الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

المدرسة العليا للأساتذة الشيخ مبارك بن محمد ابراهيمي الميلي الجزائري –بوزريعة–

قسم اللغة العربية وآدابها

الرواية والوجود

روايات البير كامي على ضوء فلسفة هايدغر

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم

تخصص: أدب مقارن

إعداد الطالب: مسعود مزارة

إشراف الأستاذ: أ.د. عمر عاشور

أعضاء لجنة المناقشة:

	الاسم واللقب	الرتبة	المؤسسة	الصفة
1	**سميرة انساعد**	أستاذ التعليم العالي	المدرسة العليا للأساتذة – بوزريعة	رئيسا
2	**عمر عاشور**	أستاذ التعليم العالي	المدرسة العليا للأساتذة – بوزريعة	مشرفا ومقررا
3	**أحسن الصيد**	محاضر أ	المدرسة العليا للأساتذة – بوزريعة	مناقشا
4	**صراح سكينة تلمساني**	محاضر أ	المدرسة العليا للأساتذة – بوزريعة	مناقشا
5	**محمد مداور**	محاضر أ	جامعة خميس مليانة	مناقشا
6	**بشير ضيف الله**	محاضر أ	جامعة المدية	مناقشا

2024/2023

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

المدرسة العليا للأساتذة الشيخ مبارك بن محمد ابراهيمي الميلي الجزائري –بوزريعة–

قسم اللغة العربية وآدابها

الرواية والوجود

روايات البير كامي على ضوء فلسفة هايدجر

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم

تخصص: أدب مقارن

إعداد الطالب:

مسعود مزارة

بإشراف الأستاذ:

أ.د.عمر عاشور

أعضاء لجنة المناقشة:

	الاسم واللقب	الرتبة	المؤسسة	الصفة
1	**سميرة انساعد**	أستاذ التعليم العالي	المدرسة العليا للأساتذة – بوزريعة	رئيسا
2	**عمر عاشور**	أستاذ التعليم العالي	المدرسة العليا للأساتذة – بوزريعة	مشرفا ومقررا
3	**أحسن الصيد**	محاضر أ	المدرسة العليا للأساتذة – بوزريعة	مناقشا
4	**صراح سكينة تلمساني**	محاضر أ	المدرسة العليا للأساتذة – بوزريعة	مناقشا
5	**محمد مداور**	محاضر أ	جامعة خميس مليانة	مناقشا
6	**بشير ضيف الله**	محاضر أ	جامعة المدية	مناقشا

2024/2023

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

أتقدم بخالص عبارات الشكر والامتنان إلى كل أولئك الذين أحاطوني باهتمامهم وساعدوني بتشجيعهم. واخص بالذكر أستاذي المحترم الدكتور عمر عاشور الذي غمرني بفضله وآزرني بدعمه وجاد علي بثقته وطول صبره. أود أن أعرب عن شكري لكل من ساعد في جعل هذا البحث، من نواحٍ مختلفة، أفضل مما كان يمكن أن يكون.

مقدمة

تتناول هذه الأطروحة بالبحث الفيلسوف الألماني مارتن هايدجر Martin Heidegger (1889-1976) والروائي والمفكر الفرنسي البير كامو Albert Camus (1913-1960)، من خلال عرض وإقامة مقارنات بين وجهات نظرهما حول الفن وآثاره مع تطبيقها على المتن السردي للروائي البير كامو، ويتمحور الإطار النظري الذي يتضمن سؤالنا الأساسي، إضافة لتساؤلات وتخمينات تابعة وداعمة له، حول فكرة حاسمة ألا وهي إن الفن معرض لخطر التجريد من معناه الحيوي الفعّال الذي أكدته قرون من الفن الخلّاق قبل حلول عصر الحداثة وبدلاً من ذلك يجري الآن تفسيره على أنه شكل من أشكال الآداب غير "التاريخية" الذي يعوزه "الخطر" و"الفعل"، لا هدف منه إلا توفير "متع جمالية" لمتلقيه، في حين أن التفسير الكلاسيكي للفن قام على أسس أخلاقية تحيل على خلفية تاريخية، تطلب الاقتناع والحكم، فإنه اليوم كثيرا ما ينقل فكرة تشبه اللامبالاة المحترمة.

تجادل هذه الأطروحة، أولاً، بأن إعادة تفسير معنى "الفن" وفق "روح الحداثة" خلقت وضعًا يتم فيه أخذ الفن على محمل الجد بشكل أقل بكثير مما سبق في العصور القديمة، ثانيا أن المجتمع المعاصر يعاني من إحساس قوي باللافن، يتم تكريس قدر كبير من الجهد لفصل الفن عن مجالات التجربة الإنسانية، أما الادعاء الثالث فمفاده أن القيم الثقافية التي تهيمن على حياتنا تجد صعوبة في تلقي الفن الحقيقي ودعمه: المعايير الثقافية السائدة تنفيه في الواقع، فتاريخياً، ارتبط الفن بالديني والأخلاقي، حيث تعدّ التعبيرات الفنية الكلاسيكية قوانين ضد التشتت والخراب.

ولا تزال مظاهر فن كلاسيكي، رغم انحسارها، موجودة كمحاولة أخلاقية لحماية تقاليد وأسلوب حياة من المعتقدات المنافسة وأنماط الحياة العلمانية، أي نوع من الفن، في رأينا المتواضع يمثله أمثال كامو، يحافظ، مثل نار تحت رماد منطفىء، على شعلته. إن استكشاف هذا المظهر المتميز للفن هو الذي يشكل محور هذا البحث. لماذا؟ لأنه مع توسع التجريد العدمي في مجال الفن، أصبح من الملح بذل جهد في اتجاه أولئك الذين يستلهمون حقًا مُثُل الحياة الأخلاقية والذين هم على استعداد لدعم فن غير منفصل عن الحياة دون لبس. ليس هدف بحثنا استكشاف أخطاء الفن أو تقييم نظرياته المختلفة. فالسؤال الرئيسي الذي حفز هذا البحث هو:

لماذا ضل الفن طريقه؟ إن العثور على إجابات لهذا السؤال أمر بالغ الأهمية لأي مجتمع مفتوح يتوجه نحو المستقبل.

يطمح هذا البحث إلى ملأ فجوة أكاديمية بحثية في مجال- هو أساسا متعدد التخصصات- النقد الأدبي والأدب المقارن وفلسفة الفن. قراءة تسعى من جهة لايجاز موقف هايدجر، وإظهار الروابط بين فلسفته المبكرة في مؤلفه الرئيسي"الكون والزمان" وفلسفته المتأخرة ووضعها في سياق يبرز أهميتها بربطها بالخطوط العريضة لأفكار كامو عن معنى الفن في مقاليه الرئيسيين "أسطورة سيزيف" و"المتمرد". ومن جهة أخرى ستكون محاولتنا هذه قراءة في قصص كامو في ضوء فلسفة هايدجر وتفكيرا في إشكاليات طرحتها من خلال "فكر شعري" لن يكون له، كما تحاول هذه الدراسة التدليل عليه، بعد ذاتي وسيكولوجي. فهايدجر الذي يعتبره كثيرون أكبر مفكر في قرننا، ترك مجموعة أعمال ضخمة لم تصدر كلها لحد الآن وفيها الذي لم يترجم، وعليه فإن تقديم نظرة إجمالية عن فلسفته في بحث واحد سيكون محاولة مضنية ويعتورها القصور. مراعاة لذلك سأقتصر على سرد مركز لأطروحات أساسية يمكن أن تساعد على إدراك الوحدة الداخلية بين أفكاره. فقد حظي سؤال قرابة الشعر والفلسفة وإقامة حوار بينهما، بحظ وافر في فكر هيدجر. كرس هايدجر نصوصا كثيرة لشعراء كبار من أمثال ريلكه وتراكل وخاصةً لهولدرلين وكذلك لفلاسفة يعود إليهم دائما مثل فلاسفة الإغريق ونيتشه وهيجل. وهي نصوص تساعد على إدراك ملامح من فلسفته، فقد احتل موضوع الفن مكانة أساسية في الفلسفة. التفكير الفلسفي كمبحث ذهني عن المبادئ العقلية الكلية وتأمل ذو بناء كوني معقول كان ولا يزال مصدرا أساسيا للمعرفة بالفن. مثلت الفلسفة، وخاصة عن طريق الإستطيقا، بداية من أفلاطون وانتهاء بنيتشه مرورا بكانط وشوبنهاور، وسيلة لفهم الفن وكشف خفاياه وسر وجوده. وقد أعاد هايدجر النظر في فلسفة الفن، وخاصة التقليد الفلسفي الذي درس الفن متمحورا حول الإستطيقا، بشكل مختلف ليدشن منعطفا في تاريخ العلاقة بين الفكر والشعر حول قضايا جوهرية مثل الحقيقة، العالم، التاريخ، اللغة، التقنية، الشعر، معيدا طرح سؤال الفن على أرضية فلسفية بعيدة عن النسخ أو المحاكاة والموضعة. ما معنى الفن حسب فهم هيدجر؟ ما هي الحقيقة في الأثر الفني؟ كيف نفهم الأثر إذا تجاوزنا الإستيطيقيا؟ هذه الأسئلة وغيرها، هي ما سيحاول هذا البحث تقديم إجابات عليها.

اقترابي النقدي من كامو في ضوء فلسفة هايدجر ليس هدفه أساسا تقديم دراسة مقارنة تسعى إلى بيان أوجه التلاقي والاختلاف بينهما، بل المقصود هو تناول أثر هايدجر وقراءة لأفكاره ومحاولة تطبيقها فينومينولوجيا على إبداع كامو الروائي. قراءة بعيدا عن الحرفية، تترك مسافة كافية تتيح رؤية أوضح. يمكن القول أنها قراءة ترتبط بنا في الأساس، وبقدرتنا على الرؤية، على الفهم والتفسير، يمكن أن نقول أنها قراءة متعددة المناهج تستند على مجالات الترجمة والفلسفة والجماليات وتتدرج من الوصف وصولا إلى التأويل، للسماح بإمكانية تحويل المحتوى الفني إلى خبرة فينومينولوجية، قراءة استشكالية، تتعقب مسار هايدجر، تستلهم من مفاهيمه حول اللغة والفن في ضوء فينومينولوجي وصولا إلى تطبيقها على إبداع كامو. وعلى نحو ما فعل هايدجر مع هولدرلين، تراكل أو ريلكه، نقرأ كامو انطلاقا من تعامله مع ماهية اللغة، لغة ماهيتها تكمن في الإفصاح والقدرة على التسمية تتحقق وتبلغ أعلى صورة ممكنة لها في لغة الشعر. نقترح أن يُقرأ كامو من فهم معين للكينونة. إن هذا يؤدي، إذا اتبعنا حجة هايدجر، إلى تأويل مبنٍ على قراءة للنصوص، تضع في الاعتبار قفزة للخروج من الدائرة الشكلية والتمثيلية التي شاعت مؤخرا في نقد الأدب. لنقترب من كامو في ضوء منهج ظاهراتي، يؤكد قدرة كامو كأديب فينومينولوجي، كما يمكن أن نطلق عليه أنه واحد من قلة قليلة من الشعراء الحقيقيين جسّد في نصوصه رؤية فينومينولوجية تنفذ إلى أدق التفاصيل مرئية ولامرئية، نستشف فيها استبصارات خصبة تتعلق بطبيعة الخبرة الإنسانية التي كشفها الفينومينولوجيون. نناقش سؤال الوجود الذي يتجلى في تجربة اللغة والاسم الذي يخلق وجودا، أسئلة الحياة والموت وأحوال النفس، والوحدة والهوية في المتحول والمتغير، خصوصية التشكيل الفني ومركزية سؤال الزمان التي تلح في أنحاء كثيرة من عمل كامو. تدور فصول هذا البحث عن حياة عصرنا في علاقتها بأدبه، وأملي هو أن تعطي هذه المحاولة فكرة عن أسلوب أدبي تعجز الترجمة عن نقله. وعلينا ألا نُفاجأ إذا أحيانا، فليس للباحث أي فكرة عن كيفية تحقق التأثير، ويجب ألا نفترض أن تلميحات ما تمثل تقنية شاملة لإحضار الأرض إلى الوجود. النقد طالما بقي محاولة ممكن بالطبع، لكن تنظيرا – بمعنى اقتلاع قلب سر العمل– ليس كذلك، فالفن العظيم في ذاته غامض أساسا.

للموضوع كما حاولنا أن نبينه أهميته الجلية، ولكن ما هو الداعي الذي دفعنا لاختياره؟ بداية نقر أنه يكاد لا يكون لدينا ما يكفي من الحجج الموضوعية للتحقق من صحة هذا التفضيل ولا الخيال لاختراعهما.

وهو ما يرقى إلى القول بأن قرارنا بالقيام بمثل هذه الدراسة ذاتي بالكامل. متعة القراءة وانطباع غير موضوعي ولكن ثابت عن قيمة عملي هايدجر وكامو. ومع ذلك، فهو كذلك ليس اختيارا تعسفيا لأسباب عدة. أولا، ففي مجالي الفلسفة والرواية ربما نكون أمام اثنين من أكثر الكتاب تلقيا وتأثيرا في القرن العشرين، فنحن إذن أمام عملين لهما قيمة استثنائية. ثانيا، أن أي باحث مهتم بمجال الفن لا يمكنه أن يتجاهل إسهام هايدجر الذي يحوز على ملكية حقوق واحدة من أكثر المتون أصالة في التنظير للفن، منبعه ومهمته. إن مساهمة هايدجر الحاسمة في هذا الباب لا تحتاج في الحقيقة أي تدليل أو إعمال جهد. إن المتابع المجد لهذا الأمر، لا يسعه إلا أن يلاحظ كيف تم تلقيها إيجابا من فلاسفة ومفكرين كبار، لا يقعون مباشرة في نطاق فلسفته، من أمثال لوكاتش، فيتجينشتاين، أو لاكان، ناهيك عن مريديه أو القريبين من فكره، من أمثال جادامر، ديريدا، ريكور وغيرهم كثير. ثالثا، أرى أنه يمكن لفلسفة الفن الاستفادة من أساليب أكثر إبداعًا، تسمح بابراز الفروق اللطيفة. لأجل محاولة إثبات هذا، اخترت مبدعا ومفكرا يبدو لي أن العلاقة بين الشكل والمحتوى ضمن نصوصه أخذت اهتماما خاصا. كامو، كما ينبغي لأي فنان عظيم، هو لغز غير قابل للحل للذي يريد فهم معناه عن طريق تحليل نظري بحت. تناول نقاد كثيرون عمله بتحليل تقني، شارحين أفعال الشخصيات ونتائجها، إضافة إلى الموضوعات التي ترتبط غالبًا برواياته كالعبث مثلا، انتهى بهم الأمر إلى أن يصبح العبث هو الهيكل الحاكم لنص كامو كله. من جهتنا، نعتقد أن درسا من خلال فلسفة الوجود يمكن أن يكون مثمرًا. ولهذا، في رأينا، مناسبة الفينومينولوجيا للمتن الكاموزي، ما يفسر الدافع من وراء استعانتنا بهايدجر، الذي تعتبر فلسفته في الفن واحدة من أكثر المقاربات أصالة وتميزا، تربة خصبة تتجذر فيها قوى الإبداع، إذا لم تساعد في استخراج معنى الأثر، فعلى الأقل تساهم في الكشف عن ثرائه الداخلي.

إن الارتباط بين كامو وهايدجر جدلي للغاية. لإثبات ذلك، لن نتبع تحليلا نسقيا قد يلقي بنا في سطحية المتابعة الخطية للنصوص، سوف نتبع مسارا ديالكتيكيا يسعى للكشف عن سعي هايدجر وكامو الحثيث للعودة إلى مفهوم أكثر أصالة للفن، كجهد بشري ذي مقصد أخلاقي أساسا بعيدا عن كل تقنية وألعاب شكلية لفقها العقل الغربي، وكذلك لإبراز الارتباط المعقد بينهم وبين ميراث العصور القديمة وخاصة المرتبط بـ"الفجر الاغريقي"، "البداية الأولى" التي بمعرفتها يسهل الاقتراب من "بداية أخرى" تبتعد بنا عن المأزق

الذي أوقعتنا فيه الحداثة. إحدى احتمالات فحص الارتباط بين هايدجر وكامو هي في تحليل يظهر تشابها في الطرح والمقصد. سيتعلق الأمر لذلك باقتباسات يعلق عليها بحواشي يتم فيها عقد مقارنات، طريقة ربما كلف الانخراط فيها خطر تقديم افتراضات تعسفية قد لا تكون ذات صلة. لتجنب هذا، اخترنا الاعتماد على حيوية يستوعب بها كامو أفكار هايدجر، شكل من التعايش العضوي بين المفكرين. نجادل في أن قراءة "هايدجرية" واضحة، وربما ساذجة لمتن كامو، تلزمنا بتجاوز ما يمكن تسميته بالنقد التأريخي والتمثيلي والمحاكي، قراءة ليس من حيث صلتها بأفكار هايدجر أو التحقيق في تأثيرات تاريخية لهايدجر في كتابة كامو، ولكن قراءتهما معا، في شكل قرابة فكر، "حوار" بين "مفكر" و"شاعر" وفي علاقة بالفن. أكد هايدجر أن "الحوار" الحقيقي، تلك العلاقة المتميزة مع اللغة والشعر والفكر، "جوارهم"، هي علاقة سكن. فهم شعري للوجود يتجاوز المقولات المنطقية ويستعيده كفضاء للجوار، قدرة على التفكير "في خدمة" الوجود وشريك في الحوار معه. إنها مسألة أن "يصبح البشر بشرًا"، أن يتخلوا عن مكانة الذات ويتعلموا العيش في الكلمة. لأنه لا ينبغي البدء من وجهة نظر الشاعر للعالم ولا من جرد لأدواته الشعرية، شيء كهذا يخفي خطر التشويش على القول الشعري وإخضاعه لنير المفهوم، فإن الأمر يتعلق بالمضي قدمًا في نهج ينطلق بالبدء بالبحث عن موقع النص الذي منه ينتشر، محو الكاتب أمام "حضوره النقي" حتى لا يحول بيننا وبينه شيء.

إن المعتاد في المجال الأكاديمي هو محاولة تطبيق نظريات فلسفية على الأثر، طريقة تفكير تعتبر النص تابعًا لفئات فلسفية يجب أن يتوافق معها. مقاربات قاومها هايدجر بشدة. الفلسفة وفقا لهايدجر لا تعمل وفق هذا النوع من الذرائعية المتجذرة في انقسام النظرية–التطبيق، والتي تتناسب مع فكر حسابي يميل لإخفاء العنصر الإنساني. لمح هايدجر إلى أن الأثر الفني لا يمكن تأويله من منظور فئات ثابتة ومناهج موحدة لأنه يقاوم أن يُصب في "مقاس واحد يناسب الجميع". إذَا كنا نأمل في التفكير بأصالة، يجب أن نكون مستعدين وراغبين في أن نعمق فهمنا في تفكير تأملي لا ينفصل عن حقيقة ظواهر اهتماماتنا العميقة، وجهة نظر تنوسيت أو حجبت، عبّرت عنها مقولة هيراقلطس المأثورة: "التفكير والوجود شيء واحد". مع ذلك نتساءل، هل يمكن التحدث عن "تحليل نقدي هايدجري" يمكن العمل من خلاله؟ هذا ما سنحاول الإجابة عليه على مدار البحث. لن يكون إجراء تحليل شامل ولكن توفير مسارات للانخراط في تفكير هايدجر جنبًا إلى جنب مع

شعرية كامو. شدد هايدجر على أهمية الانتباه لحركة النص، الالتفات إلى مسار الفكر بدلاً من محتواه، الانتباه إلى اهتزاز اللغة، "قفزة" إلى "البداية الأخرى" وانفتاح على ما يدعو إلى التفكير بشكل أصيل ومغاير. أراد هايدجر تجاوز الميتافيزيقا لأجل إمكانية إقامة علاقة مختلفة مع الأثر حيث تكون مهمة الفن كشف الحقيقة واستقدامها كما حدثت في الفجر اليوناني. هذا يؤسس، كما أجادل، لتقاربه مع كامو الذي، كما يحاول إظهاره الفصل الثاني، يمتلك نظرة للفن تتساوق مع النموذج الاغريقي.

يتكون هذا البحث من أربعة فصول: سنسعى في **الأول: فلسفة الفن عند هايدجر** إلى توضيح كيفية تطوير هذا الفيلسوف نظرته الأصيلة للفن، سؤال احتل مكانة أساسية في تفكيره، في هذا الفصل نبدأ بكوكبة الموضوعات الهايدجرية، نقوم فيه بعرض من خلال بعض المقاربات اللغوية والفلسفية وفق منهجية كرنولوجية مفاهيمية، مع التركيز على تفسيراته لأسئلة "الكينونة"، "الشعر" و"الفن" و"اللغة" و"العالم" وغيرها، نعرض لنقد هايدجر للفلسفة الغربية من أفلاطون مرورا بديكارت ووصولا إلى نيتشه. نسلط الضوء على العلاقة القائمة بين الشعر والفلسفة كما تحددت في تاريخ الفكر، منذ بداياته الأولى كفكر أسطوري شعري حاول قول حقيقة الوجود وأقام في جوار الشعر، إلى الإعلان عن "بداية الفلسفة" كتفكير عقلاني قائم على المنطق. كما عرضنا لماهية الشعر كما تصورها هايدجر من خلال الأثر الفني واللغة والمقدس، ذلك أن "القصيدة" بالمعنى الهيدجري عمل فني عنصره هو اللغة التي تعظم المقدس. عرضنا الفهم الأفلاطوني للفن والعلاقة الميتافيزيقية معه كإستيطيقا تنتمي إلى ميتافيزيقا الذاتية والفهم الهايدجري للأثر في ضوء رؤية منفتحة تصور الفن من منظور الإقامة الشعرية في العالم. ما سعى إليه هايدجر هم شعراء "الأزمنة المعدمة" أي أزمنة الحداثة العدمية. شاعر مستقبل يأمل في تدشين بداية "أخرى"، يقف وراء سجل النقد "الجمالي" ويتجاوز أي قراءة تثقلها الميتافيزيقا. في فهم هايدجر، حتى نعتبر شاعرًا ذا قيمة "وجودية" جوهرية، يجب أن يكون له موقف منسجم اتجاه المقدس وكل ما هو مبهم في قلب حدث الوجود. كامو، كما نحاول التدليل عليه، يحقق جانبا من هذا "الشرط" الهايدجري. في أدبه كشف "ينفتح" على الوجود، "انفتاح" يفهم من منظور أفق يتطلع إلى عالم مُتسامٍ عن الحقائق الميتافيزيقية.

أما **الفصل الثاني: فلسفة الفن عند كامو** الذي يخصص تأملات كامو عن الفن، فسيكون أكثر تعقيدا بسبب إزدواجية شخصية كامو، مفكرًا وفنانًا. لهذا فإننا نميز بعناية الدور الذي لعبه الفن في مقالاته من ناحية، وفي إبداعاته من ناحية أخرى. تسترشد قراءاتنا بما يمكن التعبير عنه على أنه "الاهتمام بالأصول"، حنين للعودة من "المنفى" الوجودي الى القرب من كينونة العالم والكائنات فضّل كامو الإشارة إليها بمصطلح "الملكوت".

وفي **الفصل الثالث: العالم والإنسان عند كامو وهايدجر** أضعُ كامو في محادثة مع هايدجر تحضرها تأملات هايدجر في الفن واللغة، محادثة تسعى لتوفير مسار يتجاوز لغة الميتافيزيقا. نبحث معالجة هايدجر وكامو لقضايا أساسية في تفكيرهما. تماشياً مع هذا، تتبعنا مواضيع بعينها مثل: التاريخ والأخلاق والتقنية والعدمية والسكن في العالم وغير ذلك، رأينا فيها أصداء لفكر واحد ينظر الى جهة أفق مشترك. قراءة تحاول أن تسمح لكل تفكير توضيح الآخر.

وكان **الفصل الرابع: روايات هايدجر على ضوء فلسفة هايدجر** قراءة لأعمال كامو في ضوء ماسبق، حيث يتيح لنا فكرُ هايدجر منظورًا يمكن من خلاله التفكير ومحاولة "ترجمة" هايدجرية للقصص. في مقاربتنا، حاولنا إتباع مسار فكري يراعي حركات النصوص والاستماع إلى ما يقوله كل نص باعتباره مثالًا فريدًا للغة والتفكير، على ضوء أفكار هايدجر عن القدر، التاريخ، السكن وفكر المأساة اليونانية. في هذا الفصل خصصنا عجالة للمنهج الفينومينولوجي الهرمينوطيقي، مع الإشارة إلى شيء من "معايير" هايدجر لفن غير ميتافيزيقي، استنبطناها من الفصول الأولى، وعلى أساسها قرأنا أثر كامو. لأنها كانت مهمة مرهقة وتستغرق وقتًا طويلاً وأسفرت عن نتائج غير موثوقة، قررت أن ألزم فضيلة الضرورة وقصر بحثي على النصوص التي تحمل كامو مسؤولية نشرها، مستبعدا روايات "الموت السعيد" التي تخلى عنها ونقل عوالمها بما فيها الشخصية الرئيسية إلى رواية "الغريب"، و"الرجل الأول"، مسودة غير مكتملة ومشوشة، نشرت بعد وفاته. لذلك اخترت التركيز على الروايات الثلاث المنشورة في حياته، "الغريب"، "الطاعون" و"السقوط"، وقصتين من مجموعته "المنفى والملكوت".

في صميم بحثي، أتبنى نهجًا مقارنًا يهدف إلى تصوير المشكلات الفلسفية المتعلقة بالفن، وبالتالي إنشاء منظور أكثر شمولاً، اهتمامي بنهج مقارن يقوم على افتراض أساسي هو أن تلقيحا متبادلا يحدث من خلال الاتصال بين أساليب مختلفة يمكن أن يكون عاملا يدفع لتطورات فكرية جديدة. في هذا الصدد، أرى أن دراسة الأسئلة المتعلقة بالمشكلات ذات الصلة بالفن، الطبيعة البشرية والأخلاق من منظور مقارن، يمكن أن يكون وسيلة للتقدم بفكرة معينة في إطار الموقف الفلسفي. يهدف هذا البحث إذن، إلى إيجاز موقف المفكرين حول ظاهرة الفن وعلاقتها بالأخلاق والإقامة على الأرض. لا أحاول أن أدعي الشمولية أو حتى المنهجية في معالجتي لموضوع سؤال الفن، الواسع جدا، عند هايدجر وكامو. بدلاً من ذلك، يُنظر إلى هذا البحث على أنه مجرد محاولة للإشارة إلى وجهة نظرهما الأصلية فيما يتعلق بهذا السؤال. نظريا، اعتمدت نهجا مقارنا في الفصول الأولى خصوصا، مع الاستعانة بأدوات أخرى مكملة لغوية جينيالوجية، وتاريخية استقصائية. في الفصل الأخير ركزت على نهج فينومينولجي هرمينوطيقي أصر هايدجر دائما على التمسك به. سوف يزودنا هايدجر بالإطار الفلسفي اللازم لاستكشاف أفكار كامو وتمظهراتها في عمله. إن تطبيق علم التأويل والظواهر يمكن أن يوفر منهجًا غنيًا ومتبصرًا لفهم عمل كاتب وأفكاره. يركز علما التأويل والظواهر على التفسير، بإعطاء أولوية للتجربة الحية ووعي الأفراد ووجهة نظر الشخص الأول في ارتباطها بالتجارب الوجودية. نفحص متن كامو لاستكشاف التأثيرات التاريخية والفلسفية التي شكلت كتاباته، آخذين في الاعتبار أن التأويل والظواهر يقدران الانعكاسية والوعي الذاتي ووجهة نظر الباحث الخاصة وكيف يمكن أن تؤثر على تفسير عمل المبدع. قد تكون دراسة فلسفية أثر كامو من خلال التأويل وعلم الظواهر الهيدجري أمرًا صعبًا ولكنها مجزية، يمكنها أن تقدم استكشافًا للموضوعات الوجودية والهياكل السردية في رواياته في صيغة مدمجة ومركزة تسمح بالتعمق في النصوص واكتشاف طبقات المعنى داخلها. ننظر في مفاهيم هايدجر عن دور اللغة والصورة في فهم العالم، الزمانية والقلق والأصالة لازالة الغبار عن طبقات المعنى داخل نصوص كامو. فقد أكد هايدجر على فكرة الفن كشكل من أشكال "الحقيقة" و"الكشف" وميز بين "العالم" (عالم المعاني والأنشطة الإنسانية) و"الأرض" (الأساس المادي والطبيعي للعالم). إن تحليلا في ضوء أفكار هايدجر حول الفن كشكل من أشكال "الحقيقة" و"الكشف" عن جوهر الأشياء، التفاعل المعقد بين الحقيقة والوجود، الوجود الأصيل و"الدازاين" أي "الوجود في العالم"، يمكن أن تقدم

منظورًا فريدًا يسمح بفهم أعمق للكيفية التي سعى بها كامو لخلق تجربة فنية فريدة من نوعها تستكشف موضوعات وجودية كاغتراب البطل في العالم، أصالة أفعاله وسعيه للهوية وفهم الذات، المواجهة مع الموت، صراعه مع توقعات المجتمع وعبثية الحياة والبحث عن المعنى، وعلاقته مع محيطه بما في ذلك المشهد الطبيعي. نستكشف استجابة الشخصيات للمعضلات الأخلاقية التي تعترضهم والبحث عن الأصالة في عالم خالٍ من المعنى المتعالي. وكيف يكشف المونولوج الاستبطاني السائد في عمل كامو حقائق عن عبء الذنب، والبحث عن الخلاص في سياق انحدار بطل الرواية إلى الظلام الأخلاقي. لم أتبع تحليلا نسقيا يقود لمتابعة سطحية لا تكشف عن الرهانات الخفية للنص، فالأمر يتعلق بنهج حوار مع العالم والسير في دروبه مع البقاء منتبهين لمفاهيم أساسية كنقطة ارتكاز. فالفينومينولوجيا، وفق درس هايدجر، إنما تضع على الطريق والهيرمينوطيقا تأويل بشري تاريخي نسبي يظل شكل فهم حر، وهو ما يشجع الباحث على سلوك دربه الخاص في القراءة. ولأننا في سياق بحث معمق من جهة ومحدود بأجال زمنية وطبيعة الموضوع من جهة أخرى، فإننا آثرنا ألا ننجر وراء معالجة كل سؤال يظهر مع تقدّم البحث، لكن ربما ستكون لنا عودة مستقبلا لهذا النوع من الأسئلة، آملا أن يكون هذا البحث بادرة تفتح آفاقا يمكن أن تساعد آخرين على إنجاز ما هو أفضل.

في الختام، نؤكد أننا ما زلنا فقط في بداية محاولة التعرف على هايدجر والتفكير معه، ويحدث أن الباحث الذي يقترب من مؤلف، وخاصة إذا كان أجنبيا، ما إن يبدأ في قراءته، حتى يجد نفسه في عالم غير المكتشف: أحيانًا نطاقات كاملة من الفهم ضاعت سلفا في درب الترجمة وسياقات وفروق دقيقة فلتت من يده. فبعد أن أتممت البحث تبين لي أنه مازال قاصرا، نقص يعود إلى صعوبات واجهتها مع أعمال هايدجر، التي هي آثار ليست منهجية توصل إلى معارف ثابتة يمكن للمرء أن يستريح عندها، فكر تغير باستمرار، لا يمكن حصره داخل نسق مغلق. صعوبات مع لغته، واجهها حتى أولئك الذين قرأوا نصوصه بالألمانية، لغة أعتبرها الكثير من شراحه عصية على الفهم، حوت مفاهيم جديدة لم تعهدها الفلسفة من قبل. عانيت أيضا من عدم وجود نماذج أعمال قبلية تعين أو على الأقل يُسْتأنس بها في موقعة بحثنا بالمقارنة بها، ولم نجد في باب الرواية، إلا محاولات مشتتة هنا وهناك في شكل مقالات تتسم بالعمومية. إن هذا الغياب نجده كذلك في الأكاديميات الغربية. في المقابل، ورغم وفرة الموروث النقدي حول عمل كامو، فإن المرء سرعان ما يواجه بطغيان دراسات

تقنية متمحورة حول المدارس الشكلانية، التحليلية النفسية، البنوية إلى جانب تحليلات إيديولوجية وما بعد كولونيالية، في مقابل انحسار لأي جهد نقدي مستوحٍ من الاتجاهات الوجودية كالفينومينولوجيا والهيرمينوطيقا. في ظل عدم وجود تفاصيل أخرى، فإن جميع الترجمات في هذه الدراسة هي ترجماتي. استشرت الترجمات الموجودة ما وسعني الأمر، مدخلا عليها تعديلات أحيانا. لأن غرضي الأساسي هو وضع هايدجر وكامو في "حوار" بين "مفكر" و"شاعر"، شارحا، كلما أمكن ذلك، كامو بهايدجر والعكس. كما لم أركّز كثيرا على الحقائق السيرية لكامو وهايدجر، فموضوعنا لا يدعونا إلى الانخراط في ذلك، كما أن أعمالا عديدة كرست لهذا الموضوع.

في الأخير، لا يسعني الا أن أجدد شكري وامتناني للمشرف **الأستاذ عمر عاشور** على تعاونه وسعة باله وكرمه، وبالمثل أعضاء لجنة المناقشة الموقرين، شاكرا لهم قراءتهم التقييمية والتقويمية لهذا الجهد الذي قد تعتريه نقائص سأسعى إلى تداركها بما تمليه ملاحظاتهم.

الفصل الأول

فلسفة الفن عند هايدجر

1- سؤال الكينونة والميتافيزيقا
2- جوهر اللغة والكلمة الشعرية
3- معنى الفن والحقيقة عند هايدجر
4- الجماليات و"موت الفن"
5- الأشياء والعالم والأرض في العمل الفني
6- الفكر الشاعري: لأجل فن مناهض للميتافيزيقي

تمهيد

احتل التفكير في سؤال الفن مكانة أساسية عند مارتن هايدجر[1] Martin Heidegger (1889- 1976). سعى هايدجر من وراء انشغاله بالفن ليس للوصول إلى معارف جديدة انطلاقا من أرضية فلسفة الفن، كما دأبت على ذلك فلسفات ذات طابع نسقي، بل أن يبين هشاشة هذه الأرضية ويقيم أساسا جديدا لسؤال الفن. في مؤلفه الأساسي "الكون والزمان Sein und Zeit"، عمل على إعادة طرح سؤال الكون الذي ظل منسيا في الأنطولوجيا التقليدية.[2] كان برنامج هايدجر تقويض تاريخ الأنطولوجيا، تقويض تم على ضوء تأويل للكون حيث حدد الإنسان أنطولوجيا كينونة Dasein[3]، كائن له علاقة بالعالم من حيث إنه يفهم ويتعامل صراحة أو ضمنا مع كونه وكون الكائنات الأخرى. بعد "الكون والزمان"، ابتدأت فترة إعادة تأمل، عنها بكلمة انعطاف die Kehre ، لها مكانة حاسمة في مسار هايدجر الفكري، تمثل أساس وبذور أفكار طورها في فلسفته المتأخرة على خلفية دائمة لسؤال الفن. في محاولة لإعادة تأمل سؤال الكون عبر ربط بعمق سؤال الفن وسؤال الكون زارعا بذور أفكار حول قضايا أساسية شغلت تفكيره مثل الحقيقة والعالم والتاريخ واللغة والتقنية والشعر والتفكير طورها في فلسفته المتأخرة، تظهر في سياق مجموعة هائلة من النصوص. عمل هايدجر على إعادة النظر في فلسفة الفن السائدة بطريقة جذرية

---

[1]) فيلسوف ألماني، ممثل بارز للفينومينولوجيا والهيرمينوطيقا في القرن العشرين. درس تحت اشراف الفيلسوف الشهير ادموند هوسلر الذي أخذ عنه المذهب الفينومينولوجي (الظاهراتي) وطوره فيما بعد. خلال حياته الفلسفية الغزيرة، ساهم بشكل كبير في تطوير الفكر الفلسفي في عصرنا، مقدما مساهمات مهمة في مختلف مجالات البحث الفلسفي، من خلال قضايا الحرية والتقنية والفن والموت وغيرها من الموضوعات. قرأ هايدجر هيجل، نيتشه، شيلينغ وهوسرل وكان قارئا نهما للكتاب الحديثين وكبار الكلاسيكيين الإغريق. ذكر بوفريه، الباحث الفرنسي المتخصص في فكر هايدجر، أن فكره ساهم بطريقة حاسمة في تحديد المظهر الفكري للقرن العشرين. فكر تميز بصفة الاختراق. صفة خاصة به لا تضاهى. وقوة هذه الصفة تتمثل في فعل "فكر": " إن هايدجر لا يفكر "في"، أو "حول" الشيء، وإنما هو يفكر الشيء". (مارتن هايدغر وآخرون، **قريباً من هايدغر**، تر: حسونة مصباحي، سلسلة المعرفة الفلسفية، ط1، 2018 ص 79). عمله الرئيسي، الوجود والزمن (1927)، يرقى إلى "كلاسيكيات" الفلسفة المعاصرة، قال عنه مترجمه إلى العربية، فتحي المسكيني أنه " نص أعجوبة ليس في التاريخ الشخصي للمؤلف، بل في أفق الفلسفة المعاصرة برمتها". من تقديم المترجم: مارتن هيدغر: **الكينونة والزمن**، تر: ف. المسكيني، دار الكتاب الجديد، ط1 2012، ص 8.

[2]) الأنطولوجيا مذهب الكينونة، كلمة يونانية تعني تناولا تقليديا للقضايا المتوارثة لمسألة الكينونة، والذي ازدهر فوق أرضية الفلسفة اليونانية الكلاسيكية. ربط هايدجر بين الانطولوجيا والظاهراتية: "إنه انطلاقا من الفينومينولوجيا فقط تبلغ الأنطولوجيا مستوى إشكالية مؤكدة وتكون قد وضعت على الطريق الصحيح". انظر: مارتن هيدغر: **الأنطولوجيا هرمينوطيقا الواقعانية**، تر: عمارة الناصر، منشورات الجمل ط1، 2010 ص 26 /27

[3]) الدازاين Dasein مصطلح أساسي لدى هايدجر. معناه في الألمانية الوجود-هناك لكنه يحول معناه ليصبح دالا على الوجود الإنساني من حيث هو وجود معروض ومنفتح. يختلف الدازاين عن مفهوم الذات sujet، الذات حضور موضوعي في حين أن الدازاين كينونة منفتحة وقادرة على إعطاء معنى لكينونتها في أفق زمني. الدازاين هو الكائن الذي يملك القدرة على فهم الكينونة، ومن ثمة فإن مساءلته هي الطريق إلى فهم الكينونة ذاتها. دازين الوجود الإنساني يبقى دائما على علاقة بالموجود، ويتميز عن سائر المخلوقات بفهم الوجود والسؤال عنه. أنماط وجود الدازاين الأساسية هي: التهيؤ الوجداني Stimmung، الفهم أو استيعاب السياق، الكلام أو القدرة على الكلام والتعبير. الوجدان Stimmung هو انفتاح الكائن الإنساني على العالم وانقذافه فيه. التهيؤ الوجداني مرتبط بالقلق الذي هو حالة وجدانية ملازمة للإنسان. حالة هي غير الاندهاش وغير الخوف، تضعنا في العالم وأمام العالم. انظر: محمد سبيلا: **مصطلحات هايدغرية**، مجلة الاستغراب خريف 2016 ص 469/484

في محاولة للاقتراب من سؤال الكون وتلمس إمكانية جديدة لبسط أفكاره الأساسية بعيدا عن التصورات المألوفة. إن الارتباط بين سؤال الفن وإعادة التأمل في سؤال الكينونة يتجلى في أن الأثر الفني هو إحدى الكيفيات الأساسية لاحتضان حقيقة الكون.

توجه هايدجر، في طرحه سؤال الفن، إلى البداهات الفكرية المعتادة. طرح هايدجر سؤال الفن كسؤال عن منبع الأثر الفني، فبمجرد ما نطرح هذا السؤال ينصرف تفكيرنا إلى الفنان الذي ينتجه. جواب وضعه هايدجر موضع مساءلة، يقوم على تصور النزعة الذاتية الحديثة في نظرية الفن التي تفسر إنتاج الأثر الفني انطلاقا من ذوات قادرة، نزعة ذاتية لم تظهر إلا في عصر النهضة ولم يكن لها نفوذ قبله. قبل عصر النهضة كان الفنان يعتبر حرفيا ينتج أثارا للاستعمال اليومي أو الديني. في عصر النهضة بدأ تقدير جديد للفنانين، أصبح الصانع فنانا بالمعنى الحديث لا يكتفي بصنع أدوات تحت الطلب بل يعبر من خلال أثاره عن ذاته. هذا الفهم بلغ ذروته في إستطيقا العبقرية للقرن الثامن عشر أين اتخذت النزعة الذاتية عن مصدر الفن شكل بحث عن قدرات كامنة في الذات البشرية تجعل الإنسان قادرا على إنتاج أثر فني وتذوقه والاستمتاع به. في هذا السياق تدخل تحليلات كانط[4] للحكم الجمالي التي تهدف إلى إثبات مشروعية المجال الإستطيقي[5] في تبيين استقلاله عن العلم والأخلاق. إن الأحكام الجمالية حسب كانط غير قابلة للبرهنة، فالجمال ليس محمولا موضوعيا. ليس الموضوع ذاته في مظهره أو شكله "جميل"، ما يميز الجميل لا يمكن إثباته انطلاقا من خصائص محددة يمكن التعرف عليها في الموضوع، رغم كل ذلك فالحكم الجمالي، حكم الذوق كما سماه كانط ليس اعتباطيا، إنه يطمح إلى أن يكون مفهوما عاما وملزما لكل شخص، هذه العمومية هي ما يؤسس مشروعية مجال الاستطيقا واستقلاله عن المعرفة العلمية والممارسة الأخلاقية، عمومية ليس لها الطابع

[4]) إيمانويل كانط (1804–1724) Immanuel Kant فيلسوف ألماني ومفكر مركزي في عصر التنوير. أعماله الشاملة والمنهجية في نظرية المعرفة والميتافيزيقا والأخلاق وعلم الجمال جعلت منه أحد أكثر الشخصيات تأثيرًا وإثارة للجدل في الفلسفة الغربية الحديثة. مذهبه "المثالية المتعالية"، يقرر إن المكان والزمان مجرد "أشكال من الحدس" تنظم كل التجارب وأن موضوعات التجربة مجرد "مظاهر"، طبيعة الأشياء كما هي في حد ذاتها لا يمكننا معرفتها. رسم كانط ثورة كوبرنيكية باقتراحه التفكير في كائنات الخبرة باعتبارها تتوافق مع أشكال حدسنا المكانية والزمانية وفئات فهمنا، بحيث يكون لدينا معرفة مسبقة بتلك الأشياء. أثبتت هذه الادعاءات تأثيرا خاصا في العلوم الاجتماعية والأنثروبولوجيا، التي تعتبر أنشطة البشر موجهة مسبقًا بواسطة المعايير الثقافية. اعتقد كانط أن مصدر الأخلاق هو العقل وأن الجماليات تنشأ من ملكة الحكم النزيه. انظر: Robert Audi (Editor), ***The Cambridge Dictionary of Philosophy***, 3rd Ed, NY: Camnridge University Press, 2015

[5]) عرف الإستطيقا (علم الجمال) كلاسيكيا بأنها علم الأحكام التقويمية التي تميز بين الجميل والقبيح. إستطيقا تعود الى أصل يوناني Aisthesis يفيد معنى الإدراك الحسي والمعرفة الحسية، المظهر المحسوس لإدراكنا والصورة الأولية لحساسيتنا. الكسندر بومجارتن (1714–1762) أول من دعا إلى علم الجمال وجعل لفظ الإستيطيقا اسما له، قاصدا ربط تقويم الفنون بالمعرفة الحسية. الإستيطيقا كتخصص فلسفي يعود إلى عصر الأنوار لكن التفكير الفلسفي الذي يخص موضوعات الإستيطيقا أي الفن والجمال سبقا الفكر الحديث وكان مطروقا منذ عهد اليونان كافكار متفرقة عند أفلاطون وأرسطو، نادى هيدجر إلى تجاوز الإستيطيقا كونها شكلا من العلاقة الميتافيزيقية مع الفن، هذا يفترض الكشف عن مقولات الميتافيزيقا ومسلماتها الضمنية التي أدت إلى تبني الفلسفة مثل هذه الأطروحات حول الفن. انظر: Robert Audi (Editor), ***The Cambridge Dictionary of Philosophy***, 3rd Ed, NY: Camnridge University Press, 2015

الموضوعي للمعارف النظرية، بل هي عمومية ذاتية، لأن الحكم الجمالي له طابع ذاتي.[6] مع فكرة العمومية الذاتية يبتعد كانط عن إستطيقا القاعدة التي تضع مسبقا قواعد ثابتة للأثر الفني الجميل، بدلها تحدث عن إستطيقا العبقرية، عبقرية مبدعة تنتج الأثر الفني فوق كل القواعد، بل إن القواعد مدينة للعبقري كشخص حبته الطبيعة بأصالة قادرة على ابتكار النموذج. إن تأسيس إبداع الأثر وتذوقه في الذات يعني موضعته، التعامل معه كموضوع قائم للذات، تعامل يعتبره هايدجر ليس أصليا، ملاحظا أن الإستطيقا "تنظر إلى الأثر الفني كموضوع، وبالضبط كموضوع ال aesthesis، للتلقي الحسي بالمعنى الواسع للكلمة، هذا التلقي يسمى اليوم معايشة".[7] ليس الأثر في تجربته الأصلية موضوعا قائما إزاء ذات، فردية أو جماعية، لا يصبح الأثر موضوعا إلا عندما يقتلع من عالمه، كما يحدث مثلا عندما يدخل مجال التجارة أين يكون دون موطن. فكرة هايدجر هي استقلال Selbstandigkeit الأثر، قيامه في ذاته Insichselbststehen، استقراره في ذاته Insichruhen واكتفاؤه بذاته Selbstgenigsamkeit. لإدراك الأثر في ذاته، تجنب هايدجر كل رجوع إلى مفهوم العبقرية ورفض الإستطيقا ككل لأنها تعمل على إدراك الفن انطلاقا من الذات ومعايشتها. عمل على فهم البنية الأنطولوجية للأثر كما هو في ذاته، باستقلال عن مبدعه أو ملاحظه.[8] لا يعني ذلك بأن نغض النظر عن مشاركة الذوات المنتجة والمتلقية، فهذا يتناقض مع الإشارة لاحقا إلى دور المبدعين والحافظين، إن تأكيد كون الأثر في ذاته لا يعني فصله عن كل كون لأجلنا.

1. سؤال الكينونة والميتافيزيقا

يكمن مركز فكر هايدجر في فلسفته عن "الكينونة". الاهتمام بالكينونة أساسي في جميع أعماله، ما لم يحصل المرء على فهم قوي عن ذلك، فإن فهمه للمواضيع الأخرى، يظل سطحيا وغير موثوق. ما هي الكينونة Sein عند هايدجر؟ ولماذا احتل هذا السؤال المكانة المركزية في تفكيره؟ ظل كون سؤال الوجود ومعناه الإشكالية الأم لفلسفة هايدجر. لا نعثر عند هايدجر على تعريف للوجود يكون في متناول الفهم، إذ يبدو أن "الوجود في حد ذاته هو اللغز".[9] الوجود عند هيدجر ليس جوهرا أو صيرورة وهو لا يطابق أي واقع يمكن ملاحظته. إنه ليس بالإله، ولا بأساس للعالم، إنه في نهاية المطاف هو ما هو، أوسع وأشمل من كل موجود. الكينونة أعم المفاهيم إطلاقا لأنها تشمل وتطول كل الموجودات. تتجلى الكينونة في اللغة باعتبار أن اللغة هي بيت الكينونة، أو قد تهب نفسها

[6]) انظر: مارتن هايدجر: **منبع الأثر الفني** في: **كتابات أساسية (ج1)**، ترجمة وتحرير: إسماعيل المصدق، المشروع القومي للترجمة، ط1، 2003، ص 15

[7]) نفسه، ص 126

[8]) نفسه، ص 16

[9]) Martin Heidegger: ***Essais et conférences***, Paris, Gallimard, 1958. p.219

وتتجلى في الدازاين باعتباره وحده القادر على مساءلة كينونته وكينونة الأشياء. هي حدث أكثر مما هي شيء. ما سماه هايدجر إيرايغنيس Ereignis. ليست الكينونة شيئا عينيا محددا، ليست كائنا في حين أنها قائمة وراء أي كائن كما أنها تشكل حضوره. وهي أشبه ما تكون بمفهوم الفيزيس physis الإغريقي الذي ينبثق تلقائيا، كما أنها متماهية مع الزمن الذي يترك للكينونة (بابتعاده وانفصاله وامتسافه) فرصة حصولها مثلما ما هي. عبر تاريخ الفلسفة ما لم يفكر فيه "هو الاختلاف بين الوجود والموجود". نسيان لا يرجع إلى إهمال قصدي بل إلى بنية الفكر الإنساني ذاته: فكر عندما يدرك كائنا ما ويحدده أو يعرفه فهو في الوقت نفسه يخفي ويقنع الكينونة، متغاضيا عن الفرق بين الكائن والكينونة لأن هذه ليست ذاك كما أن الحي ليس هو الحياة والإنسان ليس هو الإنسانية، والشيء ليس هو الشيئية.[10] نسيان الكينونة والعدمية سمتان للميتافيزيقا التي حسمت أمرها منذ أفلاطون الذي رأى في الفكرة مبدأ حقيقة الكائن، أكد هابرماس أن " تناسي الكائن يمتد بطريقة متزايدة ويخترق كل الفلسفة الغربية من أفلاطون إلى نيتشه. ثلاث انطلاقات تطبع هذا التطور: انتقال الفكر ما قبل السقراطي إلى الفكر الأفلاطوني الأرسطوطاليسي، انتقال الفكر الإغريقي إلى الفكر اللاتينو–روماني، وأخيرا انتقال الفكر القروسطي إلى الفكر الحديث".[11] النزعة الإنسانية في شكلها الحديث كميتافزيقا الذاتية انصرفت إلى الاهتمام بالموجود، أما الوجود فطواه النسيان.

تجربة حاسمة للتفكير ، وفق هايدجر، هي أن هناك تيها die Irre أساسيا هو السؤال عن كون الكائن، سؤال فهم منذ أفلاطون[12] كفلسفة واتخذ فيما بعد اسم الميتافيزيقا، تفكر الميتافيزيقا باتجاه الكائن بما هو كذلك وتبسط دلالات مختلفة للكائن، إلا أنها لا توجه اهتمامها إلى الخفاء الذي على أساسه يتجلى، إنها تنغلق في إصرار على الكائن المتجلي، لكنها تنسي ذلك الذي يجعل تجلي الكائن ممكنا.[13] الميتافزيقا في ماهيتها نسيان للوجود، تظل حقيقة الوجود خفية وممتنعة عليها. إن المنسي في الميتافزيقيا هو أن الوجود اختلاف، "نسيان حقيقة الوجود

---

[10]) محمد سبيلا: **مصطلحات هايدغرية**، مجلة الاستغراب، خريف 2016 ص 484/469

[11]) مارتن هايدغر وآخرون، **قريباً من هايدغر**، تر: حسونة مصباحي، سلسلة المعرفة الفلسفية، ط1، 2018 ص 59

[12]) أفلاطون Plato (348-428 ق.م) فيلسوف يوناني ولد خلال الفترة الكلاسيكية. في أثينا، أسس الأكاديمية، مدرسة فلسفية حيث قام بتدريس المذاهب الفلسفية التي أصبحت تُعرف فيما بعد باسم الأفلاطونية. كان أفلاطون مبتكرًا للحوار المكتوب والأشكال الجدلية في الفلسفة. أثار مسائل جمة في المجالات الرئيسية للفلسفات النظرية واالعملية. أشهر مساهماته هي نظرية الأشكال (أو الأفكار). يعد أفلاطون، إلى جانب معلمه سقراط وتلميذه أرسطو، شخصية مركزية في تاريخ الفلسفة. معلمه سقراط Socrates (حوالي 470–399 ق.م) يُنسب إليه الفضل باعتباره مؤسس الفلسفة الغربية ومن بين الفلاسفة الأوائل للتقليد الأخلاقي للفكر. لم يؤلف سقراط نصوصا، وعرف خاصة من روايات تلاميذه. تلميذه أرسطو Aristotle (322–384 ق.م)، غطت كتاباته مجموعة واسعة من المواضيع تشمل علوم الطبيعة والفلسفة واللغة والاقتصاد والسياسة والفنون. في المدرسة الثانوية Lyceum في أثينا، بدأ التقليد الأرسطي والذي وضع الأساس لتطور العلوم الحديثة. من خلال الأفلاطونية الحديثة، أثر أفلاطون بشكل كبير على الفلسفة المسيحية (أوغسطين مثلا). قال ألفريد وايتهيد عبارته الشهيرة: "ليس التقليد الفلسفي الأوروبي الا سلسلة من الهوامش على أفلاطون". انظر: R Audi (Editor), ***The Cambridge Dictionary of Philosophy***, Plato

[13]) انظر: مارتن هايدجر: **ما الميتافيزيقا؟** في: **كتابات أساسية (ج2)**، تر: إسماعيل المصدق، المشروع القومى للترجمة، ط1، 2003، ص 55

لصالح التفكير في الموجود"، نعته هيدجر "سقوطا". صحيح أن الميتافزيقا تتمثل الموجود في وجوده، ولكنها لا تفكر في الاختلاف بين الوجود والموجود، لا تطرح السؤال بصدد حقيقة الوجود ولا تتساءل عن الكيفية التي من خلالها تنتمي ماهية الإنسان إلى حقيقة الوجود. سؤال ليس فقط لم تطرحه الميتافزيقا، وإنما ليس في متناولها كميتافزيقا.[14] اعتبر هايدجر أن نقض التصورات الأنطولوجية للميتافيزيقا التقليدية جانب أساسي في معالجة سؤال الكون. ميتافيزيقا تصور الملامح الأساسية لعصر حاضر يتسم بالصراع من أجل السيطرة على الأرض فيه يظهر الكائن بمختلف قطاعاته بما فيها الإنسان والثقافة كموضوع للإخضاع التقني. التمعن في الميتافيزيقا كتاريخ للغرب يضعنا أمام سؤال حاسم طرحه هايدجر: هل يجب متابعة غزو الأرض من أجل السيطرة عليها، أم يجب التخلي عن ذلك من أجل علاقة أخرى بالكائن؟[15]

سؤال تفكير هايدجر هو سؤال الكون الذي ظل منسيا طوال تاريخ التفكير الغربى. فالميتافيزيقا الغربية تتساءل عن حقيقة الكائن، أما الكون الذي يسمح بأن يتجلى لنا الكائن فإنه بقي طي النسيان. لا تفكر الميتافيزيقا الكون ككون، بل ما يميز الكائن بوجه عام أي الكائنية Seiendheit.[16] أكد هايدجر على مسألة الاختلاف الأنطولوجي. موضوع فلسفة هيدجر الرئيسي "الإختلاف من حيث هو اختلاف".[17] الاختلاف بين الكون والكائن سماه هايدجر الاختلاف الأنطولوجي. إن الميتافيزيقا مدينة بوجودها له، ولولا هذا الاختلاف لما أمكنها أن تفكر الكائن ككائن.[18] تنطلق الميتافيزيقا ضمنيا من قرار مسبق يؤول الكون انطلاقا من بعد واحد للزمان هو الحاضر فتعتبر أن الكون يعني الحضور الدائم، فكون شيء ما هو ما يبقى حاضرا باستمرار رغم كل التغيرات التي يمكن أن تطرأ عليه، إن كون الشجرة مثلا هو ما يكون حاضرا في كل الأشجار الواقعية والممكنة. هكذا تقوم الميتافيزيقا على الاعتقاد بأن ماهية شيء ما، صورته أو مثاله، هي التي تعبر عن كونه الحقيقي، لأنها هي ما يتميز بالحضور الدائم.[19] في حقبة اكتمال الميتافيزيقا يحدث أفول حقيقة الكائن. الكائن ذاته لم يعد يتوفر على أية حقيقة، لأنه أصبح مجرد

---

[14]) مارتن هايدغر: **رسالة في النزعة الإنسانية**، تر: عبد الهادي مفتاح .موقع حكمة 15/01/2017

[15]) مارتن هايدجر: **كتابات أساسية** (ج2): السؤال عن التقنية، الطريق الى اللغة، البناء والسكن والتفكير، ما الميتافيزيقا؟ ماذا يعني التفكير؟، ترجمة وتحرير: إسماعيل المصدق، المشروع القومي للترجمة، ط1، 2003. ، ص 90

[16]) انظر: مارتن هايدجر: **منبع الأثر الفنى**، ص 146

[17]) Martin Heidegger: ***Question I***, p. 282

[18]) قصد هايدجر بالنسيان الأقصى للكون، أنه في ظل سيادة هجران الكون die Seinsverlassenheit يبدو كما لو أن الكائن هو دون كون. هجران الكون ليس صنيعة للإنسان، بل هو حدث أساسي في تاريخ الكون، الكيفية التي يحدث بها الكون في ظل سيطرة إرادة القوة في عصر التقنية. انظر: مارتن هايدجر: **منبع الأثر الفنى**، ص 144

[19]) انظر: مارتن هايدجر: **ما الميتافيزيقا؟** ، ص 56

موضوع للعمل ووسيلة لتحقيق سيطرة الإرادة. مع سيطرة الموضعة التقنية للكائن تتجه الاختلافات بين الأشياء إلى الزوال. هكذا تظهر الأشياء متجانسة وينمحي الكائن تدريجيا. تصبح قائمة على تمثل الإنسان، تمثل يصبح هو الحامل لكل تمثل، الحاضر في كل تمثل، أي ذاتا Subjekt بالمعنى الحديث.[20]

حدد هايدجر بدء الميتافيزيقا عند أفلاطون. مع أفلاطون ابتدأ تحول عميق في التاريخ الغربي يحدد عصرنا المطبوع بسيطرة التأويل العلمي التقني للعالم، أسلوب يتسم بالفعالية والتحكم في الواقع.[21] يبرز هايدجر التحول الذي نشأت بمقتضاه الميتافيزيقا من خلال متابعة تحول عرفه مفهوم الحقيقة aletheia، كلمة إغريقية تترجم عادة بكلمة الحقيقة.[22] زعم هايدجر أنها كلمة كانت تعني في التجربة الإغريقية المبكرة اللاخفاء. إن الحقيقة كما فهمها أفلاطون وأرسطو، كصواب للتفكير والحكم، ليست الماهية الأصلية للحقيقة لكنها ماهية فرعية أو مشتقة، فرضت نفسها كمقياس وأصبحت تحدد فهمنا. يبرز هايدجر أن ال aletheia لم تكن تفهم في الأصل كسمة للتفكير أو القول الصائب، بل كسمة للكائن ذاته من حيث إنه يبزغ ويتبدى، يأتي إلى المجال المفتوح، يخرج من الخفاء إلى لاخفاء كونه، الحقيقة كاللاخفاء aletheia ليست في الأصل سمة للتفكير والقول بل للكائن ذاته. اهتم هيدجر بفلسفة ما قبل سقراط[23] فلسفة التي لم تعاني انقسام الذات والموضوع ورأت أن الواحد هو الكل. عودة هيدجر إلى فلاسفة الإغريق الأوائل، هي عودة إلى النبع حيث طرح سؤال الوجود بشكل أصيل: " ينبغي أن نعود إلى تعلم قول

---

[20]) السابق، ص 139

[21]) نفسه، ص 91

[22]) الأليتيا aletheia مفهوم إغريقي أعاد هايدجر إحياءه يعني "الكشف" و"الإظهار"، إيتيمولوجيا تدل عن "خارج النسيان". فهم هايدجر السابقة a في كلمة aletheia كسلب أو نفي الخفاء. ترجمها للألمانية ب Unverborgenheit اللاخفاء واللا احتجاب كبديل عن مفهوم الحقيقة المتداول اليوم. الحقيقة كأليثيا باعتبارها تجمع الاختفاء والانكشاف ظلت لا مفكرا فيها عبر تاريخ الفكر الغربي، الحقيقة ليست صنيعة العقل إنما هي ما قصد بها في فجر الفكر اليوناني عندما أطلق اسم الحقيقة على تكشف الموجود أو لا تحجبه. الحقيقة كلاخفاء يتم دائما انتزاعها من الخفاء، فهي لا تكون انكشافا محضا متخلصا من الخفاء، تحتاج الحقيقة لتحدث إلى الخفاء، دون خفاء ليس هناك انكشاف أصلا. الخفاء ينتمي إلى الحقيقة، إنه أخص ما يخصها. خفاء الكائن في كليته هو أقدم من كل تجل لهذا الكائن المفرد أو ذاك، وهو شرط إمكانية التجلي وإمكانية ترك الكائن يكون، ترك مرتبط باختفاء يسمح بالانكشاف. في العادة نكون منشغلين بالكائن الذي يتجلى ولا ننتبه لترك الكون الذي فيه يتجلى. أنظر: مارتن هايدجر: **السؤال عن التقنية**، مرجع سابق، ص 82

[23]) فلسفة يونانية مبكرة قبل سقراط، اهتمت في الغالب بعلم الكونيات، بداية الكون وجوهره، والعالم الطبيعي، فضلاً عن المجتمع البشري، الأخلاق والدين، سعيا للحصول على تفسيرات مبنية على القانون الطبيعي بدلاً من عمل الآلهة. ضاع أغلب ما كتبوه. تأتي معرفة وجهات نظرهم من شهادات مؤلفين لاحقين. بدأت فلسفة ما قبل سقراط في القرن السادس قبل الميلاد مع طاليس Thales وأناكسيماندر Anaximander وأناكسيمنيس Anaximenes. أرجعوا arche (كلمة يمكن أن تأخذ معنى "أصل" أو "مبدأ") للعالم إلى الماء وال apeiron(اللامحدود) والهواء. اشتهر زينوفانيس Xenophanes بانتقاده لتجسيم الآلهة. هيراقليطس Heraclitus كتب عملاً منفردًا لم يتبق إلا شذرات منه، عرف بمقولته حول عدم الثبات ta pantarhei وعزا مبدأ العالم إلى النار. دافع فيثاغورس Pythagoras وأتباعه عن أن الكون يتكون من أرقام. ادعى بارمنيدس Parmenides أن هناك شيئًا واحدًا فقط ولا شيء يمكنه أن يتغير. قدم إيمبيدوكليس Empedocles رواية تعددية لكيفية خلق الكون. اشتهر ديموقريطس Democritus بمذهبه الذري ونظرته القائلة بوجود الفراغ والمادة فقط. كان تأثير ما قبل السقراطيين هائلاً واخترعوا مفاهيم أساسية للحضارة الغربية ومهدوا الطريق للمنهجية العلمية. أنظر: R Audi (Ed), ***The Cambridge Dictionary of Philosophy***, Presocratics

أكثر قدما، ذلك القول الذي، في يوم ما جعل المصير اليوناني العظيم يصدح بالأصوات. فهو البدء العظيم مجددا. الانتماء اللانهائي حيث قران الأرض والسماء، الإنسان والآلهة".[24] الوجود في اعتقاد الإغريق ثابت ومتجانس، لا يتبع علة غير ذاته، أن فكرة الوجود هي الوجود ذاته، قال هايدجر: "إن هيراقليط وبارمينيد ما كانا بعد فيلسوفين. فهيراقليط وبارمينيد كانا أعظم المفكرين بمعنى كانا على الدوام في إنسجام مع اللوغوس، أي مع "الواحد هو الكل".[25] عودة هايدجر إلى بدايات الفكر الغربي هي عودة إلى لحظة التفكير في الوجود، "يوجد في حقيقة الأمر وجود"، قال بارمينيد، وعلق هايدجر: "لم يبدأ الإغريق في إدراك ماهية الفيزيس انطلاقا من معرفتهم بظواهر الطبيعة، وإنما بالاستناد على تجربة أساسية شعرية وفكرية للوجود".[26] فهم إغريق ما قبل سقراط الوجود على أنه كل بمعنى الفيزيس Physis، ملازما للموجود وبتخفيه يعطي للموجود حد الظهور، قال هايدجر: "أعلن هيراقليط أن الواحد هو الكل. كل تعني هنا كل موجود. والواحد تعني الواحد والوحيد والموحد للكل. لكن المتحد هو الموجود في الوجود ... الوجود يجمع الموجود فيه. وجود واحد، متصل، أزلي و كامل، ساكن سكونا تاما، لا يجوز أن يتغير أو أن يصير إلى ما هو أفضل أو أسوأ. هو الموضوع الوحيد الذي يدركه العقل".[27]

فقدت إذن الحقيقة، ال aletheia، ماهيتها الأصلية وأصبحت خاصية للتفكير والحكم، تحول منطلقه قرار مسبق يعتبر أن الكون يعني الحضور الدائم. كل ما يأتي إلى الحضور يتبدى في هيئة eidos أو idea في الإغريقية، يتقدم بها الكائن للعين الحسية.[28] تحول نعته هايدجر بأنه سقوط وتحريف للتجربة الإغريقية الباكرة.[29] بدأ انحراف التجربة الأصلية من اللحظة التي لم تبقى فيها الidea مجرد سمة للكائن من حيث إنه يتقدم للنظر بل أصبحت هي الكون ذاته. تحديد أفلاطوني للكون أحدث تحولا حاسما اكتسبت بفضله idea الأسبقية إزاء ال aletheia الحقيقة مفهومة كلاخفاء، لتصبح ال idea هي النموذج المثال، في حين أن ظهور الكائن لا يبقى هو بزوغ المختفي وخروجه إلى اللاخفاء، بل تشويه النموذج، ظهور النسخة، هكذا تصبح الحقيقة هي صواب الرؤية أي مطابقتها للمثال. إن

---

24) مارتن هايدجر: **إنشاد المنادى –قراءة في شعر هولدرلن وتراكل**، تر: بسام حجار، ط1 . 1994، المركز الثقافي العربي بيروت ص 100

25) مارتن هايدجر: **ما الفلسفة؟ ما الميتافيزيقا– هولدراين وماهية الشعر**، تر: فؤاد كامل ومحمود رجب، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ص 60/59

26) Martin Heidegger: ***Le Principe de raison***, tr: André Préau, Gallimard, 1962 p 164

27) مارتن هايدجر: **ما الفلسفة؟ ما الميتافيزيقا هولدراين وماهية الشعر**، ص 61/60

28) تترجم كلمة هيئة eidos مثل كلمة idea في سباق فلسفة أفلاطون بالمثال أو الفكرة. يرى هايدجر أنها كلمة عنت في اللغة اليومية إلى حدود زمن أفلاطون وأرسطو المظهر أو المنظر الذي يتقدم به الشيء لعيننا الحسية والذي نحدد انطلاقا منه هذا الشيء حسب النوع الذي ينتمي إليه: شجرة، منزل، حصان. انظر: مارتن هايدجر: **منبع الأثر الفنى**، مرجع سابق، ص 135

29) مارتن هايدجر: **منبع الأثر الفنى**، ص 92

الحقيقي الآن هو ما يهتدي بال idea ويتوافق معها،[30] الحقيقة كاللاخفاء سمة أساسية للكائن تنتمي للكون ذاته أما الحقيقة كصواب للرؤية فهي سمة للسلوك البشرى إزاء الكائن. مع أفلاطون، انتقل موطن الحقيقة إلى الحكم وأصبح التفكير البشرى ذاته يقرر بصدد الحقيقة. فالمقياس الآن ليس الكائن بل المعرفة ومبادئ العقل، الإنسان ويقين تمثله. اعتبر ديكارت الidea هي الكائن المتميز لأنه فكر فيها ک perceptio أي كتمثل. انسجاما مع الفهم الذي يعتبر الكون حضورا دائما، يجب أن يكون الكائن المتميز هو الكائن الحاضر دوما في التمثل بكيفية لا شك فيها، هذا الكائن حسب ديكارت هو الأنا الذي يعتبر الأساس الراسخ لكل تمثل. كان التمثل عند الإغريق يعتبر تلقيا وتقبلا، فهم الكائن بصفته ما يبزغ وينفتح من تلقاء ذاته، ما يحضر ويغمر في حضوره الإنسان، وفهم الإنسان بصفته الكائن الذي ينفتح لكل ما هو حاضر. في العصر الحديث، أصبح الإنسان وحده ذاتا subjectum بالمعنى الحق لأنه هو الذي يقوم كأساس ومقياس للكائن في كليته.[31]

مالت الأنطولوجيا عبر تاريخها إلى تصور الكينونة تصورا لا زمنيا كدوام حضور. رجح هايدجر أن الامتياز الذي حظيت به فكرة الدوام permanence قام على أساس إنكار زمنية الدازاين. وفق هايدجر كل فهم للكينونة عامة يبدو مملى من الهم والقلق الملازم للكينونة الزمنية للذات (بمعنى الدازاين). أعاد هايدجر طرح مسألة الكينونة في "الكينونة والزمن" بتسليط الضوء على العلاقة المنسية بين الكينونة والزمنية وتعميق التفكير في الكينونة في أفق زمني. زمن ليس الزمن الفيزيائي، زمن الساعات والقياس بل هو زمن الكينونة، زمن جريان وحدوث وانبجاس، فالكينونة، يقول محمد سبيلا: " هي ذلك الانبثاق الحر والازدهار (التفتق التلقائي للزهرة) الذي هو تجربة أساسية تحصل تلقائيا بعيدا عن أي تدخل إرادي ودون تحكم ولماذا. دون فاعل وحساب كما هو الأمر في التصور التقني".[32] الكثير من الفلسفات الحديثة اعتبرت أن الوجود يعني أن يكون شيئ ما حاضرًا في المكان والزمان كما يقاس بالعلم الطبيعي، أو ذاتًا، أو عقلًا قادرًا على الوعي بالذات، أو الحضور الذاتي. وفقًا لهيدجر، قد تكون هذه الأساليب التقليدية مناسبة لبعض الكائنات، لكنها تسيء تفسير البعض الآخر، خصوصا وصف كياننا. نحن لسنا أشياء حاضرة ولا موضوعات حاضرة، نحن كائنات يتعاون ماضيها ومستقبلها للسماح لنا بالتعامل مع الكائنات التي نواجهها من حولنا. لكن إذا كان الوجود ليس حضورا، فما هو؟ تعثر كتاب "الوجود والزمان" الذي كان مفترضا أن يجيب على هذا السؤال ولم يكتمل. لاحقًا، أكد هايدجر على أن معنى الوجود يتطور في مجرى التاريخ. علاوة

[30]) السابق، ص 94/93

[31]) نفسه، ص 98/96

[32]) محمد سبيلا: **مصطلحات هايدغرية**، خريف 2016، ص 484/469

على ذلك، فإن الوجود غامض في جوهره ويخفي نفسه. إذا حددنا الوجود مع الحضور، فيمكن أن نصبح مهووسين بجعل الكائنات تقدم نفسها لنا بشكل مثالي ونهائي مع تمثيلها بدقة وفعالية. نحاول، عن طريق العلم والتكنولوجيا، تحقيق رؤية كاملة للأشياء وبالتالي اخضاعها والسيطرة عليها. حسب هايدجر، هذا لا يتوافق مع طبيعة الفهم. الفهم دائمًا تفسير محدد يقع تاريخيًا. أكد هايدجر أن هناك حقيقة، وهو يرى أن بعض التفسيرات (بما فيها تفسيره) أفضل من غيرها، لكن لا يوجد تفسير نهائي. إنه الزمن الذي يجعلنا نشعر بحساسية تجاه الوجود. فهايدجر مهتم بحقيقة أننا تاريخيون، فنحن متجذرون في الماضي ونندفع نحو المستقبل، نرث تقليدًا سابقًا نشاركه مع آخرين ونسعى وراء احتمالات مستقبلية تحددنا كأفراد. أثناء ذلك، ينفتح العالم لنا ويتم فهم الكائنات، يحدث فرقًا لنا أن هناك شيئًا بدلاً من لا شيء. إن الخطأ الفلسفي الذي حاربه هايدجر متجذر في نزعة أنه علينا تجاهل تاريخنا، شرح ريتشارد بولت بالقول: " قد يكون صعبا أن نواجه زمانيتنا ونختبر سر الوجود، سهل علينا العودة إلى حال الرضى الروتينية اليومية، بدل مواجهة ماذا يعني أن نكون، نفضل التركيز على التلاعب وقياس الكائنات. أشار هايدجر إلى الاختلاف بين حالة النسيان اليومية هذه والحالة التي نواجه فيها حقًا حالتنا. فرق أشار اليه، في الوجود والزمان، بمصطلحي الزيف والأصالة".[33]

في "الكينونة والزمان" (1927)، جدد هايدجر تمامًا سؤال الكينونة Seinsfrage،[34] محددا الإنسان بوصفه Dasein "الكينونة.هنا"، مصطلح قال أنه "هو الكلمة المفتاح لتفكيري".[35] تفرد الإنسان أنه "موجود"، الوجود هو طريقته في وضع نفسه في الحياة. منح هايدجر الإنسان امتياز كائن لا تحوزه الكائنات الأخرى. ليست الطبيعة الحيوانية ولا الحيوية ولا حتى الألوهية ما يتواجد في مركز الإنسان: إنه الوجود. الإنسان كائن ينأى بنفسه عن المحددات البيولوجية ليفتح عالماً هو منذ البداية ذو مغزى. الإنسان وحده منفتح على شيء آخر غير نفسه، له نظر ناحية الوجود، تنادي عليه الكلمة، وتحمل معنى لفورها. إنه كائن موجود دائمًا" هناك"، مكتوبًا منذ البداية في العالم، في وضع انفتاح على ما هو غير مغلق على نفسه انغلاق الحيوان أو النبات. فالوجود هو المبدأ المتسامي الذي يتجه نحوه الإنسان، فالدازاين، "الكائن الذي هو هناك"، ذو وجهة بمجرد وصوله إلى العالم. استعمل هايدجر

---

33) Richard Polt: ***Heidegger***, Routledge, London, 1999. p 5

34) لأن موضوع الأنطولوجيا الأساسية للكينونة والزمان ليس من صميم بحثنا، والذي هو فلسفة الفن عند هايدجر، نكتفي هنا بعجالة ندرك أنها غير وافية. لأجل نظرة شاملة عن الموضوع، نحيل الى كتاب: Richard Polt: ***Heidegger***, Routledge, London, 1999، المبسط والمختصر. هناك خلاف في الترجمة الى العربية بين كلمتي "وجود" و"كينونة" بآراء وحجج مختلفة. استعملت الترجمتين دون تمييز. لأنهما في رأيي تؤديان المعنى وتوصلان الى الفهم نفسه.

35) Martin Heidegger: ***Questions III***, tr. Munier. Gallimard 1966, pp. 73-157.

لفظ Existenz الوجود[36] للدلالة على كيفية الكون الخاصة بالإنسان، لا يعني الوجود existentia كما فهمته الفلسفة المدرسية أي الوجود الفعلي لشيء ما بمعنى حضوره وقيامه واقعيا في مقابل essentia التي تعني مجموع السمات المميزة لكائن ما بغض النظر عن وجوده الواقعي، ولا ما فهمته الفلسفة الوجودية تحت هذا الاسم، أي اهتمام الإنسان بوجوده الخاص باتخاذ موقف واع من ذاته ومحيطه وحرصه على توجيه حياته بحرية ووعي. قصد هايدجر بالوجود خروج الإنسان إلى انكشاف الكائن، قيامه وإقامته بإصرار في المجال المفتوح بحيث يكون معرضا للكائن الذي يتجلى في هذا المجال المفتوح.[37]

أكد هايدجر دائما أن ماهية الكينونة لا تتجلى في خصائص عامة وصفات قائمة وحاضرة أمامنا يمكن ملاحظتها وتصنيفها، بل في الوجود، وفي كيفيات يكون حسبها، داعيا إلى قراءة الكينونة كـ Da-sein حيث تعبر Da عن المحل الذي ينفتح فيه العالم، الإنسان هو المحل الذي يتجلى فيه العالم ويحدث، وتكون الكينونة ميزة الكائن الذي يحدث كونه كانفتاح. كما أكد على أن الإنسان يكون دائما مهتما ومنشغلا بوجوده، يفهم ذاته انطلاقا من وجوده، كون يتحدد أساسا كـ"هم Sorge"، تحديد أنطولوجي يعبر عن انشغال الكينونة بكونها وإنجازها لوجودها. بسب طابع الهم لا يكون كون الكينونة أبدا مكتملا بل إنه يحدث باستمرار كإمكان. الوجود كون ممكن، كون الإنسان يتحرك في مجال للإمكانيات، مجال هو العالم كسياق للإحالة. فالحوادث والأشياء التي يتعامل معها الإنسان تحيل على بعضها البعض، في كل منها تنفتح إمكانيات للكينونة، عندما نحقق إمكانية ما تعلن إمكانيات جديدة عن نفسها، فالإنسان هو محل العالم: " محل فيه ينفتح العالم ويتجلى ويحدث، تكون الكينونة ميزة الكائن الذي يحدث كونه كانفتاح. يتعلق الأمر في كون الكينونة بكونها، كون يتحدد ويحدث أساسا كهم Sorge، تحديد أنطولوجى يعبر عن انشغال الكينونة بكونها وإنجازها لوجودها. بسبب طابع الهم لا يكون كون الكينونة أبدا منتهيا أو مكتملا، بل يحدث باستمرار كإمكان Moglichsein".[38] ليس الإنسان ككينونة كائنا منطويا على ذاته ولا ماهية جامدة، بل إنه منفتح لانفتاح الكون، يقيم أصلا في هذا الانفتاح ويستقر فيه، يتميز وجوده بأنه متخارج ekstatisch.[39] منذ 1927 صار لفظ دازين بديلا نهائيا عن لفظة "إنسان". إن كل

---

[36]) لغويا، يأتي لفظ Existenz وجود من existere اللاتينية، الذي يعني أولاً الخروج من المنزل ومكان الاختباء، وبالتبعية، فعل إظهار الذات. انكشف: انتصب خارج الشيء، ارتفع، خرج من الأرض، انبجس. وهو ما تشير إليه البادئة ex في فعل ex-sistere. كنتيجة طبيعية، فإن الكائنات الأخرى، الحيوان والنبات والأشياء، وحتى الله، فقط تقف هناك". Voir: Jean Beaufret: ***De l'existentialisme à Heidegger***, Librairie J. Vrin, 1986, p.54

[37]) انظر: مارتن هايدجر: **ما الميتافيزيقا**، ص 81

[38]) انظر: مارتن هايدجر: **منبع الأثر الفنى**، ص 33

[39]) كتب هايدجر Ek-sistenz بدل Existenz باعتبار أن Ek تدل في الإغريقية على الخروج. يكمن الوجود في أن تقيم الكينونة في هذا الخارج أي في محل الخفاء، أن يكون الإنسان دائما فيما وراء ذاته. انظر: مارتن هايدجر: **منبع الاثر الفني** ، ص 143

فهم يأخذ "دازين" في معنى "الوعي" يسد الطريق أمام أي ولوج إلى إشكالية الكينونة والزمان، عند هايدجر: " ليس الإنسان إنسانا إلا من خلال الدازين الذي فيه"، فهذا "الهناك" هو بعد ومسألة أنطولوجية وليس مجرد إشارة إلى التحيز في المكان ... ليس الدازين "ذاتا" بالمعنى الديكارتي أي جوهرا مفكرا، معطى ثابتا منذ البداية. الدازين مهمة وليس معطى. دازين Da-sein يعني أنني كائن يعتني بالهناك كشكل من الإقامة في العالم، والهناك هو نمط القرب، الذي لي مع نفسي ومع غيري من الكائنات.[40]

يعني Sein كينونة كل كائن في العالم. كائنات تظهر في أفق العالم، في سياق انكشاف العالم. كل ما هو كائن بشكل أو بآخر قائم أمام أو تحت أيدينا، أما Existenz فهي إمكانية كينونة لا يتوافر عليها إلا الإنسان، قال هايدجر: " إن الكائن الذي يكون على نمط الوجود هو الإنسان. وحده الإنسان يوجد. فالصخر يكون، لكنه لا يوجد. والشجر يكون، لكنه لا يوجد والحصان يكون، لكنه لا يوجد. والملاك يكون، لكنه لا يوجد. والرب يكون، لكنه لا يوجد. وحده الانسان يوجد لا تعني بأي وجه أن الإنسان وحده كائن فعلي. القضية: وحده الإنسان يوجد إنما تعني: أن الإنسان هو هذا الكائن الذي كينونته معلن عنها في الكينونة، انطلاقا من الكينونة".[41] الإنسان في الأساس دازاين، الاسم الآخر للانسان عند هايدجر، أي "هناك" في الوجود، له نمط كينونته الخاص، أي الوجود Existenz، يتميز به عن نمط كينونة الكائنات الأخرى: " صفة الإنسان هي أن يكون منفتحًا على الكينونة وبالتالي على الوجود في الوقت نفسه. وجود ينكشف له على أنه "شامل"، نجد أنفسنا في وسط الكائن الذي ينكشف لنا ككل. بطريقة أو بأخرى. إن الشعور وسط الوجود ككل هو حدث مستمر لواقعنا البشري".[42] يفهم الدازاين على أنه الوجود في العالم In-der-Welt-Sein. هذا الانفتاح على الوجود ككل شامل يعني أن الإنسان وحده له عالم بينما يكون الحيوان في علاقة مع بيئة محيطة. هذا الانفتاح الأصلي على الوجود يظل، غالب الوقت، غير واضح لأنه يظل منعزلاً في الحياة اليومية حيث تختزل الأشياء إلى حال الأدوات. يُصوَّر الدازاين ككائن مشروع، يقف في انتظار الموت، يفترض صدفة وجوده. يجري إلقاءه في العالم. علاقة الإنسان بالعالم "ليست علاقة ذات متقوقعة ومنطوية بموضوع خارج عنها وقائم أمامها تقرر بين الفينة والأخرى أن تتعامل معه. الإنسان دائما وبكيفية

---

[40]) فتحي المسكيني: **التفكير بعد هيدغر أو كيف الخروج من العصر التأويلي للعقل؟** جداول للنشر التوزيع، بيروت، ط 1، 2011، ص 54/52

[41]) نفسه، ص 44

[42]) Martin Heidegger: ***Les Hymnes de Hölderlin : la Germanie et le Rhin***, Paris, Gallimard, 1988, p.235

مسبقة كائن.في.العالم، في علاقة ألفة معه، علاقة لا تنشأ بقرار منه، بل هي محدد أساسي لوجوده، علاقة الألفة هاته هي التي تسمح لنا بأن نتوجه عادة في العالم دون وقبل أن نتخذه كموضوع".[43]

أحد أقوال هايدجر عن الوجود أنه "الجوهر الخفي"، "اللغز" الذي لا يسبر غوره.[44] نعرف أنواع الأشياء، وبالتالي أنواع الحقائق، فقط بسبب افتراض خلفية تتكشف بها لنا. سمى هايدجر فهم الخلفية هذا بـ "الأفق"، أفق "الكشف"، "عدم الإخفاء".[45] بما أن احتمالية أن تكون المقترحات صحيحة أو خاطئة، أن يصبح الواقع "مفهومًا"، يعتمد على وجود أشياء تشير إليها وحقائق حول تلك الأشياء قد تتوافق أو لا تتوافق معها، ولأن تحديد هذه الحقائق يعتمد على أفق كشف وحده يجعله ممكنًا، فإن الحقيقة كتوافق تعتمد على شيء أكثر "بدائية". هذا الشرط لإمكانية الحقيقة سماه هايدجر، مستخدما الكلمة اليونانية a-Letheia، "الحقيقة كأليثيا" إخراج "النسيان" والإخفاء. الحقيقة ككشف، كأليثيا، هي دائمًا في الوقت نفسه "إخفاء". آفاق الكشف تمنع الوصول إلى حقائق معينة. إذا اقتصرنا على أشياء طبيعية، فلن يُسمح بظهور الحقائق المتعلقة بأسطحها وفراغاتها، إن "أفق الأشياء الطبيعية بأكملها يخفي، ينكر".[46] لهذا قال أن هناك دائمًا "الخزان Herkunfisbereich"، حرفيا "المنطقة الأصلية"، ما لم يكتشف بعد، غير المكشوف، المحتجب.[47] سمى هايدجر ما تخفيه الحقيقة كأليثيا "اللغز". بسبب "الخزان"، "العمق" المخفي للحقيقة، فالحقيقة "خارقة" و"رائعة". أفق هايدجر "متعالي"، "تعالي" الوجود سمة "بدائية": ما يتجاوز الكائنات ويحدد الطريقة التي تظهر بها، يتجاوزها بالطريقة التي يتجاوز بها المجال البصري "مظهر الأشياء". تعالي وصفه هايدجر بأنه "ذلك الذي، كأرضية، وراء كل شيء حاضر ككائن. وبالتالي "يضفي الشرعية" على الأخير ككائن. بمعنى كونه أرضيته الأساسية".[48] سمى هايدجر هذه الأرضية "العالم"، العالم بمعنى "أنطولوجي" وجودي، المعقول و"المضاء" و"الانفراج Lichtung"،[49] لا العالم بالمعنى "الانطيقي" الموجودي لمجموع الكائنات.

---

[43]) هيلد كلاوس: **العالم والأشياء: قراءة لفلسفة مارتن هايدجر**، تر: إسماعيل المصدق ، (هامش للمترجم) موقع حكمة، 2017/01/15

[44]) Martin Heidegger: ***Poetry, Language, Thought***, tr. A. Hofstadter, NY: Harper & Row, 1971. p.128

[45]) Julian Young: ***Heidegger's Later Philosophy***, Cambridge Univresity Press, UK, 2002. p.8

[46]) Martin Heidegger: ***Basic Writings***, ed. D. F. Krell, Harper and Row, 1993. pp.53–4

[47]) Ibid, p.60

[48]) Martin Heidegger: ***The Question concerning Technology***, tr. W. Lovitt, Harper and Row, 1977. p.300

[49]) الانفراج Lichtung، كلمة أساسية في فلسفة هايدجر المتأخرة. العالم يفسح lichtet مسالك الوجود. يمنح الموضع لاختيار إمكانيات ونهج الطرق الملائمة لها، إفساح في أن العالم يوفر مكانا لهذه الطرق كإمكانيات لبسط حريتنا. في الألمانية تدل Lichtung على مكان في الغابة الكثيفة، ينشأ غالبا نتيجة قطع أشجار، فينشأ وسطها موضع متحرر. يفسح العالم مسالك للقرارات البشرية، ذلك يعني أنه يمكن أن نختار بين إمكانيات لأنه لنا طرق مرئية، الكينونة تفهم Verstehen الإمكانيات التي تتوفر عليها، تدركها كإمكانيات. انظر: مارتن هايدجر: **كتابات أساسية (ج1)**، مرجع سابق. ص 40/39

الحقيقة إخفاء، وإخفاء الحقيقة غامض لا محالة. إن الخفاء هو الأساس الحامل لكل كشف، نكون في العادة مقيدين بقوة إلى الكائن المكتشف إلى حد أن الخفاء ذاته لا يثير اهتمامنا، إنه يبقى خفيا، وهذا هو السر Geheimnis عند هيدجر وليس السر لغزا يمكن حله ذات يوم، لكنه ليس كذلك المنغلق مطلقا الذي لا يخاطبنا نهائيا. فالسر هو ما يبقى خفيا وفي الوقت نفسه يظهر بكيفية ما، فالأمر لا يتعلق بسر ما بل بالأمر الوحيد: الخفاء الذي على أساسه يحدث لاخفاء الكائن.[50] في "لماذا الشعراء؟" سمى هايدجر هذه "المنطقة" الخفية "الأرض Erde"، ظلمة معتمة لعدم فهم تحيط بوجودنا البشري.[51] متبنيا صورة ريلكه للكينونة على أنها كالقمر، لها جانب مضاء (عالم) وجانب مظلم (الأرض). ليخلص أننا قد نميز بين معنيين ل"عالم الوجود": "الوجود بمعنى الوجود المضيء-الموحِّد"، ما سماه " الانفراج Lichtung"، يسمح لكائنات عالمنا بأن تكون مفهومة ككائنات، و"الوجود" بمعنى "الكائنات في وفرة جميع جوانبها" بما في ذلك تلك المجهولة وغير المفهومة، ما ينتمي إلى "الجانب" الآخر من "أفق" الوضوح لدينا.[52] لاحقًا رأى هايدجر أن البنية الأساسية للعالم الوجودي – عالم يسكنه البشر– لها أربعة أبعاد، سماه الرباعي Geviert: غير المكشوف عنه (الأرض)، المكشوف (العالم بالمعنى الانطيقي، وجود الموجودات)، أفق الكشف (العالم بالمعنى الأنطولوجي)، والإنسان، المفصح، المبين.[53]

أراد هايدجر التفكير في الوجود بالتساءل عن كيف يتم إخفاء الكائنات لنا في المقام الأول، كيف يحدث فرقًا لنا أن هناك شيئًا بدلاً من لا شيء. ما يتم تحقيقه حين نسأل عن Seyn[54] هو قفزة في الحقيقة، انفتاح على الانفتاح الأساسي على هذا النحو، فهايدجر لا يسأل "ما هو الوجود؟" أو "ما معنى الوجود؟" ولكن "كيف هو الوجود؟"[55] عندما نسأل كيف يتكشف الوجود، نحاول الانتباه إلى كيف منحنا عدم إخفاء الكائنات. قد نحاول فهم كيف تحدث كيانات اختلافًا لنا عن طريق علوم تدرسها: علم النفس، الأنثروبولوجيا أو علم الأحياء، في حين أن سؤال هايدجر ينطوي على شعور بالتعجب من حقيقة أن الكائنات مُنحت على الإطلاق. نحن بحاجة للتأمل ليس فقط في الوجود بل في "مصدره"، "مصدر" سماه هايدجر "هو"، "إنه" الذي يحدث في " أنه يعطي Es gibt

[50]) مارتن هايدجر: **ما الميتافيزيقا؟**، ص 54

[51]) Martin Heidegger: ***Basic Writings***, p.55

[52]) Martin Heidegger: ***Poetry, Language, Thought***,. p.124

[53]) Martin Heidegger: ***The Question concerning Technology***. p.33

[54]) استعمل هايدجر صيغة ألمانية قديمة، ليميز بين الكون das Sein كما تفكره الميتافيزيقا والكون das Seyn كما يفكره هو. يتجلى تيه الميتافيزيقا في أنها لا تفكر الكون ككون، في اختلافه عن الكائن، بل تتعامل معه ككائن، ألح هايدجر على التمييز بين الكون كما تفكره الميتافيزيقا، التي تقوم في الحقيقة على نسيان الكون في اختلافه عن الكائن، بين الكون من حيث هو كون الكائن والكون ككون. مارتن هايدجر: **الطريق الى اللغة**، في: **كتابات أساسية (ج2)**، ص 255

[55]) See: Richard Polt: ***Heidegger***, Routledge. p.144 and after.

حضورًا".[56] ما هو "هو"؟ أجاب هايدجر: " إن الوجود هو ما هو، هذا ما يتوجب على الفكر مستقبلا أن يتعلم سبر غوره وقوله فال"وجود" ليس إله أو أساس العالم. إنه من بين كل الموجودات الأكثر بعدا عن الإنسان، ومع ذلك فهو الأقرب إليه من أي موجود آخر سواء كان صخرة أو حيوانا أو عملا فنيا أو آلة أو ملاكا أو الإله نفسه. الوجود هو الأقرب إليه. الإنسان، مع أن هذه القرابة هي أكثر ما هو موغل في التواري عنه، لا يتعلق دائما وقبل كل شيء سوى بالموجود فقط".[57] الوجود مُعطى، نجد أنفسنا محاطين به "بالفعل". تسمي اللغة الكائن، تسمية تعينه في كونه أي تجعله يتجلى ويظهر ويكون بالتالي ما هو. دون لغة ليس هناك انكشاف للكائن. إن الكائن انطلاقا من كونه لا يكون متجليا لنا كما هو وكيف هو قبل أن يأتي إلى الكلمة، إنه لا يصبح متجليا إلا في التسمية.[58] مع أنه يحدث في اللغة البشرية إلا أن الكشف عن الوجود ليس أبدًا "عملًا يدويًا"، نتاج النية البشرية. البشر والثقافات متقبلون أكثر من كونهم مبدعين فيما يتعلق بأنماط الوجود التي يعيشون فيها. ذكر هايدجر أن أنماط الحضور "مُنحت" أو "مقدر لها". التفكير الفلسفي الغربي، معتبراً الحضور شيئًا "نهائيًا وأساسيًا"، لم يطرح سؤال "العطاء" هذا. إن "هو" يعطي ويرفض نفسه في الوقت نفسه. أطلق هايدجر على هذا "الإخفاء والكشف" اسم "Ereignis". الوقت والوجود ليسا، لا يكونان (إنهما ليسا كيانات)، إنهما "يمنحان" الوقت والوجود. ما "هو" الذي يمنحهم؟ إنه Ereignis التخصيص. إذا كان الوجود هو اختلاف يجعل أن هناك شيئًا بدلاً من لا شيء، فالتخصيص هو "هو" الذي يصنع هذا الاختلاف، هو مصدر الوجود والزمان ومصدر ترابطهما. ليس مصدرًا بأي معنى طبيعي: إنه ليس سببًا أو كيانًا. إنه ليس شيئًا يعطينا شيئًا آخر، ألا وهو الوجود، ولكنه حدث العطاء ذاته.[59] يبقى "هو" غير قابل للإدراك مفهوميا، يتعذر على تفكير عادي الوصول إليه. مع ذلك، يمكن لتفكير "شعري" و"تأملي" أن يقودنا إلى الاقتراب منه. لماذا فشل التفكير الغربي ابتداء من أفلاطون في إتباع مسار

---

[56]) تحاشى هايدجر منذ الكون والزمان أن يقول الكون يكون: das Sein ist، لأن ذلك يعني أخذ الكون على أنه كائن وعدم مراعاة الاختلاف الأنطولوجي بين الكون والكائن لهذا يقول هناك الكون es gibt Sein. وهكذا يصبح: هو Es تعطي gibt الكون Sein. من هو الذي يعطي الكون؟ قال هايدجر في البداية إن الكون هو الذي يعطي ذاته، يبعث ذاته قدريا للكينونة، والأن يقول إن عطاء الخصوصية المانح هو الذي يعطي الكون كحضور. يجد الكون مفهوما ميتافيزيقيا كحضور مصدر ماهيته في الخصوصية. (أنظر: مارتن هايدجر: **كتابات أساسية (ج2)**، مرجع سابق، ص 287). تستخدم Es gibt الألمانية عموما للدلالة على "إنه"، كما في كلمة "إنها تمطر"، حرفياً تعني "إنها تعطي". يقترح هايدجر هو أن "هناك حضور" يفسر بشكل أكثر وضوحًا على أنه "إنه يعطي الوجود"، أي "يرسل" أو "يقدّر" الوجود في "تحولاته التاريخية". (أنظر: Julian Young: ***Heidegger's Later Philosophy***, op.cit. p.24)

[57]) مارتن هايدغر: **رسالة في النزعة الإنسانية**، تر: عبدالهادي مفتاح. موقع حكمة، 2017/01/15

[58]) مارتن هايدغر: **ما الميتافيزيقا؟**، ص 144

[59]) See: Richard Polt: ***Heidegger***,. p.145/146

تفكير يؤدي من الكائن إلى الكينونة ويعيدنا إلى "علاقة أولية بالوجود"؟ إجابة هايدجر في كلمة واحدة: "ميتافيزيقيا". ما هو، في استخدام هايدجر، "ميتافيزيقيا"؟

"الميتافيزيقا"[60] هي نمط كشف للوجود يتجاوز، "يتخطى"، كائنات عالمنا بالطريقة التي يتجاوز بها المجال البصري ما يظهر بداخله. الميتافيزيقا تعتقد أنها تتصور حقيقة الكون، لكنها في واقع الأمر لا تتصور إلا الكائن.[61] أكد هايدجر أنه في هذا المعنى، "الميتافيزيقا" لا علاقة لها بأي "عقيدة". إننا نقوم سلفا في الميتافيزيقا، فلا يمكن أن ننتقل إليها: " تنتمي الميتافيزيقا إلى الطبيعة البشرية. الفلسفة هي تشغيل الميتافيزيقا، جعلها تستيقظ وتتحرك". [62] في معنى آخر، الميتافيزيقا هي "جوهر" "العدمية" المعاصرة، والأساس النهائي لـ "عوز الحداثة"، والذي هو "نسيان الكينونة".[63] لا شيء خاطئ في الميتافيزيقا، ولكن في طريقة التعامل بها: " تمثل الميتافيزيقا بالفعل الكائنات في وجودها، ولذا فهي تفكر أيضًا في وجود الكائنات. لكنها لا تفكر في الوجود على هذا النحو، ولا في الاختلاف بين الوجود والموجود. لا تسأل الميتافيزيقا عن حقيقة الوجود نفسه. كما أنها لا تسأل عن الطريقة التي ينتمي بها جوهر الإنسان إلى حقيقة الوجود".[64] فالميتافيزيقا بطريقة ما تسيء فهم الكينونة. إن فشلا حاسما نسبه هايدجر إلى الميتافيزيقا هو فقدان "الطريقة التي ينتمي بها جوهر الإنسان إلى الوجود"، العادة التي يصعب محوها المتمثلة في تمثيل "الوجود" كشيء في مكان ما يقف وجهًا لوجه قبالة البشر، يبدو فيها وكأن الإنسان مستثنى من "الوجود". في حين أن الإنسان ليس فقط مشمولًا في الوجود، بل إن "الوجود" في حاجته إلى الإنسان، ملزم بالتخلي عن مظهر الاستقلال هذا.[65] الحقيقة الحاسمة التي تفتقدها الميتافيزيقا هي اعتماد الوجود على الإنسان. "ذاتية" الوجود. مع أن الكينونة ذاتية، فمن السهل إساءة فهم الطبيعة "الغامضة" لهذه الذاتية، وإساءة فهم "الطريقة التي ينتمي إليها "الكون" إلى "الكائن" البشري وبأي طريقة لا ينتمي إليها. مجموع السمات المسبقة أو "الفئوية" لأشياء تجربتنا، بينما تميز كل شيء داخل التجربة، لا تمثل شيئًا ينتمي إلى الواقع نفسه. "جمال" صورة يميز الصورة ولكن ليس ماهية الصورة، لذا فإن الفضاء والزمن والسببية يميزون تجربتنا وليس ما هو حقيقي "في ذاته". بالنظر إلى تفسير هايدجر

[60]) الميتافيزيقا من الإغريقي ta meta phusika هي التساؤل فيما وراء الكائن من أجل استعادته للفهم من حيث هو كذلك وفي كليته. أنظر: مارتن هايدجر: **كتابات أساسية (ج2)**، ص 31

[61]) أنظر: نفسه، ص 90

[62]) نفسه، ص 37

[63]) Martin Heidegger: ***Pathmarks***. p.318

[64]) ibid, p.246

[65]) ibid, p.310

للحقيقة ليست هذه الطريقة التي يتم بها تصور ذاتية الوجود. الكائنات، تتكشف لنا كأشياء وليس كأسطح أو مساحات تشغلها تلك الأشياء. ما هو ذاتي يعتمد على اختيار يتخذ الإنسان من الثراء لا المتناهي لسمات يمتلكها الواقع نفسه وليس ما يختبر على أنه وصف للواقع.

بحسب هايدجر فإننا بحاجة إلى "العودة إلى الوراء"، "التراجع عن الميتافيزيقا". يفتقد الميتافيزيقي شيئًا ما لأنه، بطريقة ما، "قريب" جدًا من الأشياء. ما يفتقده هو ظاهرة الكشف poiesis، يفشل في رؤية "ذاتية" الوجود، لأنه يعتقد لأنه لا يوجد أكثر من الحقيقة كتطابق:" لا تفكر الميتافيزيقا في الوجود، كونه في حقيقته، ولا تعتقد أن هذه الحقيقة غير مخفية، ولا تعتقد هذا الغموض في جوهره. للميتافيزيقيا، تظهر الحقيقة دائمًا فقط في الشكل المشتق للمعرفة العقلية وحقيقة المقترحات التي تصوغها مثل هذه المعرفة".[66] تنجح الميتافيزيقا في التعبير عن "السمات العالمية" للواقع كما نعرفه، ما تفتقده ليس كينونة الكائنات وليس الكينونة، بل حقيقة أن هناك فقط سمات لها مكانة فئوية تعتمد على اختيار من مجموعة متنوعة من سمات يمتلكها الواقع نفسه والذي تصنعه ممارسات لغوية وأشكال حياة فيها نعيش ونتحرك ونوجد. صاغ هايدجر هذا بالقول إنه، في غياب "السمة الأساسية" للكشف، فإن التفسير الميتافيزيقي للوجود "يطرد كل إمكانية أخرى للكشف".[67] من سوء فهم ما اكتشفه في وجود الكائنات، فإنه يرفع كشفًا معينًا إلى حالة استبدادية، مانعا إمكانية وجود أفق آخر يكشف عن الواقع: قال هايدجر أنه "يمكن تعريف الخطأ الميتافيزيقي على أنه إبطال لبعض أفق الكشف ... هذا الكشف الذي، بمعنى poiesis، يسمح لما سيأتي إلى الظهور".[68] يؤدي إضفاء الطابع المطلق على الأفق إلى جعلنا غافلين عن "وفرة" كشف حقيقي للواقع، غافلين عن "الغموض". تحجب الميتافيزيقا الوصول إلى "عمق" ومن ثم سمو–"قداسة"– الكينونة. كتب أفلاطون عن poiesis أنه "عبور من اللاوجود إلى الوجود".[69] لأن poiesis هو المعنى اليوناني للعالم الظاهر على أنه "ولد" و"منح" في فعل كينونة يكشف عن ذاته، أي "الطبيعة" بالمعنى الواسع، باعتبارها كشفا عن ذات الوجود، يجعلنا المطلق غافلين عن "Es gibt"، إحساس العالم كما منح لنا من خلال "هو". لا عمق ولا أصل لشخص تسيطر عليه الميتافيزيقا، قال جوليان يونغ Julian Young (مواليد 1943)، الباحث الأمريكي المتخصص في فلسفة هايدجر: " تحجب الميتافيزيقا الوصول إلى "عمق" الوجود الذي لا يسبر غوره، سر "إخفاء الذات"، كما تمنع

[66]) Martin Heidegger: ***An Introduction to Metaphysics***, tr. R. Mannheim, Yale University Press, 1959. p.280

[67]) Martin Heidegger: ***The Question concerning Technology***. p.27

[68]) Ibid, p.27

[69]) Platon, **Œuvres complètes** ***(Le Banquet)***, Flammarion, Paris, 2008. § 205 b

الوصول إلى "منح" الوجود لنا، كشفه عن الذات، "إعطاء" نفسه لنا".[70] عبارة "نسيان الكينونة" تشمل هذا التأثير. لهذا حدد هايدجر الميتافيزيقا على أنها "جوهر العدمية". عدمية تُعرّف على أنها الشرط المحدد للحداثة.

تحت اسم إيرينيسEreignis،[71] الكلمة الأساسية التي وجهت تفكيره، طور هايدجر مفهومًا للوجود وطريقة تفكير جديدين كاقتراح في وجه التفكير الميتافيزيقي. طريق، على المرء فيه الانتباه إلى مسار الفكر وليس المحتوى. عرف هايدجر "منعطفًا" في فلسفته بدأ في 1930، شهد انتقاله إلى تفكير إيرينيس Ereignis. انتقال من الأنطولوجيا الأساسية للدازين المتضمنة في كتاب "الكينونة والزمان" فيما يتعلق بـ "سؤال الكينونة"، تحول فيها انتباهه إلى الفن والشعر كنماذج جديدة لفهم حدث تكشُّف الوجود ونقدًا مستدامًا للعلم والتقنية كنتاج للميتافيزيقيا الغربية، تحول إلى نهج يسلط الضوء على تفكير يتجاوز أنماط التفكير التمثيلية لصالح رؤية تتبنى أنماطًا تفكير غير تمثيلية، تأملية وشعرية. يوفر المنعطف رؤية أعمق لقضايا تحدت قيود الميتافيزيقا، تشمل فهما يتجاوز الدازاين وأفقه الزمني كشرط لإمكانية فهم الوجود. سلط الضوء على قضايا رئيسية، تعتبر حاسمة لتحركه المعقد للتفكير فيما وراء الميتافيزيقا والاختلاف الوجودي وربط الفكر واللغة بحدث الوجود "التاريخي" (إيرينيس). يجعلنا أكثر انتباهاً للكينونة و"تحريرنا" Gelassenheit إلى مسؤولية أعلى كأوصياء على الوجود. مهمة التفكير الآن لا تتمثل في تجاوز الكائنات، بل بالأحرى القفز فوق هذا التمييز وصولا الى كنه الكينونة والحقيقة. هايدجر لا يعنيه أساسًا أن العالم والكيانات تأتي إلى الوجود بل ينصب اهتمامه على ما يجعل التواجد ممكنًا، ما يمنح الوجود في المقام الأول، سؤال عن الحدث الأصلي للوجود في تكشفه "التاريخي" باعتباره تملكًا. إن الظاهرة البدائية لإخفاء الوجود فيما يتعلق بعدم الإخفاء هي بالضبط "الحدوث"، حقيقة الوجود، وقد انزلقت إلى "النسيان"، وظلت منسية من الميتافيزيقا الغربية. عكس الكينونة والزمان، فإن مسألة الوجود وما يجعل الوجود ممكنًا، أصبحت الآن مسألة واهتمامًا بمصير جماعي لشعب تاريخي. يحدث في تفكير تأملي وكذلك في مشاركة وصيانة أعمال الفن "العظيمة". بالتوازي مع هذه التحولات في توجه هايدجر، حدثت تغييرات في منهجه مع تحول نحو "التفكير" والابتعاد عن "الفلسفة" بحد ذاتها. تبنى أسلوب

---

[70]) Julian Young: ***Heidegger's Later Philosophy***. p.30

[71])كلمة أساسية عند هايدجر تعني في الألمانية "حدث"، "امتلاك" أو "خصوصية"، استعملها في كتابات كثيرة لم ينشرها وفي كتابات نشرها ولكن غالبا في إشارات سريعة وغير شافية، الكلمة يكتنفها غموض شديد، وهايدجر صرح بأنه لا يمكن سوى تخمين ما تعنيه وأنه لا يمكن الاقتراب منها إلا بالتلميح والإشارة، وأنها غير قابلة للترجمة. (أنظر: مارتن هايدجر: **كتابات أساسية (ج2)**، مرجع سابق، ص251– 256) لا يعني "الحدث" أن شيئا يحصل: " فعل "حدث" اشتق في الألمانية الحديثة من فعل "حذق" الذي يعني: عاين، أدرك وتملك. إن كلمة "حدث" مفهومة انطلاقا مما تكشف لنا عنه، يلزمها الآن أن تتحدث إلينا ككلمة أساس في خدمة الفكر، ومن حيث إنها كذلك فهي غير قابلة للترجمة مثل كلمة "لوغوس" الأغريقية وكلمة "طاو" الصينية". (أنظر: مارتن هايدجر: **الفلسفة، الهوية والذات** تر: م. مزيان. منشورات ضفاف، الاختلاف ط1 2015 بيروت الجزائر. ص 38)

تعبير أكثر شعريًا، ل"قول" و"تسمية" الوجود، للتحدث من الحدث وليس عنه. إن Ereignis انتماء مشترك للكينونة والإنسان، لا هو صدفة ولا علاقة جدلية، بل هو لكل منهما الآخر تكور الإنسان والوجود. من هذا المنظور، لا ينبغي فهم علاقة الوجود بالإنسان، على أنها علاقة بسيطة بين كيانين منفصلين، ولكن كطريقة ينسحب بها الوجود نفسه للسماح لـ Da-sein بالوجود. إن حدوث ذلك الأفق النهائي للكشف هو ما يحدد "عالم" الثقافة التاريخية. في وصف الكينونة بـ "الحدث"، يشير هايدجر إلى أن الوضوح، البنية الأساسية لظهور الكائنات ككائنات، ليست شيئًا مستقلاً عن البشر. إنه شيء "يحدث" في "اللغة"، أي الممارسات البشرية أو "أشكال الحياة" وبالتالي يعتمد على البشر. الوجود "يحدث" عندما تخضع ممارسات البشر لتغيير تاريخي. مثلا، عندما استبدل العالم القديم بعالم "جديد وأساسي" لمسيحية العصور الوسطى. في"عطلة"، استخدم هولدرلين الكلمة نفسها لوصف تجربة "الحاضر الرائع". تجربة نشوة قداسة العالم واشراقه، مزاج "الامتنان" الكوني الذي يحتفل بـ "العجب الذي يدور حولنا"، أن هناك شيئا بدلا من لا شيء، أن هناك أشياء ونحن في وسطها، هو تجربة Ereignis.[72]

2. جوهر اللغة والكلمة الشعرية عند هايدجر

احتلت اللغة دورًا مركزيًا ومعقدًا في فلسفة هايدجر. لفهم وجهة نظر هايدجر للغة من منظور ظاهرة غير ميتافيزيقية، من الممكن تتبع التغييرات الجوهرية التي مرت بها رؤيته للغة من فحص كتاباته.[73] مهمة شاقة، بالنظر إلى إنتاج هايدجر الهائل من المحاضرات والمقالات. ومع ذلك، يمكن القول أن وجهة نظره حول اللغة تُظهر اتساقًا ملحوظًا. نتيجة يمكن تقريرها مسبقا، هي أن Ereignis يتكشف كلغة: "عند محاولة تفكير الخصوصية لا نغادر مجال اللغة، بل نكون أمام نظرة جديدة إلى اللغة من حيث هي الكيفية التي تجعل بها الخصوصية الإنسان ذاته يتكلم".[74] يتجسد الكشف عن العالم في ظاهرة "اللغة". لغة ليست مجرد قدرة بشرية ولا شيئًا يمتلكه الإنسان، لكنها "الحدث الذي يحدث فيه الإنسان".[75] لغة تُفهم على أنها ممارسة اجتماعية تشكل للبشر حدًا لما هو مفهوم لهم. أفق كل آفاقهم. عارض هايدجر دائما المفاهيم البيولوجية للجوهر البشري. حالات "إنسان" قدمت فقط كمستخدمي "اللغة" وحملة الثقافة. جوهر الإنسان هو أن يكون مستخدمًا "للغة". الإنسان وحده منفتح على

---

72) Martin Heidegger: ***Poetry, Language, Thought***, p.179

73) الكتابات هي خصوصا: أصل العمل الفني، محاضرات هولدرلين، في الطريق إلى اللغة، مبدأ العقل، مساهمات في الفلسفة. تمتد تواريخها عموما من الثلاثينات حتى نهاية الخمسينات.

74) مارتن هايدجر: **كتابات أساسية (ج2)**، ص 252

75) Martin Heidegger: ***An Introduction to Metaphysics***, p.141

الوجود، يسمح له بالوصول إلى الوجود. لهذا قال أن الوجود لا يوجد إلا من خلال الإنسان، قاصدا بذلك استخدام اللغة. أكد هايدجر أن اللغة ليست مجرد أداة لنقل المعلومات بل هي الوسيلة التي يتعامل من خلالها البشر مع عالمهم ويفسرونه. قدم هايدجر فكرة "الحقيقة" في اللغة، مجادلًا بأن الحقيقة ليست خاصية للعبارات أو الافتراضات الفردية ولكنها متجذرة في الطريقة التي تكشف بها اللغة العالم لنا. ترتبط الحقيقة بالكيفية التي تسمح بها اللغة لنا بالكشف عن معنى الوجود. تتضمن فلسفة هايدجر التأويل. كان يعتقد أن الفهم هو جانب أساسي من الوجود الإنساني. اللغة هي الوسيلة التي من خلالها نفسر تجاربنا والعالم من حولنا. كان هايدجر مهتمًا خاصة بأهمية الكلمات الفردية وأصلها. اعتقد أن الكلمات تحمل أمتعة تاريخية وثقافية، ومن خلال استكشاف أصولها ومعانيها، يمكننا الحصول على نظرة ثاقبة للطريقة التي تتصور بها ثقافة ما الوجود. لجأ هايدجر غالبًا إلى الشعر كوسيلة لاستكشاف ثراء اللغة. رأى الشعر كأسلوب لغة يمكنه الكشف عن حقائق أعمق حول الوجود. بقدرته على إثارة استجابات عاطفية معقدة، يمكن أن يوفر الشعر منظورًا فريدًا للتجربة الإنسانية. باختصار، اللغة في فلسفة هايدجر ليست مجرد أداة للتواصل، بل هي جانب أساسي من الوجود الإنساني، ترتبط بعمق بتجاربنا الحياتية وأسئلة الوجود. إنها تلعب دورًا حاسمًا في كيفية فهمنا للحقيقة وعلاقتنا بالعالم.

في الكون والزمان، اعتبر هايدجر الكلام والوجدان والفهم من كيفيات كون الكينونة في العالم الأساسية. سعى هايدجر إلى معالجة اللغة من حيث هي اللغة وليس من زاوية شيء آخر. التصور التقليدي للغة، الذي فرض نفسه طوال تاريخ التفكير الغربي بصيغ مختلفة قام على أرضية الفهم الميتافيزيقي للكون والإنسان. نظر التصور الميتافزيقي إلى اللغة كقدرة أساسية هي ما يحدد الإنسان ويجعل منه إنسانا. اللغة في هذا التصور وسيلة للتعبير والتفاهم. نظر إليها كتكلم واعتبر التكلم فاعلية بشرية تتمثل في إصدار أجراس صوتية عن طريق استعمال أعضاء الكلام.[76] تحديد يتأسس على التصور الميتافزيقي للإنسان كحيوان عاقل، أي كوحدة بين ما هو جسمي وما هو عقلي. يعتبر الصوت الجانب الفيزيائي للإنسان، أما المضامين والدلالات الفكرية فتنتمي إلى جانب العقل الذي يميزه عن بقية الكائنات الحية. الرؤية التي تحدد الإنسان في تعريفه ب"حيوان عاقل" تراه في منظور كائنات أخرى هي هنا معه في شكل الحياة (النبات، الحيوان)، وتراه ككائن يمتلك الكلمة، يقارب عالمه خطابيا. وحيث إن هايدجر رفض التصور الميتافيزيقى للإنسان كحيوان عاقل ونظر إليه كوجود متخارج منفتح لانفتاح الكون، فإنه سائل التحديد الميتافزيقي للغة وبين قصوره عن إدراك حقيقتها. ليست اللغة قدرة يمتلكها الإنسان بل هي التي تمتلك الإنسان، إنها كمقولة هي التي تسمح بكل ظهور، تتخلل وتهيكل المجال المفتوح الذي فيه يقيم الإنسان منفتحا لانفتاح الكون.

[76]) مارتن هايدجر: **الطريق إلى اللغة**، في: **كتابات أساسية (ج2)**، ص 244

فكر هيدجر اللغة كحدوث لحقيقة الكون. لا يتكلم الإنسان إلا لأن اللغة هي ذاتها تتكلم. حيث إن انفتاح الكون هو التكلم الأولي للغة، فإن اللغة لا تتكلم إلا عندما يتكلم الإنسان، وينتمي تكلم الإنسان أساسا إلى تكلم اللغة. إذا كانت اللغة في حقيقتها هي حدوث انفراج الكون، فإنه لا يمكن أن نتحدث عن عالم إلا لكائن يقوم في اللغة ولا عن تاريخ إلا للكائن الذي يقوم في اللغة. ليست اللغة ابتكارا قام به الإنسان في مرحلة من تاريخه، بل أساس كل تاريخ.[77]

فهم هايدجر لماهية اللغة مضاد لمنطق علم اللسانيات، إن اللسانيات لم تفكر في ماهية الكلام وهي بذلك تؤسس لنسيان الوجود. عمل هيدغر على تجاوز الفهم المنطقي والميتافيزيقي للغة وإلى إعادة بعث ماهية اللغة الأصلية كما فهمها الإغريق الأوائل، لغة لا يتكلمها الإنسان سوى كمستجيب ومستمع، في قول هيدغر: "يتكلم البشر بقدر ما يستمعون".[78] في وضع يعطي للأشياء حضورها في معناها المنكشف الأصيل. اللغة يؤكد هايدجر، هي ما يضمن إمكانية أن يوجد الإنسان في انفتاح الموجود: "هناك حيث توجد اللغة، يوجد العالم"،[79] ولهذا منحت اللغة للإنسان لكي يشهد على وجوده. تكون اللغة بهذا الفهم هي لغة الوجود، فيها يتحقق حضوره. وجود الإنسان الأصيل في أساسه شاعري، ما تقوله كلمات هولدرلين: "غني بالمزايا، الإنسان، لكنه يحيا شعريا على هذه الأرض".[80] ما سعى اليه هايدجر هو لغة غير ميتافيزيقية، لغة تتواصل دون الحاجة إلى السيطرة. لغة تتحدث أو تغني بطريقة تجعل "قولا بطريقة إظهار poiesis".[81] لغة ليست ملكية أو تعبيرًا أو أداة أو وسيطًا يستخدمه الدازاين ويتحكم فيه. اللغة كظاهرة شاعرية بما هي "ظهور" الظواهر في ضوء إظهارها لذاتها، بالفهم اليوناني، ك"جلب" و"قول" و"تسمية Nennen" الشاعر، والتي هي "دعوة" "تقرب ما تسميه". شدد هايدجر على أهمية "الاستماع" لنداء اللغة – دعوة الوجود – لدازاين "يتحدث أولاً عندما، وفقط عندما يستجيب للغة في الاستماع إلى نداءها".[82] فاللغة حدث سمعي، استعداد الدازاين ل"سماع" نداء الوجود، ما يضعه في لحظة انفتاح أمام إمكانية أسمى لملائمة ذاته الأصيلة مع التاريخ والمصير. لا يكتفي جوهر اللغة بإحضار ما هو مجهول ومخفي إلى ضوء الحقيقة، تسمح

[77]) السابق ، ص 250

[78]) Martin Heidegger: ***Acheminement vers la parole***, p.36

[79]) Martin Heidegger: ***Approche de Hölderlin***, p48

[80]) مارتن هايدجر: **إنشاد المنادى** ، ص 53

[81]) Martin Heidegger: ***Hölderlin's hymn "the Ister"***, tr. W. McNeill & J. Davis. Indian University Press, 1996. p. 117

[82]) Martin Heidegger: ***Poetry, language, thought***. p.216

التسمية لما يُدعى لإظهار وجوده مع الاحتفاظ في الحال "ببُعده"، فاللغة الشعرية تحافظ على إحساس أصلي لما هو غائب كإخفاء بدائي. تكشف "التسمية" وتنتج، بما يتوافق مع حقيقة الوجود، "كائنا غريبا على مرأى من المألوف".[83] شاعرية تفهم باعتبارها التسمية المؤسسة للآلهة ولماهية الأشياء، فالإقامة شعريا على هذه الأرض معناه أن نصمد في حضرة الآلهة وأن يهاجمنا القرب الجوهري للأشياء. ليست اللغة مسألة بحث في قواعد وأصول، بل هي الشعر الأصيل الذي يقول من خلاله شعب كلام الوجود. الشعر تأسيس: " التسمية التأسيسية للكائن ولجوهر كل الأشياء وهو ليس قولاً تعسفياً ... إن الشعر هو الذي يبدأ بجعل اللغة ممكنة".[84] تأمل هايدجر قدرة اللغة على التسمية.[85] إن التسمية تعني أكثر من اقتران أشياء وأحداث معقولة بكلمات تدل عليها. فالتسمية ليست توزيع نعوت وكلمات، أن تسمي يعني تنادي وتدعو بالاسم، فالتسمية نداء ودعوة، " نداء يستدعي حضور الأشياء. ويدعوها لأن تحضر".[86] الكلمة قوتها في الإظهار، تحضر الموجود وتمده بالوجود وتحافظ عليه. يجد الموجود مسكنه في الكلمة، فاللغة بيت الوجود. شدد هايدجر على الانصات إلى نداء الوجود، فالإنسان لا يتكلم إلا عندما ينسجم مع الكلمة، انسجام هو تعلم أن ننشئ مسكننا في تكلم الكلام، معنى قول هولدرلن في "خبز ونبيذ": " ولا بد أن تتفتح الكلمات التي تدل عليه/ كما تتفتح الأزهار".[87] تجربة تعني التحرر من تفكير حسابي همه جمع معلومات عن اللغة. لا يعني هذا أن هايدجر ضد فحص علمي للغة، فالفحص العلمي للغة شيء وحدوث خبرة بها شيء آخر. نجد الماهية الصميمة للغة في الكلام والقول، أن تقول هو أن تكشف. ليست اللغة تعبيرا بل ظهور للوجود، ترك الوجود يحدث، حدوث فيه يكمن مصير الإنسان والوجود.

انتقاد هيدجر الذاتية الحديثة التي تعتبر الخلق نشاط عبقريا لذات مقتدرة، وضعنا أمام تصور مغاير للخلق من الإشارة لإستعمال اليونان للغة. أطلق اليونان كلمة techne على الحرف والفن. لم تعني التقنية صناعة ولا الفن في معناه اليوم ولا نوعا من الإنجاز العملي، إنما طريقة علم تعني الرؤية ووعيا بالموجود. قام جوهر العلم عند اليونان في الaletheia أي ككشف الموجود يحمل كل سلوك إلى الموجود. إن التفكير في ماهية الشعر بوصفه أصلا و"تأسيس الكلام بالكلام" يكشف الحقيقة التاريخية لشعب ما ويحفظها، إهتم هيدجر بدراسة آثار الشعر باعتبارها

---

83) Martin Heidegger: ***Poetry, language, thought***, Ibid. p.226

84) Martin Heidegger: ***Approche de Hölderlin***, op, cit, p.50

85) التسمية من nomen ترتبط بالجذر gno الذي يعني المعرفة gnosis. يعرف أي يكشف عما هو متستر. يتضمن فعل التسمية المعرفة. الاسم يعرف. يجعل المعرفة ممكنة، وما يمتلك اسما يسهل التعرف إليه عن بعد. أنظر: مارتن هايدجر: **إنشاد المنادى**، ص 106

86) نفسه، ص 14

87) نفسه، ص 217

بحثا عن الأصل، أصل يعني ذلك الذي منه يكون شئ ما ما يكونه وعلى نحو ما يكون عليه، فما يكونه شئ ما على النحو الذي يكون عليه هو ماهيته ومصدر طبيعته، ومن ثم فإن السؤال عن أصل الأثر الشعري، هو سؤال عن مصدر طبيعته. يأخذ الشعر مكانه بوصفه "فن اللغة" تعبيرا عن تاريخ شعب ما. جعل هيدجر من اللغة Sprache حاملا للوجود الإنساني متكلما عن طريق الحوار القائم بين الشعر والفكر. ليس الشعر مجرد قول يقال إعتباطيا. بل قول يكشف وتسمية مؤسسة للوجود ولجوهر كل الأشياء. تجربة الشعراء تعطي للكلمات بعدها الأصيل والجوهري، والكلمة التي ما صدق أرسطو أن قالها في كتاب "الشعر"، تظل دائما صالحة ومحققة، وهي إن الإبداع الشعري أكثر حقيقة وواقعية من التحري المنهجي للموجود.[88] جوهر الفن يؤسس نفسه في الأثر الفني أي في حقيقة ما هو موجود وكل فن يترك لحقيقة الموجود أن "تحدث" هو في ماهيته "شعر". جوهر الشعر هو تأسيس الحقيقة، فالفن بوصفه شعرا هو ما ينزع عن الموجودات تحجبها ويضعها موضع إنفتاح. اللغة التي قصدها هايدجر ليست لغة اليومي والمبتذل بل تلك التي تجلي الكائن وتضعه موضع انفتاح. تملك الكلمة بما هي شعر فعل الخلق، فهي تؤسس الوجود وتكشفه. اللغة هي "مأوى الوجود"، فحيث لا توجد اللغة، كما هو الحال في الحجر والنبات والحيوان، لا يوجد كذلك انفتاح الموجود، فالشعر كما قال هيدجر "تأسيس في الكلام بواسطة الكلام ... والشاعر يسمي الآلهة وكل الأشياء ما عليه ... الشاعر في قوله الكلام الجوهري إنما يدفع الموجود لأن يصبح مسمى، وبفعل هذه التسمية لأن يكون ما هو عليه، وبذلك يصبح معروفا بوصفه موجودا".[89] إن قصر اللغة على مجرد أداة تواصل أداتي ونفعي كما في نموذج لغة العلم والتقنية يسقط في النسيان ماهيتها الأصلية ويلغي منزلتها الأنطولوجية في تسمية الموجودات وجلبها إلى عالم الظهور. فالعالم يتكشف في اللغة. حيث تكون اللغة يكون ثمة عالم وحيث لا تكون لا يكون ثمة عالم. لا شك أن اللغة تملك وظيفة تواصلية لكنها وظيفة لا تعبر عن جوهرها. الإصغاء للغة بوصفه استجابة لنداء الوجود ينتشلنا من اليومي والعادي. الشعر بهذا المعنى "قول أصيل" تأخذ فيه الأشياء شكلها لأول مرة وينفتح الكائن ويظهر في العالم، يعبر عن عالم شعب وبذلك يكون له طابع تاريخي. اللغة والعالم لا ينفصلان، وحيث يوجدان يوجد التاريخ وحيث يوجد التاريخ يوجد الدازين. تحقق اللغة للإنسان كينونته التاريخية. اقتبس هيدجر قول هولدرلن: " خبر الإنسان كثيرا من الأمور ووضع أسماء العديد من السماوات منذ أن كنا حوارا / وإستطاع بعضنا أن يسمع من البعض الآخر".[90]

---

[88] مارتن هايدجر: **رسالة في النزعة الإنسانية**، تر: عبد الهادي مفتاح. موقع حكمة 2017/01/15

[89] مارتن هايدجر: **إنشاد المنادي**، ص 62

[90] مارتن هايدجر: **نفسه**، ص 59

وفقًا لهايدجر، اللغة شيء نتلقاه لا نخلقه، "يرسله" إلينا الوجود. دائمًا ما تكون اللغات المكونة للثقافات التاريخية، لغات "طبيعية"، لا "اصطناعية". العمل الفني لا يخلق عالمه. ليس العمل الفني بل "اللغة" تخلق العالم.[91] دور عمل الفن ليس في الخلق بل في تحديد وإبراز "غير الواضح". "العالم" لا ينتمي إلى الأشياء "المألوفة" لأنه "لا يوجد أبدًا موضوعًا أمامنا ويمكن رؤيته".[92] ما نلاحظه في الحياة اليومية هو "أشياء" اهتماماتنا العملية، وليس أبدًا "الخلفية" التي تسمح لها بأن تكون الأشياء التي هي. يعطل العمل الفني عدم وضوح "العالم". اللغة هي إظهار الشيء، بالإنصات إلى نداء اللغة تحضر الكلمة الموجود: " في الكلمة وحدها، تصبح الأشياء وتكون. بدونها يفقد الموجود وجوده ... الكلمة لا تخلق. قوتها في الإظهار. قدرة اللغة في التسمية، تسمي الكلمة الموجودات. تسمي يعني ذلك أن تظهر الموجود، تعطيه فرصة الانفتاح بذاته. يجد الموجود مسكنه في الكلمة. فاللغة، يقول هولدرلين، بيت الوجود".[93] لطالما مثلت اللغة على أساس كلام فهم كظاهرة جسدية ومحسوسة، كما يتضح من مصطلحات glossa وlingua وlanguage، ولكن هايدجر يسأل عما إذا كان كافياً أن نوضح فسيولوجيا ما يتعلق بظاهرة اللغة، واختزالها إلى المجال الميتافيزيقي للحس مقابل المعقول. ما يميز الصوت عند هايدجر هو انتمائه إلى الأرض، حيث "تزهر الأرض لتلتقي بازدهار السماء"، كما فهم هولدرلين الذي رأى في اللغة "زهرة الفم"، لأنه على شفتي الإنسان "تولد الكلمات، مثل الزهور".[94] كلمات يبرز ازدهارها الصوتي صمتا هائلا ولدت منه، لذلك يجب فهم ما يتردد في الصوت ويشكل العنصر الأرضي للغة بدءًا من الانتماء المتبادل بين الأرض والسماء، والتي لم تعد معارضة المعقول للمحسوس، بل تشير إلى انفتاح (السماء) يقتضي ظهور ظلام ما ينسحب على نفسه (الأرض). حدث ينفتح به ما سماه هايدجر الرباعي Geviert، أي مواجهة الأرض والسماء، الإله والإنسان. إن التساؤلات حول اللغة، لم تنتبه إلى مسألة اعتبرها هايدجر أقدم ما جابه الإنسان: "كيفية استقامة الكلام". فإذا كان لا بد لنا، إذن، أن نبحث في الكلام حيث تم التكلم، ينبغي أن نجد ما هو متكلما خالصا وهذا المتكلم المحض هو القصيدة.[95] ذلك أن تكلم البشر، بما هو تكلم الفانين، لا يقوم بذاته بل على انتمائه إلى تكلم الكلام، يتكلم الإنسان بمقدار ما يجيب عن الكلام. الإجابة هي الإصغاء ويكون إصغاء حين يكون انتماء إلى إيعاز الصمت، "

---

[91]) Julian Young: ***Heidegger's Philosophy of Art***, op.cit, p. 34

[92]) Martin Heidegger: ***Poetry, Language, Thought***, op.cit. p.44

[93]) مارتن هايدغر: **نداء الحقيقة**، تر: عبد الغفار مكاوي، دار الثقافة، القاهرة، 1957، ص 207-208

[94]) Friedrich Hölderlin: ***Œuvres*** ,Paris, Gallimard, 1967, p.811

[95]) مارتن هايدجر: **إنشاد المنادى**، ص 10

فالإنسان لا يتكلم إلا بمقدار ما يتطابق مع الكلام".[96] ولذلك كان هايدجر يرى أن اللغة لا تظهر في أبهى صورتها الا في المرآة الأصفى، والتي هي هذا المتكلم المحض أي القصيدة.

أحد أشهر أسطر هايدجر من "رسالة في الإنسانية": "اللغة هي بيت الوجود das Haus des Seins".[97] من الواضح أن هايدجر يريد ربط اللغة والوجود معًا بشكل وثيق في اختياره لصورة "البيت"، بعيدا عن الافتراض الشائع أن اللغة هي أساسا أداة يستخدمها البشر لتوصيل المعلومات. في سعيهم لتحقيق كفاءة أكبر في الاتصال، ابتكر الناس لغات صناعية تمنحهم مزيدًا من التحكم مثل المنطق الرمزي ولغة برمجة الكمبيوتر واللغات التقنية للعلوم، هدفها إنشاء نظام يمكن من خلاله تفسير كل علامة بطريقة واحدة فقط، بحيث تشير كل علامة بشكل لا لبس فيه إلى ما تمثله. اللغة المثالية هي تقنية للتمثيل المثالي. نفترض أن اللغة اليومية المبتذلة هي القاعدة، واللغة الشعرية مشتقة. بيان عادي يومي، ينقل الحقيقة بكفاءة. "اللغة هي بيت الوجود" هي بالطبع عبارة مجازية. يأخذ الشعر لغة الحياة اليومية ويطبق عليها تقنيات معينة: القافية، والوزن، والجناس، والاستعارة، وما إلى ذلك من أجل إنشاء عمل فني. تجعلنا القصيدة الناتجة نلاحظ الكلمات نفسها، بالإضافة إلى المعلومات التي يتم توصيلها. باستخدام مثال اللاتينية، ناقش هايدجر ظاهرة "اللغات الميتة": " بصفتها "ميتة"، لم تعد هذه اللغة عرضة للتغييرات في المعنى. بينما في سياقات لغة "حية" تتغير المعنى مع التغييرات في تفسير الدازاين التاريخي في ذلك الوقت. للغة وجودها الأصلي فقط طالما أن هناك ارتباطات جديدة في المعنى وهكذا تزداد كلمات وعبارات جديدة إليها من الفهم. يشير هذا إلى أنه من المضلل محاولة تثبيت اللغة وتحويلها إلى أداة لتوصيل المعلومات وتمثيل الكائنات. هذا لا يعني عدم وجود حقيقة، ولكنها حقيقة مرتبطة دائمًا بتفسيرات طورت تاريخياً. إذا كان هايدجر محقا، فلا يمكن التعبير عن نفس الحقيقة بعدة لغات مختلفة لأن الكائنات و"المعلومات" تتمظهر بشكل مختلف وفقًا للسياقات الثقافية المختلفة. إن البحث عن لغة عالمية لا لبس فيها لا يمكن أن ينجح إلا في إنشاء لغات ميتة شوهاء – لغات محصورة في تفسير معين وعاجزة على الاستجابة بشكل خلاق للتجربة الجديدة. اللغات الاصطناعية ليست أكثر موضوعية من اللغات الطبيعية، فهي أضيق وأكثر جمودا. لا يمكن للغة أن تكون مجرد أداة نتحكم فيها، لأننا، بمعنى ما، مدينون بكياننا للغة. تلعب اللغة دورًا في الكشف الأساسي للعالم.[98]

[96]) السابق، ص 20

[97]) Martin Heidegger: ***Basic Writings***, p. 217

[98]) Martin Heidegger: ***History of the Concept of Time***, p. 272

فكر هايدجر في الشعر ليس كمصدر لمتعة جمالية ولكن كقوة يمكنها الكشف عن عالمنا وتحويل وجودنا. اللغة شعرية أساسا لأنها "الظهور الأولي في الكلمات وانكشاف الوجود باعتباره الوجود في العالم".[99] ليس الشعر في نظر هايدجر قولا تحكمه أوزان وقوافي أو نفسية الشاعر وظروفه بل طريقا لتأسيس وجود مرتبط "بعلامات الآلهة". يرجع هيدجر تسمية الآلهة وظهور العالم إلى تاريخية اللغة، معتبرا اللغة حدثا أساسيا لأن الحوار يحمل الموجود إلى القول والظهور، اللغة هي في كل مرة حدوث ذلك القول الذي يظهر فيه شعب عالمه تاريخيا. تعني "الإقامة شعريا" في العالم المثول في حضرة الآلهة والإحساس بالقرب من الأشياء. أن يكون وجودنا في العالم شعريا في أعماقه يعني أن الشعر ليس وهما ينحرف بالإنسان عن واقعه الملموس لدفعه للخيال ولكن جوهر السكن الإنساني. بل لا يوجد ما هو أكثر واقعية من الشعر حسب هيدجر، لا يتجاوز الشعر الأرض ليتركها ليحوم فوقها بل هو ما يقود الإنسان على الأرض ليسكن، يجلب الأرض ويقربنا منها. في إصغاءه النشط للغة، إقامة ليست انتصابا في فضاء موجود مسبقا للهيمنة على المكان، إقامة شعرية هي في المقام الأول غربة على الأرض على العتبة das Zwische بين السماء والأرض، المحدودية الفانية ولانهائية الإلهي. تتناسب وجهة النظر الشعرية هذه مع فهم هايدجر للأصالة والتاريخ. في حياة الفرد وفي تاريخ الشعب، تكون اللحظات الواضحة والإبداعية قليلة، الباقي غير أصيل ومشتق. ما يجعل الشعر شعرا ليس أنه يستخدم تقنيات خاصة ولكنه يستعيد قوة ويلتقط الإنارة التي تكمن سرًا في كلماتنا العادية، مما يسمح لنا برؤية العالم كما لو كان لأول مرة. لا يمكن كتابة الشعر بمنطق رمزي، لأن اللغات الاصطناعية بُنيت بدقة لغرض تقييد القوة الكاشفة للغة. إذا كان هايدجر محقا، فإن علاقتنا الأكثر أصالة مع اللغة هي علاقة شعرية. بدل استخدامها كأداة للتمثيل representation، يجب أن نحترم اللغة كمصدر ثري لوحي وكشف شعريين. الكائن البشري ليس المتحدث الأساسي بل هو مشارك في حدث ذي مغزى. ليست اللغة مجرد أداة في حوزته يتحكم فيها كيفما شاء أو بناء أو فعل بشري ولكنها "قول" أعمق يجب أن يُفهم على أنه عرض وإظهار لحدث اللاخفاء. هكذا نجد هايدجر يدعي أن "اللغة تتكلم die Sprache spricht".[100] لذلك اعتقد هايدجر أنه لا يمكننا تعلم أي شيء جوهري عن اللغة من خلال اللغات الرسمية واللغات الصناعية. حتى أنه لاحظ، فيما يتعلق باستعمال اللغة في الكلام اليومي، أنه "حتى المعاني الأصلية والمبدعة نسبيًا والكلمات المشتقة منها، عند النطق بها، تسقط في الكلام الفارغ. بمجرد النطق، تصبح الكلمة تنتمي إلى الجميع، بلا ضمان أن تكرارها سيتضمن الفهم الأصلي. ومع ذلك، فإن إمكانية دخول أصيل في الخطاب تبقى قائمة ... يمكن أن يؤدي الخطاب، وخاصة الشعر،

[99]) Martin Heidegger: ***The Basic Problems of Phenomenology***, tr. A. Hofstadter, Bloomington: Indiana University Press, 1988. pp. 171-2

[100]) Martin Heidegger: ***Poetry, Language, Thought***, p. 190

إلى إطلاق إمكانيات جديدة لكينونة الدازاين".[101] الكلام "الخامل" اليومي هو انعكاس باهت وبليد "للمعاني الإبداعية" كتلك التي تحققت في الشعر. مع ذلك، لاحظ هايدجر، يشكل الكلام اليومي قصيدا منسيا أنهكه فرط الاستعمال. نقيض الكلام الشعري، ليس ما ندعوه نثرا لأن "النثر المحض ليس أبدا كذلك، بل شعري أيضا، ومن ثم فهو ليس أقل ندرة من الشعر".[102] صحيح أن النثر أقل ألقا من الشعر لكن هذا لا يعني أنه أقل جوهرية. النثر العادي هو فقط شعر فقد قوته الكاشفة. نقيض الشعر ليس النثر فالنثر يمكنه أن يكون شعريا أيضا، قال هايدجر: "اللغة اليومية هي قصيدة منسية ومن ثم منهكة، لم يعد يصدر منها (ويتردد في ثناياها)أي نداء تقريبًا".[103] أصر هايدجر على أسبقية الشعر ولكنه لم ينفي "شعرية" النثر، ما يذكر برأي غوستاف فلوبير G.Flaubert: " وُلد النثر البارحة، هذا ما علينا أن نتذكره. النظم هو شكل الآداب القديمة بامتياز". ثم عاد ليقول: " مع ذلك النثر الجيد ينبغي أن يكون في دقة النظم وله صوته". [104]

لتجاوز قيود نموذج ميتافيزيقي متمحور حول الذات، تبنى هايدجر في محاضراته اللاحقة تحولا إلى لغة شاعرية بمعنى الكلمة اليونانية poiesis، لغة ك"قول شعري"، لغة تقفز على الفهم الميتافيزيقي الإشكالي لقضايا الاختلاف الأنطولوجي، لغة "تعرض" العالم وتفترض كائنات وتجعلها "شاعرية"، في كلمة نيتشه.[105] سمى نيتشه الإنسان "شاعرًا" لأنه، هكذا قرأ هايدجر، العالم كله خلق "إرادته للقوة".[106] تصبح "اللغة تخلق العالم": جوهر اللغة هو "التسمية"، الاسم لا يعمد "شيئًا موجودًا بالفعل"، بل التسمية "تأسيس الوجود بالكلمة".[107] لغة ليس كنظام مجرد من مفردات وقواعد نحو، بل ك "حوار"، تكامل بين كلمات وأشياء وأفعال تتجمع وتنمو لتصبح أسلوب حياة شامل، وعلى هذا فهي، في عنوان قصيدة لهولدرلين، "صوت الشعب". تتمثل مهمة الشاعر في "تذكير" الناس بصوتهم عندما

---

101) Martin Heidegger: ***History of the Concept of Time***, p. 272

102) Martin Heidegger: ***Acheminement vers la parole***: Paris, Gallimard, 1977. op.cit. p.35

103) Martin Heidegger: ***Poetry, Language, Thought***, p. 208

104) Gustave Flaubert: ***Correspondance***, Paris, Gallimard, «la Pléiade», 1980, p.79 et 118

105) فريدريش نيتشه Friedrich Nietzsche (1844-1900) فيلسوف ألماني كان لأعماله تأثير عميق على الفلسفة المعاصرة. تشمل العناصر البارزة في فلسفته نقده الجذري للحقيقة، نقد جينيالوجيا الدين والأخلاق المسيحية ونظرية ذات صلة بأخلاق السيد والعبد، التأكيد الجمالي على الحياة ردًا على "موت الإله" والأزمة العميقة للعدمية، ومفهوم القوى الأبولونية والديونيزية، وتوصيف الذات البشرية باعتبارها تعبيرًا عن إرادات متنافسة تُفهم جماعيا على أنها إرادة قوة. سعياً وراء قيم جديدة، إنشغل بقوى الفرد الخلاقة للتغلب على الأعراف الثقافية والأخلاقية. طور مفاهيم مؤثرة مثل الإنسان الأعلى Übermensch ومذهبه حول العود الأبدي. كان لأفكار نيتشه تأثير عميق على مفكري القرن العشرين، خاصة مدارس الفلسفة القارية مثل الوجودية وما بعد الحداثة وما بعد البنيوية، بالإضافة إلى الفن والأدب والسياسة. انظر: Robert Audi (Editor), ***The Cambridge Dictionary of Philosophy***.

106) Julian Young: ***Heidegger's Philosophy of Art***, p.35

107) Martin Heidegger: ***Elucidations of Höldelrlin's poetry***, tr. K. Hoeller. NY: Humanity Books, 2000. p.304

"يصبح غبيًا ومرهقًا" كما يحصل دائمًا في سياق الألفة.[108] اعتبر هايدجر التفكير وتعبيره اللغوي، كمحادثة في علاقة أصلية مع الوجود، "نشاطًا شاعريًا". لغة شاعرية من حيث أنها لغة "إظهار"، اللغة هي ما يجلب أولا الكائن إلى المجال المفتوح، "حيثما لا تحدث اللغة، كما هو الأمر في كون الحجر والنبات والحيوان، لا يكون هناك انفتاح للكائن وبالتالي أيضا للاكائن وللخلاء. عندما تسمي اللغة الكائن لأول مرة، فإن التسمية تجلب الكائن إلى الكلمة وإلى الظهور".[109] لغة توصل الطبيعة المتدفقة والديناميكية لتكشف حياتنا العملية مع إيواء التاريخي والتعالي والتناهي، جوانب وجودنا غير الملموسة والغامضة. لغة في هذا الرأي ليست "ملكية" للإنسان بل هبة وعطاء، استجابة أصيلة لنداء الوجود البدائي، لا تنشأ بالكلام بل تخرج من "الصمت" الذي يكمن في أعماق الكينونة، يعطي صوتًا لحقيقة الوجود في علاقته بالفكر. التفكير في الكلام وفق هايدجر يحتم علينا تجنب اللجوء إلى تصورات عامة "من طراز الطاقة أو الحيوية أو عمل قوة الروح، أو "رؤية العالم" أو التعبير" لأن "اللغة تمنح أولاً وقبل كل شيء إمكانية الوقوف وسط انفتاح الكينونة. فقط حيث توجد اللغة، يوجد العالم وفقط حيث يسود العالم، يوجد التاريخ. اللغة بمعنى أكثر أصالة تمنح الإنسان إمكانية أن يكون تاريخيًا.[110]

عند هايدجر، ترتبط ميتافيزيقيا الوجود ونسيان الكينونة بشكل حتمي بسقوط Verfallenheit الدازاين من علاقته الأساسية بحقيقة الوجود، والتي هي في الوقت نفسه تراجعاً عن اللغة الأساسية. هذا السقوط هو أحد مظاهر "الخطر" الحتمية المتأصلة في اللغة، فيما يمثل ارتباطًا مأساويًا، وصف هايدجر اللغة بأنها "أخطر السلع"، تنطوي على إمكانية "تعريض البشر أولاً إلى عالم الوجود وبالتالي للعدم، أي التهديد المحتمل بفقدان الوجود"،[111] أي نسيان الكينونة. هذا لأن اللغة في جوهرها "تحمل في داخلها الانحدار، سواء كان ذلك في مجرد تلاوة أو نقل ما قيل، أو الانحدار الذي نجده في الكلام الفارغ".[112] في حين أن اللغة تسهل فهم الدازاين للعالم، فإن توصيل هذا الفهم لا يمثل جوهر اللغة، والذي حسب هيدجر، يمكن العثور عليه في تجليه الأكثر بدائية في القوة الملهمة للغة، والتي تحمل "الخير الأسمى لحقيقة أن الإنسان يمكن أن يكون تاريخيًا"، أي تملكه لمصيره الذي يحدث في لحظة "التسمية" الأصلية للآلهة والأشياء، الحدث البدئي للغة يكشف للدازاين عن "مهمته" ويجعل عالمه يقف في الكلمة. اللغة عند هايدجر ملكة لتاريخ الإنسان، الملكة الأكثر خطورة لأنها "بالضرورة تخفي في ذاتها ولذاتها خطرا دائما.

[108]) Martin Heidegger: ***Elucidations of Höldelrlin's poetry***, p.312

[109]) مارتن هايدجر: **منبع الأثر الفني**، ص119

[110]) Didier Franck: ***Heidegger Et Le Problème De L'Espace***, Minuit, Paris, 1986, p.58

[111]) Martin Heidegger: ***Hölderlin's hymns "germania" and "the rhine"***, tr. W. McNeill & J. Ireland. Bloomington: Indiana University Press, 2014. p.75

[112]) Martin Heidegger: ***Hölderlin's hymns "germania" and "the rhine"***. p.76

اللغة تحتمل الشفافية والصعوبة وأيضا تحتمل المشوش والشائع ... تستخدم اللغة للإحاطة والفهم، وبما هي أداة قادرة على الاضطلاع بهذه الوظيفة نستطيع أن نقول إنها "ملكة". إلا أن كونها أداة إحاطة وفهم لا يستنفد جوهر اللغة ... بل هي، بشكل عام وقبل كل شيء، ما يضمن إمكان أن يجد الإنسان نفسه في قلب تفتح الموجود. ولا يكون العالم إلا حيث تكون اللغة: حيث تكون لغة تكون تلك الدائرة دائمة التبدل من القرارات والنوايا، من النشاط والمسؤولية، ولكن أيضا من الاضطراب والسقوط والضلال. وحيث يكون عالم يكون هناك تاريخ. إذن، فاللغة هي التي تضمن أن يكون الإنسان كائنا تاريخيا".[113]

يقع جوهر اللغة حسب هيدجر في الكلمة. لا يجب فهم هذا من منظور نظرة ذرية للغة حيث تمثل "الكلمة" لبنة أساسية باعتبارها علامة منطوقة وفئة معجمية. تشير كلمة هايدجر إلى جوهر اللغة، من حيث هي لوغوس Λογος، تصور على أنها قوة تجميع أولية، كشفية، تنبثق من خارج الوجود وتعود إليه في النهاية، مما يمنح القوة الأصلية للوجود. كلمة لوغوس لم تدل في الفلسفة الكلاسيكية لدى اليونان على معنى عقل، ولكن على معنى خطاب، حوار، فالإنسان إذن هو كائن له عالمه المؤسس على الأولية الخطابية.[114] مثلما تنتمي اللغة إلى الوجود، فنحن ننتمي إلى اللغة، لأن اللغة تتحدث إلينا، لا نتحدث اللغة فقط، بل نتحدث منها. تتحدث اللغة، يقول هايدجر: "بقولها، أي من خلال الإظهار".[115] كشف أصلي عن العالم في شكل كلام مُنح من المصدر الأصلي الصامت للغة، يشير ويومئ، بينما في الحال يشق مساحة تظهر فيها الأشياء لأول مرة. نحن قادرون على القيام بذلك فقط لأننا في كل حالة استمعنا بالفعل إلى اللغة. تضمن اللغة أن يكون الإنسان كائنا تاريخيا. لأن اللغة تعطي الكينونة، كان الدازاين، في اللغة وعبرها، دائمًا حوارًا تاريخيًا. حوار ليس مجرد طريقة تكتمل فيها اللغة بل إن اللغة جوهرية لأنها حوار Gespräch: " منذ أن كان حوارا اختبر الإنسان أشياء كثيرة وسمى عددا من الآلهة ومنذ أن تأرخت اللغة فعلا كحوار انتقلت الآلهة إلى الكلام وانبثق عالم. الحوار الفعلي، الذي هو نحن، يكمن في واقع تسمية الآلهة وواقع أن يصبح العالم كلاما".[116] "اللغة"، كنسق من الكلمات والقواعد التركيبية ليس سوى مظهر خارجي للغة. ليست اللغة ظاهرة ذاتية ومنغلقة، بل "حدث" مجتمعي وتاريخي. إن حدث اللغة في الشعر حدث زمني أصلي، حدث "محادثة" تسمي وقت الوجود وأيضًا وقت "المهمة" التاريخية للدازاين، "منذ نشأ الزمن وكان منذ

[113]) مارتن هايدجر: **إنشاد المنادى** ، ص 58-59

[114]) مارتن هايدغر: **الأنطولوجيا هرمينوطيقا الواقعانية**، تر: عمارة الناصر منشورات الجمل ط1 2010 ص 60

[115]) Martin Heidegger: ***Basic writings***. D. Krell (Ed.). San Francisco: Harper-Collins, 1993. p 411

[116]) مارتن هايدجر: **إنشاد المنادى**، ص 59

ذلك الحين كان الدازاين تاريخيًا. كلاهما– لكي تكون محادثة ويكون تاريخيًا– متساويان في القدم، ينتميان معًا، وهما نفس الشيء".[117] البشر مدينون مقدمًا لقوة تتجاوز مكائدهم وتلاعبهم باللغة لاستخدامها لأغراض آلية، فاللغة "لا توجد كأشياء. اللغة ليست مجموع كل الكلمات المطبوعة في القاموس. على العكس، اللغة مثل الدازين لأنها موجودة فهي تاريخية".[118] الحوار كحدث هو افتتاح "العالم" بالكلمة في عودة إلى علاقة منسية بين الإنسان والكينونة. بهذا المعنى، تحدد اللغة سياقا يفتح الطريق أمام التفكير والعيش في شكل أكثر أصالة ل "السكن الشعري" مع الآخرين. تشيد اللغة علاقة أصلية بحدث الوجود، حدث نحن مدينون له سلفا ويجمعنا بشكل أصيل، فيه نتحدث وننصت في حوار يؤكد تضامننا.

عمل هايدجر على بعث ماهية اللغة كما فهمها الإغريق الأوائل، فكر وجود سيفقد كل دلالة ميتافيزيقية ارتبطت به منذ أفلاطون مرورا بديكارت ووصولا إلى هيجل، متجاوزا بعدي منطق وميتافيزيقا هذه الماهية. لغة ليست مجرد "التحدث"، بل كمقولة شاعرية "تعني" التوليد" و"الجلب". شعر "أصلي"، لا ينبغي الخلط بينه وبين شعر شكلي ناظم للقصائد. لغة يتكلمها الإنسان كمستجيب لها ومستمع، فقط في هذا يكون للأشياء حضورها في معناها المنكشف الأصيل. بإتباع الإغريق الذين أظهروا أن اللغة هي بُعد من أبعاد الوجود، وصل هايدجر إلى عكس التحديد الذي أعطي للغة في التقليد الغربي: بينما تصرف الإنسان كما لو كان هو خالق اللغة وسيدها، يبدو الآن، أن هذه الأخيرة هي التي تحكمه. وهكذا يبدو أن العلاقة الأداتية للإنسان مع اللغة انعكست تمامًا، بمعنى أن اللغة الآن هي التي "تحتاج" إلى الإنسان و"تستعمله" في خدمتها. لا بد أن تكون لغة الوجود شاعرية، لأن "حقيقة الوجود لا يمكن قولها بلغة عادية يتم اليوم إساءة استخدامها على نطاق واسع وتدميرها من خلال الكلام المتواصل".[119] فلا يمكن قول حقيقة الوجود في ظل مزاج ميتافيزيقي ل"مكائد" التقنية. يتطلب هذا "تحولا في الإنسان نفسه"، ما لم يحدث هذا، ف "الميتافيزيقا ستستمر في تشويش وتعطيل وضوح الطريق والعزم على القول".[120] لغة الشعر تحافظ على اللغز الأساسي وأرض الكينونة، لذلك ضرورة التفكير والتحدث مع الفهم المتناقض المصاحب

117) Martin Heidegger: ***Elucidations of Höldelrlin's poetry***, p.57

118) Martin Heidegger: ***The Basic Problems of Phenomenology***, p.208

119) Martin Heidegger: ***Contributions to philosophy***. tr. P. Emad & K. Maly. Indiana University Press, 1999. p 54

120) Martin Heidegger: ***Contributions to philosophy***; p 9

لاستحالة "قول" الوجود بشكل مناسب وإدخاله بالكامل إلى اللغة، في الاعتراف بقصر وربما الاستحالة المطلقة لـ "الكلام".[121]

صرح هايدجر أن مصير اللغة معلق في الميزان، يتطلب تجاوز الميتافيزيقا والتغلب على نسيان الكينونة. كتب في "رسالة حول الإنسانية" أن "اللغة هي بيت الوجود. فيه يسكن الإنسان شعريًا ويبني. أولئك الذين يفكرون والذين يخلقون بالكلمات هم حراس هذا المنزل. تحقق وصايتهم تجلي الوجود بقدر ما يجلبون مظاهر اللغة ويحافظون عليها في اللغة من خلال كلامهم".[122] الشعر عند هيدجر "تأسيس للوجود بواسطة الكلام".[123] تأسيس يسمح للوجود أن يخرج من تحجبه ويظهر في الكلمة، فالفن في ماهيته تأسيس وإظهار، وضع وإحداث الحقيقة. بسؤال الفن اختبر هيدجر قدرة الفينومينولوجيا على كشف الحقيقة الأليتيا في علاقتها بانكشاف الوجود. إن الوجود هو ما يكون ظاهرة بذاته من تلقاء ذاته. لا يقابلنا الوجود كما تقابلنا الأشياء التي تحضر في كل لحظة هنا أو هناك، فليس للوجود ألفته مثلا للاشياء ألفتها. وذلك ليس لأن الوجود ينسحب وينحجب تماما. إذ لو كان انحجابه تاما لما بدت الأشياء أليفة أبدا. إن الظهور لا يكون بدون الانحجاب. قال هيراقليطس: إن الوجود يعشق الخفاء والحجاب.[124] تستمد "كينونة العمل" الفني، قوتها الأصلية كطريقة "لحدث الحقيقة" من جوهر اللغة. "جوهر الفن هو الشعر"، كما أبرز هايدجر، وجوهر الشعر هو بدوره "تأسيس الحقيقة". الكلمة الشعرية الأصلية ك Dichtung[125] بالمعنى الجوهري تفتح وتؤسس الحدث التاريخي في تسميته. ظاهرة تمنح الدازاين إمكانية الوصول إلى الفسحة المفتوحة حيث إمكانية تبني وتفعيل مصير جماعي وتاريخي كما "وُهب" من المشاركة في حدث الوجود. بهذا المعنى، أعلن هايدجر أن الحقيقة شعرية في ماهيتها. الشعر ك Dichtung، يكتسب قوته الموحية وقدرته على فتح عوالم موجودة لأنه بالمعنى الأصلي هو جوهر اللغة أو الكلمة، "بالمعنى الجوهري، اللغة نفسها Dichtung".[126]

[121]) Martin Heidegger: ***Contributions to philosophy***. p.6

[122]) Martin Heidegger: ***Basic writings***. p.217

[123]) أنظر: مارتن هايدجر: **إنشاد المنادي**، ص 62

[124]) مارتن هايدغر: **مبدأ العلة**، تر: نظير جاهل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.ص 72

[125]) سلط هايدجر الضوء على القوة التنكرية للغة في تتبع Dichtung إلى جذورها الاشتقاقية، من اليونانية إلى الألمانية مرورا باللاتينية: الشعرية poetisch من اليونانية poiesis، صنع أو إنتاج شيء ما. تقع في المجال الدلالي نفسه مثل تيثون Tithon من أصل لاتيني Dictare. كلمة تنتمي إلى الجذر اليوناني deiknumi. تشير إلى معنى: كشف، جعل الشيء مرئيًا، واضحًا، ليس فقط بشكل عام ولكن عن طريق تأشير معين أو تسمية. مفهوم ظل لسوء ترجمته مرتبطا بالمجال اللغوي بويطيقا Poetics، فهم لا يوضح حقيقة الشعر. الشعر كفعل إبداعي يقوم بإظهار الشيء، إخراجه من تستره لجعله ماثلا في النور، فالشعر يعمل على نقل شيء ما من العدم إلى الوجود. انظر:

Martin Heidegger: ***Hölderlin's Hymns "Germania" & "The Rhine"***. p 30-29

[126]) Martin Heidegger: ***Basic writings***. p 199

لأن اللغة عمل فني للحقيقة، فاللغة شعر أولي سابق على الشعر كشكل متحقق في القصيدة "الكلام في مادته الخام قصيد".[127] اللغة كحدث أصلي للتسمية، تجمع وتجلب العالم والآلهة والكائنات للوقوف على ما هو دائم، وتبدأ حوارا كانته البشرية منذ وجدت. تجاوب الدازاين مع الآلهة يحدد أسلوب سكنه وبنائه على الأرض، يصل الدازاين إلى الجوهر الشعري لمسكنه التاريخي فقط عن طريق "قياس" نفسه مقابل الإلهي و"المقدّس"، ما هو بلا قياس، ما أشار إليه هايدجر على أنه "القياس الأصيل لأبعاد المسكن الأصيل". إن "أخذ القياس" شكل وجودي أساسي يأتي فيه الدازاين أولاً مسكنه التاريخي الزمني عن طريق قياس نفسه ضد قوى الأرض الهائلة التي لا تحصى بينما تمسك نفسها في "البعد"، بين السماء والأرض.[128]

3. معنى الفن والحقيقة عند هايدجر

من بين أعمال هايدجر، حظي "أصل العمل الفني"، بقدر كبير من الاهتمام. عمل عميق وأصيل، يمثل بداية انخراط هايدجر الجاد مع الفن، "مسار تفكير" حول الفن كان أمامه عقود أخرى. في "أصل العمل الفني"، طغت أطروحة هيجل[129] الشهيرة حول "موت الفن" على تفكير هايدجر. قال هيجل في محاضرة الإستطيقا: "لم يعد الفن بالنسبة لنا الشكل الأرقى الذي تمنح فيه الحقيقة الوجود لذاتها، يمكننا بالفعل أن نأمل في أن يرتقى الفن ويكتمل أكثر فأكثر، إلا أن شكله قد توقف عن أن يكون هو الحاجة العليا للروح، في كل هذه الجوانب يكون الفن ويبقى بالنسبة لنا من ناحية غايته العليا منتميا للماضي".[130] وافق هايدجر هيجل على أن الفن "العظيم"، كان، منذ اليونان، أو في أحسن الأحوال نهاية العصور الوسطى، شيئًا من الماضي. لكن هايدجر على عكس

[127]) Martin Heidegger : ***Acheminement vers la parole***. p.34-5

[128]) Martin Heidegger: ***Poetry, language, thought***, p. 227

[129]) جورج فيلهلم فريدريش هيجل Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831)، فيلسوف ألماني وأكثر الشخصيات تأثيرًا في الفلسفة المثالية الألمانية. تأثير يمتد عبر مجموعة كاملة من المواضيع الفلسفية، من القضايا الميتافيزيقية في نظرية المعرفة والوجود إلى الفلسفة السياسية وفلسفات التاريخ والفن والدين. ناقش هيجل الفن كما ظهر في ما سماه "دين الفن" عند اليونانيين القدماء. نسبت إلى هيجل الفرضية القائلة بأن الفن "ميت". كان هيجل يرى أن "الجمال الفني يكشف الحقيقة المطلقة من خلال الإدراك". وأن أفضل الفنون تنقل المعرفة الميتافيزيقية من خلال الكشف، من خلال الإدراك الحسي، عما هو صحيح، أي ما تؤكده نظريته الميتافيزيقية على أنه غير مشروط أو مطلق. لذلك، في حين أن هيجل "يعظم الفن بقدر ما ينقل المعرفة الميتافيزيقية" فإنه "يخفف من تقييمه في ضوء اعتقاده بأن الوسائط الحسية للفن لا يمكنها أبدًا نقل ما يتجاوز تمامًا احتمالية الإحساس". ولهذا، وفقًا له، لا يمكن للفن أن يكون إلا واحدًا من ثلاثة أنماط متكاملة للروح المطلق. انظر: .
R Audi (Editor) : ***The Cambridge Dictionary of Philosophy***.

