

## ماهية الأثر الفني

عند هيدجر

محمد مساعدي

كلية الآداب - فاس

مدخل

إذا كانت الذات في ظاهراتية هوسرل تتجه نحو موضوع ما لتدركه، فإنها عند هيدجر تستسلم للحضور غير المُقَنَّع للأشياء في الوجود لكي تتيح للموجودات التجلي من خلالها. بهذا تكون ظاهراتية هيدجر قد استبدلت مفهوم **القصدية** بمفهوم **الحضور**. ولعل هيدجر، الذي حمل على عاتقه مهمة إعادة النظر في الوجود والموجود وفق رؤية جديدة، أراد أن يتجاوز ترسنتالية ظاهراتية هوسرل التي تعلي من شأن الذات من خلال إضفاء فعل القصد والوعي عليها على حساب الموضوع، لتصبح مجرد وسيط تفصح من خلاله الموجودات عن وجودها. وهكذا، فإن ظاهراتية هوسرل تراهن على إدراك الأشياء كما هي من خلال تجليها المباشر للوعي، أما الوجودية الظاهراتية لهيدجر فإنها تركز على فعل الظهور والتجلي، أي ظهور الأشياء وتجليها من تلقاء ذاتها دون تدبير أو توجيه منا. فكيف إذن تتجلي الأشياء في ماهيتها من خلال الأثر الفني؟

- **منبع الأثر الفني**: ارتبط مفهوم الخبرة الجمالية عند هيدجر بالبحث عن أصل أو منبع الأثر الفني، والمقصود بالمنبع ماهية الشيء أي طبيعته وأسلوبه في الوجود، أي ما يكونه الشيء وكذا الكيفية التي يكون عليها. وهذا معناه أن ماهية الشيء ليست ثابتة وكاملة التحقق، بل مرتبطة أشد الارتباط بفعل حدوث الأشياء أو بأسلوبها في الوجود. ولهذا، فإن البحث عن الماهية هو بحث عن الكيفية التي تحدث بها حقائق الأشياء وتظهر للوجود(1).

ولعل هيدجر يفهمه هذا لمنبع الأثر الفني يريد أن يُفَعَّل بطريقته الخاصة المبدأ الظاهراتي الذي عبر عنه هوسرل بقوله: "إلى الأشياء ذاتها"، حيث ركز على فهم حقيقة الأثر الفني انطلاقاً من الأثر الفني ذاته وليس من خبرة الفنان بعملية الإبداع أو خبرة جمهور القراء بالأثر وطريقة تلقيهم له. إن

الخبرة بالأثر الفني إذن خبرة به باعتباره ماهية تفصح عن حقيقة الوجود بأسلوب ما. هذه الرؤية محكومة بمحس التخلص من الأفكار المسبقة التي تحكمت في الزعة الذاتية والتي يتم بموجبها إدراك حقيقة الأثر الفني بوصفه موضوعاً أنتجته ذات لها كفاءات خاصة. وبحسب هيدجر، فإن "الأثر الفني في تجربته الأصلية ليس موضوعاً، أي ليس شيئاً كائناً بالنسبة لنا وقائماً قبالتنا، إن الفكرة الأساسية لهيدجر في هذه الدراسة بأكملها هي استقلال الأثر الفني، وقيامه في ذاته واستقراره أو سكونه في ذاته واكتفاؤه بذاته؛ ولهذا فهو يبحث عن طريق لإدراك الأثر في استقلاله وقيامه في ذاته" (2).

إن الرأي الشائع الذي يسلم بسهولة بأن الفنان هو منبع الأثر الفني باعتباره مبدعاً له لا يرتكز على أسس متينة، إذ إن مساءلته وتقليبه على مختلف أوجهه يكشف عن هشاشته: فما هو منبع صفة الفنية التي يكتسبها الفنان؟ أليست هي الآثار الفنية التي أبداعها؟ فكيف يمكن إذن لمنبع أن يكون منبعاً لشيء لولاه لفقد حقيقته وماهيته؟ أوليس كل طرف من الطرفين منبعاً لغيره: الفنان منبع الأثر والأثر منبع الفنان؟ فما هو إذن المنبع الذي يستمد منه هذان الطرفان المتلازمان حقيقتهما؟ أليس الفن بشكل عام؟ هذا ما يؤكد عليه هيدجر بقوله: "وكما أن الفنان يكون منبع الأثر بكيفية مختلفة بالضرورة عن الكيفية التي يكون بها الأثر منبع الفنان، فإن الفن يكون منبع الفنان والأثر معا بكيفية أكثر اختلافاً بالتأكيد" (3).

وما دام الفن هو الأثر الفني، فهذا معناه أن البحث عن منبع الأثر الفني هو بحث عن ماهية الفن وطبيعته وأسلوبه في الوجود. لا مفر إذن من هذه الحلقة التأويلية التي تقتضي معرفة ماهية الكلي (الفن) انطلاقاً من الجزئي (الأثر)، كما أنه لا يمكن الخروج من متاهة هذه الحلقة إلا بتحديد نقطة البداية. ومما لا شك فيه أن نقطة البداية تتحدد مما هو ملموس وقابل للرصد والمعاينة، أي من الآثار الفنية المفردة، أو بالأحرى من انتقاء عينة من الآثار الفنية ودراستها مقارنة لاستخلاص الثوابت والمتغيرات قصد معرفة طبيعتها وماهية حقيقتها. فعلى أي أساس إذن نتقي الآثار الفنية لنقارن بينها إذا نحن لم نحدد بعد صفة الفنية؟

إن ماهية الفن باعتباره جوهر غير معطى كامنة في الآثار الفنية باعتبارها حالات جزئية معطاة، لذلك يحرص هيدجر على معاينة هذه الماهية غير المعطاة في الآثار الفنية المعطاة، وهذا يقتضي نهج خطة تأويلية تعتمد الوصف والتفسير ولا تستبعد الحدس لاستخلاصها. وتجدد الإشارة إلى أن اهتمام هيدجر بما هو معطى في الفن يندرج ضمن اهتمامه بواقعية الأثر ووجوده في ذاته، لذلك ينصب اهتمامه على مكون من مكونات الأثر يؤمن بوجوده علم الجمال التقليدي، لكنه لم يول ما يستحق

من عناية بدعوى هامشيتها مقارنة مع جانب آخر يتحدد بموجبه الأثر باعتباره أثرا فنيا. هذا الجانب الذي همسه التقليد الجمالي واهتم به هيدجر هو الجانب الشيعي في الأثر باعتباره بناء تحتيا يقوم عليه الأثر الفني.

