

مكانة اللعب في تأويلية غادامير

The Importance of playing in the Gadamer's hermenutics

الباحث : هایل بن شعبان

جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم (الجزائر) benchabanehail@gmail.com

تاريخ الاستلام : 2022/07/27 ؛ تاريخ القبول : 2022/09/05 ؛ تاريخ النشر : 2022/11/10

Abstract

المخلص

Contemporary philosophy has paid great attention to play, as a mediator in the realization of the truth whose manifestations overlapped between our material world (a world of false images, a world that does not deserve attention, because it is mortal ghosts), and our spiritual world, the world of mental ideals (or images), which are fixed facts, Like justice, beauty and goodness. As Plato sees -

Therefore, Gadamer employed the concept of play on understanding to clarify the truth hidden in the folds of human activity, and invested it to understand the other, and used it for the ontological interpretation; He built a philosophical hermeneutics that redefines the aesthetic phenomenon, critiques aesthetic awareness, and relies on play as an explanatory principle, based on the ontological function that requires finding a horizon linking art and the world, reconciling between man and history, and reconciling between beauty and truth

Keywords: art, play, truth, knowledge, hermeneutics

أولت الفلسفة المعاصرة إهتماما بالغا للعب، باعتباره وسيطا في إدراك الحقيقة التي تداخلت تجلياتها بين عالمنا المادي، عالم من الصور الزائفة، عالم لا يستحق الاهتمام، لأنه أشباح فانية، وبين عالمنا الروحي، عالم المثل أو الصور العقلية التي هي حقائق ثابتة، كالعدالة والجمال والخير، كما يرى أفلاطون.

ولذلك وظّف غادامير مفهوم اللعب على الفهم لاستجلاء الحقيقة المخبوءة في ثنايا النشاط الإنساني، واستثمره لفهم الآخر، واستخدمه للتفسير الأنطولوجي؛ إذ قام ببناء هرمينوطيقا فلسفية تعيد تعريف الظاهرة الجمالية، وتقوم بنقد الوعي الجمالي، وتعتمد على اللعب كمبدأ تفسيري، انطلاقا من الوظيفة الانطولوجية التي تقتضي إيجاد أفق يربط بين الفنّ والعالم، ويصالح بين الإنسان والتاريخ، ويوفق بين الجمال والحقيقة.

الكلمات المفتاحية: الفنّ، اللعب، الحقيقة، المعرفة، الهرمينوطيقا.

1. مقدمة:

اللّعب في الحياة عنصر لها، والحياة عنصر الفلسفة، وحضور اللّعب في الفلسفة، يستلزم وظيفة، فعبرة، ومن ثمة حقيقة تسعى جاهدة لإخفاء اللّعب كأصل لها، وتكتسي كساء الجدّ؛ ذلك إنّ اللّعب يفترض المتعة، التي قد لا تتطلب الجدّة؛ لكن ليس كل سلوك يحمل طابع اللّعب ينظر إليه على أنّ مقابله سلوك جدّي. فحضور موضوع اللّعب في الفلسفة، يوحي بجدّة نظرة الفلسفة للّعب، باعتباره يكتسي بعدا معرفي ابستمولوجي.

ولذلك اعتمد غادامير على عنصر اللّعب كأهمّ المفاهيم في قراءته الجمالية، واعتبره مفتاحا يسمح بإلقاء الضوء على العمل الفنّي. إنّها النقطة التي يصبح فيها نمط وجود اللّعب وجودا ذا دلالة عند غادامير، فاحتلّ بذلك مكانة هامة في تأويليته. حيث قام ببناء هرمينوتيقا فلسفية تعيد تعريف الظاهرة الجمالية، وتقوم بنقد الوعي الجمالي، وتقوّض هيمنة سيادة المنهج كسبيل وحيد للولوج إلى الحقيقة، من خلال قراءة نقدية للتراث الغربي.

فكيف تجاوز غادامير أزمة الوعي الجمالي الذي أوصل إلى تعرية الفنّ من كل بعد معرفي، وكيف واجه غربة العمل الفنّي، الذي شكّل أبرز ملامح الفنّ الحديث، وكيف وظّف مفهوم اللّعب للكشف عن الحقيقة التي غابت معالمها عن العالم الحديث ببسطه لسلطة المنهج، الذي سيطر على الطبيعة، وعلى واقع الإنسان؟

2. مدخل إلى فلسفة اللّعب

1.2 اللّعب الدلالة الاصطلاحية والمفهوم:

بالنظر إلى أهمية اللّعب ومكانته في حياة الإنسان، سعى الباحثون والعلماء إلى تعريفه انطلاقا من اعتباره ظاهرة إنسانية؛ الأمر الذي أدّى إلى تباين وجهات النظر، واستحالة إيجاد تعريف جامع مانع للّعب. فمنهم من عرّفه باعتبار طبيعته، ومنهم من عرّفه باعتبار هدفه، ومنهم من أخضعه لمناهج البحث التجريبية الكميّة المادّية، مهملا بُعد الجمالي الفنّي، ومنهم من عرّفه باعتباره نشاطا عقليا، في حين اعتبره آخر نشاطا مشتركا بين البشر والحيوان، وبالتالي لا يمكن الجزم بإرجاع أصوله إلى مرتكزات عقلانية؛ ومنهم من تناوله من منظور ثقافي ذو دور محدّد في سياق حضاري معروف. لكن هذا الطرح يستبعد طبيعة اللّعب لدى الأطفال وحتى عند الحيوانات. فقد خلصت بعض الدّراسات إلى أنّ اللّعب يهدف إلى تنفيس الطّاقة الحيويّة المفرطة لدى البعض، بينما يتوصّل باحثون آخرون إلى أنّ اللّعب يهدف إلى إشباع غريزة المحاكاة لدى الإنسان والحيوان، بينما اكتفى باحثون آخرون بالقول إنّ اللّعب يهدف إلى نوع من الاسترخاء الجسدي الذي تحتاجه

المخلوقات، وقد يكون نوع من التمرينات اللازمة لكل فرد، أو تجسيدا للمنافسة والسيطرة على الآخرين، أو تجسيدا لموهبة ما، وقد يعبر عن أوهام يصعب تحقيقها (كوتسينغا، 2012، الصفحات 37-38)

الحاصل أنّ اللعب كمفهوم تنوّعت دلالاته وفقا لتشعب حقله واستعمالاته المتنوّعة واختلاف طبيعته وآثاره. وكلّ مفاهيمه متداخلة ومتقاطعة، وليس بينها تعارض أو انفصال. وسنحاول في وقفنا هذه أن نركّز على اللعب باعتباره نشاطا إنسانيا ذا طبيعة خاصّة وسلوكا اجتماعيا واعيا مميزا وهامّا.