[130]) مارتن هايدجر: **منبع الأثر الفنى**، ص 125

هيجل، أصر أن هذا الفن العظيم، الذي سماه "النموذج اليوناني" يمكن أن يعود يومًا ما. من وصف هولدرلين[131] لـ "ماهية الشعراء" في "أزمنة العوز" لعصر الحداثة[132] استنبط هايدجر نموذجًا للفن مهمته الأساسية هي "إيجاد الأسس المقدسة" التي وحدها كفيلة بأن تجعل فنا ما، حقا فنا عظيما.[133]

ساهم مقال هايدجر "أصل العمل الفني" Der Ursprung des Kunstwerkes 1936/1935 في خلق إمكانية ولادة جديدة للفن، مقدمة مختصرة تتعلق بلغز الفن: "ذلك اللغز الذي هو الفن ذاته، إننا لا نطمح إلى حل هذا اللغز، فمهمتنا تنحصر في أن نراه"،[134] كاشفا عن إجابة هايدجر على سؤال معنى الوجود: "إن المقال بأكمله يتحرك عن قصد، دون أن يقوله، على طريق السؤال عن جوهر الوجود، إن التأمل في ماهية الفن يتحدد بشكل كامل وحاسم فقط من خلال السؤال الوحيد عن الكينونة. لا يُنظر إلى الفن كمجال خاص للإدراك الثقافي، ولا باعتباره أحد مظاهر الروح، إنه ينتمي إلى الحدث الخاص Ereignis الذي من خلاله وحده يمكن تعريف "معنى الوجود"".[135] حسب العنوان، بالمعنى الذي اهتم به هايدجر، فإن "أصل Ursprung" العمل الفني ليس الفنان، بل هو "الفن". لا يسأل هايدجر: "ما هو الفن؟" كتحديد لماهية الفن نظريا، لكن "أين وكيف يوجد الفن؟".[136] حاول هايدجر القفز على التصورات الميتافيزيقية التي رهنت الفن للتفسير الذاتي للإبداع الفني. اتبع طريقا بدايته مساءلة الأثر الفني الذي هو بداية شيء. استند هيدجر إلى فكرة أساسية تتمثل في أننا نستخدم الأشياء في حياتنا اليومية، ونتعرف الغرض من استخدامها، لكن جوهرها يظل مخفيا عنا، جوهر يكشف عنه الفن. وظيفة الفن من وجهة نظره الكشف عن الجوهر الحقيقي للأشياء. الكلمة تجابه عالم متردي، لغة العلم والتقنية وثرثرة الحشد، في

---

[131]) فريدريش هولدرلين (1770–1843) Friedrich Hölderlin شاعر ألماني. شخصية رئيسية في الرومانسية الألمانية. نظرًا لارتباطه وتأثيره الفلسفي على هيجل وشيلنج، كان مفكرًا مهمًا في تطور المثالية الألمانية. اتبع تقليد جوته وشيلر باعتباره معجبًا بأساطير اليونان وشعراءها القدماء ودمج الموضوعات المسيحية والهيلينية في أعماله, Robert Audi (Editor), ***The Cambridge Dictionary of Philosophy***

[132]) العصور الحديثة في تاريخ الفلسفة هي الفترة الممتدة من ديكارت إلى نيتشه. تشكيلة فكرية تاريخية تتميز من منظور هايدجر بتصور محدد للكائن وللحقيقة. أورد هايدجر سمات أساسية للأزمنة الحديثة: تشكل العلم وظهور التقنية. تبلور التأويل الثقافي المستقل عن الدين للأنشطة الإنسانية. دخول الفن في أفق علم الجمال أي النظر إليه كموضوع للتجربة الإنسانية. تبلور الحقيقة كيقين للذات. مع عصر النهضة بدأت تعبر عن نفسها حركة استقلال الإنسان وتحرر قواه الخلاقة عبر المعرفة والفعل حيث بدأ تطور التجارة والاقتصاد، تحرر الفن عن طريق تمجيد العبقرية الفردية وأولوية الذوق، وابتكار الدولة الحديثة. فكر هايدجر محاولة قوية لتفكيك المرتكزات الفكرية للحداثة الغربية ورسم معالم فكر ما بعد حداثة كان نيتشه مهد له بنقده لأسس الحداثة: العقل، التقدم، الديمقراطية، الدولة ... انظر: محمد سبيلا: **مصطلحات هايدغرية**، ص 469/484

[133]) See: Julian Young: ***Heidegger's philosophy of art***. Cambridge University Press, 2001. p.3

[134]) مارتن هايدجر: **منبع الأثر الفني**، ص 126

[135]) Martin Heidegger: ***Basic writings***. 1993. p.210

[136]) Martin Heidegger: ***Chemins qui ne mènent nulle part***, tr. W. Brokmeier, Gallimard, 1994, pp.13-14

حوار يقيمه مع الفن والشعر والأرض والآلهة إنطلاقا من تعريفه لهذا الأصل Ursprung. أصل له معنى الإنبثاق والحركة وليس السكون والثبات. يعني "الأصل" من أين يأتي الشيء ومن خلال ماذا يوجد على النحو الذي هو عليه وليس على نحو آخر. هيدجر في درب السؤال عن الأصل كشف عن ملامح ثورة هيرمينوطيقية لفهم ماهية الفن وأثره. لا يبحث عن تحديد الأثر الفني وإنما على فهم كيف هو وكيف يمارس وجوده. في مناقشة غامضة، قال أن "أصل شيء هو مصدر طبيعته"، لأن جوهر الفن هي ما يمكّن من اعتبار أثر عملًا فنيًا، تتحول مسألة أصل عمل فني إلى "سؤال عن جوهر الفن Wesen".[137] تجنب هايدجر من البداية الخلط بين الأصل والسبب، فواقع العمل الفني ليس سببية فعالة وتأثيره ليس في الكفاءة. عكس ما يهدف إليه تعريف ميتافيزيقي، الفن مجال يعطي للعالم إمكانية تكشّف نفسه كعالم. الفنان بلا شك هو الأصل السببي لعمل فني، إلا أنه ليس أصل مكانته ولا "طبيعته".

سؤال أساسي سعى هايدجر إلى الإجابة عنه هو: "ما هو عمل فني؟". تقليديا، أجيب على سؤال جوهر الأثر بالتركيز إما على خالق الفن أو على المتلقي. عارض هايدجر النزعة الذاتية الحديثة التي تبحث عن مصدر الفن في قوى الذات البشرية سواء تعلق الأمر بإنتاجه أو تذوقه. انطلق هايدجر من الأثر لكي يحدد دور الفنان والمتلقي وليس العكس. لم يتساءل هايدجر عن القوى الذاتية التي تجعل الإبداع ممكنا، لم يقم بأي من هذا بل ركز على العمل نفسه. عن معنى الإبداع انطلاقا من نمط وجود الأثر، نفيا لاحتمال أن يتحول جوهر الفن، سواء من منظور المتلقي أو الخالق، إلى حالة نفسية، وتتحول فلسفة المرء إلى "جماليات"، فكرة هيدجر التأسيسية هي أن الفن هو "حدوث الحقيقة". يبدو أن الفن ما هو إلا " إحدى الطرق الأساسية التي تثبت بها الحقيقة نفسها ... أن تضع الحقيقة نفسها في العمل".[138] هكذا، نقل هايدجر التركيز من كينونة الدازاين إلى حدث أو حقيقة الكينونة نفسها، حدث تشارك فيه الكينونة ويرتبط بها ارتباطًا وثيقًا وحتميًا، حدث له كينونة الدازاين التاريخية في العالم، ينتمي ويعتمد عليها. قال هايدجر إن الفن تاريخي ليس بمعنى أن له تاريخا، بل بمعنى أنه هو ذاته تاريخ. الفن يؤسس التاريخ لأنه حدوث للحقيقة ولأن الحقيقة كلاخفاء تحدد الكيفية التي يظهر عليها الكائن كما توجه أسلوب تعاملنا معه. الفن يؤسس التاريخ، أي يدشن شكلا للحقيقة يحدد الكيفية التي يبدو بها الكائن. إذا كان الفن حدوثا أصليا للحقيقة وكان شكل الحقيقة يحدد في كل مرة علاقتنا بالكائن، فهذا معناه أن سؤال الفن ليس سؤالا هامشيا، بل هو سؤال

[137]) Martin Heidegger: ***Poetry, Language, Thought***, p.17/18

[138]) Martin Heidegger: ***Méditation***, tr. Alain Boutot,Gallimard, 2019, op.cit, p.62

حاسم لأن مصير كينونتنا التاريخية يتحدد على ضوئه.[139] "الحقيقة تحدث" في الفن العظيم وفي الأحداث الكاريزمية. لتسهيل استجواب حدث الكينونة باعتباره نمطًا تاريخيًا لـ "حدوث الحقيقة"، لجأ هيدجر إلى نماذج أخرى تتعلق بإمكانية الدازاين لتخصيص مصيره التاريخي الأصيل في أن يصبح مجتمعًا أصيلًا. في نهاية "الأصل"، ذكر هايدجر أن الفن كله، باعتباره "إسقاطًا" لـ "الحقيقة"، هو "شعر" (ديشتونغ). ليس، بالطبع، الشعر اللغوي، "النظم". يُنظر إلى الشعر هنا بمعنى واسع بحيث يجب أن نبقي عليه مفتوحًا: " الفن، في جميع أنماطه من الهندسة المعمارية إلى الشعرية، يستنفد طبيعة الشعر. الشعر بالمعنى "الواسع" يعادل حدوث الحقيقة. الأحداث الكاريزمية، مثلها مثل الأعمال الفنية، تعتبر شعرًا بالمعنى "الواسع"، أي "أحداث الحقيقة".[140] بعيدا عن "النموذج الثقافي"، وسع هايدجر المفهوم لاحتضان الأحداث "المحددة للعالم" من جميع الأنواع. مفهوم فني يمكن بموجبه اعتبار المعبد اليوناني، دراما اليونان والألعاب الاولمبية، مذبح العصور الوسطى، أو مباراة كرة قدم، بمثابة أمثلة صالحة كـ"آثار فنية".[141] نبه هايدجر إلى أن الإغريق لم يكن لديهم مفهوم يتوافق مع مفهومنا عن "الفن الجميل". كانت الحرف والفنون مجرد تقنية. إذا فكرنا بطريقة يونانية، فسوف نفهم كلمة "فن" بشكل عام لتعني كل قدرة على"تقديم" الحقيقة وفهمها، بحيث تتوافق مع المفهوم اليوناني للتكني. من وجهة النظر هذه، فكرة "الفن" كمرادف لـ "الفن الجميل" هو نتاج الانحطاط. إن السعي إلى إزاحة هذه الفكرة هو جزء من مشروع هايدجر لإعادتنا إلى مفهوم أقدم وأكثر صحة لطبيعة الفن وأهميته. ذلك أن "ما يجعل الفن رائعًا ليس في المقام الأول الجودة العالية لما تم إنشاؤه. الفن رائع لأنه يجيب على حاجة مطلقة".[142]

حدد هايدجر أصل الفن Ursprung[143] في ظاهرة الفن نفسه وليس في الفنان كمبدع مستقل. هذه الكلمة، المتضمنة في عنوان "منبع الاثر الفني Der Ursprung des Kunstwerkes"، تشير إلى أن عملا فنيا أصيلا يمثل قفزة إلى بداية أخرى تفتح أمام "المجهول" على ما لم يُقل، يجعل الفن الحقيقة "تنبع قفزا لأنه لا يمكن تفسيرها أو استخلاصها مما هو معتاد. من مكونيها Ur وSprung، توحي كلمة Ursprung بمعنى القفز

---

[139]) مارتن هايدجر: **منبع الأثر الفني**، ص 58

[140]) Julian Young: ***Heidegger's Philosophy of Art***, p18

[141]) Martin Heidegger: ***Poetry, Language, Thought***, p.43

[142]) Martin Heidegger: ***Existence and Being***, ed. W. Brock, London: Vision, 1949. pp.294-6

[143]) لا يتعلق الأمر عند هايدجر بأصل ساكن يتولد عنه الأثر ليتركه وينفصل عنه، بل بمنبع Ursprung، ينبثق منه الأثر باستمرار ويستمد منه وجوده، كما هو الشأن مثلا بالنسبة لمنبع نهر. لا يفهم هايدجر الماهية das Wesen بمعنى المفهوم العام الذي تندرج تحته الأشياء الجزئية، بل ما ينتشر، يسود ويحدث في هذه الأشياء ويتخللها. إذا أردنا أن نجد ماهية الفن، فيجب أن نبحث عنها هناك حيث يحدث الفن، أي ينتشر، يتحقق، ويكون فاعلا ومؤثرا في الأثر الفني. أنظر: مارتن هايدجر: **منبع الأثر الفني**، مرجع سابق، ص 133

الأصلي. الفن منبع Ursprung لأنه "يجعل الأثر والحقيقة تنبع قفزا".[144] مع الأصل أو البداية، يدخل الزخم التاريخ، إما أن يبدأ التاريخ أو يبدأ من جديد. شدد هيدجر على قدرة الفن العظيم على مواءمة، تحويل وإزاحة الدازاين، مما يمثل "دخوله في نشوة عدم إخفاء الوجود"،[145] وفصله عن الطرق العادية اليومية للوجود بتغيير علاقاته مع العالم والأرض من جديد. حدوث وصف بأنه إسقاط للحقيقة، "الفن هو تاريخ بالمعنى الجوهري لأنه يؤسس للتاريخ".[146] الفن هو أساسا شعر Dichtung يشير إلى جوهر الأحداث الإبداعية لحدوث الحقيقة. يحتل الشعر كنظم بالمعنى الضيق مكانة خاصة داخل النظم بالمعنى الواسع. فالنظم تدشين stiftung تاريخي باعتباره وهبا Schenkung، تأسيسا Grundung، وبدءا Anfang.[147] ماهية الفن لا تكمن في إعادة تشكيل ما هو مشكل مسبقا أو في محاكاة الكائن الحاضر سلفا، بل في المشروع الذي بفضله يبرز شيء جديد بصفته واقعيا، لذلك يوجد ديشتونغ في العديد من أشكال الفن: الرسم والعمارة والنحت والشعر والموسيقى.

في محاضرة منبع الأثر الفني، رفض هايدجر الجمالية التقليدية التي تتمثل في إدراك العمل الفني من وجهة نظر تأثيره العاطفي على من يفكر فيه. رفض أيضًا فكرة أن العمل الفني يمثل شيئًا آخر غير نفسه، وأن يكون رمزيًا، وأنه يمثل بطريقة ملموسة مثلا أعلى غير محسوس أو روحا أو قيما. أبرز هايدجر أنه لا يمكن فهم أثر الفن إذا نظر إليه كمجرد شيء له طبيعة مادية تلعب دور البناء التحتي الذي يمكن أن تضفي عليه قيم ودلالات فنية. ليس الأثر الفني رمزا أو تمثيلا، إنه لا يحيل إلى حقيقة تقوم خارجه، بل إنه كيفية أصلية لحدوث الحقيقة. تصور هايدجر العلاقة بين الشيء والمحيط الذي يقوم فيه بكيفية مختلفة عن التصور المعتاد، إننا نعتقد أن هذا المحيط يكون قائما قبل الشيء وأن الشيء تتم إضافته في محل قائم مسبقا، بين هايدجر أن المحيط ذاته لا ينفتح ويتجلى في حقيقته إلا بفضل الشيء. إننا عادة نعتقد أن الشيء يوجد في العالم، وهكذا نتصور العالم كموضوع كبير أو كإطار يضم كل الموضوعات والأشياء، إن الشيء هو الذي يضم العالم، يجمع روابط الرباعي، يجمع العالم الذي ينتمي إليه، وفي هذا التجميع يتبدى العالم صراحة كعالم. كان هايدجر يرى أن الشيء يصون العالم، يجعل انفتاح العالم بارزا ولامعا، صيانة تتحقق أيضا في الأثر الفني. يجمع الأثر الفني روابط العالم وبذلك يتبدى فيه صراحة بما هو عالم بهذا المعنى يصون الأثر الفني العالم.[148] حسبه، لا يقدم العمل الفني أي شيء، لسبب بسيط أنه ليس له ما يقدمه، كونه هو نفسه أول ما يخلق

---

144) مارتن هايدجر: **منبع الأثر الفنى**، ص 146

145) Martin Heidegger: ***Basic writings***. p. 192

146) ibid. p.202

147) أنظر: مارتن هايدجر: **منبع الأثر الفنى**، ص 56

148) مارتن هايدجر: **البناء والسكن والتفكير**، في: **كتابات أساسية**،(**ج1**)، ص217

ما يدخل للمرة الأولى بفضله في العلن، كونه قوة تتقدم بحرية في أفق العالم، تفتحه وتثبته وترتبط ارتباطًا وثيقًا بـ "الأرض الأم"، مثل الأعمال التي تشكل، على سبيل المثال، آثار معبد يوناني أو أحذية مستعملة في لوحة فان جوخ. إن "المعبد اليوناني"، "عمل فني" فريد، اتخذه هايدجر نقطة انطلاق ليطور تحليله لكينونة العمل الفني، واصفا كيف أن المعبد وإلهه يجمع كل "الأشياء" وارتباطاته بمصير الإنسان. إن حقيقة "الكينونة" التي هي على وشك الظهور ليست نتيجة تذوق أو معرفة بشرية، بل نتيجة كشف وحقيقة في المصطلح اليوناني الذي انتقل إليه هايدجر في مقدمة إلى الميتافيزيقيا، والذي يكشف عن المعنى العميق لـtechnè. العمل الفني ليس أداة ولا تمثيلًا بسيطًا بل هو تجسيد للحقيقة العميقة لشيء ما، هكذا يؤسس المعبد لعالم ويكشف عن أرض، المادة التي تشكلها، مكان حيث تفرض نفسها تلة الهيكل وأساسها السري والمحجوب. الفن في عمل كالمعبد يجلب الكينونة إلى الظهور، يستحضر القدرة الموحدة للفن على رباعي السماء والأرض والبشر والآلهة، والمواجهة المعقدة بين الحركات المتناقضة للكشف والحجب، التألق والعتمة. بين هايدجر انطلاقا من مثال آخر هو الجسر كيف تتم صيانة الرباعي في الشيء. علاقتنا المعتادة بالجسر تتمثل في أن نستعمله دون انتباه، بينما يكشف الجسر الأرض في ماهيتها كحامل ومنغلق، يجمع النهر وضفتيه والمشهد الطبيعي المحيط به، وبذلك يجعل النهر يتبدى في ماهيته كنهر. يحلق فوق الأرض، يعلو إلى انفتاح السماء ويجعل هذا الانفتاح مرئيا. الجسر يستقبل السماء، دائما مستعدا لأجواءها وطبيعتها المتقلبة. يمنح الفانين طريقهم حتى يتنقلوا من ضفة إلى أخرى، انتقال هو اجتياز للهاوية، اجتياز فيه يخبر الفانون كونهم ككون للموت. الجسر ممر يقفز فوق الهاوية ويتخطاها وبذلك يجمع الفانين أمام الإلهيين فحياة الفانين الذين يذكرهم اجتياز الجسر بكونهم معرضين للموت تتجلى لهم كهبة من الإلهيين. يجمع الجسر عنده الأرض والسماء، الإلهيين والفانين، يجمع الرباعي أي العالم. هذه تجربة أصلية للشيء لأنها تسمح للعالم المألوف في حياتنا اليومية، أن ينفتح أمامنا ويتبدى كعالم، يصبح بارزا ولامعا.[149] "كينونة الأثر" لعمل فني عظيم، هي موقع حدوث الحقيقة aletheia، حيث صراع العالم والأرض والإخفاء وعدم الإخفاء. يفتتح عمل الأثر مساحة ويبني عالماً، أي أنه يضع الحدود بينما يغير العالم، "عالم" يحدث كحدث زمني تاريخي داخل كيان العمل. وفقًا لهيدجر، عندما يحدث الفن كحدوث للحقيقة، تحدث البداية و"يدخل الزخم التاريخ". هذا الزخم البدائي هو بداية زمن الدازاين الجديد كتاريخ، بداية كفائض. تمنح حقيقة الفن للدازين عالمه التاريخي، منتقلا بنشوة إلى زمنه الجديد. هذا الوعي الاستثنائي لحدث الوجود يقضي على العادي و"المألوف منذ زمن طويل". تشير هذه الإزاحة والنشوة إلى دخول ثقافة ما موهبتها الأصيلة باعتبارها

[149]) السابق، ص 216

تاريخية، وحدثا يمثل التأسيس التاريخي للفن ك"بداية". هذه التجربة الأصلية للوقت هي ما يجعل ممكنًا استيلاء الدازاين الأصيل على تراثه.[150]

اختار هايدجر في منبع الأثر الفني مثال المعبد الإغريقى لأنه يبين فكرة دخول الإلهي إلى الكينونة البشرية. لأن وجودنا ملقى به، فإننا لا نتحكم فيه كلية، وفي نهاية الأمر لا نتحكم بتاتا في مصيرنا، في وجدانية الكينونة تكمن تجربة عجز أساسي ينتمي للوجود البشري، تجربة أننا متروكون لأنفسنا، هي الموضع الذي يدخل منه الإلهي das Gottlicheإلى الكينونة. إن المعبد الذي يقف اليوم باعتباره مجرد أثر كان محورا تنتظم حوله حياة جماعة بشرية ويملؤها بالمعنى والدلالة. ليس العالم محيطا يندرج فيه المعبد بجانب أشياء أخرى، بل إنه ما يجعل هذه الكلية تبزغ، وبهذا المعنى فإن العالم يقوم في المعبد، المعبد يفتح عالما. من أجل ماذا ينفتح العالم؟ أجاب هايدجر أن العالم يفسح الموضع لقرارات التاريخ الأساسية. لأن العالم كسياق للإحالة هو مجال إمكانياتنا، فإن إمكانيات فعلنا هي ما يمنحه العالم موضعا. انفتاح العالم يوفر المكان لحركة الفعل، العالم هو مجال الحرية ومفهومه باعتباره حركة. إن انفتاح العالم وحرية الوجود يعنيان الشيء نفسه. تتمثل حرية الوجود في أن نختار إمكانية من بين إمكانيات أخرى، لذلك يجب أولا أن تتجلى هذه الإمكانيات، أن تنفتح أمامنا باعتبارها كذلك، تتوقف الحرية على توفر مجال مفتوح تتبدى فيه هذه الإمكانيات، مجال يستقبلها ويضمها. يوفر العالم مكانا لهذه الطرق.[151] يفسح العالم مسالك للقرارات البشرية، مجالا حرا ومفتوحا لتحرك الكينونة بين إمكانياتها. يجب تمييز الإمكانيات التي تنتمي للحياة اليومية العادية والتي تنفتح للكينونة مع نمط الوجود الأصيل. تتخذ القرارات الأساسية مع الانتقال إلى الوجود الأصيل، إنها تحدث زمنيا في اللحظة der Augenblick باعتبارها زمن العزم.[152] إن المهم عند هايدجر هو فكرة أن العالم ينبثق من جديد. في "اللحظة" زمن تخطي الحياة اليومية والانتقال إلى الوجود الأصيل، ندرك الوحدة الممتدة بين الماضي والمستقبل، يتجمع الامتدادان الزمنيان، وتختبر الكينونة الماضي بكيفية أصلية عندما يكون لها إرث الماضي ما زال حيا. فهم هايدجر الشعب بأنه مجموعة بشرية تاريخية تنشأ بفعل التراث ولها عالم مشترك. القرارات الأساسية – القرارات التي لها طابع تاريخى الآن – ليست أبدا من فعل ذات تعيش بكيفية فردية، بل تندرج في عالم شعب يوجد تاريخيا. في الكون والزمان، ركز هايدجر على الكون المشترك أو "الوجود مع الآخر das Mitsein" في ضوء الوجود اليومي. في منبع الأثر الفني، تتم تجربة الكون المشترك في القرارات الأساسية والحاسمة المؤسسة لتاريخ شعب. يبزغ

150) Martin Heidegger: ***Basic writings***. p.188

151) مارتن هايدجر: **منبع الأثر الفنى** ، ص 39/38

152) نفسه، ص 41

للشعب عالم ينفتح بفضل أشياء من ضمنها آثار الفن العظمى.[153] فكرة هايدجر مفادها أن الفضاء ليس إطارا ساكنا، بل حدث. ليس العالم مكانا جامدا قارا بل صيرورة، انفتاح يمنح موضعا، يحدث العالم تاريخيا بأن ينفتح دائما من جديد لشعب ما انطلاقا من وضعيات مسبقة، والتاريخ هو تاريخ-العالم، حدوث العالم ذاته. ولأن امتدادات الزمن بالمعنى الأصلي، تتجمع في اللحظة، فإنه يتحقق بفضل مشروع جديد لعالم شعب التملك والتبني الأصيل لتراثه. في تجربة اللحظة التاريخية، يجعل العالم الكينونة مفتوحة لحركة دخول الإلهي.[154]

رفض هايدجر التصور الإستطيقي للفن الذي يرى أن على الجميل أن يتجلى دون عالم، أن يفصل من عالمه، حتى يكون موضوعا لتذوق وتمتع خاليين من كل مصلحة. إن الفن لا يضعنا خارج العالم، بل يدشن عالما، عالم يكون دائما عالما تاريخيا لشعب محدد. إحدى الطرق التي يخبر بها شعب بكيفية أصلية فتحا تاريخيا للعالم هي إبداع أثر فني عظيم. ما تتم تجربته ويحدث في الأثر سماه هايدجر نصب عالم das Aufstellen einer Welt. في الكيفية التي يتحقق بها نصب عالم في أثر عظيم تتجلى بنية المشروع الملقى به، ينتمي للشعب من جانب الكون الملقي به الذي تتم تجربته في الوجدانية أنه يوجد إزاء الإلهي، يتجلى دخول الإلهي في الكيفية التي يشيد بها أثرا فنيا عموميا، أمام الشعب. نصب عالم هو السمة الأولى لماهية الأثر، السمة المكملة هي إنتاج الأرض das Herstellen der Erde.[155] أرض ليست كتلة مادية قابلة للاستخدام، أنها أرض لا شكل لها، مخفية ومراوغة في مقابل الطبيعة باعتبارها مصدرا للطاقة وموضوعا للسيطرة التقنية يضع هايدجر مفهوم الأرض بصفتها ما لا يقبل أساسا الفتح وما لا يمكن إخضاعه، فالأرض هي الطبيعة التي لا يمكن النفاذ إليها، المكتفية بذاتها والقائمة في ذاتها، إن الموضعة العلمية التقنية للطبيعة تريد أن تنفذ إلى الطبيعة وأن تنتزع منها سر عملها، لكننا بذلك لا يمكن أن نفهم ما هي. قيام الطبيعة في ذاتها، كيفيتها الخاصة لأن تنفلت منا، تجربة هذا الانفلات صراحة تعني أن ننفتح للانغلاق الأخاذ للطبيعة باعتبارها أرضا، وهذا ما يحاوله الفن.[156] فالفن يصون الأرض ويحافظ عليها في انغلاقها، يجعل عدم قابلية الأرض للفتح مرئية، إنه يكشف ما لا يمكن أن يبلغه أي تمثل، يفتح مجالا يتبدى فيه انغلاق الأرض ويجعل سرا

---

[153]) السابق، ص 43/42

[154]) نفسه، ص 44

[155]) استعمل هيدجر لفظ Erde الذي يعنى الأرض والتراب، مفهوم عرف في نظرية الفن التقليدية باعتباره مادة أولى تتكون منها آثار الفن، ما يسمى المادة في أنطولوجيا المادة-الصورة. يمكن بيان الكيفية التي تتجلى بها الأرض في الأثر بمقارنتها بدور المادة في صنع الأداة. إن المادة تذوب تماما في استعمالية الأداة، في الاستخدام يجب ألا تظهر المادة كمادة، ألا تتقدم إلى الأمام وتبرز، بل يتم استيعابها في الوظيفة التي عليها أن تؤديها، فولاذ السكين مثلا يجب ألا يظهر كفولاذ، بل كنصل صالح للقطع، بحيث نترك أنفسنا تماما لهذه الفعالية دون أن ننتبه صراحة للمادة الأولى، في الأثر يتم استعمال الأرض دون أن تنمحي وتستهلك فيه بل إنها تتمكن بفضله من أن تبرز، في الأثر تتبدى الأرض في لمعان اللون ورنين الصوت ووميض المعادن، بما هي كذلك، باعتبارها أرضا. مارتن هايدجر: **منبع الأثر الفني**، ص 50

[156]) مارتن هايدجر: **منبع الأثر الفنى** ، ص 46/45

يتبدى دون أن يبدده كسر. الأرض تتجلى عند لقاء أثر الفن، تصبح مرئية، تأتي إلى المجال المفتوح، يضيئها العالم. يمكن أن نجعل شيئا موضوعا لمعرفتنا بأن نحلله أي نجزئه إلى عناصره، لكننا بذلك لا نجعل كون الأرض يتبدى بل نجعله ينفلت منا. عندما نحول اللون مثلا إلى تموجات ضوئية قابلة للقياس، فإن اللون يختفي. تبقى الأرض في الأثر مصونة بصفتها ما ينغلق، ما عناه هايدجر بإنتاج الأرض هو جعل الأرض تظهر في المجال المفتوح باعتبارها كذلك، في انغلاقها الذي يشكل السمة الأساسية لكونها. في الأثر، تتبدى الأرض بما هي، بروز يتعلق في مثال المعبد بالحجر الذي شيد منه وكذلك بالطبيعة التي تمثل محيط المعبد: البحر، الصخر، العاصفة، الأشجار، النبات والحيوان وكل ما يتعلق بذلك. لم تكن هناك طبيعة قائمة في ذاتها قبل الأثر، ثم بعد ذلك تم بناء المعبد فيها. إن الماهية الحقيقية للأرض، بصفتها ما نقوم فيه وعليه دائما مسبقا، أي ما نسكن فيه، لا تظهر إلا بفضل الفن. ينفتح لشعب عالمه بأن يؤسس سكنه على الأرض كأساس حامل لسكنه التاريخي، ولأن كون العالم له طابع الحدوث، فإن العالم هو دائما عالم شعب تاريخي تقابله الأرض كمحل سكن هذا الشعب. الكلمة التي تدل على هذا المحل التاريخي هي الوطن Heimat. وطن ليس المقصود به رقعة جغرافية فحسب، وإنما الوسط الذي تتجذر فيه إمكانيات الكينونة التاريخية وتستمد منه معناها.[157]

إن الفن، الذي أطلق عليه الإغريق نفس اسم الحرف اليدوية، بكلمة "تكنيه techné"، هو في الواقع إنتاج، ومع ذلك فهو ليس مجرد عمل، ولكنه يسترشد بمعرفة أساسية: هي وضع الحقيقة موضع "تنفيذ". إن وظيفته الأساسية ليس توفير مشاعر جمالية، بل ازدهار الحقيقة، أي الكشف عن الموجود في وجوده. إن الحقيقة تأتي أولاً كعمل فني، بحيث يكون هناك "مؤسسة للحقيقة في العمل". العمل الفني لا يشير بطريقة مجازية (خارجية) إلى تنازع الأرض والعالم، ولكنه في حد ذاته مكان هذه المعركة. لا تستخدم الأرض كمادة، بل "تسحب" منها، لتهيئة مكانة العمل، بحيث تظهر هناك على أنها ما ينزلق بعيدًا. ليس العمل شكلاً مفروضًا على مادة غير مبالية، ولهذا فأنه ليس بالضرورة شكلاً متناغمًا، على عكس ما قالته الجماليات الميتافيزيقية، ولكنه شكل يشير إلى بُعد ولا شكل بطريقة أساسية. إلى الحد الذي يؤسس فيه الفن الحقيقة في العمل، فإنه يكشف عما يبقى عادة في الخلفية: الخلفية غير الشكل التي يتم سحبها منها. هناك غرابة مقلقة للعمل تسبب "صدمة" صامتة. إذا كان العمل الفني مزعجًا، فذلك لأنه ليس تقليدًا، لأنه يكشف في الأصل ما يبقى عادةً في الخلفية والذي يمكن أن يظهر فيه فقط. الانفتاح على هذه الصدمة سمة لما سماه هايدجر "حارس العمل". بقدر ما يكون الفن العظيم هو الكشف عن الوجود في كيانه، أي تطبيق الحقيقة، فإنه يتكشف بالضرورة أولاً في مجال اللغة. يسلط الفن العظيم الضوء على الصراع بين الأرض

[157]) السابق، ص 49/47

والعالم، والذي يشكل الأساس الأنطولوجي الذي من خلاله تظهر الأشياء لنا في الأصل كظواهر نقع في وسطها. يُنظر إلى الفن على أنه ما يقودنا إلى استعادة محدوديتنا ككائنات تقع في العالم المعقول، وسط الأشياء، وليس لتجاوز هذا العالم الحساس للأشياء نحو المطلق. يفتحنا الفن على معنى معين، ما هو أبعد من الأشياء والعالم المعقول. مع ذلك، يجب فهم هذا ما بعد على أنه جزء من حكم الأشياء، كبعد منسحب سماه الأرض، يتيح الانفتاح عليه استعادة الأشياء للكشف عنها على هذا النحو. يؤكد هيدجر أنه فقط في الكشف عن هذا البعد الآخر المحجوز للأرض، يمكن للأشياء التي تأتي منها أن تظهر لنا "بعنصر الغرابة، وضبط النفس، والانسحاب إلى الذات" الذي يميزها.[158]

الإنسان عند هايدجر هو أساسا دازاين أي "هناك" في الوجود: صفته أن يكون منفتحًا على الوجود. إن مثل هذا الانفتاح على الوجود ككل يعني أن الإنسان وحده له عالم بينما يكون الحيوان في علاقة مع بيئة محيطة. هذا الانفتاح الأصلي على الوجود يظل غالبا، غير واضح لأنه يظل منعزلاً في الحياة اليومية حيث يتم اختزال الأشياء إلى حالة الأواني. إن المسألة لهايدجر تتعلق بتوضيح هذا الفهم المسبق للكينونة الذي يميز الإنسان، ما سماه سؤال "معنى الوجود". الجواب على هذا السؤال سيكون أيضًا إجابة السؤال عن وجود الإنسان، كدازاين. أظهر الكينونة والزمان جانبًا أساسيًا من جوانب الدازاين: فهو يُصوَّر، في إنيته، ككائن يجب أن يكون، ككائن مشروع، يقف في ترقب الموت، يفترض صدفة وجوده، "يجري" إلقاءه في العالم. ينتهي "الكينونة والزمان" دون أن يظهر كيف أصبح الدازاين "هناك" للوجود ككل وفي كينونته. في أصل العمل الفني، قدم هايدجر إجابة عن سؤال الوجود وكذلك جوهر الدازاين وإن كان ذلك بطريقة ملتوية للغاية. تفتتح المحاضرة ليس على مسألة الفن ولكن على ما يبدو أنه لا علاقة له بالموضوع: سؤال كينونة الأشياء، كلمة "الشيء" هنا تعيّن ما هو مفهوم عمومًا لهذه الكلمة، أي أشياء الطبيعة والاستعمال. مع أن هذا المصطلح ليس مرادفًا تمامًا لمصطلح الوجود، الذي هو أوسع، فإن الشيء مع ذلك هو مثال مميز تمامًا للوجود، كتب هيدجر: "إنها حقيقة معترف بها أنه منذ كل الوقت، بمجرد طرح مسألة الكينونة، فإن الأشياء، بشيئتها، تم طرحها دائمًا وبالتالي الدليل على الموجودية أنه بامتياز". لذلك يمكن للإنسان، ك Dasein، أن يعرف نفسه من خلال انفتاحه على الأشياء على هذا النحو. لهذا فإن "سؤال: ما هو الشيء؟ هو السؤال: من هو الإنسان؟".[159] اعتقد هيدجر أن إدراك حقيقة الأثر الفني يستدعي توضيح الجانب الشيئي الذي على ضوئه يصبح للأثر الفني وجود فعلي. جانب همشته الجمالية اعتبره طريقا يمكن من كشف هوية الأثر الفني

158) Martin Heidegger: ***Chemins qui m énent nulle part***, p. 31

159) Martin Heidegger: ***Questions I***, Paris, Gallimard, 1976, p. 56

الذي لا ينفصل عن هذا المظهر الشيئي. الحديث عن شيئية الشيء ليس حشوا لا معنى له ولكن استعادة لقيمة جوهر الشيء.

في محاضرتي "ما هو الشيء؟" و"أصل الأثر الفني" تحدث هايدجر كثيرا عن كينونة الشيء Das Ding والتأويلات الميتافيزيقية الكلاسيكية لجوهره: حيث ساهم تصور أرسطي أصبح مرجعيا في تأسيس تأويل شيئية الشيء حيث نُظر إليه على أنه "جوهر ousia"، نواة تتجمع حولها خصائص محددة، دعامة ثابتة للخصائص المتغيرة، أي علاقة جوهر/عارض. تم اعتباره أيضًا كوحدة للخصائص المحسوسة (المفهوم التجريبي)، وأخيرًا، نُظر إليه على أنه واقع مادي له شكل. أظهر هايدجر أن هذه المفاهيم التقليدية للشيء تفقره جوهره وبالتالي تمثل عدوانًا Überfall عليه، كما أنها تتعارض مع الطريقة التي يحتفظ بها الشيء في نفسه والتي من خلالها يظهر لنا في الأصل. الأول ينظر إليه بمساعدة الأحكام المكونة من موضوع ومسند والثاني يميل إلى إذابته في أحاسيسنا، الثالث يضعه في مستوى الأشياء التي ننتجها. في "أصل الأثر الفني"، أول هايدجر الشيء هيرمينوطيقا مستحضرا العالم كما كشفه زوج أحذية رسمه فان جوخ، لوحة تفتح وضوحا دعاه Lichtung يكشف عن حقيقة شيء تعودنا استخدامه دون الانتباه إلى كينونته الأصلية. هكذا يباعد الأثر الفني بين الشيء وسياقاته النفعية. الأثر هو أكثر من مجرد أداة، حسب هيدجر يجب وضع آثار الفن على مسافة من إهتماماتنا النفعية، الاستعمال الذي انتشر مع صناعات الترفيه، يعد انحرافا يخفي معنى الفن ويجعله مجرد وسيلة متعة. سيثبت هايدجر أن الأمر متروك للفن لجعل كشف أصلي عن الأشياء على هذا النحو ممكنًا. لذلك، دعانا إلى التفكير في العمل الفني عكس المنظور التقليدي على إن جوهره هو إظهار بعد كامن وراء الأشياء، عمق منسحب لا يسبر غوره سماه الأرض. نفهم لماذا أخذ هايدجر كمثال على عمل فني المعبد، يجب ألا ننظر إلى المعبد فقط كعمل منعزل ولكن كإبداع يدخل في حقل فتحه شعر اليونان يكشف بها عن العالم كنهل من خلفية فوضوية. هذا يعني أن الفن هو تنفيذ وتكشف لجوهر الحقيقة الأصلية. فهم اليونانيون هذه الحقيقة الأصلية على أنها كشف، لهذا الكلمة اليونانية للحقيقة هي aletheia. المعنى الشائع للحقيقة كتوافق adæquatio بين المعرفة والوجود الذي تتعلق به يفترض مسبقًا الكشف عن الوجود على هذا النحو. ومع ذلك، هذا ممكن فقط على أساس الانفتاح المسبق على هذا البعد المسحوب الذي هو الأرض. فالحقيقة، aletheia، تُفهم على أنها كشف ينبثق أولاً من حجاب، كمون أو انسحاب. الحقيقة، كما تصورها الإغريق، كشكل كشف النقاب عن حجاب أساسي، تشكل المعنى الأصلي للحقيقة الذي يعود إلى فن إبراز الضوء في ضوء النهار. يكشف الفن عن الانفتاح على العالم في الكشف أولاً عن الأرض في تراجعها واحتجابها، قال هايدجر: " الحقيقة الأصلية المفهومة جيدًا، aletheia، هي في الأساس حقيقة physis: إنها تسلط الضوء في بنيتها ذاتها على النزاع الأساسي

بين الأرض والعالم، أي كلعبة تعارض بين المخزون والتفتق، الذي يشكل جوهر physis".[160] تظل هذه الحقيقة الأصلية عمومًا في حالة تراجع في الحياة اليومية، لذا فإن الأمر متروك للفن لإنتاج الحقيقة، أي لتسليط الضوء على "الصراع الأنطولوجي" الذي بدونه لم يكن من الممكن أن تظهر لنا الأشياء على هذا النحو.

تجاوز هيدجر النظرة الكلاسيكية الشائعة للفن التي رافقت تاريخ الإستيطيقا كمجرد محاكاة للطبيعة والواقع. الحقيقة، بمعناها اليوناني الأصيل تفتح الموجود حيث ينكشف بما كذلك. الحقيقة تحدث في الأثر وتتجلى فيه، ينتهي تحليل هايدجر الفينومينولوجي إلى أن ما يحدث، أي ما يعمل عمله في العمل، في لوحة فان جوخ هو انفتاح كينونة الأداة، هذا الموجود يظهر في كشف وجوده، كشف أطلق عليه اليونان "الأليثيا". فالحقيقة هي التي تحتاج الفن، في عمل الفن تضع حقيقة الموجود نفسها في الأثر الفني. الوضع يعني الإيقاف، يأتي الموجود للوقوف في ضوء وجوده. وعلى هذا النحو يكون جوهر الفن هو وضع حقيقة الموجود نفسها في العمل الفني، وضع ينطوي على الصيرورة والفاعلية مرادف للإحضار والإظهار. أشار هيدجر إلى الفن بوصفه وضعا للحقيقة على أننا قد حددنا وضع الحقيقة – في الأثر العمل الفني على أنه جوهر الفن Das Wesen Der kunst. اعتبر هيدجر جملة هيراقليطس "الطبيعة تحب الإختفاء"[161] معبرة عن جوهر الحقيقة. يشير هيدجر أن إحتجاب lethe الحقيقة Aletheia، يشير بالتالي إلى الأرض، وهي لا وجود ولا عدم، بل خلفية غير واضحة ممزقة في ذاتها والذي هو ليس موجود، لكن ليس معنى أنه سيكون "لا شيء". الأصلية تبدو عموما في إنسحاب من الحياة اليومية يعود للفن مهمة إنتاجها، تحديث "الصراع الوجودي" الذي بدونه لا يمكن للأشياء أن تظهر لنا ذاتها كما هي. ترك الموجود يوجد، بمعنى الظهور، يحمل في الآن نفسه اختفاء واحتجاب. هذه الحقيقة قال عنها هايدجر: " نحن نفكر فيها بناء على الكلمة اليونانية أليثيا التي تعني كشف وعدم الخفاء ويعني ذلك أن الحقيقة بمعناها الأولي والأصيل ليست تطابقا بين العقل والشيء وإنما هي ما قصده فلاسفة اليونان المبكرين بكلمة أليثيا بمعنى الكشف والتحجب. لهايدجر الحقيقة دوما ظهور، والظهور له حيويته، لذلك فهي جميلة. الأثر يأتي مرة واحدة في النهار ويحمل معه جدة تاريخية للوعي. إنه يأتي من إنبثاق الوجود. بالرغم من أننا نعرف أنه ماديا أبدعه فنان. مادية الأثر هذه ترتكز على امكانية أن تجد الحقيقة مكان لها. تأتي مع منبع نشأتها. الظهور الذي تتحقق فيه الطبيعة والفن بما هو "شعر" يقدم جمال الظهور الذي هو الطريقة التي توجد بها الحقيقة بوصفها كشفا. هذا الضوء، الذي أضيف إلى العمل الفني، هو الجميل. جمال الحقيقة هو ما يظهر في الأثر وما هو جميل هو الحقيقة التي تظهر. إن الجمال لا يرد بجانب هذه الحقيقة. عندما تضع

---

160) Martin Heidegger: ***Approche de Hölderlin***, Paris, Gallimard, 1979, p. 80-81

161) Ibid. p. 80-81

الحقيقة ذاتها في الأثر، فإنها تظهر، والظهور – من حيث إنه كون الحقيقة في الأثر وكأثر – هو الجمال، وهكذا ينتمي الجميل إلى حدوث الحقيقة.[162]

عمل هايدجر على فهم بنية الأثر الفني أنطولوجيا كما هو في ذاته باستقلال عن مبدعه وملاحظه. إن تأسيس إبداع الأثر وتذوقه في الذات يعني موضعة الأثر، التعامل معه كموضوع قائم بالنسبة للذات، لا ينفي هايدجر هذه الإمكانية فدون موضعة ليس هناك علم ولا تجارة بالفن، التعامل مع الأثر الفني كموضوع لا يعتبر تعاملا أصليا معه، الأثر في تجربته الأصلية ليس موضوعا قائما إزاء ذات، سواء فردية أو جماعية. لا يصبح الأثر موضوعا إلا عندما يقتلع من عالمه، مثلا عندما يدخل إلى مجال التجارة، اين يكون بدون عالم ولا موطن. الأثر الفني في تجربته الأصلية ليس موضوعا، شيئا كائنا وقائما قبالتنا. فكرة هايدجر هي استقلال الأثر الفني، قيامه في ذاته، استقراره وسكونه في ذاته واكتفاؤه بذاته، لإدراك الأثر في استقلاله، تجنب هايدجر كل رجوع إلى مفهوم العبقرية للإستطيقا التقليدية، لأنها تعمل على إدراك الفن انطلاقا من الذات ومعايشتها.[163] إن جوهر الفن هو إظهار الوجود: الأرض كبعد غير واضح لا يسبر غوره، خلفية منعزلة لا شكل لها والتي لا تني تنتج خارج نفسها، دائمًا وأبدًا، أشياء محددة وفردية، قبل إعادتها إلى داخل نفسها. في الكشف عن النزاع المتأصل في الأرض الذي منه ينطلق حكم الوجود ككل، يعرض الفن ما أسماه الإغريق Physis، الطبيعة في جوهرها. في أصل العمل الفني، قدم هايدجر، مستشهدا بشذرة هيراقليطس 123، الأرض على أنها هذا البُعد المنسحب الذي تنبثق منه الطبيعة: " هذا الظهور ذاته للموجود وهذا الازدهار في مجملهما، سماه الإغريق في وقت مبكر Physis، اسم يلقي الضوء على ماذا وكيف يؤسس الإنسان إقامته. نسمي هذا الأرض".[164] أرض، ليست بعدا مقابل السماء، ولكنه بعد لا شكل له هو أصل كل الأشياء، سماه هسيود Chaos الفوضى.[165] في شعر اليونان الأسطوري، تنتج الطبيعة وتدمر الكائنات من خلفيتها الفوضوية. هكذا تتكشف الكائنات المتمايزة، "تنظم نفسها في العالم"، كنظام لتناقضات وطريقة يكشف بها العالم على أنه رسم من هذه الخلفية فوضوية. سيثبت هايدجر أن الأمر متروك للفن لجعل كشف أصلي عن الأشياء على هذا النحو ممكنًا. العمل الفني، عكس المنظور التقليدي، جوهره هو إظهار البعد الكامن وراء الأشياء، جعل الأرض تظهر، بما هي ذلك البعد المنسحب والأساسي الذي يفلت من تمثيلنا. أرض ليست فقط بعدا غير واضح كامن

[162]) مارتن هايدجر: **منبع الأثر الفني**، ص 127/126

[163]) نفسه، ص 16

[164]) Martin Heidegger: ***Chemins qui m énent nulle part***, p.23

[165]) Hésiode, ***Théogonie***, tr. P Mazon, Belles Lettres, 2019, ver 116

وراء كائن ينزلق بعيدًا بل أيضًا قوة ازدهار تنشر الانفتاح الذي ستأتي فيه الكائنات، ما سماه العالم. وهكذا فإن الأرض، بسبب تناقض جوهري، ممزقة بين ميل أساسي للانغلاق على ذاتها وقوة انفتاح وانتشار للكينونة. بتسليط الضوء على هذا الصراع الأساسي، بين ميل الأرض للانغلاق وتكشف الانفتاح على العالم، يكشف الفن أفق قدوم أصلي للوجود ككل، بحيث يمكن عندها فقط أن يظهر لنا على هذا النحو. إن جوهر الفن، هو إظهار هذا الصراع الأساسي، صراع يأتي من الأرض نفسها. هذا لا يعنى أن أحدهما يلغي الآخر، بل هو صراع وانسجام، تحجب وانفتاح في الوقت نفسه. قال هايدجر: "إن الانفتاح بما هو كذلك يميل دائما إلى الانغلاق، وفي هذا الانغلاق يبقى ذاك الانفتاح مطويا ... وفي هذا الميل الذي يؤلف بين الانفتاح والاحتجاب تكمن ماهية الفيزيس بكل امتلائها وخصوبتها".[166]

يُظهر هايدجر في "ما هو الشيء؟" أن ملكة التوقع تميز الإنسان عن الحيوان، مما يجعله دازاينا: كائنًا منفتحًا على وجوده من خلال الإدراك: "الإدراك البشري استباقي. للحيوان أيضًا تصورات، أي أحاسيس، لكنه لا يتوقع ... تتوالى حياة الحيوان بعيدا عن انفتاح الكينونة والعدم".[167] كما أظهر في الكينونة والزمان أنه في اليومي، يظل الانفتاح على الأشياء كظواهر نقية في الخلفية، لأنها تظهر فقط كشبكة من الأدوات: " أنه لا يمكننا أبدًا أن نقول بشكل مباشر وجود الشيء، وإلا، إذا حاولنا ذلك على أي حال، يمكننا فقط بطريقة ما، غامضة: أننا بحاجة إلى الأثر، وهذا يدل على أنه في "كون الأثر" للأثر، فإن ظهور الحقيقة وفتح الكينونة هو الذي يعمل".[168] في الكشف عن هذا البعد المحجوز، يمكن للأشياء التي تأتي منه أن تظهر بما يميزها. ومن هناك فقط يمكن أن تظهر نفسها، في مواجهة بعضهم البعض في "مسافة مفتوحة"، في مجيئهم إلى وجودهم. عندما تظهر الأشياء بهذه الطريقة فهي ظاهرة بالمعنى اليوناني: ما يظهر من ذاته في الآخر. الميتافيزيقا على العكس من ذلك "تهين" الأشياء عندما تختزلها إلى الوجود الدائم "تحت النظر". بقدر ما يكون الدازاين كمشروع دائمًا في توقع الموت مما يعيده إلى تلك الهاوية التي انفتحت بالولادة، إن هذا الانفتاح على العدم من خلال القلق ليس سوى انفتاح على الأرض، البعد الذي لا شكل له، والذي تنشأ منه الكائنات والدازاين نفسه وأين تعود. في الانفتاح على نهايته، لا يصل الدازاين إلى نفسه فقط كمشروع مرتبط بالعالم كشبكة أدوات، ولكنه في الوقت نفسه وبشكل أعمق ينفتح على نفسه، من وجهة نظر "غريب الأطوار"، منعزل وغير قابل للاقتراب من الأرض. ثم يصل إلى نفسه على أنه "كائن مُلقى" في وسط الكائن

[166]) مارتن هايدغر: **نداء الحقيقة**، ص 390- 391.

[167]) Martin Heidegger: ***Qu'est-ce qu'une chose?***, Paris, Gallimard, 1979, p. 227-228

[168]) Martin Heidegger: ***Chemins qui mènent nulle part***, p.79

ككل يتكشف من هذا البعد الذي لا يسبر غوره والفاغر الذي هو الأرض.[169] يفتحنا الإدراك على غيرية الأشياء، لكنه لا يسمح لنا بالتعرف عليها، الأشياء لا تسلم نفسها لنا. فالأمر متروك للفن لتسليط الضوء واستعادة هذا الانفتاح الأصلي على الأشياء. إن ما يميز الفن هو أنه يجعل ممكناً، في الكشف عن جوهر physis، كشفا أكثر أصالة للأشياء في الإدراك كظواهر. لوحة فان جوخ، على سبيل المثال، تُظهر من خلال تألق الألوان قوة الازدهار والطاقة الداخلية التي تقود إلى الوجود، وجود الأشياء في حد ذاتها. ينبع من هذه اللوحات عنف منفرد حيث تبدو مناظر الطبيعة تحركها طاقة عظيمة. بإظهار القدوم إلى الوجود مرة أخرى من الظلام، يعيدنا الفن إلى الانتشار الأصلي لهذه الأشياء من خلال شدة الأحاسيس. إن جوهر الفن يكمن في إبراز هذا التوقع المتضمن في ظلام الأرض، التوقع الذي بدونه لن تظهر الأشياء أبدًا لنا على هذا النحو.[170] يفتحنا الفن على إحساس أصلي بالعالم أكثر من محيط مزدحم بالانشغال، عالم هو في المقام الأول غير واعي ومغطى بنشاط براغماتي. اعتبر هايدجر أن الفن كوضع للحقيقة في الأثر، كحدوث للحقيقة، هو كيفية أصلية لتجربة العالم والأشياء. تجربة يحدث فيها انفتاح العالم كعالم عند لقاء آثار الفن: " هذه التجربة للشيء هي تجربة أصلية لأنها تسمح للعالم، المألوف لدينا في حياتنا اليومية دون أن يثير انتباهنا، أن ينفتح أمامنا وأن يتبدى كعالم. تجربة يصبح العالم فيها بارزا ولامعا".[171]

يعد الفن العظيم عند هيدجر أسلوبًا لـ "حدوث الحقيقة aletheia"، القوة التأسيسية للثقافة. يكمن جوهر الفن في قدرته على تسهيل حدوث الحقيقة على أنها حقيقة، الفن بطبيعته "طريقة مميزة تنشأ بها الحقيقة وتصبح تاريخية".[172] يتوقف تأسيس الوجود على قدرة الفن العظيم على التأسيس وافتتاح لحظة الحدث التاريخي للكينونة، كحدث إبداعي في زمانية العمل الفني، كبداية "تاريخية" جديدة: "الفن هو ما يسمح بأن يكون لنا عالم، أي البقاء في انفتاح على الوجود والحصول على مستقبل تاريخي".[173] الفن حدث كشف فيه يحدث الوجود على أنه "تاريخ"، يكشف للدازين عن إمكاناته التاريخية لتخصيص مصيره، في ما وصفه هايدجر بمصطلح Ereignis. في لحظة ظهوره يحدث ربط بين أصالة الدزاين ولحظة اندلاع التاريخ، "بداية" دخول شعب تاريخي إلى "دعوته" المصيرية: " عندما يحدث الفن، أي كلما كانت هناك بداية، يدخل الزخم التاريخ، إما أن يبدأ التاريخ أو يبدأ من جديد. تاريخ لا يعني هنا تسلسلًا زمنيًا للأحداث من أي نوع، مهما كانت أهميته. التاريخ هو إضفاء الطابع المؤقت على شعب

---

169) Joël Balazut: ***La thèse de Heidegger sur l'art***, Nouvelle revue d'esthétique 2010/1 (n° 5), pp 141/152

170).Ibid. pp 141/152

171) مارتن هايدجر: **البناء والسكن والتفكير**، ص 216

172) Martin Heidegger: ***Basic writings***., p.202

173) Joël Balazut: ***La thèse de Heidegger sur l'art***, pp 141/152

ما إلى مهمته المحددة، كمدخل إلى هبة ذلك الشعب".[174] هكذا تأخذ مسألة "الأثر" معنى جديدًا، حين يُدرك، في جوهره، في تعالق مع إقامة حقيقة الوجود، شرح هايدجر: " ليس الأثر غرضا رمزيًا (شيئا من نظام الصورة وله معنى، وبالتالي يشير إلى شيء آخر غير نفسه) ولا تثبيتًا installation لتنظيم الموجود، ولكنه إضاءة للوجود، إضاءة تتضمن قرارًا لأجل جوهر مختلف تمامًا للإنسان. من هذا المنظور، للفن صفة الدازاين. ليس له أية علاقة بالحماسة المحيطة بـ"الثقافة"، ولا انتماء للكائن البشري به، لا تأسيسا ولا استحواذا، بل يصير مكان القرار لكائنات فريدة ونادرة، يستقبل "الأثر" في العزلة الأقصى على حافة هاوية الوجود، لا يتأثر الإبداع الفني بـ"المجد" أو اللامبالاة، إنه، في جوهره، يفلت من "الدعاية" بقدر ما يفلت من المجال "الخاص"، وينتمي فقط إلى الإصرار في الانحدار الذي يمكن، بمفرده، أن يصبح تاريخا أساسيا بحق، تاريخا تُترك وراءه إضاءة للوجود ... لهذا لا يسمى أثرا سوى الذي يضع في القرار جوهر الآلهة والإنسان على مفترق طرق النداء التي توجهه الأرض والعالم من استدعاء بعضهما البعض إلى جوهرهما".[175]

4. الجماليات و"موت الفن"

رفض هايدجر العلاقة التقليدية مع الفن ونأى بنفسه عما يسمى بالإستيطيقا. رفض هيدجر للإستيطيقا لمحدودية التصور للعالم الذي ينبني عليه النموذج الحداثي الخاضع لثنائية الذات والموضوع، تجاوزها هيدجر عبر نهجه الفينومينولوجي الهرمينوطيقي. عموما، من الممكن وفق هايدجر تعريف هذا المجال الاستيطيقي، سواء تمت موضعته أم لا، " كتفكير نظري حول الحالة الشعورية للإنسان في علاقته بالفن والجمال".[176] الاستيطيقيا تشير إلى شكل معرفة حسية بالعالم يعتبر أدنى مقارنة بأشكال أخرى من المعرفة العقلانية. ظهرت الإستيطيقا في القرن الثامن عشر نتيجة مسار طويل ميز العصر الحديث. مسار يستند إلى تذويت العالم والفكر الحديث، يرتكز على تصور للذات الحديثة يمتد بجذوره الى فكر ديكارت وكوجيتوه الشهير. ذكر هيدجر أن ظاهرة: " ليست أقل أهمية بالنسبة للأزمنة الحديثة، تتمثل في مسار دخول الفن في أفق الإستيطيقا".[177] ما يشكل محدودية المقاربة الإستيطيقية للفن هو أنها تفضل دراسة الموجود الذي هو الفن، مقارنة بالوجود. تفضيل يصدر عن نسيان سؤال الكينونة الذي يمثل السؤال التوجيهي لكل فلسفة هايدجر. تستمد الجماليات من تجزئة الخطاب الفلسفي الذي يعزز بدوره تجزئة نسيان سؤال

[174]) Martin Heidegger: ***Basic writings***. p.202

[175]) Martin Heidegger: ***Méditation***. p52

[176]) Martin Heidegger: ***Nietzsche I***, p. 76

[177]) Martin Heidegger: **Chemins qui ne mènent nulle part**, p. 10

الوجود لصالح دراسة أكثر تخصصا لبعض الموجودات. إرتبط رفض هايدجر للإستطيقا بنقده للميتافيزيقيا الغربية كتجسيد للذاتية الحديثة. الإستطيقا بقولها أن الجمال هو الذي ينتج الفن، تقدم الأثر كما لو أنه يحمل ويحدث الجمال استنادا لحالة الإنسان الشعورية وتضعه "كموضوع" موجه نحو "ذات"، يتم تبصره بالاستناد إلى قاعدة الذات الموضوع، خاصة علاقة الإحساس، يصبح الأثر متاحا لتجربة من سيتأمله. الإستيطيقيا تفكير ذوات فردية في موضوعات الفن والجمال. تفترض الإستيطيقا ذاتا مستقلة عن العالم تدخل في علاقة مع عالم وقع اعتباره كموضوع. ذات ميتافيزيقية فوق حسية تواجه عالما أصبح لها موضوعا يفكر فيه، الإستيطيقا تسمح لذات متعالية عن العالم بدراسة جزء منه هو الفن والجمال. حسب هيدجر الكائن الإنساني هو قبل كل شيء دازاين، يختلف عن تصور ديكارت للذات كوجود مستقل عن العالم. الدازين هو دائما وأولا وجود في العالم. التأويل الإستيطيقي لأنه تفكير ينحصر في حالة شعورية ذوقية وحسية للذات. في أفق إستيطيقي يختزل الفن إلى مجموعة حوافز تثير ذاتا مفكرة وواعية. في عصر اكتمال الميتافيزيقا المتسم بهيمنة التقنية والمعيش الحسي والخبرة الذاتية تسود النزعة الحسية العلاقة بالموجود. تحدث هايدجر عن نهاية الفن كما أعلنها هيجل في "دروس الإستيطيقا". لا تعني "نهاية الفن" لهيجل أنه لن يكون هناك فن في المستقبل وإنما أنه فقد ضرورته. جمالية هيجل تقدم مثالا على كيفية فعل الجدلية في تاريخ لفن: بناء نظرية فلسفية للفن لا يمكن أن يتحقق ما لم يفرض الفن طبيعته الخاصة بصفة مطلقة، فالفن حسب هيجل يحتل مكانة عليا بين الأشكال التي يعي الروح بها ذاته ولهذا وصفه ضمن الروح المطلق. حسبه ليس بإمكان الفن أن يعكس المطلق إلا عكسا حدسيا ومحسوسا: فالعمل الفني هو "التجلي المحسوس لفكرة"، الوسيط بين الإدراك الحسي للشيء العادي الذي يتميز عنه بحكم كونه لا علاقة له بالرغبة والإدراك التصوري الخالص الذي يبتعد عنه بفعل ماديته. مع هذا، الفن يحمل بصمات الروح والحرية، لهذا هيجل على خلاف كانط لم يقبل بوجود جمال "طبيعي"، ما يعني عدم إمكانية إختزاله إلى مجرد نسخ ومحاكاة للطبيعة أو اختزاله إلى مجرد قدرة، الفن عند هيجل هو تجسيد الفكرة لمضمون الروحي في المادة أو الشكل، والفن مهمته التوفيق بين جانبي الفكرة وتمثيلها الحسي بتشكيل كلية حرة منهما. كون الأثر مكونا من بعدين، محسوس وعقلي، يحدد ثلاث علاقات ممكنة، تقابل اللحظات الكبرى في تاريخ الفن، يلخص كل منها، على نحو ما، روح ثقافة ما. عندما يستولي جانب الحس على الفكرة، فإننا نجد الفن الرمزي فالرمز مبهم يمكنه توليد معان عدة، امتاز الفن الكلاسيكي بتوازن المحسوس مع المعقول، في الفن الرومانسي، المتوافق مع المسيحية، يتجاوز المضمون الشكل، فالفكرة من الغنى إلى حد لا يمكن للمادة استيعابها بالكامل. لخصت تراجيديا اليونان تاريخ الفن حيث مثل إسخيلوس الرمزية، سوفوكليس الكلاسيكية واوريبيدوس الرومانسية، تطور الفن من الرمزية إلى الكلاسيكية ليبلغ هدفه في الرومانسية معلنا موت الفن والحكم

بأنه بلغ مداه. أطروحة هيجل انتزعت الفن من سياقه التاريخي وجعلت منه تجريدا. أعلن هيجل "نهاية الفن" لأن الروح تمر "عبر تحققها المحض" بثلاث مراحل هي الفن، الدين، العلم، فالفن لحظة لا بد للوعي أن يتجاوزها بالدين ثم الفلسفة الذين يعبران عن المطلق، فما قصده هيجل بموت الفن ليس الفن في ذاته وإنما "Kunstreligion"، الفن كتعبير عن المطلق والروحي. فالفن لم تعد له مهمة تاريخية كبرى، لم يعد التعبير الأرقى عن المطلق ولم يعد يوقظ فينا شعور الإجلال الديني ولكن "تجربة حكمنا". الفن نفسه يعي ذلك وبذلك نجده يقترب من اللا فن.

يمكن تمثيل أطروحة هيجل حول "موت الفن"، كما قدمها هايدجر، في الاقتراحات التالية: الفن في "مهنته الأسمى"، الفن "العظيم" الذي فيه "تنفتح حقيقة الكائنات ككل، أي المطلق، غير المشروط، على "الوجود التاريخي للإنسان" لثقافة معينة ذات موقع تاريخي، هو فقط نوع من الفن "قيد النظر". الفن العظيم، كان شيئا من الماضي منذ زمن أفلاطون. الفن العظيم ليس ميتًا فحسب، بل يجب أن يظل كذلك.[178] لا يكرر التاريخ أبدًا مرحلة أكثر بدائية من نفسه، بل هو سجل من تقدم وكمال متزايد للعالم. قوانين التاريخ الديالكتيكية التي لا هوادة فيها والتي أدت إلى إلغاء وظيفة كشف "الحقيقة" بالدين وحل العلم مكانه. " بالتوازي مع تشكل هيمنة الجماليات والعلاقة الجمالية بالفن كان في الأزمنة الحديثة انحطاط الفن الكبير. انحطاط لا يتمثل في أن الجودة أقل والأسلوب أقصر نفسا، بل إن الفن فقد ماهيته، المهمة الأساسية في أن يعرض المطلق، أن ينصبه عنصرا محددا في حقل الإنسان التاريخي ... يكون الفن ويبقى، من جهة تعينه الأعلى، شيئا من الماضي. إن الأيام الجميلة للفن الإغريقي مثل العصر الذهبي للقرون الوسطى الأخيرة إنما هي أمور فات أوانها. إمكانية أن تنشأ أعمال فنية فردية وأن تقدر تقديرا حسنا، هو أمر ما كان هيجل ليدعي إنكاره أبدا. إن واقع أن أعمالا فردية لم تعد أعمالا إلا في دائرة المذاق الفني لبعض طبقات الشعب، هو أمر لا يتكلم ضد هيجل بل بالتحديد لصالحه ... الفن خسر القدرة على المطلق وقدرته المطلقة".[179] وافق هايدجر هيجل في أن "الفن العظيم" عظيم بقدر ما "يُظهر" "حقيقة الكائن ككل، أي المطلق وغير المشروط". فكرة هايدجر الرئيسية هي أن العمل الفني العظيم هو "حدوث الحقيقة"، "إظهار" "حقيقة الكائنات" و"حقيقة" الوجود التاريخي للإنسان.[180] اتفق هايدجر مع هيجل على أنه لا شيء أقل من استقبال العمل الفني من قبل ثقافة الناس ككل. لا بد للفن، لإثبات "عظمته"، أن تكون له أهمية تاريخية عالمية، كالمعبد اليوناني أو كاتدرائية العصور الوسطى. قد يستمر الفن في التقدم، لكن شكله لم يعد أكثر حاجة للروح، لم يعد يعتبر

[178]) See: Julian Young: ***Heidegger's Philosophy of Art***. p.7

[179]) فتحي المسكيني: **التفكير بعد هيدغر**، ص 187

[180]) Martin Heidegger: ***Poetry, Language, Thought***, op.cit. p.77

على أنه طريقة تكتسب فيها الحقيقة وجودًا لنفسها. لهايدجر، مجمل فن العالم الحديث، حتى في أفضل حالاته، هو أقل من عظيم. لا يعتبر فن الحداثة "عظيمًا" لهايدجر لأنه فن "جماليات": " تأخذ الجماليات العمل الفني كموضوع، موضوع تأطير، إدراك حسي بالمعنى الواسع. طريقة يختبر بها الإنسان الفن تؤخذ لتقديم معلومات عن جوهره. الخبرة هي المعيار ليس فقط لتقدير الفن والتمتع به ولكن أيضًا للإبداع الفني".[181] لاحظ أن "الجماليات"، كمرادف لـ "فلسفة الفن"، نشأت نتيجة لتقسيم نفذ صراحة لأول مرة في القرن الثامن عشر. لأن "المنطق" فُهم على أنه تأسيس لمعرفة منهجية للحكم والفكر و"أخلاقيات" الشخصية والسلوك، لذا فإن "الجماليات" كانت عبارة عن معرفة بالجمال والأحاسيس والمشاعر وكيفية تحديدها: " انتقل البحث في الشعر إلى حقل الفيلولوجيا. وتحولت الجماليات إلى نحو من علم النفس على منوال علوم الطبيعة، أخضعت حالات الشعور إلى التجريب والملاحظة والقيس من أجل ذاتها بوصفها وقائع حادثة. إن الإنسان الجمالي، هو نبتة القرن التاسع عشر".[182] رأى هايدجر أن "الجماليات" تكشف أننا تخلينا عن المفهوم الأخلاقي للفن. ما سعى للتأكيد عليه هو أن الأمر ليس مجرد مسألة مصطلحات ولكنه يمثل انتصارًا، في النظرية والممارسة، لمفهوم معين للفن على أقدم مفهوم "أخلاقي" كان يعتبر من المسلم به أن الهدف من الفن هو الكشف عن "الحقيقة" وشكل طريقة صحيحة للعيش. لم يعد الفن يقدم، ولا يُتوقع منه أن يقدم، إرشادات حول كيفية العيش. فهو مصمم لتقديم "تجارب جمالية".[183]

الشيء الأساسي في النهج "الجمالي"، هو أن عملا فنيا ناجحا يمتلك "جاذبية جمالية". من المتوقع أن ينتج الفن "تجارب جمالية"، أي أنه، والطبيعة أيضًا، يتم فحصهما وتقييمهما على أساس القدرة على إنتاج الحالة الجمالية. وفقًا لتقاليد اعتبرها هايدجر سائدة في العصر الحديث، فإن السمة المميزة لاستقبال صحيح للفن هي، في كلمة كانط، "عدم المبالاة". في نهج جمالي كهذا، فإن الشيء الأساسي هو إزالة السياق. نحضر موضوع الإدراك في حد ذاته، مجردا من كل علاقة قد تكون له بمصالحنا الفكرية والعملية. ما يتبقى عندما "نحصر" كل الروابط التي يمتلكها الشيء في الحياة العادية صفاته الشكلية والمجردة. نظرية "الحالة الجمالية" و"جمالية متذوق الفن" هي مسألة الاستمتاع بـ "الجوانب الشكلية للعمل".[184] وضح يونغ: " كان الفن دائمًا "تمثيليًا". لكن كفن، كان التمثيل مناسبة وليس هدف العمل. بطريقة سلطت الضوء على الصفات الشكلية المكونة للجمال – الانسجام والتوازن والاكتمال ونقص الفائض والبساطة في التوليف التام مع التعقيد وما إلى ذلك – للتمثيل وذلك لتسهيل الدخول إلى "الحالة الجمالية".

---

181) Martin Heidegger: ***Poetry, Language, Thought***. p.79

182) فتحي المسكيني: **التفكير بعد هيدغر**، ص 190

183) Julian Young: **Heidegger's Philosophy of Art**, p.9

184) Martin Heidegger: ***Poetry, Language, Thought***,. p.68

إن الطابع الإزالة عن السياق للتجربة الجمالية ممتع لأنه، في مثل هذه التجربة، يتم إزالة الأشياء من كل ما يتعلق بمصالحنا العملية، وأيضًا من كل ما يتعلق بالاهتمام والخوف والأمل. عندما يستغرق العقل تماما في التجربة الجمالية، يتحرر من الألم والقلق والتوتر".[185] الحالة الجمالية شكل من تخفيف التوتر، لحظة ركود في خضم الانشغال، عطلة من عالم قلق الرغبة والعمل. فبدل أن تؤذينا آمالنا ومخاوفنا وقلقنا، نحقق لحظة سكون، سلام من نوع فريد. التجربة الجمالية، "العنصر" الذي "يموت" الفن العظيم فيه.[186] إذا كان هذا هو كل ما هو ذو قيمة للفن، فإنه يصبح ذا أهمية هامشية. يقول هايدجر، إذا لم يكن للفن "أي شيء يتعلق بفعل"، إذا كان "غير ضار وغير فعال"، فإنه يفشل في أن يكون شيئًا يجب أن نأخذه "بجدية". يصبح الفن مجالًا لـ "صناعة الفن"، صناعة تهدف إلى توفير تجارب ممتعة. مثلما توفر صناعة الأزياء أشياء ممتعة لمستهلكي الموضة، توفر "صناعة الفن" أشياء ممتعة لـ "مستهلكي" الفن. يصبح الفن مجرد "قطاع من النشاط الثقافي". اشتكى هايدجر من أنه بينما اجتمع فن هوميروس وسوفوكليس معًا ووحدا ثقافة كاملة، فالفن، في الحداثة، "موجود فقط لمتعة شرائح قليلة من السكان". ينحدر الفن إلى التفاهة، يصبح مجالًا لنخبة اجتماعية فرعية. يصبح هامشيًا في حياة أولئك الذين يختارونه وفي حياة الثقافة ككل، وخاليًا من الأهمية التاريخية العالمية التي يجب أن يمتلكها الفن العظيم.[187] يأخذ الفن مكانه ببساطة كخيار من مجموعة متنوعة من عروض لا يعتبر أي منها أكثر أو أقل قيمة من آخر. يفشل الفن "الجمالي" في أن يكون فنًا عظيمًا ويصبح تافهًا، حتى أنه في حياة أولئك الذين "يتناولونه" يمثل "خيارًا لا حاجة". في الحداثة أصبح النهج الجمالي هو المناخ السائد الذي يسبح فيه الفن. النظرة الجمالية هي "ميتافيزيقيا" مطبقة على الفن. قال هايدجر إن "الجماليات هي الطريقة التي يتم بها تحديد جوهر الجمال والفن كميتافيزيقيا".[188] "ميتافيزيقيا" فهمها هايدجر هنا، كـ"تنوير"، "علموية" و"وضعية"، وجهة النظر القائلة بأن معرفة حقيقة العالم هي المجال الحصري لـ "العقل". زعم هايدجر أن التنوير كحركة فكرية، بدأت مع سقراط وأفلاطون، حقق هيمنة تاريخية عالمية في القرن الثامن عشر، باعتباره " تعبيرا عن الحقيقة حول الواقع كاملا يعتمد على "الشبكة الجامدة" لـ"مفاهيم العقل". وفق هايدجر، أساس الانتصار النهائي للنظرة الجمالية هو إمبريالية العقل، انتصار الرأي القائل بأن العلم وحده له حق الوصول إلى الحقيقة. مات الفن العظيم لأن العلم حل مكانه.[189] لماذا يؤدي"التنوير" إلى فن جمالي؟ لمستقبل أصلي، مذبح من العصور الوسطى مثلا امتلك جانبين على الأقل: أنه كشف عن "حقيقة" الكون المسيحي، وأنه فعل ذلك بطريقة جميلة من ناحية

---

185) Julian Young: ***Heidegger's Philosophy of Art***. p.11

186) Martin Heidegger: ***An Introduction to Metaphysics***. p.131

187) Julian Young: ***Heidegger's Philosophy of Art***, p.13

188) Martin Heidegger: ***Hölderlin's hymn "the Ister"***. p.88

189) Julian Young: ***Heidegger's Philosophy of Art***, p.14

الشكل. في مناخ وضعي، يلغي المرء وظيفة الفن في حمل الحقيقة وكل ما يتبقى هو دوره "الجمالي". مع أنه "ساري المفعول" حاليًا، رفض هايدجر رأي هيجل بأن الفن العظيم مضى إلى غير رجعة. حكم كهذا "لم يتقرر بعد". قد يصبح الفن، مرة أخرى، "طريقة أساسية وضرورية تحدث بها تلك الحقيقة وتكون حاسمة لوجودنا التاريخي".[190] رفض هايدجر فكرة أن التاريخ يحدث وفقًا لقوانين هيجل أو قوانين أي شخص. ليس في التاريخ قانون قابل للاكتشاف وكل محاولة لـ "حسابه" هي أساسا وهم تقني موجه نحو التحكم. طبيعة وتوقيت تغيير تاريخي عالمي شيء لا أحد يعرفه. فقط إذا عاد الفن العظيم يمكن أن تحدث "مواجهة حاسمة" "مع المصير".[191]

لا يعتقد هايدجر أن الفن وجد دائمًا في مناخ من النظرية. وجد أعظم عصر للفن الغربي، يونان القرن الثامن إلى الرابع، دون تأمل معرفي مفاهيمي. بدأ التفكير في الفن فقط مع أفلاطون، عندما انتهى أعظم عصر للفن. إن النشاط الفني النظري للقرن التاسع عشر لا يزال مستديمًا تاريخيًا لكنه يظل في حد ذاته غير فعال. شرح هايدجر: " يبحث المرء عبثًا في كل هذا عن تأمل حقيقي في الفن، تأمل ليس عليه فقط الاكتفاء بتوضيح اتجاه الفن وشكله كما عرفناه حتى الآن، ولا إمكانياته التي هي له، بل عليه أن يضع في الحسم وموضع القرار مسألة تغير جوهر الفن، وهذا يبدأ فقط من قرار أساسي يؤثر هذه المرة على هيمنة الكائن الصانع وإقامة حقيقة الوجود. هذا التأمل الذي يضع الفن في وضع القرار غريب عن أي نظرية فنية، ولهذا فإن تجاوز الاستيطيقا يمكن أن يظل في عينيه مهمة ثانوية جانبية ملحقة! خاصة وأن هذا التجاوز يمكن أن يساء تفسيره بسهولة من خلال الإيهام بأنه يجدر ببساطة استبدال الاستيطيقا بنوع آخر من المقاربة. كما أن الأمر لا يتعلق بالتركيز على "العمل في حد ذاته" بدل التركيز على الفنان، أو على ظروف وتعقيدات تاريخية تشترطها، التركيز على العمل لا يعني بالضرورة الخروج من التجربة الميتافيزيقية للفن".[192] وفقًا لهايدجر، الفن الحديث موجود في مناخ سيئ من النظرية. النظرية لا يمكن أن تصنع الفن، إلا أنها قد تقتله. نية هايدجر كانت، حسب يونغ، " هي تعطيل المناخ النظري السائد بإعادة تقديم نظرية قديمة للفن. نظرية كان يمكن أن يقدمها ما قبل السقراطيون لو كانوا ميالين إلى التنظير حول الفن".[193] لم يكن لليونان تجارب معيشة، بل كانت لهم معرفة واضحة، منبثقة من أصالة وشغف بالمعرفة. كانوا في هذا الوضوح المعرفي في غير حاجة إلى أية جماليات: " في عصر أفلاطون وأرسطو، وفي سياق عمل الفلسفة على اتخاذ هيئة لها، صيغت المفاهيم التي سوف تحد في المستقبل دائرة نظر كل تساؤل عن الفن. فكان الثنائي المفهومي materia-

---

190) Martin Heidegger: ***Poetry, Language, Thought***, p.80

191) Ibid. p.91

192) Martin Heidegger: ***Méditation***, p.52

193) Julian Young: ***Heidegger's Philosophy of Art***. p.15

forma، مادة–صورة. تمييز يستمد أصله من تصور للكائن، أسسه أفلاطون، بالنظر إلى مثوله أو منظره: يكون الكائن مدركا بما هو كائن ومميزا عن غيره من الكائنات بالنظر إلى منظره".[194] في نص أسطورة الكهف في محاورة الجمهورية، فصل أفلاطون بين الفلسفة والفن مبعدا الفن كاتباع للاوهام. ظن أفلاطون انه لا يوجد أسمى من الحقيقة العقلية، حقيقة بدى وكأن الفن يحجبها. انطلاقا من نظرية المثل أتخذ أفلاطون موقفا سلبيا من الفن وأصبحت ماهية الحقيقة تقوم على معطى أنطولوجي محدد سلفا (الإيدوس). تعود العلاقة الميتافيزيقية بالفن إلى نقد أفلاطون لفنون "الميميزيس mimesis". عند أفلاطون الفن كمحاكاة لا يرقى، في الإجادة والإتقان، إلى مستوى الطبيعة التي هي الأصل، والأصل أفضل من صورته. فإذا كان الواقع نسخة مشوهة من عالم المثل، فالفن الذي هو محاكاة للواقع، يكون ابتعد عن الحقيقة مرتين لأنه محاكاة المحاكاة، فالرسام عندما يرسم سريرا يحاكي سريرا صنعه نجار بدوره حاكى صورة له كما هو في عالم المثل. بهذا يكون الفن خداع وتشويه، محاكاة للمظهر لا للجوهر. مستندا إلى عالم المثل في نظرته للمحاكاة، ذهب أفلاطون إلى تحقير الفن كونه لا يمثل فكرة وإنما الشيء الذي يمثل الفكرة. أقصى أفلاطون الشعراء من المدينة لسبب ميتافيزيقي باعتبارهم يحاكون العالم المحسوس وليس المعقول فيأتي إبداعهم في الدرجة الثالثة بالنسبة للطبيعة الحقة للأشياء.[195] انتقاده للفن كونه ينتج المظاهر ولا يؤسس الحقيقة التى هي مطلب الفيلسوف. تحول "المحاكاة أو الميميزيس" بين الإنسان وبين الحقيقة. التراجيديا والكوميديا لأنها تحاكي وتشجع في المشاهد مشاعرا تنتمي إلى الجزء غير العقلاني للنفس، تتعارض مع الفضائل الأساسية للحكم الرشيد للإنسان والمدينة: الحكمة والشجاعة والاعتدال. رغم أن تفكير أفلاطون حول الفن لا يمكن اختزاله في الجمهورية ومع ذلك قرر هذا النص مصير العلاقة مع الفن التي حكمت الفكر الفلسفي الغربي، ساهم رفض أفلاطون للشعر والأسطورة والبلاغة كخطابات لا عقلانية في خلق تنافر بين الفن والحقيقة.

5. الأشياء والعالم والأرض في العمل الفني

اعتبر هايدجر إن ارتباط الوعي، الذات، بالطبيعة كموضوع ليس هو العلاقة الأصلية للإنسان بالعالم. أين تكمن هذه العلاقة؟ العالم يتحدد انطلاقا من فهم الأشياء التي يتكون منها، كون الأشياء له في العادة طابع الكون لليد. إن سياق الاستعمال الذي يحدد كينونة اليومي هو شبكة من غايات لا يمكن الإحاطة بها. يعيش الإنسان في سياق للاستعمال، وهذا يطبع مجال ممارسته، أي أفقه. انطلاقا من العالم كأفق لسياق الاستعمال نفهم كيف تكون

[194]) فتحي المسكيني: **التفكير بعد هيدغر**، ص 182

[195]) انظر: أفلاطون: **محاورة الجمهورية**، تر: فؤاد زكريا، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر القاهرة، 1968، ص 362-364

الأشياء لليد بالنسبة إلينا. إن الأفق هو إذن عالمنا اليومي. إن العالم حسب ثنائية الذات والموضوع هو كلية الموضوعات الحاضرة القابلة للتصنيف والوصف. إلا أنه ليس للعالم اليومي طابع جملة من الأشياء بل طابع الأفق، سياق شامل داخله نعيش ونتوجه. إن هذا السياق مألوف لنا قبل التعرف على الشيء المفرد، بلا أفق استعمال ستبقى الأشياء اليومية دون دلالة. إن انتباهنا في الحياة اليومية لا ينصب عادة على البعد الذي يسمح بالظهور، أفق الاستعمال، بل على الأشياء لليد التي تظهر في ضوئه. في اليومي يود الإنسان أن يستعمل الأشياء دون مشاكل. نصبح منتبهين لما هو لليد عندما يتعثر استعماله. فقط عندما يضغط الحذاء على رجلي المرء يثير لديه انتباها خاصا. آنذاك ربما يجد نفسه مدعوا لفحصه كموضوع حاضر، وهكذا ينتهي به الحال إلى أحكام تصنيفية وصفية حوله. إن كونه يتحول من كون– لليد إلى كون–حضور. وهذا يمكن بدوره، عندما نزاوله بكيفية نسقية، أن يصل إلى حد أن تظهر لنا كل الأشياء بصفتها أشياء حاضرة. يظهر العالم كما لو كان موضوعا مفرطا في الكبر، يضم داخله كل الموضوعات. لأن الإنسان يستطيع على هذا النحو أن يموضع العالم، فقد أمكن للفلسفة الحديثة أن تجعل من العالم موضوعا يقابل الوعي البشري. نعت هايدجر في "الكون والزمان" العلاقة الأصلية للإنسان بالعالم ك "كون–في–العالم". إن موضعة العالم في الفلسفة الحديثة هي اغتراب عن الألفة الأصلية مع بعد الكون–في–العالم. إن حياتنا دائما مشدودة إلى إمكانيات. إن كوننا نحن البشر ليس أبدا كونا متحققا جاهزا، بل هو باستمرار كون–ممكن. وجودنا بسبب تعدد الوضعيات متشتت في إمكانيات كثيرة، تشتت بسببه ينقصنا التركيز والسكينة اللازمين لنلاحظ أن وجودنا ليس مجرد حشد لإمكانيات منفصلة عن بعضها بل إنها مترابطة داخليا فيما بينها. لو تأتى لنا أن نستجمع أنفسنا ونفهم وجودنا وننجزه ككل بصفته كونا–ممكنا متكاملا، لانفتح لنا بذلك أفق كوننا–الممكن ككل. هذا الأفق هو العالم. إن الأشياء هي منفذنا إلى العالم. بسبب التعامل الوظيفي معها، تفقد ثباتها الداخلي الذي يمكن أن نتوقف عنده، وبذلك يفقد العالم ثباته الذي يمنح لوجودنا سندا. ليصبح الأساس الراسخ للعالم هاوية نشعر إزاءها بانقباض. إن الفزع من ذلك يبعث فينا قلقا لا نستطيع أن نتبين مصدره، لأن جذره الحقيقي، الذي هو غياب الانسحاب في خفاء تام، يبقى، بسبب هذا الخفاء، مجهولا لدينا. إن هذا القلق الذي يمتنع عن التفسير هو قلق على فقدان ذلك الموطن الذي يرتبط بكون الإنسان، العالم كبعد للظهور منتم للكون في العالم.[196]

اعتبر هايدجر أن تجربة أصلية للأشياء يمكن أن تحدث عند لقاء آثار الفن. أهملت الإستطيقا شيئية الأثر اعتقادا بأن دوره ثانوي أما الدور الأساس فيلعبه الجانب الذي يكون بفضله أثرا فنيا، جانب التمثيل والرمز. لأن ما

[196]) هيلد كلاوس: **العالم والأشياء**: قراءة لفلسفة مارتن هايدجر، تر إسماعيل المصدق، موقع حكمة

يهم هايدجر هو كون الأثر في ذاته، إنصب تأمله بداية على البناء التحتي الشيئي الذي أغفله التقليد الإستطيقي.[197] في "الكون والزمان"، انتقد هايدجر الرأي الذي يتصور أننا نتلقى معطيات حسية ثم نقوم بعد ذلك بتأويلها كأشياء. رأي يتصور الإنسان كذات معزولة تخرج من قوقعتها إلى العالم الخارجي. إننا في الحقيقة نكون منذ البداية مسبقا عند الأشياء. حدد هايدجر الإنسان أساسا ككون في العالم، بمقتضى ماهيته يوجد دائما مسبقا في ألفة مع العالم وعند الأشياء. في الكون والزمان، عمل هايدجر على الوصول إلى مفهوم العالم كعالم محيط Umwelt، عالم للحياة اليومية. تفترض الأنطولوجيا التقليدية كائنا يقوم أمامنا، ندركه حسيا ويمكن أن نحدده علميا. على خلاف ذلك يرى هايدجر أن الأشياء لا تقابلنا بداية بوصفها موضوعات قائمة أمامنا وأن تجربتنا الأساسية ليست أن ندقق النظر في الأشياء لاستخلاص صفاتها وخصائصها. إن الأشياء تقابلنا باعتبارها أشياء للاستعمال. أطلق هايدجر لفظ Zeug الأداة على كل ما يوجد رهن إشارتنا لاستخدامه في الحياة اليومية. في التجربة الملموسة للأداة نلحظ أنها موجودة من أجلنا، رهن إشارة الاستخدام، كونها في كون اليد Zuhandensein. لا نكتشف المطرقة في حقيقتها كأداة بأن ننعم النظر إليها وندقق في خصائصها بل بأن نستخدمها، في الطرق تكون المطرقة ما هي. يمكن أن ندرك الأثر الفني باعتباره أداة، لأن الأثر يتم إنتاجه، إلا أنه في الوقت نفسه يسمو على الأداة لأن دلالته لا تنحصر في مجرد الاستخدام، فالأثر يمتلك بفضل دلالته العليا اكتفاء بالذات يرجع إلى أن وجوده ليست له غاية وهو بذلك أكثر من مجرد موضوع للاستخدام.[198] عمل هايدجر على تحديد كون الأداة ليس من تجربة التعامل اليومي معها، ولكنه اختار أثرا فنيا هو لوحة فان جوخ ليبين أنه قادر على أن يظهر كون الأداة، جعل هذا الكائن يتجلى كما يكون في حقيقته، جعل "وجود" الأداة يظهر. ظهور كون الكائن سماه هايدجر الحقيقة. لا تحدث الحقيقة في البداية في مكان ما ثم توضع بعد ذلك في الأثر الفني، إن وضع الحقيقة في الأثر هو بالذات حدوث الحقيقة. فهم هايدجر الحقيقة بمعنى الكلمة الإغريقية aletheia، التي تعني اللاخفاء، أي ظهور شيء، قدومه إلى الضوء، تبديه كما هو. لو أخذنا الحقيقة بمعناها المتداول كتطابق بين الفكرة والشيء، وقلنا بعد ذلك إن الأثر الفني يتضمن الحقيقة، فهذا يعني أن الأثر الفني ينبغي أن يكون محاكاة، أي تقديما أو عرضا أو تصويرا للشيء الذي يتعلق به الأمر. لأن الفن هو وضع الحقيقة في الأثر، فإن الأثر هو الذي يجعلنا نكتشف كون الأداة، فدوره ليس مجرد تسهيل الإيضاح الحسي. استخدام الأداة في الوجود اليومي مندرج دائما في سياق من الإحالات. تحيل الأداة إلى شيء أخر، بحيث لا يستقر انتباهنا في العادة عليها، بل يتجه إلى ما تستخدم لأجله. نستخدم الحذاء مثلا في

[197]) مارتن هايدجر: **منبع الأثر الفني** ، ص 18

[198]) نفسه، ص 26/24

المشي، لكن انتباهنا لا يبقى مستقرا على أداة المشي بل يتجه نحو آخر، مثلا نحو المكان الذي نود أن نبلغه مشيا. هذا ينطبق على كلية العالم الذي يتعامل معه الإنسان. إننا لا نصادف أبدا شيئا معزولا تماما. عارض هايدجر تصور العالم بوصفه موضوعا أو كلية موضوعات، تصور يجعل الإنسان يكون خارج العالم. لكننا لسنا دون عالم، الإنسان كون في العالم. الكون في العالم يعني التوجه مسبقا في أفق دلالي يتحرك باستمرار وقابل للتغير يتحدد داخله ما هو مقبول وما هو غير مقبول، ما هو مهم وما هو غير مهم. لأن حذاء فان جوخ يظهر منتزعا من سياق الإحالة، فإنه يجعل هذا السياق مرئيا، تنتقل الأداة من تجربة الوجود اليومي إلى تجربة الوجود الأصيل، تتبدى في حقيقتها. بتقديمها للحذاء معزولا عن سياق العالم تفتح اللوحة أمامنا إمكانية تجربة هذا التوقف، وبهذا العزل يصبح التوقف المفاجئ اللحظي للتحرك في سياق الإحالة ممكنا، وهكذا نجرب في الأثر ما لا يمكن تجربته في اليومي. بفضل تجربة الأثر فالعالم، المألوف في الحياة اليومية، يصبح بارزا ولامعا. الحقيقة التي تحدث في الأثر بمعنى تجلي العالم الذي تستمد الأداة معناها من اندراجها فيه، وهذا ما يمنعنا من أن نقول بأنه في الأثر الفني تتم محاكاة شيء أو موضوع.[199] في الأثر تحدث الحقيقة بمعنى اللاخفاء، كون الكائن يصبح ظاهرا. يجعلنا الفن قادرين على رؤية العالم الذي نكون في ألفة معه. يعلن عن ذاته طابع الوجود الذي عبر عنه هايدجر بالوجدان die Befindlichkeit. الوجدانية طابع أساسي للوجود البشري، يعني الكون الممكن أن الإنسان يمتلك إمكانيات وأن الكينونة حرة في أن تبتدئ شيئا جديدا، هذا المظهر للكون الممكن نعته هايدجر كمشروع Entwurf، مشروع يستمد إمكانياته من ظروف معطاة مسبقا يكون الإنسان "ملقى به geworten" فيها. لأن الأحوال الوجدانية تكشف العالم، فإن لها علاقة بالحقيقة، إنها تتضمن معرفة بالعالم، بفضل هذه الأحوال ندرك أن العالم كمجال لإمكانياتنا هو مجال محدود وبالتالي نهائي. كوننا معرضين للموت، الكون الممكن مهدد دائما بإمكانية أن يصبح غير ممكن، ولهذا فنهائية وجودنا ليست واقعة عرضية. لا نستطيع أن نتحكم في روابط الإحالة ككل، فحدود تحكمنا توازي نهائية وجودنا ككون للموت. فبسبب نهائية الوجود والعالم نكون معرضين للحالات الوجدانية المتعارضة.[200]

حسب هايدجر، العمل الفني "يفتح عالماً". العمل ينتمي، كعمل، "بشكل فريد داخل عالم انفتح".[201] العوالم تأتي وتذهب. ينتمي معبد بايستوم إلى العالم اليوناني وكاتدرائية بامبرغ إلى عالم مسيحية العصور الوسطى. استسلم عالما اليونان والعصور الوسطى لعملية تدهور وسقوط، "اضمحلت" و"هلكت". منذ اختفاء عوالمهم، لا

[199]) أنظر: السابق، ص 31/29

[200]) أنظر: نفسه، ص 37/36

[201]) Martin Heidegger: ***Poetry, Language, Thought***, p.41

يمكن للمعبد والكاتدرائية القيام بـ "عمل" "الانفتاح" بعد الآن. أصبحوا قطعًا متحفية، وانتقلوا إلى "عالم التقاليد والحفظ". هذا يعني أن "العمل الفني" هو مسند يأتي وأيضًا يذهب. إذن، يمكن أن يخسر العمل الفني عظمته، وأن يتوقف عن أداء عمل قام به في السابق: "إما أن يُسحب العالم من العمل أو يُسحب العمل من العالم".[202] "العالم" هو سياق علائقي مفتوح لثقافة "تاريخية"، قال هايدجر عن ممر "المعبد" الشهير: " إن عمل الهيكل هو أول ما يتلاءم معًا وفي الوقت نفسه يجمع حول نفسه وحدة تلك المسارات والعلاقات التي فيها الولادة والموت والكارثة والبركة والنصر والعار والتحمل والانحدار تكتسب شكل مصير الإنسان. الامتداد الشامل لهذا السياق العلائقي المفتوح هو عالم هذا الشعب التاريخي. فقط من هذا الامتداد يعود الشعب أولاً إلى نفسه لتحقيق دعوته".[203] يكمن في نظرية الحقيقة عند هايدجر فهم جذري لـ "العالم"، "العالم" هو نفسه "الحقيقة" – "حقيقة الكائنات"، حقيقة "أولية" لها مهمة تحديد نوع "الحقائق" التي قد تتوافق العبارات معها أو لا تتوافق. سماها "الحقيقة كـ aletheia"، أحيانًا كتبها a-Letheia لإبراز فكرة أساس الحقيقة على أنه خروج من النسيان.[204] اعتقد هايدجر أن كل إنسان وُلد في أفق كشف أساسي و"متعالي"– "العالم"، بعد 1930، فكر في العالم كما قسم تاريخيا، على غرار هيغل، إلى عهود متميزة. عوالم مُحدَّدة بآفاق مختلفة للكشف. تتجسد فيما سماه "اللغة"، من هنا ملاحظته المتكررة، "اللغة بيت الوجود". "العالم" هو الخلفية، فهم خفي يحدد لأعضاء ثقافة تاريخية ما هو أساسي لهم. "عالم" ليس كمجموع أشياء، بل بنية كائنات، كائنات من "مرتبة" مختلفة، تمنح من ينتمون إليه بشكل صحيح هوية أخلاقية تعطي حياتهم معنى. كما لخص يونغ: " بلغة الكينونة والزمان، "الكون في العالم" هو معرفة من أنت وأين تكون وما عليك فعله".[205]

حديث هايدجر المتكرر عن الفن كـ Ursprung: "بداية"، "أصل "، "انبثاق أولي"،[206] قدر كبير من التركيز على فكرة "الأولى"، أولوية غالبًا ما ترتبط بتجربة عميقة فنية. يخلق الفن الكون من جديد بعد أن يكون قد أبيد في أذهاننا بسبب انطباعات متكررة للألفة المتقلبة. مآسي اليونان التي "جلبت حوار المصير الإلهي والبشري إلى الضوء" لا تشير فقط إلى أحداث معروفة لماضي أسطوري، المأساة اليونانية التي "نشأت في قول الناس لا يتحدث عن معركة الآلهة الجديدة ضد القديم ... بل أيضًا تغير قول الناس بحيث أن كل كلمة أساسية الآن تحارب المعركة

[202]) Julian Young: ***Heidegger's Philosophy of Art***. p.20

[203]) Martin Heidegger: ***Poetry, Language, Thought***, p. 41-43

[204]) Ibid. p.51

[205]) Julian Young: ***Heidegger's Philosophy of Art***, p.24

[206]) Martin Heidegger: ***Poetry, Language, Thought***. p.77 78

وتستعد لاتخاذ القرار بشأن ما هو مقدس وما هو غير مقدس، ما هو عظيم وما هو ضئيل".[207] "العمل اللغوي"، المأساة اليونانية، "الناشئ من قول الشعب"، جلب هذا القول إلى "حضور حي". إن مسألة ما هو مقدس وما هو غير ذلك يتم البت فيها الآن، أمام أعيننا، في نضارة نقية، "لأول مرة". وهم فعلوا ذلك مرارًا وتكرارًا. عاش الشخص الفني أو المتدين، طوال حياته، عالمه مرارًا "لأول مرة".[208] في "متوسط الحياة اليومية"، العالم ضمنيًا غير معروف بشكل صريح، يكتنفه "عدم وضوح". فقط دازاين "أصلي" قادر على أن "يرى بوضوح عالما كشف النقاب عنه دائمًا مع وجوده ... ويجعله مرئيًا بوضوح للآخرين".[209] الشعر ليس سوى الظهور الأولي للكلمات، انكشاف للوجود كوجود في العالم. طلب هايدجر أن نلاحظ كيف أن الوجود في العالم يقفز نحونا من الأشياء التي يصفها الشاعر. يعرف الإسكافي العالم ضمنيًا لأنه يعرف ما هي الأحذية. لكنه لا يعرف أنه يعرف. يتطلب الأمر عين الفنان لجعل "مرئيا بوضوح" ما لا نكون مدركين له في "الحياة اليومية المتوسطة". الشاعر "يرى" وينقل "العالم الأصلي" للدازاين بلغة تتجاوز الوصفية والطبيعية. في الكلمة الشعرية، تحدث الحقيقة بطريقة أكثر أصالة بسبب القوة الموحية للغة.

قوض هايدجر جذريا تصورا إستطيقيا يرى أن على الجميل أن يتجلى دون عالم، أن يفصل من عالمه، حتى يكون موضوعا للتذوق الخالي من كل مصلحة: " أهمية الفن تكمن في أنه ينصب عالما. الفن لا يضعنا خارج العالم، بل يدشن عالما. عالم يكون دائما عالما تاريخيا لشعب محدد".[210] ليس العالم شيئًا يقف "موضوعيا" أمامنا ويمكن رؤيته. وعي كل يوم موجه للأشياء، جعل العالم "مرئيًا" يتطلب "أصالة" العمل الفني. "يظهر" العمل الفني ما عادة "يحجب وينسحب". الأثر الفني ليس رمزا أو تمثيلا، فهو لا يحيل إلى حقيقة تقوم خارجه، بل إنه كيفية أصلية لحدوث الحقيقة. إننا نعتقد أن الشيء، الجسر مثلا، تتم إضافته في محل قائم مسبقا، يبين هايدجر أن هذا المحيط ذاته لا ينفتح ويتجلى في حقيقته إلا بفضل الشيء، إن النهر والمشهد الطبيعى المرتبط به لا يصبح بارزا ولامعا إلا بفضل الجسر. المعبد الإغريقي لا تتم إضافته إلى طبيعة قائمة قبله، بل إنه ما يجعل هذه الطبيعة تتبدى وتتخذ وجهها، إنه الذي يبرز حمل الأرض وشدة العاصفة وهيجان البحر. نعتقد عادة أن الشيء يوجد في العالم، وهكذا نتصور العالم كموضوع كبير أو إطار يضم كل الموضوعات والأشياء، " الشيء هو الذي يضم العالم، يجمع روابط

---

[207]) Martin Heidegger: ***The Question concerning Technology***, p. 43

[208]) Julian Young: ***Heidegger's Philosophy of Art***, op.cit. p.32

[209]) Martin Heidegger: ***Being and Time,*** tr. J. Macquarrie & T. Robinson, Oxford: Blackwell, 1962. p.70

[210]) مارتن هايدجر: **منبع الأثر الفنى** ، ص 45

الرباعي، في هذا التجميع يتبدى العالم صراحة كعالم. فالشيء يصون العالم".[211] التجربة الأصلية للشيء التي ينفتح فيها العالم ويتبين فيها متجمعا في هذا الشيء، عالم باعتباره رباعي Geviert يضم الأرض والسماء، الإلهيين والفانين، " وهكذا فإن بعد الانفتاح، الذي سماه هايدجر في منبع الأثر الفني العالم، سيصبح هو السماء، مقابل الأرض التي تعبر عن الانغلاق والاختفاء. يتحرر مفهوم العالم ليدل على الرباعي بأكمله وليس على بعد واحد فيه".[212] مثل هيدجر بالمعبد الإغريقي ليشرح فينومينولوجيا حدوث الحقيقة في الفن. المعبد أثر فني لا يمثل شيئا مما هو موجود في الطبيعة، يستخدم عالما من دلالات في إطار عقيدة الاغريق، بشر يقيم قبالة الآلهة تحت السماء وعلى الأرض ويعيشون أكثر من مجرد حياة بيولوجية. إن المعبد علاوة على كونه مادة حجارة رصفتها يد فنان معماري فإنه يدل هيرمينوطيقيا عللى ثنائية إظهار الشيء وإخفائه. عمل عظيم يكشف عن شكل العقيدة الإنسانية كما تجلت في رؤية شعب للإله والإلهي، فيه يتجلى إحساس الرهبة الذي يلازم المرء عند تأمل دور العبادة حيث يكتشف فيها أسلوب حدوث حقيقة العالم الإلهي، المعبد يضم ويجمع حوله في آن واحد وحدة تلك المسالك والانتماءات التي تكتسب فيها الولادة والموت، السراء والضراء، الانتصار والهزيمة، الصمود والسقوط – هيئة المصير بالنسبة الجوهر الإنساني. ودون هذا المعنى الذي يرسي عالما، فإن المعمار ليس سوى كومة من حجارة، أثر أسلوب حياة مضى أو متحفا. شيد المعبد فضاء يعبر عن جملة العلاقات ويظهر الأرض التي يتأسس عليها كل سكن، المعبد كأثر يقف "هناك" ويفتح عالما، يشيد هذا العالم مرة أخرى على الأرض، أرض ليس بوصفها مجرد مادة بل وطن الإقامة الأصلية للإنسان. يمنح الأثر الكائنات وجودها الحقيقي وللإله إظهار حقيقته، فمن خلال الفن "تظهر الحقيقة" ويكون الإله، ويوجد العالم.[213]

العمل الفني، وفق هايدجر، "يؤسس" عالما، يخرجه من اللامبالاة إلى مكانة بارزة، "يكرسه" ويسمح له بالتميز "كمقدس". إن العمل لا يقتصر على "إنشاء" عالم، إنه أيضا ينصب herstellen الأرض.[214] ما هي "الأرض"؟ أشار هايدجر في الكينونة والزمان الى أن المعدات "تختفي لتصبح مفيدة". في الاستخدام العادي، تقدم المعدات نفسها وظيفيًا على أنها "جاهزة في متناول اليد" وليس ماديًا على أنها "حاضرة". من غير الطبيعي أن نكون على دراية بتبلور عمود المطرقة، لمعان فولاذ رأسها ورائحته. في المقابل، تصبح المواد بارزة، "تتألق" في العمل الفني.

[211]) أنظر: مارتن هايدجر: **كتابات أساسية (ج2)**، ص 217

[212]) مارتن هايدجر: **منبع الأثر الفنى**، ص 64

[213]) أنظر: عبد الغفار مكاوي: **نداء الحقيقة**، ص 185

[214]) Martin Heidegger: ***Poetry, Language, Thought***. p.46

ننتبه للصفات الحسية لحجر المعبد، ألوان فان جوخ، صوت كلمات هولدرلين. مواد العمل الفني "منعزلة بذاتها". يمكن تمثيل الألوان أو الأصوات بأطوال موجية قابلة للقياس، ووزن الحجر بالأرقام، ومع ذلك نعلم أن اللون والصوت والوزن لا يلتقطون كاملا في مثل هذه التمثيلات. عند فهم العمل الفني، ندرك عدم كفاية جميع "الإسقاطات" لالتقاط طبيعة المادة، وأن هناك ما لا نهاية في الطبيعة والكائنات أكثر مما يمكن أن نجعله مفهوما لنا. في المادة، يبرز العنصر "الترابي" للعمل الفني "الأرض" في "عزلته الذاتية".[215] يستقدم العمل الفني عالما إلى الظهور، ويقطعه عن الأرض، دون أن يخلصه من الأساس الشيئي والمادي الذي يقوم عليه. "كل الآثار تتوفر على الجانب الشيئي، حتى تجربة إستطيقية لا يمكن أن تتحاشى ما هو شيئي في الأثر، الحجر قائم في الأثر المعماري، والخشب في الأثر المنحوت، واللون في اللوحة، والصوت في الأثر اللغوي، والرنين في الأثر الموسيقى، الشيئي جد لصيق بالأثر الفني إلى حد أنه يجب نقول: الأثر المعمارى قائم في الحجر، والأثر المنحوت في الخشب، واللوحة في اللون، والأثر اللغوي في الصوت، والأثر الموسيقى في الرنين".[216] "وضع العالم" وإنتاج الأرض ملمحان أساسيان من ملامح الأثر الفني بحيث يستقر في ذاته، ويكتفي بذاته، متميزا عن الشيء والأداة، استقرار هو توتر صراع بين الأرض والعالم، بين الانفتاح والانطواء، الظهور والاحتجاب، وليس الأثر سوى ميدان هذا النزاع الذي يعبر بدوره عن حقيقة الوجود نفسها. هكذا "تحدث" حقيقة الموجود في الأثر الفني. تحتاج الأرض إلى العالم لتظهر ويحتاج العالم الأرض ليؤسس عليها. تكمن ماهية الحقيقة في هذا الصراع الأنطولوجي الأصلي بين العالم والأرض يتم فيه النضال من أجل إفتكاك ذلك الوسط المفتوح الذي يكون في هذا التضاد سكون يرقد في حركة هذا النزاع. الأرض والعالم ليس كمجموعة أشياء وكائنات رصفت بجانب بعضها البعض. عالم الوجود هو إنفتاح وضياء Lichtung وما هو أرض فهو نقيض للعالم: انغلاق وانسحاب واحتفاظ. يجلب الفنان الأرض إلى عالم الظهور، يجهد للإنتصار على ما في الأرض من نزوع نحو التستر والكمون والإنطواء. العالم والأرض كقوى متضادة في الأثر الفني يكون مآلها التوازن. يستقدم الأثر الحقيقة إلى عالم "الضياء" بحيث يصبح "الجمال" مظهرا لتجلي "الحقيقة". نزاع الأرض والعالم ليس تعبيرا عن الإنفصال، فهما معا في مواجهة مصدر الأساس المشترك بينهما. الأثر لا يدل على عالم خارج عنه بل هو نفسه من يفتح ويؤسس العالم. وظيفته جعل الوجود يظهر والحقيقة تلمع لا أن يتحول الفن إلى مطابقة للواقع أو أداة لمحاكاته. فما يكشفه الفن لا يمكن أن يكون موضوع تمثل وحساب وذاتية. الفن ظهور لعالم هو عالمه وحقيقة هي

[215]) Martin Heidegger: ***Poetry, Language, Thought***. pp.46-7

[216]) مارتن هايدجر: **منبع الأثر الفنى**، ص 69

حقيقته، لهذا هو راعي الوجود وحارسه. لا يعني هايدجر بالأرض أرض الطبيعة، التي انتهك سرها وغموضها، واخضعها العلم الحديث للموضعة التقنية. الأرض أساسا معنى سكن يستقر فيه شعب تاريخي أصيل Historial.[217]

لمصطلحي العالم والأرض مكانة أساسية عند هايدجر لفهم كيفية حدوث العمل الفني. العمل الفني هو "حدث الحقيقة"، حقيقة aletheia ككشف يتجسد في" اللغة "ويشكل" العالم". "عالم" ليس مجرد "منظور" قديم للأشياء، إنه أفق كل آفاقنا، فيه يتم احتواء جميع وجهات النظر المتاحة. من التفكير في طبيعة الحقيقة، نعلم أن الانتماء إلى "حقيقتنا"، بمعنى "العالم"، هو مجموع كبير إلى ما لا نهاية لـ "حقائق" أخرى محتملة وآفاق بديلة للكشف. الكشف عن الوجود نفسه غير مفهوم تمامًا لنا. إنه "العمق" المعرفي للوجود، ما سماه هايدجر "الأرض": منطقة ظلمة "لا يسبر غورها"، ما هو "مغلق .. لا يتحكم فيه.. مخفيًا، مقلقًا".[218] فالوجود هو "العالم" و"الأرض" معا. ازدواجية تذكر بثنائية نيتشه: الأبوليني، المفهوم من الناحية المفاهيمية، والديونيسي، ما يقع وراء الوضوح والتعبير المفاهيمي.[219] يؤسس الأثر الفني العالم وينتج الأرض، إنتاج يعني أن الأثر الفني يجعل الأرض أرضا، يظهر ماهيتها بوصفها تحجبا ذاتيا، لأن ماهية الشيء تظهر بهذه الكيفية. راهن هايدجر على فكرة استقلالية الأثر الفني واكتفائه بذاته وشرع في تأسيس للفن في سياق أنطولوجي بوصفه نمط وجود الدازين في العالم وطريقة حدوث الحقيقة وظهورها كأليثيا. ينصب الأثر عالما وينتج الأرض. العلاقة بينهما لا يمكن أن تكون سوى علاقة "نزاع Streit"، لأن حركة كليهما تسير في اتجاه مضاد لحركة الآخر. حركة العالم تتجه نحو الانفتاح وحركة الأرض تتجه نحو الاحتضان والانغلاق. في هذا النزاع بين العالم والأرض لا ينفصل المتنازعان عن بعضهما، لأن كلاهما يحتاج إلى الآخر ويتوقف عليه، لو كانت هناك الأرض وحدها لما كان من الممكن تجربتها ولما كان هناك ظهور للأرض. العالم بدوره لا يمكن أن يكون بدون الأرض. إن العالم والأرض كلاهما يحتاج إلى الآخر ليكون ما هو عليه. كلما اتضح التضاد بين العالم والأرض، كانت العلاقة بينهما أكثر توترا، تضاد بفضله ينشأ توازن يمنح سكونا للأثر. إن سكون الأثر في ذاته ليس غيابا للحركة، بل تجميعا لها، واستقرار الأثر في ذاته يعود إلى عمق التوتر بين الانفصال والارتباط الذين يسود بين العالم والأرض. الفن هو وضع الحقيقة في الأثر، وهذا يعني الأن وضع النزاع بين العالم والأرض، الذي يتأسس في النزاع الأصلي للحقيقة بين الانفراج والاختفاء المزدوج في الأثر. إن الفن تواجد مشترك لـ "العالم" و"الأرض".[220]

---

[217]) عبد الغفار مكاوي: **نداء الحقيقة**، ص 185-189

[218]) Martin Heidegger: ***Poetry, Language, Thought***, p.55

[219]) Julian Young: ***Heidegger's Philosophy of Art***, p.40 41

[220]) انظر: مارتن هايدجر: **منبع الأثر الفني**، ص50/51

اعتقد هايدجر أن الكون أساسا هو نزاع بين قوى كشف وقوى إخفاء داخلية لكائن متضارب مع نفسه. وأن في أساس طبيعة العمل سمة "إثارة"، و"صراع بدائي Urstreit".[221] كل عمل فني عظيم يثير القلق. لا يجلب العمل الفني ببساطة العالم والأرض إلى الوجود، إنه يقودهم إلى الوجود في "معركتهم الأولية" مع بعضهم البعض.[222] اعتبر هايدجر المعبد اليوناني وموقعه الطبيعي كيانا واحدا، يجسد توترًا ديناميكيًا بين الهندسة الهادئة والقوية، الخطوط الأفقية للمبنى نفسه والخطوط الخشنة والعمودية للموقع. ازدواجية العالم والأرض، مستمدة من فهم هيدجر للحقيقة ككشف. هذه الازدواجية لا "تحدث" فقط. بالأحرى، هي "نصر" كنتيجة للصراع الأولي بين الإمبرياليتين المتنافستين. "دافعان" بدائيان، دافع العالم، لا يمكنه "تحمل أي شيء مغلق"، دافع "الأرض" المنعزلة بذاتها، تسعى دومًا لإبقاء كل شيء مغلقًا، "لجذب العالم إلى نفسها وإبقائه هناك". الدافعان، الساحب إلى "الظلام" والمندفع إلى "النور"، داخليان لكائن هو نفسه "مهتاج"، متضارب ذاتيًا. في فهم الحقيقة على أنها aletheia، لاحظ هايدجر أنه يوجد "تناقض غريب" بين العالم والأرض.[223] العالم موجود وباق فقط طالما تم الحفاظ على هذا "الاختلاف".[224]

فهم الإغريق الفن على أنه تنفيذ وتكشف جوهر الحقيقة الأصلية، ولهذا كلمتهم للحقيقة هي aletheia، تُفهم على أنها كشف ينبثق أولاً من حجاب، كمون، خمول، أو انسحاب. المعنى الأصلي للحقيقة رسم يكشف النقاب عن حجاب أساسي، يعود إلى فن إبراز الضوء في ضوء النهار. يكشف الفن عن الانفتاح على العالم في الكشف أولاً عن الأرض في تراجعها واحتجابها. الحقيقة الأصلية المفهومة جيدًا، aletheia، هي في الأساس حقيقة physis تسلط الضوء في بنيتها ذاتها، كلعبة تعارض، نزاع أساسي بين الأرض والعالم، بين المخزون والمتفتح، يشكل جوهر physis. تظل هذه الحقيقة الأصلية عمومًا في حالة تراجع في الحياة اليومية، فالأمر متروك للفن لإنتاج الحقيقة، لتسليط الضوء على "صراع أنطولوجي" بدونه ليس من الممكن أن تظهر الأشياء على هذا النحو. الفن، الذي أطلق الإغريق عليه"تكنيه" الاسم نفسه على أنه حرفة يدوية، هو في الواقع إنتاج، ومع ذلك فهو ليس مجرد عمل، ولكنه يسترشد بمعرفة أساسية: وظيفته أساسا ليست توفير مشاعر جمالية بل ازدهار الحقيقة والكشف عن الوجود. فالحقيقة

---

[221]) Martin Heidegger: ***Poetry, Language, Thought***, p.48

[222]) من قراءته لهيراقليطس، أوضح هايدجر أن "الصراع البدائي Urstreit"، polemos بالاغريقية، يجعل عالم الوجود ينفصل إلى أضداد، تؤدي إلى الموقع والرتبة. يقول هايدجر، مقتبسًا من هيراقليطس، بولموس هو " لكل ما هو موجود الخالق الذي يتسبب في الظهور، وأيضًا الحافظ المهيمن، لأنه يجعل البعض يظهر كآلهة والبعض الآخر كبشر. يظهر البعض كعبيد، والبعض الآخر كأحرار". أنظر:

Martin Heidegger: ***An Introduction to Metaphysics***. p.61-2

[223]) Martin Heidegger: ***Poetry, Language, Thought***, p.53

[224]) Julian Young: ***Heidegger's Philosophy of Art***, p.65

تأتي أولاً كعمل فني، بحيث يكون هناك "تأسيس للحقيقة في العمل": " العمل الفني لا يشير بطريقة مجازية (خارجية) إلى صراع الأرض والعالم، ولكنه في حد ذاته مكان هذه المعركة. لا تستخدم الأرض كمادة، بل "تسحب" منها، لتهيئة مكانة العمل. فالعمل ليس أبدًا شكلاً مفروضًا على مادة غير مبالية، ولهذا فهو ليس بالضرورة شكلاً متناغمًا (عكس قول الجماليات الميتافيزيقية)، ولكنه شكل يشير إلى بُعد لا شكل له ومراوغ بطريقة أساسية. إلى الحد الذي يؤسس فيه الفن الحقيقة في مكانة العمل، فإنه يكشف عما يبقى عادة في الخلفية: خلفية ليست الا الشكل التي تم سحبه منها".[225] بقدر ما يتكشف الوجود في كيانه، فإنه يتكشف أولاً في مجال اللغة والقول والتسمية، بحيث "الفن كله هو في الأساس قصيدة"،[226] وهو ما يعني بالضبط هذا: " العمارة والنحت لا تتجسد إلا في انفتاح القول والتسمية: تحكمها وتوجهها".[227] يسلط الفن الضوء على الصراع بين الأرض والعالم، والذي يشكل الأساس الأنطولوجي الذي فيه تظهر الأشياء في الأصل كظواهر نقع في وسطها، يقودنا إلى استعادة محدوديتنا ككائنات تقع في العالم المعقول، وسط الأشياء، وليس لتجاوز هذا العالم الحساس للأشياء نحو المطلق.[228] لأن الحقيقة إخفاء دائم والعالم ليس سوى "السطح" المضيء لمنطقة مجهولة وغير محدودة، فإن الحقيقة هي أساسًا "الغامض" و"الغريب". مع ذلك، ننسى عادة سر الحقيقة. نعتقد أننا نسكن مباشرة دائرة الكائنات المحيطة، "المألوفة والموثوقة والعادية".[229] سمى هايدجر هذا نسيان الكينونة Seinsvergessenheit، نسيان أن "عالمنا" هو مجرد كشف واحد لواقع يحوي في ذاته إمكانية وجود عوالم بديلة غير محدودة من الكائنات. فقر اليومي والغطرسة العلمية – تجد لها تعبيرًا في فكرة أن كل ما في الحقيقة هو المطابقة – ينسى الإخفاء الذي ينتمي إلى عدم الإخفاء. نسيان مثل هذا يعطله عمل فني عظيم، "يزيحه". يدفعنا إلى فهم للحقيقة صحيح ويعطل ميلنا الطبيعي لنسيان "الأرض". قال هايدجر أن "الحقيقة تحدث" في الفن، العمل الفني لا يُبرز العالم ببساطة، بل يبرزه في "كرم وبهاء"، ك"مقدس"، حيث يبرز العالم و"تعلو الأرض من خلاله".[230] إن البديهية الحاسمة عند هايدجر هي أن يُنظر إلى شيء على أنه مقدس و"رائع"، إذا تم استيعابه في غموضه اللامتناهي وعدم وضوحه. في مقال "قول أناكسيماندر" كرر هايدجر جملة: "الوجود ينسحب

225) Joël Balazut : ***La thèse de Heidegger sur l'art***, pp 141/152

226) Martin Heidegger: ***Chemins qui mènent nulle part***. p.81

227) Ibid. p. 84

228) Joël Balazut : ***La thèse de Heidegger sur l'art***. pp 141/152

229) Martin Heidegger: ***Poetry, Language, Thought***, p. 54

230) Ibid, p.68

كما يكشف عن ذاته في ما هو موجود".[231] ليس العالم شيئًا منفصلاً وجوديًا. ليس العالم سوى جانب، "وجه" واحد من الوجود. الوجود ، لأنه يمثل "وفرة" من هذه الجوانب، يظل "مخفيا" وغير مفهوم. عمق وغموض لا يسبر غوره يجعله "رائعًا"، "ساميا" و"مقدسًا". ذكر هايدجر أن "الاله" يظل "متعاليا ومقدسًا" فقط طالما حافظ، وراء أفق فهمنا، على "غموض بُعده".[232]

نسب هيدجر إلى الفن دورا أنطولوجيا تأسيسيا. بحلول وقت "الأصل"، تحول تركيز هايدجر من أصالة الفرد إلى أصالة الدازاين الجماعي. أصالة الدازاين الجماعي هي التذكر النشط والاستيلاء على تراثه. في الكينونة والزمان، "الدازاين غير الأصيل" "ينسى" قيم ثقافته الأساسية ويسمح لنفسه بأن يصبح نهبا للرأي العام الحالي "الواحد" المتقلب. الدازاين الأصيل "يتذكر" التراث. يحقق مسافة من الرأي العام الحالي ويسقط نفسه، لـ "مهمته"، في المستقبل. يصبح ما يسميه في الكينونة والزمان "حازمًا"، "أصليًا"، "تاريخيًا". في الكينونة والزمان، كل مجتمع أصيل يتذكر تراثه. قيمه التأسيسية محفوظة في أدبه وأساطيره وثقافته، عادة إلى حد أسطوري. إذا تصور مجتمع نفسه على أنه "سقط" من عصر ذهبي كان في الماضي، ويعرف نفسه على أنه كذلك، فهو زائف، ليس هو نفسه، ولا يعيش حياة خاصة به. صور هايدجر الحداثة الغربية على أنها زائفة إلى حد بعيد. مع وجود تراثها في "عالم الإغريق، اليهودية النبوية، وكرازة يسوع"، إلا أنه لم يعد "مخصصا"،[233] لم يعد "يجمع" الناس والأشياء إلى نفسها. لنصبح أصليين، مجتمعًا حيًا، علينا إعادة إدخال "هباتنا". من استحواذهم على التراث، يتحد أعضاء ثقافة بالالتزام بمشروع مشترك. التزام يصبح فيه المجتمع "شعبًا" حيًا. أكد هيجل أن الشعب " يبدأ في "صنع التاريخ" فقط عندما ينظم نفسه في دولة سياسية. يقدم هايدجر نفس الادعاء باستثناء إسناد الدور الرئيس للعمل الفني بدلاً من الدولة".[234] يخبرنا "الأصل" أن العمل الفني هو الذي يجعل الالتزام المشترك والمجتمع الأصيل ممكنًا، يتدارك الناس ويولد مجتمعًا حقيقيًا. كون أصيل مع أولئك الذين "يكرسون أنفسهم للمسألة المشتركة نفسها، تحدده الطريقة التي بها يستولون على دازينهم، كل بطريقته الخاصة. في هذه الحالة يصبحون جماعة Gemeinschaft، أفراد "مرتبطين ببعضهم البعض بشكل أصيل".[235] لا ينكشف الكيان في الإنسان، إلا بوصفه شاهدا على الكينونة comme témoin de l'Etre ولأن كل فرد هو شاهد أصلي ووحيد على الكينونة فإن العلاقة بين الأفراد ليست مجموع العلاقات

231) Julian Young: ***Heidegger's Philosophy of Art***p.42

232) Martin Heidegger: ***The Question concerning Technology***, p.26

233) Martin Heidegger: ***Poetry, Language, Thought***, p.184

234) Julian Young: ***Heidegger's Philosophy of Art***, p.55

235) Martin Heidegger: ***Being and Time***, p.122

المتبادلة بين ذرات نانوية أو اقتصادية منفصلة، أي ليست مجتمعا societe بل "جماعة" communauté، أي فضاء انتماء أصلي إلى ماهية الكينونة كما تنفتح أمام البصر الداخلي لشعب ما. هي مثل "الرفقة" camaraderie بين المحاربين: لا يجمع بينهم المكان وإنما إمكانية الموت. فضاء الجماعة الذي تنبجس منه الرفقة من استعداد الجميع للتضحية الحرة بالحياة" ... شعب نجح في بلورة أسئلة المشترك العميق له وتكلم لغته التاريخية يكون ارتقى إلى طور الجماعة ولم يعد مجرد "مجتمع" يعيش على ثرثرة اليومي.[236] إن تحقيق مجتمع حقيقي، "شعب"، هو إذن مسألة التزام، ومشروع مشترك. الأثر الفني مهم ليس فقط في خلق أو إعادة إنشاء شعب، بل أيضًا لأنه يحافظ على ما تم إنشاؤه. يحافظ على وجوده الحي ومعه "الشعب" الذي أوجده. الأثر "يؤسس" عالما "حدث بالفعل دون أن يلاحظه أحد في اللغة". لا "يفتح" العالم فحسب، بل"يفتح عالماً ويبقيه ساري المفعول بصمود".[237] الشعر ليس مجرد تخيل شارد. جوهر الفن هو الشعر، وجوهر الشعر هو وقف الحقيقة. تصبح مهمة الشاعر ليس إنتاج لغة مستهلكة تحيل الى معاني محددة مسبقا بل الإفصاح عما لم تسبق تسميته في لغة بدء وكشف. الفن تاريخ بالمعنى الجوهري لأنه يظهر الحقيقة. فما يؤسسه الفن لا يقتصر على الحاضر بل يتجه نحو شعب ما ويحافظ عليه عبر التاريخ. تأسيس الحقيقة في الفن مشروع شعري يكشف ما هو موجود ويتجاوز أوهام خطاب ميتافيزيقي حديث جعلت من الفن مجرد موضوع لذات مفكرة، وظواهر متخيلة للوعي حول الأشياء والعالم. عاد هيدجر إلى منابع الفلسفة الما قبل السقراطية حيث نشيد الشعر تفوق على أقوال العقل. الفن في جوهره، أصل، كلما تأسست حقبة، يحدث الفن. تحدث صدمة في التاريخ على إثرها يستيقظ شعب لما يطلب منه إنجازه. مهمة الحارس الحفاظ على الشيء تحت حمايته في حالة عمل وفي مسكنه. يضمن الحارس أن يواصل الفعل والحفاظ على سلطته في العالم. تهديد أساسي يمكن أن يفعله تطاول الأمد هو الامحاء من الذاكرة أو "السقوط في النسيان" بعبارة هيدجر. ما يجب حراسته ليس شيئا بل سلطة رمزية، القوة التأثيرية للآثار. يفقد أثر فني فعاليته حين يقتصر على حفظه كجسم مادي، فما يخبئ في المتاحف من آثار ليس محفوظا بل مرصوفا، حاضر في جسد صامت. الحفظ الجوهري الذي قصده هيدجر بمعنى ما يربطنا بطبيعتنا من خلال ثقافتنا. القدم، ما يعرف بـ"أرشي arche" هو ما يستحق البقاء ويحافظ على فعله على مر الأوقات، قوة نشاط سمة صامتة، ما سماه هيدجر "الأولي" Anfang، الذي لا ينضب، ما لا يتوقف عن إبقائنا وما يمسك بنا. في رأي هايدجر الفن تاريخي بوصفه المحافظة الخلاقة للحقيقة في الأثر الفني. يحفظ الفن ما هو بدئي وأصيل، وحين يكون هناك إبتداء يحدث التاريخ، تاريخ ليس تعاقب زمني للأحداث بل إنتقال شعب إلى مهمته

[236]) فتحي المسكيني: **التفكير بعد هيدغر**، ص97

[237]) Martin Heidegger: ***Poetry, Language, Thought***, p.44

المنتظرة. الزمن الملتبس والموضوعي الذي تقترحه الميتافيزيقيا يؤدي إلى العدمية، وتيرة زمن الحداثة أصبح متجانسا وإعتباطي يعجز عن ملأ فراغ القيمة، طريقة عيش غير "شعرية"حسب هايدجر.

الفن هو الحفظ المبدع للحقيقة في الأثر. إن ادعاء هايدجر بأن "الحقيقة تحدث بذهول" في الفن العظيم تدعمه الطريقة التي استقبل بها الفن وفكر فيه تقليديًا. كان العمل الفني – المعبد مع تمثاله للإله، والكاتدرائية مع مذبحها – هو المحور التقليدي للعبادة الدينية ووسيلة من خلالها نطق بالكلمة المقدسة. مع تراجع الدين، غيّر الفن شخصيته. ومع ذلك، بقيت الرهبة أمام خالق العمل والعمل نفسه غير منقوصة: "كان الخالق شخصًا ممسوسًا بإلهام، "نصف إله"كما وصف هولدرلين. حتى كانط الرصين وصف الفنان العظيم بأنه "عبقري"، شخص "لا يمكن إعطاء قاعدة محددة لنشاطه".[238] تحدث الحقيقة في الفن إذا تم إدراكه من مستقبلين أصليين للفن "الحافظون"، على أنه "كشف ذاتي" عن "إخفاء ذاتي" لامتناهي وبالتالي يُنظر إلى العالم على أنه مقدس أو رائع، أي أنه "الجانب" المضيء لجانب آخر هو "الأرض". لا يوضح العمل الفني، كما هو "محفوظ" في ثقافة ما، الخطوط العريضة "البسيطة والأساسية" لما يجب القيام به فحسب، بل يمنحه سلطة مطلقة. يحقق الأفراد "الحزم" المقصود في الكينونة والزمان، يصبحون ملتزمين ومقيدين لحقيقة تحدث في العمل، طالما أن العمل يحتفظ بقوته في جلب "العالم" و"الأرض" إلى الوجود. حتى يكون عمل فني "عظيمًا"، اشترط هايدجر أن يُستقبل في لغته الخاصة "المحفوظة". أن يكون هناك من يقع تحت "قوته"، أن تكون حياتهم وأفعالهم، تأثرت بشكل حاسم نتيجة لذلك. ينتمي الحافظون die Bewahren على نحو أساسي إلى الوجود الواقعي الكامل للأثر: "ليس هناك وجود واقعي للأثر دون الحافظين، الذين يستقبلون الوجود الواقعي للأثر ويجعلونه يتجلى ويحدث كأثر فني".[239] ليكون عمل بالمعنى الكامل فنيًا، يجب أن يكون "فعالًا". ترتبط كلمة "werk" في عبارة "عمل فني Kunstwerk" بـ "wirken"، ما "له تأثير". إذا لم يتم تلقي أثر، فإنه لا يكون "يعمل"– إنه يفتقر إلى "العمل".[240] الحافظون ليسوا أفرادًا منعزلين بل ثقافة كاملة. فقط عندما يتم التحدث عن عمل تتلقاه ثقافة بأكملها، "شعب"، يُحتسب عند هايدجر على أنه "محفوظ".

[238]) Julian Young: ***Heidegger's Philosophy of Art***, p45

[239]) مارتن هايدجر: **منبع الأثر الفنى**، ص 52

[240]) Martin Heidegger: ***Poetry, Language, Thought***, p.39

6. الفكر الشاعري: لأجل فن مناهض للميتافيزيقي

الشعر هو اللغة البدائية لشعب تاريخي، فينبغي فهم جوهر اللغة انطلاقا من جوهر الشعر. الشعر تأسيس للوجود في الكلام وبواسطة الكلام. يقتبس كامو من شيلي قوله: " الشعراء هم المشرعون غير المعترف بهم في العالم".[241] ما يتم تأسيسه هو ما يدوم، يقول هايدجر: " في قول هولدرلن: " غني بالمزايا، الإنسان، لكنه يحيا شعريا على هذه الأرض". فهذا الوجود "شعري" في أعماقه. يقيم شعريا: المثول دائما في حضرة الآلهة والإحساس بالقرب الجوهري للأشياء، وهي تسمية مؤسسة. أن تكون الإقامة "شعرية"، في العمق، هذا يعني أن الوجود في العالم بما هو مؤسس ليس استحقاقا بل هبة. الشعر هو الأساس الذي يقوم عليه "التاريخ"، فهو ليس فقط ظاهرة ثقافية، ليس مجرد عبارة عن روح الثقافة. الشعر تسمية مؤسسة للوجود ولجوهر كل الأشياء وليس مجرد قول يقال كيفما اتفق، بل قول ينكشف من خلاله كل شيء".[242] لا يتلقى الشعر اللغة بوصفها مادة تكون تحت تصرفه لكي يعمل عليها بل الشعر هو الذي يبادر إلى جعل اللغة ممكنة، يقف الشاعر في الحيز الوسطي بين الآلهة والشعب، إنه الشاعر مستبعد إلى خارج يمثل هذا المكان الوسط، " في هذا "المابين" بالذات يتقرر ما هو الإنسان وأين يتأسس وجوده في العالم".[243] حسب هايدجر، الكلمة الشعرية vieldeutig "تهتز" بـ"ثراء لا ينضب" و"لا يسبر غوره"[244] من "مساحات" دلالية. الشعر الأصيل يجلب سر "الوجود في سره، يجلب إلى وجود ما هو أخفى من كشف نعيش به "روتين" حياتنا. في حين أن الكلمة المبتذلة eindeutig، تمتلك معنى واحدا فقط، اللغة العادية، المستخدمة كأداة لتبادل المعلومات، "اسم" عادي "لا لبس فيه"، يتم إدراكه في الممارسة ويصل إلى ذروته في التطابق بين كلمات ومفاهيم تحدث في اللغة الاصطناعية، "لغة المعلوماتية".[245] نقل المعلومات ليس هدف الشعر (وهو ليس القول بأن الشعر يفتقر إلى "المعرفة"). عكس كلمة التمثيل وتبادل المعلومة، الكلمة الشعرية تتواصل وتعني أكثر مما يمكن التقاطه بالكلمات. الكلمة الشعرية يتردد صداها إلى ما لا نهاية، يعتقد هايدجر أنها أصداء تحدث في أفق نهائي "متعالي" من الوضوح. الكلمة الشعرية، إضافة إلى صدى صوتها، تجلب إلى الوجود شعورا بأنها تمتلك "أوجها" عديدة، "مساحات" كثيرة إلى ما لا نهاية. في تمثيلات eindeutig، لغة هي لغة الحياة اليومية الكئيبة، تكون

---

241) Albert Camus: ***Œuvres complètes*, t.II**, J Lévi-Valensi, Gallimard. « Pléiade», 2006. p.1029

242) مارتن هايدجر: **إنشاد المنادى**، ص 64-65

243) نفسه، ص 67

244) Martin Heidegger: ***Poetry, Language, Thought***, p.180

245) Julian Young: ***Heidegger's Philosophy of Art***, p.104

الكائنات "معتمة"، حيث ينغلق الوجود في البعد الواحد لأفق كشف يعتبر الوحيد الموجود والممكن. سمى هايدجر هذا الكآبة بـ "الميتافيزيقا".

اللغة الشعرية تفتح. عندما "يعمل" الشعر، نكون جُلبنا لتجربة العالم شاعريا، ثم تبدأ الكائنات، كما قال هايدجر، في "التشيؤ"،[246] في التسمية الشعرية نختبر "العزلة الذاتية" للأشياء، والوجود في شفافية وجوده، يسمح بأن نشعر باللامتناهي في عمقه. تكتسب الأشياء هالة وتكف عن أن تكون مجرد كائن. لأن الشعراء يمتلكون "الكلمات المقدسة"، بمقدورهم تسمية غير القابل للتسمية، "تقريب اللغز باعتباره لغزًا إلينا"، والسماح بالوقوف "في مواجهة ما لا يمكن فهمه".[247] مايميز العمل الفني عن الأداة، هو أنه لا يتجاوز من أجل وظيفة ما أو عملية مصلحية، مادية الماهية التي صنع من أجلها، العمل الفني، يقول ميشال هار، هو "خلق واغتراف من المنابع الأصلية".[248] ذلك أن العمل الفني يبرز ذاك الذي في الاستعمال الأدواتي للأشياء يظل مخفيا غائرا: التركيب، التذبذب، كل ما اصطلح عليه في الميتافيزيقا بالمحسوس، يسترعي عمل الفن انتباهنا إلى العمق المحسوس الذي نسي في الأداة لأجل المصلحة التي تستعمل من أجلها. عمق محسوس فكر هايدجر فيه من خلال مفهوم "الأرض": "ما يأوي إليه العمل الفني ويبرزه من خلال انسحابه، نسميه الأرض، يجعل الأحجار والأخشاب والمعادن والألوان والأصوات متألقة، ويملأها حيوية. العمل الشعري يوضح صدى اللغة، وأيضا قوة التسمية لدى الكلمة. هذه القوة الأصلية للتسمية، قوة تنتسب أساسا لا إلى الشاعر وإنها إلى اللغة. كل شعر يقول جوهره، وفي نفس الوقت الجوهر الكشاف اللغة، الذي هو القصيدة الأصلية، الحشد الصامت للكائن".[249] قدرة الشعر وقوته في إظهار الأشياء والكشف عن العالم. ما يمنحه سماكة الأرض وقوة التأسيس. تسمية تأسيسية للكائن ولجوهر كل الأشياء. وحين تصبح الكلمة الشعرية اللغة، وتصبح قدرتها على الانفتاح، محسوسة ومسموعة، فإنها تكشف عندئذ لا عن أصوات وعلامات وإشارات فقط، وإنما أيضا عن البعد الأساسي لإقامة الإنسان: " تجعل اللغة مفتوحا ذلك الميدان حيث يسكن الإنسان على الأرض وتحت السماء، "بيت العالم". إن الصدى "المادي" للصوت الشعري يظهر نوعية الصلة التي تربط بين الأرض والسماء. صلة هي أيضا مكان للإقامة، طمس وتنوسي في لغة عادية تجد نفسها مشغولة فقط بالأهداف العملية للتبليغ. إن اللغة حين تعود إلى نفسها، إلى خصائصها المطموسة والمخفية عادة، تعود إلى

246) Martin Heidegger: ***Poetry, Language, Thought***, p. 200

247) Martin Heidegger: ***Hölderlin's hymn "the Ister"***. p.136

248) ميشال هار: **هايدغر والشعر**، في: مارتن هايدغر وآخرون: **قريباً من هايدغر**، تر: حسونة مصباحي، سلسلة المعرفة، ط 1، 2018. ص 50

249) نفسه. ص 51

سلطتها الأصلية، سلطة التسمية. للكلمة القدرة على توليد الأشياء، يظهر الشعر الأشياء كما لو أنها أعيدت إلى فجر ولادتها، كما لو أننا "نراها للمرة الأولى"، الشعر يجدد مرة أخرى قدرتها على الكشف".[250] لأنه فقط كتعبير واضح عن "الحقيقة" و"العالم"، يمكن لعمل فني "جمع البشر والأشياء إلى ذواتهم، وفي هذا الجمع التخلص من تاريخ العالم وإقامة الإنسان فيه".[251] يؤكد هايدجر على هذه الأولوية "للشعر" في وصف اللغة بأنها "أكثر أشكال الشعر بدائية بالمعنى الجوهري".[252] إن الشعر لا يكمن فقط في موسيقا اللغة وقدرتها على الكشف وإنما في الصور أيضا. وحول هذه النقطة، سعى أيضا هايدجر لهدم النظريات الميتافزيقية التقليدية: " إن الصورة الشعرية ليست نسخة منحطة للواقع، ولا علاقة تماثلية فيها بين المحسوس والمعقول، ولا تخصيص تجريبي لرسم خيالي أنتجته ذاتية استعلائية، ولا مقاربة متجاوزة للواقع ولأبعاد أقصاها في واقع الأمر العقل والرشاد. إن هايدغر متناقض مع فكرة أن الشعر خيال خالص. فجوهر الصورة هو أن يجعلنا نرى شيئا ما. الصورة الشعرية ترينا العالم اليومي، إلا أنها تريه لنا غريبا. إنها ترينا اللامرئي، أي الغرابة، ولغز الحضور في قلب المرئي الأشد بساطة، والأكثر وضوحا. تخفي، في صورة المألوف، ما يتخلص من العالم العادي. إنها التضمينات اللامرئية للغريب في مظهر المألوف. الغريب ليس فقط الشيء المثير والشاغل للفكر، لكنه الشيء الآخر. إنه انسحاب الكائن والمقدس".[253]

الفن العظيم، للتلخيص، هو فن يخرج "العالم" من الخلفية غير الواضحة إلى وضوح المقدمة، يسمح له بأن يكون شفافًا لـ "الأرض" حتى يظهر على أنه "مقدس"، كما يجمع معًا ثقافة كاملة لتشهد على هذا البروز الواضح والوجود الكاريزمي للعالم الذي يحدث في العمل. عندما يحدث الفن العظيم – أي كلما كان هناك بداية – إما أن يبدأ التاريخ أو يبدأ من جديد. تاريخ لا يعني هنا سلسلة من أحداث، مهما كانت أهميتها. التاريخ هو نقل الشعب إلى مهمته المحددة، سيكون عمل الفن "نقل شعب إلى هباته" مناسبة لأن يصبحوا أفرادًا حقيقيين ويصبح المجتمع مجتمعًا حيًا: " يؤسس الشعر لإمكانية الإنسان في أن يصبح تاريخيا، وبعبارة أخرى أن يصبح شعبا".[254] العمل الفني يخلق "شعبًا"، مجتمعًا حيًا. "هبة" الشعب ما يسميه "الأصل" "قراراته البسيطة والأساسية"، "روحه الأساسية". في ضوء الأهمية المحورية لمأساة ومعبد اليونان في بناء هذا المفهوم للفن أطلق عليه هايدجر "النموذج اليوناني". نموذج كما اعتقد هايدجر هو "جوهر" الشعر. سؤال الجوهر، قُدم في بيت هولدرلن: "ولكن ما يدوم، يؤسسه الشعراء"،

---

250) السابق، ص 52

251) Martin Heidegger: ***Poetry, Language, Thought***. p.43

252) Ibid, p.74

253) ميشال هار: **هايدغر والشعر**، ص 52

254) Julian Young: ***Heidegger's Philosophy of Art***, p.54

"الشعر" "هو فعل التأسيس بالكلمة الذي يدوم".[255] مسألة الجوهر تحدد ما إذا كنا سنأخذ الشعر على محمل الجد أم لا. إذا اتضح أن الشعر هو مجرد "لهو" فارغ، "غير فعال"، فإنه لا يكون شيئا يؤخذ على محمل الجد. الشعر فن يجب أخذه على محمل الجد، هو توجيه لحياة "أخلاقية". اليونانية نموذج فن، لا مجرد كشف عن الكائنات: إنه يكشف عن "ضرورة مطلقة" لمعرفة كيفية العيش. في نموذج يوناني، لدينا "موقف في خضم الكائنات". فن عظيم يدور "حول العلاقة بين الآلهة والبشر"، بالأخلاق الأساسية، بـ "قوانين علامات الآلهة"، "الأقدار الإلهية" التي هي عالمنا.[256] قال هايدجر أن هدف الشاعر هو بناء "المنزل الذي ستنزل فيه الآلهة" ليبني، بمساعدة من المفكر ومؤسس الدولة، عملا فنيا جديدا. شاعر يتحمل ويختبر "هاوية العالم" في حداد مقدس بحثا عن "آثار الآلهة الهاربة"، مهمة الشاعر العليا، كما فهم هايدجر، هي اعتراض تلميحات وإشارات الآلهة "من أجل تمريرها إلى شعبه"، من منظور رؤية مستقبلية وشبه نبوية، وبهذا يؤسس و"يحدد زمنًا جديدًا"، زمن "آلهة فرت والإله الآتي".[257] فهم هايدجر امتداد زمن "الوجود" من منظور تفكير متذكر Andenken، التفكير فيما سيأتي في مقابل "ما كان"، ماض باعتباره لحظة لا يمكن استرجاعها ضمن نموذج خطي للوقت والتاريخ. الشاعر يرى أكثر من مجرد ما كان، إن رؤيته تشخيصية وتعليمية على حد سواء، لأنه يفهم سبب الأشياء، يرى في جذر حقبة حيث يوجد سبب المزاج العدمي للحداثة، انحطاط حياتها ولغتها وعالمها. في زمن نسيان الكينونة، يعد الشاعر "الأرض" لإمكانية عودة الإله والسماح لـ "المقدس" بالظهور في الشعر بالتعافي من خلال "الكلمة". شاعر يتذكر نسيان العلاقة القديمة بالقدس والخسارة الناتجة عن تاريخ يحدده الايتوس éthos، أو الأسلوب الشعري الأصيل في العيش في إحساس ذي معنى بالمجتمع.

طريق هايدجر في التفكير في الفن تخللتها أفكار موت الفن، تعلن غياب تام للفن كظاهرة غير تافهة عن عالم الحداثة. ما يسمى الفن الحديث هو وداع لكل ما كان عليه الفن من قبل. فن ليس أكثر من جزء متكامل من "مجال بناء العالم التقني والعلمي". استوعب الشعر في النظام الصناعي، وأصبح مجرد "إنتاج أدبي"، كجزء من "أوربة الإنسان والأرض تهاجم منبع كل شيء ذي طبيعة أساسية".[258] إذا فكرنا في مكانة الفن في الحداثة، فإن استقباله يحدث في "مساحة فارغة"، كما عبر جوليان يونغ، مضيفا: " إن هذه الإدانات الكاسحة غير مفاجئة. لا شيء في الحداثة يلعب الدور الذي لعبه، في اليونان، المعبد والمدرج، وفي العصور الوسطى، الكنيسة والكاتدرائية. طابع الحداثة المعولم والمفتت، وغياب الفضاء العام والمشترك، إلا إذا حدث تغيير تاريخي في ثقافتنا، فإن الشروط الاجتماعية

255) Martin Heidegger: ***Elucidations of Höldelrlin's poetry***, p.304

256) Julian Young: ***Heidegger's Philosophy of Art***, p.66/67

257) Martin Heidegger: ***Elucidations of Höldelrlin's poetry***, p.64

258) Martin Heidegger: ***Basic Writings***, op.cit. p.16

المسبقة لمثل هذا العمل الفني غير موجودة".[259] السؤال هو ما إذا كان شعراء الحداثة قادرون على تحقيق هدف "جوهر الفن الأسمى"، سؤال تواجهه نصوص هايدجر اللاحقة وتقدم إجابة سلبية عنه. شاعر الحداثة الذي يجد نفسه هكذا "بلا كلمات"، لا يستطيع "إيجاد المقدس" فلا لغة مناسبة له للقيام بذلك، يقول هايدجر مفسرا:" افتقاد الله والآلهة غياب. لكن الغياب ليس شيئا. إنه على وجه التحديد وجود، يجب أن يتم تخصيصه أولاً، للامتلاء الخفي والثروة لما كان وما يتم جمعه بهذا الشكل من الوجود الإلهي في عالم الإغريق، في اليهودية النبوية، في الوعظ بيسوع".[260] إن غياب الآلهة "حضور" لكنه "غير مخصّص"، مع وجود كثير من أسماء آلهة متاحة للشاعر، لم يعد أي منها، بعد الآن، أسماء مقدسة. في ثقافتنا، "الإشراق الإلهي"، الأثير "الذي فيه وحده الآلهة آلهة، مطفأ".[261] في عصر انسحاب الآلهة Entgötterung، عصر غرق فيه العالم في الغموض، لا شيء يبرز كمقدس للإنسان المعاصر وأسماء الآلهة تفشل. في الحداثة، يستحيل إنشاء عمل فني نموذجي لأنه لا يمكن أن يجد "حافظين" يرضون الشرط "الجماعي". لا شيء يمنع بالطبع من بناء معبد شكله يوناني، لكن في غياب "الإشعاع الإلهي"، فإن كل ما ينتهي إليه الأمر هو مبنى فارغ أو مليء بأناس يعجبون به "جماليًا". صرح هايدجر أن مهمة الشاعر هي التمهيد "لتخليص موقع" يُبنى عليه بيت الإله يومًا ما، حيث يمكن رعاية الآلهة القادمة ب"انتظار علامات مجيئهم".[262] مع أننا لا نستطيع "إجبار" الفن العظيم على الحدوث، ومع أن نموذجا يونانيا في الفن قد يكون "ميتًا" في الحداثة، إلا أنه يجب أن تكون هناك طريقة للسماح بفن آخر، "صالح" على الأقل، أن يكون حيًا. نموذج يسمح بإمكانية اعتبار كاتب حديث شاعرًا حقيقيًا. فنان يجيب على سؤال هولدرلين: "من هم الشعراء في الأوقات المحتاجة؟" فنانون، كاستثناءات للقاعدة، بعيدًا عن النظام الجمالي السائد.

جعل الحقيقة تحدث سماه هايدجر النظم Dichtung، تحديد يعني إن ما يتم نظمه في كل فن هو الحقيقة بمعنى اللاخفاء. بتحديده الفن باعتباره نظما وبالتالي تدشينا، أراد هايدجر أن يقول بأن ما يشكل ماهية الفن لا يكمن في إعادة تشكيل ما هو مشكل مسبقا أو في محاكاة الكائن الحاضر سلفا، بل في المشروع الذي بفضله يبرز شيء جديد بصفته واقعيا. الفن نظم يعني أن الفن هو المحل الذي يمكن أن تحدث فيه الحقيقة. يرى هايدجر النظم باعتباره استجابة لنداء الكون وبسطا للحقيقة من حيث إنها توجه إلينا ولا يتم اختلاقها اعتباطيا من قبلنا.[263]

---

259) Julian Young: ***Heidegger's Philosophy of Art***. p.122

260) Martin Heidegger: ***Poetry, language, thought***, p.184

261) Ibid. p.91-2

262) Julian Young: ***Heidegger's Philosophy of Art***, p.93

263) مارتن هايدجر: **منبع الأثر الفني** ، ص 56

الحقيقة التي تحدث في الأثر لا يقررها الفنان، كما أنه لا يمكن أن تحدث دون فنان ينظمها من حيث هي ملقاة إليه، قال هايدجر: " يقوم الأثر الفني والفنان "معا" في ماهية الفن".[264] تحدث هايدجر عن النظرية التي تعتبر الفن محاكاة وتتصوره تمثيلا أو رمزا، تصور افترض أن الفن ليس شكلا أصليا للحقيقة، بل تعبيرا خاصا عنها. أطروحة واضحة عند هيجل. احتل الفن عند هيجل مكانة عليا بين الأشكال التي يعي الروح من خلالها ذاته، لهذا صنفه ضمن الروح المطلق. إن الفن أعلى من الإدراك الحسي. مكانته تتجلى في أنه باعتباره موضوعا حسيا معطى أساسا للروح بحيث إن الروح يتأثر به ويجد فيه إشباعا. ليس الأثر الفني منتوجا طبيعيا، إن ما هو حسي في الأثر ليس له قيمة إلا من حيث أن للإنسان روح. يسمو الاهتمام الفني عن الاهتمام العملي للرغبة التي تستخدمه لفائدتها مدمرة إياه وعن الاهتمام النظري كما يحدث في العلم الوضعي، الفن يهتم بالموضوع في وجوده الفردي دون تحويل الموضوع إلى فكرته ومفهومه العاميين. لا يبحث الروح في حسي الأثر عن مادية مشخصة ولا أفكار عامة، بل يريد حضورا حسيا يجب أن يبقى كذلك، ولكن في الوقت نفسه يتحرر من ماديته، ولذلك فإن الحسي في الأثر بالمقارنة مع الوجود المباشر للأشياء الطبيعية مجرد مظهر، ففي لوحة فان جوخ هناك مظهر للحذاء وليس وجوده المادي، لأن المنتج الفني لا يكون فنيا إلا من حيث إنه يصدر عن فعالية روحية منتجة. يقدم الأثر الفني للوعي المطلق والحقيقة في شكل حسي يتضمن في ظهوره معنى ودلالة أعلى وأعمق دون أن يريد إدراك المفهوم في عموميته هذه الوحدة، وحدة المفهوم مع الظهور الفردي هي ماهية الجميل. هذا التصور للفن يقوم على تأويل يرى أن الحقيقة أساسا هي حقيقة الأفكار والمفهوم. تحدث هيجل عن نهاية الفن لأنه رأى أن الفن لم يعد قادرا على التعبير عن المرحلة التي بلغها الروح المطلق في وعيه لذاته، ولا شكلا أساسيا لحدوث الحقيقة التي لا تبلغ المطلق إلا في عنصر التفكير، تصور يقوم على أساس التأويل الحديث للحقيقة باعتبارها يقينا للوعي بالذات. أما هايدجر إذ ينطلق من نزاع العالم والأرض ويصف الأثر كرجة تصبح بفضلها الحقيقة حدثا، لا يتصور اكتمال هذه الحقيقة في حقيقة المفهوم الفلسفي، ما يحدث في الأثر هو تجل أصلي للحقيقة وليس درجة له. يكشف الفن الكائن بكيفية أصيلة لأن الأثر لا يدل على شيء، لا يحيل باعتباره علامة إلى دلالة، بل إنه يقدم ذاته في كونه الخاص.[265] عندما طرح هايدجر سؤال نهاية الفن لم يتساءل عن إمكانية تعويض الفن بشكل أرقى منه، بل عن إمكانية حدوث أصلي للحقيقة وإمكانية بدء جديد. ستعني نهاية الفن من منظوره استحالة تجربة جديدة للحقيقة والكون. ما يتبين في أثر الفن يشكل ماهية الكون. النزاع بين الانكشاف والاختفاء ليس حقيقة الأثر، بل حقيقة كل كائن. ليس الكائن مجرد موضوع للتمثل،

[264]) السابق، ص 132

[265]) نفسه، ص60 /61

يقدم فقط محيطا مألوفا كسطح بل يتوفر على عمق داخلي للاستقلال سماه هايدجر قيامه في ذاته. العلم الذي لا يفكر يؤدي إلى فقدان الأشياء عندما يحول قيامها في ذاتها إلى عوامل قابلة للحساب، الفن يحمي الأشياء من هذا الفقدان.

دعا هايدجر الى فن يبتعد عن نموذج ميتافيزيقي اختُزل إلى "جماليات" حيث "الأعلى والحقيقي هو ما يتم تمثيله حسيًا في صورة رمزية".[266] جوهر العمل الفني وقدرته على تسهيل "حدوث الحقيقة"، هو Dichtung، الشعر بالمعنى الجوهري، يفسح فرجة ضوء يأخذ فيها كل شيء مظهرًا جديدًا ومختلفًا عن طرق التواجد اليومي المعتادة. إدعى هايدجر بأن كل الفن الغربي ميتافيزيقي، فن غير متوافق مع المسكن، لأنه "رمزي".[267] جادل هايدجر بأن الفن الغربي عامة فُهم دائمًا على أنه معني أساسًا بـ Sinnbilder، "الرمز"،[268] أي بـ "إعلان شيء آخر عن طريق شيء ما مألوف يمكن تجربته بشكل حسي. شيء حسي جوهريًا، يقدم بشكل غير مباشر شيئا هو، في حد ذاته، "غير حسي".[269] لا شك في أن قدرًا كبيرًا من الفن له هذه الصفة. المحير هو علاقة "الرمزية" بـ"الميتافيزيقا" وفكرة أن عملا فنيا غير ميتافيزيقي يجب أن يكون خاليًا من الرموز، كيف يمكن أن يبقى الشعر دون رموز، بلا استخدام أي لغة تخيلية؟ يتضح أنه عند تعريف الرمز على أنه "غير حسي" فإن هايدجر يعني "فوق الحواس"، ما هو فوق طبيعي. في الفن الغربي، تدعي حجته، أن الحسي في العمل الفني "يوجد لأجل ما فوق الحس، ما يسمى أيضًا بالروحي".[270] يتضح أن المقصود ليس الرمزية بشكل عام، بل الفن الخارق للطبيعة للمسيحية التقليدية، الذي يتخذه هايدجر شكلا لما أصبحت عليه الأفلاطونية، النظرة المهيمنة لأوروبا في العصور الوسطى: "الإطار" الذي فيه يكون لرموز الفن أساسا وظيفة التمييز بين العوالم الحسية والفائقة الحسية، فن معني بالرمز وإضفاء الطابع الشخصي على مجال خارق للطبيعة، لأجل عرض وتعزيز الحقائق "البسيطة والأساسية" للمسيحية التقليدية، جعل منه عملاً فنيًا "ميتافيزيقيًا". أساس الطابع "الميتافيزيقي" للفن الرمزي هو أن موضوعه هو فوق الحواس: "منذ

---

[266]) Martin Heidegger: ***Hölderlin's hymn "the Ister"***. p.17

[267]) Julian Young: ***Heidegger's Philosophy of Art***, p.135

[268]) رمزي" مأخوذ من Sinnbild "صورة رمزية"، مصطلح عند هايدجر يشمل قصص الخيال، الرمز، الأسطورة، والاستعارة والتشبيه. يخبرنا أن الفن الميتافيزيقي، حصر بـ"التمييز بين الحسي aistheton واللاحسي noeton. في كل الميتافيزيقا، والفن في هذا الرأي، تحيل الصورة Bild إلى ما ندركه حسيًا، وإلى "المعنى الرمزي Sinn"، أفكار يعبر عنها بطريقة فكرية ممثلة في "الصورة–الرمز"، صورة تشير إلى ما وراء ذاتها للوصول إلى عالم حقيقة تمت إزالته من العمل الفني ولكنه مرتبط به "رمزياً". أنظر:

Martin Heidegger: ***Hölderlin's hymn "the Ister"***, pp. 18-17

[269]) Ibid. p.17

[270]) Ibid. p.17

أفلاطون، كل المفاهيم والتفسيرات الغربية للفن الرمزي، كان فيها العالم ميتافيزيقيًا".[271] السكن هو الجوهر البشري الذي، إذا عشناه بشكل صحيح، ندرك هنا da الآن، في هذا العالم، كما قال هولدرلين "غني بالمزايا، الإنسان، لكنه يحيا شعريا على هذه الأرض".[272] بالنظر إلى ذلك، نرى سبب سلبية هايدجر مع الصفة الميتافيزيقية للفن المسيحي، كفن فسر "العالم الأرضي" للحياة البشرية ك"مرحلة انتقالية إلى الأبدية" و"شيء يجب تجاوزه والتخلي عنه وبالتالي "ضياعه"،[273] فإنه يمثل المسكن فقط كإمكانية بعدية. السكن كما فهم هايدجر، حيث يقيم كإنسان "على هذه الأرض"، مستحيل من داخل تفسير فوق فيزيائي للعالم. مشكلة الحداثة، من منظور هايدجر عن الوجود والحقيقة، "ميتافيزيقية". يترتب على ذلك، أن فنا "ميتافيزيقيا" يجب "التغلب عليه" لأنه، باعتباره "رمزيًا Sinnbilder"، يهتم بـ "تقديم" شيء ما "موضوعيا، متشيئا". إن الطابع "الموضوعي"، على ما يبدو، هو محور الاعتراض على الفن المسيحي. اعتبر هايدجر أن اللاهوت نشأ من "نكوص أمام ظاهرة "عدم الإخفاء"، من "سوء التفسير" للكشف. والنتيجة هي أن الأرض الخفية للعالم أصبح يُنظر إليها على أنها "سبب فعّال" قوي. وبهذا تصبح العلاقة بين "المستتر وغير المخفي من حيث سببية الصنع"، ابتذال فيه يفقد الاله "غموض المسافة" ويكف عن أن يكون "غير قابل للإدراك" ليصبح المروّض مفاهيميا. لأن السر هو العنصر الذي فيه وحده يكون المقدس، فإن إله "التفكير التمثيلي يفقد كل تعالي وقداسة".[274] بمحاولة التقاط "الغموض" وتمثله مفاهيميا وتحويله إلى شيء "موضوعي"، يدمر التفكير التمثيلي ما يسعى إلى تكريمه، والنتيجة هي خيبة أمل في الكون. عالم لاهوت القرون الوسطى لم يعد مقدسًا ولا مكانًا للسكن. عندما كف عن كونه مقدسًا، اختفي "المزاج الاحتفالي"، أو كما عبر هايدجر،" لا يمكن للإنسان أن يجثو على ركبتيه في خشوع، ولا يعزف الموسيقى ولا الرقص".[275] انتقد هايدجر الفن الغربي لأنه في جوهره "محاكاة mimesis" و"تمثيل Darstellung".[276] لأن المحاكاة لا يمكن أن تكون إلا لكائنات محسوسة و"حسية"، ففن "تمثيلي" لا يعترف بأي شيء آخر، فهو أفق للكائنات الطبيعية على وجه الحصر، ليستنتج هايدجر أنه أساسا فن ميتافيزيقي ونسيان للكينونة. اعتاد منظرو الفن الغربي على القول إن الفن يخضع ويتحكم في الأشياء: يضفي عليها طابعًا جوهريًا، يغيرها، يجملها، ويمثلها. يتم عموما التعبير عن هذا بالقول أن ما يمثله الفن هو هيئة eidos أفلاطون، "فكرة" أو "شكل" الأشياء. يعتقد هايدجر أن الفن الغربي محاكاة خالصة،

---

271) Julian Young: ***Heidegger's Philosophy of Art***, p.136/137

272) مارتن هايدجر: **إنشاد المنادى**، ص 53

273) Martin Heidegger: ***Hölderlin's hymn "the Ister"***. p.30

274) Martin Heidegger: ***The Question concerning Technology***, p.26

275) Ibid. p.26

276) Julian Young: ***Heidegger's Philosophy of Art***, p.141

فن تميز في جوهره بشخصية التمثيل، eidos. الفن الغربي المعني أساسا بإيدوس الكائنات أريد له أن ينسجم مع تحليل الفن كما استولت عليه "الجماليات" تدريجياً. فقد كان هايدجر يرى أن الدافع وراء تصحيح عيوب الانسجام والتوازن والاقتصاد والوحدة العضوية وما إلى ذلك، هو إنتاج مشاعر سارة، "تجارب جميلة".[277]

فقد هايدجر الإيمان بفن حديث فقد القدرة على جلب الوجود إلى الوجود، وتأسيس تاريخي لدعوة الناس ومصيرهم: " أود أن أقول بوضوح إنني لا أرى ما هو الطريق الذي يشير إليه الفن الحديث، خصوصا في العتمة التي نحن فيها".[278] خيبة أمل في حداثة فشلت في العيش في ضوء "المقدس"، زمن "التأطير" واختزال كل شيء إلى "مورد". كشف عن الوجود يحدد عصرنا، لم يكن ممكنًا إلا عبر مسار تاريخي طويل ومتدرج فقدت فيه الإنسانية الوضع "الاحتفالي". سبب ذلك كله هو "الميتافيزيقا"، إما كعقيدة فلسفية صريحة أو ضمنيًا في موقف البشر العادي البديهي من الواقع. إن أهم توصيف هايدجر للميتافيزيقا تسميتها "نسيان الكينونة": نسيان "روعة" الحقيقة، سمو العالم. شرط محدد لمزاج الحداثة: مكان خال من السحر وغير مقدس. بما أن أصل مشكلة الحداثة ميتافيزيقي، فالمبدأ الذي من خلاله يختار هايدجر فنانين اعتبرهم مهمين حقًا هو التغلب على الميتافيزيقا. فن مهم لعصرنا هو فن يوفر ترياقًا للميتافيزيقا، يعيد سمو وقداسة عالمنا.[279] شعر هولدرلن، وفقًا لهايدجر، هو "تسمية"، "ترانيم لا تبالي بالرموز على الإطلاق"، صوره ليست رمزية بطبيعتها، وشعره "خارج المجال الأساسي للفن الغربي ... العقيدة الميتافيزيقية للفن، أي الجماليات".[280] شعر في جوهره شكل فريد من "التفكير" يتذكر ويتنبأ بما لم يكن بعد بالنظر إلى الوراء والتفكير في البدايات الأصلية Anfang سائرا على نهج الكينونة وإمكانياتنا التاريخية من مستقبل غير محدد. ما بحث عنه هايدجر هو فن، في تغلبه على "الميتافيزيقا"، في "التأسيس" و"الاظهار"، يكشف عن عالمنا كمكان مقدس، مكان نكون فيه آمنين، يكشف عن أشياء عالمنا كأشياء مقدسة. فن يجعل "السكن" – أي "النأي" عن الميتافيزيقا والخروج نحو المقدس – ممكنًا. فن يسمح أن نسكن وفي الوقت نفسه يعد "مسكن" لعودة الآلهة، لإمكانية تحول العالم. من مناقشة هايدجر للفن "الرمزي"، ما ينشأ هو أن فنا نبحث عنه سيصنف "الجانب الآخر" من العالم دون تحويله إلى عضو "أعلى" في العالم. فن يسمح لـ "اللغز" بالظهور "باعتباره اللغز". فن يتغلب على الميتافيزيقا سيكون موضوعًا لا يمثل. لأنه بمجرد أن يدخل "التفكير التمثيلي" حيز التنفيذ – بالاقتصار على داخل أفق يعبر

---

277) Martin Heidegger: ***The Question concerning Technology***. p.142

278) مارتن هايدغر وآخرون: **قريباً من هايدغر**، ص 48

279) Julian Young: ***Heidegger's Philosophy of Art***, p.125

280) Martin Heidegger: ***Hölderlin's hymn "the Ister"***, p.19-18

عن الواقع في عالم واضح من الكائنات– فإن ما هو شيء موضوعي يصبح "متجسدًا" في كائن.[281] في "شعرية" شاعر "للأرض" إمكانية الحفاظ على قيم تأسيسية للثقافة لتصبح، مرة أخرى، مقدسة وقيمًا ذات سلطة "للتاريخ". تنتج هذه التأملات منظورًا جديدًا عن فن النموذج الحديث. بعد "الخلاص"، خلاص يفكر فيه كظاهرة تاريخية تمثل تحولًا في العالم"، خلاص يتألف من، ويكتمل في، خروج الفرد من قفص الميتافيزيقا، في وصول "إله" جديد، وعمل فني على الطراز اليوناني، والذي، مرة أخرى، "يتخلص من تاريخ العالم". لأن ما هو مطلوب من شعراء أوقات "الحاجة"، ليس أقل من نداء لتجربة "جوهر وحقيقة الوجود والعدم". تجربة مناهضة للميتافيزيقيا حاضرة في اللغة وأيضًا الصور. فن بحث عنه هايدجر، سيكون فنًا يأتي فيه شيء آخر غير الكائنات الطبيعية إلى الوجود، ويتم تخصيصه، دون أن يكون قد تحول إلى كائن آخر خارق للطبيعة، كما يحدث في الفن "الرمزي" أو"التمثيلي".