-**ماهية الشيء:** إن أول شيء يواجهنا في الأثر الفني هو الأثر ذاته بوصفه شيئا، وهذا الطابع الشيعي يمكنه أن يشكل منطلقا لفهم ماهية الأثر الفني بوصفه شيئا، ولما كانت الماهية هي طبيعة الشيء وأسلوبه في الوجود، فإن ماهية الأثر الفني هي أسلوب وجوده كشيء متميز عن باقي الأشياء الأخرى. إلا أن التحقق من شيئية الأثر الفني تقتضي حسب هيدجر الوقوف أولا عند مفهوم الشيء ذاته بمعزل عن الدلالة التي نضيفها عليه. هذا المفهوم تناوله التفكير الفلسفي الغربي عبر ثلاثة تأويلات أساسية وقف عندها هيدجر وقفة نقدية فاحصة راهنت على إبراز جوانب القصور في إدراكها لماهية الشيء:

-التصور الأول أرسطي يتحدد بموجبه الشيء باعتباره جوهر له أعراض.

-التصور الثاني كانطي يختزل الشيء في ما هو قابل للإدراك الحسي.

-التصور الثالث أرسطي بدوره ينظر إلى الشيء باعتباره مادة متشكّلة(4):

**الشيء جوهر له أعراض:** يعود الاهتمام بالشيء باعتباره جوهر له خصائص ومميزات إلى الإغريق، فالشيء عندهم لم يكن تجميعا للخصائص المميزة له، إنه بالأحرى نواة تتجمع حولها هذه الخصائص، والمقصود بنواة الأشياء عند الإغريق ما هو قائم على الدوام وبشكل مسبق كأساس للشيء، أما المميزات والخصائص فإنها تظل ملازمة دائما لنواة الأشياء. لا يخفي هيدجر نظرتة الإيجابية لهذه التحديدات، فمن خلالها "تم تأسيس تأويل لشيئية الشيء وأصبح منذ ذلك مرجعيا"(5)، إلا أن الترجمة اللاتينية للكلمة الإغريقية التي تفيد نواة الأشياء\* بالموضوع، وللكلمة التي تفيد المميزات الملازمة لنواة الأشياء\*\* بالحمول، أحدثت تحولا عميقا في أسلوب التفكير في ماهية الشيء. وقد علق هيدجر على هذه الترجمة قائلا: "لقد تبين التفكير الروماني الألفاظ الإغريقية دون التجربة المرتبطة بها والمنبثقة معها من الأصل نفسه، دون تجربة ما تقوله تلك الألفاظ، أي دون الكلمة الإغريقية."(6)، وهذا لا يعني حسب هيدجر أن الترجمة اللاتينية كانت غير مجدية، بل بالعكس كانت ترجمة حرفية وفيه للأصل، لذا يعزو السبب في حدوث هذا التغير في أسلوب الفهم إلى عبور التجربة الإغريقية من كيفية في التفكير إلى كيفية أخرى مغايرة. مع هذا العبور بدأ التفكير الغربي حسب هيدجر يفقد أرضيته الصلبة التي يقوم عليها(7)، حيث أصبحت النظرة للشيء باعتباره جوهر له أعراض مرتبطة أشد الارتباط ببنية الجملة الخيرية: الموضوع / المحمول، إذ لم يعد الجوهر مستقلا بذاته ويحيل على الشيء في ذاته بقدر ما أصبح

موضوعا محددًا تحديدا مسبقا يسند إليه بالضرورة المحمول، وهذا معناه أن بنية الجوهر/العرض أصبحت، بفعل فهمها انطلاقا من بنية الموضوع/المحمول، تقوم على التسليم بالانسجام والتناغم بين كون الشيء في ذاته وكلامنا عنه، ومن ثمة فهي لا تكشف عن ماهية الشيء بقدر ما تسقط عليه تأويلنا المشروط ببنية اللغة. هذا الإسقاط يصفه هيدجر بأنه اعتداء على الشيء، ولا يمكن التخلص من هذا الاعتداء إلا إذا أتحنا الفرصة للشيء لكي يُظهر بشكل مباشر ما هو شئني فيه، وهذا يقودنا لفحص التأويل الثاني.

-**الشيء معطيات حسية مباشرة:** إننا نتعرف على الأشياء من خلال ما تنقله لنا الحواس عنها من معطيات حسية مميزة من قبيل: اللون الصوت الخشونة اللبونة الصلابة الكثافة البرودة الحرارة... هذا النمط من التعرف يحتزل الشيء في مظهره القابل للإدراك الحسي بحيث لا يُمكننا من إدراك الأشياء في ماهيتها المجردة الخالصة. إننا نسمع الصوت أو الضوضاء من خلال هدير الحركات أو خشخشة أوراق الأشجار أو لعب الأطفال "ولا نسمع أبدا إحساسات صوتية أو مجرد ضوضاء فقط، ولكي نسمع ضوضاء خالصا يجب أن نبعد سمعنا عن الأشياء، أن نسحب آذاننا منها، أي أن نسمع بكيفية مجردة" (8).