المفهوم اللّغوي: "اللّعب واللّعب ضدّ الجدّ. لعب يلعب لعباً ولعباً، ولعب وتلاعب وتلعب مرّة بعد أخرى. قال امرؤ القيس: تلعب باعث بزمّة خالد وأودى عصام في الخطوب الأوائل. (منظور، 1997، الصفحات 39-40)

المفهوم الاصطلاحي: اللعب نشاط طوعي أو مهمّة يتمّ تنفيذها ضمن حدود معيّنة ثابتة زمانيا ومكانيا وطبقا لقواعد وشروط تقبلناها طواعية، ونتقيّد بها بصورة صارمة؛ وهذا النشاط ينطوي في داخله على الأهداف والغايات المتوخّاة منه، كما أنّه مصحوب بمشاعر التوتّر والفرح بإدراك واضح بأنّه مختلف عن أمور الحياة المألوفة. (ميلرن، 1987، صفحة 7)

ويطلق اللعب أيضا على النشاط الذي يقوم به الرّاشد طلبا للراحة بعد التعب وتقريبا للغم عن القلب، ممارسه وفق قواعد دقيقة تحدّد فيها شروط الانتصار والانكسار أو الرّبح أو الخسارة. (صليبا، صفحة 285)

2.2 فلسفة اللعب في الحضارات القديمة:

إنّ ميل البشّر وقدرتهم على إضفاء شكل من أشكال المرح على جوانب من حياتهم، يؤكّد القدرة الإبداعية المتأصّلة في العنصر البشري. ووفقا لذلك يعتقد كثير من مؤرّخي الفن أنّ حضور اللعب في حياة الإنسان سابق لكل نشاط ثقافي، باعتباره دافع عام، أكبر من النّقافة نفسها، ذلك إنّ أغلب الأنشطة الأوليّة للمجتمع البشري متقاطعة مع اللعب. فقد تنشأ النّقافة في شكل لعبة، أو من خلالها، فالشّعر كان له حضور قويّ في أشكال اللعب المختلفة. وكانت الموسيقى والرّقص لعبة في أوضح تجلّياتها. ووجدت الحكمة والمعرفة في المجتمع الإغريقيّ تعبيرها في الحوارات الفلسفية (لعبة الحوار). حيث لم يكن يُنظر للعب على أنّه مجرد مشهد لاستغلال وقت الفراغ والسّلبية، بل سبيل من سبل اكتشاف إرادة الآلهة، من خلال المسابقات المختلفة على شكل منافسة مقدّسة للطّوقس، أو من خلال المنافسات الاحتفالية. كما اعتمدت أشكال اللعب المختلفة خاصّة القتالية (معارك

المصارعين) في تسوية النزاعات وعقد الاتفاقيات عند الطبقة الأرستقراطية. أو على شكل نشاط بدني بحت. ووفقا لذلك، شكّل اللعب عنصرا تكوينيا هاما للثقافة البشرية. وعليه فإنّ التّلازم بين اللعب والثّقافة يفرض عدم كفاية نموّ وتحوّل اللّعب فجأة إلى ثقافة، بل يستلزم أن تتميّز الثّقافة في مراحلها الأولى بشكل من أشكال اللّعب الذي يضيف عليها قيما جمالية.

فقد اشتهر الإغريق - خاصة السوفسطائيين - بالخطابة، بل قد عُرفوا بها وعُرفت بهم، فقد شكّلت الفنّ الحقيقي لديهم كما يصفها جورجياس Gorgias (375-480)، بل هي الأسلوب الصّحيح في التّفكير باعتبارها أيضا استعراضا للمعارف المذهلة، وأسرار المهنة، و كأنّ الخصوم على خشبة المسرح في استعراض فنّي راق جدا، يطلق عليه اسم "إبيديكسيس" أي العرض أو الاستعراض، ولقد كان اصطلياد الخصم في شبكة الجدل أو الحوار، أو توجيه الضّربة الحوارية القاضية إليه لعبا نظيفا رائقا. (كوتسينغا، 2012، صفحة 37)

كما إنّ عداء أفلاطون Plato (427-347ق.م) للسوفسطائيين لم يمنعه من انتهاج منهجهم في الرّد عليهم، وذلك من خلال توظيفه للغة بليغة ذات سحر وبيان، في إطار قالب فنّي، فبمقدار ما كان يؤصّل ويعمّق الفلسفة، فقد ضلّ يعتبرها لعبة سامية رفيعة المقام. (كوتسينغا، 2012، صفحة 226) وكذلك في محاورّة مينون الذي يحاول إنكار المعرفة وإمكان تعلّمها، فيردّ سقراط المحاور الماهر، باستقدام لعبة الحوار بمثل العبد أو الصّبيّ الخادم، الذي يمثّل "من لا يعرف"، ويتوظيف لعبة المربّع الهندسي ليؤكّد أطروحة فلسفية جدّية قائمة على لعبة الأسئلة والأجوبة، بما هو تمرين لعبّي، ليدرك الصّبي (العبد) الذي كان في البداية يظنّ أنّه يعرف مع كونه لا يعرف؛ ولكن مع استمرار الحوار عن طريق اللّعب، أدرك أنّه في حرج، ولم يعد يظنّ أنّه يعرف؛ فيسعى وهو يجهل إلى اكتشاف موقعه من الحقيقة. وإذ ذاك سيدد متعة في البحث، ويستفيد من معرفته لنفسه؛ تلك المعرفة التي كانت كامنة فيه، كانت دائما كامنة فيه، وما كان مجهوده إلّا للتذكّر فقط. لقد اتّخذ سقراط من لعبة الحوار، مسارا إلى أشدّ الأشياء جدّية، ولم يوظّف اللّعب من أجل اللّعب، حينما استقدم إلى اللّعب محاوره الصّبيّ؛ بل بغية استدراجه إلى جدّية المجتمع، جدّية المعرفة، جدّية المعيار الأخلاقي للسلوك، وجدّية التّجاعة في الفعل.

3. أزمة الفن

1.3 التجريد والاعتراب الفني:

تعدّ نظرة البعد الجمالي من المسائل البارزة في تاريخ الدّراسات الفلسفية الأوروبية المعاصرة، ومن الدّراسات الّتي اهتمت بنظرية اللّعب كفنّ وعلاقته بالثقافة الإنسانية، وأصبحت الدّراسات الجمالية محطّ اهتمام المفكرين والفلاسفة؛ وأعدت للظّاهرة الجمالية نظريتها الفلسفية وبعدها المعرفي. يروي لنا التّاريخ أنّ أوروبا عاشت زمن الأنظمة الفاشية، سنوات سوداء عبّدت فيها الدّعاية، وصدّقت فيها الأكاذيب واتّسعت فيها دائرة العنف والاضطهاد، ووظّف اللّعب بأشكال متنوّعة وعلى نطاق واسع، لأغراض الدّعاية للأنظمة السّائدة. وفي خضمّ نزعة عقلية شكّلت أزمة وعي، يمرّ بها وعي الإنسان الغربيّ خاصّة؛ أصبح هذا الإنسان تائها يبحث عن الخلاص أو النّجاة، نتيجة وقوعه ضحية الأوهام والإعلام المضللّ والأفكار المبطنّة والمعتقدات الزّائفة، وأضحى أداة ووقودا للحروب والنّزاعات حول السّلطة والقوة. ففي عصر التّنوير تحوّل العقل والوعي التّنويري إلى عقل أداتي خدم المركزية الأوروبية؛ فأصبحت الإمبراطوريات الأوروبية في نهاية القرن التاسع عشر أكبر قوى إمبريالية عرفها التّاريخ؛ حيث سيطرت الإمبراطورية الألمانية، على مساحة كبيرة من الكرة الأرضية، وأخضعتها لسلطتها ونهبت ثرواتها. ونتيجة للصّراع بين هذه الإمبراطوريات الأوروبية، خاض العالم حربين عالميتين أسفرت عن إحداث تغيّرات سياسية وثقافية واقتصادية واجتماعية جذرية، حيث انهارت إمبراطوريات، وألغيت دول وتشكّلت مكانها دول أخرى، وأعيد ترسيم الحدود وأنشئت المنظمات الدّولية، وترسّخت العديد من الأيديولوجيات الجديدة والقديمة في أذهان النّاس، قتل عدد كبير من العسكريين والمدنيين، وخلفت ملايين اللّاجئين المشردين، ودُمّرت البنية التحتيّة الصناعية.