---

281) Julian Young: ***Heidegger's Philosophy of Art***, p.140

الفصل الثاني

"فلسفة" الفن عند كامو

1. معنى الفن عند كامو
2. كامو بين الهيلينية والمسيحية: الأساطير اليونانية والكتابية
3. النموذج التراجيدي: فن توازن ضد العبث والتشتت
4. كامو والصورة الشعرية
5. بين الوضوح واللغز: فن ضد العدمية

تمهيد

يُعدّ البير كامو[1] (1960-1913) Albert Camus واحدا من أهم الأدباء الأوروبيين، نال جائزة نوبل عام 1957 لانتاجه الأدبي الهام لما فيه من "وضوح رؤية لمشكلات الضمير الإنساني في عصرنا".[2] قال عنه الناقد الارلندي كونور أوبريان (2008/1917) Conor O'Brien: " من الراجح، أنه الكاتب الأوروبي الوحيد الذي استطاع قياسا إلى حقبته، التأثير بعمق على المتخيل وكذا الوعي الأخلاقي والسياسي سواء لأفراد جيله أو الذي تلاه. كان أوروبيا بشدة لأنه انتمى إلى حدود أوروبا وكان واعيا بتهديد ما. الحس الأخير، دفعه إلى أن يشرّع عينيه. لقد رفض، لكن بشعور نضالي. لم يكن قط أي كاتب آخر، بما في ذلك جوزيف كونراد، مُجسِّدا للاهتمام والوعي الغربيين حيال العالم غير الغربي. تتمثل المأساة الداخلية لعمل كامو في تطوير هذه العلاقة".[3] مدى كتاباته أعظم مما قد يدركه البعض: مقالات، مقدمات، محاضرات، اقتباسات مسرحية، إضافة إلى ابداعه من رواية ومسرح. الغريب، الطاعون والسقوط، وصف كل منها عند صدوره بأنها أهم روايات جيله. مقالاته تأملية الوضوح ومنطقية، قالت عنها جيرمين بري (2001–1907) Germaine Brée، ناقدة فرنكو أمريكية كتبت كثيرا عن كامو: " تسير قدما بجرأة لتتخلص من كل إنكار أو تردد، غير قابلة للتفنيد، كموضوع موسيقي. طريقة عكس البرهنة المنطقية الصارمة. فهو لا يأبه بالتجريد ويبدو أنه لا يعنى إلا بالتفحص الدقيق لمعطيات التجربة المحسوسة".[4] قال عنه الفيلسوف الفرنسي جون بول سارتر (1980/1905) Jean-Paul Sartre أنه ليس وجوديا بل أخلاقيا على نهج أخلاقيي القرن السابع عشر الفرنسيين، كما أكد على معاصرته: " لقد عشنا مع فكره أو ضده، كما كشفت لنا كتبه- السقوط، قبل كل شيء، ربما الأجمل والأقل فهمًا- ولكن دائمًا من خلاله. كانت مغامرة فريدة من نوعها في ثقافتنا، حركة حاولنا تخمين مراحلها وفترة ولايتها النهائية. لقد مثل في هذا القرن، وضد التاريخ، الوريث الحالي لذلك الخط الطويل من الأخلاقيين الذين ربما تشكل أعمالهم الأصالة الأكبر في الآداب الفرنسية. خاضت نزعته الإنسانية العنيدة، الضيقة والنقية، الصارمة والحسية، معركة مريبة ضد الأحداث الضخمة والمشوهة

[1])كاتب فرنسي ولد في الجزائر، حائز على جائزة نوبل للآداب وواحد من الكتاب الرئيسيين في القرن العشرين. كان مفكرًا وصحفيًا ومسرحيًا وروائيًا ملتزمًا بعمق، تمحور جهده حول فكرتي العبث والتمرد، وجد فيهما تعبيرًا دقيقًا وحساسًا وإنسانيًا على أزمة العالم المعاصر. كامو، الذي نال إعجابًا واسعًا وانتقادًا في بعض الأحيان، وجد صدى كبير في جميع أنحاء العالم مع رواياته الطاعون La Peste (1947)، والغريب L'Étranger (1942) توفي مبكرا عام 1960 اثر حادث سير.

[2]) جرمين بري: **البير كامو**، تر: جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،1981. ص 14

[3]) إدوارد سعيد: **ألبير كامو: فرنسا والجزائر والسياق الاستعماري**، موقع "حكمة" 2018/09/21

[4]) جرمين بري: **البير كامو**، ص 35

في ذلك الوقت. ولكن، في عناد رفضه، أعاد التأكيد، في صميم عصرنا، ضد الميكيافيليين، ضد "العجل الذهبي" للواقعية، على وجود الحقيقة الأخلاقية".[5]

كانت خلفية كامو الفلسفية أوسع بكثير مما يتمتع به مثقف عادي من جيله، وإن لم تكن مما يتمتع به فيلسوف محترف. كان ملما بالخطوط العريضة للوجودية عن طريق الفلسفات الألمانية لهيجل وهايدجر وهوسرل وياسبرز. مفكرون أثروا بشكل خاص على كامو، يأتي على رأسهم نيتشه الذي قرأه بتفحص. أحب الفلاسفة والمأساويين الأغريق الكبار. أساتذة كامو في الأدب هم الإغريق والكلاسيكيون الفرنسيون، تولستوي، دوستويفسكي، كافكا، ملفيل. شارك معهم نفس الاهتمام ككاتب وكإنسان: إيجاد معنى في الحياة يتجاوز عبثية العالم، وخاصة في مواجهة موت يتربص بنا في كل لحظة، ظهر في إحدى اقتباساته لتولستوي: "إن وجود الموت يلزمنا إما بالتخلي عن الحياة طواعية. أو تغيير حياتنا بحيث يتم إعطائها معنى لا يمكن للموت أن ينتقص منه".[6] لم يؤمن كامو بالعقلانية وتجاهل الفلسفة المنهجية، عمل على تأكيد أفكاره بدل مناقشتها وقدمها في استعارات مجازية، كان منشغلا بالتجربة المباشرة الشخصية ومفكرا بمسائل تتعلق بمعنى الحياة في مواجهة الموت. خط الفكر لدى كامو يمكن تقصيه عبر القديس أوغسطين وباسكال وكيركجارد وأفلاطون. عن طريقهم جاء إلى مشكلات الماهية والوجود، كان شديد الاهتمام بتأثير الأفلاطونية الجديدة في تكوين العقيدة المسيحية.[7] بحثت أطروحته في جامعة الجزائر العلاقة بالفلسفة اليونانية والمسيحية، وتحديدا العلاقة بأفلوطين[8] وأوغسطين.[9] حاول كامو استكشاف مسائل ومزالق العالم ما بعد الديني. لم يتخذ كامو موقفا معاديا صريحا تجاه المعتقد الديني، رغم أنه أظهر، في رواياته، خيار العيش دون إله. نقده أساسا كان موجها للحداثة وعصر التنوير وكافة مخططاته، بما فيها الماركسية، ما أكسبه

[5]) Jean-Paul Sartre: ***Situations IV***, Gallimard, 1964, p.127

[6]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t. II**, (dir.), J Lévi-Valensi, Gallimard. «Pléiade», 2006. p.931

[7]) جرمين بري: **ألبير كامو**، ص 35

[8]) أفلوطين Plotinus (حوالي 205-270 م) فيلسوف هلينيستي، ولد ونشأ في مصر الرومانية. كان ينتمي إلى التقليد الأفلاطوني. اخترع مؤرخو القرن التاسع عشر مصطلح "الأفلاطونية الحديثة" للإشارة إلى أفلوطين وفلسفته التي كان لها تأثير كبير خلال العصور القديمة المتأخرة، العصور الوسطى وعصر النهضة. تناول أفلوطين ثلاثة مبادئ أساسية: الواحد، والعقل والروح. ألهمت أعماله قرونًا من علماء الميتافيزيقا والصوفيين واليهود والمسيحيين والغنوصيين. أنظر: R Audi (Editor), ***The Cambridge Dictionary of Philosophy***,

[9]) القديس اوغسطين (354-430 م) Saint Augustine، الشخصية الأكثر تأثيرا في تاريخ الكنيسة طوال القرون الوسطى، كان لاهوتيًا وفيلسوفًا من أصل بربري وأسقف هيبو ريجيوس (عنابة) في شمال إفريقيا الرومانية. أثرت كتاباته في تطور الفلسفة الغربية والمسيحية الغربية ويُنظر إليه على أنه أحد أهم آباء الكنيسة اللاتينية. تشمل أعماله المهمة "مدينة الله"، "في العقيدة المسيحية"، و"الاعترافات". فلسفته مزج بين الفكر الكنسي والفلسفة الافلاطونية. أفكاره مهدت للحروب الصليبية والحرب المقدسة، حيث كان المبشرون يجوبون العالم جنبا إلى جنب مع الجيوش العسكرية قصد ادخال غير المسيحيين إلى "مدينة الله". أنظر:
R Audi (Editor), ***The Cambridge Dictionary of Philosophy***,

سمعة كأخلاقي إنساني. بينما رفض فكرة النظام الفلسفي بحد ذاتها، بنى أفكاره عن مسائل الموت والحياة حول مصطلحين أساسين، التمرد والعبث.

في مقاليه أسطورة سيزيف والمتمرد، أكد كامو عمليّا بشكل موضوعي على إجابات حول أسئلة رئيسية تخص كيفية العيش. تتعلق المفارقة الأساسية في فلسفة كامو بمفهومه المركزي عن العبثية. جادل كامو بأن البشر عاجزون على الهرب من طرح سؤال "معنى الوجود"، لكنه نفى وجود جواب على هذا السؤال، رافضا كل غائية مختلقة، ميتافيزيقية أو بشرية، من شأنها أن توفر إجابة وافية. احتضن كامو فكرة أرسطو القائلة بأن الفلسفة تبدأ بالتساؤل، وأن الطابع الإنفعالي للدهشة مايفتأ يحرك الفلسفة، قال أرسطو: "إنه بفعل ومن خلال الدهشة بلغ الناس الآن كما في البدء، بلغوا المصدر الذي مايفتأ يحيي فعل التفلسف، ما منه يتحدر فعل التفلسف ومن خلاله يحيي مسيرته باستمرار".[10] يسعى الإنسان إلى فهم الغاية من الحياة لكن الكون يبقى صامتا تجاه سؤاله. لأن الوجود لا معنى له، فالواجب تحمل الفراغ الذي يتعذر حلّه. أطلق كامو على هذه الحالة المتناقضة في طرح أسئلة مطلقة يستحيل الإجابة عنها بشكل واف اسم العبثية. استكشفت فلسفته العواقب المنبثقة من هذه المفارقة العبثية وصاغها في صورة مدهشة عن مصير الإنسان: صورة سيزيف[11] يجهد نفسه لدفع صخرته لأعلى الجبل، ليراها تتدحرج عندما يصل القمة، ثم نزوله خلفها للبدء من جديد في دائرة لا نهائية. اهتم كامو بشخص سيزيف لتقاربه مع نموذج الإنسان العبثي. كلاهما حكم عليه بالمصير نفسه، "عمل غير مجدي ويائس". تماما مثل سيزيف، يجهد البشر خلف معنى الحياة ليروا إجاباتهم تتعثر واحدة تلو الأخرى. هذه العبثية تدفع للتساؤل، إن لم يكن للحياة غرض ومعنى يمكن للعقل بيانه، لماذا نستمر بالعيش. في سبيل اخلاقية سعادة يعترضها "مرض" العبث الذي أصيب به العصر، إستهدف كامو تحولا في القيم، ليستخلص من فكرة العبث استجابة ايجابية للحياة. سيزيف بطل العبث بسبب عواطفه وازدراؤه الآلهة، وكرهه الموت وعشق الحياة، سببت له عذابا لا يوصف. الثمن الذي على المرء دفعه مقابل متعات الأرض. سيزيف بطل خلقي، رواقي، مؤمن أن كرامة الإنسان تتطلب أن "يكافح الى القمة" مع علمه بأنه لن يبلغها، عظمته وسعادته تأتي من أنه لا يسمح للصخرة بالبقاء أسفل المنحدر. نتيجة مقال أسطورة سيزيف، كما خلصت إلى ذلك جيرمين بري هي: " أن الحياة ثمينة جدا، وأن المرء لا يدرك

[10]) مارتن هايدجر: **الفلسفة، الهوية والذات**، ص 23

[11]) يروي هوميروس في الاوديسة أن سيزيف حُكم عليه بدحرجة صخرة إلى قمة تل ما تلبث أن تسقط في كل مرة، مما يجبره على استئناف مهمته أبدا. أنظر:
Homère, ***L'Odyssée***,Chant XI, 593-60

السعادة إلا بوعي واضح لمعطيات الحياة ولا يمكن للسعادة، في جوهرها، الا ان تكون مأساوية. فإلانسان العبثي، تعريفا، متعلق بالحياة، وكل مراوغة للحياة هزيمة واستسلام. إن الحياة صخرتنا".[12]

لن نحظى بفهم نافذ لكتابات كامو وقيمتها إن نحن فصلناها عن سياقها التاريخي. حربان كبريان في ربع قرن، ثورات لا تحصى، معسكرات الاعتقال، التعذيب والموت العنيف والنفي الجماعي، والقنبلة الذرية أضحت جزءا من حياتنا اليومية، فترة مقلقة بدأها القرن العشرون، "قرن الخوف"، كما سماه كامو.[13] كثير من مثقفي القرن العشرين شعروا بأن الحياة لا يمكن فهمها. ورثوا التشكك والتشاؤم مع حس عميق باضطراب أمور الانسان كلها، وكانت النتيجة المنطقية لأولئك الذين وصفهم كامو بأنهم يعيشون "خارج نطاق النعمة" أن الحياة لا معنى لها. فإذا كانت الحياة فاقدة للمعنى ولا يمكن فهمها، فللمرء أن يستنتج أنها مهزلة لكل إنسان أن يرفض لعب دوره فيها أو أن يلعبه وفق قواعد من اختياره. في "أسطورة سيزيف"، لا يقر كامو بأن الحياة الانسانية لا يمكن فهمها فحسب بل يقيم الدليل على ذلك، غير أنه فعل ذلك ليدحض الاستنتاج بأنها، تبعا لذلك، لا معنى لها: " ليس سدى أن الناس حتى الآن تلاعبوا بالألفاظ وتظاهروا بالاعتقاد بأن المرء حين يرفض إعطاء معنى للحياة فإن ذلك يؤدي حتما إلى القول بانها لا تستحق العيش في الواقع، ليس ثمة شيء مشترك يربط بين هذين القولين"، إن الحياة لامعقولة وهي، لكل واحد منا، ذات قيمة لا تقدر. ويزيد من قيمتها وعينا الحاد لرفضها أن تخضع للفهم الانساني، ويعلن عن عزمه على إثبات قيمة حياة لا معنى لها فيا وراء ذاتها.[14] أكد كامو أن الذهن لا يستطيع تفسير وفهم الكون ولا الكائن البشري: " لقد طوقتنا الجدران الآن، وحيث أننا نموت، فاننا مرغمون، بعكس الخالدين، على التفكير بلغة الحياة، ولا تقدر على فهم حياتنا، برغم أن عقلنا يطالبنا بتقليص اشكالها الشتيتة إلى وحدة ما منطقية. ولكن هذا أبعد ما نستطيع الذهاب اليه دون غش، دون أن نحل الحنين والتمني محل الحقيقة وسبل النجاة كلها مسدودة، لأنها جميعا تسمي وهمية: فالأمل الذي تقدمه الأديان في حياة بعد الموت، أو اللجوء إلى تفسير ما عن طريق الفلسفة، إن هو إلا اسقاط لحنين الذهن الانساني في بحثه عن الوحدة".[15] ينظر كامو في لغز الحياة بعينين مفتوحتين، لغز يعود إليه عن طريق الموت، لأنه على المرء كما ذكر: " أن يكون سعيدًا بمعية أصدقائه، في توافق مع العالم، واستحقاق السعادة باتباع طريق يؤدي مع ذلك إلى الموت".[16] "الإنسان العبثي" يتقبل أسوار سجنه،

[12]) جرمين بري: **البير كامو**، ص 225

[13]) نفسه، ص 14

[14]) نفسه، ص 317

[15]) نفسه، ص 220

[16]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**. **II**, p.841

وفي ذلك يكمن تأكيده الواعي على إنسانيته. يموت وهو يعلم أنه مرغم على التفكير بلغة الحياة. ثورة إنسان كامو العبثي ليست على قدر الإنسان أنما هي جزء من نصيبه. يمكن القول أنه يحيا بلا أمل بالنسبة إلى حلمي البشريين، الأبدية والفهم الكلي، لكنه ليس بلا أمل في الحياة ذاتها. الحياة تيسر له إمكانات لا تستنفد والحرية ضمن حدود كونه فانيا. فهو يرفض الاستسلام لدلائل تفاهته ويشدد على التزامه العميق للحياة.

في أسطورة سيزيف، جسد كامو أفكاره في صور "نماذج" بشرية قصوى: دون جوان، الممثل، الفاتح، والمبدع. يحاول دون جوان أن يستنفد امكانات الحب الانساني، لا عن دافع صوفي نحو المطلق ولكن عن شهوة للتنويع لا حد له في كل وجه عابر. يتلبس الممثل حيوات مختلفة، يعيشها بكل زخمها، مستهلكا حياته ليهب الحقيقة لحياة الشخص الذي صاره مؤقتا، رغم علمه بأنها حقيقة لا تدوم إلا لبرهة من الزمن، وهو يفعل ذلك ويكرره في مسرحيات لا يستنفدها إلا موته. هذه الحيوات المائتة التي يجب بقاءها وموتها على المسرح لا تقل أو تزيد أهمية عن حياته. ليس الفاتح شخصا تاريخيا ينشر سلطانه على الشعوب والاصقاع، إنه الفاتح "الواضح التفكير" الذي يعلم "أن الفعل بحد ذاته لا نفع منه": ثمة فعل مفيد واحد فقط، الفعل الذي يصنع الانسان والدنيا من جديد. هذا الفاتح، إذ يدرك لا جدواه، يستخدم كل وعيه ضد قدرية التاريخ ولصالح الإنسان. أشد العبثيين هو الخلاق. يعلم الخلاق أن العمل الفني ليس إلا وسيلة يعيد بها عيش حياته مرة بعد مرة، احتجاجا وثورة على مصيره الإنساني. في هذه النماذج جسد كامو حس "العبث" وللمفارقة، جدواه في تجاوز العدمية، نماذج قالت عنها جيرمين بري: " دون جوان، والممثل، والفاتح، هؤلاء الأمراء بلا دولة، المنفيون الكبار الذين قبلوا تحدي الكون فراحوا يحيون ويفعلون دون أن يبرروا وجودهم منطقيا، معطين حياتهم مغزى لا يستطيعون البرهان عليه".[17] مصورا جهود المقامرين المثاليين للعبث، قدم كامو تخطيطا مفاهيميا ليستنتج أنه في مواجهة اللامعنى على المرء أن يتقبل بشجاعة الوضع الذي يبدو ميئوسًا منه باعتباره تحديًا، وينخرط في دفاع طويل ضد العبثية. لهذه الغاية يلجأ إلى التمرد التي يُنظر إليه على أنه نوع من التأكيد السلبي على الحياة. العبثية موجودة لتبقى، بلا شك، ولكن مع ذلك، يجب رفضها بأي ثمن. بينما يمثل تمرده تحررًا وجوديًا فهو ليس احتجاجا غير عقلاني ولكن كشف لطموح دعوته.

حاول مقال المتمرد 1952 تتبع أنواع التمرد الرئيسية عبر التاريخ الحديث. يمكن تعريف التمرد على أنه تأكيد سلبي ينظر إلى الحياة على أنها لعبة تناقضات ضد منتصر متوقع، هو الموت، يتطلب نفيه، بغض النظر عن أن القتال ضده غير مبرر وتأكيد الحياة بغض النظر عن الكيفية. أسس كامو لفئتين من التمرد: الميتافيزيقي، مارسه

[17]) أنظر: جرمين بري: **البير كامو**، ص 222

غالبا المفكرون والفنانون، والتاريخي، بدءًا من الثوار الفرنسيين إلى مختلف أنواع الإرهاب. في خاتمة بعنوان فكر الظهيرة La Pensée de midi قدم عرضا للقيمة الأولية للمقياس mesure كقبول للحد وما يرتبط به من ممارسة تناسبه. يسمح المقياس للمتمرد بالسيطرة على تمرده ولا يدعه ينحدر إلى ثورة. هناك توتر مستمر عبر عنه كامو في لفظ "Mesure القياس"، الفكرة الرئيسية لفكر الظهيرة، قيمة تستند إليها الحياة الاجتماعية المنتجة. بدلا من التنازل أو الانسحاب، فإن تدبيرا يمارس بوضوح هو قبول التناقض كأسلوب حياة، كتحد دائم، كفن أو لعبة تمكن من التعايش. بمعنى براغماتي، يُنظر للقياس على أنه أسلوب واقعي في الحياة. مقال المتمرد أسطورة اختلقها كامو ونظمها وفق منظوره الخيالي الخصب للأمثولة البروميثية: "وعلينا أن نكتشف النار من جديد".[18] وردت صور الجحيم والنيران والدماء وصرخات الابرياء، صور مثل: "هيكل اوروبا المزدحم بالأشباح"، "وجه عصرنا الرهيب" و"المقفر"، "عنف الوحش اللاعقلي". صور تعبر عن حساسية قلقة في فوضى العصر. القرائن التي بنى عليها كامو مقاله لن نجدها في العقائديات أو السياسة: إننا نجدها في التاريخ المعاصر، شرح كامو: " في الأصل من كل عمل نكاد نجد دائما عاطفة بسيطة عميقة طال التأمل فيها وهي، دون تبرير ذلك العمل، كافية لتفسيره".[19] الحقيقة المقلقة التي اكتشفها هي أن "الجريمة" يمكن تبريرها منطقيا، تحول منهجها الى قوة تنشر سلطانها على العالم، أن تفتح وتحكم. استحال على كامو أن يفهم كيف يمكن للجريمة لا أن تنظم فحسب بل أن تبرر قانونيا وعقليا. هاجم مقال المتمرد فكرتين عزيزتين على اليسار السياسي: العقيدة المأخوذة عن هيجل والقائلة بحتمية وجهة التاريخ، وطبيعة المواقف السياسية في فرنسا التي تقول: كل شيء أو لا شيء.[20] درس كامو مصادر بعض المسلمات المعاصرة بشأن طبيعة التاريخ. هكذا تصبح علاقة السيد- العبد نزاعا بين رجلين حول حد مقرر للحرية الفردية، حد لخصه كامو: "أنا أتمرد، اذن نحن موجودون". كامو شدد على نسبية التمرد. تمرد يضاد الموقف القائل: كل شيء أو لا شيء. موقف ايديولوجي يساري منذ الثورة الفرنسية. بوصفه المتمردين "الميتافيزيقيين" على الذات الإلهية وتعاسة الإنسان في الكون والمتمردين "التاريخيين" على ظلم الإنسان للإنسان، أراد كامو التدليل على أن التمرد الميتافيزيقي باسم حرية الانسان ينتهي إلى طغيان ظالم ضد الآخرين والتمرد التاريخي على الظلم الاجتماعي يتحول الى إرهاب موجه ضد الحرية الفردية. التمرد باسم حرية وعدالة "مطلقة" ما هو إلا انحراف. في هذا السياق، حلل الايديولوجية الشيوعية ومواقف اليسار الفرنسي الذي يعتبر انحطاط المجتمع الرأسمالي البورجوازي قضية مسلما بها. ميز شكلين للتمرد ينتهيان الى تبرير عقلي للدولة البوليسية المعاصرة: التمرد الفردي العدمي، الموروث عن

[18]) السابق، ص 235

[19]) نفسه، ص 237

[20]) نفسه، ص 239/238

نيتشية محرفة، حيث يستأثر أفراد بامتيازات الآلهة ولا يعترفون بحد لحريتهم في الفتح والهدم، كالنازية مثلا. والتمرد العقائدي الذي بموجبه يستبدل الانسان بالإله مطلقا آخر، هو العقل، يقيم حكما على مبادئ عقلانية تكون فاتحة عهد يعيش فيه الناس بانسجام واتفاق. إن أشكال الايديولوجيات هذه وريثة الهيجلية. وفق كامو، حل التاريخ عند هيجل محل المبادىء. رأى هيجل أن حياة كل فرد موجهة وجهة سير التاريخ، لأن تاريخ الانسانية تقرر مسبقا وهو يسير حتما نحو تحررها في النهاية. فلسفة، انتقدها هايدجر بشدة، وسماها "أفلاطونية البرابرة"، ترى أنها محصنة في مقابل الوعي التاريخي ومقابل الحقيقة التاريخية نفسها، شرح قائلا: " إنها بربرية لأنها تفتقد إلى الأرضية الأفلاطونية التي تمكنها من التجذر بشكل أساسي. فيما يتعلق بطريقة المساءلة وتجلية الموقف الأساسي وادعاء المعرفة، فإن الوضعية الأصلية مفقودة منذ زمن ولا يمكن الوصول إليها من جديد، وتوجد دوافع غير متجانسة ومجهولة المصدر حاضرة في التأمل الحالي. إنه يظهر في سياق مكون من كل القطع بينما ليس له شيء منها، يعني أنه يفتقد إلى النظرة الجذرية حول موضوع الفلسفة، نظرة تسبق الطريقة التي يفهم بها شيء ما في وحدته. إن ما يولد الوحدة، ليس نظام هيكل خارجي، ليس أكثر من إجرائية تنظيمية، إنه على العكس الطريقة التي يشتغل بها الفهم في اتجاه يمتلكه دائما".[21] إن الأسلوب الهيجلي الناشئ اليوم، حسب هايدجر، سينتهي بتقويض الإمكانية الدنيا لفهم الفلسفة: " ليس مصادفة أن تنبأ برنتانو Brentano بأن المثالية الألمانية ستقود الفلسفة إلى الدمار. عام مضى من القراءة، ويمكننا الحديث عن كل شيء وأي شيء معطين الانطباع بأن ما نقوله له أهمية، ويتخيل المتحدث نفسه أنه أمسك بالحقيقة. لا توجد إلا سفسطة مضللة تلك التي تمارس اليوم من خلال الأزواج مثل: شكل- مضمون، عقلاني-لاعقلاني، نهائي-لانهائي، وسيط- مباشر، ذات- موضوع. تتجه معركة الفينومينولوجيا ضد هذه الأزواج لتقويضها".[22] يؤمن الهيجليون بنظرية تطور التاريخ المعصوم. والماركسية،[23] الوجه العملي للهيجلية، تعتبر هذا الرأي من المسلمات وتبني عليه زعمها بأن تحقيق دولة اشتراكية خالية من الطبقات هو المرحلة الأخيرة من مراحل التطور نحو وجود مجتمع "عادل". هذا يفضي إلى أن الوسائل الى تحقيق الدولة الاشتراكية مبررة وتحطيم القوى التي تعيق بلوغ غاية كهذه مطلوبة. أفكار أصر هايدجر دائما على نفيها: " ليس هناك نسق يستطيع، مثلما يعتقد هيجل، أن يضع قانون فكره كقانون للتاريخ، ليقوم من ثم بتذويب التاريخ في النسق. ولكن هناك تاريخ للوجود مفكر فيه على نحو أصيل، إليه ينتمي الفكر كفكر متذكر في الوجود لهذا

[21] مارتن هيدغر: **الأنطولوجيا هرمينوطيقا الواقعانية**، تر: عمارة الناصر منشورات الجمل ط1 2010 ص 88

[22] نفسه. ص 91

[23] كارل ماركس (1818-1883) Karl Marx فيلسوف واقتصادي ومنظر سياسي ألماني. رأس المال، أعظم إنجازاته الفكرية، استخدم نظريته عن المادية التاريخية والوعي الطبقي لتحليل الرأسمالية. كان لأفكاره وتطورها اللاحق، المعروف باسم الماركسية، تأثير هائل على التاريخ الفكري والاقتصادي والسياسي الحديث. أنظر:
Robert Audi (Editor), ***The Cambridge Dictionary of Philosophy***,.2015

التاريخ الذي به يكون حصوله. وهذا الفكر المتذكر في الوجود يختلف ماهويا عن مجرد إحياء لذكرى التاريخ باعتباره ماضيا ينساب. فالتاريخ لا يقع باعتباره حدثا والحدث ليس إنسيابا زمنيا. بل إنه ما يبسط ماهيته كقدر لحقيقة الوجود انطلاقا من هذا الأخير".[24] كان سؤال كامو: هل بوسعنا، دون الرجوع الى المبادىء المطلقة أن ننجو من "منطق الهدم". وصف المتمرد منطق الهدم هذا وقد أصبح فعالا في الفكر والممارسة، في الحرب ومعسكرات الاعتقال والمحاكمات السياسية وغسل الدماغ. منطق شجعته الماركسية. في المتمرد ناقش كامو "النزعة النبوية"، كما سماها، الكامنة في هذه العقائد، وناقش تبريرها للوسيلة بالغاية. مبرزا الخطأ الكامن في تضحية السعادة المباشرة لانسان حي من أجل غاية تبدو ضبابية وإشكالية. تحول الفكر الماركسي في القرن العشرين من فرضية الى عقيدة ترفض الجدل حول التناقضات بين مبادئها وبين تطبيقها بواسطة جهاز ارهاب تنفذه الدولة. في نهاية "المتمرد"، أكد كامو على فكرة "القسط"، في عبارات جيرمين بري: " على الإنسان الحديث، أن يتخلى عن المطلق ويقبل النسبي، وعليه أن يفكر بلغة قسط من الحرية وقسط من العدالة. المشكلة الجوهرية، ليست كيف تحافظ على حقوق الفرد وحرياته الأساسية، بقدر ما هي كيف نوفق بينها وبين ضرورات العيش".[25]

يبدو واضحا عند كامو أن النتيجة الأولية للفلسفة هي العمل وليس الفهم، وأن شاغله الرئيسي هو رسم طرق لعيش حياتنا بغض النظر عن انعدام معناها. إن اهتمامه النظري بـ"الأسئلة الملحة" أقل من مشاكل الحياة والموت وكيفية العيش. رأى أن الحياة عبثية بعدة طرق، وأنه من العبث محاولة معرفة، فهم أو تفسير العالم، بالنظر إلى النتيجة النهائية وهي فناؤنا. رفض كامو ادعاءات التحليل العقلاني، فمحاولة اكتساب معرفة عقلانية غير مجدية، مؤكدا على أن "استحالة المعرفة أمر مؤكد" وأن جهدنا للمعرفة المدفوع بحنين إلى الوحدة يصطدم "بفجوة، لا مهرب منها، بين ما نتخيل أننا نعرفه وما نعرفه حقا".[26] ليس ذلك لأن كامو كان غير عقلاني، بل حاول بعقلانية أن يفهم حدود العقل. وبما أن "العبث الأوضح" هو الموت، حثنا كامو على الموت دون "تسوية" في حياة واعية تترفع عن المواساة، العيش بنزاهة والحفاظ على التوتر الجوهري في الحياة. إن الوعي المأساوي هو خلاصة "المنطق العبثي": العيش ومواجهة قدرنا بصورة واعية. في الوعي الكامل، وتجنب الحلول الزائفة، والمضي بحيوية، يمكن أن نجعل الحياة التي تفتقر لمعنى مطلق، مستحقة للعيش. وعلى هذا، بعد ارتكابه جريمة قتل غير معللة، يبدأ ميرسو بطل الغريب بالوعي. قبلها، عاش وجوده من لحظة لأخرى دون وعي كاف، لكن وبينما ينتظر إعدامه غدا مثل سيزيف واعيا بشأن قدره المريع. إن رفضه أي أمل في حل هو أيضا رفض لليأس. داخل هذه الحدود، يمكن

---

[24]) مارتن هيدغر: **رسالة في النزعة الإنسانية**، تر: عبد الهادي مفتاح. موقع حكمة 2017/01/15

[25]) جرمين بري: **ألبير كامو**، ص 247

[26]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.I**, éd. Jacqueline Lévi-Valensi, Gallimard, 2006. p. 231

الحديث عن السعادة، سعادة عند كامو تشمل العيش بشكل مكثف في الحاضر، مقرونا بوعي مأساوي واضح، متحدي، وإحساس المرء بمحدوديته، مرارته، وإصراره على المواصلة ورفضه كل أشكال العزاء: "فالسعادة والعبث ابنان متلازمان لنفس الأرض".[27] فرض تقليد مشترك مسيحي أفلاطوني الإيمان بوجود كيان أعلى تسمى "فكرة". كامو لزم فكرة أن العالم ليس له "معنى أعلى" وأن طريق الحياة يوجد فيها، لكنه عارض أيضا "التنوير" وانتقد "أوروبا الدنيئة" التي جعلت القرن العشرين جحيمًا. بدلا من السعي لتحويل العالم، تحدث كامو عن "القياس" بمعنى التناسب والتوازن والعيش في توتر الوضع الإنساني. رؤية تستحضر تقدير حياة الجسد وسمها بـ"المتوسطية". تحدث عن "كبرياء التاريخ الأوروبي" والذي أُستهل بأفكار من المسيحية، وصولا الى الحداثة. وصف كامو الثورة بأنها تضاعف قوتها عبر الزمن لتتحول إلى عدمية بائسة، تُسقط الإله لتضع الإنسان مكانه وتلجأ الى القوة بشكل وحشي أكثر فأكثر. إن التمرد التاريخي متجذر في التمرد الميتافيزيقي ويؤدي إلى عزلة عبثية باستخدام القتل كأداة مركزية لفرض سيطرة كاملة على العالم. زعم كامو أن القتل أصبح "منطقيا" في القرن العشرين، تم "الدفاع عنه نظريا" وتبريره كعقيدة، أضحى القتل الجماعي يخطط له ويبرر، ليصبح القرن العشرين قرن المجزرة. كانت الشيوعية[28] التعبير المعاصر لهذا المرض الغربي. الإرهاب الشامل الذي اتصفت بها سنوات الحرب، كان "عرضا" لهذا المرض. أصبح عالمنا عالم المحاكمة، معسكرا فسيحا للتعذيب ومشهدا مرعبا لمحاكمة الأبرياء، "قرن خوف" في تعبير كامو وسنوات سوداء قال عنها هايدجر: "كانت الأحداث تتتابع، وكانت رياح الحرب تعصف بكل شيء تمز عليه العواطف، والقيم، والرجال، والأشياء. كل واحد كان يرجف فزعة في وحدته، ويسعى دائما إلى الابتعاد عن الآخرين، وعن المجتمع برمته. وفي بداية النزاع، كان كل شيء يبدو عظيما، مكللا بالنصر. لكن شيئا فشيئا، وخصوصا في نهاية تلك التراجيديا المرعبة، عوض دوي المدافع وإنفجار القنابل الكلمات والحوارات".[29] هكذا، استكشف كامو الحركات الفكرية العدمية، وانتهى بتبيان الدور الميتافيزيقي للفن. ما هي ملامح هذا الدور؟ وما "معنى" الفن عند كامو؟.

[27]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**.**I**, p.303

[28]) استعمل هايدجر مصطلح شيوعية ليس بالمعنى السياسي المتداول بل يشير إلى مدلوله بمعنى فلسفي خاص في سياق العصور الحديثة المتمثل في السيطرة الشاملة على الكائن في إطار روح التقنية الحديثة التي تعكس ذروة سيطرة الإرادة والعقل والذات الإنسانية. الشيوعية بهذا المعنى لا تعني نظاما سياسيا مخصوصا بل تعني التشكيلة الميتافيزيقية المعبرة عن ذروة العدمية وافتقاد المعنى واضمحلال المقدس الإلهي وذروة التسخير، معاني مرتبطة بالإيديولوجيات الكليانية سواء في وجهها الليبرالي الفردي أو في صورتها الجموعية والاشتراكية والشيوعية. انظر: محمد سبيلا: **مصطلحات هايدغرية**، ص 469/484

[29]) مارتن هايدغر وآخرون: **قريباً من هايدغر**، ترجمة: حسونة مصباحي، سلسلة المعرفة الفلسفية، ط1، 2018 ص 90

1. معنى الفن عند كامو

على عكس العديد من الروائيين المهمين والذين كانوا أيضًا منظرين، لم يقدم كامو في أي مكان تأملًا واضحًا حول الفن وخاصة فن الرواية. نجد في دفاتره ملاحظات عرضية وانطباعات قراءة وأحكام متفرقة عن هذا الكاتب أو ذاك. كان فنانا أكثر منه منظرًا، أقل اهتمامًا بالتفكير الشكلي من اهتمامه بمسائل أخلاقية يمكن أن تعاملها الرواية. أكد في مناسبات عدة أنه ليس فيلسوفا وأن المناهج، فلسفية وخلقية، بحد ذاتها لا تهمه. رأى أن مهمة الفنان، أساسا، هي أن "يحول" تجربته لا أن "ينتشي" بها. حاول، كما رأت جيرمين بري، "خلق" قيمه الخاصة، أن يستخرج من الفوضى والعنف المحيطين به مادة رأى انه يستطيع "تحويلها"، جعلها عملا فنيا مشروعا: "محاولات ملحة تفسر القوة الغريبة الكامنة في أدبه".[30] لم يكن كامو شخصا ينجذب إلى نظريات الأدب، كان قبل كل شيء خالقًا للأساطير، أكد في أسطورة سيزيف: "لم نعد نروي "قصصا"، نحن نخلق عالما".[31] الأدب في رأي كامو من أشد نشاطات الإنسان أصالة وجوهرية، فهو يعبر ويدافع عن تطلع الانسان الى الحرية والانسجام والجمال والتي تؤلف سعادة البشر النسبية، تطلع يجعل الحياة ذات قيمة حيث يكون الفرد أكثر من مجرد وحدة اجتماعية أو مسمار تافه في دولاب التاريخ. إن أي عقيدة تهدد هذا التطلع كانت تثير سخط كامو، وخصامه مع فلسفات التاريخ هيجلية وماركسية انما يعود الى يأسه من تأويل للحياة تعمد بتر من العالم كل ما يصنع له بقاءه: " الطبيعة، البحر، التل، التأمل في المياه، جمال الأرض".[32]

أعطى كامو مكانة كبيرة للفن ولأهمية الدور الذي يلعبه، كما نرى في العديد من محاضراته ومقالاته، وخاصة فصلي "الخلق العبثي" من أسطورة سيزيف و"الثورة والفن" من المتمرد، دور أعطاه للفن جعل جيرمين بري تصرح: " لم يلتزم إنسان موضوعا بهذا العمق وهذه الحرارة كما التزم كامو".[33] جعل كامو الفن فوق أي شيء: " لدي الفكرة الأسمى والأكثر حماسة عن الفن. وهي من السمو بحيث لا يسعني أن أقبل إخضاعها لأي شيء".[34] فن حسبه يُدخل النظام والوضوح في عالم خالٍ منه: "في داخله وخارجه، لا يمكن للإنسان إلا أن يواجه الفوضى وانعدام الوحدة في البداية. الأمر متروك له لوضع أكبر قدر ممكن من النظام في حالة لا تحتوي على أي منه".[35]

[30]) جرمين بري: **ألبير كامو**، ص 19

[31]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**.**I**, pp.287/288

[32]) جرمين بري: **ألبير كامو**، ص 261

[33]) نفسه. ص 312

[34]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**. **IV**. p.1094

[35]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**.**II**, p.477

الفن هو رد فعل على العبث: "لو كان العالم واضحًا، فلن يكون الفن"،[36] ضمن هذا التفكير تظهر الصيغة الغريبة لـ "الخلق المصحح"، " الهدف من الجهد الفني هو عمل مثالي فيه يتم تصحيح الخلق".[37] لأن الفنان لا يستطيع الهروب من الواقع ولاتقبله، فعليه أن "يصحح" ذلك باختياراته الجمالية، تصحيح يتضمن رفضًا لشكليات من شأنها أن تكون هروبًا من الواقعية ونسيان العالم، ولواقعية من شأنها أن تكون خضوعا أعمى للواقع المشتت. في مقال "أعراس"، قال كامو: " نعيش مع بعض الأفكار المألوفة، ثنتان أو ثلاث. مع صدف لقيا العالم والبشر، نصقلهم، نحولهم، يلزم المرء عشر سنين لتكون له فكرة حقا تخصه – يمكنه التحدث عنها".[38] فكرة أساسية عند كامو واصل "صقلها" هي فكرة عبثية حال الإنسان، واتجهت جهوده الأدبية نحو اكتشاف كيف يمكن له أن يشبع حاجاته فكريا واجتماعيا وروحيا ضمن هذه الحالة، سعي لأجل الإنسان في عالم تسوده المعاناة والموت والإحباط. من تتبع أفكاره حول الفن في "أسطورة سيزيف" و"المتمرد"، نرى أن كامو نظر إلى أهمية الإبداع البشري في ظل هذه الخلفية، والذي هو عنده أساسا مسألة ميتافيزيقة. أسطورة سيزيف خاصة عمل استكشافي بطبيعته، هدفه فهم طبيعة "حساسية مبثوثة في القرن"، ودراسة تجليات العبث في حياة الإنسان، نقرأ فيه: " مرة أخرى، هذه ليست عظات أخلاقية التي تقترحها هذه الصور ولا تلزم أحكاما ... إنها تخطيطات، تظهر فقط أسلوب حياة".[39] وظيفة الفن عند كامو هي تقريب فهم العبث إلى وعي الإنسان وبالتالي تزويده بفهم أكمل لطبيعة حالته: " ربما يكون العمل الفني العظيم أقل أهمية في حد ذاته مما هو عليه في الاختبار الذي يفرضه على الإنسان والفرصة التي يتيحها له للتغلب على أشباحه والاقتراب قليلاً من واقعه العاري".[40] الإبداع هو نظام للفنان يسعى به إلى فهم حالته الإنسانية، موقف قاد كامو إلى تفضيل واقعية معينة في الفن. العمل الفني هو تمثيل للشرط البشري، إنه مثل تكرار رتيب لموضوعات نظمها العالم بالفعل. وبما أن العبث يتكون أساسًا من علاقة الإنسان بالعالم، فإن الإنسان هو الذي يهيمن على العمل الفني، بمعنى أن الاهتمام يتركز حوله: "كنت أقول إن العالم عبثي وكنت أسير بعجلة. هذا العالم في حد ذاته ليس معقولا، هذا كل ما يمكن أن يقال عنه، لكن العبث هو مواجهة هذه اللاعقلانية وهذه الرغبة اليائسة في الوضوح التي تدوي في أعماق الإنسان. يعتمد العبث على الإنسان بقدر ما يعتمد على العالم".[41]

---

36) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.I**, p.287

37) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t. III**, (dir.), R Gay-Crozier, Gallimard. «Pléiade», 2008. p.380

38) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.I**. p.112

39) Ibid. p.279

40) Ibid. p.298

41) Ibid. p.233

من وجهة نظر كامو، لا ينبغي اعتبار الخلق الفني غاية في حد ذاته. يمكن للإنسان أن يعبر عن نفسه من خلال الفن على ألّا يجعل منه مثالاً أو مبدأ ينظم الحياة أو يعطيها معنى: " الخلق أو عدمه، لا فرق. المبدع لا يهتم بعمله. يمكنه أن يتخلى عنه، يستسلم أحياناً".[42] فالخلق لا يقوم على قيمة مطلقة، اللهم إلا قيمة جهد الإنسان. وبصرف النظر عن قيمته النسبية المتمثلة في الارتقاء المحتمل لوعي المرء بالعبث، فالعمل الفني عديم الفائدة، ليس لجهود الفنان معنى أكبر من جهود سيزيف الذي يدحرج حجره إلى القمة إلى ما لا نهاية. ومع ذلك، ربط كامو ظاهرة الفن بتأكيد كرامة البشر وأكد على موقف التمرد المتضمن فيها، مجيبا على أسئلة مثل "ما الذي يدفع الإنسان إلى الخلق؟ ولماذا عليه أن يسعى إلى وعي أكمل بحالته؟" في القول بأن الفن يجد أصله في الإيمان بقيمة وكرامة الحياة الإنسانية. ومثل سيزيف مع صخرته، يصبح سيدًا لمصيره العبثي ويؤكد كرامته، كذلك الفنان، بخلقه أعمالا يعرف مع ذلك أنها "بلا غد"، يُظهر إيمانًا بعظمة الإنسان. حقيقة تلقي الضوء على أهمية فعل الخلق وتظهر قيمته كتأكيد للإنسان وتمرد الضمني ضد حالته: " الخلق... هو أيضًا الشهادة الدامغة لكرامة الإنسان الوحيدة: التمرد العنيد على حالته، والمثابرة في جهد يبدو عقيمًا".[43] لأنه تحديدا عديم الفائدة، يصبح العمل الفني أكثر أهمية كتأكيد لقيمة الإنسان.

لتلخيص الجوانب المختلفة التي طرحها كامو في أسطورة السيزيف، يمكننا القول أن وظيفة "الخلق العبثي" هي إظهار عبثية الحالة الإنسانية ومن خلال القيام بذلك تأكيد كرامته. الفن هو تأكيد متخيل للعبث. يكتفي الفنان بإعادة إنتاج جوانب الواقع التي اختارها دون سعي إلى تفسيرها أو شرحها. يكشف الفن عن حال الإنسان المؤسف في العالم، وبمجرد وجوده فإنه يحتوي ضمنيا على احتجاج ميتافيزيقي. إن أي أسلوب أو ترتيب للواقع هو أمر مرفوض لأنه يزيف إحدى الحقائق المعطاة للعبث، أي الافتقار غير العقلاني وغير المرضي للوحدة الذي يجده الإنسان في العالم. غالبًا ما قدمت رواية "الغريب" على أنها جهد كامو لوضع مبادئ الفن التي أراد وضعها موضع التنفيذ: رواية نجد فيها مثلا عمى آلية اليومي وغواية الموت للروح والتمرد، أي موضوعات أسطورة سيزيف الأساسية. إن أسلوب حياة مورسو، الذي يكتفي بالعيش يومًا بعد يوم حياة لا طموح فيها ولا هدف ولا إحساس، يخلق شعورا بعبث بحث عنه كامو في العمل فني. أسلوب يتكون أساسًا من تجاور جمل قصيرة، ينقل غياب القيمة وعدم وجود مبدأ موحد يميز حالة الإنسان. اجتهد كامو في تقديم الحياة بكل تنوعها دون إضافة أو تفسير، مانحا أهمية متساوية لكل فعل من أفعال بطله وبذلك أكد على عدم تماسك وجوده، ومع ذلك، تظل

[42]) Ibid. p.286

[43]) Ibid. p.285

الحقيقة أن القصة تتمتع بوحدة معينة. الرواية برمتها تدور حول مقتل العربي، الأمر الذي يوحد في النهاية هذا العمل "العبثي". إن الغريب، مثل أي عمل فني، يتجاوز صيغة كامو التي تنص على أن العمل الفني "تكرار رتيب للموضوعات التي نظمها العالم بالفعل". عند كامو، فإن وحدة العمل الفني تنتج من نظام معين للوجود الإنساني من خلال إنشاء علاقة موحدة. إن مسائل الأسلوب والوحدة هي التي اهمت كامو، أسئلة أساس نظرته للفن. كان كامو يرى أن تاريخ الأدب الأوروبي ليس أكثر من سلسلة من التنويعات على أنواع وموضوعات محددة. إنه تبسيط: أسلوب. الغرب لا يخط حياته اليومية بل يلاحق باستمرار صورًا كبيرة تهيجه. إن حمى الوحدة هي التي تحرك كل شيء. واضح أن كامو يشدد على الفن باعتباره إعادة إنتاج أو تمثيل للواقع، يقترح أن الأساس في الفن هو البحث عن وحدة غير موجودة في العالم الحقيقي كما يجده الإنسان. إن "حمى الوحدة" هذه هي التي تشرح أسلوب العمل الفني: إن إنشاء عالم موحد يعني تبسيط أو اعادة تصميم للعالم الحقيقي حيث يوجد التنوع فقط. فرضية كامو، في المتمرد، الحاسمة سياسيا وأخلاقيا وأيضا شاعريا، هي أن "المجموع ليس هو الوحدة".[44] لاحظت جيرمين بري أن الواقعية الظاهرة لروايات كامو مضللة إلى حد ما، لأنه بكل الوسائل المتاحة له يخلق عوالم تذكرنا بعالم المأساة الكلاسيكية المغلق والمكتفي بنفسه.[45] في المتمرد اعتبر كامو الفن بمثابة محاولة لإضفاء المثالية على هذا الواقع، نجده يقول: " لا يوجد فعل واقعي. حتى التصوير الفوتوغرافي ليس واقعيا: فهو ينتقي".[46] كما اعتقد كامو تنشأ الوحدة في الفن في نهاية تحول يفرضه الفنان على الواقع. لا يكتفي الفنان بإعادة إنتاج العالم الذي يعيش فيه: انه يسعى إلى خلق عالم آخر توجد فيه الوحدة التي يرغب فيها. في الفن، تصبح ثورة الإنسان ضد الوجود غير العقلاني إبداعية، وتنتج العالم الموحد والمنطقي للعمل الفني. تصحيح، سماه كامو الأسلوب، يقوم به من خلال اللغة و بإعادة توزيع العناصر المستمدة من الواقع، يعطي الكون وحدته وحدوده. إن الوحدة التي تميز عملا فنيا هي مظهر للقوى المبدعة للتمرد الإنساني. إن هذه المثالية وهذا "التصحيح" للعالم الحقيقي في العمل هو الذي يشكل أسلوب الفنان.

إن أطروحة أسلبة الواقع هذه هي نتيجة للسعي وراء الوحدة، علق كامو: " العصور المهووسة بالوحدة، مثل عصرنا، تتجه نحو الفنون البدائية، حيث يكون الأسلوب أكثف والوحدة أكثر تحديا".[47] أدرك كامو ضرورة ربط تمرد الفن بالعالم الحقيقي باستمرار. إنه تمرد ليس موجها ضد العالم بل ضد ما ينقصه، ما يجعله غير مكتمل

44) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.III**. op.cit. p. 268

45) أنظر: جرمين بري: **ألبير كامو** ، ص 226

46) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.II**. p.477

47) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t. III**. p.282

للعقل البشري. الفن، بمعنى ما، هو ثورة ضد العالم فيما هو عابر وغير مكتمل، ولذلك فهو لا يقترح شيئًا سوى إعطاء شكل آخر لواقع يضطر مع ذلك إلى الاحتفاظ به لأنه مصدر خلقه. فن هو أساسا "إعادة توزيع العناصر المستمدة من الواقع"، فلا يمكنه أن يرفض الواقع مطلقا، في هذا الصدد، ضرب كامو مثلا بمخلوق من اساطير الاغريق: " لا شك أن جورجون مخلوق خيالي بحت، لكن الثعابين التي تتوج رأسها هي من الطبيعة".[48] رأى كامو في عمل الروائي الفرنسي مارسيل بروست توضيحا لهذا الفهم لغاية الفن: "كان جهد بروست هو أن يخلق من الواقع، الذي تم التفكير فيه بعناد، عالما مغلقًا لا يمكن استبداله، عالم ينتمي إليه وحده ويميزه. في انتصار على هروب الأشياء والموت ... إنه يوحد، ضمن وحدة متفوقة، الذاكرة المفقودة والإحساس الحاضر، الكاحل الملتوي وأيام الأمس السعيدة ... إن انتصاره الصعب، عشية الموت، هو أنه تمكن من استخلاص الرموز المرتعشة للوحدة الإنسانية من الهروب المتواصل للأشكال، بالذاكرة والذكاء وحدهما. إن التحدي الذي يواجهه عمل من هذا النوع هو تقديم نفسه كعالم كامل مغلق وموحد".[49] إن العمل المثالي المحض ليس ممكنا أكثر من العمل الواقعي تماما. على الفنان من ناحية أن يرفض العالم بسبب افتقاره "العبثي" إلى الوحدة، ولكنه من ناحية أخرى يستخدم بل ويمجد هذا العالم الذي يشكل جوهر فنه. يقع العمل الفني في مكان ما بين النقيضين: الرفض التام والقبول التام. يظهر تاريخ الفن الحديث أن الإنسان أصبح يميل إلى تدمير هذا التوازن. نظر كامو في أمثلة بارزة على ذلك، الاتجاهات السريالية والتجريدية في الفنون التشكيلية والرواية الأمريكية في أربعينيات القرن الماضي التي، بتخليها عن أي جهد "لتصحيح" العالم الحقيقي، عرضت عالما غير مشروط، وفي عيون كامو المتأسفة، قبول حالة الإنسان العبثية، رواية أمريكية تكاد تكون "تقريرا عن حالة مريض": "إن هذه الرواية، الخالية من الحياة الداخلية، حيث يبدو أن البشر ينظر إليهم من وراء مرآة، تنتهي منطقيا، عندما تعطي، كموضوع وحيد الإنسان كوسيلة، إلى خلق الباثولوجي ... إن الشخصيات التي ينصبها الروائيون الأمريكيون في وجه العالم الحديث، إن هي إلا آلات شقية تعيش في أكثر الأنساق ميكانيكية، وتعتلي الساحة كاحتجاج مرضي، ولكنه عقيم".[50] حتى يظل العمل الفني وفيًا لوظيفته في التمرد الموجه ضد عبثية حالة الإنسان، يجب ألا ينزلق إلى تفاهة الفن المثالي والتجريدي البحت أو أن يتخلى عن تمرده في قبول الواقع كما هو.

بعد أن ذكر الأطروحات الأساسية لنظرته عن الفن، خلص كامو الى موضوع "القياس" في الفن، موضوع لعب دورًا مهمًا في فلسفته. على الفنان، مثل الثائر السياسي، أن يحترم حدودًا معينة إذا أراد البقاء مخلصًا لقيم

48) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.II**,. p.1029

49) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**. **III**.. p.290

50) Ibid. p.290

التمرد الحقة التي تعطي فنه أهميته. من وجهة نظر كامو، الفن لأنه ثورة ضد العبث، فإن فكرة الحد و"القياس" ذات أهمية حاسمة. في كل تمرد، سواء كان سياسيا أو ميتافيزيقيا، هناك حدود معينة يجب مراعاتها، وإلا فمن المرجح أن يخون المرء قيم الإنسان والحياة الأساسية. بالنسبة لكامو، الفن هو قبل كل شيء تعبير عن ثورة الإنسان ضد عبثية الوجود، تمرد إبداعي يشكل عالمًا موحدًا، وبالتالي أكثر إرضاءً. إن تاريخ الفن ما هو إلا وصف لجهود الإنسان في تحرير نفسه من هذا العالم الذي يجده غير مُرضٍ. حتى القرن التاسع عشر، اقتصر الفن على جعل الواقع مثاليًا دون أن ينفصل عنه تمامًا، ولكن على مدار الماضي القريب، بعد أن فقد تدريجيًا روابطه مع الواقع، لم يعد للفن غاية أخرى غير نفسه. يقترح كامو أن هذا التطور الأخير قدم خدمة بالتأكيد للوظيفة الحقيقية للفنان، وهي خلق عالم آخر يمكنه التحكم فيه، أقل عبثية من العالم الحقيقي. إن سعي كامو إلى وضع حدود معينة لنشاط الإنسان الفني، فلأنه كان يرى أن الطبيعة "الثورية" لفن حقيقي ليس من واجبها أن تتحرك أبعد من ذلك، والا ابتعدت عن الواقع. هناك حدود ضرورية إذا أراد الفنان الحفاظ على قيم التمرد الحقيقية. إن إصرار كامو على الحفاظ على الدور الذي يلعبه العالم الحقيقي في الفن كان رغبة في الحفاظ على عالمية معينة في الفن. إن التمرد أساسا هو رد فعل نيابة عن البشر يعمل على توحيدهم في احتجاج مشترك ضد عبثية حالتهم. ومع اختفاء الواقع من الفن، أصبحت هذه القيمة العالمية مهددة بسبب طغيان ميل فنانين كثر إلى إنشاء أعمال مقصورة على فئة معينة. رأي كامو هي أن فنا حقيقا بهذا الاسم عليه أن يرتبط مباشرة بالإنسان وعالمه. هذا المثل الأعلى للتواصل هو مثال كل فن عظيم.

لم يتوقف كامو عن التأمل في الأرض التي يتجذر فيها العمل الفني. ما يشكل طبيعة الفعل الإبداعي حسبه هو: " إعطاء شكل لما لا يملك شكلا، ذلك هو هدف كل عمل أدبي. لا يوجد إذا إبداع فحسب، وإنما تصحيح. من هنا أهمية الشكل. ومن هنا ضرورة أسلوب لكل موضوع لا يكون مختلفا تماما بما أن لغة المؤلف ملكه. وبالضبط، فإنها ما يبرز لا وحدة هذا الكتاب أو ذاك فحسب، وإنما وحدة عمله ككل".[51] في المتمرد، منح الفنان القدرة على إعادة تشكيل العالم: " الخلق هو إعطاء شكل لمصيرنا ووحدتنا وأسلوبا لواقع حياتنا. الفن والفنان هما من يعيدان تشكيل العالم، إنما دوما مع فكرة اعتراض، في الخلفية".[52] الفن رفض للواقع من حيث أنه غير مكتمل، يكمن جوهر الرواية في هذا التصحيح الدائم، الموجه دائمًا في نفس الاتجاه، الذي يؤديه الفنان على تجربته. صيغة كامو "الخلق المصحح"، يطور فيها فكرة أن الإنسان لا يستطيع الهروب ولا الخضوع للواقع المحيط به. سيكون

[51]) ألبير كامو: **ذهب أزرق مفكرة**، تر: نجوى بركات، دار الآداب/كلمة، بيروت أبو ظبي، 2013. ص 264

[52]) نفسه، ص 128

لإنشاء الرواية معنى ميتافيزيقي: للإنسان الذي يعيش في عالم مبعثر، تقدم الرواية شخوصا تشبهه ولكن "يجرون إلى نهاية مصيرهم". الرواية أمل في عالم أفضل، عالم يكون فيه التحكم في المصير ممكنًا في النهاية، قال كامو: "إن العالم الروائي ليس إلا التصحيح لعالمنا هذا، متتبعين رغبة الإنسان العميقة، ذلك أن الأمر يتعلق بنفس العالم، المعاناة هي نفسها، والكذب والحب، أبطال الرواية لهم لغتنا، ضعفنا، وقوانا، عالم ليس أقل ولا أكثر جمالا وتماسكا من عالمنا، لكنهم على الأقل، يجرون إلى نهاية مصيرهم، ولا يوجد أبدا أبطالا يهزون الواحد كأولئك الذين يمضون إلى النهاية من عاطفتهم، هنا نفقد مقاسهم، ذلك أنهم يبلغون النهاية التي لا نبلغها نحن أبدا ... ما هي الرواية، حقًا، إن لم تكن هذا الكون حيث يجد الفعل شكله، حيث كلمات الأخيرة تُقال، وتسلم كائنات واعية إلى الكائنات الواعية، حيث تتخذ كل الحياة وجه القدر".[53] لا يكرر الفنان الواقع، ولكن يحتفظ بمرجع ثابت إليه، مع تصحيحه باتخاذ خيارات سردية وأسلوبية. يستخدم كامو استعارة الترقيع: "مهمتنا كبشر هي إيجاد الصيغ القليلة التي من شأنها تهدئة الألم اللامتناهي للأرواح الحرة. علينا خياطة ما تمزق".[54] صورة ناطقة، تشير إلى أن الفنان لن يخلق شيئًا جديدًا ولكنه يحاول إجراء إصلاحات مرئية بالضرورة. لا يتعلق الأمر بإيجاد حل لمشكلة ما، لكن لحظة القول مفيدة بحد ذاتها: "التكلم يرمم"، كتب في المتمرد.[55] صيغة تربط تجربة الابداع والتأثير الأخلاقي معا. الرواية كتصحيح تعني انتصار اللغة على الكون عديم الشكل، انتصار تحديد اللغة على غير المحدد، لغة وفن بفضلهم "تتخذ الحياة وجه القدر".

في عرف كامو، ينأى الفنان عن النهج الذي لا يؤدي الى أي مكان والذي يسير فيه اصحاب النظريات في الفن. لا يفسر "الخلق العبثي" شيئا ولا يبرهن على شيء وليس بوسعه أن يكون غاية الحياة أو معناها أو عزاءها، ولذلك فإن إدب تبرير الذات لا يعني شيئا، ومثله أدب التحليل النفسي، لأن كليهما يحاول أن يفسر أو يثبت ما ليس بالإمكان تفسيره أو إثباته. إن مهمة الفنان المبدع، تستوجب انضباطا وإرادة تصر على عدم التخلي عن وضوح تفكيره. إنه لن يحاول أن "يعقلن المحسوس" ولكنه يحاول تنظيم تمرده، خلقه "يصحح الخلق"، فارضا حدودا وتماسكا وبالتالي أختيارا وانسجاما. تقول جيرمين بري: " في هذا "التمثيل الأبولوني للحياة" عنصر ديونيسي أوحى به نيتشه".[56] في سيزيف، وصف الرواية بأنها "محاكاة" للحياة ترى من منظور "العبث"، في المتمرد بأنها فعل نقيضين، بموجبه يقبل المرء العالم من ناحية ويرفضه من ناحية أخرى. إذا كان الفنان لا يستطيع أن يرفض الواقع،

---

[53]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.III**. p.287

[54]) Ibid. p.587

[55]) Ibid. p.68

[56]) جرمين بري: **ألبير كامو**، ص 117

فذلك لأنه مسؤول عن إعطائه تبريراً أعلى، فالرواية هي "الخلق مصححا". رأى كما رأى نيتشه أن للفن علاقة بالتغلب على عدم الوضوح اليومي للعالم: " ما الذي يجب أن يحظى بامتناننا؟ الفنانون فقط، وخاصة فنانو المسرح، أعطوا عيونًا وآذانًا للبشر ليروا ويسمعوا بشيء من المتعة ما هو الانسان ... وحدهم من علمونا تقدير البطل المخفي في الشخص اليومي، علمونا فن النظر إلى أنفسنا كأبطال، من مسافة بعيدة وفي شكل مبسط ومتغير ... بهذه الطريقة فقط يمكننا التعامل مع بعض التفاصيل الأساسية في أنفسنا. بدون هذا الفن لن نكون سوى في المقدمة ونعيش بالكامل في تعويذة منظور يجعل الأقرب لليد والأكثر ابتذالًا يبدو كما لو كان الواقع نفسه".[57]

عرف كامو بأسلوبه الواضح والمباشر، مستخدما غالبًا لغة بسيطة لتوصيل أفكار معقدة. تتحرك رواياته من المجسد الى المجرد. ونوعية اللغة، وأصالة المواقف الدرامية، ترتفع بها عن مستوى الآني واليومي، كان مقتصدا في اللغة وبرهن على أنه يتمتع موهبة تأليف المواقف الدرامية باليسير من الكلمات، ذكرت جيرمين بري: "كان البحث عن النبرة المضبوطة بدقة احدى مهامه الكبرى كروائي".[58] اختيار يعكس رغبته في جعل موضوعاته في متناول الفهم. استخدم بساطة نثره لنقل الشعور بلا معنى سعي البشر في مواجهة عالم لا مبالٍ. اعتقد كامو أنه، من خلال قالب عمل فني بسيط في بنيته وشكله يمكن للفنان أن يعلي صوته احتجاجا، للانخراط في النضال التضامني، فالفنان في عرف كامو هو كائن تسامح يقف بجانب الإنسان والألم والجمال، في "ارتباطه الذي لا يحتمل بالبشر الآخرين والعالم".[59] فاللطف قيمة أساسية للفنان العظيم عند كامو، فنان يبرر الوجود والكائنات ويترك إمكانية الخلاص لشخصياته بالحفاظ على "غموض الكائنات".[60] يظهر العمل كثمرة حركة توحيد وتخلي، يسمح بتحرير الجزء الغامض من الكائن. مهمة الفنان تبرير الغموض الوجودي للمخلوق البشري وتصحيح الطبيعة المتغيرة وغير المكتملة للواقع من خلال الفن. لا تفصل شاعرية كامو الإبداع عن العالم وألمه. ميلاد العمل هو جزء من قلب وتاريخ الخالق. على الفنان أن يحرر نفسه من الخطط الموضوعة مسبقًا، كما عليه أن يعمق تجربته في الحياة والعالم، للانغماس في "فوضى عميقة واحدة لقوى الروح المظلمة"، نقرأ في مقدمة القفا والوجه: " في داخلي مقاومات فنية، كما عند البعض الآخر مقاومات أخلاقية أو دينية ... ربما كان الحذر هذا أيضا يستهدف فوضويتي العميقة، وهو يبقى بهذا المعنى مفيدا. أنا أعرف فوضاي، عنف بعض الغرائز، والاستسلام الشنيع حيث يمكنني الارتماء. أتحدث في المستقبل أن يستعين بقوى الإنسان التي لا تعد ولا تحصى. لكي يتم بناؤه، على العمل الفني

---

57) Friedrich Nietzsche ***Le Gai Savoir***, Flammarion, Paris, 1997. § 78

58) جرمين بري: **ألبير كامو**، ص 121

59) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t. III**. p.978

60) Ibid. p.961

أن يستخدم أولاً قوى الروح المظلمة هذه، لكن ليس دون توجيهها، إحاطتها بالسدود، حتى يرتفع تدفقهم أيضًا ... ببساطة في ذلك اليوم عندما أحقق التوازن بين ما أنا عليه وما أقوله، في ذلك اليوم ربما، بصعوبة أجرؤ على كتابة هذا، سأكون قادرًا على بناء العمل الذي أحلم به".[61] مصير يُدرج في هذا التردد بين الوجود والكلام، على الفنان فيه أن يروض طبيعته ولغته: "كلما أطلق العنان لما يجب أن يأمر به، زادت صرامة حكمه وزاد تأكيد حريته ... سيكون الفن الأكثر حرية، والأكثر تمردًا، هو الأكثر كلاسيكية".[62] فن لن يكون تجريدًا فلسفيا، ولكن توازن منظم بين "ما يشعر به" المرء و"ما يقوله"، كلام يصبح "شعرا"، poesis بالمفهوم الهايدجري، لأنه يحقق الوجود.

تأمل كامو في وضع المبدع في العالم والظروف اللازمة للخلق. طريق "عظمة الفن" هي في "هذا التوتر الدائم بين الجمال والألم"، في كفاحه لأجل الحقيقة والحرية، يسير "الفنان" على "خط القمة" حيث "كل خطوة هي مغامرة وخطورة بالغة" تتطلب "الشجاعة وإرادة للاستبصار والمواجهة الصبورة".[63] في خاتمة قصة "جوناس أو الفنان في العمل"، كلمة غامضة صعب قراءتها، نقشها الرسام جوناس وسط لوحة فارغة، يمكن للمرء فك شفرتها ولكن "لا أحد يعرف ما إذا كان يجب أن تقرأ وحيدا solitaire أو متضامنا solidaire".[64] بعيدًا عن كونه تلاعبًا بالكلمات، هذا التناوب يعين على فهم رؤية كامو لمهمة الفنان. لا يستطيع الفنان أن يخلق إلا في العزلة والحرية لكن فنه يموت إذا انفصل عن الآخرين. عاد كامو في خطاب نوبل لهذه المشكلة: " شخصيا، لا أستطيع العيش دون فني. لكني لم أضع هذا الفن فوق كل شيء. الفن في عيني ليس احتفالاً انفرادياً ... إنه يلزم الفنان ألا يعزل نفسه. يصوغ الفنان نفسه في هذا التناقض الدائم من نفسه للآخرين، في منتصف الطريق بين الجمال الذي لا يمكنه الاستغناء عنه والمجتمع الذي لا يقدر أن ينفصل عنه".[65] شدد كامو في مقال "الفنان وعصره" على العلاقة بين الكاتب والمجتمع. الفن، جذوره في الواقع، وهو دعوة للحوار، فهو بحد ذاته تجل من تجليات الحرية، ولا يخضع لأي نظام آخر بل إنه يتحدى أي نظام. وهذا سر هجومه على الموقعين الماركسي والسارتري: فالفن عند كامو هو وسيلة يستوضح الناس بها "شكل الاشياء القادمة" ويصفون معنى عصرهم ووجهته، وفضلا عن ذلك فإن "هدف الفن ليس أن يحكم، بل أن يفهم أولا". فالجمال، في رأيه، هو الحق الأول في العالم الطبيعي وفي عالم الفن معا. رأت جيرمين بري أن مقالي المتمرد والفنان وعصره، بتشديدهما على تنظيم التجربة وقولبة التجربة

---

61) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**.**I**, p.37-38

62) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**. **IV**, p.262

63) Ibid. p.262

64) Ibid. p. 83

65) Ibid. p. 240-239

الإنسانية بواسطة الفن، "يحددان كلاسيكية جديدة".[66] في مقال "الفنان وعصره"، اعترض كامو على أي محاولة للتجريد في الفن، انتقد الفن من أجل الفن ورفض "فنا منقطعا عن الواقع الحي".[67] في هذه الرؤية، الفن لا يبتعد عن الواقع ولا يخضع له. رفض التجريد وكشف أن الكاتب انما يشير إلى البشرية الحية ومعاناة الكائنات كما يشير إلى واقع العالم، إلى "ذلك الجزء السليم من الواقع" الذي سماه في المتمرد "الجمال". كتب، مشيرا الى اسكار وايلد، المسرحي والروائي الارلندي: "وايلد. أراد وضع الفن فوق كل شيء. إلا أن عظمة الفن ليست في التحليق فوق كل شيء. على العكس، إنها في الاختلاط بكل شيء. انتهى وايلد إلى فهم ذلك بفضل الألم".[68]

كتب كامو رافضًا لأكاديمية الجماليات ودعائية الفن الحديث: "في النهاية، ليست الجمالية هي ما يهم، وإنما الموقف الداخلي. فكل فنان لا يكون منفتحا مسبقا على الواقع بأكمله فنان مبتور"،[69] ذاكرا رأي نيتشه المتذمر من أدب العصر الحديث: "أسلوب القرن السابع عشر حسب نيتشه: نظيف، دقيق، وحر. الفن الحديث: فن الاستبداد".[70] فن، بعيدا عن فنون العصور الأولى، وثق نفسه بأغلال الشكليات والدوغمائيات: "كل عقيدة فنية هي ذريعة يحاول الفنان بها تبرير ما يحد آفاقه الخاصة"،[71] مقتبسا من المؤرخ الايطالي فيريرو قوله: " الصوت الأزلي الذي يخاطب الفنان هاتفا: " أبدع تحفا فنية ولا تمارس علم الجماليات، اكتشف الحقائق الجديدة ولا تصنع نظرية المعرفة، افعل ولا تنشغل بالتحقق مما إذا كان التاريخ قد أخطأ أم لا".[72] تجريد الجماليات الحديثة يمنع قراءة الشعر المنقوش في جسد الواقع الغامض، وسط مشهد أدبي هزيل في عيني كامو: "في معظم أعمالنا، اختفت الشجرة، وفقدت المرأة وجهها، وأغلقت جميع النوافذ".[73] حداثة كامو مرتبطة بالفضائل القديمة، بقيم هي أساس التقاليد الفنية، لكامو، كما ذكرت آن سبيجل A Spiquel: " فنان عظيم هو من يتمكن بشكل فردي وذاتي من تحديث القيم الغامضة في منبع الفن، تمر عبر التاريخ يسميها "أسرارًا". حداثة ليست فكرة كرونولوجية من شأنها أن تعارض القدماء والمحدثين، التقليد والريادة. إنها بالأحرى قيمة عابرة للتاريخ ودورية".[74] وفقًا لكامو، فنان عظيم حقًا لا ينفصل عن التقاليد وتراث الأسلاف، بل يقوم بتحديث القوى الحية للتقاليد والفن في كلماته. فنان

---

[66]) جرمين بري: **البير كامو**، ص 270

[67]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**.**IV**, p.250

[68]) ألبير كامو: **عشب الأيام**، ص 21

[69]) نفسه، ص 167

[70]) نفسه، ص 247

[71]) نفسه، ص 243

[72]) ألبير كامو: **ذهب أزرق**، ص 113

[73]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**.**II**,764

[74]) S Bastien, A Prouteau et A Spiquel (dir.): ***Camus l'artiste***, Presses universitaires de Rennes, 2015. p.96

يعبر التاريخ ولكنه يقدم وجهاً جديدًا في كل عصر. يمرر مبادئه الحية "من أعلى إلى أعلى"، أي من فنان إلى فنان. حداثة، وفقًا له، تكمن بشكل متناقض في كلاسيكيتها وفي تراث ما قبل سقراطي ترتبط به، كتب مشيرا الى الشاعر الفرنسي شار: " لكنني لن أُعجب ببدعة هذا الشعر إذا لم يكن مصدر إلهامه قديماً في الوقت نفسه. يدعي شار بحق التفاؤل المأساوي ليونان ما قبل سقراط. من إيمبيدوكل إلى نيتشه، تم نقل السر من أعلى إلى أعلى، حيث يستأنف (ريني) شار، بعد كسوف طويل، التقليد الصعب والنادر".[75] صورة فنان في منتصف الطريق بين الحداثة والتقاليد: " في تيبازة. صباحا، نقاط الندى فوق الأنقاض، النضارة الأكثر فتوة في العالم على أكثر ما فيه قدما، صدقا، هنا إيماني وبرأيي، هنا مبدأ الفن والحياة".[76] وفق كامو، سيكون الفنان مرتبطًا بتقليد أدبي وفي الوقت نفسه فريدًا و"مفاجئًا" في عصره، عمله يظل واضحًا في الاحتفال بالقيم الخالدة التي تنكر التاريخ: الجمال والطبيعة والعالم. كتب كامو محتجا على طغيان "التاريخ": " بقدر ما انتهت الأعمال البشرية، شيئا فشيئا، إلى تغطية الفضاءات الشاسعة حيث كان العالم يهجع، إلى درجة باتت معها اليوم فكرة الطبيعة العذراء جزءا من أسطورة جنة عدن ... لذا وفي الوقت نفسه (وبسببه)، غطى الإحساس بالتاريخ تدريجيا الإحساس بالطبيعة في قلوب البشر، فسحب من الخالق ما يعود إليه بشكل طبيعي بغية منحه إلى المخلوق، كل ذلك في حركة قوية جدا لا تقاوم، بحيث يمكن اليوم تصور الخليقة الطبيعية الصامتة بأكملها وقد استبدلت بالخليقة البشرية، القبيحة والباهرة، المدوية بصخب الثورات والحروب، الضاجة بالمعامل والقطارات النهائية اخيرا والفائزة في سباق التاريخ".[77] في مواجهة هذه المحنة، اقترح كامو الاحتفال بالجمال، الموافقة على العالم، الغنائية الجسدية.

صنف كامو الفن باعتباره وسيلة للتمرد على العبث، تمرد لا يمكن أن يحدث دون مقاربة فنية: "ما ينطبق على الخلق، الذي يُعتبر أحد المواقف المحتملة لإنسان يدرك العبث، ينطبق على جميع أنماط الحياة المتاحة له".[78] بكسره سلسلة الإيماءات القابعة في ألفة اليومي، يكتشف المرء عالماً غير مفهوم لأن "تخطيطات ورسومات" مسبقة تختفي، يستيقظ على "الحيلة" التي أنتجتها حياته الميكانيكية. لكن، لمن يجد نفسه في طلاق مع العالم، منغمسًا في رعب حقيقة "عريه المؤلم" يجب ألا يعني ذلك النهاية: "فكل شيء يبدأ بالوعي ولا قيمة إلا من خلاله".[79] عكس خلق مصطنع، يبني فيه الإنسان الكون كما يشاء، متمحورا حول ذاتيته، ينشأ العمل العبثي "من التخلي

75) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.IV**, p.618

76) ألبير كامو: **عشب الأيام**، ص 192

77) ألبير كامو: **ذهب أزرق**، ص 216

78) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.I**. p.289

79) Ibid. p.228

عن الذكاء إلى العقل الملموس"، يتبع قاعدة بموجبها "العمل الحقيقي للفن" هو بحجم الإنسان، هو أساسا ما يقول "أقل".[80] إن التمرد بامتياز هو تمرد الخالق. الخالق "أشد العبثيين عبثا وأكبر المنفيين، يعلم أن العمل الفني ليس إلا وسيلة يعيد بها عيش حياته مرة بعد مرة، احتجاجا وثورة على مصيره الإنساني".[81] تمرد مقياسه هو الجمال، كتب كامو: " الجمال هو العدالة الكاملة".[82] أسلوب لا يقع في التجريد، يقوم على التوازن، الأساسي عند كامو، بين الواقع والأسلوب، جمال يمكن أن يفتح أعين العدمي للاعتراف بأصالة لا تعوض لكل فرد. يتيح تقديم لحظات امتلاء نادرة، يجعلنا نكتشف شيئًا ما في الأشياء سريعة الزوال لسنا غرباء عنه تمامًا. يدرك الفنان نسبية الواقع لكنه لا يستسلم له، يصلحه ويحافظ عليه في "الحاضر الخالد"، ويحتفل بـ "السر الطبيعي، المياه الحية، النور والحب".[83]

الرواية العظيمة عند كامو هي نتيجة توازن دقيق بين الموافقة والتمرد، الإخلاص للواقع والرؤية التعبيرية للخالق. رهان أي رواية لكامو شاعري: "إعادة خلق" الواقع والقدر في الكلمات. فن يحيي، بإعادة العالم والبشر والكائنات إلى الحياة بطريقة شاعرية. ينغمس الخالق في الواقع لكنه لا يؤلهه، إنه يعتبر أن الواقع صيرورة محضة يحمل في داخله الموت. إنه يعلم أن الإنسان عابر ولكنه قبل كل شيء هو. يتعرف المرء على نفسه في صورة أعطاها الخالق. في هذا المعنى، يمثل الخلق انتصارا مؤقتا على قوى الواقع والموت المدمرة: الرواية " المنافسة للخلق ... وانتصارا مؤقتا على الموت. تحليل مفصل لأشهر الروايات سيظهر، من وجهات نظر مختلفة في كل مرة، أن جوهر الرواية هو في هذا التصحيح الدائم الموجه دائمًا في نفس الاتجاه، يؤديه الفنان وفق تجربته. أبعد ما يكون عن كونه أخلاقيات أو شكليات محضة، يهدف هذا التصحيح أولاً وقبل كل شيء إلى الوحدة ويترجم إلى حاجة ميتافيزيقية".[84] في عصر غارق في العدمية تدعي أعمال فنية "إنكار الحقيقة وطردها تماما من العمل"، ولكن عبثًا لأن "الخيال الخالص غير موجود، وحتى لو كان موجودًا في الرواية المثالية فسوف تكون جسدا لا معنى فنيا لها، إن أول مطلب للعقل في البحث عن الوحدة هو أن تكون هذه الوحدة معدية".[85] أعمال أخرى تؤله الواقع وتعكسه كما هو، في حالته الخام، عبثًا أيضًا لأن "الواقعية هي تعددية لا حد لها. يكشف هذا أن طموحها الحقيقي هو الغزو وليس الوحدة، غزو العالم كله... لكن هذه الجمالية أثبتت بالفعل استحالة ذلك. في الواقع الروايات الواقعية تختار مرغمة لأن الاختيار والذهاب وراء الواقع هو شرط الفكر والتعبير ... ثم هي تستسلم لدوار التجريد والغموض

80) Ibid. p.286

81) جرمين بري: **البير كامو**، ص 222

82) ألبير كامو: **عشب الأيام**، ص 255

83) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t. IV**, p.618

84) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t. III**, op.cit. p.288

85) Ibid. p.293

الشكلي، سواء فعلت ذلك سذاجة أو استجابة لسوط الواقعية الصارم، الفن الحديث، في كل ذلك تقريبًا هو فن طغاة وعبيد وليس فنًا للمبدعين".[86] وفقا لكامو، هذان اتجاهان في الفن الحديث عقيمان ومضران. فالخلق الأصيل هو نقطة توازن بين الطرفين: "إنه مع الخلق كما هو الحال مع الحضارة: إنه يفترض توترا مستمرا بين الشكل والمادة، والصيرورة والروح، والتاريخ والقيم".[87] لتكون هناك "نهضة" للفن، من الضروري العثور على منبع التمرد حيث "الرفض والقبول والتفرد والعالمية والفردية والتاريخية متوازنة في أصعب توتر"، "توازن" يشمل رؤية للوجود تؤدي إلى "أسلبة مأساوية stylisation tragique".[88]

2. كامو بين الهيلينية والمسيحية: الأساطير اليونانية والكتابية

أثرت اليونان فكر كامو وألهمت الفنان فيه. العديد من المفاهيم المركزية لفكره وفنه، كالأسطورة والحد والميزان والجمال والطبيعة والمأساة لا يمكن فهمها بالكامل إلا إذا تم اعتبارها من جذورها اليونانية. في الأساطير وجد كامو عنصره الحقيقي: " العالم الذي أشعر فيه بالراحة: الأسطورة اليونانية".[89] كان من أعظم طموحاته كمبدع "إحياء الأساطير".[90] أساطير لا ينهل منها فحسب بل ينغمس فيها تمامًا، هي أساس فكره وليس فقط غلافه الخارجي، ولهذا روعه اختفاء الاساطير من عالمنا المعاصر: " هذا موت مقزز. إن تاريخ البشر هو تاريخ الأساطير الذي ستر الواقع. فقد هز التاريخ اختفاء الأساطير التقليدية منذ قرنين".[91] مخاوف عبر عنها أيضا النفساني الشهير كارل غوستاف يونغ Karl G Jung عندما أكد: " أن المجتمع الذي يفقد أساطيره- بدائيا كان أو متحضرا- يعاني كارثة أخلاقية تعادل فقدان الإنسان لروحه".[92] وصل كامو في أعماله إلى استنتاجات بمساعدة الأساطير اليونانية. سمح له استخدام الأساطير بالتعبير عن تصورات معقدة عقلانية جوهريا كما أضفى حيوية على تأملاته النظرية. لأنه كما عبر جيلبرت هيغت Highet Gilbert: " الأساطير دائمة. إنها تتعامل مع أعظم المشاكل، المشاكل التي لا تتغير، لأن الرجال والنساء لا يتغيرون. تتعامل مع الحب، الحرب، الخطيئة، الاستبداد، الشجاعة والقدر: وكل ذلك بطريقة أو بأخرى تتعامل مع علاقة الإنسان بتلك القوى الإلهية التي يشعر أحيانًا أنها غير

86) Ibid. p.294

87) Ibid. p.294

88) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t. IV**, op.cit. p.537

89) Ibid. p.1085

90) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t. I**, op.cit. p.38

91) ألبير كامو: **عشب الأيام**، ص 22

92) أنظر: عبد السلام المساوي: **الموت بين الأسطورة والفلسفة**، مجلة فكر ونقد، العدد 61، سبتمبر 2004. ص22.

عقلانية، وأحيانًا تكون قاسية، وأحيانًا، للأسف، تكون عادلة".[93] هذه الديمومة لفعل الأساطير هي ما يؤكده هايدجر: " ما تقوله لنا الأسطورة إذا نظرنا إليها في لغتها، فقد اشتهر قولها على أنه الأكثر قدماً، ليس ذلك لأنه الأول من حيث الأسبقية في الزمان، بل لأنه سيظل، نظراً لطبيعة كينونته، ومنذ الأيام التي مضت إلى الأيام التي ستأتي، ما يستحق أن يفكر فيه أكثر".[94] لجأ كامو إلى الأساطير، يونانية وكتابية، يونانية خاصة في مقالاته كما في أسطورة سيزيف، "بروميثيوس"، "مينوتور"، و"منفى هيلانة". عناوين قصصه مثل السقوط، المنفى والملكوت، "الزانية" أو "جوناس" غالبًا ما استحضرت أساطير الكتاب المقدس.

تأثير الكتاب المقدس في أعمال كامو محسوس مثل التأثير اليوناني. حتى لو لم يتخذ صفة مقدسة عنده، فقد كان كتابا استشاره مرارا وتكرارا وعلق عليه حياته كلها، نجد تحليلات ذات صلة بالكتاب المقدس مثلا في الطاعون والسقوط وفي دبلومه للدراسات العليا. اعجب كامو بمسيحية أصيلة أدخلت روح المحبة في الحضارة الغربية، حب لا يختلف عن المعرفة الحقيقية، قال في الدفاتر: " الحب – المعرفة – إنها نفس الكلمة".[95] كان كامو مدركًا لحساسية غير أخروية في الكتاب المقدس، مشاركا بذلك قناعة نيتشة عندما رفض الأمور الأخروية: "ما يهم، قال نيتشه، ليس حياة أبدية، إنما حيوية أبدية. كل الدراما هي بالفعل في هذا الاختيار".[96] اختلف كامو عن نيتشه في أنه لم يرفض المسيحية ككل. تظلماته موجهة فقط إلى "مسيحية تاريخية" خانت رسالة المسيح. في هذا المعنى صنف ملاحظات نيتشه عندما كتب: " المهم، لنيتشه، هو أن الله مات بسبب المسيحية، بقدر ما علمنت المقدس. يجب أن نسمع هنا المسيحية التاريخية و"ازدواجيتها العميقة والبغيضة".[97] هكذا ميز بين مسيحية الإنجيل ومسيحية تاريخية صاغت عقائد منطقية شكل طابعها الثابت مبدأ الدين. فهم كامو أنه يجب أن "نميز بدقة في الكتاب المقدس بين ما يرقى إلى الإلهام الإلهي وما يأتي من عقلية خاصة بفترة معينة"، مقترحا: "دعونا نمزق صفحات الإنجيل الأخيرة وهكذا يبزغ دين إنساني، مقترحه تبجيل العزلة والعظمة".[98] المسيح شخصية مركزية أثرت فكر كامو وإبداعه. أثارته حياة المسيح وموته: "لدي الكثير من المودة للأول منهم (المسيح). أنا معجب

---

93) Gilbert Highet: ***The Classical Tradition: Greek And Roman Influences On Western Literature***, Oxford University Press, 2015. p.540

94) مارتن هيدجر: **التقنية الحقيقة الوجود**، تر: محمد سبيلا وعبد الهادي مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء. ص 197

95) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.II**, p.997

96) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t. I**, p.276

97) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.III**, p.119

98) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.II**, p.909

بالكيفية التي عاش بها ومات".[99] حتى أنه استوحى من هذه الروح وأضفاها على أحد أبطاله، مورسو، "المسيح بقلب وثني"، كما سمح المسيح لكلامانس بطل "السقوط" بأن يدرك عالم الروح حتى في هاوية منفاه. لم يكن المسيح لكامو إلهًا، بل ملهما خفيا، حارب كبرياء من سموا حكماء وكتبة وفريسيين. روح المسيح النقية نقيض مؤسسات كنسية جعلت الإله عبدًا لأنانية مصالح الإنسان الزمنية. كامو، وبخ المسيحية لأنها غيرت محبة المسيح الى "روحانية تنكر الأخلاق"، ملاحظا في أمثال المسيح أخلاقا أسمى، معارضة لمبادئ الأخلاق الرسمية: "كثير هي بالفعل نصوص الإنجيل حيث يوصي يسوع باللامبالاة وحتى كراهية المقربين منه كوسيلة لتحقيق ملكوت الله".[100]

في التاريخ الغربي، شكلت الأفكار والمعتقدات فوضى كبيرة في القرنين الثالث والرابع بعد المسيح، فترة درسها كامو في أطروحة دبلومه "الهلينية والمسيحية، أفلوطين والقديس أوغسطين". في تنافر غير عادي بين أعراق وشعوب ومواضيع قديمة، اختلط الرومان والاغريق بحكمة جديدة أتت من الشرق. تصادم ثقافات بين ثابتين من ثوابت الحضارة الغربية: الهيلينية والمسيحية: "حركة أو معجزة مسيحية عرفت كيف تستوعب المعجزة اليونانية وتضع أساس حضارة دائم لا نزال مشبعين به".[101] شعر كامو دائمًا بأنه "على مفترق طرق بين حضارتين"،[102] معتبرا نفسه ابن الحضارتين، الهيلينية والمسيحية. الأولى أكدت رجحان المعرفة والثانية الحب. سنجد الجانبان، جنبًا إلى جنب أو متعارضين، لكن دائمًا حاضرين في أعماله. أدرك كامو أن حضارة عصرنا هي إلى حد كبير نفسها حضارة تلك الفترة المتوترة، قال مارتن روادن: " من الواضح أن أنظمة مختلفة تسود في الوعي الجماعي المعاصر، ومع ذلك، ما يجعل أصالة الحضارات حسب كامو ليست "استبدال الأنظمة"، ولكن "تغير مستويات" على أساسه تنشأ الأسئلة".[103] علاقة عضوية بين المذاهب الحديثة و"البنى التحتية" للفكر الغربي، كان لكامو فرصة الدبلوم لاكتشافها وإدراك أهميتها، محاولا إثبات أن المعاصرين يجدون وراء فلسفات وايديولوجيات عصرنا الأمر نفسه: الهيلينية والمسيحية. حتى أنظمة تقدم نفسها باعتبارها جديدة تمامًا، تقع قواعدها في نفس الإطار. بل ذهب بعيدًا بأنه لا توجد تغييرات أساسية في ثقافتنا على مدى القرون الماضية، فماركس مثلا هو فقط "إرميا الإله التاريخي وأوغسطين الثورة".[104] قابل كامو في أطروحته الهيلينية إلى المسيحية، أفلوطين إلى أوغسطين، كتجسيد لثوران نتج عن بزوغ المسيحية في العالم القديم. أفلوطين هو آخر ممثل لفلاسفة الهلينية الوثنية. وجد كامو عنده

99) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t. III**, p.1365

100) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t. I**, p.1008

101) Ibid. p.1004

102) Albert Camus: ***Essais***, Edit: R, Quillot, Gallimard. «la Pléiade», Paris, 1965. p.1222

103) Martin Rodan: ***Camus et l'antiquité***. p.20

104) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t. III**. p.224

موضوعات فكر اليونان التقليدية: الجمال والقياس وطاعة الطبيعة والخضوع للقدر: " عاش أفلوطين في وقت كانت فيه الهيلينية في حالة تدهور وبالتالي، انعكست حساسية العصر الجديد في عمله. اكتشف فيه تأثيرات مختلفة ومتناقضة: تقليدية، للفكر اليوناني، وأخرى، جديدة، من ادعاء الله الحماسي".[105] حاول أفلوطين إيجاد حل وسيط بينهما. عنون كامو فصلا من أطروحته ب"العقل الصوفي"، "العقل" كمفهوم أتى من فكر اليونان الفلسفي، في حين دلت كلمة "صوفي" على حساسية شرقية. يندمج المفهومان عند أفلوطين في مفهوم واحد. رأى كامو في هذا التوفيق بين العقل والتصوف، أحد أكثر المآثر استثنائية في تاريخ الفلسفة: " استئناف العمل على العبور من الهيلينية إلى المسيحية، وهو المنعطف الحقيقي والوحيد في التاريخ".[106] كان أفلوطين لكامو مصدر إلهام ولا سيما فكرة أن "الفكر المنطقي ما هو إلا إضعاف للفكر الحدسي"، ملاحظا تفضيل أفلوطين لحساسية صوفية للوصول، بالروح والذكاء، الى "الاتحاد مع الواحد"، "طريق النشوة" الحقيقي،[107] قال أفلوطين: "كل شيء في كل مكان. كل شيء هو كل شيء. كل كائن هو كل شيء".[108] من منظور أفلوطين، كما أشار كامو، تتطابق معرفة الذات مع معرفة العالم: " نهجان يتطابقان. الحقيقة الميتافيزيقية هي الحياة الروحية في حد ذاتها".[109] اختلف أوغسطين عن أفلوطين لأنه بالكاد آمن بفضيلة المعرفة الفلسفية، فالعالم عنده معتم لدرجة أنه لا يمكن إضاءته بأي وسيلة عقلانية اللهم إلا بوحي خاص. أصالة أوغسطين، وفقا لكامو، تتمثل في حقيقة أنه قرر قبول الإيمان بكل ما فيه من لا عقلانية وحتى تعسف. ومع ذلك، فهو لم يتخلى عن العقل، على أن يوضع في خدمة الدين. حول أوغسطين المسيحية إلى دين راسخ، استخدامه المنطق في خدمة الإيمان مكنه من العمل على تدوين عقائد شكلت منذ ذلك الحين أسس المسيحية. معه بدأت فترة جديدة، نهاية المسيحية الإنجيلية وبداية مسيحية التاريخ: "هنا ينتهي تطور المسيحية البدائية ويبدأ تاريخ العقيدة المسيحية. أوغسطين يمثل ذروة وولادة".[110] لاحظ هايدجر أن الحياة في التاريخ تحدده أساسا تجارب مسيحية يعود أصلها إلى القديس أوغسطين: " المسيحية التي تأصلت معها الفكرة التي تقول بإن هناك عالمين متغايرين، لا تمثل سوى مرحلة بسيطة في سيرورة انحلال الغرب وتدهوره".[111] وفقا لكامو في المتمرد، إنها المسيحية التاريخية تحديدًا التي ولدت العدمية، موضحا أن ما ساعد على ظهور ما سماه

105) Martin Rodan: ***Camus et l'antiquité***, op.cit. p.22

106) ألبير كامو: **ذهب أزرق**، مرجع سابق، ص 374

107) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t. I**, op.cit. p. 1051-1052

108), Ibid. p.1047

109) Ibid. p.1043

110) Ibid. p.1074

111) مارتن هايدغر وآخرون: **قريباً من هايدغر**، مرجع سابق، ص 60

"العدمية الميتافيزيقية" هو أننا نسبنا لإله العهد القديم صفات الإنسان. هذا التشخيص لحالة تاريخية مستوحاة من الكتاب المقدس أعد لشفاء وإحياء حضارتنا جعل المتمرد، في رأي م روادن M Rodan: "من أكثر المقالات الفلسفية عمقا في القرن العشرين".[112]

3. النموذج التراجيدي: فن توازن ضد العبث والتشتت

تساءل كامو دائما عن إمكانية تكييف المأساة مع العالم الحديث. كالكثير من معاصريه، بل معظم الكتاب الجادين منذ نهاية القرن الثامن عشر، وعلى رأسهم مفكرون كبار من أمثال هيجل ونيتشة وكذلك هايدجر، كان كامو مهتما بشكل المأساة: كيف يبتدع مأساة بلغة عصرنا، في زي حديث، بلغة غير مفتعلة ومواقف خالية من التصنع، تصف وتعبر عن صراعات عصرنا الروحية، تجربة شخصية وجماعية معا، آنية وفي الوقت نفسه كونية لا يحدها زمن. كان تأثير نيتشه حاسما في انجذاب كامو للمأساة، استقى أفكاره عن طبيعة المأساة عند الاغريق من نيتشه، ضمن منظور نيتشه في كتابه "مولد التراجيديا"، تولد المأساة من التضاد بين قوتين متخاصمتين، الأبولوني الديونيسي، صراع بين إصرار الإنسان على حريته وإرادته في الحياة وبين نظام طبيعي لا محيد عنه عليه أن يخضع له، ولأن التوفيق النهائي بين هذه القوى مستحيل فإن الإنسان المأساوي يجد نفسه هكذا مدفوعا إلى حتفه، فالإنسان في العالم المأساوي ضحية قدر لا يستطيع العقل إدراكه، يصبح عن طريق صراعه مع الموت والمعاناة مساهما واعيا في عظمة أسمى تفوقه، أو كما عبرت جيرمين بري: " ساعة الموت التي تنتهي إليها المأساة هي، للبطل والجمهور معا، ساعة الحق".[113] القلب الحقيقي للتجربة المأساوية تمثله ال"هوبريس Hubris"، الغطرسة وغرور البشري بمفهوم الإغريق. وضع يكون فيه البطل منذ البداية كتب عليه الهلاك، عن وعي أو غير وعي، ضحية شعائرية راضية ولو أنها ليست بريئة، لطقوس المجتمع المقدسة. تعكس شخصيات كامو الرئيسية هذا المصير: في صورة تشبه وصف اريك بنتلي لدراما القرن العشرين: " المسرح قاعة محكمة، حيث يحاكم الناس، وتسأل الاسئلة، وتقدم الشهادات، وتعطى القرارات – حيث ينطق بحكم الاعدام، والأحكام لا تستأنف. هذه الرمزية في الصلب من كتابات كامو. بشكل ظاهر في الغريب وضمني في السقوط، وكامن في الطاعون، ببحثه عن مادة مأساوية وشكل مأساوي كلاهما وليد هذا العصر".[114]

---

112) Martin Rodan: ***Camus et l'antiquité***, Bern: Peter Lang, 2014. p.75

113) جرمين بري: **البير كامو**، ص 167

114) جرمين بري: **البير كامو**، نفسه، ص 167

مسرح كامو ليس مجرد هامش من عمله، إنه وثيق الصلة ببحثه عن مادة وشكل مأساويين مناسبين لعصرنا، كتب قائلا: " يخدم المسرح بطبيعة الحال المشاعر العظيمة البسيطة والمتحمسة، التي يدور حولها مصير الإنسان (وهذه فقط): الحب، والرغبة، والطموح، والدين".[115] أصر على الأهمية الأساسية لمسرح أعتبره "فن جسد"، فن توافق استثنائي للحركات والصوت والأضواء، يخضع لقانون ثابت: " لا يوجد مسرح بدون لغة عظيمة"،[116] لغة يجب أن تكون" مقدسة ومألوفة، بربرية وعالمة، غامضة وواضحة، مترفعة ومشفقة".[117] كان البحث عن لغة المأساة الحديثة هذه من مشاغل كامو الأساسية، سواء في مسرحه أو رواياته. حاول بلوغ دراما تستبدل فيها الأسطورة القديمة المرتبطة بالآلهة بمفهوم العبث، كما ترفض بقوة أي علاقة بجانب التفسير النفسي. قدر كامو دائمًا حيوية القوى المبدعة في معارضة لتحليل اللاوعي. اعتراضه أساسا على أي تفسير نفسي، هو لأن علم النفس، بمنحه مكانا غير محدود للاوعي، يتخذ موقفًا محايدًا في مواجهة الأفعال الجيدة والسيئة، وبالتالي يدمر المعيار الأخلاقي المشترك، كما أن لكامو فكرة سلبية عنه باعتباره يعطي اعتبارًا مبالغًا فيه للحياة الفردية: "نبالغ دائمًا في أهمية الحياة الفردية"،[118] كشيء تافه مقارنة بالوحدة السعيدة للعالم. علم عند كامو يتعارض مع فكرة العظمة التي من شأنها أن تدعم المسرح، تأسف لأن المسرح المعاصر يقوم على "ثرثرة وجمال علم النفس"، مؤكدا على أن: " علم النفس هو فعل وليس تأمل ذاتي. أن تعرف نفسك تمامًا هو أن تموت".[119]

تضمنت محاضرة كامو "حول المأساة" استنتاجات فلسفية وأخلاقية استمدها من المأساة اليونانية. السبب الأوضح الذي دفع كامو إلى دراسة المأساة القديمة يتعلق بأهميتها. شعر بأن الحضارة المعاصرة، بحكم طبيعتها وحساسيتها، مأساوية قريبة من يونان إسخيلوس وسوفوكليس. أصر على التقاء اليونان المأساوية ويأس العالم الحديث: "عصرنا شديد الاثارة وهذا يعني أنه مأساوي".[120] ثمة فكرة استمدها كامو كما يبدو من هيجل، تقول إن المأساة تظهر في فترات الانتقال العظيمة: " فترات تنامى مواقف فردية ضمن مجتمع كان حتى ذلك العهد منسجما مع نفسه، فيصطدم الفرد بالجماعة في جو من اضطراب وعنف اجتماعيين. فترتنا هي هكذا ولهذا، يعتقد كامو، فإننا مهيئون للمأساة".[121] ولأن فترتنا من هذا النوع، تحدث كامو عن صدمة وانفجار داخل

---

115) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.I**, p.814

116) Ibid. p.445

117) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.III**, p.1119-20

118) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.II**, Ibid. p.885

119) Ibid. p.815

120) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t. III**, p.1111

121) جرمين بري: **البير كامو**، مرجع سابق، ص 167

حضارتنا، تذكر بالمصائر المضطربة في العالم القديم: "يتزامن عصرنا مع دراما حضارية يمكن أن تصلح، اليوم كما الأمس، للتعبير عن المأساوي ... يبدو أن العصر المأساوي يتوافق في كل مرة مع تطور حيث ينفصل الإنسان، بوعي أو بغير وعي عن شكل قديم من الحضارة ويقف أمامه في حالة تمزق، دون أن يكون قد وجد شكلاً جديدًا يرضيه".[122] إذا كان عصرنا مأساويًا، فهو مع ذلك عرف أن المأساة "زهرة نادرة وأن فرصة رؤيتها تزدهر تظل ضئيلة".[123] شروط، ذاتية وموضوعية، لابد أن تتوفر لإحيائها. لكن المطلب الأساسي والحاسم وفق كامو هو اكتشاف المقدّس وإدخاله في المسرح: " يمكننا أن نلاحظ جهدًا لإعادة تقديم المقدس، على المسرح. الأمر الذي يبدو منطقيًا. لهذا كان من الضروري اللجوء إلى الصور القديمة للمقدس، في حين أن مشكلة المأساة الحديثة تكمن في إعادة خلق مقدس جديد".[124] المقدس من شأنه أن يعيد للمسرح المعاصر طابعه الخطير الذي فقده. فقط هذا "التكريس الجديد" يمكن أن يصبح الثقل الموازن ل "العقل الذاتي" لحضارتنا الذي جفف "لقرون طويلة الإنتاج المأساوي".[125]

اهتم كامو بالمأساة القديمة كفنان وأيضًا كمفكر. من ملاحظاته المتناثرة هنا وهناك، يتضح أن كامو قرأ بعناية مؤلفي اليونان المأساويين، خصوصا إسخيلوس وسوفوكليس.[126] فضل كامو سوفوكليس لأن موضوع التوازن يظهر معه في أنقى صورة، ومواضيعه الرئيسة تتحد في وئام تام، ديونيسية وأبولونية لتصنع "أكبر مأساة في كل العصور".[127] أعجب كامو بأسخيليوس وكونه مثالي التوازن، بالقوة التي يعبر بها عن قدسية حياة لا يمكن تفسيرها: "أسخيليوس غالبا ما يكون ميؤوسا منه ومع ذلك فإنه يشع ويدفأ. في عالمه، لا نجد الهراء الهزيل، ولكن اللغز، أي معنى يصعب فك شفرته لأنه يتألق".[128] من هذه القراءات، يتضح اهتمام كامو بفكرة التوازن والاعتدال، المركزية

[122]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t. III**, op.cit. p.1114

[123]) Ibid. p. 1113

[124]) Ibid. p.1119-20

[125]) Ibid. p. 1113

[126]) كان نيتشه يرى في أعمال إسخيلوس وسوفوكليس قمة الإبداع الفني والإدراك الحقيقي للمأساة، ومع يوربيدس بدأت المأساة في التدهور والسقوط والموت. اعترض نيتشه على استخدام يوربيدس للعقلانية السقراطية والأخلاق في مآسيه، مدعيًا أن غرس الأخلاق والعقل سلب المأساة أساسها، أي التوازن الهش بين الديونيزي والأبولوني. واصل أفلاطون السير على طريق سقراط، ليورث العالم الحديث العقل على حساب الدوافع الفنية الموجودة في الثنائية الأبولونية والديونيسية. المأساة اليونانية، تمثيل مسرحي ذو أصول دينية لا يمكن إنكارها، عرفت أساسا بفضل المآسي التي وصلت إلينا لثلاثة مؤلفين عظماء عاشوا في فترة متقاربة: إسخيلوس Eschylus (ولد في -525)، سوفوكليس Sophocles (ولد في -495) واوريبيدس Euripides (ولد حوالي -485). انتهى العصر الذهبي للمأساة اليونانية في نهاية القرن الخامس، كما توضح جاكلين دي روميي: "كان ازدهارًا مفاجئًا وقصيرًا ومبهرًا. وقد استمرت المأساة اليونانية، بما حملته من روائع، ما مجموعه ثمانين عامًا."
Jacqueline de Romilly: **La Tragédie grecque**, PUF, 2006, 8e éd. (1re éd. 1970), p.204

[127]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t. III**, p.1117

[128]) Ibid. p.606

عند الإغريق. راهن الإغريق، في الفلك، الهندسة، العمارة أو الموسيقى، على المقاس المضبوط لأجزاء العالم. اعتقدوا، كما ذكر ماتي: " أن اتحاد عناصر الكون، في وضع "سمفوني"، أي صرامة في التعديل، اتساق وانسجام".[129] جسد الاغريق هذا التوازن في النحت كفن تشكيلي والمأساة كفن لغوي. من بين مواضيع المأساة، التي لفتت انتباه كامو، كانت فكرة القتل هي التي صمدت. في مآسي الاغريق القديمة لا شيء يمكن أن يبرر إراقة الدماء، قال أسخيليس: "لتطهير إنسان تلطخت أياديه بالدماء، عبثًا تحاول الأنهار غسل دنسه، ولو اجتمعت كل مجاريها"،[130] وعلق كامو: " في الازمنة القديمة، دماء القتل على الأقل كانت تثير رعبًا مقدسًا، وبذلك قدست قيمة الحياة".[131] حتى عندما يبدو القتل شرعيًا وعادلا، يجب أن يعاقب القاتل ويدفع ثمن جرمه لأنه في عالم المأساة لا يمكن لأحد أن يكون محقا تمامًا: "في الدراما القديمة، من يدفع هو المحق دائمًا، بروميثيوس، أوديب، أوريست، إلخ. لكن هذا لا يهم. في كل الاحوال، ينتهي بهم الأمر جميعا في الجحيم، محقين أو مخطئين".[132] وصف هايدجر التاريخ باعتباره قدرا das Geschick. تأويل هايدجر التاريخ باعتباره قدرا، أراد به التأكيد على أن الإنسان لا يمكنه أبدا أن يخضع التاريخ لمشيئته، في القرارات الأساسية لتاريخ شعب ما يتعلق الأمر بإيجاد المقياس، ولأن الأمر يتعلق بنجاح الوجود أو فشله، بنعمة أو نقمة الكينونة البشرية، فإن حضور الإلهي في الوجدانية حاسم، ومرجع، وحرفيا مانح للمقياس.[133] في ذهن كامو أيضا، ارتبطت المأساة بالمفهوم العتيق للقدر والمصير، مفهوم كانت له اليد العليا في أساطير اليونان ومآسيهم. كامو كان يرى في القدر "منطقا بلا سبب"، مرعبا ومؤثرا بآليات عنيفة توصل البطل إلى نتيجة محتومة مسبقًا ومع ذلك لا البشر ولا حتى الآلهة يمكنهم معارضة ذلك: "في عمل مأساوي، دائمًا ما يكون القدر محسوسًا بشكل أفضل تحت وجه منطقي وطبيعي. أعلن عن مصير أوديب مقدمًا. تقرر بشكل خارق أنه سيقتل ويرتكب سفاح القربى. كل جهد الدراما هو إظهار النظام المنطقي الذي، من نتيجة الى اخرى، سيصل بمصيبة البطل الى نهايتها".[134] مصير يفهم في قربه من فكرة العدالة الإلهية، عدالة تصبح مرادفة للتوازن الهش للكون: بكسره، تبدأ آلة دموية تشغيل كوارث أكبر لا مهرب منها، فقط جهد خارق لاستعادة التوازن الأصلي يمكن أن يوقف التسلسل المأساوي. عارض كامو هذه الرؤية اليونانية للعدالة للمفهوم الغزو الشمولي الحديث،

129) Jean-françois Mattéi: ***Citations de Camus Expliquées***, paris, Eyrolles. 2013. p.51

130) Eschyle: ***Théâtre complet***, (Les Choéphores), Paris, Garnier-Flammarion, 1964.71 /75

131) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**. **III**, p.300

132) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**.**II**, p.939

133) مارتن هايدجر: **منبع الأثر الفني**، ص 44

134) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**. **I**, op.cit. p.308

عدالة عتيقة قال عنها مارتن روردان: " حافظ المسرح اليوناني على توازن متوتر بين الإنسان ورغبته ونظام الآلهة والمدينة".[135]

تحدث كامو عن عدالة ميزان هي قاعدة المأساة اليونانية، محددا الصيغة المأساوية بامتياز: "لا أحد محق، والكل معذورون ... القوى التي تتصادم في المأساة هي أيضا شرعية ... وبعبارة أخرى المأساة غامضة".[136] صيغة "كل شيء على ما يرام"، تلخص الإدراك المأساوي لما سماه كامو "غموض الوجود"، تقطع الطريق عن النظرة المانوية للصراع الدموي بين الخير والشر وتعيد تمثيله: " المعارضة في جمود محموم، قوتان، كل منهما مغطاة بأقنعة مزدوجة من الخير والشر".[137] في فكر اليونان، تبدأ المأساة عندما يتجاوز الإنسان، بوعي أو بغير وعي، تدابير العدل، بهذا المعنى، لا ينبغي لشيء تجاوز حدوده، قال إسخيلوس: " الزائد في النضج ينتج فقط الخطأ وغلة معجونة بالدموع"، وقال أيضا: "لا شيء أكثر من اللازم، حتى مع الآلهة".[138] حسب كامو، تحاكي حضارتنا مغامرة البطل المأساوي، ف"تاريخ الكبرياء الأوروبي"، اليوم كما الأمس كان الثمرة المرة للافراط. ومع ذلك، يختلف عالم المأساة القديمة عن المعاصرة في أنه إذا كان أحيانا كثيرة قاسيًا، فهو أبدا ليس ميؤوسا منه. حتى وإن عانى من ضربات القدر، فالبطل القديم يمكن التغلب على مصيره إذا كان رصيده الخير والجمال. تناغم هش سماه كامو "المأساة الشمسية" حيث تتجاذب المرء رغبتا الانضمام للآلهة والاندماج في العالم، روح يونانية فضلها كامو على روح حديثة عمياء: " للمتوسط مأساته الشمسية وهي ليست مأساة الضباب. في بعض الأمسيات، على البحر، عند سفح الجبل، يسقط الليل على المنحنى المثالي لخليج صغير، ومن المياه الصامتة، يرتفع امتلاء بائس. في هذه الأماكن، يمكننا أن نفهم أنه إذا لمس اليونانيون اليأس، فذلك كان دائمًا من خلال الجمال وما يثيره من ضيق ... عصرنا، في المقابل، غذى يأسه من القبح والتشنج. من دون شك: للإغريق، الجمال هو في البدء. للأوروبي، الهدف الذي نادرا ما تم بلوغه. أنا لست حديثًا".[139]

إن الفهم الخاص للمأساة الاغريقية عند هايدجر يمكنه أن يلقي ضوءا على الأسباب الخفية التي جعلت كامو ينجذب إليها. اهتم هايدجر بالمأساة الاغريقة مثله مثل الكثير من المفكرين الحديثين، وعلى رأسهم نيتشه وهيجل الذين درسهما طوال حياته، وأيضا تأثرا بشاعره الأثير، هولدرلين، الذي جذبه شكل المأساة وكتبها وكتب

---

[135]) Martin Rodan: ***Camus et l'antiquité***, Bern: Peter Lang, 2014. p.58

[136]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t. III**, p. 1115

[137]) Albert Camus: ***Théâtre récits nouvelles***, (dir.), R.Quilliot, Paris : Gallimard, 1962. Ibid. p.1706/1708

[138]) Eschyle: ***Théâtre complet***, Paris, Garnier-Flammarion, 1964. v. 821-822 et v.1062

[139]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.II**, p.1111

عنها وحتى ترجم بعضها. نعتقد أن اهتمام هايدجر بالمأساة دافعه أساسا أخلاقي جعله يعتقد أنها تحوي تعريفا أصيلا للأخلاق تفتقده كتب الأخلاق النظامية كما عند ارسطو مثلا في كتاب "الأخلاق"، رؤية يشاركها كامو أيضا كما رأينا سابقا. في مدخل إلى الميتافيزيقا 1935، طور هايدجر تعليقًا على مسرحية أنتيجون سوفوكليس حيث كشف عن جوهر المأساة اليونانية. تعليق معقد ويحوي الكثير من المصطلحات التي تحتاج الى شروحات مستفيضة، ولكن يمكن البدء بالقول أنها تتساوق مع فهم هايدجر للوجود وكينونة الدازاين. كما رأينا في الفصل الأول، يعتقد هايدجر أنه لا يمكن فصلنا حقًا عن العالم لنصبح مراقبين خارج المكان والزمان، أو كما عبر كونديرا: " ميز هايدجر الوجود بصيغة قديمة: in-der-Weltsein، الوجود في العالم. لا يرتبط الإنسان بالعالم مثل الموضوع إلى الشيء، مثل العين للوحة ولا حتى كممثل على خشبة المسرح. الإنسان والعالم مرتبطان مثل حلزون لقوقعته: العالم جزء من الإنسان، إنه بعده، ومع تغير العالم، يتغير الوجود أيضًا".[140] الوجود هو في الأساس مغلول إلى زمن محدد. الظاهرة الأساسية التي تسمح لنا بمقابلة الكائنات، هي تاريخية. هناك "تاريخ للوجود" يوفر مفتاح التاريخ كله. التاريخ ليس مجرد سلسلة من التغييرات. عندما نفكر في الأمر بهذه الطريقة، فإننا ننظر إلى التاريخ ك Vorgang، عملية حضور لليد "تمر" أمام أعيننا. التاريخ هو الدراما التي ألقينا فيها وفيها ألقي الوجود إلينا، حتى نتمسك به وبه نلقى إلى الأمام في المستقبل. لا يمكننا فصل أنفسنا عن حدث الوجود، لأن مشاركتنا فيه هي ما يجعلنا بشرًا – أو بالأحرى Dasein، "الملقى به". الوجود يخصنا، كما أن الوجود ينتمي إلينا فنحن ننتمي إلى الوجود. الوجود يستحوذ علينا: إنه يمسك بنا ويحولنا إلى Dasein، بدلاً من حيوان أو شيء مغلق. يحدث التاريخ عندما نلائم الوجود. في مثل هذه اللحظات التاريخية حقًا، يمكن أن تتأسس ثقافة وعصر كامل. عندما يكون البشر مناسبين للكائن، في الإبداع الشعري والفلسفي والسياسي، فإنهم يضعون أساسًا جديدًا للمجتمع. هذا يعني أن الوجود ليس محددًا زمنيًا فحسب بل يرتبط أيضًا بالموقع، الوجود يتخذ مكانا.[141] "المكان" ليس كنقطة على الخريطة ولكن كمنزل يسكن فيه الناس. الأعمال العظيمة، التي يمكن أن تؤسس للسكن وتؤسس مكانًا جديدًا، هي أفعال يظهر من خلالها الوجود نفسه بقوة بكر. في مثل هذه اللحظات، ال"هناك" يتأسس، ونقفز إلى امتلاء الوجود–هناك Dasein. مهمتنا بصفتنا Dasein أن نكون صامدين inständig، أن نقف بشجاعة ووضوح داخل موقع فتحناه. دائمًا ما يكون تأسيس الموقع أمرًا حاسمًا لكيفية حدوث الوجود، قال ريتشارد بولت

[140]) Milan Kundera: ***L'art du roman***, Paris : Gallimard, 1986. p.36

[141]) يشير مصطلح بوليس Polis في اليونان القديمة إلى المدينة–الدولة. لم تكن البوليس مثل غيرها من المدن قديما التي ملكها ملك أو أوليغارشيا، بل كيانات سياسية تحت حكم مواطنيها. شرع هيدجر في استشراف معنى جديد لمفهوم المدينة الدولة كما تشكلت منذ اليونان، مشيرا إلى أن كلمة بوليس تعني الموقع، الهناك الذي ضمنه وبفضله يكون الدازين تاريخانيا. إنها موقع التاريخ، الذي انطلاقا منه ومن أجله يتأرخ التاريخ. المدينة لا تكون مقاما للكينونة إلا متى كانت موقعا site للتأرخ في التاريخ وليس معمارا فارغا من المعنى. أنظر: فتحي المسكيني: **التفكير بعد هيدغر**، ص 100/99

Richard Polt: "يتكشف الوجود أساسًا باعتباره الحدث الملائم لتأسيس الهناك، باختصار: باعتباره التملك".[142] اللحظات العظيمة في التاريخ، تحدث في لحظات تأسيسية نادرة، عندما نتصارع مع أنماط الكشف الموجودة سلفا، ونواجه الأشياء في روعتها وغموضها. إن الكينونة حدث ينفتح فيه ال"هناك" بحيث تصير الكائنات متاحة ل Dasein. تحدث هايدجر عن "الإيواء Bergung"، لاحتضان التاريخ والعثور على موقع، علينا إيواء حقيقة الوجود في الكائنات. "الفسحة"، المنطقة المفتوحة للاتحجب، يجب أن "ترتكز" في كائنات معينة، كائنات "تأوي" الحقيقة عندما توحي إلى أعماق معنى الوجود. الوجود، كما كرر هايدجر، غامض في جوهره. إنه قوي وفريد من نوعه يفتح عالم التاريخ بأكمله بينما يفسح المجال أيضًا للأرض، الأعماق غير المفسرة التي تقع تحت العالم. في الصراع بينهما، تتجسد حقيقة الوجود. في رؤية هايدجر، نحن نعاني حاليًا من "نسيان الكينونة"، الكائنات لا تؤوي الوجود حيث تم اختزالها إلى "لا-كائنات"، ليستحيل الكون أرضا قاحلة. رداً على هذه الأزمة، قصد هايدجر "إعطاء الإنسانية التاريخية هدفًا مرة أخرى: أن تصبح مؤوية وحارسة على حقيقة الوجود، أن تكون الهناك كأرضية يتطلبها الوجود نفسه: رعاية لوجود الكائنات ككل. العلاقة بالكائنات هي الحراسة الخلاقة المبدعة للحفاظ على الوجود في فسحة الهناك. يمكننا أن نبدأ بكائنات معينة وندرب أنفسنا على رؤيتها حامية لحقيقة الوجود. إجراء لا ينبغي الخلط بينه وبين الميتافيزيقا التقليدية التي تبني مفهومًا للوجود في إيجاد سمات عامة للكائنات، تتضمن الحضور والجوهر والجودة وما إلى ذلك. مقترب هايدجر من الوجود بالبحث عن الطريقة الفريدة التي يتجسد بها صراع العالم والأرض وبالتالي انكشاف الوجود الجوهري، نهج تمثل في التركيز على عوالم كائنات مختلفة بطريقة تشير إلى الوجود على أنه تملك. حقق هذا في "أصل العمل الفني" عن طريق "الابتداء من كائنات" نظر إليها على أنها تأوي حقيقة الوجود، كالمعبد والجسر والإبريق وحذاء فان غوخ، حقيقة تشمل أبعاد الرباعي الأربع. رسم هيدجر مثل هذا النهج في قوله: "يمكن اتخاذ الطريقة المعاكسة بشكل أكثر أمانًا إذا كشف تفسير عن مكانية وزمانية الشيء، الأداة، العمل، المكائد، وجميع الكائنات كإيواء للحقيقة ... تأويل كهذا يجب أن يوقظ تجارب جديدة، بدءًا من الشيء ... الطريق التي تبدأ من هنا والطريق التي تبدأ من الكائنات يجب أن تلتقيا ببعضها البعض".[143]

في تعليقه على مأساة أنتيجون سوفوكليس، عرف هايدجر الإنسان على أنه الأكثر إزعاجًا من بين جميع الكائنات، ك deinotaton، "قوة تذعر" الطبيعة مع "العنف Gewalt" الذي يحمله والذي يدفعه إلى "المخاطرة

[142]) Polt Richard: ***Heidegger***,. p.78

[143]) Ibid p.78

بالسيطرة على الوجود".[144] حدث سوفوكليس بأن الإنسان متى انتمى إلى المدينة على نحو جذري صار للتو خطرا جذريا على المدينة، صار upsipolis apolis "أعلى من في المدينة بلا مدينة"، وبترجمة هيدجر " يشرف على الموقع، مقصيا من الموقع". شرح فتحي المسكيني بالقول: " أننا لا ننتمي إلى المدينة إلا بقدر ما نضعها في خطر، لذلك وصف سوفكليس الإنسان بأنه deinotaton to بمعنى الأكثر "إيحاشا"، الجبار الذي الجبروت Gewalt فيه مقوم لوجوده وليس عنفا. الإنسان المدني جبار ينفتح لهذا الجبروت انفتاحا هو وسيلته الوحيدة لأن يكون كائنا تاريخانيا، يبهر ويغمر المدينة بأن يضعها دوما في "خطر"، المدينة هي الموقع المخصوص لهذا اللقاء الذي يقتات من الخطر نمط انكشافه".[145] وصف سوفوكليس الإنسان بأنه من بين الحيوانات أكثرها إيحاشا وإرعابا. إن التقنية، كما ذكر المسكيني، " أي طاقة الإنسان على الخطر والعنف وإزعاج الأرض وصيد الكائن والرحيل إلى حدود جسمه ونفسه وإلقاء شباكه على البحر والبر وبناء الأمصار والمدن والسبل، هي تحديدا وجه الاقتران الخفي بين أن نفكر وأن نكون"، مضيفا أن التقنية "ليست مجرد أداة بل نمط من فتح الكينونة، فهي بقدر ما هي عنف على الكائن هي فتح عجيب لرحاب الكينونة. وهذا سرها".[146] إن السمة الأصلية للإنسان هي هذه الغطرسة hybris، عنف هذا سوف ينهار على هيمنة الوجود وعدله Dike كترتيب من physis التي لا يمكن السيطرة عليها، وهذا يعني أيضا "عدم وجود مخرج من الموت"، هذا هو جوهر المأساة في معناه الكامل، وفق هايدجر. إن فشل غطرسة الإنسان يقوده إلى التخلي عنها والاندماج في نظام الطبيعة الشامل من افتراض نهايته المميتة. هذا هو ما يؤسس لحياة الكينونة اليومية، والتي ستفتح على العالم الذي يُلقى فيه بتكريس نفسه لسلوك براغماتي لضمان أمنه داخل الوجود. هذا الفشل هو في الوقت نفسه ما يسمح ضمنيًا بالانفتاح على الكينونة، في بعدها الشامل وغير المتاح. إن إخفاق الدازاين في التحكم في جوهر الطبيعة وفهمها هو ما يسمح له بالكشف عنها على هذا النحو، في جوهرها الذي لا يسبر غوره، تحت غطاء ترقب لعودته إلى الاشتباك مع خلفيته التي لا شكل لها، أي الأرض، من خلال الموت. في جوقة أنتيجون، تعليق متعرج وصعب على مقطع شهير من مسرحية "أوديب" لسوفوكليس يقول: "كان الأفضل لو أن ذلك لم يحدث. ولكن لمن ولد وظهر، فإن أفضل شيء إذن هو العودة بأسرع ما يمكن إلى المكان الذي منه أتى".[147] وفق هايدجر، يشير هذا إلى أن أعلى احتمالية للدازاين تكمن في هذا التوقع لإنكار ذاته في الموت، لأنه فقط في هذا النفي للذات، في تسليم نفسه للوجود كأرض، يمكنه التماهي

[144]) Martin Heidegger: ***Introduction à la métaphysique***, p. 167

[145]) فتحي المسكيني: **التفكير بعد هيدغر**، ص 100/99

[146]) فتحي المسكيني: **التفكير بعد هيدغر**، ص 100/99

[147]) Martin Heidegger: ***Introduction à la métaphysique***, p.181-182

تمامًا معها، هذه طريقة الدازاين ليكون على حجم الوجود والتي "لا تعني شيئا آخر غير التخلي عن الذات".[148] يتخلى الدازاين عن محاولة السيطرة على الوجود، يتماهى الآن معه، بتوقع، على مسافة لا يمكن التغلب عليها ومن خلال الألم، إنكار ذاته و"انحلاله" في الموت، "يقف" الآن في انتظار ذلك الاشتباك، ما أتى منه بالولادة وسيجده مرة أخرى في الموت. نحن لسنا ذواتا فردية منفصلة فحسب، بل أيضًا، وهذا جانب آخر من كياننا، مشتبكون مع جوهر العالم. يتوقع الدازاين هذا الوفرة التي هي "نقطة اشتباكه" مع الطبيعة، وذلك بإنكار الذات، إنكار لن يتم إلحاقه تماما إلا بالموت. فهو انفتاح، لا يمكن الشعور به إلا إذا فشلت غطرسة الدازاين على الأعماق الأبدية للطبيعة كبُعد خفي تحت الأرض لا مبلغ إليه، منه تأتي الكائنات وإليه تعود. في الوجود الواقعي الملموس للدازاين الذي كينونته هي مشروع، كشف النقاب عن أعماق الفيزيس والفتح الذي تنتشر فيه الكائنات، يظل بالضرورة كامنًا. في الفن وحده، وأساسا المأساة، يتم عرض عمل الخيال هذا واظهاره في الضوء. إنه الفن يقودنا إلى تخيل هويتنا الأصلية مرة أخرى مع الأرض، في أشكال غطرسة الأبطال المأساوية. إن عمل تلك التقنية بامتياز وهي الفن، يتعلق بإبداع والذي هو، للمفارقة، محاكاة أصلية دون نموذج، لأنه يقدم ما لا يمكن تمثيله على هذا النحو بتخيله. إن المأساة عند هايدجر هي هذه التجربة، حيث يكون تواطؤ الدازاين المزعج مع البعد الرهيب للمقدس وللأرض عرض مرة أخرى. بإظهار هذا الشغف الأساسي والمستحيل للإنسان لتواطؤه مع الوجود في إطار محاكاة mimesis، تبرز المأساة كيانه. تضع المأساة، التي هي أساس الفنون الأخرى، الإنسان من وجهة "نظرة" غريبة الأطوار لا تحتمل للوجود وللأرض. لذلك يهدف الفن العظيم إلى الكشف للإنسان عن مشاركته في مجمل الوجود، بالسماح له الوصول إلى نفسه، باعتباره كينونة في العالم، من وجهة نظر غير قابلة للتمثيل، وجهة نظر الطبيعة نفسها، ككائن ينتجها ويدمرها وعلى وجود شامل ينتج كل شيء من خلفيته التي لا شكل لها. أطروحة هايدجر هذه، تعرض في الوقت نفسه المعنى الأصلي للأخلاق على أنها "سكن شاعري"، تجربة "انغماس" في العالم، في "الامتداد الحر للأرض".[149]

عبر كامو عن الوجود بسلسلة أقطاب في توازن غير مستقر، كتابة تتأرجح باستمرار بين قطبين. ذكر فرانسوا ماتي أن "أطروحات كامو، الميتافيزيقية والأخلاقية والسياسية، أخذت دائمًا شكل التأرجح بين الأضداد، لا يعبر عنها بشكل نظري ولا يتم تجميدها في نظام. هي منظمة وجوديًا على هذا النحو، فيها وضع المفكر أين

---

148) Ibid

149) Balazut, J. ***La thèse de Heidegger sur l'art***, p.141/152

يعيش وكيف يتعرف على نفسه".[150] عناوين أعماله وفصول منها تشهد على ذلك: "القفا والوجه"، "بين نعم ولا"، "المنفى والمملكة"، "العدمية والتاريخ"، "الطبيعة والصيرورة"، "الإنسان والعالم"، "القياس والإفراط"، "التمرد والامتثال"، نقيضين يوازن الفكر بينهما ليقترب من "حقيقة العالم". وجد كامو عند كافكا هذه "التوازنات الدائمة بين ما هو عادي وما هو غير عادي، فردي وعالمي، مأساوي ويومي، عبثي ومنطقي، يتم العثور عليها في كل أعماله وإعطائها صدى ودلالة. مفارقات كان علينا تعدادها، تناقضات يجب تعزيزها، لفهم عمل العبث".[151] تصبح موازنة الأضداد عند كامو فضيلة جوهرية تعطي البشري إنسانيته. تأرجح يحدده كرحلة أنطولوجية جيئة وذهابا. فيها نتعرف على الوجه التقليدي للوجود والعدم مستحضرا في البديل المنطقي "من نعم إلى لا، من التأكيد إلى النفي".[152] "التوازن" كتأرجح أقطاب متقابلة، صراع قوى متعارضة، يذكر ب"نزاع" العالم والأرض عند هايدجر وصولا الى لحظة "السكون" التي يظهرها العمل الفني. كل شيء في العالم وداخل الانسان، يستند إلى لعبة دائمة من قوى تحاول التأسيس للتوازن. وجه توازن ليس سوى العدل، عدل وضعه كامو في الرتبة الأعلى، عدالة العالم وليس البشر، يعبر عنه في التوازن والميل، يشهد على ديمومة هذا اللحام. عند أفلاطون، مفهوم للعدالة قريب مما يقترحه كامو. "في عيون الحكماء"، قال أفلاطون: " السماء والأرض، الآلهة والبشر، موثوقون معا في صداقة وحب نظام واعتدال وعدل حتى أنهم يسمون هذا الكون كوسموس أو نظام العالم، وليس الفوضى أو الفساد".[153] للفن شرط يفرضه على الفنان لإحداث هذا الاتفاق غير المستقر بين النقيضين: " الفن الأعلى، كما في المآسي اليونانية، في ميلفيل أو تولستوي أو موليير، سيكون دائما الواقعي والرفض الذي سيشهره الإنسان في وجه هذا الواقعي، كل واحد يرتد في الآخر في تدفق مستمر لحياة سعيدة وممزقة".[154] توترات متعارضة هي اختيار وجودي وضرورة فن يتأرجح بين اقطاب العالم. تفكير كامو في المجال الأخلاقي كما في السياسة تنبع من الحركة المتناقضة لفن، في الوقت نفسه، "يمجد وينفي الواقع". اعتمد كامو، في وجه فائض الحداثة، هذا القياس الكوني الذي يحفظ معا حدود العالم، الأرض والسماء، والموجودات.

---

150) Jean-françois Mattéi: ***Citations de Camus Expliquées***, p.149

151) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.I**, p.307

152) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.III**, p.336.

153) Platon: ***Œuvres complètes (Gorgias)***, Flammarion, Paris, 2008. § 508a

154) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t. IV**, p.260

الفن عند كامو هو المكان المميز الذي يتحقق فيه التوازن والوحدة. المأساة هي النموذج الجمالي للوجود البشري، أحكام القدر تضمن توازنا طبيعيا بين الرفض والموافقة. وفق كامو، لمس الإغريق اليأس بأيديهم ولكن عبر "الجمال"، كاشفين في قلب الوجود هوة تراجيدية يستحيل ملؤها ولا حيلة إلا في تقبل هذه المأساوية: "يمكننا أن نكتب كيف أن المأساة تتأرجح بين قطبي قوى عدمية وأمل غير محدود".[155] في هذه الموازنة بين الأضداد، ينتهي الفن إلى نوع منتعليق للوقت، ذروة فيها تقف الطبيعة ساكنة، كما في ركيزة المعبد: "الكمال الثابت الذي سوف يهدئ، للحظة، حمى البشر المستمرة".[156] كامو نصير وحدة العالم وخصم تشتت المعنى. ليس لحياتنا حدود ولا تماسك بينما يفتقر العالم إلى الوحدة. إن الفوضى في العالم هي أمر أساسي ومطلق لأن الإنسان لا يمكنه أن يعدل. فما يمكن تغييره ليس الواقع في حد ذاته، بل تمثيلنا عنه. في احتجاج أمام انعدام الوحدة الحقيقية يتبقى لدينا الفن. في أصل جهد كامو الابداعي حنين إلى "المطلب الميتافيزيقي للوحدة"، عجزا عن الاستيلاء عليها في الحياة وهي تتكشف، فإن "نيته" هي "صنع كون بديل"، رفض الواقع العابر والمتفلت، حيث " يعيدنا الفن إلى أصول التمرد، بقدر ما يحاول إعطاء شكل لقيمة تهرب في الصيرورة الدائمة".[157] نية كامو تتزامن مع حركة "التمرد": تأكيد القيم التي تنتمي إلى الوجود، أي "الكرامة المشتركة للجميع" و"جزء سليم من الواقع اسمه الجمال". في فصل "الثورة والفن" من المتمرد، أشار كامو إلى جانب الفن الموحِّد: "في أي ثورة نكتشف المطلب الميتافيزيقي للوحدة، واستحالة الاستيلاء عليها، واختلاق بديل. كون. الثورة، من وجهة النظر هذه، هي صانع الأكوان. هذا يعرّف الفن أيضًا".[158] الفن تمرد يسعى لإقامة ديمومة في عالم منذور للصيرورة: " لذلك ضرورة فرض على الصيرورة، مثل رأى نيتشه وكل المبدعين العظماء، طابع الوجود"، يقول جين جرونيي Jean Grenier، ثم يضيف: " لم تستطع اللوحة التجريدية التي سادت بعد الحرب أن تروق كثيرًا لشخص اعتقد دائمًا أنه على المرء أن يبدأ من الطبيعة وأن الفن كان عبارة عن تحول وليس اختلاقا. بالنسبة له، تم تحديد الشكل، كما عند القدماء عندما استخدموا كلمة فورما، بالجمال. قال إنه لو لم يكن كاتبًا لأحب أن يكون نحاتًا".[159] لجأ كامو للنحت لشرح وظيفة الفن الأساسية، النحت لأنه أكثر الفنون نجاحا في شل الحركة والاستيلاء عليها، إيقاف إيماءة، نمذجة مظاهر العالم: "النحت، أعظم الفنون وأكثرها طموحًا، يسعى جاهداً لإصلاح الشكل العابر المراوغ للإنسان في أبعاد ثلاث، لتقليل

---

155) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t. III**, p.1123

156) Ibid. p.281

157) Ibid. p. 281-283

158) Ibid. p.280

159) Jean Grenier: ***Albert Camus: souvenirs***, Gallimard, 1968 73

اضطراب فوضى إشارات إلى وحدة الأسلوب الكبير. إيماءات إلى وحدة العظمة".[160] وبالمثل، فإن الرواية، فن اللغة، تهدف إلى إعطاء أسلوب معين لحياتنا التي لا شكل لها لأجل تحويلها إلى مصير. بدون تحديد اللغة، تتفلت حياتنا. العمل الفني مكان هذا التوحيد الديناميكي لأنه وحده يتمتع بالتناغم الداخلي الذي تفتقده أشكال الحياة الأخرى، يقتبس كامو من إ. م. فورستر قوله: " العمل الفني- إنه الغرض المادي الوحيد في الكون الذي يتمتع بتناغم داخلي - كافة الأغراض الأخرى اتخذت شكلها من ضغط الخارج، وهي تنهار ما إن تنزع قوالبها. يقف العمل الفني وحيدا، لا شيء سواه يمكنه أن يفعل. إنه يتمم ما وعد به المجتمع مرارا، وإنما دوما هباء".[161]

عارض كامو "رواية الأسلوب"، رواية تريد توحيد الواقع دون نظام، الى "رواية الواقعية"، رواية تعيد إنتاج الواقع كما هو بكل ما فيه من اضطراب. رواية انتقد تقديمها الواقع في حالته الخام، وبالتالي الاضطرار للمبالغة في الأوصاف والتفاصيل، يصبح الوصف لا نهاية له لأنه يعلق أهمية كبيرة على تفرد الكائن. لتجنب هذا العيب، على الفن أن يتخذ أسلوبا يقدم الكائن معمما، أقتبس كامو من الرسام الفرنسي ديلاكروا Delacroix قوله: "العبقرية نفسها ... هي فقط موهبة التعميم والاختيار".[162] هذه الرغبة في التعميم والبقاء بالقرب من المضمون الذي "يوجه" وليس الانجرار وراء التفاصيل، نجد لها صدى في موقف جورج لوكاتش (1885–1971) GyörgyLukács، الناقد والفيلسوف الماركسي الشهير، الذي أهمه، ليس التمييز بين الحرفيات الفنية الأسلوبية بالمعنى الشكلي، بل النظرة إلى العالم التي تكمن تحت عمل الكاتب: " المضمون يحدد الشكل. وليس هناك من مضمون إلا وكان الإنسان نقطته البؤرية. ومهما تنوعت معطيات الأدب فالسؤال الأساسي هو وسيظل: ما هو الإنسان؟ فإذا وضعنا السؤال بصيغة فلسفية مجردة، وحيدنا كل الاعتبارات الشكلية جانبا، فإننا نصل- بالنسبة للمدرسة الواقعية- إلى مقولة أرسطو: الإنسان حيوان اجتماعى. المقولة الأرسطية تنطبق على كل الأدب الواقعى العظيم. خذ أخيلوس وفرتر، أوديب وتوم جونز، أنتيجونا وآنا كارنينا: إن وجودهم الفردى أو نظرتهم إلى الحياة حسب التعبير الهيجلى، كينونتهم الأونتولوجية، حسب اصطلاح أكثر عصرية، لا يمكن تميزه عن بيئتهم الاجتماعية والتاريخية ولا يمكن الفصل بين مغزاهم الإنساني وتفردهم والإطار الذي خلقوا فيه".[163] هكذا أسس كامو نظرته لرواية الأسلوب على القوة المعممة للغة. وحدة الأسلوب هي وحدة النية. تعريف لكامو يمنح فرصة لمقاربة العلاقة بين جانبين أساسيين في قصصه: "الفن: الخيال من الواقعي. أليس هذا هو بالضبط تعريف الفن؟ ليس الحقيقي

[160]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.III**, p.281

[161]) ألبير كامو: **ذهب أزرق**، ص 164

[162]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.III**, p.281

[163]) جورج لوكاتش: **معنى الواقعية المعاصرة**، ترجمة: أمين العيوطي، دار المعارف، مصر، 1971، ص 18

وحده، ولا الخيال وحده، ولكن الخيال يبدأ من "الحقيقي"."[164] نية أسلوب، في رأي آن سبيجل A Spiquel، تميل إلى الاحتفاظ في أعماق العمل بحقيقة معيشية وجعلها مفهومة دون إضافات بجعلها تتألق.[165] هذا الاختلال في نظام الفن الحديث سببه ضياع ميزان الطبيعة الذي أصبح به مستعبدًا لشطحات الفنان، فنان، في رأي جين جرونيي، يختار أن يتبع الآن، ليس نسق العالم، ولكن الإحساس، التأليف aisthesis الفردي، كما يحدث مع الانطباعية.[166] أكد كامو على "وحدة الأسلوب" هذه التي منبعها "وحدة النية"، وحدة هي رغبة راسخة في التمسك بهدف وحيد. أسلوب يحقق الهدف من التحكم في اللغة والنبرة: "النمط الأكثر صعوبة"، القادم من "العلاقة الدقيقة" بين "اللهجة" و"الفكر"، "في منتصف الطريق بين الرتابة والثرثرة"، وحدة نية تتضمن "مبدأ اقتصاد" يسلط الضوء على "تصور معين للإنسان ... في عدد قليل من المواقف".[167] عمل فني مثالي هو أساسا ما يقول "أقل"، يحافظ على مسافة معقولة بين الحقيقة والسر، قال كامو: " العمل الفني الحقيقي هو الذي يقول أقل. هناك علاقة معينة بين التجربة الكلية للفنان وفكره وحياته (نظامه بمعنى ما – إغفال لما توحي به الكلمة من منهجي) والعمل الذي يعكس هذه التجربة. هذه العلاقة سيئة عندما يدعي العمل الفني أنه يعطي التجربة الكاملة محاطة بهامش من الأدب. تكون هذه العلاقة جيدة عندما يكون العمل الفني جزءًا منحوتا من حجر التجربة، وجه ماسة حيث يتم تلخيص التألق الداخلي دون تقييد. في الحالة الأولى، هناك حمل زائد وإدعاء أدب. في الثانية، عمل مثمر بكلّ خبرته الضمنيّة، يمكننا تخمين ثرائه".[168] عمل فاشل لن يكون سوى "الحمل الزائد"، في حين أن عملا مثمرا يخترق التجربة ويوحي بثراءها، يحضرها إلى النور عندما تكون "تغيرت" وقد صبت في عمل فني: في الصور، باستخدام لغة ونبرة، تتخلى عن التفكير المباشر، المنطق وحده، فذكاءه مضموما إلى خياله ينهل من الثراء الأكبر للصور مقارنة بالفكر المجرد وحده. في حين أن في العقل وحده خطر الوقوع في التجريد، وفي الخيال وحده خطر السقوط في العبث، يظل الذكاء الذي يلجأ إلى الخيال في "حقل الملموس" في مراقبته لـ "التعالي الحي، الذي يعد الجمال به".[169] أخضع كامو إذن العمل للمبدأ: "العمل الفني هو الذي يقول أقل"، وسعى للحصول على نبرة مناسبة، والحد من السرد للتخلص من غير الضروري. عمل ينجح في "قول أقل"، يقوم على جانبين، القيد والتكرار. النجاح الفني، الكلاسيكي وفقًا لكامو، يقترن ب"الإقتصاد الرائع" الذي يجد مصدره في "نوع من الرتابة

164) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**. **IV**, p.608

165) Voir: Bastien, S. Prouteau, A, Spiquel, A. (dir.): ***Camus l'artiste***, p.279

166) Jean Grenier: ***Albert Camus: souvenirs***, Gallimard, 1968

167) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**.**I**, p. 895/897

168) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**.**II**, p.862

169) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**.**III**, p.283

العاطفية"، يسير جنبًا إلى جنب مع نهج أخلاقي: "هذا الجهد المستنير لإعطاء صرخات العواطف ترتيب اللغة النقية".[170] فن يأتي من الحياة ويعود إليها: "وهكذا نرى أنه إذا كان هذا الأدب مدرسة حياة، فذلك لأنه مدرسة فنية. بالضبط، الدرس المستفاد من هذا الوجود وهذه الأعمال لم يعد مجرد فن، إنه أسلوب. يتعلم المرء فيه إعطاء نموذج لسلوكه".[171]

4. كامو والصورة الشعرية

بعد دورتين: العبث والتمرد، تفتح دورة "أسطورة نيميسيس" مرحلة جديدة في تكوين كامو، نوع من تحول وانعطاف. يوقع الشعر عودة كامو إلى وطن مفقود، للخلق، كتب في دفاتره: " نهاية الحركة العبثية المتمردة، إلخ، وبالتالي نهاية العالم المعاصر، هي العطف بمعناه الأول، أي الحب والشعر باختصار. لكن الأمر يتطلب براءة ما عدت املكها. كل ما يمكنني فعله هو التعرف على نحو صحيح إلى الدرب المفضية إليها وانتظار حلول زمن الأبرياء. رؤيته على الأقل، قبل مفارقة الحياة".[172] يبدو أن الكلمة الشعرية هي طريقة التعبير عن كامو آخر. في هذا المنعطف، كما ذكر الباحث أ. لاجر A Lager وجدت كلمة كامو التوازن المنشود: " عبرت في الوقت نفسه عن الكينونة كلغز أنطولوجي، لغز العالم، الوجود بالمعنى الهايدجري وأيضا الإشارة إلى الكينونة الداخلية للخالق".[173] كما يظهره مقطع من رواية "الرجل الأول"، ربط كامو الأنا بالعالم والداخل بالخارج، حيث يلتقي وصف جيولوجي للجوانية مع وصف للغز الأنطولوجي: "كان هناك أيضًا الجزء المظلم من الوجود، والذي كان، طوال هذه السنوات، يتحرك فيه بصمت مياه عميقة تنساب تحت الأرض، في قاع المتاهات الصخرية، لم ترَ أبدًا ضوء النهار ومع ذلك تعكس وهجًا باهتًا، لا نعرف من أين أتى، ربما، يمتص بشعيرات دموية حجرية، من مركز الأرض المتوهج باتجاه الهواء الأسود لهذه الكهوف الدفينة".[174] بحث كامو عن شاعرية البساطة، بساطة لا يربطها بالجماليات الكلاسيكية بل بالتفاؤل المأساوي ليونان ما قبل سقراط، تراث ادعاه: "أشعر بالراحة بين إغريق ما قبل سقراط وليس مع أفلاطون: هيراقليطس، إيمبيدوكليس، بارمينيدس".[175] بساطة راسخة في مفردات عناصر الطبيعة: الشمس والضوء والنار. حركة تكثيف واختزال تؤدى إلى تكوين شاعري للزمان والمكان، كرمز للصيرورة الأبدية، التدفق الدائم. إن

[170]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**.**I**, p.896/897

[171]) Ibid. p.899

[172]) ألبير كامو: **ذهب أزرق**، ص 224

[173]) A Lager: Dans: ***Lire Les Carnets D'Albert Camus,*** A Prouteau, A Spiquel, Presses universitaires du Septentrion, 2012 pp.83-98

[174]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**. **IV**, p.911

[175]) Albert Camus: ***Essais***, p.1615

"فكر الظهيرة"، الاحتفال بالمقياس في تراث الإغريق القدماء والذي كان كامو مفسّرًا وناشرًا له، يمجد شعورا بتوازن الأضداد لا يدع مجالًا للتجريد. أسلوب كامو الساعي الى التوازن قريب من هيراقليطس، شاعر تآلف الأضداد، الذي عُرف بأسلوبه الكثيف والمختصر، وكتابته المتقطعة من شذرات وأمثال. رأى فيه كامو من حاول التفكير في توازن طبيعي في التوتر: "لا يمكن للوجود إلا أن يختبر في الصيرورة، والصيرورة لا شيء بدون الوجود. العالم ليس في حالة ثبات خالص. لكنها ليست مجرد حركة. إنها الحركة والثبات. هرقليطس، مخترع الصيرورة، أعطى مع ذلك حداً لهذا التدفق الدائم. حد تم ترميزه في Nemesis، إلهة الاعتدال، قاتلة المسرفين".[176]

في كتاب "ذرية الشمس"، حيث يصبح كامو شاعرًا ومبدعًا للأقوال المأثورة، خط قصائد تعليقا على صور التقطت لمناظر طبيعية في منطقة بروفانس، قصائد ليست توضيحًا بل حدسًا متناقضًا، يترد فيها صدى القوة الموحية للأقوال المأثورة. يحتفي كامو، في هذه المجموعة، بقوى طبيعة متناقضة بدا فيها أخيرًا متصالحا مع نفسه ومع العالم: "الصيف الأسود، والشتاء الذهبي، والقوة الحقيقية لها وجهان".[177] لم يعد للخطاب العقلاني مكان في مواجهة وضوح جمال الطبيعة، لا فكر مجرد ولا نظريات تفسيرية للواقع، وحده مقبول ما يجمع الحس ونقاوة العناصر. شعر بداهة يقترح كثافة غموض الكون وألوهيته المجهولة الاسم: كتب شذرة صاحبت صورة جذع شجرة ميتة على ضفة نهر: " إله التجمع يراقب المياه الفتية. يأتي من عمق الزمن متشحا برداء من الطمي. لا شيء يدوم ولا شيء يموت! نحن من صدق هذا، من الآن فصاعدًا سنبني معابدنا على الماء".[178] مقاطع تؤكد كيف كثافة الصورة الشعرية كامو الشعر، الذي لطالما أبهر كامو، في رأي فيفيان ماتيسون V Matisson، هو ذلك الذي " يقدم "صورًا مكثفة" لأشياء بسيطة. كثافة صور تعمل ليس نتيجة لتراكم استعارات أو رموز ولكن من شكل تكثيف لجوامع اللغة. فيه يتجلى حدس قوى يحيي العالم في ارتباطات غير متوقعة وانزياحات عن التمثيلات التقليدية: "ماء الليل" الذي يملأ جانين في المنفى والملكوت، "كثبان رملية تتدفق مع القمر"، في أعراس، عبارات تمثل توفيقا حدسيا بين خصائص العناصر، انسجام في وفرة الطبيعة، في نهج مشابه لهيراقليط وما قبل السقراطيين ".[179] هذا المفهوم التاريخي والميتافيزيقي دعاه للدفاع عن اليونانية ضد قبضة المسيحية، غالبًا ما عبر عن العداء العميق بين هاتين الرؤيتين للعالم. لام كامو المسيحية على كسر الأرض، الانسجام بين البشر، والآلهة والطبيعة

176) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**. **III** p.315

177) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**. **IV**, p .669

178) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**.**I**. p.678

179) Vivien Matisson: ***La densité de l'image païenne chez Albert Camus***. *"Métamorphoses du paganisme en littérature"*, 2015, Toulouse, France. hal-01220100. p.2-9

لصالح انحراف الإنسان، كتب في دفاتره: " نتيجة 20 قرنا من الصور المسيحية. شهد الإنسان منذ 2000 سنة عرض صورة مذلة عن نفسه".[180] أثبت العالم الحديث أنه في عالم بدون اله، يكون الإنسان مؤلهًا، أطروحة دافع عنها كامو في المتمرد. أكد على ما يعتبره مأساة الغرب: فقدان تجربة الطبيعة، اختبار الحقيقة يمثل ما يمكن أن يكون طقسًا مقدسا بامتياز في العالم. قداسة بديهية، تقوم على مواجهة حميمية مع العالم، اندماج مع مبادئ طبيعية وقوى كونية تشبه تلك التي فضلها ما قبل السقراطيون، هيراقليطس خصوصا، الذي اهتم به كامو كثيرا. في هذه الطقوسية دون آلهة، نميل إلى ربط هذه الحساسية بوحدة الوجود. هذه الرغبة في إعادة اكتشاف شكل القداسة في الطبيعة خلقت لدى كامو حاجة البحث عن لغة شعرية من شأنها أن تكثف هذا الحدس البسيط والفريد. اعتبر كامو البحث عن الصورة الشعرية بمثابة تسوية للتناقضات، فكرة استمدها من هيراقليطس وتذوقه لأقواله المأثورة. يفتح نص " أعراس في تيبازة" على تلك الآلهة وحضورها الخفي والرائع، والتي يبدو أنها تعبر عن جمال الطبيعة وتنوعها، "في الربيع، تيبازة تسكنها الآلهة". تيبازة مليئة بالأنقاض والشمس، تحررت من التاريخ والبشر لتعيش هذه الطبيعة الفخمة. عبر كامو بالصور الشعرية عن هذه الكثافة اللاإنسانية لطبيعة وثنية. الألوهية عند كامو هي قبول هذا النقص في الإنسان، عما يعجز المرء عن قوله، عما هو خارج اللغة. العالم، إذا تأبى على الفهم، فإنه مع ذلك يترك علامات يمكن للمرء فك شفرتها، موهبته في العرافة تتوقف عند عتبة التفسير، إنها عيش العلامات وليس تقييدها في العقلانية. للطبيعة لغتها الخاصة التي غالبًا ما تترك المرء بلا حول ولا قوة إذا سعى إلى صبها في لغة بشرية. عارض كامو حياة الجسد وتمتع الحواس للتفكير والكلام والرموز، سعيا منه للانضمام إلى تجربة أصلية، تسمية حدسية، بفضل صقل اللغة يتحقق بمفردات بسيطة. إذا فضل كامو المتوسط، فذلك لأنه يمثل ما فقدته المسيحية والعالم الحديث: ضرورة الحدود. يصبح المتوسط أرضا أبدية لم يعد التاريخ فيها صالحًا وحيث الجمال هو مقياس كل شيء. كتب: " وضعت في منتصف الطريق بين الفقر والشمس أما الفقر فمنع عني الحكم بأن كل ما في العالم وفي التاريخ هو على ما يرام، وأما الشمس فعلمتني أن التاريخ ليس هو كل شيء. أردت أن أغير الحياة، أجل، ولكن لم أرد أن أغير العالم، فقد كان العالم إلهي. وهذا السبب في أنني بدأت هذا النهج المتعب الذي أجدني فيه، وقد شرعت بالسير فيه بريئا على خط دقيق التوازن لا أتقدم فيه اليوم إلا بعسر، دون ان أثق من أنني سأبلغ هدفي. بعبارة أخرى، أصبحت فنانا".[181]

[180]) ألبير كامو: **ذهب أزرق**، ص 15

[181]) جرمين بري: **البير كامو**، ، ص 72

في ذهن كامو، يكمن مصدر كل القيم، في قدرة الفرد على مقاومة التعديات الوحشية التي يرتكبها التاريخ، مفسرا عزلة الفرد الحديث على أنها صراع بين الفرد والتاريخ. بتركيزه على قدرة الإنسان على تحقيق السعادة، سعى لحمايته من أشكال الفكر الشمولية والحتمية، السعادة، كونها الإنجاز المحتمل الذي يحمله كل فرد بداخله. ومن هنا هجومه المتحمس ضد ادعاءات هيجل بالكلية والعالمية. إن مصدر هذه القناعة موجود في تجربة كامو الخاصة، ونوعية فكره تعتمد، كما لاحظ بول دي مان Paul de Man، على الجودة الجوهرية لتجربته الداخلية.[182] خلال زيارة إلى توسكانيا الايطالية كتب كامو: " في يوم ما، تظهر الأرض ابتسامتها البدائية والساذجة. ثم يبدو الأمر كما لو أن الصراعات والحياة نفسها مُحيت فجأة. تأملت ملايين العيون هذا المشهد من قبل، لكنه عندي يشبه ابتسامة العالم. هذا المشهد أخذني خارج نفسي في أعمق معاني الكلمة. أكد لي أنه دون حبي وتلك الصرخة الحجرية الجميلة، كل شيء كان عديم الفائدة. العالم جميل، وخارجه لا خلاص، وذلك العالم يغنيني. الحقيقة العظيمة التي علمني إياها العالم بصبر هي أن العقل لا شيء ولا القلب نفسه، وأن الحجر الذي تدفئه الشمس أو السرو الذي توسع في زرقة السماء، هما حدود العالم الوحيد حيث "أن تكون على حق" يأخذ معنى: الطبيعة دون بشر. وبهذا المعنى أفهم كلمة "العري" denuement. ... وسأتحول بصبر إلى هذا الانسجام بين اليد والزهرة، إلى هذا التحالف الحسي بين الأرض والإنسان المتحرر من الإنسانية لو لم يكن هذا ديني بالفعل".[183] إن هذه الكلمات، حسب بول دي مان، تقف وراء عمل كامو بأكمله: " عندما يحرر ريو وتارو نفسيهما من لعنة الطاعون التاريخية بالعوم مجددا في البحر، عندما يسقط الثلج على أمستردام في نهاية اعتراف كلامانس في السقوط. نرى من هذه المقاطع أن ما سماه كامو العزلة، ليست في الواقع عزلة على الإطلاق، بل تدخل لا يطاق للآخرين في اللحظة المقدسة عندما يكون رابط الإنسان الوحيد بالواقع هو ارتباطه بالطبيعة. في أساطير كامو، الموازي التاريخي لهذه اللحظة هو اليونان، وهو يأسف مطولًا لاختفاء البساطة الهيلينية من عالمنا – كما يأسف لاختفاء المناظر الطبيعية من كتبه. يؤكد كامو أن هذا اللقاء لا يمكن أن يتم إلا بين طبيعة "دون بشر" وإنسان "متحرر من الإنسانية"، يحتج كامو على التاريخ باعتباره دمارا للطبيعة وتهديدًا للجسد".[184] إن التاريخ بالنسبة لكامو اختراع للفلاسفة الألمان ولعنة حديثة، شرح بالقول: " قام كل جهد الفكر الألماني على استبدال مفهوم الطبيعة البشرية بالوضع البشري، وبالتالي استبدال الإله بالتاريخ والتراجيديا الحديثة بالتوازن القديم. وتذهب الوجودية الحديثة بهذا الجهد

182) Paul de Man: ***The Mask of Albert Camus***, In: ***Critical Writings 1953-1978***, University of Minnesota 1989, Minneapolis, p.149

183) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t. I**, p.135

184) Paul de Man: ***The Mask of Albert Camus***. p.151

أبعد من ذلك، إذ تدرج في فكرة الوضع والطبيعة الريبة نفسها. فلا يعود هناك إلا حركة. لكنني كاليونانيين، أؤمن بالطبيعة".[185] لتجنب أي تجريد ديني، استحوذ كامو على آلهة رمزية للاحتفال بالأرض، آلهة تجسد قوى الطبيعة التي تشكم كبرياء الإنسان. من هنا تأتي الحاجة إلى قداسة حدسية لا تتعثر في الدين. ما أزعج كامو في الأديان هو عبادة الأوثان، عبادة صورة مجمدة وتجسد يؤله يجلب معه عدم التسامح. إنها الشمس خصوصا عند كامو التي تركز قوى الطبيعة والآلهة: الجمال والقياس والعنف والقدرة المطلقة. بحث كامو عن شعر بساطة ربطه بالشعر الطبيعي والفلسفي لما قبل سقراط، خصوصا هيراقليطس، لا بالجماليات الكلاسيكية. بساطة في المفردات، راسخة في عناصر الطبيعة. العناصر التي فضلها هيراقليطس، شاعر تحالف الأضداد، توازن يفترض توتر وتعقيد الكون، موجود في لغة كامو الشعرية. عُرف هيراقليطس بأسلوبه الكثيف والمختصر، إستخدم النار والضوء للتعبير عن القوى المؤثرة في الكون. رفض هيدجر تسمية الفلاسفة السابقين لهيراقليطس ب"الفيلسوف المظلم": " يوصف هيراقليطس بالمظلم. غير أنه هو المنير. ذلك أنه ينطق عن المنير عندما يحاول الإهابة بظهوره و(تجليه) في لغة الفكر".[186] يحاكي اختصار الجملة عند كامو، تصور بدل أن تتحدث، انسجام الكون الذي لا يهتم بأحاديث البشر. هنا نجد تصوُّرًا هرقلطيًّا عن اللوغوس: لم يعد فكرًا عقلانيًا بل مبدأ عاما يحكم العالم لا يفهمه الإنسان حتى لو شارك فيه، لغز سماه كامو "المأساة الشمسية". واضح أن قصائد كامو في ذرية الشمس، مستلهمة من هيراقليطس، قصائد تحتفي بقوى الطبيعة المتناقضة يبدو فيها متصالحا مع العالم. ثم نجد كامو يقترح ألوهية مجهولة الاسم، فليست هناك حاجة لتأسيس دين جديد أو لعبادة الأصنام: آلهة لا أشكال لها موجودة في حركات عالم لا ينقطع. يجسدن مبادئ المقاومة ضد عالم حديث، حرم من مقدس وحكمة ما قبل سقراط.

