بوصفه وضعا للحقيقة وإظهارا لها، وللتوضيح أكثر يلجأ هيدغر إلى تقديم مثال جديد لعمل فني آخر ينتمي إلى الفنون التشكيلية المتمثل في المعبد الإغريقي القديم.

وهذا المعبد اليوناني أثر معماري لا يشكل شيئا، فهو ينتصب هناك ببساطة بين وهاد الصخور المتشققة، والأثر يحيط بتمثال للإله ويتركه منتصبا عبر الرواق إلى المنطقة المقدسة[2].

ولكن المعبد ليس مجرد نصب تذكاري بل هو يعبر من خلال هيئة الإله عن رهبة المكان وقدسيته، بل إنه عالم تاريخي، يكشف عن عالم اليونان في مرحلة ما من تاريخهم، يكشف عن عقائدهم ومعتقداتهم وآلهتهم، وانتصاراتهم وأفراحهم وأحزانهم وهزائمهم وثقافتهم. إنه بمثابة الفتحة التي نطل منها على عالم هذا الشعب في مرحلة محددة من تاريخهم، والمنفذ الذي ننفذ منه لإدراك حقيقة وجودهم.

يقول هيدغر: "يوجد الإله في المعبد بواسطة المعبد، وحضور الإله في حد ذاته هو انبساط المنطقة وتحديدها بوصفها مقدسة، فأثر المعبد هو الذي يضم ويجمع حوله في آن واحد وحدة تلك المسالك والعلاقات، التي يكتسب فيها الميلاد والموت، السراء والضراء، الانتصار

1- المصدر السابق، ص57.

2- المصدر نفسه، ص 60.

والهزيمة، الصمود والسقوط صورة الكائن الإنساني ومصيره، إن هذه العلاقات المفتوحة هي عالم هذا الشعب التاريخي"[1].

إن هذه العلاقات أو الروابط التي يذكرها هيدغر في العبارة السابقة هي ما يسمى عنده باسم "العالم"، ففي هذه العلاقات يحي البشر وتتم مسيرتهم في عصر معين على نحو قدر مرسوم، وهي التي تحدد سبيلنا إلى فهمهم، ومعرفة رؤيتهم لعالمهم ونظرتهم إلى أنفسهم[2].

العالم إذن أسلوب محدد للانفتاح، وليس المجال المحسوس أو الأشياء المحيطة بنا، ممكنة القياس والعدد والإحصاء، وغير الممكنة، فالعالم ليس أبدا الموضوع المحسوس الذي يمكن لمسه وسماعه، والإنسان هو الوحيد من بين كل الموجودات ينتمي إلى عالم. "فالحجر لا عالم له وكذلك النبات والحيوان لا عالم لهما فهما ينتميان إلى الزحمة المتحجبة في المحيط الذي يتعلقان بداخله، ولكن الفلاحة لها عالم لأنها تقيم في انفتاح الموجودات"[3]. هنا يستعيد هيدغر رؤيته للعالم في (الوجود والزمان).

يقول هيدغر:"وبانفتاح العالم تكتسب الأشياء سرعتها وتوقفها، وبعدها وقربها، اتساعها وضيقها، هو طريقة من الطرق التي يوجد بها العالم عالما لنفسه (...) العمل الفني بما هو كذلك يفسح المكان أي يحرر المنفتح بوصفه عملا يقيم عالما، ويبقى على الانفتاح في العالم المنفتح"[4].

العمل الفني إذن يقيم عالما، فالمعبد كعمل فني في انتصابه يكشف عالما بأسره ومن خلاله ننفتح على هذا العالم، فنطلع على رؤية اليونان واهتماماتهم، وعلاقاتهم، وعقائدهم ومقدساتهم وأسلوبهم وتجاربهم الخاصة في عالمهم، وعن اللحظات الحاسمة من تاريخ حضارتهم، إنه يكشف عن عالم شعب في مرحلة ما من مراحل تطورهم التاريخي.

1- المصدر السابق، ص60.

2- مارتن هيدغر، نداء الحقيقة، من تقديم المترجم، ص184.

3- مارتن هيدغر، أصل العمل الفني، ص63.

4- المصدر نفسه، ص64.

إلاّ أن هذه الخاصية الأولى للعمل الفني والمتمثلة في (إقامة العالم) لا يمكن أن تحدث إلا من خلال وجود خاصية أخرى هي (إنتاج الأرض) والأرض تمثل التستر والتحجب والانغلاق، والمقصود بها الجانب الشيئي الذي يظهر منه العمل الفني كالحجر واللون والخشب والصوت واللغة والمعدن والورق... أي "المادة التي صنع منها العمل الفني فالتمثال من الحجر، والصورة من الأصباغ والألوان، واللحن الموسيقي من ذبذبات صوتية..."[1].

فالمعبد الإغريقي تم بناءه في مكان معين من الصخر وهو يكشف عن قوة البنية الصخرية التي شيد عليها. يقول هيدغر:"ينتصب التمثال هناك على أساس من الصخر وفي انتصابه يصمد الأثر المعماري في وجه العاصفة الهوجاء التي تهب فوقه، ويظهرها هي نفسها في قبضته، وبريق الحجر وموميضه اللذان يظهران، وهما فيما يبدو من فعل الشمس، ضوء النهار، سعة السماء، وظلام الليل، يصمد الأثر في ثباته أمام هيجان أمواج مد البحر. وهذا ما كان اليونان يطلقون عليه عموما اسم الطبيعة "فيزيس" phusis وهو ما نسميه نحن الأرض"[2].

فالأرض هي الوسيط المادي الذي يقيم عليه العمل الفني العالم ومن خلاله تظهر الأرض بمعناها الواسع، فجوهر المادة يظهر في العمل الفني ويخرج من خلاله من حالة الانطواء والانغلاق إلى الانفتاح، فإذا كان وجود المادة في الآداة يقوم على منفعتها ويتلاشى بفعل الاستهلاك والاستعمال اليومي، فإن العمل الفني يكشف عن المادة أو الشيء ويجعلها تظهر وتبزغ، فالحجر مثلا يستعمل في إنتاج أداة، كالبلطة مثلا، ولكنه يبلى ويختفي بفعل الاستهلاك والاستعمال، ولكن تمثال المعبد الإغريقي لا يترك مادة الحجر تختفي بل تظهر في شكل أثر مبارك ومقدس وممجد.

1- مارتن هيدغر، نداء الحقيقة، ص186.

2- مارتن هيدغر، أصل العمل الفني، ص 60.

"والشاعر أيضا يستعمل الكلمة، لكن ليس بالكيفية التي يستهلك بها عادة المتكلمين والكتبة وإنما يستعملها بحيث تصبح الكلمة بعدئذ كلمة بحق وتبقى كذلك، وصحيح أن الرسام يستعمل أيضا الصباغة ولكن يستخدمها بحيث أن اللون لا يستهلك، وإنما تصبح لامعة"[1].

والأرض وهي منغلقة ذاتيا تتمنع إزاء كل محاولة تهدف لتفسيرها وإظهارها، فلا يمكن معرفة ماهية الحجر بكسره لأن ذلك لن يكشف إلاّ عن مجموعة من القطع المتناثرة، ولا بوضعه على الميزان لأن ذلك لن يكشف إلا عن مجرد رقم ... فماهية المادة لا يمكن أن تكون بالتحليلات والتقارير العلمية، لأن المادة لا تظهر نفسها إلا حين تظل في الخفاء من غير توضيح، فاللون يلمع ولا يريد غير اللمعان والمعادن لا تريد إلا البريق، والكلمة لا تريد إلا القول ... بهذه الطريقة تصل الأرض إلى الكشف في العمل الفني بوصفها البارز المخفي، هكذا نصل إلى فهم ماهية الشيء من خلال العمل الفني.

فالأرض هي المنغلقة ذاتيا من حيث جوهرها، وإنتاج الأرض يعني حملها إلى المفتوح بوصفها ما هو منغلق على ذاته، وإنتاج الأرض هذا ينتج العمل عندما يعود هو نفسه إلى الأرض (...) وبهذا نصل إلى أن إقامة العالم وإنتاج الأرض سمتان جوهريتان في كينونة العمل الفني(...) وهما مختلفان من حيث الجوهر، الأرض هي الظهور المنغلق الدائم و المخفي والعالم هو انفتاح المنفتح وهذا التضاد بين العالم والأرض صراع، ولكنهما لم ينفصلا أبدا. العالم يقوم على الأرض، والأرض تبرز عبر العالم [2].

وهذا الصراع الناشئ من انبثاق العمل الفني على صورة "عالم" يحاول السيطرة على الأرض من أجل إعادة تنظيم كل ما يحيط بها من علاقات، إنما يعبر عن طبيعة "العالم" الذي يريد أن يتجلى وينفتح، وبين تلك "الأرض" التي تميل إلى الاختفاء والتستر، فالفنان حينما يحاول أن يستقدم"الأرض" إلى عالم التفتح والظهور، فإنه يعمل على الانتصار على ما في

1- مارتن هيدغر، كتابات أساسية، تر: إسماعيل المصدق، ج1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص97.

2- مارتن هيدغر، أصل العمل الفني، ص66 - 68.

الأرض من نزوع نحو التستر والكمون والانطواء ومن أجل أن يستقدم الحقيقة التي تنبثق أمام عيونه وكأنها هي النور الذي يبدد ظلمات الأرض[1].

وعليه نلخص أنه من خلال الصراع الحاد بين العالم والأرض تتحقق وحدة العمل الفني وتنفتح حقيقة الموجود وتتجلى فيه، ويظهر العمل بصورة مكتفية بذاتها، بعيدا عن تحقيق أي منفعة خاصة أو متعة جمالية، وفي استقلال عن مبدعه، وهذا "ما يسميه هيدغر(إبداعية العمل الفني) وليس (إبداع العمل الفني) ومعنى ذلك أن ممارسة الفنان وإبداعه تكون في جعل العمل الفني يعبر عن طبيعته وبأسلوبه الخاص في كشف الحقيقة، فالحقيقة تؤسس نفسها في العمل الفني، وتكون ماثلة فيه فقط بوصفها صراعا بين الضياء والخفاء، بين العالم والأرض، والحقيقة ترغب في أن تتأسس في العمل الفني بوصفها هذا الصراع بين العالم والأرض، والفنان المبدع مهمته تثبيت هذا الصراع في صورة كلية فقط[2]

وعليه فهيدغر يرفض أن يكون العمل الفني انجازا تابعا للذات ومجرد تعبير عن مشاعر الفنان، بل هو ينتمي إلى الوجود ذاته ويفتتح الموجود على طريقته، بعيدا عن أي سلطة ذاتية وعمل الفنان هو الإنصات لهذه الحقيقة وتثبيتها في صورة عمل فني (رسم، نحت، شعر، موسيقى...).

وإلى جانب رفض هيدغر وتجاوزه عنصر الذاتية في انبثاق العمل الفني، فهو يرفض الفهم الذاتي للحقيقة المتجلية فيه، "فالعمل الفني بعد إنجازه يبقى هناك ليحفظ بواسطة شخص آخر غير الفنان، شخص يندهش عندما يشاهد اللامألوف في المألوف أي عندما يشاهد حدوث الحقيقة في العمل الفني، فيتخلص من روتين الحياة والنظرة الاعتيادية للأشياء ويغوص في الانفتاح الذي يتخلل العمل الفني ويمكث فيه، ويتيح للعمل الفني أن يكشف عن الحقيقة التي

1- زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، ص228.