وفي مجتمع غابت عنه القيم، وهيمنت عليه النّزعة البراغماتية النّفعية المحضة، أصبح الإنسان المعاصر " كيانا مرميا في الوجود" كما وصفه سارتر، وأضحى كيانا "نسي الوجود ذاته" كما قال عنه هيدغر. وتحوّل الإنسان من شخص إلى رقم وفرد مستهلك، يلهث وراء لقمة عيشه، لديه حاجات يومية وعليه إشباعها، ممّا يتطلّب قضاء حياته في غربة عن ذاته، واستلاب من عالمه الواقعي.

وأما الفلسفة فقد كان لها نصيب من تلك التحوّلات الّتي شملت ميادين ومجالات ذات العلاقة بواقع الإنسان، حيث غاب حضورها من حياة الإنسان الغربيّ أو كاد؛ وأضحى واقعه ينذر بحلول عصر العدميّة، فتحدّث نيتشه عنها كنتيجة حتمية انتهت إليها الحضارة الغربيّة المعاصرة، أي نهاية

الحقبة التي سادت فيها سلطة الكنيسة، ونهاية القيم. وأثار جملة من التساؤلات تتمحور حول الدين، الأخلاق، المجتمع، وقيم الخير والشر، والمثل التي وعد البشرية بأن يخلصها منها، و أن لا يقيم أوثانا جديدة، في إشارة إلى القيم. ((وأخر ما يمكن أن أعد به كإنجاز، هو أن أحسن البشرية. إنني لا أقيم أوثانا جديدة، إنني لا أريد سوى أن تتعلم الأوثان القديمة ماذا يعني أن تكون أقدامها من صلصال، أن أطيح بالأوثان هو عين مهمتي)) (نيتشه، 2011، صفحة 9) إن المثالية - كما يتصورها - تجرد الواقع من قيمته ومعناه الحقيقي. فقد بشر بالحدث العظيم، الذي لم يحن وقته، لأنه سابق لأوانه، لكنه سائر على الدرب ويشق طريقه، ولم يبلغ بعد آذان البشر؛ إنه (موت الإله). لقد أعلن ذلك في كتابه "هكذا تكلم زرادشت"، حينما قال: ((لقد مضى زمن كان فيه الإثم تجاه الإله أكبر الآثام، لكن الإله مات، وبهذا مات أيضا كل أولئك الآثمين)) (نيتشه، 2007، صفحة 43) ويضيف بأنه يتميز عن غيره، لأنه يملك من الحس ما لا يملكه غيره: ((ها هم يضحكون، إنهم لا يفهموني، لست الفم الذي يصلح لهذه الآذان)) (نيتشه، 2007، الصفحات 47-48) و يصرح بأن الغير لا يملك من المدارك العقلية ما يؤهله لإدراك جليل أغراض ما يعيه هو؛ فيقول: ((لكني مازلت بعيدا عنهم، وعقلي لا يستطيع مخاطبة عقولهم، حالة وسطى، أنا بالنسبة لهؤلاء، بين مهرج وجثة)) (نيتشه، 2007، صفحة 53) بل ويذهب إلى أبعد من ذلك حينما يصرح في كتابه "هذا هو الانسان"، بأن هناك تباين بين عظمة مهمته، وضالة معاصريه ((غير أن التباين بين عظمة مهمتي و ضالة معاصري يتضح من أن الناس لم يسمعو بي أو يروني، إنني أحيا وفق مصادقيتي)) (نيتشه، 2011، صفحة 8)

إن هذا الواقع كان بمثابة الدافع والملمح لبعث الدراسات الجمالية الفنية من منظور مغاير للطرح الذي كان سائدا. حيث حظي عنصر اللعب بكل أبعاده باهتمام خاص في الحضارة الغربية. فطورت أشكاله وقوالبه؛ وأصبحت روح اللعب تهيمن على الشعوب الأوروبية، وتم راب الصدع واستدراك ماضع من عناصر اللعب التي ميّزت العصور السابقة. وزاد اهتمام المفكرين والفلاسفة به، وأصبح ينظر إليه بجديّة ملحوظة، فأفردت له المصنّفات وخصّصت له الندوات والملتقيات، وأضحى يشكّل جانبا من جوانب المعرفة، باعتبارها ثمرة التّقابل والاتّصال بين الذات المدركة والموضوع المدرك، وعاملا مهما في إدراك الحقيقة باعتباره فناً مجاله التّوفيق بين الرّوح والطبيعة أو بين الصّورة والمادّة، - كما يرى فريدريك فون شيلر (1759 - 1805) - إنها اللحظة التي يصير فيها الفنّ والجمال حاصل تداخل دافعين معا، الحسي والعقلي، أي توافق المادّة والصّورة في وحدة الدّافع أو اللّعب الذي موضوعه الجمال؛ الأمر الذي يساعد على إيجاد توازن في الوجود الإنساني.

وفي هذا الإطار يفصح شيلر ويصرّح أنّ الإنسان يحقّق اكتماله في اللعب، إذ يقول: ((وحده اللعب يستكمل ما في الإنسان، ويطوّر بشكل تلقائي طبيعته المزدوجة، فالإنسان جادّ فقط فيما يوافقه، في ما هو خير وكامل، إلّا أنّه يلعب مع الجمال، هو قرار العقل أن لا لعب إلّا مع الجمال، وألّا يلعب الإنسان إلّا في الجمال. وبمعنى أعم وأدق نقول إنّ الإنسان لا يلعب إلّا حين يكون إنساناً بالمعنى الكامل للكلمة، ولا يكون كاملاً إلّا حين يلعب)). (إنوكس، 1985، صفحة 95) إنّها إشارة منه على أن اللعب باعتباره تجربة جمالية يسعى إلى الرّبط بين ما هو فيزيائي طبيعي، وبين ما هو أخلاقي روحي، وهي نظرة كانتية بامتياز، ودعوة من كائط صريحة إلى ضرورة إلّحام الجانبين، وأن يكمل أحدهما الآخر؛ ولكن في ذات الوقت عليهما (الفيزيائي والأخلاقي) أن لا يشكّلا عائقا أو قيّدا أمام خبرة الإبداع؛ وبذلك يساهم اللعب في الاعتناق من تلك القيود. ((في هذا الميدان الممتع من اللعب والظواهر يجد الإنسان اعتناقه من القيود الفيزيائية والاخلاقية، فيتمنّع بتأمل حرّ وخال من القلق. (إنوكس، 1985، صفحة 96)