والخلاصة أن هذا التصور الحسي يوهنا بأنه يقربنا من الأشياء، ولكنه في الواقع يبعدنا عن طبيعتها الخالصة وماهيتها الحقيقية، لأنه يقف بنا عند حدود المعطيات الحسية المعطاة لنا في خبرتنا المباشرة، ولا يرقى إلى مستوى إدراك الأشياء في ذاتها. وقد حاول هيدجر إبراز قصور هذا التأويل الثاني من خلال مقارنته بالتأويل الأول قائلا: "إذا كان التأويل الأول للشيء يفصله عن جسمنا - إذا جاز التعبير - ويبعده عنا جدا، فإن التأويل الثاني يقربه جدا من جسمنا، وفي التأويلين معا ينمحي الشيء، ولذلك ينبغي إذن تجنب مبالغات التأويلين معا، ويجب أن يُترك الشيء نفسه في استقراره وفي ذاته. يجب أن يُؤخذ في ثباته المميز له" (9) فهل سيتحقق ذلك في التأويل الثالث؟

-**الشيء مادة قائمة في صورة:** تجمع المادة أو الهيولى بين نواة الأشياء أو الجوهر الذي قام عليه التأويل الأول وبين المعطيات الحسية التي ارتكز عليها التأويل الثاني، وهو ما عبر عنه هيدجر بقوله: "إن ذلك الذي يمنح الأشياء ثباتها ونواتها، ولكن يسبب في الوقت نفسه نوع تدفقها الحسي: اللون والصوت والصلابة والكثافة، هو الجانب المادي في الأشياء" (10). هذا الجانب المادي هو الذي يشكل وفق هذا

التأويل الجانبي الشيعي للشيء في الأثر الفني، فالمادة ليست إلا قاعدة تتأسس عليها صورة، وهذه الصورة هي التي تحول المادة من الخفاء إلى التجلي، من الفوضى إلى النظام حين تبلورها في شكل ما يمكننا من إضفاء دلالة عليها. فالحجر مادة، والفنان هو الذي يتصور شكلا معينا فينحت الحجر ليحوّله إلى أثر فني، أي أن الفنان يضيف على الكتلة المادية الصلبة والكتيفة صورة، أو بالأحرى نظاما يميزها عن سائر المواد الأخرى الفوضوية. وهكذا فإن الصورة تنقل المادة من الخفاء إلى التجلي حين تضفي على ثباتها واستقرارها صفة التماسك والتناسق، وهو ما عبر عنه هيدجر بقوله: "لكن ثبات شيء وتماسكه يكمن في اتحاد مادة مع صورة، فالشيء مادة قائمة في صورة" (11).

إن الصورة بوصفها تنظيما للمادة تعبر عن بنية الشيء، وبفضل هذه البنية يكتسب الشيء دلالة. ومن الدلالات التي تكتسبها المادة حين تتجلى من خلال صورة دلالة الفنية وصفة الإبداعية التي تميز بنية شيء عن غيره من الأشياء. ويستفاد من هذا أن الصورة المرتبطة أشد الارتباط بالجانبي الدلالي تعد جزءا لا يتجزأ من وجود الشيء في ذاته. إضافة إلى ذلك، فإن هذا التأويل الذي يدرك الشيء باعتباره مادة قائمة في صورة يمتاز عن التأويلين السابقين بكونه لا يطمح فقط إلى فهم ماهية الشيء في عمومته، ولكن أيضا إلى إدراك طبيعته الخاصة حين يتجلى باعتباره أثرا فنيا. ففي الآثار الفنية يمكننا نموذج الصورة / المادة من التمييز بين الجانب الشيعي أو المادي في الأثر الذي يعد بمثابة قاعدة أو أساس، وبين بنية الشيء أو الصورة التي يتجلى من خلالها والتي تعد بمثابة البناء الفوقي الذي يقام على الأساس المادي، وهذا البناء الفوقي هو الذي يضيف على الأثر دلالة الفنية.

فهل هذا النموذج يتيح لنا إدراك تلك الفروق الجوهرية الدقيقة بين الآثار الفنية باعتبارها منتجات إنسانية عن غيرها من المنتجات الأخرى التي يصنعها الإنسان من أجل تحقيق غايات محددة؟ أو بعبارة أوضح، ما الذي يميز الأشياء التي تكتسب دلالة فنية (منحوتات، لوحات تشكيلية، موسيقى، شعر...) عن الأشياء التي صنعها الإنسان لاستخدامها كأدوات (المنشار، الفأس، المطرقة، الخدّاء...)?

صحيح أن الأداة بدورها مادة قائمة في صورة مثلها مثل كتلة الجرانيت، إلا أن المادة في كتلة الجرانيت قائمة في صورة تفتقر للتنظيم والترتيب والتوزيع المحكم، في حين أن المادة في الأداة منتظمة ومرتبطة بفعل الصورة التي تتخذها على يد الصانع. وتعتبر الصورة في الأداة حاسمة للغاية في تحديد نوعية المادة وانتقائها، فلا يمكن للصانع أن يختار مادة صلبة وثقيلة لصنع خدّاء أو حزام مثلا، أو مادة رخوة ومرنة لصنع فأس أو مطرقة... لذلك يقول هيدجر: "إن الصورة هي التي تحدد ترتيب المادة. ليس ذلك وحسب، بل إنها تحدد مسبقا نوعية المادة وتوجه انتقاءها حسب كل حالة" (12).