2- سعيد توفيق، المرجع السابق، ص114.

تحدث فيه، وفي هذا المكث فإن العمل يظهر بطبيعته، متحررا من كل العوامل الذاتية، فالعمل الفني يبقى دائما منتظرا كي يشاركوه في حقيقته"[1].

كما أن هيدغر قد رفض أيضا وجهة النظر الشائعة بأن الفن مجرد محاكاة لمظهر الشيء الموجود في العالم المفارق كما هو الحال عند أفلاطون أو كونه مجرد تقليد ونسخ للطبيعة كما هو الحال عند أرسطو وفلاسفة وفناني العصور الوسطى، فلوحة فان جوخ لا تعتبر عملا فنيا لأنها نجحت في أن تأخذ نسخة من الحذاء وتضعها في إنتاج فني، فالأمر لا يتعلق بالنجاح في رسم أو تصوير موضوع جزئي من الواقع، بل على العكس من ذلك العمل الفني مهمته هي الكشف عن حقيقة الوجود.

يقول هيدغر: " الحقيقة تحدث في لوحة فان جوخ. وهذا لا يعني أن هناك شيئا موجودا يرسم بشكل صحيح، إنما يعني أن الموجود كلية، العالم والأرض في لعبهما المتناقض يصلان إلى الكشف عن طريق ظهور أداة الحذاء، وفي الوقوف الآني للمعبد تحدث الحقيقة. وهذا لا يعني أن هناك شيئا ما يعرض هنا بشكل صحيح، وإنما يعني أن الموجود يحمل كلية إلى الكشف، ويتم حفظه فيه (...) فتمثال المعبد ليس صورة طبق الأصل للإله حتى يسهل على المرء أن يعرف منه ما هو منظر الإله، إنما هو عمل فني يجعل الإله حاضرا ويكون هو نفسه"[2].

يقول هيدغر: "لقد كان الفن حتى الآن يشغل نفسه بالجميل لا بالحقيقة، والفنون التي تبدع أعمالا من هذا النوع يطلق عليها قصد التفريق بينها وبين الفنون اليدوية التي تنتج الآداة، اسم الفنون الجميلة، وفي الفن الجميل ليس الفن هو الجميل، وإنما هو يسمي هكذا لأنه ينتج الجميل، أما الحقيقة فتنتمي إلى المنطق بينما يقتصر الجمال على علم الجمال"[3].

1- المرجع السابق، ص115 - 116.

2- مارتن هيدغر، أصل العمل الفني، ص61- 76.

3- المصدر نفسه، ص53.

وهذا يعني أن هيدغر يرفض أيضا النظرة الجمالية للعمل الفني، التي تعتبره مجرد عمل غايته إنتاج الجمال وحده وتحقيق المتعة واللذة الجمالية الخالصة، ومجرد تعبير عن مشاعر الفنان، وفي هذا السياق بالذات نستحضر الفلسفة الكانطية التي درست الفن من أجل الفن تأكيدا على تحريره من تحقيق أي غاية سوى إنتاج المتعة الجمالية الخالصة، معترفا بعنصر الذاتية في التجربة الجمالية.

2- اللغة والشعر

يتحدث هيدغر عن مسألة الشعر وعلاقته باللغة في دراسات ونصوص متعددة ابتداءا من مؤلفه (إنشاء المنادى) وهو عبارة عن محاضرات كتبها حول شعر جورج تراكل وهي: (الكلام)، (الكلام في عنصر القصيدة)، (السبيل نحو الكلام)، ومحاضرات حول شعر هولدرلين (هولدرلين وجوهر الشعر)، (وكما في يوم عيد)، ومؤلفه (أصل العمل الفني).

وعندما يتعلق الأمر بالسؤال عن ماهية الشعر فإن ذلك لا يعني أن هيدغر يقدم لنا جملة من التعريفات الصورية والنوعية التي أنتجتها المدارس المختلفة، إنما يتحدث عن الشعر بمعناه الواسع باعتباره طريقة من طرق تصميم الحقيقة، إنه عملية إحضار الموجود إلى نور الكشف ليتخذ الشعر بذلك معنى الكشف والإبصار والإظهار، وعلى أساس ذلك يقرر هيدغر بأن كل فن إنما هو في جوهره شعر.

يقول هيدغر:"الحقيقة بوصفها فجوة الموجود المضاءة وإخفاءه تحدث حين تنظم شعرا. الفن كله بوصفه ترك حدوث حقيقة الموجود على هذا النحو هو جوهر الشعر. جوهر الفن، الذي يسكن فيه الفن والفنان هو وضع الحقيقة - نفسها - في - العمل الفني. ومن جوهر الفن الشاعر يحدث أن تظهر وسط الموجود فجوة. يكون الانفتاح فيها مختلفا عما جرت به العادة. بفضل حدوث كشف الموجود. الذي يسعى إلى الظهور أمامنا بواسطة العمل الفني"[1].

وعلى هذا الأساس نقول أن جميع الفنون - في نظر هيدغر- من فن العمارة وفن التصوير وفن الموسيقى وفن النحت... تصبح شعرا من حيث ممارستها لماهية الشعر، أي بوصفها تصميما وإنجازا كاشفا للحقيقة ذاتها في صورة، وتبعا لقدرتها على الإبانة والكشف وإظهار الموجودات إلى مجال الانفتاح، ومع ذلك يظل كل فن مستقلا وله أسلوبه المتميز في إظهار الحقيقة.

والقول بأن جميع الفنون إنما ترتد إلى الشعر، فإنه لا يعني بذلك أن لفن الشعر ضربا من الصدارة عن باقي الفنون الأخرى، بل هو يعني أن كل فن من الفنون لا بد أن ينطوي على

1- المصدر السابق، ص 95 - 96.

عملية إبداعية يحاول فيها الفنان أن يجعل من (الظاهر) تعبيرا عن (الباطن) وكأن المظاهر نفسها قد أصبحت (حقائق)، فالفنان يحقق عملا خارجيا هو بمثابة عالم إنساني قائم بذاته تتجلى فيه حقيقة متخفية استطاع هو بقدرته الإبداعية أن يستقدمها إلى عالم النور من طوايا الأرض، وهو لا يخلق تلك الحقيقة، بل استخراج الحقيقة من مكمنها على صورة عمل متحقق [1].

ومع ذلك فإن العمل اللغوي، أي الشعر بمعناه الضيق (فن القصيدة) يتفوق على جميع الفنون الأخرى عند هيدغر، وهو في هذا يستحضر المقطع الشعري للشاعر هولدرلين حيث يقول:

"قرض الشعر هو أوفر الأعمال حظا من البراءة.

فكيف يكون قرض الشعر أوفر الأعمال حظا من البراءة؟ لأنه يظل قولا خالصا ويخلو من كل ضرر، ذلك أنه لا يشترك مع الفعل في شيء، الفعل الذي يفرز أنيابه في الواقع مباشرة ويعمل على تغييره، فالنظم الشعري يظل نشاطا مسالما وغير فاعل، لأنه يبقى مجرد تكلم وقول ولا علاقة له بما ينعكس مباشرة على الواقع ويبدّله، فالشعر لا يؤذي ولا يؤثر، إذ ليس هناك ما يمكن أن يكون أقل إيذاء من اللغة الخالصة" [2].

إذن فالشعر يحتل مكانة متميزة في مجموع الفنون في رأي هيدغر لأنه يحدث في اللغة، واللغة تحفظ الماهية الأساسية للشعر بمعناه الواسع، وعليه فإنه أصبح في استطاعتنا معرفة أن نشير إلى حيث ينبغي أن نبحث عن ماهية الشعر، "فالشعر ينشئ آثاره في إطار اللغة وهو ينشئ هذه الآثار من مادة اللغة نفسها"[3].

فالشعر لغة، واللغة هي أداة الإنسان لتحقيق العلانية، وإظهار المستخفي، أو هي تجلي الموجود البشري في العالم الخارجي، وإذا كان وجود الحجر والنبات والحيوان لا يعرف تفتحا

1- زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، ص 229.

2- مارتن هيدغر، ما الفلسفة؟ ما الميتافيزيقا؟ هيلدرلن وماهية الشعر، ص 143 - 144.

3- المصدر نفسه، ص 144.

على حد تعبير هيدغر، فذلك لأن كل هذه الموجودات لا تملك (لغة) تتخذ منها سبيلا إلى التجلي والانتشار[1].

وعليه فلا يمكن فهم ماهية الشعر بل والفن كله إلا من خلال فهم ماهية اللغة نفسها، باعتبار الفنون كلها ممارسة لماهية الشعر، واللغة نفسها في معناها الجوهري تعد شعرا بمعناه الواسع، فاللغة هي إمكان الوجود وأداة لإظهار التحجب، هي التي تجعل الوجود منكشفا، وهي بذلك تكفل للإنسان أن يظل دوما منفتحا على الوجود.

إنها إنارة للوجود، فالصلة قوية بين اللغة والوجود. يقول هيدغر: في مستهل كتابه مدخل إلى الميتافيزيقا" إن الكلمات واللغة ليست أغطية وأغلفة تعبأ بها الأشياء لكي يتبادلها أولئك الذين يكتبون ويتكلمون، وإنما في الكلمات واللغة تدخل الأشياء إلى الوجود للمرة الأولى وتنوجد وتكون"[2].

وهذا هو المعنى الأصيل للشعر الذي يكون ماثلا في كل فن وكل تفكير، باعتباره الإظهار والإنارة والتوضيح والكشف وتحرير الموجود للانفتاح، "فالشعر هو الذي يعيد الحياة إلى اللغة عندما تستهلك وتصبح مجرد لغة يومية مبتذلة ودارجة، الشعر هو الذي يحي اللغة وهو الذي يطورها والذي يعرف الإنسان بوجوده من خلالها"[3].

وعليه يمكن القول أن هيدغر لا يقصد من الشعر فقط "فن القصيد" فقوله أن (اللغة شعر) لا يقصد به ذلك الشعر بمعناه الضيق، أي ذلك الشكل الفني الأدبي أو مجموعة الأبيات التي تقوم على الوزن والقافية، تعكس مشاعر وأفكار الشاعر الخاصة (كلام موزون ومقفى)، إنما يقصد الشعر بمعناه الواسع، الذي ليس أبدا مجرد نمط من القول، ومتميز عن الكلام الذي نتداوله يوميا كأداة للتخاطب، إنه يقصد ذلك التفكير الذي يسأل ويقتفي سؤال الوجود ويجلبه إلى ضوء الحقيقة، ومن خلاله يتكشف الوجود ويتجلى.

1- زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، ص229.

2- مارتن هيدغر، مدخل إلى الميتافيزيقا، تر: عماد نبيل، دار الفرابي، بيروت، ط1، 2015، ص9.

3- كرد محمد، الشعر والوجود عند هيدغر، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الفلسفة، إشراف: البخاري حمانة، جامعة وهران، 2011- 2012، ص 144.