ويرى فرويد (1856-1939) إنّ الإنسان طاقة غريزية، وأنّ ثقافته تتسامى بهذه الطّاقة وأنّه أي الإنسان يسير بعقده النّفسية، وعوامل الكبت في الطّفولة، وأنّه يهرب إلى أحلام اليقظة والشّطّح الخيالي، ويلجأ إلى اللعب، على أساس الافتراض بأنّ اللعب والخيال يكشفان الشيء الكثير عن الحياة الدّاخلية للفرد ودوافعه. فيرتّب على ذلك أنّ الفنّ تعبير جبّري عن الطّفولة المكبوتة والهروب إلى الخيال واللّعب؛ فالفنّ نتيجة الغريزة لا العقل. وهو محكوم بالحتمية لا الحرّية وابتعاد عن تغيير المواقع، ولهذا فإنّ الإنسان والفنّان لا يتحكّم في نتاجه بل إنّ نتاجه هو الذي يسيّره. ((إنّ اللعب عند فرويد ليس إثماراً للشّخصية الإنسانية باكتشاف التّحرّر الكامن في اللّعب، بل اللّعب عنده فعل غريزي رغم أنّه بديل لفعل غريزي آخر في عالم الطّفولة. وبدل أن يكون اللعب هو الإنسان، حيث يلعب للمتعة وفق قوانين من إبداعه، يصبح اللعب نتاج غريزته ويظلّ يسجنه في هذه الغريزة دون تحرّر)) (مجاهد، 1997، صفحة 47)

لقد اتّفقت فكرة اللّعب التي جاء بها فرويد مع ما جاء به شيلر، غير إنّ فرويد أوعز الفنّ كونه لعباً بعيداً عن العقل، فيما أكد شيلر بأنّ اللعب يتوسّط فعل الحواس وفعل العقل، والجمال فعل تحرّر، وليس مجرد عنصر؛ وذلك من خلال التّحرّر من عالم الطّبيعة المحكوم بالإرغام والقانون والضرّورة، والتّحرّر من عالم الرّوح المحكوم بالواجب الأخلاقي. ((إنّه هو الحرّية لكن دون الخروج على روح القانون والنّظام، لكنّه يتبعهما من داخلهما. إنّهُ يستبعد الإرغام، لكنّه يستبقي النّسق. وبهذا

يصبح الجمال لعباً، لأنَّ جوهر اللّعب هو الأداء وفق قانون، ولكن إنطلاقاً من الذات الحرّة دون إرغام ومن أجل غاية في ذاتها)) (مجاهد م.، 1997، صفحة 70)

إنَّ الفنَّ سيصير رسالة تكامل من خلال خلق شخصية متكاملة تساهم في توحيد المجتمع انطلاقاً من عنصر موحد مشترك، عنصر الجمال الذي يقودنا بدوره إلى الانعتاق والتحرّر من خلال غريزة اللّعب، لعب الحياة ذاتها حينما نتجاوز الحاجة والقهر الداخلي والخارجي، أي المادي والمعنوي، تجلّ للوجود المجرد من الخوف والقلق، تجلي الحرية. (ماركوز، 2007، صفحة 207)

2.3 إشكالية الاغتراب في العمل الفنّي وعلاقتها بتجلي الحقيقة:

لقد عملت فلسفة ما بعد الحداثة على إحداث فوضى على مستوى المعايير الاجتماعية، وسلبت القدسيّة من التّقاليد والعادات والقيم والتّعاليم الدّينية بحجة أنّها تسلب حرية الفكر. وعملت على زرع الخلل على مستوى المعرفة الإنسانية، فبثّت الشكّ في كلّ ما كان يعتقد أنّه محكم مثبت، وكان من نتائج ذلك اغتراب الوعي الجمالي، والوعي التّاريخي لدى الإنسان الغربي.

إنَّ تجاوز الاغتراب الحاصل في وعي الانسان الغربي المعاصر بقطبيه: اغتراب الوعي الجمالي، واغتراب الوعي التّاريخي، ظلّ من أبرز مهام الهرمنيوطيقا الفلسفية؛ وذلك من خلال تطافر كلّ من خبرة العمل الفنّي، والخبرة التّاريخية ضمن بعدهما الفلسفي، بعيداً عن سطوة مناهج البحث العلمي، من أجل تشكيل نماذج بارزة للحقيقة في ميدان العلوم الإنسانية، خاصّة الفنّ، كونه يمدّنا بلمحة أولية عن هذا النّوع من تلك الحقيقة. فما هي نقطة التّحول التي جاءت على يد غادامير إزاء الأزمة الاستيطيقية في تاريخ الوعي الجمالي؟

يهدف غادامير من خلال مشروعه التّأويلي القائمة على نقده لنظريات الوعي الجمالي السائدة، -خاصّة تلك التي تأثّرت بالنّظرة الكانطية للفنّ- إلى تجاوز الاغتراب الحاصل في الوعي الجمالي والوعي التّاريخي، والتّواصل مع التّراث من خلال عملية "إنصهار الآفاق" والعمل على تحقيق الفهم، والقراءة المنطلقة من المعاصرة. وفي سبيل ذلك سعى إلى توضيح وتأكيد الدلالة الحقيقة للوعي الجمالي، وكذا البحث في خلفية هيمنة مفاهيم الخبرة الفنّيّة والوعي الذاتي؛ وهذا ما أوجب عليه أيضاً نقد ذاتية الوعي الاستيطيقي عند كانط. تلك الجماليات التي تتبني على نقد وتقويض الوعي الجمالي، وتتنظر إلى العمل الفنّي بوصفه موضوعاً جمالياً خالصاً مجرداً من مضمونه الأخلاقي والمعرفي.

وضمن هذا السياق قام برصد واستجلاء معالم هذا الاغتراب والتجريد، المتمثلة في تلك التحولات الجذرية التي عرفتھا التعبيرات الفنية منذ الأزمنة الحديثة، ومن ثمة الكشف عن أسبابها الحقيقية، ثم مواجهتها، ومجاوزتها في نهاية المطاف.

وقد خلّص غادامير إلى أنّ هذا الاغتراب الذي يعاني منه وعي الإنسان المعاصر، راجع لهيمنة ولتغلغل المنهج العلمي في نظرتنا إلى العالم؛ وكان من آثاره أن رُدَّ الفنّ والجميل إلى نزعة ذاتية خالصة.

فقدما ارتبط مفهوم الذوق عند اليونان ارتباطا وثيقا بالفلسفة الأخلاقية، وغدت الأخلاق مرتبطة بالذوق السليم؛ وكان الوعي الجمالي مصدرا للمعرفة المنبثقة من خلال الأسطورة، أو النصّ الديني. واستقرّ الإغريق إلى وجود آلهة تتخصّص بالفنون، ومنها مايتخصّص بالشعر. فالجمال في نظر أفلاطون إلهام مقدّس تملكه ربّات الفنّ، وتمنحه لبعض البشر دون البعض الآخر، أي باختصار هو منحة إلهية. ففي محاورّة فايدروس لأفلاطون، ينادي سقراط ربّات الشعر ((إليّ يا ربّات الشعر، أيتها الإلهات يا ذوات الصّوت الرّخيم، فلنأخذن بيدي في هذه الرواية التي يجبرني عليها هذا السيد)) (أفلاطون، 2000، صفحة 48) والفنون في نظر أفلاطون ليست على درجة واحدة من حيث التأثير، فكلّ نوع يُعرف له قيمته وتأثيره متى كان مطابقا للأخلاق القويمة، ووسيلة من وسائل دعم الفضيلة والأخلاق. ((فالموسيقى أرفع من الفنون الأخرى على أساس أنّ تأثير الإيقاع واللحن في الرّوح الباطنة للإنسان وفي حياته الانفعالية أقوى من تأثير العمارة أو التّصوير أو النّحت)) (بورتنوي، 2004، صفحة 33) فالمسألة تنحصر في حسن استعمال الفنّ أو سوء استعماله، أي إنّها تعود إلى الإرادة والأخلاق، لا إلى الفنّ نفسه.