لغة كامو ليست غريبة عن النوع الشعري. عرّف هايدجر جوهر الشعر بأنه "تأسيس الوجود في الكلمة".[187] مهمة الفنان كما عبّر كامو في خطاب السويد، " كل جيل، بلا شك، يعتقد أنه محكوم عليه بإعادة تشكيل العالم. جيلي رغم ذلك يعلم أنه لن يفعل ذلك. لكن مهمته ربما تكون أكبر. مهمته هي منع العالم من الانهيار".[188] فهو من من يحافظ بفعله وبكلماته على ديمومة العالم. لاحظ في مقال "الصحراء"، " أنا أسمي الحقيقة كل ما يدوم".[189] كتابة تسعى إلى الحفاظ على القيم الثابتة: الوجود، والجمال، والطبيعة، والعالم. أدان كامو شعرا يقع في

[185]) ألبير كامو: **ذهب أزرق**، ص 195

[186]) انظر: مارتن هيدجر: **نداء الحقيقة**، ص 233

[187]) Martin Heidegger: ***Elucidations of Höldelrlin's poetry***, tr. K. Hoeller, Humanity Books, 2000. p.59

[188]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t. IV**, p.241

[189]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.I**, p.128

الاستسهال الغنائي ويبتعد عن الحقيقة، "قناع سخيف يحجب شغف العيش"،[190] أما عندما يتعلق الأمر "بالروح"، موازنة بين نداء القلب والوضوح، يكون ممكنًا تكريس "شعر أعلى".[191] في دفاتره وفي كتاب "ذرية الشمس"، اقترب كامو من الخطاب الشعري وغموضه، في نثر يحوم حول الشعر، دفاتر لا يغادرها شكل الأغنية ونبرتها، تسجل "اللحظات النشوانية extatique" مع الطبيعة. كلمة شعرية تقول، بكلمات قليلة، الوجود في العالم. تصف الكمال والتناقض الحيوي الذي يسكن قلب العالم. هنا، كما في هذا المقطع، تلتقي كلمات كامو مع صوت الشعر: " الأرض زهرية اللون والحصى لون البشرة والصباحات حمراء مكللة بأغاني نقية. تموت الزهرة في يوم واحد وتولد من جديد تحت أشعة شمس مائلة. في الليل، تنزل سرطانات نعسانة إلى النهر اللزج، نيران اليراع تحوم حول مصابيح الجسر، وتترك زغبا حيًا في اليدين وتغطي الأرض بأجنحة وشمع تنبعث منهم الحياة العابرة. ما يموت هنا لا يمر. هنا الملاذ والملجأ والأرض الأمينة، هنا أيها المسافر أين ينبغي أن ترجع، إلى البيت الذي فيه تحفظ الآثار والذاكرة، فما في داخل الإنسان أبدا لا يموت معه. إذ يولد من جديد في أبنائه".[192] كما عند هيراقليطس، يلمس كامو اللغز الشعري. في القطعة مؤشر يسمي مجازًا مكان الوجود، القيمة الغامضة التي تستمر من جيل لآخر، هذا "البيت الذي تحفظ فيه الآثار والذاكرة". عند كامو، غالبًا ما يكون وصف المناظر الطبيعية مصحوبًا بأحاسيس تختزل الجمال إلى تجربة جسدية. جمال يكون حينها على مستوى "قامة الإنسان"، وفي هذا تكمن شاعرية كامو. يبدو أن "الموافقة" تشير إلى تلك اللحظة التي ينفتح فيها الكائن وينسجم مع العالم، كمنبع غموض ووفرة و"ازدهار" في آن واحد. تجربة اندماج مع العالم، تصل أحيانًا إلى حد النشوة المقدسة، ليست بعيدة عن الانمحاء الخطابي للفرد فيما يشبه الحلول والانحلال. يندمج تماما في العالم. الجسد وليس الـ"أنا" من يتكلم: "أنا كاتب. لست أنا بل القلم الذي يفكر أو يتذكر أو يكتشف".[193] ليس من قبيل المصادفة أن ضمير "أنا" النحوي يقل استعماله شيئا فشيئا في أعمال كامو، وكثيرا ما استبدله بالضمائر on أو "نحن" أو "هو"، فقط أحاسيس قليلة تظهر هنا وهناك. بحث أسلوبي باتجاه رموز بسيطة تخلق نوعًا من الانطباعية في الكتابة. صبغته الاولى جمل اسمية تسمح بإنتاج ملاحظة على الفور. بناء اسمي يعطي انطباعًا بالفورية والقرب. غالبًا ما يختزل إلى صيغة بليغة، مثيرة للذكريات من إيجازها. لمسات وصفية صغيرة، يكسر هيكلها النحوي بالحذف: " سماء عاصفة في أوت. أنفاس حارقة. سحب

---

190) Ibid. p.133

191) Ibid. p.129

192) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**. **IV**, p.1113

193) Ibid.. p.1303

داكنة. ومع ذلك، شريط أزرق ودقيق وشفاف في الشرق. من المستحيل النظر إليه. وجوده حرج للعيون وللروح. جمال لا يحتمل. إنه يحبطنا، أبدية من دقيقة نرغب مع ذلك في تمديدها طوال الوقت".[194]

للكتابة، اختار كامو مجموعة من لحظات مميزة سماها صورا. ترتبط الصورة عند كامو دائمًا بشيء آخر، مصدرها ميتافيزيقي أساسا. المصدر هو ما تحاول الصورة التوضيحية تسليط الضوء عليه. تختلف الطريقة، ولكن يمكن القول أن هناك نية من منشئ الصورة لتوضيح مصدرها بطريقة أو بأخرى. الصورة فكرة سائدة باعتبارها النبع الرئيسي لتعبيره. قال في الدفاتر: " نحن نفكر فقط بالصور. إذا اردت أن تكون فيلسوفًا، فاكتب روايات".[195] استقى أشكال المصير الإنساني من صور "أساسية واضحة" لعالمه. صور متوترة، رصينة، لا استطراد فيها ولا استرخاء، تعج بصور العناصر الأولى. صور تستقى من التوفيق بين الأضداد: "اللهب المظلم"، "الشمس السوداء". عرف كامو أن موضوع فكرة مهما كان مجردا، يجب أن يكون له طابع ملموس يمكن تخيله، وإلا فإنه يصبح عديم الجدوى وفارغًا. كتب أن كتاب العبث " أُجبروا على الكتابة بالصور بدلاً من التفكير، يدل على فكرة معينة مشتركة بينهم، الاقتناع بعدم جدوى أي مبدأ في التفسير".[196] يعبر مفكر حقيقي عن نفسه بالصور لأن: المعرفة لا تنفصل عن الإحساس، عرف كامو أن "التفسير باطل"، لكن "الإحساس يبقى".[197] لاحظ عن أفلوطين: "لا يمكن التعبير عن الحقيقة إلا من خلال الصور". انعكاس لما قاله عنه: "يفكر كفنان ويشعر كفيلسوف".[198] صيغة يمكننا استخدام مع كامو. أدرك كامو قوة الصورة التي توحي بعمق الفكر بدل شرحه، "الرواية ليست أكثر من فلسفة وضعت في صور".[199] أوصاف الطبيعة التي تنتشر في نصوصه دليل على ذلك. صور يُنظر اليها على أنها مقاربة لمثال جمالي لا يمكن الوصول إليه. نقرأ في مقدمة "الوجه والقفا": " لأنني، على الأقل، أعلم تمام العلم أن عمل المرء ليس سوى هذه الرحلة الطويلة للعثور من خلال منعطفات الفن على الصورتين أو الثلاث البسيطة والكبيرة التي، لأول مرة، انفتح عليها القلب".[200] صور تلتقط لحظة وتحققها: تحصر حدسًا أو تجربة، تعيد استيعاب

---

194) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.II**, p.797

195) Ibid. p.800

196) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t. I**, p.288

197) Ibid. p.284

198) Ibid. p.1055

199) Ibid. p.794

200) Ibid. p.38

عيوب وخشونة الواقع. أساس ابداعه والهدف المعلن منه هو "عودة" هذه الصور: "جمع شفافية وبساطة الجنة المفقودة فقط: في صورة".[201]

اعتبر كامو "الصورة" العنصر الجوهري في العمل الفني، يجب أن يصدر عن الحياة اليومية، ولكنه ليس طيفا ولا هو حتى بالرمز أصلا إنه، في تعبير جيرمين بري، " أسلوب هادئ يلقي النور ولا يثير الانفعال".[202] في هذا الخط من التفكير، ترصد أدبا "موضوعيا" يستهدف ما هو أكثر من استنساخ "واقعي" للحياة، على أن يكون أيضا صادرا الحياة، كتب: " الفكرة القائلة بأن الأديب إما يكتب بالضرورة عن نفسه ويصور نفسه في كتبه هي أحدى الفكر الصبيانية التي ورثناها عن الرومانسية. فالفنان لا يستحيل عليه ان يهتم أولا بالآخرين، أو بعصره، أو بالأساطير المألوفة ... كنت أوثر ضمن حدود الامكان ان أكون كاتبا موضوعيا. والكاتب الذي أعده موضوعيا هو الذي يعين لنفسه موضوعات دون أن يجعل من نفسه موضوعا آخر".[203] حرية الكاتب هي فيما يفرضه على صوره وشخوصه المنتقاة من أسلوب وتبسيط ووحدة. لم يستق كامو فكرته عن إشكال المصير الانساني من الكتب، بل من "صور" أساسية واضحة، كما سماها، تصدر مباشرة عن عالم طفولته. لم يكن كامو معنيا بمصطلحات الفلسفة، إذ لم يشعر بالحاجة الى هذه التشعبات المنطقية. كان فكره يصدر مباشرة عن صور قوية، يربط فيما بينها موقف شخصي بلغة الإنسان العادي ومعقوله العام، وهذا ما ميزه عن فلاسفة منهجيين كسارتر. معالم كونه الداخلي يعتمد على قدرته على تحديد هذه الصور الأساسية. صور متوترة، رصينة، لا مجال فيها للاستطراد او الاسترخاء.[204] الصورة، بكل ثرائها وغموضها، هي الحركة والحيوية وليست رمزا ثابتا وشاحب، لاحظ أن " الرمز موجود في العالم دوما، والفنان يفسره بشكل إجمالي، وليس كلمة بكلمة. الحركة وحدها تستعاد".[205] في هذا الخط من التفكير، راح كامو يعرف نوعا من الأدب "الموضوعي" يستهدف ما هو أكثر من استنساخ "واقعي" للحياة، على أن يكون أيضا صادرا من الحياة. على الفنان أن يكون "عائشا عليا" ممسكا بالحياة: " الفكرة القائلة بأن الأديب إما يكتب بالضرورة عن نفسه ويصور نفسه في كتبه هي إحدى الأفكار الصبيانية التي ورثناها عن الرومانسية. فالفنان لا يستحيل عليه أن يهتم أولا بالآخرين، أو بعصره، أو بالأساطير المألوفة ... كنت أوثر كلما كان ذلك ممكنا أن أكون كاتبا موضوعيا. كاتب يقترح موضوعات دون أن يأخذ نفسه كموضوع. إلا أن هوس

[201]) Ibid. p52

[202]) جرمين بري: **البير كامو**، ص 262

[203]) نفسه، ص 263

[204]) نفسه ص 263

[205]) ألبير كامو: **ذهب أزرق**، ص 60

الناس المعاصر للتوحيد بين الكاتب وموضوعه يمنع عنه هذه الحرية النسبية".[206] ينسحب الفنان أمام موضوعه، يتجرد من شخصه، خاضعا للانضباط. يستحضر كامو " تحكما ظاهرا ينشأ من عائق مقبول بحرية".[207] رؤية كلاسيكية "من التوازن والشغف معًا".[208] كلاسيكية حقيقية ليست سوى "رومانسية مروّضة".[209] عمل كلاسيكي قادر على احتضان تناقضات ودوافع متباينة، فضلاً عن مطالب متعارضة. شكل فن هدفه ليس التوفيق ولكن يجمع طرفي نقيضين ويربطهما. يفرض الكاتب على صوره أسلوب تبسيط ووحدة. يفحص مسندًا أخلاقيًا، فلسفيًا أو نفسيًا، للالتفاف حوله، لإخراج كل التوافقات دون استبعاد أي شيء، تواجد متوازن لطرفي الحياة والموت، المتعة والزهد، المنفى والملكوت. "تمثيل أبوليني للحياة" أوحى به نيتشه في "مولد التراجيديا" يخفي عنصرا ديونيسيا، يقدم الفنان من منظور أبولوني غضبا ديونيزيا، جمالية كلاسيكية تؤدي إلى مفهوم المأساة: "ما يصنع تراجيديا هو شرعية القوى المتواجهة المتعارضة داخلها بشكل متساو وحقها بالعيش ... من هنا التراجيديا الضعيفة: التي تدور مع قوى غير شرعية. من هنا التراجيديا القوية: التي تضفي شرعية على كل شيء".[210] أشار هولدرلين في "عبارات حول التراجيديا": "يعتمد تمثيل التراجيدي بالدرجة الأولى على فكرة أن الوحشي، أي الطريقة التي يجتمع فيها الله والإنسان، حيث تتحد القوة الطبيعية مع الجزء الأكثر بطونا من الإنسان ويصبحان واحدا لا حد له يعج بالغضب، وتفهم عبر التطهير، عبر انشطار لا حد له وفعل لا متناه من الصيرورة إلى واحد".[211] في مقال "الذكاء والسقالة"، اكتشف كامو اجترارًا معينًا للمواضيع في الرواية الكلاسيكية الفرنسية: " يقولون دائمًا الشيء نفسه وبنبرة واحدة. أن تكون كلاسيكيًا يعني التكرار".[212] في إشارة إلى نظام لتوجيه الحياة وتقييدها، "لغة مفهومة" وتعبير يخضع للمتطلبات الصارمة لإطار سردي يقول فقط ما هو ضروري: " إذا كان الأدب مدرسة حياة، فذلك تحديدا لأنه مدرسة فنية. نتعلم رياضيات القدر، إنها طريقة للخلاص منه".[213] أدب كلاسيكي استمد روعته من معالجة واستثمار، " منطق العاطفة الإنسانية إلى حدها الأقصى، وهو، في الأغلب، الموت. يعطي الفنان الكلاسيكي كل عاطفة مفردة تلك الوحدة، التماسك، القطعية، واللغة التي تشدها نفسيتنا عبثا من الحياة. ينتزع

---

206) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**. **III**,. p.605

207) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**.**I**, p.1041

208) R Gay-Crosier & A Spiquel-Courdille: ***Camus***. p.188

209) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**. **III**, p.294

210) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**. **II**, p.1001

211) مارتن هيدغر: **مبدأ العلة**، تر: نظير جاهل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. ص113

212) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**.**I**, p.896

213) Ibid. p. 899/900

من كل عاطفة قاعدة خلقية تتصل بالأمانة والمحدودية معا، عن طريق الضبط الجمالي للشكل".[214] في "المتمرد" وصف كامو الفنان بأنه ذلك الذي عليه أن يبقى في حالة توازن عسيرة "بين لا ونعم"، الشكل المثمر الوحيد للتمرد، بل لأي نشاط إنساني. لا يستطيع الفنان أن ينكر الواقع كما الإيديولوجي، الذي يحل المنطق المجرد محل الحياة. " للإنسان أن يسمح لنفسه بشجب ظلم العالم كله والمطالبة بعدالة كلية يخلقها وحده، لكن ليس ثمة فن يستطيع أن يحيا على الرفض الكلي: " فمهما أوغل الفن في التجريد فانه يستخدم الخط واللون. ومع ذلك، لا فن يستطيع أن يحيا على القبول الكلي للواقع. فالفن الذي يميل إلى الرفض الكلي للواقع فن شكلي، أقصى حده العقم والتفاهة، و"الفن الواقعي" يميل إلى رتابة لا تقل عن ذلك عقما وإملالا. الفنان الصحيح يستخدم مادة الواقع ولكنه "يصحح الخلق" ... يهب اللا تماسك تماسكا، واللا شكل شكلا، والخالي من المعنى قيمة".[215]

كان نيتشه يرى أن الفن أكثر قيمة من الحقيقة، معارضا التصور السائد منذ أفلاطون الذي أعطى للفن مكانة دنيا بالنسبة للحقيقة. عند نيتشه يصبح الفن أهم من المعرفة والحقيقة، لذلك يرى أن الفن يجب أن يكون الحركة المضادة للعدمية.[216] سعى كامو، مريد نيتشه المتحمس، للبحث عن لغة "بدائية" من شأنها أن تجعل ممكنا التغلب على صراع وليد شعور بالعبث، تمر عبر خط فاصل بين العدمية السيئة و"العدمية الجيدة" التي تدعي أنها تعيد سحر العالم، كما أظهر تحليله في سيزيف. نوع شعري، يعلن ويتوقع ويستبق، يتخذ وظيفة "العراف"، الرائي والشاهد، كما في قول لنيتشه اقتبسه كامو: " آه، لو وافق الشعراء فقط على أن يصبحوا مرة أخرى كما كانوا في ما مضى: العرافون الذين يحدثوننا عما هو ممكن، يقدمون لنا لمحة مسبقة عن الفضائل القادمة".[217] رغبة اكتشاف شكل قداسة في الطبيعة خلق عند كامة حاجة للبحث عن صور من شأنها أن تكثف هذا الحدس البسيط. تسمية حدسية لتجربة أصلية بمفردات بسيطة. لاحظ برغسون أن "كل فلسفة تملك غالبا "حدسا أصليا"، "بسيطا للغاية"، ولكن، أبدا، لا يمكن بلوغ التعبير عنه الا من خلال "صورة وسيطة". وكل فلسفة تجهد بالفعل للإقتراب من ما أمكن من هذه النقطة الوحيدة. نلجأ حينها، قال برغسون، لهذه الصورة الوسيطة التي، في الوقت نفسه، تقدر على استعادة "بساطة الحدس" و"تعقيد التجريدات"".[218] في "أعراس"، احتفل بحياة جسد وتمتع حواس عارضه بوضوح للتفكير والكلام والرموز. للطبيعة لغتها التي غالبًا ما تترك الإنسان بلا حول ولا قوة إذا سعى إلى

[214]) جيرمين بري: **ألبير كامو** ، ص 262

[215]) نفسه، ص 263

[216]) أنظر: مارتن هايدجر: **ما الميتافيزيقا؟**، ص 101

[217]) Albert Camus & René Char: ***Correspondance 1959-1946***, Gallimard, Paris, 2007. p.112

[218]) Jean-françois Mattéi: ***La Pensée Antique***, PUF, Paris, 2015. p.144

اختزالها إلى لغة البشر. العالم يقاوم المعنى، ومع ذلك فإنه يترك علامات على المرء فك شفرتها. إنها مسألة عيش العلامات، وليس تقييدها بالعقلانية، لغز عرّفه كامو بأنه "معنى يصعب فك رموزه لأنه يبهر".[219]

بطرحه سؤال أصل العمل الفني، عاد هايدجر الى التفكير الجمالي التقليدي حول الإلهام والعبقرية، وربط الفن بما هو شكلي، نافيا لهذه المصطلحات، ومفكرا في الفن بوصفه أصلاً يعلن ويحفظ حقيقة تاريخية: "العمل الفني استضافة وإيواء لماهية الحقيقة بما هي كذلك"،[220] فهم معنى الجمال بوصفه أسلوب وجود الحقيقة، وليس مسألة ذوق أو حس. الفن يستقدم فينومينولوجيا عالما إلى الظهور، اعتبر هايدجر إبداع الأثر "إظهارا"، إخراج باعتباره جلبا Bringen من الخفاء إلى اللاخفاء. في إبداع الأثر يتم جلب الحقيقة إلى الأثر، والأثر يجعل الحقيقة التي ينتمي إليها تلمع. هذا اللمعان باعتباره ظهورا للحقيقة هو الجمال. فالجمال هو كيفية للحقيقة، فيه يتم إيواء الحقيقة كنزاع أصلي. في النزاع بين الانفراج والاختفاء، في تضاد العالم والأرض، تتخذ الحقيقة ملامحها المحددة تاريخيا وتتحدد الكيفية التي يظهر بها الكائن. كيفية عبر عنها هايدجر باستعمال كلمة "الشق Riss". النزاع كشق – وقد تمت إعادته إلى الأرض وتثبيته فيها – هو الشكل Gestalt والشكل هو الحقيقة وقد تم تثبيتها.[221] في الأثر تصبح الحقيقة جلية. إن صيرورة الحقيقة حقيقة، أي حدوثها ووضعها في الأثر هما شيء واحد. في أثر عظيم ينفتح عالم، انفتاح هو في الوقت نفسه دخوله إلى شكل ثابت. عندما يقوم الشكل يكون وجد كونه في الأثر، مستمدا من ذلك استقراره في وجوده الخاص: لأن وجوده لا يكمن في أن يصبح معيشا، بل هو ذاته في كونه الخاص حدث، رجة تقلب كل ما هو مألوف وفيها ينفتح عالم لم يكن من قبل. الإبداع هو تثبيت الحقيقة كنزاع في الشكل.[222]

استعمل هايدجر مفهوم الشكل Gestalt بدل مفهوم الصورة الفنية، مفهوم ليس في مقابل المضمون بالمعنى المتداول، بل يعيد تفكيره أنطولوجيا على ضوء الحقيقة كنزاع أصلي، إن الشكل ليس هو الهيئة التي يتم

[219]) Albert Camus: ***Œuvres complètes*, t. III**, p.606

[220]) Martin Heidegger: ***chemins qui ne mènent nulle part***, p.53

[221]) الشكل Gestalt كلمة جذرها stellen يرد أيضا في feststellen ثبت، aufstellen نصب، herstellen أنتج. الشكل ليس هيئة يتم العثور عليها ذاتيا وإضفاؤها على ما يقدم في الأثر بل كيفية تنتظم حسبها الحقيقة في ظهورها، تجعل النزاع بين العالم والأرض بينا. لا الأرض مادة أولى موجودة في ذاتها، ولا الشكل يحلق فوق خليط غير محدد يضفي عليه صورة، بل إن ماهيته هي أن يظهر "الشق Riss" الذي يوحد بين العالم والأرض بأن ينشئه ويؤسسه. كلمة الشق تعني من جهة الصدع والشرخ والفجوة ومن جهة المخطط، والرسم والمقطع. إن التشكيل في الإبداع ليس إضفاء صورة على مادة أولية بل النزاع كشق الذي برسم ملامح الحقيقة في عصر ما وقد تم جلبه وتثبيته بإيقافه Stellen ووضعه في الأرض. مارتن هايدجر: **منبع الأثر الفني**، ص 54 و 142

[222]) مارتن هايدجر: **منبع الأثر الفني**، ص 53 /54

العثور عليها ذاتيا وإضفاؤها على ما يتم تقديمه في الأثر، بل هو الكيفية التي تنتظم حسبها الحقيقة في ظهورها، هو أن يصير النزاع بين العالم والأرض بينا. عندما يقوم الشكل يكون قد وجد كونه في الأثر. إن الأثر لا يتوقف وجوده على أنا يعيشه، بل هو ذاته في كونه الخاص حدث، رجة تقلب كل ما هو مألوف ومعتاد، رجة ينفتح فيها عالم لم يكن من قبل. هذه الرجة تحدث في الأثر بحيث تبقى محمية ومحتضنة فيه. إن ما يبزغ ويحمي ذاته بهذه الكيفية هو ما يمثل في توتره شكل الأثر، وهذا التوتر هو ما يصفه هايدجر كنزاع بين العالم والأرض. في النزاع بين الانفراج والاختفاء، في تضاد العالم والأرض لا يتم إحداث شرخ بين المتواجهين بل انتزاع ووحدة المتنازعين، لأنه في هذا النزاع تتخذ الحقيقة ملامحها المحددة تاريخيا وتتحدد الكيفية التي يظهر بها الكائن. يرسم النزاع بين الانفراج والاختفاء الملامح الأساسية التي تتخذها الحقيقة ويحدد نوعية الانفتاح التاريخي الذي يظهر فيه الكائن ويستمد منه دلالته. يرتب الانفتاح، "الحقيقة"، ذاته في كائن بحيث يحتل هذا الكائن المجال المفتوح للحقيقة ويشغله، وهذا لا يمكن أن يتحقق إلا إذا عهد الشق بذاته إلى المنغلق– إلى الأرض– من حيث إنها في انغلاقها تحمي الكائن أي الأثر الفني وتحتضنه. في الأثر تصبح الحقيقة جلية، قائمة، بارزة، لا يعني ذلك أنها تكون في مكان ما ليتم بعد ذلك وضعها في الأثر وتثبيتها، إن صيرورة الحقيقة حقيقة، أي حدوثها ووضعها في الأثر هما شيء واحد.[223] إن الإخراج كجلب الكائن من الخفاء إلى اللاخفاء هو، كما أشار هايدجر، ما عرفه الإغريق تحت اسم poiesis الذي يشير إلى فعالية الصانع أو الفنان وأيضا إلى البزوغ الذي يميز الطبيعة حيث تأتي الكائنات الطبيعية إلى اللاخفاء من تلقاء ذاتها. إن الطبيعة إخراج poiesis بالمعنى الأعلى لأن منطلقه يكمن في الكائن الطبيعي ذاته في حين أن منطلق الأشياء الأخرى يكمن خارجها أي في الصانع أو الفنان.[224] يقول أفلاطون هذا الجلب: "إن ترك وصول كل ما ينتقل من الحاضر إلى الحضور ويتقدم إليه هو poiesis. ليس الإخراج poiesis هو فقط الصنع الحرفي، وليس فقط هو الفاعلية الفنية الشعرية التي تجلب الشيء إلى اللمعان وإلى الصورة. حتى الphisis: الطبيعة، بزوغ الشيء انطلاقا من ذاته، هو أيضا إخراج "poiesis"، بل إن الphisis هي poiesis بالمعنى الأقوى، ذلك أن الحاضر بالطبيعة يحمل بداية الإخراج، مثلا ابتداء الزهرة في الازدهار، فيه هو ذاته ... إذن داخل الإخراج، ويفضل هذا الأخير يظهر سواء ما ينمو في الطبيعة أو ما يصنع في الحرف اليدوية والفنون. يتعلق ترك الوصول بحضور ما يظهر في الإخراج، والإخراج يجلب الشيء من الخفاء ويتقدم به إلى اللاخفاء فلا يحدث الإخراج إلا بحيث إن المختفي يجيء إلى المجال اللامختفي".[225] احتضن هايدجر لنظام صورة يربط الحقيقة بالضوء والرؤية.

[223]) مارتن هايدجر: **منبع الأثر الفني**، ص 53 /54

[224]) نفسه، ص 140

[225]) نفسه، ص 176

تظهر الحقيقة كما لو كانت للعين، في "إضاءة" تسمح لها برؤية هذه الحقيقة، إضاءة ليست مسألة تعريض الكائن إلى تمحيص وتصنيف وبالتالي إحضار إلى الوجود. فضل هايدجر هذا على مجاز يتعامل مع الحقيقة كشيء يتم القبض عليه، لأنه يشجع الموقف العدواني للميتافيزيقا الذي اعتقد أنه يعزلنا عن الوجود. باختياره عدم التفكير في الازدواجية الميتافيزيقية للعقل والمعقول، حرر هايدجر الصورة من دونيتها الأنطولوجية كنسخ، وتقليد، ولا واقع، وما إلى ذلك، كاشفا عن قوتها الأصلية في العرض. في طريقتها في إعطاء الشكل، تكون الصورة في حد ذاتها وليس بالإشارة إلى شيء أكثر من نفسها، إظهار على أنه السماح بالظهور. تصبح الصورة طريقة للتحدث بشكل بارز، قال هايدجر: " إن الشاعر هو الذي يخفي الحقيقة في الصورة بسهولة أكثر من غيره، وبالتالي يعرضها على الأنظار من أجل حمايتها".[226] لأن الشعر، في كلمة Dichtung، هو قول لا يقول شيئًا سوى الإظهار نفسه: " جوهر القول عند اليونان يعني إظهار الشيء بالهيئة المخصوصة به، اظهاره بالشكل الذي يعنينا، ولذلك عندما نقول الشيء فإنا نرى فيه ما يجب أن نراه.[227] يوضح هايدجر: " فالمقال الذي يجمع في القول الشعري ليس له مضمون، بل هو على العكس ما يجمع في الصورة: التكوين".[228] هذا القول الشعري الذي هو صورة من حيث أنه يشكل العالم في الشكل ذاته لقوله. الوجود بمعنى اللوغوس هو الجمع الذي يدع الأشياء منبسطة أمام أعيننا، به تأتينا وتحضر أمامنا في النور.[229]

كامو فكر في العالم بأسلوب تأسيس: " التفكير قبل كل شيء هو الرغبة في خلق العالم".[230] بلا شك جملة كاشفة لمعظم عمل كامو. فيها نجد تأملا هايدجريا، يبحث عن الحقيقة في سعيه ليكون. نقرأ في المتمرد: " الفنان يعيد تشكيل العالم على حسابه".[231] لاحظ أن الفنان، في سعيه لمثل أعلى في الوحدة، يستعير حضورا ماديا من العالم ليؤلف عالما آخر غير موجود في أي مكان، ولكنه هنا. يستعير مظهرا من العالم ليمنحه شكلاً آخر. العالم الحقيقي يدعو عالما مثاليا، نداء عالم لا ينطق لكنه لا يصمت أبدًا. عندما نفكر في ما هو، في ما هو الوجود، يستوحي الفنان من العالم كما هو معطى بحضوره ووحدته ويحاول إعادة خلقه. نموذج، كما في رأي لأندري عبو، دشنه الغريب: "كون خاص، وفضاء مميز، وبنية مزدوجة المستوى، الرمزية الشائعة إلى حد كبير، الممثل الراوي

---

226) Ph Arjakovsky, F Fédier, H France-Lanord (dir): ***Dictionnaire Martin Heidegger***, Paris: Éditions du Cerf, 2013. Voir article: Image

227) مارتن هيدغر: **مبدأ العلة**، ص 118

228) Ph Arjakovsky, F Fédier, H France-Lanord (dir): ***Dictionnaire Martin Heidegger***. article: Image.

229) مارتن هيدغر: **مبدأ العلة**، ، ص 120

230) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.I**, p.287

231) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t. III**, p.281

الظاهر أو المقنع، تم رفض سرد اليوميات أو الوقائع أو المونولوج أو اللوحات الجدارية التاريخية ... تظهر، كخاتمة، صفاء متطابق: الواقع كما هو موصوف، لكن كل شيء في محله، كل شيء على ما يرام".[232]

تسعى "قصائد" كامو إلى تعريف الأخلاق، طريقة ما لإدراك الوجود، العالم والآخرين. تنفتح على الكوني، تتكثف في طريقة وجود المرء في الفضاء الخاص به في العالم. قطع تأخذ من فلسفة هيراقليطس سمات معينة للكتابة توحد بين الأضداد في التناقض اللفظي والمفارقة والمقابلة والتورية. فقط الخالق من يعرف كيف يوجه وجهي الوجود، كيف يروض هذه "القوة ذات الوجهين".[233] التي تحدث عنها في ذرية الشمس. الشاعر وحده يثبت نفسه في قلب الوجود، في "تناقض واضح"، "في نقطة ارتكاز الخلق نفسه".[234] يرحب في نفس حركة ترويض الخلق، بالقوى المتناقضة: الحرية والقيد، النار والجليد، الضوء والظل، الهبة والفقد، المنفى والملكوت. خالق حقيقي يمسك "بيد واحدة" زمام تناقضات الواقع، في ترويض "وجهي" الكينونة. نفهم أن ما يجب ترويضه يوجز في حركة واحدة علاقة الخالق بالعالم وعمله. مجسدا ثنائية الوجود، واقع العالم الغامض والحياة التي يتشابك معها. هكذا يمثل عمل الفنان خلقا متقلبا يحاول، بصعوبات وتناقضات، ترويضه. ما هو العمل، إن لم يكن ما يعمل بشكل غامض في الكاتب، حركة "القلب"التي يخبرنا عنها كامو، ما سماه في مقدمة الوجه والقفا، "قوى الروح المظلمة"، والتي يجب أن يؤلف بينها.

5. بين الوضوح واللغز: فن ضد العدمية

في مركز عمل كامو يتبين لا وجه العبث، بل لغز الحياة الباهر، كتب قائلا: " في القلب من عملنا، حتى لو كان أسود حالكا، تشع شمس لا تفنى".[235] هذا اللغز المركزي هو ما على الفنان أن يحاول فك رموزه. كتب في مقال " شكرا لموزار": " عندما ينثني العالم من حولك، عندما تتعثر هياكل الحضارة، فمن الجيد العودة إلى ما لا ينثني في التاريخ، بل على العكس يقوِّم الشجاعة، ويجمع المنفصلين، ويهدأ دون كدمات. من الجيد أن نتذكر أن عبقرية الخلق تعمل أيضًا في تاريخ محكوم عليها بالدمار. بالطبع، لم تحل الموسيقى ولا الفنون الأخرى محل أعمال وعمل الحضارة المادية. لموزارت نفسه، فإن الآلات هي التي تجلبه إلى هنا وتمنحه جمهورًا لم يكن يحلم به. لكن لا الآلات ولا القوة المادية تكون مبدعة بحد ذاتها. إنهم لا شك يعدون الخلق عندما لا يقتلونه. ومع ذلك، يمكن

232) André Abbou: ***Dans la fabrique du roman camusien***, in: Gay-Crosier, R & Spiquel-Courdille, A. ***Camus***, Éditions de L'Herne, Paris, 2013. p.200

233) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**. **IV**, p.694

234) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**.**II**, p.765

235) جرمين بري: **ألبير كامو**، ص 248

للمجتمعات، المحرومة من الفنانين العظماء، أن تهيمن لفترة طويلة. ولكنها أبدا لن تسود ... موزار عرف ما يتعلمه كل فنان في تجربته الخاصة، أنه لكي تنمو، كمبدع وكإنسان، عليك أن تدرك حدودك وتعتمد عليها. أن يرغب المرء في انتهاكها، يكسر هناك. من ناحيتي، لا أعتقد أن تماثيل الحاكمين تهتز. لكن هذا لا يعني أنني أنكر حدود اللغز. أنا لا أنكره لأنني أشعر به، مثل أي شخص آخر، على الرغم من أن الكذبة الواعية لمجتمعنا الفكري هي التحدث كما لو كان غير موجود. اما موزار فإنه لم يكذب. لقد أعاد صياغة مجرى الإنسان بأكمله، من أصوله الغريزية إلى مواجهته مع اللغز.[236]

ينبع الغموض من حقيقة أن "شعر" كامو يبدو وكأنه يحتوي على القليل مما هو شخصي أو مألوف، كما لا يصف تجارب يسهل مشاركتها. إن الضوء الذي يخيم على عالم كامو، بالاستعانة بعبارات بول دي مان عن هولدرلين: " ليس هو ضوء النهار العادي تمامًا. قصائده تحوي أقساما وصفية محددة تمامًا، تظهر كصور مرئية ملموسة وتمثيلات للواقع. قدر كبير من التفاصيل الموحية والدقيقة في مشهد مثل وصف لغسق الليل فوق مدينة، في بداية قصيدة "خبز ونبيذ": " الليل، العجيب، يأتي الآن مملوءًا بالنجوم، وأعتقد أنه لا يهتم بنا كثيرًا، الليل المذهل، هناك، الغريب عن كل ما هو إنساني، فوق قمم الجبال حزينا ولامعا يتقدم".[237] وعلى الرغم من غياب الرمزية أو الاستعارة الصريحة، يشعر المرء خلف هذه المناظر الطبيعية بمبدأ عمل يشمل العقل والطبيعة ضمن عنصر أكبر. مثل مناظر طبيعية في حلم، يبدو أن التفاصيل لها معنى، ترجع إلى إرادة وهدف، حتى لو ظل هذا الهدف خفيًا. يعدل كامو مثله مثل هولدرلين تقريبًا دون انتقال من أوصاف الطبيعة إلى المشاهد الدرامية التي تصف تصرفات كيانات تتمتع بأكثر من مجرد حالة إنسانية أو طبيعية. وكما يصبح، عند هولدرلين، مسار نهر الراين بمثابة نصف إله وحلول الليل على مدينة هو الطريقة التي يُظهر بها الإله وجوده بشكل غامض في انسحابه، يشير الليل في قصص المنفى والملكوت مثلا (أنظر الفصل الرابع) إلى المسافة المناسبة بين الإله والإنسان. إن المقدس الخفي والملغز عند كامو يشير أكثر الى عرافي دلفي اليونان القديمة، وطرقهم الغامضة، أكثر من المفهوم الحديث الميتافيزيقي الذي يصب الإله في قالب مجرد هو أقرب للوثن. إن لغز الوجود ومقدسه عند كامو يصدق عليه وصف دي مان لكلمة "إله" عند هولدرلين،كلمة: " بصيغة المفرد أو الجمع، لا تحمل وراءها ثقل التقليد العقائدي والأدبي الذي يمنحها مستوى من المعنى غير مريح كما هو الحال عند دانتي أو ميلتون. كما أننا لا نتعامل مع نسخة أنسنة وعلمانية من الرمزية الهيلينية أو المسيحية، كما هو الحال عندما يمثل شيلي أو كيتس المصير التاريخي

236) Albert Camus: ***Œuvres complètes*, t. III**, p.1080

237) Paul de Man: ***The Riddle of Holderlin*** (1970), ***Critical Writings 1953-1978***, University of Minnesota 1989, Minneapolis, p.202/201

للبشرية في شكل أسطوري. سيكون من الخطأ أيضًا الإعتقاد بأن شعر هولدرلين هو شكل من أشكال وحدة الوجود. فهو لا يصل إلى ما يسميه "الآلهة" من خلال وساطة الطبيعة، فالطبيعة في عملها ليست أقرب إلى الله من أفكار الإنسان وأفعاله".[238] في نقاشه لمطلع ترنيمة "بطمس" هولدرلين: " قريب هو/ وصعب القبض عليه، الإله"، يوضح دي مان: " مع أن هذه المطلع ليس غامضا في حد ذاته، إلا أنه يشبه الألغاز التي لا يمكن العثور على إجاباتها إلا في أجزاء أخرى من القصائد. بين الأوصاف الملموسة والمبادئ المجردة، تظهر مقاطع ذات كثافة درامية كبيرة، غالبًا ما ترتبط بشكل مباشر أو تلميحي بأحداث تاريخية ماضية أو حاضرة، أو، بتكرار متساوٍ وفورية درامية، بأحداث من الأساطير أو الكتاب المقدس. إن المستويات الثلاثة، كما سماها هولدرلين، "النغمات" –الوصفية، والتجريدية البحتة، والدراميّة – مرتبطة ارتباطًا وثيقًا. إنها لا تتناوب بشكل عشوائي ولكن يتم التحكم فيها في ترتيبها ووظيفتها في تصميم عام يمنح الشعر صوتًا موحدًا بشكل لا لبس فيه. ويظل هذا الصوت سهل التعرف في أقسامه الثلاثة المختلفة، الوصفية والفلسفية والدرامية من شعره".[239] وهذا الغموض الضمني، الذي يستند الى أساطير اليونان والكتاب المقدس، هو ما أعطى عمل كامو كله "نغمته" الخاصة. لا يتحدث هولدرلين عن "الغموض" بل عن "اللغز Ratsel". نجده في ترنيمة "الراين"يقول،" اللغز، ذلك الذي نشأته من أصل نقي". ربما يكون المعنى الأول الذي يمكن ربطه بـ Reinentsprungenes هو معنى الولادة العذرية. يمكن تفسير تلميحات المقطع في الترنيمة بمراجع مسيحية، مع الإشارة إلى شخصيات إلهية أو شبه إلهية أخرى: بروميثيوس، هيراقليس، ديونيسوس. إذا كان "الأصل النقي" لغزا، فسيكون من العبث البحث عن معناه الدقيق في أي مكان: يجب أن تقرأ القصيدة على أنها صلاة أو تعويذة، ترنيمة تستدعي الآلهة بين البشر وتدعوهم إلى التحدث، مثل البخور المحروق على المذبح، والطقوس التي تحيط بالذبيحة. إذا كان "الأصل الخالص" هو "لغز"، فإنه لغز ليس في حد ذاته بعيدًا عن متناول المعرفة ولكنه مخفي مؤقتًا عن المعرفة بواسطة أداة لغة لا يمكن فك شفرتها إلا بعملية أخرى للغة. كلمة "لغز" تلفت الانتباه إلى ضرورة إيجاد المعنى في أدوات لغة القصيدة. القصيدة ليست طقساً أو لغزاً أو صلاة بل نص يجب تفسيره ويدعو إلى إجابة، كما ينبغي لكل لغز. تنقلنا القصيدة تدريجيا من كائن طبيعي خالٍ من الوعي الذاتي مثل النهر، نحو كيانات ذات وعي ذاتي: أولاً شخصية بروميثية غير مسماة تظهر في بيئة تشير إلى العظمة والانحدار يربطهما هولدرلين بالمصير التاريخي لليونان، ثم روسو، شبه معاصر مثل لهولدرلين جوهر العقل الغربي ما بعد الهيليني في تركيزه على معرفة الذات واللغة والفهم التاريخي كخطوات تبتعد عن الظروف الطبيعية والأصلية. مصير هذين الظهورين يتبع النمط نفسه مثل مصير النهر: لحظة عنيفة من hybris الشباب

238) Paul de Man: ***The Riddle of Holderlin***. p.203

239) Ibid. p.204

تتبعها عودة إلى مزاج تأملي حيث يسترجع الدافع السابق في مزاج مطمئن. يشير النقاء في كلمة Reinentsprungenes إلى التوازن الصحيح بين الرغبة والتفكير، الغريزة والوعي، الفعل والتفسير، توازن لا يمكن تحقيقه إلا عن طريق اللغة. جملة "Ein Ratsel ist Reinentsprungenes" لا تعني فحسب أن "الأصل النقي" هو لغز بل أن اللغز نفسه هو أحد الكيانات التي يمكن أن تدعي الأصل النقي، ليس فقط أشخاص أو تجسيدات يمكن أن يكونوا لغزا، ولكن أيضًا كيانات غير شخصية مثل اللغة نفسها.[240]

في مقال "اللغز"، ذكر كامو كيف أن المرء يعثر في "مركز كون" اسخيلوس Eschylus: " ليس هذا الهراء الهزيل، بل اللغز، معنى نفك شفرته بشكل سيء لأنه يعشي البصر".[241] لأن "كل فنان يبحث عن حقيقته"، عمل كامو مثل أسخيلوس، في وجه عبثية أوضاعنا، للوصول إلى "قلب" عالم الفنان هذا: " إذا كان الفنان عظيما، فإن كل عمل يقربه أو، على الأقل، يبقيه أقرب ما يكون إلى جاذبية هذا المركز، الشمس المكنونة، حيث يجب أن يأتي كل شيء يومًا ما ويحترق. إذا كان الفنان متواضعا، فكل عمل يبعده عنه ويصبح المركز في كل مكان، ويخفت الضوء".[242] سعى كامو إلى أسر الوجود الهارب والمكنون في الكلمة الشعرية، للكشف عن حقيقة غامضة وملغزة. أن لا يتوقف عن محاولة القول: " لا أعرف ما أبحث عنه، اسميه بحذر، أكرس نفسي، أتقدم للأمام واتراجع للخلف. ومع ذلك فأنا مأمور ان إطلق الأسماء، أو الاسم، مرة واحدة وإلى الأبد ... على الأقل هذا ما يمكنني ان أحاول قوله".[243] يُظهر جزء هيراقليطس الذي دونه كامو في دفاتره، بشكل أوضح هذا الهدف الشعري: " الفنان مثل إله دلفي: "لا يُظهِر ولا يخفِي: هو فقط يشير".[244] مكان التناقض، "اللغز"، الوجود هو ما هو دائم وعابر،حضور وغياب. عالم يجمع بين الحركة والثبات، لا يُمنح إلا لفترة وجيزة لفنان يتأمله، ويكشف عن نفسه فقط في "لحظات الوفرة المبهرة".[245] الشاعر، حسب هايدجر، هو الذي يكشف عن حجب الوجود من خلال كلماته: " إذ يتغنى الشاعر بأوجه السماء، فانه يدعو إلى ذلك الذي، في الكشف عن نفسه، يظهر بالضبط ما هو مخفي".[246] إن "القصائد المنثورة" لكامو ليست من قبيل "الفضيلة الشكلية" ولكن منبعها "التوتر الشديد" للقول والفكر باعتباره "تعبيرًا عن التمرد الأعلى"، توتر بين "الرفض" و"الاذعان". عمل "أسلبة خفية": "الأسلوب

---

240) Paul de Man: ***The Riddle of Holderlin***. p.207/211

241) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**. **III**. p. 606

242) Ibid. p.611

243) Ibid. p.602-603

244) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**. **IV**, p.1273

245) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**. **III**. p.285

246) Martin Heidegger: ***Essais et Conférence***, Gallimard ،1980. p.240

الكبير هو الأسلبة الخفية، أي المجسدة". عندما تكون الاسلبة مبالغ فيه وظاهرة للعيان، يغدو العمل نوستالجيا خالصة: الوحدة التي يحاول التغلب عليها غريبة عن الملموس. عندما تتم التضحية في المقابل بالواقع على مذبح الاوضاع الفجة والأسلوب الضئيل، الملموس يعرض بدون وحدة. الفن العظيم، الأسلوب والوجه الحقيقي للتمرد، يأخذ له مكانا بين هاتين البدعتين".[247] قصيدة كامو الخفية هي انتباه وانتظار، حيث "القلق الذي لا يحتمل" يقترن "بجاذبية لا تقاوم"، تصبح فيه القصيدة: "رعب الوجود اللذيذ، قرب رائع من خطر لا نعرف له اسما".[248]

هذه العلاقة بين الفنان والوجود، بين الإنسان والعالم، بين الحد واللغز الذي وراءه، هي جزء من ملاحظة من فصل "الثورة والفن" حول الرسم: " أنا أيضا لا أؤمن بالفجوة بين العالم والإنسان. هناك لحظات الانسجام مع الطبيعة الخام. لكن الطبيعة ليست خامًا أبدًا. إنما هي المناظر الطبيعية تفر وتنسى. هذا هو سبب وجود رسامين ... لا ينكر الفنان المتمرد الحقيقي الخوارق والمعجزات، إنما يقوم بترويضها".[249] ملاحظة طورها في الدفاتر: "الرسام يعزل موضوعه، الطريقة الأولى لتوحيده. تهرب المناظر الطبيعية أو تختفي من الذاكرة أو تدمر بعضها البعض. هذا هو السبب في أن مصمم المناظر الطبيعية أو رسام الحياة الساكنة يعزل في المكان والزمان ما يتحول عادة مع الضوء، أو يضيع في منظور غير محدود أو يختفي تحت صدمة القيم الأخرى. الرسامون الكبار هم الذين يعطون الانطباع بأن المنظر قد مد لتوه، كما لو أن آلة العرض توقفت بشكل قاطع".[250] مثل الرسام، يحاول الفنان الشاعر معالجة هذا التفلت للوجود عن طريق الترشيح والتثبيت اللفظي. هكذا تصبح الكتابة طريقة معينة لمحاربة الزمن وتوقفا لحظيا لتدفق الكينونة في الصيرورة. تظهر مهمة المفكرات في الحفاظ على ذاكرة الوجود، في جمع جمال سريع الزوال لأنه مرتبط بالطبيعة المؤقتة لليوم، يلتقط الفنان ثخانة اليوم وجمال طبيعة يقوم "بإحضارها من عتمة الصيرورة إلى نور الخلق".[251] رغب كامو في الاحتفاظ بـ "دفتر ملاحظات للوقت اليومي"، دفاتر هي تقويم للحظات، منحها وضع مجموعة شعرية، كلمات تسعى إلى تجميد اللحظة التي تتجلى فيها لها قيمة الآثار والذاكرة: " أختصر هذه اللحظة من أشياء الوقت، بينما يترك الآخرون زهرة بين الصفحات".[252] إذا شرع في التثبيت، فإن هذا لا يهدف إلى حبس حركة الكينونة، بل لإعادة إنتاج حركة الحيوية التي تسكن "الغموض العابر" للواقع. يصبح

247) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**. **III**. pp.294/295

248) Ibid. p.623

249) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.II**, p.1072-1073

250) Ibid. p.281

251) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**. **III**. p.291

252) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.II**, p.799

البحر مثلا لكامو رمزًا لواقع متحرك يهرب من اللغة سعى إلى تسميته: " أنظر إلى البحر وأحاول مرة أخرى أن أصلح الصورة التي كنت أبحث عنها منذ عشرين عامًا ... عندما أجدها، سينتهي الأمر".[253] يومًا بعد يوم، يصر كامو على محاولته وصف هذه الحقيقة المخفية، هذا "اللغز" الذي تحدث عنه في L'Été، في استخدام التحول وفهم الوجود في أوقات متتالية حتى يمكن أن يقترب من جوهره: " حاولت فعلا، خلال النهار، أن أشير إلى جوانب البحر، أن أستعيدها: بحر الصباح: بركة أسماك ضخمة- ثقيلة ومتلوية- متقشرة- لزجة- مغطاة بطين غض. بحر الظهيرة: شاحب- صفيحة قصدير كبيرة إبيضت- أزيز أيضًا- سوف تستدير فجأة لتعرض وجهها الرطب للشمس، الآن في الظلام".[254]

في القلب من عمل كامو يتبين لا وجه العبث، بل لغز الحياة الباهر. لغز مركزي حاول أن يفك رموزه. كتب في "اللغز L'Énigme": " للمؤمنين بعناد باليونان، الذين ما زالوا على قيد الحياة في هذا القرن الهزيل، قد يبدو احتراق تاريخنا لا يطاق، لكنهم في النهاية يدعمونها لأنهم يريدون فهمها. في مركز عملنا، حتى لو كان أسود، تشع شمس لا تنضب".[255] ذوق كامو للغز، دفعه بهدوء الى جهة الشعر لأن "الجنون والهاوية هي بمثابة أسرار ومخاطر ينبغي إسكاتها للبعض، أو بالكاد التلميح بها في أفضل الأحوال. لذا فإن الشعر هو الطعام الأبدي. يجب أن يؤتمن على حراسة الأسرار".[256] في سعي الى "علاقة أخرى مع الذات"، في قبول " الحاجة إلى التخلي، السيطرة أقل، والنزول إلى الأعماق". لاستفادة كاملة من "تلك القوى البشرية التي لا تُحصى" والتي وصفها بأنها ضرورية لميلاد عمل فني.[257] عن سؤال عما قد يغفله النقاد في عمله، أجاب: "الجانب المظلم، ما هو أعمى وغريزي في داخلي".[258] "لغز" كامو هو لغز كوني، للاقتراب منه، ليس اللغة الملتوية، التمثيلية هي ما يلزم، ما يلزم هو الوضوح، والصمت الذي يعين على الدنو من ذلك الوضوح، وضوح وصفه كامو بالقول: " ازاء هذا الوضوح البسيط الذي كان لي أبدا وضوح الحقيقة".[259] قالت بري: " توكيد سارتر على الحرية الكلية الكامنة في ظروف الانسان، جعله كامو على الوضوح"، ثم تشرح: " طلب توحيد تجربته عن طريق أسلوب مقتصد، لا هو منطقي ولا منهجي، يدمج الصورة والفكرة معا، عناصر بسيطة مشحونة بعواطف ومعاني تعبر عن حياة داخلية تقصر عنها لغة تحليل

---

[253]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**. **IV**, 1009

[254]), Ibid. p.1011

[255]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**. **III**, p.606

[256]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**. **IV**. p.1161

[257]) Ibid. p.1071

[258]) Ibid. p.661

[259]) جرمين بري: **البير كامو**، ص 215

الذات. لذا لم يكن لفرويد وأتباعه أي مكان في عالمه. أخضع كامو كتابته لقيد عات، حتى جعلت النغمة في هذه المقالات تبدو أحيانا وكأنها نغمة التعالي".[260]

[260]) أنظر: جرمين بري: **البير كامو**، ص 227

الفصل الثالث

العالم والإنسان عند كامو وهايدجر

1. الأنطولوجيا والأخلاق
2. الطريق إلى الأصالة
3. جوهر التقنية الحديثة والعدمية
4. العودة إلى الإغريق
5. العودة إلى الديار
6. العودة إلى المقدس

تمهيد

قدمنا وصفًا لإطار عمل تفكير هايدجر وكامو وتفكيرهما حول الفن. نناقش في هذا الفصل، في سياق ومفردات هذا الإطار، موضوعات تضفي على فكرهما أهمية وجودية، فلسفة لديها الكثير لتقوله عن أشياء تواجه كل واحد منا. مناقشاتهما، من بين أمور أخرى، للفن، الاغتراب، التقنية، المسكن، الموت والبيئة، ذات صلة ملحة بشواغلنا الوجودية. يستند هذا الفصل على العدسة المفاهيمية لفلسفتي هايدجر وكامو، في شكل حوار ناشيء بين مفكرين ينظران الى الوجود على أنه أولا وقبل كل شيئ "سكن شاعري" في العالم. في حين اهتم هايدجر أولا بالمهمة التقليدية المتمثلة في تحديد البنية الأساسية التي يحدث فيها الوجود البشري، فإن تركيز تفكيره اللاحق انصب على الصحة الروحية للثقافة المعاصرة. ارتباط يتضح من تركيزه على تقارب المعنى في das Heilige مقدس، ليس بالمعنى الديني على أنه ما يناقض المدنس، لكن بمعناه الحرفي Heil كفعل، يعني الشفاء وغير المصاب والسليم، ينتمي إلى العائلة نفسها للمفردة الإنجليزية whole (كامل).[1] خلاص الحداثة يتطلب، في رأي كامو، أن نهتم مرة أخرى بما هو "جدير" بالفكر: "التفكير يعني أن تتعلم كيفية الرؤية من جديد".[2] في "ما يسمى التفكير؟"، لاحظ هايدجر أن تفكيرنا اليوم، تفكير غير أصيل: "الإنسان لا يفكر بعد، لا يفكر لأن الشيء الجدير بالتفكير يعرض عنه"،[3] متسائلا بإلحاح: " هل يحق لنا أن ندع جانبا ما يستحق الفكر، لصالح بحث مسعور لا يعرف إلا أن يحسب، ولكنه يحقق نجاحات عظيمة؟ أم أنه لا بد من اكتشاف سبل تسمح للفكر بالإجابة عما يستحق أن يتفكر به؟ بدل أن نتجاهله مأخوذين بفتنة الفكر الذي يحسب. هذا السؤال الذي يطرحه الفكر والذي يطال العالم أجمع، مستقبل الأرض ووجود الإنسان عليها، مرهونان بنوعية الإجابة عنه".[4] ميز هايدجر التفكير الشعري Dichten والتأملي Denken، هذا ليس تباينًا بين الشعر والفكر، فالشعر "الصالح" هو دائمًا "شعر مفكر".[5] لهايدجر تفكير أصيل ينسجم مع ما قبل سقراط، جوهر تفكير اليونان "في تأليفه الأصلي" ليس ميتافيزيقيا. تفكير تأملي أُغلق منذ "البداية الأولى"، إدعى هايدجر إنها تكمن في انتظارنا وتحتاج فقط للتحرر للدخول في "البداية الأخرى der andere Anfang". على الفكر المتأمل أن

---

1) Julian Young: ***Heidegger's Later Philosophy***, p.30

2) جيرمين بري: **البير كامو**، ص 270

3) Martin Heidegger : ***Essais et conférences***, p.165

4) مارتن هيدغر: **مبدأ العلة**، ص 140

5) Martin Heidegger: ***Poetry, Language, Thought***, p.95

يسجل قفزة خارج ميتافيزيقا وصلت إلى تمامها مع التقنية، وحده التأمل يقودنا نحو مكان إقامتنا، مكان يبقى تاريخيا دائما. فقط في الفن يمكن أن تحدث "المواجهة الحاسمة" مع فقر عصرنا.[6] التفكير الشعري، نقيض "التفكير التمثيلي"، هو تفكير حول جوهر الحقيقة، تفكير يؤدي إلى "انفتاح المرء على اللغز"، إحضار الإخفاء الذي فيه يؤسس عدم الإخفاء aletheia، تفكير يجلب "الغموض" إلى الوجود مع السماح له بأن يظل "اللغز المقدس"، و"مواجهة ما لا يُدرك". عندما يتعلق الأمر ب"تأسيس المقدس" وإعادة تخصيص "الغموض" في حياة المرء، فالشعر وحده له القدرة على إشراك كيان المرء بالكامل وتغيير حياته. قال يونغ: " "التفكيك العقلي" المتأني للتأمل الهايدجري حول الكينونة والحقيقة يؤكد أن الكلمات الخصبة والقوية للشعراء تعطي البصيرة بدلًا من الهوى المتمني، والحقيقة بدل الوهم".[7]

لم يزعم كامو أبدًا أنه فيلسوف، حتى أنه صرح بوضوح: "أنا لست فيلسوفا. لا أؤمن بالعقل بما يكفي للاعتقاد في نظام".[8] عرّف نفسه قبل كل شيء كفنان: "لما أنا فنان ولست فيلسوفًا؟ هذا لأنني أفكر وفقًا للكلمات لا الأفكار".[9] فهم كامو أن "المذاهب التي تشرح كل شيء تضعفه في الوقت نفسه".[10] عندما نستحضر فلسفة ميتافيزيقية تقترح ايجاد عقيدة أو سبب يشرح العالم والوجود، في هذا المعنى، لا يمكن أن يعتبر كامو فيلسوفًا، ولم يرد أن يكون كذلك. لكن عندما نستحضر تقليدا فلسفيا في المعنى الأصلي للكلمة اليونانية "محبة الحكمة"، حيث أعرب فلاسفة عن أفكارهم بمساعدة لغة تتوافق مع ثراء العالم وغموضه، بعيدا عن لغة تقنية تميل إلى أن تنسب لكل فكرة معنى محددًا يقيد في خطابات نظرية، ضمن هذا التقليد كان كامو، كما أعلن ماتي: "حقا من جنس الفلاسفة".[11] ما هي فلسفة هايدجر؟ أجاب: "ليس لدي فلسفة إطلاقاً"،[12] مؤكدا على أنه "حان الوقت للكف عن التقدير الزائد للفلسفة، ومن ثم مطالبتها بالشيء الكثير. وهذا ما يلزمنا لسد الخصاص الحالي للعالم: قليل من الفلسفة مع كثير من الاهتمام بالفكر؛ قليل من الآداب وكثير من العناية بالرسالة كما هي. إن الفكر الذي سيأتي لن يكون فلسفة لأنه سيفكر بأصالة أكثر من الميتافيزيقا التي هي كلمة مرادفة

---

6) Martin Heidegger: ***The Question concerning Technology***. p.35

7) Julian Young: ***Heidegger's Later Philosophy***, p.22

8) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.II**, p.659

9) Ibid. p.1029

10) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**. **I**. p.257

11) Jean-François Mattéi: ***Albert Camus, Du refus au consentement***, PUF, 2011. p.9

12) Richard Polt: ***Heidegger***, p.10

لها. فكر سيهبط من جديد إلى فقر ماهيته العابرة، ويجمع اللغة باتجاه القول البسيط. هكذا ستكون اللغة هي لغة الوجود، تماما مثلما هي السحب للسماء. هذا لن يحصل إلا إذا لقيت نجاعة الفكر وفطانة القول واقتصاد الكلمات اهتماما غير ذلك الذي حظيت بها حتى الآن".[13] كانت نية هايدجر طرح المشكلة والعمل عليها بطريقة تجعل أساسيات التقليد الغربي تتركز في بساطة مشكلة أساسية. بالنسبة له، فإن تقديم إجابة لسؤال الوجود أقل أهمية من إيقاظنا إليه، ليضعنا وجهًا لوجه مع ألغاز تاريخنا. الفلسفة لهيدجر ليست شيئًا يمتلكه المرء لكن يفعله. إنها ليست نظرية أو مجموع مبادئ، ولكنها التفاني المستمر والعاطفي لسؤال ما، في صيغة هيدجرية شهيرة: "التساؤل هو تقوى الفكر".[14]

صدر الفكر الغربي في القرن العشرين عن إحساس أليم باستحالة ايجاد تبرير عقلاني لنظم القيم الخلقية السائدة، قرن أزمة فكرية ليس ثمة ما يضاهيها عمقا وتعقيدا إلا الازمات التي صحبت الانتقالات العظمى في التاريخ كسقوط الامبراطورية الرومانية مثلا. أزمة أعلنتها أول الأمر موجة من العدمية. ظهر المعتقدات الدينية وكأنها تنتمي الى الماضي والفلسفات العقلانية فقدت قوة اقناعها وبدت غير ملائمة لعالم سريع التغير. أزمة جعلت الكثيرين يسألون الأسئلة القديمة عن مغزى رحلة الانسان في هذه الحياة دون العثور على أجوبة شافية، كانوا، كما أشارت جيرمين بري، على نحو ما، " أبناء نيتشه ودوستويفسكي ومطلعين على أفكار شبنغلر في كتابه "انحطاط الغرب Decline of the west"،[15] سعوا للعثور على جواب سؤال: لماذا نحيا؟ أزمة في انتظار فلسفة تؤرخها في إشارة هايدجر: " أعرف اليوم أن فلسفة حياة مفعمة بالحيوية والنشاط من حقها أن تكون موجودة، وأعرف أن من حقي أن أعلن حربا شرسة وعنيفة ضد العقلانية من دون أن أكابد لعنة العلمية. لي الحق في ذلك، وعلي أن أفعله ...كيف نبتكر فلسفة تكون حقيقة حية، وكيف يمكن أن تكون لها كابتكار للشخصية، قيمة وقوة... ليس باستطاعتنا أن نقترح عليهم مقولات ميتة وغير واقعية، وأشكالا ليست سوى ظلال، وأدراجا فقيرة يحتفظ فيها بعناية بكل هذا، وتترك الحياة تتعفن وقد أنهكتها العقلانية".[16] يشترك الكثير من الناس، مفكرين أو عاديين، في شيء يشبه قلق هايدجر وكامو بشأن الحالة الراهنة لعصرنا. شعور بأن شيئًا حيويًا امتلكناه ذات مرة يختفي بسرعة متزايدة من حياتنا- سواء عبر هذا عن نفسه على أنه رثاء لفقدان "القيم

[13]) مارتن هايدجر: **رسالة في النزعة الإنسانية**. 2017/01/15

[14]) مارتن هايدغر وآخرون: **قريباً من هايدغر**، ص 41

[15]) جرمين بري: **البير كامو**، ص 36

[16]) مارتن هايدغر وآخرون: **قريباً من هايدغر**، ص 96

العائلية" أو "القيم المجتمعية"، فزع من تأثير البشر على المحيط الحيوي في نطاق واتجاه التكنولوجيا. عندما ينتقل هايدجر إلى مسألة ما يجب أن نفعله حيال تدمير عالمنا، يصبح تفكيره مميزًا بشكل خاص. والسبب هو إدخاله لعنصر "القدرية". موقف مركزي لهايدجر هو أن أشكال الحياة التاريخية، أشكال نحن دائمًا متقبلون لها لا مبدعون، لم تكن أبدًا نتاج نية بشرية بل "مرسلة" من الوجود.

ميز هايدجر أعراضا رئيسية "للمرض" الروحي للحداثة: هروب الآلهة، انتهاك الطبيعة، بشرية وغير بشرية، "التشرد" وفقدان الإنسان الحديث للسكن الوجودي، أعراض سببها الأساسي هو "الميتافيزيقا". حسب هايدجر يلزمنا "تحول Kehre" إلى ما بعد الميتافيزيقيا. نفرد هذا الفصل لمناقشة هذه الأعراض، وكيف يمكن أن يكون هذا التحول، في ضوء تفكير هايدجر وفي حوار مع كامو. ما يمكن ملاحظته عموما، عندما نتأمل تفكيرهما حول العالم والانسان، هو ميلهما الى النأي عن الفردانية المفرطة التي تميز العصر والتوجه الى تصور يمكن نعته بأنه اغريقي، تكون فيه الأولوية للمصير الجماعي. في الكينونة والزمان، انصب تركيز هايدجر على "الدازاين" الفردي. الأصالة، القلق في مواجهة الموت، الفناء نفسه، مفاهيم أساسية ذات سمات فردية. في أربعينيات القرن الماضي، تحول تركيزه إلى الدازاين الجماعي. ما أهمه خلال هذه الفترة هو صحة ومرض الثقافة ككل. تحول نشهد مثله عند كامو. فحص كامو الإنسان كفرد في أسطورة سيزيف، وعلى أنه حيوان اجتماعي في المتمرد. العصر الحديث مع تنظيمه المعقد للحياة المجتمعية، يبرز هذا التعريف للإنسان ككائن اجتماعي بشكل أكبر، أصبحت العواطف جماعية وليست فردية، كتب كامو: " عند هذا الحد، فإن كلمة "نحن" تحدد بشكل متناقض فردانية جديدة. "نحن نكون"، أمام التاريخ، وعلى التاريخ أن يضع في الحسبان "نحن" هذه، التي يجب أن تبقى بدورها في التاريخ. أحتاج الآخرين الذين يحتاجونني والجميع. كل عمل جماعي، وكل مجتمع يفترض انضباطًا، والفرد، بدون هذا القانون، هو فقط غريب ينحني تحت وطأة مجتمع معاد. لكن المجتمع والانضباط يفقدون اتجاههم إذا أنكروا "نحن". وحدي فقط، بمعنى ما، أحمل الكرامة المشتركة التي لا أرضى تركها تبتلع فيّ ولا في غيري. هذه الفردية ليست متعة، إنها صراع دائم وفرح لا مثيل له".[17]

1. الأنطولوجيا والأخلاق

أكد هيدجر أن النزعة الإنسانية الحديثة، عصر أنسنة الوجود والتفكير فيه انطلاقا من الموجود وقده على مقاس الذات، ترجع إلى تلك الفترة التي انساقت فيها الفلسفة اليونانية إلى نسيان حقيقة الوجود كما فكر فيها

[17]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.III**, p.316

حدسيا فلاسفة قبل سقراط. اعتبر هيدجر أفلاطون أب كل نزعة إنسانية. إن هيمنة الذات في أزمنة الحداثة ثمرة لما بذرته الفلسفة الأفلاطونية الأرسطية، فلسفة تنطلق من الإنسان وتعود إليه، لا تلتفت إلى باقي الموجودات إلا من زاوية علاقتها بالإنسان الذي أصبح مصدر وجودها وموضوعيتها. أول مفكرو الأزمنة الحديثة الوجود كتجل للذاتية وصاغوا تأسيسا على ذلك تصورات عن الحقيقة وماهية الإنسان. اتخذ نقد النزعة الإنسانية عند هيدجر شكل تفكيك وتقويض لمظاهر ليست سوى نتيجة منطقية لإزدهار ميتافزيقا الذاتية، نمط تفكير فلسفي أصبح، منذ ديكارت، مهيمنا على الفكر الحديث برمته. تزامن الميلاد الفلسفي للإنسان باعتباره ذاتا مع حدث فكري ارتقى بالإنسان وجعل منه صانعا للمعايير والقيم ومقياسا لكل شيء: أصبح ذاتا مفكرة وواعية، يمنح الوجود للأشياء من خلال تمثله لها، أصبح العالم صورة مدركة ولوحة ماثلة أمامه، نزعة عارضها هايدجر بقوة: " والإنسان يمكنه أن يفكر من خلال تأمل أولي، بأن الذات لم تكن أبدا، ولا يمكنها أن تكون أبداً الإمكانية الوحيدة لمستقبل الإنسان التاريخي. سحابة هاربة على أرض محتجبة، ذلك هو التعتيم الذي تعمل الحقيقة المعدة من طرف اليقين المسيحي على إشاعته كيقين للذاتية بخصوص حصول لم يكتب لهذه الأخيرة أن تتعلمه".[18] تتلخص النزعة الإنسانية الحديثة في التأويل الفلسفي الذي يقيم كلية الموجود من الإنسان وفي اتجاهه. يصبح العقل الأساس الملزم للمعرفة وللفعل وقوانينه والواقع المنظم بواسطة تلك القوانين والهدف السير بالبشرية في طريق التقدم. نظرة موضوعية اكتسحت العالم تهتم بالأشياء لأجل رهنها للفعل البشري، قادت إلى عصر تقني أوقع الإنسان في "نسيان الوجود". نزعة رفعت الإنسان إلى مرتبة السيد الذي يخضع العالم لفكره، صفتها في قول للفيلسوف بالانت Palante اقتبسه كامو: "النزعة الإنسانية هي اجتياح النفس الكاهنة لأرض الشعور... إنها البرودة الثلجية لسيادة النفس".[19]

قديما، تمثل التفلسف في تبني أسلوب حياة، وضعه موضع ممارسة، تطوير رؤية للذات وللعالم، وأيضًا تبرير هذه الممارسة في عقيدة وخطاب. منذ زمن الإغريق، كان الطلب الأساسي على الفلسفة هو طلب جرد "الحياة الجيدة". جرد لا يرتكز على ذاتية، ذوق أو عرف بشري، بل في البصيرة التأملية. من تأملات هايدجر في الكينونة والحقيقة وجوهر الإنسان، ينشأ تفسير لـ "حياة صالحة" و"أخلاق"، تتمحور حول فكرة السكن ورعايته، الرعاية "شيء إيجابي يحدث عندما نترك شيئًا ما مسبقًا بطبيعته".[20] ما يجب أن يهتم به عند هايدجر هو "الرباعي das"

[18]) مارتن هيدجر: **التقنية الحقيقة الوجود** ، ص 177

[19]) ألبير كامو: **ذهب أزرق مفكرة**، ص 241

[20]) Martin Heidegger: ***Poetry, Language, Thought***, pp.149-50

Geviert، اسم يدل على "العالم" في فلسفته المتأخرة. السكن هو "انتماء" "داخل رباعي السماء والأرض، البشر والآلهة".[21] المسكن "الأساسي" هو "جوهر" الإنسان. حتى لو كنا غافلين عن هذه الحقيقة، فنحن جميعًا نعيش في عالم مقدس. التبجيل والاحتفال هي طريقة الوجود الصحيح في المعبد – سواء مارسنا هذا أم لا – لذا فإن الرعاية هي طريقتنا "الملاءمة" للوجود في العالم. يسكن المرء عندما يظهر العالم بشكل شعري، على أنه "مقدس"، حيث الإقامة على الأرض تحت السماء هي إقامة أمام الإلهيين، رسل الألوهية الذين يحملون الإيماءات، "بمعية الآخرين" الفانين. هناك وحدة أصلية تخترق هذه الأطراف الأربعة وتجعل منها شيئا واحدا. ليست الأرض والسماء كائنين بالمعنى المكاني بل جهتان بمعنى أنهما البعدان المتقابلان للظهور، كيفيتان يحدث بهما العالم كنزاع بين الانغلاق والانفتاح، الانكشاف والاختفاء، إنهما حدثان.[22]

حوى مقالا كامو الرئيسيان اسطورة سيزيف 1942 والمتمرد 1951 بذور إطار فلسفي وجهته بشكل لا لبس فيه اهتمامات أخلاقية، أخلاق أساسها قيم الحياة والحرية والتضامن والكرامة، بمثابة مدونة كان كامو يرى أنها ينبوع ثروة قادر على رعاية فن العيش: " أكبر توفير يمكن تحقيقه في نظام الأفكار، هو تقبل لا معقولية العالم والتوجه الى رعاية الإنسان".[23] هاجم كامو العدمية الفكرية، رفض التأويل الماركسي للتاريخ، تحدى افكار اليسار الليبرالي "وكأنها افكار لا تدحض"، وقال إنها اساطير مشكوك فيها. كان يرى أن ليس لاحداث التاريخ وجهة محتومة وليس للتاريخ سير جبري كما زعم الماركسيون، منطق كامو منطق الحياة والموت لا منطق الفلاسفة. قال: " حاولت ما وسعني الجهد أن اكون رجلا ذا فلسفة خلقية، وهذا ما كلفني اكثر من أي شيء آخر".[24] كتابات كامو لم تكف عن مراعاة تأثيرها الأخلاقي. في المتمرد، أوجزها في كلمتين "الكلام يرمم Parler répare"،[25] رسالته الأخلاقية الضمنية واضحة ومباشرة: أفعال الانسان وأقواله لها عواقب دائمًا. أفعال وأقوال يأتي الفن على رأسها. منح كامو مكانة أصلية للفن في علاقته بالأخلاق. الفن هو أساس الأخلاق، اختيار يتوافق مع وعي أساسي عند كامو: " في داخلي مقاومة فنية، كما يوجد في الآخرين مقاومة أخلاقية أو دينية".[26] أكد على

---

[21]) Ibid.p.150

[22]) مارتن هايدجر: **البناء والسكن والتفكير**، ص 212

[23]) ألبير كامو: **ذهب أزرق**، ص 124

[24]) جرمين بري: **البير كامو**، ص 71

[25]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.III**,.68

[26]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.I**, p.37

الجمال الذي سماه "شيئًا يتجاوز الأخلاق".[27] تحدث عن الحاجة للكتابة لأجل أن يشهد: " العمل اعتراف، يجب أن أشهد. ليس لدي سوى شيء واحد لأقوله، لأرى بوضوح. في هذه الحياة المليئة بالفقر، بين هؤلاء الناس المتواضعين والمغرورين، لمست بالتأكيد ما يبدو لي المعنى الحقيقي للحياة".[28] في وفاق مع هيدجر الذي اعتبر الإنسان شاهدا أصليا على الكينونة: " من هو الكائن البشري؟ إنه ذلك الكائن الذي يتوجب عليه أن يشهد على ما هو عليه، وأن يشهد، يعني أن يكشف، أن يشي ... الإنسان هو ما هو عليه، تحديدا، في الشهادة على وجوده في العالم. ما الذي يشهد عليه الإنسان؟ إنه يشهد على إنتمائه إلى الأرض".[29] تصور كامو أن المطالبة بالحقيقة، في ممارسة أخلاقية واضحة، هي أيضًا مطلب جمالي. ربط كامو بين الالتزام والفن، لن يكون الفن أبدًا غاية في حد ذاته لكامو، إنه دائمًا في خدمة الحياة: " ليس الكفاح ما يجعل منا فنانين بل هو الفن الذي يجعلنا محاربين. فالفنان من طبيعة وظيفته إن يكون شاهدا للحرية".[30] يشهد العمل الفني على ما ينجو في الإنسان من التاريخ. لا فن ما لم يترك المرء العدمية ويؤمن بقيم الحياة، قالت جيرمين بري: " رفض كامو دوما الاشارة الى ذلك العالم التجريدي من العقائد المنهجية، وأصر بعناد على جعل حججه تعتمد العالم الفردي للحياة اليومية بكل ما يتصل بها من مبادىء الحرية والعدالة".[31] ليس لكامو منهج مسبق للعقيدة. إن المناهج الفلسفية والخلقية، بحد ذاتها، لا تهمه. لكن إذا اعتبرنا من همه الأكبر توضيح تجربته بجهد ذهنه فيلسوفا، كان كامو فيلسوفا ولا ريب. كامو، قبل كل شيء، فنان له رأيه فيما يجب أن يكونه الفن. كان يرى أن مهمة الفنان هي، أساسا، أن "يحول" تجربته لا أن "ينتشي" بها. ما حاول فعله، لا أن يعطي أجوبة قائمة بل أن يستخرج من الفوضى المحيطة به مادة يستطيع "تحويلها" وجعلها عملا فنيا. وجهة نظر جمالية في طريق فهم العالم والتساؤل الأخلاقي الذي ينشأ من وجهة النظر الأساسية هذه، تفسر القوة الغريبة الكامنة في أدبه وسحرها الكثير من قرائه اليوم.

استحضر كامو في أسطورة سيزيف مشكلة وجودية بدائية: لا يمكننا معرفة ما إذا كانت الحياة تستحق العيش قبل معرفة أين نعيش. كما في فلسفات العصور القديمة، استحضر كامو قوانين العالم المادي والفكر البشري لإيجاد نموذج أخلاقي يوافق قوانين الطبيعة. طبيعة ليس بالمعنى الحديث للمصطلح، لكن بالمعنى اليوناني لمصطلح

---

27) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.III**, p.614

28) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t. II**.795

29) مارتن هيدجر: **إنشاد المنادى**، ص 62

30) Ibid. p.493

31) جرمين بري: **البير كامو**، ص 18

physis.[32] لا ينفصل البحث عن مثال أخلاقي عن فحص طبيعة ننتمي إليها، بعيدا عن انغماس في تكهنات لا علاقة لها بها، تكهنات قال عنها كامو: " إن الحكم على أن الحياة تستحق أو لا تستحق العيش هو إجابة على السؤال الأساسي للفلسفة. الباقي، إذا كان للعالم ثلاثة أبعاد، إذا كان للعقل تسع أو اثني عشر فئة، يأتي بعد ذلك. إنها ألعاب".[33] مستوحيا من فلاسفة ما قبل سقراط، يستعيد كامو نسبية فهمنا للعالم. وجهة نظر تتوافق مع مفهوم هيراقليطس للعالم الذي رأى أن كل شيء، حتى ما يبدو مستقرا، هو في حركة وصيرورة دائمة فنحن "لا نستحم في نفس النهر مرتين"،[34] كما صرح هيراقليطس. أصر كامو على الأهمية الأساسية لحقيقة أن العلم يظهر فقط كونًا نسبيًا: " لا يسعنا إلا أن نقول شيئًا واحدًا عن الكون: إنه نسبي والنسبية تربطنا له".[35] حاول كامو نقل هذه المعرفة النسبية بالعالم إلى المجال الأخلاقي مظهرا أنه ليست هناك حاجة لمعرفة معنى الحياة لنكون سعداء. يعيش الإنسان حياته كاملة عندما يقبل نسبيته ويدرك الطبيعة المحدودة لتجربته: " سابقا كانت المسألة ما إذا كان يجب أن يكون للحياة معنى لكي تعاش. هنا يبدو على العكس من ذلك أنها ستعاش أفضل وهي لا معنى لها ".[36] معنى الحياة لا يمكن اختزاله إلى معرفة، إنها تجربة ملموسة. تستحق الحياة أن تعاش، تحديدا امتنانا لهشاشتها وطابعها الغامض: " سيئ أن تتوقف، وصعب أن ترضى بطريق رؤية واحد، أن تحرم من التناقض، والذي من بين القوى الروحية كلها ربما هو الأرهف. ما ورد أعلاه يعرّف فقط طريقة تفكير. الآن إنها مسألة عيش".[37]

"العبثية"، فكرة أساسية في أسطورة سيزيف، قُصد بها أن تكون نقطة انطلاق مفاهيمية، لمحاولة العثور على إجابات للسؤال العملي، "كيف يمكننا العيش في عالم لا معنى له؟". في محاولاته للتعامل مع "العبثية"، يخلص كامو إلى أنه في مواجهة اللامعنى على المرء أن يتقبل بشجاعة الوضع الذي يبدو ميئوسًا منه باعتباره تحديًا ضد عبثية موجودة لتبقى، بلا شك، ولكن مع ذلك، يجب رفضها بأي ثمن. تمرد يمثل تحررًا وجوديًا لكنه كذلك ليس احتجاجا غير عقلاني. فهو يستند على قاعدة من التوازن بين مطالب المجتمع وطموح الفرد. في مقال

---

[32]) فهم قدماء الإغريق الكون كـ physis، كلمة لم تكن تعني الطبيعة بالمعنى السائد اليوم، كقطاع للكائن مقابل الروح أو الثقافة، بل عنت كون الكائن ذاته، بزوغ الكائن وخروجه إلى اللاخفاء، قدوم ما هو حاضر إلى مجال الحضور. انظر: هايدجر، مارتن، **ما الميتافيزيقا؟**، مرجع سابق، ص93

[33]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t. II**, p.221

[34]) Jean Voilquin: ***Les penseurs grecs avant Socrate***, Cité dans: Rodan, M, ***Camus et l'antiquité***, (2014) Bern: Peter Lang. p.75

[35]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t. II**. p. 233-234

[36]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.I**. p. 255

[37]) Ibid. p. 264

المتمرد، لم يتردد كامو في تحوير مبدأ ديكارت الشهير، المبدأ التأسيسي للفلسفة المتشككة، "أنا افكر اذا أنا موجود cogito ergo sum ". وسع كامو مبدأ ديكارت ذو الجوهر الفردي بالإيحاء بأنه دون "نحن" لا يمكن أن يكون هناك أنا: " أنا أتمرد، اذا نحن موجودون".[38] ليختم كامو المتمرد بادخاله للقيم الأولية للاعتدال mesure والحد limite. يسمح الاعتدال للمتمرد بالسيطرة على تمرده وتمنعه من أن ينحدر إلى ثورة. الإنسان المعتدل وقاف عند حد الفعل الذي يميل نحو الإفراط أو التفريط، الحد الذي بعده تنتهك كرامة الآخرين وسيادتهم. التمرد، غير الثورة التي تتميز بالحماسة وربما العنف، نوع من التأكيد السلبي ينظر إلى الحياة على أنها لعبة تناقضات، توتر مستمر، يعني وجود "نعم" ضمنيًا في كل "لا"، منطقة وسطى حداها الافراط والتفريط. يحتوي cogito التمرد على قدر متساوٍ من التوتر بين "أنا" الفرد المتمرد و"نحن" المجتمع يمثلها الآخر، وجود الآخر هو علامة الحد الذي تواجهه ال"أنا"، قال كامو: " لا يكتسب المرء ولا ينمي معناه الا بالاجتهاد نحو حد مثالي حيث يترك من ذاته لفائدة الآخرين".[39] يُنظر للاعتدال على أنه أسلوب حياة يتضمن قبول الاختلاف والتناقض، يمكن من التعايش مع التوتر الناجم عن الأضداد الوجودية. قيم التضامن والمسؤولية المشتركة فضيلة أساسية بمثابة خلفية ثابتة في أعمال كامو، يمكن العثور على أكثر اشكالها إيجازًا وصقلًا في قصة Jonas ، من مجموعة "المنفى والملكوت L'Exil et le Royaume " 1957. قصة تنتهي بنهاية مفتوحة، أين يموت الفنان، بطل القصة، تاركا لوحة غير مكتملة، مكتوب عليها فقط كلمة مبهمة، لا يدرى هل ينبغي أن تقرأ "وحيد solitaire" أو"متضامن "solidaire،[40] زوج من كلمات يعيد بشكل مثالي متخيل ثنائية "أنا" و"نحن" في كوجيتو التمرد الكاموزي.

من قراءاتنا، لاحظنا ميل كامو الى حكمة ذات طبيعة أخلاقية. إذا تساءل عن العالم والتاريخ، فذلك لاعتماد سلوك يتم تكييفه مع حالة ميتافيزيقية عبثية ومع حالة تاريخية عدمية، والظلم الذي يلحق بالبشر جراء ذلك. ميل أصيل عند كامو قال عنه جين جرونييه Jean Grenier: " هناك فئة من الناس، بعد تجربة داخلية طويلة ومؤلمة، لا تكون الأفكار فيهم ثمرة دراسة، رغم أنها قد تكون مبنية عليها، بل نتيجة مشاعر عميقة. هؤلاء يترجمون أفكارهم إلى أفعال، بينما يتبنى آخرون معتقدات ليس لها تأثير على حياتهم. ينتمي كامو إلى هذه الفئة، وهو الشخص الذي يبحث عن الحقيقة الحية".[41] تشير كلمتا "غريب" و"منفى" إلى حال من هو خارج وطنه.

---

38) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.II**. p.79

39) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.III**. p.375

40) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.IV**. p.80

41) Grenier, Jean: ***Albert Camus: souvenirs***, Gallimard, 1968. p.77

حالة إنسان في عالم ليس له ولا يلبي متطلبات طبيعته. بشر في الحجر كما في الطاعون. هذا المنفى والغرابة متعدد الأوجه، هو قدر الإنسان. كان كامو يرى في "غرابة العالم" لحظة مروعة، معرّفا العداء بين العالم والإنسان على أنه تجربة أساسية ينشأ منها وفيها العبث. عداء ينبع من حقيقة أننا لا نستطيع الوصول إلى العالم، صوره كامو قائلا: "درجة واحدة أقل وهنا تأتي الغرابة: لمح كيف أن العالم "سميك"، وتأمل مدى كون الحجر غريبًا، وغير قابل للاختزال لنا، وبأي كثافة يمكن أن تنكرنا الطبيعة. في قاع كل جمال يكمن شيء غير إنساني وهذه التلال، نعومة السماء، هذه الأنماط من الأشجار، ها هي، في الوقت الحالي، تفقد المعنى الوهمي الذي أضفيناه عليها، ومن الآن فصاعدًا أبعد من الجنة المفقودة، العداوة البدائية للعالم، عبر آلاف السنين، تعود إلينا".[42] العبث هنا ليس في موقف الذات ولا في تكوين العالم، بل في العلاقة بين الاثنين: "العبث يعتمد على الإنسان بقدر ما يعتمد على العالم. هو حاليا رابطهم الوحيد".[43] إذا كان هناك جهد فكري عند كامو، فهو قائم على فن العيش في عالم عبثي وتاريخ عدمي: "الشيء المهم إذن ليس العودة إلى جذور الأشياء، ولكن، كون العالم ما هو عليه، لمعرفة كيفية التصرف فيه".[44] عند كامو، ما يعرّف الإنسان في العالم كما تظهره طبيعة الأشياء هو حالته كمنفي، يصارع شر حالة ميتافيزيقية تتميز بعبثيتها وظلمها، يشيح ببصره بعيدًا عن سماء خرساء موجها نظره نحو الإنسان الذي يتوقع منه الكثير لإقامة العدل. إن حالة الإنسان عبثية: هناك طلاق بين بينه وبين العالم، وطلاق بين البشر أنفسهم. هذا المنفى متعدد الأوجه هو قدر الإنسان: "إن أول تقدم للروح المشوبة بالغرابة هو إدراك أنه يشترك في هذا الغرابة مع جميع البشر وأن الواقع البشري في مجمله يعاني من هذه المسافة من الذات والعالم. إن الشر الذي يعاني منه بشر واحد حتى ذلك الحين يصبح وباءً جماعيًا".[45] تركز جهد كامو على تحديد السلوك المناسب في كون لا مستقبل له، بفضل مبادئ تقوم على الطبيعة البشرية. قيمة الحياة لا يمكن تحديدها بتفاصيل معناها، بل بالكيفية التي تعاش بها. دعا كامو في حياته وعمله إلى الاقتراب من هذا المثل الأعلى للفلسفة كأسلوب حياة، ما يفسر حذره من الدعوة إلى "أخلاق"، مفضلاً استخدام "أسلوب حياة": "لا يتعلق الأمر بتأسيس أيديولوجية جديدة. الأمر وما فيه يتعلق فقط بإيجاد أسلوب حياة".[46] وجهة نظر نجد مثلها عند هايدجر: " عندما يتعلق الأمر بهذا الفكر الذي نسميه: فلسفة، فإن المسألة تختلف. ذلك أن هذا الفكر مطالب

[42]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.I**. p.228

[43]) Ibid. p.233

[44]) Albert Camus: ***Essais***, p.414

[45]) Ibid. p.1685

[46]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.II**, 453

بأن يزودنا بـ: "حكمة الحياة"، إذا لم يكن مطالباً بأكثر من هذا، بصياغة تعليمات ل"أجل حياة سعيدة جدا". فكر يجد نفسه اليوم رهين موقف يقتضي القيام بتأملات جد بعيدة عن كل حكمة عملية".[47]

على خلفية من هذا الفهم الأخلاقي، نرى كامو وقد ترك جانبا المذاهب العقلانية التي لا هم لها الا ارضاء غرور العقل، مركزا على تيارات فكرية وصلت لنتائج قريبة من نتائجه، خاصة الوجودية والفينومينولوجيا، "من ياسبرز إلى هايدجر، ومن كيركجارد إلى تشيستوف، ومن علماء الظواهر إلى شيلر، على المستويين المنطقي والأخلاقي، سعت عائلة كاملة من العقول، أقرباء برابط النوستالجيا، على تنافر أساليبهم وأهدافهم، تداعوا إلى قطع الطريق الملكي للعقل ولإعادة اكتشاف الطرق الصحيحة للحقيقة. أفترض هنا أن هذه الأفكار معروفة ومعيشية. ومهما تكون أو كانت طموحاتهم، فقد انطلقوا جميعا من هذا الكون الذي لا يوصف حيث يسود التناقض والعداء والقلق والعجز".[48] في أسطورة سيزيف، استخدم كامو مصطلح "الظاهرية" للإشارة لنوع من معرفة بديهية هدفها "ايقاظ عالم نائم وجعله حيا للعقل"، منهج مارس "انضباطا متعمدا" "يحد من وصف ما يرفض تفسيره"، ولكن "يهدف إلى توضيح ما لا يمكنها تجاوزه"، فينومينولوجيا توضح "أفضل من أي شيء آخر منطق العبث": " التفكير ليس توحيدًا، وجعل مظهر مألوفًا تحت وجه مبدأ عظيم. التفكير هو إعادة تعلم كيفية الرؤية، لتوجيه وعي المرء، جعل كل صورة مكانًا متميزًا. بعبارة أخرى، ترفض الفينومينولوجيا شرح العالم، وتريد أن تكون فقط وصفا لتجربة العيش. تتقاطع مع الفكر العبثي في تأكيدها الأولي على أنه لا توجد حقيقة، فقط حقائق. بدأ من ريح المساء ووصولا إلى هذه اليد على كتفي، كل شيء له حقيقته".[49] فينومينولوجيا، حسبه، تسعى "لإستعادة العالم بتنوعه ... إن بتلة وردة أو معلم طريق أو يدا بشرية لا تقل أهمية عن الحب أو الرغبة أو قوانين الجاذبية. يكف التفكير عن كونه موحِّدًا أو جعل مظهر مألوف تحت ستار مبدأ عام. التفكير هو التعلم من جديد لرؤية، الانتباه، تركيز الوعي، إنها تقلب كل فكرة وصورة، على طريقة بروست، إلى لحظة مميزة".[50] سعى هايدجر بنهجه الفينومينولوجي للمضي قدمًا لإضفاء معنى مختلف عن الفهم التقليدي لكلمة وجود. على عكس الميتافيزيقا التي فهمت الوجود على أنه حقيقة، علم الوجود ممكن فقط كظواهر، قال هايدجر: "علم الظواهر هو التحقيق في الحياة في ذاتها. الظواهر أبدًا لا تنغلق على نفسها، فهو دائمًا آني في الانغماس المطلق في الحياة على هذا النحو. وفيه لا توجد نظريات موضع خلاف، فقط رؤى أصيلة مقابل أخرى غير أصيلة:

---

47) مارتن هايدغر: **قريباً من هايدغر**، ص 88

48) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.I**, p.249-251

49) Ibid. p.249-251

50) Ibid. p.234

أصالة لا يمكن الحصول عليها إلا في انغماس صادق وغير متحفظ في الحياة نفسها في أصالتها، وهذا ممكن فقط من خلال أصالة الحياة الشخصية".[51]

للتدليل على هذا الاهتمام الملح بأخلاق عملية عند كامو، نشير الى القيم الناشئة بفضل التأثير الدائم للمسرح واللعب le jeu. اللعب، سواء مباراة أو تمثيلا، قيمة أساسية عند كامو، ظلت تجربته كلاعب كرة مصدر إلهام قوي طوال حياته، كما صرح مرارًا أن المسرح، رفقة الممثلين، كان المكان الذي يشعر فيه أكثر أنه في بيته، ذاكرا أن " الأخلاقية الوحيدة التي عرفها في تلك السنوات كانت اخلاقية فريق كرة القدم، ولكنما اذا ما عاش المرء على هذا النحو، قريبا من الاجساد ومن خلال الجسد، وجد أن لذلك دقائقه وأصوله، بل إن جاز لي أن أجازف بقول قد يعوزه المنطق، له سيكولوجيته الخاصة"".[52] عبر كامو في دفاتره عن افتتانه بالقيم البسيطة التي وجهت حياة سكان المتوسط، اتباعهم لمبادئ يسهل فهمها، المنطق الفطري لقواعد تألفت من عدد قليل من المسلمات بدلاً من قانون أخلاقي مفصل. للعب علاقة بالاعتراف والتعبير وصقل هذه القيم، إنه مكان حر لكنه منظم، ينضم اللاعب إلى فريق من أفراد متشابهين في التفكير محادثاتهم تستمر لفترة طويلة بعد نهاية المباراة. هكذا يخلق الملعب ظروفا مميزة تعززها اللعبة مسترشدة بقواعد تتجاوز مجرد أدائها. في المسرح أو في الملعب لاحظ أن هناك مثل كود يحكم يستند إلى مبدأ اللعب النظيف. سرعان ما اكتشف أن اللعب النظيف، جزء لا يتجزأ من ممارسة عريقة، حملت ضمنيًا بذور رسالة بسيطة كالتضامن والكرامة والمساواة. إنه مثال على كيفية التمييز بين الصواب والخطأ وبالتالي نسخة متوازنة لعدالة تمارس بشكل ملموس وليس تطبيقا لرموز مجردة، كتب: "العدالة: خبرة في العدالة للرياضة".[53] فضيلة "فن" اللعب هذه لها الأهمية نفسها حين تطبق على أنشطة تتجاوز حد مباراة أو تمثيلية. فن يفتح عالماً بديلاً، فيه يمكن للخيال البشري أن يتكشف ويتمتع بحريته ضمن قواعد حدوده. تسمح للاعب بعرض موهبته الفردية طالما أنها تظل في خدمة الهدف النهائي للفريق. على اللاعب مسؤولية الاعتراف بالحدود، وهي فكرة أساسية عند كامو. اللعب، سواء كان رياضة أو مسرحا، مفهوم عملي في عالم كامو. مكانان مميزان لملاقاة الفرد روح "الفريق"، تجعلان المرء فاعلًا ومتفرجًا في آنٍ واحد، وبعبارة أخرى للإبعاد عن الذات، لاحظ:"حقًا، القليل من الأخلاق الذي أعرف تعلمته في ملاعب كرة القدم والمسارح".[54] العمل

[51]) Teodor Kisiel: ***Genesis of Heidegger's "Being and Time"***, (1993) University of California Press. p.17

[52]) جيرمين بري: **البير كامو**، ص 28

[53]) Albert Camus: ***Œuvres complètes, t.II*** p. 1013

[54]) Albert Camus: ***Œuvres complètes, t.IV***, p. 607

الجماعي المكثف الذي يتطلبهاللعب ومهنة المسرح، جعلت كامو يقول: " المغامرة المشتركة، والمخاطرة التي يجري إليها الجميع، تخلق فريقًا من رجال ونساء تحولوا جميعهم نحو هدف واحد ولن يكون أبدًا أفضل أو أجمل، إلا عند الأمسية التي طال انتظارها، حيث تكون اللعبة لعبت أخيرًا".[55] ذكر هايدجر أن الفن، باعتباره "إسقاطًا" لـ "الحقيقة" هو "شعر" (ديشتونغ). يُنظر إلى الشعر هنا بمعنى واسع بحيث يجب أن نتركه مفتوحًا، ذكر يونغ: " الفن، في جميع أنماطه من الهندسة المعمارية إلى الشعرية، يستنفد طبيعة الشعر. الشعر بالمعنى "الواسع" يعادل حدوث الحقيقة. الأحداث الكاريزمية، مثلها مثل الأعمال الفنية، تعتبر شعرًا بالمعنى "الواسع"، أي "أحداث الحقيقة".[56] بعيدا عن "النموذج الثقافي"، وسع هايدجر مفهوم "الشعر" لاحتضان الأحداث "المحددة للعالم" من جميع الأنواع. مفهوم فني يمكن بموجبه اعتبار المعبد اليوناني، دراما اليونان وألعابهم الاولمبية، مذبح العصور الوسطى، أو مباراة كرة قدم، بمثابة أمثلة صالحة كـ"آثار فنية".[57] لذلك كان كامو يرى في المسرح والملعب أماكن مميزة لـ"حدوث الحقيقة"، تجلت له، كطريق مقدس خارج الطقس الديني، ليس في الكنائس ولكن في المسرح والحشود التي تشارك المآثر الرياضية، خاصة وأنه تعلق بزملاء يخسرون أو يفوزون معًا. وصف الشعور الثمين بالتعاون الذي اختبره في هذين المكانين، شعور أمل قوي وتضامن يرافق أيام التدريب الطويلة حتى يوم المباراة فوزا أو خسارة. هناك، كان الملعب مليئًا بمتفرجين متحمسين للفريقين المتنافسين. شعور يتردد صداه في رواية السقوط:" حتى الآن، ألعاب الأحد في ملعب مزدحم والمسرح، التي أحببتها بشغف لا مثيل له، هي الأماكن الوحيدة في العالم التي أشعر فيها بالبراءة".[58] جانب روحي أشار اليه هولدرلن في قصيدة "يونان"، حيث ترد عبارة "البنية البدنية الرياضية لأهل الجنوب". هولدرلن، كما ذكر هايدجر، عاين هذه البنية، ليس بصورة مجردة، بل إنطلاقا من عنصر الروح. بهذا المعنى يكون البدن الرياضي هو ما يحفظ ويبرز كل ما هو صراع متبادل، المحارب البطولي الذي يرى فيه هيراقليطس حركية القلب، التي من خلالها يظهر الآلهة والبشر ألق الحرية أو العبودية في التألق التام لوجودهم. الرياضي في الجسم البطولي، ليس فقط "الحسي" أو التشكيلي، إنه تألق الروح التي تصارع لتخرج إلى بعدها الجسماني، إلى هيئتها، فتحقق بذلك إهتداءها إلى ذاتها.[59]

55) Ibid. p. 607

56) Julian Young: ***Heidegger's Philosophy of Art***, p18

57) Martin Heidegger: ***Poetry, Language, Thought***, p.43

58) Albert Camus: ***Œuvres complètes, t.IV***, p. 607

59) مارتن هيدجر: **إنشاد المنادى** ، ص 89/88

في "رسالة حول الإنسانية"، دحض هايدجر الاتهام بأن الكينونة والزمان، بصفته عملا انطولوجيا خالصا، لم يحتوي قسما ل"الأخلاق"، مجادلا بأن علم الوجود هو أخلاق مدروسة بشكل صحيح.[60] علم الوجود والأخلاق واحد، ما نحن عليه بشكل أساسي، "وجودي" يحدد كيف يجب أن نعيش. ما نحن عليه أساسًا هو أننا فانون. الحقيقة الأنطولوجية أن المرء فان، يترتب عليها، منطقيًا ومفاهيميًا، أنه على المرء أن يكون أصيلًا ويعيش حياة مركزة ومستقلة. قبول التزام المرء بالأصالة هو شرط لقبول فناءه، واعتقاد صادق أنه منذور للموت. يستتبع ذلك أن "الكينونة والزمان" ليس مجرد تصنيف وجودي لأنماط وجود مختلفة، بل إنه قدم الأصالة كتفسير للحياة "الجيدة". الأصالة هي مسألة أسلوب وليس محتوى. كيف يمكن، من موقعي الخاص، ملء شكل الأصالة، القيم العميقة، "تراث" ثقافي أجد نفسي "ملقيًا فيه". الأصيل هو "الموجود في الحقيقة"، بينما الزائف هو "في الباطل". يترتب على ذلك أن ثمن الزيف هو الاضطراب والارتباك والحرج.[61] لهايدجر، يجب دائمًا فهم الأنطولوجيا من منظور علاقتها الحتمية بالفلسفة العملية، على أنها دائمًا "ملتزمة"، وتحوي بُعدًا أخلاقيًا جوهريًا. إن معرفة الفرد الصحيحة بـ "الأنطولوجيا" ليست مجرد إنجاز "نظري". إنها، بطريقة حاسمة، تحمل على الإرادة والعمل. أخلاقيات عمل هي "البصيرة في ما هو".[62] إن فهم المرء لعالمه بشكل صحيح ليس "مجرد معلومات ومفاهيم حول شيء ما"، في تعبير هايدجر: "من يفهم بشكل صحيح "حقيقة الكائنات ككل" يعرف موقعه الخاص وسط الكائنات".[63] "الموقع" مفهوم مكاني وأيضًا فكرة "متداخلة" تربط معًا فكرة الفضاء المادي بفكرة الفضاء الأخلاقي. إن معرفة موقع المرء، موقفه الأخلاقي، حقوقه وواجباته، هو معرفة "خطوط الطول والعرض" الأخلاقية.[64] فهم عالم المرء هو فهم ما هو موجود بشكل أساسي، فهم "ما هو مقدس وما هو مدنس"، "شكل مصير الإنسان" و"القرارات البسيطة والأساسية"[65] التي تشكل طريقة العيش الصحيحة. بمعرفة المرء عالمه، يعرف نوع الحياة المناسب لمكانته فيها، "من هذا الموقع والمكان Statt ينبثق كل ما هو موجود Gestatte وما هو غير ذلك، النظام والفوضى، ما هو مناسب وما هو غير مناسب".[66] يشير هايدجر في الكلمة الألمانية Gestatte

---

[60]) Martin Heidegger: ***Pathmarks***. pp.268–71

[61]) Julian Young: ***Death and Authenticity***, in: J Malpas & R C.Solomon (Ed.), ***Death and Philosophy***, Routledge, London 1998. pp.112-119

[62]) Martin Heidegger: ***Poetry, Language, Thought***, p.46

[63]) Martin Heidegger: ***Nietzsche I***,. p.88

[64]) Julian Young: ***Heidegger's Philosophy of Art***. pp. 26 27

[65]) Martin Heidegger: ***Poetry, Language, Thought***. p.48

[66]) Martin Heidegger: ***Hölderlin's hymn "the Ister***. p.82

الى ارتباط اشتقاقي بين المكان والروح، ليقترح أن الأخلاق هي ما ينتمي إلى المكان، حياة صحيحة و"ملائمة" هي الحياة التي هي "في المكان"، مكان واحد، لتعني "الروح" ببساطة "المكان"، "مكان السكن".[67]

التمييز بين علم الوجود والأخلاق حسب هايدجر مزيف اخترعته "لأول مرة مدرسة أفلاطون". التفكير الحديث، الذي بدأ في فصل أفلاطون بين شكل الخير والأشكال الأخرى، هيمن عليه الفصل بين الحقيقة والقيمة، "ماهو" و"ما ينبغي". بمجرد أن يبدأ مثل هذا الانقسام ويصبح ليس فقط نظرة فلسفية بل طريقة يختبر بها الناس قيمهم، ثم تبدأ العدمية الأخلاقية. إن عالم الكينونة، "الحقيقة"، يشكل ما نكتشفه، نعترف به ببساطة. إذا تم طرد القيم من هذا المجال، عندئذٍ، تخصص لعالم ما نصنعه ليكون عالم اختراع بشري، "تلفيق" كما سماه هايدجر، التلفيقات هي سلطة مختلفة تمامًا عن الطابع "غير المشروط" للسلطة الأخلاقية الحقيقية. إذا كانت قيم المرء هي تلفيقاته، إذن يمكنه ببساطة أن يتخلى عنها، بحيث تظهر مفتقرة للسلطة الحقيقية. قال هايدجر أن "القيم" المنفصلة عن الحقائق "عاجزة"، "لا أحد يموت لأجل قيم مجردة".[68] ليخلص إلى القول أن "تأسيس الوجود التاريخي للإنسان على الكائنات ككل" يمكن أن يؤسس لأخلاق موثوقة، وأن تفكيرا أصلياً حول "حقيقة الوجود" يعني الخوض في علاقة مع حدث الوجود الذي هو بالفعل "أخلاقي". إن تفكيرا "يعتقد حقيقة الوجود على أنها العنصر الأساسي للإنسان ... هو في حد ذاته الأخلاق الأصلية".[69] ما هو مهم عند هايدجر، هو أن أفكاره ترتكز على فلسفته عن الكينونة، قال: " بقدر ما ينتمي الإنسان المنوجد في حقيقة الوجود إلى الوجود، بقدر ما يمكن أن يصدر عن الوجود ذلك التكليف بالفرائض التي ينبغي أن تصبح للإنسان ضوابط وقوانين ... في حين تظل كل القوانين مجرد نتاج للعقل البشري. إن ما هو أكثر جوهرية من مؤسسة القوانين هو اكتشاف الإنسان لمواطن الإقامة بالنظر إلى حقيقة الوجود. وحدها هذه الإقامة تخول تجربة ما يوثق الروابط. ... هكذا يكون الفكر ذاته عملا وممارسة. لكنه عمل يتفوق دفعة واحدة عن كل براكسيس".[70] فكر يتجه نحو الاعتناء بـ "المنزل"، منزل يسكنه البشر، في صحبة لا تنفصل عن مخلوقات الأرض والسماء و"الأثير" المقدس. أن يكون المرء "حارسا" على "المنزل" لا يكمن في ذاتية الإنسان ومصلحته، بل في حقيقة أن "المنزل"، كمكان مقدس، يجب أن يعتنى به. أن "يسكن" المرء هو أن يمتلك أخلاقا بالمعنى الأكثر أصالة، لأجل "أخلاق تتأمل مسكن

[67]) Martin Heidegger: ***Basic Writings***, p.233

[68]) Martin Heidegger: ***The Question concerning Technology***, p.142

[69]) Martin Heidegger: ***Basic Writings***. p.258

[70]) مارتن هايدجر: **رسالة في النزعة الإنسانية**،. 2017/01/15

الإنسان"، انسجاما مع المعنى الأساسي لكلمة ايتوس ηθος (الأخلاق). شرح هايدجر: " ظهرت "الأخلاق" لأول مرة في مدرسة أفلاطون. فكان أن نشأت هذه الفروع في العصر الذي أصبح فيه الفكر "فلسفة"، وأصبحت الفلسفة (الإبيستيمي) والعلم كذلك مهمة للتدريس وعملا مدرسيا. قبل هذا لم يكن المفكرون يعرفون الـ "منطق" أو الـ "أخلاق" أو الـ "فزياء". مع ذلك لم يكن فكرهم لا منطقيا ولا أخلاقيا، بل فكروا في الفيزيس بعمق وسعة. وهو الشيء الذي لم يكن أبدا في مقدور أية "فزياء" لاحقة أن تقوم به. تعني الايتوس: الإقامة ومكان السكن. تشير إلى المنطقة المنفتحة حيث يقيم الإنسان. يتضمن مسرح سوفوكلس "الايتوس" بشكل أكثر أصالة من دروس أرسطو حول "الأخلاق". إن عبارة وجيزة لهرقليطس مكونة من ثلاث كلمات، تعبر عن شيء أكثر بساطة بحيث تتضح من خلالها ماهية الايتوس (الأخلاق) مباشرة. عبارة تقول ما يترجم عادة: "الخاصية الأساسية للإنسان هي شيطانه"، ترجمة تفصح عن طريقة حديثة في التفكير ليست أبدا إغريقية، لأن الايتوس تعني: الإقامة ومكان السكن. إنها تشير إلى المنطقة المنفتحة حيث يقيم الإنسان ... وتبعا لكلمة هيرقلطس Demon فإن هذا الذي تنتمي إليه ماهية الإنسان هو الإله. الشذرة تقول: "الإنسان يقيم في القرب من الله بقدر ما يكون إنسانا" ... "إن الإقامة المعهودة والمألوفة"، قال هيرقليطس، هي المجال المنفتح لحضور الإله (المقدس) والعجائبي للإنسان". إذا كان إذن مصطلح "أخلاق"، انسجاما مع المعنى الأساسي لكلمة ايتوس، يدل على أنه كتخصص عليه أن يفكر في إقامة الإنسان، أمكننا القول بأن هذا الفكر الذي يفكر في حقيقة الوجود باعتباره العنصر الأصلي للإنسان من حيث هو منوجد هو بمثابة الأخلاق الأصلية".[71]

جادل هايدجر على وجود عالم محلي. مسكن المرء في مكان ما "قريب" منه، مكان حيث يكون المرء "قريبًا". كلمته هنا هي die Nähe تعني "الجوار" أي مكان السكن. في مقال حول "العودة للوطن" لهولدرلين، عرّف هايدجر الوطن Heimat على أنه Land der Nähe، أرض القرب. كان هايدجر يرى أن : " الدولة التقنية لا وطن لها ... الدولة التقنية تصنع إنسانا بلا أرض.[72] من مخاطر التكنولوجيا الحديثة أنها تهدد بإنشاء "انعدام مسافات موحد" حيث كل شيء يصبح قريبًا وبعيدًا بشكل متساوٍ. يتم اقتلاع البشر من المكان الذي يمكن أن يتحدث إليهم بطريقة شعرية لأن ما يقترب منهم هو "العالم الذي ليس عالمًا" (العالم "الافتراضي").[73] يبدو أن مبدأ هايدجر القائل بأن التعايش يعني الغربة مقبول بشكل حدسي. أن يكون المرء "في المنزل" حقًا في

[71]) مارتن هايدجر: **رسالة في النزعة الإنسانية**، 2017/01/15

[72]) فتحي المسكيني: **التفكير بعد هيدغر**، ص 109

[73]) Martin Heidegger: ***Discourse on Thinking***, tr. J. M. Anderson & E. Freund, Harper & Row, 1966. p.48

مكان ما، يبدو معقولا أن نقول إنه ليس "في المنزل" في أماكن أخرى. مساحة المسكن ليست مجرد منطقة من فضاء مادي. إنه بالأحرى تجميع مترابط من سمات طبيعية وثقافية تضيف إلى فكرة المكان. الانتماء إلى مكان ما هو الالتزام بأخلاقياته. أن تكون في بيتك، أن تنتمي إلى مكان، هو أن يظهر كمكان مقدس، "شاعري". لأجل "آلهة" ذلك المكان وروح شعبه. ومن ثم فإن فكرة أن تكون في المنزل بشكل متساوٍ وكامل في كل مكان تهدد وحدة الشخص. إنه يستلزم امتلاك التزامات أساسية مختلفة وغير متوافقة. شخص ما في المنزل في مكان ما كأي مكان آخر، ليس في المنزل في أي مكان، شخص مثل هذا ليس ساكنًا، إنه بالأحرى، في لغة هايدجر، بدوي أو "مغامر".[74]

السكن في العالم والقرب من أشياءه مفتاح لفهم معنى الحرية عند كامو وهايدجر. عارض كامو "موظفي الروح والقلب اللذين يبعثون في نفسه الاشمئزاز" والذين "لا هم لهم غير أخذ حرية الإنسان على محمل الجد".[75] لم يجد كامو في نفسه ميلا لأن تكون له "علاقة بمشكلة الحرية الميتافيزيقية"، فلا معنى لمشكلة الحرية في حد ذاتها: " لا أستطيع أن أشغل نفسي في تمجيد أو تبسيط مفهوم يهرب مني ويفقد معناه منذ اللحظة التي يفيض فيها عن إطار تجربتي الفردية. لا أستطيع أن أفهم ماذا يمكن أن تكون حرية يمنحها لي كائن أعلى".[76] بتأثير من مفكري اليونان، رأى كامو مشكلة الحرية من زاوية مختلفة. في الفلسفة المعاصرة، موجهة دينيًا أم لا، هناك تياران رئيسيان للإرادة الحرة. " إما أننا لسنا أحراراً والاله القدير مسؤول عن الشر. أو نحن أحرار ومسؤولون، ولكن ليس الاله القدير".[77] وفق كامو فإن الحرية مفهومة هكذا خاطئة لأنها فُهمت على أنها مطلق موجود خارج حالة الإنسان. وهم يأتي من انطباع الإنسان أنه يتصرف وفقًا لقرار التصرف تلقائيا كما لو أن الحياة لها هدف ومعنى. الحياة ليست كذلك. لأنها تنتهي بالموت على أي حال: " التفكير في الغد، تحديد الهدف، الحصول على التفضيلات، كل هذا يفترض مسبقًا الإيمان بالحرية ... حرية متفوقة، حرية أن يكون المرء فقط هو الذي يمكن أن يجد الحقيقة... الموت هو الواقع الوحيد".[78] وضح كامو أنه في تمجيد شعور الإرادة الحرة هذا، للمفارقة، يفقد المرء حريته الحقيقية، لاحظ أن "الحرية المطلقة" متطابقة مع لا شيء، وتنتهي دائمًا ل "استبداد غير محدود".[79] الحقيقة الوحيدة والتي لا مفر منها هي أن حياتنا محدودة ولا يمكن تفسيرها وتنتهي بالموت. في قبول هذه الحتمية،

---

74) Julian Young: ***Heidegger's Later Philosophy***, p.100

75) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.I**. p.259

76) Ibid. p. 257-258

77) Ibid. p.257

78) Ibid. p.1199-1198

79) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t. III**, p.211

يقبض الإنسان على مصيره ويستعيد حريته العميقة: " للبشر وهم أنهم احرار. المحكوم عليهم بالإعدام ليس لديهم هذا الوهم. المشكلة كلها في حقيقة هذا الوهم".[80] نجد هذا المفهوم للحرية مصورا في أعمال كامو. كاليجولا الذي يبيح لنفسه ولأهواءه كل شيء، يصبح "عبداً لحريته". مورسو بقبول ضرورة مصيره، بعد حكم الإعدام، تمتع بالحرية والسعادة كما الاغريق الذين كانوا شعبا سعيدا من ادراكهم للطابع المأساوي للحياة. الرعب والشفقة التي يثيرها البطل المأساوي ترتبط ارتباطا وثيقا بوعي الحرية. عندما يعتبر البطل نفسه حرا بشكل مطلق وينكر مصيره، أي القوى التي تحدد أفعاله، ينتهي به الأمر للانهيار. يتغلب أوديب سوفوكليس على المأساوي في قبوله ضرورة قدر لم يعد غريبا بل جزء لا يتجزأ من حالته، قبول فيه يكمن خلاصه: "وهكذا، أوديب يطيع القدر أولاً دون أن يعرف ذلك. من حينها حيث يعرف تبدأ مأساته. في الوقت نفسه، يدرك الأعمى واليائس أن الرابط الوحيد الذي يربطه للعالم هو اليد الرائعة لفتاة صغيرة. كلمة غير متناسبة يتردد صوتي إذن: "على الرغم من التجارب العديدة، فإن عمري يتقدم وعظمة روحي تجعلني أحكم على أن كل شيء على ما يرام". أوديب سوفوكليس، مثل كيريلوف دوستويفسكي، يعطي بالتالي صيغة النصر العبثي. الحكمة القديمة تنضم إلى البطولة الحديثة".[81]

الحرية عند كامو هي حب العالم وأشياءه، كتب: "الحرية ليست أمل المستقبل. إنه الحاضر والاتفاق مع الكائنات والعالم في الوقت الحاضر".[82] الحرية لها معنى فقط عندما تطبق على تجربة ملموسة، إنها "البقاء على مقربة من واقع الكائنات والأشياء"، تقبل الحياة كما هي شرط ضروري للسعادة: "بصرف النظر عن هذا الموت الفريد، كل شيء، فرح وسعيد، هو الحرية".[83] السعادة لكامو أكثر من مجرد حالة مزاجية إنها نتيجة حتمية لحياة تعرف أنها عبثية، نسبية وملغزة، وتعاش على هذا النحو. السعادة هي العيش حسب متطلبات الوضوح، قال مارتن رودان، "الرجل العبثي واضح تماما. إنه لا يؤله العالم ولا يزعجه، يعترف بصفته النسبية. يعلم أنه جزء منها، وأن هذا يقيد وجوده وأنه لا أمل في غيره. "مملكته من هذا العالم". وبالتالي، ليس العمى، بل الوضوح ما يفتح لنا الطريق السعادة الدنيوية. إنه وحده يجعلنا نكتشف العالم كما هو".[84] لاحظ كامو أن الاغريقي، عكس الإنسان المعاصر، كان على دراية بالسمة الحتمية للسعادة. مدارس اليونان، على اختلاف آرائهم، مجمعة على

80) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**.**II**, p.871

81) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**.**I**.p. 303

82) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**. **IV**.p.1248

83) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**.**I**. p. 300

84) Martin Rodan: ***Camus et l'antiquité***. p.114

أن السعادة هي النتيجة النهائية لأخلاق مطبقة بصرامة على الوجود. نحن لسنا أحرارًا حقًا، تسود الضرورة الكون. العبثي يوافق على عيش نسبي دفعا لأي وهم مطلق. في أسطورة سيزيف، يستحضر كامو أبيات بيندار: " لا تطمحي يا روحي إلى الحياة الأبدية، بل استنفدي حقل الممكن".[85] رتابة ليست علامة على فقر فكر بل تشهد على عظمة الفعل، فعل عبثي ولكنه خطوة أولى ضد عدمية العصر.

من تأمل تفكير هايدجر حول ماهية الحقيقة يتضح أن ماهية الحقيقة هي الحرية، فالإنسان لا يمكن أن يتخذ الكائن المتجلي في مجال مفتوح مقياسا لقوله إلا إذا كان منفسحا أي متحررا لهذا الكائن المتجلي، بذلك فقط يمكن أن يلتزم به كمقياس لتمثله. أكد هايدجر أن مفهوم الحقيقة كصواب وتوافق مفهوم مشتق، يتأسس في الماهية الأصلية للحقيقة، إننا بسؤالنا عن ماهية الحرية يجب أن نقوم بخطوة إلى الوراء لنرى ما يسند الحرية ويجعلها ممكنة. الحرية هي حرية للكائن المتجلي الذي ينبغي على القول المتمثل أن يطابقه. بقيام الإنسان منفتحا في المجال المفتوح يستطيع أن يخضع للكائن الذي يتجلى فيه وأن يلتزم ويتقيد به، أن يتخذ منه مقياسا لقوله، تقيد فيه يحدث ما سماه هيدجر "ترك الكائن يكون des Seienden das Seinlassen"، إن الحرية لا تقوم في التحكم والسيطرة على الكائن، بل في القدرة على ترك الكائن يكون. استعمل هايدجر تعبير الإقبال على الكائن. ليس الإقبال على الكائن فعالية ضمن فعاليات أخرى للإنسان، بل إنه الفعالية التي تتأسس عليها كل فعالياته الأخرى والتي يكون بفضلها إنسانا، إنها الشرط المسبق الذي يسمح بأن يتجلى له الكائن وأن يتعامل معه. الحرية هي ترك الكائن يكون، أي الإقبال على المجال المنفتح الذي يمكن أن يتجلى فيه كل كائن. تتمثل الحرية في أن نترك الكائن يكون. ترك يحمل معنى الإقبال على الكائن والاهتمام به. أن نهتم، معناه: " أن نكون مع الأشياء وبينها، أن نقيم في قلب الشيء ونمكث هناك من غير كلل".[86] الحرية عند هايدجر استسلام أمام انكشاف الموجود في كليته وكما هو. تقبل وتهيؤ لا يترك نفسه يدرك "كحالة النفس". إذ إننا بذلك نحرفه عن ماهيته ونفهمه انطلاقاً من مدلولات "كالحياة" و"النفس" لا يمكنها أن تطمح إلى شرف الماهية إلا ظاهرياً. الحرية كانصراف إلى انكشاف الكائن في كليته تضبط تصرفاتنا على إيقاع الكائن في كليته، الحرية، وجود منفتح وبراني Ek-Sistant، فالحرية ليست فقط ما يريد الحس المشترك أن نفهمه. الحرية ليست مجرد غياب الإكراه، إنما: "هي انفساح المجال أمام انكشاف الموجود. لا يجوز أن نفهم الوجود كمجهود وجودي أخلاقي لإنسان مهموم بذاته هما مرتكزاً على تكوينه النفسي الجسدي. الوجود المنفتح Ek-Sistence وجود متجذر في الحقيقة

---

[85]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t. I**, p.217

[86]) مارتن هيدجر: **التقنية الحقيقة الوجود**، ص 188

كحرية، تعرض أمام الطابع المنكشف للكائن بما هو كذلك ... يتبدى الموجود في كليته ك "طبيعة"، لفظ لا يقصد به ميدان خاص من ميادين الموجود، بل الموجود في كليته، مدركاً على شكل حضور في حالة تفتح دائم. عندما يتم الاعتناء بالموجود ذاته، والإبقاء عليه في عدم تحجبه، هناك فقط يبدأ التاريخ".[87] في ترك الكائن يكون تحدث الحقيقة. إن الحرية كترك الكائن يكون تعني الخروج إلى المجال المختفي والإقامة فيه وبالتالي التعرض للكائن الذي يتجلى فيه. يكون الإنسان إنسانا عندما يقوم في المجال المفتوح ويتعرض للكائن الذي يتجلى فيه ويتركه بذلك يكون. إن الإنسان ككينونة Da-sein هو المحل الذي يحدث فيه انكشاف الكائن، في هذا الانفتاح Da يظهر الكائن، تعني الكينونة أن نكون هذا الانفتاح أي أن نقوم فيه ونتحمله، أن نصونه ونحافظ عليه. على ضوء ذلك لا يعني الوجود الآن حضور كائن وقيامه الواقعي بالمعنى التقليدي، بل الخروج إلى انكشاف الكائن والتعرض له، الإقامة في حقيقة الكائن وصيانة هذه الحقيقة. إن انفتاح الكائن، أي الحقيقة، له طابع تاريخي. يحدث التاريخ في الكينونة المتخارجة الكاشفة لأن قيام الكينونة في المجال المفتوح هو ما يضمن ارتباط البشرية بالكائن بما هو كذلك في كليته، أما ما يسمى في العادة تاريخا، حقب الحكام والحروب وما إلى ذلك، فهو أمر ثانوي بالنسبة لانفتاح تقوم فيه البشرية التاريخية وتصونه ويسند تصرفاتها وروابطها مع الكائن.[88]

تعلمنا أسطورة سيزيف أن العالم نسبي. الإنسان جزء من العالم، لذلك فالطبيعة البشرية عقلانية وغير عقلانية، أبولونية وديونيسية، قال مارتن رودان: "الأديان والأخلاق الرسمية يقدسون نظرة الإنسان الداخلية لنفسه. يقدمونه كجوهر مقطوع من قوانين العالم والصيرورة. نهج يمكن وصفه بالمثالية. من ناحية أخرى، الأيديولوجيات الحديثة تفضل رؤية خارجية للإنسان تعرّفه كجسد وقوة اجتماعية خالصة. نهج يمكن وصفه بالمادية".[89] عارض كامو هذه الأساليب واعتبرها كاذبة وضارة، خاصة المادية لأنها اعتبرت الإنسان قوة محضة في نشأة التاريخ. لاحظ كامو أن "التجريد، الخاص بعالم القوى والحساب، حل محل المشاعر الحقيقية التي تنتمي إلى عالم الجسد واللاعقلانية. حلت التذكرة محل الخبز والحب والصداقة خضعت للعقيدة، والمصير للخطة، والعقاب سمي قاعدة، والإنتاج استبدل الخلق الحي، هذا يصف جيدًا أوروبا الهزيلة هذه، التي تسكنها أشباح السلطة، منتصرة أو مستعبدة".[90] وراء إدانة كامو لهذه الميول هو إغفال نسبية تفرد التجربة الإنسانية، ميول

[87]) مارتن هايدجر: **التقنية الحقيقة الوجود**، ص 25/24

[88]) أنظر: مارتن هايدجر: **ما الميتافيزيقا؟**، ص52/49

[89]) Martin Rodan: ***Camus et l'antiquité***, p.127

[90]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t. III**, p.267

تستهين بالميزان تؤدي إلى الخراب والقطيعة بين العالم والفكر: " الميزان، في مواجهة هذا الاضطراب، يعلمنا أن الأمر يتطلب قدرًا من الواقعية مع كل الأخلاق: كل فضيلة صرفة قاتلة".[91] التمرد عند كامو هو دفاع عنيد عن هذا الميزان الهش، تمرد يُنظر اليه على أنه تأكيد ملموس للتوازن ووعي يقر الكون المشترك بين البشر: " إنه التمرد الذي يحكم الميزان ويدافع عنه ويعيد خلقه عبر التاريخ واضطراباته".[92] في اليونان تم التفكير، في أشكال شتى، في القطبين المتعارضين، الإفراط hubris والاعتدال metrion، من هذه الأخيرة وحدة القياس المتر. مستلهما من الإغريق، عبر كامو عن نقده لغطرسة الغرب العقلاني في شكل أزواج من الأضداد: "الوجه والقفا"، "العدمية والتاريخ"، "المنفى والملكوت"، "الميزان والتطفيف"... لعب كامو على هذه المعارضة، موازنا لعبة التناقضات. هذه "المواجهة الطويلة بين الاتزان والافراط التي تحرك تاريخ الغرب منذ العالم القديم"، تتطلب اليوم عودة إلى الإغريق حتى نفهم نشأته. سيكون هذا هو الخيط المرشد لكامو: " أوروبا لم تكن أبدًا إلا في هذا الصراع بين الظهيرة ومنتصف الليل، لم تنحط الا عندما تخلت عن هذا الصراع، عندما كسف ليلها نهارها".[93] ظلمة سماها هايدجر "ليل العالم" أفقدته التوازن. اعتقد كامو، وهايدجر بالمثل، أنه للخروج من ليلها، على أوروبا أن تعثر على فجر جديد، فجر لا يمكن أن يكون سوى يونانيًا.

في" عصر مفاهيم العالم"، ميز هايدجر ظواهر العصر الحديث الرئيسية: العلم، والتقنية الآلية الممكننة، والنشاط البشري الذي يُفهم على أنه حضارة، وتجريد الآلهة وما سماه "دخول الفن أفق الجماليات".[94] جموح يميل إلى تدمير الإنسان، وضح خصائصه في عبارة أخرى:" اظلام العالم، هروب الآلهة، تدمير الأرض، قطعنة الإنسان، والريبة الحاقدة اتجاه كل ما هو مبدع وحر".[95] يتجلى تعتيم العالم هذا في اختفاء الميزان والحد الذي يشكله كعالم. ألقى هايدجر الضوء على فكرة "الحد" هذه، التي رأى فيها أحد مصطلحات اليونان الأساسية، من خلال وصف التضاريس العالية لمتحف الأكروبوليس في أثينا المعروف باسم أثينا السارحة أو أثينا ذات الحد: "تظهر أثينا على أنها skeptomené التي تتأمل. أين تتجه النظرة التأملية للإلهة؟ نحو المحطة باتجاه الحد. الحد هو بالتأكيد ليس مجرد الحواشي والإطار، ليس فقط المكان الذي يتوقف فيه شيء ما. الحد يشير إلى ما به شيء ما يجمع في حد ذاته ليبدو بهذا في كامل امتلائه، ليأتي للحضور".[96] رغبة هايدجر تقويض تاريخ

91) Ibid. p.315

92) Ibid. p.320-319

93) Albert Camus: ***Essais***, p.702 /703

94) Martin Heidegger: ***Chemins qui ne mènent nulle part***, p. 69.

95) Martin Heidegger: ***Introduction à la métaphysique***, p. 47

96) Martin Heidegger: ***Cahier Heidegger n° 45***, Paris, Éditions l'Herne, 1983, p. 86.

الأنطولوجيا وتخطي مظاهر الميتافيزيقا العقلانية التي نبتت شتلتها في التخمينات الأفلاطونية وتمظهرت في التقنية ونسيان الآلهة واسطقة esthétisation العالم، كانت محاولة للفت الإنتباه للجانب المقابل وهو تضييع الميزان، إفراطا أو تفريطا، أي مجاوزة حد الاعتدال أو التقصير عنه، ميزان، حسب كامو، يجد جذوره في فكر اليونان الذي تبنى دائمًا "فكرة الحد".[97] أوروبا، منتزعة نفسها من حد يعبر عن التوتر المستمر للإنسان والعالم، باعت روحها للشيطان. فكّ العلم، منذ الثورة الكوبرنيكية، الأرض عن شمسها والقى بها في عالم خالٍ من الآلهة وعاري من المعنى. تنبأ نيتشه بهذه الحركة البرومثية التي لم تعني فقط "موت" الإله ولكن أيضا ضياع الأرض وشقوة الإنسان. في" العلم المرح"، وصف فصل "المعتوه" الحال المزري لعالم لا أصل له ولا غاية: " من أعطانا الإسفنجة لشفط الأفق كله؟ ماذا جنينا من فصل الأرض عن شمسها؟ إلى أين يأخذها مدارها الآن؟ أين يؤدي بنا سباقنا؟ بعيدًا عن كل الشموس؟ ألسنا نهوي في اللجة في سقوط دائم؟ من بين ايدينا ومن خلفنا ومن كل جانب؟ هل مازال هناك علو وقاع؟ أولسنا في تيهان كأنه عبور عدم على مد البصر؟".[98] أثار كامو الأسئلة والمخاوف نفسها، مستخدمًا رمزية كونية مماثلة في منظور أخلاقي، في هوسها بالتحكم التام، أوروبا "ابنة الإفراط" تعدت حدود الإنسان والعالم: "نحن بدورنا انتصرنا. حركنا معالم الحدود، تسيدنا السماء والأرض. عقلنا خلق الفراغ. وأخيرًا وحدنا، نكمل إمبراطوريتنا في صحراء".[99]

كشف كامو عن رباط وثيق بين العدمية وفكرة "الحد" المركزية في فلسفات الإغريق وأخلاقهم. شكل الاعتدال أساس هذه "الحضارة ذات الوجهين". "لطالما رسخ الفكر اليوناني نفسه على فكرة الحد".[100] "الحد" في اليونانية، نقطة اتصال نهائي للقوى المتنازعة في السماء والأرض، قوى حياة وموت توجد في حالة توازن، تقيدها الضرورة. نبذ جنون الإفراط ولزوم الحد هو الاحتمال الوحيد لوقف خراب الحضارة المعاصرة. فهم كامو علاقة عميقة بين ما أسماه الإغريق hubris، فائض وإفراط يتوافق مع "الكبرياء"، كبرياء مجنون وفخر من ينتشون بقوتهم. فكر متوازن يتضمن "مقياسنا الحق"، الذي هو الطبيعة، ويلتقط حكمة الاغريق: "لا شيء أكثر من اللازم". فكر سماه كامو "فكرا شمسيا": "هذا الثقل الموازن، هذه الروح التي تقيس الحياة، هي الشيء نفسه الذي ينشط التقليد الطويل لما يمكن للمرء أن يسميه الفكر الشمسي وحيث كانت الطبيعة دائمًا متوازنة منذ

97) Albert Camus: ***Essais***. p. 853

98) F. Nietzsche: ***Le Gai Savoir***, § 125

99) Albert Camus: ***Essais***. p. 854

100) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t. III**, p.597

الإغريق".[101] من يحيد عن سبيل القصد يعيش في كراهية ويأس، يدمر الذات والغير ويصنع العدمية. عارض كامو في أعماله حكمة اليونان الى مانوية عصرنا. فكرة القياس، منحت عالم اليونان تفوقه على عصرنا. الأنقاض، في مقالة "أعراس"، بينما جسدت قوة الإنسان، فإنهن أيضا أظهرن غروره وهوانه في مواجهة الدنيا: "ينتهي العالم دائمًا بالانتصار على التاريخ".[102] في أسطورة سيزيف سمى كامو "العبث" فشلا في ضبط الأضداد. الإفراط مدان دائمًا. ما إن يتجاوز المرء الحد حتى يعاقب على الفور. وضح كامو أنه في الاعتراف بالحد، كان الإغريق أكثر انسجاما من عقلنا الحديث. فلاسفة ما قبل سقراط، لمن كانت لهم فكرة الحد مألوفة، عرفوا أن قدرات العقل لا تسمح بالخروج من النسبية وأن الحد هو قيمة للإنسان لأنه قيمة للكون: " تخيل هيراقليطس أن العدالة تضع حدودًا للكون المادي نفسه. حتى الشمس لن تجاوز حدودها".[103] هايدجر من جهته صور عدالة Dikê القدماء بأنها تشير "إلى القدرية التي تتصرف أساسًا في الكائنات جميعها وتقيدها. على هذا النحو، فإن المعرفة المتعلقة بالعدل، جنبًا إلى جنب مع قوانين مصير كينونة الكائن، تشكل الفلسفة نفسها".[104] أشار كامو إلى أن الإنسان إذا جاوز قوانين الطبيعة والبشر، يجد نفسه في صراع مع نفسه، صراع يخسره على كل حال: "هذا لأن القدماء إذ آمنوا بالقدر، آمنوا أولاً بالطبيعة، وشاركوا فيه. التمرد على الطبيعة هو التمرد على الذات. إنه الرأس على الجدران".[105] أدرك كامو أن الغطرسة l'hubris تهدر تحت السطح وأن "الإفراط يحتفظ دائمًا بمكانته في قلب الإنسان": " مهما فعلنا، سيبقى للفائض دائما مكانه في قلب الإنسان. كلنا نحمل في داخلنا سجوننا وجرائمنا ونزعتنا إلى الهدم. لكن إطلاق العنان لهم في أنحاء العالم ليس من واجبنا. واجبنا هو أن نكافحها في أنفسنا وفي الآخرين".[106] يرهقنا دوما الإفراط الاعمى، أن لا نستسلم له يتطلب زخما كبيرا، لا يبالغ كامو عندما قال أن هذا الميزان هو "التوتر الخالص"[107] الاعتدال صراع دائم "الذكاء يثيره ويلجمه على الدوام"، وفي الوقت نفسه، سلم كامو بأنه "في قلب الليل الأوروبي، الفكر الشمسي، حضارة ذات الوجهين، تنتظر فجرها".[108] في "مستقبل الحضارة الأوروبية"، شرح كامو ما عناه بالاعتدال وإيجابيته مشيرا إلى اليونان القديمة: "إن الاعتدال ليس رفض النقيضين، ولا حل التناقض. المقياس، في الهيلينية، إذا كانت معرفتي بهذه النقطة كافية، كان دائمًا

---

101) Ibid. p.317

102) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**. **I**, p.115

103) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**. **III**. p.598

104) Martin Heidegger: ***Nietzsche I***, op. 152.

105) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**. **III**, p.83

106) Ibid. p.320

107) Ibid. p. 319

108) Albert Camus: ***Essais***. p.703

الاعتراف بالتناقض، وقرار البقاء هناك، بغض النظر عن أي شيء. إجراء ليس دائما أمرًا سهلاً، يفترض بطولة".[109] يأخذ المقياس صورة تأرجح بين أقصى قطبي التجربة الإنسانية، لأجل ذلك عاد كامو إلى Nemesis:[110] " نيميزيس – إلهة الاعتدال. كل الذين تجاوزوا الاعتدال سيدمرون دونما رحمة".[111] إلهة جسد فيها الإغريق الحد، تعطي وتأخذ بقدر، وظيفتها معاقبة الغطرسة، لا أحد يخل بتوازن الكون دون أن يتعرض لانتقامها، لاحظ كامو: "هيراقليطس، مخترع الصيرورة، مع ذلك أعطى حدًا لهذا التدفق الدائم، حد رمز له ب Némésis، إلهة الاعتدال، قاتلة الإفراط".[112] كامو من أندر المفكرين الذين ناشدوا نيميسيس، اسم احتل عقله حتى نهاية حياته. رأى فيها العدل وأيضًا محبة العالم، مقابل زمان وبخه لهجر الأرض بدافع الذوق للمطلق. العالم الحديث سقط في دوائر العدمية. ما إن حرم الإنسان من الإله حتى كرس نفسه للعدم وهجر مسألة الوجود. لأنه ليس سهلا الحفاظ على الاعتدال، فليس مستغربا أن حضارات انزلقت في مهاوي الإفراط. للاغريق إنه غرور البشر. إفراط وفخر جامح لم يعني لهم شيئًا غير الغطرسة. في مآسيهم الاغريق عوقب الأبطال دائمًا لمعارضة ترتيب حدده كامو، في محاضرة "مستقبل المأساة"، ك"مبدأ إلهي": "بروميثيوس مغلولا" كنوع من هذه المأساة، إنه، من ناحية، رجل ورغبته في السلطة، ومن ناحية أخرى المبدأ الإلهي الذي ينعكس في العالم. هناك مأساة عندما يدخل المرء بدافع الكبرياء في مسابقة الترتيب الإلهي، مجسدا في إله أو في المجتمع".[113] سمة عدمية لحضارة عصرنا أنها أنكرت الحد ونسيت تعاليم اليونان، في مغامرة محفوفة بالمخاطر لقيم وبقاء الإنسانية: " موضوع ثابت للمأساة القديمة هو الحد الذي لا يجب تجاوزه. على جانبي هذا الحد تتواجه قوى شرعية على قدم المساواة في مواجهة موصولة نابضة بالحياة. أن يخطئ المرء في هذا الحد، أن يرغب في كسر هذا التوازن هو الهلاك".[114]

لا ينفصل التأمل في الأخلاق، عند هايدجر وكامو، عن التفكير في اللغة. أشار كامو الى أن " ما يميز قرننا ربما ليس أنه يضطرنا إلى إعادة بناء العالم بقدر إعادة التفكير فيه. وهذا يرقى في الواقع إلى منحه لغته

[109]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**. **III**. p.1001

[110]) في الأسطورة، نيميسيس إلهة الغضب والانتقام والقدر. يأتي اسمها من νέμειν، Némein، التوزيع العادل المستحق، النصيب، اسم يرتبط بنوموس، "قانون". رآها الإغريق السخط أمام شر يزعج نظام العالم kosmos وانتقاما إلهيا للتعويض عن الاضطراب. وهكذا يتجسد التوازن الكوني على الأرض وفي السماء. Hésiode: ***Théogonie***, tr. P Mazon, Belles Lettres, 2019. v 223

[111]) ألبير كامو: **ذهب أزرق**، ص 222

[112]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**. **III**, p.315

[113]) Ibid. p.1116

[114]) Ibid. p.1115

الخاصة".[115] وأشار هايدجر من جهته إلى أنه في التقنية الحديثة، المرحلة الأخيرة من تاريخ حجب الوجود ونسيانه، أصبحت علاقتنا باللغة والأشياء "مهددة"، لأنه من خلال اللغة تكون الأشياء لأول مرة ويتحقق لها الوجود، ما يعني أنّ سوء استخدام اللغة يدمر علاقتنا بالأشياء. هذا الحذر مع اللغة يحدد أسلوب تفكير وعمل هايدجر، "أسلوب يتكون من الانضباط التام في حقيقة الوجود، قوله بينما نبقى في صمت، تركه ينضج لضرورات البساطة".[116] أكد هايدجر أن منطق الوجود أساسًا هو منطق صمت. سماع كلمة بشكل يليق هو الإنصات لما يظل صامتًا فيها. كتب في هذا المعنى: " ما تقوله حقيقة الكلمات الأساسية للغة يقع بسهولة طي النسيان لفائدة معناها المباشر، وسر هذا الأمر لم يقم الإنسان تقريبا بتأمله بعد، تخفي اللغة عن الإنسان كلامها البسيط والعالي، لكن لا يخرس نداؤها، فقط يسكت. يغفل الإنسان الانتباه إلى هذا السكوت".[117] أكد هايدجر على أن هذا يقتضي التحرر من التأويل التقني للفكر الذي ترجع أصوله إلى أفلاطون وأرسطو: " هذه الكيفية في النظر إلى الفكر باعتباره "نظرية" (تيوريا) ... حدثا مسبقا في قلب تأويل تقني للفكر. ومنذ ذلك الحين و"الفلسفة" في نزاع دائم مع ضرورة تبرير وجودها أمام الـ"علوم". ولقد ارتأت أن النجاح المؤكد في هذه المهمة هو أن ترتقي بنفسها إلى مرتبة العلم. لكن هذا المجهود كان في حقيقة الأمر هو التخلي الفعلي عن ماهية الفكر. إن مصطلحات من قبيل "منطق"، "أخلاق"، "فيزياء" لم تظهر إلا في اللحظة التي أصبح فيها الفكر الأصيل على مشارف غروبه. أما الإغريق إبان عصرهم العظيم، فقد فكروا دونما حاجة إلى مثل هذه الإضافات إلى حد أنهم لم يطلقوا على الفكر اسم "فلسفة". ... حينما يكون الفكر على مشارف أفوله مبتعدا عن عنصره، يستعيض عن خسارته تلك بأن يضمن لنفسه قيمة ذات صبغة تقنية كأداة للتكوين، ليصير عاجلا تمرينا مدرسيا وينتهي بالتحول إلى ما يشبه مشروعا ثقافيا. وشيئا فشيئا تصبح الفلسفة تقنية للتفسير من خلال العلل والأسباب الأولى. هكذا نكف عن التفكير وننشغل ب"الفلسفة".[118] الفكر هو فكر الوجود، أكد هايدجر. إذا كان على الإنسان أن يصل في يوم ما إلى الإقامة بالقرب من الوجود فعليه " قبل أن ينبس ببنت شفة أن يدع نفسه أولا رهن إشارة دعوة الوجود له، وتحذيره إياه بفعل هذه الدعوة، من خطر عدم وجود ما يقوله سوى النزر اليسير،

---

115) Albert Camus: ***Essais***. p.1680

116) Martin Heidegger: ***Méditation***, p.12

117) مارتن هايدجر: **البناء والسكن والتفكير**، ص 224

118) مارتن هايدغر: **رسالة في النزعة الإنسانية**، 2017/01/15

أو عدم وجود ما يقوله إلا نادرا. حينئذ فقط يعود للكلام غنى ماهيته اللامتوقع، وللإنسان مسكنه في قلب حقيقة الوجود".[119]

هذه الحيطة والحذر مع اللغة هو أسلوب تفكير سماه هايدجر التحفظ Verschwiegenheit. التحفظ هو انفتاح على الاحتمالات الفردية. تفرد هو سبب والتزام الصمت schwiegen. التحفظ هو وسيلة الدازاين للوصول إلى والتعرض لإمكانيات فريدة وحقيقية. دخول الدازاين في حالة تحفظ هو أن يتقبل نفسه في العالم بطريقة غير وسيطة (نداء الضمير، مثال غير وسيط). يفهم التحفظ على أنه شكل أصيل يفتح طريقا أمام علاقة أكثر "شفافية" مع الآخرين: أن يكون قادرًا على الصمت، يجب أن يكون لدى الدازاين ما يقوله، أن يكون تحت تصرفه كشف أصيل وغني عن نفسه. تحفظ المرء طريق الوضوح، يلغي "الكلام الفارغ Gerede" كوسيلة للخطاب، ينطق التكتم وضوح الكينونة بحيث يؤدي إلى احتمالية سمع حقيقي، وإلى الكون معا، تحفظ يفتح سماع الآخرين، ممانعة تدشن علاقة التقبل.[120] إن موضوع الفكر لا يتم بلوغه بمجرد الشروع في الثرثرة حول "حقيقة الوجود" و"تاريخه". المهم، عند هايدجر، هو أن تأتي حقيقة الوجود إلى اللغة، ويتوصل الفكر إلى هذه اللغة. ولعل اللغة تقتضي منا والحالة هذه، صمتا محقا أكثر بكثير من التهافت في التعبير.[121] وضح هايدجر أن قانون الفكر الأول هو تلاؤم قول الوجود كقدر للحقيقة، وليس هو قواعد المنطق التي لا تستطيع أن تكون قواعد إلا انطلاقا من قانون الوجود. قانون توافق الفكر التاريخي/الانطولوجي: " ألا وهو نجاعة التأمل والتفكير، الحذر اليقظ للقول والاقتصاد في الكلام".[122] في رأيه، فإن فكرا مخلصا يستجيب لنداء مسار واحد، عبر عنه في صورة النجم: "السير نحو نجم، لا شيء غير ذلك".[123] سيكرر أن كل مفكر يفكر بفكرة واحدة: " أن تفكر معناه أن تحصر نفسك في فكرة واحدة يومًا ما سوف تقف ساكنة مثل نجم في سماء العالم".[124] نقطة واحدة وبسيطة، حدس أصلي يمكن فهمه من جملة نيتشه: " في الفكر الفلسفي تهيمن إرادة علاقة رفيعة وسامية، لذا فكل المفكرين يقولون الشيء ذاته. إلا أن هذا الشيء ذاته جوهري جدا وثري جدا حتى أن مفكرا بمفرده ليس بمقدوره

---

[119]) مارتن هايدغر: **رسالة في النزعة الإنسانية**، 2017/01/15

[120]) See: Martin Heidegger: ***Being and Time***. p.161

[121]) مارتن هايدغر: **رسالة في النزعة الإنسانية**، 2017/01/15

[122]) نفسه 2017/01/15

[123]) Martin Heidegger: ***Questions III et IV***, trad. fr. A. Préau, Paris, Gallimard, 1966. p.21.

[124]) Martin Heidegger: ***Poetry, Language, Thought***,. p.4

استنفاده".[125] وفي جملة هايدجر: " ما يدعو حقا للغرابة والدهشة في فكر الوجود هذا هو احتواؤه على شيء بسيط، وهذا بالضبط هو ما يبعدنا عنه. ذلك أننا تعودنا البحث عن فكر انتقل إلينا عبر التاريخ تحت اسم "فلسفة"، باعتباره المخالف للمألوف الذي لا يكون في متناول غير المعنيين به. عمل الفكر لا هو بنظري ولا هو بعملي. المهمة الوحيدة الملقاة على عاتق الفكر هي أن يحمل في كل مرة قدوم الوجود إلى اللغة. لهذا يسعى المفكرون الأساسيون بثبات إلى قول ذات الشيء. وهذا ليس معناه: المتطابق".[126] كتب كامو في دفاتره: "لم أر أبدًا بوضوح شديد في نفسي حتى النهاية. لكني كنت دائمًا ما أتبع غريزيا نجمة غير مرئية".[127] استنكر كامو حقيقة أننا اليوم نغرق الحيوية وقوة الخلق في محيط المعرفة الميتة، مشيرا إلى أن: " الفلاسفة القدامى (لسبب وجيه) فكروا أكثر مما قرؤا. هذا في أنهم تشبثوا بشدة بالملموس. غيرت الطباعة ذلك. نقرأ الآن أكثر مما نفكر. لا فلسفات لدينا، وإنما تعليقات ... لدرجة أن كتاب فلسفة يظهر اليوم دون اعتماد على أي سلطة أو اقتباس أو تعليق أو ما إلى ذلك، لن يؤخذ على محمل الجد".[128] أدركوا خطر فائض من المعرفة، مشتتا وفوضويا، لا يتم تنسيقه في تأمل شخصي أصيل، مثلما أكد ديموقريطس: "الكثير من التفكير وليس الكثير المعرفة، هذا ما يجب أن نسعى إليه".[129] ذكر هيدجر أن " البسيط يحتفظ بسر كل ثبات وعظمة"، محذرا من خطر أن " يتشتت الإنسان ويفقد الطريق. الذي يتشتت يبدو له البسيط رتيبا. والرتابة تنفر. والضجرون لن يروا في كل ما حولهم سوى لغو تبسيطي. البسيط فر. قوته الصامتة انتفت. يتقلص بسرعة عدد الذين لا يزالون يرون البسيط كما لو أنه ملكية عرفوا كيف يحصلون عليها".[130] تشتت سببه انهيار خلقي، حلل نيتشه أعراضه: "إن تحلل الأخلاق يؤدي، في نتيجته العملية، إلى الفرد المشتت، وإلى تقسيم الفرد إلى تعددية– التدفق المطلق. من هنا الحاجة إلى هدف، الآن أكثر من أي وقت مضى، والحب، حب جديد".[131] تشتت، في رأي كامو، هو طريق للمآسي: " مآسي كل بؤس البشر عن كونهم لا يعتمدون اللغة بسيطة".[132] التمرد، وفق كامو، "منطقه" هو: " الرغبة في خدمة العدالة حتى لا يزيد من ظلم الشرط والسعي الى لغة واضحة حتى لا تثخن الكذبة العامة والمراهنة في وجه

[125]) مارتن هايدغر وآخرون: **قريباً من هايدغر**، ص 41

[126]) مارتن هايدجر: **رسالة في النزعة الإنسانية**، /2017/01

[127]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**. **IV**. p.1075

[128]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**.**II**. p.990-991

[129]) Jean Voilquin: ***Les penseurs grecs avant Socrate***, Paris, Garnier-Flammarion, 1964.p.172

[130]) مارتن هايدغر وآخرون: **قريباً من هايدغر**، ص 18

[131]) Friedrich Nietzsche: ***Fragments posthumes***, 1882-1884, Gallimard. p.4

[132]) ألبير كامو: **ذهب أزرق**، ص 182

آلام البشر، من أجل السعادة".[133] الصمت في عمل كامو، يظهر أحيانا كثيرة كمكان مميز للحقيقة، وكان يرى، في وفاق مع التحفظ الهايدجري، بأن عمل فن حقيق بذلك "هو ما يقول أقل".[134] في مقال "في فلسفة التعبير"، أكد كامو على ضرورة مراقبة وممارسة الصمت في "فترة طويلة من التكيف البطيء والصعب مع مسلمات اللغة"، محللا فكرة أنه إذا كانت الكلمات لا تعبر عن المفاهيم الحقيقية فإنها تغدو عدمية: "هناك شر في النفوس لوجود تناقض في الكلام، لأن الكلمات الأكثر شيوعاً كانت تزود بمعانٍ متعددة، مزورة، مشتتة عن الاستعمال البسيط الذي يتخيله المرء ... إذا لم يكن لكلمات العدل والخير والجمال أي معنى، يمكن للبشر أن يمزقوا بعضهم البعض"، ثم يضيف، موضحا بأمثلة: "لسنا غافلين عن ذلك"، "سداد ديون المجتمع"، "الموت في ميدان الشرف"، "إنهاء حياة المرء"، "شن كل الحروب"، "الخروج من الصندوق"، "حياة الكد"، كانت الصيغ جاهزة، بقصد التمويه على التجارب اليائسة".[135]

2. الطريق الى الأصالة

حدد هايدجر في "الكينونة والزمان" الإنسان ككون للموت، الموت لا يفهم هنا كحد ينتهي عنده وجود الإنسان، بل إن الموت ينتمي إلى كون الإنسان طالما كان موجودا. وحده الإنسان يموت، أما الكائنات الأخرى فتنتهي. أن يموت الإنسان معناه أن يتعامل مع الموت في ماهيته. إن تقبل الموت وتحمله في الوجود الأصلي يحث الإنسان على أن يستجمع ذاته ويفهم وجوده ككون ممكن، لا تفقد إمكانيات الوجود اليومي بذلك أهميتها بل إنها تكتسب دلالة مضاعفة، لأنه يتم إدراكها كإمكانيات. لماذا اتخذ الموت عند هايدجر هذه المكانة؟ حدد هايدجر الإنسان ككينونة Dasein بصفته المحل الذي ينفتح فيه الكون. لا يفهم الإنسان الكون إلا بفضل ما هو آخر بالنسبة للكائن، أي بفضل العدم الذي يتبدى في تجربة القلق حيث يستشعر أن وجوده مهدد من الإمكانية القصوى التي هي الموت. بمقتضى تعرضها للعدم تفهم الكينونة الكون، يعلم القلق الكينونة أن تندهش من أن الكائن كائن وليس عدما، لأن العدم ينتمي بكيفية أصلية إلى ماهية الكون.[136]

---

133) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**. **III**, p.305

134) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**.**II**. p.862

135) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**.**I**. p.902 /903

136) أنظر: مارتن هايدجر: **البناء والسكن والتفكير**، ص 214

تحدث كتاب "الكينونة والزمان" كثيرًا عن الموت وعن الأصالة.[137] لا يحدد الإنسان عند هايدجر كما في التقليد الفلسفي كحيوان عاقل،[138] الإنسان ينتمي للرباعي- للعالم والاسم الذي يتخذه هو الفاني.[139] سمى هايدجر الفانين بهذا الاسم لأنهم يستطيعون الموت كموت، وحدهم الذين يستطيعون الموت كموت هم الفانون بالمعنى الكامل للكلمة. "الدازاين"، كما أوحى هايدجر، غالبا غير أصيل وزائف، أفعاله "مدفوعة"، ليس بالاختيار المستقل ولكن بالرأي العام، سماه هايدجر Das Man.[140] يحدد داس مان المهام والقواعد والمعايير. نسيان الذات في عدم الأصالة هو أن "يملي داس مان طريقة أن تكون دازاين كل يوم"، "تتلاشى" أنا الذات بحيث يصبح المرء ممتثلًا خالصًا، مجرد وظيفة من وظائف أحدهم: " نستمتع كما يفعل الواحد، نقرأ ونرى ونحكم في الأدب كما يرى الواحد ويحكم، نتراجع عندما يتراجع الواحد، نجد "صادمًا" ما يجده الواحد صادمًا".[141] أكد هايدجر أن اللسان اليومي والثرثرة والضياع في ال"هم" (on) سمة الوجود الزائف وبالتالي ابتعاد عن الوجود الأصيل. كون المرء زائفا يرجع غالبا إلى أنه يتعرض لضغط للامتثال و"التسوية"، يمارس داس مان نوعا من "الديكتاتورية" ليبقي كل فرد "متوسطا". ولأن المرء معرض لقلق شديد ألا يحيد عن الأعراف الاجتماعية، يمتلك هو نفسه ميلًا واضحًا لمواكبة الطلب على المتوسط، أي التفكير والتصرف والشعور كوظيفة للواحد، يحرص على الخضوع للامتثال للعائد الذي يحصل عليه: إنه "يلقي عن كاهله" ثقلا مزعجا على أي فرد يعيش ك "أنا" أن يتحمله. عبء، قال هايدجر، هو الموت.

الحياة الزائفة في وصفها الأساسي هي تهرب من الموت. ولكن في حين أن الحياة الزائفة "مهدئة" فهي ليست حقا هادئة، يقمع الأنا لكنه لا يستأصل. إنه يطالب بكينونة الدازاين، ينادي بما سماه هايدجر صوت

[137]) حسب الكون والزمان هناك كيفيتان أساسيتان لتعامل الكينونة مع إمكانياتها: الوجود الأصيل die eigentliche Existenz والوجود الزائف die uneigentliche Existenz. لا يفهم هايدجر الأصالة والزيف بالمعنى الأخلاقي بل بالمعنى الأنطولوجي، يكون وجود الإنسان أصيلا عندما ينجز هذا الوجود بالمعنى الحقيقي للكلمة، عندما تنبثق مشاريعه واختياراته منه هو ذاته، مما يخصه، عندما يتعامل مع وجوده ككون ممكن ونهائي، أما عندما يستسلم للوضعيات الجزئية ويتشتت وجوده فيها ويقع ضحية ما يمليه عليه الناس أو المرء das Man، فإنه لا ينجز وجوده بالمعنى الحق أي أن وجوده يكون زائفا. كيفية أشار إليها هايدجر بالانغماس في الكائن، إن انتباهنا يبقى مركزا على الكائن الذي يصادفنا داخل العالم، تركيز وصفه "كسقوط Verfallen"، سقوط لا ينبغي فهمه بمعنى ديني أو أخلاقي بل هو كيفية لكون الإنسان في العالم، تعني استسلامه للوضعيات الجزئية والإمكانيات القريبة، نسيان الذات والهروب إلى ضجيج اليومي والغرق في مهام الحياة المتلاحقة بحيث ينشأ عنه تشتته وعجزه عن استجماع ذاته وإدراك وجوده ككون ممكن واحد. أنظر: مارتن هايدجر: **منبع الأثر الفني**، مرجع سابق، ص 34

[138]) رفض هايدجر التعريف التقليدي للإنسان بأنه كائن عاقل، فالسمة الأساسية للإنسان ليست العقل بل علاقته بالكينونة. الإنسان كائن متميز بقدرته على التفكير في كينونته والكينونة عامة. سمته الأساسية هي كونه في العالم، منفتحا على العالم. أنظر: محمد سبيلا: **مصطلحات هايدغرية**، مرجع سابق، ص 469/484

[139]) أنظر: مارتن هايدجر: **البناء والسكن والتفكير**، مرجع سابق، ص 213

[140]) نقاش كبير حول ترجمة داس مان. ترجمة "هم" متنازع عليها لأنها تضع داس مان في مواجهة الدازاين. بعضهم يفضل "المرء" أو ترك المصطلح غير مترجم.

[141]) Martin Heidegger: ***Being and Time***, in: Julian Young: ***Death and Authenticity***. pp.112-119

"الضمير"، داعياً إياه لقبول فنائه وتفرده. ومن ثم يكون الدازاين دائمًا في "اضطراب". لأنه يجب أن يختار إما إغراق نداء الضمير عن طريق الانغماس في صخب الحياة الصاخبة، أو الاستماع إلى الصوت وقبول احتمالية الموت وعلاقة متوترة مع الواحد. إذا قام الدازاين بقمع النداء يبقى زائفا، أما إذا اختار الاستماع فسيسقط في حال "القلق". مزاج يغرق المرء في "الانغماس" الوجودي، يُبعده عن حياته السابقة وعن داس مان وأعرافه. عندما تكون "المشكلة" هي الموت، يدرك المرء أن "كل وجود مع الآخرين سيخذله". يبتعد المرء "عن الواحد" و"يتفرد" وصولاً إلى "الذات". في القلق، يقول يونغ: " تصبح الحياة والعالم، وادعاءات داس مان – إذا استخدمنا مصطلح كامو– عبثية".[142] مع تعاظم القلق، يواجه المرء عدما ثانيًا. يكتشف أن موته ليس مجرد حدث مستقبلي، ولكنه، أساسا، عرَض "بطلان" أي كائن يعتقد أنه يمتلكه أكثر من كونه في العالم. هذا البطلان الثاني يزيل الانطباع القاتم عن الأول. العدمية المدركة تمامًا تتغلب على العدمية.[143] يرى المرء أن ليس له ذات أساسية موجودة خارج عالمه الدنيوي، وبالتالي يعود إلى حياته في العالم منتعشا، متجددًا وملتزمًا تمامًا: "يسيطر" على "إلقاءه"، لأن المرء لم يعد يختبر عالمه كغريب، ملقى به، مقذوف. بما أنه لا يوجد مكان مطلق أو متعالي، فإن الوطن هو المكان الذي نحن فيه. يشير الحزم إلى استدعاء المرء من ضياعه في "هم". لأنه لم يعد العبد الخانع للواحد يغدو، قال هايدجر، "بطل" نفسه. يسكن في انفصال نقدي، مستعدا لـ "إنكار" كل ما يظهر مجتمعيا على أنه "ساقط" أو جبان. باختصار، يصبح مستقلاً، "أصيلًا" و"حازمًا". وفقًا لهذا الفهم، المواجهة الحقة للموت، سماها هايدجر "الاستباق والتوقع" و"الوجود الأصيل تجاه الموت"، سابقة للعيش الأصيل. إنها مرحلة على الطريق نحو الأصالة. يبدو أنه إذا واجه المرء الصدمة المكبوتة المتمثلة في الفناء والعدم، عندها يحقق الأصالة وإذا فشل في ذلك يظل زائفا، "كون أصيل نحو الموت" شرط ضروري وكافٍ للأصالة. الأصالة كما فهم هايدجر ليست مسألة امتلاك خبرات. عندما يتعلق الأمر بمسألة كينونة المرء، فإن الشيء الحاسم هو الفعل. "المرء"، صرح هايدجر، "هو ما يفعله"،[144] كونه أصيلًا هو أن يرسخ أسلوب فعل في حياته، أسلوب أشار إليه على أنه "عزم".[145] ميولنا

---

[142]) Julian Young: ***Death and Authenticity***. pp.112-119

[143]) Ibid. pp.112-119

[144]) Martin Heidegger: ***Being and Time***. p.H239

[145]) تنتمي للإنسان، ككون ممكن مسبقا وفي كل حين، إمكانية الموت، الإمكانية التي تصبح معها كل إمكانياتنا غير ممكنة. لأن الكون البشرى تهدده هذه الإمكانية، حدد هايدجر الكينونة بأنها "وجود للموت sein zum Tode". الوجود الزائف يتجنب إمكانية الموت ويهرب منها إلى ضجيج الحياة اليومية، يأخذ الوجود الأصيل هذه الإمكانية مأخذ الجد، يتقبل الكون للموت المميز للإنسان ويتحمله، في الوجود الأصيل ندرك كوننا صراحة ككون ممكن ونهائي. سمى هايدجر الانتقال من الوجود الزائف إلى الوجود الأصيل العزم die Entschlossenheit الذي هو انتقال الكينونة من الغرق في الكائن إلى انفتاح الكون. تحدث تجربة العالم ويحدث التباعد إزاء الوجود اليومي من حيث هو المجال الذي نحن دائما في ألفة معه. أنظر: مارتن هايدجر: **منبع الأثر الفني**، ، ص 34

وكينونتنا تتكشف في النهاية عن طريق أفعالنا. إذن، المواجهة مع الموت هي تصرفات أصيلة. ما هو التصرف بشكل أصيل؟

تتحقق الأصالة، بالمعنى الأنطولوجي، عندما ينجز الإنسان وجوده بالمعنى الحقيقي، عندما تنبثق مشاريعه واختياراته منه هو ذاته، عندما يفهم وجوده ككون ممكن واحد ونهائي. أما عندما يتشتت وجوده يستسلم في الوضعيات الجزئية ويقع ضحية لما تمليه عليه الأشياء أو يقوم به "الناس"، فإنه لا ينجز وجوده بالمعنى الحق للكلمة، وجوده يكون زائفا، قال هيلد كلاوس: " نبلغ الأصالة بفضل العزم، أي الجرأة على القلق. في القلق نستشعر كيف ينفلت منا الكون في العالم إلى العدم. انفلات يسحب من وجودنا كل سند. يجعلنا العدم بهذه الكيفية في حالة القلق لأننا لا نستطيع الإمساك به كما نمسك بموضوع ... إن تحمل القلق في إطار العزم يفتح وجودنا للعالم. يجعلنا قادرين على أن نعير انتباهنا للأشياء.[146] أكد يونغ أن الأصالة ليست مسألة محتوى بل أسلوب حياة ثم شرح قائلا: "يمكن التقاط هذا الأسلوب من منظور مفهومين سأسميهما "الاستقلالية" و"التركيز". الاستقلالية هي التأكيد العملي على فردية المرء وتميزه عن داس مان. لأنني، بحكم فنائي، لست "الواحد"، يترتب على ذلك أن "إرادته" ليست بإرادتي. تظهر حياتي مسافة حاسمة عن معايير الرأي العام، استعداد "للتنصل". باختصار، أنا لست تابعًا بل قائدا محتملا للرأي العام. قيادة روحية، باعتبارها تنتمي إلى مفهوم الأصالة، حيث يلزم الدازين الأصيل بـ "التواصل والنضال" لجعل مجتمعه يرتقي إلى "مصيره" التاريخي. "التركيز" هو التأكيد العملي لتناهي الفرد. إن عيش حياة مناسبة للتناهي هو "التحرر" من "تلك الاحتمالات التي قد تعرض نفسها بشكل عرضي على المرء"، تحرر بطريقة يمكن للمرء أن "يفهم ويختار بشكل أصيل من بين الاحتمالات الواقعية التي تنتظر قبل أوان الموت". التأكيد العملي للمحدودية، أي حياة مناسبة لحقيقة أنه ليس لدينا ما يكفي من الوقت تحت تصرفنا، وعليه يجب أن نرفض "العرضي" ونقتصر على عيش إمكانياتنا الأساسية. أن يعيش المرء بالكامل في ضوء فنائه، وتأكيد ذلك في الممارسة، هو أن يكون إنسانًا ذا شخصية".[147]

لخص كامو فهمه للتصرف الأصيل عندما ربط معا برابط أخلاقي الفعل والتخلي عن الذات والحب والموت: " ليس الأخلاق، بل الإنجاز. وليس من اكتمال آخر إلا الحب، أي التخلي عن الذات والموت في العالم".[148] عرّف كامو الموت كواحد من أهم مواضيعه. ذكر أن الإنسان: " ليس فقط الجانب الاجتماعي.