وهو بذلك - في نفس الوقت - يمنح المفهوم الصحيح للغة ويخلصها من المفهوم الشائع الذي يبعد اللغة عن حقيقتها وجوهرها، والذي يعتبرها مجرد نسق من العلامات والدلائل وأداة للتواصل والتبليغ ونقل المعلومة، تستعمل في الحديث والحوار وأثناء إلقاء الخطابات، أو تعبيرا صوتيا ولغويا عما ينبغي تبليغه سوءا كان تصريحا أو تلميحا.

كما يدعو أيضا هيدغر إلى ضرورة "التخلص من أساليب البحث العلمي والفلسفي في دراسة اللغة، والتي تهدف إلى جمع كل معلومات عن اللغة من خلال التفكير الإحصائي أو الحسابي، تلك المعلومات التي تتزايد باستمرار والتي يقدمها اللغويين وعلماء اللغة، وعلماء النفس والفلاسفة التحليليون، تهدف هذه الدراسات العلمية والفلسفية إلى إنتاج ما يسمى (باللغة الشارحة للغة) والتي تميز الفلسفة التحليلية[1].

وهكذا فإن هيدغر يعلن عن تقويض التصور التقليدي للغة الذي يقتصر على الاستعمال النفعي والوظيفي لها، وينظر إليها على أنها أداة للتفاهم والتعبير، كما يحررها من الدراسات العلمية والفلسفية ومن بنيتها اللغوية والبلاغية والمنطقية والمعجمية، ذلك أنها عطلت عملية انكشاف الوجود ومارست ضربا من الحجب لماهية اللغة، فاللغة في ماهيتها هي ممارسة للتفكير الشعري بوصفه عملية كشف حقيقة الوجود.

ومادامت اللغة تعد في ذاتها شعرا، ومادام الفن ضرب من الشعر، فليس ما يمنعنا من أن نقول إن كل فن في جوهره صورة من صور اللغة، وحسبنا أن ننظر إلى فنون كل شعب من الشعوب لكي نقرأ لغة هذا الشعب في التعبير عن عالمهم ، وكما أن للغة طابعا تاريخيا فإن للفن أيضا صبغته التاريخية التي تجعل منه مظهرا ليقظة شعب ما من الشعوب في سعيه نحو اكتساب حقيقته وتأكيد عالمه الخاص[2].

ومن هنا فإن سائر الفنون التاريخية التي نلتقي بها لدى شتى من الشعوب، إنما هي مجرد محاولات قام بها البشر في بيئات مختلفة من أجل إظهار المستخفي في باطن أرضهم،

1- Martin Heidegger , on the way to language, translated by peter D .hertz, perennial library, new York, 1971, p 58.

2- صفاء عبد السلام علي جعفر، هرمينوطيقا الأصل في العمل الفني دراسة في الأنطولوجيا المعاصرة ، ص113.

وإعلانه على صورة عالم خاص يكون ناطقا بلسانهم، وهذا هو السب في أن الفن قد تجلى - في كل زمان ومكان- على صورة محاولة مضنية من أجل تأسيس عالم خاص يكون بمثابة مظهر لتفتح الوجود وظهور الحقيقة[1].

فاللغة هي الشعر الأصيل الذي يقول من خلاله شعب كلام الوجود، والفن هو الذي يسمح لشعب ما للدخول في التاريخ، وهو الذي يبدأ في إعطاء صورة للغة ذلك الشعب. وقد أبدع الإغريق مع هوميروس وأدركوا هذا الفن حيث كانت اللغة حاضرة في وجودهم - هناك بمثابة انطلاق الوجود[2].

لقد تجلت هذه العلاقة بين اللغة الشعرية والفن في اليونان، من خلال شعر هوميروس. إذ أبدع هوميروس في هذا الفن، الذي كان بمثابة كشف وإرساء وحفظ وتأكيد لعالم هذا الشعب، ليكون بذلك للغة والفن طابع تاريخي.

يقول هيدغر:" الفن تاريخي وهو تاريخي بوصفه المحافظة الخالقة على الحقيقة في العمل الفني. الفن يحدث بوصفه شعرا (...) الفن تاريخ بمعنى جوهري إذ أنه ينشئ التاريخ".[3]

وعليه يمكن القول أن اللغة في أساسها ظاهرة إظهار وكشف للحقيقة بالمعنى الإغريقي (الأليثيا)، وعلى هذا الأساس يدعو هيدغر إلى العودة بالفن بصفة عامة والشعر بصفة خاصة إلى الأصل، حيث كان إشعاع الوجود، إلى قلب اليونان حيث الإبداع والكشف، إلى أساطير الإغريق وآلهتهم وفنهم، إلى شعراء وفناني الإغريق الذين امتلكوا حدسا أسطوريا، إلى مفكري المرحلة ما قبل السقراطية الذين قدموا مهدا لظهور وانفتاح الوجود الفلسفي، إلى اللغة الإغريقية المتحررة من المقولات المنطقية والتصورات العقلية وسلطة الذات ومركزيتها التي ارتبطت بها طيلة تاريخ الفكر الغربي انطلاقا من أفلاطون وصولا إلى نيتشه.

1- زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، ص230.

2- علي حبيب الفريوي، مارتن هيدغر "الفن والحقيقة" أو الإنهاء الفينومينولوجي للميتافيزيقا، دار الفرابي، بيروت، ط1، 2008 ص234.

3- مارتن هيدغر، أصل العمل الفني، ص102.

لقد أصبحت العودة ضرورية إلى الأصل الذي همشه وحجبه أفلاطون، العودة إلى الإغريق ومحاولة التسرب إلى فكرهم والوصول إلى جوهره، وإعادة بعث اللغة كما فهمها الإغريق، تلك اللغة المتصلة بالوجود، التي لها القدرة على إظهار الأشياء والكشف والإتيان بها إلى العالم، وإعادتها إلى فجر ولادتها، تلك اللغة الشاعرية التي أوصلت الوجود إلى الحضور المنفتح في صمت، وهذا ما تحدث عنه هيدغر: حين فكر في السفر إلى الخارج، مثل الذهاب في رحلة، فالفكرة الأساسية هي التفكير في مكان الأصل كمكان أساسي "[1].

تلك اللغة التي تقوم على الإنصات لنداء الوجود، الذي يتوجه به إلى الإنسان، وعلى الإنسان الإنصات لندائه والاستجابة لصوته باعتباره الموجود الوحيد الذي تعنيه مسألة الوجود، لكن ما الذي سينصت إليه خلال ذلك؟ إنه يسمع تكلم اللغة، لغة الوجود، أي يسمح للوجود من كشف وقول ذاته من خلال اللغة ودون واسطة، ففعل الإصغاء لا ينفصل عن فعل التكلم بذاته. فبدون الإنصات البشري لا يمكن للكلام أن يحدث.

والكلام هنا لا يعني إصدار أجراس صوتية، التكلم كفاعلية، أي أحد نشاطات الإنسان الذي يقوم على استخدام لأعضاء الكلام: الفم واللسان وحاجز الأسنان والحلق. وهو ما يشهد على أن تصور اللغة يتم منذ زمن قديم انطلاقا من هذه الظواهر مباشرة وإلا لما كانت الأسماء التي أطلقت على اللغة في سائر اللغات الغربية مشتقة من lingua ,langue, langage الكلام هو اللسان أي اللهجة Die Mund- art[2].

فليس المقصود من الكلام فعل التحدث الذي نتحدثه باعتباره قولا أو تعبيرا، فماهية اللغة لا تتبدى في قدرة الإنسان على الكلام، فاللغة هي التي تحدد ماهية الإنسان وليس العكس، فالتفكير في الوجود يعني الإنصات للوجود وهو يفصح ويكشف عن ذاته أمامنا من خلال اللغة، أي نسمع اللغة تتكلم، فالكلام يقول أشياء كثيرة أي يكشف الظواهر ويظهرها.

1 -Martin Heidegger ; Approche de Hölderlin ; trad : Henry corbin ; gallimard; Paris; 1962; p192.

2- مارتن هيدغر، الطريق إلى اللغة، من كتاب كتابات أساسية، ج2، تر: إسماعيل المصدق، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص2.262

وعليه فاللغة ليست وسيلة للتعبير بل هي من أول من يزود الإنسان بكينونة الشيء. "والإنسان بدوره لا يوجد إلا من حيث أنه ينصت إلى قول اللغة، أن ننصت إلى قول اللغة يعني أن نترك قولتها تقال لنا، إننا لا نستطيع أن نتكلم انطلاقا من اللغة إلا لأننا سبق أن أنصتنا إليها، وتكلم اللغة هو قول".[1]

والقول هنا ليس كلاما من حيث هو تعبير لغوي، فاللغة من حيث هي قول أكثر من مجرد كلام، "لأن شخصا ما قد يتكلم ويتكلم بلا انقطاع دون أن يقول شيئا، في حين قد يسكت شخص آخر ولا يتكلم على الإطلاق ولكنه يقول في عدم تكلمه الكثير"[2] فما الذي يعنيه القول؟

إن القول (sage) to say يعني: إبانة، إظهار، أن يتاح لشيء ما أن يكون مرئيا ومسموعا، هذا هو معنى الكلمة في أصلها الإسكندافي القديم، ومن هنا يري هيدغر أن اللامتكلم ليس ما هو فاقد للصوت بل ما هو غير مقول أي ما لم يبين بعد، ما لم يصل إلى مرتبة الظهور[3].

هنا يعود هيدغر إلى أرسطو الذي فهم اللغة في بداية التجربة الإغريقية انطلاقا من الإبانة ، والإبانة أو الإظهار هي جعل الشيء يأتي إلى اللاخفاء، وعليه فإنها تكمن هي بدورها في الكشف، في الأليثيا، إلا أن أرسطو لم يعمل على بسط وتأسيس العلاقة بين الإبانة وما تبينه، وهذا ما أدى إلى طمس هذه العلاقة وسقوطها في طي النسيان[4].

الكلام إذن يتكلم فيما يقول، أي فيما يبين، ولهذا نحن نصغي للكلام، بحيث أننا نستسلم إلى قول مقاله، فالإصغاء هو الاستسلام للقول الذي يتشكل فيه كل إدراك وكل تصور،

1- المصدر السابق، ص249.

2- المصدر نفسه، ص269.

3- سعيد توفيق، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2002، ص 32.

4- مارتن هيدغر، الطريق إلى اللغة، ص 245.

والاستسلام للقول لا يمكن أن يتم إلا إذا كان وجودنا الخاص منخرطا في المقال وممتزجا بأعماقه، فنحن لا نسمعه إلا لأننا في تآلف معه[1].

إذا فالقول بوصفه إظهارا وكشفا هو ماهية اللغة، وطالما أننا ننصت إلى نداء الوجود، فهذا يعني أننا ننصت إلى اللغة تتكلم وتقول، أي أننا ننصت إلى الأشياء وهي تفصح عن ذاتها، ونسمح لها أن تحظر وتظهر أمامنا بوضوح، فالقول في حد ذاته إبصار وتجل للمتحجب، وإزالة الغموض، وحمل الموجود قبل كل شيء بوصفه موجودا إلى المنفتح، وبواسطة هذا الانفتاح توجد الموجودات وتشرق.