ومع مجيئ إيمانويل كانط (Emmanul Kant 1804-1724) شهدت فلسفة الفنّ رؤية مغايرة، إذ حاول أن يفصل بين جمال الطّبيعة والجمال الفنّي، وطرح التّساؤل التّالي: هل العمل الفنّي نتاج طبيعي أم فعل إنساني؟ ((فقد أرجع الابداع الفنّي إلى قوانين وشروط أولية سابقة على التّجربة، ولكنّها ليست مشتقّة من عالم مثالي يجاوز التّجربة الإنسانية، بل مشتقّة من قوانا الإدراكية للعقل)) (مصطفى، 1999، صفحة 57) وبهذا تكون الكانطية المحدثة قد قضت على علم الجمال المثالي برفضها الاعتماد على المفاهيم عند التّعامل مع الأثر الفنّي، واعتقدت في وجود منهج موصل إلى الحكم الجمالي. حيث تتلخّص النّظرية الجمالية عند كانط فيما يأتي:

الإنسان له معرفة بالطّبيعة، وهذه المعرفة من جهة خارجة عن نطاقه، ومن جهة ثانية داخلية في حسّه الجمالي.

فالعملية الأولى هي من اختصاص العقل الخالص، أما العملية الثانية هي من اختصاص العقل العملي، وبين هاتين العمليتين في الإدراك هناك كذلك إمكانية لعملية ثالثة، هي الحكم الذي ينتج أحكاما بدون مفاهيم ومتاهات الذات، وبدون رغبات، وهذه العملية هي أساس الحس الجمالي. وهذا ما انتقده غادامير، ولذلك نجده يقول في سياق نقده للكانطية الحديثة: ((هذه الحركة الفلسفية المهيمنة كانت قد أحييت الأساس الكانطي للمعرفة العلمية من دون إستعادة الأفق الميتافيزيقي الذي يقع عند أساس وصف كانط للحكم الجمالي، وأعني بذلك نظام الوجود الغنائي. وبالنتيجة تبعاً للتصور الكانطي المحدث للمشكلة الجمالية بأحكام مسبقة فريدة، وعرض موضوع مقال هايدغر يعكس بوضوح هذه الحالة.)) (هانز ج.، 2007، الصفحات 224-225)

لقد وقف غادامير في بداية بحثه الفني عند تجربة كانط الفنية، فاعتبرها قد شكّلت في جوهرها ما أسماه بـ"اغتراب الوعي الجمالي" والذي أدّى إلى نسيان ماهية الفن وخبرته الأصلية بالحقيقة، وهذا ما أورث الإنسان المعاصر غربة إزاء ظواهر الفن. ((إن الوعي الجمالي عند غادامير قد أصبح مغتربا عندما أسس نفسه على فكرة الجميل فحسب، ناسيا أن الجميل ليس مفهوما مجردا ومستقلا يمكن اختزاله إلى عالم الوعي أو الشعور بعيدا عن الواقع والحياة الإنسانية. والوعي الجمالي بهذا المعنى يصبح اتجاها خاطئا وغير مشروع إزاء الفن، بل إن الفن نفسه كموضوع لمثل هذا الوعي يفقد مصداقيته ومشوعيته)) (هانز ج.، 2014، صفحة 27) ولذلك يدعو غادامير إلى استعادة التراث الذي تم إقصائه من قبل كانط عبر اختزاله إلى مجرد أحكام جمالية وذاتية؛ كما إن النموذج الذي أعطاه كانط للجمال والذي وصفه في كتابه "نقد ملكة الحكم"، كان بمثابة نقطة تحول أساسية أدت إلى انقطاع التقليد الموروث في توصيف الجميل باعتباره مجالا للمعرفة تتكشف فيه الحقيقة، حينما أرجع الحكم الجمالي إلى حالات وظروف الذات واللذة التي تستشعرها إزاء الموضوع بمعزل عن وساطة المفاهيم والتصورات العقلية؛ الأمر الذي أدّى في نهاية المطاف الى ركود العلوم الإنسانية؛ ونفى وجود قاعدة كلية وموضوعية حول الحكم الجمالي تحدّد بواسطة العقل لأنها قاعدة مبنية على الإحساس الجمالي وهو شيء ذاتي في الإنسان؛ وهو بذلك يختلف عن الحكم العقلي المنطقي القائم على التصورات العقلية؛ فيعتبرها كانط محض حساسية للتدقّ الخالص بالذات. هذا يدلّل على أن كانط يبني في نظريته الاستيطيقية نظاما معرفيا قوامه الذاتية، ففي كتابه "نقد ملكة الحكم" يتّجه إلى البرهنة عن هذا التوجه. ((إنه حكم قائم على الشعور بالذلة كما أنه مقترن بالرضا أو السرور)) (إمانويل، 2005، صفحة 41) بمعنى أن التوجه الحداثي للجمالية يتّخذ من الذاتية شكلا ومن الطبيعة مضمونا، فهو يعنقد أن النشاط الإستيطيقي يتجسّد في

إنتاج العمل الفني، وهذا النشاط ليس عقلانيا ولا منطقيا، لأنه لا يمدنا بالتصورات مثل الفهم الصوري، ولا يمدنا بالأفكار مثل العقل، بل يأتي عفويا من الطبيعة، فالجمال هو الذي ينتج الفن وليس العكس.