إن هذه الصورة تتحدد بالطبع بحسب الهدف الذي من أجله ستستعمل الأداة، والاستعملية ليست مجرد غاية مفارقة لماهية الشيء، إنما بالأحرى سمة يتجلى من خلالها الشيء المعد لهذا الغرض ويتحدّد. وإذا كانت الصورة في الأشياء المعدة للاستعمال هي التي تُحدد طبيعة المادة ونوعيتها وكيفية

تنظيمها وفق الغرض الذي من أجله صُنعت، فهذا معناه أن الشيء المجرد ينفلت من مركب المادة/ الصورة، لأن الاهتمام ينصب على الشيء باعتباره منتجاً "تم صنعه كأداة لأجل شيء ما"، وليس بوصفه أداة تتحدد في ذاتها بمعزل عن الغرض الذي من أجله صُنعت. ويقصد هيدجر بالمجرد "التجرد من الاستعملية والصنع"<sup>(13)</sup>، وكذا التجرد من التأويلات التي تتحكم في نظرنا للشيء والناجئة عن هذه العلة الغائية. وبما أن الشيء المجرد هو ما يتبقى بعد حذف كل ما يتعلق بالاستعملية والصنع، فإن إدراكه باعتباره كذلك يظل أمراً بعيد التحقق، وهذا دليل

واضح حسب هيدجر على مدى قصور مركب مادة / صورة عن إدراك الشيء المجرد في ماهيته وأسلوبه في الوجود.

إذا كانت الأداة تمتاز عن كتلة الجرانيت بالتنظيم والترتيب الذي تضفيه الصورة على المادة، فإن الأثر الفني، وإن كان يشبه الأداة في التنظيم والترتيب، يتميز عنها بالاستقلالية. والمقصود بالاستقلالية هنا التجرد من الغاية الاستعملية النفعية الضيقة. "إن الأداة لها قرابة مع الأثر الفني، من حيث إنه يتم إخراجها بيد الإنسان، على أن الأثر الفني يشبه بالأحرى، في حضوره المكتفي بذاته، الشيء المجرد الناشئ بذاته الذي لا يخضع لتأثيرنا. ومع ذلك فإننا لا ندرج الآثار الفنية في عداد الأشياء المجردة [كتلة الجرانيت مثلاً] (...). وهكذا فإن الأداة تشبه الشيء لأنها تتحدد بالشيئية، إلا أنها أكثر من ذلك؛ وهي في الوقت نفسه تشبه الأثر الفني، إلا أنها أقل من ذلك، لأنها ليست مكتفية بذاتها مثل الأثر الفني، إن الأداة تحتل مكانة وسطى خاصة بين الشيء والأثر، إذا جاز لنا أن نقوم بهذا التصنيف الحسابي"<sup>(14)</sup>.

#### الشيء المجرد

(كتلة الجرانيت ...)

مكتف بذاته - لا يخضع لتأثيرنا - يفقر

#### الأداة

(فأس - مطرقة - حذاء ...)

غير مكتفية بذاتها (تستعمل لغاية) - تخضع

#### الأثر الفني

(نحت - تشكيل - موسيقى - شعر ...)

مكتف بذاته - يخضع لتأثيرنا - منظم

إن مركب المادة — الصورة، وإن كان يتناغم مع النظرة السائدة التي يُعتبر المضمون والشكل في الآثار الفنية أحد تجلياتها، يركز على تصور في فلسفة الفن يسلم بوجود بناء تحتي مرتبط بالجانب الشئوي في الفن تمثله المادة، وبين بناء فوقي ينظم المادة ويبلورها في صورة معينة تكتسب بموجبها دلالة فنية. فهل هذا معناه أن هذا النموذج القائم على هذا التمييز المفتقد في النموذج الأول والثاني قد قدم جواباً مُقنعاً عن ماهية الشيء في الأثر الفني؟

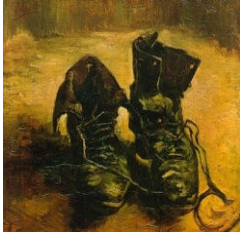
إن هذه التفسيرات الثلاثة للشيء لم تستطع، حسب هيدجر، ملامسة ماهية الشيء لأنها لم تتخلص من الفروض المسبقة، إذ ظلت ترهن وجود الشيء بتصورات قبلية تحدد وجوده، لذلك اختزلته حيناً في جوهر له أعراض، وحيناً آخر في معطيات حسية، وحيناً ثالثاً في مادة متشكّلة، فلم تتمكن بذلك من فك التشابك بين الشيء والأداة والأثر الفني ومن فهم الموجودات من خلال أسلوبها في الوجود أو من خلال خبرتنا المباشرة بها، ومن ثمة إدراك ماهية الشيء في الأثر الفني. فما السبيل إذن لفهم الموجودات باعتبارها معطاة لنا في خبرتنا المباشرة؟

— ماهية الشيء انطلاقاً من الأثر الفني: إن إدراك ماهية الشيء باعتباره معطى لنا في خبرتنا المباشرة، يقتضي منا تجاوز التصورات التقليدية التي تنطلق من الشيء لفهم ماهيته، وتبني رؤية جديدة تنطلق من الأثر الفني باعتباره معطى لنا في خبرتنا المباشرة لفهم أسلوبه في الوجود، ولذلك فعوض الانطلاق من الشيء لفهم الأثر الفني يجب الانطلاق من الأثر الفني لفهم طابعه الشئوي، لأن هذا الطابع ينكشف لنا من خلال الأثر الفني ذاته، أي من خلال أسلوبه في الوجود الذي يفصح عن تميزه الشئوي (15).