والإنسان لا يوجد إلا من حيث أنه ينصت ويستسلم ويترك الشيء يكشف ويبين ذاته ويقال لنا دون تدخل. فالإنصات إلى الكلام خاصية الموجود الإنساني، والقول هو الإصغاء للكلام ولا يمكن أن يتيحه الكلام إلا لمن ينصتون إليه، فأن نبين شيئا يعني أن ننصت إليه ونسمح له بأن يبين ذاته أي يتبدى ويظهر، فالإنسان يتكلم "ولكنه لا يتكلم اللغة فقط، بل يتكلم انطلاقا منها، فنحن لا نستطيع أن نتكلم اللغة إلا لأننا نكون دائما قد أنصتنا سلفا إلى اللغة"[2].

وقد علق جوزيف كوكلمانس بسخرية قائلا: لم تعد اللغة مجرد أداة، ولكنها أصبحت نفسها تتكلم، يكاد هيدغر يقترح على ما يبدو، بأن للغة أصول إلهية بدلا من كونها بشرية، ولا يتكلم هنا عن النص الديني، بل يشير إلى أن اللغة تعبر عن الوجود نفسه، بنحو أوسع بكثير من حدود نوايا البشر، حيث تصبح الهرمينوطيقا أو التفسير عبارة عن عملية تأملية بل وحتى شعرية في الاستماع ومنح الصوت لظهور الوجود اللغوي"[3]

1- مارتن هيدغر، إنشاد المنادى، قراءة في شعر هولدرلن وتراكل، تر: بسام حجار، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص 46.

2- مارتن هيدغر، الطريق إلى اللغة، ص271.

3- دافيد جاسبير، المرجع السابق، ص 147.

فاللغة كقول تحمل معنى الانفتاح، وهي التي تسمح بكل ظهور، هي "سكن الوجود" أي هي مأوى حقيقة الأشياء وهذه الحقيقة لا يمكنها أن تكون إلا بالإنصات والاستسلام الكامل للأشياء وهي تقال لنا دون أي تدخل منا، لتكون بذلك تعبيرا عن كل ما هو أصيل، وبذلك تكون اللغة نعمة وهبة.

3- الشاعر وفعل التسمية

لنستمع إلى ما يقوله أحد الشعراء الذين يستعين بهم هيدغر في حديثه عن اللغة والشعر وعلاقتهما بحقيقة الوجود. الشاعر هولدرلين:

" الإنسان غني بمزاياه ومع ذلك فإنه شعريا

يقيم على هذه الأرض "[1].

تحدد هذه المقاطع ماهية الإنسان، فما يفعله الإنسان وينجزه ويسعى إلى اكتسابه والحصول عليه بجهده الخاص لا يعكس أبدا حقيقة وجوده في العالم ولا يحدد ماهيته لأن هذا الوجود شعري في عمق أعماقه، وما يقصده هيدغر بكلمة شعري الآن هو "التسمية المؤسسة للآلهة ولماهية الأشياء، فالإقامة شعريا على هذه الأرض معناها: أن نصمد في حضرة الآلهة وأن يهاجمنا القرب الجوهري للأشياء، وأن تكون الآنية شاعرية في أساسها معناه في الوقت نفسه أن الآنية باعتبارها مؤسسة ليست مزية وإنما هبة"[2].

فالإنسان كائن شاعري في الأصل فهذه هي ماهية الإنسان التي بها يكون ويوجد، أي ممارسة لماهية الشعر بوصفه كائن قلق يصر على كشف المحجوب أمام الأشياء، فهو وحده القادر على استعادة سؤال الوجود، والوجود ذاته يتكشف من خلال اللغة، لذا هيدغر في إطار رؤيته الوجودية للكائن ينظر إلى اللغة.

فاللغة هي قول، بل هي شعر بالمعنى الجوهري للكلمة بوصفها أداة لإظهار المتحجب، هي القول الذي فيه يصير تاريخ عالم بالنسبة لشعب ما، فحيثما تكون هناك لغة يكون هناك عالم وانفتاح وحقيقة، هي وحدها القادرة على جلب ماهية شيء ما إلى المجال المفتوح، هي الفضاء الذي تنفتح وتتكشف عبره حقيقة الأشياء والموجودات.

فالأشياء لا تأتي إلى الوجود كاملة كما هو معروف في التراث الميتافيزيقي، حاملة أسمائها ودلالاتها، فهي كائنات لغوية تخرج من رحم اللغة، ولا تدل إلا داخل نظام اللغة ولا

1- مارتن هيدغر، ما الفلسفة؟ ما الميتافيزيقا؟ هيلدرلن وماهية الشعر، ص152.

2- المصدر نفسه، ص152.

تأخذ اسمها أو معناها إلا في إطار ما يتيحه لها هذا النظام مع غيرها ضمن سياق مخصوص، وهي عندما تسمى الموجود لأول مرة فإن تسمية من هذا النوع تحمل الموجود إلى القول والظهور، وهذا النوع من القول هو تصميم النور[1]. ولكن الذي يقصده هيدغر بالتسمية؟ لمعرفة المقصود يستعرض هيدغر الأصل الاشتقاقي للكلمة .

إن فعل التسمية (nommer) يتضمن الجذر (Gno) أي: المعرفة. الاسم، إذن، يعرّف. أي يجعل المعرفة ممكنة. وما يمتلك اسما يسهل التعرف إليه عن بعد. لكن فعل التسمية هو أيضا فعل القول، أي البيان(monstration)، ومثل هذا القول للبعيد، بما هو قول للبعيد، يصبح نداء (دعاء)[2].

فالتسمية إذن من منظور هيدغر هي الإظهار عبر الانفتاح، واستدعاء للشيء المظلم والمحجوب، ذلك أن الشيء الذي تتحدث عنه هذه التسمية يجب أن يكون غامضا ومظلما، فأن نسمي الأشياء يعني أن ندعوها لتوجد، فالتسمية نداء يحرر من الغفلية والكمون، وهذه التسمية لا يمكن أن تكون إلا بالإنصات لنداء الوجود والاستسلام للغة وهي تتكلم في صمت لتردد حقيقة الوجود نفسه.

وما تقوله اللغة بصمت يعيد الشاعر قوله في قصيدته بصوت مرتفع، "فالقصيدة هي صدى للصمت، القصيدة تجعل ما تتركه اللغة مفتوحا ومسموعا ومرئيا وحين تصير الكلمة الشعرية (اللغة) وأيضا قدرتها على الانفتاح محسوستين ومسموعتين، فإنها تكتشف لا فقط عن الأصوات وعن العلامات والإشارات وإنما عن البعد الأساسي لإقامة الإنسان، فالكلمة كمعنى محسوس تقدر اتساع فضاء اللعب بين الأرض والسماء، اللغة تجعل مفتوحا الميدان حيث يسكن الإنسان الذي على الأرض وتحت السماء، بيت العالم"[3].

يقول هيدغر: "القول الملقى هو الشعر: قول العالم والأرض وقول مجال صراعهما وكذلك صراع الآلهة على القرب والبعد. الشعر حكاية كشف الموجود. وكل لغة هي في كل مرة

1- عبد الغني بارة، المرجع السابق، ص226.

2- مارتن هيدغر، إنشاد المنادى قراءة في شعر هولدرلن وتراكل، ص106.

3- ميشيل هار، الشعر لا يأتي بالخلاص، مجلة فن وفكر ، المجلد 25، العدد 47، 1977، ص11.

حدوث ذلك القول، الذي يظهر فيه شعب من الشعوب عالمه تاريخيا وتحفظ فيه الأرض بوصفها المنغلقة. القول الملقى هو ذلك الذي يحمل فيه إلى العالم ما يمكن قوله وما لا يمكن قوله في الوقت نفسه".[1]

إن القصيدة تستخدم الكلمات لا بطريقة مبتذلة كما هو الحال في اللغة الأداتية بل لتخلق منها قولا، فهي تمتلك القوة والقدرة على الكشف من خلال الكلمة، إنها تعكس كل ما في الكلمة من عمق وكثافة ودلالة وتدعو بها الأشياء إلى الوجود، وتجعلها تظهر في بداياتها البكر. فالقصيدة على هذا الأساس عمل فني كاشف يسمح بانكشاف حقيقة الأشياء بالكلمة، وهي بذلك توضح قوة التسمية لدي الكلمة.

وعلى هذا الأساس فالتسمية ليست ومجرد توزيع نعوت، بل هي نداء يستدعي حضور الأشياء وهذه القدرة على التسمية التي تمتلكها القصيدة ليست من خيال الشاعر ولا تنسب إليه، بل هي كشف وجودي خالص ولا سلطة للذات عليها، بل تنسب أساسا إلى اللغة.

وللتوضيح يستحضر هيدغر هنا قول الشاعر هولدرلين:

"... والعلامات،

منذ الأزمنة السحيقة، هي لغة الآلهة

فقول الشاعر يقوم على اكتشاف هذه العلامات، لكي يشير بها إلى شعبه، فالشعر بوصفه تأسيس للوجود يرتبط بعلامات الآلهة، فالكلام الشعري ليس سوى تأويل"[2].

يؤكد هيدغر باستحضاره هذه القصيدة أن اللغة تسمي الأشياء والموجودات وتمنحها ماهيتها وأسلوبها في الوجود، وتدفع الموجود لأن يكون ما هو عليه ليصبح معروفا بوصفه موجودا بفعل هذه التسمية، والشاعر ككائن يكتفي بأن يقول بعد ذلك ما تقوله اللغة بصوت خافت باعتبارها المقام والمستقر، ويتم ذلك بأن يتيح الفرصة لحدوث حقيقة الأشياء وأن يفسح المجال لها، إذ ينبغي له أن يسلم ويستسلم لقوة أشياء هذا الوجود لتكشف له عن نفسها ويشعر

1- مارتن هيدغر،أصل العمل الفني، ص98.

2- مارتن هيدغر، إنشاد المنادى قراءة في شعر هولدرلن وتراكل، ص 66.

بحضور اللغة ذاتها، وينصت لصوت الكلام ليتكلم ويتشكل في كلمة أو عبارة يقولها الوجود ليحملها الشاعر بعد ذلك ويجسدها في أثره الفني (القصيدة).

فالقصيدة كعمل فني إبداعي ما هي إلا تجسيد لكلام اللغة في صمت. وهنا يستحضر هيدغر ما يقوله هولدرلين في قصيدته:

لكن ما دامت الآلهة الحاضرة قريبة إلى هذا الحد
يجب علي أن أكون كما لو كانت بعيدة، وغامضا بين الغيوم
ينبغي أن يتراءى لي اسمها، فقط قبل أن يضيء
الصباح، قبل أن تشتعل الحياة عند الظهيرة
أسميها لنفسي بصمت، لكي تكون للشاعر حصته
لكن حينما يهبط النور السماوي
أستحضر بذهني على الفور ضوء الماضي القديم وأقول، وأزهر مع ذلك[1].

فالشاعر يجد نفسه مدفوعا إلى التسمية في صمت، من خلال الإنصات للكلام، والاقتراب من حقيقته وقول ما يتيحه ويبينه ويظهره، وقول ما لا يمكن قوله أي ما ينبغي أن يظل لا متكلما ويبقى محفوظا في اللامقول وغير قابل للإبانة، فالقصيدة صدى للغة إنها تأسيس للحقيقة وكشف للوجود، وليست تعبيرا عن حالة الشاعر العاطفية ولا تجربته الخاصة، بل إن القصيدة تقول. "فالشعر تأسيس للكلام بواسطة الكلام"[2].