في حين يرى غادامير أن العلوم الإنسانية لها دوماً علاقة بمعرفة الذات، تربط الباحث بذاته عبر عنصر التراث كفهم جذري للذات وتناهيها. ولذلك وجب ربط الفن بالعالم المشترك، من خلال الحفر في الجذور، وتحقيق المصالحة بين فن الماضي وفن الحاضر، باعتبار الآثار الفنية التي ورثناها عن أسلافنا تحوي ينابيع ينبثق منها الجمال والحقيقة والمعنى. من هنا كان رهان غادامير الحقيقي فك سيطرة الفهم الكلاسيكي للجمال وتحرير الظاهرة الفنية من الأطر التي لا تتسجم مع طبيعتها، من إمكانية مقاربتها مقارنة موضوعية وتطبيق المناهج العلمية عليها؛ إذ يصرح بهذا الخصوص: ((الجميل هو شيء لو أضيف له شيء أو أخذ شيء منه فسوف يدمره)) (هانز ج، الحقيقة والمنهج، 2007، صفحة 214)

لقد أبدى غادامير موقفا سلبيا من تدرج قيمة الفن، ومن الحالة التي آل إليها، وبين انعكاسها على العلوم الإنسانية، إذ انحصر مفهوم المعرفة في مجالات الاستخدام النظري والعملي للعقل، وهمش الذوق، واستبعدت فاعلية الحكم الجمالي. وهذه النظرة للفن كما يرى غادامير أفقدته أساسياته التي تعمل على بناء معالم من التطور والتغيرات للفرد، فقضت بذلك على عوائق راهنة وتغيرها للأفضل تماما، كما ساعدت أيضا على التشكيك في قدرة تجربة العمل الفني على إمتلاك الحقيقة، وأضحى الفن في ظل التطورات التي فرضتها العلوم التجريبية، لا يملك تلك الفاعلية التي يملكها العلم حيث أصبح مجردا من مهامه التقليدية، وانحدر العمل الفني إلى مجرد إنتاج صناعي، حيث غزت العقلية التجارية للأعمال الفنية، فتسببت في غربة الوعي الجمالي، وتملكته الذاتية الذهنية التي مارست عملية تدوير خطيرة؛ وإلى ذلك يشير بقوله: ((ومع ذلك كان تأسيس علم الجمال على ذاتية القوى الذهنية بداية عملية التدوير الخطرة.)) (هانز ج، 2007، الصفحات 222-223) كما أن هذه الذاتية حوّلتها وجعلت منه مفهوما مجردا ومستقلا عن الواقع والحياة الإنسانية عموما. ((بعزلنا الفن عن ارتباطاته بالحياة وعن الشرائط التي تقاربه بها، فإنما نحن نؤطره مثل صورة ونعلقه على الجدار)) (هانز ج، 2007، صفحة 213)

ووفق هذا المنظور سعى غادامير إلى الإجابة عن التساؤل الملح الذي فرضه واقع الفن، والتمثل في إمكانية وجود الحقيقة في العمل الفني، أو إمكانية توفير الفن لمسائل المعرفة باعتبارهما سبيلا من سبل التواصل؟

انطلاقاً من هذا التساؤل، ومن تحليله لواقع الفنّ، رأى غدامير ضرورة إرجاع الفنّ إلى وظيفته الأساسية، وذلك من خلال الإستعانة بالهرمنيوطيقا كنقطة انطلاق لتأويل العمل الفنّي، فسعى لتحقيق ذلك من خلال إعادة تعريف الظاهرة الجمالية انطلاقاً من الوظيفة الأنطولوجية التي تقتضي ربط الفنّ بالعالم، وهذا إنّما يحصل عبر "انصهار الأفاق" وهي عبارة عمد غدامير إلى توظيفها للردّ على من يدّعون، مثل دلتاي، بأنّ مهمّة الفهم تتلخّص في التحرر من أفق الحاضر قصد الانتقال إلى أفق الماضي، وهذا ما يعترض عليه.

((إنّ الفهم ينبغي استكناحه، بالأحرى، كـ"انصهار للأفاق" بين الماضي والحاضر)) (Hans , 1996, p. 451) أي بين الإنسان والموروث التاريخي لاختزال تلك المسافة الزمنية وجسرها. هذه الحقيقة يُطالعا بها غدامير حين أكّد أنّ المهمّة التي يُناط بها الفهم أن يُنجز انصهاراً بين الذات وموضوعها، على نحو تظّهر فيه المسافة الزمنية كما لو أنّها مُلغاة سلفاً. إذ الفهم يُنجز انصهاراً للأفاق بين أفق المؤل والموضوع، ويجعله فاعلاً، على نحو يتعذّر علينا أن نُميّز تمييزاً واضحاً الأفق الذي يعود إلى المؤل أو الذي يعود إلى موضوعه. ((أمّا الميل الحديث المتزايد إلى الفصل بين آفاق متمايضة، بين مؤل وموضوعه، وبين حاضر وماض، ليس إلّا فصلاً مصطنعاً ووهماً ذاتياً حديثاً للفهم)) (Jean , 1999, p. 33).

3.3 موضوعة الفنّ و الحقيقة في هرمنيوطيقية غدامير:

إنّ العلاقة بين الحقيقة والفنّ شكّلت جملة من التساؤلات والبحث عبر العصور المتلاحقة بدءاً من العصر اليوناني. كما شكّلت إهتماماً بالغ الأهمية لدى غدامير، إذ تناولها في مقال له بعنوان: أفلاطون والشعراء سنة 1934م.

لم يعتبر اليونانيون المعرفة الحاصلة عن طريق الفنّ معرفة حقيقية، باعتبارهم الفنّ محاكاة للطبيعة، وهذه الأخيرة هي مجرد نسخ لصورها الخالدة، وبالتالي فإنّ أعمال الفنّ مجرد مرآيا تعكس ظاهر الشّيء، ولا تطال منه الماهية، ولذلك فإنّ الفنّ بوصفه محاكاة للمحاكاة فهو يبتعد عن حقيقة الأشياء ثلاث درجات. (هشام، 2010، صفحة 36) لقد أصبح التعارض بين الحقيقة والفنّ واقعا لا يمكن تجاهله. حينما أُسْتُبعد الفنّ عن المعرفة، واختزل دوره في المتعة الحسية، وجُرّدت خبرته الجمالية من القدرة على البوح بالحقيقة. لقد أصبح شيئاً من المَاضِي، كما صرّح بذلك هيجل، ولم يعد الفنّ المعاصر يلعب أيّ دور معرفي في عالم الإنسان المعاصر.

إنّ الواقع الذي دفع غادامير بتخصيص جزء كبير من دراساته لموضوع الفنّ والحقيقة. فعلى الرّغم من أنّ موضوع الهرمنيوطيقا قد وجد في فلسفته الاهتمام الكبير، فقد اتّسع ليشمل كل ما هو قابل للفهم والتّفسير؛ إلّا أنّ الفنّ حظي بمكانة بارزة واحتلّ مكانة الصّدارة في تأويليته، وشغل مساحة أوسع من اهتمامه؛ باعتبار الفنّ ظاهرة تعبر عن الواقع المعيش، ومن ثمة هي حاملة لخبرة جمالية، ولها ارتباط وثيق بالحقيقة. ومن هنا أضحت ظاهرة الفنّ النّموذج الأمثل والمدخل المهمّ الذي يستند عليه مشروعه الهرمنيوطيقي ككلّ. لذلك كلّ شكل الفنّ نقطة الانطلاق الكبرى لكتابه العمدة (الحقيقة والمنهج) إذ يرى غادامير بأنّ الفنّ يكشف عن الواقع، ويسمح لنا بإعادة اكتشافه بنظرة جديدة، وبذلك فهو يمثل تجربة للحقيقة، ومجالاً للمعرفة؛ ذلك لأنّه يمدّ الإنسان بالقدرة على تصوّر الأشياء الموجودة في العالم، وتخيّلها في وضعيات أفضل، وفي أن يصنع منها عوالم أرحب. وبذلك يستعيد الإنسان من الوظيفة المزروجة للفنّ؛ فبه يعبر عن الجمال، ومن خلاله يكشف الحقيقة، وينتج المعنى؛ فتضاء له بذلك الجوانب المظلمة، وتفتح الفضاءات المغلقة في حياته؛ على عكس ما كان يُنظر إليه منذ كانط، على أنّه مجال مستقلّ خارج المعرفة.