صحيح أن الفنان مثله مثل الصانع يستخدم المادة ليضفي عليها صورة، إلا أن المادة أو الشيء في الأثر الفني لا تستهلك ويتلاشى وجودها في الغاية التي من أجلها تتشكل في صورة، ولكنها تظل حاضرة حضوراً مثيراً للانتباه. فإذا كانت الوظيفة التي تؤديها الأداة هي التي تثير الاهتمام على حساب مادتها التي تبلى وتستنفد تدريجياً بفعل الاستخدام، فإن الجانب الشئوي في الأثر هو الذي يثير الانتباه بفعل تجليه للملاحظ. في الأداة إذن يحتجب الشيء، وفي الأثر الفني يتجلى ويظهر للعيان.

إن الأداة بدورها تتميز باستقرارها في ذاتها، هذا الاستقرار يفصح عن ذاته من خلال استعماليتها القائمة على الثقة، أي تلك الاستعمالية التي يتلاشى فيها وجود الأداة ويذوب. ويتجلى من خلال الثقة، باعتبارها ما يفصح عن ذاته في استعمالية الأداة، أنه لا يمكن الحديث عن وجود الأداة بشكل خاص والموجود بشكل عام. معزل عن الخبرة، وهذا معناه أن وجود الشيء في ذاته لا يفصح

عن حقيقته إلا في خبرتنا وخصوصا حين يتعلق الأمر بتلك الأشياء الموجودة من أجلنا وفي مقدمتها الأداة.



للكشف عن أداتية الأداة، أي ماهيتها وأسلوبها في الوجود، لم ينطلق هيدجر من الحذاء المرئي والملموس باعتباره أداة نستعملها في حياتنا اليومية، ولكنه انطلق من لوحة للفنان التشكيلي العالمي فان جوخ. وقد حاول من خلال هذا المسعى البرهنة على تمييز عمل الفنان عن عمل الصانع، فالصانع يوظف المادة لإنتاج أداة تُستخدم استخداما نفعيا، فتذوب بذلك الأداة في استعماليتها، أما الفنان فيستخدم المادة لتُفصح عن طبيعة الأشياء وأسلوبها في الوجود. وبموجب هذا الاستخدام تصبح الخبرة بالفن خبرة كشفية، لأنها تكشف لنا عن حقيقة الموجودات، أي عن الجانب الشئني في الشيء والأداتي في الأداة والأثري في الأثر، وتجعلها مرئية. هذا الكشف هو الذي يخرج الأشياء من الخفاء إلى اللاخفاء. ويسمى هيدجر هذا الإخراج حقيقة، كما أنه يعتبر أن "ماهية الفن هي وضع حقيقة الكائن لذاتها في الأثر" (16). فكيف إذن تحدث حقيقة الأداة وتكشف في لوحة فان جوخ؟

إن الانطلاق من مادة الحذاء أو صورته لا يمكنه أن يوصلنا إلى حقيقته أو ماهيته، ولكن أسلوبه في الوجود هو الكفيل بإبراز هذه الماهية. فإذا عزلناه عن مستعمله فإننا نحجب ماهيته، أما إذا استحضرنا مستخدمه حينئذ تتجلى حقيقته وتظهر للعيان. فحين نستحضر الفلاحة التي ترتدي الحذاء وتمثل عملها اليومي واستخدامها لهذه الأداة في الحقل، فإن ماهية الحذاء كأداة سوف تتجلى وتتكشف. بيد أن الفلاحة غير موجودة في اللوحة، فكيف يمكننا أن نتحدث عن حقيقة شيء انطلقا من شيء غير موجود أصلا؟

في لوحة فان جوخ يبرز الحذاء وتختفي الفلاحة\* تتجلى في اللوحة وتطل علينا من خلال الأجزاء الممزقة للحذاء وكذا من خلال خشونته وثقله وتآكل جلده. فالحذاء إذن من خلال أسلوب استخدامه كأداة ينطق بطبيعة مستخدمه. وبهذا المعنى فاللوحة تنطق بحقيقة الحذاء كأداة، وتفصح عن ماهيته وما علينا إلا أن نتقن الإصغاء لما تمس به من حقائق. وقد حاول هيدجر إتاحة الفرصة للوحة لكي تنطق بحقيقة الحذاء بأسلوب أقرب إلى الإشارة منه إلى العبارة: "... ومع ذلك من فتحة تجويف الحذاء القائمة، ذلك التجويف الذي اتسع من كثرة الاستعمال، يُحملق عناء خطوات العمل، في ثقله الخشن والصلب، يُخترن الحذاء مثابرة المشي البطيء عبر خطوات الحقل



المتددة إلى مدى بعيد والمتماثلة دوماً، ذلك الحقل الذي تمب عليه ربح قاسية، على الجلد ترقد رطوبة الأرض وتشبعها، وتحت النعلين تتسلل خلوة الممر الزراعي خلال المساء، في أداة الحذاء **يختلج النداء** المكتوم للأرض، وجودها الصامت بالحبوب الناضجة، وإياؤها غير المعان في البوار المقفر للحقل الشتوي إزاء تأمين الخبز، **الفرح الصامت** بتخطي الشدة من جديد، **الارتجاف** عند قدوم الولادة **والارتعاش** إزاء تهديد الموت، فيلى الأرض تنتمي هذه الأداة، وفي عالم الفلاحة تكون محمية، ومن هذا الانتماء المحمي تنال الأداة نفسها استقرارها في ذاتها" (17).

لقد ورد الحذاء في اللوحة معزولاً عن سياق الإحالة، إلا أن هيدجر بأسلوبه في الإصغاء للوحة يجعل هذا السياق مرثياً من خلال مجموعة من الأفعال تنتمي إلى حقلين دلاليين:

- حقل الانفتاح والتجلي: (يحملق، تتسلل)، هذا الحقل سيطلق عليه هيدجر اسم: "العالم"؛

- حقل الانغلاق والخفاء: (يختزن، ترقد، يختلج)، إضافة إلى ارتباط الفعل "يختلج" بسياق يحيل على التكنم والصمت بأساليب شتى، هذا الحقل سيطلق عليه هيدجر اسم: "الأرض".