وعلى هذا الأساس يمكننا تفسير الاهتمام القليل الذي يوليه هيدغر لذاتية الشاعر ويعطي الأولية للغة بوصفها الأساس الذي يقوم عليه العمل الفني بوجه عام والشعر بوجه خاص، وقد يكون هيدغر بذلك قد "مهد لفكرة (موت المؤلف) التي أعلن عنها بارت Barth فيما بعد وأقيم عليها صرح المشروع البنيوي، فبارت يري بأن للكلام سلطة على صاحبه وما المؤلف إلا ناسخ يمتح من معين اللغة، فالكلام ليس أداة نقل ولكنه نظام، والمؤلف هو الوحيد

1- المصدر السابق، ص104.

2- المصدر نفسه، ص62.

الذي سيفقد نظامه الخاص داخل نظام الكلام، وهو بمجرد أن يفرغ من مهمة الاستكتاب يتوارى، معلنا عن نهايته أو موته الرمزي مبشرا بميلاد قارئي يأتي بعده كإستراتيجية نصية ترقد في شقوق الكلام وفجواته"[1].

وعليه فالقصيدة ليست مجرد فن يحدث في اللغة، ويمكن أن نتبين فيها حضور وكثافة اللغة، بل إنها فن يتخذ من اللغة ذاتها موضوعا له، أي يمارس نوعا من الفهم الفينومينولوجي الذي يمارس التأمل الانعكاسي حينما يتأمل الشاعر تجربة اللغة ذاتها، فالحقيقة أن الشاعر يمكن حتى أن يصل إلى الحالة التي يكون فيها مضطرا بأسلوبه الشعري أن يضع في اللغة الماهية التي يعانيها مع اللغة[2].

وعليه فالقصيدة إذن تتجاوز إطار البنية الشكلية وتنطوي على حقيقة، وعلى هذا الأساس يرفض هيدغر الرؤية الأفلاطونية للشعر، إذ يرى أفلاطون أن الشعر محاكاة للواقع التي هي بدورها محاكاة لعالم المثل، وعلى ذلك فالشعر يعني إعادة إنتاج لمظهر أو صورة أو فكرة ما من الواقع، إذن هو مظهر المظهر أي يوجد في الدرجة الثالثة من حيث علاقته بالحقيقة، وبالتالي فهو بعيد عنها كل البعد.

أكد هيدغر أن هذه الرؤية قد أدت إلى تشويه صورة الشعر(القصيدة) فهذه الأخيرة ليست صورة أو نسخة لما هو في الواقع، بل إنها تطمح إلى التخلص منه ومن الوجود المحجوب والمخفي فهي تخضع لصوت الكلام وتكشف عما يقوله في صمت وبصوت خافت، هي طريق من طرق تصميم الحقيقة المنير، ينفتح الوجود عن طريقها.

إن القصيدة إذن ليست مجرد محاكاة، ولا علاقة لها بما ينعكس في الواقع ولا تهدف إلى تغييره وتبديله، وليست عملا من إبداع الذات وخيالها، فالقصيدة هي وضع لحقيقة الوجود، ولهذا خص هيدغر الشعر برفعة أنطولوجية واعتبره أوفر الأعمال خطا من البراءة.

1- عبد الغني بارة، المرجع السابق، ص228.

2- سعيد توفيق، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، ص47.

يلجأ هيدغر أيضا إلى الشاعر ستيفان جيورجيه (1868-1933) الذي كتب قصيدة بعنوان (الكلمة) ليجسد رؤيته حول قدرة لغة الشعر على التسمية، يقول الشاعر:

معجزة من بعيد أو حلما
جلبته إلى طرف بلادي
وانتظرت حتى تجد ربة القدر المظلمة
في نبعها اسما تضفيه عليه
عندئذ أمكنني أن أقبض عليه بقوة
وهي الآن تزدهر وتسطح نافذة في عظامي...
وقديما حركني الشوق إلى رحلة طيبة
ومعي جوهرة ثرية ورقيقة
فتشت طويلا ثم جاءني بالخبر:
(لا شيء هنا يرقد في الأعماق)
هنالك أفلتت من بين يدي
وما كسبت بلدي الكنز أبدا...
فتعلمت وقلبي محزون هذا الزهد:
إن تنكسر الكلمة لا يوجد شيء بعد.[1]

تعكس الأبيات الستة الأولى حالة الفرح والابتهاج التي يعيشها الشاعر وهو يتباهى بقدرته على تسمية الأشياء، وهذه التسمية ليست قولا تعسفيا بل هي هبة خالصة منحتها له ربة القدر التي تمده بأسماء الأشياء التي يبحث عنها، وهي بذلك تأسس الوجود وتمده بالحضور، وفي الأبيات الأخيرة تغيب حالة الفرح التي شعر بها الشاعر أثناء حصوله على أسماء الأشياء، إذ تخبره ربة القدر أن الشيء الذي جلبه هذه المرة ليس مما يسمى(... لا شيء هنا يرقد في الأعماق... فتعلمت وقلبي محزون هذا الزهد: إن تنكسر الكلمة لا يوجد شيء بعد).

1- مارتن هيدغر، نداء الحقيقة، ص 207- 208.

يعكس هذا البيت الأخير الصلة بين الكلمة والشيء، فالكلمة ليست إشارة صوتية أو علامة مكتوبة بل إن لها دلالة في القصيدة، فهي تهب الوجود للشيء بفعل التسمية، وحينما تفقد الكلمة تبطل التسمية حينها لا تجد ربة القدر اسما لجوهرة الشاعر فلا ينظر إلى الشيء على أنه موجود، فالكلمة هي التي تهب الشيء وجوده.

إن تأسيس الوجود إذا يكون بالكلمة ويصبح الشاعر بذلك حارسا لها، فالكلمة تكشف وتظهر الموجودات أمامه وتمكنه من فعل التسمية، ليجسدها فيما بعد في شكل عمل إبداعي (القصيدة) ليكون بذلك الشاعر أنسب وسيط بين الكلمة والعالم، بين اللغة والوجود، بين الآلهة والشعب. يقول هيدغر: " أما الشاعر فيقف في الحيز الوسطي بين تلك (الآلهة) وذاك (الشعب). لكن في هذا (الما بين) بالذات يتقرر ما هو الإنسان وأين يتأسس وجوده في العالم، إنه يحيا شعريا على هذه الأرض"[1] .

ويعبر هيدغر عن هذا باستحضاره لإحدى مقاطع الشعرية لهولدرلين:

ومع ذلك، فإنه ينبغي علينا معشر الشعراء

أن نظل واقفين حارسي الرؤوس

وأن نمسك برق الأب بأيدينا،

بل الأب نفسه، وأن نقدم للناس

الهبة السماوية ملفوفة في نشيد[2]

1- مارتن هيدغر، هيلدرلن وماهية الشعر، من كتاب إنشاد المنادى، ص67.

2- مارتن هيدغر، ما الفلسفة؟ ما الميتافيزيقا؟ هيلدرلن وماهية الشعر، ص 154- 155.

بهذا النص الشعري وغيره من النصوص حاول هيدغر أن يؤسس رؤيته الفلسفية للغة والوجود، ليدعم مشروعه الهرمينوطيقي (الذي غدى إمكانية لفهم الوجود) والذي يقوم على استقلالية الوجود عن صاحبه وعن مؤوله ليغدو فعل التأويل إنصاتا أكثر منه كلاما وخضوعا واستسلاما لوجوده العجيب، فهذه العملية لا تمنح الذات المؤولة أولية تتسلط بها على الوجود، بل إن هذا الوجود هو من يكشف عن نفسه من خلال هذه الذات لا حقيقة مطلقة، ولكن خفاء وتمنعا[1].

1- عبد الغني بارة، المرجع السابق، ص 236.

4- الحوار والنص

يقتضي الحوار وجود علاقة تبادلية بين طرفين يتبادلان الكلام حول موضوع ما، وتكون اللغة عندئذ الوسيط الذي يستطيع من خلاله طرفي الحوار تبادل المعلومات حول هذا الموضوع، إلا أن هيدغر يتحدث عن الحوار بشكل مختلف عن هذا التصور الشائع. فماذا يعني الحوار إذن بالنسبة لهيدغر؟

يستعين هيدغر بقصيدة هولدرلين شاعر الشعراء في محاضرته المعنونة باسم (هولدرلين وماهية الشعر) لشرح معنى الحوار إذ يقول:

تعلم الإنسان كثيرا

ومن السماوات سمى الكثير

متى كنا حوارا

وكنا قادرين على أن يستمع بعضنا إلى بعض[1].

سنستخرج من هذه القصيدة ما يتعلق بسياق مناقشتنا "... متى كنا حوارا قادرين على الاستماع" فالماهية الصميمية للحوار هي القدرة على الإنصات، فالحوار ليس مجرد استخدام للغة كوسيط بين الأنا والآخر، إنما هو القدرة على الإنصات للغة وهي تتكلم وترفع الحجب عن الشيء، أو تكشف عن حقيقة الكون وكينونة الإنسان، فاللغة لا يمكنها أن تقول وتسمى الأشياء دون الإنصات البشري.

وعليه فالحوار لا يحدث إلا من خلال تبادل لفعلي الكلام والإنصات، فالكلام وحده لا يؤسس الحوار، فالكلمة تحتاج لكي تكون كلمة إلى القدرة على الإنصات إلى اللغة، ولكن الإنصات للغة أو الإنصات إلى الكلام الذي يقال، هو بدوره نوع من الكلام إذ يكون الكلام مفترضا ومتضمنا فيه، فنحن في فعل الإنصات نقول مرة أخرى الكلام الذي سمعناه على حد قول هيدغر"[2]

1- هيدغر، ما الفلسفة؟ ما الميتافيزيقا؟ هيلدرلن وماهية الشعر، ص148.

2- مصطفى كمال المعاني، رائد عبد الجليل، المرجع السابق، ص240.

فمهما يكن ثراء الخبرة وعرامها فلا ضمان لفهمها ودوامها وتوصيلها للآخرين إذا لم يقيض لها الكلمات التي تترجمها وتقضي بها وتنميها، وحين لا يجد المرء كلمة تترجم خبرته (لا تجد ربة القدر اسما لجوهرة الشاعر) فلا جدوى للخبرة ولا قيمة، وربما لا وجود لها على الإطلاق[1].

وعلى هذا الأساس يمكن القول أن هيدغر على الرغم من أنه نزع عن الذات سلطتها ووهمها في التعالي وأسبقيتها على الوجود، ودورها الفاعل والمركزي في اكتشاف الأشياء إلا أنه أبقى عليها كعنصر مشارك عبر الحوار من خلال الإنصات للغة وهي تتكلم.