فكيف وظّف غادامير مفهوم اللّعب باعتباره فنّاً للكشف عن الحقيقة التي غابت معالمها عن العالم الحديث من خلاله بسطه لسلطة المنهج، الذي سيطر على الطّبيعة وعلى الإنسان، ومن ثمة تجاوزه للوعي الجمالي الذي أضفى إلى تعرية الفنّ من كلّ بعد معرفي وأخلاقي؟.

4. اللّعب كمبدأ تفسيري عند غادامير

اعتمد غادامير على اللّعب كمبدأ تفسيري لبناء هرمنيوطيقا فلسفية تعيد تعريف مفهوم الفنّ بشكل مغاير عن التّعريفات السائدة، وكأساس ينطلق منه في مشروعه التّأويلي، نظراً لما لعبه هذا المفهوم من دور جوهري في علم الجمال، وذلك ما يفسّر سعيه الدؤوب خلف الحقيقة، لينتهي إلى الإقرار بأنّ تجلّي الحقيقة الفريد والمتفرد إنّما يحدث في العمل الفنّي (هانز ج.، 2007، صفحة 230) وذلك بعد أن أبعد الوعي الذاتي الذي سيطر على علم الجمال، والذي طغى في الفكر الحديث، خاصّة مع كانط وشيلر، بحيث تمّ التّركيز على الذات المُدرِكة، وذلك من خلال كشفه للّعب بوصفه واقعية حرّة، بدلاً من أنّ نصفه بطريقة سلبية على أنّه مجرد تحرّر من الغايات السلبية. ((إنّه لعب حرّ من ألّعب الخيال والفهم، وعلاقة ذاتية مناسبة للمعرفة تبين سبب اللذة في الشّيء)) (هانز ج.، 2007، صفحة 98) أي اعتبار الفنّ نتيجة الغريزة لا العقل، وأنّه تعبير جبري محكوم بالاحتمالية لا الحرية، وهو محكوم بالاحتمالية لا الحرّية، ومقيّد باللاشعور لا الوعي، وهو هرب

إلى عالم الحلم واللّعب وابتعاد عن تغيير الواقع. ولهذا فإنّ الإنسان والفنّان بالتالي لا يتحكّم في إنتاجه، بل إنّ إنتاجه هو الذي يسيّره. (مجاهد، 1997، صفحة 47)

لقد تناول غدامير عنصر اللّعب لتبيين طريقة وجود الأثر الفنّي ذاته، من خلال تحليله لتجربة الفنّ الذي لا يفسّره على أنّه شعور ذات إنسانية بالحرية أثناء انغماسها في اللّعب، ولا باعتباره نشاطا واعيا يتحرّى المتعة وجلب اللذة من طرف مُبدع العمل الفنّي؛ وإنّما يركّز اهتمامه نحو نمط وجود العمل الفنّي نفسه. ((ونحن عندما نتناول اللّعب من جهة علاقته بتجربة الفنّ، فهذا لا يعني أننا ننصرف إلى توجّه مبدع العمل الفنّي، أو إلى أولئك الذين يستمتعون به، ولا إلى حالاتهم الذهنية، كما أننا لا ننصرف إلى ما تشعر به ذات معيّنة من حرية في أثناء انغماسها في اللّعب، إنّما نحن نقصر حديثنا على نمط وجود العمل الفنّي نفسه.)) (هانز ج.، 2007، صفحة 171) كما يرى أنّ تجربة التلقّي ممكنة، وقابلة للمشاركة عبر تفاعلها مع تجربة الحقيقة الكامنة، التي يمكن إدراكها من خلال مفهوم اللّعب، الذي هو بمثابة مفتاح يسمح لنا بإلقاء الضوء على العمل الفنّي وأسلوبه في الوجود. ((إنّ الذات في تجربة الفنّ-الذات الباقية والثابتة- ليست ذاتيّة الشّخص الذي يجرب الفنّ بل هي العمل نفسه. وهذه هي النقطة التي يصبح فيها نمط وجود اللّعب وجودا ذا دلالة)) (هانز ج.، 2007، صفحة 173)

فاللّعب ليس تقابلا بين الذات والموضوع، وإنّما هو تعبير عن علاقة تنشأ بينهما، وهي ذاتها "مكان اللّعب" ذلك أنّ الفهم والمعنى الجمالي لا يتكشف ولا يتمّ إلّا في فعالية اللّعب، وهذا يدلّ على أنّ اللّعب هو حركة التأويل، وبالتالي فإنّ مكان اللّعب هو مكان التأويل ومكان اللّغة أيضا، وبالتالي تصبح اللّغة مكان اللّعب. (هيو، 2001، صفحة 42)

اللّعب عند غدامير ليس مجرد نشاط واعٍ للتسلية ومتعة تتلقاها الذات، بل يتضمّن أيضا نوعا من الجدّيّة، فالتسلية والمتعة تعكسان جانبا لهويا، وهذا لا يسلب من اللّعب بعده المعرفي، ولذلك يصدّ غدامير نظريات اللّعب التي تفسّر الفنّ بأنّه تصريف لفائض الطّاقة، وجلب اللذة الاستيطيقية. كما إنّ جدّيته ليست سبيلا أوجد لمنحه غرضيّته ومقصوديّته، فبالرغم من أنّه نشاط لا غرضي، إلّا أنّه عند غدامير نشاط مقصود لذاته، والأهمّ من ذلك كلّهُ أنّ اللّعب نفسه يتضمّن جدّيته الخاصّة، ويبلغ لحظة اكتماله فقط عندما يتحوّل إلى فنّ يفتح لنا مجالا للتعرف على عالمنا، والتعرف على حقيقة الأشياء الثّابتة الجوهرية التي تبقى بعد زوال المتغيّرات. ولذلك كانت الجدّيّة ضرورية لجعله شموليا، والشخص الذي لا يحمل اللعبة على محمل الجدّ يفسد متعة الآخرين. ((فاللّعب يتحقّق غرضه فقط إذا ما فقد اللاعب نفسه في اللّعب)) (هانز ج.، 2007، صفحة

172) فاللعب يبقى لعباً إلا أنه لا يكون ذا قيمة إلا إذا أُخذَ بجديّة، فاللّعبة لها عالمها الخاص الذي هو مستقلّ عن وعي من يلعبونها ((إنّ اللاعبين لبسوا الدّوات التي تلعب، بل إنّ اللّعب يحضر من خلال اللاعبين (هانز ج.، 2007، صفحة 173) أي أنّ اللّعب يبقى لعباً و من ثمة لا يمكن أن يؤخذ بجديّة إلا عندما يجلب اللّاعب إلى عالمه و يسيطر عليه.

يتّضح جليّاً ممّا سبق أنّ غادامير تجاوز الدّاتية التي طبعت الفكر الحديث التي تحيل كل شيء إلى الدّات الإنسانية، وسعى إلى تجسيد نظريته في اللّعب باعتباره خيطاً ناظماً وتوسيطاً للتّجربة الوجودية المعبرة عن حقيقة ما. لكن يبقى العمل الفنّي جزء لا يتجزأ من وجودية الدّات في العالم، لا يخضع تفسيره لسلطة المنهج وصرامته، بل ينبغي أن يفسّر بمقولات التّناغم والتّفاعل، وهو ما تنطلق منه الهيرمينوطيقا كأحد الاهتمامات الكبيرة لها.