[146]) كلاوس هيلد: **العالم والأشياء: قراءة لفلسفة مارتن هايدجر**، 31.10.2016

[147]) Julian Young: ***Death and Authenticity***. pp.112-119

[148]) ألبير كامو: **ذهب أزرق**، ص 340

فموته على الأقل يخصه. صنعنا لكي نحيا ضد الآخرين. غير أننا لا نموت حقا إلا من أجل أنفسنا".[149] منذ كتاباته الاولى عرف أنه على المرء تعلم العيش مع فكرة الموت، مؤكدا على الطابع المأساوي لحياة موجهة نحو الموت. في فلورنسا الايطالية، أين "تعلم أن يقبل بالأرض ويحترق في لهب أعيادها المظلم"، أذهله وجود "دير للموتى" وأعجب بالرهبان الفرنسيسكان و"طاولاتهم الصغيرة المزينة بجمجمة".[150] اهتم كامو واهتدى بأفكار هايدجر عن الموت والقلق، كتب في أسطورة سيزيف: " يعتبر هايدجر أن الحقيقة الوحيدة هي"القلق" على مستوى الكائنات بأسرها. لمن هو ضائع في العالم ولهوه، فإن هذا القلق هو خوف وجيز وعابر. لكن دع هذا الخوف يأخذ وعيًا بذاته، وها هو يستحيل كربًا، المناخ الدائم للإنسان الصافي الذي يجد فيه الوجود نفسه. يكتب هايدجر دون ارتجاف وفي أكثر اللغات تجريدًا في العالم أن "الطابع المحدود والمتناهي للوجود الإنساني أكثر بدائية من الإنسان نفسه". عدد وجوه الملل عندما يسعى الإنسان العادي إلى تسويته وخنقه في نفسه، ورهبة العقل عندما يفكر في الموت. إنه أيضًا لا يفصل بين الوعي والعبث. وعي الموت هو نداء الاهتمام والوجود، ثم يخاطب نداء خاص من خلال وسيط الوعي. "إن صوت الكرب ذاته يتوسل إلى الوجود" ليعود بنفسه من غرقه في ال on المجهول". عند هايدجر، يجب ألا ينام المرء وأن تبقى مستيقظًا حتى النهاية المحتومة".[151] كان لكامو رفقة أساسية مع الموت بسبب مرض هدده منذ صغره، جعله يؤمن أن هدفنا في نهاية المطاف هو أن نريد العيش وأن نعرف كيف نموت: " القاعدة الوحيدة الأصيلة اليوم: أن تتعلم أن تعيش وأن تموت، وحتى تكون إنسانًا، أن ترفض أن تكون إلها".[152] ربط بين "الامتثال لقانون الموت أي قبوله" وبين الحرية: " لا توجد إلا حرية واحدة ألا وهي الامتثال لقانون الموت. بعد ذلك، يصبح كل شيء ممكنا".[153] اعتقد كامو أن الموت، رغم بشاعته، له مزاياه، " الموت هو ما يعطي الحب شكله مثلما يعطي الحياة شكلها- محولا إياه إلى قدر. ولولا الموت، لكان العالم بالتالي سلسلة من الأشكال المتلاشية والمنبعثة، هروبا قلقا، وعالما لا يتم. إنما لحسن الحظ، ها إنه هنا، هو

---

[149]) السابق، ص 177

[150]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**. **I**, p.133

[151]) Ibid. p.249-251

[152]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**. **III**. p.323

[153]) ألبير كامو: **ذهب أزرق**، ص 215

الثابت".[154] انسجام مع فكرة التناهي استلهمه من الاغريق، "كل مأساة يونانية، حتى أكثرها يأسا تعلمنا أن "الجمال الذي يساعد على الحياة يساعد أيضًا على الموت".[155]

ربط هايدجر بين التهرب من الموت والتقنية ووصف حياة إنسان العصر على أنها "إنكار دائم للموت": "التأكيد الذاتي غير المشروط للتشكيل التكنولوجي هو إنكار دائم للموت".[156] الإنسان الحديث، بشكل نموذجي، مستعد تماما لاعتبار نفسه كمجرد "مورد بشري"، موردًا فعالا وموثوقا، "مدمن عمل"، لديه وعي خارجي بحت، يتهرب من معرفة الفناء. إن دافعنا الخفي، وبالطبع غير العقلاني، هو السعي لتحقيق الأمن المطلق، سعي، بالطبع، عديم الجدوى. ننخرط في استراتيجيات مراوغة فصلتها الكينونة والزمان: نأخذ تأمينًا صحيًا، نستثمر في النسل والملكية والسمعة، نتجنب استخدام كلمة "موت"، فموقف الدازاين "غير الأصيل" من الموت هو المراوغة والنفي، سعيا للتهرب من قلق الموت والحصول على "سلامة" نهائية. الثقافات الحديثة لا تضع الكلمة فحسب، بل ظاهرة الموت بعيدًا عن الأنظار. تهرب هو تعامل مع الموت على أنه سمة عرضية وليست سمة أساسية للحالة البشرية. في تعبير نيتشه الذي اقتبسه كامو، "الخوف من الموت، مرض أوروبي".[157] مع أننا بتجنبنا المواجهة المباشرة نتجنب رعب الموت، فإن حياتنا باق يمزقها القلق. بما أن الميتافيزيقا هي مصدر القلق بشأن الموت، فالتغلب عليها هو مفتاح التغلب على هذا القلق. لا يمكن تحقيق الأمن الذي نسعى إليه إلا "خارج كل حماية"، خارج كل حسابات عملية. يختبر المرء نفسه آمنا "وجوديًا"، عندما يشعر بأنه آمن حتى في مواجهة الموت. يواجه الموت ليس بالخوف بل، لاستخدام كلمة هايدجر، Gelassenheit "التخلي". يسكن البشر في أنهم يبتدئون طبيعتهم الخاصة، قدرتهم على الموت كموت، في ممارسة هذه الصفة، حتى يكون هناك موت صالح، يواجه برباطة جأش. ممارسة ليست بأي حال موافقة على الإبادة بل هي تغلب على فكرة أن الموت، أو نهاية أو "هدف" الحياة، هو" لا شيء (عدم) فارغ".[158]

دعت "الكينونة والزمان" إلى "العيش في الحقيقة" بشأن الموت، "الحقيقة" هي أنه فيما وراء عالم الكائنات المعقول، يوجد العدم المطلق، "لا شيء"، "الهاوية".[159] بعد المنعطف، خضع طابع هذا العدم لإعادة تقييم،

[154]) السابق، ص 99

[155]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.IV**.p.1062

[156]) Martin Heidegger: ***Poetry, Language, Thought***, p.125

[157]) ألبير كامو: **عشب الأيام**، ص 291

[158]) Martin Heidegger: ***Poetry, Language, Thought***, p.151

[159]) Martin Heidegger: ***Being and Time***. p.152

حيث لم يعد يُنظر إليه على أنه لا شيء "فارغ" و"سلبي" بل فُهم إيجابيًا على أنه "لا شيء" من "الوفرة"، أي أن هذا ال"لا شيء" هو "شيء آخر تمامًا غير الكائنات"، ولكنه، مع ذلك، هو بلا شك "شيء": " فاللاشيء ليس أبدا عدمية ولكنه ليس أبدا "شيئاً" حاضراً على شكل موضوع، إنه الوجود ذاته الذي ستستقبل حقيقته الإنسان عندما يتجاوز نفسه من حيث هو ذات عندما يكف عن تمثل الموجود كموضوع".[160] الانتقال إلى لا شيء من "الوفرة" يسمح أن نختبر العالم كمكان آمن لأنه في إدراك ذلك، نفهم الفرق بين "الأنا" و"الذات"، وأن الذات تتجاوز الفرد الذي هو المرجع اليومي. فهم يلغي القلق ويؤسس المرء باعتباره آمنًا في عالمه: " في إدراك أن ما يحيط بنا لم يعد سيئًا ولكنه ثراء كل تلك الاحتمالات المخفية (وغير المفهومة) للكشف منضافة إلى الأنا".[161] يشعر المرء بالأمان، يسكن في فناءه، يمكنه، في تعبير ريلكه الذي اقتبسه هايدجر "مواجهة الموت دون نفي".[162] يمكنه أن يسكن كبشر عادي، باعتباره "كائنًا في العالم"، فقط لأنه، في الوقت نفسه، يسكن خارج العالم. تجاوز يحول عالمه لمكان "آمن" لأنه يعرف أنه لا شيء يحدث فيه يمكن أن يقضي على ذاته الأساسية، قال هيدجر أن "البشر يسكنون" بقدر ما "يبدأون أنفسهم في طبيعتهم الخاصة ... حتى يكون هناك موت صالح".[163] القدرة على "الموت الصالح" هي كون المرء غير مرتبك بشأن الموت، والقدرة، عند الضرورة، على "التضحية" النهائية. يحتاج المرء أن يفهم أنه "ضريح العدم" وأن الموت ليس هاوية الفناء، بل "تقدمة" للعمق الغامض، "سر الوجود نفسه".[164] يستلزم التغلب على الميتافيزيقا تغيير موقع "الأنا"، أشار هايدجر إلى اتجاه التفكير هذا عن طريق التمييز بين "الأنا" و"الذات". انفتاح المرء على الآخر من الكائنات يمكنه من مواجهة الموت برباطة جأش. ما نحتاج إلى معرفته هو أن الأنا تتحلل مع الجسد، شيء أكثر أصالة من "ذاتي" لا يتأثر بهذا الانحلال. أعتبار أن الآخر من الكائنات يشكل "ذاتي" الأصيلة، هو دخول في "الحالة الاحتفالية"، نشوة "الانتماء إلى جوهر جميع الكائنات"، ليست الأنا بل مركز العالم نفسه يشكل "ذاتي" الأساسية. لا يمكن التغلب على الموت بأي تدخل تقني، عن طريق قوى الماكينة البشرية. العثور على المأوى الأصيل هو في أمان عدم الحماية، أمن حقيقي يقع "خارج كل حماية".[165] ما يجعلنا "آمنين" حقًا، ما يخلق "سلام كل سلام، فهمنا ذلك

---

[160]) مارتن هيدجر: **التقنية الحقيقة الوجود**، ص 183

[161]) Julian Young: ***Heidegger's Philosophy of Art***. p.133

[162]) Martin Heidegger: ***Poetry, Language, Thought***, p.125

[163]) Ibid. p.151

[164]) Martin Heidegger: ***Pathmarks***, p.9-178

[165]) ذكر هايدجر أن البشر والحيوان والنبات يشتركون في أرض الطبيعة. ومع ذلك، هناك اختلاف جوهري في علاقتهم معها. مع رفضه اختزالهم إلى مجرد "آلات"، إلا أنه ادعى أنه على عكس البشر، الذين لهم عالم، فإن الحيوان يعيش في "انعدام العالم، فقر العالم"، الموت ليس ولا يمكن أن يكون مشكلة، وجودية أو غير ذلك، للحيوان. سبب رئيس لاستبعاد الحيوان هو أنه لا يمتلك لغة، لا يمكنه "قول" أو "تسمية" كينونة تلائم عالمه بطريقة تاريخية. لأن الدازاين هو الذي "تُتحدث به" اللغة،

أم لا" هو، حسب هولدرلن، " توحيد أنفسنا مع الطبيعة، مع الكلية الواحدة اللانهائية".[166] حاجتنا الروحية الأساسية هي أن نكون في وطننا، في "طبيعتنا"، طبيعة الدازاين كشكل من "حياة منزلية" ضمن النمط الأكثر بدائية للتشرد في العالم. إن الطريقة التي يتعامل بها الدازاين مع عبء عدم حمايته أمر هام لتحديد علاقته بحدث الوجود، العثور على مأوى وأمان في الانفتاح، هو أن يعيش الدازاين داخل فهم أصيل بأنه يقيم في نهاية المطاف، "خارج كل حماية".[167]

اعتبر هايدجر الموت، كظاهرة تنتمي إلى الوجود، أكثر الظواهر "غير العادية" بين الكائنات، خارج كل تعريف وتفسير مفاهيمي أو تقني. مقاربة الموت من منظور "نهاية"، فلسفيًا أو بيولوجيًا، هو أن يظل المرء محبوسًا في طريقة تفكير ميتافيزيقية. الموت ليس فقط حدثًا يمر به الدازاين، منظورا إليه ك "نفي للوجود"، لكن بطريقة أصلية "أعلى وأقوى إثبات للوجود".[168] أكد هايدجر على سر الموت الأسمى من منظور ظاهرة لا يمكن أبدًا حيازتها ك"قوة جوهرية" وجودية مجهولة مطلقا، تتخطى يقين الدازاين في موته كيقين يملكه كفرد. الموت ظاهرة تدفع بالدازين إلى علاقات مجتمعية أصيلة. لأنه ينتمي إلى حدث الوجود ذاته، فالموت لا يخص أحدًا وفي الحال ملك للجميع. فكر هايدجر في الموت على ضوء "التضحية الجوهرية" في صورة جنود منخرطين في القتال كرفاق، في مثل هذه اللحظات هناك تقارب تحدث فيه الحقيقة وتتأسس علاقات المجتمع الأصلي. جنود ليس كمجرد مقاتلين "متحمسين"، يتخذ كل منهم مصيرًا فرديًا متباينًا، بل هناك مخاطر جماعية تسبق وتعلو على وجود كل واحد، مما يجعلهم ينتمون إلى حقيقة موتهم كحدث جماعي، في علاقة مع القوة المهيمنة للوجود، كتب هايدجر أن القرب من الموت باعتباره "ذبيحة": "يضع الجميع مقدمًا في نفس العدم، بحيث يصبح مصدر الانتماء غير المشروط لبعضهم البعض ... يرتبط كل فرد مقدمًا بشيء يوثقه ويحدده في تجاوزه".[169]

مع إمكانية انفتاح وإيجاد عالم تاريخي، فهو مفتوح لخطر اللاوجود، ومنذ ذلك الحين وحده يهتم بكيانه وموته، إحساس أكثف بعدم الحماية يطارده في العالم. See:
J Magrini, & E Schwieler: ***Heidegger on Literature***. p.95-96

166) Martin Heidegger: ***Pathmarks*.p**144

167) Martin Heidegger: ***Poetry, Language, Thought***. p. 126

168) Martin Heidegger: ***Contributions to philosophy***, p. 200-201

169) Martin Heidegger: ***Hölderlin's hymns "germania" and "the rhine"***. p.74/75

3. جوهر التقنية الحديثة والعدمية

في الثلاثينيات عندما بدأ هايدجر وكامو الكتابة، أدت أزمة الحضارة الحديثة إلى إعادة التفكير خارج الأنماط القديمة لسياسة القوة، تحول جذري للإنسان وإمكانية مجتمع بشري متحرر من هياكل اقتصادية وعلاقات اجتماعية وسياسية تديم علاقات هيمنة وتغريب متزايد باستمرار لكل ثقافة أخرى. بعد انهيار الارستقراطية والتحول عن مجتمع إقطاعي ملكي كان ضامنا لثبات اجتماعي وتراتب طبقي واضح المعالم، حلت الديمقراطية بكل صخبها، وحقق الغرب بلا هوادة "هيمنة كوكبية" ليصبح "حضارة العالم". عبر كامو وهايدجر عن حاجتنا إلى فرض طوق على تطور حضارتنا العشوائي العنيف، ضد تفاهة عصر حديث تحيط بنا وتقضمنا يومًا بعد يوم، أصبح فيه البشر نهبا لحركية محمومة أضحت باعثا للقلق والضغط، في معاناة دائمة ناجمة عن توترات خفية ومعلنة، لا يملك المرء أمامها إلا التقوقع. ملنا، لهوسنا بقوى ميكانيكية عاتية نديرها دون تحكم، إلى هجر مقاييسنا وحاجاتنا الخلقية، وصنعنا عالما ينكر علينا المكان الذي هو من حقنا. عصرنا، كما رأى كامو، مشحون بإرادة تجريد ويميل الى روتين بيروقراطي عاجز: "قرن يجعل منا مغفلين"، "متظاهرا بأنه يسعى وراء إمبراطورية العقل، في حين أنه لا يبحث إلا عن أسباب حب فقده"،"قرن الخوف"، "الحق فيه منفي في صحراء" والجريمة التي كانت في الماضي "وحيدة كصرخة نائية"، تغدو "عامة شاملة كعلم".[170]

انتقد هايدجر الحداثة وأسسها الفكرية، كاشفا عن الحركة العميقة في التقليد الغربي المتمثلة في محاولة الإنسان إخضاع الواقع في كليته: عقل الأنوار، القيم الديمقراطية، الكونية الأخلاقية، العلوم والتقنيات، النزعة الإنسانة الحديثة، تشكل دولة القانون، تشكل الآليات الأساسية في الأزمنة الحديثة. كانت فلسفة هيجل انتشاء بالوجه الإيجابي لظفر العقل وبشائر التقدم والآفاق الواعدة، في حين أن فلسفة هايدجر هي مساءلة ومراجعة نقدية للحداثة الغربية عبر نقد هيمنة العقل التقني والتشكيك في الرهان الخلاصي للعقل ومقولات التقدم والتحرر والأنوار. من منظور هايدجر سلكت الإنسانية طريق العلم والعقل والتقنية، تطوير الذاتية الإنسانية من حيث هي إرادة قوة وتحكم في الكائنات والطبيعة والتاريخ. طريق انتقدها عميقا، لأنها بذلك تلافت طريقا آخر، طريق الفن والشعر والتأمل والكينونة، وترك الكائنات تتفتق لذاتها وبذاتها، طريق لم يكف هايدغر عن تمجيده مع الدعوة إلى بدء جديد. اعتبر هايدجر أن تجليات الحداثة، هي تلاحق لعملية أساسية تمثلت في تنصيب الإنسان ذاتا مؤسسة فاعلة Sujet سيدة، تم الانسلاخ عن المقدس، وتحول الفن إلى تجربة جمالية إنسانية معيشة معيارها

170) جرمين بري: **البير كامو**، ص 259/258

الذوق الذاتي وأصبح ينظر لأنشطة البشر كتعبير عن فعالية الإنسان ضمن التأويل الثقافي للحضارة. خلف سمات الحداثة المختلفة، العلم والتقنية والفن والدين والثقافة، أساس جامع هو انتصاب الذات الإنسانية كذات حاسبة ومرجع لكل تمثل. أصبح الإنسان أساس التاريخ والحقيقة والقانون والأخلاق. فالعصر الحديث هو عصر غياب المقدس والعمومية publicite وسيادة المبني للمجهول وغياب المعنى وانفقاد الوجهة والغاية والقصد وسيادة ما هو عبثي Absurde. الانحطاط الروحي للأرض. انظلام العالم، فرار الآلهة وتحول المقدس المتعالي إلى مقدس متداني تمثله الأيديولوجيات، الزعماء، الأبطال، النجوم. تحول الإنسان إلى بهيمة شغل وإلى مجرد موظف لدى التقنية، حيث أصبح مجرد "مورد" ورأس مال ثمين، تحول التقنية إلى جهاز تقني شامل Gestal يتحكم في كل مناحي حياة الإنسان، تقنية تغدو بديلا من القدرة المطلقة المتعالية في تحكمها في الطبيعة والتاريخ والإنسان، حولت العالم إلى عالم مفصول عن الغايات. أصبحت التقنية تسيطر على الإنسان وتوجهه، على الرغم ما يبدو في الظاهر من أنه هو السيد والمتحكم فيها. منطق العصور الحديثة هو منطق القوة هو مع ما تلاه من حروب عالمية متلاحقة وأنظمة استبدادية وأيديولوجيات شمولية. يعتبر نقد هايدجر للحداثة الغربية امتدادا لفكر نيتشه وتعميقا له. كل هذا أدى الى استشراء العدمية التي أدانها نيتشه، عدمية تعني لدى هايدجر الانهام بالكائن وتناس كلي للكينونة.[171]

قرر هايدجر أن ماهية التقنية لا يمكن أن تكون شيئا تقنيا، كما أن ماهية الشجرة ليست شجرة يمكن العثور عليها بين بقية الأشجار.[172] لاحظ هايدجر أن السببية في التفكير الإغريقي لا علاقة لها بالتأثير والإحداث. السببية، إذا فكرناها إغريقيا، هي إحداث أو جلب ما ليس بعد حاضرا ويأتي به إلى مجال الحضور، ما عبر عنه الإغريق باسم poiesis. يتعلق الإخراج poiesis حسبهم بالصنع الحرفي وأيضا بالفنون. حتى الطبيعة لم تكن تعني عند الإغريق قطاعا للكائن، بل بزوغ الكائن وقدومه إلى اللاخفاء، لأن الكائن الطبيعي يبزغ من تلقاء ذاته، يخرج هو ذاته من الخفاء إلى اللاخفاء، هكذا يكون منطلق قدومه إلى الحضور ووصوله إليه ليس قائما خارجه، أما في الحرف والفن فإن منطلق الإخراج يقوم خارج ما يتم إخراجه، أي في الصانع أو الفنان. الإخراج هو جلب الكائن من الخفاء إلى لاخفاء حضوره، جعله يجيء إلى مجال اللاخفاء، مجيء يقوم على الكشف.[173] هكذا يكون مجال التقنية هو الكشف، ال aletheia، ما يترجم عادة بالحقيقة. فالحاسم في التجربة الإغريقية

[171]) أنظر: محمد سبيلا: **مصطلحات هايدغرية**، ص 469/484

[172]) مارتن هايدجر: **السؤال عن التقنية**، ص 150

[173]) أنظر: مارتن هايدجر: **السؤال عن التقنية**، ص 153/152

ليس أن techne تستعمل الوسائل وتصنع الأشياء وتحولها بل أنها تكشف، تجلب إلى اللاخفاء ما لا ينكشف ضرورة من تلقاء ذاته. لا يتخذ الكشف المرتكز على علم الطبيعة الرياضى الحديث طابع الإخراج، بل طابع الإيقاف das Stellen. إيقاف يرتبط بالاستثارة. فالإيقاف الذي يسود التقنية الحديثة يستثير الطبيعة، يرغمها، يفرض عليها أن تسلم الطاقة الكامنة فيها: يستخرجها، يخزنها، يحولها، يوزعها. إن كيفية الإنتاج التقنى ليست جلبا، بل أمرا وإرغاما، وهذا ما يتعارض مع الإخراج وترك الشيء يصل إلى مجال الحضور. قام الإخراج التقني بالمعنى الإغريقي – في الحرف والفنون – على أساس ما تخرجه الطبيعة. كان الفلاح يحرث الأرض بأن يلقى بالبذور ويتركها لقوى النمو والحياة الكامنة في الطبيعة، اليوم أصبحت الزراعة صناعة للتغذية تقوم على استثارة الأرض بأساليب مختلفة.[174] فالكائن الذي تكشفه التقنية الحديثة يتحدد أنطولوجيا كرصيد der Be-stand، كلمة لها دلالة المخزون أو الاحتياطي من مادة أو سلعة ما، يقوم رهن الإشارة. في عصر سيطرة التقنية الحديثة توجد فقط أرصدة، كائنات جاهزة للاستهلاك. يرى هايدجر أن العلم الحالي كنظرية قائمة تحت نفوذ ماهية التقنية الحديثة لا يرى في الطبيعة إلا حصيلة لقوى يجب ملاحقتها وقياسها وصياغة علاقاتها في قوانين تجعل ممكنا حسابها والتحكم فيها. نظرية لا تقدم الكائن كما يظهر من تلقاء ذاته بل تفرض عليه بأساليبها المنهجية أن يظهر كرصيد من الطاقة. فما تقدمه العلوم الآن ليس وصفا للطبيعة، بل وصفة تبين طريقة استعمالها كطاقة وتفرض عليها أن تتحول إلى معلومات مصوغة يمكن جمعها وخزنها، معالجتها وتدبيرها، تأمينها ووضعها رهن الإشارة. في ظل سيادة التقنية يبدأ الاتجاه إلى جعل الإنسان مفيدا كرصيد من الطاقة (قوة العمل) يمكن تجنيده وتعبئته وتعويضه في كل وقت، طاقة ثمينة خاضعة للتنظيم التقني للعمل، تدبير الموارد البشرية والتعامل معها كقدرة على العمل والإنتاج، التسيير البيروقراطي وصنع الرأى العام. عندما لا يخبر الإنسان ذاته إلا كرصيد، فإنه يكون اغترب عن ماهيته ولم يعد قادرا على استقبال حقيقة الكون. يشكل عصر سيادة التقنية Ge-stell كقدر للكون الخطر الأقصى، فيه يبلغ انسحاب ماهية الإنسان ذروته، ما يهدد بأن تمتنع عليه إمكانية تجربة نداء لحقيقة أكثر بدئية.[175] ولهذا الدور الكبير الذي مثله الفن في فلسفة هايدجر. الفن ليس فقط مجرد صناعة توفر عواطف جمالية ولكنه معرفة أساسية تهدف إلى "تنفيذ" الحقيقة. في الانتباه لماهية التقنية الذي يتهيأ به الإنسان لانعطاف في قدر الكون يكون الحوار معها انطلاقا من الفن أمرا أساسيا. تتجلى القرابة بينهما في أنهما حملا

[174]) السابق، ص 157/156

[175]) مارتن هايدجر: **السؤال عن التقنية**، ص 165

الاسم نفسه عند الاغريق في كلمة techne، الفن مع ذلك أعلى من التقنية لأنه كشف للعالم بكيفية النظم الذي فكره هيدجر كاستجابة لنداء الكون.[176]

بالنسبة لهايدجر، الوضع الحديث كارثي، شخصه على أنه "مكيدة Machenschaft". ليست المكيدة مجرد سلوك بسيط، إنها فعل كشف عن الكائنات ككل كأشياء قابلة للاستغلال والتلاعب. يبدو العالم حاليًا، في عبارة ريتشارد بولت Richard Polt: " عبارة عن مجموعة من الأشياء الموجودة دون معنى أو غرض جوهري، مكان بارد حيث لا يمكننا وضع أي جذور. كل ما يمكننا فعله هو الحساب والتحكم. نقيس كل شيء، ونجعل الأمور تسير بشكل أسرع وأسرع، وتتزايد قوتنا وكفاءتنا باستمرار، لكن التساؤل والتفكير يتلاشى. عالم محسوب رياضيا تنحسر فيه الجودة ويطغى الكم وتلغى كل قداسة. يشكو هايدجر من أنه في عالم المكائد، تصبح الكائنات "لا كائنات" ".[177] كل شيء دمرت أهميته، "الكائنات هي لكن الوجود تخلى عنها"، تضاءل الاختلاف الذي يصنعه لنا أن هناك شيئًا بدلاً من لا شيء إلى مجرد وجود في متناول اليد. تلاشت ثروة المعنى ولم يتبق سوى أرض يباب قاتمة. للتعويض عن إفقار عالمنا، نقوم بتكديس "التجربة الحية Erlebnis" التي ستثري ذاتيتنا، نستهلك كميات لا تنتهي من المعلومات والترفيه، نمثل الكائنات ونلعب مع تمثيلاتنا لها، نجعل وسائل التمثيل الخاصة بنا معيارًا لـ "ما يمكن اعتباره "كائنًا"، لكننا لا ننفتح على الوجود نفسه. قال ريتشارد بولت: " اليوم، ونحن قادرون على خلق "حقائق افتراضية"، يبدو تشخيص هايدجر أكثر صحة من أي وقت مضى، أصبح أصعب الحفاظ على التمييز بين الكائنات وتمثيلاتنا لها. يريد هايدجر بديلاً للنظرة الحديثة للعالم. لكن ليس في الوجود اليومي. يبدو أن هايدجر يعتقد الآن أنه في العصر الحديث، أصبح الوجود اليومي فقيرًا وفاسدًا لدرجة أن ما نحتاجه هو ثورة جذرية في علاقتنا بالكينونة نفسها".[178] نسيان الكينونة وفقدان "المقدس" في العصر الحديث، ينبثق من نسيان علاقة الدازاين بحقيقة الوجود في انكشافه، فقد علاقته بالأرض والتضحية بعالمه التاريخي الأصيل كمكان ومحل للسكن والبناء الشعريين. نشأ عن حدثين متشابكين: تدمير الأرض بالتقنية وفشلنا في التساؤل عن الأصول الفلسفية لهذا التدمير، وتدهور علاقة الدازاين الأساسية مع اللغة كظاهرة أصلية لـ "التسمية". من تأثير مزاج تقني مرتبط بالتأثير القمعي لميتافيزيقا الوجود، كشف عن الأرض والعالم والإنسان في

---

[176]) السابق، ص 169

[177]) Richard Polt: ***Heidegger***, p.242

[178]) Ibid

أنماط انغلاق وسيطرة وتلاعب في خدمة التقدم البشري، عبر عنه هايدجر بمصطلح "ترنح Ver-wesung الكينونة".[179]

وصف هايدجر "جوهر" عنف التكنولوجيا الحديثة، ماهية أطلق عليها هايدجر اسم جيستل das Ge-stell،[180] كيفية يتحول فيها حضور كل ما هو حاضر إلى رصيد، ولا يمكن أن نفهم التقنية انطلاقا من الآلة، فليست الألة هي التي تجعل من التقنية ما هي، بل الآلة تكون آلة انطلاقا من ماهية التقنية.[181] ميز هايدجر بين التقنية وماهية التقنية،[182] بين الأدوات التقنية وإطارها الفلسفي والميتافيزيقي مؤكدا أن "التقنية هي وسيلة وفعالية إنسانية"،[183] وأن نقده لا ينصب على التقنية بل على علاقتنا بها وعلى ميتافيزيقاها. كانت الأشياء في العالم القديم تظهر وتقدم مكنوناتها ضمنيا وتلقائيا لكن الإنسان الحديث وقد أصبح ذاتا عقلانية أخضع الأشياء لنوع من العنف والسيطرة والتحكم عبر تسخير الطبيعة والكشف عن أسرارها وعن حقائقها عبر عملية تحريض وعقلنة ممنهجة. هكذا تتجلى التقنية على هيئة نظام تقني كلي Gestell مهيمن، بواسطة العلم الذي أصبح هو نفسه تقنيا. يتعلق الأمر إذن عند هايدجر بالتفكير في أساسها الفلسفي الذي هو ذلك القدر التاريخي الأنطولوجي الذي يتحكم في الكينونة ويوجهها نحو الاهتمام بالكائن ونسيان الكينونة. التقنية اكتمال وإنجاز وتحقيق للميتافيزيقا.[184] يبدو Gestell وكأنه فعل بشري، بينما هو في الحقيقة أسلوب كشف يحدد طبيعة الفعل. يخفي حقيقة أنه ليس شيئًا يمكن أن يحدث في أي عصر أو ثقافة، ولكن، بشكل فريد، "جوهر" الحداثة الغربية. إن جيستل أفق كشف بموجبه "تتكشف الحقيقة على أنها Bestand "مخزون" أو "مورد". ليس فقط أشياء، لكن أيضًا كيانات بيروقراطية شبيهة بالآلة: الجامعة الحديثة، مثلا، حيث لم يعد المرء يجد مدرسين وطلابًا، بل "موردين" و"مستهلكين" وما يستتبع ذلك. يصبح الإنسان "مادة خام"، جزءًا مما يجب استغلاله. جيستل بتعريفه أفق كشف وفقًا له يكون شيء ما عنصرًا من الموارد– متاح للنشاط الإنتاجي، شيء، بلغة الكينونة والزمان، "جاهز

179) Martin Heidegger: ***Contributions to philosophy***, p.71

180) كلمة عبر بها هايدجر عن ماهية التقنية الحديثة، تعني في الاستعمال العادي "الإطار"، مثلا إطار رفوف توضع عليه الكتب، "التشكيل والشكل"، و"الوقوف"، قد تكون أفضل ترجمة شيئًا مثل "الإطار". الأفضل تركها غير مترجمة. تعني Gestell بكيفية عامة كل ما يمكن أن نوقف stellen عليه شيئا ما، تشير إلى كيفيات الإيقاف المتنوعة التي تخترق التقنية الحديثة والتي تشكل رغم تنوعها وحدة متجمعة. مارتن هايدجر: **السؤال عن التقنية**، ص 160

181) مارتن هايدجر: **السؤال عن التقنية**، ص 160

182) كلمة تقنية techné من أصل إغريقي "تيكنيكون"، كلمة كان لها بداية نفس دلالة المعرفة épisteme، تعني التعرف وعمليا صنع الأشياء. إلى حدود فترة أفلاطون، ارتبطت بالكلمة أبيستينون أي العلم والمعرفة، فهما يعنيان فعل القدرة على الاهتداء في شيء ما. مارتن هيدغر: **مسألة الحقيقة**، ص 53

183) مارتن هايدجر: **مسألة الحقيقة**، ص 44

184) محمد سبيلا: **مصطلحات هايدغرية**، ص 469/484

في متناول اليد". جيستل ليس نتاجًا لنية بشرية، ليس "عملًا بشريًا". لا يوجد فرد ولا "لجنة" تحدد طبيعة فهم الواقع. جيستل، قال هايدجر، "لن يسمح أبدًا بأن يُسيطر عليه الإنسان إيجابا أو سلبا".[185] جيستل "مصير"، شيء يسود ك "قدر" "له سيطرة كاملة على الإنسان". اعتقد هايدجر أن التحول إلى عصر ما بعد الحداثة، حتى مع وجود أفضل إرادة في العالم، هو شيء لا يمكننا تحقيقه. عندما يتعلق الأمر بكشف عن العالم، فالبشر دائمًا متقبلون أكثر من كونهم مبدعين. إلغاء جيستل هو أن ينشأ كشف جديد للعالم يحل محله. كل ما يمكن فعله هو "انتظار" وصول كشف جديد لتجاوز تدهور ثقافتنا. كان هايدجر يرى أن أزمة العالم الحديث هي من "التشابك والرسوخ والعمق" بحيث تعجز عن معالجتها أي خطة بشرية إنقاذية؛ "فإله وحده فقط بإمكانه أن ينقذنا".[186] ما علينا فعله هو "أن نتأمل"، أن ننخرط في تفكير "تأملي"يسمح بالوصول الى "القدرة المنقذة". ف "بدلاً من مجرد التحديق في التكنولوجيا" ولومها على أنها "رجس من عمل الشيطان"[187] علينا أولا أن نلمح "جوهر التكنولوجيا الحديثة". حيث تسيطر التكنولوجيا، يكون هناك خطر، خطر "حرمان الدازين من الدخول في كشف أكثر أصالة وبالتالي تجربة الدعوة إلى حقيقة أكثر بدائية".[188] لأنها بالفعل تكشف عما هو علاقة "مفقودة" و"منسية" مع الوجود، فالتقنية تضم "في حد ذاتها ما ينقذ"، قال هولدرلين: "حيث ينمو الخطر/ ينمو أيضا ما ينقذ".[189] لا يوجد خطأ مع أي كشف تقني، إنه سمة "وجودية" لحياة البشر. ما تنفرد به الحداثة هو التفسير الميتافيزيقي الخاطئ لهذا الكشف الذي يستبعد قدسية العالم. نوع من التأمل يسمح ب "نشوء القوة التي تنقذ" هو "التفكير الشعري"، فن "يؤسس القدوس" ويسمح ب "ازدهار الانفتاح على الأشياء وعلى اللغز".[190] في مثل هذا التفكير، قال يونغ: " نكون سحبنا أنفسنا من حياة الحداثة "المؤطرة"، وننخرط في نوع من "هجرة" يأخذنا بعيدًا عن مركزها العنيف وغير الساحر إلى هوامشه. نصبح "غير مناسبين للوقت" حسب نيتشه، الحالة التي وجد فيها دائمًا التفكير "الأساسي"، وفقًا لهيدجر".[191]

لا يوجد شيء أصلي في تحليل هايدجر لأعراض "مرض" الحداثة. تعتبر فلسفته امتدادا وتعميقا لفكر نيتشه. اكتشف نيتشه "موت الإله" والفراغ اللاحق لـ "العدمية"، انتقد الدولة الحديثة التي سماها المسخ البارد،

185) Martin Heidegger: ***The Question concerning Technology***. p.38

186) محمد سبيلا: **مسألة الحداثة في فكر هايدغر**: بين تمجيد العالم الحديث ورثائه، تبين العدد ٣/١١ شتاء 2015. ص 13

187) Martin Heidegger: ***The Question concerning Technology***. p.26

188) Ibid. p. 28

189) Ibid. p.28

190) Martin Heidegger: ***Discourse on Thinking***, p.56

191) Julian Young: ***Heidegger's Later Philosophy***, p.88

الديمقراطية الحديثة باعتبارها انتصارًا للغوغاء، الاشتراكية باعتبارها تعبيرا عن حسد اجتماعي، أفكار التقدم ومفاهيم الوعي والعقل والذات وعدمية التقنية الحديثة، كاشفًا عن أسسها الميتافيزيقية، ممثلة في إرادة القوة. بعد نيتشه، اتخذ نقد الحداثة في الفكر الغربي أشكالا متعددة، فالحياة الاجتماعية الحديثة حياة مشيأة عند جورجي لوكاتش، مدارة ومتحكم فيها وفق مدرسة فرانكفورت، "أحادية البعد" عند ماركوز وتفتقد "الهالة" عند والتر بنجمين. تحدث ماركس عن "اغتراب" الإنسانية الحديثة، وحدد فرويد وريلكه وكافكا القلق على أنه مزاج الحداثة الأساسي. يمكن إجمال الانتقادات الموجهة إلى الحداثة في عناصر: المكننة، التشيؤ والاستلاب، الفردانية والنزعة التاريخانية، افتقاد العالم لسحره، سيادة المجهولية والغمرية والرداءة والروح العمومية.[192] إن ما هو أصلي في هايدجر هو نشر "فلسفة الوجود" كتفسير لأعراض "مرض" الحداثة، مدعيا أن السبب الرئيس له هو "الميتافيزيقا"، إضفاء الطابع المطلق على أفق الكشف، وسوء تفسيره على أنه ليس أفقًا واحدًا يكشف الحقيقة، بل بنية الواقع نفسه. يترتب على ذلك أن استعادة ثقافتنا من عوزها الحالي، "تحول" أصيل إلى عصر ما بعد الحداثة، سيكون قبل كل شيء في "التغلب على الميتافيزيقا".[193] فهم هايدجر الممارسة التكنولوجية بطريقة واسعة ومتنوعة. الإنسان أساسا كائن يعمل، "ينتج" الأشياء، البشري أساسا، دائمًا ما يكون كائنًا منخرطًا في نشاط تقني. العمل سمة مركزية للوجود البشري. يتطلب العمل أن يتم تمثيل الأشياء، أن تظهر بطريقة مناسبة للعمل، جاهزة، مفيدة. فبينما ظهرت الكائنات في كل عصر كمورد، فإن "الطريقة" التي تنفرد بها الحداثة هي كونها تظهر موردا خالصا. أمر تؤكده صورة هايدجر عن ظهور العالم ك "محطة وقود عملاقة"،[194] لا يوجد شيء لمحطات الوقود بخلاف وفرة مواردها، لا شيء آخر غير كونها مصدرًا. بمعنى ما، هي أماكن أحادية البعد (ما له علاقة بانعدام سحرها). بينما سكن الإنسان في أزمنة سابقة في عالم من "الأشياء"، في الحداثة، "لم تعد الكائنات تقف أمامنا كأشياء. لذلك يظهر كل شيء على أنه "غير مستقل تمامًا".[195] في حين ظهرت الأشياء في عصور سابقة كمورد بالإضافة إلى شيء آخر، فقدت الحداثة هذا "الفائض" ولهذا تقهقرت علاقتها بالكائنات إلى عنف. جوهر الحداثة أن الطبيعة تحولت إلى موضوع.[196] اننا نتحرك في عالم حيث لم يعد للأشياء وجود. عندما تظهر الأشياء كأشياء فإنها تظهر في "الوجود من أجلنا"، وأيضًا في "وجودها في ذاته". شرح كلاوس هيلد: " على أن جمال شجرة أو

---

[192]) لتفصيل أوسع انظر: محمد سبيلا: **مسألة الحداثة في فكر هايدغر**، ص 16/14

[193]) Julian Young: ***Heidegger's Later Philosophy*** p.35

[194]) Martin Heidegger: ***Discourse on Thinking***, p.50

[195]) Martin Heidegger: ***The Question concerning Technology***, p.17

[196]) مارتن هيدغر: **مبدأ العلة**، ص 63

متانة قطعة أثاث من الخشب يرتبطان بأن مثل هذه الأشياء تشمل "فائضا" يجعلها "أكثر" من مجرد شيء يوجد وظيفيا تحت تصرفنا. "فائض" هو أن الشيء، الشجرة أو الخشب مثلا، مستقر في ذاته، هذا الاستقرار في الذات هو أمر خاص ليس في متناول التعامل الوظيفي مع الأشياء. أكيد أن شجرة تصبح في متناولنا عندما تظهر على مسرح العالم. ولكن هذا لا يعني أنها بظهورها تسلم لنا ذاتها على نحو تام. ينتمي إلى ظهور الشجرة أنها خلال هذا الظهور تنطوي على ذاتها بكيفية غامضة".[197] يظهر العالم على أنه poiesis، عندما يظهر كمكان مقدس، كشف عن الذات غامض لـ "أصل" الأشياء. طريقة في ظهور العالم، سماها هايدجر حدثا أو تخصيصا أو تجربة Ereignis، تجربة سماها أحيانا "تشيؤ الشيء"، ولأن الشيء لا ينفصل عن سياق عالم يجعل الشيء ما هو عليه، هو أيضًا "تعولم العالم". في استخدام هايدجر الخاص، "الشيء" ينزع إلى التشيؤ. كل شيء "يشيء"، حتى الأكثر تواضعًا: "الإبريق والمقعد، جسر المشاة والمحراث ... الشجرة والبركة، أيضًا، النهر والتلة، كلٌّ منها على طريقته الخاصة".[198] الأشياء "تشيء dingen" عندما تظهر مقدسة ومشرقة. يخفي جيستل كشفا، بمعنى Poiesis، يتيح ظهور الوجود. ما يجعلنا جيستل "غافلين"عنه، هو "شيئية" الأشياء. هذا الاستبعاد يفسر عنف الحداثة. يدفع" الإنسان إلى علاقة "متناقضة" بالأشياء، علاقة "تثبيت" و"تعطيل".[199] الكشف عن كل شيء كمورد خالص هو "جوهر" الممارسة التكنولوجية الحديثة، والأساس المفسر لعنفها الفريد. أرضيته هي "الميتافيزيقا". يخرج التفسير الميتافيزيقي شيئية الكائنات ويولد تقنية عنيفة. جيستل هدد كل حقبة، إلا أنه فقط في الحداثة حقق سيادة تاريخية عالمية لأول مرة وأصبح "مصيرًا".

تخلى هايدجر عن إيمانه بالعلم، فالعلم ليس حدثًا أصليًا للحقيقة وتحول إلى الفن. إن سبب هذه التخلي يرجع إلى "كون العلم لا يفكر، ولا يستطيع أن يفكر... العلم لا يفكر".[200] بالمثل رفض كامو الفكر "العقلاني" المعاصر، المملى من العقل الأفلاطوني الأرسطي كـ"سبب رياضي" حديث.[201] معتبرا أن العلم الحقيقي هو "تأمل وتذكر داخلي".[202] ما يميز العلم الحديث عند هايدجر أنه كلي، "رياضي"، وهذا "معياري" لكل العلوم الحديثة.[203] يمتلك العلم "خطة" رياضية تمامًا من حيث أنه يقرر، "مسبقًا"، كل خطوة يجب أن تبلغها الطبيعة،

---

[197]) هيلد كلاوس: **العالم والأشياء**، 31.10.2016

[198]) Martin Heidegger: ***Poetry, Language, Thought***, p.177–182

[199]) Martin Heidegger: ***The Question concerning Technology***, p.27

[200]) Martin Heidegger: ***Essais et conférences***, p.157

[201]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.I**, p.1053

[202]) Ibid. p.1041

[203]) Martin Heidegger: ***The Question concerning Technology***, p.118

معتبرا أن العالم مقادير "دقيقة"، قابلة للعد وللقياس، كلما أمكن "حساب" العالم بشكل كامل، يمكن التنبؤ به والتحكم فيه. فالعلم الحديث مجرد كشف آخر عن العالم بطريقة "عمل" مناسبة، يتضمن "منظور المنفعة"، علم باعتباره "رياضيا"، هو أساسًا هجوم على الواقع و"الإيقاع" به لأجل "تأمينه" بطريقة وصفها هايدجر أنها "مرعبة". فيزياء الذرة، مثلا، أبادت "الشيء" رياضيًا قبل وقت طويل من إبادته حرفيًا مع القنبلة الذرية.[204] لأنه لم يسع إلى السيطرة على الطبيعة واستغلالها، لم يكن العلم اليوناني "دقيقًا". قال يونغ: " فقط مجتمع تسيطر عليه الميتافيزيقا، ومكرس لعنف السيطرة المطلقة، سيكون لديه الجرأة الجارحة لبقر الأشياء والنظر في أحشائها. عبارة ta mathematikaفي الأصل اليوناني لم تعني "العددي" بل بالأحرى "بداهة". بهذا المعنى تمتلك البشرية جمعاء العلم. افترضت البشرية الأولى كونًا لا يحتوي فقط على كائنات مرئية، بل أيضًا آلهة. وافترضت مجموعة معقدة من قوانين تربط مزاج الآلهة بالحظ الجيد والسيئ وروح الدعابة الطيبة بمختلف الممارسات البشرية مثل العبادة والتضحية".[205]

شعر كامو بحاجتنا الى فرض طوق على تطور حضارتنا العشوائي العنيف. كان يرى أننا، لهوسنا بالقوى الميكانيكية العاتية التي نديرها دون تحكم، هجرنا مقاييسنا وحاجاتنا الإنسانية الحقة. تحتفل آثار كامو بالعالم الملموس، سعيا إلى توطين الإنسان وخياطة ما تمزق من عالمه بفعل الحداثة والتاريخ، قال: " يرغموننا على الاختيار ما بين الإله والتاريخ. من هنا الرغبة الرهيبة تلك باختيار الأرض، العالم والأشجار، لو لم أكن متيقنا تماما من أن الإنسان بأكمله لا يطابق التاريخ".[206] في حربه ضد كل ما يميل إلى التجريد وتشويه الكينونة، وبالتالي تشويه الإنسان، هاجم كامو خطري اللامبالاة والتجريد، في رأيه وجهان لعدمية كامنة. العدمية، كما لاحظ كامو "ليست فقط اليأس والنفي، ولكنها أيضا إرادة لأن تيأس وأن تنفي".[207] تشير كلمة "التجريد" عنده الى كل ما هو "هزيل" في "قرن الخوف" واالقطيعة مع جسد العالم. ربطها بأفكار منقطعة عن الواقع شبهها بالأصنام، أنظمة شمولية وبيروقراطية، المركزية والإحصاء والدعاية والجدل والآلة، عارضها كامو للجسد، والحوار، والحب، والسعادة، والطبيعة، ضد كل إيديولوجية تميل إلى تفضيل الفكرة على حساب الإنسان: " برهنة أن التجريد هو الشر. يصنع الحروب، أنواع التعذيب، العنف. المشكلة: كيف يتم الحفاظ على نظرة مجردة في وجه الأذى الجسدي،

---

204) Martin Heidegger: ***Poetry, Language, Thought***, p.112

205) Julian Young: ***Heidegger's Later Philosophy***, p.78

206) البير كامو: **ذهب أزرق**، ص 177

207) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.III**, p.109

الإيديولوجيا، والإبداع نفسه".[208] أظهر كامو الجانب السفلي من آلة وحشية، بدأها البشر للتنافس مع الآلهة، لتصبح أقسى منهم. الطائرة عنده كرمز لهذا التجريد الذي ينخر العالم الحديث. تعلو فوق العالم، تنفصل عن الأرض، تنكر المناظر وتسطح التضاريس: " باريس الجزائر: الطائرة كأحد عناصر النفي والتجريد الحديثين. لم يعد هناك طبيعة. الأخاديد العميقة، المنحدرات الحقة، السيول الوعرة، كلها تختفي. ما يتبقى هو رسم تخطيطي. يأخذ الإنسان باختصار نظرة الإله".[209]

أشار كامو الى تجذر العدمية المعاصرة في مسيحية ميتافيزيقية "ادعت بشكل متزايد القوة الزمنية والديناميكية التاريخية".[210] ميتافيزيقيا بدل النظر للطبيعة بكل ثرائها وغموضها رأت الإنسان وحده في مواجهة الإله ومبادئ الأخلاق، متصورة الموت والشر كمشاكل مجردة، خارج صيرورة العالم ونسبيته. لم يؤله أي عصر آخر التقدم. هذا التفكير ساد الغرب بداية من القرن التاسع عشر. وفقا لكامو، أدت الثورات التاريخية إلى إلغاء مركزية العقيدة المسيحية لكنها استمرت في اعتبار التاريخ مجالًا للمقدسات: " أصول الجنون الحديث. إنها المسيحية التي أبعدت الإنسان عن العالم. فقد حجمته ليصبح ذاته وتاريخه. الشيوعية نتيجة منطقية للمسيحية. إنها قصة مسيحيين".[211] تيارات الفكر، الهيغلية والداروينية والوضعية والماركسية، لم تتخل تمامًا عن الطابع العدمي لمسيحية تاريخية عززت الإيمان بالهدف المسيحاني المتمثل في الصيرورة التاريخية والإيمان بالأهمية المطلقة للتاريخ. وفقًا لمبادئ المسيحية، أسرار الدين يجب أن تتحقق في وقت ما مناسب، وبالتالي فإن للتاريخ حظ وقداسة. اعترف كامو "بأصول مسيحية لكل مسيانية messianisme تاريخية، حتى الثورية منها".[212] الروح اليونانية لم يكن لها مثل هذا التأليه للتاريخ: "كان الفكر اليوناني فكر الوحدة .. وما عرفت روح التاريخ الكلي التي اخترعتها المسيحية والتي، بفصلها عن أصولها الدينية، تخاطر اليوم بقتل أوروبا".[213] لاحظ كامو أن أحد أسس الحكمة اليونانية وخاصة مفكري ما قبل سقراط هو استبعاد "كل شيء" أو "لا شيء" من قاموسهم. كلمتان، حسبه، مضللتان لأنه لا معنى ملموس لهما. فحص "لا شيء وكل شيء" سمح له بفهم أسباب العدمية الجوهرية ونقد مفاهيم معاصرة ادعت أنها شاملة. تطمح العدمية في المقام الأول إلى الشعور الكامل، شعور المجموع، إرادة كلية، "العدالة الكاملة"، "الانسان الكلي"، "ثورة نهائية"، طموح خاطئ لأنه غير قابل للتحقق ومع الوقت يصبح

[208]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.II**, p.1022

[209]) Ibid. p.1105

[210]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t. III**, op.cit, p.318

[211]) ألبير كامو: **ذهب أزرق** ، ص 184

[212]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t. III**, op.cit. p.225

[213]) Ibid. p.226

مدمرا وقاتلا. العدمية عبثية تنازع نسبية الوجود، كتب كامو أن العدمية هي "التشدد في المطلق".[214] الحرية نسبية، وهذا يعني أن قبول الطابع المحدود لحياة الفرد والمجتمع هو الحرية الحقيقية. أشكال العدمية عند كامو دافعها الجهد اليائس لوجود مؤله. العدمي يعطي للتاريخ، للصيرورة الدائمة للمجتمع البشري، معنى المطلق. العدمية تطلع إلى مطلق مستحيل وكلية شوهاء. لخص مارتن رودان موقف كامو:" ليس هناك سوى موقفان محتملان في مواجهة التاريخ والخلق: من جهة "تمرد، ميزان، وحدة"، ومن جهة أخرى "عدمية، إفراط، كلية". من ناحية "الروح"، ومن ناحية أخرى، "عبادة الأصنام".[215]

المشكلة التي أهمت كامو هي عدمية خلقية اعتبرها من ميزات العالم الغربي، عدمية أراد استخلاص قيم جديدة منها دون الاستعانة بقيم العصر المشوهة. العدمية موقف ذهني، يفترض أن الحياة غير جديرة بأن تعاش، تكشف عن نتائج تتعارض مع هذه الفرضية، يستنبط منها كامو منطقيا دعوة واضحة للحياة والخلق حتى في وسط الصحراء.[216] كانت أسطورة سيزيف "محاولة متحمسة لإعطاء تعريف للعدمية الحديثة"[217] اقترحت طريقة حياة بناءً على متطلبات العبث تهدف لكسر جموح العدمية. فلسفة سعادة تشهد أنه حتى داخل إنسان العبث يمكن أن نعثر على اسباب للعيش وترويض العالم. بهذا المعنى، يمكن أن تكون تجربة العدمية خصبة للإنسان: " أسطورة سيزيف، بالنسبة إلي تشير إلى بداية فكرة تابعتها فيما بعد في "المتمرد" تتألف من محاولة اكتشاف إذا كان بالإمكان أن نجد، ضمن حدود العدمية، وسيلة لتخطي العدمية".[218] المقدمة الأمريكية لأسطورة سيزيف أكدت هذه الرغبة في تجاوز العدمية: "كتبت قبل خمسة عشر عامًا، في 1940، في خضم الكارثة الفرنسية والأوروبية، يعلن هذا الكتاب أنه داخل العدمية نفسها من الممكن أن نجد ما يكفي لتجاوز العدمية. في جميع الكتب التي كتبتها منذ ذلك الحين، حاولت تعميق هذا التجاوز".[219] أراد كامو المساعدة في وقف مسار تاريخ العدمية المعاصر، لانتقال حاسم من العبث إلى التمرد، على الإنسان أن يتغلب على إغراء العدم: "الشغف الوحيد الذي حرك المتمرد هو تحديدا نهضة جديدة".[220] كامو لم يطمح لتغيير اتجاه التاريخ لكنه أراد أن يعيد إليه شيئا من ضوء مقياس فقده، معطيا التاريخ معنى الصراع بين قوى التمرد وايديولوجيات عمياء: " واحد من

---

214) Ibid.p.147

215) Martin Rodan: ***Œuvres complètes***, **t.II**, ***Camus et l'antiquité***. p.

216) جيرمين بري: **ألبير كامو**، ص 203

217) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.I**, p.887

218) جيرمين بري: **ألبير كامو**، ص 253

219) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.II**, ***Œuvres complètes***, **t. III**. p.956

220) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t. III**, p.411

معاني التاريخ اليوم، وحتى غدًا، هو الصراع بين الفنانين والفاتحين الجدد، بين شهود التمرد الخالق وبناة الثورة العدمية".[221] راهن كامو على النهوض: "العدمية، تصل متطرفه تلتهم نفسها وتختنق في تناقضاتها. نقف عند هذه النقطة وبعدها يكون الموت أو القيامة. أثق بأصدقائنا المعروفين أو المجهولين وقوة مقاومتهم. أراهن على النهضة".[222] رهان، رغم أنه هش ودوما مهدد، هو المبرر الوحيد للوجود. نحن في نهاية العدمية والدائرة مغلقة. بحسب كامو، يجب أن تتحول حضارتنا بالكامل أو تندثر: " يعاني العقل الحديث من اضطراب تام. لقد تخطت المعرفة إلى درجة فقد معها العالم والروح كل نقطة ارتكاز. معاناتنا من العدمية هي أمر واقع. بيد أن الأكثر روعة هو العظات عن "العودات"، العودة إلى العصور الوسطى، العودة إلى العقلية البدائية، إلى الأرض، إلى الدين وإلى ترسانة الحلول القديمة. ولإضفاء مسحة فعالية على هذه العقاقير، علينا التصرف كما لو أن معارفنا اضمحلت، كما لو أننا ما تعلمنا شيئا، وادعاء محو ما ليس قابلا للانمحاء. علينا أن نشطب بضربة قلم كل ما منحتنا إياه قرون عديدة ... هذا أمر مستحيل. للشفاء، ينبغي تقبل صفاء الذهن ذاك ووضوح الرؤية تلك. فالعقل ليس في حالة اضطراب لأن المعرفة قلبت العالم. إنه في حالة اضطراب لأنه لا يجيد التعاطي مع هذا الانقلاب. فهو لم يعتد على هذه الفكرة. فليعتد عليها ويختف الاضطراب، ولا تبق إلا البلبلة والمعرفة الواضحة التي كونها الفكر عنهما. حضارة ينبغي إعادة صنعها برمتها".[223] قول يقترب من رأي لوكاتش: "لا نستطيع أن نجد سبب الدور الذي يلعبه القلق في الأدب الحديث في المذهب القائل بأن العالم فوضى. والصحيح أن عدم القدرة على فهم النسق الجديد الذي يجرى عليه التطور الاجتماعي يؤدي إلى نظرة قلقة إلى العالم".[224]

العدمية إسم لتيار تاريخي يحدد عصرنا اختصره نيتشه في عبارة "موت الإله"، كلمة "تشير إلى قدرية عشرين قرنا من التاريخ الغربي".[225] تدل العدمية في استعمالها الشائع على موقف يرفض الغايات والمثل العليا وينكر القواعد والقيم، على خلاف ذلك يرى نيتشه أن العدمية ليست رأيا أو نظرية بل هي الحركة الأساسية والحاملة للتاريخ الغربي.[226] ليست العدمية ظاهرة تاريخية بين ظواهر أخرى، الأحرى أن العدمية هي الحركة الكونية الأساس لتاريخ شعوب الأرض المدفوع بها نحو مجال قوة الأزمنة الحديثة. فهم هايدجر النزعة العدمية Nihilism

221) Ibid. p.298

222) Ibid. p.398

223) ألبير كامو: **ذهب أزرق**، ص 26

224) جورج لوكاتش: **معنى الواقعية المعاصرة**، ترجمة: أمين العيوطي، دار المعارف، مصر، 1971. ص 94

225) أنظر: مارتن هايدجر: **الفلسفة، الهوية والذات**، تر: م مزيان. منشورات ضفاف، الاختلاف ط1 2015 بيروت الجزائر، ص 69

226) مارتن هايدجر: **ما الميتافيزيقا؟**، ص 101

كسيرورة انحطاط القيم التقليدية السائدة في التاريخ الغربي، نتيجة لمسار نسيان الكينونة الذي ابتدأه الميتافيزيقا مع أفلاطون واستكمل تدريجيا ليبلغ أوجه في العصور الحديثة. نظر هايدجر إلى العدمية من خلال فكر نيتشه. يعود نيتشه بالعدمية إلى أفلاطون، بوضعها لعالم ماورائي فوق حسي مقياسا للحسي، ألغت الأفلاطونية قيمة هذا العالم. إن العدمية هي أساسا أفلاطونية تجد الحقيقي في الفكرة فوق الحسية التي لا تظهر ذاتها للمعرفة إلا إذا تحررت من الحواس. إن وضع الفكرة فوق الحسية بصفتها الكائن الحقيقي موقف عدمي يحقر الحياة ويفقرها ويفرغها. للتغلب على العدمية اقترح هايدجر رفض كل المقولات الميتافيزيقية والتوجه نحو مساءلة والتفكير في "حقيقة أو معنى الكينونة" من حيث اختلافها عن الكائن، وبذلك نزع عن الميتافيزيقا سر قوتها العدمية أي ألا تكون تاريخ "نسيان الكينونة".[227] إن كلمة نيتشه حول موت الإله تتعلق أساسا بالإله المسيحي،[228] إسم استخدمه للإشارة إلى العالم الفوق حسي. إنه إسم حال الأفكار والمثل. منذ أفلاطون تم اعتبار العالم فوق الحسي كعالم حقيقي فعلي، أما العالم هنا-أسفل، محض عالم ظاهري، متغير وغير فعلي. هكذا تعني كلمة "مات الإله" أن العالم الفوق حسي هو دون قدرة فعلية ولا ينتج أية حياة. عند نيتشه، الميتافيزيقا مفهومة كنزعة أفلاطونية تسير نحو نهايتها. إذا ما مات الإله بوصفه علة فوق حسية وباعتباره غاية كل حقيقة، إذا ما فقد العالم فوق حسي قوته على الإلزام والإستنهاض، لن يعرف الإنسان بما سيرتبط ولن يكون هناك بتاتا أي شيء يمكن أن يوجهه.[229] إن المجال الذي تتموضع فيه ماهية وحدوث العدمية هو الميتافيزيقا، إنها المكان التاريخي الذي ضمنه كون الأفكار، القانون الأخلاقي، الثقافة والحضارة تفقد قدرتها التأسيسية من أجل السقوط أخيرا في الطابع العدمي. رأى هايدجر أنه مادمنا نعتبر ظواهر جانبية للعدمية على أنها العدمية نفسها سيظل الموقف تجاهها سطحيا. في العدمية وفق نيتشه "يغيب الهدف، يغيب الجواب على "لماذا؟"، عدمية هي سيرورة إفراغ للقيم العليا، قيم فقدت قيمتها بقدر ما بدأت تكشف أن العالم المثالي لن يكون بوسعه أن يتحقق ضمن العالم الواقعي والحسي. يخلص نيتشه إلى أنه يترتب على نفي القيم القديمة الإنخراط في نظام جديد للقيم، لتأسيس جديد للقيم بوصفها حركة ضد القيم القديمة، هذه المرحلة سماها نيتشه "العدمية المكتملة"، كتب: " أشكال العدمية غير التامة: نعيش في خضمها ... العدمية غير التامة تحل مكان القيم القديمة من خلال القيم الجديدة، لكنها تتابع

[227]) محمد سبيلا: **مصطلحات هايدغرية**، ص 469/484

[228]) وضح هايدجر أن نيتشه لايقصد الحياة المسيحية التي وجدت قبيل تشكل الأناجيل ودعوة سان بول البعثية، بل المسيحية كتجل سياسي وتاريخي للكنيسة ورغبتها في القوة في إطار تشكيل الإنسانية الغربية والحضارة الحديثة. إضافة إلى انهيار سيادة الاله هناك آثار سيادة الوعي والعقل، حيث استبدل الفناء في الفوق حسي بالتقدم التاريخي. فما حل مكان الفوق حسي ليس إلا تنويعات التأويل المسيحي التلفيقي التيولوجي للعالم الذي بدوره صهر مخططه للتنظيم التراتب للكائن في العالم اليهودي–الهلينستي حيث أسس أفلاطون البنية الأساس لبداية الميتافيزيقا الغربية. أنظر: مارتن هايدجر: **الفلسفة، الهوية والذات** ، ص 75/74

[229]) مارتن هايدجر: **الفلسفة، الهوية والذات** ، ص 71

إقامتها في المكان القديم الذي يتم الإحتفاظ به على نحو ما باعتباره منطقة مثالية للفوق حسي. تفترض العدمية المكتملة "قلب قيمة كل القيم القديمة" وليس مجرد استبدال القيم القديمة. هكذا تصبح العدمية نفسها "مثال حياة أكثر انبعاثا".[230]

إن الحركة المضادة للعدمية يجب أن تكون قلبا لأفلاطونية مجالها الميتافيزيقا من حيث أنها قسمت الكائن إلى عالم حسي وعالم فوق حسي. إن الأفكار والمثل العليا والأسس التي تحدد الكائن وخاصة الحياة البشرية، كل ذلك ينتمي إلى القيم العليا، لكنها قيم ستسقط وتفقد قيمتها إذا تصبح عاجزة عن حمل الحياة وتوجيهها. ساند نيتشه العدمية من حيث هي قلب للقيم العليا، سمى عدمية غير مكتملة تكتفي بتعويض القيم القديمة بأخرى تضعها في المحل القديم نفسه، أي المجال فوق الحسي الذي أصبح فارغا. في العدمية المكتملة يتم تخطي العدمية، حيث لا تبقى الحياة خاضعة لعالم فوق حسي ميت بل تصبح الحياة وإرادة القوة هي المبدأ الجديد لوضع القيم.[231] لا شك أن الأزمنة الحديثة بتحريرها للإنسان حملت معها هيمنة الفردانية. لم يسبق لأي عصر أن انتج مثل هذه النزعة، الموجود في كليته أصبح ينظر إليه الآن على نحو لا يكون موجوداً بالفعل إلا إذا ثبته الإنسان في التمثل. العدمية تحيط بنا. ما إن نعتقد أننا نهرب منها حتى يولد شكل جديد، أكثر راديكالية. ما على المرء فعله هو أن يتعلم أن يقف، متحررا من كل قناعة، في خضم الفوضى. التخلي عن محاولة إنكار العدمية. في خضم ذلك يسير الإنسان الواضح بالضرورة إلى تجربة عزلة أكثر تطرفًا. افتراض الفراغ واحترام الصمت دون اللجوء إلى أي قيمة، بقوة الانضباط التي تفرضها العزلة. يظهر عند هايدجر "أن العدمية الوسيلة الوحيدة لتحريرنا من العنف الأنطولوجي الذي يمثل Gestell في الواقع عرضا له فقط. في هذا الافتراض، لا يستطيع الإنسان فقط أن يسكن الفوضى والفراغ ويتناسبان معه، بل يمكنه أيضًا تغيير شكلها بشكل أفضل".[232] أحد الموضوعات المركزية عند هايدجر تأكيده على أن "جوهر الإنسان هو أن يكون الشخص الذي ينتظر".[233] الذي، بدلاً من محاولة صنع التاريخ، "ينتظر مجيء الوجود". انتظار هو ممارسة لـ "جوهر" الإنسان "للرعاية"، لأنه "الذي يرعى مجيء الوجود في أنه يحرسه".[234] أشار هايدجر إلى أولئك العاجزين عن "الصبر الطويل البطيء الذي ينتظر الهدية"، الذين يطلبون عملا فوريا وعنيفا ضد"عدمية" الحداثة، يطالبون بخلاص فوري الآن، كان هايدجر يرى أن كل محاولة

---

[230]) مارتن هايدجر: **الفلسفة، الهوية والذات**، ص 79/75

[231]) مارتن هايدجر: **ما الميتافيزيقا؟**، ص 103/102

[232]) Pierre Caye: ***Nietzsche et l'humanisme***, Noesis, 10|2006. p.367

[233]) Martin Heidegger: ***The Question concerning Technology***, p.42

[234]) Julian Young: ***Heidegger's Philosophy of Art***, p.118

"لجعل التاريخ يحدث، لخلق، من خلال مسعى بشري وحده، حقبة تاريخية جديدة، لا طائل من ورائه. العالم "مقدر" ولن يسمح بأن يتحكم فيه، سلبا أو إيجابا، من الإنسان الذي "يقوم فقط على نفسه"، فالإيمان بالذات سيدا للكينونة سيكشف، تحديدا، "نسيان" الكينونة. قال كونديرا: " دفع صعود العلم الإنسان إلى أنفاق الفروع المتخصصة. كلما تقدم في معرفته، زاد عماه عن العالم بأسره ونفسه، غرق فيما سماه هايدجر، بصيغة جميلة وشبه سحرية، "نسيان الكينونة". تربى إنسان ديكارت على أنه "سيد الطبيعة وصاحبها"، وأصبح شيئًا بسيطًا لقوى التكنولوجيا، السياسة، والتاريخ تلك التي تتفوق عليه وتملكه. لهذه القوى، كيانه الملموس، "عالم حياته die Lebenswelt" لم يعد له أي قيمة أو فائدة: تم طمسه ونسيانه مقدمًا".[235] ذكر هايدجر أن الشعراء يقفون "بين البشر والآلهة" ينتظرون إشارات "وصول الآلهة". أصر هايدجر على أن علامات كهذه موجودة دائمًا، وأن الحقب الثقافية هي دائمًا ظواهر معقدة. تحت صفتها المهيمنة هي أيضًا "عبور وتزامن مبكر ومتأخر"، مزيج من بقايا حقبة ماضية وعلامات و"إيحاءات" عصر مستقبلي. رفض الميتافيزيقا لصالح "الانتظار" هو فهم أن محاولة التغلب على "عوز" الحاضر عن طريق عمل متعجل غير ضروري: " لأننا نعيش في عالم كرم و"مُقدر لنا"، حياتنا في أيدي مانحة للهدايا. فمحاولة فرض "عودة الآلهة" هي محاولة فرض مجيء ما هو "آت بالفعل".[236]

من أسباب عدمية الحداثة علاقتها الميكانيكية مع التاريخ. اقترح هايدجر أن المؤقت الحقيقي ليس خطيًا، كما تخيلته الميتافيزيقا منذ أرسطو الذي عرّف الوقت على أنه عدد الحركة. الوقت الحقيقي هو مجيء ما كان، ليس من الماضي، بل هو تجميع ما كان والذي يسبق أي مجيء. وقت حقيقي يتميز أن المستقبل والماضي فيه هما علاقة متبادلة، هم في الانتماء والأصل المشترك.[237] ما أشار إليه هولدرلن بكلمة "زمن": " ليس زمن التعاقب العادي. إنه (الزمن) يسمي قدوم المقدس، ووحده هذا القدوم يشير إلى زمن حيث يصبح ممكنا أن يتعرض التاريخ لاختبار حاسم وجوهري، وهذا الزمن لا يقاس، ولا يؤرخ بتعاقب السنوات والقرون. لأن ماهو تاريخي، بالمعنى الرائج، هو ما "يحتل" واجهة التاريخ القابل لأن يكون موضوع اختبار. إلا أن هذا الطابع التاريخي ليس التاريخ. التاريخ شيء نادر. ولا وجود للتاريخ، حقا، إلا حين يعاد صوغه في صيغة إفتتاحية.[238] حدث عند هايدجر تحول من الاهتمام بزمنية الدازاين Zeitlichkeit إلى الاهتمام بالزمانية Temporalitat. تحول من

---

[235]) Milan Kundera: ***L'art du roman***, Gallimard, 1986. p.6

[236]) Julian Young: ***Heidegger's Philosophy of Art***, p.113

[237]) Françoise Dastur: ***Heidegger et Trakl*: le site occidental et le voyage poétique**, noesis 7|2004, p.15

[238]) مارتن هيدجر: **إنشاد المنادى**، ص 84

تاريخية الدازاين، إلى اهتمام بـ"المصير التاريخي للعالم" متصورا كحدث Ereignis الوجود. ميز هايدجر بين التاريخ Geschichte وعلم التاريخ Historie[239] فالتاريخ انطلاقا من الكون يحمل طابعا قدريا، علم التاريخ لا يعترف بما هو قدري، يأخذ التاريخ على أنه الماضي ويفسره اعتمادا على علاقات سببية يمكن إثباتها. أسلوب تقني يريد أن يتحكم ويضبط مسار الأشياء.[240] رغم تفسيرات هايدجر للتاريخ الغامضة في طبيعتها، فإن المصير لا يُنظر إليه على أنه مجرد تمثيل لمصائر جماعية لأفراد مشتتين ومعزولين. ينص هايدجر صراحة على أن تأريخ الدازاين الأصيل، "مصيره القدري" يلخص من منظور مجتمعي، للكون مع الآخرين ككينونة في العالم، لأن "مصائرنا قد استُرشد بها مسبقًا، في وجودنا مع بعضنا البعض في نفس العالم وفي إصرارنا على الاحتمالات المحددة".[241] إن المهم عند هايدجر هو فكرة أن العالم ينبثق من جديد. في اللحظة der Augenblick، زمن الانتقال إلى الوجود الأصيل، تخبر الكينونة الماضي بكيفية أصلية عندما يكون إرث الماضي لها ما زال حيا. إرث لا يمكن أن يبقى حيا إلا باعتباره إرثا لشعب، " يجب التمييز بين الإمكانيات التي تنتمي للحياة اليومية وتلك التي تنفتح للكينونة مع نمط الوجود الأصيل. إذا كانت القرارات الأساسية تتخذ مع الانتقال إلى الوجود الأصيل، فإنها تحدث من حيث طابعها الزمني في اللحظة،[242] اللحظة هي زمن العزم باعتبارها إلغاء للانغلاق".[243]

احتل موضوع الوقت الخطي مكانًا مهمًا في تفكير كامو وهايدجر، تفكير في زمنية "أخرى" بعيدا عن فكر عقلاني غائي، يبني على الوقت الخطي مفهومًا وهميًا يختزل الإنسان إلى آلة، علاقات هي جزء من عقلانية

---

[239]) وصف هيدجر التاريخ باعتباره قدرا das Geschick. ما يجب تمييزه عن das Schicksal القدر من حيث إنه يتعلق بالفرد، لا يقصد هايدجر من تأويله للتاريخ باعتباره قدرا أن التاريخ يتحدد من قبل قوى غيبية، بل التأكيد على أن الإنسان لا يمكن أن يتحكم في مجرى التاريخ ويخضعه لمشيئته. ولأن الأمر يتعلق بنجاح الوجود أو فشله، بالنعمة أو النقمة للكينونة البشرية، فإن الإلهي يلعب دورا في إيجاد المقياس، إن حضوره في الوجدانية حاسم، ومرجعي، وبالمعني الحرفي مانح للمقياس. أنظر: مارتن هايدجر: **منبع الأثر الفنى**، ص44/45

[240]) أنظر: مارتن هايدجر: **كتابات أساسية (ج2)** ، ص 142

[241]) Martin Heidegger: ***Being and Time***. p.386

[242]) ما هو مباغت، ما يأتي على حين غرة، أي ما لا يمكن حسابه وتوقعه، ما هو حاسم في التاريخ يحدث زمنيا في ما سماه هايدجر der Augenblick اللحظة. إنه ينفلت من كل إرادة للإخضاع والتحكم. أنظر: مارتن هايدجر: **البناء والسكن والتفكير**، ص 237

[243]) بين هايدجر في الكون والزمان أن الماضي والمستقبل لا يتجليان لنا أصلا كمقطعين لزمان، بل كبعدين لكوننا الممكن، أبعاد سماها الامتدادات الزمانية. لأننا ملقى بنا، فإننا نجد أنفسنا بطريقة لا محيد عنها في وضعيات مشروطة بالماضي، ولأننا مشروع فنحن سابقون لأنفسنا لأن فعلنا يمتد نحو المستقبل، إن الماضي والمستقبل بالشكل الذي ينتميان به إلى الكون الممكن، كيفيتان يمتد بهما الكون الممكن إلى الأمام والخلف. بدل لفظ معتاد Vergangenheit يدل على الماضي بمعنى ما مضى ومر وانقضى، نحت مصطلح Gewesenheit للدلالة على ما كان وما زال قائما ومؤثرا بشكل ما. بالكيفية نفسها ينتمي المستقبل، كامتداد للفعل يضع مشاريع نحو إمكانيات ينبغي تحقيقها، إلى الإنجاز الحالي لكوننا الممكن، ينتمي كـ Zukunftigkeit لوجودنا الحاضر والمستقبل وليس فقط لفترة زمنية ما زالت أمامنا. في الفهم اليومي للزمن لا تتبدى لنا هذه الوحدة بل نقسم الزمن إلى ماض ومستقبل. انظر: مارتن هايدجر: **منبع الأثر الفنى**، ص 41

مجردة وعنف خفي تستقر في قلب مفهوم خطي للوقت شعاره إخضاع الحاضر. هناك مكانة أساسية للوقت، في تعارض بين خطين زمانيين، زمن التاريخ وزمن العيش. بعيدا عن وقت خطي يخلط بين الوجود والموجود ويجعلنا نؤمن أن "الماضي لم يعد". مفهوم للوقت لا ينفصل عن موقف استياء أو كراهية يحط من قيمة الإنسان ويبرر تدمير العالم. مفهوم يتمحور حول التاريخ يحتقر الزمن وآثاره وأبناؤه. " الأفكار المركزة على التاريخ هي التي ستحتقر أكثر ما يكون الزمن، تأثيراته، عماراته وحضاراته".[244] استحضر كامو وهايدجر ما يفلت من الهيكل الزمني للتاريخ لاجل فتح "آخر" وتجاوز هو "بداية" جديدة أصيلة تدرك حداثة وواقعية العصور القديمة وتعيد التفكير في التاريخ الروحي للغرب. تحول جذري في الزمانية لإيجاد طريق "أخرى"، "لإعادة ولادة" بعيدا عن أهوال تجد مصدرها في عدمية و"ألاعيب المنطق التي يلفقها العقل الغربي".[245] ترتيب زمني حدده كامو للتاريخ، "كما لو أن تاريخ البشر ... تبخر تحت الشمس المتواصلة".[246] محاولة إعادة تأسيس زمن محفوظ من النسيان، زمن الوطن الأم كمبدأ هوية ومكان فريد لتكشف الحقيقة. وطن أم قال عنه هايدغر في تعليق على ملاحظات هولدرلين بأنه ليس فقط "مكان الولادة" أو "مجرد منظر طبيعي مألوف، ولكن على العكس من ذلك ... قوة الأرض التي "يسكنها الإنسان شاعريا"".[247]

العصور التاريخية للثقافة معقدة، تحتوي دائمًا تفسيرا سائدا للعالم يحدد حقبة وأفرادا ومجتمعات فرعية لا تمثل أيًا من التوقعات. في التاريخ، لا يوجد تسلسل للأشياء واحدًا تلو الآخر، هناك دائمًا مرور وتزامن. ذكر هايدجر أنه " ليس بوسع أحد أن يثبت بأن شعر شكسبير يمثل تقدماً بالنسبة لشعر ايخيل Eshyle مثلما يستحيل القول بأن الإدراك الحديث للموجود يعد أكثر صواباً مما كان عليه لدى الإغريق. علينا أن نتحرر من العادة التي درجنا بها على تمييز العلم الحديث عن العلم القديم، من خلال فارق في الدرجة فقط، ومن وجهة نظر التقدم".[248] لا يمكن للعلم التاريخي أن يكون موضوعيا إلا إذا توصل إلى عرض صورة للتاريخ ليست تابعة للوضع العرضي للملاحظ في أي حاضر "كان". يتطلب التبيين الذي يقدمه الوعي التاريخي عن نفسه منه أن يتبنى نظرة إلى شمولية الواقعة الإنسانية. والنتيجة أن حقل النظر التاريخي يتسع لدرجة أن مصير الإنسانية كلها يجب أن يصبح ممكن الرؤية.[249] لا يشير هايدجر، على غرار نيتشه، إلى "موت" الآلهة بل إلى "فرار آلهة الشعب

[244]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.II**, p. 1247

[245]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.I**, p.230-229

[246]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t. IV**, p.860

[247]) Martin Heidegger: ***Les Hymnes de Hölderlin: La Germanie et Le Rhin***, p.90

[248]) مارتن هيدجر: **التقنية الحقيقة الوجود**، ص 141

[249]) مارتن هيدغر: **الأنطولوجيا هرمينوطيقا الواقعانية**، ص 80

ووصولهم". الآلهة، كما فهم، ليسوا كائنات محصورة في ماض متلاشي، بل كائنات موجودة، نماذج قادرة على "العودة". عودة من هذا القبيل، ليس محاولة استنساخ الماضي في الحاضر، بل "تكرار" أصيل للماضي، "الشيء الذي كان فعليًا سابقًا قد يتكرر"، إن "القرارات البسيطة والأساسية" للروح اليونانية وتلك التي تؤسس قراراتنا، واحدة.[250] هذه الحقيقة التي دافع عنها هايدجر غالبًا ما يتم التقليل من أهميتها بسبب خطأ يرتكبه العديد من المفكرين المعاصرين هو، كما ذكر جيلبيرت هيغت Highet Gilbert الاعتقاد بأن "الماضي قد مات": " عندما يُسألون إلى أي مدى سيقدمون هذا الموت، يقدمون إجابات مختلفة. يقول البعض 1776، والبعض الآخر 1848، والبعض الآخر 1917، والكثيرون بداية العصر المسيحي. يتفق الجميع على أن شيئًا من الماضي لا يزال على قيد الحياة، لكنهم يختلفون في تحديد المقدار. يتم تضليلهم من خلال تشبيه خاطئ بين الموت الجسدي للأفراد ومرور الأحداث إلى التاريخ. يموت الناس، ولكن البشرية تعيش باستمرار. لا توجد حقيقة تاريخية ميتة إذا كانت لا تزال تقدم نتائج فعالة: لأن حياتها في ذهن البشرية".[251] ككل ثقافة، تشبه الحداثة نهرًا تياره الرئيسي في وسط الدفق، وعند حوافه روافد صغيرة تتحرك بوتيرة مختلفة وأحيانًا في اتجاه معاكس. في كل ثقافة، يعيش كثيرون في الاتجاه السائد وقلة يعيشون على الهامش، كما قال هايدجر، على "تحفظات". يمارس التيار السائد دائمًا ضغطًا هائلاً على الهامش لإعادة الاندماج، السابح ضد التيار يعتبر مهمشا، غريبًا أو لا معنى له أو خطيرا معادٍ للمجتمع. إن تحولا شخصيا إلى السكن يعني، في الحداثة، أن يصبح المرء "في وقت غير مناسب"، مهمّشًا طوعيًا، يعيش على "تحفظات".

ثبت كامو، منذ مقالاته الأولى في الثلاثينيات حتى روايته الأخيرة، على عداءه للتقدم: " تحدثت عن حضارة جديدة وليس عن تقدم في الحضارة، سيكون خطيرا جدا استخدام هذه اللعبة المؤذية، ما يسمى التقدم".[252] ظل كامو غريبا عن الحداثة وعن التاريخ. التاريخ يزعج الفنان في كامو: " لا اعتقد بما يكفي في سبب للاشتراك في التقدم. أو في فلسفة التاريخ".[253] من تحليله نستنتج أن الماضي والحاضر والمستقبل، الأبعاد الثلاثة للزمن، لا يمكن تجربتها إلا في الوقت الحاضر. عند كامو: "الكرم الحقيقي تجاه المستقبل يتمثل في إعطاء

250) Julian Young: ***Heidegger's Philosophy of Art***, p.81

251) Gilbert Highet: ***The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature***, Oxford University Press, 2015. p.544

252) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.I**, p. 572

253) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t. III**. p.587

كل شيء للحاضر"،[254] أسبقية الحاضر يمكن تفسيرها من تجربة أهوال زمن شهد حربين عالميتين. هذا التوتر بين صوت الأحداث وصوت الطبيعة يستحضره كامو في التوتر بين وقت الساعات: "أعظم تعبير هائل يمكن أن يولده شعور تاريخي بالكون على الإطلاق"[255] وبين وقت غير خطي هو زمن مدرج في الكون. معنى التاريخ يلخص عند كامو في نضال مستمر مع عدم وجود نتيجة نهائية بين روح الحقيقة وأوهام تمليها الأصنام الزمنية. لاحظ كامو أنه "لأفلوطين لا يوجد تاريخ".[256] كما لاحظ غياب المعنى التاريخي عند اليونانيين، "اليونانيين، الناس السعداء، ليس لهم تاريخ".[257] غياب يأتي من مفهومهم للصيرورة، وهو ليس خطيًا بل دوريًا: " فكرة الاغريق عن الصيرورة لا تشترك في شيء مع فكرتنا عن التطور التاريخي. الفرق بين الاثنين هو ما يفصل الدائرة عن المستقيم. مثل الإغريق العالم على أنه دوري".[258] مفهوم عن الزمن يحيل الى فكرة أن غاية وجود الإنسان ليس خارجا، لا في الميتافيزيقا ولا في التاريخ: "التفكير اليوناني ليس تاريخيًا. القيم موجودة مسبقًا".[259]

4. العودة إلى الإغريق

لا شك في أن الفكر اليوناني محدد أساسي لخلق وشخص كامو. اليونان عند كامو وطن آخر: الشمس والبحر والنور الذي عاشه في طفولته. هناك، عرف القدماء استخدامهم لإيجاد توازن بين الحياة الملموسة والروح، وفقوا بين الوضوح الابولوني والغموض الديونيسي. الفكر اليوناني أثر على كامو في مجالات ثلاث هي أكثر ما ألهمه: الفلسفة والمأساة والأساطير. مفاهيم الفكر اليوناني الأساسية صاغها لأول مرة الحكماء السبعة.[260] قواعد شكلت أساس فكر كامو. أكد نيتشه على أهمية وأصالة: "الحدث الأول فلسفيًا على التربة اليونانية، إن تسمية الحكماء السبعة جلبت أول سمة مميزة لا تُنسى لصورة الهلينية. كان لبقية الشعوب قديسون وللإغريق حكماء".[261] اتفق كامو مع مبدأ الصيرورة الهرقلطي القائل بأن "الحركة هي التي تخلق الانسجام التام للعالم ... كل شيء يخضع

[254]) Ibid. p.322

[255]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.I**, p.846.

[256]) Ibid. p.1042

[257]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.II**, p.845

[258]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t. III**. p.223

[259]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.II**, p.1061

[260]) حكم نقشت في معبد أبولو في دلفي اليونانية: "اعرف نفسك" (سقراط)، "الميزان هو أفضل الأشياء" (كليوبول)، " أظهر الاعتدال" (طاليس)، "في السعادة القصد وفي الشدائد الحذر" (بيرياندر)، "كل شيء على مايرام" (ديوجين)، "لا إفراط ولا تفريط" (سولون). أنظر:

Jean Voilquin: ***Les penseurs grecs avant Socrate***, Paris, Flammarion, 1964. p.25/26

[261]) F Nietzsche: ***La Naissance de la philosophie a l'epoque de la tragedie grecque***, Flammarion 1969. p.30

للقدر".[262] عندما تحدث كامو عن جانب الوجود العبثي، محرومًا من قيم متعالية، ذكر هيراقليطس: "هيراقليطس يقنع نيتشه أن الحياة لعبة لكن كذلك من الصعب معرفة القاعدة!"[263] ستكون اليونان مرجعا أساسيا لكامو، لا سيما من قراءته لنيتشه الذي كشف له معنى التوتر المأساوي بين أبولون وديونيسوس كرابط يعبر عن مأساة التوازن الهش للوجود. تحت قناع التمثال اليوناني المبتسم والهادئ، يتكشف وجه الوجود المؤلم، استشهد كامو في هذا الصدد بقول نيتشه: "خرج جمال الإغريق من الألم".[264] نجد حضورا ثابتا لأساطير اليونان في عمل كامو، جزء مهم من أعماله نتاج "التقليد بالمعنى الروحي" لإبداع العصور القديمة. قيم ليست فقط حكما ولكن أخلاق عمل. كفيلسوف أخلاقي، ربط كامو الأسطورة مع تأمله في واقع العالم المعاصر. استخدم كامو الأساطير، ميتافيزيقيا أو تاريخيا، لكن اهتمامات الفنان ليست بعيدة. وجد فيها خزانًا من شخوص وقصص حفز تفكيره وأثرى خياله. إعتمد على الأساطير بطريقة أفلاطون لأنه اعتقد مثله أنه يمكن للمرء أن "يقول في أسطورة ما نعتقد أنه صحيح في الكون".[265] استغل الأساطير ليس فقط كوسيلة شرح ولكن كونها في ذاتها حاملة لرسالة جوهرية. كشكل يعمل على تقديم أفكار يصعب تصورها لو كانت فقط مجردة. أيضا أولى كامو للرواقيين والأبيقوريين اهتماما كبيرا. هدف الرواقيين كان دائمًا أخلاقيًا، تحديد الخير الأسمى للإنسان. عرفوا أن السعادة لا تستكين في يد من يجهل مبادئ الطبيعة وطبائع البشر. لهذا، كان عليهم تحديد قوانين أساسية للطبيعة (فيزيس) والفكر البشري (المنطق): " ألح الرواقيون على الوحدة الهندسية للعالم: السماء والأرض، البشر والآلهة".[266] موضحين هذا التماسك بين الفيزياء والمنطق والأخلاق في تشبيه الفلسفة ب"حقل خصب": " سياجه المنطق، الفيزياء أرضه وأشجاره، والأخلاق ثمرته".[267] رأوا في الطبيعة مبدأ عالميا، الحكيم هو من ينسجم معه، لاحظ بريير Emile Brehier أن الرواقية قامت على الاعتقاد بأنه يستحيل على الإنسان ايجاد قواعد السلوك أو تحقيق السعادة دون الاعتماد على تصميم كون يحدده العقل. البحث عن الطبيعة ليس إرضاء لفضول فكري، لكن قصده عملي".[268] كان كامو مدركًا لهدوء ولامبالاة الفكر الأبيقوري وخاصة في وجه الموت. نشوة أبيقورية تؤدي، حسب كامو، إلى سعادة سلبية، "حساسية المعادن": "الكينونة حجر. المتعة الفريدة التي تحدث عنها

---

[262]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.II**, p.165

[263]) Albert Camus: ***Essais***, p.322

[264]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t. I**, p.530

[265]) Platon: ***Œuvres complètes***, ***(Phédon)***, Flammarion, 2008. Paris. § 61

[266]) Jean-françois Mattéi: ***Citations de Camus Expliquées***, p.51

[267]) Diogène Laerce: ***Vies, doctrines et sentences des philosophes illustres***, Flammarion, 1965. p.40

[268]) Emile Brehier: ***Histoire de la philosophie***, Paris, PUF, 1926.p.285

أبيقور هي قبل كل شيء في غياب الألم، إنها سعادة الحجارة".[269] اعتقد الرواقيون أن الإنسان مكتفٍ ذاتيًا: " تشير الهيلينية إلى أن الإنسان يمكن أن يكون مكتفيًا ذاتيًا وأنه يحمل في ذاته ما يكفي لتفسير الكون والمصير"،[270] وأن الآلهة لا تتدخل في شؤون البشر وأن الصمت الإلهي لا ينطوي على شيء شائن، لامبالاة تضمن للإنسان إمكانية سعادة، كتب كامو: " يحكم أبيقور، بما أنه من الضروري الموت، فإن صمت الإنسان يستعد بشكل أفضل لهذا المصير من الكلمات الإلهية".[271] وجهات نظر ثرية وغامضة، تسمح بفهم أكبر لشخصيات كامو السردية.

العودة الى الاغريق هي عودة الى الطبيعة. مثل اليونانيين، افترض كامو أن الإنسان يرضي نفسه أكثر إذا عاش وفقًا لمتطلبات الطبيعة، " للمسيحيين كما للماركسيين، على المرء أن يتحكم في الطبيعة. اليونانيون يرون أن الأفضل طاعتها".[272] كامو، في قلب طبيعة physis تميزت ببصمة اليونان القديمة، يحتفل بمزاج قبل سقراطي بخصوبة العالم. يتفق هذا مع المبدأ الأخلاقي اليوناني أن الإنسان يبلغ السعادة عندما يعيش حياته وفق جوهره ومتطلبات الطبيعة، طبيعة لطالما أحبها كامو: "هذا التناغم بين اليد والزهور، هذا الاتفاق المحب بين الأرض والإنسان المتحرر من الإنساني، آه، كنت سأتحول إليه لو أنه لم يكن ديني بالفعل".[273] تتكرر عنده رغبة ملحة للذوبان فيها، في الانحلال والعودة إلى الأرض، حيثقلب طبيعة غامض غذى كيانه وعمله، لتوليد صور "بسيطة" على أساسها انفتح القلب. في لحظات التوحد مع الطبيعة، لم يعد المرء مجرد فردانية، إنه وقت العرس "في أعياد الأرض والجمال"، جمال يرمز إلى الألوهية، اختار كامو كديباجة ل"المتمرد" أبيات هولدرلين: " نذرت قلبي علانية للأرض العظيمة المعذبة، وغالبا ما عاهدتها في ظلمة الليل المقدس، على أن أحبها، مع حملها الثقيل من القدرية، حبا وفيا ودونما وجل حتى الموت، وعلى أن لا أقابل أي لغز من ألغازها بالازدراء. وهكذا، أكون وثقت إليها بوثاق أبدي".[274] عند كامو، تسمح المناظر الطبيعية بتحقيق أنفسنا ومعرفة كياننا، بل سيكون لها ميزة إنقاذ: " كتابة قصة شخص معاصر شفي من حزن قلبه فقط بالتأمل الواحد والطويل في منظر طبيعي".[275] طبيعة تؤدي

[269]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**. **III**, p.85

[270]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**. **I**, p.1000

[271]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**. **III**, p.86

[272]) Ibid. p.223

[273]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**.**I**, p.134

[274]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**.**III**, p.61

[275]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**.**II**, p.1075

في كتاباته إلى ما يمكن تسميته شعر المكان، حيث المعالم المكانية أكثر من الزمنية، في نمط عاطفة يمزج بين الإنسان والطبيعة، نشوة حلول في الأشياء إلى درجة الانمحاء التام للأنا.

في دفاتر كامو ونصوصه تكثر أوصاف الطبيعة والتأملات في الفن، كما لو أن أحدهما لا ينفصل عن الآخر. طبيعة مثلتها الجزائر خاصة والتي كانت لكامو الينبوع العميق لمملكته الداخلية التي أشارت إليها كتاباته دوما. خرائب صامتة تذكر الإنسان بعدم اكتراث أرضها منذ القدم بإمبراطوريات هشة عبرت ترابها. مكان لا يهيىء الخلفية فحسب لرواياته، بل لعبت دورا في كل ما كتب كامو، ممثلا في الصور والرموز الأساسية التي تعطيه فرديته واسلوبه المتميز، ذكرت بري أن "الشمس، والبحر، والسماء الشاسعة، والريح الجافة، والخطوط الصريحة، والأبعاد الكبيرة، تصبح لكامو مشهدا روحيا. فاذا ما تحدث عن قيم "إغريقية" أو "متوسطية" فهو انما يشير الى هذا المشهد الداخلي، الى القيم التي جسدها، شمال افريقيا وفتنتها الغريبة، عناصر بسيطة مشحونة بالعواطف والمعاني تقابلها أوروبا، أرض المنفى والصحراء المجدبة. تأملات كامو في جمال الطبيعة الشافي أو في لا إنسانية آثار مدن معينة، مليئة بشكل لا لبس فيه اهتمامات أخلاقية. جغرافيا ذهنية أساس أركان مترابطة بالقيم الإنسانية: الحياة والحرية والتضامن والكرامة. مبادئ أخلاقية بمثابة مدونة قائمة على الحاجة للتسامح والاحترام المتبادلين بدونها أي حرية مستحيلة. عندما تحدث كامو عن أماكن مميزة، في أوروبا وخاصة في المتوسط: الجزائر، تيبازة، جميلة، فلورنسا، أثينا... أماكن حيث يتم قياس فن البشر في كرم العالم، أنست كامو لفترة ثورته ضد ظلم التاريخ، أماكن تتكشف كلغز وجودي تزود بمفتاح لفهم كامو. كل أعماله اللاحقة عودة إلى هذه الأمكنة. تصف مقالاته الغنائية، متعة الوعي بالعالم والجسد المبتهج بالطبيعة. تجارب تُقدم كحل لإيجاد معنى الحياة في مواجهة الموت. من منظور مسيحي ليس الإنسان من هذا العالم مادام ال"عالم" مفكرا فيه على نحو أفلاطوني، ليس سوى ممر عابر نحو الماوراء.[276] منظور مسيحي تقليدي، وضع كامو مقابله ما يعتبره حقائق بدهية: "اليقين الواعي بالموت دون أمل"، وأنه ليس لنا سوى هذه الحياة في حاضر هذا العالم. يدافع كامو عما يُتنكر له في المسيحية، كعيش حياة مكثفة بكافة الحواس، هنا والآن. ربما نعتقد أن مواجهة عدميتنا ستكون أمرا مريرا لكنه لكامو أمر إيجابي. هذه البصيرة تستلزم رفضا عنيدا لأجل "المطالبة ب "ثراء الحاضر"، فحينما نذعن لحقيقة أن "توقنا للاستمرار" سيكون مُحبطا، ونقبل "الوعي بالموت"، عندها نستطيع الانفتاح على ثراء الحياة. حجة صاغها كامو في بيان واحد:" العالم جميل، وخارجه لا خلاص". يستطيع المرء أن يقدر الحياة، اقترح كامو، بقبول الموت والتخلي عن كل أمل. تيبازة، تجربة نموذجية في موقع طبيعي وتاريخي، لقاء بين قوى الطبيعة الخلاقة وأنقاض

[276] مارتن هايدغر: **رسالة في النزعة الإنسانية**، 2017/01/15

حضارة ماضية. تجربة تشهد صدمة لها أهمية رمزية حيث، كفنان يتعهد بالعودة إلى جذوره، "يعيش ويشهد". وصف كامو تأثير لقاء "الخراب والربيع، الإنسان والطبيعة، ما يمر وما يرسخ" عليه: " في الربيع تيبازة تسكنها الآلهة. أسعى لضبط أنفاسي مع تنهدات العالم الصاخبة! ... انه ليس سهلا على المرء أن يكون ما هو عليه، أن يعثر على مقياسه العميق. لكن من رؤية هيكل شينوة الصلب، يهدأ قلبي بيقين غريب. أتعلم أن أتنفس، أندمج، أكتمل".[277] الفارق بين غنى لحظات السعادة وفقر الفعل البشري تسمح بفهم دوافع موقف كامو من التاريخ وتفضيله عيش "حياة لها مقياس الجمال"، "مقياس" جادل باسمه في صحة ضرورات فرضها المجتمع أو الأخلاق: "هنا، أترك النظام والقياس للآخرين. أنه التحرير الكبير للطبيعة والبحر ما يحتكرني بالكامل".[278]

أعجب كامو بقدرة الإغريق على التعامل مع مناظر الطبيعة وتحقيق الانسجام بينهم وبين العالم. عالم كمال وتناغم بين الأرض والسماء والبشر، يوازن بين الطبيعة وما يصنعه الإنسان منها. الإحساس بالقياس في اليونان، بلد خلق الكوسموس kosmos الذي يعين كلا من العالم والنظام والشكل،كوسموس كتوازن متوتر –لم يحسم نهائيًا– بين physis الطبيعة وnomos قانون مجتمعات البشر. قال أفلاطون: " السماء والأرض، الآلهة والبشر مرتبطون بمجتمع مصنوع من الصداقة والتفاهم والحكمة وروح العدل، وهي سبب تسمية هذا الكون باسم كوسموس".[279] شذرة هيراقليطس: "ما كان البشر ليعرفوا اسم العدل لو لم تكن المظالم موجودة".[280] مزاج كامو اليوناني جعله ينتقد إفراط وجنون في أوروبا أدارت "ظهورها للطبيعة". تحدث عن فكر يوناني: " اعتنى بكل شيء، وازن الظل بالضوء. أوروبا، على العكس، انطلقت لغزو كلي، هي ابنة الإفراط".[281] في مقال "منفى هيلينا" احتج كامو على نفي الجمال الطبيعي من الأدب الحديث والحياة تحدث عن كيف أننا "نفينا الجمال" و"أدرنا ظهورنا للطبيعة".[282] ادعاء حديث جلب فقط الشقاء والخراب. كتب: " أيديولوجية القرن التاسع عشر، على الأقل في أيديولوجيته التي تتغذى عليها الاتجاهات في أوروبا الآن، تحولت عن حلم جوته ليوحد فاوست وهيلينا العظيمة، الجمال المعاصر والقديم، أرادوا التنصل من الجمال والطبيعة لصالح الذكاء وحده وقواه الغازية".[283] لاحظ كامو أن روح الرواية الحديثة في هوسها بالمدينة، حفظت التاريخ لكنها بترت الطبيعة عن العالم: " تشهد

---

277) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**. **I**, p.106

278) Ibid. p.106

279) Platon: ***Œuvres complètes***, ***(République***), Paris, Flammarion, 2008.p.508 a 1-4

280) Cité dans: Jean-f rançois Mattéi: ***Citations de Camus Expliquées***. p.66

281) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**. **III**, p.597

282) **III**, Ibid. p.598

283) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**. **IV**, p.1111

أهم أعمالنا على نفس التحيز. نبحث عبثًا عن المناظر الطبيعية في الأدب الأوروبي العظيم منذ دوستويفسكي. لا يشرح التاريخ لا الكون الطبيعي الذي كان قبله ولا الجمال الذي يعلوه. لذلك اخترت تجاهلهم".[284] أكد كامو على الطبيعة لتطوير موقف صحي تجاه العالم: "الخطوط الناعمة لهذه التلال ويد المساء على هذا القلب المضطرب تعلمني الكثير عن العالم الطبيعي أكثر من كل افتراضات العلم".[285] تلقى سلبا بحثا لامتناهيا للسيطرة فرضه الغرب بقوته، عقل تقني أضفى الطابع الإنساني على الطبيعة مثيرا انحرافا في الذكاء والأخلاق. لاحظ التأثير الكارثي لتحديث الحياة: " أعدت قراءة جميع دفاتر ملاحظاتي – منذ الدفتر الأول. ما قفز في وجهي: المناظر الطبيعية تتلاشى شيئا فشيئا. السرطان الحديث يلتهمني أيضا".[286] رفض مدن صناعية كانت سانت إتيان رمزًا لها: " سانت إتيان وضاحيتها. مشهد كهذا هو بمثابة إدانة للحضارة التي ولدته. عالم لم يعد فيه مكان للكائن، للفرح واللهو النشيط، هو عالم ينبغي أن يموت. لا يمكن لأي كان أن يعيش بدون جمال. يمكنه الصراع للعيش لحين وهذا كل شيء. وأوروبا التي تظهر هنا أكثر وجوهها ثباتا، لا تني تبتعد عن الجمال. ولهذا تشنجها وانقباضها، ولهذا فإنها ستموت ما لم يكن يتداركها سلام يعني العودة إلى الجمال واستعادة الحب مكانته".[287]

لماذا العودة الدائمة إلى الإغريق في فكر هايدغر؟ أجاب جين بوفري J. Baufret المتخصص في فلسفة هايدغر: "لأن الإغريق كانوا من دون علم منهم، المهندسين الأوائل للكينونة".[288] ذكر هايدجر أنه في اليونان: " هناك حدث في البدء أن اكتنف الضوء حقيقة الوجود بوصفها إنعتاقا متوهجا للموجود خارج إنكفائه. وهناك كانت الحقيقة هي الجمال عينه. فالفن، بما هو إظهار اللامرئي عبر إبانته، هو الطراز الأسمى للعلامة والحال أن قاعدة هذه الإبانة وذروتها تنتشران في القول بوصفه غناء شعريا. الإغريق يرون أن ما ينبغي إبانته، ما ينبغي أن يظهر ويتألق انطلاق من ذاته، أي الحقيقة، ليس، ولا يمكن أن يكون، سوى الجمال".[289] فهم الإغريق العالم على أنه "poiesis توليد". إن الإحساس بالعالم المرئي ككل ك poiesis هو الإحساس به باعتباره ازدهارًا و"حضورًا صاعدًا". بالمعنى الأوسع، رأى الإغريق أنشطتهم، عندما تجري بطريقة "ملائمة"، "بناء" مستمرا مع

---

284) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.II**, p.855

285) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.I**, p.232

286) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.II**, p.1088

287) ألبير كامو: **ذهب أزرق**، ص 101

288) مارتن هايدغر وآخرون: **قريباً من هايدغر**، ص 64

289) مارتن هيدجر: **إنشاد المنادى**، ص 91

"بناء" الطبيعة، ف Poiesis هو ازدهار الطبيعة.[290] فهم الإغريق العالم على أنه كشف عن الإله، إله غموض وقوة وعظمة، إله أُعتقد أنه يمتلك شيئًا من طبيعة الفنان. خبروا عالمهم على أنه جلب من لدن قوة سحيقة وغامضة تضمن دوامه، باعتباره عرضًا ذاتيًا لألوهية في الوقت نفسه تخفي نفسها. بما أن كلمة poiesis، كما اشار هايدجر، لا تعني فقط "إخراج" ولكن أيضًا "الشعر"، فعالم الاغريق أُختبر على أنه "شعر" الطبيعة، حيث يبلغ الإله الفنان تصميمه دون مساعدة. أن يحقق تصميمه بمساعدة بشرية هو techne. تصور الاغريق أنفسهم إلى حد ما في نموذج مساعدين تعاونوا مع الإله في إنتاج صورة جميلة، عمل فني. بما أن النظام الأساسي للأشياء هو نظام إلهي، موقف المرء منه ليس العنف بل الاحترام والخشوع و"التجنيب والمحافظة". بدلاً من عنف "الصنع"، سيكون "لطف" "السماح لما هو آتٍ أن يحدث". المعنى الحرفي لـ Gelassenheit "ترك"، قال هايدجر أن الاهتمام والعناية يحدث عندما "نترك شيئًا ما مسبقًا في طبيعته".[291] وقال كامو: " لا شيء عندي ضد النزعة الإنسانية، بالطبع. لكني أجدها قصيرة، هذا كل ما في الأمر. الفكر اليوناني مثلا كان شيئا آخر مختلفا عن النزعة الإنسانية. كان فكرا يعنى بكل الأشياء".[292]

5. العودة إلى الديار

"الوطن" و"العودة" موضوعات مركزية متكررة عند هايدجر: " من تجربتنا ومن تاريخنا الإنسانيين، وبحسب ما أعلمه، أعتقد أن شيئا أساسيا وكبيرا لم يولد ولم ير النور إلا لأن للإنسان وطن Heimat، وأنه متجذر في تراث معين".[293] "العودة للوطن" لهايدجر هي عودة إلى قرب الوجود. قرب ليس مسألة اقتراب من مكان واحد فريد من نوعه، ولا عودة إلى نقطة قارة على الأرض. عودة إلى المكان هي عودة إلى القرب من الأشياء، السماح للأشياء أن تكون على ما هي عليه، في قربها وكذلك بعدها، في وحدتها وتميزها. في التركيز على الوجود كـ "دازاين"، يلفت هايدجر الانتباه إلى الطريقة التي يكون فيها الوجود فعلا مسألة تموضع، مكانة في الوجود، أن يكون المرء "في العالم" يعني أن يكون لديه "هناك" ملموس. يختبر "الدازاين"، ومن ثم يُفكر فيه كمكان Stelle

[290]) Martin Heidegger: ***Poetry*, *Language*, *Thought***, p.178

[291]) Ibid. p.149

[292]) ألبير كامو: **ذهب أزرق**، ص 194

[293]) مارتن هايدغر وآخرون: **قريباً من هايدغر**، ص 37

أي موقع Ortschaft لحقيقة الوجود.[294] عمل هايدجر ضمنيًا بحاسة "السكن".[295] معرفا المسكن على أنه جوهر الإنسان، سكن وجودي يمتلكه البشر في كل وقت، فهم هذا المسكن والعيش في ضوء هذا الفهم. ليس السكن إنجازًا عرضيًا، بل ينتمي إلى "كل بشر وكل وقت": " أقول "إنسان" وفي قول هذه الكلمة، أفكر في كائن موجود بالطريقة البشرية ... الذي يسكن".[296] من الواضح أن "الإنسان هو الكائن الذي يسكن" يمثل تحديًا متعمدًا لأطروحة "الإنسان حيوان عقلاني". التشرد هو فشل "في تجربة مسكننا والسيطرة عليه"، لأننا محاصرون بـ"الميتافيزيقا"، وضحايا "نسيان الكينونة"، نفشل في فهم ذلك. التحرر من الميتافيزيقا هو الخروج إلى "الشاعرية".[297] بيت هولدرلين "مليء بالجدارة، ولكن شاعريا الإنسان يسكن على هذه الأرض"،[298] من أكثر اقتباسات هايدجر تكرارا. عرفنا ذلك أو جهلناه، نحن نسكن "القرب من الوجود"، المسكن هو جوهرنا والعالم وطننا. بسبب الميتافيزيقا، تفشل الإنسانية الحديثة في اختبار وفهم "قرب" الوجود، مسكنها الأساسي، تفشل في الصمود لأنها لا تسكن بالمعنى "الوجودي". إن محنة "الحداثة" هي "تشرد الإنسان". إن المزاج الأساسي للحياة الميتافيزيقية هو القلق، فيه يُنظر إلى عالم المرء كمكان مهدد، غير آمن، وبالتالي لا يمكن أن يشكل "منزلًا". أدرك هايدجر أن " التشرد هو أحد أعراض نسيان الكينونة".[299]

يوجد في فكر هايدجر شبه تطابق بين العلاقة بالوجود والارتباط بالبيت، كما لو كان هناك سؤال عن الشيء نفسه. يمكن تفسير فكر هايدجر عن علاقتنا بالوجود "على أنه قرب أو بعد عن المنزل"، عثور أو فقدان للشعور بالوطن. اختبار حقيقة السكن بألفة على الأرض، يعطي القرب من المأوى والقرب من الوجود في الوقت نفسه. هذا القرب من الوجود الذي هو نفسه "هنا" الكينونة . هنا (الدزاين)، هو ما سمته مقالة حول مرثية "العودة" لهولدرلين وقد فكر فيها انطلاقا من الوجود والزمان، ب "الوطن". كلمة مستعارة من شعر الشاعر نفسه

---

294) Martin Heidegger: ***Pathmarks***, p.283

295) جوهر الإنسان هو أن يكون في العالم كما في (هيمات). تأتي كلمة Heimat من Heim والتي تعني: الوطن الأم، المنزل، المسكن، الموقد، ناهيك عن الحميمي. Heimlich هو ما ينتمي إلى المنزل، سري، حميم، مخفي. في المقابل، Unheimlich غرابة مزعجة، ارتباك مؤلم ناتج عن غير المعتاد. حسب هايدجر أن تسكن يعني أن تكون das Frye بمعنى في مكان "محمي من الأذى والخطر". تعني كلمة der Friede السلام الحر، مكان "حر" معتنى به. الحرية حقًا هي الرعاية schonen. اعتناء يحدث عندما نترك شيئًا ما في طبيعته Wesen، عندما نجمع شيئًا ما إلى طبيعته، ليسكن. أن توضع في سلام، يعني أن تبقى في سلام داخل مجال حر يهتم بكل شيء في طبيعته. سمة أساسية للمسكن هي هذه الرعاية. فالسكن هو: أن تكون في سلام، تحضر إلى السلام، تمكث في سلام. أن تكون آمنًا ومطمئنًا، خاليًا من الهم ومعتنى به، ومعها أن تهتم بالأشياء.أنظر: Julian Young: ***Heidegger's Philosophy of Art***, p.130

296) Martin Heidegger: ***Poetry, Language, Thought***, p.156

297) Ibid. p.228

298) مارتن هيدجر: **إنشاد المنادى**، ص 53

299) Martin Heidegger: ***Pathmarks***, p.258

وانطلاقا من تجربة نسيان الوجود. لذا فقد تم التفكير فيها هنا بمعنى جوهري، أي منظور تاريخ الوجود. الشيء الذي يعني أنها لا تحيل إلى أية نزعة قومية أو وطنية. إذ بهذا وحده، وانطلاقا من الوجود، يتم الشروع في مجاوزة غياب الوطن. ذلك الغياب الذي ليس الناس وحدهم هم الذين يتيهون فيه، بل ماهيتهم كذلك. إن هذا الغياب للوطن الذي مازال ينبغي لنا أن نفكر فيه، يكمن في التخلي عن الوجود لصالح الموجود. إنه الدليل على نسيان الوجود الذي تظل حقيقته بسبب هذا النسيان غير مفكر فيها. إن غياب الوطن أصبح قدرا عالميا. قدر ينبغي التفكير فيه بالنظر إلى تاريخ الوجود. وما أقربه ماركس منطلقا من هيجل بمعنى جد مهم وجوهري كاغتراب للإنسان، شيء ضارب بجذوره عميقا في غياب الوطن عند الإنسان الحديث. يخلص هايدجر إلى القول: " إن القدر المستقبلي للإنسان ينبني، بالنظر إلى الغياب الماهوي للوطن الذي أصاب هذا الأخير ومن أجل الفكر التاريخي/الانطولوجي كذلك، على ضرورة اكتشافه لحقيقة الوجود ووضع نفسه على درب هذا الاكتشاف." إن الإنسان ليس سيد الموجود بل هو راعي الوجود فقط. وكلمة "فقط" هذه لا يخسر الإنسان بموجبها شيئا، وإنما يفوز على العكس من ذلك ببلوغه حقيقة الوجود. إنه ينال الفقر الجوهري للراعي الذي تكمن كرامته فيما يلي: إنه من ينادي عليه الوجود نفسه ليتولى حراسة وصيانة حقيقته. ... فالإنسان في ماهيته التاريخية/الانطولوجية، هو هذا الموجود الذي تكمن كينونته كانوجاد في كونه يقيم بالقرب من الوجود. إنه جار الوجود.[300] في المقابل، مع فقدان الوطن يأتي نسيان الوجود، التشرد أو فقدان الموطنHeimatlosigkeit. فقدان الموطن يظهر أنه قدر إنسان العالم الحديث المطبوع بسيطرة ماهية التقنية. هذا يفسر التواطؤ بين الميتافيزيقا وفقدان الوطن. نسيان الوجود والتشرد قدر بدأته المعارضة الأفلاطونية بين عالمنا وما وراءه. لم يعد الوجود، كتجذر في الأرض، يسكن الإنسان. الروح، التي تحررت مما يوثقها إلى الأرض، تهرب إلى عالم سماوي في صعود هو خلاص وتحرر. تطير في سعي وراء ما هو ثابت، هروب إلى أصل خارج هذا العالم، في نشوة تحمل إلى الجنة. تحدث هايدجر عن معاناة إنسان معاصر فقد ما يعنيه الوطن، فقد مركز معيشته، والذي يختبر على أنه اغتراب وعدمية. أصبح الإنسان غريباً عن نفسه منذ أن تخلى عن طقوس الإقامة على الأرض. اغتراب أصبح به غريباً عن نفسه، فقدان هو محنة الاجتثاث من الجذور، فقد بُعد المنزل أصبح معه unheimlich، ذو غرابة مقلقة. تيه يتوافق مع الميتافيزيقا: " ضياع المنزل هذا يُستنكر، وهذا من قدر الوجود، تحت أنواع الميتافيزيقا التي تعززه وفي آن واحد تخفيه".[301] طرحت سيمون فيل Simone Weil (1909–1943) الفيلسوفة والناشطة السياسية الفرنسية، قضية المنفى بحدة في

[300]) مارتن هايدغر: **رسالة في النزعة الإنسانية**، 2017/01/15

[301]) Martin Heidegger: ***Lettre sur l'humanisme***, tr. R. Munier ,Éd. Aubier, 1969, p.103

برنامج نادى بمد "جذور"، إذ قالت: " قد يكون مد الجذور من أهم احتياجات الانسان الروحية ومن أقل الاحتياجات المعترف بها"، وأقرت بأن معظم اشكال العلاج الحديثة لحالة اقتلاع الجذور في عصر الحروب العالمية والاعتقالات والابادة الجماعية، هي أخطر بكثير من الأعراض التي تبغي علاجها. ونظام الدولة الذي وصفته بأنه أخطرها، لأن عبادة الدولة تميل إلى فرض ارتباط بها يحجب كل الارتباطات الإنسانية الأخرى (الأسرة والتقاليد والمهنة).[302] فهم هايدجر القلق والغربة unheimlieh ليس بالمعنى العاطفي بل بالمعنى الحرفي وهو أن هذا التفلت الفريد من نوعه، هدد كل ما يشكل للانسان موطنه، يسحب من تحت أقدامه الأرض التي تسمح له بالتجذر والتأصل، يفصم أي ارتباط بالبلد، مسقط الرأس الذي شهد ولادة العصور العظيمة، ولادة الروح التي تفتح آفاق الاكتشافات، الذي شهد الصبغة التي طبعت أحوال الإنسانية. من هنا تظهر الوضعية العجيبة التي تميز الإنسان الحديث، وضعية تناهض كل ما تستلزمه تصوراتنا من معتقدات سائدة ... أن نداء المبدأ الكلي القدرة يخلع الانسان الحديث من الأرض التي كان مشدودا إليها. كلما نظم الإنسان بتصميم وإصرار مسيرته نحو التحكم بالطاقات الهائلة التي لا بد من أن تسد حاجاته من الطاقة الى الأبد، كلما ضعفت قدرته على بناء إطار ما هو جوهري وضروري وعلى الاستكانة اليه.[303] من المؤكد أن "الهيمات" التي فقدها إنسان العصر ليست المنزل بالمعنى الضيق والدنس، إنه بمعنى جوهري منزل يوفر الخشوع والطمأنينة. اكتشاف حقيقة الوجود مجددا يرقى، في نفس الحركة، إلى التغلب على اغتراب الإنسان المعاصر: "يبدأ التغلب على التشرد فقط من الوجود".[304]

عمل هايدجر على استنقاذ الشعر من براثن تفسير مثالي للميتافيزيقا الأفلاطونية يديم وظيفة نافية تفصل البشر عن الأرض. إن الوقوف في حضور الآلهة لا يأخذ إلى ما وراء الأرض أو حال البشر. الشعر، زعم هايدجر: "لا يطير فوق الأرض ويعلو عليها من أجل أن يتركها ويحوم فوقها ... الشعر هو أول ما أتى بالإنسان إلى الأرض، جاعلًا إياه منتميًا إليها وأدخله في المسكن.. مليء بالجدارة، ولكن شاعرًا، يسكن الإنسان على هذه الأرض".[305] قال هولدرلن تجربة الوطن من خلال النأي، والسفر، والتجوال، والاغتراب: امتحان ما هو ليس كذلك. قانون يحكم المغامرة الشعرية هو القانون الأوديسي: "لا يبلغ الشاعر موطنه، ما هو له، الا في نهاية عبور شعري يقوده إلى الغربة أولاً، إلى"المنفى".[306] في محن أوليس، تعطى كل الأهمية لبعد المنزل. منزل يوجه العودة

---

[302]) إدوارد سعيد: **خارج المنفى، تأملات في المنفى**، تر: نهاد سالم – مجلة الكرمل 2015/06/26 ص 23

[303]) مارتن هيدغر: **مبدأ العلة**، مرجع سابق، ص 37

[304]) Martin Heidegger: ***Lettre sur l'humanisme***, p.99

[305]) Martin Heidegger: ***Poetry, language, thought***, p. 218

[306]) Martin Heidegger: ***Approche de Hölderlin***. p.111 .

النوستالجية للبطل. لأن الروح، عكس شجرة متجذرة نهائيا في ترابها، ليست في موطنها في بدايتها. في محنة النأي والابتعاد، يسترجع البطل تدريجياً الألفة مع بلده. يمكن شعورا بالعلاقة الأوثق والأصدق، شعور بطبيعة "مكان القرب من الوطن والأصل". قرب فقط عنده، يمكن للشاعر أن يمكث حقًا، " البقاء هو الدنو من الأصل. ومن يسكن هذا القرب يمكث، بشكل كامل وأساسي".[307] بهذا الفهم، يتوافق الشعر مع فعل تكريس الأرض، مسكن الفانين. يضمن الشعراء حضور الكينونة في بداية أي احتلال لموقع أرضي بهدف بناء منزل فيه تستقبل الآلهة: "إن عملهم الشعري أولاً وقبل كل شيء ليس إلا تخطيط ووضع الأسس التي سيكون من الضروري عليها بناء المنزل حيث يجب أن تأتي الآلهة كضيوف. يكرس الشعراء الأرض".[308] بالمثل، حجز كامو لاوليس مكان إنسان نموذج يتحمل عواقب الشرط الانساني بل يطالب به. كتب ماتي " يظل يوليسيس، النموذج الأصلي للفيلسوف، من أفلاطون إلى نيتشه وهايدجر، من تجرأ على حركة المنفى والعودة".[309] روح أوليس "العبثية" في اعتدال روح المغامرة بشعور الولاء. الرهان المتواضع والنبيل لمن فضل العودة على الخلود: " تخير كاليبسو أوليس في النشيد xi بين الخلود وأرض الوطن، أرض أجداده. ربما كان هذا كل معنى الأوديسة. يختار الأرض والموت معها. عظمة بسيطة غريبة علينا اليوم".[310] اختار كامو صورة أوليس، عائدا لإيثاكا بعد أهوال تغريبة طوفت به العالم، لختم "المتمرد"، حكمة أكدها مستخدما ضمير "نحن": " سوف نختار إيثاكا، أرضنا الوفية، الفكرة الجريئة والقنوعة، الفعل البصير، كرم الإنسان الذي يعرف. في النور، يظل العالم حبنا الأول والأخير".[311] يقدم عمل كامو كإصدار جديد للأوديسة. الاوديسا، "سواء تعلق الأمر بالاغريق أو الغربيين، فإن قانون العبور الشعري يؤدي إلى التخلي عن القومية. والمرور عبر محنة المنفى لتجد أخيرًا مملكة الأصل".[312] استمدت كامو قيمه من تجربة المنفى الداخلي الدائم الذي خدم كوطن له. أشار مرة إلى اللغة الفرنسية كوطنه الحقيقي. وجد عزاءه في الكلمات. كفنان ومفكر، استخدم بشكل خلاق منفاه الداخلي كنقطة انطلاق أطلق منها معارضته المتزايدة ضد الأيديولوجية الخانقة التي هيمنت على الحياة الفكرية التي عاش فيها. ولاء كامو الدائم والرغبة في العودة إلى الأم الصامتة يتعلق بعودة لأرض وطن في نموذج أوليس. قال ماتي: "الأسطورة عودة، ولا شيء سوى العودة،

---

307) Ibid. p.186

308) Ibid. p.190

309) Jean-françois Mattéi: ***L'Étranger et le Simulacre***, paris, puf. 1983. p.477

310) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t. III**, p.600

311) Ibid. p.323

312) Jean-françois Mattéi: ***Heidegger et Hölderlin Le quadriparti***, paris: puf, 2001.p.213

تسجل بشكل طبيعي تحت علامة القالب الأولي. عودة النموذج تعيد إلى ما لا نهاية، في التماعات شتى من الأصل، نموذج العودة".[313]

6. العودة إلى المقدس

المسألة الدينية عامة ومسألة الله واللاهوت قضايا حاضرة، صراحة أو ضمنا، في كل عمل هايدجر. قال أن كل عمله الفلسفي إنما هو محاولة للحوار والجدال وربما تصفية الحساب مع المسيحية.[314] سجل هايدجر نوعا من الاقتران، أقرب ما يكون إلى الاقتران السببي، بين غياب الإله وهيمنة التقنية. فهروب الآلهة، بالتعبير الرمزي لهلدرلين، هو نتيجة استسلام العالم لمنظورات التقنية ومقتضياتها. فالله، يقول محمد سبيلا، " غائب لأن حضوره في الكون والوجود والتاريخ لا يستقيم إلا إذا سلمت الكينونة من سطوة العقل الحاسب وطغيان الآلة".[315] استخدم هايدجر عبارات متنوعة لخصت تفكيره بشأن ظاهرة نسيان الكينونة في الحداثة: زمن "التدهور الروحي"، "فرار الآلهة"، "فقدان الآلهة"، "غياب المقدس"، "ليل العالم"، "انقراض" "الإشعاع الإلهي" والكلمات "المقدسة"، فقدان التزام مشترك بأخلاقيات "واضحة لا لبس فيها".[316] عبارات نستشف منها أننا كثقافة فقدنا إحساس المقدس، ولهذا ليست لدينا آلهة للعيش. ذكر هايدجر أن: " ظاهرة جوهرية للأزمنة الحديثة، تكمن في الانسلاخ عن المقدسات واستبعادها ... هذا الانسلاخ إذن هو حالة فراغ تجاه المقدس المتعالي عموماً، أي حالة من الترقب والحيرة. والمسيحية المسؤول الرئيسي عن حصوله، والحال أن هذا الانسلاخ لا يستبعد التدين إلا نسبياً، إذ معه بالضبط ستنقلب كل علاقة بالمقدسات إلى تجربة دينية. المقدسات العليا تختفي عندما تصل الأشياء إلى هذا الحد. ويتم ملء الفراغ الذي يعقب ذلك باستكشاف تاريخي وسيكولوجي للأساطير. أي مفهوم للموجود".[317] "الآلهة" كما رأى هايدجر هي الأساس الذي لا غنى عنه لأي مجتمع أصيل. فقط في سكن "على مرأى من الآلهة"، يصبح الإنسان تاريخيا، أي شعبًا. الالهية سمة وجودية للإنسان.[318] مع أن كل إنسان يسكن الرباعي

---

313) Jean-françois Mattéi: ***L'Étranger et le Simulacre***, p.345

314) محمد سبيلا: **مصطلحات هايدغرية** ، ص 469/484

315) نفسه، ص 469/484

316) Martin Heidegger: ***Hölderlin's hymn "the Ister"***, p.28

317) مارتن هيدجر: **التقنية الحقيقة الوجود**، ص 139

318) تفسير هايدجر للكينونة في العالم مُقدَّم من حيث أربعة عناصر "وجودية": كبشر، نعيش حياتنا على (جزء من) الكوكب "الأرض"، في مناخ معين "السماء"، بين بشر "الفانون" وتحت توجيه (مخصص أو غير مخصص) لتراث أخلاقي معين "الآلهة".أنظر:
Julian Young: **Heidegger's Later Philosophy**, p.97

بالمعنى "الجوهري"، إلا أن الذين يسكنون بالمعنى "الوجودي" ويختبرون هذا السكن، هم فقط من يظهر لهم الأربعة على أنهم الرباعي. العيش "أمام الآلهة"، شيء نفعله دائمًا سواء اعترفنا به أم لا – طالما أننا بشر بالمعنى الكامل. ترتبط الآلهة بما سماه هايدجر بشكل مختلف "الأقدار" الإلهية، "النواميس" أو "المراسيم". يقول هايدجر إن المأساة اليونانية "جلبت حضور الآلهة، إلى إشراق حوار المصائر الإلهية والبشرية".[319] إن طبيعة سلطة أخلاقية مطلقة هي كاريزمية، ملهمة وموثوقة. بمعنى ما الآلهة هي "المصير الإلهي"، شرائع وقوانين إلهية توفر المعيار الذي يتم في النهاية الحكم على أساسه، قوانين أشار إليها هايدجر ب"القرارات البسيطة والأساسية".[320] تجسد الآلهة التراث وبالتالي فهي سمة وجودية لحياتنا ووجودنا في العالم. كبشر، مهما فعلنا وبنينا، فإننا نفعل ونبني "في حضرة الآلهة". يدرج غياب المقدس الذي هو فضاء ظهور الألوهية في سياق غياب الكينونة. لأن الافتقار إلى المقدس والمسكن الوجودي هو الشرط المحدد للحداثة، يترتب على ذلك أن الرباعي لا يظهر كرباعي للحداثة "الشريدة".

أكد هايدجر على أن علاقة الإنسان بالإله تلعب دورًا حاسمًا في علاقته بالكينونة. وعلى أن الوجود المعاصر يفتقر للإلهي، مشيرا إلى الطريق إلى بُعد المقدس حيث قد تظهر الألوهية مرة أخرى يوما ما. عدوه ليس الإلحاد بل اللامبالاة بمسألة المقدس، الإلحاد الحقيقي ليس غياب الآلهة ولكنه عندما لا يُحدث وجودهم أو غيابهم أي فرق عندنا. كان هولدرلين لهايدجر مثال الشاعر النبي الذي يقول المقدس. تنبأ بغياب الإلهي، وانتظر عودته بتهيئة الأرضية له، وأسس بداية تاريخ جديد يبدأ "بالقرار المتخذ حول مجيء أو هروب الآلهة".[321] كان هولدرلين معجباً متحمساً باليونان القديمة، احتفل بها في قصائده باعتبارها إنجازاً تاريخياً عظيماً. ومن ناحية أخرى، كتب سلبا عن أوقاته. يشير هذا إلى مفهوم للتاريخ كان فيه الماضي الاغريقي زمنًا للإنجاز مقارنةً ببؤس الحاضر الأوروبي. فالتاريخ إذن هو فترات متناوبة من النور والظلام، تتميز، في مفردات هولدرلين، بوجود أو غياب كيانات مشار إليها باسم "الآلهة". هذا المزيج من المراجع التاريخية والمرجعية الدينية موحٍ للغاية، لأنه يسمح بتفسير الأحداث وفقًا لمخطط كبير، مضفيا عليها هالة من الإلحاح الدرامي والشعري تفتقر إليه أي فلسفة فنية للتاريخ. ذكر دي مان: " خلال فترة من التاريخ كان الإنسان قادرا على أن يفكر في الألوهية على أنها حضور حقيقي لا تفصلنا عنه مسافات تعال وبعد. إذا تأتى هذا لوعي بشري لا يختلف في جوهره عن وعينا، يترتب على ذلك أن غياب الألوهية التي نختبره الآن كحقيقة يومية مؤلمة، قد يكون مجرد مرحلة مظلمة عابرة بين مرحلتين من الوحدة، واحدة

[319]) Martin Heidegger: ***The Question concerning Technology***, p.34

[320]) Martin Heidegger: ***Basic Writings***, p.48

[321]) مارتن هايدجر: **"ما الفلسفة ما الميتافيزيقا"**، ص 154-155

مضت والأخرى ستأتي يوما ما. ومن ثم يمكن النظر إلى قسوة الحاضر، على حد تعبير ماثيو أرنولد، على أنها "تيه بين عالمين". إذا كان أحد هذه العوالم ميتًا بالفعل، فإن هذا الموت لم يكن من فعلنا، وإذا كان الآخر "عاجزًا عن أن يولد"، فإن القوة اللازمة لانبعاثه من جديد قد تنشأ في أي لحظة من خلال إرادة قوى لا يد لنا عليها". تؤكد عبارة هولدرلين عن الزمن الفارغ القاحل الإيمان بأن "الآلهة تعيش فوق رؤوسنا ... في عالم مختلف"، وأن "السماويين الذين كانوا هنا ذات يوم ... سيأتون مرة أخرى، عندما يحين أجل مجيئهم". يستدعي الشاعر ويقول شعرية قدوم الآلهة الحاضرة. ذلك أن الآلهة التي غابت تبقى، على طريقتها الخاصة، حاضرة تنظر إلى الشاعر وتحدق فيه. الآلهة الحاضرة هي أكثر حقيقة. ليست جزءا من الماضي ولم تنطفيء ذكراها، بل هي، ببساطة، ذهبت إلى البعيد.[322] التناقض بين الحاضر الألماني والماضي الهيليني كان لهولدرلين حوارًا بين نمطين متعاقبين من الوعي. كان يقول شيئًا أكثر إلحاحًا حول الطبيعة العابرة لكل الإنجازات التاريخية، وعن الصعوبة التي يواجهها العقل في الحفاظ على توازنه في ضوء التآكل المستمر للعالم التاريخي، وعن الشعر كوسيلة يمكن أن تسود فيها درجة معينة من الوضوح.[323]

يعزو هايدجر عدم وجود إمكانية لتأسيس فن عظيم في عصر الحداثة إلى فقدان الإحساس "بالمقدس". الشعر كما تصوره الإغريق هبة إلهية، الشاعر يستمد فنه من ربات الشعر، نبي يعطي اشارة لمجتمعه بما يشير إليه الإله، شخص ملهم ينقل هذا الإلهام بوسيلة مقدسة. بسبب ميتافيزيقيا الوجود وهيمنة التكنولوجيا، تصبح علاقة الدازاين "الروحية" بحقيقة الوجود، علاقة اغتراب. نسي الدازاين علاقته بالكينونة، إلا أنه "نسيان" أعقد من مجرد "مراوغة أو هروب"، فبحسب هايدجر، "لا يزال هناك نوع آخر من النسيان، حيث أنه ليس نحن من نسينا شيئًا ما، بل بالأحرى شيئ ما نسانا، وعليه فنحن من يُنسى– من القدر".[324] بما أن الأفراد لا يسعهم للحصول على المعنى سوى الاندماج والالتزام بـ "مصير" جماعي، فالحداثة هي عصر اللامعنى والاغتراب والعدمية. إن ما جعل هولدرلين يعيش حالة فقر روحي في عصرنا هو "ذكرى An-denken"، عنوان إحدى قصائده، ذكرى "ثراء" قديم يعكس فقر عصرنا، ذكرى "قران" البشر والآلهة. من هذا التناقض بين الماضي والحاضر، تخلل شعره حزن عميق وشعور فادح بالفقد. "المزاج الأساسي" لشعره هو "الحداد المقدس"، حدادًا على رحيل الآلهة. مزاج يجب فهمه لا كحالة "ذهنية" بل كظاهرة روحية[325] geistige كطريقة يكشف بها عن عالمنا ككل، عالم يتخلله

---

[322]) مارتن هيدجر: **إنشاد المنادى**، ص 103

[323]) Paul de Man: ***The Riddle of Holderlin*** (1970*),* In: ***Critical Writings 1953–1978***, p.213

[324]) Martin Heidegger: ***Elucidations of Höldelrlin's poetry***, p.117

[325]) Julian Young: ***Heidegger's Philosophy of Art***, p.75

الغياب. حداد ليس "حزنًا خاملا" بل لأنه "تفكير تذكري An-denken"[326] شيء "مبدع ومنتج" أي "التفكير في" التاريخ باعتباره "إحياء ذكرى جوانب الماضي في خلق تقريبًا "نماذج يحتذى بها" للمستقبل. انتظار هو استعداد يشير إلى أن الدازاين ينتظر شيئًا يشبه "مصيرا" محددا يسلم إليه.

بمقارنة حديث هايدجر عن الحداثة كعصر "غياب" الآلهة مع حديث نيتشه عن "موت الاله"، نجد أن هايدجر تبنى صورة هولدرلن عن الآلهة على أنها "غائبة" وليست ميتة، وموقفه الانتظار والأمل في عودتهم. في الحداثة، الآلهة لم تمت، هي حاضرة لكن "وجودها مُعاق"، "حتى أنه دفع كليًا جانبًا".[327] آلهة غير "مخصصة" في حياتنا، لا "تتخلص من تاريخ العالم". الآلهة موجودة دائمًا كتراث. هي فقط شاحبة ومريضة، في غسق. ركز هايدجر على الامتناع عن صنع الآلهة، أي "الأصنام". رفضا لأن يعيش الناس بالحيلة، ليصنعوا إلهتهم للتخلص من النقص المفترض. حظر ظهر في قوله، " يسكن البشر في أنهم ينتظرون الآلهة كآلهة. على أمل أن يتمسكوا بآلهة لم يأملها أحد، ينتظرون إشارات مجيئهم ولا يخطئون في علامات غيابهم ... إنهم لا يصنعون آلهتهم ولا يعبدون الأصنام. في أعماق المحن ينتظرون السراء التي سحبت".[328] المهمة هي التمييز بين قداسة حقيقية وأخرى زائفة، بين الآلهة الحقة وأصنام الباطل. فالآلهة موجودة بالفعل في العالم وفي الديانات السماوية. إن الاهتمام الفعال بالآلهة هو "انتظار الإيحاءات"، انتظار يمكن إسناده إلى فنانين. إن "التحول" والانتقال إلى عصر ما بعد الحداثة "لا يحدث" "بواسطة إله جديد أو إله قديم متجدد، ينفجر في العالم في وقت أو آخر". أين يعود مثل هذا الإله إذا لم يكن الإنسان أعد له مسكنًا؟ الآلهة تعود فقط في "الوقت المناسب"، " عندما يكون هناك انعطاف للبشر في المكان الصحيح، بطريقة صحيحة".[329]

مع رفضه تأليه كوننا، أكد كامو بقوة على المقدس. تحدث كامو عن مملكة "أرضية"، وليس عن عالم "الأخرويات". كتب: "لدي معنى المقدس ولا أؤمن بالحياة الأخرى، هذا كل شيء".[330] في رأي جين جرونيير Jean Grenier، أدرك كامو أن وجود القيم يفترض مسبقًا وجود قيم مطلقة، لكنه لم ير ما يمكن أن يتكون

---

[326]) حسب هايدجر، الشعر أساسا فكر استذكاري. استذكار لا بمعنى الملكة السيكولوجية بل بمعنى تجميع الفكر، فالذاكرة، أصلا وماهية، هي ما يحمي ويحفظ ما يتعين التفكير فيه كأقوال قديمة تكتنفها الحكمة حتى وإن لم يكن ذلك هو واقع الفكر لأن الفكر لا يفكر فيما يتعين التفكير فيه بل ينسى ويتناسى هذا الموضوع. إن الشعر هو إخراج (فني) للحقيقة أو انفتاح، ميزة الشعري هو قربه من فكر كينونة تخلص من الأحكام الميتافيزيقية المسبقة على الكائن. أنظر: محمد سبيلا: **مصطلحات هايدغرية** ، ص 469/484

[327]) Martin Heidegger: ***Poetry, Language, Thought***, p.153

[328]) Ibid. p.150

[329]) Ibid. p. 91/92

[330]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.IV**, p.614

منه.[331] يضيف جرونيير: "كامو، الذي، ذات مرة، رفض الشيوعية لأنها تفتقر إلى "الحس الديني"، ينضم إلى نيتشه الذي يحتاج الإله ولكنه لا يجده، مجبرًا على تولي مهام تتجاوز قدراته بمفرده. كيف نعيش عندما يكون الخير والشر فقط نتاج ذكائنا".[332] في مقال"الصحراء"، رثى كامو عالما هجرته الآلهة، " الأرض! في ذلك الهيكل العظيم الذي هجرته الآلهة، وجميع أصنامنا استحالت أقدامها من طين"،[333] وفي دفاتره أقر أن " الالتجاء إلى الإله لأننا هجرنا الأرض ولأن الألم فصلنا عن العالم، ليس ذا جدوى. فالإله محتاج إلى نفوس متعلقة بالعالم".[334] لا ينفصل المرء بسهولة عن الحاجة إلى المقدس، لا يقترح كامو خنق الإحساس بالمقدس بل إعادة توجيه وحتى استعادة: إدراك حد يصاحب اللقاء مع المقدس: " يوم يصبح للحدود الإنسانية معنى، ستطرح حينئذ مسألة الإله. إنما ليس قبلا، وأبدا ليس قبل عيش الاحتمال حتى نهاياته".[335] في مقالاته، ينطلق وعي المقدس من لحظات النشوة لحظة الاندماج مع الكون، لحظات احتفل بها في لغة تراتيل غنائية، تغني بالموت والجمال والحب، في فقرات ايقاعية موجزة: " ثمة أمكنة تموت الروح فيها لكي تولد حقيقة هي نفي لها" أو " قياس الانسان صمت وحجارة ميتة. وكل ما عدا ذلك ينتمي للتاريخ".[336] موضوعات متضادة ومتكاملة، تخلق توترا وتوازنا. يشهد إبداعه على هذا التعطش للوحدة، سواء بالقبول بالتعالي الحي، أو في تمرد يحول الواقع ويطبع الحياة بطابع الجمال. إن إدراك أن التفسيرات العقلانية الضيقة التي تختزل الإنسان إلى حتميات بيولوجية واجتماعية ونفسية ولا تستنفد لغز التطلع إلى الوحدة، هو ما يؤسس لإحساس كامو بالمقدس.

لم يكن كامو أول من تساءل عن وجود ذلك الاله الصامت الغامض الذي يستأثر بمكان كبير في أدبنا المعاصر، ولا أول من أثار التساؤل المتصل بذلك حول القيم الخلقية الجديدة. ترك كامو طريق المقدس مفتوحًا، خارج قيود طقوس الدين، " لا أرفض الذهاب نحو الكائن الأعلى، لكني لا أريد طريقا تبتعد عن الكائنات. معرفة ما إذا كان من الممكن إيجاد الإله في نهاية شغفنا".[337] لاحظ البيريس R.M. Albéres أن " الآلهة بالنسبة لكامو ليست التعالي الافتراضي، الألوهية التي يتهمها هي على وجه التحديد غياب التعالي، هذا التقصير

---

331) Jean Grenier: ***Albert Camus: souvenirs***, p.86

332) Albert Camus-Jean Grenier : ***Correspondance***, p. 22

333) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.I**, p.137

334) ألبير كامو: **ذهب أزرق**، ص 119

335) ألبير كامو: **عشب الأيام**، ص 171/170

336) بري، جرمين: **ألبير كامو**، ص 99

337) ألبير كامو: **ذهب أزرق**، ص 106

في حق الإنسان، هذا الغياب للآلهة".[338] اهتم كامو بالعالم اليوناني وآلهته، آلهة ظهرت لكامو كقوى ومبادئ توازن ضرورية، لا سيما لإنسان حديث استسلم لجنون السلطة والإفراط: "بينما أعطى الإغريق للإرادة حدود العقل، فقد وضعنا أخيرًا قوة الإرادة في صميم العقل، الذي أصبح قاتلاً".[339] مفهوم ميتافيزيقي للتاريخ دعاه للدفاع عن الحاجة إلى اليونانية ضد قبضة مسيحية "استبدلت تأمل العالم بمأساة الروح".[340] مسيحية لامها على كسر الانسجام بين البشر والآلهة والطبيعة لصالح إنسان مهووس بالخطيئة والسعي وراء براءته. الحديث عن الألوهية عند كامو هو حديث عما لا يستطيع المرء قوله، ما هو خارج اللغة، يحول كامو لصالحه كلمات فان جوخ: " بت أعتقد أكثر فأكثر أنه لا يجب الحكم على الإله استنادا إلى هذا العالم، فهي دراسة له في غير محلها".[341] وهو أيضا قبول لهذا النقص في الإنسان: "القداسة أيضا هي تمرد: إنها رفض الأشياء كما هي، وتحمل مسؤولية شقاء العالم".[342] ما اعتبره كامو مأساة الغرب هو فقدان تجربة الطبيعة، اختبار حقيقة تقوم على مواجهة حميمية مع العالم، تخرج منه آلهة لا شكل لها بلا أسماء وصفات تندمج مع مبادئ الطبيعة، قوى كونية تشبه تلك التي فضلها ما قبل السقراطيون. أثبت العالم الحديث أنه في عالم بدون إله، يكون الإنسان مؤلهًا. ذكر في "المتمرد": " وإذن ما عاد هناك الا مظهر لإله ملقى به في سماء المبادئ".[343] مقدس كامو كان حاجة حدسية لا تتعثر في الدين، في جانب الاحتفال بالأرض لتجنب أي تجريد. إذا فضل كامو هذه الإلهة، فلأنها تمثل ما فقدته المسيحية والعالم الحديث: ضرورة الحدود. ذكر ماتي عبارة كامو: "أشعر بالألم المقدس فقط على حواف جبل دلفي حيث في المساء ينتج التأثير نفسه، يبرز المعابد والمذابح. لكن على أرض إفريقيا، المعابد دمرت"، ثم علق: " هناك شفقان، الفجر وغروب الشمس. الأول هو ضوء ولادة العالم الذي يخرج منتصرا من ظلال الليل كما في الأساطير القديمة .الثاني، أكثر انتشارًا وحنينا إلى الماضي، لأنه يختلط بالشعور بالهجران، هو شعور نهاية العالم ومحو الآلهة. تقاعدوا في ليلتهم ومعهم خرج آخر آثار الحضارية القديمة. شعر كامو بهذا "الألم" لانسحاب الآلهة. لم يعد الوقت للصلاة للأولمبيين في مذابح اليونان، لأن عالمهم انتهى أبدا. أصبح ملاذ دلفي الآن خرابًا مرتعشًا في صمت،

---

[338]) R.M. Albéres: ***La Révolte des écrivains d'aujourd'hui***, Paris, Correa, 1949, p.79

[339]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**. **III**.p.599

[340]) Albert Camus: ***Essais***, op.cit., p.855

[341]) جرمين بري: **ألبير كامو**، ص 110

[342]) ألبير كامو: **ذهب أزرق**، ص 328

[343]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**. **III**.p.163

وعلى أرض إفريقيا لم تعد المعابد سوى أعمدة صامتة. أمام هذا الماضي، يغزو المرء شعور بالغرابة يشير إلى العدم، المقدس ينطفئ عندما لم تعد الحضارة قادرة على بناء عالم يبدد قلق الانسان للعيش.[344]

اقترح هايدجر "المهرجان" وكامو "الأعراس" مع العالم كترياق ضد عبثية العصر الحديث. في "أسطورة سيزيف"، خط كامو الأيام الكالحة والمثيرة للشفقة لإنسان اليوم، سيزيف العصر الحديث الفاقد للمعنى. فقد معنى يظهر في "سلسلة الإيماءات اليومية"، لأن الوقت الخطي مجرد "زخرفة"[345] تأطر وجود الإنسان وتستعبده في العمل لأجل المنفعة والهيمنة. تطلع الإنسان الحديث إلى وحدة المعنى التي جسدها يوما "الاله"، يصطدم بـ "جدران عبثية"، تقترح فقط صمتا غير معقول. وضح كامو بأمثلة من اليومي معنى عبث "ينصب" جدران حولنا، " يحدث أحيانا أن يتداعى الديكور. نستيقظ، نركب الترام، أربع ساعات في المكتب أو المصنع، وجبة، ترامواي، ثم نعود إلى العمل لأربع ساعات أخرى، وجبة وننام، وهكذا على مر الأيام، الاثنين الثلاثاء الاربعاء الخميس الجمعة والسبت على نفس الإيقاع، يمكن إتباع هذا الطريق بسهولة في معظم الأوقات. يوم واحد فقط "لماذا" تبرز رأسها، وإذا كل شيء يبدأ في هذا التعب المشوب بالدهشة".[346] العبث هو انقطاعة عن الحياة اليومية. شعور بالتعب ينشأ من "اتصال" بالروتين، مما يثير في الوعي البشري سؤالاً في شكل "لماذا". يفتح العبث عندها الوعي على الحياة الميكانيكية، الخاملة، التي يحياها غالبية الناس. يمكن أن ينشأ العبث من رؤية حشود تتجه الى العمل، شر البشر، عداء الطبيعة، فضلاً عن الوعي بفنائنا. في كل مرة يختبر المرء شكلاً من "الخروج عن الصف" مع العالم، هكذا يأخذ العبث شكل شعور بالغرابة. إن الإنهاك هو نهاية أفعال حياة ميكانيكية، ولكنه في الوقت نفسه يفتح حركة الوعي. يتبع ذلك إما عودة لاواعية إلى السلسلة، أو صحوة نهائية. مهم ملاحظة التركيز على دور "الوعي"، مرادف للوضوح تقريبًا، في اكتشاف العبث. قال كامو أن "الإرادة لا غاية لها سوى الحفاظ على الوعي".[347] كل شيء يبدأ بالوعي ولاشيء له قيمة إلا به، " "الهم" البسيط هو أصل كل شيء".[348] شرح: " الوعي هو أصعب شيء يحافظ عليه، إذ تكون الظروف تقريبا معاكسة دوما. الأمر يتعلق بعيش وضوح الرؤية في عالم التشتت فيه هو القاعدة".[349] إذا لم نخض في الرتابة ونغرق في السبات ثانية، فإننا نبدأ بالنظر حولنا بأعين جديدة ونشرع في مغامرة ملأى بالمخاطر، في مجابهة لهذا البعد المقلق من الحياة، العبث، وحس مرور الزمن الذي

344) Jean-françois Mattéi: ***Citations de Camus Expliquées***, p.34

345) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.I**.p.227

346) Ibid. p.228-227

347) Ibid. p.298

348) Ibid. p.228

349) ألبير كامو: **ذهب أزرق**، مرجع سابق، ص 18

يدهمنا: " "غدا، فيما بعد"، "عندما توظف"، "عندما تكبر ستفهم"، وهذا التلاحق الرائع ... وأحيانا تدهمنا غرابة عالم الأشياء المحيطة بنا وتدهسنا غرابتنا التي نراها في الآخرين كما في أنفسنا: "اضطرابنا إزاء وحشية الإنسان بالذات، سقوطنا الذي لا يقاس إزاء صورة ما نحن عليه، غثياننا، كما يسميه كاتب العصر– هذا أيضا هو العبث. وبالمثل فإن الغريب الذي، في لحظات وجيزة، يتقدم نحونا في المرآة، الأخ المألوف ولكن المقلق الذي نجده في صورنا الفوتوغرافية، ذلك عبث أيضا. وجوه العبث هذه كلها تنتهي إلى وعينا بالموت والاحتضار".[350]

تحدث هايدجر في الكينونة والزمان[351] عن مواقف يقطع فيها نوع من الانهيار التدفق السلس للوجود اليومي كنقطة يبرز فيها العالم من عدم وضوحه المعتاد. يصبح العالم بارزًا عندما يتعطل تدفق الوجود اليومي. سيارة، كمثال، تفشل في البدء. في حالة كهذه يصبح المرء فجأة مدركًا لشبكة اتصالات حياة هي عالم المرء تلعب فيه السيارة دورًا حيويًا. في شرح هايدجر: عندما نقع تحت قوة العمل الذي نمر به، "الإزاحة" عن العمل "تنقلنا من عالم المألوف" و"متوسط الحياة اليومية " إلى "انفتاح الكائنات". يظهر أن الطريقة التي تظهر بها الكائنات في عالم الحياة "جاهزة في متناول اليد" (مورد)، و"حاضرها" (الوجود في ذاته) تتباين فقط في تلك المواقف الاستثنائية حيث يقع انهيار في الأداء السلس. هذا يعني أن الكشف التقني للوجود هو الطريقة التي يظهر بها العالم في أكثر حالاته "مألوفة" و"عادية". قال هايدجر: " عندما تصبح الألفة بلا حدود... لا شيء قادر على الصمود أمام التحكم التقني".[352] ما لم تحدث "إزاحة"، ما لم يقاطع شيء ما عالم العمل اليومي، ما لم يحدث شيء "غير عادي" يظهر العالم، ما لم يتم إخراج الإنسان من وقت لآخر "خارج المألوف" ليصل إلى "الجوهر الأصلي"، بطريقة "تحوّل روابطنا المعتادة مع العالم"، ف"كل ما نقوم به من عمل معتاد وتقديرنا ومعرفتنا ونظرتنا"، يصبح "تحكما تقنيا" "بلا حدود".[353] يصبح الكشف التقني للوجود مطلقًا و"ميتافيزيقيا". في عصر التقنية، يحدث هجران الكون ونسيانه. في الحياة اليومية، نحن قريبون جدًا من حياتنا لدرجة أننا نفقد أنفسنا في متاهة التفاصيل والقرارات اليومية، يخفي اليومي "القرارات البسيطة والأساسية" التي تؤسس "مكانتنا في وسط الكائنات" وتعطي معنى واتجاهًا لحياتنا. نغفل عن "قرارات بسيطة ونادرة تنشأ ليس من أي إنسان بل من الطريقة التي يتكشف أساسًا بها الجوهر الأصلي للحقيقة".[354]

---

[350]) Ibid. p.229

[351]) Martin Heidegger: ***Being and Time***. p. 74-5

[352]) Martin Heidegger: ***Pathmarks***, p.147

[353]) See: Martin Heidegger: ***Pathmarks***, p.151

[354]) Martin Heidegger: ***Poetry, Language, Thought***, p.146

وصف هايدجر عصرنا بأنه زمن "العوز"، زمن عدم روح تحدد التاريخ وغياب معنى من حياتنا. نجد عند هايدجر وصفا أكثر ثراءً لفقر عصرنا الروحي، مصاغ فيما سماه هولدرلين "المهرجان das Festliche". في الحداثة، فقدنا العطلة الأصلية. تُعرَّف العطلة الحديثة في علاقة بالعمل، الهدف منها وفقا لهايدجر هو الحفاظ على كفاءتنا كعمال. العطلة اليونانية الأصيلة كانت "مهلة" ووقفة حقيقية، خروج من حياة يومية تظهر فيها الأشياء كمورد نقي. في "المهرجان" والاحتفال في المعبد أو الملعب الأولمبي "نقل" الإغريق إلى "الاستثنائي". لأنهم سكنوا الاحتفالية، كان الإغريق "من حين لآخر في الجوهر الأصلي للحقيقة".[355] نقلوا إلى حالة Ek-sisten بمعنى نشوة وبالمعنى الحرفي ل"يقف خارج" العادية، عادية تجربة كل يوم إلى شيء مختلف تمامًا. الدخول في المزاج الاحتفالي هو الخروج من "الحياة اليومية" لأنها، بالتعريف، حياة رتيبة و"مرهقة". وقت حقًا "مستقطع" من العالم المزعج للنشاط اليومي هو وقت "العودة إلى الذات". نخرج فيه من "عدم الأصالة" لمتوسط الحياة اليومية وننتقل إلى "أصالة دائمًا ما تكون سائدة لغير العادي أو الاستثنائي".[356] في نمط الكشف الاحتفالي، تظهر الأشياء في وجودها في ذاتها، تخرج من سبات الحياة اليومية، من "سوادها الباهت لكل يوم" إلى "الإشراق"، تمتلك الأشياء بريقًا خاصًا Glanz، تظهر منتمية إلى نظام مقدس، يأمر بالحب والاحترام. نخطو في نشوة إلى الإحساس بالعالم باعتباره poiesis، كشيء "مُنح" في الكشف عن ذات لأصل إلهي يخفي نفسه، يفهم المرء العالم على أنه شيء عرضي، هش، ثمين، شيء، بعيدًا عن كونه هناك، ربما لم يكن موجودًا على الإطلاق. ينتج عن هذا إحساس عميق بـ"الامتنان". الامتنان لأنه، بمعزل عن ظلماته، لا يزال العالم، لأولئك الذين لهم أعيون يرون بها، مكانًا جميلًا للغاية. هذا المزاج[357] هو ما يجعل الحالة الاحتفالية احتفالية. التغلب على عنف تقنية الحداثة، يستلزم، أن نعيش مرة أخرى في الحالة الاحتفالية، أن نتعلم أن نصبح "شعراء" في لغة هولديرلين. ربط هايدجر بين إضفاء الطابع الشاعري على مصير الإنسان ومهرجانات اليونان القديمة، والذي حدث في شكل "حدث" -لم شمل الآلهة والبشر- "موقع عيد زفاف البشر والآلهة".[358] ذكر هايدجر أن المأساة اليونانية لم تكن "مسرحًا" بالمعنى الحديث، لكنها بالتحديد "خطوبة احتفالية"، فوصف عصرنا بأنه عصر نسي المهرجان، عصر فقط يحتفظ

---

355) Martin Heidegger: ***Pathmarks***, p. 151

356) Martin Heidegger: ***The Question concerning Technology***, p.27

357) فكرة هايدجر هي أن الحالة المزاجية، المزاج الأساسي Grundstimmung، ليست "مشاعر داخلية"، تتعلق بتجربة معرفية كمنتج ثانوي سببي، بل طرق تكشف عن الكائنات ككل. أنظر:

Julian Young: ***Heidegger's Later Philosophy***. p.105

358) Martin Heidegger: ***Poetry, language, thought***, p. 93

بقشرته "الذابلة"، وصف أكثر ثراءً لنفس الشيء الذي يصفه "الأصل" كعصر دون "عمل فني".[359] الدهشة عند فلاسفة الإغريق هي الإستعداد الذي من خلاله التلاؤم مع كينونة الموجود: " أثناء الدهشة نكون في حالة توقف كما لو أننا نتراجع أمام الموجود، نتراجع بفعل أنه موجود وبفعل أنه كذلك وليس على نحو آخر ... هكذا تكون الدهشة هي الإستعداد الذي من خلاله ومن أجله تنفتح كينونة الموجود".[360] في مزاج المهرجان، يصرف نظر الدازين عن الطرق اليومية لسكنى العالم، عن الاهتمامات الآلية والمكائد، فيه يتحقق الاحتفال:" ضبط النفس، والانتباه، والتساؤل، والتأمل، والانتظار، الخطوة الأولى إلى لمحة أكثر يقظة للعجب Wunder، دهشة أن العالم "يتعالم" حولنا على الإطلاق، أن هناك شيئًا بدلاً من لا شيء، أن الأشياء موجودة ونحن في وسطها، وأننا أنفسنا نحتفل بالعالم والحياة والوجود".[361] بدل الهوس بالأشياء في ضوء التلاعب التقني، يُظهر الدازين اهتمامًا أصيلًا برعاية الأرض وحراستها، تظهر على أنها "مقدسة"، "عجيبة" و"غامضة" وراء سيطرته وفهمه الكامل، تصبح الرعاية رعاية حقيقية. يتم استيعاب الأشياء والناس، وفقًا لـ"جوهرهم" وليس "من منظور المنفعة". إن المهرجان الأصيل هو يوم " نأتي إلى أنفسنا"، هو، كما يقال في الانجليزية، time out، خروج من كل مألوف إلى "غير العادي". في المزاج الاحتفالي نقف في "جوهر" الأشياء وأيضًا في "عجائب" العالم. نتعجب ونحب الموجودات ونشعر بالامتنان لكونها موجودة وأننا من بينها.

[359]) Julian Young: ***Heidegger's Philosophy of Art***, p.89

[360]) مارتن هايدجر: **الفلسفة، الهوية والذات**، مرجع سابق، ص 24

[361]) Martin Heidegger: ***Basic Writings***, op.cit., p. 341

الفصل الرابع

روايات كامو على ضوء فلسفة هايدجر

1. ملامح الفن غير الميتافيزيقي عند هايدجر
2. فينومينولوجيا هايدجر وهيرمينوطيقاه
3. "موقع" الغريب
4. الطاعون ونهاية التاريخ
5. المنفى والملكوت والبداية الأخرى
6. الإنسان في متاهته: السقوط

تمهيد

يمثل هذا الفصل الذي يدرس "أثر" كامو مثالًا على التفكير أكثر من كونه محاولة متجذرة في فلسفة هايدجر. في محاولة للبقاء صادقين، تعاملنا مع الأمور بطريقة متواضعة. ذلك أن لغة هايدجر تطرح صعوبات شديدة عند البحث عن فهم مناسب لقضايا فلسفته. لا ننسى أن هايدجر سعى لخلق عالم مناسب لمهمة التعبير عن حقيقة الوجود، لرؤية العالم أوسع مجالًا في تصورنا، حتى نعد عقولنا لفهم الكلمات ومنحها مكانا مناسبا في مشهدنا الدلالي. إنه مسألة توسيع تفكيرنا نحو الطريقة التي يتضمننا الفن في جوهره، وليس الطريقة التي نأخذ بها الفن ليكون مجرد "كائن" نستخدمه ك "شرح" للعالم. ما اعتبره هايدجر "مهمتنا" هو استعادة وإنشاء عمل فني يرضي النموذج اليوناني. رغم أن النموذج اليوناني، حسب هايدجر، لا يزال هو أعلى جوهر للفن، فإن إنتاجه في العصر الحديث غير ممكن. "شاعر" الحداثة ليس من يبني ويعيش ليرى اكتمال "منزل ستأتي إليه الآلهة كضيوف"، بل "يكرس الأرض" التي يمكن أن يُبنى عليها مثل هذا المنزل. مهمته التحضير لإمكانية مثل هذه العودة في التعافي من ميتافيزيقيا العصر، "العثور على المقدّس" وتوصيله في الكلمة.[1] في هذا الفصل نحاول التدليل على أنه يمكن تفسير كثير من جوانب فلسفة الفن عند هايدجر عن طريق الرواية، وخاصة مدونة كامو السردية، مقاربة تم تجاهلها كثيرا لصالح الرسم والنحت وخصوصا الشعر. فلا نعلم الا محاولات قليلة، مبثوثة هنا وهناك، فعلت ذلك. أشاد ميلان كانديرا بفلسفة هايدجر وذكر كيف أن فن الرواية، كان أفضل من الفلسفات جميعا في الكشف عن جوانب الوجود التي عالجتها فلسفته: " الموضوعات الوجودية العظيمة التي يحللها هايدجر في الكينونة والزمان، معتبرا إهمالها من جميع الفلسفات الأوروبية السابقة، كشف النقاب عنها وتم إبرازها وإضاءتها بأربعة قرون من الرواية الأوروبية. اكتشفت الرواية، واحدة تلو الأخرى، بطريقتها ومنطقها، الجوانب المختلفة للوجود ... رافقت الرواية الإنسان باستمرار وإخلاص منذ بداية العصر الحديث. اتبعت "شغف المعرفة" (الذي يعتبره هوسرل جوهر الروحانية الأوروبية) دققت في الحياة الملموسة للإنسان وحمتها من "نسيان الوجود"، وحفظت في ضوء دائم "عالم الحياة". بهذا المعنى أفهم وأشارك العناد الذي كرره هيرمن بروش: اكتشاف ما يمكن أن تكتشفه الرواية فقط هو السبب الوحيد لوجود الرواية. رواية لا تكشف عن جزء غير معروف من الوجود حتى الآن هي رواية غير أخلاقية. المعرفة هي المعنوي الوحيد للرواية".[2] نقترب من قراءة كامو بطريقة هايدجرية "غير ميتافيزيقية"، مقابل قراءة "ميتافيزيقية" موجهة مسبقًا بواسطة

---

[1]) Julian Young: ***Heidegger's Philosophy of Art***, p.100

[2]) Milan Kundera: ***L'art du roman***, p.7

الصواب، مرتبطة ب"بداية أولى" أفلاطونية تمظهرت في الجماليات بمصطلحات يمكن اختزالها في قراءات تفسيرية تركز على كشف "رموز" و"استعارات" مشفرة في تأويلات ترتكز على اعتقاد أن "الأعلى والحقيقي هما ما يتم تمثيله حسيًا في صورة رمزية".[3]

لماذا اهتم هايدجر بالشعراء وليس الروائيين؟ سؤال يقدم نقطة انطلاق مثمر لفهم فلسفته في الفن. سؤال نتناوله بالنظر إلى أكثر أطروحات هايدجر ثباتًا والتي مفادها أن الفن انفتاح وتنفيذ للحقيقة، أطروحة من شأنها أن تجعل ممكنا فهم تفضيل هايدجر للشعراء على الروائيين. كما ذكرنا في الفصل الأول، ظهرت أطروحة أن العمل الفني هو تطبيق للحقيقة، التي ميزت تفكيره في الفن والفلسفة بشكل عام، في مقال "أصل العمل الفني". يرجع تأكيد هايدجر على هذه الفكرة إلى أن مفهومه للحقيقة يختلف عن المفهوم التقليدي. الحقيقة انفتاح: هذا هو الشرط الذي يوفر إمكانية قول جمل صحيحة. الحقيقة هي الأفق الذي من خلاله يتم تقديم إمكانيات التحقق من الافتراضات وفيه يمكن للكائنات "أن تمنح نفسها". ذكر الباحث الايطالي المتخصص في فكر هايدجر جياني فاتيمو Gianni Vattimo: " في نظريته عن الأشكال المسبقة، يؤكد كانط أنه للحصول على تجربة عن العالم، من الضروري أن يكون للمرء الزمان والمكان والفئات، أي حالة أولية تسمح له برؤية الأشياء. محرومون من هذا الأفق، لا نتمكن من رؤية أي شيء ونعجز عن أي تجربة".[4] أصبحت فكرة كانط حول شروط إمكانية التجربة خطابًا لافتتاح الحقيقة الأساسية التي تحدد الأفق الذي من خلاله يصبح ممكنا قول الحقيقة. يُدرج كل فرد بالضرورة ضمن مجموع افتراضات وتجارب سابقة، ما سماه هايدجر بفتح الحقيقة. للتحقق من الافتراضات، من الضروري أن يكون للمرء نموذج على أساسه يمكن له أن يقرر ما إذا كانت قضية ما صحيحة أم خاطئة. يترتب على ذلك أنه لا يمكن إظهار شيء ما إلا في لغة معينة. لغتنا ليست موضوعة أمامنا بل نحن منغمسون فيها دائمًا. أكد هايدجر أن عمل المعروضات الفنية Aufstellen هو تدشين لعالم بجعله حاضرا وفي الوقت نفسه تنتجه وتطرحه، أي جعل الأرض تظهر في النور. إن فرضية الحقيقة تسمح بتأكيد حاسم لفهم فكر هايدجر التأويلي وتصوره للغة. وفقا له، لا توجد حقيقة خارج الحكم اللغوي. فقط عندما نصوغ حكمًا حول ما نراه في العالم، يبدأ هذا العالم حقًا في الوجود لنا. بعبارة أخرى، يعتمد وجود الأشياء على ما إذا كان هناك عقل يعرفها، عندما نعرف الأشياء، بالإشارة إليها وتنظيمها داخل سياق التجربة، وضمن بنية لغوية-مفاهيمية تجعلها موجودة. هذا لا يعني بالطبع أننا نصنع الأشياء كما نسميها،

---

3) Martin Heidegger: ***Hölderlin's hymn "The Ister"***. p.18

4) Gianni Vattimo: ***Heiddeger Et Les Poétes***, tr Martin Rueff Belin| «Po&sie», p.226 à 234

مع ذلك، إذا لم نقم بتسميتها أو قضينا وقتًا ندرسها، فلن نتمكن حتى من القول إنها موجودة بالفعل. عندما أكد هايدجر أن اللغة هي بيت الوجود، فإنه قصد أن الأشياء تُمنح لنا ككائنات ضمن أفق تحدده الهياكل اللغوية، وهذا يعني أنه دون مساعدة اللغة سيبدو كل شيء غامضًا ولن نتمكن من قول شيء عن الحقيقة والخطأ. لذلك، إذا كانت اللغة هي بيت الوجود، فإن هذا الانفتاح الذي يسبق كل افتراض، يؤدي إلى الحقيقة عن طريق الأثر الفني. حدث الحقيقة هذا هو ازدهار الانفتاح. هذا طبعا ليس التطابق بل الأفق الذي يمكن أن يظهر فيه هذا التطابق، الانفتاح هو الشرط الأساس لرؤية أي شيء، ولأنه لا يمكننا أن نعطي هذا الشرط سمة شيء ثابت، فالافتتاح لذلك له بالضرورة طابع تاريخي، له بالضرورة بداية يمكن أن تتوافق مع تحول نموذجي من المرجح أن ينتج وجهات نظر مختلفة عن تلك التي كانت في الماضي، منظورات جديدة تتوافق مع تجديد في اللغة يعمل في الشعر والفنون.