فاللغة بوصفها قولا هي التي تسمح بكل ظهور، إنها حدوث لحقيقة الكون،" ولكن حقيقة الكون لا تنفرج إلاّ في كينونة الإنسان الذي يشارك في حدوث الانفتاح، فإذا كان انفتاح الكون هو التكلم الأولي للغة، فإن اللغة لا تتكلم إلاّ عندما يتكلم الإنسان أيضا، وينتمي تكلم الإنسان بشكل أساسي إلى تكلم اللغة، وعلاقة المتكلم بالغة تذكر بعلاقة الإنسان بالكون (...) ووهذه العلاقة أصلية وليست علاقة بين طرفين متقابلين بل كل طرف يتضمن الآخر بل حتى الحديث عن طرفين للعلاقة يثير سوء الفهم لأنه لا يعبر عن الوحدة التي تقوم بين الكون والإنسان"[2].

فالشاعر بصفة خاصة والفنان بصفة عامة يستجيب لنداء الوجود بفعل الإنصات للغة الكينونة وهي تكشف وتفرج حقيقة العالم، وتظهر الموجودات أمامه، وتسمى الأشياء، فتحفظ ماهية الكلمة، فالكلمة لا يمكنها أن تكون إلا بفعل الإنصات، لتتجلى بعد ذلك شعرا بفعل الشاعر أو عملا فنيا بفعل الفنان.يقول هيدغر: "الحقيقة يلقى بها في العمل الفني إلى الحافظين مستقبلا أي يلقى بها إلى إنسانية تاريخية، لكن الملقى به لا يتم أبدا بشكل تعسفي لا يطاق، فالتصميم الشعري الحق هو انفتاح"[3].

1- عادل مصطفى، المرجع السابق، ص256.

2- مارتن هيدغر، الطريق إلى اللغة ، ص250- 255.

3- مارتن هيدغر، أصل العمل الفني، ص100.

وعلى أساس ما تم ذكره مسبقا يمكن أن نلخص أن الحوار لا يعني تبادل المعلومات بين طرفي الأنا والآخر، وعملية الحوار تعني التناوب بين فعلي الإنصات والكلام أي إنصات لكلام اللغة بوصفها قولا، فبفعل الإنصات تتكلم اللغة وتظهر حقيقة الكون والوجود الإنساني، وبفعل الإنصات يتكلم الإنسان كلام اللغة الذي تم سماعه كعمل فني أي "نصا"، فالنص عنصر مميز في عملية الحوار.

والنص يتحدث حينا ويصمت حينا، يتكشف ويختفي، ومهمة التفسير الحواري هي كشف المتحجب والمتستر من خلال اللامتحجب والمتجلي أي اكتشاف ما لم يقله النص من خلال ذلك التوتر بين التكشف والتحجب، بين الكلام والصمت[1] وبذلك ننتقل إلى خاصية ثانية لعملية الحوار والمتمثلة في الحوار مع النص، للكشف عن الوجود ذاته من خلال النص. فكيف يتم الحوار مع النص؟

ينظر هيدغر أن النصوص (الشعر أو الأعمال الفنية) على أنها ظواهر بمعنى أنها تجليات للوجود، فهي مظاهر ننفذ من خلالها إلى فهم الوجود، وقد كان تحليل هيدغر للوجود الإنساني نفسه مشروعا أوليا أو مدخلا لفهم الوجود، وهذا يعني أن الأنطولوجيا كانت منذ البداية وحتى النهاية موضوع الهرمينوطيقا[2].

وعليه فإن الفن بوصفه تصميما كاشفا لحقيقة الوجود أصبح موضوع الهرمينوطيقا ومن ثم تم تحويل آليات المنهج الهرمينوطيقي من تحليل الوجود الإنساني إلى تأويل النص (العمل الفني) وفهمه.

والنص لن يفهم إلاّ من خلال فهم طبيعة اللغة ذاتها، ذلك أن الوجود يتجلى من خلال الإنصات للغة، واللغة تتجلى بعد ذلك فنا وعليه فلا يمكن فهم العمل الفني أو النص إلا من خلال فهم ماهية اللغة، فاللغة هي مجال الفهم والتفسير، واللغة ذات طبيعة مستقلة عن مستخدميها ولها نظامها الخاص في الكشف عن الوجود دون تدخل الذات، وعليه فإن فهم النص لا يتم من خلال

1- مصطفى كمال المعاني، رائد عبد الجليل العواودة، ص241.

2- سعيد توفيق، الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، ص 121.

ذات واعية للمفسر والتي تتعامل معه كموضوع تسعى للسيطرة عليه، ولا يتم من خلال إعادة معايشة التجربة الذاتية لمؤلفه.

إن النص عند هيدغر هو الذي يكشف عن ذاته للمفسر في خبرة وجودية بتكشف الوجود، من خلال عملية توتر أو صراع بين الأرض والعالم، أو بين التكشف والتحجب، ومهمة الفهم والتفسير هي الكشف عن المتحجب والمستتر من خلال المتجلي واللامتحجب، أي اكتشاف ما لم يقله النص من خلال ما يقوله بالفعل وهذا يتم من خلال الحوار الذي يقيمه المفسر مع النص"[1]

وهو لا يعني بذلك أن الناقد يقترب من النص من خلال تفسير ذاتي يفرضه عليه، وفي نفس الوقت فإن النص ليست له بنية موضوعية لا يفصح معها عن شيء سوى بنيته اللفظية، بل يعني أن الناقد يقيم حوارا مع النص يكشف فيه الوجود عن ذاته في النص من خلال خبرة سابقة على الموضوعية، أي خبرة سابقة على القسمة الثنائية إلى ذات وموضوع[2]. أي يكون في تآلف واندماج واستسلام له ليقول.

ففهم النص والقول لغدامير هو أن نهيئ أنفسنا له كي يخبرنا شيئا ما، بيد أن هذا لا يفترض أن ننكر ذاتيتنا ولا يفترض وضعها بين قوسين، ولكن أن يمنح المرء الصدارة لمعانيه المسبقة وأحكامه المسبقة وتكييفها، وبذلك يستطيع النص أن يقدم نفسه ويؤكد حقيقته في مقابل معاني المرء المسبقة[3].

ففهم النص لا يعني أن نكشف عن شيء جديد بشكل جذري، فهو ليس على الإطلاق فهما بلا فروض مسبقة، فلكي يفهم المفسر النص ينبغي أن يكون لديه سلفا فهمه المسبق الخاص، ليبدأ حواره مع النص وهذا ما يعرف بالدائرة الهرمينوطيقية.

1- سعيد توفيق، الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، ص123.

2- المرجع نفسه، ص124.

3- هانز جورج غادامير، الحقيقة والمنهج الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، تر: حسن ناظم و علي حاكم صالح، دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع، طرابلس، ط1، 2007، 372.

ويوضح غدامير ما يقصده هيدغر بالفهم المسبق فيقول "بأننا لا يمكننا أن نقرأ النص إلاّ بتوقعات معنية، أي بإسقاط مسبق، غير أنه علينا أن نراجع إسقاطاتنا المسبقة باستمرار في ضوء ما يمثل هناك أمامنا وبإمكان كل مراجعة لإسقاط مسبق أن تضع أمامها إسقاطا جديدا من المعنى، ومن الممكن أن تبزع الإسقاطات المتنافسة جنبا إلى جنب إلى أن تغدو وحدة المعنى أكثر وضوحا ويتبين كيف تترابط الرموز والعالم، وهذه العملية الدائمة المستمرة من الإسقاط الجديد هي حركة الفهم والتأويل[1].

فالفهم إذا يقوم على الإنصات إلى ما يقوله النص ويكشف عنه دون إلغاء ذاتية القارئ أو فروضه وتوقعاته القبلية، وهذا يؤكد على عدم وجود تأويل نهائي محض للنص، بل يبقى التأويل عملية بناء مستمرة تتشكل من جديد بإعادة فحص إسقاطاتنا المسبقة باستمرار بغية بلوغ أقصى فهم ممكن للنص أو اكتشاف إسقاطات مسبقة جديدة بشكل مستمر.

وهذه الأحكام المسبقة مغايرة، ليست ذاتية ولا موضوعية، وإنما تنتج ضمن سياق متناسق من الأفكار المرشدة والمؤسسة لفهم متميز في ذلك السياق أو الموقف التأويلي، وبدل أن تبقى الذات المؤولة متعالية على موضوعها، ويبقى هو الآخر مجرد تصورات وأحكام متخيلة، يحدث التفاعل أو التواصل بينهما في إطار تجربة وجودية، لا ذاتية ولا موضوعية بقدر ماهي جمالية شاعرية لا سلطة فيها إلا للفهم بوصفه غاية وجودية تعرّف الكائن الإنساني ذاته، وتثري في الآن نفسه معرفته في هذا العالم[2].

وهيدغر بذلك يتجاوز ثنائية الذات والموضوع في فهم النص حيث يقول:" إن مصطلح الذات والموضوع يندرجان في سياق مصطلحات الميتافيزيقا غير المناسبة، هذه الميتافيزيقا التي عملت مبكرا من خلال صيغ "المنطق" و"النحو" الغريبين كسيد متحكم في تأويل اللغة"[3]

1- عادل مصطفى، المرجع السابق، ص17.

2- عبد الغني بارة، المرجع السابق، ص220.

3- مارتن هيدغر، رسالة حول النزعة الإنسانية، من كتاب الفلسفة، الهوية والذات، تر: محمد مزيان، كلمة للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2015، ص119.

وهو بذلك أيضا يوجه نقدا لأصحاب الهرمينوطيقا الذاتية (شلايرماخر ودلتاي) اللذين أقاما نظريتهما في الهرمينوطيقا على الجانب النحوي أو اللغوي وعلى التأويل السيكولوجي في الممارسة التأويلية، أي إعادة معايشة التجربة الإبداعية الحية للمؤلف أثناء تأويل النصوص البشرية، ومن خلال هذه العلاقة بين الجانب الذاتي (التجربة الذاتية للمؤلف) والجانب الموضوعي (الجانب اللغوي/النص) يحاول القارئ إعادة بناء النص وفهمه.

خاتمة

خاتمة:

لقد تجلت آراء هيدغر في مجال الإستطيقا بشكل أساسي في محاضرته الشهيرة التي كانت تحت عنوان "أصل العمل الفني"، وقد انطلق في دراسته هذه من السؤال عن أصل العمل الفني أي مصدر ماهيته، أو مصدر وجوده وحضوره على النحو الذي هو عليه، ومن خلال هذه الرؤية الهيدغرية لماهية الشيء وأصله يمكننا أن نتلمس الطابع الفينومينولوجي الذي يكشف عن الظاهرة أو الشيء على ما هو عليه كمعطى واقعي.

يؤكد هيدغر أن أصل العمل الفني هو الفنان، إذ أن الفن لا يمكنه أن يتجسد في صورته الواقعية أي كأثر فني سواء كان شعرا، موسيقى، لوحة، تمثيلا، رقصا ... إلا عن طريق الفنان، كما أن أصل الفنان هو العمل الفني، إذ لا يمكن الحكم على الفنان إلا من خلال ما أبدعه من آثار فنية، إلا أن الفنان والعمل الفني يعود أصلهما إلى شيء ثالث يجمع بينهما وهو الذي اتخذا منه اسميهما وهو"الفن"، فالفن هو أيضا أصل الفنان والعمل الفني.