ويبدو أن هيدجر قد اهتدى إلى بنية العالم / الأرض كبديل لبنية المادة / الصورة التي لم تستطع الإمساك بأداتية الأداة بشكل خاص وشيئية الشيء بشكل عام. في بنية العالم / الأرض يصبح استقرار الأداة في ذاتها مرتبطاً أشد الارتباط بسياق الإحالة الذي يقحمنا فيه الأثر الفني، هذا السياق يجعل الأداة مرئية باعتبارها أداة، إذ من خلال التأمل فيها نعاين معاناة الفلاحة ونصت للنداء المكتوم للأرض، ومن خلالها أيضاً نعاين أسلوب استخدامها. لولا اللوحة إذن لما أتيج لنا معاينة ماهية الحذاء ومن خلاله أداتية الأداة.

ويجب التأكيد هنا أن لوحة فان جوخ ليست مجرد تمثيل لحذاء واقعي، ولكنها تعبير عن حقيقة وجوده كأداة. والفرق بين الواقعي والفني هو في عمقه فرق بين نمطين من الخبرة بالوجود: خبرة معتادة مرتبطة باليومي، وخبرة أصيلة مرتبطة بالفن. في الخبرة الأولى يتلاشى وجود الأداة والشيء عامة في سياق الإحالات الذي لا يقف عند حد بعينه، وفي الخبرة الثانية يقود سياق الإحالات في الأثر الفني إلى حقيقة الشيء وأسلوبه في الوجود، لأن الحقيقة باعتبارها حدثاً لا تحدث إلا داخل الأثر الفني، وبدون حقيقة لا نتحدث عن فن، وهو ما يؤكد: "ماهية الفن هي وضع حقيقة الكائن لذاتها في الأثر" (18).

**ماهية الأداة:** لقد كشفت لوحة فان جوخ أن الحذاء باعتباره أداة ينطق بأسلوب استخدامه، هذا الاستخدام يتوقف على ما يسميه هيدجر "الثقة"، فبدون هذه الثقة تتلاشى أداتية الأداة ويتلاشى معها بُعد استقرارها في ذاتها وكذا وجودها انطلاقاً من ذاتها. وتكتسب الأداة وجودها انطلاقاً من ذاتها حين

تكف عن إثارة انتباهنا، حين يغمرنا ذلك اليقين الذي تذوب معه الأداة في الاستعمالية. وقد عبر هيدجر عن العلاقة الوطيدة بين الاستعمالية والثقة ومن ثمة عن ماهية الأداة بقوله:

"أما استعمالية الأداة فليست سوى نتيجة ماهية الثقة، تلك تنتشر في هاته، وهي بدونها لاشيء؛ لأن الأداة الواحدة تبلى وتستنفد، ولكن بذلك يبلى في الوقت نفسه الاستخدام ذاته، يَنْثَلِمُ ويصبح اعتياديا. هكذا يصبح كون الأداة ذابلا، وتنحط الأداة في امتلائها إلى مجرد أداة. هذا الذبول لكون الأداة هو ضمور الثقة. هذا الضمور، الذي يرجع إليه ذلك الاعتقاد الممل المرعج لأشياء الاستعمال ليس سوى شهادة أخرى على الماهية الأصلية لكون الأداة" (19).

إن أصل الأداة لم يعد يُختزل مع هيدجر في فعل الصنع الذي يُضفي صورة على مادة لإنتاج أداة، ولكنه أصبح مرتبطا **بالثقة**: "يكمن استقرار الأداة المستقرة في ذاتها في الثقة. فيها لا غير تبيين الأداة في حقيقتها" (20). وهكذا فإن بنية المادة / الصورة التي تختزل ماهية الأداة في فعل الصنع غير قابلة للاستعمال حين يتعلق الأمر بالأثر الفني الذي ليس مجرد صنع، فإذا كانت المادة في الأداة تستنفد في الاستعمال، فإنها في الأثر الفني لا تستنفد لا في الاستعمال ولا في الصورة، ولكنها بالأحرى تتجلى وتصبح لأول مرة في دائرة الضوء. لذلك حاول هيدجر وصف خبرته المباشرة بماهية الحذاء اعتمادا على مفهومين أساسيين في فلسفة الفن عنده هما: العالم والأرض.

**طبيعة الأثر الفني** : إن كل أثر فني حسب هيدجر يكشف عن عالم، والعالم هنا هو عالم الإنسان - فـ "الحجر بدون عالم، النباتات والحيوانات هي أيضا ليس لها عالم، ولكنها جزء من الاندفاع الخفي لمحيط تدرج فيه، وعلى العكس من ذلك فإن الفلاحة لها عالم لأنها تقيم في المجال المفتوح للكائن... وعندما يفتح عالم تكتسب كل الأشياء أُناسها وعجلتها، قربها وبعدها، اتساعها وضيقها" (21). إن الفن بمختلف تجلياته إنما يكشف للإنسان عن عالمه الخاص، أي التجربة المعيشة للفرد والجماعة في مختلف



العصور التاريخية، بيد أن العالم لا يتجلى إلا اعتمادا على مادة قد تكون حجرا أو ألوانا أو كلمات أو أصواتا، ومادة الأثر هذه تشكل جانبه الشئبي. هذا الجانب الشئبي هو ما يسعى الأثر دائما إلى إظهاره، فقد تكون المادة حاضرة على الدوام هناك أمامنا، ولكننا لا نراها، وحين يأتي الفنان ويضفي عليها شكلا أو صورة