عندما أكد هايدجر أن العمل الفني هو تنفيذ للحقيقة مفهومة بمعنى الانفتاح، فإنه يعود إلى خطاب غير مسبوق في التقليد الجمالي. ميز هايدجر بين العالم والأرض، ليأكد أن العمل الفني يكشف العالم وينتج الأرض. يمكن القول بأن هناك عنصرًا في العمل الفني يكون معناه واضحًا: العالم. هذا واضح في الرواية، فهي تعكس مجتمعا ما خلال حقبة معينة. ومع ذلك، فإن حقيقة أن العمل يشكل وثيقة من شأنها أن تعكس عالما ملموسا هو أمر لا يمكن أن يثير اهتمام هايدجر لأنه لا يتصور الحقيقة على أنها جرد بسيط للبيانات. إذا كان العمل الفني تطبيقًا للحقيقة، فليس لأنه يؤكد الطريقة التي توجد بها الأشياء في عالم وفترة معينين، ولكن لأنه يفتح هذا العالم، والذي يمكن فهمه بمعنى من الترقب والاختراق. يشهد على ذلك بعض أعمال الفن (هايدجر فكر في الكلاسيكيات العظيمة هوميروس، شكسبير، دانتي) التي بشرت بعصر جديد. فكرة ليست نادرة في تاريخ الجماليات: الفن يشكل توقعًا لما لم يحدث بعد، يقدم لنا كصورة "للمستقبل"، لإمكانية مرغوبة للعالم. رؤية للفن كنوع من الإنذار لعالم محتمل كان من الضروري والعاجل تنفيذه. اعتبر هايدجر أن العمل الفني هو افتتاح لعالم يتجه وفقًا لوظيفة مستقبلية بدلاً من الماضي. وحتى عندما يكون انفتاح العالم هو انفتاح على الماضي، فهذا ليس مجرد "ماضي"، مثل هذا الافتتاح دائما طريقة تضعنا في مكان آخر، لأن افتتاح عالم أنتج في عمل فني يشهد على هذا العالم هو مختلف عما تقدمه كتب التاريخ. حوى عالم اليونان عند هوميروس والتراجيديين العظماء، على عكس كتب تاريخية بحتة، مثالا على المستقبل، يدخلنا في زمن الرغبة والترقب والتأسيس. لماذا أصبحت هذه الأعمال كلاسيكيات؟ أجاب هايدجر: الكلاسيكيات تفتح عالما. الكلاسيكيات أعمال لها دون شك اتساق داخلي قوي. هناك عالم، بطريقة معينة، يتعرف على نفسه، عمل

يستطيع قراءة ماضيه فيه ويمكن أن يتخذه نموذجًا لأفعاله. عندما نقرأ رواية رائعة، فهي تعمل فينا بطريقة معينة، لا يُنظر إليها ببساطة على أنها كائن ولكنها تصبح شيئًا يحدث داخلنا ويظهر لنا بطريقة ملموسة ما هو تجربة الحقيقة. إن تجربة الحقيقة هو ذلك الحدث القادر على تغييرنا، يؤدي بطريقة ما إلى تحول فينا، تجربة بعدها نشعر لم نعد كما كنا من قبل، بل أكثر ثراءً. وضح هايدجر أن عملا فنيا لا يكتفي بكشف "العالم" بل ينتج الأرض أيضًا. بهذا المعنى، ستكون الأرض كل ما لا يقال ويبقى مدفونًا في العمل الفني ويضمن أنه يستمر في الاحتفاظ بقوته حتى بعد أن كشف عن محتواه. إن الأرض هي كل هذه الاحتمالات للمعنى التي تظل دائمًا مرتبطة بعالم انفتح. لدينا معرفة عميقة بحبك مآسي الاغريق وأساطيرهم ومع ذلك ما زلنا نريد قراءتها. ينتج الأثر الفني العظيم الأرض، بمعنى أنه يحمل معه احتياطيًا لانهائيًا من المعاني، شيء مثل معنى آخر محتمل لا يمكن إدراكه بعد ولكن المستقبل كفيل بشرحه والذي يبقى حاليا غير معبر عنه، ستكون الأرض عندئذ المستودع الذي لا ينضب للمعنى والذي يجدد نفسه باستمرار. تشبه تجربة الأثر الانتقال إلى عالم مختلف، يقدم، بدرجات متفاوتة واعتمادًا على القوة المبتكرة للعمل، مقترحات بديلة وعنصرا من المستقبل. في بعض الأعمال، يبدو أن العنصر الأرضي هو السائد: إنه عنصر مزعج يقاوم الاستيعاب والعادة، وهو ما يقلق، ويقدم هذا بُعد غير محلول ولكنه محفز، ينتج رد فعل إشكالي. تشكل الأرض في الأثر ذلك العنصر الغامض الذي يتم رفضه في اللحظة التي يتم فيها تقديمه. إنه بداخل هذا المنظور نستطيع التأكيد على أن الرواية لها علاقة تأسيسية مع انكشاف العالم بينما يحافظ الشعر على هذه العلاقة بإنتاج الارض. يذكرنا التمييز بين الأرض والعالم عند هايدجر، بالديونيسي Dionysian والأبولوني Apollonian عند نيتشه.[5] بنفس الطريقة، يبدو أن هايدجر

[5]) مفهوم فلسفي يعتمد على شخصيتين من أساطير اليونان، أبولون وديونيسوس. علاقة تأخذ شكلا جدليا، تشير إلى أنه دون الأبولوني، يفتقر الديونيسي إلى الشكل والبنية اللازمة لصنع فن متماسك، ودون الديونيزي، يفتقر الأبولوني إلى الحيوية والعاطفة اللازمتين. التفاعل الخصب لهاتين القوتين شكل فنا مثل أفضل ما في المأساة اليونانية. أكد نيتشه أن المأساة اليونانية كانت هذا التوازن بين العنصرين. المتفرجون اليونان، في النظر إلى هاوية المعاناة الإنسانية التي تصورها الشخوص على المسرح، أكدوا الحياة بحماس وبهجة ووجدوا أنها تستحق العيش. اندماج "الدافعين" الديونيسي والأبولوني شكل فنونًا أو مآسي درامية. يمثل أبولو الانسجام والوضوح والمنطق بينما ديونيسوس الفوضى والعاطفة والنشوة والوحدة. الأبولوني حالة حالمة مليئة بالأوهام والديونيسي تحرر الغريزة وذوبان الحدود. حسب نيتشه شكلت هاتان القوتان، العقل والنظام من جهة والعاطفة والفوضى من جهة أخرى، مبادئ أساسية للثقافة اليونانية. في المأساة يظهر التجاور الأبولوني والديونيسي: يكافح البطل التراجيدي من أجل ترتيب (أبولوني) لمصيره الجائر والفوضوي (الديونيزي)، مع أنه يموت دون أن يتحقق. جادل نيتشه بأن شخصية ديونيزية تمتلك المعرفة بأن أفعالها لا يمكنها تغيير التوازن الأبدي للأشياء. يتيح لجمهور المأساة أن يستشعر ما أسماه نيتشه بالوحدة البدائية التي تعكسها الطبيعة الديونيزية، وحدة وصفها بأنها تجربة امتلاء ووفرة بمثابة نشوة ضرورية للحالة الفسيولوجية التي تمكن من خلق الفن. في هذه الحالة يُثري المرء كل شيء من امتلاءه: كل ما يراه وما يريده يُرى ممتلئا، مشدودًا، مثقلًا بالقوة. يحول الإنسان الأشياء حتى تصبح انعكاسًا لكماله وقوته. هذا التحول هو الفن. انظر: R Audi (Editor), ***The Cambridge Dictionary of Philosophy***, كما ذكر جوليان يونغ أن الأبولوني هو أي شكل محدد (نفكر في العالم) بينما الديونيسي، نقطة غليان عواطف وخوف وترقب في جانب ما سماه هيدجر الأرض. النموذج اليوناني، في تصور هايدجر، مثل استجابة تاريخية لوجود يبدو أنه حقق توازنًا بين الانفتاح على الوجود كنار من السماء (ديونيسي) ووضوح العرض (أبولوني). بالتأمل في مهرجانات اليونان، أكد هايدجر على أن المهرجان لم يكن فوضى ديونيسية نقية بل

كان قادرًا، نظريا، على التعامل مع أعمال السرد، لكنه فضل الشعر. إذا قبلنا تكافؤ الأرض مع الشعر والعالم مع الرواية، يمكننا القول أن هايدجر يبدو أنه فضل الزوج الأول على الثاني. إذا أخذنا في الاعتبار قراءته لشعر، فلا يمكننا بالتأكيد القول أنها تعليقات على نصوص بالمعنى الكلاسيكي. إن قراءة الشعر كما لو كان معرضًا للعالم يعني توجيهه نحو النثر بشكل لا محيد عنه. وضح جان فياتيمو: " أن نصوص هايدجر التي خصصها لهولدرلين رائعة، ومع ذلك سيكون صعبا حقًا شرح مكونات سحرها. البعد المبهم للهالة لا يغيب عنها. في النهاية، يبدو لهيدجر أن صفة الحقيقة في الشعر تتوافق مع الفرضية القائلة بأن الأشياء هي نفسها في الحقيقة فقط عندما تختفي ككيانات موضوعية. بقدر ما تكون "هناك" – لا أن تكون– تكون الحقيقة، فقط ما دامت Dasein، الوجود والحقيقة هما "أصل" مشترك".[6]

1. ملامح الفن غير الميتافيزيقي عند هايدجر

مما جمعناه من الفصول السابقة، نستطيع أن نتبين ملامح فن روائي، يمكن أن نقول أنه يستجيب جزئيا لمعايير فن أطلق عليه هايدجر "النموذج اليوناني"، طريق الى فن حي يجيب على سؤال هولدرلين: "من هم شعراء الأوقات المحتاجة؟"، شعراء ما هو مطلوب منهم ليس أقل من نداء لتجربة "جوهر وحقيقة الوجود والعدم".[7] تجربة مناهضة للميتافيزيقيا تكون حاضرة في اللغة وأيضًا الصور. فن يبتعد عن "الذاتية" ويشمل احساسا بالمقدس والغموض، فن يقول "الأقل"، ويقول، في حركة اوليسية جيئة أو ذهابا، تجربة المنفى والملكوت ومحنة الغربة والنأي عن الوطن، القرب من الوجود ونسيان الكينونة. فن "غنائية" متضمنة. يحافظ على توازن الاضداد في اللفظ والمعنى، فن يظل في علاقة مع الموت والحد والتناهي في حركة جدلية مع الأصالة والزيف الوجوديين، فن قدري يملك إحساسا خاصا بالزمن، يبتعد عن الخطية ويقترب من الدورية. فن يأتي فيه شيء آخر غير الكائنات الطبيعية إلى الوجود ويتم تخصيصه، دون أن يحوله إلى كائن آخر خارق للطبيعة، كما يحدث في الفن "الرمزي" أو"التمثيلي". فن هو مثل على أهمية "الوضوح"، "الاتزان"، "السكن"، ليس في محاولة عمل فخم بل في عمل حميم وشخصي، في "الأشياء الصغيرة".[8] فن، كما ظهر في مناقشة هايدجر للرسام الفرنسي

ديونيسية توسط فيها أبولون وفي وحدة أساسية معه، المأساة، كما أكد نيتشه، كانت في التوازن بين العنصرين: "في النهاية، يتحدث أبولون لغة ديونيسوس".

أنظر: J Young: ***Heidegger's Philosophy of Art*** , p.89

[6]) Gianni Vattimo: ***Heiddeger Et Les Poétes***, p.226 à 234

[7]) Martin Heidegger: ***The concept of time***. tr. W. McNeill. Oxford, UK: Blackwell, 1992. p.159

[8]) Martin Heidegger: ***The Question concerning Technology***, p.33

سيزان Cézanne،[9] له سمة "إزالة المواد" بشكل تدريجي للأشياء، تجربة تناوب خافت بين حالين: حال نختبر فيها فضاءًا مجردًا بلا معنى، وحال تحولت فيها الأشكال المجردة إلى عالم أشياء هادف، تحول فيه نشهد حدوث Ereignis، ولادة عالم ذي معنى من الأشياء من أرضية تفتقر إلى المعنى، لكنها منظمة، في لغة نيتشه ولادة الأبولوني من الديونيسي. فن يتغلب على الميتافيزيقا، ويفهم الحقيقة على أنها إخفاء يظهر العالم في "سره" المقدس.[10] لأن مصدر الميتافيزيقا هو في "الاقتراب الشديد" من الأشياء، فالمطلوب هو "تراجع"، "خطوة إلى الوراء". فن يتميز عن التقليد الميتافيزيقي تتحول فيه فكرة ثنائية الوجود والموجود إلى "هوية"، نختبر فيها، كما عبر يونغ، تجربة حدوث العالم: " لأنهم مدينون بميلادهم لعالم ولا يتحملون إلا ما دام ذلك، فالأشياء تقف في العالم كما يقف العداء في الجري، والأغنية في الغناء، والدوي في الرعد. لأن الجري هو جريه، فإن عالم الأشياء هو تعولمه".[11] تتمثل إحدى طرق وصف جودة عمل فني يمكن أن يشكل قطيعة مع الطابع الميتافيزيقي للتقليد الغربي، في كونه "لا يكرر المرئي بل يجعله مرئيًا"، يحتل منطقة وسطى بين "التمثيلي" و"غير التمثيلي"، يحمل طابعا يمكن وصفه بمصطلح استخدمه هايدجر مع الرسام كلي Klee بأنه "شبه تجريدي".[12] قال هايدجر إنه لكي يحدث العالم في العمل يجب تجنب الكثير من التفاصيل لاحظ أن "العالم" تحظره كثرة التفاصيل. ندرة التفاصيل وشيء من عدم الوضوح، يجبر على "قراءة" العمل.[13]

من وجهة نظر هايدجر، الفن الذي يحكم الآخرين هو الشعر، ولهذا مصطلح dichten، الذي يعني نظم القصائد وكذلك الخلق والتشكيل. نتذكر في هذا الصدد أن مصطلح "الشعر" أتى من اليونانية poiesis التي تشير الى الإنتاج بالمعنى الأوسع للمصطلح. نشهد في اللغات الحديثة تقييد نطاق مصطلح الشعر، بينما كانت كلمة poiesis في اليونان تعني "فعل" متميز عن "التمثيل"، يتزامن مع عملية ولادة للأشياء، من المأساة

---

[9]) See, for example, Julian Young: ***Heidegger's Philosophy of Art***, op.cit. Chapter: Cezanne. p.150

[10]) يعتبر "الاختلاف الأنطولوجي بين الكينونة والكائنات" شيئًا يجب "التغلب عليه"، لأن – فكرة هايدجرية أساسية – الكينونة ليست كائنا. إن الخطأ هو تحويل الوجود إلى كائن، وهو بالضبط ما تفعله الميتافيزيقا. تصبح العلاقة بالكينونة مُساء فهمها على أنها علاقة بين "كائنات متغيرة" و"كيان في حالة جمود". تحدث هايدجر بغموض عن "إدراك" و"التغلب" على" ثنائية "الحضور" و"الحاضر". تغلب هو ظهور ما هو موجود في إخلاء الوجود بطريقة يتغلب فيها على الثنائية بين الاثنين في وحدة، "ثنائية Zwiefalt" الوجود وما هو موجود تصبح "مُدرَكة"، أي بإظهارها يتم التغلب عليها في الوقت نفسه، وتحويلها إلى "وحدة Einfalt" "مشرقة ومليئة بالغموض"، سمتان تشكلان معًا التغلب على "الاختلاف المنطقي". أنظر:

Martin Heidegger: ***Being and Time***. p.153/154

[11]) Julian Young: ***Heidegger's Philosophy of Art***, p.158

[12]) Ibid. p.167 /168

[13]) Ibid. p.162

إلى المنحوتات. إن كون الفنان شاعرًا هو أمر حاسم، لأنه فقط في الشعر "يؤسس" ويخصص موضوع "المقدس" ويظهر في الوجود. "الشعر"،[14] كما صاغ هايدجر، هو توجيه لحياة "أخلاقية"، يحوم الفن العظيم "حول العلاقة بين الآلهة والبشر" والأخلاق الأساسية ويكشف عن "ضرورة مطلقة" لمعرفة كيفية العيش. مهمة الشاعر، كما فهم هايدجر، هي تحمل واختبار "هاوية العالم" في حداد مقدس بحثا عن "آثار الآلهة الهاربة"، يعترض تلميحاتهم وإشاراتهم، من منظور رؤية شبه نبوية، وبهذا يؤسس " زمنًا جديدًا"، زمن امتداد لزمن "الوجود" من منظور تذكري، باعتباره لحظة لا يمكن استرجاعها ضمن نموذج خطي للتاريخ. شاعر يرى في جذر حقبة تحدد نسيان الكينونة حيث يوجد سبب المزاج الحديث لليأس العدمي، انحطاط حياتها ولغتها وعالمها. شعر يتذكر خسارة الايتوس، أي الأسلوب الأصيل في العيش في إحساس ذي معنى بالمجتمع. يعد الشاعر "الأرض" لإمكانية عودة الإله بالتعافي من خلال "الكلمة"، مهمته تسمية الألهة وإعادتها إلى العالم. طالما أن هايدجر ينظر إلى الأشياء من منظور عالمي تاريخي، فنان النموذج الحديث لا يمكن اعتباره من مرتبة أعلى لأن قيمته، في رأي جوليان يونغ، تتمثل في إعداد الأرض لهدف يحققه فنان من نوع مختلف: فنان "ملحمي" بدلاً من الفنان "الغنائي".[15] شاعر، لأنه في الحداثة، يجد نفسه هكذا "بلا كلمات" لكن يمكنه مع ذلك أن "يغني" لأنه في عداد اولئك الذين "يشهدون، يغنون، يتتبعون أثر الآلهة الهاربة".[16]

رافقت العظمة المأساوية لأساطير اليونان أعمال كامو الروائية. هيكل فكره وعمله في ثلاث دورات كبرى وضعها تحت علامة شخصية أسطورية يونانية. أصبح تقليدا في الوسط الأكاديمي مقاربة أثار كامو، وفقًا لإرادته، متمحورة حول هذه الدورات، في كل منها، كان ينوي الاقتراب من موضوع من ثلاثة زوايا (إيديولوجية، درامية، روائية). في حياته أنهى أول دورتين، دورة العبث تعبيرا عن النفي مثلتها اسطورة سيزيف، ودورة التمرد تعبيرا عن التوكيد مثلتها أسطورة برومثيوس، ودورة ثالثة لم تنته بسبب موته المبكر حول الحب والاعتدال مثلتها أسطورة نيميسيس. أشار كامو إلى عمله المكتمل قائلا: " عملي خلال هاتين الدورتين الأوليين: كائنات بلا أكاذيب، وبالتالي ليست حقيقية. هم ليسوا في العالم. وهذا بلا شك هو سبب أنني لست روائيًا بالمعنى الذي يفهمه المرء، بالأحرى فنان يبدع أساطير بحجم شغفه وقلقه. ولهذا أيضا فإن الأشخاص الذين رفعوني في هذا

[14]) هذا ليس تمييزا للنثر عن الشعر. وفق هايدجر: " اللغة تتكلم أصلا وتتحقق في الشعر. بيد أن الشعر ليس هو الأشعار. النثر أيضا شعر. لذلك فالنثر الحق نادر ندرة الشعر الرائع". مارتن هايدغر: **ملاحظة قبل قراءة قصائد،**20/12/2016

[15]) Julian Young: ***Heidegger's Philosophy of Art***, p.129

[16]) Martin Heidegger: ***Poetry, language, thought***, p 94

العالم كانوا دوما أولئك الذين يملكون قوة الأساطير وفرادتها".[17] ذكر اندري عبو André Abbou مكونات نموذج روائي دافع عنه كامو في المتمرد: " عمل مدعوم من كون بدائي، يتقدم في إيقاع ... يصطدم بالعواطف والصدف وكأنه تحت أمر قدري خفي عن الأفراد، تعبير الراوي "مقيَّد" يحدد وتيرة تطور الحبكة الى نهايتها".[18] نما أدب كامو على مراحل لخصها في دفاتره، تدل على تخطيط تم بحيث تشكل معا وحدة عضوية. فهو يعلم في أي اتجاه هو سائر. تتكشف وحدة عميقة في صدى ينشأ بين مجموع نصوصه، بين أعمال من نفس الدورة وأحيانًا من دورة إلى أخرى. يسود نوع من التناص بين أعماله، كلا منها تشير إلى الأخر، كما أشار كامو نفسه: " بوسع المرء أن يتبين فريقا من المبدعين يسيرون بالتجاور. لا يبدو أن هناك علاقة بين كتبهم، ولعلها من بعض النواحي تتناقض، ولكن إذا نظرنا اليها ضمن إطار الكل، استعادت قيمتها العضوية، وهكذا فانها تستمد معناها الأخير من الموت، وتستمد أفضل نورها من حياة الكاتب نفسه".[19] وحدة عضوية منحت روايات كامو قيمة شبه رمزية، روايات، كما أوحت بري، يمكن جمعها تحت عنوان واحد قد يكون: "أمثال لمنتصف القرن العشرين" أو "حكايات رمزية لعصرنا ".[20] وحدة بمعنى ما، أشار اليها هايدجر بمصطلح "الموقع". حتى نستبعد خطر تبني وجهة نظر جزئية، ندرس أعمال كامو كآثار تنبع من موقع "واحد" في ضوء موضوعات منتقاة لها علاقة بهايدجر: المأساة، العدمية، التاريخ، الطبيعة كفيزيس وما الى ذلك. آخذين في الاعتبار ارتباطها بمفاهيم مثل السكن، الأصل والتجذر، مزاجي القلق والملل، علاقة الإنسان بالوجود كشكل بحث يجد "أرضه وأساسه" في كشف الطبيعة وحقيقة الوجود، تدعو إلى "تحريرنا" والانفتاح على "سر كل شيء".

ذكر هايدجر أن أي محاولة لتجاوز الميتافيزيقا يجب أن تأخذ خروجها من داخل الميتافيزيقا. إن لغة خارج الميتافيزيقا غير ممكنة. إذا كنا نرغب في "بداية أخرى andere Anfang" للتفكير، يجب تحويل verkehren اللغة بحيث "تنتقل إلى عوالم لا تزال مغلقة أمامنا، لأننا حتى الآن لا نعرف حقيقة الوجود".[21] ضرورة الاستماع إلى كيفية تحدث اللغة داخل الميتافيزيقا لأجل تغييرها. كان هايدجر يرى أن العقل Ratio الحديث عدو للفكر فهو لم يعد تأملا في الكينونة كما كان الأمر لدى الإغريق بل أصبح قدرة الذات على تمثل واستحضار الموضوعات وحسابها. العقل الحديث في نظره، حسابي، تحكمي، يعكس إرادة في التوحيد الكامل

[17]) البير كامو: **ذهب أزرق**، ص 356

[18]) André Abbou: ***Dans la fabrique du roman camusien***, in: R Gay-Crosier & A Spiquel-Courdille, ***Camus***, p.190

[19]) جرمين بري: **ألبير كامو**، ص 107

[20]) نفسه، ص 107

[21]) Martin Heidegger: ***Contributions to philosophy***. p.78

للكائنات، أصبح الكائن نهب عملية استخدام وتدجين Machenschaft يقوم بها العقل.[22] وراء اقتناع هايدجر بأن اللغة في عصر الحداثة فقدت قدرتها على التحدث بحياة العقل، هو مكائد حسابية سادت في فترة أصبحت فيها اللغة تُعامل على أنها "أداة" يستخدمها الحيوان العاقل، مخلوق التفكير الوظيفي، مخلوق الميتافيزيقا الأرسطية: "لا يمكن قول حقيقة الكينونة باللغة العادية التي يُساء استخدامها اليوم على نطاق واسع وتدميرها في الحديث المستمر ... لذلك هناك شيء واحد فقط مهم: أن نقول لغة أكثر نبلاً في بساطتها وقوتها الجوهرية، وأن نقول أن لغة الموجود هي لغة الوجود".[23] انزلقت البداية الأصلية لفلسفة ما قبل سقراط في النسيان بحلول زمن أفلاطون وأرسطو، معلنة "بداية" الميتافيزيقا الغربية. تفكير البداية كأصل هو تخيل ما كانت عليه قبل الميتافيزيقا وكيفية التغلب عليها لبداية أخرى "تسترجع ما كان ضمنيًا في البداية الأولى"، أي" مسألة الوجود على هذا النحو" والتي نسيت منذ أمد بعيد. تفكير تذكري يراعي الأصل أو "الوطن"، يتخلى عن ميتافيزيقية الاكتفاء الذاتي ويتجاوز مفهومها التقليدي للأصل باعتباره جوهر أبدي ثابت. عودة تتضمن الدنو أكثر من تفكير أصلي، "الانتقال إلى القرب". لذلك، يلزم سلوك استقصاء تأملي خارج قيود التقنية، تقصي لا يكون محددًا مسبقًا لأن هذا من شأنه أن يخون جوهر الطبيعة المراوغة لجوانب حياتنا الـ"جديرة بالسؤال". جعل التفكيك وإعادة التركيب شرطًا ضروريًا لتحليل الفن "الشعري"، يفترض أنه يمكن تحديد تقنية لإنتاج الفن "الشعري". الفن، كما لاحظ كانط، هو شيء "لا يمكن إعطاء أي قاعدة له".[24] لا يمكن تحديد مواصفات مسبقة للتقنية الشعرية. المهمة، يقول هايدجر في خاتمة "الأصل" هي "رؤية اللغز" وليس "حله".[25] ويقول كامو: " الحدود. أقول إن هناك ألغاز من الملائم تعدادها والتأمل فيها. وليس من مزيد".[26] لا يتعلق الأمر بتمثل العمل الفني كشيء يجب دراسته علميًا، فهو شيء لا يمكن شرحه محاكاة بمعنى ميتافيزيقي لا يحفظ سرا ولا يرعى غموضا، غموض الفن، شيء يعود إليه كامو في العديد من أعماله (أنظر الفصل الثاني). ما هو "دائم وأساسي" في عمل كامو، لا يمكن أن يعرف بأنه موضوع علم، بل هبة يمنحها الفن من إبراز الحقيقة، "لحظة زائلة" يتحدث فيها العمل، في ومن نفسه، هبة تأتي في حدث فريد يتألق فيه العمل الفني. على هذا النحو يحدث عمل فني في الاهتمام بالكلمات بعقل مختلف، في ترك كلمات العمل تظهر في انسحابها. حتى نتمكن من "الرؤية"، يحثنا كامو على الاستماع أكثر إلى النداء، وأقل للفنان، أن نصغي إلى كلم يحفظ سره، حتى عندما

[22]) محمد سبيلا: **مصطلحات هايدغرية**، ص 469/484

[23]) Martin Heidegger: ***Contributions to philosophy***. p.54

[24]) See: Julian Young: ***Heidegger's Philosophy of Art***, p.50

[25]) Martin Heidegger: ***Poetry, Language, Thought***, p.79

[26]) ألبير كامو: **ذهب أزرق**، ص 182

نعجز عن اكتشاف أن هناك سرًا يجب اقتفاء أثره. لقراءة كامو وفق فهم هايدجري، نبحث عن اشارات لعلاقة الدازاين مع العالم والأرض والطبيعة، في ارتباط بـ"استنارة الوجود Lichtung des Seins": "انفتاح الحقيقة الجوهرية للكينونة في حال تكشفها". جانب حاسم لشعرية كامو للانفتاح أنها تقاوم الاختزال إلى كيان مشوه بـ"طابع التقنية". إذا كان هناك ثابت عند كامو فهو التمسك بواقع ملموس ومعاش يعرض لعاطفته وتفكيره. نلحظه في اهتمامه الخاص، غير "الرومنسي"، بالطبيعة: " لا تنفصل عن العالم. كل جهودي هو البحث عن جهات الاتصال. الاتصالات مع الحقيقة، الطبيعة أولاً".[27] طبيعة لا يجب مساواتها مع موضوع تدرسه علوم الطبيعة، بل ما أطلق عليه الإغريق physis كقوة بدائية نشطة، كحدث و"جلب" في تكشّفها ودخولها إلى العلن. إن أفضل طريقة لفهم الطبيعة عند كامو هو من منظور وصف هايدجر لها كظاهرة "تثير وتناضل"، "تهاجمنا وتفتننا كمناظر طبيعية".[28]

لا يتعلق نص "لماذا الشعراء؟" الذي خصصه هايدجر لجورج تراكل (1914/1887) Georg Trakl، بتحليل شامل لشعره بقدر ما يتعلق بالإشارة إلى موقعه. موقع قول شاعري لا يجب أن يفهم تاريخيًا، في علاقة بالزمن والمكان واللغة، بطريقة تفسيرات الفن السائدة اليوم: السيرة، التاريخ، السوسيولوجيا والتحليل النفسي. لا يشير الموقع إلى أي من هذه الأطر التفسيرية خارج العمل، ولكن على إيجاد مبدأ فهم في العمل نفسه. أدرك هايدجر أنه كمسعى، قد يبدو متعسفا وعشوائيا لأنه لا يستفيد من المعلومات ويعتمد أسطرا قليلة، وربما بدا انحرافًا في نظر أولئك الذين يعتبرون أن تحليلا تقنيا هو النهج الإجرائي الأصلح لإنتاج ثقافي. الإنتباه الموجه إلى الموقع يلمح إلى المعنى الاشتقاقي لكلمة Ort، مكان. موضع يعني الأصل وليس المكان بالمعنى العام، يشير في الأصل إلى رأس الحربة، نقطة التقاء تتجمع فيها كل قوة السلاح. فموضع المقولة الشعرية يستجمع إليه كل شيء من الأقصى إلى الأقصى. وما يتجمع على هذا النحو يتخلل كل شيء. يرد الموضع كحيز استجماع إلى ذاته، ويحافظ على ما يجمعه إليه وليس ذلك بوصفه مكانا محددا وثابتا، نقطة من شأنها أن تحتوي على جوهر العمل في حد ذاته، كما في كبسولة، كنقطة ديناميكية، ينشر المصدر منها الموجة المتحركة لتعدد القصائد. ولأن هذا الموقع هو مصدر العمل فأصله يبقى محجوبا.[29] في مقال النص عن تراكل، يظهر ما يمكن تسميته هندسة الشعر الخفية، ما سماه هيدجر Erörterung، الوضع: " ونحن لا نستطيع أن نعين موضعه إلا عبر محاولتنا،

---

[27]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.II**. p.808

[28]) Martin Heidegger: ***Being and Time***. p.70/100

[29]) Voir: Françoise Dastur: ***Heidegger et Trakl, le site occidental et le voyage poétique***, noesis 7|2004. p.3

إنطلاقا مما تبثه النصوص التي يتم تناولها بمفردها، أن نستكشف موضعها، يتبين أن كل نص على حدة في حاجة لأن يتم إيضاحه. وهكذا يفترض الإيضاح الجيد، مسبقا، وجود حال، علما بأن حال القول الشعري في حاجة، بالمقابل، لاستقراء أولي يتم عبر إيضاح أولي للنصوص المختلفة. في هذه اللعبة التي تقوم على تبادل وتراوح بين الإيضاح والحال يكمن كل حوار بين فكر أي شاعر وقوله الشعري".[30] عودة من قصائد فردية إلى الموقع الذي منه أتت، صعود هو رحلة تأخذنا مما يقال إلى ما لم يقل، من الموجة إلى مصدرها. القفزة، قفزة في النظرة Blicksprung على نحو أدق، ضرورية لجعلنا ننتقل من ما قيل إلى ما لم يقل. للوصول إلى المكان، ضرورة سماع النغمة الأساسية التي تعبر جميع القصائد.[31] نصوص شاعر، إذا كان عظيما، سواء تمت مقاربتها على حدة أو مجموعة، يتبين أن أيا منها يمكن أن يقول كل شيء. يتكلم كل نص انطلاقا من قول شعري فريد ولا يقول، في كل مرة، سوى هذا القول، قال هايدجر: "كل شاعر عظيم هو شاعر فقط من إملاء قول شعري فريد".[32] دون موقع واحد، لا يوجد لهايدجر شعر "عظيم". تقاس العظمة بمدى الثقة التي يضعها شاعر في تفرد مصدر قوله الشعري، مصدر يبقى خارج الكلام، إن "ما يظهره الشاعر من مظاهر المرئي وهو يتخفى، يظل مجهولا. ليس هناك شعر كما أنه ليس هناك فكر إلا يكون من خلال اغتراب جذري، عسر، ضرورة أو شدة. لا يأتي الشاعر بالخلاص إلا أنه يحتفظ بعصر كامل، هو عصره، وليس عصر حياته الخاصة. ان حزنه ومنفاه وتمرده وعذابه أو فرحه وكل أحاسيسه، تنزل إلى أعماق عصره وتتغذى من ينابيعه. وهي التدفق الجديد للتاريخ".[33] يمكن أن نقابل "موقع" هايدجر الى ما أشار اليه لوكاتش بمصطلح "المنظور"، منظور يعمل كمبدأ اختيار، معيار يختار به كاتب تفصيلاته ويتجنب به "الطبيعية": " إن المنظور في أي عمل أمر بالغ الأهمية. فهو يحدد الاتجاه والمحتوى، ويجمع خيوط السرد ويمكن الفنان من أن يختار بين المهم والسطحي، القاطع البات والحدثي. فالاتجاه الذي تتطور فيه الشخصيات يحدده المنظور فتوصف فقط تلك الملامح المهمة في تطورها. وكلما كان المنظور صافيا، كما في موليير أو عند الإغريق، كان الاختيار اقتصاديا وملفتا للنظر ".[34]

---

[30]) مارتن هيدجر: **إنشاد المنادى**، ص 22

[31]) Voir : Françoise Dastur: ***Heidegger et Trakl***. p.5

[32]) Martin Heidegger: ***Acheminement vers la parole***. 1976, p.41-42

[33]) ميشال هار: **هايدغر والشعر**، ص 53

[34]) جورج لوكاتش: **معنى الواقعية المعاصرة**، ص 39

تحدث هايدجر عن نغمة أساسية تعطي انسجامًا، مقترحا أن وحدة التجربة هذه التي هي أساس قصائد شاعر عظيم، أقل ارتباطًا بالزمان منها بالمكان. يحتضن الموضع، بما هو مصدر الموجة المتحركة، الحقيقة السرية لما لا يظهر في البداية، في التصور الميتافيزيقي الجمالي، إلا كمجرد إيقاع، حركة تدخل قصيدة من مصدر غير معلن إلى القول الشعري تظهر أولاً كإيقاع. مشيرا الى أن المعنى الأصلي لكلمة إيقاع rhusmos اليونانية ليس الدفق والتدفق، كما أُعتقد عموما، ولكن "مجاور تمامًا Fügung" لذلك اقترح هايدجر أن الإيقاع لا يشير إلى تدفق الصيرورة، بل إلى جمود المكان، ما يعطي حركة هذه الموجة الشعرية التي تنطلق من المصدر وتعود إليه، لحركة المد والجزر هذه استقرارها وحدودها. الإيقاع هو ما يضم حركة الموسيقى والرقص في كل متناغم، ويتركها ترتاح في ذاتها.[35] تعتمد آثار كامو على خلق "نغمة" خاصة، نغمة راوي شبه رمزي يجسد حالة ذهنية يعزلها المؤلف، تكشف النتائج القصوى لموقف يراقب بحيادية. ان الفهم الخاص للحرية عند كامو (أنظر الفصل الثاني) أملى عليه الشكل المتقتر واللغة الحيادية، " لقد أرغمت نفسي على الموضوعية المعاكسة لطبيعتي. ذلك أنني كنت أحذر من الحرية".[36] خلق كامو أسلوبا وحافظ عليه، بكثير من الضبط ونبرة التجريد المقصودة. "تيار خفي" و"مصدر واحد" أملى عليه اهتمامه بالعالم والإنسان. رغب في الوصول إلى وحدة بدائية حدسية تحكم العالم والروح، في اقتران الواحد والمتعدد، مفتاح كل أعماله، "اهتمام أساسي" بالوحدة عبر عنه في تأكيد "قران" الإنسان والعالم و"الطلاق" كاستعارة لتشتت الإنسان: "هذا الطلاق بين الروح التي ترغب والعالم الذي يخيب، حنيني الوحدة، هذا الكون المشتت والتناقض الذي يقيده".[37] شغل كامو مسألة "الاهتمام بالروح"، ك"مكان" دائم حيث "يشعر المرء بصلاته بأرضه، وحبه لفئة من الناس، ويعرف أن هناك دائمًا مكانًا سيجد فيه القلب موافقته ... لا أشك أن هذا لا يمكن أن يكفي ولكن الى بلاد الروح تلك، يتطلع الجميع أحيانا، "نعم، كان من المقرر أن نعود إلى هناك"، نحتاج للعودة إلى هذا الاتحاد الذي رغب فيه أفلوطين، ما هو الغريب أن نجده على الأرض؟".[38] قام كامو بتضمين نصوصه كلمات رئيسية تؤدي إلى موطنه الأصلي، يؤكد حلما بالعودة من المنفى إلى المصدر، وتأكيد لوجود مجتمع بشر متحدًا بالتواضع واحترام أخوي. تحدث عن غرابة أصلية هي غرابة الروح في مواجهة رفض العالم، غرابة الوجود كحنين وحركة تقود الروح نحو تأمل الواحد. عودة هي حنين من هو منفي للملكوت، كلمة عند كامو نظير الكينونة الهايدجرية التي نسيت: "بما أن كلمة الوجود تخفي شيئا

---

35) Françoise Dastur: ***Heidegger et Trakl***, p.4

36) ألبير كامو: **ذهب أزرق**، ص 297

37) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.I**, p. 253

38) Ibid p.125

ما، هو حنيننا، وبما أنها في الآن نفسه لا تستطيع الامتناع عن التمدد وصولا إلى تأكيد واقع أسمى، فنحن لن نحتفظ بها إلا في شكل تم تحويله، فنقول فلسفة لا وجودية، وهو ما لا يتضمن نفيا، وإنما يزعم فقط الإشارة إلى حالة الإنسان المحروم من ... ستكون الفلسفة لا الوجودية فلسفة المنفى".[39]

يأتي تفوق الإغريق من حقيقة أن سكنوا لغتهم، ما يعني أنه من وسيط الكلمات ارتبطوا على الفور بـ "الأشياء نفسها" ولم يكونوا أسرى علامات تعسفية. كانت لهم علاقتهم بلغتهم علاقة سكن، لا مجرد علاقة آلية. شرح هايدجر أن المسكن الأصيل، الذي يقال له èthos في اليونانية، لم يعني فقط إلماما وألفة مع عالم يسكنه المرء، بل تطلب أيضًا القدرة على إدراك غير المألوف das Ungeheure في المألوف Geheuren والدايمون daimôn في الأنثروبون anthrôpon، وبعبارة أخرى الإله في الإنسان والغريب fremd في المألوف eigen. أن تسكن يعني أن تكون قادرًا على الحفاظ على مسافة قريبة وإفساح المجال للغرابة die Unheimlichkeit في الموطن الأصلي der Heimat.[40] اللغة الشعرية، المحررة من المفاهيم فوق فيزيائية، هي المكان الذي يمكن فيه قول الوجود: "الشعر الذي يفكر هو في الحقيقة طوبولوجيا الوجود".[41] إن ما تعنيه "الإقامة" لا يمكن قوله إلا في اللغة يدل على أن اللغة نفسها هي هذا المكوث أو "بيت الوجود". الانسان الذي يمتلك الكلمة يمكنه أن يعود إلى نفسه ويقترب من أصله بسؤال نفسه كيف يسكن اللغة. العودة إلى ما يخصنا في تأمل الغريب هو هذه "العودة إلى الأصل": " وحده الفكر المفكر في الأصل الذي يفكر فيما هو سابق على كل فكر يستطيع أن يتعرف على المقدس بهذا المعنى".[42] فالأصل هو ما نذهب اليه في بحثنا عن الحقيقة، قال هايدجر: " استخدم هيجل عبارة Zum Grunde Gchen "ذهب إلى الأصل" ومن يذهب إلى الأصل بالمعنى الهيغلي لا يعود خائبا بل انه يكتشف على العكس من ذلك وللمرة الأولى هذا الأصل ويولد هو نفسه في هذا الاكتشاف. والذهاب إلى الأصل يعني لهيجل أن تقديرات شيء ما تجتمع حول الوحدة التي تحكمها في مقام الجمع".[43] تدل الإقامة على وحدة المكان Ortschaft، مكان ليس كمساحة مختزلة بل هو الأصل ذاته الذي لا يني يتفتح، أن تظل قريبًا من الأصل يعني أن تظل في المفتوح: "ما يُفتَح هكذا أساسا هو

[39]) ألبير كامو: **ذهب أزرق**، ص 117

[40]) Françoise Dastur: ***Heidegger, espace, lieu, habitation,*** Dans: Les Temps Modernes, n 4/2008 ,650 °
Heidegger. Qu'appelle-t-on le Lieu? Gallimard, 2015, pp.140/157

[41]) Martin Heidegger: ***Poetry, Language, Thought***. p.12

[42]) Martin Heidegger: ***Approche de Hôlderlin***. p. 146

[43]) مارتن هيدغر: **مبدأ العلة**، ص 106

المقدس، القصيد السابق كل قول".[44] ما يسمي هنا المقدس هو التسمية الشعرية السابقة كل الأسماء. لأنها مؤسسة للقول.

نجد في نصوص كامو تساؤلا دائما عن اللغة، حول قدرتها على قول الحقيقي وجمع ما فرقه التاريخ واضطر البشر للعيش في عالم منذور للتداعي. لأنه الرابط الذي يوحد الكلمة للفاعل الذي يلفظها، تصبح النبرة الطريقة المثلى لاستكشاف عمل كامو، ليس فقط على مستوى شعري ولكن أيضا على مستوى أخلاقي. نجد شخصيات كامو في علاقة إشكالية مع الكلام. تتكلم نزرا، تنصت أكثر، "دخيلة" تكاد تسجل وتكتب مباشرة الحياة بدل المشاركة فيها. تتردّد بين الثرثرة وبين تحفظ على حدود الصمت. يقود هذا النموذج المثالي للإيجاز إلى جانب الكلاسيكية التي أعجب بها كامو لاقتصادها الدرامي. بحذف الحقائق التافهة وتأكيد ما له دلالة، يبتعد عن الطبيعية، انتقاء أصيل قال عنه لوكاتش: " إن مذهب الذاتية خلط بين ما هو مرغوب ذاتيا وما هو كائن موضوعيا: إنه يبطئ بمستوى المنظور إلى مستوى الضرورة العملية اليومية. وهكذا تسلب الحياة من شعرها. فشعر الحياة يكمن في اكتمالها واكتفائها الذاتي، وهذه الميزة الشعرية كامنة في صلب كل التطور الإنساني، في المصير الفردي للإنسان وفي النمو والتغيير وهي تكشف عن نفسها أيضا في "خبث الواقع". تلك الرهبة العميقة في وجه التجربة التي نجدها في عقول عظيمة، تقوم على هذه المعرفة. إن الطبيعية تحرم الحياة من شعرها وتهبط بها إلى مستوى النثر ووسائل الطبيعية المنهجية عاجزة عن إدراك خبث الواقع وثرائه وجماله".[45] كتابة نقيض لعبة الاستطراد: حبكة ضيقة، فواعل مختزلون ولغة بسيطة ودقيقة. بضبط النفس، تكتسب القصة أهمية أخلاقية. يكتفي الراوي بالإشارة إلى المهم ويفضل التقليل من شأن أي تطور مفرط. رغم إيجاز السرد فإن البساطة الظاهرة تقول ما يقاوم أي تبسيط نظري، ما يتجاوز كل تفسير ويحافظ على شحنة غامضة من المعنى. يبقى أساسا شيء أكثر غموضًا، والذي ربما يكون لكامو مفاجأة التواجد في العالم والتعرض للوقت وحوادثه الرهيبة. شعور بغرابة حياتنا حاولت أعماله نقلها.

يدين كامو بمكانته لحقيقة أنه أوجد طريقا مباشرا وبسيطا لتوصيل تجربته الأساسية، المضمون فيها هو الفيصل المباشر. زمان كامو ومكانه وتفصيلاته غير متجذرة في موقف اجتماعي أو تاريخي محدد. أثر عمله مستمد من بساطة العالم الذي ينشئه. الحذف لتحقيق صورة وضع إنساني لا تاريخي ولا زمني كان سببا في

---

[44]) Martin Heidegger: ***Approche de Hölderlin***. p.139

[45]) جورج لوكاتش: **معنى الواقعية المعاصرة**، ص 168

التأثير والقوة الدائمة لأعماله. عالم غامض، غير تاريخي، لا يفتأ القلق يراوده بشكل غير محدد. في وفاق مع "الشرط الوجودي" للرواية الذي افترضه كانديرا: " من بين الظروف التاريخية، احتفظ فقط بظروف تخلق لشخصياتي وضعاً وجودياً كاشفاً. التأريخ هو الذي يكتب تاريخ المجتمع وليس تاريخ الإنسان. ليس فقط يجب أن يخلق الظرف التاريخي وضعاً وجودياً جديداً لشخصية في الرواية لكن يجب فهم التاريخ نفسه وتحليله على أنه حالة وجودية".[46] ليست تفاصيل كامو نقاطا أساسية في حياة الفرد أو المجتمع كما في الواقعية إنما هي تفاصيل تشير إلى واقع "تأسلب" في شكل خروج عن الزمن، قدرتها على الاستحضار والعرض، توضح الفجوة المجازية بين المعنى والوجود. فن يتسامى، يكثف حين يختزل، ويقول أكثر حين يقول أقل، نمط فن قال عنه لوكاتش: "كل الدراما العظيمة لابد لها أن تجد وسائل للتسامي فوق الإدراك المحدد للشخصيات التي تقدم على المسرح. ولا بد لها أن تعبر عن الفكرة الفلسفية العامة التي تتمثل في صيغ محددة عن طريق الحدث وبشكل شاعرى واف (وهذه هي مهمة الكورس عند اسخيلوس وسوفوكليس). إنه عودة إلى الكتابة المسرحية تهدف إلى تنميط بعرض المدى الكامل لتعقيد الإنسان وإلى خلق كائنات بشرية حية تصارع قوى بينها".[47]

نستشف من قراءة هايدجر لهولدرلن، أن "تحولا" من أنماط انغلاق عالم الدازاين الحديث إلى "قول" تأملي وشاعري للوجود يفترض شكل "الغناء"، يحول طبيعتنا التي تريد فقط أن تسيطر إلى "المنطقة الخفية الأعمق من فضاء القلب"،[48] الانسجام مع المنطقة الخفية للقلب، يدل على علاقة متجددة بالكينونة، تفهم كعودة إلى أنفسنا والسماح لها للعيش بالقرب من "أرض" الوجود، داخل الامتداد الحر (الفتح)، أكد هايدجر: "ينبغي للشعراء أن يكونوا الروحانيين في العالم. لا سبيل للروح إلى التناغم للمقدس إلا عبر "الغناء"، ولا يكتمل لها ذلك إلا في "النشيد" الذي يصدر بالضرورة عن يقظة الطبيعة".[49] شاعر يعيدنا إلى علاقة مفقودة مع حقيقة الوجود، يقف في ضوء محاط بالطبيعة "الجبارة، الجميلة الإلهية": " طبيعة تعلم الشعراء. تعلم بحضورها المدهش، بروعتها الكلية. فهي حاضرة في كل ما هو حقيقي. تبسط حضورها في العمل الإنساني، في تاريخ الشعوب، في تشكيلات الكواكب وفي الآلهة. حاضرة في النبات والحيوان والأنهر والعواصف".[50] لا يمكن المبالغة في

[46]) Milan Kundera: ***L'art du roman***, pp.15/16

[47]) جورج لوكاتش: **معنى الواقعية المعاصرة**، ص 117

[48]) Martin Heidegger: ***Poetry, Language, Thought***,, p.130

[49]) مارتن هيدجر: **إنشاد المنادى**، ص 78-79

[50]) نفسه، ص 70

التأكيد على هذا العنصر من نثر كامو، والذي يسمى غنائية.[51] طريقة كامو؟ " أحكم على أن معنى الحياة هو أكثر الأسئلة إلحاحًا. كيف يجاب عليه؟ في كل المشاكل الأساسية، أعني بها تلك التي توصل إلى الموت أو تلك التي تزيد من الشغف بالحياة بمقدار عشرة أضعاف، ربما توجد طريقان فقط في التفكير ... توازن الدليل والغنائية وحده يمكن أن يسمح لنا بالوصول إلى العاطفة والوضوح في الوقت نفسه".[52] اذا قرأت نصوص كامو بصوت عالٍ نستشف إحساسا محكما بالإيقاع وكثافة صور، وحرص على تسمية الأشياء بدقة موحية، صفات تضعها في جانب الغنائية. ذكر هولدرلين في "العودة للوطن" أن شعره لا يمكن أن يؤسس عالماً بسبب "عدمه الأسماء المقدسة"، فشعره، بمعنى ما، "خالٍ من الكلمات"، شيء في تعبيره، بدل أن يقول، "يغني"، يترنم أو ينشد. عدم هولدرلين وجود "أسماء مقدسة" ومع ذلك امتلك "كلمات مقدسة" معينة، في رأي يونغ، ربما، هي كلمات الطبيعة، كلمات تسمح للإله بالظهور في "الأرض" و"السماء" و"تكريس" "موقع" ستقام فيه أعراس الآلهة والبشر مرة أخرى، يضيف يونغ: " شاعر "يؤسس القدوس" هو شاعر غنائي: " شاعر لا يهتم "بالتاريخ" بل بالطبيعة. هذا يعطي طريقة جديدة لوصف الفرق بين النماذج اليونانية والحديثة: شعر الأول ملحمي، وشعر الأخير غنائي. يمكننا القول أنه بينما الملحمي، لهيدجر، فن الأمس والغد، الغنائي هو فن اليوم".[53]

إن تجربة المرء للعالم كمكان مقدس، هو العيش في مزاج إمتنان كوني و"الشكر das Danken" على "هبة" هذا العالم. امتنان يعني تجربة العالم ككل متألقًا بـ "الإشراق الإلهي"، مليئًا، في تعبير هولدرلين، ب"الحاضر الرائع"،[54] وفي تعبير كامو: "الحاضر الحقيقة الوحيدة التي تُمنح لنا".[55] حاضر يفترض استمرارية تسمح للإنسان بإنقاذ نفسه من العبث والصدفة. حاضر متسع، يضمن استمرارية بين الماضي والمستقبل والتي هي عنصر أساسي في كتابات كامو، " في هذا الروعة القاحلة ... شعرت بنفسي أرفرف في الريح مثل الصاري ... كحصاة صبغتها الأمواج وصقلتها الرياح وحكتها حتى بدت الروح. صورتني الرياح في هيئة العري الحارق الذي أحاط بي. وأبدا لم أشعر قبل بالانفصال عن نفسي وحضوري في العالم. نعم أنا حاضر. وما يذهلني في هذه

[51]) غنائي lyrique من القيثارة، آلة وترية عزفها الإغريق صاحبت تلاوة قصيدة. استخدم نيتشه كلمة "ملحمي Epic" لتعني شيئًا مثل "قصة آلهة الثقافة وأبطالها الذين يمتلكون أهمية مجتمعية"، و"غنائيlyrique"، لتعني تقريبًا "عملا محتواه الأساسي يتألف من التعبير عن شعور عميق أو عاطفة: أي أنه، مع كونه عميقا، ليس حالة نفسية "داخلية" بل بالأحرى حالة مزاجية أو نمط كشف Grundstimmung كما سماه هولدرلين. أنظر:

Julian Young: ***Heidegger's Philosophy of Art***, p.101

[52]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.II**. p.222

[53]) Julian Young: ***Heidegger's Philosophy of Art***, p.101

[54]) Ibid. p.106

[55]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.I**, p.65

اللحظة هو أنني لا أستطيع المضي قدمًا. كرجل في السجن مدى الحياة وكل شيء حاضر لديه. لكن أيضًا كرجل يعرف أن الغد سيكون شبيها بكل الأيام الأخرى. لأنه للإنسان، أن يدرك الحاضر هو أن لا ينتظر شيئًا أكثر من ذلك".[56] يحدد الحاضر بحث كامو عن الوحدة ضد المتشظي. تماسك وجودي يحققه المبدع بإلغاء الحدود الزمنية وإقامة حاضر مستمر. حاضر يجب أن يؤخذ في العمق من وجهة نظر ظاهراتية حيث تلتقي اللغة والهيرمينوطيقا لأجل الازدهار والاشراق وتطوير علاقات ذات مغزى ترصد حالة النشوة، بمعناها اللغوي "خارج نفسه". هكذا يؤسس الأثر الفني عالماً وأوقاتاً أخرى، بإيقاعات مختلفة عن تلك التي اعتدناها. الوصول إلى هذا العالم يشترط تعليق الواقع، السماح لأنفسنا بالدهشة والانبهار، والسماح للعمل أن يكون ويزدهر فينا. أدرك هايدجر أن "الدهشة" الكونية هي بداية الفلسفة الحقة، دهشة مصبوغة بالقلق وحتى الرعب. هذا يعكس فكرة أن المزاج الحق هو "عجب"من وجود شيء بدلاً من لا شيء، ادعاء ربطه هايدجر بأرسطو الذي قال أن الفلسفة تبدأ بـ "الدهشة" من المألوف.[57] يصعد الشاعر خارجا، في مزاج احتفالي ويقف بعيدًا عن كآبة "الحياة اليومية". في مزاج نشوة و"شكر"، يختبر الوجود على أنه "كل شيء" يتكشف في "حضور رائع". الامتنان هو موقف المرء الصحيح تجاه العالم لأنه مكان جميل يجد نفسه فيه: "الوجود مقدس لأن الطبيعة جميلة".[58] شرح هايدجر أن الخلق والطبيعة هو شيء من الجمال "الإلهي"، جمال يجسد "الفكر" الذي هو "الروح Geist"، "فكر" هو "الوحدة الموحدة" التي "تضع كل شيء في حدود وبنى وجوده المنفصلة جيدًا". فالمقدس هو وجود الطبيعة، طبيعة "توحي، ما يعني حرفيا تنفث روحا في كل شيء دوام حضور وخلق. إنها في ذاتها ولا تستطيع أن تلهم إلا لأنها ال"روح". روح تسود كأنها تعريض دائم للضوء يتصف بالجرأة والاقتصاد، فيه يقيم كل حاضر في الحدود المتميزة "لحضوره ونسيجه". تعريض هو الفكرة الجوهرية، ما يميز الروح هي الأفكار التي فيها يتقوم كل شيء، لأن هذا "الكل شيء" هو المعرض: " الروح هي الوحدة الموحدة، وحدة تظهر جماع كل واقع في تجمعه. الروح جوهريا وفي أفكارها هي "روح جمعية"، وفي هذا "الجمعي" تقف الطبيعة نصابا متينا لأنها الواسطة التي تتوسط في كل شيء".[59] تربط بين "الجبل" و"الوادي"، "أعلى الجنة وأعمق الهاوية"، ضمن "سلام" وحدة،

---

56) Albert Camus: ***Œuvres complètes*, t. III**, p.113

57) Julian Young: ***Heidegger's Philosophy of Art***, p.110

58) Ibid. p.111

59) أنظر: مارتن هيدجر: **إنشاد المنادى**، ص 77

وحدة ليست "تشابها سطحيا" بل إنها وحدة "أضداد متميزة" تشكل جوهر "الجمال". الجمال هو "الأضداد" المتميزة في "ترابط" متناغم. يتجلى جمال العالم في "تصميمه" الذي يحتضن "الأضداد".[60]

تعني "فلوسوفيا" محبة الحكمة، في رأي هايدجر، فعل الحب بالمعنى اليوناني، يعني التلاؤم، التكلم كما يتكلم "اللوغوس" والتلاؤم معه. هذه الملاءمة مع الواحد هي الحكمة بالمعنى اليوناني، هارمونيا تميز الحب كما فكر فيه هراقليطس، تماشيا مع ما تنطق به حكمته: "الواحد هو الكل". الكينونة هي فعل الضم. انضمام الموجود إلى الكينونة هذا ما أصبح مثار دهشة لدى اليونان. إن تلقي الموجود ضمن الكينونة، تصبح ممكنة بفضل أولئك الذين هم في طريقهم نحو ماهو أكثر إدهاشا، أي الحكمة.[61] أكد هايدجر أنه إذا ما تفكرنا بالماهوية L'identite بوصفها تضمينا لشيئين في ماهية واحدة فإننا نستعيد فكرة من أكثر الأفكار الغربية الضاربة في القدم، ليشرح بالقول: " لا تعني كلمة نفس الشيء Meme علة اتحاد شيء ما مع شيء آخر اتحادا شكليا باهتا، أو حتى اتحاد الشيء مع نفسه بالشكل ... والحقيقة أن الاتحاد هو على العكس من ذلك اتحاد يكسر اللامبالاة بين المتضائفين ويبقيها متحدين في أقصى التباعد واللاتكافؤ. انه يبقيها، أي انه يحول دون انفصالها وفسادهما. الابقاء في الجمع، والتباعد هو من سمات ما نسميه نفس الأمر، ومن الخاصيات التي لا تنفك عن هويته ... ما يحصده التاريخ، ويختزنه في الإبهام من خلال تصورات متكثرة، يظهر أيضا في الواحد والبسيط أو في وحدة وبساطة ظهور الوجود، ويشكل هكذا لازمة ثابتة من لوازم التاريخ الأصيل للفكر".[62] إن موضوع الطرح هنا، وفق هايدجر، هو كلية الكائن، كلية وحيدة تحول الكل في وحدة تجمعها، وهو مطروح أيضا كفكر للروح المطلق، وهذا يحيل مرة أخرى إلى المعنى الهيغلي والأوغسطيني والأفلاطونية المحدثة.[63] كان هولدرلين قد أشار إلى أن الطريقة التي تطبع تكون المشاعر والانسان تحت تأثير العناصر التي تحكم حياته، وكذلك تعاقب التصورات والأحكام بضروب مختلفة لكن دائما وفقا لقاعدة راسخة: "كل هذه الأشياء تقترب في مجال التراجيديا من التوازن أكثر مما تقترب من التعاقب البسيط".[64] كما لاحظنا في الفصل الثاني نجد كامو قريبا من تقليد ما قبل سقراطي وافلوطيني يعود إلى الاغريق يمثل الاتحاد الغريب بين الثبات والتغير الذي ميز الالهي عندهم. إن الأضداد الثنائية، مثل الحركة والسكون والإخفاء وعدم الإخفاء، التي يرفق بها مصطلح

60) Julian Young: ***Heidegger's Philosophy of Art***, p.116

61) مارتن هيدجر: **الفلسفة، الهوية والذات**، ص 17/16

62) مارتن هيدغر: **مبدأ العلة**،ص 98

63) مارتن هيدغر: **الأنطولوجيا هرمينوطيقا الواقعانية**، ص 84/83

64) مارتن هيدغر: **مبدأ العلة**، ص 113

"المصادفة المتعارضة oxymore"، ميزة بارزة في كامو: " ذلك الشيء المجروح في ضرورة الأضداد وتمجيدها. التوازن كمكان للتناقض. شمس وظلمات".[65] نجد عند كامو لعبة جدلية، حتمية الأضداد، ليس التغلب عليها ولكن الجمع بينها، "المكان الذي من الضروري التوقف فيه"، قال: " الرسامون العظماء هم أولئك الذين أعطوا انطباعًا بأن التثبيت حصل ... كما لو أن جهاز العرض توقف للتو".[66] دمج بين الأضداد وجد في التصوف، في الفلسفة القديمة مثلا عند هيراقليطس، في الديالكتيك الهيجلي، وأيضا عند هايدجر: " إن دوام الحضور يحمل، كما على كفتي ميزان، تعارض الأضداد الحدية، من أعلى السماء إلى أعمق هاوية. إن "ما يعتق هو وحدة دوام الحضور". الطبيعة، الكلية الحضور، هي التي تأسر وتعتق. ما يشكل جوهر الجميل هو هذا التزامن بين الأسر والانعتاق. فالجمال يترك للضد أن يكون حاضرا في ضده، ويدع لإنتمائهما أن يكون حاجزا في وحدته".[67] توازن يفترض توتر الكون وتعقيده، موجود في لغة كامو، لغة شعرية تكتسب كثافتها من فن التوفيق بين الأضداد وتضفي عليها مسحة تجسيد و"إظهار". التناقض اللفظي أسلوب ثابت في كامو. في الموت السعيد، أولى رواياته، نجد مثلا: القوة المرتفعة والدنيئة، حلاوة مريرة، أبدية عابرة،[68] وأولها في العنوان ذاته: "الموت" الذي يمكن أن يكون "سعيدا".

2. فينومينولوجيا هايدجر وهيرمينوطيقاه

في بداية هذا الفصل، نفرد بعض الصفحات للمنهج الذي أصر هايدجر بشدة على التمسك به: الفينومينولوجيا[69] والهيرمينوطيقا.[70] إهتم هايدجر بالهيرمينوطيقا منذ "الوجود والزمان"، مطلقا على تحليلاته إسم

---

65) ألبير كامو: **عشب الأيام**، ص 278

66) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**.**I**. p.1079-1080

67) مارتن هيدجر: **إنشاد المنادى**، ص71- 72

68) Voir: Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**.**I**,

69) كلمة فينومينولوجيا مشتقة من مصطلح يوناني يعني "يظهر". الظاهرة ما يظهر نفسه ب"ذاته"، فهي إذن ما يظهر بوصفه ما يظهر. إن هذا يعني بداية أنه هنا. بوصفه هو نفسه، ليس ممثلا بطريقة أو بأخرى ولا في تقدير غير مباشر، وليس معاد البناء بشكل ما. إن الظاهرة هي الطريقة التي يمكث فيها شيء ما هنا موضوعيا. تعين الظاهرة طريقة إشارية للكينونة-الموضوع. (مارتن هيدغر: **الأنطولوجيا هرمينوطيقا الواقعانية**، ص 121) إن ما يظهر على هذا النحو في نفس الوقت الذي يتستر فيه ويختفي، هو الظاهرة بالمعنى الهيدجري، فالانطولوجيا في حد ذاتها فنومينولوجيا. يرى هيدجر أن "لوجيا" في كلمة فينومينولوجيا تأتي من فعل يوناني legein يعني "إستخلاص المتواجد من العتمة". (مارتن هيدجر: **التقنية الحقيقة الوجود**، ص 193)

70) الهيرمينوطيقا hermeneutike فن التأويل من فعل يوناني hermeneuin يعني القدرة على الكلام ومنه hermeneia التفسير. تشير كلمة hermeiosإلى كاهنة معبد دلفي في اليونان والإسم hermeneia إلى الإله هرمس Hermes رسول الآلهة الذي وصفه هوميروس أنه وحده القادر على عبور البون الفاصل بين الآلهة والبشر ونقل رسالة الآلهة في لغة واضحة ومفهومة. اقترن إسم هرمس بترجمة ما يعجز فهم البشر عن بلوغه إلى شكل وصورة يمكن لعقل الإنسان إدراكه ما يعني تحويل المراد تبليغه إلى مجال الفهم عبر وساطة اللغة ونقل هذا الفهم للآخرين. تشير الهرمينوطيقا إلى التفسير الذي يكشف عن شيء مستور

"هيرمينوطيقا الدازين" وتعني تفسير الوجود الإنساني فينومينولوجيا لأن "الفهم والتفسير" من حالات الوجود الإنساني الأساسية. هيرمينوطيقا كتحليل للوجود الماهوي للدازين وصوب العالم تجد تطبيقها فينومينولوجيا في محاضراته عن الفن، في أمثلة المعبد، الابريق، الجسر أو لوحة فان غوخ. اعتبر هيدجر تحليلا وجوديا فينومينولوجيا أنطولوجيا أساسية وأن منهجا ظاهراتيا هو الأنسب، لأن التعامل الأصلي مع الأثر الفني يقتضي تحريره أنطولوجيا بعدما اقتلعته الحداثة من عالمه وجعلته موضعا أمام ذات تتذوقه. مع فينومينولوجيا هيدجر إمتلك الفن شكل معرفة وفقا لرؤية ما قبل سقراطية قائمة على الشعر. علم الظواهر، وفق فرانك ديديي F Didier هو: " طريقة الوصول وإضفاء الشرعية على تحديد ما يجب أن يصبح موضوع الأنطولوجيا. تشير الظاهرة إلى ما يظهر في حد ذاته، تحديد هو أساس كل المعاني الأخرى التي يمكن أن تتخذها كلمة ظاهرة. تبدأ الظاهرة بعدم إظهار نفسها، وتتعلق بما يبقى أكثر إخفاءًا وأكثر انسحابًا: الكائن نفسه. من الواضح أن شيئًا ما، في أغلب الأحيان، يتم إخفاؤه وفي الوقت نفسه هو شيء ينتمي أساسًا إلى ما هو معروض بشكل أقرب. هذا ما "أدركته" الفينومينولوجيا موضوعيا كموضوع لها".[71] منطلق الفينومينولوجي هو الرجوع إلى الأشياء ذاتها كما هي. عند ادموند هوسرل (1938/1859 Edmund Husserl)، استاذ هايدجر، تهتم الفينومينولوجيا بما يظهر في ظهوره ووصف الكائن كما يظهر لنا. وفق كانط، لا تهتم الفلسفة الترنسندنتالية بموضوعات المعرفة بل بطريقتنا القبلية لمعرفة هذه الموضوعات، تبنى هوسرل هذا التعريف ووسعه ليشمل كل الكيفيات التي تظهر بها الموضوعات لنا، كل أشكال التجربة والوعي. تصف الفينومينولوجيا الكائنات في ظهورها وكأنها تتقدم لنا وتتمتع بكون في ذاته. الفينومينولوجيا تدرس الكائن في ظهوره، ولكنها تقر في الوقت نفسه بأن ما يصادفنا لا ينحل في أنه يظهر لنا، على هذا الأساس يمكن فهم مسعى هايدجر على أنه محاولة لبيان كيف أن الأثر الفني في ظهوره يحتفظ بكونه في ذاته.[72] الفينومينولوجيا مقاربة شيء ما خطابيا على النحو الذي يظهر عليه وبشرط ظهوره فقط. إنها طريقة في البحث تخضع للموضوعات الحاضرة حدسيا. طريقة البحث هذه واشتغالها هما محض بداهة. إن الأمر يتعلق بالإمساك بالشيء نفسه بتحريره مما يغطيه ويخفيه. لهذا، ضرورة الكشف عن تاريخ إخفائه. يجب أن نسير في عكس مجرى تراث المساءلة الفلسفية إلى غاية الوصول إلى المنبع الحقيقي. يجب ان نقوض

داخل النص يعجز الفهم العادي عن بلوغه. فهو وسيط يشيد جسرا بين عالمي النص الغامض المبهم وعالمنا الذي نألفه. وساطة كان يضطلع بها هرمس وسيط "زيوس" إلى البشر، قال أفلاطون: إن الشعراء ليسوا إلا ناطقين باسم الآلهة. إن هرمينياس هو من ينقل الرسائل، يبلغ الآخرين ما يريد أحدهم قوله، أو من ينقل الرسائل مجددا، من يعيد إنجاز هذا النقل وهذا البلاغ: أن يعرف ما يريد الآخرون قوله. أنظر: مارتن هيدغر: **الأنطولوجيا هرمينوطيقا الواقعانية**، ص 41

71) Voir : Didier Franck: ***Heidegger Et Le Problème De L'Espace***, (1986), Minuit, Paris, p. 20

72) انظر: مارتن هايدجر: **منبع الأثر الفني**، ص 17

التراث. إن التقويض يعني إعادة تكوين الموقف الأصلي من جديد. إن الظاهرة حذر، ما يعني أننا لا نفهمها كما ينبغي إلا إذا فهمناها داخل وظيفة التحذير هذه.[73] إن المهمة هي فهم الدزاين بطريقة تمكن من استخراج خصائص كينونته الأساسية. ليس الدزاين شيئا يمكن مقارنته مع قطعة خشب، وليس شيئا يشبه النبتة، إنه لا يشكل تجربة معيشية، وبدرجة أقل الذات (أنا) في مقابل الموضوع (لا-أنا). إنه كائن بارز بما أنه كائن هنا حقيقة ولكنه ليس موضوعا بالمعنى الشكلي. ليس الهدف عرض سلسلة من المبادئ والدوغمائيات حول هذا الدزاين، ولا تأسيس فلسفة حوله، عنه وبه. الطرق التي يتحدث من خلالها الخطاب عن الدزاين هي، من بين أشياء أخرى، الوعي التاريخي والفلسفة. إن الدزاين في هذه الطرق كائن بين بطريقة أو بأخرى.[74]

ليست هرمينوطيقا هيدجر مذهبا للتأويل بالمعنى التقليدي ولكنها تريد أن تكون تبيينا للواقعانية. تبيين ليس موجها داخل منظور نظري ولا يدعي معرفة أي شيء ولكنه يهدف إلى إيقاظ الكينونة-هنا (الدزاين) لذاته وللإمكانية البارزة التي يوجد عليها بذاته والتي دعاها هايدجر بالوجود Existenz. إن موضوع البحث الهرمينوطيقي هو الدزاين الخاص من خلال مساءلته في خاصية كينونته، في سياق إمكانيات زمانية للكينونة سماها هيدغر بالوجوديات Existentiaux والتي لا تبين نفسها إلا في المعيش كحياة واقعانية Faktisches Leben تتضمن خطابا متوسطا وحشوة كلامية فيهما يعيش الدزاين ومن خلالهما يفهم، ولكنهما أيضا القناع الذي يختفي خلفه الانشغال بالدزاين. تهدف الهرمينوطيقا إلى إيقاظ الدزاين في "الحاضر الذي هو للوهلة الأولى"، في نحن، في "الكينونة مع الآخرين"، حاضر سماه هايدجر "اليوم Heute". في اليومي نكون أقرب إلى الكينونة في حياتها الخاصة في كل مرة، في الحياة الواقعانية وعليه فإن الإمكانية الأساسية لمقاربة هذه الكينونة في يوميتها هي ملاقاتها بما أنها إمكان عرضي يمكنه ألا يكون. إن الواقعانية تعين كيف هي الحياة، والتي من خلال ارتباطها باللحظة الحاضرة، تتملص من القبض النظري، إن الولوج إلى هذا الكيف ينفتح داخل المعيش وتجربة الواقعية الحية التي تنبع منها نظرة يقظة للظواهر تريد أن تفهم مضامين وتعابير عالم الحياة وتقترب من الواقعاني، دون إدراكه بشكل تام.[75] قدم هايدجر عناصر من هذه الهرمينوطيقا الفينومينولوجية مستثمرا الوجود في العالم، العالم المحيط، والانشغال المعروض هنا كظواهر أساسية للدزاين، حد لا يتوقف فيه الانشغال عن تغطية

[73]) مارتن هيدغر: **الأنطولوجيا هرمينوطيقا الواقعانية**، ص 132/131

[74]) نفسه، ص 92

[75]) انظر: نفسه، ص 12/11

نفسه والتنكر بشكل يكون فيه ممتصا في بداهة الكينونة-هنا للعالم. باختصار، يتعلق الأمر بالكشف عن كيف وداخل أية حدود تكون الحياة قادرة على فهم نفسها بنفسها.[76]

الهرمينوطيقا هي تبليغ وبيان كينونة الكائن في كينونته. يؤخذ مصطلح هرمينوطيقا معناه كمذهب تأويل من خلال ربطه بدلالته الأصلية، وحدة لاستكمال التواصل والتبليغ، يعني تبيين الواقعانية التي تقابل، ترى، تقبض وتتصور الواقعانية نفسها. إن مهمتها جعل الدزاين في كل مرة متاحا لنفسه في خاصية كينونته، وتبليغه وملاحقة الاغتراب الذاتي الذي يعاني منه، فيها تتجلى للدزاين إمكانية الكينونة وأن يصبح مفهوما لنفسه. إن الموضوع هو الدزاين الذي يتم استنطاقه هرمينوطيقيا في خاصية كينونته من أجل إظهار حالة يقظة بذاتها قادرة على التجرد. لا تهدف الهرمينوطيقا إلى المعرفة فقط بل إلى التعرف وجوديا، يعني أن تستهدف الكينونة. الاشتغال الهرمينوطيقي بوصفه ما تكون به الواقعانية مفهومة مسبقا ليس مكتسبا نهائيا ولكنها نتيجة تجربة أساسية، يعني هنا أنها نتيجة يقظة فلسفية أين يلاقي الدزاين نفسه.[77] الدزاين بوصفه تاريخانيا هو الإقامة الماكثة في الحاضر الخاص وفي ال"هنا" الذي هو له في كل مرة، الكينونة في العالم والمعيش انطلاقا من العالم. يتحرك الدزاين في طريق محددة لخطاب يدور حول نفسه. حشو كلامي ينقل صورة يمتلكها الدزاين مسبقا: هذا الذي بوصفه ما يقترب من نفسه خطابيا، حشو كلامي هو شكل يكتسب من خلاله الدزاين حالة ما لتبيين ذاته بذاته. ان هذه الكينونة في المتوسط، إنه شكل كينونة النحن: نحن نقول، نحن نسمع، نحن نحكي. هذا ال"نحن" هو الضمير الذي يطارد الدزاين الواقعاني كشبح، إنها طريقة خاصة تؤثر حتما على كل واقعانية ولها تدفع كل حياة واقعانية ضريبتها. يتحدث الدزاين عن نفسه ويرى نفسه بطريقة أو بأخرى على الرغم من أنه ليس هنا إلا قناعا يميل إليه بنفسه حتى لا يرتعب من صورته المرئية. سور واق ضد اه القلق. هذه النظرة التي تعطى له بنفسه في القناع الذي يلاقي تحته نفسه، تحته يتقدم كما كان، وتحت قناع حالة التبيين العمومي، عرض الدزاين كحيوية قصوى.[78]

لفهم سلوك الدزاين اتبع هايدجر طريق التبيين. تبيين يتضمن هرمينوطيقا الإظهار بالمعنى الأنطولوجي والفهم بالمعنى الفينومينولوجي، هرمينوطيقا بوصفها لقاء وتقويضا. هرمينوطيقا تنفتح على تحليل الطريقة التي ينزع بها الدزاين إلى فهم وتبيين نفسه بنفسه، تبيين يتجلى من خلال ما سماه هيدجر بالوعي الثقافي لعصر ما،

[76]) انظر: السابق، ص 19

[77]) نفسه، ص 48 و53

[78]) انظر: نفسه، ص 73/72

والذي فهم ذاته من خلال أنموذجي الوعي التاريخي والوعي الفلسفي. إن الوعي التاريخي، "التاريخ" من جهة والفلسفة من جهة أخرى، ليسا مجرد ممتلكات ثقافية وضعا في كتب، يمكننا استدعاؤها عند الحاجة، إنهما طريقان مفتوحتان في الدزاين نفسه والذي يوجد بنفسه من خلالهما ويوجد وفق مظهر أقل لذاته، يعني أن يدخل في حالة تملك لذاته، أن يضمن ذاته من أجل استخراج مظاهر امتلاك الدزاين بذاته.[79] طريق أخذت لدى هايدجر اتجاهي: الوعي الفلسفي والوعي التاريخي بوصفهما حالتين أساسيتين للتبيين: الوعي الفلسفي كتحديد لشمولية الكائن في مجالاته المختلفة وتحديد للوعي الذي نمتلكه في كل مرة، وللاثنين معا في وحدة تجمعهما، والوعي التاريخي بوصفه الصيغة التي من خلالها تجعل التجربة التاريخية الحياة الماضية أمر متاحا. لخص هايدجر مهمة الفلسفة في هذا الاتجاه الذي يشكل هرمينوطيقا موسومة بميسم الدزاين نفسه بقوله: إن الفلسفة هي أنطولوجيا فينومينولوجية كلية تنطلق من هرمينوطيقا الدزاين التي بوصفها تحليلا للوجود، حيث أن المهمة الهرمينوطيقية للفلسفة هي التبيين الفينومينولوجي لارتداد الحياة الواقعانية إلى شكلها الوجودي عبر حالة التبيين نفسها بوصفها تجل لكينونة الحياة الواقعانية. عندما تقدم موضوعيا، فإن الفلسفة تحفظ للدزاين أرضية النسبية وتجلب له منظورا واقعانيا يمكن أن يجد فيه الدعم والحماية، قال هايدجر: " ففي وسط فوضى الآراء والفرضيات حول رؤى العالم، توفر الإمكانية لاتفاق أكثر موضوعية، يعني أنها تمنح الدزاين منظور الأمان والطمأنينة بصيغة نعم حيث الكل متفق كونيا، معارضين أعمال الحفر العقيمة التي تقوم بها النزعة الشكية السائدة والتي ليست إلا مسألة ضعف فلسفي .. والخلاصة أنه يمكن القول أن الفلسفة توفر الملجأ الموضوعي للدزاين، رؤية توافقية وحماية ذات طمأنينة، وروعة القرب المباشر من الحياة".[80] إذا كان النجاح يعني إنشاء حقيقة كاملة لا يمكن تعويضها فلن ينجح فيلسوف. كتب هايدجر: "كل فلسفة، كشيء بشري، تفشل في جوهرها، والله لا يحتاج إلى فلسفة".[81] مع محدودية الفلسفة فإننا بحاجة إلى ما تقدمه. أدت تخصصات الفلسفة التقليدية إلى الكلام بطريقة ما. طرحت أسئلة بشكل ضمني في توجهها في حين أنها ثابتة من حيث المبادئ. في تفرد وبساطة إشكاليتها المركزية، تخفي ثراءً يتطلب مرارًا يقظة متجددة. يجب أن يكون في مقدورنا أن نجني هرمينوطيقيا، بهذه الفلسفة، القبض على دزاين الحياة والتعبير عن أنفسنا بالطريقة التي يتكلم فيها عصر ما عن نفسه والدزاين الخاص به.

---

[79]) أنظر: نفسه، ص 18/17

[80]) أنظر: نفسه، ص113/112

[81]) Martin Heidegger: ***The Metaphysical Foundations of Logic***, p. 76

3. "موقع" الغريب L'Etranger

كتبت رواية "الغريب L'Etranger 1942" بشكل متقتر، وبالحد الأدنى من المحمولات الاجتماعية والثقافية، ما جعل منها أثرا أخذ له مكانة كوثيقة فلسفية عن "الشرط الإنساني" في العالم المعاصر، قال ألبيريس: "كانت آثار كامو أقرب إلى الآثار الفلسفية منها إلى الآثار الروائية، ألسنا نرى في رواية "الغريب" الصراع بين حساسية غامضة وحاجة أساسية قد حولت إلى مأساة جافة ورمزية؟".[82] حبكة بسيطة في السطح تخفي تحتها فلسفة عميقة الغور عن غربة الإنسان وجوهره المنعزل، وهو ما يعطي تفسيرا لبقاء الرواية، محافظة على راهنيتها وعملا مركزيا في الأثر الفني لكامو، قالت عنها ج بري: "من بين الروايات الثلاث ومجموعة القصص الوحيدة، نجد أن الغريب، أقربها إلى ذلك الشكل الأدبي الذي ما زلنا، حتى بعد قرن من التجارب، نعتبره هو الرواية".[83] إنها، في رأي كونديرا: " رواية لا تفحص الواقع وإنما الوجود، رواية من الشكل الكبير للنثر، حيث يختبر الكاتب إلى أقصى مدى، عبر أنات تجريبية (شخصيات) بعض مواضيع الوجود".[84] أشار سارتر إلى جمالية القطيعة في الغريب: " قدم لنا كامو، في اسطورة سيزيف، التعليق الدقيق على عمله: لم يكن بطله جيدًا ولا سيئًا، ولا أخلاقيًا ولا غير أخلاقي. هذه الفئات لا تناسبه. منحى تفكيره ووضوح أفكاره ... ونوع معين من كارثة شمسية، منظم، احتفالي، ومقفر، كلها تعلن عن كلاسيكي، متوسطي".[85] أسلوب، كما لاحظ سارتر، تبنى جملا قصيرة ومتقطعة، مع القليل من التبعات "بين كل جملة وما يليها يُباد العالم ويولد من جديد": "في الغريب، تعهد بأن يصمت. لكن كيف تصمت مع الكلمات؟ ... قد يكون جزء الغريب الأول مثل عنوان كتاب حديث: "مترجم من الصمت""،[86] رأي يذكر بحرص كامو على البقاء في حدود الصمت. أكد بارت على هذه الرغبة "لتجاوز الأدب" بإنشاء كتابة "محررة من كل عبودية إلى ترتيب محدد للغة" للوصول إلى ذلك "الخطاب الشفاف الذي افتتحه غريب كامو"، "كتابة بيضاء"، "محايدة"، "بريئة"، "شفافة"، أو حتى "درجة الصفر من الكتابة"، كما اقترح بارت.[87] سيعيد بارت، في دراسة بعنوان "الغريب، الرواية الشمسية"، قراءة الرواية معدلا تحليلاته الأولى، ليمدحها ك"قصيدة" "فضيحة" في وجه عقلانيات العالم، ك"حرب على الواقعية" و"الأفكار

[82]) ر.م ألبيريس: **تاريخ الرواية الحديثة**، ترجمة: جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1967، ص 276

[83]) جرمين بري: **البير كامو**، ص 129

[84]) Milan Kundera: ***L'art du Roman***, p.175

[85]) Jean-Paul Sartre: ***Explication de L'Étranger***, ***Situations I*** ,Gallimard, 2010, p.94

[86]) Ibid. p.104-103

[87]) Roland Barthes: ***Réflexion sur le style de L'Étranger***, in: ***Œuvres complètes, t .I,*** Seuil, 2002. p.75-79

التفسيرية"، ك" نثر، نعم، ليوم عادي ومبتذل، لكنه سحق تحت ترتيب مأساة خلوية قاس، وضغط "شمس جنائزية" بقدر ما هي "مقدسة"". ليضيف: "منذ عشر سنين، محتكرا بأطروحة اللحظة مثل العديد غيري، رأيت خاصة الصمت الرائع الذي يعادل بالأعمال الكلاسيكية العظيمة، وكلها من إنتاج فن التبسيط. الآن، في عيني، تم الكشف عن دفء كامل فيها وأرى فيها قصيدة غنائية".[88] هكذا أصبح تقدير "الغريب" أدق بمرور الوقت، لكن القوة الآسرة الناتجة عن تلك البساطة المعقدة، صارت تميل أكثر الى توجيه النظر الى ذلك العنصر الغنائي الذي أعطى للرواية ايقاعها.

"الحداثة" غير العادية للغريب والتي للمفارقة ارتقت إلى رتبة "كلاسيكي" في الأدب الفرنسي، هو بلا شك لوجود صوت سردي إن لم يكن غير مسبوق بالكامل، على الأقل مزعج للغاية.[89] لا يتصرف مورسو وكأنها حياته الخاصة بل حياة آخر. "أنا" يتحدث لن يكون، كما لاحظ بلانشو، إلا "هو" مقنعًا: مورسو "بالنسبة الى ذاته وكأن آخر يراه ويتحدث عنه ... فهو تمامًا في الخارج. تبدى أكثر ذات هو كما يبدو أنه يفكر أقل ويشعر أقل، يكون أقل حميمة مع نفسه".[90] فهو غريب على نفسه بقدر ما هو غريب عن العالم حوله. وفقًا لسارتر، "أسلوب روائي يشير دائمًا إلى ميتافيزيقيا الروائي"،[91] سعى كامو أن ينقل شعورا بالعبث، وتحديدا شعورا "بالطلاق، التناقض، الارتباك" بين الذات والعالم. استخدم تقنية انطوت على إعطاء نظرة للعالم من خلال وعي وصفه سارتر بأنه "زجاج شفاف للأشياء، معتم للمعاني".[92] بدا أن الراوي يسجل الأحداث فور وقوعها، يأخذ مسافة متزايدة من الحقائق وانفصال تدريجي عن الزمن. "زمنية" مرتبطة بتتابع لحظات حاضر مستمر لأحاسيس معزولة. غاية كامو كانت مواجهة الكذبة الاجتماعية، سعيا للبقاء في حقيقة ما يشعر ويفكر: " بطل الكتاب أدين لأنه لا يلعب اللعبة ... هو يرفض الكذب. الكذب ليس مجرد قول ما هو ليس

---

[88]) Roland Barthes: ***L'Étranger, roman solaire***, ***Œuvres complètes, t .I***, p.481-478

[89]) Sylvie Servoise: ***Language Et Vérité Chez Camus***, PUF|Revue d'histoire littéraire de la France, 4/2013 Vol. 113|pages 879 à 892 https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2013-4-page-879.htm

[90]) Maurice Blanchot: ***Faux Pas***, Paris, Gallimard, 1943, cité par Servoise, Sylvie. ***Language Et Vérité Chez Camus***, Ibid, p 879 à 892

[91]) Jean-Paul Sartre: ***Explication de L'Étranger***. p. 92.

[92]) Jean-Paul Sartre: ***Explication de L'Étranger***, p.141.

كذلك. هو أيضًا، وقبل كل شيء قول أكثر مما هو، وفيما يتعلق بالقلب الإنساني، قول أكثر مما يشعر المرء".[93] رفض الكذب والبحث عن الحقيقة، انتقل إلى الغريب في ممارسة موضوعية وانفصال دفعا إلى حدودهما القصوى، من حيث أنها تميل إلى جعل شخصية الراوي غير ذاتية، خفضت الكلمة للهروب من فخ السرد. في الرواية، يجد نفسه مُسقطًا في ذاتية وعي، والتي، من خلال علاماتها الضمائرية، ومعالمها المكانية والزمانية، تخلق الفضاء الذي ينبثق منه السرد. بجانب الحركة التي تؤسس الذاتية، يبدو أن أخرى تفرغها من كل محتوى، من كل جوانية، بحيث يبدو أن الاتساق النفسي لهذه الذات لاغٍ. تُتجاهل كل التفسيرات النفسية ويدخل المرء روح الشخصيات بينما يجهل طبيعة مشاعرهم وتفكيرهم. إنها رواية تلغي مفهوم الذات. كل ما يظهر هناك يمكن التقاطه في الشكل الموضوعي: ندور حول الأحداث، حول البطل المركزي، كما لو كان بإمكاننا فقط أن نأخذ وجهة نظر خارجية. إذا اختفت فكرة الذات – كنقطة محورية لداخلية الفكر والمشاعر، يمكن استيعابها في الشكل الموضوعي، يمكن للفاعل أن يشكل نفسه في اللجوء إلى الموضوعي. يصبح الذات إذن وعيًا يأخذ الاتساق في إدراك المظهر الخارجي البرانية، أن يرى نفسه ككائن في نظرة الآخرين. ندرك وجود الراوي من خلال التصورات التي يدونها بدقة، وأيضًا في شكل ردود أفعال الآخرين تجاهه. تصلنا بنفس الطريقة التي نرى أو نسمع بها الأشياء. هذه العلاقة للوعي الفارغ التي توجد فقط لإدراك ما هو ليس كذلك، وهذا بحد ذاته يشكل نواة التجربة الفينومينولوجية. آلان روب جريي: " يختبر المرء إحساسًا صادمًا بدخوله وعيًا يتجه حصريًا نحو الخارج، إحساس مزعج ومتناقض إذا كان هناك إحساس، بما أن هذا الوعي تحديدا لا يملك جوانية، يؤكد فقط وجوده في كل لحظة – بدون مدة – فقط بما، في الحركة ذاتها، يتم عرضه باستمرار خارج نفسه. تأتي قوة الكتاب قبل كل شيء من هذا الحضور المذهل للعالم من خلال وجود راوي غائب عن نفسه ... لدرجة أنه يمكن للمرء أن ينسى درس الكتاب: انبثاق الأشياء هكذا بلا سبب، تحت نظرة وعي فارغ، تصدمنا بعنف هو من الفجاجة بالكاد نلحظه. أنه يشكل التمثيل المثالي شبه تعليمي للتجربة الفينومينولوجية وفقًا لهوسرل".[94] "أنا" يعامل نفسه على أنه ليس شخصًا، يستبعد ذاته ويستبعدنا من حميميته. تعتمد دقة مورسو على هذا اللعب المزدوج. "أنا" يتلفظ بحذر وحياد كما لو كان "هو" شخصًا آخر، يعطينا انطباعًا بأن هذه "الأنا" هي حقًا أخرى وبالتالي لا يمكن أن تعتبر مسؤولة عن أفعالها". قال سارتر: "كل جملة هي حاضر. ولكن ليس حاضرًا غير محدد يشوه ويغمر قليلاً الحاضر الذي يتلوه. الجملة نقية، لا تشوبها شائبة، ومنغلقة على نفسها، مفصولة عن الجملة التالية بعدم ... جملة الغريب جزيرة. ونتنقل من جملة إلى جملة، من عدم إلى عدم. لإبراز

---

93) Albert Camus: ***Œuvres complètes*, t.I**. p.215

94) Alain Robbe-Grillet: ***Le Miroir qui revient***, 1984, Minuit. p.64

الشعور بالعزلة في كل وحدة جملية اختار كامو أن يروي قصته في الماضي التام. الماضي المحدد هو وقت الاستمرارية: "مشى لوقت طويل"، هذه الكلمات تشير إلى أكثر من الكمال، إلى المستقبل، حقيقة الجملة هي الفعل، إنه الفعل، بطابعه المتعدّي، مع تجاوزه ... اختفى الطابع الانتقالي للفعل، تجمدت الجملة، واقعها الآن هو الاسم. بدلاً من أن ترمي نفسها كجسر بين الماضي والمستقبل، تغدو مادة صغيرة معزولة تكفي لنفسها. علاوة على ذلك، إذا حرصنا على تقليصها قدر الإمكان إلى جملة رئيسية، فإن هيكلها الداخلي يصبح بساطة كاملة ... إنها حقًا غير قابلة للتجزئة، ذرة من الزمن".[95]

هذا الوعي-الذات، الذي يصبح حقيقة تتجسد في نظام سردي، نجد منبعه في الموقف الفلسفي الذي تبناه كامو لتوضيح العبث المتمثل في ذات فينومينولوجية ملقاة في مصادفة عالم خالٍ من التعالي. مذكرا بارتباط الواقعانية عند هايدجر بما سماه الكينونة المقذوفة Geworfenheit، واحدة من عناصر الانشغال الأساسية: "إن الدزاين مقذوف دائما في العالم ولم يأت بنفسه إلى هنا، قدم أو سلم إلى هنا والذي ليس بذاته الأصل والذي مع ذلك يشكل كينونته".[96] ربط كامو نمطي سرد، أحدهما بـ "أنا" والآخر بـ "هو"، إلى "غير الشخص". إزالة أي قصد من شأنه أن يضعه في علاقة في ضوء مشروع، لتحديد أفضل لعدم مسؤولية شخص تُرك للطوارئ. اتخذ كامو خيارًا أسلوبيًا من خلال تضمين الأحداث المتعلقة بذاتية" أنا"، مع تفتيت حقائق يتم وضعها جنبًا إلى جنب، دون أي رابط، في تتابع بسيط، يبدو أنه عشوائي تماما. ماض بسيط، تنقله جمل قصيرة وقابلة للعزل، كما لاحظ سارتر. ولأنه يجسد فضيحة كونه موضوعًا فارغًا يتم وضع أفعاله دون تعال، فإن مورسو محكوم عليه بالفناء. إن الأمر أجل من جفاف أي مشاعر، وكما قال كامو بطريقته، فإنه " في مجتمعنا، أي رجل لا يبكي في جنازة والدته يخاطر بالحكم عليه بالموت". في الضوء المظلم الذي تعطيه نفسية هذه الروح تصبح الحقائق فقط محتملة وبالتالي قابلة للتفسير. في هذا الصدد، نجد الغريب بمثابة معارضة ومحاكاة ساخرة للرواية التقليدية لأجل أن تبطلها. خلفه يلوح في الأفق، تساؤل حول علاقة الموضوع باللغة والواقع، أي إمكانية أن تخبر الرواية الموضوع والعالم الذي تُلقى فيه. مرسو يتكشف كشخص غير نمطي، خارج المجتمع وقيمه. ظهر كرجل قاعدي، يكاد يكون بدائيا. في تلقيه للأشياء لا يظهر انفعالاته. يتكشف كحيوان هادئ تقوده غرائزه في تناسق مع العناصر المحيطة. حواسه الخمس هي نافذته على العالم. الانخراط مع العناصر الأولية للعالم، رغبة في الذوبان فيها، لجوء متكرر إلى الطبيعة دليل غربة عن النسق الاجتماعي المحيط. انغماس في

[95]) Jean-Paul Sartre: ***Explication de L'Étranger***, p.104-103

[96]) مارتن هيدغر: **الأنطولوجيا هرمينوطيقا الواقعانية**، ص 21 و38

عناصر الطبيعة يعطي للعمل صبغة أسطورية. اللاوعي "العام" شبيه "برحلة ليلية" يقصد بها: "أسطورة من الأنماط الأولية بالأساس تتضمن تغييرا روحيا في المسافر، في شكلها الكلاسيكي الرحلة هي نزول داخل الأرض، متبوعة بالعودة إلى الضوء".[97] في نوع من إدراك بيولوجي فوري للحياة قبل تفكيرها منطقيا بالكلمات. نرى تجربة وعي للعناصر الطبيعية لبيئته، في نوع من عملية تفكير سابقة على الكلام، قبل التعبير عنها والتوسط فيها من خلال اللغة. تصبح الحالة المزاجية أماكن، تترجم لحظات خارج الوقت التاريخي. تصبح "الغرابة" مترسبة في طبقات متقاطعة تشترك في المكان ولكن لا كلمة تقال. الكلمة تفلس، صمت وغياب يميزان النص، تمهيدا للتعبير عن العنف.

تسرد رواية الغريب بشكل كرونولوجي أفعال وإشارات مورسو، حتى الأقل شأنا، بوضوح ودقة، استخدمت لذلك حتى الروائح والحرارة والضوء. خلت من تقديم الشخصيات والأحداث تسرد بمساعدة جمل قصيرة وحوار مقتضب وتركيبات نحوية قاعدية. لا ذكر للأسباب، فقط تتلاحق الأحداث عشوائيا ببساطة وصفاء. لا يتورط الراوي في السرد ويستعمل لهجة حيادية لا تسمح بتسرب أي انفعال، موت الأم يحكى بنفس لهجة القيلولة التي يأخذها والسيجارة التي يدخنها. صورة غير نمطية لبطل لا يحل في الأحداث، إنها فقط تنزلق عليه غياب مما يقوي شعورا بغياب الذاتية. محققا الشرط الذي ذكره لوكاتش بأن تمجيد ذاتية الإنسان على حساب الواقع الموضوعي لبيئته، يفقر ذاتية الإنسان نفسها.[98] تصور الغريب عالما من الرتابة المقلقة. شكل وجود مدور لا بداية له ولا نهاية، عالم رتيب وصفه سبينوزا Spinoza (1677/1632) "أعطي لمرة واحدة وأخيرة"، فيه "ألقي" الانسان، ذكر كامو أننا " نجد في سبينوزا تمجيدا لما هو كائن، وليس لما يريد أو لما يجب أن يكون ... الإله ذاك والكون ثابتان والأسباب متوائمة. كل شيء معطى لمرة واحدة وأخيرة ... كون لا ينحو إلى شيء ولا يأتي من شيء، لطالما كان هكذا. هو لا يملك لأنه في الأصل ناجز وهو مأساة، إذ لا تاريخ له. وهو لا إنساني إلى ما لا نهاية. إنه عالم للشجاعة. إنه عالم المعطى مرة واحدة وأخيرة، عالم "هكذا هو الأمر" – الضرورة فيه لامتناهية – أما نصيب الغرابة والصدفة فمعدوم كل شيء فيه رتيب".[99] مرسو رجل متوتر، بتعريف كامو، وهو يبقى على هذا التوتر بمجهوده المنفرد. لا ينتظر من الآخرين شيئا، يرفض أن ينخرط في

97) Paul O'pre: **Joseph Conrad's Heart of Darkness**, Penguin Books, 1985. p.15. Intro

98) جورج لوكاتش: **معنى الواقعية المعاصرة**، ص 100

99) ألبير كامو: **ذهب أزرق**، ص 50/49

منظومة الرياء الاجتماعي، وبدا أن سعادته هي في الحفاظ على عالمه الخاص المكرر من رتابة مطمئنة لا يفسدها شيء. لكن العالم تسرب إلى هذه الرتابة وعبث بها.

يتسلم مرسو برقية تعلن وفاة أمه في دار العجزة، يذهب الى هناك، يسهر على جثمانها طيلة الليل، يشرب قهوة ويدخن وينام. في جنازتها، لا يبدي أي حزن أو شعور ما عدا حسا بالارهاق سببه الحر، عند عودته، يذهب للسباحة ويلتقي ماري، عشيقته. يصحبها إلى السينما لمشاهدة فيلم هزلي. يعود الى العمل كالعادة. يرتاب ريمون صديقه أن خليلته العربية تخونه ويخطط للانتقام. يثير فضيحة بضربها بوحشية ويطلب الى مرسو أن يشهد له فيوافق على ذلك. يدعو ريمون مرسو وماري لقضاء يوم على الساحل. يتمشى على الشاطيء متجها نحو مكان ظليل فيه عين ماء. في وهج الظهيرة، يرى عربيا مستلقيا في الظل. على الشاطئ، فكر مرسو أن ما عليه إلا أن يستدير "فينتهي كل شيء"، غير أن شاطئا بأكمله كان يرن في الشمس ويدفعه من الخلف دفعا. سار خطوات نحو العين ولم يتحرك العربي. بسبب الظلال على وجهه، بدا ضاحكا. انتظر مرسو. لهب الحر والعرق تجمع في حاجبيه. قدم خطوة واحدة فقط. وعندها، جرد العربي سكينا وصوبه نحوه، وميض النور على النصل كان كسيف متألق يصيبه في جبينه. "توقف كل شيء وسكن برهة وبدا أن "السماء بأكملها تفتقت وأمطرت نارا عليه"، ليجد نفسه أمام باب تجنبه بإصرار، قادته إليه رصاصات أفرغها في الجسد الميت: "وكأنها أربع دقات قصار دققتها على باب الشؤم".[100] يدور القسم الثاني حول محاكمته والفترة التي سبقت اعدامه، تتخللها مقابلات المحامي وماري والقس. بساطة ميرسو ومنطقه في مخاطبته العالم والسير فيه يبدو النتيجة الطبيعية لبذل جهد خارق وطاقة كبيرة للحفاظ على "التوازن" من أن يهتز، على الشاطئ راح ينظر إلى "البحر يجر أنفاسا سميكة ومشتعلة وبدا أن السماء انفتحت بكل اتساعها لتمطر نارا ... وفهمت أني حطمت توازن النهار، الصمت الغريب لشاطئ كنت فيه سعيدا".[101]

مرسو غريب على المجتمع لأنه رفض مهادنة عرفها وطقوسها. إنه لا يجد ما يقوله للبشر، إنه فقط يتلفظ عندما يرى أن هناك داعيا، يقول: "نعم، حتى لا يتحدث أكثر"، إنه، كما رأى كامو نفسه، يرفض "أن يقول إلا ما يعتمل في صدره". لا يحب مورسو أن يمارس "لعبة" و"كذبة" الحياة الاجتماعية، كتب كامو أن مورسو "موجود مثل الحجر، أو الريح، أو البحر تحت شمس لا تكذب أبدًا".[102] لا يمكن تفسير فعله المجنون

---

100) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.I**. p.176

101) Ibid. p.176

102) Roger Quilliot: ***La Mer et les prisons***, p.108

بأيٍّ أخلاق. تصرف تحت تأثير شغف غير عقلاني ومدمّر. مورسو يأوي داخل نفسه "شمس لا تترك ظلال". فائض ديونيسي أملى عليه تصرفا ضد مصلحته. أصبح أداة قوى الطبيعة المدمرة ووقع فيما لا يمكن تلافيه. إن فعل القتل التراجيدي هو إعلان حرب ضد نظام الطبيعة، لم يعد الانسجام ممكنا ونظام اليوم تخرب، مورسو دمر "توازن اليوم"، جريمة، كما صرح ماتي، تضطره إلى التخلي عن جمال العالم.[103] لاحظ كامو أن "في الكون القديم، القتل لا يمكن تفسيره ولا تبريره".[104] للاغريق،كان القتل، حتى الضروري، شيئا لا يغتفر. كان مورسو مجنونًا لحظة قيامه بفعلته، غالبًا مجنون ما يكون مرادفًا للبراءة. في حرارة شمس لا تطاق، فإن "أنا" أسطورية، مخمورة بالطبيعة، استيقظت فجأة، وراحت تضرب على أبواب المصائب. شمس بلا ظل أخلت بتوازن متوتر. برر كامو محاكمة بطله "لأنه لا يلعب اللعبة". يظهر مورسو غريبا في طبعه وسلوكه، عاجزا بين التمييز بين ما هو خير وما هو شر، عن قياس نتائج أفعاله وفي الحقيقة بدا طفلا. يروي مرسو من يوم ليوم حوادث متعاقبة، دون نقطة ثابتة في الزمن، تقع في قسمين: الأول ينتهي بقتل مرسو لعربي على الساحل، والثاني ينتهي ليلة اعدامه كنتيجة. ذكر ماتي أنه: " تم بناء الغريب على دورة شمسية لا تترك أي دور للتاريخ، أي للانسان. مورسو ألعوبة العالم بالمعنى المأساوي للحياة مما يؤكد البنوة اليونانية. غريب عن تاريخ البشر لأنه منغمس تمامًا في عالم العناصر الأولى، الماء والنار. يغرق مسرح القتل في صمت، على خلفية صوت المنبع وناي عربي وتحت شمس تعشي".[105] مرسو، رجل قنع من الحياة بالعيش ولا يسأل أية أسئلة. يقتل إنسانا فيدان. المدعي العام والقس والمحامي، موظفون يمثلون كيانات تجريدية، يستجيبون بمصطلحات تقليدية، اجتماعية ودينية، لا تعني له أجوبتهم شيئا. خطأ مرسو كامن في استجفائه. فهو يتصرف في وضع وكأن العلاقات الإنسانية وما يترتب عليها، غير موجودة. ما يقدم في المحاكمة هو أحداث حياة مرسو منذ وفاة أمه حتى وقوع الجريمة. أحداث تقدم في كل منظم منطقيا، كقاعدة لتأويل شخصيته. وإذ يصغي مرسو محتارا إلى إعادة تركيب جريمته، يخالجه شعور بأنه يحكم عليه بالموت بجرم عدم البكاء في جنازة أمه. غريب لأنه يرفض أن يهادن عرف المجتمع وطقوسه، فهو لا يرى أية صلة بين موت أمه وبين ذهابه لمشاهدة فيلم يومين بعد ذلك، إنه، كما قال كامو، رجل يرفض أن يكذب. مرسو، حتى النهاية، يجيب ولكنه لا يسأل. أجوبته تفزع مجتمعا لا يتحمل النظر إلى الحقيقة. ليست جريمة القتل هي ما يحاكم عليه، بل جريمة أخرى سيفهمها عندما يدرك مستوى جديدا من الوعي. فهو في الواقع يحكم عليه، كما يقول كامو نفسه "لأنه لا يلعب اللعبة". " إنه غريب على المجتمع، يرفض أن يهادن

103) Jean-François Mattéi: ***Albert Camus: Du refus au consentement***, PUF, 2011. p.138

104) Albert Camus: ***Œuvres complètes*, t. III**, p.87

105) Jean-François Mattéi: ***Citations de Camus Expliquées***, p.22

عرقها وطقوسها، فهو لا يرى أية صلة بين موت أمه وبين ذهابه لمشاهدة فلم هزلي بعد ذلك بيومين، إنه، كما قال كامو، رجل يرفض أن يكذب. مغامرة مرسو في طبيعتها روحية الجوهر. كتب كامو: " أن مرسو، بالنسبة إلي، رجل مسكين عار بعشق الشمس التي لا تلقي ظلالا. وهو ليس بالمجرد كليا من الحساسية، لأن بين جنبيه عاطفة متقدة، عميقة لانها صامتة، للمطلق وللحق، وهو حق سلبي، حق الكينونة والشعور، ولكنه حق يستحيل بدونه قهر النفس او الدنيا". ان مرسو، حتى النهاية، هو الرجل الذي يجيب ولكنه لا يسأل، وأجوبته كلها تفزع مجتمعا لا يتحمل النظر الى الحقيقة. الكشف الأخير يأتي قبيل موت مرسو، فالقس يأتي للحديث عن الغفران، وعن عالم آخر فيه فداء للجميع. ولأول مرة يخرج عن خدره ويتملكه الغضب ويهز القس بعنف. ليس ثمة عالم آخر إلا عالم واحد وحياة واحدة، حياته كما عرفها – السباحة في البحر، والأمسيات وماري وجسدها – حياة رائعة مشحونة، في غنى عن الفداء والندم، ولم البكاء في جنازة أمه ولم الرثاء لموته إنه لا يختلف عن غيره من البشر: كلهم محكوم عليهم بالموت مثله، سوى أنه يعلم روعة الحياة وطبيعة الموت التي لا تبرير لها. وهذا الهدم لا تفسير له، ولا عذر، ولا تعويض. لسوف يذهب الى موته سعيدا، متحديا، جلي الذهن.[106] بطل ديونيسي، بشع في نظر المجتمع. بصرف النظر عن بعض التلميحات النادرة، ماضيه غير معروف. يكاد يكون مجردا، يصفه نثر عار. بلا ملامح، الجسدية غائبة والنفسية مختزلة إلى حدها الأدنى، تختزل معرفتنا به عن طريق تتبع ردود أفعاله الخارجية. يدخل مورسو المشهد أثناء جنازة والدته ولا يتصرف وفقًا لمتطلبات أخلاق عصره، عندما تصطدم أخلاقيات حياته بعقبات تصبح هي سبب رئيسي لإعدامه. لا نعرف بشكل صريح شيئًا عن دوافعه ولم تقدم ظروف خارجية قد تنفع في فهمه. لا يتطور أمام أعيننا، يظل كما هو، مخلصًا لنفسه. لا المجتمع ولا الصدمة أثرت على حياته ومدونة أخلاقه. لا حدث تاريخي ولا خبرة شخصية لتفسير سلوكه. إنه، كما ذكر مارتن روودان: " واحد من أكثر الشخصيات الضد–سيكولوجية في الرواية الحديثة".[107]

في الغريب، يجمع مورسو، بأسلوب محايد، عتامة الوجود. على خلفية غرابة الوجود تتكشف الدورة الاولى العبثية عن "الغريب". ينشأ العبث من طلاق بين رغبة الإنسان في المعنى وكون خال منه. فقط صمت العالم غير المعقول يستجيب لنداء إنسان يختبر غرابته على الأرض، و"النتيجة النهائية للمنطق العبثي، هي في الواقع، المحافظة على هذه المواجهة اليائسة بين التساؤل الإنساني وبين الصمت غير المعقول العالم".[108] في

[106]) جرمين بري: **البير كامو**، ص 132

[107]) Martin Rodan: ***Camus et l'antiquité***, p.169

[108]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.I**, p.238

الفرنسية تعني كلمة "غريب" أجنبي، دخيل، أو متجول غير مألوف. "الغرابة المقلقة Das Unheimliche " مصطلح درسه فرويد بعمق، يشير بصيغته المتناقضة، إلى الهدوء المزعج للمألوف في ما هو أكثر حميمية لنا، بيتنا وعالمنا. إن Un-heimliche غير مألوف يكشف ظهوره غير المتوقع في الحميمية والمألوفية غرابة مهددة. اقتبس فرويد شيلينغ الذي يدعو unheimlich: " كل ما يجب أن يظل سرًا ومخفيًا لكنه يتجلى".[109] أحد جوانب أصالة فكر كامو، أنه أعاد إدخال الفكرة القديمة للحد لتحليل الظواهر العصر. صيغة أوديب "كل شيء على ما يرام"، سمحت لكامو بتعريف سعادة إنسان يواجه عبثية العالم. مورسو الذي "دمر ميزان اليوم"[110] بجريمة ديونيسية ومفرطة، يعود الى نفسه بشعور سعادة عميق، حتى لو كان عليه التضحية بحياته لاجل ذلك. مفهوم عدالة نعثر فيه على الانسجام الإلهي للكون. ينشد كامو في أعماله عالما لم ينجح في تبيان معالمه، ولكنه ليس العالم الذي نعرفه. العالم الذي قبله الجميع دون تساؤل، رفضا للمصدر الباعث على القلق الذي يحيط بهم، استبدل بعالم آخر غامض، في استجابة لرأي لوكاتش: " الناقد لابد له أن يعين ما إذا كانت نظرة الكاتب إلى العالم تقوم على قبول القلق أو رفضه. وما إذا كانت تنطوي على هروب من الواقع أو رغبة في مواجهته وكلما ساد القلق عظم أمر التبسيط. في الكتابات المحدثة تبدو ردود الفعل للكائنات البشرية تافهة في وجه القلق الميتافيزيقي (وفي وجه الضغوط المتزايدة للامتثال لهذا القلق).[111] تجربة تفكك واختلال يأخذ تعبيره الشكلي في النص، تتخذ لها معادلا موضوعيا في أسلوب الرواية، عبر عنه غالبا في لغة محايدة، تترفع عن بسط المشاعر واستعمال النعوت والاستسلام لإغراء الإنشائية. ونجد بدل الروابط المنطقية التي تنطوي على العلة والمعلول، تتابعا بسيطا في كلمتي "و" أو "ثم"، بناء يوحي بالدازاين الحذر، اقتضاب وتقشف يزيد في إحساس بغرابة عوالم النص. الحذر هو تفسير هذا العالم، قال كامو: " حذر من الفضيلة القطعية – ذلك هو تفسير هذا العالم. لقد استمد أولئك الذين شعروا بهذا الحذر حساسية مفرطة متواصلة إزاء كل فضيلة معلنة. إن الدافع العميق (الحذر ذاك) نبيل. لدي أنا أيضا حساب أصفيه مع هذه الفكرة. كل ما كتبته وفكرته أبدا، يعود إلى ذلك الحذر (إنه موضوع الغريب). وبما أني لا أقبل النفي التام والكامل (العدمية أو المادية التاريخية للوعي الفاضل) كما يقول هيغل، فهناك مدى متوسط علي إيجاده. هل التواجد في التاريخ، مع الرجوع إلى قيم تتجاوز التاريخ، أمر ممكن، شرعي؟".[112]

---

109) Sigmund Freud: ***Essais de psychanalyse appliquée***, Gallimard, Paris, 1976, p.172

110) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**. **I**, p.176

111) جورج لوكاتش: **معنى الواقعية المعاصرة**، ص 108

112) ألبير كامو: **ذهب أزرق مفكرة**، ص 226

غريب Etranger، كلمة أساسية عند كامو، يُنظر إليها على أنها الوجه الآخر لما لا يمكن قوله، للذي لم يُقل. كامو، تحت الهويات العابرة لشخوصه، بقي غريبًا في العالم. لاحظ في دفاتره: "لطالما كان هناك شخص ما بداخلي، حاول بكل ما لديه ألا يكون أحدًا".[113] تشير كلمة غريب إلى ما يُطلق عليه نغمة أساسية ينطلق منها تعدد النصوص وغموض الكلمات في انسجام، تشكل في مجموعها موقع شعر كامو. راهن كامو على الغريب كنقطة الصفر في طريق "المقدس": "ما الذي اتأمله أكبر مني وأشعر به دون أن أتمكن من القبض عليه؟ نوع من المسيرة الشاقة نحو قدسية النفي –بطولة دونما إله– الرجل الخالص أخيرًا. الفضائل الانسانية كلها منها العزلة فيما حيال بالله. ما الذي يجعل تفوق قدوة (الوحيد) المسيحية؟ المسيح وقديسيه – البحث عن نمط الحياة. سيكون لهذا العمل العديد من الأشكال والخطوات على الطريق إلى كمال بلا مكافأة. الغريب نقطة الصفر. الأسطورة. الطاعون تطور لا من الصفر إلى اللانهاية، وإنما نحو تركيب أكثر عمقا يبقى أن يصار إلى تحديده. نقطة تجمع، مكان مميز حيث يلتم أخيرا على نفسه الكائن المبعثر المشتت جدا الذي وصفته".[114] تصدمنا لا نمطية البطل، لا هو بالملحمي أو الرومنسي أو الواقعي، كما أنه ليس ذاتيا. وضعه كغريب يتأكد برفضه تفسيرات اجتماعية لألفاظ بعينها "أخذ مني وقتا أن أفهم المدعي العام، في هذه اللحظة، فقد قال "عشيقته"، أما لي فقد كانت فقط "ماري".[115]

نواجه في الغريب عالما ملموسًا وعبثيا. خلفية حددتها أسطورة سيزيف على أنها نتاج عدم توافق بين نظام الكون ومطلب البشر بالعقلانية والوضوح. عبث ينشأ عمليا بمجرد أن تزعج أحداث الغرابة معاييرنا المعتادة وتجعل عالمنا مزعجا. في الرواية، يخرج العالم عن نطاق السيطرة وينهار أمام أعيننا. لا شيء له معنى بعد الآن، لا البرقية ولا الملجأ ولا الوقفة الجنائزية ولا القاضي ولا المحكمة، إلى وهج شمس يعمى مورسو إلى حد إطلاق النار. عبث جلي، يحرم البطل من فهم وذكرى أفعاله، حتى اليوم الذي يعكس إناء معدني صورته إليه مدركًا، بعد أشهر في السجن، أن صوته ردد صدى: " لأول مرة منذ شهور، سمعت بوضوح صدى صوتي. عرفت أنه الصوت الذي كان يتردد منذ أيام طويلة في أذني وفهمت أنني خلال كل ذلك الوقت كنت أتحدث لنفسي".[116] كامو متبعا "رياضيات القدر"، يحول حقائق ظروف الجزء الأول ضد بطله: القهوة في الملجأ،

113) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**. **IV**, p. 1258

114) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**.**II**, p.952

115) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**.**I**p.199

116) Ibid. p.188

السيجارة بصحبة البواب، جهل عمر والدته، السينما مع ماري، الكلمة المصيرية تتأرجح، في صوت يعادل جوقة المآسي اليونانية، كل مرحلة من مراحل مأساوية هذه الرحلة، تؤكد حبس البطل في فخ مصير غير مرن: "كان على حق. لم يكن هناك مخرج".[117] في الرواية صور تزيد في تقوية الجانب القدري، تطغى على البطل السماء والبحر والشمس تذهله، فقد التحكم في "لعبة الضوء والظلال"، إعشاء بصري جعله يتخيل خنجر العربي سيفا ثم ترسا، وكأن الشمس صارت قدرا قاده إلى فعله المحتوم، كل شيء يتفلت ويصبح غريبا وعبثيا "عندها ترنح كل شيء"، بدا غير مالك لإرادته "البقاء هنا أو الذهاب، هو أمر سيان"، حتى أن الزناد يبدو فقط "استجاب للضغط"، والزمن تجمد فجأة، "مرت ساعتان ولم يتقدم النهار".[118]

ما معنى "غريب"؟ في محاضرة "لماذا الشعراء"، يظهر هايدجر أن كلمة fremd الألمانية التي تُترجم على أنها "غريب" وتفهم عادة بمعنى ما لا يكلم أحدا أو شيء يثقل بحضوره ويقلق، كانت تعني في الألمانية القديمة: في الطريق إلى، من يرتحل، ليس من يتجول بلا هدف بل من يتقدم نحو المكان المناسب له، من يسير قدما في سبيله إلى الأمام، لكنه لا يضل الإتجاه. قبلة الغريب هي في اتجاه الموضع، حيث من شأنه أن يجد مكانا للإقامة بوصفه إنسانا يطوف. في قراءته بيت تراكل "الروح، في الحقيقة، شيء غريب في الأرض"، أكد هايدجر على أنه لا يمكن فهمه من التمثيل الأفلاطوني للمعارضة بين المحسوس والمعقول، الأرض من ناحية، مجال الفاني والروح من ناحية أخرى، مجال "الخالد". الأرض والعنصر الترابي بمعنى العنصر الفاسد الذي إلى زوال أما النفس فهي غير القابل للفساد والمفارق للمادة الترابية. فالنفس، منذ أفلاطون، تنتمي إلى حيز المفارق للمحسوس. وإذا ظهرت في المحسوس فإنما تكون ضالة. إنها في الأرض في غير عنصرها. شيء غريب فيها. في مثل هذا التصور، الجسد سجن النفس. لا خلاص إلا في أن تغادر مضمار محسوس اعتبره أفلاطون ما هو غير موجود فعلا ويطول إليه الفساد. هايدجر الذي أراد استنقاذ تراكل من هذه الأفلاطونية، حاول إظهار أن الروح لا تبحث إلا عن الأرض ولا تسعى للهرب منها. هدف النفس الإرتحال بحثا عن الأرض ليتم لها الاستقرار والإقامة الشعريان فيها، ولتحافظ على الأرض بوصفها الأرض، الأمر الذي يملأ وجود النفس بالذات.[119] يتبع الغريب نداء يتكشف له ويجعله سائرا في الطريق إلى امتلاك وجوده. النفس، في عمق طبيعتها شيء غريب في الأرض، وغرابتها ليست أي شيء آخر سوى كونها في الطريق الذي يعرّفها على هذا النحو، جوهر الروح في الترحال،

[117]) Ibid, p.150

[118]) Ibid, p.170

[119]) أنظر: مارتن هيدجر: **إنشاد المنادى**، ص 25/24

في التحرك نحو. هذا لا يعني أن الروح تترك الإقامة الأرضية، وهذا التراجع ليس انحطاطا أو كارثة. النفس مدعوة إلى الأفول إلا أنه أفول لا يستدعي مغادرة الأرض. ما يأفل: يغرق في الراحة والصمت. في راحة ما هو ميت. هنا كشف هايدجر عن علاقة في صفة "روحاني geistlich" التي تضفي الزرقة على الأصيل، الروحاني يسم الأصيل لحظة chiaroscuro، عتمة وضوء تسبق شروق الشمس أو غروبها. في شعر تراكل تتردد كلمة خفية: ما يحدث بلا ضجيج، بلطف، فالخفي هو ما ينزلق، تنزلق الشمس في الأصيل الذي هو مساء اليوم وينزلق الصيف في الخريف الذي هو مساء السنة. وليس في تأمل الوجه الحيواني (البهم) للشفق سوى علاقة ما هو فان بما هو مقدس. وجه بهم مأخوذ بالشفق، يقف أمامه ذاهلا، مؤخوذا بما يراه. البهم الإنسان لم يصل بعد إلى حالة ثابتة. حالة إنسان الذهن والعقل. وهو، كما يخبرنا نيتشه: " المخلوق الوحيد الذي يرفض أن يكون ما هو عليه. الحيوان الذي لم يحدد بعد بشكل ثابت".[120] هذا الحيوان "الوجه البهم" الذي لم يوقف بعد في وجوده الخاص لأنه مزدوج، هو بشر الآن. حيوان غريب، لأنه يجب أن يتذكر ويشاهد، حيوان لم يأت بعد، تقول داستور: "التأسيس والتعريف لمثل هذا الحيوان الذي فيه يوحد المحسوس والمعقول هو موضوع جهود الميتافيزيقا الغربية منذ أفلاطون وهايدجر".[121] إن الذين يرافقون الغريب في رحلته هم القلة والمجهولون والذين يودون السفر معه إلى موطن الجوهر البشري، ويجدون أنفسهم مفصولين عن "الأحبة". أحبة سرعان ما يصبحون في أعينهم مجرد آخرين، الآخرون هنا تعني ملة البشر إلى انحلال ب "التنازع"، الذي هو الجرح الأعمق في الجنس البشري. الذين ينجون من هذا التنازع الذي يفضي إلى الانحلال هم الذين يتبعون الغريب. لأنهم يمثلون البساطة المزدوجة في الأرض. فالغريب هو "الأخر" بإزاء "الأخرين"، النوع أو الجنس الذي يسير إلى انحلال. إنه المدعو إلى خارج جماعة الآخرين، لأن ينفصل عنهم. الغريب. إذن، هو المفرد الفقيد. إنه المفرد وحوله، من كل صوب، يتفتح "سحر" القول الشعري. المفرد تنتمي سبله إلى شفق الليل. والنور الذي يجعل خطى الغريب هو العذوبة.[122] ما تقوله قصص كامو ينحصر في رحلة الغريب. موضع قول شعري أطلق عليه تراكل اسم الإفراد. وأطلق على المفردين صفة "الموتى". في أي موت دخل الغريب؟ الميت "يحيا" في ضريحه. الميت هو المصاب بلوثة ليست هي العته بل العقل، ولكن بطريقة أخرى. إنها نوع آخر من حسن الدربة والدراية. "المفرد" هو "الضال" (المصاب بلوثة، غير العاقل)، لأنه في طريقه إلى المكان الآخر. إن اللوثة التي تشوبه ليست سوى "الرقة". فهو يحلم بسكينة أكثر صفاء. إن المفرد ليس هو المتوفي لأنه يستمر في شفق الليل الروحاني، الميت هو

[120]) F Nietzsche: ***Par-delà bien et mal***, Paris: Flammarion, 2000. § 62

[121]) Françoise Dastur: ***Heidegger et Trakl***.p.8

[122]) مارتن هايدجر: **إنشاد المنادى**، ص 28

الغريب، "المفرد" يحيا في سكينة الليل، في موضع "الإفراد"، موضع روحاني. ولا يمكن أن يستنفد هذا الموضع إلا في حالة الوفاة، ذلك أن المفرد هو الميت الذي حياته في ضريحه وما يميز هذا الموضع انه يحفظ أولوية الطفولة وصفاء السريرة.[123]

ربط هايدجر الألم بالخير والحقيقة وأكد أن كل ما يحيا بمعنى الروح يتألم.[124] الألم هو هبة الوجود في كل ما هو موجود. حسب هايدجر، كلمة روح geist في معناها الأصلي تعني "ما يسير في اتجاه الروح".[125] إن الروح المعرَّفة هكذا هي الأصل الفريد للخير والشر الوداعة وكذلك العنف. روح كاللهب خارج نفسها das Ausser-sich، التعبير نفسه عرَّف به هايدجر الزمنية في الكينونة والزمان. يدحض هايدجر أطروحة الميتافيزيقا التي وفقًا لها يأتي الشر من المعقول مؤكدا على أن الشر روحي، ليس عكس المادي، ولكن كشر يأتي من الروح بقدر ما يوجد فيها تمرد لعنصر النشوة الذي يتشتت خارج البعد الموحد للمقدس. الروح هو ما يلقي بالغريب في الرحلة ويهب بالتالي عطية الروح. الانفصال يوحد، يعني ضمناً، أنه في الانفصال روح الشر لا تُباد ولا تُترك حرة، بل يتم تحويلها، ولا يمكن أن يكون الأمر كذلك إلا إذا كانت روحا عظيمة، إذا انفتحت على ألم الانفصال وبالتالي عادت إلى الطفولة، إلى هدوء ازدواجية لا خلاف فيها. الانفصال يجمع الناس معًا، وهو تناقض نقي، ولهذا له طبيعة الموقع.[126] لإن موضع "الإفراد" روحاني، فالروح تبسط وجودها وفق القدرة على الرقة وعلى التدمير. الشر أيضا هو روح. روح تمنح النفس عظمتها، كألم، هي التي تحيي، لأن النفس، عبر هذه الهبة، هي التي تمنح الحياة. لذلك فإن كل ما يحيا بالنفس مشوب بالسمة الأساسية لطبيعتها: أي الألم. فالألم ليس المفيد أو الضار. إنه هبة الأعماق التي تسود في كل حضور، لأن الألم لا يكون ألما إلا إذا كان شعلة الروح، فالإفراد يظهر، في شكل توهجه، على أنه الروح نفسها، وبذلك يكون ناظم كل شيء. "الإفراد" ليس الموضع المكتمل للقصيدة إلا حين يكون، وبالإضافة إلى كونه احتضان الطفولة الأكثر صفاء، ضريحا للغريب، أن يكون تهيئة التوجه إليه لأولئك الذين يتبعون الميت الفتي في الأفول. الألم مصدر شعر تراكل. شعر هو الكلام بما هو استجابة لهذا الوجود السائر دوما على الطريق، والذي به يسير الغريب قدما. يتجه من عتمة

---

[123]) مارتن هايدجر: **إنشاد المنادى**، ص 29

[124]) Françoise Dastur: ***Heidegger et Trakl***, p.18

[125]) يرد تراكل "الروح" إلى معنى أصلي قديم في الألمانية: ما هو مرفوع، يُرفع، محمول على الارتقاء خارج ذاته. أكد هايدجر على أنه خلافًا للتقاليد، فإن الروح Geist عند تراكل مرتبطة باللهب والشعلة، إشتعال هو احتراق مضيء، والمشتعل هو الوجد الذي يضيء ويجعل الأشياء مشعة لكنه أيضا طاقة لا تني تلتهم كل شي حتى يصبح رماد. مارتن هايدجر: **إنشاد المنادى** ، ص 29

[126]) Françoise Dastur: ***Heidegger et Trakl***, p.18 /16

الطفولة إلى ضوء الصباح الأكثر صفاء، سبيل يبعده عن العرق "المنحل"، يفضي به إلى الأصيل الذي يأفل في الصباح المقبل للإنسان بوصفه العرق الذي لم يخلق بعد، تهيؤ للتوجه إلى حيث تنبثق دعة أكبر.[127] دعة ورقة أصر كامو على أنها هي ما تميز غريبه أفضل: " انتقادات حول الغريب: اللاانفعالية، يقولون. العبارة سيئة. كلمة العطف تكون أفضل".[128]

الإنسان "الأعلى" هو الذي يريد أن يتخلى عن الشكل الذي اتخذه الإنسان حتى الآن للإندماج في جوهره الحقيقي، قال زرادشت نيتشه: "الرجل الأعلى هو معنى الأرض".[129] إنسان متحلل يفشل في إدراك جوهره، نوع أصابه التحلل بسبب لعنة تنازع Zwietracht الأنواع، انفصالهم في الفتنة، توتر يقود كل نوع إلى اندفاع محموم وعزل نفسه. طريق جيدة للعيش في التفرّد والتحول إلى واحد هي ما يسمح بقبول ازدواج الأنواع، الانتباه للغرابة المضاعفة. هنا، "واحدًا بدلًا من اثنين"، تترافق مع عبارة، "عرق واحد". عبارة يجب ألا تُفهم بمعنى "التمييز" أو التوحيد بل تشير إلى "العرق البشري" بما هو خارج التاريخ. العرق التاريخي للإنسان، ولا يشير إلى أي حقيقة بيولوجية: لا على مستوى الأعراق ولا الجنسين. وحدة تنبع من العودة إلى الطفولة والخروج من الفتنة، تسمح للتعددية أن تعيش بهدوء. الغريب لأنه يعيش التفرد بطريقة ديناميكية، بينما ينفصل عن الآخرين، الذين بقوا في حرب النوع، يظل مرتبطًا بهم في خشوع ومحبة. هكذا يصبح المسافر "روحا" تنفتح على تفرد المقدس، تأخذ إجازة من الأنواع المتحللة. يصبح الغريب من يُدعى للانفصال عن الآخرين، لأخذ مهلة der Ab-geschiedene. أشار هايدجر إلى أن أغنية الغريب تثير انتباه أولئك الذين يختارون إتباعه. طريق تحقق جوهر الانفصال: إنه موقع الشعر لأنه في الوقت نفسه جمع صفاء الطفولة، وتجمع أولئك الذين يتبعون الغريب، طريق يقود بعيدًا عن الأنواع المنحطة، للعودة إلى الوطن، في هدوء الطفولة. ولذلك فهو انتقال من الانحطاط في معنى الانحطاط إلى الانحدار في معنى الوصول إلى الروحاني. يستشهد هايدجر بقصيدة تراكل "الوحي والانحدار" تغني "جمال الأنواع التي تعود إلى الوطن".[130]

تقارب يجمع كامو وهايدجر حول الموضوع المركزي للقلق. أخذت نصوص كامو وجوها مختلفة حسب توترات توازن بين "نعم ولا"، "التأكيد والنفي"، "الرفض والموافقة"، أي الكينونة والعدم بلغة وجودية. كامو

[127]) مارتن هيدجر: **إنشاد المنادى**، ص 32/30

[128]) ألبير كامو: **ذهب أزرق**، ، ص 48

[129]) F Nietzsche: ***Ainsi Parlait Zarathousra***, Flammarion, Paris, 2006. Prologue, § 3

[130]) Françoise Dastur: ***Heidegger et Trakl***, p.20/22

اعترف أن "القلق البسيط أصل كل شيء".[131] قلق يميز الإنسان العبثي، في وضع لا يمكن تحمله بين الولادة والموت، في "وسطية" يمنحها هايدجر للدازاين هي المقياس الحقيقي لحالة الإنسان. يعبر التوتر عن قلق "الما بين Zwischen"، بين الولادة والموت،[132] توتر وجودي هو الامتداد الزمني لإنسان يتكشف بين أصله ونهايته التي تندمج مع الوجود والعدم. حساسية لغرابة التواجد في العالم يكشفها القلق. الوعي بالموت هو نداء القلق من خلال وسيط نداء الضمير. يبرز القلق die Angst كخاصية مركزية للوجود. قلق، يقول جين بوفري، يتشابك دائما مع الوعي الزمني: " القلق شعور يظهر عندما يدرك المرء أن هناك فجوة لا يمكن التغلب عليها بين بناياتنا النظرية والواقع البشري. انزعاج يحدث عندما ندرك أننا لسنا في وطننا في العالم، وأننا قد لا نكون كذلك أبدًا. القلق هو هذا الغرابة المجردة المزعجة التي نشعر بها تجاه أنفسنا وبيئتنا".[133] في الكون والزمان بين هايدجر أن الوجدانية Befindlichkeit كيفية أولية لوجود الكينونة في العالم، كيفية ينكشف بها كوننا في العالم لدى الأشياء ومع الآخرين. كان هايدجر يرى أن الوجدانية لها علاقة بالحقيقة من حيث إنها الكيفية الأولية التي ينكشف لنا فيها وجودنا في العالم. لم يعتبر هايدجر الحال الوجداني ظاهرة نفسية تنشأ في المجال الداخلي للوعي ثم تنعكس بعد ذلك على علاقتنا بالعالم والآخرين، تصور يتجاهل التحديد الأساسي للكينونة على أنها كون في العالم. تتمثل خصوصية الوجدان في أنه يكشف الكينونة بصفتها ملقى بها، إن ما ينفتح في الوجدان هو أن هذه الكينونة كائنة في وضعيات معطاة مسبقا وأن عليها أن تكون وأن تضطلع بكونها. هناك أحوال وجدانية تنتابنا وتجعلنا أمام وجودنا كوجود واحد ونهائي وتفتح أمامنا إمكانية الوجود الأصيل. يدخل ضمنها القلق. يحتل القلق عند هايدجر مكانة متميزة من حيث قدرته على الكشف.[134]

تكشف تجربة القلق عن اللاشيء، هذا الانكشاف للاشيء بصفته منتميا للكون هو أساس حريتنا وعلاقتنا بالكائن. قارن هايدجر القلق مع حالة وجدانية غالبا تخلط معه هي الخوف. كل خوف هو خوف من كائن محدد داخل العالم، كائن يمثل ضررا يأتي من منطقة معينة ويمكن مع ذلك ألا يصيبنا، مرض، حرب، حادثة أو مجاعة. القلق يختلف عن الخوف، نحن لا نقلق من شيء محدد يمكن أن ندركه بل إن ما نقلق منه هو لاشيء. في القلق يصبح الكائن في كليته دون دلالة، إن ما ينقلنا إلى القلق، ليس كائنا محددا داخل العالم، بل

131) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.I**. p.228

132) Martin Heidegger: ***Être et temps***, trad: F. Vezin, Gallimard, 1986. § 72

133) Voir: Jean Beaufret: ***De l'existentialisme à Heidegger***, Librairie Vrin, 1986, p.54

134) أنظر: مارتن هايدجر: **ما الميتافيزيقا؟**، ص 12/11

الكائن في كليته وهو يتوارى وينفلت. يكشف القلق وحشة الكون في العالم حيث لا يبقى الكائن معتادا ومألوفا وقائما رهن إشارتنا. في تجربة القلق، في الإحالة إلى الكائن في كليته وهو ينفلت، ينكشف للكينونة كونها ملقى بها ومتروكة لذاتها، يصبح العالم المألوف دون أهمية وكل الروابط مع الآخرين تنحل. التفرد الجذري في القلق يحرر الكينونة من سيطرة الممارسات الشائعة ويجعلها مستعدة لكون أصيل مع الآخر. القلق إذ يحرر الكينونة يضعها أمام إمكانية أن تنبثق مشاريعها وقراراتها منها هي ذاتها، أي إمكانية الوجود الأصيل. إمكانية الحرية تتأسس على اللاشيء الذي يتجلى في القلق، قلق يعلم الكينونة أن تندهش من أن الكائن كائن وليس لاشيء. بمقتضى تعرضها للعدم تفهم الكينونة الكون، وبفضل ذلك يتبدى الكائن في غرابته ويصبح السؤال عنه ممكنا. يسلب القلق منا الكلام ويعقد لساننا فينا. ينزلق الكائن في كليته ويدفعنا العدم إلى الوراء، اللاشيء، كل اشتقاقات "كون" تصمت في حضوره. القلق يقبع باستمرار في أعماق الكينونة. يستيقظ في الكينونة في أية لحظة، وهو لا يحتاج لأجل ذلك إلى حادث غير معتاد يوقظه، إنه دائما على أهبة القفز، ولكنه لا يقفز ويجعلنا نهيم إلا نادرا، " فالحال يكون كليا موحشا، لا يكون موحشا لي أو لك، لهذا الشخص المحدد أو ذاك، بل للمرء (كضمير غير محدد). القلق يحيل إلى الكائن في انفلاته وبذلك يجعلنا نرى الكائن بما هو كائن في غرابته ونندهش من أن هناك الكائن وليس بدل ذلك العدم. يسحب القلق من تحت أقدامنا كل أرضية صلبة، فيه تصبح كل تحديدات شخصناها من سن وطبقة ووظيفة وغير ذلك، لاغية ودون أهمية. إننا نهيم في القلق schweben in der Angst. إن القلق إذ يجعل الكائن في كليته يتفلت منا، ويجعلنا ننفلت من أنفسنا يضعنا أمام كينونتنا الخالصة، يكشف لنا الكينونة كينونة، ككون ملقى به".[135] عكس الخوف، القلق يخلو من الغائية، فيه يستحيل العالم كمرجع دلالي ويغرق في التفاهة. لهذا فالقلق لا "يرى" "هنا" أو "هناك" محددًا من أين يقترب التهديد، لا يميز التهديد في أي مكان ولا يعرف المرء ما الذي يشعر بالكرب منه. إن كلمة "لا مكان" تعني الأرض بشكل عام، وإعلان العالم عامة لكائن مكاني أساسًا. التهديد لا يقترب عن كثب من اتجاه محدد، فهو "هناك" بالفعل، هو من القرب لدرجة أنه يضطهد ويأخذ بالأنفاس – ومع ذلك فهو في أي مكان". في تحليلات هايدجر، يؤكد القلق على وظيفة منهجية أساسية: إنه يكشف للدازاين عن كونه في العالم تجاه الموت، "الوجود تجاه الموت هو في الأساس قلق"، المعنى الوجودي للكينونة المؤقتة ekstatic والكشف عن العالم، القلق "يكشف العالم كعالم".[136] تفسير القلق على أنه مظهر من مظاهر الفضاء أكده نص "الفن والفضاء"، حيث تساءل

---

[135]) أنظر: مارتن هايدجر: **ما الميتافيزيقا؟**، ص 28-29

[136]) Didier Franck: ***Heidegger Et Le Problème De L'Espace***, Éditions De Minuit, Paris, 1986, p. 85/86

هايدجر: "الفضاء؟ هل ينتمي إلى الظواهر الأصلية التي بالقرب منها، وفقًا لجوته، عندما يأتي الناس لملاحظة ذلك، يسيطر عليهم نوع من الخوف من المضي قدما إلى درجة الكرب". لأنه خلف الفضاء، على ما يبدو، لا شيء يمكن إرجاعه إليه. أمامه لا مفر من شيء آخر. القلق من الفضاء أمر حتمي كما الحال في مواجهة الموت لأنه لا يمكن إرجاع الفضاء إلى أي شيء آخر غير نفسه، ولا يظهر في أفق الزمن".[137] يقبع القلق في الكينونة لكنه لا يستيقظ إلا نادرا، ذلك أنه غالبا يتم كبحه في الانصراف إلى الكائن والغرق في الانشغالات المتلاحقة للحياة اليومية، يستيقظ القلق بأقل قدر ممكن لدى الكينونة الجزعة المتخوفة das angstliche Dasein، إن المتخوف هو أبعد الناس عن القلق، وبكيفية غير مدركة في القرارات المتسرعة للكينونة الغارقة في انشغالاتها، وأكثر يقينا لدى الكينونة الجسورة في عمقها.[138]

نجد عند هايدجر وكامو مفهوما خاصا للفن يربطه بالخطر والمخاطرة. قال كامو: " عندما يتم دفع ثمن الكلمات والجمل، حتى أبسطها، مقابل ثقل الحرية والدم، يتعلم الفنان التعامل معهم بميزان. الخطر يجعلها كلاسيكية وكل عظمة، في النهاية، لها جذورها في المجازفة".[139] ويوضح هيدجر: " إن إضفاء الخطر على الأشياء والموجود يعيد لها الثقل (الوجود). لماذا هذا الأمر؟ لأن إضفاء الخطر على الأشياء يشكل إحدى الشروط الأساسية والحاسمة لنشأة كل ما هو عظيم".[140] إحساس الخطر لا يغادر الرواية، نستشعر به محدقا في كل لحظة. تحدث بلانشو عن "الهروب": "ألمح أثر رجل هارب، والجاذبية التي تمارسها القصة بالتحديد، عامل جذب قوي بلا مضمون، هي بالذات تكمن في حركة الهروب هذه".[141] لحظة الغريب الحاسمة، حين يطل عليه قدر لا تفسير لقراراته، حين يتجمد العالم فجأة ويصبح المكان مقلقا وخطرا. صورة توقف غريب، في لحظة مميزة. توازن العالم في صمت يؤكده عزف الناي وتلاطم الأمواج تحت سماء سحقها الضوء: "توقف كل شيء هنا بين البحر والرمل والشمس والصمت المزدوج للناي والماء".[142] توجس كامن، يظهر في اللغة. حضور للغة متوحشة غريزية ظاهر جلي من "غيابها"، فالحوار اختزل إلى حدوده الدنيا، والبطل مجرد شاهد لحراك حوله يعبر عنه فقط لنفسه. الغياب الحاد لأي شكل نامي ومتطور للحوار ظاهرة تشد الانتباه في "الغريب"، مؤشر لغياب

[137]) Ibid. p.87

[138]) أنظر: مارتن هايدجر: **ما الميتافيزيقا؟**، ص 36

[139]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t. IV**, p.264

[140]) Martin Heidegger: ***Introduction à la métaphysique***, Gallimard, Paris, 1967. pp.23-24

[141]) Maurice Blanchot: **L'Amitié**, Gallimard, Paris, 1971, p. 230

[142]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.I**, p. 174/176

علاقات تواصل طبيعية، "من طبيعة الأعمال الدرامية الإحساس المضجر بعدم إمكانية إجراء ديالوج مباشر وصريح، وكأن الشخصيات من دون أي داع وبلا ثقة ترسل الملاحظات والردود في الفراغ ليس من أجل الإبلاغ بشيء ما، ولكن على نحو ما من أجل إيجاد شريك في الديالوج، فكم هي في حاجة ملحة إلى علاقة وطيدة وكم تلك العلاقة غير موجودة".[143] موت البطل كان في اللغة. فالشخصية الرئيسية، يقول كامو، " لا تقوم بأي مبادرة ... تكتفي دوما بالإجابة على الأسئلة، أسئلة الحياة وأسئلة الناس. وهي بالتالي لا تؤكد البتة شيئا. أنا لم أعط عنها إلا صورة سلبية ... إن بواعث هذه الرغبة بقول "الأقل" طويلة جدا لكي أذكرها لك".[144] إن كل تدخل لفظي يدفع مرسو نحو الموت دفعا: " فقلت له إن الإنسان لا يغير حياته مطلقا، وأن جميع أنواع الحياة تتساوى في النهاية، أن حياتي هنا ليس فيها ما يدعوني إلى التضايق منها على الإطلاق".[145] تبدى وكأنه من الموتى. موقف متجمد يصدر عن دوافع غامضة لرجل لا يتكلم إلا ليقطع حبل الحديث ويثوب إلى عزلته. إن إرادة صمم طاغية تحركه من البداية إلى النهاية، الكلام وسماعه هو ذروة التضايق عنده. في رده على نصائح رئيسه في العمل: "بدا ممتعضا، وأخبرني أني دائما أجيبه بتهرب، وأني غير طموح البتة وأن هذا سوف يضرني في ميدان الأعمال حينها عدت إلى عملي".[146] إن كلمات واضحة، في لغة بسيطة وهدف معلوم، كان كفيلا بإنقاذه، ولكن لغته حكمت عليه بالموت، كتب كامو: " التواطؤ والتواصل لا يمكن تجربته إلا في حوار حر. إن كل لبس وكل سوء فهم يقود دوما إلى الموت، اللغة الواضحة والكلمة البسيطة، وحدها قادرة أن تنقذ من هذا الموت، إن قمة القمم في كل التراجيديا تكمن في صمم الأبطال، على خشبة المسرح، كما في المدينة، فالمونولوج يسبق الموت".[147]

في الغريب عنصر أساسي يتكرر: المشهد الطبيعي. فضاء يغدو دراميا يسند الفعل والحركة. فالشمس موجودة في جنازة أمه، على الساحل لحظة قتل العربي، وأثناء محاكمته، شمس دفعته الى الجريمة: "كان ذلك هو الوهج الأحمر الباهر نفسه، والبحر يلهث على الرمل بكل ما في موجاته الصغار من تنفس مخنوق سريع. سرت ببطء نحو الصخور، شعرت بجبيني ينتفخ متورما تحت الشمس. الحرارة كلها انهالت علي وقاومت تقدمي. وفي كل مرة شعرت بأنفاسها اللاهبة على وجهي جمعت قبضتي في جيبي بنطلوني، وشددت على كل عشب في

---

143) يكاترينا سالنيكوفا: **منطق الجنس الدرامي**، ترجمة: أشرف الصباغ، مجلة الثقافة العالمية، عدد92، الكويت،1/1999، ص161

144) ألبير كامو: **ذهب أزرق**، ص 32-34

145) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**. **I**, p.165.

146) Ibid, p.165

147) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**.**III**, p.304

لأقهر الشمس وأنفض عني ما تلقيه علي من سحر كثيف".[148] عبر كامو عن السماء والأرض بمصطلح اقترضه من هولدرلن، العرس، يجمع الكائن الى نفسه. في مقابل ما عبر عنه بالطلاق، تشتت يفصل توترات الحياة الأشد إيلاما، بين الفرد والتاريخ، المطلق واليومي، العبث والعقل. زواج مزدوج ومتناقض يعبر عن واجب أخلاقي الأساسي. "مقياس الإنسان"، كما تظهره الإطلال القديمة، حيث "يجب أن يتوقف هذا التوازن"، توازن عالم يكشف عن قلق افلوطيني للعودة إلى الوطن. توتر القلق، كفكرة مهيمنة في كامو، هو مقولة وجودية توحد أصل الإنسان إلى العالم. "إنها بالأحرى عودة من السماء إلى الأرض... تأثير دائم يمزق الإنسان بين شهوته إلى المطلق وجوعه الى الأطعمة الأرضية".[149] تكثر عند كامو استعارة توازن كوني تتكشف كإيقاع أرجوحة العالم، في معارضة السماء للأرض، النهار لليل، والنور للعتمة، توازن هو توافق مع وحدة العالم واتفاق مع معارضاته. كما فهم هايدجر، من تحليله لشعر تراكل، تتبع مسيرة الغريب مسيرة الشمس. في اتفاق مع ما قرأه في بيت لتراكل يقول: "المساء يغير المعنى والصورة".[150] وضح هايدجر أن المساء له القدرة على تغيير المعنى والصورة لأنه يتغير أيضًا، لا ينفصل عن اليوم، لأنه ببساطة إمالة نحو بداية جديدة. إن فقدان الذات في المقدس، هو مفارقة أن ينفصل المرء عن نفسه، انفصال يقوده إلى الانزلاق ببطء، ليختفي كفرد منعزل للوصول إلى المساء، الشفق الروحي الغربي. يتخلى الغريب الذي هو دائمًا "على الطريق" عن الخلاف والمكان الذي يقف فيه هو مكان التجمع، لا ينفصل في عنف الرفض بل استجابة لدعوة روحية.[151] عند غروب الشمس من موت الأم والابن، يتكشف لغز قدري. الجزء الأول الذي بدأ بموت الأم وانتهى بقتل العربي، عرض حكما غامضا: "المساء، في هذا البلد، كان ليكون بمثابة هدنة حزينة"، في نهاية الجزء الثاني يفكر في والدته ويردد الملاحظة السابقة: " هناك أيضًا، حول ذلك الملجأ حيث كانت الأرواح تنطفئ، كان المساء مثل هدنة حزينة"،[152] مساء يذكر المرء بحاله "المقذوف"، لفظه الوجود بالولادة واليه يرجعه بالموت، "الغريب" كما وصفها ماتي: " هي الرواية العظيمة عن الانحطاط، انحطاط اليوم، العالم والحياة، في الوقت الذي فيه الرجل، عاجزًا في ثورته على الموت ... يدرك أنه كان غريبًا عن عالم تلقاه ولكن أيضا سينكره".[153]

148) جيرمين بري: **البير كامو**، ص 121

149) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.I**. p.847

150) Françoise Dastur: ***Heidegger et Trakl***, p.10 /11

151) Ibid, p.14

152) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.I**. p.120

153) Jean-françois Mattéi: ***Citations de Camus Expliquées***, 2013. p.22

هذا الهاجس للتوحد مع الكون، وإلحاق الدازاين بالطبيعة عن طريق الموت، رافق كامو دائما. في "الموت السعيد La Mort heureuse " مخطوطة كامو الأولى قبل الغريب، كان عنوانها الأول "الحياة السعيدة" وبطلها باتريس مرسو يشبه اسمه اسم بطل "الغريب". كرواية الغريب، تتقصى "الموت السعيد" تجربة دورية: عالم يومي، مغادرة وترحال، عودة الى العالم نفسه يرى في ضوء جديد، وأخيرا اندماج كلي نشواني في هذا العالم. في الجزء الأول، عنوانه "الموت الطبيعي"، يثور مرسو على العبودية للزمن محاولا تحقيق انعدام الشخصية أسوة بالاشياء الطبيعية: "حجر في الشمس أو المطر". في القسم الثاني، "الموت الواعي"، إحساسه أنه ميت لا محالة يدفعه ليقيس قيم كل لحظة راهنة من فعل البقاء، يغدو الزمن الحاضر غنيا بالجمال والصداقة والحب، يظفر بسعادة أعمق كامنة في الوحدة وتزاوج الانسان والأرض، الى أن يواجه مرسو بلحظة المرض المرعبة. دنو الموت يشدد على ما في توحده بالعالم من وهم. يعقبه "اكتشاف" أن الإنسان لا يحقق مصيره إلا بالموت ليضيع أخيرا في الكون، "وكل ما يلائمك، أيها الكون، يلائمني"، في وهج الشمس والبحر ينطلق نحو موته في نشوة، في تضحية إنسانية، الضحية فيها مساهم راض في طقس مقدس مأساوي، وكل شيء على ما يرام وموته طبيعي وواع، فهو "موت سعيد"، سعادة تبلغ ذروتها في لحظة نشوة عندما يبدو أن الحياة شيء واحد، وأن المرء، في الموت، يتوحد مع الكون. الموت السعيد محاولة لإعطاء الموت معنى كونيا برفعه الى مستوى الأسرار الطبيعية المقدسة الغامضة. يبدو أن النموذج المحتذى وجده كامو في أفلوطين. رأى أفلوطين أن الكائنات جميعا سقطت عن حالة المساهمة في مصدر الكينونة وأنها تحاول عن طريق مراحل شتى أن تعود الى هذا المصدر.[154] يصبح موت مرسو الغريب مثل باتريس الموت السعيد تضحية مراسيمية وتأليها شعائريا، عودة الى الاتحاد بالكون. في زنزانته، على شفا الموت، وجد مرسو مملكته، حياة آنية لا بديل لها يحياها إنسان عادي حتم عليه الموت قدر لا تفسير لقراراته، عليه أن يتلاشى حالما يكتشف ذلك.[155]

في محاضرة "مستقبل المأساة"، أكد كامو ما أسس له موضوعيا أي وجود الإنسان المأساوي في كل مكان: " إنسان اليوم الذي يصرخ ثائرا وهو مدرك أن لثورته حدودا، ويطالب بالحرية ويعاني من الضرورة، هذا الإنسان المتناقض والممزق، المدرك لإبهام البشر وغموض التاريخ، هذا الإنسان هو الإنسان التراجيدي بامتياز".[156] ولذلك انجذب كامو للمأساة الكلاسيكية. نموذج خصوصياته، حسب اندري عبو: " خلق كون

[154]) جرمين بري: **البير كامو**، ص 121

[155]) نفسه، ص 134

[156]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t. III**, p.1125

كمحور للحبكة، هيكلة على مستويين لتأكيد الأسطورة، تهجين عام للسرد ... تقسيم فرعي إلى خمسة أجزاء كما في مأساة، رغبة في إعادة حياة المهمشين اليومية، قصد إعطاء "سماكة" جديدة لأدبه، دون التخلي عن متطلبات الموضوعية والمعقولية: روائية نعم، خيالية لا".[157] تراجيديا مكوّناتها: "بساطة الحبكة، وحدة العمل، التجريد الشديد للأحداث، أبطال منفردين مع القدر، تعبير غامض وواضح عن المأساوية".[158] إحدى علامات "الغريب" كونها غير قابلة لأي توصيف من شأنه قصرها على كون عام وتاريخ مبتذل: عمل بسيط، تخطيطي تقريبًا، وبكلمات مصيرية. عالم مزعج، راسخ في الحياة اليومية يثير الشك والتساؤل. من المؤكد أن "الغريب" ليست مأساة بالمفهوم اليوناني. استلهم الإغريق مآسيهم من الأساطير وليس من الوقائع. في مآسيهم، عدة قوى شرعية تتجابه وينتهي الأمر بالاشتباك وتحريض كارثة. وإن اختلفت الغريب عن النموذج الكلاسيكي فإنها حملت بعض بذور التراجيديا، كوجود شخصية متميزة تقابل الشخصيات النبيلة في التراجيديا، تتورط في صراع لا تفهم أبعاده، اشتمال البطل على عيب نفسي يورطه أكثر في المأساة، تنتهي بموت البطل، مع شعور أنه موت مستحق، شعور غامض براحة وجودية، مفهوم Catharsis عند أرسطو، التنفيس وتطهير المشاعر التي تثيرها في المتفرج مأساة ناجحة.[159] حسب أرسطو، التراجيديا محررة وتسمح عن طريق التماهي بتصفية المشاعر. إبعاد القارئ عن شعور الأسف على البطل اقتراب من تحقيق الحس التراجيدي "لا يجب أن يكون هناك أسف أو حزن حقيقيين على الأبطال حين يقتلون، حيث أنهم سيكونون موضع الشفقة والعطف إذا ما بقوا أحياء".[160] إن الواقعية الظاهرة في روايات كامو مضللة، كامو يخلق عوالم مغلقة تذكرنا بالعوالم المغلقة المحتوية ذاتها في المأساة الكلاسيكية، عوالم تثير قضايا تتخطى مشكلات المصير الفردي، وليس ما نراه في الروايات التقليدية من شخصيات "مدورة" ومدروسة بتمعن. يحرك كامو ويسائل الرموز والأساطير المألوفة، يتصل الكثير منها بالعقيدة المسيحية. رموز بعضها لا زمن له: كمرسو مثلا. الطاعون الذي له سيرة طويلة، سيرة تتبعها كامو في كتب لا تحصى، من التوراة، الى كتب الطب، الى التاريخ. السقوط هو حجر الأساس في العقيدة المسيحية.[161] شبنغلر يقول: الزمن هو المأساوي، وتختلف الحضارة عن الاخرى حسب المعنى الذي تفرده حدسيا للزمن، ونتيجة ذلك هي أن "المأساة" العظيمة لم تتطور إلا في الحضارة التي اكدت الزمن بحرارة قصوى أو أنكرته

157) André Abbou: ***Dans la fabrique du roman camusien***. p.195

158) Ibid. p.187

159) أنظر: م ميرشنت، ك ليتش: **التراجيديا والكوميديا**، تر: علي أحمد محمود، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت 1979، ص 157-158

160) يكاترينا سالنيكوفا: **منطق الجنس الدرامي**، ص156.

161) جرمين بري: **البير كامو**، ص 135

بحرارة قصوى. أما عاطفة الروح اللاتاريخية فتعطينا مأساة كلاسيكية هي مأساة اللحظة الراهنة، وأما عاطفة الروح الشديدة التعلق بالتاريخ فتفع أمامنا المأساة الغربية التي تعنى بتطور حياة بكاملها. فمأساة الغرب ناجمة عن الشعور منطق الصيرورة الذي لا ينثني، في حين أن الاغريقي يشعر بصدفة اللحظة العشوائية اللامنطقية. فحياة الملك "لير" تنضج داخليا في اتجاه النكبة، وحياة "أوديب" تقع دون سابق إنذار على وضع غير متوقع.[162]

إن نموذج هيدجر الأساسي للفن العظيم، كما هو الحال مع هيجل وهولدرلين ونيتشه، هو المأساة اليونانية، مأساة تناولها بمصطلحات أصلية وليس بمصطلحات بويطيقا أرسطو "كمحاكاة لتطبيق عملي منظم غائيًا يقرره العمل المخيف للخطأ المأساوي Hamartia والانعكاس المأساوي Peripeteia".[163] صنف هايدجر التفسيرات الجمالية التقليدية للمأساة قراءات "ميتافيزيقية"، ليتعامل مع المأساة كتعبير أسمى للديشتونغ، فن يكشف الحقيقة، يتضمن تفسيرا هيرمينوطيقيا يظهر جوهر الفن في النور كأليثيا، كقوة شعرية لإخراج الحقيقة من منظور "حدث" اللغة لإلهام لحظة "حدوث الحقيقة"، حدث عدم الإخفاء في غموض وإخفاء بدائي: "بسبب الجوهر الشعري للفن كديشتونغ، في وسط الكائنات، يفتح الفن مكانًا مفتوحًا، يكون فيه كل شيء منفتحًا بخلاف المعتاد".[164] في مقدمة إلى الميتافيزيقا، تعليقًا على أنتيجون سوفوكليس، ذكر هايدجر أنه في المأساة اليونانية "لا شيء يتم تمثيله أو عرضه بطريقة مسرحية"، هناك شاعر يوحد في "عرض poiesis" أصلي لـ"معركة الآلهة الجديدة ضد القديمة" في علاقة بالصبغة البدائية كـ Dichtung.[165] المأساة، كحدث أسمى ومتفوق للغة " تغير قول الناس بحيث أن كل كلمة حية تخوض المعركة وتتخذ القرار بشأن ما هو مقدس وغير مقدس، ما هو عظيم وما هو ضئيل، ما هو شجاع وما هو جبان، ما هو عالي وما هو داني، من هو سيد ومن هو عبد".[166] تُظهر المأساة أنتيجون في جوهرها من "تعاني، تحمل وتتحمل جوهر الوجود (كعدم وجود منزل أو تشرد) في جوهرنا كما يظهر هنا والآن". هذه المعاناة، يخبرنا هايدجر، هي علاقة الإنسان الصحيحة مع الوجود وهي "السمة الأساسية لذلك الفعل الذي يسمى دراما، والتي تشكل "العمل" الذي رسخته المأساة اليونانية".[167]

---

162) السابق، ص 100

163) J M Magrini & E Schwieler: ***Heidegger on Literature, Poetry, and Education***, p.209

164) Martin Heidegger: ***Basic writings***, p.197

165) J M Magrini & E Schwieler: ***Heidegger on Literature***, p.160

166) Martin Heidegger: ***Basic writings***. p.169

167) Martin Heidegger: ***Hölderlin's hymn "The Ister"***. p.103

في نص سوفوكليس، يعرف الإنسان في المقام الأول على أنه deinotaton الأغرب والأكثر إزعاجًا من بين جميع الكائنات، يقول هايدجر: "ما هو الأكثر غرابة هو الإنسان. يعطي التعريف اليوناني الحقيقي للإنسان".[168] يعرف أصلاً بـ "قوة ذعر" الطبيعة، مع "العنف الخالق Gewalt" الذي يحمله، والذي يؤدي إلى ممارسة العنف و"المخاطرة بالسيطرة على الوجود".[169] إن السمة الأصلية للإنسان هي hybris. غطرسة وعنف سوف ينهار على هيمنة العدل dike كترتيب من physis والتي لا يمكن السيطرة عليه، وهذا يعني "عدم وجود مفر من الموت": " نحن الذين لا نكون بشرا إلا بقدر ما نعاني الموت، الموت الذي يستطيع، كونه إمكانية الوجود العظمى، أن يضيء الوجود وحقيقة الوجود كما لا يضيئه أي شيء غيره".[170] فشل الدازاين في القبض على جوهر الطبيعة، هو ما يسمح له بالكشف عن الكينونة على هذا النحو، في بعدها غير المتاح وجوهرها الذي لا يسبر غوره. فشل يظهر تحت غطاء ترقب من الدازاين لعودته إلى الارتباك مع خلفيته التي لا شكل لها (الأرض) في الموت.[171] لهايدجر، أعلى احتمالية للدازاين تكمن في توقع هذا الاحتمال للوجود الذي هو إنكاره (في الموت)، لأنه فقط في هذا النفي للذات، والذي بعد أن فقد نفسه في الوجود كأرض، تعرف على نفسه تمامًا معها. طريقة يكون بها الدازاين "على حجم الوجود"، لا تعني شيئا آخر غير التخلي عن الذات. في قصيدة له، تحدث هولدرلن عن سفر تمتزج فيه ذكرى اليونان بالأسطورة الأوديبية، قائلا: " الحياة موت، والموت هو أيضا حياة"، وعلق هايدجر: " "الحياة موت، والموت هو أيضا حياة"، عندما تحين ساعة الموت- يبتعد الموت. فالبشر يموتون الموت وهم أحياء. وفي الموت يصبح الفانون غير فانين".[172] في معنى ما ذكره كامو: " إذا كانت هناك روح، فمن الخطأ الاعتقاد بأنها أعطيت لنا مخلوقة بالكلية. إنها تخلق هاهنا، على مدى الحياة. والعيش ما هو إلا هذه الولادة الطويلة المعذبة. عندما تجهز الروح وقد أتممنا نحن والألم خلقها، ها هو الموت".[173] نحن لسنا كائنات فردية منفصلة فحسب بل نحن مشتبكون مع جوهر العالم. إن فشل غطرسة الدازاين سيقوده ضمنيًا إلى تخيل مسبق، في موته، الأعماق الأبدية للطبيعة كمكان للاشتباك، كبُعد خفي للأرض لا يمكن الوصول إليه منه يأتي كل الكائنات وإليه يعودون. يتوقع الدازاين هذا الوفرة التي هي "نقطة اشتباكه" مع الطبيعة،

---

168) Ibid., p.68

169) Martin Heidegger: ***Introduction à la métaphysique***, Paris, Gallimard, 1967, p.167

170) مارتن هيدغر: **مبدأ العلة**، ص 125

171) Joël Balazut: ***La thèse de Heidegger sur l'art***. p.141/152

172) أنظر: مارتن هيدجر: **إنشاد المنادى**، ص 93

173) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.IV**, p.1062

وهذا في إنكار الذات، غياب ذات لن يتم إلحاقه بالكامل إلا بالموت. إن كشف النقاب عن الأعماق الفوضوية للفيزيس، يظل بالضرورة كامنًا. في الفن وحده، وأساسا المأساة، يتم عرض عمل الخيال هذا، تطويره وبعد ذلك اظهاره في الضوء. يقودنا الفن إلى تخيل هويتنا الأصلية مرة أخرى، مع استحالة الوصول إليها، مع الوجود (الأرض كخلفية فوضوية أبدية)، في الأشكال المأساوية للأبطال.[174] المأساة هي هذه التجربة، حيث يكون تواطؤ الدازاين، المزعج والخفي عادة، مع البعد المخيف للمقدس وللأرض عرض مرة أخرى. في مأساة سوفوكليس، ترغب أنتيجون بشدة في مصير سيحتفظ به كريون لها، في وئدها حية في قبرها، وتقارن نفسها بإلهة تسمى نيوب مسخت حجرا. إنها ترغب في الفرار من التعقيد المتضارب لعالم الأحياء لتنضم إلى "سلام" عالم الموتى تحت الأرض وتدفن هناك، لتندمج مع ما سماه هايدجر الأرض.[175] في هذا الشغف الأساسي للإنسان لتواطؤه مع الوجود في إطار محاكاة، تبرز المأساة جانبا من كيانه: جوهره في العالم. يهدف فن عظيم إلى الكشف عن مشاركة الإنسان في مجمل الوجود، والسماح له بالوصول إلى نفسه باعتباره كائنًا في العالم، تشابكه الخاص مع استمرارية الوجود. يفتحنا الفن على أنفسنا من وجهة نظر الطبيعة نفسها، على وجود شامل وأبدي، ينتج ويدمر كل شيء من خلفيته التي لا شكل لها، ليبلغ بنا حقيقة أصلية: يكشف أصل العالم على هذا النحو، من وجهة نظر غريبة الأطوار غير قابلة للتمثيل "غير بشرية" لوجوده تستمد من خلفية تسود كوجود نقي. في الرؤية المأساوية، يكشف عن رؤية لعلاقة أصيلة للإنسان بجوهر الكينونة ويعرض في الوقت نفسه المعنى الأصلي للأخلاق ك"سكن شاعري"، المأساة هي "الكشف عن مسكن إنساني أكثر بدائية"،[176] المأساة كتفكير شعري، "قول" و"إظهار" يحقق في المشهد ممارسة عملية لتكشف دراما حياة الإنسان، تبرز علاقة الوجود بجوهر الإنسان كشكل سكن شاعري، مما يؤدي إلى الانتماء إلى كل يتجاوزنا، للولوج من خلال قدر البطل المأساوي، يأتي الجمهور ليرى مصيره، أو مصيرًا جماعيًا، ليرى إمكانية التواجد في المنزل في غير المنزل.[177]

وفق هايدجر، مسألة الكينونة في الأخلاق النظامية هي أقل بدائية من روح الإيتوس ηθος التي تعرضها المأساة، قال هايدجر أن مأساة سوفوكليس، "تحافظ على روح الإيتوس بطريقة أكثر بدائية من محاضرات أرسطو

---

174) Joël Balazut: ***La thèse de Heidegger sur l'art***, p 141/152

175) Ibid. p 141/152

176) Martin Heidegger: ***Basic writings***, op.cit., p.217

177) Martin Heidegger: **Hölderlin's hymn "The Ister"**, p.118

حول "الأخلاق".[178] أخلاق تصبح نظامًا فلسفيًا مدفوعا بحركة الانسحاب "من فورية السكن في العالم"، تسعى إلى معرفة شكلية بحتة، تدل على فقدان معين للمسكن الدنيوي. يصبح الاهتمام بـ "الحقيقة" ممكنًا فقط بالانسحاب من الشؤون العاجلة والحياة اليومية، لأن وجود المرء لم يعد سكنًا في العالم، بل أصبح على نحو متزايد مكانة أمام العالم كشيء يجب التفكير فيه والتحقق منه. اهتمام هايدجر بالسكن كشكل روح بدائية أين "تعرض" الدازاين للكينونة كحدث ومصير، يلمح إلى نوع روح أصلية، يتجلى الوجود فيها كـ"سكن شاعري". سكن يكون ممكنًا فيه فهم أن "المجتمع الأصلي"، الجماعة، لا تقوم على تبني علاقات تبادلية –المجتمع فقط ينشأ بهذه الطريقة– بل أن يرتبط كل فرد مسبقًا بشيء يوثقه ويتجاوزه. في أسلوب الكشف المأساوي، سلط الإغريق الضوء على ظاهرة السكن، عرض poiesis باعتباره الآنية الحسية للسكن البشري في العالم. ما تكشفه المآسي هو مظهر من مظاهر الأجنبي في المألوف داخل منطقة مفتوحة فيها يسكن الإنسان تسمح بإظهلر جوهره واكتسابه "البصيرة" في "لحظية" الوجود. عند التفكير في جوهر الإيتوس، فإننا نفكر في "مسكن الإنسان"، سكن ليس سكنا ماديًا من منظور فضاء هندسي ولكنه "سكن شاعري" حيث يكون الكائن البشري في فضاء مفتوح وسط الكائنات، لأجل كون بدائي غير مخفي وخفي، مع التركيز على الغريب، "الآخر"، اللغز الذي لا يمكن حله. "إظهار" سكنى البشر كنمط أخلاق أصيلة للكينونة في العالم متضمن في شذرة هيراقليطس: ethos anthropoi daimon التي قرأها هايدجر "المسكن (المألوف) للبشر هو المنطقة المفتوحة لتواجد الإله (غير المألوف)".[179] إنه كشف النقاب عن الأجنبي في وطن سكن المرء الدنيوي، غير العادي في وسط العادي والغريب في وسط المألوف، هو ظهور للدينون Unheimische في وسط heimische المنزلي والمألوف.