إلا أن ذلك لا يعني أن الفن هو مصدر لمعرفة كل من الفنان والعمل الفني، فالفن مجرد اسم ليس له ما يقابله في الواقع كشيء، وهو مجرد كلمة تمنح الفنان والعمل الفني اسميهما، أي تصور جامع يشير إلى الفنان وأعماله في الواقع. وعليه يرى هيدغر أن ماهية الفن لا يمكن الكشف عنها إلا في خلال العمل الفني باعتباره المجال الذي يتجلى فيه الفن بشكل واقعي ملموس أي كمعطى واقعي وكظاهرة محجوبة ومموهة تستدعي الفهم وتنتظر الانكشاف ورفع العتمة عن طريق تفسير هرمينوطيقي لبلوغ ماهية الفن.

إلا أن ذلك لا يتم من خلال واستقراء واستجواب الأعمال الفنية ومحاولة تجميع السمات والخصائص العامة المشتركة فيها، واستنباط المفاهيم العليا منها، وفرض عليها مالا ترغبه أو تطيقه من مقولات خارجية أو تفسيرات ذاتية، بل إن المسألة هنا مسألة إنصات لما تشير إليه هذه الأعمال الفنية والاستجابة لصوتها، فماهية الفن تحتاج إلى أن تظهر ظهورا تلقائيا، أي فهم ماهية الفن انفتاحا وتكشفا بعيدا عن كل شرعية ذاتية.

أكد هيدغر أن العمل الفني هيدغر على الرغم أنه صنع يد الإنسان إلا أن ذلك لا يعني أنه أداة، فالفرق واضح بين طبيعة النتاج الصناعي أو الموضوع النفعي والعمل الفني فهو بعيد عن المنفعة التي تتسم بها الأداة، فوجود الأداة يقوم على منفعتها وفائدتها وأداءها لغرض خارجي في الواقع، تستخدم لتلبية حاجيات الإنسان وتحقيق أغراضه.

إنه شيء متكامل مكتفي بذاته، أي الشيء النابع من ذاته الذي لا إلحاح عليه في شيء، متميز عن باقي الأشياء رغم أنه شيء ككل الأشياء، إن حقيقة العمل الفني كامنة في أسلوب وجوده لا في ماهية الشيء ولا نشاط الفنان ولا تجربة المتذوق، إنه مظهر من مظاهر الوجود، إنه أثر أبداعي له القدرة على الكشف عن حقيقة الوجود، على النحو الذي تدل عليه هذه الكلمة في أصلها الاشتقاقي في اللغة اليونانية (الأليثيا) من حيث أنها تفتح للموجود بما هو كذلك، أي أن حقيقة الفن هي إظهار حقيقة الوجود من حيث هي تكشف وظهور وتجل للموجود.

وعليه فهيدغر يرفض أن يكون العمل الفني مجرد محاكاة لمظهر الشيء الموجود في عالم المثل كما هو الحال عند أفلاطون، أو كونه مجرد نسخ وتقليد لما هو في الطبيعة، كما يرفض هيدغر أن يكون العمل الفني مجرد انجاز تابع للفنان يعبر من خلاله عن مشاعره الذاتية، أو يهدف من خلاله إنتاج الجمال وحده وتحقيق المتعة واللذة الجمالية الخالصة بل هو ينتمي إلى الوجود ذاته ويفتتح الموجود على طريقته، بعيدا عن أي سلطة ذاتية وعمل الفنان هو الإنصات لهذه الحقيقة وتثبيتها في صورة عمل فني (رسم، نحت، شعر، موسيقى...).

إلا أن هذه الحقيقة لا يمكن أن تظهر في العمل الفني إلا من خلال الصراع الذي يقوم بين الأرض أي الجانب الشيئي الذي يصنع منه العمل الفني كاللون والصوت واللغة، وهي تمثل التحجب والتستر، والعالم الذي يمثل الانفتاح والظهور والتكشف، فمن خلال هذا الصراع يظهر العمل الفني كصورة مكتفية بذاتها تكشف عن حقيقة هذا الوجود

أكد هيدغر أن كل فن إنما هو في جوهره شعر، ذلك أن الشعر يختلف في معناه عند هيدغر عن المعنى العادي فهو لا يعني به مجموعة الأبيات التي تقوم على الوزن والقافية، تعكس مشاعر وأفكار الشاعر الخاصة (كلام موزون ومقفى)، بل هو طريقة من طرق تصميم

الحقيقة، إنه عملية إحضار الموجود إلى نور الكشف ليتخذ الشعر بذلك معنى الكشف والإبصار والإظهار، وعلى أساس ذلك يقرر هيدغر بأن كل فن إنما هو في جوهره شعر، بوصفه تصميما كاشفا للحقيقة في شكل أثر فني.

أكد هيدغر أنه يمكن فهم ماهية الفن بشكل عام والشعر بشكل خاص إلا من خلال فهم ماهية اللغة نفسها، فاللغة عند هيدغر تختلف في معناها عن المعنى الشائع، إذ هي ليست مجرد نسق من العلامات والدلائل وأداة للتواصل والتبليغ ونقل المعلومة بل هي في ماهيتها ممارسة للتفكير الشعري بل هي الشعر بمعناه الواسع بوصفه عملية كشف حقيقة الوجود، إذ هي إمكان الوجود وأداة لإظهار التحجب هي التي تجعل الوجود منكشفا، وهي بذلك تكفل للإنسان أن يظل دوما منفتحا على الوجود وعليه فإن سائر الفنون في ماهيتها ضرب من اللغة تبعا لقدرته على الكشف عن حقيقة الوجود.

وعلى هذا الأساس ينادي هيدغر بضرورة إعادة بعث اللغة كما فهمها الإغريقيون، تلك اللغة الشاعرية التي لها القدرة على الكشف عن حقيقة الوجود، والتي تقوم على الإنصات لنداء الوجود الذي يتوجه به إلى الإنسان، فالفنان ينصت في صمت ويستسلم للوجود أن يتكلم ويفصح عن ذاته ويقال له دون تدخل.

فهيدغر يقصد هنا لغة الوجود، أي يتيح الفرصة لحدوث حقيقة الأشياء، وأن يفسح المجال لقوة أشياء هذا الوجود لتكشف له عن نفسها وتتشكل في شكل عبارة أو كلمة، ليحملها الفنان بعد ذلك ويجسدها في شكل أثر إبداعي شعرا، لوحة، موسيقى، نحتا... ليكون بذلك الفن تصميما كاشفا عن حقيقة الوجود، ويكون الفنان وسيطا بين اللغة والشعب.

وبذلك تكون فلسفة هيدغر قد قدمت بمثابة فهم جديد ومختلف لماهية العمل الفني، وبوصفها قراءة فينومينولوجية جديدة ونقدية لتاريخ فلسفة الفن ساعيا من خلالها إلى التأكيد على أن ماهية الفن وحقيقته تستمد من مدى قدرته على الكشف عن حقيقة هذا الوجود.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

المصادر باللغة العربية:

1- مارتن هيدغر، أصل العمل الفني، تر:أبو العيد دودو، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2001.
2- مارتن هيدغر، الأنتولوجيا تأويليات الحدثية، تر: محمد أبو هاشم محجوب، مؤسسة مؤمنون بلا حدود للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2019.
3- مارتن هيدغر، الأنطولوجيا هرمينوطيقا الواقعانية، تر: عمارة ناصر، منشورات الجمل، بيروت، 2015، ط1.
4- مارتن هيدغر، الطريق إلى اللغة، من كتاب كتابات أساسية، ج2، تر: إسماعيل المصدق، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003.
5- مارتن هيدغر، الفلسفة، الهوية والذات، تر: محمد مزيان، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2015.
6- مارتن هيدغر، الكينونة والزمان، تر: فتحي المسكيني، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ط1، 2012.
7- مارتن هيدغر، إنشاد المنادى، قراءة في شعر هولدرلن وتراكل، تر: بسام حجار، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1996.
8- مارتن هيدغر، رسالة حول النزعة الإنسانية، من كتاب الفلسفة، الهوية والذات، تر: محمد مزيان، كلمة للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2015.
9- مارتن هيدغر، كتابات أساسية، تر: إسماعيل المصدق، ج1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003.
10- مارتن هيدغر، ما الفلسفة؟ ما الميتافيزيقا؟ هيلدرلن وماهية الشعر، تر: فؤاد كامل محمود رجب، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، د (ط، س).

11- مارتن هيدغر، مدخل إلى الميتافيزيقا، تر: عماد نبيل، دار الفرابي، بيروت، ط1، 2015.
12- مارتن هيدغر، نداء الحقيقة، تر: عبد الغفار مكاوي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، 1977.

المصادر باللغة الأجنبية:

13- Martin Heidegger ; Approche de Hölderlin ; trad : Henry corbin ; gallimard; Paris; 1962.
14- Martin Heidegger, on the way to language, translated by peter D .hertz, perennial library, new York, 1971

المراجع باللغة العربية:

15- إبراهيم زكريا، مشكلة الفن، دار مصر للطباعة، مصر، د(ط، س).
16- أبي حامد محمد بن محمد بن محمد الغزالي، إحياء علوم الدين، ج2، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2004
17- إدموند هوسرل، الفلسفة علما دقيقا، تر: محمود رجب، من مقدمة المترجم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002.
18- إدموند هوسرل، فكرة الفينومينولوجيا، تر: فتحي إنقزو، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ط1، 2007.
19- أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، د(ط)، 1973.
20- أرنولد هاوزر، الفن والمجتمع عبر التاريخ،ج1، تر: فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2005.
21- أسعد قطان وآخرون، التأويل والهرمينوطيقا دراسات في آليات القراءة والتفسير، مركز الحضارة لتنمية الفكر الإسلامي، بيروت، 2011.

22- أفلاطون، الجمهورية، تر: فؤاد زكريا، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د(ط)، 1998.

23- أفلاطون، فايدروس، تر: اميرة حلمي مطر، دار المعارف، مصر، ط1، 1996.

24- آلاء علي الحاتمي، سمير عبد المنعم القاسمي، علم الجمال مفاهيم وتطبيقات وأسس الجمال، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2016.

25- ألفت محمد كمال عبد العزيز، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1984.

26- أمال حليم الصراف، علم الجمال فلسفة وفن، دار البداية ناشرون و موزعون، عمان، ط1، 2012.

27- إمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، تر: غانم هنا، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2005.

28- أمبرتو إيكو، التأويلات بين السميائيات والتفكيكية، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، ط2، 2004.

29- أميرة حلمي مطر، الفلسفة اليونانية تاريخها ومشكلاتها، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1998.

30- أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1998.

31- إنصاف الربضي، جدل فلسفي بين الذات والموضوع في الحكم الجمالي جمال الجدل في حرب الفلاسفة، دار وائل للنشر، الأردن، ط1، 2015.

32- إنصاف الربضي، علم الجمال بين الفلسفة والإبداع، دار الفكر ناشرون وموزعون، عمان، ط2، 2007.

33- بومدين بوزيد، الفهم والنص دراسة في المنهج التأويلي عند شلايرماخر ودلتاي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

34- توفيق سعيد، الخبرة الجمالية دراسة في الفلسفة الظاهراتية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1992.

35- جان غرا ندان، المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا، تر: عمر مهيبل، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2007.

36- جان غروندان، التأويلية، تر:جورج كتورة، دار الكتاب الحديد المتحدة، بيروت،د(ط،س).

37- جوليوس بورتنوي، الفيلسوف وفن الموسيقى، تر: فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2004.