حينئذ تتجلى وتصبح معبرة. الأثر الفني إذن يؤسس عالما، وهذا العالم يتأسس على مادة، وهذه المادة هي جانبه الشئبي وهي بنيتها التحتية، فالأثر إذن يكشف هذه المادة الخفية، وبهذا يكشف عن طبيعة

المادة يكشف عن طبيعة الشيء فيه. العالم بطبيعته إذن منفتح ومنكشف وظاهر، في مقابل المادة المتوارية والخفية، هذه المادة المتوارية التي يتأسس عليها عالم منفتح يسميها هيدجر كما أسلفنا: الأرض، إنها العنصر الشئبي في الأثر الفني. على هذا الأساس فإن العالم حين يظهر الأرض يظهرها في طبيعتها باعتبارها خفية، أي أنه يجعلها تظهر كما هي في ماهيتها، وماهية الأرض إنما لا تكشف عن سرها أبدا من خلال الأثر الفني، ولكنها بالأحرى تنكشف كسر، وتتجلى كانغلاق على ذاتها، وتبرز في شموخها كصمود أمام كل محاولات الاختراق. إن وجود الأرض غير قابل للاختزال في ظهورها لأنها بطبيعتها أكبر بكثير مما تُظهر(22)، بل إن ما تظهره هو خفاؤها الذي يجعله الأثر الفني قابلا للرؤية باعتباره خفاءً: "يحمل الأثر الأرض إلى المجال المفتوح للعالم ويحافظ عليها هناك، ويجعل الأثر الأرض أرضاً"(23).

هكذا يفسر هيدجر طبيعة الأثر الفني باعتباره توترا بين التجلي والخفاء وصرعا دائما بين الانغلاق "الأرض" والانفتاح "العالم". ويمكن تمثل هذا التوتر والصراع على الشكل التالي: العالم بوصفه منفتحاً يتأسس على أرض بوصفها منغلقة ويسعى إلى إضاءتها لتتجلى وتنكشف، لكن الأرض تقاوم على الدوام هذا الظهور والانكشاف وتتجلى بوصفها منغلقة ومعتمة، هكذا تتحقق العملية الإبداعية. فالإبداع ينظم المادة (الأرض) ويؤثرها في صورة متميزة (عالم)، ولكن هذه الأرض تظل متشبثة بانغلاقها، وبذلك تظل الآثار الفنية حبلية بإمكانات لا تستكشف دفعة واحدة ولكن بعضها يتجلى على حساب البعض الآخر الذي يظل متواريا إلى حين، لأننا لا نكون واعين بكل شيء دفعة واحدة. ورغم هذا التعارض بين الأرض باعتبارها انغلاقا والعالم باعتباره انفتاحا، إلا أنهما في الواقع متكاملان، مادام كل واحد منهما يتجلى ويظهر على ما هو عليه من خلال الآخر، وما دامت حقيقة الأثر الفني تتجلى من خلال التوتر القائم بينهما.

وتعتبر الحقيقة ذاتها عند هيدجر مرتبطة بالعالم في علاقته بالأرض، أي بالانفتاح واللاخفاء في علاقته بالانغلاق والخفاء، لأن هيدجر يفهم الحقيقة في أصلها الإغريقي أليثيا *alétheia* التي تعني "لا خفاء الكائن"(24). وبهذا المعنى فإن حدوث الحقيقة في الفن، تعني عند هيدجر أن الحقيقة هي جوهر الفن لأنها تلقي الضوء على الموجود بطريقة غير مسبوقة فتخرجه من الخفاء إلى التجلي ليظهر على ما هو عليه، "وهذا النوع من الإخراج هو الإبداع"(25). وانسجاما مع ذلك سيبلور هيدجر تصورا جديدا للجمال يتناغم مع رؤيته الوجودية للفن، يصبح معه الجميل مرتبطا أشد الارتباط بأسلوب إخراج الموجودات، فالفنون الجميلة في نظره "لا تحمل هذا النعت لأن الفن يكون فيها جميلا، بل لأنها

تخرج الجميل" (26). إضافة إلى ذلك فإن فعل الإخراج، بما هو انفتاح للعالم بشكل غير مسبوق، يمكّننا من أن نعيش تجربة مخالفة لما هو معتاد، لأننا نجد أنفسنا وجها لوجه مع الحقيقة التي يصبح معها المؤلف وغير المرئي بارزا ولامعا، هذا البروز واللمعان بوصفه حدوثا للحقيقة في الأثر هو في الآن نفسه تجلي للجميل والجمال، مادام "الجميل هو اللمعان موضوعا في الأثر" (27) وما دام "الجمال هو كيفية لحدوث الحقيقة كإخفاء" (28).

إن وصف حقيقة ما بصفة الإبداع، معناه أن هذه الحقيقة ليست مجرد مضمون جاهز يحل بعد ذلك في الأثر الفني، بل إنها نزاع وتوتر بين الخفاء واللاخفاء، وبما أنها كذلك فإنها "مثبتة في الشكل" (29)، لأن الشكل Gestalt في ماهيته يظهر الفجوة الناتجة عن التوتر أو النزاع بين الأرض والعالم الذي يصبح بموجبه طرفا النزاع وحدة متكاملة.