يثير مورسو شكوكًا في نهائية المعايير الأخلاقية التي بموجبها تسعى المحكمة لإدانته، شكوك فيها تكمن احتمالية وجودية لوجود عمق خفي. متوليا دور الراوي العليم، يخترق الأعماق الخفية لمثل هذه الأفكار والقوى. في الرواية شكوك متعلقة بمدونة الأخلاق الإنسانية، أخلاق كمنهج مبدئي للحكم على السلوك البشري. في آخر الرواية ما يبدو أنه غير قابل للتصور وعبثي. فعل التضحية بالنفس. من الممكن أن نقترح أن النطاق الكامل للأعراف البشرية هو ما ضحى به مورسو في الأخير، لأنه من خلال ذكرى تأملية ومدروسة، ذهب بعيدًا لاحتفال قاس بموته بسلوك مثالي غامض، فيه " يتم الكشف أولاً عن الأرض الجوهرية للتشرد. في هذا

[178]) Martin Heidegger: ***Basic writings***, p.256

[179]) M Beistegui & S Sparks (Eds.): ***Philosophy and tragedy***, NY: Routledge Press, pp.169–192.

يتم تحديد الجوهر الداخلي لكون المرء غير مناسباً أولاً".[180] هذه المعرفة بالكينونة، والتي هي في النهاية معرفة بالمنزل وفهم أن الدازاين البشري يكمن في الاغتراب عن المنزل يسمح، من معرفة أن ذلك شاعري بطبيعته، أي أنه ينتمي إلى ويتواجد في المنزل وبالتالي يتم طرده منه باعتباره الأسمى، غير المنزلي. يفهم مورسو على أنه الأكثر غرابة Un-heimliche في غير موطنه Un-heimische، من يعترف بحقيقة أساسية تتجاوز مراسيم البشر ونظمهم، ضرورة الإذعان لمصير تاريخي قدمه الوجود مسبقًا، مما يتطلب التحرر الملتزم إلى التشرد. لهذا يظل غير واضح نتردد بشأنه ونفشل في تحديده. قرار مورسو بالتضحية بحياته، يجب ألا يُقرأ حصريًا على أنه "قرار" قائم على قواعد الأخلاق الاسمية. تصميمه يظهر له علاقة مع ما سماه هايدجر، مستمدًا من مأساة سوفوكليس، deinon الذي يعاني ويتقبل حقيقة جوهر الوجود باعتباره الطبيعة الأسمى للوجود البشري باعتباره تشردا أسمى، وهذا يدل على الانسان جوهره متشرد. جوهر علاقة الإنسان بالكينونة ومصيره، يجده هايدجر مُعبَّرًا عنه في كلمة يونانية deinon تعني من ناحية، "الخائف، وأيضًا القوي، وأخيراً، غير المعتاد"، وكذلك "ذلك الذي لا يمكن لأي شيء أن ينفع ضده، والذي يبقى بالتالي شيئًا تمامًا بلا جدوى ... المصير وأساسه ... ما لا يستطيع البشر أن يحكموا أو يتصرفوا فيه".[181] إن الصراع المأساوي هو التجاور بين deinon-deinotaton، "بين طريقي التشرد والعودة للوطن". لا يفر مورسو ولا يعاند رافضًا النكوص أمام مصيره كما لو أنه أدرك عدم جدوى مجرد مكائد بشرية في عمل عنيف وتقني، أو كما عبر كامو: " الطريقة الوحيدة للنفاذ من "تملك" العبثية لنا، هي عدم التنعم بأي من حسناتها".[182] فهم أن ما هو مطلوب الانفتاح وتقبل الكائنات في النظر إلى ما وراءها، إلى مصدرها وأرضيتها الغامضة. ولذا، مدركًا أنه لا مفر مما لا مفر منه، من المعرفة "القلبية" للكينونة، يغلق كل باب للخلاص:" لا شيء، لا شيء على الإطلاق يحمل أي أهمية، وأنا أعرف يقينا لماذا".[183] في وجه الموت الذي ينتظره، لا يبدو أن مورسو سيقتل ولكن يستشهد. اختار أن يتحمل مصيره. أدرك "خطئه" وأراد أن يكفر: "أعلموني فقط أني كنت مذنبا، وأنا كنت مذنبا، وقد دفعت الثمن، ولا يمكن مطالبتي بشيء أكثر".[184] موت مورسو هو der Augenblick، "لحظة" استيلاء تاريخي على الكينونة، عندما يتولى مورسو الدينون، من هو ليس في المنزل، وينطق بكلماته الأخيرة، لحظة يصبح شاعر قول، الأسمى to deinotaton الذي هو لهايدجر "لا شيء بخلاف أن تصبح عائليًا في كونك في غير موطن"، ما يعده من قول مرتبط بأعمال

180) Martin Heidegger: ***Hölderlin's hymn "The Ister"***. p.115

181) Ibid, p.101

182) ألبير كامو: **ذهب أزرق**، ص 90

183) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t. I**, p. 212.

184) Ibid, p. 210.

الاختراع الحر بمعنى خيال المؤلف وإرادته، يتبقى فقط كاحتمال لوجود يتعلق بالمخاطرة – كشيء يجب أن يتم تقريره شعريًا".[185]

موت مورسو يتحدى الأخلاق التقليدية كما إنه يحطم أي إحساس بالتفرد، بطريقة يتجاوز فيها كونه نحو الموت مجرد موت دنيوي لرجل منعزل. في النهاية فإن الموت هو الذي يأخذ على عاتقه "ضرورة الانحدار" بالدينون كموت ينتمي إلى الوجود. هذه الطبيعة غير المألوفة تنتمي، بطريقة ملتبسة، إلى المسكن الدنيوي للكائنات، ما يتذكره بشكل مدروس، ذلك "الذي لا يمكن أن يفيد شيء ضده وبالتالي يظل هو نفسه شيئًا بلا فائدة". المقدر لنا وأرضيته الأساسية. ذكر يورغن هابرماس Jurgen Habermas في سياق مقال عن هايدجر: " لا توجد العبقرية دون نوع من اللبس، وربما كان هيجل على حق عندما فكر في أن الأفراد الذين يتجسد فيهم التاريخ الكوني، لا يمكن أن نحكم عليهم انطلاقا من المعايير الأخلاقية".[186] أشار هابرماس إلى أن هايدجر "بدعوته إلى وجود بطولي ضد الانهيار والرداءة اليومية"، كان يرى أن القوة هي ما ترفع الفرد الأرستقراطي فوق سوقية العامة وخشونتها وأن الأرستقراطي الذي يختار المجد يرتفع إلى مصاف الأشراف وينال المنزلة والسلطة اللتين هما أيضا من مختصات الوجود ذاته، ليستشهد هايدجر بعبارة لهيراقلطيس: " ما هو حقيقي ليس لكل الناس، إنه للأقوياء فقط".[187] كان هايدغر، أضاف هابرماس، يرى أن الفكر الشجاع يعيد من جديد تشكيل الحياة داخل تاريخ الوجود كما تشكلت في عهد إغريق ما قبل أفلاطون وذلك بأن نقول نعم لكل بداية حقيقية بكل ما تنطوي عليه من مخيف، ومن مبهم، ومن مريب. الفرد الشجاع لا يتمكن من إبراز طبيعته الحقيقية إلا عندما يعيش في الخطر والمجازفة: إنه الذي يمارس العنف. هذا العنف هو الذي يسيطر على الكائن وذلك بدفعه إلى أن يقتحم الطريق في خطابه باتجاه ما هو غير مسمى، وفي نظرته إلى ما هو مخفي، وفي فعله إلى ما لم يتم إنجازه بعد. ليس للعنف هنا ذلك المعنى السطحي للتعسف البدائي ... إن الإنسان الفزع، الطموح إلى الاتفاق والمصالحة والمساعدة والإسعاف، هو الذي يرى في العنف إزعاجا لحياته وإرباكا لها. لهذا لا يفهم مرتكب العنف الحقيقي الطيبة والمصالحة والهدوء وغير ذلك. وهو يرفض كل هذا سواء ناله بنجاح أو بنفوذ. إنه يحتقر مظهر الإنجاز والإكمال. وبمواجهة ما يشغل عامة الناس، يرفع مرتكب العنف مشروع المفكر المشيد والمؤسس. وهو ينتصب فوق الجميع، حيفا في وحدته، وهو أخيرا بدون مخرج. إن "عدم الوجود" بالنسبة

[185]) Martin Heidegger: ***Hölderlin's hymn "The Ister"***. p.121

[186]) مارتن هايدغر وآخرون: **قريباً من هايدغر** ، ص 54

[187]) نفسه، ص 57

له أسمى انتصار على الوجود". وهو يرى أن الحياة تستكمل بطريقة تراجيدية في "الرضا الأشد عمقا والأكثر انفتاحا على هلاكه". لذا فهو يرفض كل مساعدة بفضل إرادته تلك.[188]

تخلي مورسو عن أخلاق ومعتقدات عصره يفسر سلوكه الغريب تجاه والدته. إنه "غريب" عنها. علاقة فقيرة من العاطفة. من هذا المنظور نفهم كلمات المسيح، القاسية للوهلة الأولى: "إذا أقبل أحدكم علي، وكان لا يكره أباه وأمه، وزوجته وأولاده، والإخوة والأخوات، وحتى حياته الخاصة، لا يمكنه أن يكون من مريدي".[189] اقتبس كامو النص في دفتره وعلق عليه بتعليق مثير للاهتمام: "كثيرة هي نصوص إنجيلية يوصي فيها المسيح المرء باللامبالاة أو حتى كراهية أقاربه لبلوغ ملكوت الله. هل هذا هو أساس اللاأخلاقية؟ لا، ولكن الأخلاق الفائقة".[190] الخيار الأخلاقي الأعلى للتضحية بالنفس، في قراءة أخلاقية معيارية، يقف خارج سجل ما يمكن تصنيفه على أنه "أخلاقي". وذلك لأنه فعل لا يمكن تصنيفه على أنه "واجب". نظريا، يمكن تصنيف أفعال مورسو تحت فئة أخلاق "التفوق"، تمثل أفعالًا متطرفة ذات طبيعة إيثارية. لا يمكن الحكم على مثل هذه الأفعال بأنها أخلاقية أو غير أخلاقية لأنها أفعال ليست مطلوبة ولا إلزامية، لأنها تتجاوز ما تتطلبه الأخلاق ونداء الواجب. لفهم أفعال مورسو بطريقة بديلة تقف تتجاوز جذريا وأنطولوجيا، عالم المفهوم المعياري لـ "الأخلاق" التي دونت بشكل منهجي. في سوفوكليس نحصل على تفسير يحتضن أخلاقا ينطوي عليها قرار مورسو تقديم حياته في التزام لمجتمعه، قرأ هايدجر مصطلح Unheimische باعتباره ترجمة لـ "الغريب"، يلتقط إحساسا بـ "تشرد" الدازاين، إمكانية "المسكن الشعري" تحديدا في عدم وجود الإنسان في المنزل. ربط هايدجر المسكن بالروح. في المأوى المعتاد، تصبح العادات غير مستقرة وخارقة تحديدا لأنها تشرك التشرد الأساسي للإنسان- فيه يجد المقياس لإمكانية السكن الشعري. لأن الإنسان في الأساس Unheimische "أن تكون وألا تكون في المنزل، غريب بمعنى ما ليس في المنزل"، وهو لهذا يمكن أن يكون أيضًا "غريبًا unheimlich" بمعنى شيء له تأثير منفّر أو مخيف يؤدي إلى القلق. لاحظ هايدجر، مع أن " deinon يمكن أن يزرع الخوف ويطارد المرء في رحلة مفتوحة"، فهو"يستحق التكريم، لأنه أيضًا يوقظ الرهبة، وبالتالي يصبح ملزما ويأخذ المرء في حمايته المستترة".[191]

188) السابق، ص 58

189) Saint Luc: ***La Bible***, tr: Louis Segond, La Societe Biblique, 1971.14:26

190) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**. **I**. p.1008

191) Martin Heidegger: ***Hölderlin's hymn "The Ister"***. p.63

مع الغريب، ندعى للتفكير في القفزة إلى البداية الأخرى. مع تحقيق المحكمة واستحالة شرح الجريمة بعقلانية، نحصل على تفسير أن القضية كانت خارج نطاق اختصاص المحكمة: كانت شجارًا دقيقًا وخطيرًا حول جوهر الحياة الحقيقي لم تحتج قاضيًا. تستخدم لغة غير متناسبة لتحديده وتصنيفه. شعور بالمخاطرة يواجه بالتعمية والخداع، ليأخذ دورًا في نزاع يستحيل اتخاذ قرار بشأن كونه عادلاً. بدا أنه لا يعرف شيء ليقارن به. مورسو هو ابن وثني لطبيعة أطاع أمرها لا العقلاني الديونيسي: الشمس. تفسير لا يمكن للقضاة قبوله. يرى مورسو هذا بوضوح فلا يتوسل، ويبقى غير مبال بطقوس المحاكمة. سلوك يزعج القضاة. لاحظ روجر كييو أنه "بسلبيته، يظهر مورسو كمحارب أيقوني، مفسد".[192] بمعنى ما، القضاة على حق عندما يقولون إن "مبادئ أخلاق تحرس قلوب البشر هو لا يمكنه الوصول إليها" وأن قلبه "هاوية عندها يستسلم المجتمع".[193] مورسو يعيش زمنا آخر. إذا كان وثنيا في عالم مسيحي، فقضاته فريسيون مسيحيون. قاضي التحقيق، مهنة تقتضي الصبر والذكاء في استخراج الاعترافات، لوح "بصليبه"، وألقى "بطريقة عاطفية" خطابا أخلاقيا. " أخذ صليبًا من الفضة وعاد يلوح به إليّ. وبصوت واحد تغير تماما، يكاد يرتجف، صاح: "هل تعرفه، هذا؟" قلت: "نعم بالطبع". بعد أن استخدم "صورة الألم" هذه. "رمقني بإمعان وببعض الحزن وراح يتمتم: "لم أرى في حياتي أبدا نفسا متصلبة مثل نفسك، مجرمون وقفوا قبالتي كانوا دائما يبكون أمام صورة الألم هذه".[194] لأنه لا يُظهر تعاونًا في استعادة نظام الأشياء الى حالته في حياة كل يوم، تستمر المحاكمة بدونه، مما يتركه غريبًا تمامًا عن مصيره.

للأبطال التراجيديين مع كل جبروتهم ثلم نفسي تسبب في سقوطهم، "عقب آخيل" ينفذ إليه السهم تكون فيه نهايتهم: "البطل البريء –نسبيا– يبدي عيبا أو نقصا أو ثلما Flaw نفسيا مثل: التردد والكبرياء. عيوب تساهم في تأجيج الصراع ثم الكارثة".[195] درس المأساة الرئيسي: جميع أبطالها تقريبًا انتهوا إلى حتفهم بسبب من كبريائهم المفرط. "عقب آخيل" كان "التردد" عند "هاملت"، الغضب "السريع" عند عطيل، "عمى البصيرة" عند أوديب الذي كان معتدًا بحكمته وإلكترا وأنتيجون بنقائهم الأخلاقي، بروميثيوس بتهوره، أما عند مرسو فقد كان "الصمم". نقع على تعابير تبين انفصاله التام عن محيطه، حتى يظن أنه ميت وسط الأحياء. "كنت واثقا من نفسي، واثقا من كل شيء، واثق من حياتي وهذا الموت الذي هو على وشك القدوم ... على الأقل، أنا متمسك بهذه الحقيقة كما أنها هي أيضا متمسكة بي: كنت على حق، ما أزال على حق، وأنا

[192]) Roger Quilliot: ***La Mer et les prisons***, Paris, Gallimard, 1970. p.99

[193]) Ibid, p.200

[194]) Ibid, p.181

[195]) أ.س برادلي: **التراجيديا الشكسبيرية**: تر: الياس، دار الفكر العربي، مصر، د.ت، ص52

دائما على حق".[196] يبدأ المسار التراجيدي بإعلان الثلم البسيكولوجي عند مرسو "الثلم الذي يتمثل في طبيعة نفسية خاصة لا تتناغم مع محيطها القريب، إن جريمة القتل ما هي إلا المعادل الموضوعي لجريمة أخرى مغروزة في الطباع، إن البطل مقدر له أن يجرم ويعاقب على جريمة يستشعرها حدسيا في نفسه، "وعلى أي حال فان الإنسان يكون دائما مذنبا بصورة ما".[197] يغلق مرسو الباب بيديه وينتظر الضربة التي يخبؤها له القدر: "أجبت أن لا أحد أبدا يغير حياته".[198]

لم يبد مورسو للقضاة إنسانا بل وحشا أخلاقيا، "المسيح الدجال".[199] فقط البسطاء مثل سالومونو أو سيليست غريزيًا فهموه، بسطاء عرفوا أنه ليس مجرمًا بل صديقًا، رجلًا، بريئًا. يعجزون عن نقل مشاعرهم إلى القضاة، حججهم ليست منطقية وتفتقر إلى صيغ قانونية. سالومونو، راح عبثا يكرر: " ضروري أن نفهم ... على المرء أن يفهم. لكن لا يبدو أن أحداً يفهم".[200] المحكمة لا تسعى إلى "الفهم"، تطلب تفسيرا منطقيا حتى لو كان وهميا. لا يحتاج من يعيش بشكل طبيعي إلى تبرير نفسه، فقط يقول ما هو ضروري. هذا ما قدّره سلست في مورسو الذي "لا يتكلم فقط ليقول أي شيئ". صرح أن مورسو كان "صديقًا" و"إنسانًا". إنه لا يدري كيف يشرح ما عنته هذه الكلمات إلا أنه واضح تمامًا له أن "الجميع يعرف ما يعنيه ذلك". الجميع يعرف ما هو الإنسان، ما عدا المجتمع يعرف فقط الجناة. معرفة الصواب والخطأ هذه ما هي إلا أخلاق الحكم. بهذا المعنى، مورسو ك"رجل فقير وعاري"، كل شيء يتساوى عنده لأنه يعرف أن "كل شيء على ما يرام" وكل مخلوق له ما يبرره من مجرد حقيقة الوجود. انفصال يفتحه على "اللامبالاة الرقيقة للعالم". أصدقاءه الوحيدون حقا، فهموا طبيعته العميقة. أدركوا أنه رجل طبيعي، يعيش دون كبرياء. اكتشفوا فيه شيئا لم يكن للقضاة أدنى فكرة عنه. مورسو يتمتع بذكاء حدسي أكثر منه منطقي، توقع أن يعيش مع الانفصال، عيش حياة في وحدتها الأصلية. البسطاء حققوا هذه الوحدة دون وعي لأنهم امتلكوا فكرا لا يصدر الأحكام. مورسو بدا مثل هؤلاء البسطاء. غير مبال بأحداث حياته لأنه فهمها جيدًا، كتب كامو: "الحكيم كما الأبله يعبر بالقليل".[201] فقراء الروح وحدهم الحقيقيون لمورسو. أخوتهم، حتى لو كانت بلا فائدة عمليا، جلبت له الفرح. البسطاء اتحدوا معه وديا والأذكى فشلوا في ذلك. كما مع ريمون والذي دخل دراما القتل بسببه، شخص دعي

---

196) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**. **I**, p.211

197) Ibid, p.212

198) Ibid, p.165

199) Ibid, p.182

200) Ibid, p.196

201) Ibid, p.136

صاخب، يعاشر عربية وبسببها تعرض للاعتداء من العرب. ليس صديقًا نزيهًا، سعى إلى صداقة مورسو لمصالحه. صداقة سيليست عفوية وطبيعية، بينه وبين مورسو الأسئلة العملية مجرد "تفاصيل": "ماذا يهم أن ريمون كان صديقي بقدر سيليست الذي كان أفضل ببعيد منه".[202] من السياق، لا يستخدم مورسو "أفضل" في معنى حكم أخلاقي. قصد أن سيليست، حتى في دفاعه الأخرق عنه، كان أصدق وشعر حسن نيته وأخوته. قال عنه: " لأول مرة في حياتي رغبت في تقبيل الرجل".[203]

لم يعد مورسو غريباً على نفسه. يأتي إليه، من منظور القدر، كما لو كان من طريق معاكس، وعي نفسه وكثافة وجوده. ينتهي به العبث الى التمرد عندما يصد قسيسا جاء لمصالحته مع إلهه، قناع آخر للعبث. تمرد عندما يريد القس استبدال صورة الأب الغائب: "حاول تغيير الموضوع بسؤالي لماذا دعوته "سيدي" وليس "والدي". هذا أغضبني وأجبته أنه ليس والدي: كان مع الآخرين ... لذا، لا أعرف لماذا انفجر شيء ما بداخلي، فشرعت أصرخ بأعلى صوت، شتمته وقلت له لا تصلي لأجلي. وأمسكت به من ياقة ثوبه الكهنوتي وأفرغت عليه كل ما يعتمل في صدري وأنا اهتز بانتفاضات فيها الفرح والغضب ... وبعد أن غادر شعرت بالسكينة".[204] يستعيد هدوءه عندما يغادر هذا الأب الكاذب. يعطي الملمح التطهيري جانب مرسو التراجيدي: "الرواية تفترض عملية التطهير، ففيها، البطل ونحن أيضا يجب أن نعيش الإحساس بعدم الهارمونية، وللعالم أن يفرغ على مسرح الأحداث كل ما هو فضيع، والبطل يأخذ على عاتقه الضربة التي يجب أن يتلقاها على أية حال أحد آخر والضربة حتمية لا مفر منها، ولكن في مقابل ذلك يكون البطل في عمق مركز الكون، لأن الرواية تكشف أن مركز الكون دائما الصراعات المفجعة التي تفتت القلب وأن تكون بطلها هذا يعني أن تكون رمز الإنسانية، تكون الأول والمتفرد".[205] مورسو مقتنع أن القدر اختاره لهذه المأساة: "ماذا يهمني في موت الآخرين، في حب أم، ماذا يهمني في إلهه، الحيوات التي تختار والأقدار التي تنتخب، ذلك أنه وحيد يجب أن يختارني أنا ... هل يفهم (القسيس) ذلك، هل يفهمه إذا؟ كل الناس له حظوة، ليس هناك إلا امتيازات".[206] إنه امتياز حظاه به القدر، وكأن كل ما حدث كان فقط تمثيلية طقوسية للقاء قدره المحتوم. الاستسلام للقدر من ملامح البطل التراجيدي: "في التراجيديا الكلاسيكية المنطقية تقوم قوانين الجنس الدرامي بدور القدر اللحوح

[202]) Ibid, p.212

[203]) Ibid, p. 195

[204]) Ibid, p.211-212

[205]) يكاترينا سالنيكوفا: **منطق الجنس الدرامي**، ص156

[206]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t. I**, p.213.

المتسلط الذي يخضع كل شيء، والذي لا يمكن لأحد أن يفعل شيئا ضده حتى ولو بطعنة خفيفة".[207] بتأثير حوار داخلي تطهيري، يجد مورسو، بعد مشهد القس، في نفسه القوة للولوج في صفاء ووعي بفضله نجد عبارات من مثل: "شعرت بالسكينة"، "الحياة من جديد"، "نفذ إلى داخلي هذا السلام"، "لأول مرة منذ وقت طويل". تطهير بفضله يتصالح مع نفسه، وهو على أعتاب الموت "وأنا أيضا أشعر بأني مستعد لأن أحيا من جديد وكأن هذا الغضب الحانق الذي استولى علي اجتث الشر مني، وأفرغني من الأمل"، وأيضا: "لأول مرة تتفتح نفسي على اللامبالاة الحنونة للعالم، وأحسست أني كنت سعيدا ولا أزال كذلك"،[208] نجد مفارقة زمنية، الاستعمال الملحوظ لصيغة المستقبل du fond de mon avenir،[209] عشية إعدامه، وكأنه بموته سوف يحيا، وأمامه مستقبل يعيش فيه، وهكذا الموت يحرره، يصبح الموت مرادفا للصفاء وتجاوز التذمر، يجعله جديرا بأن يعيش الأعراس مع العالم، الموت جعل هذا الانسجام ممكنا، ولم تعد السعادة مستحيلة ذلك أنها غدت مرادفة للرضا وتقبل عبثية الحياة، أي التسليم وعدم محاربة ما لا يمكن تلافيه. هكذا شعر مورسو، الرجل المقتضب والمأساوي "في لحظة موته" بهذه الخفة الوجودية. ابتهاج يولد من طقوس موت تكفيري يقدَم للمجتمع في وقت يكون فيه علامة على تمرد وتفرد راديكالي. من السطور الأولى، وفاة الأم علامة على مأساة تتبلور. في بداية الغريب، يذكر الموت، في وقت ضبابي "اليوم"، "أمس"، وحالة مراوغة "هي ميتة". في هذه المحنة الغريبة، صوت يخرج من مكان غير مؤكد: "اليوم ماتت أمي أو ربما بالأمس، لا أدري".[210] المحنة المأساوية تحول الفرد بطريقة نهائية. المأساوي وضوح مفاجئ وغير متوقع، واستبصار معين: " إذا ثبتنا أقوياء بما يكفي حتى لا نموت على الفور، فنحن بالفعل في الفرح، فالتذكر الدائم للسقوط الذي لا يمكن التغلب عليه والذي لا يمكن علاجه هي وحده المخول له "توصيل" الفرح الحقيقي لنا. فقط إذا تحملنا ذلك يمكننا أن نكون مطمئنين. أن تكون غير قابل للتوفيق هو أن تعرف كيف تتذكر المأساوي لكي تتأكد المرء يتذكر دائمًا الفرحة جيدًا".[211] في قول لنيتشه اقتبسه كامو في دفاتره: "الفنان المأساوي ليس متشائما. إنه يقول نعم لكل ما هو إشكالي ورهيب. انه

[207]) يكاترينا سالنيكوفا: **منطق الجنس الدرامي**، ص151

[208]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.I**. p. 212/ 213

[209]) Ibid, p. 210

[210]) Ibid, p.141.

[211]) Clément Rosset: ***La Philosophie tragique***, PUF, Paris, 1971, p.35-36

ديونيسي".[212] لأن الفعل ليس بمقدوره تغيير أي شيء، يقول روسيه: "المعرفة تقتل الفعل"،[213] فإن البطل المأساوي، بعد عبور فجأة المحنة وحصوله على بصيرة المعرفة، يتخلى عن محاولة تقويم عالم منخلع.

التمرد ليس كلمة كامو الأخيرة. بعد مرحلتي العبث والتمرد، مرحلة ثالثة مكرسة للحب. المهمة التي كلف كامو بها نفسه في بداية حياته المهنية، صاغها في جملة على أنها الهدف النهائي لتمرده: "لا أعرف الا واجبا واحدا وهو الحب".[214] في هذه المرحلة، أصبح الحب هو شكل التمرد ضد عدم وجود معنى في هذا العالم– ما اطلق عليه العبث. إذا كان "للحقيقة وجه رجل"، وفقًا لجملة في ذرية الشمس، فإن للإنسان واحد فقط، وجه الحب.[215] على عصرنا أن يعثر على الحب مجددا إذا أراد أن لا يضيع في عدمية ولدتها غطرسته. ظل كامو مخلصًا لنيتشه الذي علمه إحساس الارض. لا ينفصل حب العدالة عن حب الأرض، مقياس الفعل البشري الصحيح. اتخذ وطن كامو المفقود وجوهًا مختلفة: الأم، المتوسط، اليونان، الجزائر، لكن دائمًا حقيقة أن الوجود يتكشف لنا ويختفي عنا في نفس حركة. حب يشوبه الحنين إلى ماضي لا شفاء منه. وقتنا، وقت حروب عالمية أججت عنفا وحجبت تراث الروح، سواء في الشكل الفلسفي لفكر اليونان أو الديني للمسيحية. ما كان وطنًا متجذرًا في إنسانية المتوسط، هجر منابعه وألقي به في المنفى. بطريقة أفلوطين التي أعلنها كامو، كان على التوازن أن يعيد للإنسان مملكته. صورة عن الحب كنقطة عبور بين الإلهي والإنسان، الكينونة والصيرورة، والمطلق والنسبي. حب لامتناهي لأم صماء، كتومة وأمية، بلغ ذروته في رواية الرجل الأول غير المكتملة. الأم كانت الشخصية الأهم بعد مورسو، وتأتي هذه الرتبة لتأثيرها، غير المباشر، على الحدث، ففي لحظة، بدا أن البطل مدان ليس بسبب جريمة قتل، ولكن بجرم عدم البكاء في جنازة أمه. بطل الرواية وكاتبها عاشا حياة بلا أب، والأم كانت العالم كله في طفولتهما. في نهاية الرواية، في لحظة كثيفة، تحل عليه ذكراها: "نفذ إلى نفسي هذا السلام العجيب اللطيف.. ولأول مرة منذ وقت طويل فكرت في أمي".[216] بدا أنه فهم لماذا اتخذت لها في أخريات حياتها "خطيبا" كما لو كانت تريد "أن تبدأ الحياة من جديد"، هو أيضا يريد ذلك اقتداء بها: "وأنا أيضا أحسست أني مستعد لأن أعيش من جديد، وكأن ذلك الغضب الجبار طهرني واجتث مني كل شر، أفرغني من الأمل، أمام هذه الليلة المليئة بالعلامات والنجوم، وفتحني لأول مرة للامبالاة العالم

212) Friedrich Nietsche: ***Le Crépiscule des Idoles***, tr. H Albert, Paris, Mercure de France, 1952. p.81

213) Clément Rosset: ***La Philosophie tragique***, p. 51

214) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.II**, p. 830

215) Dans: Jean-françois Mattéi: ***Citations de Camus Expliquées***. p.127

216) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.I**, p.212

الحنونة، مثبتا أني ند لنفسي، متآخيا أخيرا معها، وشعرت أني كنت سعيدا، ولا أزال كذلك، ورغبة مني في أن ينجز كل شيء، ويقل شعوري بالوحدة، لم يبق لي إلا أن أتمنى أن يشهد يوم إعدامي ناس كثيرون، وأن يلاقوني بصرخات الكراهية".[217]

المأساوي الذي يتخلل عمل كامو بأكمله، جربه لأول مرة مع أم شعر أنها غريبة مألوفة: " تلك المرأة العجوز، أم صامتة، الفقر، الضوء المنهمر على أشجار الزيتون في ايطاليا، الوحدة، والحب، كل تلك الأمور التي هي، في نظري، شواهد الحقيقة".[218] أم هي طريق إلى الذات وأنا آخر: " صبرها في المطار، في عالم الآلات والمكاتب الذي يتجاوزها حيث انتظرت، دون أن تنبس بحرف، كما تنتظر نساء عجز منذ آلاف السنين وفي العالم بأكمله، أن يمضي العالم. ومن ثم، ضئيلة جدا، منكسرة قليلا، فوق الأرض الشاسعة، باتجاه الوحوش الزاعقة، وهي تثبت بيدها شعرها المسرح بعناية".[219] تتحرر الأم، رمزياً، من الحدود الضيقة والقيود الزمنية لوجودها، يضعها كامو في ما بعد زمن تاريخي، نوع من خلود يهرب من الزمن التاريخي وعناده: " أمي. ... أم العصور الوسطى، والدة الأمس، والدة الغد".[220] حنين روح حريصة على البقاء قرب المنبع، اقتبس هايدجر في ختام "الأصل" قول هولدرلن: "يصعب أن يترك مكانه من يسكن قرب الأصل".[221] تجسد الأم درس "الولاء للأرض" وتكشف عن ألوهية الموجود، كتب "والدته هي المسيح".[222] في الصفحة الأولى من دفتره الأول، وضع ابداعه القادم تحت علامة "شعور غريب أن الابن يحمل والدته التي تشكل كل حساسيته".[223] في الدفاتر، ظهر ما يبدو أنه الصورة الأولية لنشأة الغريب، حوله يتبلور الباقي، دفن امرأة عجوز، و"رجل عجوز ضئيل أصر على متابعة الموكب إلى الكنيسة والمقبرة ويحاول بشكل مثير للشفقة ألا يترك الموكب وراءه". المشهد نفسه تقريبًا، نجده في رواية الرجل الأول، رواية تقود من "البحث عن الأب" إلى "الأم". فيها يتخيل كامو نهايات كلها تتضمن الأم: في نهاية 52، " أم مريضة. ثم ألقى بنفسه على صدر هذه المرأة العاطل وبكى عليه".[224] في بداية

---

[217]) Ibid, p.213

[218]) جيرمين بري: **ألبير كامو**، ص 73

[219]) ألبير كامو: **عشب الأيام**، ص 254

[220]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**. **IV**p.957

[221]) مارتن هايدجر: **منبع الأثر الفنى**، ص 45

[222]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**. **IV**, p.925

[223]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**.**II**, p.795

[224]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**.**IV**, p.1149

54، شخصيتان "يلتقيان في النهاية بالقرب من الأم".[225] في 56، فقد الراوي أرضه وأمه: " رواية (النهاية). تعود إلى الجزائر حيث القتال (لأنها تريد أن تموت هناك). الابن ممنوع من دخول غرفة الانتظار. فيبقى ينتظر. على بعد عشرين مترًا من بعضها يتبادلان النظرات، من خلال ثلاث طبقات من الزجاج، مع إشارات صغيرة من وقت لآخر".[226] كأن رواية الغريب بأكملها كانت اتساعًا لصورة أولية توضح استحالة الوصول إلى الأم.

يعمل النص على مسرحة حضور وغياب الأم. منبع التلفظ يقيم في شخصية مورسو، مع تعقيد مرتبط بنطق أنا مختلطة مع تبئير هو، يجعل صعبا تحديد المكان الذي يصدر منه. بتعزيزها بـ" اليوم"، يمكن فهم "هي ميتة "على أنها حاضر: إنه موت لا يزال مفتوحًا ولما يتم الفراغ منه: "في الوقت الحالي، يبدو الأمر وكأن أمي لم تمت". لذلك يبدو أن القصة تعمل من هذا "اللاحدث". يمكن للأحداث الأخرى بعد ذلك أن تتبع بعضها البعض، فالأيام تلي الأيام، لا مكان ولا زمان له، يصبح التسلسل الزمني غامضًا ومربكًا، وحارس السجن يخبر النزيل بأنه وصل قبل خمسة أشهر. لذلك ليس من قبيل المصادفة أن الماضي المروى يبدو ملوثًا بالحاضر: كما لاحظ سارتر أن كل جملة تشبه الحاضر ومنفصلة عن غيرها. إلى ذلك الحوارات تُعطى في الوقت الحاضر، غالبًا دون إعادة صياغة، كما لو أنه حاضر لما يتم تجاوزه حيث يتم تجذير قصة تستمر في العودة بكل الأدوات النصية الممكنة. مورسو، الذي يعجز عن تذكر العمر الدقيق للمتوفاة وكأنها لم تتوقف عن الحياة، كما رفض رؤيتها ميتة في المصح. في هذا الانجراف، هناك نقطة تلح في جميع أنحاء الرواية: إصرار على تدوين للضوء وخاصة العمى الذي يسببه والذي يشهد على استحالة الرؤية: أثناء الرحلة نحو الملجأ إنه "انعكاس" الطريق الذي يصيبه بالنعاس، "البراغي اللامعة" فوق التابوت، "دفق الضوء المفاجئ" الذي "نقاوته تسيء للعيون"، سيارة الجنائز "اللامعة" التي تجعله يفكر في "مقلمة"، فائض شمس يجعل "سطوع السماء لا يطاق"، و"مناظر الطبيعة تتموج"، مناظر تصور هذا الحداد المستحيل: "كنت تائها قليلاً بين السماء الزرقاء والبيضاء ورتابة هذه الألوان، الأسود اللزج للقطران المكشوف، الأسود الباهت للملابس، الأسود اللامع للسيارة". ما يجعل المرء يشعر أن علاقته غريبة بالعالم: يدركه ولكنه لا يفكر فيه. إنه يشعر بلا وسيط. لا يتكلم الا قليلا. لا يعمل التفكير أو يبدي رأيا. يظهر لنا زوج الأم والابن المرتبط بشكل لا ينفصم في الهاوية. فقط عند فقدان سالامانو كلبه، تنبه الراوي الى حال الحداد: "فهمت أنه كان يبكي. لا أعرف لماذا فكرت في أمي". حداد مستحيل لأن تمزق الرابط لم يكن مؤثرًا بشكل رمزي. نرى هنا محاولة إبعاد الأم وترك مسافة. الأم المتوفاة لا تختفي، هي

225) Ibid, p.1174

226) Ibid, p.1250

في كل مكان، وتستمر في التفاعل والتحدث إليه. الأم العظيمة حاوية وغير قابلة للتدمير وأيضًا محطمة: قوة منحت بإصرار لشمس تغلف العالم حرفيًا بحرارتها. ليكون قادرًا على الحداد، يجب أن يكون ذلك من مسافة. يخبرنا مورسو عن نظرة أمه التي شكلت بينهما رابطًا متينا: "عندما كانت في المنزل، أمضت أمي وقتها تتبعني بعينيها في صمت".

في حين يتأكد هذا الارتباط بين مورسو وأمه، فإن جسدًا لاحظ اختفائه، عبر عن تهديد بتفكك العالم يجابهه بتشكيكه في وفاتها. نتساءل عما إذا كان هذا العالم المفكك الذي يتم ملاحظته بطريقة ظاهرية، لا يغطي، على مستوى آخر، عالما في حالة تحلل. يسلط اللقاء مع العرب الضوء على وظيفة الاضطهاد للنظرة: رأيت جماعة عرب يتكئون على واجهة محل التبغ. نظروا إلينا بصمت، بطريقتهم الخاصة، لا أكثر ولا أقل مما لو كنا حجارة أو أشجار ميتة. على الشاطئ، مرة أخرى إشارة للنظرة الصامتة. يعود الراوي بمفرده إلى المكان. يرى ببصره المعشى، كما لو كان مصابًا بالعمى، التهديد من الخارج. إنه "سيف الضوء المنبثق من الرمل"، هالة من ضوء يندفع على سكين العربي يصبح "نصلًا طويلًا متلألئًا"، "سيف ملتهب" يطمس المنظر ويصيب بالجنون. الغموض والارتباك في هذا الوجود بلا مكان والذي يتغذى من الاندماج مع الأم. حرم حق الوصول الكامل إلى السجل الرمزي، سجل العلامات، ولا يزال هناك في الأشياء، في العالم "اللاإنساني" إدراكًا للعجز عن الوصول إلى إدراك المفاهيم. هناك نقص رمزي لأنه لم يكن هناك انفصال عن الأم العظيمة والاعتراف بهذا النقص، والفراغ الذي يترك مجالًا للعب الرغبة ويسمح لها بالاندفاع إلى موكب الدال، كما يرى جاك لاكان Jacque Lacan، في لعبة إشارات تعمل على أساس الغياب والافتقار للتمايز، لعبة مبنية على هذا النقص الأولي.[227] مثل والدته، لا يتحدث مورسو كثيرا، يجيب بـ "نعم" أو "لا" أو لا يفهم ما يقال. تفشل اللغة مرة أخرى: " اعتقدت في تلك اللحظة أنه يمكننا إطلاق النار أو عدم إطلاق النار"، " البقاء هنا أو المغادرة، كان نفس الشيء"، لا يبدو أن الاختلاف موجود. شبح الأم يعود وقت القتل، فالشمس "كانت الشمس نفسها يوم دفنت أمي".[228] لحظة بقيت مفتوحة في الكلام، تعود كما لو كانت تجمدت في حيرة: "مضت ساعتان واليوم لا يتقدم". أم بقي موتها معلقا تتكئ بشكل خطير "بأنفاسها الدافئة العظيمة"، تعود مع بحر ينبض بالحياة بغرابة، "يلهث بكل أنفاسه المتسارعة والمخنوقة لموجاته الصغيرة"، تغيرت نغمة النص من الموضوعية شبه المطلقة الى غنائية الصفحات الأخيرة حيث يبدأ في التفكير كما لم يكن من قبل، يعبر عما يشعر به في

227) جاك لاكان: **اللغة، الخيالي والرمزي**، إشراف مصطفى المسناوي، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005، ص 21

228) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.I**. p.175

مواجهة الموت والحياة. يطور خطابًا مثيرًا حول الحاجة إلى قبول الموت والذي، على أي حال، سيأتي عاجلاً أم آجلاً. يفكر في والدته كشخص مختلف عنه ويبدأ في التفكير في ماري، التي يستدعي اسمها تلك الأم المقدسة التي تلد دون أب، هو الذي لا يستطيع التحدث إلا عما رآه: " لأول مرة منذ وقت طويل، فكرت في ماري. وقلت لنفسي ربما سئمت من كونها خليلة محكوم عليه بالإعدام". ننتقل من عالم حيث الكائن الغائب يعتبر غير موجود إلى عالم يتم التفكير فيه من مسافة، يصبح قادرا على تدشين علاقة وهذا يعني أن يفكر في نفسه كأنا متميزة عن الأخر.

يشهد مورسو بإخلاص صامت عندما علم بوفاة أمه. لا يمارس لعبة المجتمع التقليدية. لا يبالغ في إظهار مشاعره. في الجنازة، يؤدي واجبا أخيرا لأمه بالتصرف طبيعيا، بطريقة غامضة لمراقب خارجي. مورسو لا يستطيع الكذب حتى لو فهم أن قدرًا من الكذب ضروري لحياة اجتماعية. ومن هنا طبيعته المأساوية: إنه يفضل الحقيقة لهدوءها وراحتها في حياته. كانت الحقيقة جوهرية لكيان مورسو، "كان يحمل هذه الحقيقة بقدر ما تحمله".[229] كان يتصرف بالتوافق مع هذه الحقيقة، يرفض إنجاز إيماءات غير مهمة مثل البكاء عندما لا يشعر بالرغبة في ذلك، لأن ضميره كان سوف يسم حب والدته بخاتم الكذب. علم مورسو أن سلوكه جمعيا يبدو غير عادي، ولكنه بالمعنى الاجتماعي ليس مجنونًا، فهو يستجيب لتعريف الأصحاء: "من يخلو من أعراض الصراع العقلي وله قدرة ترضي على العمل ويستطيع أن يحب الناس إلى جانب حبه لنفسه".[230] مورسو، بمعنى ما، كان في داخله جنون آخر كشغف passion هو عقل آخر ليس للمجتمع سبيل اليه. تتميز حالة الجنون بهذيان منفصل عن الواقع والتجربة العامة، لكن هناك هذيان له منطقه الخاص، كما ذكر فوكو، هناك "تنظيم صارم يتبع إطارًا لا تشوبه شائبة للخطاب. هذا الخطاب في منطقه يستدعي له أكثر المعتقدات صلابة، ويتقدم بأحكام وعقل مترابطين ... باختصار، في ظل الهذيان المضطرب والظاهر، يسود نظام الهذيان السري. في هذا الهذيان الثاني الذي هو، بمعنى ما، عقل خالص، تحرر العقل من كل مظاهر الجنون الخارجية، تتجمع الحقيقة المتناقضة للجنون".[231] في العلاقة بين الانفصال والموت، يشير هايدجر إلى أن الوفاة في تراكل ليست موتًا بالمعنى العادي للمصطلح، بل هي طريقة أخرى للعيش. تغيير فُهم أيضًا على أنه جنون، حيث يُطلق على الغريب اسم Wahnsinnige، ليس هنا سؤالًا عن مرض عقلي أو نفسي، هذا النقص في المعنى الذي يميز

[229]) Ibid. p.211

[230]) مصطفى غالب: **في سبيل موسوعة نفسية**، منشورات الهلال، ط6، 1986، ص17.

[231]) Michel Foucault: ***Folie et Déraison****. Histoire de la folie à l'âge classique* ,Paris, Gallimard, 1961, p.617

"المجنون"، أصل كلمة Wahn التي تعني "بدون"، يشير ببساطة إلى حالة انفصاله واختلافه عن الآخرين. إنه مختلف عن الآخرين، خال من إحساسهم، مما يعني أنه يسير في اتجاه آخر.[232]

لاحظ هايدجر أن الطفل عند تراكل هو تجسد للغريب. يشير إلى هدوء وبطء وسلام يميز نبرته، ودعوته إلى اللطف ضد عنف الفتنة والحرب. ما هو الطفل؟ من لم تنفصل فيه ازدواجية الجنسين بعد، الذي يتحدث بشكل محايد، يأوي ويحتفظ بالضعف المزدوج بين الجنسين.[233] حسب هايدجر، ما سماه تراكل عدم الإنجاب der Ungeborene والغريب هما الشيء نفسه، مما يعني أن الذي انفصل لم يمت، فهو بطريقة لم يولد بعد. من يعيد اكتشاف براءة الخلق سوف يعيد بشكل طبيعي اكتشاف معنى الأرض والعالم. إن فجر المستقبل ليس سوى الإحساس بالاتجاه، شعور الطفل، هذا الرجل الأول. طفل تخيله نيتشه في مركز الخليقة: " الطفل البراءة والنسيان، بداية جديدة ولعبة، عجلة دوارة، حركة أولى، "نعم" مقدسة".[234] في توافق مع Gelassenheit هايدجر والذي يوحي بالعهد الذي يحتفظ به للطفل والبراءة، وإلى اللعبة التي ذكرتها حكمة هرقليطس التي اقتبسها هايدجر: " الوجود طفل يلعب النرد، طفل يجعله لعبه ملكا".[235] في لغة هولدرلن نقي، الأصلي، ما يظل في نكهة البدء الخاص به. وهذا ما يتطابق مع حال الطفولة. "القلب النقي" لا يفيد أي معني أخلاقي. بل يسمي نوع صلة بالطبيعة الكلية الحضور وشكل التواصل معها.[236] في مقدمة "الوجه والقفا"، زعم كامو أن للفنان مصدر واحد للوحي، عالم طفولته: " لأولئك المنفيين في عالم الرفاهية، الطفولة الفقيرة هي جنة مفقودة، وطنه الحقيقي. حتى بعيدًا، لا يزال من الممكن أن نتذكر: "المهاجر يعود إلى وطنه. وأتذكر ... أنا هنا أعود إلى الوطن".[237] نجد أمثلة كاشفة لصور الطفولة هذه: العلاقة بين الابن والأم تتلخص في "الصورة المؤلمة والمعطاء لوحدة شخصين"، وأيضا: "إنها صورة طفولة معينة تعود إلي".[238] يبدو أن مورسو يشبه طفلا، ذكر شامبيني أن "مورسو حافظ فيه على فضائل الطفولة، ولا سيما العفوية. لديه فضائل الطفولة وليس رذائلها، الخبث، على سبيل المثال، تلك الرذيلة التي تجعل من طفل كهلا قبل الأوان".[239] لمورسو سذاجة وعفوية الطفل،

[232]) Sinn، الموجودة في Wahnsinnige من جذر هندو أوروبي تعني المسار. أنظر:
Françoise Dastur: ***Heidegger et Trakl***, p.15

[233]) Françoise Dastur: ***Heidegger et Trakl***, p.15

[234]) Friedrich Nietzsche: ***Ainsi Parlait Zarathousra***, Prologue, § I

[235]) Martin Heidegger: ***Le Principe de raison***, tr: A. Préau, Paris, 1962, p. 243

[236]) مارتن هيدجر: **إنشاد المنادى**، ص 81

[237]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.I**, p.47

[238]) Ibid, p.65 et p.68

[239]) Robert Champigny: ***Sur un héros païen***, Paris, Gallimard, 1959. p.43

مقابل قضاة لا يتوقعون جرما الا لدوافع بغيضة، ليس من بينها الشمس، تفسير لا منطق له مما يجعل أي محاولة تبرير لا طائل منها.

ما أراد كامو الحفاظ عليه كان أولاً وقبل كل شيء في جانب الأم. الصورة البدائية هي صورة امرأة صامتة غير مبالية ولا تفسير مهدئ لهذا الصمت. أسلوب كامو تطبعه صور تشير إلى وجه الأشياء وقفاها في كلمات قليلة تترجم صمت الأم. سكون الأم الجامدة يلوح في الأفق وراء هذه الصور. عالم لا يطمئن أبدًا ما بين معروف ومجهول. خيال أساسي ينبثق من استعارة غامضة ومبهمة شائعة في أسلوب كامو كما في فكره. تصرف وكأنه معلق بتوازن هش بعده لا يكون الا العدم. صور غير عادية توازن القلق. صور جليد حار أو شمس متجمدة، كما في عبارة من أسطورة سيزيف: "هكذا يرى العبثي كونًا حارًا وجليديًا، شفافا ومحدودا، حيث لا يوجد شيء ممكن، ولكن حيث يقدم كل شيء، وليس وراءه الا الانهيار والعدم".[240] عندما يعود إلى ذكرياته، يواجه دائمًا صمتًا غامضًا. أب غائب وأم حاضرة ولكنها لا تتكلم إلا قليلاً، إلى ذلك كانت صماء تقريبا. أشعره صمتها الذي لا يسبر غوره بالحرج وأنه غريب. صمت بدت له ديمومة مشابهة للموت، اشعرته برغبة غير عادية في الاتحاد مع الأم في الموت، رغبة تجلت في "الغريب"، حيث يموت الابن والأم على التوالي كما لو كان أحدهما يتبع الآخر. إن أعمال كامو مشبعة بصمت الأم هذا علاوة على أنها مشبعة بصمت الطبيعة. صمت الأم والطبيعة يكشف لكامو عالما آنيا وشفافا. في "أعراس"، يهدئ قلب الإنسان صمت طبيعة جعل هناك يسود صمت داخلي يعادل صمت الخارج، رغب الراوي في "التحجر" ليتحد مع الطبيعة وعالم المعادن: " دائما حاول أحد ما في داخلي، وبكل ما أوتي من قوة، الا يكون أحدا". حلم جسده في مورسو الصامت. صمت الأم كان مصدر كرب للطفل كامو، ينجذب إليها، مفتونًا وخائفًا في الوقت نفسه: "وإذ يدخل الطفل في هذه اللحظة يميز الشكل الرفيع مع الكتفين العظميين و توقف: إنه خائف.. ولكن كم يؤلم البكاء أمام صمت هذا الحيوان".[241] توازي بين الطبيعة والأم، يصبح معنى العالم كمعنى المرأة في صمتها: "هكذا في كل مرة يبدو أنه يختبر المعنى العميق للعالم، إنه (العالم) ببساطته دائما مستاء. أمي الليلة ولامبالاتها الغريبة". سر يجب فضه هو صمت مغلق في فم أخرس: " نهاية. أمي. ما كان صمتها يقول. بم كان ذلك الفم الأخرس والباسم يصرخ؟ سوف نبعث أحياء".[242] سيكون للأم صورة الطبيعة، بخيرها وشرها. أم ستكون الموقع في مناظر الطبيعة، صمت الليل والسماء والعالم. في بنية نصوص كامو خيال استبدل، يوصلنا إلى ما يمكن أن

[240]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t. I**. p.260

[241]) Ibid, p.77

[242]) ألبير كامو: **عشب الأيام**، ص 37

يكون الدافع الأساسي لفعل الكتابة عنده: بحث عن لغة للتحدث الى أمه وتوصله الى إعطائه ما يمكن به أن يخبر السر الذي يسكن صمتها.

مورسو شخصية سامية تواصل الفرار منا. إذا اقتلع المرء لب لغز الآخر، أصبح لديه عنه إتقان مفاهيمي، "قابلا للحساب"، عندها لا يثير رهبة واحتراما، يعتبر يونغ "شخصيات أنتيجون سوفوكليس سامية لأنها تتجاوز معايير الحساب اليومي، وتقدم على أنها غير مفهومة".[243] أمام صعوبة التفسير، نبحث عن إشارة كاشفة في مكان آخر. شرح قدمه كامو، " مورسو بالنسبة لي ليس حطامًا، لكنه رجل فقير وعاري، يحب الشمس التي لا تترك ظلال. وهو ليس بالمحروم من كل شعور، بين جنبيه عاطفة متقدة، لأنه عنيد، ينشطه شغف عميق وصامت للمطلق والحقيقة. إنها مسألة حقيقة لا تزال سلبية، حقيقة الكينونة وحقيقة الشعور، حق بدونه لن يكون هناك انتصار على الذات وعلى العالم أبدا ممكنا. لن يخطئ المرء كثيراً عند قراءته في الغريب قصة رجل وافق دون أي موقف بطولي على أن يموت من أجل الحقيقة. قلت أيضًا، ودائما بشكل متناقض، أنني حاولت أن أجعل في شخصيتي المسيح الوحيد الذي نستحق".[244] عاش مورسو حياته "بشكل طبيعي" لأنه اختارها بحرية. يقول عندما يوبخه رئيسه في العمل على عدم طموحه: "كنت أفضل ألا أثير استيائه لكني لم أجد سببا لأغير حياتي. وعندما أفكر في الأمر لم أكن حزينًا. عندما كنت طالبا، كان عندي الكثير من هذه الطموحات. ولكن عندما اضطررت إلى التخلي عن دراستي، سرعان ما فهمت أن كل هذا كان حقا غير ذي صلة".[245] زهد مورسو في الحياة الاجتماعية ليس عجزا ولكن لأنه لا يريد، لأنه ميز غرور هذه العلاقات. ما فعله لتحقيق السعادة، في رأي روبرت شامبيني R Champigny هو أنه "حلق فوق جميع الهياكل الفوقية غير المجدية"، أخلاقياته تتوافق مع السعادة الأبيقورية التي عرّفها شامبيني: "سلبًا السعادة الأبيقورية تتمثل في حقيقة عدم معاناة الجسد ولا اضطراب العقل. إيجابا، تتكون من المتعة".[246] لا يحب مورسو أن يعاني جسديًا ولا ذهنيا ولهذا يرحب بكل شيء مع انفصال واضح. يبحث عن المتعة وتلبية حاجاته الطبيعية. ينام عندما يتعب، يذهب إلى الشاطئ متى أراد السباحة. عندما يرغب يجد خليلة. يحافظ على التدبير ثابتا بالضرورة الطبيعية ولا يتجاوزها. يرى بوضوح أنه "لا ينبغي المبالغة في شيء".[247] معرّفا بنفسه أخلاقه: "الناس، الأشياء، سواء أحببت

---

243) Julian Young: ***Heidegger's Philosophy of Art***, p.43

244) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**. **I**, p.216

245) Ibid, p.165

246) Robert Champigny: ***Sur un héros païen***, p.58

247) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**. **I**, p.185

ذلك أم لا: هذا كل شيء".[248] مورسو ببساطة يعيش في قانون الحياة الطبيعي. لذلك فإن "الشغف بالمطلق والحقيقة" هو ما يندفع نحوه بكل كيانه. مورسو "عنيد" ولكن لا "ضمير شقي" لديه، لم يكن عصابيا: لا انشقاق في وعيه، بين غرائز جسده والعالم حوله. وعي لا تجاعيد فيه، إنه الشفافية نفسه، قال روجر كييو: "مورسو رجل من زجاج – نقاوته تفلت تماما من الفئات التقليدية للأخلاق".[249] ضميره سجل من حقائق موضوعية تفسر طابع أفعاله المراوغ. موظف منهك عانى في جنازة والدته، أنهى نوبة عمله، استمتع بالسباحة، أكل عند سيليست، ضايقته الشمس فقتل، قبض عليه ثم أدين. هناك أيضًا روح تملي عليه، تهضم وتحول كل ما اختبره. "روح" تعيش نوعًا من شغف كوني، ليس سوى "شغف المطلق والحق"، روح يمكن مقارنتها مع ما سماه سقراط "ديمونون"، الصوت الإلهي في اليونانية، مبدأ طبقه لأنه أدرك "مقياسه العميق"، "ديميونيون".[250] سقراط صاحب حكمة "اعرف نفسك" في دلفي، عرف في كل شيء وضوحه، كيانه الداخلي، ديمونه. وفقا له العلم والحكمة لا قيمة لها بجانب هذه المعرفة. مورسو "غريب" حتى عن لغة القضاة، لهذا فهو لا يناضل ولا ينكر حججهم. يحب الحياة بالطبع لكن ليس لدرجة خنق "شغف المطلق والحقيقة". مورسو "يشهد" على الحقيقة: "في الأساس، كنت أعلم أن الموت في الثلاثين أو السبعين لا يهم لأنه، بطبيعة الحال، في الحالين، رجال آخرون ونساء اخريات سيعيشون لآلاف السنين. لا شيء أوضح من ذلك. كنت أنا دائمًا من سيموت، سواء الآن أو في عشرين سنة. لحظتها، ما أزعجني قليلاً في تفكيري، كانت هذه الخبطة الرهيبة التي استشعرتها بداخلي لحياة عشرين عامًا الآتية".[251] مورسو لا يخدع نفسه ويدرك "خوفه الطبيعي" من الموت، لكنه ليس يائسا. القس لم يتحمل أن مورسو في وضعه ذاك غير مبال برب كفيل بحياة بعد الموت. ضغطه تسبب تحديدا في انفجار غضب حرره: " بدوت وكأنني خالي من الأمل. لكنني كنت واثقًا من نفسي، متأكدًا من كل شيء، متأكدًا من حياتي ومن هذا الموت على وشك الحدوث. نعم، لم يكن لدي ذلك فقط. لكنني على الأقل تمسكت بهذه الحقيقة بقدر ما كانت حملتني. لقد كنت على حق، كنت ما زلت على حق، كنت دائمًا على حق. لقد عشت بهذه الطريقة وكان علي أن أعيش في كذا وكذا. لقد فعلت هذا ولم أفعل ذلك. لم أفعل كذا وكذا عندما فعلت هذا الآخر. وبعد؟ كان الأمر كما لو كنت قد انتظرت كل شيء في هذه اللحظة وهذا

---

[248]) Albert Camus: ***Theatre**, **Recits, Nouvelles***, p.97

[249]) Roger Quilliot: ***La Mer et les prisons***, p.102

[250]) من اليوناني daimon، مصطلح يعني في العصور القديمة "الألوهية، العبقرية، الخير أو الشر، متعلق بمصير الإنسان والمدينة والدولة". استخدمه سقراط بمعنى "الصوت الإلهي، المقياس عميق، حدس الروح الخالد". وضح أنه "في خدمة ديمونه"، ديمونون، ما يشبه "النفس اللوامة"، كنوع من صوت "يثني المرء عما ينوي القيام به، لكنه لا يدفعه الى فعله". أنظر: R Audi (Editor), ***The Cambridge Dictionary of Philosophy***.

[251]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.I**. p.207

الفجر الصغير حيث أكون مبررًا".[252] بالطبع ليس يقينا وهميا ما يعطيه هذه القوة. هو يعرف أن يقينه "لا يساوي شعر امرأة".[253] ادعى أنه "على حق" لأنه بلغ الأصالة وفهم الموت على أنه حقيقة وليس وهما، عكس قسيس "لم يكن حتى متأكدًا من أنه على قيد الحياة لأنه كان يعيش كميت".[254] تمثل حياة مورسو انتصار كيانه العميق ما ان واجه يقين الموت. العالم "غير مبال إلى الأبد" وهو للمفارقة ما يعطيه الرضى: "أمام هذه الليلة المليئة بالعلامات والنجوم، فتحت نفسي لأول مرة على اللامبالاة الرقيقة للعالم". ليضيف، بعد أن أدرك أن "العالم" ليس معاديًا، بل هو معطاء وأخوي حتى في التدمير، عالم قال عنه: " من شعور أنه مشابه لي، أخوي جدا، شعرت أنني كنت سعيدًا بذلك وما زلت".[255] لم يستشعر أنه عنصر تائه ومنفصل عن الكون: " إنه مثل أي شخص آخر، تمامًا مثل أي شخص آخر"، لهذا "دون أي بطولة، يوافق على الموت من أجل الحقيقة". ليستقبل بصرخات الكراهية. كراهية رأى فيها صورة "اللامبالاة الرقيقة" للعالم، "لم يبق لي إلا أن أتمنى أن يكون ثمة عدد كبير من الجمهور يوم إعدامي وأن يستقبلوني بصرخات الكراهية".[256]

4. الطاعون ونهاية التاريخ

توجد رواية تبحث في البعد التاريخي للوجود البشري، وهناك رواية تمثل توضيحًا لموقف تاريخي ووصف لمجتمع ما. عامل كامو الظروف التاريخية بأقصى قدر من الاقتصاد. تصرف فيما يتعلق بالتاريخ مثل مصور يرتب مشهدًا مجردًا مع بعض الأشياء الأساسية للعمل. من بين الظروف التاريخية، احتفظ فقط بتلك التي تخلق لشخصياته وضعاً وجودياً كاشفاً. التأريخ يكتب تاريخ المجتمع وليس تاريخ الإنسان. أبعد من ذلك. ليس فقط يجب أن يخلق الظرف التاريخي وضعاً وجودياً جديداً لشخصية في الرواية، ولكن يجب فهم التاريخ نفسه وتحليله على أنه حالة وجودية. الطاعون عمل نادر في الأدب الحديث يتجاوز السجل الأدبي البحت للوصول إلى الأسطورة مثل موبي ديك الذي أعجب به كامو كثيرًا. موضوعها سقوط الفرد أو المجتمع عندما يفقد التماس مع حقيقة لغز وجود الانسان الملموس التي يقصر عنها العقل. أراد كامو للطاعون أن تكون، "من وجهة نظر نزعة كلاسيكية جديدة": " المحاولة الأولى لإبراز عواطف وله جماعي".[257] الكلاسيكية، بتعريفه، " هي هيمنة

[252]) Ibid. p.212-211
[253]) Ibid. p. 211
[254]) Ibid. p.211
[255]) Ibid. p.213
[256]) Ibid. p.213

[257]) ألبير كامو: **عشب الأيام**، ص 196

الشغف. في القرون الكبرى، كان الشغف فرديا. اليوم، إنه جماعي. ينبغي التحكم بالشغف الجماعي، أي إعطاؤه شكلا".[258] يتفوق الشغف الجماعي على الشغف الفردي. وما يهم اليوم هو الشرط الإنساني وليس المصائر الفردية.

أحداث الطاعون "هناك كانت في غير مكانها"، كونها غير عادية لمدينة عادية كوهران. مدينة قبيحة "تدير ظهرها للخليج"، حتى تغير الفصول تدل عليه علامات تأتي من الخارج: الربيع تعلنه أزهار جلبت من الضواحي، الصيف بحرارة الشمس، الخريف ب "طوفان من الطين".[259] منغلقة على نفسها وبالتبعية منغلق روحيًا. قلة الخيال تمنع سكانها من تصور كابوس الطاعون. يتأمل الراوي ريو Rieux، الطاعون هو أكثر من كلمة، يطارد "صور غير عادية" لأوبئة بعيدة وأسطورية، ويقر أن وهران هي بالفعل مدينة يمكن للطاعون أن يحدث فيها، لأنها دخلت فيه. قرب نهاية الرواية، في الأجواء الاحتفالية التي صاحبت إعادة فتح الأبواب، يذكرنا ريو بأن الفرح ليس عالميًا: "بالنسبة إلى هؤلاء كان دائمًا الطاعون". بعد أن وصف تعابير الفرح وعودة المقاهي، يعود إلى عزلته الفردية. رامبر يلاقي زوجته على رصيف المحطة، عانقها بينما دموعها " تمنعه من التحقق مما إذا كان هذا الوجه المدفون في كتفه هو الوجه الذي حلم به كثيرا أو على العكس من ذلك وجه شخص غريب".[260] تقريبًا: "القول الحقيقة، لم تكن زوجته، لكنها كانت نفس الشيء". تردد رامبر بما لا شك فيه أن محنة الطاعون قد يؤثر حتى في الفكرة التي شكلها عن ذلك الذي لم يختبر الطاعون، هو الآن أجنبي، قال كامو: " إن الاجتماع بآخرين ليس سوى مصادفة تطول. الطاعون هو القاعدة".[261] قرائن كثيرة تشير إلى أن المكان سيحتفظ بآثار لمرور الوباء حتى لو حاول الجميع نسيانه. في بهجة ما بعد الطاعون، لا يملك ريو الا أن يؤكد على الطبيعة الهشة لفرح المدينة: كان يعلم "أن عصية الطاعون لا تموت ولا تختفي أبدًا"،[262] أو كما أخبرنا كامو: "كلنا يحمله في داخله، الطاعون".[263]

دورة ثانية تمثل لحظة التمرد في وجه ظلم تاريخ مطعم بعبثية الوجود تتكشف عن رواية الطاعون. ليتعلم الإنسان درس العبث ويتقدم على طريق المعنى، يجب أن ينتقل إلى مراحل أعلى. لاحظ كامو: " الغريب يصف

[258]) ألبير كامو: **عشب الأيام**، ص 144

[259]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.II**. op.cit, p.35

[260]) Ibid. p.239

[261]) ألبير كامو: **عشب الأيام**، ص 116

[262]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.II**, p.248

[263]) Ibid. p.209

عري الإنسان في وجه العبث. يصف الطاعون التكافؤ العميق لوجهات النظر الفردية في مواجهة نفس العبثية ... إلى جانب ذلك، يبرهن الطاعون أن العبثية لا تعلم شيئا. هذا هو التطور النهائي".[264] جوهر الطاعون هو هيكلها الحواري، في سلسلة من لوحات، تجعل التفاعل بين الشخصيات يثير مسرحة لوجهات النظر. نبرة الصوت تكشف عن أسلوب يوحد وينظم العناصر الشتيتة فتتلاحم في وحدة ذات معنى واضح. ننتقل من المثل، المتمركز حول شخصية رمزية، إلى نظام حواري، حيث لكل شخصية أهمية نسبية. الطاعون يتم توضيح معنى التجريد، أهمية السعادة، مسألة المعرفة، ما إذا كان من الممكن أن تكون "قديسًا بدون اله"، تملك الطاعون، كما صرح كامو، "معنى اجتماعيا وآخر ميتافيزيقيا. إنه بالضبط هو نفسه. اللبس هذا موجود أيضا في الغريب".[265] حافظ كامو في الطاعون، تقول سيلفي سارفواز، " على التوازن الهش بين الموضوعية والذاتية، البعد الجماعي والبعد الفردي، خطاب المؤرخ وخطاب الشاهد: وجد المتمردون الخلاص في النضال الجماعي، في عمل مشترك"، ثم تضيف: " في الالتجاء الى شكل "الوقائع" والذي يحيل الى مفهوم المجموعة ومتطلبات التضامن الخاص للأخلاقيات الكاموزية، في حين أن قيم التواضع والنزاهة مررت عبر حكاية متقشفة ورزينة بعيدا عن كل حماسة بطولية".[266]

وضع كامو خطوطا عريضة لفعل يشمل المدينة كوحدة، إذ ينتقل من مستوى ميتافيزيقي الى مستوى اجتماعي. يعيش السكان تلقائيا امتلاء حياة يتقبلونها بغير تساءل وثمة نظام اجتماعي مبهم، تنقصه الكفاية كما يعوزه المحتوى. يفرض الطاعون إدارة جماعية بيروقراطية صلبة، نظام ميكانيكى تجريدي. حكم الطاعون مدمر للحياة: يلغي الحب والحرية والمخاطرة، المخاوف، والشكوك، والأفراح، إلى أن يبلغ اليأس. ازدراء لهذه الكيانات الوهمية. الخطران الاثنان اللذان هاجمهما هما اللامبالاة والتجريد، في رأيه وجهان لعدمية كامنة.[267] أهل وهران، كما يصفهم الدكتور ريو، يعوزهم حس الواقع، مما يجعل الطاعون يجتاحهم بسرعة. ينساق اهل وهران الى الاعتقاد بأن الطاعون هو الواقع بعينه، ينتشر، رتيبا، صلبا، ظالما، ليحتل مدينة قهرها افتقارها الى الوعي. ليس الطاعون "شرا" خارجيا مجردا وانما هو يطبق القيم الضمنية في مواقف اهل وهران اللاواعية، ويستمر بها الى نهاياتها المنطقية.[268] وهو وحشي وحشية الدمار التي أقحمنا فيها جماعيا في القرن العشرين، شرور نتيجة

[264]) Ibid. p.955

[265]) ألبير كامو: **ذهب أزرق**، ص 54

[266]) Sylvie Servoise: ***Language Et Vérité Chez Camus***, p 879 à 892

[267]) جيرمين بري: **البير كامو**، ص 194

[268]) نفسه، ص 135

جهاز آلي خفي ساحق. الطاعون هو المعادل المحسوس لمرض روحي، فردي وجماعي معا. يستشهد آرتو بتواريخ تتحدث عن الأوبئة ويقول: وهكذا يبدو أن الطاعون يظهر في أماكن معينة، مؤثرا اجزاء الجسم كلها، والواقع كلها في الفضاء الفيزيائي حيث يوجد الضمير والفكر والارادة الإنسانية على مقربة منها ويحتمل أن تكشف عن نفسها. استخدم الطاعون كصورة روحية كرمز الى الشر الروحي والمادي، مشددا على الصلة بين المرض الروحي وظواهره الخارجية. فرمزية الطاعون، فردية، سياسية، اجتماعية، ميتافيزيقية – يقيم ارتباطا مباشرا بين البر وبين شلل يصيب ضميرنا وتفكيرنا وارادتنا الانسانية. الدكتور ريو، الأب بانيلو، تارو، غراند وكوتارد ورامبير: هم أصوات ومواقف اكثر منهم أفرادا.[269]

كرس الدكتور ريو حياته لمكافحة المرض، والوباء تجل لعدوه اليومي، حتمية موت الانسان. علم بأن لا أمل يرجى من مهمته، فهو كطبيب باستطاعته أن يشخص لا أن يشفي. وما يقدمه عادة، الأمل وتخفيف مؤقت للوجع، يختطفه منه الطاعون. يدرك أن ما ألم بوهران أمر غير عادي، وهو ينظر الى المشهد بعينين ثابتين كما تفعل أمه. زوجته، المصابة بالسل، تموت في مصح، وحيدة بعيدا عن مشهد كفاحه. نشعر أن ريو سمح لبعد من حياته بالانزلاق من بين يديه: الحب. يبقى بعد الطاعون، وحيدا مفرغا من الانسانية، وفيما هو يتفرج على الجمهور الصاخب ليلة فتح أبواب وهران أخيرا، يدرك أنه سيبقى أسير الطاعون، فالطاعون عنده هو وعيه الداخلي بأن وجود الانسان في الدنيا صدفة عابرة، وعي هو مصدر عذاب ميتافيزيقي، عذاب يرى كامو أنه من مميزات عصرنا. تارو يعيش هذا القلق على نحو أكثر تجسيدا. في دفاتره وصف للمدينة وأيقاعاتها ومظاهرها الخارجية. مغامرته الداخلية بدأت عندما أدرك أن الناس يحكمون على الآخرين بالموت. صدمه هذا الاكتشاف، فهجر بيته، وأمه وأباه. قطع أواصر الصلة بينه وبين مجتمع أدانه بقتل الناس عمدا باسم العدالة، شعر أن ليس بمقدوره أبدا الحكم على البشر، كان يرى أن ليس ثمة عقيدة تستحق ارتكاب القتل. عمل في قضايا سياسية ثورية واصلاحية اجتماعية، عمل جعله مرة أخرى شاهدا على إعدام أناس باسم العدالة. لما استقر به المقام في وهران، انسحب من كل عمل باحثا، بالتأمل، عن طريق نكران ذات، فهو لن يشترك في أفعال الشر. أثناء الوباء يغدو الروح المحركة لفرق المتطوعين لمكافحة المرض الذي يقضي في النهاية عليه. في دفاتره سجل تارو، بعناية، حركات شيخين راقبها: الأول يظهر كل يوم آليا على شرفة غرفته، يغري القطط بالدنو من نافذته، فاذا ما فعلت بصق عليها بقوة. الثاني مريض بالربو يقضي وقته في الفراش، ينقل حصى من وعاء الى آخر وكأنه ساعة رملية، على نحو آلي لاواع. الاول بعبثه، يحتاج الى اقامة علاقة بينه وبين كائن ما حي، الثاني ينتهي

[269]) السابق، ص 137

بالحياة إلى أشد ما تكون أولية وغير مبالية. الطاعون، لتارو وريو، نظرة فلسفية ذهنية معينة إلى الحياة، جزء من نفسيهما إذا لم يتحدياه فإنه سيؤدي بحس وحدتهما مع الآخرين، حس التناغم مع الأرض والحرية ومتعة الجسد التي هي الحياة نفسها. رامبير وغراند، حليفا ريو وتارو في مكافحة الوباء، أقل تورطا ذهنيا، رامبير صحفي معني بالعيش لا بالفهم. لا مكان للعقائديات في حياته. قوي وسخي، اكتشف قبل مجيئه إلى وهران أن العلاج الوحيد لقلق الإنسان هو الحب وما يجلبه من سعادة. قتاله في الحرب الأهلية الإسبانية جعله يدرك أن البطولة حتى في أسمى القضايا ملأى بالقتل. جاء الي وهران في مهمة صحفية ولا يشعر بأي انتماء الى المدينة. المرأة التي يحبها تقيم في أوروبا وكل ما يبغيه هو العودة اليها. يفكر في العذاب الذي يسببه الطاعون بفصل المحبين بعضهم عن بعض، وسواء كان الانفصال مؤقتا أو نهائيا، فانه يقتل الأمل والفرح، حس البقاء، والأمان في المستقبل. تذهب سدى محاولاته الهرب من المدينة، ولكنه، وهو الذي بشر السعادة، لا يستطيع أن يسمح للطاعون بأن يسود كل ما حوله. على رصيف المحطة، واحد من الجمهور المزدحم حوله. لكل هؤلاء الأفراد، منفصلين، ما الحياة جوهريا إلا ما يحمله الطاعون – أي أنها حرية الحب: " انهم ليعلمون الآن أنه إن كان ثمة شيء واحد بوسع المرء أن يتمناه دائما وأن يحصل عليه أحيانا، فإنه حنو الكائنات الإنسانية".[270] فقد غراند هذا الحب، لأنه سمح له بأن يختنق في الرتابات القاحلة لحياة تافهة ككاتب في إدارة المدينة وقد عوض عنه بكتابة رواية. عبر عن تمرده على التفاهة البيروقراطية التي تملأ حياته، والطاعون لا يؤكد إلا على الرتابات والعبوديات، قال كامو: " اللقاء بالإدارة التي هي كيان مجرد، وبالطاعون الذي هو القوة الأكثر واقعية من بين كل القوى، لا يمكنه أن يعطي إلا نتائج هزلية وفضائحية".[271] تستعد الكنيسة أيضا لمواساة لأهل وهران. يعظ الأب بانيلو موعظته الأولى أمام حشد من المستمعين. تحدث عن موضوع مسيحي تقليدي: أهل وهران أذنبوا والله ضربهم كما ضرب أهل مصر. المحن تطهير عليهم ان يتقبلوه شاكرين، فالمحن ستؤدي إلى رضا الله عنهم ثانية في هذه الدار أو في الآخرة: " اخوتي، لقد حلت بكم النكبة، وإنكم، ايها الأخوة، تستحقونها". يلتحق بانيلو بفرق المتطوعين لأنه شعر بأن واجبه أن يرعى المعذبين. عذاب الانسان، في نظره، من إرادة الله وتبرره خطيئة الانسان. يرى عذابا أليما يقاسيه طفل، فيعجز بعدها عن تبرير الطاعون وينعزل في تأملات يخرج منها بموعظة ثانية. يتخلى عن محاولة الفهم، ينحني خضوعا امام مشيئة الله التي لا تدرك، وكالمسيح، يأخذ على

[270]) جيرمين بري: **البير كامو**، ص 141

[271]) ألبير كامو: **عشب الأيام مفكرة**، ص 75

عاتقه شرور الأرض وأدرانها، فيعيش الصلب من جديد، ويموت وحيدا مسلما لمشيئة الله: " ايها الاخوة، لقد أزفت الساعة. علينا أن تؤمن بالكل او نكفر بالكل. ومن بينكم يجرؤ على أن يكفر بالكل".[272]

في الطاعون ليس ثمة أبطال ولا انتصارات. ليس هناك إلا بشر يرفضون الاذعان للموت وكل ما يتواطأ مع الموت: النظم الميتافيزيقية السياسية والتجريدات البيروقراطية. ومهما تكن افعالهم من غير نفع فإنهم لا يكفون عن القيام بها. يبرهنون على ولاء للبشر، لا للمجردات والمطلقات. قال كامو عن الرواية إنها اعتراف والدكتور ريو قال عن سجله التاريخي انه شهادة. الاعتراف شغل كامو الشاغل، حاجته إلى التفكير في مشكلات الحياة الأساسية. ليس ثمة ما يمكن أن يبرر مشهد العذاب الجماعي المفروض على البشر. يقف الانسان في وجه الأدلة الفكرية كلها: حاجاته التي لا تقهر، حبه للحياة، ارادته لأن يعيش، أفراح البشر الهشة. الطاعون، تقول جيرمين بري، " ضمن حدودها، رواية عظيمة، بل إنها من بين الروايات التي خرجت من فوضى منتصف القرن، اشدها اقلاقا وأعمقها فعلا في النفس".[273] الطاعون سجل تاريخي لمعاناة وكفاح ينتهيان الى نصر مبهم، يرويه مؤلف شارك في الأحداث وراقبها يكشف عن هويته في نهاية الكتاب. سجل مغامرة جماعية، تبدأ عندما تظهر جرذان بأعداد متزايدة لتنفق في شوارع وهران وبيوتها. يظهر الطاعون، فتعلن حالة الطوارىء، ثم تغلق المدينة وتصبح في حالة حصار. يشتد الوباء، تتشكل جماعات متطوعين صغيرة، بقيادة غريب عن المدينة يدعى جان تارو، تساعد الدكتور ريو في عمله. تتوالى القيود وتشتد، تقنين الطعام، عدم المواصلات، الاعتقال أو الحجر، تذكر بما حدث في الحرب العالمية الثانية. لكل السكان هيئة مهاجرين. ما كان يضايقهم هو انعدام الأمان. كانوا مطاردين حائرين، الأيام كلها والساعات كلها، دونما استراحة. يسود الطاعون لأشهر طوال وبعدها يتلاشى. يحتفل الأهالي بنهاية الحصار وفتح أبواب المدينة، يعزم ريو على كتابة سجله: " لكي لا يكون من هؤلاء الذين يلزمون الصمت، لكي يشهد لصالح الذين أصابهم الطاعون، ليخلف على الأقل ذكرى ما عانوه من ظلم وعسف، وليقول ببساطة ما يتعلمه المرء في اثناء الملمات والنوائب: لدى البشر أشياء تثير الإعجاب أكثر من أشياء تثير الاحتقار".[274]

قوم هايدجر نزعات الوعي الفلسفي لعصره قائلا: " نجد أنفسنا في مواجهة كبيرة ضد اللازماني في الحقيقة التاريخية، من أجل مملكة المعنى وتعبيره التاريخي، من أجل نظرية للقيمة تقود إلى ما هو موضوعي وقيم.

[272]) جيرمين بري: **البير كامو**، ص 141

[273]) نفسه، ص 147

[274]) ألبير كامو: **عشب الأيام**، ص 98

في هذا البحث عن اللازماني يبقى المظهران الأساسيان لحالة تبيين الدزاين اليوم أعميان عن الواقعانية. إنهما لا يمسكان بالحياة في كينونتها الخاصة بنفسها في كل مرة، في زمانيتها الخاصة، ولكنهما يخضعان، كل على طريقته، الزماني للأبدي، ومن ثمة يفقدانه الرؤية. إنهما كاشفان عن ميل ما للدزاين للهروب من الوجود، من كينونته هنا الخاصة، الهروب من نفسه، لإيجاد ملجأ في الموضوعية معتقدا أنه ملجأ آمن". نزعة قاومها هايدجر بشدة، وقبله نيتشه، فيما أسماه "النزعة المصرية": "يعتقدون أنهم يكرمون شيئًا ما إذا قاموا بإلغاء تاريخه ... إذا صنعوا منه مومياء. كل ما تعامل به الفلاسفة، منذ آلاف السنين، كان مومياوات مفاهيمية، لم يفلت أي شيء حقيقي من أيديهم على قيد الحياة".[275] ميز هايدجر بين تصورين للزمن: التصور العادي الجاري والتصور الأصلي أو الأصيل. الزمن العادي تلاحق مستمر لسلسلة من الأنات تتكرر إلى ما لانهاية. الأساس الفلسفي لهذا التصور هو فيزياء أرسطو حيث تصور تصور ساد تاريخ الميتافيزيقا أن الزمن هو مقياس الحركة التي هي تلاحق لحظات حاضرة. الزمن الأصيل يتعارض مع هذا التصور من حيث إنه يتعلق بتناهي الدازاين، ومن ثمة فهو ليس قائما على تلاحق مستمر ولانهائي لآنات الحاضر بل هو تعبير عن انشداد الدازاين إلى مستقبله الذي يتمثل في منذوريته للموت. اعتبر هايدغر الزمن العادي زمنا مشتقا لأن الدازاين من أجل أن ينفلت من تناهيه الذي يداهمه باستمرار يتجه إلى التشبث بزمن مقطع، مموضع ومتكرر ويفلت من وحدته، وكأنه يود أن يتحكم في الزمن ويتصرف فيه ويحوسبه، في حين أن الزمن في العمق يفلت من أي قولبة وتحكم. لذلك ميز هايدجر بين زمنية الدازاين وزمنية الكينونة Zeitlichkeit-Temporalitat. لا تمنح الكينونة ولا تهب ذاتها إلا عبر فهم الدازاين وزمنيته، بالعودة إلى التجارب الأصيلة في الأنطولوجيا الإغريقية فهم الزمن انطلاقا من الزمنية المتناهية للدازاين. زمن ليس الزمن الجاري، زمن الوقائع والأحداث، بل هو زمن أعمق مرتبط بالموقف الأساس من الوجود وهو موقف الانهمام. زمن ليس تلاحقا وتتاليا لأنات بل تداخل وتوتر داخلي ثلاثي الأبعاد. الوجود الإنساني (الدازاين) في حال توتر وانشداد قلق نحو المستقبل أو الماسيأتي كإمكان وارد. والماكان الذي يحيل على ما كانه الوجود الفردي للإنسان، ما يدعوه الإدراك بالماضي. الانشداد إلى لآتي لا ينفك عن هذا الانشراط بالماكان أو بالشرط التاريخي. الماهو قائم أو الحاضر: لحظة متوترة ودينامية متداخلة بين الماسيأتي والماكان يرى فيها الإنسان صورة عن نفسها.[276]

[275]) Friedrich Nietzsche: ***Twilight of the Idols***, tr. R. Polt, Indianapolis: Hackett,1997, p.18

[276]) محمد سبيلا: **مصطلحات هايدغرية**، ص 469/484

الايقاع الزمني في الطاعون، يجسد الفكر الذي كون الرواية. اهتم كامو بعدم اكتراثنا بالزمن: يكشف الزمن عن خضوعنا للعالم المادي واهمالنا للمحتوى الروحي الذي يمثل النصر الانساني الوحيد على الموت. يسيطر الطاعون على اناس فقدوا ماضيهم ومستقبلهم وحسهم بالبقاء، حياتهم فرغت من كل عاطفة. تعطينا الرواية انطباعا عنيفا بأن ثمة إيقاعان زمنيان يلتقيان ويتعارضان- حركة الحياة الفردية اللاهية، معيشة بثقة كأن لا شيء يقيسها او يحصيها، والزمن الآلي الخاوي المجرد، زمن الطاعون الذي لا يأتي إلا بالموت. دراما الطاعون قائمة على الصراع بين دقدقة الساعة الآلية الرتيبة وهي تشمخ على الضحايا وجريان الزمن المنطلق السخي. ميز كامو، كما فعل هايدجر في الكينونة والزمان، بين مفهومين للوقت. هناك الوقت اليومي والموضوعي، استمرار لاإنساني وميكانيكي تقيسه الساعات والتقاويم. ينغمس الناس فيه قبل أن يدركوا عبثية العالم وحالة الإنسان. في عالم كامو، "الإنسان اللاتاريخي الأساسي" هو غير الانسان الحديث. إنسان أساسي، بلا ماض ولا تراث، يعيش خارج نطاق "المسيحية". ناس لا حواجز دون "مصيرهم"، "يحيون إزاء خلفية من السأم، وليد عدمية لا واعية، فيدللون بكيانهم ذاته على أنه ليس ثمة "من فرح علوي ولا من خلود خارج منحى الأيام".[277] عارض كامو زمنًا فرديًا وبشريًا آخر لوقت الساعة، يرتبط الوقت ببنية الطاعون وموضوعاته الأساسية: "التأريخ" مكتوب في الزمن التاريخي، يغطي فترة تمتد من "16 أفريل .194" إلى "صباح في فيفري" من العام التالي. تتكشف القصة أيضًا وفقًا للوقت الدوري للفصول والكون: "يتبع الطاعون دروب السنة. له ربيعه حيث يزهر وينبثق، صيفه وخريفه". [278] المواطنون"استقروا في الحاضر": "بلا ذاكرة وبلا أمل" و"كل شيء صار حاضرًا لهم"، اختفاء الوباء لا يعني أنه لا يمكن أن يعاود الظهور يومًا ليهاجم "مدينة سعيدة". المعركة ضد الطاعون لا تنتهي أبدًا: يستمر الشر في الظهور والاختفاء وفقًا للإيقاع الدوري للحركة الكونية. من هذه الزاوية، فإن الطاعون يتجاوز مجرد قصة رمزية تاريخية. تثير الطاعون "مقاومة ضد كل أنواع الاستبداد" وضد كل آفة ينتجها التاريخ. بارت اعترض على أن الطاعون "محرومة من التاريخ"، بسبب تمسكه برمزية البلاء - الشر المطلق الذي لا يمكن إدراكه، والمتحرر من "وجهه البشري"- قال إنه من مؤيدي "الواقعية في الفن" و"الفن الحرفي"، الذي يدعم أخلاقه "عناد الحقائق"، ثم يضيف: "باسم المادية التاريخية. أنا أعتبر أن أخلاق التفسير أكمل من أخلاق التعبير".[279]

---

277) جيرمين بري: **البير كامو**، ص 96

278) ألبير كامو: **عشب الأيام**، ص 181

279) Roland Barthes: ***Œuvres complètes, t .I,*** Le Seuil, 2002, p.574-573

إذا كان التاريخ هو تمثل الماضي الذي انقضى، فإن كامو غريب عن هذا المفهوم. عمله "محروم من التاريخ"، لا يحتوي على موضوعات تاريخية. كما مع تراكل، فن كامو ينشد رسالة "السمة" التي تميز النوع البشري في وجود ما زال محفوظا ويشكل خلاصا له. إن موقع "شعره" هو أرض روحية اغريقية: تتعارض مع الغرب الميتافيزيقي المسيحي وأوروبا الاقتصادية التقنية. رواية الطاعون تعكس هذا الاحساس الخاص بالتاريخ. بنغمتها الهجائية السائدة، تسجل الطاعون تجربة تستمد من إرادة البقاء موارد القوة، وتزيل طبقة بعد أخرى، التاريخ المصطنع، المزيف، القائم على الاعداد والوقائع، ليحل محله زمن وجودي أكثر حقيقة ولصوقا بالانسان، زمن دوري على مستوى قامة البشر، علاماته الأيام والليالي وتوالي الفصول. قال كامو، معبرا عن طموحه "ضد التاريخي" في الطاعون: " لا يمكننا الاستمتاع بأصوات العصافير في برودة المسا، والعالم هو ما هو. فهو الآن مكسو بطبقة سميكة من التاريخ ينبغي على لغته اختراقها لكي تبلغنا. وهذا يشوهه. لا شيء مما فيه يحس لذاته إذ تلتصق مجموعة كاملة من صور الموت أو اليأس بكل لحظة من العالم. لم تعد هناك صباحات من دون احتضار، ولا أمسيات من غير سجون، ولا ظهيرات من دون مذابح مروعة".[280]

لا تخلو كتابات كامو من الموت بجميع أشكاله: انتحار، قتل، إعدام، وكل ما يؤدي إليه: حروب، عنف، ديكتاتوريات، وكان يرى أن "نظام العالم ينظمه الموت".[281] حقيقة يتردد صداها في الطاعون، رمز حالة الإنسان، ميتافيزيقيا وتاريخيا. يشير الطاعون إلى تشنجات مرت بها أوروبا الحرب العالمية الثانية، جو خانق أراد كامو أن يصوره: " عن طريق الطاعون أريد أن أعبر عن شعور الاختناق الذي قاسيناه جميعا، وجو التهديد والنفي الذي عشنا فيه. وفي الوقت نفسه أريد أن امتد بتفسيري إلى فكرة الوجود عموما".[282] إشارات للفوضى اجتماعية التي صاحبت الحرب: الطوابير، مشاكل التزود بالوقود، السوق السوداء والسعي للهروب. الطاعون وحشي وحشية دمار القرن العشرين: الحرب، كبت الجماهير، معسكرات الاعتقال- شرور جهاز آلي خفي وساحق. موضوعات المنفى والعزل تشير إلى مصير الأسرى ودخان محارق جثث الآخرين. في الطاعون ليس ثمة أبطال ولا انتصارات. فقط بشر يرفضون الإذعان للموت وما يتواطأ مع الموت من نظم ميتافيزيقية تجريدية وبيروقراطية. أعطى كامو الطاعون صورة مرض روحي، فردي وجماعي معا، تصل المرض روحيا بظواهره الخارجية، شكل محسوس لاضطراب يعادل نوائب وانهيارات تسببها الأحداث. فالطاعون، مهما تكن الزاوية التي تنظر

[280]) ألبير كامو: **ذهب أزرق**، ص 130

[281]) Albert Camus: ***Essais***, op.cit, p.1323

[282]) جيرمين بري: **البير كامو**، ص 144

إليه منها فردية، سياسية، اجتماعية، أم ميتافيزيقية: فإنه "يقيم ارتباطا مباشرا بين الشر وبين شلل يصيب ضميرنا وتفكيرنا وإرادتنا الإنسانية".[283] الطاعون، قصة رمزية للحرب والشر الميتافيزيقي. مفردة طاعون "لم تحتوي فقط ما أراد العلم وضعه فيها، لكن سلسلة طويلة من صور غير عادية لا تتفق مع هذه المدينة الصفراء والرمادية".[284] يعتبر ريو أن تاريخ الفئران "غريب Curieux"، كلمة تظهر رمزيا في بداية القصة. ظهور الفئران المفاجئ يعزز شخصية الوباء الغامضة. تصاحب خروج القوارض ظاهرة مذهلة: "بدا وكأن الأرض نفسها التي تحمل منازلنا تطهر من حمولتها المزاجية، والتي تركتها تصعد إلى السطح كدمامل، دمامل، حتى الآن، كانت تعمل عليها بداخلها".[285] آفة تجيز الخرافات والنبوءات، مما يزيد من إبراز الخلفية الأسطورية. خطبة بانيلو تذكر أهل وهران أن الطاعون منذ القدم واحد من محن الله، صنو الذنب والعقاب: جعل الوعظ بعض الناس أكثر حساسية لفكرة غامضة حتى ذلك الحين، حُكم عليهم بالسجن لجريمة مجهولة لا يمكن تصورها. يستحضر بانيلو في خطبته صوت "آفة لا تكل ستدرس القمح البشري حتى تميز القش من الحنطة"، " لأجل البذر الذي يهيئ حصاد الحق".[286] يتكرر في القصة صفير الطاعون: "صافرة مملة تذكر الطاعون غير المرئي الذي أثار الهواء الساخن بلا كلل". الفصل المركزي المكرس لأسرى الطاعون يستحضر "صفير الطاعون في السماء الثقيلة، ودوسا لا نهاية له والاختناق".[287] يجسد الطاعون كوحش يعمل "بجد"، وفي الأخير، لاحظ الراوي أن المرض "يغادر كما جاء"، غامض في ظهوره واختفائه، يتلاشى " للعودة في صمت للعرين المجهول الذي نشأ منه".[288] "ربما سيأتي اليوم الذي يوقظ فيه الطاعون فئرانه ويرسلهم ليموتوا في مدينة سعيدة، لسوء حظ الرجال".[289] أهل وهران يعاقبون على تهورهم ونقصهم بمعنى التاريخ، كما يوضح الفصل الأول. فكرة انتقام إلهي تظهر عند سيزيف حكم عليه أبدا أن يدحرج صخرة في الجحيم وبرومثيوس مغلولا بسلاسل إلى صخرة، ينهش نسر كبده إلى الأبد.

عبارة "مأساوية" لإسخيلوس زعم هايدجر أنها تعبر عن "جوهر المعرفة": "المعرفة أقل قوة بكثير من الضرورة"،[290] كلمات علق عليها هايدجر أهمية وجودية تتجاوز فهما محدودا يركز على "المعرفة". إمكانية بدء

[283]) السابق، ص 137

[284]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.II**, p.61

[285]) Ibid. p.44

[286]) Ibid. p.99-100

[287]) Ibid. p.162

[288]) Ibid. p.224

[289]) Albert Camus: ***Théâtre récits nouvelles***, p.1472

[290]) R. Wolin (Ed.): ***The Heidegger controversy***. Cambridge: MIT Press, 1998. p.31

جديد لا ترتكز على منظور معرفة علمية، بل على فكر يجد أساسه في الكينونة. نجد الطاعون لأنه يكشف عن "الضرورة" يعلم أكثر من أي معرفة مجردة، حتى أننا نجد كامو ينقل عن شخوصه مايلي: " يقول كوتار لا بد أن السجن أمر جيد. والسكان: ربما كان الطاعون يحرر من كل شيء".[291] في ذروة سوء حظه، اقترب أوديب من سيزيف بهذه الكلمة: "كل شيء على ما يرام".[292] تعبير عن التحدي والإصرار في مواصلة القتال. تقارب يجد مبرره في المواجهة المشتركة للقدر. نموذج سيزيفي نعثر عليه في الطاعون: يظهر تارو، قبل المحنة: "عندما كنت صغيرًا، عشت مع فكرة براءتي، أي بدون أي فكرة على الإطلاق ... ذات يوم بدأت أفكر. الآن".[293] يدخل تارو عصر المحنة، عالم قتال دائم يؤدي إلى موت يمكن أن نصدق أنه مصدر سعادة، هي أشبه بسلام واتفاق مع الذات: " أغلق تارو عينيه وبدا وجهه المرهق، رغم فمه المغلق، مبتسمًا مرة أخرى".[294] ما إن صدت الأبواب حتى غرق أهل وهران في عالم عبثي. "يكرر نفسه مرارًا وتكرارًا". رتابة ميزت حياة ساكنة محاصرة في متاهة حديثة "عاطلون من العمل، يدور في دوائر مدينتهم الكئيبة". كوتارد، مع بدء الوباء "دار في دوائر"، في انتظار الهروب. الحشود أمام نقطة حرس المدينة تدور في حركة لانهائية لسجناء الطاعون تذكر بعمل سيزيف المتواصل مدحرجا صخرته، بطل يوناني يرمز إلى تكرار أعمال الحياة الميكانيكية. "البدء مجددا" حتى في أوقات الطاعون. لاحظ الراوي: "كان علينا الآن أن نبدأ من جديد. نعم، كان ذلك ضروريًا".[295] في النهاية: " لأشهر، وبإصرار غامض، رغم السجن والنفي، ثابروا".[296] سلوك قد يبدو عبثيا، ولكنها أوامر الوجود العديدة، أولها العادة: " التعب هو نهاية أفعال الحياة الميكانيكية، لكنه في الوقت نفسه يدشن حركة الوعي".[297] غراند جسد هذا التكرار الأبدي. سعى بإصرار إلى أن يؤلف كتابًا. حسبه، الشيء الأفيد والأكثر إثارة في الحياة هو تعلم التعبير عن نفسك. عمل على مخطوطة غامضة، بحثه الساذج عن تحقيق الكمال والمطلق لا يتوقف عن تعذيبه. قوة الإرادة لا تكفي، فهو لا يستطيع تجاوز جملة أولى صقلها بلا كلل إلى ما لا نهاية. سنين لم يفلح في تشكيل جملة أولى ترضيه. يهتم ب"العثور على الكلمة الصحيحة"، تردد يشير إلى اهتمام أساسي عند كامو، عبر عنه أثناء كتابة "الطاعون": " إن العثور على الكلمة الصحيحة يعني التعمق قليلاً في

[291]) ألبير كامو: **عشب الأيام**، ص 81

[292]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.II**, p.303

[293]) Ibid. p.204

[294]) Ibid. p.234

[295]) Ibid. p.213

[296]) Ibid. p.222

[297]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.I**. p.228

قلب الأشياء".[298] مرض، قرر إلقاء هذا العمل غير المجدي في النار. شفي وندم، وصمم على البدء من جديد. مثل سيزيف، عاد يدحرج كلماته بلا كلل.

الطاعون نص ذو إشارات أسطورية. ذكرت انياس سبيغل Agnès Spiquel أن كامو أعاد إحياء أسطورتين قديمتين، سيزيف وبروميثيوس وبنى واحدة حديثة: الطاعون.[299] في الطاعون، تفصيل زمني يوضح في البداية "الأحداث الغريبة". افتتحت ب "194." سجل تاريخي مقتضب يؤكد انتماء القصة الى الجانب الدوري. عدم التحديد المكاني والزماني يؤدي إلى ظهور أسطورة. بني النص على اللا احتمالية المكانية، يمنح المكان المحايد طابعا عالميا. قبل الطاعون، بدا أن أهل وهران يعيشون في عالم عبثي. في مدخل الرواية الراوي يصر على عادات سكان وهران ومللهم: " في وهران نعمل ونحب ونموت بنفس الايقاع المحموم والشارد. هذا يعني أننا نشعر بالملل هناك وأننا نكرس أنفسنا لتكوين العادات".[300] كان في ذهن كامو استعارة من أساطير اليونان، في مقال "مينوتور أو وقفة وهران"، إشارة ترتبط بالأسطورة: " وهران جدار أصفر دائري كبير مغطى بسماء صلبة. في البداية، نتجول في المتاهة. نبحث عن البحر كخيط أريان. نسير في دوائر عبر شوارع قاحلة وجائرة، وفي النهاية، مينوتور يلتهم أهل وهران: إنه الضجر".[301] يقارن أجواء المدينة بمتاهة قصر مينوتور في جزيرة كريت اليونانية، حيث يمكن للغريب أن يتوه، كتب كامو دليلا لمدينة تلقي "خيط أريان" للزائر الضال. وفقا للتقاليد، كان يجب أن يقدم تكريمًا سنويًا لمينوتور سبعة شبان وسبعة شابات أثينيين.[302] استخدم كامو هذه الحكاية لإظهار المعارضة بين مدن "مليئة بإشاعات الماضي" مثل أثينا وأمستردام ومدن دون تاريخ مثل وهران: " أمستردام، على مدى ثلاثة قرون، غطتها المتاحف. للهروب من الشعر وإعادة اكتشاف سلام الحجارة، فالمرء بحاجة إلى صحاري أخرى وأماكن أخرى بلا روح وبدون ملاذ. وهران واحدة من هؤلاء".[303] المينوتور تأمل شخصي أعطى فيه كامو مدينة وهران وضعا ميتافيزيقيا، مثل على جغرافية روحية، صحراء حيث يشترك الإنسان والطبيعة في انعدام الروحانية، الإنسان، بلا تاريخ أو تقاليد يرجع إليها، يجابه وجها لوجه الحقيقة الجرداء، حقيقة وجوده الذي لا يفسر. المرء فيها يلتهمه المينوتور، حياة جدية لا يمسها قلق الفكر، دعوة هي "إحدى الدعوات

---

298) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.II**. p.886

299) Agnès Spiquel: ***Camus***, Cahiers de L'Herne, p.271

300) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.II**. p.35

301) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.III**. p.573

302) Martin Rodan: ***Camus et l'antiquité***, op. p.66

303) Albert Camus: ***Essais***. p.814

النادرة اليوم مما تجود به الأرض علينا. إنها تغري بترك تلك الصفة الأوروبية المناقضة لإفريقيا، حياة الذهن".[304] إشارة إلى إزاحة الطاعون مكانيًا إلى الوقت الدوري، من سمات الوقت الأسطوري. يظهر الطاعون كنص لنهاية عالم وبداية آخر. تظهر وهران كملاذ مثالي، لا يصرف فيه شيء انتباه الإنسان عن نفسه، مجرد صحراء من حجارة وتراب. من خلال "أسلوب حياتهم"، يعيش أناس هذه المدينة ويكملون هذه الصحراء. تلتقي وهران والجزائر العاصمة في الملل، هنا بشر لهم فخر بالحياة، وبالتالي دعوة للملل، يتدفقون نحو الشواطئ للأكل والتعري في الشمس. شعب يميزه أنه ليس متحضرا، كتب كامو في L'Été à Alger "هذا عرق غير مبالٍ بالروح" و"عكس شعب متحضر، إنه شعب مبدع".[305] مبدع يعيش في نوع من "بربرية سعيدة"، بلا أساطير ولا دين. كتب كامو في وقت الرواية: " أي بلد لا أشعر فيه بالملل هو بلد لا يعلمني شيئًا".[306] مدن الملل مواتية للتأمل، بعيدًا عن أباطيل العالم، في فضاء كهذا وبين كائنات تشترك في الشغف نفسه، متعة الملل.

أولى هايدجر لحظة الملل اهتماما خاصا، في شكل الضجر الذي سماه الضجر العميق langweilig لا نضجر من شيء محدد، كتاب ممل أو حديث رتيب مثلا، بل عندما يصبح كل شيء وأي شيء دون أهمية، عندما يكون الكل قائما أمامنا دون أن يخاطبنا أو يثير اهتمامنا، إن الكينونة تجد ذاتها في الضجر العميق أمام الكائن في كليته من حيث إن هذا الكائن الذي يحيط بنا لا يقدم لنا أية إمكانية للفعل، لا يدعونا لفعل أي شيء ولا لترك أي شيء.[307] الملل العميق مزاج أساسي يكشف عن طبيعة وجودنا البشري. في حين أنه مع الملل السطحي، شيء أو موقف محدد هو مصدر ضجرنا، ملل أعمق وأكثر إرباكًا ينشأ من الموقف الخاص ومن أنفسنا. اذ أنه لا شيء فيه ممل على وجه الخصوص، ولا سبب محدد للشعور بالملل. ومع ذلك، كل شيء يضجرنا، حتى أنفسنا. ملل عميق ينتشر في كل مكان. غير محدود وغير شخصي. لست أنا ولا أنت من يختبر هذا الضجر. بالأحرى، يصبح الدازاين "لا أحد غير متمايز"[308] نقف دون مخاوف أو مصالح. نجرد من كل تاريخ ومشاريع وخصيصة مميزة. ملل غير مشروط، متطرف وقاهر. مرور الوقت فيه مفقود تمامًا. تندمج الأبعاد الزمنية الثلاثة (الماضي والحاضر والمستقبل) في زمانية موحدة والكائنات ككل تنسحب. في انسحابها، تفقد كل مغزى. لا يعني فقط أن كل شيء حولنا قد نفد من المعنى، بل أيضًا أن لا شيء يحمل أي آفاق مستقبلية لنا

[304]) جرمين بري: **البير كامو**، ص 231

[305]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t. I**.p.123/124

[306]) Ibid. p.57

[307]) مارتن هايدجر: **ما الميتافيزيقا؟**، ص 35

[308]) Martin Heidegger: ***The fundamental concepts of metaphysics***. p.135

وأنه لا يوجد شيء يتعلق بماضينا أو يعطي معنى له. هكذا يغدو المرء غير مبال بما كان وما يكون. خلافًا لملل سطحي يحاول المرء الهروب منه بنشاط، في الملل العميق، لا يستجيب المرء بمحاولة الهروب بإلهاء نفسه. لا فائدة من مقاومة الملل العميق. لا شيء، لا كائن، لا وضع يهمنا. الملل العميق يتركنا فارغين، يجعلنا في حالة من عدم يقين. نقف غير مبالين تمامًا، عجزا عن الانخراط في أي شيء. على عكس المتوقع، هاته اللحظة لا تؤدي إلى اليأس. في سحب كل أهمية، الكينونة، ونوع من إخفاء الكيانات في العالم، واحتمالات خاصة غير مستغلة تتكشف فجأة وبشكل متناقض إلى الكينونة. عندما يتلاشى عالم القلق اليومي الضاغط وتحل اللامبالاة، يصبح العالم حاضرًا لنا من جديد. في لحظة الملل الشامل، يمكننا فهم وتمييز المشاريع التي تحمل أهمية لنا، مشاريع تحددنا ماضيا، حاضرا ومستقبلا على حد سواء. نتعامل مع وجودنا ونناسبه. الملل العميق يصبح ما سماه هايدجر Augenblick أو "لحظة رؤية" تواجه الكينونة نفسها. اللحظة الملهمة للملل العميق هي دعوة الدازاين إلى كشف أصيل عن الذات حيث يتواجه مع نفسه وحريته الزمنية. فيه، تتاح للدازين فرصة أن يصبح أصيلًا، أن يقف منفصلا عن اهتمامات عالمه و"يرى" نفسه على حقيقتها، كإمكانية للاستيلاء على وجوده بطريقة ذات مغزى. الملل العميق شامل، يحفزنا على الحزم والوجود الأصيل. ربط كامو بين عودة الملل لنفوس أهل وهران وتلاشي الطاعون: "يمكن القول إن الطاعون لم يمت، إلا يوم استطاع واحدهم النظر مجددا بملل في وجه من يقف قبالته".[309] عودة الملل هي عودة الحياة العادية، حياة الانشغال، حياة الألفة واكتساب العادات.

تترك تجربة الطاعون رؤية أوضح لحياتنا، ما يجنيه الإنسان من تجربته إنما هو وعي أعمق لما كان يعرفه سلفا، قال كامو: "للطاعون حسناته، أنه يفتح العينين ويرغم على التفكير. وهو، بهذا المعنى، ككل مساوئ هذا العالم وكالعالم نفسه. ولكن، ما يصح في مساوئ هذا العالم، وفي العالم نفسه، يصح أيضا في الطاعون ... إنما ينبغي أن يكون الواحد مجنونا، مجرما أو جبانا، لكي يتقبل الطاعون. ففي مواجهته، الرد الوحيد الممكن لإنسان هو التمرد ... حسبما يبدو لي، الإبعاد هو أفضل ما يميز هذا العصر. كلهم ابعدوا عن بقية العالم، عمن يحبون، أو عن عاداتهم. وفي هذه العزلة، أرغموا من كان قادرا من بينهم على التأمل، والآخرون على عيش حياة حيوان مطارد. باختصار، لم يكن هناك حل وسط".[310] هذه الأهمية الوجودية للطاعون لم تغب عن ذهن لوكاتش: " اختيار كامو في طاعون لمادة موضوعية اختيار متميز، لا يعرض على أنه كارثة عارضة، أو فترة مرعبة تتوسط استمرار الحياة الإنسانية. فالطاعون هو واقع الوجود الإنساني ذاته، الذي ليس لرعبه بداية أو نهاية".[311]

[309]) ألبير كامو: **ذهب أزرق** ، ص 103

[310]) نفسه، ص 76

[311]) جورج لوكاتش: **معنى الواقعية المعاصرة**، ص 74

جعل كامو "الإبعاد" موضوع الرواية الرئيسي. وبأناة، صنعوا لأنفسهم، في قلب عالم عصي على الفهم، عالما إنسانيا خاصا بهم، حيث يتقاسم الحنان والعادة الأيام: " إن عزاء هذا العالم هو عدم وجود عذابات متواصلة. يختفي الألم فينبعث الفرح. الكل يتوازن. العالم متوازن".[312]

تعني الحياة الواقعانية (الدزاين) "الكينونة في العالم". إن العالم هو ما يلاقي ويصادف. إنه "هنا" على شكل الكينونة المأخوذة بعين الانشغال. هذا المعنى يشكل القاعدة الفينومينولوجية لفهم الكينونة في العالم، يعني أنها تقدم تأويلا أصيلا للظاهرة التي تظهر هنا من المكانية الواقعانية. يتمظهر شكل "الكينونة-في" كانشغال في الوقت الحاضر، بوصفها حياة انطلاقا من العالم باتجاه ما يواجه ويلاقي في الانشغال. إن هذا العالم ملاقى ومصادف بوصفه مأخوذا بعين الانشغال، وتعطي هذه الكينونة المأخوذة بعين الانشغال، عالم اليومياتية خاصية عالم محيط. يفتح المجال المحيط، المؤول انطلاقا من الدلالية، فهم المكانية الواقعانية والتي يتقدمها فضاء الطبيعة والفضاء الهندسي. إن المكانية الفضائية هي ما يسمح بتحديد الدلالة الأنطولوجية للكينونة التي توجد في المجال المحيط للعالم. إن هذه الكينونة نفسها هي ما يلاقيه العالم، بطريقة تكون فيها هذه الكينونة في العالم بوصفه العالم الذي ينشغل بنفسه، بوصفه عالما هنا. هذه الكينونة هنا للعالم، هي طريقة دزاين الحياة الواقعانية. تمتلك هذه الإقامة الماكثة بالقرب من شيء ما إيقاعها الخاص، وهو الجانب البطيء إلى غاية الوصول إلى ديمومة زمانية لليومياتية، إقامة لا تتوقف فيها الزمانية عن التمدد. إن إقامة من هذا النوع ليست ابتداء ودائما تأملية فقط ولكنها انشغال بشيء ما بالتحديد.[313] إنها هنا خاصية الملاقاة في العالم. ينتمي هذا الوصف، ككل أنطولوجيا ومنطق تقليديين، إلى نطاق تأثير بارمنيدس، الذي تقرر معه مصير تاريخنا الروحي وتاريخ دزايننا، أو بالأحرى الوجهة التي اتخذها تأويله: "الفكر والكينونة هما الشيء نفسه". تمتلك الكينونة الحقيقية الإدراك، الفكر، القبض النظري، العلم، وهي بالمعنى اليوناني، ما هو دائما هنا سابقا على هذا النحو، كشكل للولوج الذي يقبض عليه على نحو ملائم.[314]

إن ما هو مجهز بدلالية حامل لدلالة، أي أنه ثاو في هذه الكينونة-هنا. لا تفهم الدلالية إلا انطلاقا من الانفتاح الذي يتقدمها والذي انطلاقا منه يتجهز ما يلاقي بدلالية في كل ما يلاقي ويضغط في ال"هنا". في هذه الملاقاة في اليومياتية، يكون ظهور الآخرين، بوصفهم يعيشون واقعانيا، يلاقون عالمويا: إنهم هم الذين

---

[312]) ألبير كامو: **عشب الأيام**، ص 106

[313]) انظر: مارتن هيدغر: **الأنطولوجيا هرمينوطيقا الواقعانية**، ص 148/146

[314]) نفسه، ص 154

لدينا شيء لنفعله بالاشتراك معهم، الذين نشتغل معهم، نخطط لشيء ما، عالم مشتركا حيث لنا "نحن أنفسنا" شيء ما لنفعله معهم. بما أن شيئا ما يلاقي بالظهور في العالم المشترك، فإننا "نحن أنفسنا" مع هذا الذي ننشغل به، الموقف الذي اتخذناه، الإنجازات التي حققناها، النجاحات والإخفاقات التي عرفناها مع الآخرين، نحن نلاقي أنفسنا في هذا الانشغال حيث نتعامل مع العالم. إن الطريقة التي ينجهز كذلك بها شيء ما بدلالية في سياق الإحالة، تلاقي في كل مرة في سياق الألفة. هذه الألفة ليست طريقة في النظر إلى الأشياء فقط ولكنها أسلوب في ملاقاة ما هو كائن هنا نفسه. إنه على قاعدة هذه الألفة فقط يمكن لشيء "غريب" أن يحدث في داخل ما هو هنا للوهلة الأولى في العالم، هذا الشيء هو غير مألوف، إنه يضايق، "إنه مزعج، كريه، غير مريح". وهو على هذا النحو، يمتلك في خاصيته في "الهنا" جانبا خاصا غير مرغوب، وغير مستساغ، يصبح الـ"هنا" الخاص به أكثر كثافة. إذا أمكن لشيء ما والذي يظهر بشكل غير متوقع ومزعج، أن يتقوى، فهذا بالتحديد بسبب البداهة الضمنية لألفة الـ"هنا" اليومي. إن ما هو غريب ليس إلا الألفة المتضمنة، المستيقظة فجأة، والتي تلاقي كشيء غير أليف. إن غياب الألفة هذه ليس شيئا يحدث أحيانا، ولكنه جزء من زمانية ملاقاة العالم على هذا النحو. تعطي هذه الألفة، التي يمكن أن تكون مضطربة، لكل حدث طارئ، والذي يأتي "خلافا لما نفكر فيه"، جانبه من "الهنا" التي تضع عائقا". تعرض الـ"هنا" الملاقية التوتر المفرد للشيء المضجر، للامتوقع. إن عبارة: "غالبا ما تسير الأمور بشكل مختلف عما هو متوقع"، تهيمن على ملاقاة العالم.[315] إن الكينونة في العالم لا تعني: الحدوث في وسط أشياء أخرى، ولكنها تعني: الانشغال بمحيط العالم الذي يلاقي، الإقامة عند المحيط والمكوث عنده. إن الانشغال على هذا النحو هو بالتحديد ما هو عليه العالم هنا بشكل أصيل، والذي يهيئ الزمانية بالشكل الذي يلاقي فيه العالم من أجله وله. إن هذا يعني أن الحياة موضوعة في العالم في ثنايا تعامل منشغل. إن الانشغال هو الكينونة في العالم ولا يمكن أن يكون مفهوما كفعل للوعي. العالم المحيط هو هنا دائما كعالم مشترك وعالم الذات، في التعامل الآني واليومي. تنشغل الحياة بنفسها وتقترب من نفسها خطابيا انطلاقا من العالم، انشغال يمتلك في كل مرة لغته الخاصة. يتوارى الانشغال في إيقاع إنجازه واكتماله، يختفي في عادة اليومي وإعلانه، هذا لا يعني أنه سيتوقف بشكل خالص وبسيط، إنه لا يتمظهر، إنه مغطى. إن الانشغال يقدم الجانب الآني للامبالاة. في هذا الـ"هنا" في اللامبالاة المنشغل بها، والتي يلاقي فيها العالم كمسلمة، يكون الانشغال في وضعية النوم. ولهذا يمكن أن ينشأ تهديد ما فجأة في العالم. لا يمكن للعالم أن يلاقي كتهديد إلا إذا كان مجهزا بدلالة. في الفضول، يغطي الانشغال نفسه بنفسه باستمرار. إن الخصائص للتبيين بذاته هي

---

[315]) انظر: السابق، ص 166/165

الأقنعة التي يخبئ خلفها الفضول الانشغال الذي هو الفضول نفسه. إن عبارة شبرنغر Spranger نحن كلنا ليست إلا قناع فقدان الأمان، لا أحد رأى شيئا، نحن لا نعتقد ذلك، إننا أجبن من أن نعترف بذلك.[316]

نبه هيدغر إلى أنه للإمساك بالكينونة-هنا الخاصة بنا علينا أن نمكث بتريث وبطء بالقرب مما يشغلنا ويثير فضولنا وأن نبقي يقظين بحذر شديد حتى لا تفلت كينونة الشيء من الشيء نفسه، تحت قناع الدزاين الخاص، المحتجب في الألفة واللامبالاة، وحتى لا تختبئ اللحظة التي فيها ينفتح عالم الكينونة في كل مرة، تحت رتابة الحياة الواقعانية وتجربة المعيش، في غفلتنا عن اليومياتية التي تشكل حياة الدزاين.[317] ملازمة القرب هي ما أصر كامو على التأكيد عليه، قرب هو "ترك" الأشياء على ما هي عليه، على مسافة تبقيها غريبة وغير مألوفة، قال كامو: " أمام كل مدينة، كل شقة جديدة، كل كائن، كل وردة وكل شعلة، الافتتان بجدتها مع التفكير بما ستفعله العادة بها، البحث في المستقبل عن "الألفة" التي ستشعرنا بها، والبحث عن الزمن الذي لم يأت بعد".[318] في سياق الألفة. يعرف المرء في كل مرة الآخرين وهم يعرفونه. معرفة العالم المشترك هذه معرفة متوسطة تنبثق من اليومياتية وتتغير باستمرار حسب متطلباتها. ألفة ليست طريقة في النظر إلى الأشياء فقط ولكنها أسلوب في ملاقاة ما هو كائن هنا نفسه. على قاعدة هذه الألفة فقط يمكن لشيء "غريب" أن يحدث في داخل ما هو هنا للوهلة الأولى في العالم. وهو على هذا النحو، يمتلك في خاصيته في ال"هنا" جانبا خاصا غير مرغوب، وغير مستساغ، يصبح ال"هنا" الخاص به أكثر كثافة. إذا أمكن لشيء ما والذي يظهر بشكل غير متوقع، أو هو هنا سابقا ولكنه مزعج، أن يتقوى، فهذا بالتحديد بسبب البداهة الضمنية لألفة ال"هنا" اليومي. ما هو غريب ليس إلا الألفة المتضمنة، المستيقظة فجأة، والتي تلاقي كشيء غير أليف. غياب الألفة ليس شيئا يحدث أحيانا، ولكنه جزء من زمانية ملاقاة العالم. الألفة مضطربة، وتعطي هذه الألفة، التي يمكن أن تكون مضطربة، لكل حدث طارئ، والذي يأتي خلافا لما نفكر فيه، جانبه من «الهنا» التي تضع "عائقا". بما أنه يمكن للألفة الضمنية أن تكون مضطربة، فإن ما يلاقي هو هنا في لا توقعيته. تعرض ال"هنا" الملاقية التوتر المفرد للشيء المضجر، للامتوقع.[319]

---

316) السابق، ص 170/168

317) نفسه، ص 10

318) ألبير كامو: **ذهب أزرق**، مرجع سابق، ص 45

319) مارتن هيدغر: **الأنطولوجيا هرمينوطيقا الواقعانية**، ص 166

الأكثر إثارة للقلق من هذه الغرابة المزعجة، غرابة ما هو مألوف فينا، unheimlich، وجودنا. والذي هو المنفى في الوطن. تحدث الدكتور ريو عن "منفى منزلي"[320] جلبه الطاعون. تجسد الإيقاعات الزمنية كون الرواية. يسيطر الطاعون على جمهور فقد ماضيه ومستقبله وحسه بالبقاء. يعطي انطباعا بالثقل لزمن قد توقف. حركة الحياة الفردية اللاهية، بأيامها الحاضرة والسالفة والقادمة معيشة بثقة كأن لا شيء يحصيها، زمن آلي خاوي ومجرد، زمن يأتي بالموت. " سوف نلحظ في النهاية أن اللامعنى يتماثل دائما تقريبا مع المظهر الآلي للأشياء والكائنات – مع العادة في أغلب الأحيان".[321] الصفة الدرامية في الطاعون قائمة في الصراع بين دقدقة الساعة الآلية الرتيبة وهي تشمخ على الضحايا، وجريان الزمن المنطلق السخي. وهران مدينة عصرية لا ماضي لها، "لا شيء جميل فيها، لا خضرة فيها ولا روح". تنزل المحن في شوارعها وتحت سماء لا ترحم، ضمن دائرة سحرية مغلقة. تعيش عامها المأساوي مغلقة على نفسها. تقيم حول سكانها سورا من الحاضر لا مخرج منه إلا الموت. يستمد الطاعون قوته من عدم اكتراث إنساني. ينتظم كل ما هو مكروه في الحياة الإنسانية في نظام متماسك مستقل: الألم، الموت، الفراق، الخوف، الوحشة، ويحطم كل ما هو خير: الحرية، الأمل، والحب. الطاعون ينتشر رتيبا، صلبا، ظالما، حتى يعتقد السكان بأن هو الواقع عينه، ليحتل مدينة قهرها افتقارها إلى الوعي. ليس الطاعون شرا خارجيا مجرد وإنما يطبق القيم الضمنية في مواقف اهل وهران اللاواعية ويستمر بها إلى نهاياتها المنطقية. ذلك أن الطاعون كما قال كامو: "كلا منا يحمله في داخله، ذلك ألا أحد، أجل، لا أحد في العالم ينجيك منه. الطبيعي هو الجرثومة. أما البقية، الصحة والنزاهة والطهارة إذا شئتم، فهي من فعل إرادة عليها ألا تتوقف".[322]

عبرت الطاعون عن جهد من ثاروا على عالم عدمي يحط من قيمتهم ويجردهم من إنسانيتهم، نضال، في وضد التاريخ، لأجل "فجر قديم وجديد".[323] في ارتباط بصورة "الفجر" النيتشوية، فجر يستحضر ضوء نهار جديد، "تجلي" للعالم وبداية تحرر، فجر يشير إلى نوع بشري، خالق قيم جديدة تحدث نيتشه عنه في زرادشت، يقدم نفسه ذبيحة ل "المرور إلى الجانب الآخر".[324] الفنان هو الرجل الأول بقدر ما خلقه هو جهد طويل ومؤلم لإعادة التفكير في الكون مع الآخر، شرط هايدجري للسياسة والأخلاق، بعيدا عن سلط منظمة

[320]) Albert Camus: ***Œuvres complètes*, t. II**. op.cit, p.83

[321]) ألبير كامو: **عشب الأيام**، ص 95

[322]) ألبير كامو: **ذهب أزرق**، ص 203

[323]) Albert Camus: ***Œuvres complètes*, t. III**, op.cit.p.324

[324]) Friedrich Nietzsche: ***Ainsi Parlait Zarathousra***,. p. §4

وفقًا لعلاقات استرقاق وتاريخ مبني على الكراهية. يشكل الاعتدال والتمرد والوحدة نوعاً من الثالوث لإنسان التمرد. تتحقق السعادة في تجربة فردية وجماعية لتمرد مبدع يعيد القيم الأساسية لكل حضارة، كتب كامو: "عندما سيكون لعمل العامل كما لعمل الفنان فرصة الإثمار، عندها فقط سيتم التغلب على العدمية نهائيا والنهضة سيكون لها معنى. كل واحد منا من موقعه، بآثارنا وأعمالنا، سوف نخدم هذا الخصب وهذه النهضة".[325] يشير الطاعون إلى الانتقال من موقف التمرد المنفرد إلى الاعتراف بمجتمع يجب تقاسم نضالاته. " إذا كان هناك تطور في الغريب في الطاعون، تم القيام به بمعنى التضامن والمشاركة".[326] يمثل بروميثيوس[327] الذي ينحاز إلى البشر بنار سرقها من زيوس، أزمنة التمرد. يؤكد قضية الإنسان وتحريره، كتب كامو في بروميثيوس في الجحيم: " في أحلك قلب في التاريخ، رجال بروميثيوس، دون نكوص عن مهمتهم، تراقب الأرض وعشبا لا يعرف الكلل".[328] مرور من سيزيف إلى برومثيوس، من تجربة عبثية من معاناة فردية إلى حركة تمرد جماعية "إن عانى الشر رجل واحد يصبح وباء جماعي": "الانضمام الى البشر فيما يشكل يقينهم الوحيد المشترك بينهم، والتي هي الحب، المعاناة والمنفى".[329] وسط أكوام الموتى، ودوس القدر العنيد، تتنبه هذه الكائنات أن عليهم أن يجدوا وطنهم الحقيقي. وطن لهم جميعًا، وراء جدران هذا المدينة الخانقة: " في تلك الغابة العطرة على التلال، في البحر، في البلاد الحرة وثقل الحب".[330] يقاتل الجميع كل حسب إمكانياته. ندرك فضيلة للطاعون: " إنه يحول سيزيف إلى بروميثيوس. بروميثيوس جديد يقول حقيقة: الطاعون هو الحياة".[331]

5. المنفى والملكوت والبداية الأخرى

أعمال كامو الطويلة أقرب شكلا للقصص منها للرواية. قال لوكاتش: " كامو في الواقع كاتب قصة أكثر منه روائي".[332] لذلك آثرنا عدم اهمال مجموعة "المنفى والملكوت" وضممنا قصتين منها الى دراستنا.

---

325) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**. **III**.p.377

326) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**.**II**.p.286

327) بروميثيوس من الشخصيات الأساطير الاغريقية المفضلة لدى الأدباء منذ الفترة الرومانسية. لازم الأدب والفكر في اوروبا طوال هذا القرن. الذي سرق النار من زيوس وحرر البشر وانتصر على غضب زيوس وباشر نظاما جديدا للعدل، لا بد أن يكون شخصية غنية بالمعاني لعصرنا الراهن. وصف العلم الحديث، والنظرية السياسية الحديثة، والأدب الحديث، بتوكيدات متباينة، بأنها بروميثية. أصبح بروميثيوس رمزا لثورة الانسان على الحدود التي فرضتها عليه الطبيعة، بروميثيوس المقيد بصخرته، الرافض عدالة زيوس، يجسد "الانسان العبثي" كما يصفه كامو في اسطورة سيزيف. أنظر: جيرمين بري: **البير كامو** ، ص 235

328) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**.**III**. p.592

329) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**. **II**, p. 242

330) Ibid. p.242

331) Agnès Spiquel : ***Camus***. p.230

332) لوكاتش جورج: **معنى الواقعية المعاصرة**، ، ص 92

اختيار لم يكن عشوائيا في ظننا. في قصتي "الزانية" و"الضيف" يعرض كامو موضوع المنفى والملكوت بطرق معكوسة. تعرض القصة الأولى لحظة العثور على الملكوت بعد محنة المنفى، في حين تكشف الثانية عن تجربة ضياع الملكوت والمرور الى المنفى. في "المنفى والملكوت"، يفحص كامو مواقف مختلفة يمكن للإنسان أن يجد نفسه فيها يربط بينها موضوعان لهما معنى مزدوج: المنفى يعني فصل المرء عن نفسه وعن الآخرين وعن الطبيعة. يمثل الملكوت مصالحته مع النفس والآخرين والكون. في القصص يحمل كل بطل بداخله عبء المنفى والقدرة على إعادة اكتشاف المملكة. يحدث أننا بصحة جيدة في المنفى. مكان خلاص حيث يمكن أن نضيع لنجد أنفسنا. إذا تعذرت السعادة، فالشعور بالمنفى يمكن أن يمثل وفرة. تنشأ الحاجة إلى استعادة المكان، والعودة إلى الوطن، فقط بسبب الطريقة التي يكون فيها وجودنا "في غير مكانه" هو في حد ذاته فشلًا في فهم وجودنا بالفعل "في مكانه الصحيح" – بفشلنا في فهم مكان الوجود ذاته، مكان وجودنا. وضح هايدجر: " لماذا إذن، قد يسأل المرء، لماذا مع ذلك إيجاد طريق إليه؟ الجواب: لأننا أينما بالفعل نكون، نحن نكون بطريقة في الوقت نفسه نحن لسنا هناك، لأننا أنفسنا لم نصل بعد بشكل صحيح إلى ما يهم وجودنا، ولا حتى الاقتراب منه".[333] للوهلة الأولى، كل قصة بشكلها ومحتواها تشكل وحدة منفصلة. بعد قراءة المجموعة بأكملها، نحصل على انطباع بأنها قصص تكمل بعضها البعض وتشكل كلًا متوازنا. توحد أسطورة المملكة معنى المجموعة، صورة مجازية لحقيقة كونية، فيها نتعرف على ثوابت حالة الإنسان. حتى عندما يشير كامو إلى إطار مكاني للقصص أو خلفية اجتماعية للشخصيات فإنه يذهب إلى لوحة تاريخية بسيطة. لأهمية أسطورة المنفى، أطلق كامو على المجموعة لفترة اسم "قصص المنفى"، موضحا: " يتم التعامل مع موضوع واحد فقط، وهو المنفى، بست طرق مختلفة، من المونولوج الداخلي إلى القصة الواقعية".[334] نعثر في قصص المجموعة على "نغمة" كامو، نغمة تصف تجربة مزدوجة بإظهارها موحدة في الشكل الفني. يحيط الصمت بالقصص، تغييرات طفيفة للضوء، وتفاصيل صغيرة تساهم في وصف الفجوة بين جانبي الحياة المتناقضين وجعلها تتصف برمزية كونية. يبدو الأمر كما لو أن كامو شعر بالحاجة للجوء لأسلوب سردي أبسط، متمحور حول مصير واحد مع خاصية أساسية. ما ينشأ ليس فكرة مثل التمرد أو رمز كالطاعون، ولكن تساؤل جديد وعدم يقين في الشخصية. شخصية تمتلك بساطة الأسطورة. مشاعر إنسانية عبر عنها بالتنبه للآخرين وللعالم المحيط. تناغم مع عالم داخلي شاسع. الإنسان متجذر من جديد في الكون، مليء بغموضه، قوي بكرامة يستمدها من اتساع وصمت يتحرك فيه. قصص

[333]) Martin Heidegger: ***On the Way to Language***, tr. Peter D.Herz, Harper & Row,1971, p. 93

[334]) Albert Camus : ***Œuvres complètes***, **t. IV**. p.123

تشير إلى روابط إنسانية، هي مصدر شعور وفعل. هناك كرامة ورصانة في الصلة التي تربط بين الشخصيات والعالم، في "المنفى والملكوت"، كما ذكرت بري: " الانسان متجذر من جديد في الكون، مليء بغموضه، قوي بكرامة يستمدها من الاتساع الذي يتحرك فيه والصمت المستقر بين جنبيه. ان الحياة التي يعالجها كامو ما زالت مظلمة عنيفة، ولكنها رغم العنف مضاءة بنظرة جديدة الى كيان الانسان".[335]

الشاعر، يقول هايدجر عن تراكل، لا يريد أن يكتب مجرد وصف لمساء شتائي حدث فعلا أو لم يحدث، لكنه يحاول أن يظهره وكأنه حادث وحاضر عبر إثارة الإنطباع لدينا بأنه حدث. يتخيل شيئا ممكن الوجود ويصور حضوره، وبعد أن تستقيم القصة في شكلها تثير فينا صورة ما تم تصوره على هذه الهيئة. وما يتم لفظه يتكلم في حركة تخريج. في القصيدة ثمة إطار يجمع السماء والأرض والبشر الفانين والآلهة، وهذا الإطار الذي تم خلقه بانبساط الأشياء في اتجاه ذواتها هو ما نسميه "العالم"، وأن يتيح الإطار مثل هذه الإقامة الجامعة أمر هو بالذات ما يشكل الوجود الشيئي للاشياء فحين تتم تسميتها تستدعي الاشياء المسماة وتنادي الى وجودها كأشياء وفي بسطها لوجودها كأشياء تكون الأشياء أشياء ومن خلاله تحمل عالما لأن يكون على صورتها. هكذا لا يعود "العالم" مجرد كلمة تنتمي إلى تصور ميتافيزيقي. فهي ليست الكلمة التي تدل على الوجود (المعلمن الزمني) للطبيعة وللتاريخ، لا تفيد معنى الخلق الذي يتمثله اللاهوت، كما لا تعود تشتمل على مجمل ما هو حاضر (بحسب المعادل اليوناني). فالأشياء فحوى العالم، والعالم حظوة الأشياء. والكلام يتكلم بأن يقول للأشياء بأن تجيء إلى العالم، وللعالم بأن يجيء إلى الأشياء. لا "العالم" ولا الأشياء في حضورين منفصلين يضاف واحدهما إلى الآخر، بل يحضر واحدهما عبر الآخر ومن خلاله. وعبر تخللهما هذا يخلقان "وسطا" يكونان فيه في اتحاد. ليست انصهار من شأنه أن يضيع فيه كل شيء، بل هو وحدة حيث بين "العالم والشيء" التمايز الخالص وحيث الإقامة المميزة، في وسط الحضورين، في المابين، تظهر حميمية اتحاد العالم والشيء في مفصل المابين، في الاختلاف. إختلاف، بما هو كذلك، "واحد" و"فريد"، إذ به يبقى الوسط الذي، نحوه ومن خلاله، يكون العالم والشيء في حالة واحدة. فالاختلاف يحمل العالم على اكتمال انبساطه بوصفه عالما، ويحمل الأشياء على اكتمال تفتحها بوصفها أشياء، ومن خلال ذلك يحملهما واحدهما إلى حضور الأخر.[336] في قصص كامو نسمع دعوة للأشياء أن تجيء. الأشياء بما هي قابلة للانبساط والتفتح كأشياء، تحمل عالما إلى مستوى صورتها. دعوة للعالم أن يجيء، العالم الذي بما هو انبساط وتفتح كعالم، حظوة الأشياء. اختلاف يدع

---

[335]) جرمين بري: **البير كامو**، ص 154

[336]) مارتن هيدجر: **إنشاد المنادى**، ، ص 16/14

انبساط الأشياء كأشياء، يركن إلى انبساط العالم كعالم. اختلاف يمنح الشيء، كشيء، الدعة والسكينة في رده إلى العالم.[337]

علق هايدجر حول تحديد الإغريق لجوهر الإنسان كما ورد في مسرحية أنتيغون لسوفوكليس: " ثمة الكثير مما هو غريب لكن لا شيء يفوق الإنسان في غرابته". الإنسان أغرب من الغريب وأكثر إدهاشا من المدهش: يخرج إلى البر والبحر، يتسيد الأرض وحيواناتها، يعلم نفسه اللغة والتفكير، يشفي الأمراض، لكنه ينتهي إلى لا شيء لأنه يعجزه مصيره المحتوم: الموت. هايدجر لم ير فيه نشيدا يتغنى بمجد الإنسان بل تساؤلا حول الإنسان ككائن مهول متجاوز لقدره، يحمل كيانه مجالات لا تتناهى على خلفية تناهيه الجوهري. " ما قيمة الإنسان؟ ما هو الإنسان؟ بعد كل ما رأيته، سوف أبقى طوال حياتي أشعر حياله بحذر وقلق أساسي".[338] بما يقع ضمن قدرته على التصرف بشأنه وما لا يمكنه فعل شيء بشأنه، حياته وموته، خروجه الدائم إلى ما هو مختلف، وعودته التي لا محيد عنها إلى ما هو دائما ثابت ومتشابه. في ترجمة كلمتي ديتون ودينATاتون اليونانيتين المرتبطتين بتحديد الإغريق لجوهر الإنسان، أشار هايدجر بكلمته unheimlich كتحديد لجوهر الإنسان بأنه أكثر الأشياء إدهاشا. ما سماه هولدرلن "قانون التاريخية"، قانون ما ينتمي للمرء نفسه هو أبعد الأشياء عنه والطريق المؤدي إلى ما ينتمي إليه أطول الطرق وأشقها. قانون يمكن وصفه على أنه تشاجر بين ما هو أجنبي وما يعود إلى الشخص نفسه، كحقيقة تأصيلية للتاريخ. إن الإنسان "مدهش"، فهذا يعود إلى كون جوهره يتألف من الصيرورة إلى الكينونة في الوطن وهذا يعني أنه في الوقت ذاته لا يكون في الوطن، الكينونة وعدم الكينونة في الوطن تتضمن كل واحدة منهما الأخرى وتتبادلان تعريف جوهر الإنسان، ذلك أن الإنسان يشتمل في نفسه قبل كل شيء ولوقت طويل بل أحيانا لجميع الأوقات ليس في الوطن. ينكر الإنسان ويهرب مما هو في الوطن. فالصيرورة إلى الكينونة في المنزل هي بطبيعتها مرور عبر ما هو أجنبي. أعطى هايدجر قانون التاريخية الذي يشير إلى التضمن المتبادل والتشاجر بين عدم الكينونة في الوطن والصيرورة إلى الكينونة في الوطن تفسيرا أنطولوجيا هو أن كون الإنسان "مدهشا" يعود في أصله إلى كونه في الحقيقة "بلا وطن". كينونة تجد أصلها الخفي في علاقة الإنسان بالوجود، هذه الحالة من اللاوطن هي ما هي نتيجة أن الإنسان إذا كان له وطن أصلا فهو الوجود. يخرج الإنسان ويسعى لايجاد وطنه في الموجودات، يسود عليها بعقله بالعلم والتقنية لكن تناهيه الجوهري يجذبه ويعود به إلى اللاشيء، أي إلى موته. أكد هولدرلن على التناقض، في حرية وصول الإنسان إلى ما هو

---

[337]) السابق، ص 19

[338]) ألبير كامو: **ذهب أزرق** ، ص 221

مناسب له، لأن "ما هو خاص ومناسب لنا das Eigene يجب تعلمه تمامًا مما هو غريب بالنسبة لنا das Fremde". أدرك هايدجر في هذه الضرورة "القانون الأساسي للقدر".[339] قانون يمكن تفسيره، قال ماتي، بما يتماشى مع ملاحظة هايدجر عن أنتيجون، على أنه "العودة للوطن الأم"، إنها مسألة قانون العبور الشعري يؤدي إلى مغادرة الوطن وجعل محنة المنفى للعثور أخيرًا على مملكة الأصل.[340] من الضروري أن تترك الروح، كما إرادتها للأصل، المنبع لتسلم نفسها للنهر، اللذي يقودها نحو البحر الغريب قبل أن تتمكن من العودة إلى المنبع.[341]

كما رأينا في الفصل الثاني، أكد كامو بقوة على الوحدة، عنصر موروث من المسرح الكلاسيكي. وحدة: الفعل، الزمان والمكان. يتحد الوقت، مثل المآسي اليونانية، بالمكان الفريد في "وحدة مفردة". في قصص تقترب من الدراما بتركيزها وتوترها في حدود الزمان والمكان، تحقق أسلوبا مأساويا يتوافق مع نواياه، فنيا وأخلاقيا. "يرسم" كامو المنحنى العاري للغة، بفضل أسلوب "يقول أكثر حين يقول أقل"، يصل إلى كثافة معقدة وموحدة لأسلوب يسميه "تراجيدي". يتعامل مع موضوع واحد هو المنفى بطرق مختلفة، كل منها يوضح طريقًا نحو "المملكة" لنعثر عليها مرة أخرى، لتولد من جديد في النهاية. يمكن أن نطبق على قصص كامو ملاحظته عن الكلاسيكيين الفرنسيين: "انطلاقاً من شعور فريد غزاهم إلى الأبد، فإنهم أبدعوا عملاً بوجوه مختلفة ورتيبة في الوقت نفسه".[342] في كل قصة، تعكس النغمة الكامنة للتناقض الذي عانى منه وكيف تم قبوله. نتعرف على فنان يوجه رسمه لإيداع الأثر مشاعر متعددة الألحان.

أسطورة المنفى والمملكة واضحة بشكل خاص في "الزانية La Femme adultère"، القصة الأولى من المجموعة. موقف بسيط هو عود إلى ملكوت الانسان. في القصة، رحلة تجارية يقوم بها الزوج جانين ومارسيل إلى جنوب الجزائر بحثا عن زبائن. قصة تفضي إلى كشف: جلال ليل الصحراء وغموضه يحرر جانين أخيرا من سجن حياتها التافهة العقيمة. تتحد جانين مع قوى الطبيعة، تواجه العلامات الغامضة لمناظر طبيعية تشكل كتابة: ترى " قطيع جمال ساكنة، صغيرة من هذه المسافة، شكلت على الأرض الرمادية علامات داكنة لطلاسم كان لا بد من فك رموزها. فوق الصحراء، كان الصمت شاسعًا مثل الفضاء".[343] جانين " في هذه اللحظة

339) Martin Heidegger: ***Approche de Hölderlin***, p. 111.

340) Jean-François Mattei: **Heidegger et Hölderlin**, **Le Quadriparti**,p.300

341) Heidegger, M, ***Approche de Hölderlin***, p.115 .

342) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.I**. p.899

343) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t. IV**. p.13

العابرة، عندما فتحت عينيها مرة أخرى على السماء الساكنة فجأة ... بدا لها أن مجرى العالم قد توقف للتو ولن يشيخ أحد أو يموت منذ هذه اللحظة. في كل مكان، الآن، كانت الحياة معلقة، ما عدا في قلبها حيث، في الوقت نفسه، كان هناك من يبكي من الألم والدهشة".[344] في "لحظة عابرة" حققت رؤية واتحادًا استثنائيًا: "وحي" حقيقي من العالم كافئ تمردها الصامت. وفقًا لكامو، هذا هو سعي الفنان: " الصورة العابرة والملحة لواقع نتعرف عليه دون أن نواجهه على الإطلاق".[345] أدرك كامو أن الفن هو في هذا "التوقف": " يبدو إذن أن كل وفرة وكل عظمة هي في التوقف"،[346] إنها لحظة مميزة من"الوفرة"، "كايروس kairós"، "التوقف "في منتصف الوقت، لحظة عابرة ودائمة منذ ذلك الحين تسمح للإنسان أن يبقى هناك حاضرا في العالم.[347] أكد هايدجر أن: " الرؤية حركية الحياة. لا نرى الحركية حقيقة إلا إذا توقفنا وأقمنا في المحيط الوحيد حيث يمكننا الرؤية. الإقامة الوجودية، عند التوقف. إنه لهذا بالتحديد تكون المهمة الأساسية هي الفوز بإقامة ذات نوعية جيدة وليست اعتباطية، التوقف قبل الانتقال إلى القرار الذي يجب أن نتخذه".[348] الطبيعة هي ما يمنح القصة نبرة تواصل حتى الخاتمة، " وما دام هناك أناس يستشعرون ويحدسون في انتمائهم إلى الطبيعة ويستجيبون لدوام حضورها وجمالها الإلهي، نستطيع أن نقول إن هناك شعراء. إن موضع الشعراء في المستقبل وهم الذين يمتلكون جوهرا خاصا على قياس جوهر الطبيعة".[349]

يشير عنوان المجموعة الى الكتاب المقدس. دينيا، النفي يعني السقوط من حالة النعمة، ملكوت تشير إلى ملكوت الله. بهذه المصطلحات، يهتم كامو بإبراز رؤيته لدين أرضي، الأرض معبده: "أنا سعيد في هذا العالم، لأن مملكتي من هذا العالم".[350] قال كامو، مفكرا في عنوان المنفى والملكوت على مستوى روحي: " بالنسبة للمملكة فإنه يتزامن مع بعض الحياة الحرة والعارية، والتي يتعين علينا إعادة اكتشافها، حتى نولد من جديد أخيرًا. المنفى بطريقته الخاصة، يوضح لنا الطرق إليها، بشرط وحيد أن نعرف كيف نرفض العبودية وفي الوقت نفسه التملك".[351] أخذ عنوان القصة من الأنجيل، يوازي به كامو تجربة جانين الليلية مع قصة في إنجيل

[344])Ibid. p.14

[345]) Ibid. p.260

[346]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.I**, p.965

[347]) الكايرولوجية من كايروس Kairos اليونانية: اللحظات المناسبة التي تأتي في أوانها. أنظر: مارتن هيدغر: **الأنطولوجيا هرمينوطيقا الواقعانية**، ص 167

[348]) مارتن هيدغر: **الأنطولوجيا هرمينوطيقا الواقعانية**، ص 181

[349]) مارتن هيدجر: **إنشاد المنادى**، ص 73

[350]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t. II**. p.799

[351]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t. IV**.p.123

يوحنا.[352] امرأة زنت وحوكمت على ارتكاب فعل مخالف لقوانين الإنسان. جانين ترتكب هذا الفعل ولكن باغراء من أمر الطبيعة. بينما الفعل في الانجيل ينتهك المحرمات الاجتماعية، يكتسب بعدا كونيا في القصة. في مثل الزانية، يوضح المسيح أن المتهمة أقل ذنبًا من قضاتها. قضاتها آثمون لكنهم يخفون خطاياهم. هناك حيث يجب أن نبحث عن خطايا. يقدم القضاة أنفسهم على أنهم أفضل من الآخرين ولهم باسم حق إلهي القدرة على الحكم على الناس بالموت. ضميرهم الحق تظهره كلمات المسيح المأثورة: "من هو منكم بلا خطيئة فليلق الحجر الأول". موقف يعلم أن الكبرياء يضر بالإنسان أكثر بما لا يقارن من شهوة جامحة. القضاة، باسم مصلحة، حقيقية أو مفترضة، يعتقدون لأنهم ممثلو عدالة مطلقة أن لهم الحق بالموت على الاخرين. هذا موقف يضر بالبشر أكثر من أذى أسوأ المجرمين. كما تُظهر إجابة المسيح في وجه القضاة، يوحي جمال الصحراء لجانين أن هناك حقيقة، بجانبها قوانين الحياة الاجتماعية لا شيء. حقيقة لا يمكن تحديدها سماها كامو: "المملكة"، مملكة كبحث عنيد عن الحقيقة على مستوى الأشياء والكون.

في نهاية القصة، لم تعد جانين شخصية بسيطة لكن بطلة أسطورية بفضل وضوحها نجحت في إيجاد طريق ولادة ذاتها من جديد. لا يتعلق الأمر بشعور عابر. حصلت على نعمة الحصول على تجربة غريبة. تعيش حتى النهاية ما يستسلم الآخرون أمامه عادة. الموت، الذي علمت به خلال الرحلة، سيدفعها نحو تجربة لقران كوني مع سماء مرصعة بالنجوم. تقدم "الزانية" صورة توضيحية عن التواطؤ مع منظر طبيعي. عند وصولها الى الواحة، رأت جانين " أولى نخلات الواحة وكانت تود أن تذهب إليهم". بمجرد وصولها مع زوجها غرفتهم في الفندق، يعود نداء النخيل، ملحا أكثر هذه المرة: " أكثر وعيًا بجلبة نهر من ثغرة الحصن احدثتها الرياح على النخيل القريب الآن، بدا لها أن الرياح اشتدت، وجلبة النهر صارت صفير أمواج. تخيلت، خلف الجدران، بحرا من نخيل مستقيم ومرن، تتصاعد في العاصفة".[353] عندما تصعد إلى شرفة الحصن فإن النخل هو أول ما لفت انتباهها ويوجهها نحو الأفق، "هناك، أبعد جنوبًا، في ذلك المكان حيث تلتقي السماء والأرض في خط نقي، بدا لها فجأة أن شيئًا ما كان ينتظرها كانت قد تجاهله حتى ذلك اليوم. والذي مع ذلك لم تتوقف أبدًا عن افتقاده".[354] تغادر غرفة الفندق تاركة زوجها وتعود إلى الشرفة حيث تختبر اتحادا جسديا مع سماء مرصعة بالنجوم، تجربة والاستعارات المثيرة والموحية بالمعاشرة في عبارة "النخيل المستقيم والمرن"، تعطي للقصة عنوانها. رد فعل جانين على نداء الواحة، اندماج مع الطبيعة اختبرته يعطي مقياسًا لهويتها مع عزلتها ليس نداءً عبثيا

352) **سفر يوحنا**، 8: 1-11، دار الكتاب المقدس في الشرق الاوسط، بيروت، 1996

353) Albert Camus: ***Œuvres complètes*, t. IV**. pp. 9-8

354) Ibid. p.13

من الطبيعة. فرح شعرت به يستجيب لمسعى تقوم به في لحظات من التأمل على شرفة الحصن. تساءلت مرارا عن سبب مرافقتها زوجها الى زاوية صحراوية. عندما ترى أسفل الشرفة المدينة العربية، الواحة وبعيدا مخيم بدو الصحراء تعتقد أن هذا المشهد قدم لها معنى أو وسيلة هرب، ولو للحظة، في مسار حياتها المؤسف. أمام الطبيعة يتحدد في مخاوف سببت بحثها عن مكان آخر حيث ستُمنح لها السعادة أخيرًا. لا نشهد في زفاف السماء والأرض ذوبان الإنسان الرومانسي في الطبيعة، بل تفاهته. سعادة غير ذاتية عاشها أيضا راوي "أعراس تيبازة": "فلم يكن أنا الذي يهم ولا العالم، لكن فقط الاتفاق والصمت".[355] قوة غير شخصية لأن الطبيعة الحقة تظل صمّاء وغير مبالية بمشاعر البشر ومشاغلهم. لاحظ كامو أنه إذا كانت هناك "مناظر طبيعية مزاجية، فهي أكثر ابتذالًا".[356]

لا تشارك جانين مارسيل الحب، خافت أن تظل وحيدة، من ألا تكون محبوبة. الشعور بالحب يرضي غرورها: "أحبت أن تُحب".[357] جانين تحبه بطريقتها لكنها تدرك أنها لم تلتق بعد حياتها التي لديها فكرة مشوشة عنها. تدرك أنها عاشت حتى الآن في المنفى، أن المملكة، الوجود الحقيقي، رُفض لها. يمكن أن نقول أن "منفى" مرادفة لـ"ملجأ". حياتها الاجتماعية كانت هذا الملجأ. منفى مكان يفصلنا عما نحب. في المقابل، يعطينا شعور أمان نسبيا. بحثت عن الأمان في وجه قلق وجودي. السبب الرئيسي لزواجها هو قلقها من الشيخوخة. وحيدة، دون معين ودون موارد. مارسيل ضمان حماية، حتى أنه يدرك ذلك ويصبح ذلك معنى حياته: "إذا حدث لي شيء،" قال "المأوى". لأنها الحرب، فهو مستعد لبذل جهود جبارة لتأمين الأمن المادي لزوجته. جانين ممتنة له، ومع ذلك فهي تفهم ما لا يراه: ربما يدفعون الغالي لسلامتهم. من الحماية المستمرة من أي مصيبة ينسون في النهاية، الشيء الرئيسي: العيش. تتساءل ما الخير في أن تحمي نفسها من كل شيء: "من غير الاحتماء من الحاجة الأبسط: أين المأوى؟".[358] تدرك أن مارسيل "لا يعطيها شيئا آخر غير الفرح لمعرفة الذات الضرورية". تكتشف أن خوفها من الموت والألم هو سر عمق ارتباطهما. حتى حياة الزوج الجنسية لا تعمل إلا على تمويه هذا الألم والهروب منه: " عرفت أن مارسيل احتاجها وكانت بحاجة لهذه الحاجة، كانت تعيشها ليلا ونهارا، خاصة في الليل، كل ليلة، عندما لا يريد أن يكون بمفرده، لا أن يشيخ ولا يموت بهذا الهواء العنيد الذي تخيله وذاك أحيانًا على وجوه الرجال الآخرين، كان الجو العام الوحيد لهؤلاء المجانين الذين يخفون أنفسهم تحت أجواء

355) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.I**. p.110

356) Ibid, p.113

357) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t. IV**. p. 4

358) Ibid, p.6

العقل حتى يأخذهم الهذيان ويقذفهم بيأس نحو جسد المرأة ليدفنوا هناك من الخارج يا لها من عزلة مروّعة".[359] عيش يساعدهما على التخلص من القلق. كانوا في المنفى. وجودهم المشترك بمثابة ملجأ من العالم المعادي حولهم. فهمت جانين هذا تمامًا: "هي أيضًا، بعد كل شيء، احتاجت إليه، قوته، مراوغاته الصغيرة، هي أيضًا كانت خائفة من الموت".[360] حقيقة وعيها بقلقها لا يكفي ليحررها منه. شعور يصبح أكثر قمعًا: "على الفور، قلق لا اسم له غزاها".[361] معاناة داخلية تدرك أنها مصدر تعاستها: "لو تغلبت على هذا الخوف، سأكون سعيدة".[362] لا عقل أخلاقي أو اجتماعي صار بإمكانه إيقاف إرادتها: "أرادت يتم تسليمها، حتى لو مارسيل، حتى لو لم يكن الآخرون كذلك".[363] الوضوح هو شرط لا غنى عنه لهذا البدء، لكنه لا يكفي. يتطلب شجاعة العزم للاستجابة لنداء سعادة ملكية. الشجاعة أعظم كما تشعر جانين بهذا الاتصال في لحظة غير متوقعة وغير مناسبة: في مدينة أجنبية وعدائية، بعد رحلة شاقة ومفاوضات مرهقة مع التجار في ليلة برد. تغادر غرفة زوجها، الذي إذ يكتشف اختفائها، سينظر إليه كنوبة من جنون. عادت إلى شرفة الحصن مرتين حيث تكشف منظرا رائعا للصحراء رأت فيه مكان خلاصها. لأنها لا تريد العودة إلى الفندق، أقنعت زوجها المنهك بالمشي معها. أثناء تأملها في الصحراء، تكتشف شيئا جديدا وساحقا. إنها تعجب بجمال أشكال صحراء لها تجريد معين، غياب وصمت وشفافية تامة: "كان الفضاء يتسع"، "يبدو أن الهواء المضيء يهتز من حولهم، مع اهتزاز أطول وأطول مثل أنهم تقدموا وكأن عبورهم ولد على بلورة من الضوء موجة صوتية تتسع"، " تحرك بصرها ببطء، دون أن تواجه عقبة واحدة"، "لم نتمكن من رؤية شخص"، "أفق هائل"، "امتداد لا محدود". "لا تستطيع أن تنفصل من الفراغ الذي فتح أمامها".[364] جانين، وهي تميل جسدها كله على الحاجز، بقيت عاجزة عن الكلام، غير قادرة على انتزاع نفسها من الفراغ الذي انفتح أمامها. بجانبها، كان مارسيل يتململ. شعر بالبرد، وأراد النزول. سؤال منطقي من مارسيل: "ماذا كان هناك لترى؟"، لا شيء تحديدا، اللهم الا صورة مهيبة تستحضر لانهائية طبيعة شكلت جانين جزءًا صغيرًا منها. لأول مرة، هي لا تريد أن تحمى من الطبيعة، بل الانفتاح عليها لأن " هناك بدا لها فجأة أن شيئًا ما كان ينتظرها تجاهلته حتى ذلك اليوم والذي مع ذلك لم تتوقف عن الشعور بافتقاده".[365] هذا النذير وحده كافٍ لفك في قلب امرأة جلبتها الصدفة وحدها إلى هناك، عقدة " أحكمتها

359) Ibid. p.15
360) Ibid. p.16
361) Ibid. p.16
362) Ibid. p.16
363) Ibid. p.16
364) Ibid. p.13
365) Ibid. p.13

السنوات والعادات والملل، ثمة انحلت ببطء".[366] عقدة ليست سوى اتفاقيات وأقنعة، تحتها كيان جانين الداخلي. تفكر في حياة بدو تعتبرهم "سادة" مملكة غريبة بائسة وخالية"، تخيلت أنه في هذا البلد يعيش بشر على مقياس حقيقته. " نظرت إلى مخيم البدو. لم تر بشرا يعيشون هناك، لا شيء يدب بين الخيام السوداء، ومع ذلك لم تكن تفكر إلا بهم، هم الذين بالكاد عرفت وجودهم حتى ذلك اليوم. دون منازل، معزولون عن العالم، كان هناك حفنة منهم تتجول فوق الأراضي الشاسعة التي اكتشفتها بنظراتها ... ليس لها إلا لا تخدم أحدًا، أيها السادة بائسة وخالية لمملكة غريبة ... مملكة، منذ زمن سحيق، وُعدت لها، ومع ذلك، لن تكون ملكًا لها أبدًا".[367]

المجموعة تتحدث عن الاغتراب ومعرفة أين وكيف الوصول إلى المكان، عن بداية أخرى هي بداية التفكير في حدود الميتافيزيقا. القفزة ضرورية لتحدث "بداية أخرى"، نحو حقيقة الوجود. نجد مثل هذه القفزة في "الزانية" القصة الافتتاحية في "المنفى والملكوت"، عمل "شعري" بدأ المجموعة ككل. استيقاظ هو "القفز". تتحرر "جانين" من خلال قفزتها. بداية فريدة ومختلفة. بداية في حد ذاتها ولكنها متحدة وغير قابلة للانفصال. ما تعلنه القصة ليس مجرد بداية بل هو مجيء الوجود. بداية أخرى في لحظة الحضور، يقظة على الوجود، عرض حقيقة الوجود على أنها قول إيرينيس. قصة تخلق لغة حساسة تتدرج بحذر ثم "تأتي في قفزة واحدة". قفزة تبدأ حركة استيقاظ على عالم حيث تظهر الأشياء وتندلع. لحظة استيقاظ، يتحول الوجود إلى كائنات، تصبح "القفزة" هي "حدث الحقيقة". تعد الفضاء والزمن جزءًا من الحركة المتذبذبة والمتأرجحة، حيث يندمج بشكل غير متزامن مع الحاضر. نداء النخيل والبدو هو نداء شعري، يذكر بتكثيف الأحلام، يطلق نغمة ما لا يقال، المكبوت في إشارة فرويد، يعبر عنه المشهد الذي ينهي القصة. الاستيقاظ قفزة في حركة ولحظة تلتقط طرفة عين Augenblick. قصة بنيت حول مشاهد، تلتقط شيئًا فريدًا مرتبطًا بصوت الطبيعة وآثارها: مشاهد يشكل كل منها قفزة في قول شاعري. إن الجودة متعددة الأصوات للقصة لا تكمن في وحدة وكمال تخلقها بقدر ما تكمن في الاختلاف بين الأصوات أو المشاهد، إن هذا يشكل قفزة فيما يمكن أن يسمى الاختلاف الشعري، اختلاف هو إحداث الاختلاف والفرق، لحظة تتناسب فيها اللغة مع Dichtung. فالاختلاف الشعري يبرز القصة كشعر. تصبح الصحراء رسولًا للموت يأتي من "باب خلفي" في المنظر، يدخل كقوة صامتة للاختلاف الشعري. حقيقة القصة هي تذكير بالموت وأن الموت قريب دائمًا. لا يمكن معرفة شيء عن الموت، لا يمكن

366) Ibid, p.13

367). Ibid, p.14

تحليله وتصنيفه، لكن لا يزال من الممكن التفكير فيه. وهو الشعور الذي راود كامو عند رحلته الى الأغواط، مكان أحداث القصة:" عدم نسيان الانطباع الفريد بالقوة والمناعة في الأغواط. على توافق مع قانون الموت، وبالتالي منيع".[368]

يخبرنا هايدجر، في مقال "رامبو حيا"، كيف يظل الشاعر "حيويًا" أي أن يستطلع أفقا "يصل إلى المجهول"، أفق قال عنه: " هل الإيقاع الذي اختبر في الأصل على أنه يوناني هو القرب مما لا يمكن الاقتراب منه، كما هو الحال في هذه المنطقة، المقدار الذي يحافظ على انسجام البشر؟ وهل قول الشاعر القادم هو بناء على هذا الصرح وبذلك يعد للبشر مسكنًا جديدًا على الأرض؟ أم أن تدمير اللغة الوشيك باللسانيات والمعلوماتية لا يقوض أسبقية الشعر فحسب، بل يقوض أيضًا احتمالية حدوثه؟ يبقى رامبو حيوياً إذا طرحنا على أنفسنا هذا السؤال، إذا ظل مؤلفوا الشعر ومتأملوه قلقين بشأن ضرورة "تحويل أنفسهم إلى عرافين من أجل المجهول"، مجهول، مع ذلك، لا يمكن تسميته إلا بجعله "ثابتًا geschwiegen". ألا ينبغي أن تكون هذه التسمية دعوة تستدعي وقادرة على استدعاء قرب مما لا يمكن الاقتراب منه لأنه ينتمي بالفعل إلى هذا القرب "مسبقًا" ومن هذا الانتماء يحمل العالم كله في إيقاع اللغة الشعرية؟"[369] يسأل هايدجر عن كيفية ارتباط الإيقاع بالقرب والبعد والتي يفترض أن تحافظ على انسجام الإنسان. عما إذا كان لا يزال للشعر القدرة على حفظ اللغة من Gestell علم حديث تمثله اللسانيات والمعلوماتية. ويجيب أن الشاعر يظل حيويًا إذا استمر في طرح هذه الأسئلة في شعره، مما يعني أن يصبح رائيا يستطيع سماع نداء المجهول. أن يعثر على طريقة لجعل المجهول ثابتًا. المجهول مرتبط ارتباطًا وثيقًا باللغة. ينظر إلى مأزق الاختلاف الشعري على أنه لقاء مع مجهول لا يمكن التعبير عنه، وهو في الوقت نفسه الأقرب والأكثر ألفة. إن مواجهة المجهول، باعتباره اختلافًا شعريًا، تؤدي إلى الحدث الملائم للبداية الأخرى. ما يعنيه أن تصبح رائيا: رؤية المجهول، باعتباره المجهول، في المألوف والقريب. في القصة، يشير الكشف عن المألوف في المجهول إلى معالجة لطيفة وأقل دراماتيكية من كثير من كتاب "الغرابة"، كافكا مثلا، حيث نجدها في صمت من لا يقال، شعور غريب، تستحضره صور تغير اليوم فجأة من النهار إلى الليل، لا يدوم سوى لحظة وينقطع. أن تكون رائياً، هذا يجعل ممكنا تشويش الحواس. القدرة على تغيير الزمن. منطق المألوف والغريب في القصة، منفصل ولكنه لا يزال جوهريًا وضروريًا، له نفس وظيفة العناوين "الزانية ولكنها زوجة محبة ووفية لم تخن" و"المضيف لكنه ضيف"، عناوين تتجاوز مجرد دور التلخيص لتقول ما

[368]) ألبير كامو: **عشب الأيام**، ص 109

[369]) Martin Heidegger: ***Rimbaud vivant!*** tr. S. J. Thompson. Left curve, 2009. p.75

لا يمكن قوله داخل الكل. في القصة نجد ما يعادل إيقاع السكون في تناقض لفظي oxymoron. كلمتين متعارضتين مدمجتان معًا وتشكلان كلمة جديدة ذات دلالة اضافية ولكن لا تزال تحتفظ بأهمية كل مفردة. يصر هايدجر على أنه يمكن تسمية المجهول عندما يصبح ثابتًا. نتمثل عادة السكون بكونه غياب الحركة. " غير أن السكون بالمعنى الدقيق ليس غيابا للحركة بل تجمع الحركة. تجمع يعتبر مصدر الحركة وينبوعها: والمصدر هنا لا يعني ببساطة الصدور بمعنى أن الشيء يبعد شيئا آخر عنه، بل أيضا أن هذا التجمع حين ينتج الحركة يستبقيها ويحتفظ بها، أي أن الحركة تسكن في السكون".[370] اسم المجهول في القصص هو الصمت، صمت يدعو إلى الاقتراب مما لا يمكن بلوغه، صمت ما لا يمكن تسميته، وكصمت لا يوصف، يبقى صامتا وسريا. التناقض هنا هو أن القصة لا تصمت، هي دائمًا تسمية ودعوة، قفز في قرب يستحيل الاقتراب منه، يفسح المجال أمام حدث الاختلاف الشعري. في القصة، نلاحظ كيف باستمرار يتشابك الغريب والمألوف، الأكثر ألفة Heimlich والأكثر غرابة Unheimlich. تبدأ القصة بمناظر طبيعية صحراوية. موضوع الماء يسكن القصة، وجوديًا. نراه باستمرار في قصة الصحراء هذه. تحلم جانين بمكان وراء الصحراء، على بعد آلاف الأميال إلى الجنوب "حيث يُخصب النهر الأول الغابة أخيرًا".[371] تجعل الرياح في واحة النخيل "هدير نهر خافت" سرعان ما يتحول إلى "دمدمة أمواج". تتصوره جانين " بحرا من النخيل مستقيما ومرنا، يتلاطم في الريح العاصف"، يصبح ضوء فترة الظهيرة "سائلاً". أخيرًا "ماء الليل" يغمرها. كما أن الوقت مزعج في القصة ولا يتبع التسلسل الزمني العادي. يتحقق ذلك عن طريق استخدام الفضاء للإحساس بالوقت. إنه ينتمي إلى الاختلاف بين الداخل والخارج، داخل فضاء وزمن القصة وأيضًا خارجها. القفر و"الماء" يجتمعان ويصبحان جزءًا من بعضهما البعض، يتحكمان في سمات الآخر ليصبحا متطابقين، في تساوق مع استجواب هايدجر لقانون الهوية أن تأتي الهوية من خلال حدث تخصيص تحدث فيه الحقيقة ويبدأ بالاختلاف الشعري للبداية الأخرى. إن عدم وضوح الحدود بين الداخل والخارج، الزمان والمكان، والحلم والواقع، يشير إلى لحظة، وحركة متزامنة، المجهول: طرفة عين Augen-blick حيث يختبر كل شيء بحساسية شعرية، بكلم جديد ومجهول.