38- حسن حنفي حسنين، نماذج من الفلسفة المسيحية في العصر الوسيط، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط2، 1978.

39- حسين علي، فلسفة الفن رؤية جديدة، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2010.

40- دايفيد جاسبر، مقدمة في الهرمينوطيقا، تر: وجيه قانصو، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2007.

41- رمضان الصباغ، الفن والإيديولوجيا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 2005.

42- رمضان الصباغ، الفن والدين، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2003.

43- رمضان الصباغ، جماليات الفن الإطار الأخلاقي والاجتماعي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2003.

44- رواية عبد المنعم عباس، الحس الجمالي و تاريخ الفن دراسة في القيم الجمالية والفنية، دار المعرفة الجامعية، مصر، د(ط)، 2005.

45- رياض عوض، مقدمات في فلسفة الفن، جروس يرس، لبنان،ط1، 1994.

46- زكريا إبراهيم، دراسات في الفلسفة المعاصرة، دار مصر للطباعة، مصر، د(ط، س).

47- زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار المرتضى، بغداد، د(ط، س).
48- سعيد توفيق، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2002.
49- سمير الزغبي، نيتشه الفن الوهم وإبداع الحياة، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، د(ط)، 2009.
50- صفاء عبد السلام على جعفر، الوجود الحقيقي عند مارتن هيدغر، منشأة المعارف، الإسكندرية، د(ط)، 2006.
51- صفاء عبد السلام علي جعفر، الوجود الحقيقي عند مارتن هيدغر، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1، 2000.
52- صفاء عبد السلام علي جعفر، هرمينوطيقا الأصل في العمل الفني، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ط، 2000.
53- صفاء عند السلام علي جعفر، محاولة جديدة لقراءة فريدريش نيتشه، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د(ط)، 2001.
54- صفدر إلهي راد، الهرمينوطيقا منشأ المصطلح ومعناه واستعمالاته في الحضارات الإنسانية المختلفة، تر: حسنين الجمال، دار مخطوطات العتبة العباسية المقدسة، لبنان، ط1، 2019.
55- عادل مصطفى، فهم الفهم مدخل إلى الهرمينوطيقا نظرية التأويل من أفلاطون إلى غدامير، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2007.
56- عبد الرحمن بدوي، فلسفة الجمال والفن عند هيجل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د(ط)، 1996.
57- عبد الرحمن بدوي، ملحق موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1996.

58- عبد الغني بارة، الهرمينوطيقا والفلسفة نحو مشروع عقل تأويلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

59- عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2007.

60- عبد الكريم عنيات، نيتشه والإغريق إشكالية أصل الفلسفة، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2001.

61- علي آل شناوة وادي، فلسفة الفن وعلم الجمال، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012.

62- علي الحبيب الفربوي، مارتن هيدغر نقد النقل الميتافيزيقي قراءة أنطولوجية للتراث الغربي، دار الفرابي، بيروت، ط1، 2008.

63- علي حبيب الفريوي، مارتن هيدغر "الفن والحقيقة" أو الإنهاء الفينومينولوجي للميتافيزيقا، دار الفرابي، بيروت، ط1، 2008.

64- علي حسين قاسم، المنهج النقدي التأويلي في فلسفة اللاهوت عند شلايرماخر، حولية كلية الآداب، مج 2، جامعة بني سويف، مصر، 2017.

65- غادة المقدم رغدة، فلسفة النظريات الجمالية، جروس يرس، لبنان، ط1، 1996.

66- غيضان السيد علي وآخرون، اللاهوت المعاصر دراسة نقدية، العتبة العباسية المقدسة، العراق، ط1، 2020.

67- فداء حسين أبودبسة وآخرون، فلسفة الجمال عبر العصور، دار الإعصار العلمي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009.

68- الفرابي، إحصاء العلوم، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط3، 1968.

69- الفرابي، فلسفة أرسطو طاليس وأجزاء فلسفته ومراتب أجزائها والموضع الذي منه ابتدآ وإليه انتهى، دار مجلة شعر، بيروت، د.ط، 1961.

70- فرقاني جازية وآخرون، الترجمة بين التلقي والتأويل، الرشاد للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2013.

71- فريدريك شلايرماخر، عن الدين خطابات لمحتقريه من المثقفين، تر: أسامة الشحماني، مركز دراسات فلسفة الدين، بغداد، ط1، 2017.

72- فريدريك نيتشه، أفول الأصنام، تر: حسين بورقية، أفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 1996.

73- فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، تر: شاهر حسن عبيد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2008.

74- فريدريك هيجل، علم الجمال: محاضرات عن الفن الجميل، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار الكلمة للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2009.

75- القس فهيم عزيز، علم التفسير، دار الثقافة المسيحية، القاهرة، د(ط، س).

76- كريب رمضان، فلسفة الجمال في النقد الأدبي مصطفى ناصف نموذجا، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د(ط)، 2009.

77- لكحل فيصل، إشكالية تأسيس الدازين في أنطولوجيا مارتن هيدغر، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2011.

78- ماهر عبد المحسن حسن، جدامير مفهوم الوعي الجمالي في الهرمينوطيقا الفلسفية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، د(ط)، 2009.

79- محمد الخطيب، الفكر الإغريقي، دار علاء الدين للنشر والتوزيع، دمشق، ط2، 2007.

80- محمد سعد حسان وآخرون، مقدمة في علم الجمال، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 2007.

81- محمد شوقي الزين، الإزاحة والاحتمال صفائح نقدية في الفلسفة الغربية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2008.

82- محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات فصول في الفكر الغربي المعاصر، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2015.

83- محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د(ط)، 1994.

84- مصطفى عبده، مدخل إلى فلسفة الجمال محاورة نقدية و تحليلية و تأصيلية، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 1999.

85- مصطفى غالب، نيتشه، دار مكتبة الهلال، بيروت، د(ط)، 1985.

86- مصطفى كمال المعاني، رائد عبد الجليل العواودة، الهرمينوطيقا الغربية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2018.

87- ميشال هار، فلسفة الجمال قضايا وإشكالات، تر: إدريس كثير، منشورات ما بعد الحداثة، فاس، ط1، 2001.

88- نبيهة قارة، الفلسفة والتأويل، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1998.

89- نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التفسير، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2014.

90- هانز جورج غادامير، الحقيقة والمنهج الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، تر: حسن ناظم و علي حاكم صالح، دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع، طرابلس، ط1، 2007.

91- هانس غيورغ غدامير، فلسفة التأويل الأصول، المبادئ، الأهداف، تر: محمد شوقي الزين، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط2، 2006.

92- وفاء محمد إبراهيم، عالم الجمال قضايا تاريخية و معاصرة، مكتبة غريب، القاهرة،د(ط،س).

93- ياسمين نزيه أبو شيخة، علي محمد عبد الهادي، دراسات في علم الجمال، مكتبة المجتمع العربي، عمان، ط1، 2009.

المراجع باللغة الأجنبية:

94- Cornel West, schleiermacher's hermeneutics and the myth of the given, union seminary quarterly review, n02, 1979.

95- jean Grondin, l'universalité de l'herméneutique, Presses universitaires de France, Paris, 1er édition, 1993.

96- Platon, ION, traduction : Nathalie Duval et des autres traducteurs, Éditions Flammarion, Paris, 2008.

97- Robert Audi, the Cambridge dictionary of philosophy, Cambridge university press, press, new York, 1edition, 1999.

المجلات باللغة العربية:

98- إسراء معطي عبد الرضا، الهرمينوطيقا المفهوم والبدايات، مجلة متون، العدد 04، 2011.

99- خالد عبد الوهاب، الجمال في فلسفة أبي حامد الغزالي، مجلة النص، العدد01، 2021.

100- عبد المالك مرتاض، التأويلية بين المقدس والمدنس،مجلة عالم الفكر، العدد1، 2000.

101- عرفة عبد الرحمن أحمد عبد الرحمن النادى، إدموند هوسرل والمنهج الفينومينولوجي فلسفة الظواهر، مجلة كلية الدراسات الإسلامية، العدد34، 2017.

102- عرفة عبد الرحمن أحمد عبد الرحمن النادى، إدموند هوسرل والمنهج الفينومينولوجي فلسفة الظواهر، مجلة كلية الدراسات الإسلامية، العدد34، 2017

103- غيضان السيد علي، الهرمينوطيقا والنص الديني بين الضرورة العصرية والبدعة الغربية، مجلة الاستغراب، العدد19، 2020.

104- منى طلبة، الهرمينوطيقا: المصطلح والمفهوم، مجلة إبداع، العدد4، 1998.

105- ميشيل هار، الشعر لا يأتي بالخلاص، مجلة فن وفكر ، المجلد 25، العدد 47، 1977.

106- نصر حامد أبو زيد، الهرمينوطيقا ومعضلة تفسير النص، مجلة فصول، العدد03،1981.

107- ويرنرج جينروند، تطور الهرمينوطيقا اللاهوتية، مجلة قضايا إسلامية معاصرة، العدد59- 60، 2014.

المجلات بالغة الأجنبية:

108- grondin jean, la tâche de l'herméneutique dans la philosophie ancienne, Klésis - Revue philosophique, Numéro 1 .2, 2006.

الموسوعات والمعاجم:

109- أبي عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ج8، دار الكتب العلمية، بيروت، د (ط)، 175ه.

110- أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية النقدية والتقنية، تر: أحمد خليل، ج1، عويدات للنشر والطباعة، بيروت، ط1، 2008.

111- جبران مسعود، الرائد معجم ألفبائي في اللغة والأعلام، دار العلم للملايين، لبنان، ط3، 2005.

112- جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والإنكليزية واللاتينية، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د(ط)، 1982.

113- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985.

114- علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، دار الفضيلة، القاهرة، د(ط)، 2004.

115- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط4، 2005.

116- محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط3، 2003.

117- محمود يعقوبي، معجم الفلسفة أهم المصطلحات وأشهر الأعلام، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ط1، 2008.

118- مراد وهبة، المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة، القاهرة، د(ط)، 2007.

المذكرات والرسائل:

119- كرد محمد، الشعر والوجود عند هيدغر، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الفلسفة، إشراف: البخاري حمانة، جامعة وهران، 2011- 2012.

الفهرس

إهداء

شكر وتقدير

مقدمة ..... أ

الفصل الأول: الفن: المفهوم والسياق التاريخي

المبحث الأول: مفهوم الفن 08

المبحث الثاني: السياق التاريخي للفن 13

الفصل الثاني: الهرمينوطيقا: المفهوم والسياق التاريخي

المبحث الأول: مفهوم الهرمينوطيقا 50

المبحث الثاني: السياق التاريخي للهرمينوطيقا 62

الفصل الثالث: من فهم النص إلى أنطولوجيا الفهم

المبحث الأول: الفينومينولوجيا التأويلية عند هيدغر 97

المبحث الثاني: الوجود في العالم والبناء الأنطولوجي للفهم 114

الفصل الرابع: العمل الفني وإشكالية تأويله

المبحث الأول: إشكالية الأصل في العمل الفني 134

المبحث الثاني: العمل الفني والحقيقة 146

خاتمة 181

قائمة المصادر والمراجع 185