—هيدجر والنظرية الأدبية المعاصرة: إن ارتباط ماهية الإبداع بالحقيقة، ورهن شرط الإبداعية ببروز الحقيقة في الشكل باعتبارها خروجاً عن المؤلف وانفتاحاً على اللامؤلف، يجعلنا نستحضر تصورات عديدة في نظرية الأدب المعاصرة تتقاطع مع تصور هيدجر، نذكر منها: الأدبية عند الشكلايين (وما يرتبط بها من مفاهيم من قبيل: كثافة الشكل، تمديد الإدراك، التغريب)، الانزياح عند البنيويين والأسلوبيين، والانزياح الجمالي من منظور جمالية التلقي ... إلا أن ما يميز تصور هيدجر للشكل هو ارتكازه على رؤية وجودية تقوم في أساسها على الكشف عن الحقيقة الكامنة في الأثر الفني بعيداً عن التصورات المسبقة للذات المبدعة والمتلقية. لذلك نجد هيدجر يعتبر المبدع عنصراً أساسياً بدون أن يمكن لفعل الإبداع أن يحدث في الأثر الفني، إلا أن المبدع في الآن نفسه لا يعدو أن يكون مجرد عنصر له قدرات خاصة تمكنه من إتاحة الفرصة للوجود لكي يفصح عن حقيقته. كما أنه يعتبر المتلقي عنصراً أساسياً لا يمكن للإبداع أن يُحفظ بدون، إلا أنه بدوره لا يعدو أن يكون مجرد عنصر يستسلم للأثر الفني ويكتفي بالإصغاء للحقيقة وهي تحدث فيه. ويبدو أن حديث هيدجر عن "تثبيت الحقيقة في الأثر" (30) مرتبط بفعل الإبداع باعتباره تدشيناً (أي: وهباً وتأسيساً وبدءاً)، وحديثه عن "ترك وصول الحقيقة يحدث" (31) مرتبط بالتلقي الذي يفيد عنده إتاحة الفرصة للحقيقة لكي تفصح عن ماهيتها باعتبارها لاخفاءً.

إن هاجس استبعاد الذات المتلقية باعتبارها طاقة تساهم في إنتاج الأثر الفني قد دفع هيدجر إلى التعامل مع المتلقي باعتباره إستراتيجية وهو ما يستشف من قوله: "إن كيفية الحفظ السليم للأثر يتم

تحديدها أيضا ورسم معالمها من قبل الأثر ذاته، ويحدث الحفظ في درجات متفاوتة من المعرفة تختلف من حيث مداها وثباتها ووضوحها(32).

هكذا يتضح أن التمييز الذي تبنته نظرية التلقي بين القطب الفني والقطب الجمالي، بين الوقع المنتج من قبل النص والتلقي المرتبط بجمهور القراء، والذي تعودنا على ربطه بإنجاردن وكذا يابوس وإيزر، يجد جذوره كذلك في فلسفة الفن عند هيدجر. إضافة إلى ذلك فإن الآراء التي بلورها أميرطو إيكو فيما بعد حول الأثر (العمل) المفتوح، والقارئ النموذجي، والموسوعة، وحدود التأويل، مستوحاة في أساسها من هذا التصور الوجودي الذي بلوره هيدجر، إلا أنها اتخذت مع إيكو منحى سيميائيا أضفى عليها طابعا إجرائيا.

1- للمزيد من التوضيح نحيل على كتاب "الخبرة الجمالية: دراسة في فلسفة الجمال الظاهرية" لسعيد توفيق، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1992، بيروت، ص: 88 - 89.

2- مارتن هيدجر: "كتابات أساسية: منبع الأثر الفني" ترجمة، إسماعيل المصدق، منشورات، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003، من مقدمة المترجم، ص: 16.

3- منبع الأثر الفني، ص: 67.

4- Eliane Eskoubas, *La question de l'œuvre d'art : Merleau-Ponty et heidegger*, in «Merleau-Ponty : phénoménologie et expériences», éditions Jérôme Million, 2008, P ; 125

5- منبع الأثر الفني، ص: 73

\* to hupokeimenon

\*\* - ta sumbebekota 6- منبع الأثر الفني، ص: 73 7- منبع الأثر الفني، ص: 73 8- منبع الأثر الفني، ص: 75

9- منبع الأثر الفني، ص: 76 10- المكان نفسه 11- المكان نفسه 12- منبع الأثر الفني، ص: 77

13- منبع الأثر الفني، ص: 79 14- منبع الأثر الفني، ص: 78

15- للمزيد من التفصيل نحيل على كتاب "الخبرة الجمالية: دراسة في فلسفة الجمال الظاهرية"، ص: 94 وما بعدها

16- منبع الأثر الفني، ص: 84

\*- يمكن الإصغاء لحقيقة الأداة انطلاقا من سياق للإحالة مخالف للسياق الذي أقحمنا فيه هيدجر، كأن نعتبر الحذاء حذاء لغان جوخ نفسه، كما ذهب إلى ذلك بعض نقاد الفن التشكيلي. ويبدو أن هيدجر تعمد اختيار الفلاحة بالذات لأن عالمها يتيح له استنطاق اللوحة انطلاقا من جدلية الحفاء والاحفاء التي تتنازع الآثار الفنية عامة، ولعل في استخدامه فيما بعد لثنائية العالم/ الأرض عوض المادة/ الصورة إشارات واضحة إلى أن عالم الفلاحة لم يُمكنه فقط من فهم ماهية الأداة، ولكنه مكّنه أيضا من نحت مفهومي: العالم - الأرض.

18- منبع الأثر الفني، ص: 84

\*- يجب التنبيه هنا إلى أن إسماعيل المصدق يستخدم في ترجمته الكون ليفيد الوجود، ويستخدم الكينونة ليفيد الموجود

19- نفسه، ص: 83 20- نفسه، ص: 83 21- نفسه، ص: 95

22- Françoise Dastur, *Heidegger et la question anthropologique*, éditions Peeters Louvain, Paris, 2003, p ; 93

23- نفسه، ص: 96 24- نفسه، ص: 100 25- نفسه، ص: 111 26- نفسه، ص: 84

27- نفسه، ص: 104 28- نفسه، ص: 104 29- نفسه، ص: 112 30- نفسه، ص: 130

31- نفسه، ص: 130

32- نفسه، ص: 115