في أشعار هولدرلين "انكشاف الوجود" لن يكون إلا وجه الطبيعة، الفيزيس كما فهم الإغريق الأوائل، حيث يجد الوجود مكانه ويؤسس شعره: " في جوهر الوجود ذاته، متجليا كطبيعة، تتأسس إمكانية الشعر

[370]) مارتن هيدغر: **مبدأ العلة**، ص 92

[371]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**. **IV**.p.14

وضرورته".[372] عند كامو ابتهاج مرتبط بال physis اليوناني في زمن لا تاريخي، قرب روعة هادئة ما قبل سقراطية حافظ عليها في وجه الرعب، نتاج توتر ينبع من الاحتفال بجمال لا يزال سليماً رغم مكائد التاريخ. ابتهاج مأساوي ولد من قرب الموت. وصفت G Sylvie أدب كامو بأنه " أعراس سعيدة مع عالم physis، بحث عن لغز الكائن والكون، والذوق للجمال ويقين دوستويفسكي بأن الجمال سينقذ العالم، وقلق الكينونة الذي لا يغادره الإحساس بالذنب بشكل لا يمكن إصلاحه، والدرس الرهيب لموت يتربص بفريسته، كل ذلك مادة هذا الأدب ... وهم ولكن الفن يمكن أن يجعله يتسامى من خلال خلق شكل جديد ودائم. هذا هو الفعل الذي يبعث على الابتهاج".[373] لقاء أول مع الطبيعة و"الاشتباك" معها. لكنه ليس بعد "حفل زفاف" لأنها ليست منفتحة تمامًا على الطبيعة، ربما لأن مارسيل بجانبها يكسر نشوتها قال لها: "نحن نموت": "أنت غبي. دعنا نعود".[374] تدخل بشري أحبط نشوتها. لكنها لا تنحبس في ملجأها. في الغرفة، تسمع "نداء صامتا بعد كل شيء هي يمكن أن يصمت أو يدرك في الإرادة، ولكن لن يحدث ذلك أبدًا مرة أخرى ستعرف المعنى إذا لم تجب عليه على الفور. في الوقت الحالي، نعم، هذا على الأقل كان على يقين".[375] يسمع كثيرون النداء نفسه لكنهم يسكتونه خشية السخرية، أو لأنه يبدو لهم مريحا أن لا يجيبوا عليه. جانين تحلت بالشجاعة ولبت الدعوة: تعود في الليل البارد إلى الشرفة. هذه المرة "لا نفس ولا ضوضاء أزعج العزلة والصمت". في هذه اللحظة "المسار الساكن" للطبيعة "لم شملها تدريجيًا مع أعمق كيانها".[376] تكتشف أناها ومصدر سعادتها: " حيث كان البرد والرغبة يتقاتلان الآن. أمامها، كانت النجوم تتساقط واحدة تلو الأخرى، ثم تنطفئ بين حجارة الصحراء، وفي كل مرة كانت جانين تنفتح أكثر قليلاً على الليل. تتنفس، تنسى البرد، ثقل الكائنات، حياتها المجمدة وعذاب الحياة الطويل وحتى الموت. بعد كل هذه السنوات التي هربت فيها من الخوف، هربت بجنون، بلا هدف، توقفت أخيرًا".[377] عادت إلى نفسها في لحظة: لم تعد مجبرة على البحث أو الفرار. في النهاية، تنال جانين النعمة. تعيش حتى النهاية ما يستسلم الآخرون أمامه عادة. تجد "جذورها": " في الوقت نفسه، بدا وكأنها عثرت على جذورها مرة أخرى، وارتفع النسغ مرة أخرى في جسدها الذي لم يعد يرتجف. ضغطت ببطنها

372) Martin Heidegger: ***Les Hymnes de Hölderlin La Germanie et Le Rhin***. p.258

373) G Sylvie: ***Singularité tragique et jubilation créatrice***, Modernités, Presses Universitaires de Bordeaux, 2015. p.123-138

374) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**. **IV**. p.14

375) Ibid. p.16

376) Ibid. pp.18-17

377) Ibid. p.18

على الحاجز، متطلعة نحو السماء المتحركة، فقط انتظرت قلبها، الذي كان لا يزال مضطربا، ليهدأ بدوره ويحل الصمت فيه".[378] ذات ليلة، تترك فراش الزوجية لتفكر في الأفق اللامحدود لصحراء البدو الرحل. للحظة، تتماثل مع "المركز المظلم لكيانها"، " أسقطت النجوم الأخيرة عناقيدها في أفق الصحراء، وثبتت. ثم، مع عذوبة لا تطاق، بدأ ماء الليل يملأ جانين، طغى على البرد، وجعل يصعد شيئًا فشيئًا من قلب كيانها المظلم وفاض في تيارات متواصلة حتى بلغ فمها الذي كان يئن. في اللحظة التالية، امتدت السماء كلها فوقها، ملقاة على الأرض الباردة".[379] تدخل مملكتها، مملكة ليست سوى تجربة وحدة المرء مع كينونة الطبيعة العميقة. ذهب شلنغ إلى الإعلان بأن "الوجود Existenz " هو "وجد Ekstase".[380] ليس بشعور عابر لكن سعادة حقيقية لها بعد كوني. تقارن النجوم بالعناقيد، موحية بتحولها إلى نبيذ، تملأها الطبيعة بالانتشاء في لحظة مباركة. استعارة تربط حب الطبيعة بالحب بين الرجل والمرأة. ستمر جانين عبر مأزق الروتين لتندمج مع قوى الصحراء والليل. خمرة تخلب عقلها توثقها كونيا إلى الآخرين. في لحظة تهيمن فيها الحياة على الموت، تستعيد جانين، التي تحولت بهذا الفعل، متعة الحياة. تتملك رؤية مكانها في العالم ويثير ثراء الصحراء إمكانية وجود مملكة أرضية.

يمكن اعتبار قصة "الضيف L'Hôte" بمثابة إنشاء ناجح لمأساة حديثة بمعناها الواسع للكلمة. مأساة يمكن تلخيصها بعبارة كتبها كامو زمن كتابة المجموعة: "إن معضلة الحياة الكبرى هي معرفة كيفية العبور بين البشر".[381] فشل كامو في كتابة مسرحية تراجيدية وفقًا للنموذج اليوناني. لكن إذا كان عمل في نتاجه يستحق وصفه بأنه "مأساوي"، فهو هذه القصة لحياة يومية لمعلم متواضع. "الضيف"، قصة تبرز فكرة وحشة الانسان ونفيه في ظلام مأساوي. حادث واشكال مأساوي في حياة معلم يقيم منعزلا في هضاب الجزائر. عربي القي القبض عليه بتهمة القتل، جعل في عهدة معلم عليه أن يأخذه في الصباح إلى أقرب قرية للمحاكمة. يحاول المعلم أن يعطي العربي حريته وهذا لا يأخذها. يأخذه المعلم إلى مفترق طريقين، أحدهما يؤدي الى المحكمة والآخر الى الحرية، يلقي نظرة أخيرة وراءه فيراه يسير باصرار في الطريق المؤدية الى المحكمة. أثناء ذلك تكون يد مجهولة كتبت على لوح المدرسة: " لقد سلمت أخانا ... ستدفع الثمن". غموض العنوان الشفاف، عنوان يمكن ترجمته بنفس القدر باسم مضيف. شيء يضيع في الترجمة ولكنه مع ذلك يؤسس القصة في الاختلاف واحتمال بوليفوني. مدرس يدعى دارو يعمل في مدرسة معزولة في بادية هضاب الجزائر، يتلقى أمرا حكوميا من

378) Ibid, p.18

379) Ibid, p.18

380) فتحي المسكيني: **التفكير بعد هيدغر**، ص 44

381) ألبير كامو: **ذهب أزرق**، ص 241

صديق دركي اسمه بالدوتشي باستضافة عربي متهم بقتل ابن عمه لتسليمه في اليوم التالي إلى الشرطة الفرنسية بمدينة تينجيت Tinguit. يرفض دارو تنفيذ أمر الدركي. في صباح اليوم التالي يقود ضيفه إلى مفترق طرق حيث يعطي له خيار الذهاب غربًا والعثور على أوائل البدو أو الجنوب وإبلاغ الشرطة. لدهشة دارو، اختار العربي الذهاب جنوبا. مع نهاية القصة، يعود إلى فصله ويجد مكتوبا على السبورة: " لقد سلمت أخانا. ستدفع الثمن". بداية القصة ليست أقل خطورة من الإشارة إلى أن قواعد المجمع توضع اللعبة ذات مساحة جغرافية وبشرية في صورة مضغوطة على السبورة نفسها، سبورة تظهر الجغرافيا بالمعنى الحرفي والرمزي، " على اللوح الأسود، أنهار فرنسا الأربعة، مرسومة بأربعة طباشير مختلف ألوانها، كانت تندفع إلى مصبها منذ ثلاثة أيام".[382]

بداية ونهاية "الضيف"، هي بداية ونهاية مأساة إنسانية من تضارب قيم وسوء فهم طبقي. عرب هذه المنطقة يعيشون في فقر مدقع تفاقم بسبب الجفاف. المعلم بالمثل ممتلكاته متواضعة تقتصر على غرفة واحدة وأكياس حبوب قدمتها الحكومة يوزع منها للطلاب الأكثر احتياجًا. للتلاميذ، المعلم دارو مصدر غذاء مرحب به لكن مع حسن نيته وعزلته وفاقته، مثل أجنبيا ينشر ثقافة وقيم غريبة، يقف حاجزا بينهم وبين العثور على عقولهم وهويتهم. تنافر وصراع قيم رمزي يبدأ في الفصل الدراسي. الرسم متعدد الألوان على السبورة لتدفق نهر السين ولوار وغارون والرون، ليست مجرد أسماء جغرافية غريبة ولكنها مصبات أنهار بعيدة لا يرونها في واقعهم. عالمهم قرى فقيرة متناثرة يعتبر بقاء الإنسان هو المهمة الأساسية والوحيدة. عمل عبثي لبشر "يولدون ويعيشون ويموتون على المدى الفسيح أين لا شيء يذكر بالإنسان".[383] مع الرتابة التي تتحكم في مصير هؤلاء الرعاة الفقراء، كان لهم معنى حقيقي وكرامة حصلوا عليها بشق الأنفس. قبائل تعيش تحت ظل قانون أخلاقي بسيط، مشتتون على نطاق واسع في وجود يومي بائس فقط في نظر مراقب خارجي غير معتاد على نظام قيمهم. ملوك رحل تخيلتهم جانين كأسياد مملكة محرمة. الصراع الحقيقي مع نتائجه المأساوية يندلع مع وصول بالدوتشي وسجينه. زاهدا في أرض قاسية، لم يشعر دارو بأنه دخيل ولم يعتبر نفسه منقذًا. اعتبر وظيفته واجب تربوي حسن النية. يعرض نظرته الفطرية للمساواة في حضور دركي لا يكف عن التأكيد على آراء المستعمر من نظرة الازدراء للسجين والعالم. يصل بالدوتشي ممتطيا حصانا عند تسليم العربي مكبل اليدين يتبعه مشيا على الأقدام. أصر على عدم تسليم السجين إلى السلطات. بشكل متوقع فسر بالدوتشي هذا على أنه خيانة وإهانة شخصية. في هذه المرحلة، دارو بعيد عن الأنهار ومصباتها التي تطل عليه من السبورة المجاورة. بعيد أيضًا عن ثقافة انتقام

382) Albert Camus: ***Œuvres complètes*, t. IV**. 2008. p.46

383) Ibid, p.50

جعلت العربي يهرب من وجه قومه. تتعامل القصة مع تقارب متزايد بين رجلين ليسا متباعدين ثقافيًا فحسب، بل يفصل بينهما جدار لا يمكن اختراقه. يتفاهمان في حوار مقتضب وإيماءات خفية. ملتزمان بميثاق شرف متعدد الثقافات. دارو حاول أن يتصرف كمضيف. يعد له طعاما، يجهز له فراشا في ساحة يجب أن يتشاركاها. في الليل، يبقى مؤرقا بسبب تناقضات لا تنفصم. يدرك سببا أخلاقيا يمنعه من تنفيذ الأمر الحكومي "تسليمه كان ضد الشرف، مجرد التفكير في ذلك جعله يشعر بالهوان".[384] قانون إنساني ابتدائي جعل دارو يصر على استحالة تسليم فرد إلى جماعة قوية بشكل غير متناسب. تمارس القيم الإنسانية قوتها الكاملة وتثبت أنها أقوى من الضغوط الاجتماعية. يمنح العربي فرصة الهرب، زوده بالمال وقاده لشعب حرج. شعر بشرف هذا الفعل في ظل هذه الظروف، إعطاء السجين الاختيار بين طريق مؤدي إلى عدالة الحكومة الفرنسية وطريق يؤدي إلى عدالة البدو. يفكر السجين مليا في اختياراته مسترشدا بمثل ميثاق شرف العربي. علم أنه تمت معاملته جيدا من قبل مضيفه المؤقت. أدرك أن دارو، وإن كان مقيما في بلده، مضيف افتراضي. القرار الذي يجب اتخاذه، بعد معاملته كرجل شريف، تنفيذ الرغبة المفترضة لمضيف يتعين عليه القيام بعمل حكومي مهم. هكذا، بتبادل مثير، بين الضيف والمضيف، وقعا ضحايا مفارقة مأساوية جعلتهما يتصرفان مع مخاطرة كبيرة بطريقة يفترضون أنها صحيحة أخلاقياً، المفهوم الأصلي تطور إلى مستوى أعلى وأصبحت أساسًا أخلاقيًا لسلوك أوسع، نزاهة وأثرة وتضامن وكرم. للوهلة الأولى، بدا أن دارو قادر على استعادة المملكة وتجربة سعادة صامتة ومبهجة. لديه شفافية رصينة وحس أخوة، حياة بسيطة وجادة، تكفي لانتزاع نفسه من عزلة المنفى. بلده رغم جمالها أرض معادية. وحدها أخوة متحمسة يمكن أن تجعل بشرا يتأقلمون مع هذا المكان: "كانت البلاد هكذا، قاسية للعيش ... لكن دارو ولد هناك. في أي مكان سواه، كان سوف يشعر بأنه منفي".[385]

دارو حدث له ما يحدث غالبًا لبشر تتجاوز حاجتهم إلى أشياء بسيطة الدفاع عن مصالح الجماعة التي ينتمون إليها: يصبحون مصدر شك في عيون خصومهم. "في هذا البلد الشاسع الذي طالما أحبه، كان وحده".[386] وضع دارو مأساوي بشكل مزدوج. يعيش في سياق تاريخي يدعو إلى التشكيك في انتمائه إلى هذه الأرض. موضوعيا يظهر أنه دخيل. لا يستطيع ولا يريد أن يعترف لأنه يشعر بأنه في أي مكان آخر سيكون في المنفى. يعتبر أن بلدا يعيش فيه هو بلده وسكانه أهله لكن باب الاندماج مغلق. الذين يشككون فيه ليسوا مخطئين كذلك. دارو، أحب ذلك أم لا، غريب. هو من سادة أجانب بين سكان أصليين. يوضح روجر كييو

384) Ibid, p.56

385) Ibid, p.48

386) Ibid, p.58

أن معنى عميقا، شبه نبوي، للمنفى والملكوت، هو قناعة كامو أن الأوروبيين، السادة القدامى، قد عزلوا من السكان الأصليين. من الآن فصاعدًا، كل أعمالهم، حتى إيماءاتهم الأكثر صدقًا، ستكون موضع شك. فات الأوان على الصداقة والأخوة: " بعد فوات الأوان لدارست، وجانين، ودارو: فات أوان أوروبا الآلية، التجارية وألقيت بالكامل في فتح بروميثي. "هم لا يريدون" لن تكون جانين ولا دارو في المنزل في الصحراء. لكن الضيوف مرة أخرى. نبرة المرأة الزانية المتواضعة، ولاء المدرس، وخنوع المنشق لن يمنع من الاشتباه بهم. شروق الشمس على الصواني، لمحة عن ضخامة الصحاري، هلوسة مدينة الأضواء السوداء أو رقصة طقسية، هذا ما يسمح ليأخذ بعيدا. مملكتهم يدفنونها في سر قلوبهم حتى وقت النوم في قاع وادي من أشجار الزيتون".[387] أبطال المنفى فقدوا ذلك القرب الواضح من جغرافيا مملكتهم. دارو وحيد في مملكته وإذا تظاهر بوجود مستقر، فإقامته محفوفة بالمخاطر. لا يلوم أحدا عن وضعه الغامض. يتدثر بتعاليم المأساوية التي تقول "لا أحد محق والكل معذورون". بعيد عن سلوك موقف مانوي يحاول جاهدًا إدانة الجناة. دارو يعلم، منطقيًا وعمليًا، إن بالدوتشي على حق وعليه طاعته، إلا أنه غير مستعد لإطاعة أمر من شأنه أن يتعارض مع إحساس بالأخوة الذي شعر به تجاه العربي، شعور حاول دفعه عن نفسه في البداية. حقيقة أنه كان ربما مجرما لا يقتل هذا التضامن: " أزعجه هذا الوجود. أزعجه لأنه فرض عليه نوعًا من أخوة كان يرفضها في ظروف راهنة كان يعرفها جيدا".[388] شعور أخوة ينمو في العربي كذلك. وإلا ما كان ليجرؤ على أن يقول لدارو: "تعال معنا".[389] وضع منع دارو من التورط مع بالدوتشي، وكذلك الانضمام إلى الآخر. عزم دارو على عدم تسليم العربي. وبمجرد اتخاذ هذا القرار، ولدت في قلبه فرحة هشة: "ولد فيه نوع من التمجيد أمام مساحة كبيرة مألوفة تقريبًا صفراء بالكامل الآن، تحت سقف السماء الزرقاء".[390]

يقدم "المضيف" مثالًا على جمالية التركيز. في وفاق مع مزاج كامو الذي ينفر من الثرثرة والإسهاب من أي نوع: " للكتابة، كن دائمًا متخلفًا قليلاً في التعبير (بدلاً من تجاوزه). على أي حال، لا ثرثرة".[391] دارو واجه معضلة أخلاقية حولته رغما عنه إلى شرطي لطاعة قانون لا يوافق عليه. بدلاً من إثارة مراوغة لأفكاره، يبقى السرد محايدًا بشكل متعمد، عن بعد، يقدم تسلسل أفعاله. تنتهي القصة بعزلة لا علاج لها، محكوم عليها

---

387) Roger Quillot: ***La mer Et Les Prisons***, p.284

388) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**. **IV**. p.55

389) Ibid. p.54

390) Ibid. p.57

391) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**.**II**. p.856

بسوء الفهم. إن دوامة الحادث، التي حملها من الخارج دركي قام بتفريغ مهمته الشرطية عليه، لا تسمح له باختيار حل يكون جيدًا. العربي مجرم بالفعل، لكن دارو لا يريد أن يتخذ طريقا يتعارض مع كل قناعاته. باختياره عدم الاختيار، يواجه مصيبة نظرة الآخرين التي تترجم إلى مصطلحات ثنائية أراد الهروب منها. لا يزال النطاق الأخلاقي لهذه الحكاية غير قابل للتقرير، معلقًا على استنتاج غير مؤكد وغامض. قصة تلخص فن كامو: السرد يظهر سلسلة من الإيماءات بدلاً من الخطب المبررة. الراوي، من بعيد، يسجل ويصف ولكن دون انحياز، رافضًا الانصباب والشفقة. يظل سرد الراوي غامضًا، فهو لا يزيل أيًا من الشكوك المتعلقة بخيار وجودي محاصر. عندما دخل الراوي في الشعور بالخطأ الذي يلوث الآن وجوده في العالم، لم يختر الشر، لكنه لا يستطيع استعادة الخير. أدب يشير إلى انحرافات الأخلاق العملية، والتي لم تعد كافية لتنظيم سلوك البشر في عالم تلفه التناقضات.

6. الرجل الأخير في متاهته: السقوط

السقوط قصة عالم يثقله الشك والغموض والذنب والعبودية. قدم كامو لوحة لرجل منفصل عن نفسه وعن الآخرين وعن العالم. يلعب دور العديد من برجوازيين شعروا بأنهم مخطئون بعد الحرب العالمية الثانية. بدل الرموز الأسطورية والبدائية في الغريب كالشمس والبحر، يستخدم كامو سجلا دينيا. يبرز العنوان عدة معانٍ: أكبرها السقوط من النعمة. الدينونة الأخيرة والصرخة كانت العناوين الأولى قبل السقوط La Chute 1956، عناوين ذات خلفية دينية: صرخة المسيح على الصليب، سقوط آدم من الجنة ودينونة الإنسان النهائية. عناوين تكشف ضمناً عن ضيق الإنسان، وتقصيره، عندما لا يستجيب لنداء الكائن. السقوط ليس مجرد تأمل أخلاقي في الشر في إطار مسيحي (جان بابتيست كلامانس Jean Clamence-Batiste، دانتي Dante، اعتراف الراوي)،[392] إنه نص ضد أنبياء عصرنا الكذبة، يتحدى معتقدات الحداثة: التقدم، التاريخ، الثورة، العنف. قصة راويها محامي باريسي منفي في أمستردام، يسلم لمحاور صامت حياته الداخلية. في حين كتم مورسو مشاعره، يكشف كلامانس "جانب الوجود المظلم". يقف كلامانس وجهاً لوجه مع ذاته، فيما يشبه اعترافا مسيحيا، يوطده أن بوادئ حروف اسمه، جان باتيست كلامانس، تتطابق مع اسم نبي توراتي، غير أنه نبي فارغ لأزمنة متواضعة: ممثل، لاجئ في أمستردام الكئيبة، صحراء من حجارة وضباب وماء، " هذا البلد يلهمني. أحب هؤلاء الناس الذين يحتشدون على الأرصفة، عالقون في مساحة صغيرة من منازل ومياه، يحيطهم ضباب وأراضي

[392] كلها مراجع مسيحية، الاعتراف بالخطايا Confession معروف خاصة في الكاثوليكية. دانتي كتب "الكوميديا الالهية" في أقسام تتضمن النزول الى "الجحيم" ثم الوقوف على "المطهر" قبل العروج الى "الفردوس" ولقيا الإله. يحي المعمدان Jean Batiste نبي أعقب المسيح.

باردة وبحر يتبخر مثل الغسيل. أنا أحبه لأنهم مضاعفون. إنهم هنا وفي مكان آخر".[393] نبي هو نقيض نبي الكتاب المقدس. كلامانس، بطريقة ساخرة ومتناقضة، يلجأ إلى جحيم أمستردام. " نعم، الجحيم يجب أن يكون على هذا النحو: شوارع بها لافتات ولا سبيل للشرح. نحن مصنفون مرة واحدة وإلى الأبد. ليس زاهدًا بل فاسق يناضل ضد ازدواجية الإنسان، نموذجه الأولي، علامته التجارية: "وجه مزدوج، يانوس ساحر، وفوقه شعار المنزل:"لا تنخدع".[394] مهمته تمهيد الطريق للسادة الجدد ولعبودية جماعية للبشرية. عقيدته العبثية: " على جسور باريس، عرفت أني أنا أيضا اخشى الحرية. فليحيا اذا السيد، أيا كان، ليحل محل قانون السماء. " أبونا الذي هو هنا مؤقتًا. مرشدينا، قادتنا القساة بلذة، زعمائنا القاسون والمحبوبون..." أخيرًا، كما ترى، الأساسي هو ألا تكون حرًا بعد الآن وأن تطيع، في توبتك، من هو أكثر نذالة منك. عندما نكون جميعًا مذنبون، ستكون الديمقراطية. الموت وحيد بينما العبودية جماعية. الجميع مجموعون، أخيرًا، لكن على ركبهم خاضعة رؤوسهم".[395] "الشغف الأقوى في القرن العشرين: العبودية".[396] لا حياة بمعنى مصائر متقاطعة، لا حاضر متميز عن الماضي وحامله المستقبل، بخلاف الخطاب، ظلال يتم فيها البحث عن الهوية، ولا إضافات، هل نسمي هذا خيالًا أم تحديًا للخيال؟ إجراء ثابت، يقتصر على تجوال دائري، حقيقي أو مفترض، يظهر بوعي بطيء، سرد يقتصر على إعادة صياغة قصص متطابقة أو ذات صلة، هذا هل هذا رواية أم دراما أم مهزلة؟ شخصية مهرج، مليء بالتناقضات، الاندفاع والجبن، مع هويات مراوغة، ومسرح لا حول له ولا قوة له تأثير البرق، بالتناوب قاسياً وإيثارياً وإجرامياً، يستدعي ويقلد الله والشيطان، يوضع في زمكان أسطوري، لأي تاريخ يمكن أن يكون الراوي، إن لم يكن تاريخ الإنسان؟[397]

يبدأ سقوط كلامانس بحادث على جسر. سمع صوت ضحك. ضحك يشق سبيله الى دخيلته ويفتت حياته. ضحكة ازدراء تعاظمت حوله وداخله، قبلها بسنوات، وهو يعبر "جسر الفنون" في باريس ذات مساء، ميز ظلا لامرأة منحنية على الحاجز، تلاه صوت ارتطام جسد في الماء. سمع صرخة استنجاد، سيطر الصمت على كلامانس الذي ظل واجما. تردد قليلا ثم انصرف. احتقاره لنفسه باستمرار جعل حياته تدني الى أن انتهى به الامر الى أمستردام، حيث يمارس وظيفة فرضها على نفسه، "القاضي النادم"، بعد سنوات، على جسر آخر،

[393]) Albert Camus: ***Œuvres complètes*, t. III**. p. 702

[394]) Ibid. p.717

[395]) Ibid. p.760

[396]) ألبير كامو: **ذهب أزرق**، ص 366

[397]) R. Gay-Crosier & A Spiquel-Courdille: ***Camus***. p.195

يسمع هذه المرة ضحكا يتحداه. تنفذ في كيانه طبقة بعد طبقة، تأكل طريقها فيه، تشبثه بذكرى تردده وإحجامه بعزم مازوخي، واذا ما في ماضيه من مرتفعات عالية وقضايا "عادلة" و"مواقف نبيلة" يفرغ من معناه ويدفعه دفعا إلى الحلقة الأخيرة في الجحيم.[398] هذه الضحكة، أو ذاكرته، لن تتركه أبدًا، يظل ذهنه رهين بها. بينما يحاول الفرار من صرخة الاستنجاد تلك التي لم ينقذها، تظل تطارده، تغزو العالم نفسه وتحرمه من براءته الأولى. لم يصل إلى أي ملكوت، كلما بدا قريبا، اختفى، غرق في الهاوية. اتضح أنه عاجز، ملاكًا مثاليًا في عينيه. لأنه لم يعد قادرًا على التحليق فوق الآخرين، يعلو بوسائل سلبية: "بما أننا لا نستطيع أن ندين الآخرين دون الحكم على نفسك على الفور، كان عليك أن ترهق نفسك في محاكمة الآخرين".[399] الصورة التي رسمها، صورة منتفخة للشذوذ والجريمة، يريد أن يحملنا على الاعتقاد أنها صورة للانسانية كلها. يندفع كلامنس إلى الحلقة الأخيرة في الجحيم.[400] إنه الآن النادم الكاذب والقاضي بأمر نفسه، يستمر في "محاكمته الأخيرة" للإنسانية، ممزقا كل ايمان بقيمة الانسان وكرامته، وموصلا إلينا بعض اليأس القابع في نشوته باتهام ذاته، يستعرض عريه ويحثنا على أن نفعل مثله، معطيا مبرراته لتحامله على البشر واستحقاقهم للجحيم وهو أولهم. يؤدي الكفارة لممارسة القاضي أفضل، مثل أيوب: "مغطى بالرماد، يمزق شعره، يخمش وجهه بأظافره".[401] السقوط أمثولة، تدوي بالجدل الشخصي المرير، موجهة لجزء الصدوقي فينا، كما حذرنا كلامانس فالصدوقيون أناس حياديون، مستقيمون، كانوا أيام المسيح الطبقة العليا المثقفة من اليهود التي تشبث بالتطبيق الصرف لكتب الناموس. كلامانس، قبل سقوطه، صنوهم المعاصر، هو وريث قرن كامل من استقصاء "الأنا"، كالصدوقيين يريد مختصا لا مخلصا. عن طريق كلامانس، يحارب كامو من جديد عدوه: العدمية: " العدمية. سرطانات صغيرة مسوية، مشاكسة. تفكر في كل شيء، لكي تنفي كل شيء".[402] عدمية آلت بكلامنس إلى استعراض فوضوي لا شكل له ولا نهاية للوعي الداخلي فيه، استعراض ساحر لقوانين مجتمع آخذ بالانحلال وفقدان سيطرة عليه. اقترح عليه قانونا داخليا واحدا: الحب. فالحب، في الواقع، هو ما لا يستطيع له شعورا، كما تبدي علاقاته بموكليه وبالنساء. واذ يسعى في التخلص من أناه، ليس له من صلة يقيمها بينه وبين البشر إلا حسه بالجرم. إنه عاجز عن الحب، ولا يستطيع إلا الحكم على الآخرين بالذنب. في شقته يحتفظ بلوحة مسروقة لفان آيك

[398]) جرمين بري: **كامو**، ص 148

[399]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**. **III**. p.760

[400]) صور كامو امستردام، حيث لجأ بطل القصة، في صورة جحيم "أرضي"، مقابل جحيم دانتي "الأخروي" في الكوميديا الالهية، "جحيم" صنعه انسان العصر الحديث بيديه وألقى نفسه فيه.

[401]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**. **III**. p.761

[402]) ألبير كامو: **ذهب أزرق**، ، ص 108

كانت معلقة في احدى الكنائس عنوانها القضاة العادلون. اللوحة المدعوة ب "عبادة الحمل" لن تعني له شيئا، لأنه لا يعبد إلا نفسه، وما شوقه إلا إلى القاضي، القانون الخارجي، توزيع صارم للعقاب والثواب. كلامانس، نبي" تفاهة الانسان" في الأصل توجد نفس الشهوة البروميثية في التساوي مع الآلهة، تلك ال "هوبريس"، الكبرياء، التي تبعها دوما في الكون الاغريقي ظهور "نمسيس" الرهيبة.[403]

كلامانس، بطل السقوط، محام باريسي يفرض صحبته في حانة في أمستردام على عابر سبيل، كأنه ذاته الأخرى. يصحبه لأيام، في تجوال يحكي قصة سقوطه من كائن راض عن نفسه الى اكتشاف أوهامه وتناقضات ذاته. يمكن القول إن السقوط عمل يروي قصة رجل وقع في الخزي. مثل وجه اوروبا ما بعد الحرب حيث راحت تبحث عن تبرير لنفسها وقد اضطربت أخلاقيا وركبها الحس بالجرم. كما يعكس الاضطراب الذهني والخيبة اللذين عاناها اليساريون المسيحيون المثاليون، الذين فتنتهم الماركسية. كلامنس باتهام تفسه يتهم الجميع: إنه المعلن المظفر عن انحطاط الانسان انحطاطا كليا يقيم له مرآة يتسنى له النظر لنفسه فيها. في الرواية، كل محاولة وكل خطوة خارجية للوصول إلى "خاتمة منتصرة" نهائية، تنتهي بالفشل. الفشل هو تقنية الرواية، من استخدام كلامنس الراوي، الذي يصر على غموض قصته وعدم اكتمالها، نحرم من أي تاريخ، وبدله نسلم هرمينوطيقيًا لأحداث تشكل جزءًا من سيرته. الشك قدر عالم النص، كل حدث يعطينا مؤشرات لكيفية الاقتراب منه، نقوم بتركيب "القطع معًا" لإنشاء سرد يمكن أن يشرحه. شك يقود إلى المجهول باعتباره التاريخ الميتافيزيقي والتأويلي للرواية. شك باعتباره منبع العمل كأثر لحركة الإخفاء وعدم الإخفاء. حركة المجهول في الرواية، والتي تستعصي على تمثيلها تأويليا، لكنها تحدث كحدث تملك في انعطاف اختلاف أنطولوجي. التفكير أساسا في الشك يقودنا إلى اعتبار كلامنس كآخر تمثيل ميتافيزيقي وكائن تأويلي. ما يصبح شعرا هو قول وإيجاد، واستعادة العلاقة المفقودة مع الوجود. يعكس كلامنس هذه المعرفة: تأتي حقيقة وجوده كروح ضالة. يجسد إمكانية بشرية أساسية مرتبطة في تناقض، نبذ الارتباطات الأرضية والقوانين، لأجل الشغف الوجودي. بينما يحفزنا كلامنس على التفكير في تفسيراته المحتملة، فإنه يعطينا، من داخل الميتافيزيقا، أن نفكر أساسًا بمعنى نهاية للميتافيزيقا، إلى أقصى حدودها. حد هو تحويل verkehren. في كلمة verkehren[404] يوجد معنى انقلاب حدده هايدجر على أنه انعطاف Kehre. نواجه مأزقًا وطريقا مسدودا، لاحظ هايدجر: "كائن يضع نفسه أمام كائن آخر، ويساعد على إخفاء الآخر، والأول يحجب الأخير، وقليل يحجب الكثير، وينكر

[403]) جيرمين بري: **ألبير كامو**، ص 150

[404]) كلمة تأخذ في الألمانية عدة معانٍ حسب السياق، العكس، الارتباط بشخص ما، وتحويل شيء ما إلى نقيضه. معاني تشير إلى علاقة وثيقة هي علامة على الاختلاف، وحتى المعارضة. انظر: Heidegger, M, ***Basic Writings***, p. 179

كل شيء. هنا الإخفاء ليس مجرد رفض. بدلا من ذلك، يظهر الكائن، لكنه يقدم نفسه على أنه غيره".[405] مع هذا المأزق المتأصل في التحول، يأتي صراع الاهتداء الذي يستدعي بدوره قرارًا. دائمًا ما يتخذ القرار في حال عدم يقين، القرار " يؤسس نفسه على شيء لما يتم إتقانه، شيء مخفي، محير، وإلا فلن يكون قرارًا أبدًا".[406] يتضمن تفكير تأملي أصيل "العزم على الحقيقة"، يفكر في الطريق المسدود، ليحصل قرار يخلق عالما بعده يأتي معنى.

يظهر كليمانس باعتباره "حامل الحقيقة" و"الرائي النبوي" بطريقة مشابهة للمأساة اليونانية، في ما يشبه إلى حد كبير الكورس اليوناني، يعلن عبارات ميزتها الفخامة والغموض. يمكن اعتباره على أنه يمتلك معرفة بما يعرفه هايدجر على أنه "الموقد"، والذي هو في هذه الحالة "المعرفة الضمنية للوجود التي هي معرفة "بالمنزل"، معرفة شعرية بطبيعتها، لا تُفهم من منظور معرفة تقنية أو حسابية، بل تفهم أن مصير الدازاين يكمن في الاغتراب عن المنزل. من نواح كثيرة، من الملائم تمامًا، قراءة السقوط من منظور قصة أخلاقية عن كفاح رجل يجب أن يتصالح مع مثال بطولي للوجود كان يحلم به والاستحالة الظاهرة لتحقيقه. يقدم كامو صورة لرجل "يتجول" بحثا عن منزل وأرض وكائن، ليس في نموذج رومانسي لمغامرة يمكن من خلاله أن يميز نفسه كبطل. هذا التجوال بعد حادثة الجسر، "تراجع عن عالم"، بسبب قفزة اندفاعية صغيرة، سقط في خراب، يثير شعورا برهبة بدائية إزاء واقع عدائي بالغ الغرابة. وصف هايدجر الخطأ بأنه ظاهرة مرتبطة بـ "الكذب" يمكن فهمها على أنها "هروب الدازاين من الغموض نحو ما هو متاح بسهولة (كحاضر في متناول اليد)".[407] قد يحدث أنذاك أن نعترف أنه لا المنظورات السوسيولوجية، التقنية أو العلمية، ولا حتى المنظورات الدينية أو الميتافيزيقية كافية من أجل التفكير فيما يحدث في هذا القرن من قرون العالم. لأن ما يمنحه ذلك للفكر من أجل التفكير ليس معنى متساميا وأكثر تخفيا، بل شيئا أكثر قربا: باعتباره الأكثر قربا، هذا الذي نحيد عنه باستمرار لأنه بالضبط ليس شيئا آخر غير الأكثر قربا. كون المجنون "صرخ دون توقف: أنا أبحث عن الله، أبحث عن الله". إلى أي حد يكون هذا الإنسان مجنونا؟ إنه مجنون أي أنه خارج المعقول. لأنه خرج عن مخطط الإنسان القديم، المخطط حيث تم تحويل مثل العالم الفوق حسي وقد أصبحت غير واقعية، تحويلها إلى مثل واقعية ريثما يتحقق نقيض هذه المثل. المجنون ليس لهذا الإنسان الشاذ، فلا شيء يجمعه مع نوع المتسكعين العموميين، "أولئك الذين لا يعتقدون بالله"، هؤلاء ليسوا لا عقديين لأن الله أصبح لهم غير قابل للإعتقاد، بل لأنهم أنفسهم تخلوا

---

405) Martin Heidegger: ***Basic Writings***, p.179

406) Ibid, p.180

407) Ibid, p.133

عن كل إمكانية للإعتقاد بالقدر الذي أصبحوا غير قادرين على البحث عن الله. لم يعودوا قادرين على البحث لأنهم ليسوا قادرين على التفكير. هدم المتسكعون العموميون الفكر ووضعوا مكانه الثرثرة، هذه الثرثرة التي تستشرف النزعة العدمية حيثما تحس أن ثرثرتها في خطر. إن هذا الإعماء الذاتي تجاه النزعة العدمية، هذا الإعماء الذي لا يتوقف أبدا عن أن يطفو، إنه يحاول بذلك أن يؤكد لذاته خوفه من التفكير. لكن هذا الخوف ليس إلا خوفا أمام القلق.[408]

الإنتماء الى مكان وشعب وتراث، يدرأ النفي ويحول بيننا وبين ما يجره من خراب. المنفى كمكان مميز لمعظم المؤسسات الجماعية التي تمد ظلالها على الحياة الحديثة. ذكر إدوارد سعيد Edward Said (1935-2003)، الناقد الأدبي وأحد مؤسسي دراسات ما بعد الاستعمار: " وليس من المبالغة القول أن التفاعل بين القومية والنفي شبيه بجدلية هيجل بين الخادم والسيد، أضداد يشكل بعضها البعض ويعرفه. وعلى الحافة الخارجية للإطار الذي نسيج به القومية، حدود ما يفصل بين نحن وما هو غريب عنا، تقع تلك المنطقة الخطرة، الشعوب البدائية تنفي اليها من يستحق العقاب، وهي أيضا المنطقة التي تقبع فيها مجموعات كبيرة من البشر في العصر الحديث في شكل لاجئين أو مهجرين. المنفى، في مغزاه الحاد، هو العزلة خارج المجموعة، الافتقار إلى مجموعة عضوية لها مكانها الأصلي والشعور بالحرمان لعدم التواجد مع الآخرين في الموطن المشترك".[409] يضيف سعيد أن: " المنفى، في نهاية المطاف، ليس بمحض اختيار الإنسان، سواء ولد فيه او أصيب به، واذا رفض المرء أن ينضم للقطيع دونما نقد ما، ورفض أيضا الجلوس في أطراف الساحة يلعق جراحه إلى الأبد، فهناك من الأمور ما يمكنه أن ينميها في المنفى. نستطيع أن نسمي ذلك الشيء: الولاء لشروط المنفى، وأهمها توخي شكل أمين من "ذاتية" لا تشوبه مغالاة او تدليل.[410] ولعل أشد الأمثلة الحديثة التزاما بمثل هذه الذاتية هو ثيودور أدورنو.[411] في مينيما موراليا، سيرة ذاتية كتبها في المنفى، عنوانه الفرعي "تأملات من حياة مبتورة". عارض فيه، بلا رحمة، ما اسماه بالعالم المدار. رأى ادورنو الحياة كلها مضغوطة في قوالب جاهزة، في بيوت مصنعة مسبقا، قائلا أن كل ما يمكن للمرء أن يقوله أو يفكره، أنتج ليستقر في شكل شيء قابل للتحويل إلى سلعة، فاللغة رطانة، والأشياء معروضة للبيع، وهنا تصبح المهمة الفكرية للشخص المنفي أن يرفض هذه الأوضاع

408) مارتن هايدجر: **الفلسفة، الهوية والذات**، ص 108

409) إدوارد سعيد: **خارج المنفى، تأملات في المنفى**، تر: نهاد سالم – مجلة الكرمل 2015/06/26، ص 21

410) نفسه، ص 24

411) ثيودور أدورنو Theodor Adorno (1903–1969) فيلسوف ألماني وعضو مدرسة فرانكفورت للنظرية النقدية، ارتبطت أعماله بنقد المجتمع الحديث وما أسماه صناعة الثقافة، كتاباته، مثل جدلية التنوير (1947)، مينيما موراليا (1951)، والديالكتيك السلبي (1966)، أثرت بقوة على اليسار الأوروبي الجديد.

فيما اسماه ادورنو بممارسة الجدلية السلبية. فكما حدد هيجل وماركس، في البداية، فان منهج الوصول إلى بلورة تراكمية قوية يمكن أن يتم من خلال الشيء ونقيضه. يعترف ادورنو أن كل من ينتمون إلى تقاليدهم التي اصبحت الآن تقاليده، لا بد وان يفكوا مكونات العملية، أن يبددوا ثقلها المتراكم الذي أدى في القرن العشرين إلى فرض قوالب على كل ما يوجد في المجتمعات الصناعية. وبما أن مفهوم السلعة قد تسرب إلى جوهر المجتمع الحديث، فلم يعد لأي مقولة خاصة بالهوية أو التعريف أن تكون صحيحة، مضيفا أن الحياة نفسها والأسلوب حقيقتان طالما هما في جانب المعارضة، بعيدا عما هو قائم: الحياة الفعلية لا تكون ولا تقدر على ممارسة الاستقراء حقيقة الا بمنأى عن الحياة، حركة الفكر تظل تعتمد على احتفاظها بالمسافة المشار اليها، ثم يضيف: المسافة ليست بمنطقة أمان، ولكنها ساحة توتر، حيث يكمن خطر اضفاء صفة التقنية على البعد الداخلي. في موضع اخر يقول: الموطن ماض، ودك المدن الأوروبية بالقنابل، مثله مثل معسكرات السخرة والاعتقال، لهو بمثابة منفذ لحكم اصدره تطور التكنولوجيا منذ زمن طويل حول مصير البيوت التي لم تعد تصلح الا لاستعمال مؤقت، ترمى بعده كعلب المأكولات الفارغة. إمكانية الإقامة قضي عليها تماما، ليصل إلى النتيجة التالية: إن أفضل نهج سلوك ازاء كل هذه الأمور هو عدم الالتزام، والبقاء المعلق: أن يعيش المرء حياته الخاصة طالما أن النظام الاجتماعي واحتياجات المرء لا تقبل بغير ذلك، شريطة ألا يضفي عليها الأهمية التي على شيء ملموس اجتماعيا ومناسب على الصعيد الشخصي. وخلاصة القول ان ادورنو يعلن بسخرية جادة: أن لا يشعر الإنسان براحة، وانتماء في بيته، فهذا جزء من الاخلاقيات المطلوبة".[412] من زاويته كمنفي رأى ادورنو ان البيئتان، الجديدة والقديمة، نابضتان في وعي الشخص المنفي، بل قائمتان بشكل ما ومتزامنتان كالنغمات الموسيقية. قصد ادورنو إلى ازالة الأقنعة وتحرير الوعي حتى يتم النظر نظرة متجردة، نظرة منفي، والا فإن عقل المنفي الذي لم يتغلب على صدمة فقدان الديار، والذي يشعر بالريبة في مواجهة ارتباطات لا يعرف مداها بعد، قد يغوص في موقف استسلام لا أمل فيه. فالبيت، في عالم علماني وعرضي، هو شيء مؤقت، والحدود والحواجز، وإن كانت مفيدة لأنها تسيجنا فتحفظنا في جو من الألفة والأمان على أرض معروفة، الا أنها يمكن أن تتحول إلى سجون ومعازل نحميها بعنف يفوق الحاجة والتعقل.[413]

يرتبط تاريخ ومساعي كلامنس بواسطة الراوي العليم، رأى نفسه يحسن للناس، مثال على الإخلاص للواجب، وبطل في كتاب.[414] هذا النوع من التسكع والمغامرة يفتقد أهمية Un-heimische "كنوع أساسي

[412]) إدوارد سعيد: **خارج المنفى، تأملات في المنفى** ، ص 25

[413]) نفسه، ص 26

[414]) فكر كامو في "بطل من عصرنا" كعنوان للقصة. أنظر: Albert Camus: ***Essais***. p.2002

من الجوهر الذي ينتمي إلى البشر"، منح كمصير. لا يمكن العثور على نوع "تشرد" مرتبط بجوهر الإنسان في شخص "يشعر بالرضا في مجرد السفر حوله"، "مغامر يظل بلا مأوى بسبب افتقاره إلى التجذر".[415] إن أماكن يحولها البشر من خلال مهارتهم وحيلهم، مكائد تقنية، قد تكون "صالحة للسكن" ولكن ليس بالطريقة نفسها التي يمكن أن يسكن بها δεινον، يؤكد هايدجر أن هذه مكائد "لا تحقق البيت". ما سعى إليه من ذهابه إلى امستردام لم يعثر عليه، يجد مناطق قاحلة ورتابة وجود شاحبة. خيبة أمل، تنذر بأن الأقرب، أي مصير كلامنس، هو بالضبط الأبعد، الضياع، والمغلق. كما قال هايدجر، كان غير متجانس إلى deinotaton ببساطة مجرد مغامر، لا يمكنه حتى أن يكون غريب الأطوار، بمعنى المرعب والقوي وقابل للسكن، المغامر فقط غريب ومثير للاهتمام. ومع ذلك، لا يصل إلى عالم الأعلى، الذي ينتمي جوهره إلى انعطاف معاكس ... كونك غير ودي ليس مجرد انحراف عن المنزل، بل سعي وبحث عن المنزل، سعيًا لا يعي نفسه أحيانًا".[416] يقول هولدرلين: "نحن وحش حرم المعنى"، من نحن؟ نحن رجال اليوم، رجال هذا "اليوم من اليوم" الذي يستمر لفترة طويلة الآن ولفترة طويلة قادمة، في "استطالة زمنية" لا يمكن لأي كرونولوجيا تاريخية قياسها.[417] إن كلامنس وحش، لكنه أيضا مجرد إنسان آخر. تبرهن القصة على أن أكثر سمات الحياة التي تبدو بسيطة هي في الواقع معقدة وغامضة، رسالة كامو في السقوط أن نتعلم التسامح ونتقبل الإحباط والتناقض الذي لا مهرب للإنسان منه. الإنسان مذنب لأنه ولد. كلامانس يخفي لعنة الخطيئة الأصلية للكتاب المقدس في إدانة البشرية جمعاء بالذنب. ضد ما سماه "قانون السماء"، يستشهد بقانون الديمقراطية يجعل كل البشر مذنبين. يتعين عليهم الاندماج في القالب المشترك للهروب من الخوف من الموت. "الموت وحيد والعبودية جماعية"،[418] قال كلامانس. العيش في تبعية جماعية حيث وهم الحماية، بدلاً من الموت في حرية وحيدة تهجر الجميع. العبودية هوس أخلاقي وسياسي، وتبعية تجعل الإنسان غير منطقي. تاريخيا، بشرت القرون الماضية في أوروبا وأمريكا بانتصار الحرية. حرية تبجح بها الكثيرون سرعان ما تحولت إلى عبودية. أكد هيجل على تماهي الحرية المطلقة مع الرعب المطلق، أكد كامو الشغف المزعج بالعبودية الذي أدى مع الشيوعية والفاشية للخضوع لشمولية القرن العشرين".[419] علاقة كلامنس "غير الأصلية"، أو رد فعل أطر بتوافق ميتافيزيقيا الوجود، يفهمه

---

415) Martin Heidegger: ***Hölderlin's hymn "The Ister"***. p.73

416) Ibid, p. 74-73

417) مارتن هيدجر: **التقنية الحقيقة الوجود**، ص 36

418) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**. **III**. p.717

419) Jean-françois Mattéi: ***Citations de Camus Expliquées***, p.34

هايدجر من منظور " امتلاك وهم الكون حقًا بين الكائنات، دون أن يكون هذا هو الحال"، ومع أن الكائن البشري ما تزال له علاقة بالكائن أو المنزل، فهي علاقة محجوبة ومختومة، علاقة أبرزها "النسيان والعمى، نتيجتها العجز عن امتلاك الكينونة على مرأى المرء أو في تذكر متأمل Andenken".[420] الذاكرة Mnemosyne،[421] والدة الملهمات Muses، التفكير المخلص لما يطلب التفكير فيه هو الخزان الذي ينبثق منه الشعر. فالشعر هو المياه التي تتدفق أحيانًا إلى الوراء راجعة نحو النبع، نحو الفكر كفكر أمين. يقول هايدجر " إن كل ابداع وخلق شعري ولد من الحماسة المفكرة للذكرى".[422] كل ما يقع تحت الشعر ينبع من "التذكر القريب" وهو الفكر الأمين: " ماذا تعني كلمة" يفكر "هذه؟ لقد تعلمنا أنها تعني الذاكرة، والاعتراف، والفكر الوفي".[423]

"عمى بصيرة" كلامنس وهو ينتقل إلى مكان آخر بحثًا عن حياة مستقرة، سوء فهم للكينونة عبر عنه في رد فعل مروع على قرار بدا غير مفهوم. لن يقبل ضعفه ويبقى في مكان تعرف فيه قصته، يندفع أبعد بحثًا عن ملجأ حيث يمكنه البدء بسجل نظيف وإثبات نفسه كرجل جدير بالثقة. دافعه المستمر لإرساء إحساس ب"المنزل" في أماكن غير مضيافة، وبالتالي تهدئة قلقه. من الممكن فهم وجوده من منظور ما يعرِّفه هايدجر على أنه نسيان "الخطر" في قلب الكينونة، لأن المغامر يسعى و"يجد البيتي تحديدًا في ما هو دائمًا مجرد ليس منزل، في الأجنبي بما هو كذلك".[424] ما نفتقده في هذه المغامرة هو "جوهر الغرابة، عدم الود نفسه، التواجد بطريقة الغياب، وبطريقة تجعل أيًا من الوجود والغياب هنا هو في الوقت نفسه المجال المفتوح كل حضور وغياب". حركة انقلاب عكسي "موضحة بشكل شاعري" في حركة pantoporos-aporos: " يتم طردها في كل طريق وعلى طول كل طريق، ولكن تُترك دون طريق أصيل للوصول إلى جوهرها".[425] في نسيان والفرار من جوهرهم غير المألوف، فإن البشر "يوقعون على استبعادهم من الدخول إلى جوهرهم الخاص"، وبالتالي في "تلك

---

420) Martin Heidegger: ***Hölderlin's hymns "germania" and "the rhine"***, p.109

421) كلمة يونانية تعني ذاكرة. أسطورة يونانية عن منيموزين، ابنة السماء والأرض، خطيبة زيوس، كبير آلهة الاغريق، والدة الربّات الملهمات Muses، عددهن تسعة، تختص كل واحدة منهن بفن من الفنون، اللعب والموسيقى والغناء والرقص والشعر ينتمين إلى حضن منيموزين، الذاكرة. عند هايدجر، تدل كلمة "ذاكرة" هنا على شيء آخر غير الملكة التي افترضها علم النفس، أي القدرة على الاحتفاظ بالماضي والإبقاء عليه في التمثل. فالذاكرة هنا هي تجميع الفكر الذي يظل متجمعاً بانتقاء حول ما كانت له أولوية التفكير فيه لأنه يرغب في أن يكون دائماً معني به قبل أي شيء آخر. فالذاكرة بما ذكرى منتقاة وموجهة صوب ما يجب التفكير فيه، تمثل الأرضية التي منها ينبع الشعر. مارتن هيدجر: **التقنية الحقيقة الوجود**. ص 196

422) مارتن هيدجر: **التقنية الحقيقة الوجود**، ص 197

423) نفسه، ص 248

424) Martin Heidegger: ***Hölderlin's hymn "The Ister"***. op.cit. p. p.75

425) Ibid, p.75

الكائنات التي يأتون إليها، والتي يعتقدون أن موطنهم فيها، يأتون إلى لا شيء". فكرة إلقاء البشر أنفسهم في جميع الاتجاهات دون مخرج مما لا يمكن الاستفادة منه. في "وصول البشر إلى كل مكان"، في سعيهم للوصول إلى "شيء ما"، فإنهم يتوصلون إلى "لا شيء، لأنهم يظلون عالقين داخل كائنات معينة في كل حالة، يفشلون في فهم كيانهم وجوهرهم في مثل هذه الكائنات".[426]

يبدو السقوط، حقيقة ومجازا، متأصلاً في مفهوم الفنان عند كامو. يتحدث كلامنس ببراعة كوميدي إلى محاور مجهول محروما من الصوت، عن حياته المهنية كمحامي في باريس والظروف التي دفعته إلى أن يصبح "القاضي التائب" في أمستردام، في سخرية تعبر عن ألم حقيقي. عرّف كامو حقيقة مونولوجه "السقوط": " أين يبدأ الاعتراف، من أين يبدأ الاتهام؟ من يتحدث في هذا الكتاب يحاكم نفسه أم عصره؟ هل هو حالة خاصة أم رجل اليوم؟ حقيقة واحدة على أي حال، في لعبة الجليد المدروسة هذه: الألم، وما يعد به".[427] نظم كامو حول صوت هذا "النبي الكذاب" مستعيرا من النوع المسرحي الذي كان شغف كامو، أسلوب المونولوج الدرامي وحوار ضمني: "استخدمت أسلوبًا مسرحيًا (مونولوج درامي وحوار ضمني) لوصف كوميديا مأساوية. كيفت الشكل مع الموضوع، هذا كل ما في الأمر".[428] أظهر كلامانس صفات فنية لا تنكر. قدم نفسه لمحاوره: "على بطاقاتي: جان باتيست كلامانس، كوميدي".[429] أسلوب الأمثال والديكور الصارم، أمستردام "الجحيم" و"الصحراء الحجرية" وغرفته التي تشبه فيرمير. في باريس، تصبح حياته مسرحًا: " لم أكن على خشبة المسرح في المحكمة، لكن في مكان ما، في الحظائر، مثل هذه الآلهة التي، منذ وقت لآخر، ننزل عن طريق آلة، لتغير شكل الفعل وتعطيه معناه".[430] يجد كلامانس حلاً يرضيه. يجلب له متعة انفرادية: " الاعتراف بأخطائي يسمح لي أن أبدأ مرة أخرى بشكل خفيف أكثر والاستمتاع مرتين، أولاً بطبيعتي، ثم بالتوبة الساحرة".[431] كلامانس لا يتخلى عن أي حيلة، يمدح فضائل الكذب، رذيلة أساسية لمجتمعنا، معدا لمحاوره فخا لفظيا ضخما. بهذا المعنى، فإنه يوضح سقوط اللغة في عالم جرد من كل معنى أخلاقي: عالم أيديولوجيات قاتلة تدين كل الكلمات الصادقة بالصمت أو سوء الفهم. خلال لقائهما الأخير، شرح "طريقته" لمحاوره، وكشف عن الجانب الآخر من المشهد: " أتهم نفسي، طولا وعرضا. ليس الأمر صعبًا، لدي ذاكرة الآن. لكن حذر، فأنا لا ألوم نفسي

---

426) Ibid, p.76

427) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**. **III**. p.771

428) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**. **IV**. p.663

429) Ibid, p.717

430) Ibid, p.708-707

431) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**. **III**. p.762

بوقاحة، مع ضربات قوية على صدري. لا، أنا أتنقل بمرونة، أضرب الفروق الدقيقة، الاستطراد أيضًا، أكيف حديثي مع المستمع. أخلط ما يهمني وما يهم الآخرين. أتناول السمات المشتركة، التجارب التي عانينا منها معًا، نقاط الضعف التي نتشاركها، النبرة الطيبة، رجل اليوم أخيرًا، كما هو منتشرة في داخلي وفي الآخرين. بهذا، أقوم بإنشاء بورتري للجميع ولا أحد. قناع، باختصار ... الصورة التي أمسك بها معاصري تصبح مرآة".[432]

كلامانس ضحية سقوط متدرج قاده من القمة إلى الهاوية: "حلق حتى ذلك المساء عندما ..." نقاط التعليق تمهد رحلته نحو السقوط، في مساء سقوط المرأة من الجسر، ليلتها "توقفت الموسيقى وانطفأت الأنوار".[433] بعد سنوات، على جسر الفنون، سمع ضحكة تثير فيه قلقًا غريبًا. في المنزل، يرى صورته مضاعفة في المرآة: "كانت صورتي تبتسم في المرآة، لكن بدا لي أن ابتسامتي كانت مزدوجة".[434] ضحكة وصداها يجرانه إلى أسفل الهاوية. لحظة المرآة أحدثت تغييرًا جذريًا في حياته دفعه لتحقيق أقصى استفادة من ميوله المسرحية. تسمح له بالوصول إلى الوعي. اخترع دور القاضي التائب ويتسبب في سقوط آخر. لجأ إلى أمستردام حيث انغمس في "الدائرة الأخيرة"، دائرة جحيم دانتي التاسعة، دائرة الخونة. يحيي كامو، من خلال صوت كلامانس، الجزء المظلم من الوجود، الجزء الساخر الاستفزازي، ل "نبي كاذب يصرخ في صحراء يأبى الخروج منها"، نبي خائن ومرتد في عالم ميتافيزيقي يحتضر. فشل في خلق شعور بالتضامن مع "شرط الإنسان"، وجود حر وعفوي. يتواجه كلامانس في مرآته العبثية مع قرينه. يحمل مرآة يرينا فيها ضعف وغرور الإنسان في حال تحدثه. السقوط يوقع على إفلاس اللغة. لم يعد الكلام يختم الاندماج مع العالم، بل يشير إلى انفصال ينبثق منه فاعل مزدوج. في تشخيص لنيتشه لانسان العصر الذي يجسده كلامنس: " من الممكن أن تعيش دون أن تتذكر، وأن تعيش بسعادة، مثل البهيمة، لكن من المستحيل تمامًا أن تعيش دون نسيان. أو، لأشرح نفسي حول هذا بطريقة أبسط، هناك درجة من الأرق، والاجترار، والمعنى التاريخي الذي يضر بالكائن الحي وينتهي به الأمر إلى تدميره، وهو ما يتعلق بفرد أو شعب أو حضارة".[435] " غالبًا ما صور كامو في عمله هذا التناقض بين الصورة المضيئة ولكن البسيطة وثرثرة شخصيات تتجاذبهم الرغبة في الوعظ والاعتراف بأخطائهم. ندرك هنا الفكر المسيحي الذي يهيمن على الغرب بأسره. فقط شخصيات قادرة على الانفتاح على الطبيعة والعالم هي التي يمكنها تحمل

432) Ibid. p.761

433) Ibid. p.710

434) Ibid, p.714

435) Friedrich Nietsche: ***Consédirations Inactuelles***, tr. Geneviéve Bianquis, Aubier, 1954. §1

ازدواجية التجربة الحسية. لكنهم يخوضون مخاطرة أخرى، وهي الرغبة في الاندماج مع الكون الذي يمكن أن يؤدي إلى الموت".[436] كلامه الغامض يدعو إلى التساؤل عن المونولوج بأكمله كما لو أن الطبيعة تعاقب كلامنس لأنه استسلم لجنون اللغة. يرن صوت كلامانس في ليالي أمستردام القاتمة. يملأ صمتا لا يحتمل لمساحة فارغة. تدفق الكلمات هذا تفسره غريزة الخوف. البحث عن أمان مسترد. في الإسهاب الفارغ والمفرط، الثرثرة المستمرة والمتقعرة، يختبر الإنسان لغة تدفع في الفراغ وتشعر بالدوار، تفقد وظائفها دلالة وتعبيرا. يعترف كلامانس بهذا الميل للغة الجميلة ويقدمها كإغراء لا يمكن كبته في وقت يعي كذبه ورياءه: "إنه الفيض، بمجرد أن أفتح فمي، تتدفق الجمل".[437]

السقوط، مونولوج حصري ينطوي على احتكار المتحدث "أنا". كلامانس يوجد عبر كلماته، حرفي لغة فشل في أن يصبح الفنان الذي رغب أن يكونه. محامٍ موهوب. مغر للنساء. يلعب بجسده، يتظاهر بمشاعره، يكيف حديثه، يعمل على اللغة، يحدد ردود فعل الجمهور ويدمجها فيه. يصحح ويتردد ويدعي أنه مخطئ. لا يسمح لأحد بأداء دوره في التحدث نيابة عنه. يرفض فرصة الخلق من خلال إتقان نصه باستمرار وحفره بشكل مفرط. واجه كلامانس تجربة الوجود، لكنه لم يعرف كيف يتسامى، ليس لأنه حرفي سيء، ولكن لأنه يلقي خطابه. مرآة مغلقة ليست حقًا مخصصة للآخرين. "الفن لا يمكن أن يكون مونولوج"،[438] صرح كامو عاما بعد اصدار السقوط. أكد كامو على أن خطابا بلغة في متناول الجميع يهدف إلى توحيد البشر، للتنديد بالظلم وفهم العالم من حولهم، عمل سخي يحرر الآخرين، فالفن "ليس فرحًا منفردًا".[439] يطرح كلامانس شخصية باحث يسعى للتواطؤ مع جمهوره من خلال النخبوية والغطرسة الفكرية. إنه يجعل عالم الفن المرجع الوحيد المتفوق للخطاب. يقتبس ويحول إلى حد الإساءة الكتاب المقدس، دانتي، بودلير... يصبح حديثه نوعًا من وهم جذاب ومثقف ولكنه مزعج لأنه قصاصات منزوعة من سياقها. يأخذ كلامانس، كما ذكر دودي: "من الفن مراجعه الفكرية التي لا غنى عنها. في عالم بدون إله، اتخذ الفن بالفعل مكان التعالي. يصبح المطلق الخاص

---

436) Vivien Matisson: ***La densité de l'image païenne chez Albert Camus***. *"Métamorphoses du paganisme en littérature"*, 2015, Toulouse, France. hal-01220100

437) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**. **III**, p.701-702

438) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**. **IV**. p.256

439) Ibid, p.240

به". [440] يمتلك كلامانس الثقافة اللازمة للفنان، لكنه لا يملك قدرة التحول الذي يميزه. خطاب يعمم الكذبة بدل السير نحو الحقيقة، يغرق كل يقين بدلاً من تأسيسه. حرفية لا تحسن سوى التعامل مع التقنية الخالصة بشكل مثالي. يقع كلامانس في عيوب ندد بها كامو في مكان آخر. جمالية الحمل الزائد التي رفضها كامو. أسلوب محكوم عليه بالعزلة والتكرار، عكس الحوار. فاقدا للضوء وأسير موهبة عقيمة، بسبب عدم التوفيق بين التجربة والحقيقة. ميز كامو أخلاق الروائي الحقيقي عن الكاذب الذي، لإصدار حكم جميلة، ينسى أن يكون رسام الخبرات: " هذا التوازن الجميل في الجملة، هذه التناقضات المحسوبة، هذا التقدير الذاتي الذي نشأ في العقل الكوني، بعيد كل البعد عن الإلتواءات والنزوات التي يمر بها المرء ... الأخلاقيون الحقيقيون لم يصدروا جملا، بل نظروا إلى بعضهم البعض. لم يشرعوا، رسموا. وبهذا فقد فعلوا المزيد لتنوير سلوك البشر أكثر مما لو كانوا قد صقلوا بصبر لعدد قليل من العقول الجيدة".[441]

اختار كامو المكان المناسب لقصة تدور أحداثها في "الجحيم". الزمن غائب عن عالم كلامانس، ومع الزمن، الحياة أيضا غائبة، إنه عالم من قلق، خلا من بعدي الزمن. في هذه العوالم ايقاعات الفصول والساعات، الليل والنهار، النور والظلام، تشير الى خلود مستكين لطبيعة ليس الزمن لها إلا ايقاع عوض كونه انسيابا. تشدد على اهتمام كامو باشكال الزمن المعقدة التي يتحرك البشر ضمنها وتضطر إلى الحفاظ على توازنها القلق فيها.[442] في هولندا، يتمازج الليل والنهار في شفق أبدي، المقابلة بين سكونية المشهد المتجهم وحركة البحر الحية تشدد على انهماك كامو بأشكال زمن معقدة تتحرك الكائنات البشرية في نطاقها وتضطر إلى الحفاظ على توازنها القلق فيها. عوالم مغلقة تذكر بالعوالم المكتفية بذاتها في المأساة الكلاسيكية، عوالم تقيم مشكلة، تسأل سؤالا. عالم كلامانس، عالم من قلق، خلا من بعدي الزمن. حديث كلامانس يرسم دوائر، تتلولب نزلا إلى القلب من معاناته. واقعية مضللة، ليست ما نراه في الروايات التقليدية من شخصيات مدورة. قضايا تتخطى مشكلات المصير الفردي. رمادية جحيم الشمال هو الوجه الآخر لجنة المتوسط. أمستردام، بقنواتها الليلية، نقيض مدينة الجزائر الشمسية: "حقا جحيم ناعم! لا شيء سوى الأفقي، لا توهج، فضاء بلا لون، حياة ميتة".[443] ماء قنوات أمستردام، المنغلقة على نفسها، يقود المرء للاستسلام لمصيره. تركيز القنوات هو صورة دوائر الجحيم التسعة، كما في قصيدة الشاعر الايطالي دانتي Dante (1321/1265) الكوميديا الإلهية.

[440]) M Doudet: Dans: S Bastien & A Prouteau Spiquel (dir.): ***Camus l'artiste***. p.205

[441]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**. **I**. p.924

[442]) جرمين بري: **البير كامو**، ص 127

[443]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**. **III**. p.729

القنوات دوائر حياة متحدة المركز حبسته في دوائر أكثر غموضًا تنتهي في الدائرة الأخيرة، دائرة لم يعد لها اسم لأنها الغرابة المطلقة. يعيش في جحيمه، عار أبدي تجمد. إنه ليس فقط في الجحيم، لكن في دائرته النهائية، الأعمق والأكثر ذنبًا، دائرة "خيانة" الإنسانية وبالتالي للروح. يقول كلامانس، متأملا مدينة أمستردام، " نحن هنا على الأقل في قلب الأشياء. هل لاحظت أن القنوات متحدة المركز في أمستردام تبدو مثل دوائر الجحيم ... عندما نصل من الخارج، ونجتاز هذه الدوائر، الحياة، وبالتالي جرائمها، تصبح أكثر سمكا، وأكثر غموضا. نحن هنا في الدائرة الأخيرة، دائرة ..".[444] عبارة تظل مبتورة. كلامانس كما دانتي في "الكوميديا" يدعونا لندخل عالمه ونترك جانبا "الخوف والأمل معا".[445]

كلامانس في حنين مصطنع، تفاخر بأنه بمجرد أن "استمتع بطبيعته"، "عاش حرا في نور عدني"، في "عدن المملكة هذه"، "كان الاتفاق مع الحياة كاملاً".[446] ومع ذلك اكتشف في يوم من الأيام بؤسه، قبحه وجبنه، ولاحظ أن تلك السعادة ليست سوى أكاذيب، مجرد "مغامرات بابوية"، كلامانس لم يقبل هذه الخسارة، يستمر في تبجيل صورته عن نفسه، صورة "متكاملة"، صورة عدنية، صورته قبل السقوط. "مهنته" تتمثل في تقديم مرآة بورتريه لمعاصريه. بطل من عصرنا، أيها السادة، في الواقع صورة، ولكنها ليست صورة لفرد: إنها مجموع رذائل جيلنا أجمعه. كلامانس، دكتاتور روحي مزيف، مخلوق شبه أسطوري نتاج خيال ساخر، يكبح جماحه. ليس فردا بقدر ما هو تجسيد موقف. فهو يعرض نفسه للهجوم، بحرارة بيديها في اتهام نفسه. كلامانس، قبل "السقوط" الذي يصفه بقوة درامية، مثال للفضائل البورجوازية. يدعي أنه عرف أفراح ولدها شخصه والشعور بالتضامن. ساعد بلا مبالاة من لوم المجتمع: "الأرملة واليتيم"،"المكفوفين والمجرمين" وأنه لا يزال احتمالات جيدة للشريط".[447] في تصرف يكاد يكون مثاليا، يكاد لأننا نستشعر قلقه وخواءه الداخلي. الصورة التي يرسمها لنا وهو في جحيمه الحالي، لكي يستبدلها بصورة شيطانية منتفخة للشذوذ والجريمة، صورة يريدنا أن نعتقد أنها أيضا صورة للإنسانية كلها.

عند أفلاطون، تأخذ شكل "الدهشة" أمام حضور ما هو كائن. عند كامو تأخذ شكل "القلق"، أمام غياب ماهو غير كائن. وكما أن "الهم" عند هايدجر، يعرف كينونة الانسان قبل أي انشغال موضوعي، فانه عند كامو "التأرجح balancement" بين قطبين متعارضين للوجود هو فئة وجودية سابقة لكل تجربة

444) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t. III**. p.702

445) Ibid, p.744

446) Ibid, p.708

447) Ibid, p.704

ملموسة".[448] يمكن مقارنة الصورة الشعرية لتوتر توازن الأضداد، بمفهوم القلق عند هايدجر. في الكينونة والزمان يظهر هايدجر أن وعي الانسان يتمظهر ك"نداء هم die Sorge"، الهم يعرض نفسه تحت وجهي "الانشغال Besorgen" و"العناية Fürsorge". هذه الازدواجية تتوافق، بلغة مختلفة، مع ما فهمه كامو كارتباط بالعالم والتضامن مع البشر، وهو ما يرقى بطريقة ما إلى معارضة العالم إلى التاريخ.[449] وضح هايدجر أن وعي الإنسان يتجلى على أنه "نداء". من ينادي بصوت "غريب"، من يدعو ويجيب هذه الدعوة هو الدازاين، الإنسان نفسه. صرخة نجدة تدعو كلامانس. سمعها فوق جسر من حينها وهي تطارده. صرخة امرأة تغرق تركت صدى في فراغ: " على الفور سمعت صرخة تكررت مرارا، هي أيضًا غرقت في النهر، ثم ماتت فجأة. الصمت أعقبها، في ليل تجمد فجأة، بدا بلا نهاية. أردت أن أركض ولم أتحرك".[450] الراوي، الذي لم يملك الشجاعة لإجابة صرخة الضيق تلك، يعترف لاعبا على التوتر بين الرفض والرضا: " ثمة فهمت، دون تمرد، كما يستسلم المرء لفكرة عرف حقيقتها منذ زمن طويل، أن هذه الصرخة التي، قبل سنوات، ترددت ورائي على نهر السين، ورائي، لم تتوقف، حملها النهر باتجاه مياه القناة، سارت في العالم، عبر الامتداد اللا محدود للمحيط، وأنها انتظرتني هناك حتى اليوم الذي التقيتها فيه. فهمت أيضًا أنها ستبقى تنتظرني على البحار وفي الأنهار، أينما وحيثما وجد ماء معموديتي المر".[451] اعتراف بالصمم لصرخة الغرق معبراً عنه شعريا ب"النداء". كلامانس يتوجه إلى محاور ليس سوى "ضعفه"، " ألسنا جميعًا متشابهين، نتحدث بلا نهاية ولا أحد، نواجه دائمًا الأسئلة نفسها مع أننا نعرف الإجابات مسبقًا؟ لذا أخبرني، رجاء، ما حدث لك ذات مساء على ضفاف نهر السين وكيف نجحت في أن لا تخاطر بحياتك أبدًا. قل بنفسك الكلمات التي، لسنوات لم تكف عن الرنين في ليالي لأقول أخيرًا بفمك: "يا فتاة، ارمي نفسك مرة أخرى في الماء حتى تسنح لنا مرة ثانية فرصة انقاذ كلينا على حد سواء! مرة ثانية إيه يا لها من حماقة! تخيل يا سيدي العزيز أننا مأخوذون بكلمتنا".[452] يندمج كلاهما في واحد، فالقصة كانت مونولوجا طويلا، المحاور المجهول الصامت كان كلامانس الذي لم يلبي النداء.

اقترح هايدجر، واضعا في اعتباره الوجود الكلي للآلهة كتراث، أن كل جسر يحتمل أن يكون مكانًا مقدسًا. يقول إن كل جسر هو "ممر يمر أمام الآلهة – سواء كنا نفكر صراحة في وجودهم ونشكره بوضوح،

448) Jean-françois Mattéi: ***Citations de Camus Expliquées***, p.45

449) Martin Heidegger: ***Etre et Temps***, p. 334

450) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.III**. p. 728

451) Ibid, p.747

452) Ibid, p.765

كما في شكل القديس على الجسر، أو ما إذا كان وجودهم محجوبًا أو حتى دفع جانبًا تمامًا".[453] الجسر "أقرب" إلى الآلهة من معظم الإنشاءات الأخرى لأن "قبوها"، مناسبة للتفكير، استعارة طبيعية لـ "سعي البشر للتغلب على كل ذلك. على الجسر يرفع المرء فوق "الاضطرابات المضايقة" للحياة اليومية. الإشارة إلى سرقة لوحة الحمل تفسر عادةً كاستعارة لذنب لا يمكن تداركه لبشر مفصولين عن براءة المسيح، علامة على فداء وتضحية للمجتمع، خصصت خلفية اللوحة لمنظر طبيعي مقسم إلى قسمين بنهر يعبره جسر يعلوه صليب. تكمن رمزية الجسر في قلب العمل وتفسيره. إنه أمر محوري في السقوط، حيث يتلخص جزء من الحبكة في قصة ضحكة سمعت على جسر بعد انتحار لم يمنعه كلامانس. الجسر يفصل بين الماء والسماء، بين الإلهي والأرضي، والمذنب والبريء، يربط بين العوالم والكائنات، خيط يرسم الحدود ويحدد الأفق: لذا فإن الجسر هو رابط. من الطبيعي التوقف على الجسر، لأخذ "وقت مستقطع" ل "العودة إلى الذات". الجسر هو مناسبة طبيعية "على أمل عقد حياة المرء للآلهة"،[454] لإعادة تكريس حياة المرء للقيم الأساسية في تراثه مدركا ككل. لحظة طبيعية، ليس فقط لمراجعة حياة المرء ككل، وإنما أيضًا للتأمل في الموت: عبور الجسر لحظة مناسبة للتفكير في المعبر الأخير، "الجسر الأخير".[455] اقتران ليس عرضيا. بما أن الحياة تصبح كلية فقط عند نقطة الموت، فاستيعابها في مجملها هو استيعاب للموت. لذا ستكون أماكن "وقت مستقطع": للتأمل، ليس فقط في "بهجة" الحياة، ولكن أيضًا في طبيعة الموت الغامضة والمنذرة.[456] كلامنس، وبعد حادثة الجسر، وكأنه أيقن أنه دنس قداسة الممر، هجر عبور الجسور تماما: "لا أعبر جسرًا مطلقًا في الليل".[457]

من الاهتمام بمؤشرات القفز والجسر يمكننا الاقتراب أكثر مما تدل عليه الرواية في حدود الميتافيزيقا، أن نقفز إلى البداية الأخرى، قال هايدجر: " تظل القفزة هي القفزة فقط باعتبارها قفزة تفكر بتذكر في المصير. ومع ذلك، فإن التفكير المتذكر في المصير الذي كان – يعني أن نضع في اعتبارنا بالفعل ما كان، في السابق، لا يزال غير مفكر فيه على أنه ما يجب التفكير فيه. فقط التفكير الذي هو تفكير مسبق vor-denkendes يستجيب لهذا ... إنه لا يسهب في الحديث عما كان يمثله التأريخ باعتباره الماضي، ولا هو تفكير تمثيلي يحدق بحجج نبوية في مستقبل يفترضه معروفا. التفكير كتفكير مسبق تأملي هو قفزة القفزة. هذه القفزة هي حركة

[453]) Martin Heidegger: ***Poetry, Language, Thought***, p.153

[454]) Ibid, p.150

[455]) Ibid, p.153

[456]) Julian Young: ***Heidegger's Later Philosophy***, p.120

[457]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**. **III**. p.703

يخضع لها التفكير ... لا تكرار ولا تواتر عندما يتعلق الأمر بهذه القفزة التدشينية أكثر من أي وقت مضى. القفزة ضرورية حتى يتم تحويل التفكير المسبق التأملي في الوجود بحقيقة الوجود إلى قول مختلف".[458] في قلب حركة النص، حركة تتأرجح جيئة وذهابا بين تجربة الحس والمثل الأعلى، هناك صدع، يمكن أن يتحول إلى هاوية لا يمكن التغلب عليها. لمواجهة الصدع، من الضروري التوصل إلى قرار، على المرء قرار القفز. قفزة إلى بداية أخرى. موقف واجهه كلامنس موفرا الأرضية للحبكة المأساوية. تقوم الرواية بتدوير التوتر والتناقض بين الوقائع والحقيقة. تشير القفزة عند هايدجر، إلى فجوة شك، أفق معرفة وفهم، حيث يكون القرار الأساسي ممكنًا فقط. مفاهيم القفزة der Sprung والقرار Entscheidung، او بالأحرى العجز عنه، تمنح فرصة التفكير في بعض المؤشرات المهمة. الحدث الدال الذي يتيح التفكير في أهمية القفز واتخاذ القرار هو لحظات شك مؤلمة التي اعقبت حادث الجسر. يمكن القول إن القفزة، حرفيا ومجازيا، هي الرمز الأكثر بروزًا أو الفكرة المهيمنة في الرواية. لا يقوم كلامنس بقفزات جسدية، لكن قفزاته تأخذ طابعًا مجازيًا، تتكرر في أنحاء النص. أهم قفزة، قفزة فعلية لامرأة من الجسر. إن قراره بالسماح للمرأة بالفناء هو ما حرض عاره وكفاحه للتكفير لاستعادة شرف مفقود، سواء لنفسه أو في عيون الآخرين، مجسدين في قرينه Double الذي يفضي اليه مثرثرا. يمكن أن يُنظر إلى حادثة القفزة على أنها ذروة غطرسته، أحلام رومانسية في البطولة تعود لتطارده أينما ذهب. قفزة هي التي بدأت جهاده للتكفير، مما يذكرنا بالمأساة اليونانية. تنبع المأساة من تجربة الاقتراب من الموت: مثل الغريب، تحدد السقوط، في بُعد ساخر، اقتراح حول رجل ضحّي به. يتخيل كلامانس رأسه قطع لكنه لا يحكم عليه بعدالة البشر، لا يدان أو يُعدم. تخيل في حديث أخير إعدامه لسرقة لوحة Les Juges intègres، "سيحزون رأسي، مثلا، ولن أخشى الموت، سوف أخلص. فوق الناس المجتمعين، سيرفع رأسي الذي لا يزال غضا ... سينجز كل شيء، وسأكون أكملت، خفيا و مجهولا، مسيرتي كنبي كاذب يصرخ في الصحراء ويرفض الخروج منها".[459] يعمل "القفز" في النص كدال يشير إلى المسؤولية والتهرب الأخلاقيين، فشل جسدي ونفسي. في النص، قفزتان. إحداهما حدثت، قفزة المرأة. والأخرى لم تحدث، تفكير كلامنس في الانتحار في نهاية الرواية. بمعنى هايدجر، تشير هذه الكلمات إلى مؤشرات. أكثر من كونها دلالات تتوقع غائيًا سرديًا. تتضمن القفزة شكًا أبوريًا كشرط مسبق لأي قرار، وفي لحظة اتخاذ القرار تتم القفزة. مأزق الشك الأساسي والقفز يؤدي إلى عبور إلى البداية الأخرى. تتضمن القفزة حركة نص يتمحور حول إرادة المعنى والفهم. في الرواية، لحظة القرار هي لحظة يختفي فيها كل أمل، يحكم الشك الكامل، لحظة يجتمع فيها الحياة والموت معًا، عندما يحين الوقت،

---

458) Martin Heidegger: ***The principle of reason***, tr. R. Lilly, Indiana University Press, 1991. p.94

459) Albert Camus : ***Œuvres complètes***, **t. III**, p.765

معلقة لمدة وفي لحظة. في تلك اللحظة، هناك القفزة. لا يمكن حتى القول إن قرار القفز هو اختيار، قرار محض، حيث يتم تعليق الوجود، ويعاد تفعيل الوجود والمعنى مرة أخرى. في لحظة اتخاذ القرار، هناك لحظة تحدث "Ereignis". التفكير في القرار أساسا يشمل دائمًا فقط اختيار مما هو معطى سلفا ويمكن أخذه أو رفضه. القرار هنا يعني التأريض والإبداع، والقبض على الذات وما وراء الذات أو الاستسلام والخسارة".[460] التفكير هكذا هو قطيعة مع تفكير أنثروبولوجي ميتافيزيقي، صدع وانفتاح لما لم يفكر فيه ولم يقل بعد. قال هايدجر: " من الصعب الاقتراب مما هو أكثر خصوصية لاتخاذ القرار بمعناه التاريخي دون الانطلاق من البشر، منا، دون التفكير في "القرار" كخيار، كعزيمة، كتفضيل لشيء واحد وتجاهل آخر، من الصعب في النهاية عدم التعامل مع الحرية على أنها سبب ومهمة، ومن الصعب عدم دفع مسألة القرار إلى البعد "الأخلاقي-الأنثروبولوجي"، من الصعب عدم فهم هذا البعد من جديد بالمعنى "الوجودي"".[461] عبارة هايدجر "من الصعب في النهاية عدم التعامل مع الحرية على أنها سبب ومهمة" تقترب من قول كلامنس: " يجب أن يغفر لي هذا التهور. لم أكن أعرف ما كنت أفعله. لم أكن أعرف أن الحرية ليست مكافأة، أو زينة نحتفل بها مع الشمبانيا ... أوه! لا، إنه عمل روتيني، وسباق مسافات طويلة، وحيد للغاية، مرهق جدا. لا شامبانيا، لا أصدقاء يرفعون كؤوسهم، ينظرون إليك بحنان. وحيدا في حجرة قاتمة، وحدك في الصندوق، أمام الحكام ... في نهاية كل حرية، هناك حكم. لهذا فإن الحرية ثقيل جدًا تحملها، خاصة عندما يعاني المرء من حمى أو من ألم أو لا يحب أحدًا. آه يا عزيزي! لمن هم وحدهم، بلا إله ولا سيد، فإن ثقل الأيام رهيب".[462]

يفتح السقوط كعمل فني باعتباره قفزة في التفكير، تمنح إمكانية للعبور إلى البداية الأخرى. قفزة ليس فقط كجزء من حبكة الرواية، بل كحركة تتيح الانتقال إلى التفكير الأساسي كبداية أخرى. من قفزة الجسر، تصبح القفزة من العام إلى المفرد، من التمثيل إلى القول الفريد. في القفزة، يتم اتخاذ القرار، ومعه يتم اتخاذ مسار يتجه نحو غير المحسوس، ما لا يمكن تصوره، غير القابل للقول، لحظة Augenblick استثنائية تضيء أمامنا، بما يتجاوز أي تمثيل ومعنى محتمل، أرسل نحو مصير مجهول. لذلك يمكن أن يقترب أكثر من إيجاد طريقة للتعبير عن المجهول من مصير كلامنس الغريب. آثار ومؤشرات، يمكن أن توضح موقفه. يلجأ إلى كلمات تشير إلى ما لا يمكن فهمه أو تفسيره. كان على وشك قول ما لا يستطيع قوله، ربما دون أن يعرف ذلك، على وشك التفكير في الأمور غير المفهومة. يبحث عن طريقة للتعبير عن "الجوهر الحقيقي للحياة". أن يفكر بوضوح في

[460]) Martin Heidegger: ***Contributions to philosophy***, p.69

[461]) Ibid, p.60

[462]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t. III**, p.758

ما يشعر به، شيء ذو أهمية قصوى ولكنه ينسحب باستمرار من متناول يده. تسويف كلامنس لإنهاء قصته. روايته المستمرة للقصة هي محاولات متكررة لإيجاد وسيلة للوصول إلى ما يراوغه. تولد الحكاية الأولية ألغازًا وحكايات فرعية. لا يبحث فقط عن فداء وتكفير، لكنه حاول فهم ما جربه بعد القفزة، إحساس بقرب ما لا يمكن الاقتراب منه، عرض فوري وانسحاب متزامن لما سماه هايدجر تنكر Ereignis. نجح مورسو في الوصول إلى الوضوح، يعاني كلامنس من غيابه، بينما نظل غير راضين عن تفسيراتنا، وتستمر حكايته إلى أجل غير مسمى، تتجسد في النهاية المفتوحة المتميزة. فشل كلامنس في فهم أفعاله، دعوة لإتباع مسار مختلف، مما يعني ضمناً طريقة أخرى في التفكير قفزا وقرارا. تتطلب اهتمامًا بالبداية الأولى لجعل القفزة إلى البداية الأخرى ممكنة. ويبقى هناك فقط روح متقلبة مراوغة لا يمكن أن تدركها، لا تستطيع يد الإمساك بها. اعتراف بما لا يمكن الاقتراب منه، ينسحب في وقت يبدو فيه في متناول اليد.

أقوال كلامانس مليئة بالمفارقة والتلميح والمراوغة تهدف إلى تضليل محاوره، كاشفة وذات مغزى. تصيب وتخطئ، في موضوع طابعه غامض. يبدأ سقوطه عندما يتوقف عن "تعلم" ما كان طبيعة له، فن العيش بسعادة: " بدا لي أنني لم أفهم جزئيًا ما لم أتعلمه جيدًا من قبل وأنني عرفت جيدًا، أعني أن أعيش. نعم، أعتقد أن هذا هو الوقت المناسب بدأ كل شيء".[463] سعادته كانت وهمًا، لم يتقن فن العيش بشكل صحيح. يشرح: "لقد استمتعت بطبيعتي، ونحن نعلم كل ما هو السعادة على الرغم من استرضاء بعضنا البعض، نتظاهر أحيانًا بإدانة هذه الملذات باسم الأنانية. أنا استمتعت، على الأقل، من ذلك الجزء من طبيعتي الذي رد فعلًا، بالضبط للأرملة واليتيم الذي كانت تنهيها بحكم الممارسة، به سدت طوال حياتي".[464] يتحدث بسخرية ذاتية عن شغفه وتباهيه بممارسة أعمال الخير، كان يؤتي "الصدقات" ب "ابتهاج". الصدقة ترضي تفوقه. علم أن الصدقة تعطي متعة مزدوجة: يتفوق ماديًا على ذوي الحاجة، وأخلاقيا على أولئك الذي يمكن أن يعطوا الصدقات ولكن لا يفعلون. يرضي كلامانس كبريائه بذكاء ميكافيلي. لاحظ أنه يجني من أعماله الخيرية "ملذات مذاق أفضل".[465] فطبيعته لا ينظمها مقياس عميق، كوني وحميمي. كل أفعاله يحددها الكبرياء. امتلك كلامانس البصيرة لاكتشاف الدوافع الحقيقية لأفعاله. ذكاءه منحه أرقى المسرات، لكنه لسوء حظه أصبح مصدر غرقه. بعد اكتشاف دوافع أعماله الخيرية يكتشف احتقاره لأناس أحسن إليهم. لاحظ أن هناك "أرامل مسيئة و أيتام شرسة" وأنه " ربح

463) Ibid, p.715

464) Ibid. p.705

465) Ibid, p.706

مدى الحياة في الحوار مع أناس يحتقرهم".[466] ذكاءه جعله أكثر بؤسا. فهم باشمئزاز أن كل شيء فاسد وأن كل إنسان، بما في ذلك نفسه، يستحق الازدراء. لاحظ أن تذوق الحقيقة كذبة وأن الصداقة نفاق وأن البشر يطمحون فقط إلى "الهيمنة" أو أن يكونوا "خدما". حجته: تقترب من شيء نقي ومستقر، ولكن بمجرد أن تلمسه، يتكشف قبحه فيلجأ إلى شيء آخر ليتأكد مرة أخرى. كل شيء ابتلع في الهاوية: العدل، الإحسان، الصداقة، الكتب، النساء. محنته؟ عبد "أنا" يريد إخضاع كل شيء: "كنت أعيش لذلك دون أي استمرارية أخرى غير ذلك، من يوم لآخر، من أنا أنا ... لم أتذكر أبدًا غير نفسي"،[467] يعتقد كلامانس فخرا أن أحكامه معصومة من الخطأ وأن ذكائه يكفيه وأنه "الملك والبابا والقاضي". تؤدي عبادة صنم ذاته إلى أن يعتقد أن له حقوقًا أكثر من الآخرين وأن العالم وجد فقط ليعشقه: "لذلك لا أستطيع أن أعيش، اعتراف، فقط بشرط أن، على كل الأرض، كل الكائنات، أو جلهم، التفت نحوي، إلى الأبد شاغرة، محرومة من حياة مستقلة وجاهزة للرد على ندائي في أي وقت، أخيرًا محكوم عليه بالعقم، حتى اليوم الذي أتنازل فيه عن تفضيلهم معي ضوء".[468] كلامانس، المثقف التقدمي الذي اعترف أنه يحب "القمم والجسور والرؤساء"، يكاد لا يبالغ إذ يقول: "في الفلسفة وكذلك في السياسة، أنا مع كل النظريات الذي تنفي براءة الإنسان ولأي ممارسة تعالجه كمذنب. أترى، يا صديقي العزيز، داعم متنور للعبودية".[469] كلمة علق عليها كامو بتطبيقها على مثقفي العصر الحديث: "شيء فيهم، حتى النهاية، يطمح إلى العبودية"، "لذا عليك أن تختار سيدا، فالاله لم يعد في الموضة". بانسحاب آلهة اليونان واختفاء الإله المسيحي، تبقى الانسان وحده في مسرح الوجود، يختبر غرابته في عالم لا يعرف له وجها، أمام زخرفة زائفة خالية من الخلفية، محروما من الماضي والمستقبل، يجب أن يجد بديلاً يوجه، يهرب إلى العدم، ويتبع خطى من أخذ مكان الاله. "لذلك من الضروري اختيار سيد"، قال كلامنس. سوف يرغب في استخدام الكائنات ورؤيتها تختفي عندما لا يعود في حاجة إليها: " في لحظاتي منزعجًا، قلت لنفسي إن الحل المثالي هو موت الشخص الذي يهمني".[470]

مرة أخرى، نلمس في السقوط رغبة كامو في العودة للوطن الاغريقي كملجأ من العدمية النافية. يقي كلامانس، في مفارقة لاذعة، خفية الحنين لجمال يحدد جغرافيا مملكته في اليونان: "اليونان نفسها تنجرف في

466) Ibid. p.704
467) Ibid. p.719
468) Ibid. p.727
469) Ibid. p.758
470) Ibid. p.727

مكان ما فيه، على الحافة من ذاكرته بلا كلل".[471] لاحظ أنه في اليونان لا بد أن يكون للمرء قلب نقي.[472] عجزه عن الكف عن الحكم على الآخرين دفعه إلى التمسك بوجهة نظر الكتاب المقدس الأخلاقية التي تبجل الحب. المقدس في السقوط يلح بشكل متناقض من "غيابه"، عرف شيلر الإنسان بوصفه قصدا وإشارة التعالي، وبوصفه كينونة تبحث عن الإله.[473] مغامرات كلامانس تتعلق بشكل مباشر أو غير مباشر بالكتاب المقدس، شعر بأنه "ابن ملك" و"شجيرة محترقة"، اجتباها "نجاحها الطويل والمستمر"، تسمح له أن يكون ندا للبابا الروماني التاريخي وأن يصبح بابا جديدًا في الصحراء حيث البشر سجناء. جوهر النص بحثه اللاوعي عن عالم روحي: "إذن أنت تعرف الكتاب المقدس؟ بحزم، أنت تهمني".[474] يعتقد أن المسيح مثال عالمي للنقاء. "أرادنا أن نحبه، لا أكثر".[475] نفهم أنه لكلامانس مملكته ولكن ليس القدرة على الوصول إليها. تتكشف الدراما العميقة لمصيره بمساعدة الصورة: كلامانس يتمتع بصفات قاضٍ متكامل لكن ينقصه الحمل الغامض، رمز البراءة. يحتفظ بحنين إلى ملكوت ماضي مفقود، عصرنا واضح بما يكفي للحكم على كل شيء، لكنه يفتقر إلى البراءة والنقاء، حب أصلي وحده يمكن أن يضيء منفى الوجود.

في السقوط كأمثولة، يحارب كامو عدوه: العدمية. استغل لذلك مفارقة السخرية irony التي ميزت نغمة السقوط.[476] " الاستنتاجات السياسية العملية التي يصل إليها كل كاتب على حدة ذات أهمية ثانوية. المهم هو ما إذا كانت نظرته للعالم، كما عبر عنها في كتاباته تتستر على- وتتآمر مع تلك العدمية الحديثة ... فتجربة الكاتب المعاصر المباشرة وتجربة أبطاله، تجربة العزلة المادية في عالم يزداد تجريدا، عالم تكنولوجيا موحد الأشكال، تدعوه أن يواجه تحدي هذا المنظور، سواء كان مدركا لظروفه التاريخية أم لا".[477] عند كلامانس علامة الفضيلة هي الاستهلاك. أدرك أن الآخرين ربما يعيش مثله معتبرينه أداة أناهم. فكرة لا تحتمل له تصبح وسواسا لا يستطيع التحرر منه. يفهم أن الآخر موجود بخلاف ما هو في أفق إشباع سعادته لكنه يعجز على الاقرار بذلك. تشكل الفكرة البسيطة لوجود مستقل للآخرين عدوانا لا يطاق. نظرته إلى العالم تحطمت "عاش

[471]) Ibid. p.741

[472]) Ibid, p.741

[473]) مارتن هيدغر: **الأنطولوجيا هرمينوطيقا الواقعانية**، ص 68

[474]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t. III**. p.700

[475]) Ibid, p.750

[476]) نبه كامو الى الفرق بينها وبين التهكم sarcasm: "كل عملي ساخر. غوايتي الأرسخ، تلك التي لم أكف أبدا عن خوض معركة شرسة ضدها: التهكم". أنظر:

Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t. IV**. p.1085

[477]) جورج لوكاتش: **معنى الواقعية المعاصرة**، ص 80

في وهم الاتفاق العام"، المبالغة في غروره تقوده إلى ازدراءه الذات في اعترافه اليائس: "الدائرة التي كنت مركزها كانت تتحطم".[478] حالة تبين كيف أن المرء لا يحقق التوازن إذا وضع نفسه في مركز وجوده. عكس كلامانس، مورسو يكتشف قبل موته "أنا" عميق يسمح له بالمصالحة مع الآخرين ومع نفسه. هذا يفسر الفجوة الشكلية بين نصين كتبا بالضمير الأول لكن ضمير "أنا" كلامانس أناني و"أنا" مورسو كونية.[479] المناخ الروحي في السقوط يعلن موجة من العدمية، لجيل تلا حربين عالميتين بلا إرث أخلاقي بخلاف العدمية بعد أعلن نيتشه عن موت الاله، جيل عصر حديث يعاني الاغتراب، كما عبر إدوارد سعيد: " فهذا أوان القلق، وعصر الجموع التي تعاني من الوحدة، عصر التعلق المرضي بالسلع وعصر الوجود المشتت: عالم العام 1984 فبعد نيتشه لم يعد أحد يشعر بالارتياح للتقاليد. وبفضل فرويد أصبح من المتصور ان يتحول كل ابن إلى قاتل لأبيه، وكل ابنة إلى الكترا. بل وبلغ هذا الاغتراب وعدم الانتماء ابعادا عالمية، بحيث اصبحا يتهددنا المنفى الحقيقي بالاندثار".[480] لا وطن، بل أمم متعطشة للدماء، وأيديولوجيات مجنونة، فقد العالم توازنه الأصلي ولم يعد يعطي أي شرعية للبشر. لم يعد هناك سادة ومن حل مكانهم لبسوا قناع "كبار المفكرين"، سيكونون خونة لمبادئهم. يميلون يمينا أو شمالا، قضاة تائبون وسادة بوجوه مشوهة. إن أشد تجارب الإنسان تجربة اليأس وخلو عالمه من المعنى، وعلى الأخص عالم "الرجل الأخير"، قال لوكاتش: " ملحد من ذلك النوع الحديث الذي ينظر إلى عزل الله من المنظر لا على أنه تحرير كما فعل أبيقور والموسوعيون، ولكن كعلامة على نبذ الله للعالم، ووحشة العالم الكاملة وعبثيته. الإلحاد الديني الحديث فقد حيويته الثورية – فالسموات الخاوية إسقاط لعالم فقد الأمل في الاقتداء. في عالم بدون إله يتمجد الفراغ الذي خلقه اختفاءه. إن القضاة الأعلين في "المحاكمة" والإدارة في الحصن يمثلون التسامي في قصص كافكا المجازى: تسامي العدمية ... فإذا كان الله موجودا هنا، فلا يمكن إلا أن يكون رب الإلحاد الديني: الإلحاد الواعي، ونصبح على عديد من السلطات الثانوية المنفرة: سلطات وحشية، فاسدة، تفتقر إلى العلم، وهي في نفس الوقت غير مسئولة ولا يمكن الاعتماد عليها ... انعكاس لتلك العدمية التي تحكم الوجود ورب عالم كافكا المختفي يستمد طبيعته الطيفية من حقيقة أن عدم وجوده ذاته هو أساس الوجود".[481] ليعطي كلامنس المثال: " أنا على الجبل، يمتد السهل أمامي. يا لها من نشوة سكر أن تشعر أنك الاله الآب وتوزع الشهادات النهائية لسوء الحياة والأخلاق. أنا مُتوج بين ملائكتي القبيحين، في أعلى سماء

[478]) Albert Camus: ***Œuvres complètes*, t. III**. p.732

[479]) Martin Rodan: ***Camus et l'antiquité***, p.239

[480]) إدوارد سعيد: **خارج المنفى، تأملات في المنفى**، ص 19

[481]) جورج لوكاتش: **معنى الواقعية المعاصرة**، ص 54-55

هولندا، أرى حشدا يعرج نحوي، يخرج من الضباب والماء، حشود الدينونة الأخيرة. يعلون ببطء، وأرى أولهم يصل بالفعل. أقرأ على وجهه التائه، مخفيا نصفه بيده، حزن الحالة المشتركة، واليأس العجز للهروب منها. وأنا، أشعر بالشفقة دون إعفاء، أفهم دون أن أسامح، وقبلها، آه، أشعر أخيرًا أنني محبوب!"[482]

إذا كانت مهمة الرجل الأول تتطلب الإنسان الأعلى، فهي بقدر ما شعر كامو، مستلهما من نيتشه، بأنه يعيش زمن الإنسان الأخير، شخصية انحطاط، فقد الإحساس بالأصل و"الإحساس بالأرض"، لم تعد له الحرية والقوة والشجاعة لمواجهة خطر البداية، لا يجد مخرجًا ولا يعرف في أي طريق هو سائر، إنسان رضي بالانحطاط وخسر كل اتجاه ونبذ خلق المعنى. آخر الرجال، أناس هذا العصر، ذوو الطبيعة المنحدرة المتدهورة من مرض العدمية القاتل، الذين "تفتقر غرائزهم إلى مركز الثقل، الإحساس بالاتجاه".[483] رسم نيتشه في زرادشت صورة "ما هو حقير" في هذا العالم: "الرجل الأخير"، خصائصه كما لخصها فرانسوا ماتي: " إنه من يتحدى التساؤل عن معنى الوجود الأرضي، يستمتع بنفسه، يختزل كل شيء على أرض ضيقة، ذلك لأنه يرجع العالم إليه، إلى حجمه".[484] دلائل على وجود مبعثر عاجز على أن يكون جزءًا من وقت دائم. صفات تقارب نقطة واحدة: رفض "بداية جديدة" دعاها نيتشه الخلق. يرفض الرجل الأخير الحب وكذلك الخلق، تحركه روح الاستياء ويتفاعل سلبا مع الأشياء، يعجز عن بدء عمل وأن يكون لنفسه أصلًا حرًا. عندما سمع الحشد وصف زرادشت للرجل الأخير، عبروا عن رضاهم وطلبوا منه أن يجعلهم على غرار هؤلاء الرجال الأخيرين. كلهم يريد أن يكونه، أن يشبه الآخرين لتجنب أن يكون ما هو عليه. عظمة روح الإنسان الأعلى تواجه استياء الإنسان الأخير: " أجلب لك حبًا جديدًا واحتقارًا جديدًا – الرجل الأعلى والرجل الأخير".[485] إذا كان الاله مات بالمعنى الذي تضمنته الميتافيزيقيا وإذا كانت إرادة القوة مرغوبة كمبدأ لإرساء القيم. أنذاك، تتحقق السيادة على الأرض بيدي رغبة جديدة للإنسان، رغبة محددة في إرادة القوة وضمن كلمات نيتشه في "هكذا تكلم زراداشت": "ميتة هي كل الآلهة: والآن نريد أن يحيى الإنسان الأعلى".[486] تم الإرتقاء بالإنسان إلى مستوى ذاتية ماهيته، فبلغ بذلك حالة وضع مقلوب إذ أصبح العالم والطبيعة موضوعا للتقنية. هذا الفكر الناسي للكينونة نفسها، ذلك هو الحدث البسيط والأساس وبذلك الغامض والخفي عن الفكر الغربي هذا الذي بتوسعه يوجد من حين لآخر

---

482) Albert Camus: ***Œuvres complètes*, t. III**. p.763

483) Friedrich Nietzsche: ***Fragments posthumes***, 1882-1884, Paris, Gallimard. p.94

484) J-F Mattéi: ***Le Premier ou le Dernier Homme?***, La pensée de midi, 1/2010 N° 30|pages 99 à 106

485) Friedrich Nietzsche: ***Fragments posthumes***, p.167

486) مارتن هايدجر: **الفلسفة، الهوية والذات**، ص 104

على مشارف أن يصبح تاريخا عالميا".[487] إنسان نيتشه الجديد، لخصت دوره جملة: "السعادة الوحيدة في الخلق: يجب أن تشاركوا جميعًا في الخلق وتتمتعون بهذه السعادة في كل عمل".[488] خلق مرتبط بمصدر واحد، أصل دعاه كامو "الإنسان الأول". إنسان كامو في تعريف جين جرونيي: " ربما يكون هو الإنسان البدائي غير المتعلم، ولكنه أيضًا الإنسان السليم، الذي يمتلك القوة الأصلية التي أعطتها له الطبيعة، إنسان يمكن توقع كل شيء منه، وربما أعظم خير وأكبر شر. لا شيء دون المتوسط، على أي حال".[489] الإنسان الأول له معنى الاتجاه، فجر المستقبل، وكذلك الطفل لأنه يعرف كيف يجد براءة الخلق:" الطفل هو البراءة والنسيان، بداية جديدة ولعبة، عجلة تدور على نفسها، حركة أولى، "نعم" مقدس".[490] إذا كان الرجل الأخير كما افترض نيتشه هو العدمي، "فالإنسان الأول" هو الذي يمكنه بقوة الإرادة خلق بداية جديدة، يصبح خالق العالم في وهج غير حاسم لكنه مختلف، لفجر جديد. موضوع الفجر، الأثير لدى نيتشه، يتقاطع مع الإنسان عند كامو: " في مواجهة أقدم تاريخ في العالم، نحن أوائل الرجال، ليس أولئك الذين هم في حال انحطاط كما يصرخ أحدهم في الصحف ولكن أولئك الذين يعيشون في فجر غير حاسم ومختلف".[491]

يشير المونولوج إلى شعور عام بالذنب وتورط لا خلاص منه. ينقل علاقة بالحقيقة تُرجمت إلى حاضر هو وقت "عيش" الأحداث الوجودية، مرتبط بمحاولة كلامانس التعافي باعترافه. مفارقة الاعتراف، بالتوجه الى الضمير "أنت"، تجعل المرء يفكر في "أنا" يمكن أن يكون "أنا" أي شخص: " أقف أمام البشرية جمعاء يلخص حالي عار دون إغفال الاثر الذي إنتجه، وقولي "كان آخر الأخيرين". ثم، وبصورة غير محسوسة، أنتقل في حديثي من "أنا" إلى "نحن". عندما أصل الى "هذا ما نحن عليه"، يكون الدور انتهى، يمكنني أن أخبرهم بحقائقهم. أنا مثلهم، بالطبع، نحن في نفس العمل".[492] يشعرنا هذا الاحساس المحرج فورا بالتورط مع كلامنس، يجعل من السقوط واحدة من أنجح الأمثلة عن فن ذي مغزى أخلاقي بطريقة ساخرة ironique تترفع عن الوعظ والارشاد. بشر كلامانس بالشر وعزلة البشر، ساخرا من أفخاخ "اللغة الجميلة"، الحقيقة والعدالة والحرية في عصر الكذبة المعممة والذنب العام والعبودية الطوعية. في السقوط طور كامو تفكيره في الحداثة وقيمها، في

487) مارتن هايدجر: **الفلسفة، الهوية والذات**، ص 108/106

488) Friedrich Nietzsche: ***Fragments posthumes***, p.76

489) Jean Grenier: **Albert Camus**: **souvenirs**. p.97

490) Friedrich Nietzsche: ***Ainsi Parlait Zarathousra***, Prelude, §1

491) Albert Camus: ***Le Premier Homme***, *Gallimard*, 1994, p. 321 cité dans: Jean-françois Mattéi: ***Citations de Camus Expliquées***, p.38

492) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t. III**. p.761-62

صورة رجل فضولي. يتردد في النص صدى رهاب كامو من المسارعة في اصدار الأحكام والنفاق الاجتماعي. تكشف "لهجتها" الساخرة والجدية، غموض خطاب الإنسان الحديث الذي ندد به كامو مرارا، قال كامو: " وصفت الموقف من كل قلبي وأظهرت الخدعة بكل السخرية الضرورية. هذا ما نسميه غموض السقوط. كان لا بد مما لا بد منه لأن الأمر يتعلق بوصف الحيوانات مبهمة".[493] عبارة تذكرنا بعبارة "الحيوان البهم المأخوذ بالشفق" التي درسها هايدجر عند تراكل والتي تحدد انسان الآن.

يتظاهر كلامانس بالانخراط في "اعتراف"حيث سلم نفسه للفساد الأخلاقي. كلمات هذا الصوت الغامض هي بلا شك أعظم شر يمكن أن يصيب اللغة في أزمنة حديثة جعلت من العالم محكمة عملاقة، أطلق كامو على النسخة الأولى من قصته "الدينونة الأخيرة". أنه لا يمكن لأي كلمة أن تفلت من خطر الزيف، أنه لا يوجد خطاب يمكن أن يمنع تلوث من هذا الطاعون الآخر الذي هو الكذبة. هذا التأمل الذاتي مرتبط بتجربة فقدان البراءة. شرط الإخلاص الذي حرك كتابة كامو فرض تحديث بعد هذا "الأنا" الذي يتعلق بمتجول، غريب عن نفسه، بإعطاء معنى رمزي لمسار فرد دون تعريضه لمحاكمة زائفة بجنون العظمة أو تكريس ذات. ربما شكلت طريقة مميزة للتعافي من نفسه وبالكلمات. هذا، كما ذكرت سيلفي سارفواز، " تطلب كتابة روائية، حيث تلتقي الأسطورة والتاريخ بحرية، الفرد والجنس البشري، صوت "أنا" وكلمات الجميع".[494] عندما يكون البطل يحكي عن نفسه، تكون الذات تحلل نفسها. وإن التكلم، والتكلم فقط هو القاعدة، يقول لاكان، مهما تكن مجهودات الذات، فسيظل ثمة دائما بعض من رغبة غير معبر عنه، أو معبر عنه تعبيرا رديئا، أي بعض من الرغبة في حالة ألم، ولذلك فإن أخلاقيات التحليل النفسي هي أخلاقيات الفصاحة، يضيف لاكان، فالأمر يتعلق بتوصلنا إلى التعبير عن رغبتنا بأحسن الطرق الممكنة. إن الرغبات البشرية تتحقق دائما عبر موضوعات بديلة، أو عبر اللغة مرة أخرى، لكن الأمر المهم هو أن هذه الرغبات لا تعبر عن نفسها حيث تعتقد ذلك، أي ضمن جمل تصوغ طلبات، فإذا ما عبرت الرغبة عن نفسها ضمن اللغة، كان ذلك بين السطور، وتكون ممثلة من طرف دوال تجهل الذات حتى أهميتها. هكذا، بدل الكلمات، ستشمل الذكرى عرض من الأعراض المرتبطة بها، يعرف لاكان القرض باعتباره "دالا لمدلول مكبوت ومطرود من وعي الذات"، ولكي يختفي المكبوت ينبغي له أن يعثر على إمكانية تمثيلية من طرف الكلمات بدل تمثيلية من طرف العرض، إن ما يهمنا هنا هو التلفظ، أن يحصل المكبوت على تعبير شفوي. إن اللغة شرط الوعي بالذات باعتبارها

[493]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t**. **IV**. p.771

[494]) Sylvie Servoise: ***Language Et Vérité Chez Camus***, p 879 à 892

كيانا متميزا، وهي أيضا الوسيلة التي يكتسب الفرد عبرها تباعدا واستقلالية عن عالم الأشياء الواقعية التي ينظر إليها في ذاتها.[495]

لم ينتظر كامو كثيرا ليكتشف في حياته شرط الإنسان "الأساسي" المحكوم بالقلق. كانت المهمة هي إيصال هذه البساطة الأساسية الجرداء، كما وضحته هذه الملاحظة: " ما يجعل ثمن الرحلة هو الخوف. خوف غامض يسيطر علينا ورغبة غريزية في استعادة ملجأ العادات القديمة. هذه أوضح مساهمة للرحلة. في هذه المرحلة، نحن محمومون ولكننا مساميون. أدنى صدمة تهزنا حتى قاع كياننا ... لأجل هذا لا ينبغي أن نقول إننا نسافر من أجل متعتنا. أفضل أن أراه زهدًا".[496] الشعور بالغربة، في عالم تجرد من الأشكال المطمئنة في حياتنا المعتادة، هو موضوع "السقوط". الراوي "غريب" هو أيضا، ورحلة ليست ألهية بل مواجهة للنفس، لأن ما يكسب السفرة قيمتها هو الخوف. فهو يحطم الهيكل الداخلي الذي نرجع إليه عادة، ويقحمنا في عالم لا مكان فيه لنا، حيث تغدو حياتنا عديمة المعنى، منفى هو ملجأ كما ذكر كامو، "حجاب العادة الذي نسجته حركاتنا وكلماتنا المعتادة، يرتفع رويدا ليكشف أخيرا عن وجه القلق الشاحب. الإنسان مع نفسه وجها لوجه".[497] السقوط قصة "مأساوية" و"شعرية" لسقوط الإنسان Untergang، الذي "ينجز وجود البشر كمسكن" في كشف poiesis لهذا المسكن في وقته ووضعه "بإضفاء الطابع الشاعري على الوجود"، وبشكل أكثر أهمية، "على نموذج النبوة" كما في فهم هايدجر المأساة اليونانية. بعيدا عن كتابة ميتافيزيقية منبثقة من سجل "جمالي"، نحت كامو في السقوط تمثالا شاعريا "للإنسان الأخير" متبعا خيط تقنية يتمطط حتى يصبح مأساويا، يرزح تحت نير هموم إنسان مثير للشفقة، يجر أقدامه في الوحل، يغرق في حمى صراع داخلي، وما من سيكولوجية تستطيع أن تشرح إخفاقه وحركاته المفاجئة الفظة، وليس تحركه دوافع إنسان الأدب الكلاسيكي، الاجتماعي الذكي والمنطقي، المعرض للخطأ مع ذلك، بل دوافع روحية غير متجانسة ومعتمة. وهكذا، وعندما لا تتوازن القيم التقليدية مع وقائع التجربة، وعندما يثار الغبار حول الواقع برمته فإن ذهن البطل ينكص داخلا إلى ذاته باحثا عن شكل الواقع هناك، فإنسان الأحاسيس والأفكار لا يقدر على العيش دون تنظيم منسجم للواقع، ما يولد في نفسه العدوانية ضد العالم اللامنسجم وذاته الخربة. إنسان يعاني من تصدع كإسقاط على ضآلته وتفاهته، يجد نفسه هكذا مدفوعا إلى مراقبة كل ما يتعلق بذاته ومحاولة تنظيم العالم الذي يعني أساسا "تعمير الذات"، قال لوكاتش: " قد يمر الفرد حين يتقهقر داخل ذاته يأسا من قسوة العصر بتجربة الانبهار والانتشاء بوضعه

[495]) جاك لاكان: **اللغة، الخيالي والرمزي**، إشراف مصطفى المسناوي، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005، ص21

[496]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.II**. p.800

[497]) Albert Camus: ***Œuvres complètes***, **t.I**. p.65

المنعزل، عندئذ ينطلق رعب جديد، فإذا لم يكن في الإمكان فهم الحقيقة (أو إذا لم تبذل محاولة لفهمها)، فإن ذاتية الفرد عندئذ، وهي وحيدة في الكون، تعكس ذاتها فقط، تكتسب طبيعة مروعة عسيرة الفهم". [498]

[498]) جورج لوكاتش: **معنى الواقعية المعاصرة**، ص 46.

الخاتمة

حاولنا، في هذا البحث، أن نكون قريبين وصادقين قدر الإمكان من فلسفة هايدجر. لم نرغب أن تكون قراءاتنا تأريخًا لتفكيره، ولا إعادة سرد صارمة لفلسفته. حاولنا اتباع حركة وإيقاع نصوصه والسماح لها بتوجيه سعينا لإيجاد تفسيرات محتملة لما قد يريدنا أن نفكر فيه. بهذا، نأمل أن نكون قدرنا على تطوير بعض الأفكار، من مشاركة تفكيره مع أعمال كامو المؤلف الذي قرأنا نصوصه في ضوئه. كما هو واضح الآن من الفصول السابقة، هناك متغيرات أخرى كثيرة، بالتأكيد، لم يسعفنا المجال إيلائها حقها من الدرس.

في هذه الخاتمة، كما كان الأمر عموما في متن الرسالة، أتحفظ عن ذكر آرائي لأسباب لا تتعلق بالراحة ولكن لأنها أقرب إلى ما يمكن قوله في حدود الميتافيزيقا. نفضل بدل ذلك إيجاز أهم ما يمكن قوله عن هايدجر والنتائج المستخلصة من فكره والتي يمكن، حسب رأيي، أن ترتبط بفن الرواية. قدم هيدجر في كتاباته عن الإنسان، والتفكير، واللغة، والشعر، والفن، والتقنية، والموت، والتاريخ، والفلسفة والميتافيزيقا، الاستلاب والسقوط والقلق، الوجود الزائف والأصيل، العزم والقرار والحرية، الذات والأخلاق، وجهات نظر مثيرة للاهتمام حول دور الفن في الحداثة لتسهيل السكن وإعادة إنشاء مجتمع أصيل. يشير هذا إلى أنه لا توجد صعوبة عامة تذكر في وجهة نظر هايدجر بأنه لا جدوى من تفسير عمل فني ما لم يكن هذا التفسير أيضًا ملكية وتخصيصا.

يخبرنا هايدجر بأنه يوجد شكل أصلي من "حدوث الحقيقة" في أعمال الفن العظيمة التي تتضمن شعرًا ذا طبيعة أساسية. الحقيقة التاريخية للفن، كحقيقة للوجود، لا يمكن اختزالها في مجرد إعادة تقديم ما هو موجود، كعلاقة نسخ بين شيء واقعي والعمل الفني. قاوم هايدجر قراءات اختزالية شائعة ناشئة عن "مدرسة" أو أخرى للنقد الجمالي. إن المدقق في قراءات هايدجر يلمس نهجا فينومينولوجيا يكشف جهدا تأويليا في محاولة لفهم سؤال الفن، قراءات لم تخضع لشروط موضوعية علمية كتلك التي يمارسها أخصائي النقدذو التفكير التقني، حيث يمكن حصر كل شيء وقياسه، تفكير هو فعل تلاعب لا يهدأ ولا ينصت لإيقاع حركة التفكير الأساسي، يتخلى عن الوجود ويوقع في نسيان الكينونة. كما فهمنا من هايدجر، الثيوريا ليست تأملًا منفصلاً أو محكمة ذوق، بل طريقة تساؤل تتيح، بدل إصدار الأحكام، تتبع مسار حركة يستجوب متذكرًا حدوث الأشياء في السماح لها. بالطريقة نفسها قبل إصدار الحكم على كيفية تأثير هايدجر وفقًا لنظرية يقينية، يجب أن نعي نصيحته "للانتباه" إلى طريق الفكر قبل مضمونه.

انتقد هايدجر عقيدة النماذج الأفلاطونية، كأساس للكثير من نقد ما بعد الحداثة، متتبعا مسار الانحدار العدمي للغرب بسبب ميتافيزيقيا كانت ثمرتها الفترة التاريخية التي نعيشها منذ قرون والمسماة "الحداثة"، حداثة

أعراضها، بتعريف هايدجر، هي فقدان "الآلهة"، عنف التقنية و"تشرد البشرية". فهم هايدجر، وكامو في أعقابه، بأن التغلب على "نسيان الوجود" هو جوهر التحول إلى ما بعد عوز الحداثة. تغلب يجعل السعي لاكتشاف طبيعة الحياة الجيدة مثمرا. الحقيقة لهايدجر، عكس الفهم الميتافيزيقي، ليست مرتبطة بالتوافق بين تمثلات الفكر والواقع الموضوعي الخارجي. الحقيقة هي كشف مقيَّد بالزمن لكيفية كون العالم ببساطة ذا معنى لنا ككائنات بشرية تاريخية، متضمنًا في وقت ومكان وتقاليد معينة، حدث الحقيقة تاريخي هو الانفتاح والتأسيس لعالم ذي مغزى "يحدث لنا" لكنه لا يخضع لسيطرتنا.

وفي مناقشته لعلاقة الحقيقة بالفن، سيتضح أن الأثر الفني يتمثل في كشف الحقيقة كإضاءة لصراع الأرض والعالم، توتر يصوغه الأثر في شكل فني، فالأثر يتحرك في المنفتح ويتيح قدوم الحقيقة وحدوثها، حدوث مرادف للإحضار والإظهار، تنقل بين الظهور والانسحاب والتجلي والاختفاء، حركة وصيرورة يتجلى في الصراع بين العالم والأرض بما هي أساس مبدع للأشياء.

إلى جانب تفضيله الفكر التأملي على الفكر الفلسفي التقليدي، أخذ الشعر مكانة مهمة في كتابات هايدجر. أشار هايدجر الى أن الحقيقة تسكن بيت الشعر. يصبح الشعر أصل الحقيقة والمعنى، والفن مؤسسا لحقيقة الوجود في اللغة، تأسيس فرضه الوجود ذاته الذي ينكشف في اختفائه. الجوهر البدائي للفن ك"حدث الحقيقة" هو لهايدجر الشعر Dichtung يسهل قدرة اللغة على فتح عوالم جديدة. يدعونا التحول إلى الشعر لكشف أنماط فكر تربط الإنسان "لسكن" أرضي لا يخضع لسيطرة ميتافيزيقيا تقيم العالم على فكر "حسابي" منغلق وتحجبه بأساليب تقنية تقف على النقيض من تفكير متأمل وشاعري. استنقذ هايدجر الفن من براثن نهج إستيطيقي دأب على إخضاع الأثر للعبقرية أو لحكم الذوق، دالا على الطريق بتطبيقه نهجا فينومينولوجيا على آثار الفن لتوضيح أهمية تنزيهها عن الأداتية والوظيفية التي تفني الأشياء في الإستهلاك. إن عودة هايدجر إلى نموذج الفن اليوناني هو سعي إلى استعادة بداية أخرى مرتبطة بإمكانيات حقيقية لشعب تاريخي في علاقته بالوجود. استلهم هايدجر أفكاره عن الفن ليس الفلسفة ولكن من شعر هولدرلين. مهمة المستقبل ملقاة على عاتق الشعر، لا الفلسفة والعلم والتقنية، شعر ينهل من معين اللغة، يسمي الوجود، يشير إلى المستقبل وينتظر الإله، يحافظ على الأصل والسكن بجواره ويعين على الإقامة على هذه الأرض التي خذلتها التقنية. فن قد يكون ملجؤنا الأخير في عصر تشرد أخلاقي، كي لا تبيدنا حضارة الهيمنة بجوهرها ومبتغاها.

كان هدف الفصل الرابع قراءة عمل كامو في ضوء تفكير هايدجر، أكد هايدجر على مفهوم "الحقيقة"، وجادل بأن الفن، في قدرته على الكشف عن حقيقة الوجود، له القدرة على تغيير فهمنا للعالم ومكاننا فيه. حاولنا تقديم الاختلاف الشعري كوسيلة لمقاربة قصص كامو، من أجل التقاط اللحظة والحركة التي تصنع حدثًا مميزًا (إيرينيس). وقد حاولت أن أبيّن كيف يمكن لمسار التفكير وحركة الشعر وإيقاعه أن يقودنا إلى ما سماه هايدجر البداية الأخرى. بداية هي قفزة تقودنا إلى طريقة أخرى التفكير. وجدنا أن التفاعل المتبادل بين الكلمات المتعارضة هو انفتاح على البداية الأخرى، لحظة وحركة متزامنة تأتي من خلال اللغة والشعر. لحظة لا يمكن تسميتها ولكنها تعطينا لمحة عن قربها من خلال حدث يمكن قراءته على أنه أثر لما هو غائب.

في سياق قراءتنا، نبهنا إلى عناصر المقدس، اللغة، والطبيعة في قصص كامو. قصص واضح أنها غنائية مكثفة، "حاضرة بشكل رائع"، قصص يظللها "غياب المقدّس". ركزنا تحليلنا على الرواية كعمل فني يمرر علاقة الإنسان الأساسية بالكينونة من خلال فهم هايدجر لمأساة سوفوكليس. يعطينا نص كامو آثارا لمتابعة التساؤل عن معناه المحتجب وإعادة التفكير في عاداتنا المعرفية وطرقنا المتأصلة في القراءة. نص يحوي آثارا تدعو إلى الانصات إلى لغته. نص يحفظ سره ويظل معناه الكامل بعيد المنال، لكن لا يزال بإمكاننا الاستماع إلى ندائه. "رؤية اللغز" كما طلب هيدجر في "خاتمة" "الأصل" مع الابقاء على "غموضه" و"سره الدفين". إلى جانب الحركات الأدبية والفلسفية المعاصرة، تأثر كامو بمؤلفي اليونان القديمة، لا سيما التراجيديين وما قبل السقراطيين الذين عبروا عن تفكيرهم في الصور والأمثال. من ميراث الإغريق القدماء، اكسبت أدبه صور سكينة فضلها على مسار تاريخ صاخب يحيط بالمرء أينما ولى. العودة إلى روح اليونان أمر أساسي عند كامو باعتباره طريقا ممكنا لإحياء أوروبا العقلانية التي، بفقدان علاقتها بالطبيعة والجمال، غرقت في بربرية العدمية.

صورت روايات كامو بطرق متباينة، غربة ومأزق الإنسان العدمي وسقوطه كنتيجة حتمية. رؤية "عبثية" ساهمت بغرابتها في خلق أجواء من الصراع الهادئ وأملت الشكل الفني المختار: نصوص صغيرة، بضمير المتكلم، وبعبارات مقتضبة. صور كامو شخصيته الأساسية باعتبارها شخصية سيزيفية بلا أمل للخلاص، شخصية مأساوية على عتبة القرار الأخير في "لحظة" أزمة وانعطاف نحو اللاجدوى أو نحو فعل غير منجز وغير محسوب. شخصيات متأزمة متوترة تعيش قلق الفضاء وفضاء القلق والتمزق بين الذات والموضوع. اتسم المعجم اللغوي في صور كامو بشحنة إيمائية وكنائية جسدت محمولات ميثولوجية كانت المعادل الموضوعي لصورة بطل فذ خصب يجد نفسه على الهامش من المجتمع. توصلنا في بحثنا إلى لفت الانتباه إلى أهمية الصورة الروائية في موروث كامو السردي. إن تبني الصورة باعتبارها مكونا بلاغيا هو إبراز لجماليات التكوين النصي من تكثيف وتوتر وصور

ذهنية واعية وغير واعية، صحية وباثولوجية. صورة لا تأخذ مأخذا جماليا ولكن اسطوريا أساسا. تؤدي وظيفتها الفنية، على خلفية من محتوى يهدف إلى الرجوع إلى الأصل، قرب الوجود، بعيدا عن زمن تاريخ خطي فرضته الحداثة وهيمنة التقنية. عمل كامو يستجوبنا حول قدرة مجتمعاتنا على توليد غرابة بداخلها أكثر جذرية وحميمية من اختلافات بسيطة أورثها التاريخ.

سعى هذا البحث إلى تبيين المنطقة حيث تتقاطع روايات كامو واستفسارات هايدجر الفلسفية. إن التحليل المقارن لعملي كامو وهايدجر يكشف عن تقاطعات مثيرة للاهتمام ويسلط الضوء على الموضوعات المشتركة التي يتردد صداها داخل فكرهما. إن مفهوم هايدجر عن الوجود في العالم، أو"الدازاين"، مؤكدا على البحث عن الأصالة في عالم متزايد الاغتراب، مما يعكس رأيه بأن الوجود الحديث غالبًا ما ينزلق إلى الزيف عندما يخضع الأفراد لأعراف المجتمع وتوقعاته. مع كامو وهايدجر، نجد تقاربًا رائعًا يدعونا إلى التعامل مع التوتر المتأصل بين الفرد والمجتمع. كامو وهايدجر هما نتاج حقبة مضطربة تميزت بحروب عالمية، أزمات وجودية وانهيار اليقينيات التقليدية. استكشف كامو عبثية الحياة في عالم خالٍ من المعنى المتأصل تم تلخيصها ببراعة في رواياته. تتناغم رؤى هايدجر مع استكشاف كامو للشخصيات السيزيفية التي تواجه العبث. بمثابة العدسة التي استكشفنا بها موضوعات مشتركة تتعلق بالبحث عن المعنى في عالم غالبًا ما يبدو غير مبالٍ، التوتر بين الأصالة والامتثال ونضال الذات الأصيلة للخروج من براثن "الأنا" الزائف كنمط وجود يفرضه المجتمع.

وفقًا لكامو، ينشأ العبث من تغير في وعي الشخص تفسح فيها لامبالاة العالم طريقا للتساؤل ونظرة جديدة للأشياء. من وجهة النظر هذه، يمكن وضع كامو في حركة "وجودية الأصالة" مع نيتشه وهايدجر، والتي بموجبها على البشر أن يحرروا أنفسهم من قيود زيف حياتهم. أكد كامو أن قوانين الروح أقوى من قوانين التاريخ أو صوره الرمزية الحديثة. حلل عن كثب أفخاخ اللغة وكذلك قوى الكلام المفيدة، المحيية والشافية. سعى في أعماله إلى الأسلوب الصحيح، بحثا عن كلمات وصيغ أقرب للحقيقة من شأنها أن تخاطب الجميع. يشهد عمل كامو على تعلقه بالطبيعة واهتمامه بالمستقبل، تطلعه لسعادة وجمال يتجليان في التوازن الهش بين الكائنات، يؤدي إلى "المكان" المهدد دائما، "المملكة"، أين يصبح ممكنا للبشر الخلق والعيش الصحيح. عمل كامو مفتوح ومتنوع بما يكفي للسماح بقراءة متجددة دائمًا. ما يقدمه لنا اليوم هو مفاتيح لرعاية الكائن، تساعد على التفكير والعيش في العالم. أدب كامو يكثّف الواقع للوصول إلى شكل للحقيقة مختلف عن الحقيقة التاريخية. تساءل عن جزء الإنسان الذي يجب أن يفلت من التاريخ: جمال العالم وسعادة البشر. نصوص كامو تقرأ مثل قصائد نثر، لا تغيب عنها الموسيقى والتصوير، التجاؤه الى الغنائية يفسره أن اللغة العادية ليست سوى واحدة من طرائق

الوجود الزائف. كتب كامو في أجناس أدبية مختلفة، قصص ومسرح ومقالات غنائية أو تضع فلسفة في صور. هذا المزيج عند كامو يعني ضمناً التشكيك في الأشكال المعتمدة ومساءلة المعايير التي فرضتها الجماليات التقليدية.

كما رأينا، أعرب هايدجر وكامو عن عدم رضاهما من طغيان الاتجاه النظري الشكلي السائد حاليا في الفلسفة الأكاديمية، أسلوب قائم على مقياس ذاتية الإنسان ويقينه هو ما يقرر بصدد الحقيقة. مستلهما من ذلك، سعيت، في حدود المعقول، أن أبتعد عن معالجة نظرية شكلية، محاولا أن أبين كيف أن أدب كامو يمكن أن يقدم مساهمة مثمرة وعملية في طريقة تفكيرنا في المسائل الوجودية. أعتقد أن هناك اختلافا بين وسيطي الكتابة الفلسفي والأدبي، تطمح الفلسفة الى الدقة والوضوح – فهي تركز على خصوصيات المسائل الوجودية وتقييم استجاباتنا لها باستخدام قوى العقل – وهذه أمر قيم. ومع ذلك، في حين أن الأدب لا يأمل في تقديم الدقة نفسها، فإنه يمكن أن يقدم توضيحيا للمشاكل نفسها بشكل أكثر رهافة وحسية. كامو وهايدجر، يقفان كمفكرين رائعين في القرن العشرين. في حين أن مساراتهم قد تبدو متباينة، وأساليبهم مختلفة، فإن عملهم يتقارب في دراسة عميقة للحالة الإنسانية. كما لاحظنا ميل هايدجر وكامو نحو فلسفة عملية ذات طبيعة أخلاقية. جهد تركز على مبادئ تقوم على الاعتماد على سلوك يتم تكييفه مع حالة ميتافيزيقية عدمية، يتضمن الاعتدال في التصرف والحذر والتحفظ مع الحرية والانتباه اليقظ للغة. إذا كان هناك جهد فكري عند هايدجر وكامو فهو قائم على التساءل عن العالم والإنسان والتاريخ وتعلم فن العيش من جديد وفق متطلبات عالم عدمي لا ينفك كل يوم يزداد عبثية. سلطت هذه المقارنة الضوء على الأهمية الدائمة لفكر كامو وهيدجر في عصرنا، حيث تظل أسئلة المعنى والأصالة وثيقة الصلة بنا كما كانت دائمًا. بتسليطهما الضوء على تعقيدات وجودنا، يذكرنا كامو وهيدجر بالأسئلة العميقة التي تحدد تجربتنا الإنسانية، يتحدوننا لاعتناق غموض الحياة، قبول وجودنا المحدود، والعثور على الهدف والأصالة في عالم غالبًا ما يبدو محيرًا.

الملخص

1. الملخص بالعربية

الرواية والوجود: روايات البير كامي في ضوء فلسفة هايدجر

ملخص: كيف دخل فكر هايدجر في حوار مع الفن، وماهي الآفاق الجديدة التي فتحتها تجربة أعمال الفن ظاهراتيا من منظور هذا الفكر؟ هذا هو الاتجاه الرئيسي لهذه الأطروحة المكرسة لهيدجر موضحة ومواجهة بعمل كامو. بشكل عام، تطمح هذه الأطروحة إلى إدخال الفن والفلسفة في حوار كطريقة للتفكير وتجربة العالم شعريا. نواجه إشارات وأفكار عدة حول الإقامة على الأرض عبر عنها هايدجر في العبارة الشهيرة "اللغة بيت الوجود"، تشهد على سعي فلسفي شامل لرد ال Da-Sein الى "السكن" الأصيل بعدما شردته الحداثة بعيدا عن بيته. تم تنظيم الأطروحة في أربعة فصول. يتناول الجزء الأول المفاهيم الهايدجرية الرئيسية في علاقتها بالفن عموما والفن في الحداثة على وجه الخصوص، مثل الوجود، ال Da-sein، اللغة، الشعر، العالم والأرض والسكن. الجزء الثاني يتناول بالمثل رؤية كامو للفن وخصوصا في علاقته بالفجر الاغريقي، رغبة للعودة الى البدايات الاولى للفن الغربي، بعيدا عن جماليات الحداثة وعدمية الفن المعاصر. الفصل الثالث محاولة للإجابة عن سؤال كيف يمكن لقراءة هايدجر وكامو أن تلقي الضوء على وضع الإنسان في عصرنا. فصل، هو "حوار" بين "مفكر" و"شاعر"، تم تنظيمه حول عدة محاور :الموطن والمكان، التقنية والحداثة والعدمية، القدر، العبث و"المهرجان"، التاريخ وغيرها من الأسئلة التي تشير إلى أصالة النظرتين الهايدجريّة والكاموزية التي تُقدَّم ليس كنظرية في الفن، بل كتجربة لأعمال يشغلها إحساس بالسكن البشري. نظرة غير ميتافيزيقية، تنأى عن التفكير الجمالي للفن، تفتح مسارات لتاريخ الفن الشعري، حيث يشمل العمل الفني الانسان والعالم والوجود. نجيب في الفصل الرابع على سؤال: كيف ترتبط النصوص وتفسيراتها بالسياق الهايدجري تاريخيا وفكريا؟ يوضح هذا الفصل كيف أن المواجهة مع أعمال كامو، معاصر هيدجر، يمكن أن تسمح للوصول من الداخل إلى صيغ جديدة حول موضوعات الصورة والطبيعة والمكان والمنزل على وجه الخصوص. العلاقة بالمنزل تكمن في قلب أعمال كامو. أعادت أعماله فحص "بيت الوجود" بشكل نقدي يتحدى علاقته باللغة، والحقيقة، والطوبولوجيا. نقترب من هذا السؤال في سياق دور الأدب وكذا الآثار المترتبة على قراءات للنصوص الابداعية من زوايا علائقية مختلفة. تفكيك شعري لتفكير هايدجر في تراجيديا فقدان الموطن والعودة اليه، تساؤلات عن الزمن والحدود والموت، فضلاً عن الحوار والصمت، الدازاين الزائف العبثي وصولا الى أصالته في التمرد. طبقة تلو الأخرى، نكشف عن الهياكل الجدلية للعلاقة الخاصة بين الفلسفة والأدب، الشعر والسرد وظواهر العالم. نجادل بأن روايات كامو يمكن أن تعكس تأثيرًا لتفكير

هايدجر حول اللغة، النص وتأويله، التراجيديا، التواجد في المنزل وتجربة الغربة، صاغها وأوصلها أثر الأدبي، محققا نسخا متنوعة من "التفكير الشعري".

كما يتضح من هذه الأطروحة، يصبح هايدجر مقروءًا بطريقة مختلفة بإدخال تفكيره في محادثة مع التوترات المثمرة لنص كامو. في الجمع بين وجهتي نظر هايدجر وكامو، نكشف في نهج متعدد التخصصات، بعيدا عن القاموس السائد لما بعد الكولونيالية والشكلانية. اقترحنا تجميع موضوعات بعينها في حشد يسمح بالإشارة إلى بعض أوجه التشابه في المحتوى أو بعض الأصداء في الشكل. محادثة بين هايدجر وكامو تتمحور حول اللغة، السكن، جوهر عصر التقنية، والاهتمام الأخلاقي للمفكرين. تم إيلاء اهتمام خاص لدافع كامو بالعودة للوطن كحركة لاسترداد الأصل والأصالة. نقارن بين نهج هايدجر المتجذر في أرض الكينونة وسؤاله الأخلاقي بالعودة إلى الوطن من تشخيصه للتشرد الوجودي للحداثة، مع تجربة كامو الطوبولوجية للعالم، بالاستناد الى شخصياته في مختلف تجلياتها من الغريب إلى شخصية الأم. من روايات كامو إلى تعليقاته في دفاتره ومقالاته، نهتم بكيفية تعامله، في محادثة مع درس هيدجر، مع ما يمكن تسميته بـ"الانتقال" للوصول الى تعايش "مطمئن" ما هو مألوف وما هو أجنبي وما يبدو أنه جوهر هذه الصلات الذي هو "قانون التاريخية" أو "أن تكون في المنزل"، قانون تكتسب بموجبه المغامرة الى الخارج معنى إلى حد أن الرحلة في مكان آخر تنعكس مرة أخرى على نفسها. وعموما، من قياس كامو الى معايير هايدجر لـ "الفن العظيم" وادخاله في محادثة مع جوانب مختارة من فكره اللاحق، فإن الهدف كان فحص ما إذا كان عمل كامو مؤهلًا بالفعل ليكون "هيدجري".

الكلمات المفتاحية: هايدجر (1976/1889)، كامو (1960/1913)، الكينونة، اللغة، الفن، السكن

2. الملخص بالأنجليزية

Novel and Being: Albert Camus' Fiction in the light of Heidegger's Philosophy of Art

ABSTRACT: How does Heidegger's thought enter into dialogue with art, and what has the phenomenological experience of works of art opened up as new horizons for this dialogue? This is the main direction of this thesis devoted to Heidegger illustrated and confronted with the work of Camus. After two chapters, where we see Heidegger and Camus talking about art in general, chapter three focuses on how the reading of Heidegger and Camus can shed light on the situation of man in our time. It is organized around several axes, ethics, dwelling, technique, destiny, time and place, which remain questions pointing out to the originality of the Heidegger's and Camus' look which is not presented as a theory of art, but as an experience which engages the sense of the human habitation. The way Heidegger's non-metaphysical look breaks out of the aesthetic reflection on art, open tracks where the work of art is an object that involves the world and existence. The last chapter illustrates how the encounter with the works of Camus can allow us to work on his thought in order to arrive at new formulations of the poetic, the image, nature and space. Generally speaking, this thesis aspires to bring art and philosophy into dialogue as paths for thinking on the poetic experience of the world. To argue that Camus' fiction can reflect an influence of Heidegger's Philosophy, we attempted a reading employed into contact with Heidegger's thoughts: its focus is on the ways in which Heidegger's reflections on language, interpretation, being at home and experiencing the foreign, time, death, authenticity and inauthenticity and modern nihilism as the background against which Camus work formulated diverse versions of "poetic thinking". In addition to analyses of individual literary works that are related to Heideggerian themes, we proposed an approach by grouping into thematic constellations some aspects of both Heidegger's and Camus' thought allowing for a reappraisal that is indicative of certain parallels in content or of certain resonances in form. Constellations that unfold around explorations into being-towards-death, dwelling, language, text and its exegesis. Layer by layer, it unearths the dialectics between philosophy, poetry, narration and phenomenality of the world and the possibilities of literary hermeneutics that lay claim to unlock a text's hidden meaning or determining its "historical" weight. An ethical interest also comes to light, Camus novels capture unique lived, situated experiences, a creativity that crystallises in poetic responses to Heidegger's thinking. In its interdisciplinary approach, the thesis questions the dominant vocabularies of the colonial and points to new ways to critically intervene in current philosophical and literary debates. In Heidegger's, we are confronted with thoughts about dwelling and Earth that find their expression in the famous saying: "Language is the house of being". We approach this search from the perspective of Camus, whose works examine the "house of Being" and challenge its relation to language, truth, topology. The relation to home lies at the centre of Camus' oeuvre. We unveil Heidegger's ground-rooted approach to Being with Camus' topological experience of the world by referring to key mythological figures of camus from the stranger to that of mother. Our reading revolves around the points of dwelling, belonging and origin, own and foreign which leads to the question of returning home. Focusing on affinities between Camus and Heidegger's inquiries into the question of what is one's own (eigen) and what is foreign (fremd).

What appears to be at the heart of such affinities is the ‘law of historicity’, a law according to which venturing out into the foreign acquires meaning to the extent that the journey elsewhere folds back onto itself. Focusing on his novels and essays and notebooks, we are concerned with how Camus, in light of Heidegger, approaches what can be called a ‘peaceful’ integration of eigen and fremd, the possibility of a fulfilled movement of homecoming. Generally speaking, from measuring Camus against Heidegger’s standards for ‘great art’, the aim is to examine whether Camus' work indeed qualifies as Heideggerian.

KEYWORDS: Heidegger (1889-1976). Camus (1913-1960). Being. Art. Language. Dwelling

المصادر والمراجع

1/ المصادر:

أ-مصادر باللغة العربية

1. ألبير كامو: ذهب أزرق مفكرة، تر: نجوى بركات، دار الآداب/كلمة، بيروت أبو ظبي، 2013.
2. ألبير كامو: عشب الأيام مفكرة، تر: نجوى بركات، دار الآداب/كلمة، بيروت أبو ظبي، 2013.
3. مارتن هايدجر: الأنطولوجيا هرمينوطيقا الواقعانية، ترجمة وتقديم وتعليق عمارة الناصر، منشورات الجمل، الطبعة الأولى 2015 بيروت
4. مارتن هايدجر: إنشاد المنادى قراءة في شعر هولدرلن وتراكل، تر: بسام حجار، ط الأولى 1994، المركز الثقافي العربي بيروت

5. مارتن هايدجر: التقنية الحقيقة والوجود، تر: محمد سبيلا وعبد الهادي مفتاح، المركز الثقافي العربي،بيروت الدار البيضاء.دت

6. مارتن هايدجر: الفلسفة، الهوية والذات، تر: محمد مزيان. منشورات ضفاف، الاختلاف ط1 2015 بيروت الجزائر.

7. مارتن هايدجر وآخرون: قريباً من هايدجر، تر: حسونة مصباحي، سلسلة المعرفة، ط الأولى، 2018.

8. مارتن هايدجر: كتابات أساسية (ج2): السؤال عن التقنية، الطريق الى اللغة، البناء والسكن والتفكير، ما الميتافيزيقا؟ ماذا يعني التفكير؟، ترجمة وتحرير: إسماعيل المصدق، المشروع القومي للترجمة، الطبعة الأولى، 2003.

9. مارتن هايدجر: كتابات أساسية (ج1): منبع الأثر الفنى، ترجمة وتحرير: إسماعيل المصدق، المشروع القومى للترجمة، الطبعة الأولى 2003

10.مارتن هايدجر: مبدأ العلة، تر: نظير جاهل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. دت

11. مارتن هايدجر: نداء الحقيقة، تر: عبد الغفار مكاوي، دار الثقافة، القاهرة، 1957

ب-مصادر باللغة الأجنبية

12. Albert Camus: Essais, (dir.), R.Quilliot, Paris : Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, 1965.

13.Albert Camus: Théâtre récits nouvelles, (dir.), R.Quilliot, Paris: Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1962.

14. Albert Camus: Œuvres complètes, t.I (1931-1944), éd. Jacqueline Lévi-Valensi, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006.

15. Albert Camus: Œuvres complètes, t.II (1944-1948), éd. Jacqueline Lévi-Valensi, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2006.

16. Albert Camus: Albert, Œuvres complètes, t.III (1949-1956), éd. Raymond Gay-Crozier, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2008.

17. Albert Camus: Œuvres complètes, t.IV (1944-1948), éd. Raymond Gay-Crozier, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2008.

18.Albert Camus & René Char: Correspondance 1946-1959, Gallimard, Paris, 2007.

19.Martin Heidegger: Acheminement vers la parole, tr. J Beaufret, F Fédier, Gallimard, 1976.

20.Martin Heidegger:Approche de Hölderlin, tr. J. Launay, Gallimard, 1973.

21. Martin Heidegger: Basic writings. D. Krell (Ed.) San Francisco: Harper-Collins, 1993.

22. Martin Heidegger: Being and Time, tr. J. Macquarrie and T. Robinson, Oxford: Blackwell, 1962.

23.Martin Heidegger: Chemins qui ne mènent nulle part, W. Brokmeier (tr.), Paris, Gallimard, 1994.

24.Martin Heidegger: Contributions to philosophy: (From enowning), tr. K. Maly & P. Emad. Bloomington: Indiana University Press, 1999.

25. Martin Heidegger: Discourse on Thinking, tr. J. Anderson & E. H. Freund, Harper & Row, 1966.

26.Martin Heidegger: Elucidations of Höldelrlin’s poetry, tr. K. Hoeller, Humanity Books, 2000.

27.Martin Heidegger: Essais et Conférence, Gallimard.1980 ‹

28.Martin Heidegger: Etre et Temps, tr. F.Vezin ‹Paris ‹Gallimard.1986 ‹

29. Martin Heidegger: History of the Concept of Time, tr. Ingo Farin, Bloomsbury, London, 2004.

30.Martin Heidegger: Hölderlin’s hymn “The Ister”. tr. W. McNeill/J. Davis. Indiana University Press, 1996.

31.Martin Heidegger: Hölderlin’s Hymns “Germania” & “The Rhine”. tr. W. McNeill & J. Ireland. Bloomington: Indiana University Press, 2014.

32. Martin Heidegger: Identity and Difference, tr. Joan Stambaugh, New York: Harper & Row, 1969.

33. Martin Heidegger: Introduction à la métaphysique, Paris, Gallimard, 1967.

34. Martin Heidegger: Introduction to Metaphysics, tr. R. Mannheim, Yale University Press, 1959.

35. Martin Heidegger: Questions III et IV, trad. fr. A. Préau, Paris, Gallimard, 1966

36. Martin Heidegger: Lettre sur l'humanisme, tr. R. Munier, Éd. Aubier, 1969.

37.Martin Heidegger: Méditation, tr: Alain Boutot, Gallimard, 2019.

38.Martin Heidegger: Nietzsche I, tr. D. F. Krell , San Francisco: Harper Collins, 1979.

39.Martin Heidegger: On the Way to Language, tr. Peter D.Herz, New York: Harper & Row, 1971.

40.Martin Heidegger: Pathmarks, ed. W. McNeill, Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

41. Martin Heidegger: Poetry, Language, Thought, tr. A. Hofstadter, NY: Harper & Row, 1971.

42.Martin Heidegger: Rimbaud vivant! tr. S. J. Thompson. Left curve, 2009.

43. Martin Heidegger: The Basic Problems of Phenomenology, tr. A. Hofstadter, Bloomington: Indiana University Press, 1988.

44. Martin Heidegger: The fundamental concepts of metaphysics: World, finitude, solitude, tr. W. McNeill & N. Walker. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

45. Martin Heidegger: The principle of reason. tr. R. Lilly.: Indiana University Press, 1991.

46. Martin Heidegger: The Question concerning Technology and other Essays, tr. W. Lovitt, New York: Harper & Row, 1977.

47. Martin Heidegger: What is called Thinking? tr. F. Wieck & J. G. Gray, NY: Harper & Row, 1968.

2/المراجع:

أ/ مراجع باللغة العربية

1. أ.س برادلي: التراجيديا الشكسبيرية: ترجمة: الياس، دار الفكر العربي، مصر، د.ت.
2. أفلاطون: محاورة الجمهورية، ترجمة:فؤاد زكريا، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر القاهرة 1968
3. جاك لاكان: اللغة، الخيالي والرمزي، سلسلة بيت الحكمة، إشراف مصطفى المسناوي، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005
4. جرمين بري: كامو، ترجمة: جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.1981
5. جورج لوكاتش: معنى الواقعية المعاصرة، ترجمة: أمين العيوطي، دار المعارف، مصر، 1971
6. ر.م.ألبيريس: تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة: جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1967.
7. فتحي المسكيني: التفكير بعد هيدغر أو كيف الخروج من العصر التأويلي للعقل؟، جداول للنشر التوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، 2011
8. الكتاب المقدس، دار الكتاب المقدس في الشرق الاوسط، بيروت، 1996
9. مصطفى غالب: في سبيل موسوعة نفسية، منشورات الهلال، ط6، 1986
10. مولدين ميرشنت، كليفوردليتش: التراجيديا والكوميديا، تر: علي أحمد محمود، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون (الكويت) 1979

ب/ مراجع باللغة الأجنبية

11. Arthur Rimbaud: ***Lettres du voyant***, in: Oeuvres Comlètes, Flammarion, Paris, 2010.

12. Clément Rosset: ***La Philosophie tragique***, PUF, Paris, 1971.

13. Didier Franck:***Heidegger Et Le Problème De L'Espace***, Éditions De Minuit, Paris, 1986.

14. Emile Bréhier:***Histoire de la philosophie***, Paris, Presses Universitaires de France, 1926.

15. Eschyle:***Théâtre complet***, Paris, Garnier-Flammarion, 1964.

16. Friedrich Hölderlin: ***Œuvres***, Gallimard. " Pléiade", Paris, 1967.

17. Friedrich Nietzsche: ***Ainsi Parlait Zarathousra***, Flammarion, Paris, 2006.

18. Friedrich Nietzsche: ***Consédirations Inactuelles***, tr. Geneviéve Bianquis, Aubier, 1954.

19. Friedrich Nietzsche: ***Fragments posthumes***, 1882-1884,Paris, Gallimard.

20. Friedrich Nietzsche: ***La Naissance de la philosophie à l'epoque de la tragedie grecque,*** Gallimard, 1969.

21. Friedrich Nietzsche: ***La Naissance de la tragedie***, Paris, Gallimard, 1970.

22. Friedrich Nietzsche: ***Le Crépiscule des Idoles***, tr. Henry Albert, Mercure de France, 1952.

23. Friedrich Nietzsche: ***Le Gai Savoir***, Flammarion, Paris, 1997.

24. Friedrich Nietzsche: ***Par-delà bien et mal***, Paris: Flammarion, 2000.

25. Gilbert Highet***:The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature***, Oxford University Press, 2015.

26. Hésiode: ***Théogonie***, tr. P Mazon, Belles Lettres, 2019

27. Jacqueline de Romilly: **La Tragédie grecque**, PUF, 2006, 8e éd. (1re éd. 1970).

28. James Magrini, Elias Schwieler: ***Heidegger on Literature, Poetry, and Education after the "Turn"***, New York: Routledge, 2018.

29. Jean Beaufret: ***De l'existentialisme à Heidegger***, Librairie J. Vrin, 1986,

30. Jean-François Mattéi: ***Albert Camus: Du refus au consentement***, PUF, 2011

31. Jean-François Mattéi: ***Citations de Camus Expliquées***, paris, Eyrolles. 2013.

32. Jean-François Mattéi: ***Heidegger et Hölderlin Le quadriparti***, paris: puf, 2001

33. Jean-François Mattéi: ***La Pensée Antique***, PUF, Paris, 2015

34. Jean-François Mattéi: ***L'Étranger et le Simulacre***, paris, puf. 1983

35. Jean-Paul Sartre: ***Situations IV***, Gallimard, 1964.

36. Jean Voilquin: ***Les penseurs grecs avant Socrate***, Paris, Garnier-Flammarion,1964.

37. John Richardson: ***Heidegger*** ,Routledge, New York, 2012.

38. Julian Young: ***Death and Authenticity***, in: J Malpas& R C.Solomon(Ed.), ***Death and Philosophy***,Routledge, London 1998.

39. Julian Young: ***Heidegger's Later Philosophy***, Cambridge Univresity Press, UK, 2002.

40. Julian Young: ***Heidegger's Philosophy of Art***, Cambridge University Press, 2001, UK.

41. Laerce Diogène:***Vies, doctrines et sentences des philosophes illustres***, Paris, Flammarion, 1965.

42. Martin Rodan: ***Camus et l'antiquité***, Bern: Peter Lang, 2014.

43. Maurice Blanchot: **L'Amitié**, Gallimard, Paris.

44. M de Beistegui,. & S Sparks. (Eds.) ***Philosophy and tragedy***. New York: Routledge Press.

45. Milan Kundera: ***L'art du roman***, Gallimard, 1986.

46. Paul Oprey: in: ***Joseph Conrad: Heart of Darkness,*** Penguin Books, 1985.

47. Philippe Arjakovsky, Fédier, F. France-Lanord, H. (dir), ***Dictionnaire Martin Heidegger***, Cerf, 2013

48. Platon: ***Œuvres complètes***,Paris, Flammarion, 2008.

49. Raymond Gay-Crosier, Anne Spiquel-Courdille :***Camus***, Éditions de L'Herne, Paris, 2013.

50. René-Marill Albéres: ***La Révolte des écrivains d'aujourd'hui***, Paris, Correa, 1949.

51. Richard Polt***: Heidegger,*** Routledge, London, 1999

52.Richard Wolin: ***the Heidegger controversy.*** Cambridge: MIT Press, 1998.

53.Robert Audi: ***The Cambridge Dictionary of Philosophy***, 3rd Edition, NY: Camnridge University Press, 2015.

54.Robert Champigny: ***Sur un héros païen***, Paris, Gallimard, 1959.

55.Roger Quilliot: ***La Mer et les prisons***, Paris, Gallimard, 1970.

56.Roland Barthes: ***Œuvres complètes, t .I,*** Le Seuil, 2002,

57.Sigmund Freud: ***Essais de psychanalyse appliquée,*** Gallimard, Paris, 1976.

58.Sophie Bastien, Prouteau A. et Spiquel A. (dir.):***Camus l'artiste***, Presses universitaires de Rennes, 2015.

59.Theodore Kisiel: ***Genesis of Heidegger's "Being and Time"***, University of California Press, 1993.

3/ دوريات ومواقع الكترونية

أ/عربية

60.إدوارد سعيد: خارج المنفى، تأملات في المنفى، تر: نهاد سالم - مجلة الكرمل 2015/06/26

61.عبد السلام المساوي: الموت بين الأسطورة والفلسفة، مجلة فكر ونقد، العدد 61، سبتمبر 2004.

62.محمد سبيلا:**مسألة الحداثة في فكر هايدجر بين تمجيد العالم الحديث ورثائه،** تبين العدد 3/11 شتاء 2015

63.محمد سبيلا: **مصطلحات هايدغرية،** مجلة الاستغراب، خريف 2016صفحات 469/484

64.مارتن هايدجر:**رسالة في النزعة الإنسانية،** ترجمة: عبدالهادي مفتاح. موقع حكمة، 2017/01/15

65.مارتن هايدجر: **ملاحظة قبل قراءة قصائد،** ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، موقع حكمة، 2016.12.20

66.هيلد كلاوس هيلد: العالم والأشياء: قراءة لفلسفة مارتن هايدجر، ترجمة: إسماعيل المصدق. موقع حكمة 2016.10.31

67.يكاترينا سالنيكوفا: منطق الجنس الدرامي، ترجمة: أشرف الصباغ، مجلة الثقافة العالمية، عدد92، الكويت،1999/1

الفهرس

الفهرس

المقدمة 05

الفصل الأول: فلسفة الفن عند هايدجر 15

تمهيد 16
1. سؤال الكينونة والميتافيزيقيا 18
2. جوهر اللغة والكلمة الشعرية عند هايدجر 33
3. معنى الفن والحقيقة عند هايدجر 46
4. الجماليات و"موت الفن" 61
5. الأشياء والعالم والأرض في العمل الفني 67
6. الفكر الشاعري: لأجل فن مناهض للميتافيزيقي 81

الفصل الثاني: فلسفة الفن عند كامو 91

تمهيد 92
1. معنى الفن عند كامو 101
2. كامو بين الهيلينية والمسيحية: الأساطير اليونانية والكتابية 113
3. النموذج التراجيدي: فن توازن ضد العبث والتشتت 117
4. كامو والصورة الشعرية..... 130
5. بين الوضوح واللغز: فن ضد العدمية 143

الفصل الثالث: العالم والإنسان عند كامو وهايدجر 150

تمهيد..... 151
1. الأنطولوجيا والأخلاق..... 154
2. الطريق إلى الأصالة 178
3. جوهر التقنية الحديثة والعدمية 186
4. العودة إلى الإغريق 204
5. العودة إلى الديار 210
6. العودة إلى المقدس 215

الفصل الرابع: روايات كامو في ضوء فلسفة هايدجر 225

تمهيد..... 226
1. ملامح الفن غير الميتافيزيقي عند هايدجر 230
2. فينومينولوجيا هايدجر وهيرمينوطيقاه 244
3. "موقع" الغريب 249
4. الطاعون ونهاية التاريخ 290
5. المنفى والملكوت والبداية الأخرى 308
6. الرجل الأخير في متاهته: السقوط 325

الخاتمة 353

الملخص 359

قائمة المصادر والمراجع 364

الفهرس 372