وفي الوقت ذاته يميّز غادامير بين ذاتية اللّاعب وذاتية اللّعب، الذي لا ينبغي أن يفهم كسلوك يقوم به الشّخص، بل الحقيقة أنّ المعنى الأصلي للّعب هو المعنى العادي، بحيث لا يفترض نمط اللّعب وجود ذات تتحكّم على نحو يدلّ أنّ اللّعبة قد لعبت، فالإستقلالية التي تتمتع بها اللّعبة هي التي تشكّل لها ماهيتها. وبهذا المعنى تصبح اللّعبة هي الدّات الحقيقية، وذلك لأنّ وجودها ذاتيّاً خاصاً، أي إنّ لها روحاً خاصّة تميّزها وتجعلها قائمة بذاتها، ونحن من يدخل لها الوجود. بمعنى يجب أن تكون هناك ذات تتصرّف على نحو لعب، لكن تتخلّى عن ذاتها وتتناساها في اللّعبة التي تفرض قواعدها وحركتها، والدّور الأساسي الذي تتمتع به، لدرجة نعجز فيها عن إدراك الغموض الغريب الذي يميّز وعي اللّعب، والتمييز التّصوري الذي يفصل من خلاله بين الوجود واللّعب. وبهذا الصّد يقول: ((وهكذا نحن نقول إنّ شيئاً ما يلعب في مكان ما، أو في وقت ما، وإنّ شيئاً ما يجري، أو إنّ شيئاً ما يحدث)) (هانز ج.، 2007، صفحة 174)

فاللّعبة تفرض على اللاعبين الاستجابة لقوانينها فوق إرادتهم الخاصّة بها، وبالتالي تتحوّل إلى عنصر متحكّم في اللّاعب والموجّه لجميع حركاته، وعليه أن يتحرّك وفق ما تتطلبه قواعد اللّعبة، وهنا يشير غادامير إلى عنصر المشاركة، إذ لا يتسنى للّاعب أن يلعب وحده، فاللّعبة لا تتحقّق كلعبة إلاّ من خلال شيء آخر يلاعبه اللّاعب دائماً. ((لا يكون بوسع المرء أن تكون لديه لعبة وحده، فلكي تكون هناك لعبة، لابدّ من شيء آخر يلاعبه اللّاعب دائماً - وهذا الشّيء لا يكون بالضرورة لاعباً آخر حقيقياً- ويستجيب تلقائياً لحركة معاكسة، لذلك تختار القطّة في لعبها كرة الصّوف لأنّها تستجيب إلى اللّعب، وستكون ألعاب الكرة دائماً معنا لأنّ الكرة تتحرّك بحريّة في أيّما اتّجاه، مبدية طواعية مذهشة.)) (هانز ج.، 2007، صفحة 177)

إنّ هذا التمثيل يدلّ على مركزية الحركة في تعريف اللّعب، إذ هو حدوث الحركة بحدّ ذاتها، وهو يمثّل نظاماً تتبع فيه حركة الذهاب والمجيء نفسها من دون غرض أو هدف، بل حتّى من غير جهد. والمقصود بالجهد هاهنا هو ذلك الجهد الذي يتطلّب السلوك الغرضي المصحوب بالتوتر، لأنّ جوهر اللّعب هو تحرير اللاعب نفسه من التوتر. ((وواضح أنّ الحركة إلى الأمام وإلى الخلف ذات مكانة مركزية في تعريف اللّعب من دون اعتبار لمن أو لما ينجز الحركة)) (هانز ج.، 2007، صفحة 174)

واللّعبة هي التي تلعب بصرف النّظر عما إذا كانت هناك ذات تلعبها أم لم تكن. وهنا إشارة إلى الاستعمال الاستعاري لكلمة "لعب" فإنّ من معانيها الاستعارية الشائعة، الحديث عن لعب الضوء، ولعب الأمواج، ولعب الكلمات. ولكن حتّى وإن كانت هناك ذات مندرجة في اللّعب، فإنّها ليست هي الذات التي تقوم باللّعب، ولكنّها جرت العادة على ربط ظاهرة اللّعب بحقل الذاتيّة. ولذلك فإنّ العمل الفنّي ليس موضوعاً يقف بمواجهة ذات قائمة في ذاتها، بل إنّ العمل الفنّي يحقق وجوده متى ما أصبح تجربة تحدث تغييراً في الشّخص الذي يجربه.

يقف غادامير على فعل التحوّل أو التغيّر باعتباره مفهوماً مكملًا للّعب في مساره لأن يصبح فنّاً، فالتحوّل حسب توصيف غادامير هو أنّ شيئاً ما قد أصبح شيئاً آخر. فاللّعب يبلغ اكتماله حينما يغدو فنّاً، أي لحظة يصير التحوّل بنية. وهي اللحظة التي تكشف أنّ ديناميكية اللّعب قد وصلت إلى لحظة اكتمالها عندما أصبحت فنّاً يسمح لنا أن نرسم خطاطة التعرّف، الذي يصفه غادامير بالمتعة، لأنّه يضيف قيمة سامية، ويضيف شيئاً مخالفاً للمألوف المُمِل، وهذا ما تعكسه الطّبيعة الحقيقيّة للتمثيل الفنّي؛ والتعرّف يضيفي إلى صفة التّحرّر من قيود المجهول؛ لكن هذه الوظيفة (التعرّف) هي الأخرى مشروطة بالإرادة والرغبة، إذ نحن لا يمكن أن نفهم إلّا إذا كنّا نريد أن نفهم. فتحوّل اللّعب إلى فنّ يعني تحرّره، أي زوال ما يحجب حقيقة العالم، وبالتالي العودة إلى حقيقة الوجود. وهذا يعني أنّ فهم الأثر الفنّي من حيث هو حامل للحقيقة، هو إعادة تأسيس لهذه الحقيقة بمنظار جديد، من خلال الرّبط بين عالم الأثر الفنّي، وعالم الفرد المعيش؛ أي أنّ الفرد المسيطر عليه من هذا الأثر الفنّي ليس فرداً سلبياً منفعلاً، لأنّ وجوده هو الذي يعطي الأثر معناه ودوره الحقيقي، ممّا يجعل العلاقة بينهما علاقة مشاركة، وذلك لأنّ الوجود المستقل للأثر الفنّي كوجود متميّز يجعله جامداً وغير حيوي، لأنّه غير قادر على التأثير، وبذلك فالعلّة الغائبة هي التي يتوقّف عليها وجود الأثر الفنّي. (محمد، 2002، الصفحات 37-38)

فغادامير يبصّرنا بكيفية تطوير وعينا بالفنّ من خلال رصد وتحليل ما كان عليه الفنّ كأداة تتغيّر النظرة إليه، وإلى استخداماته وطرق استغلاله عبر العصور باختلاف الأيديولوجيات الدّينية منها والسّياسية والاجتماعية وغيرها، باعتبار الفنّ مفهوما يتّسع لكلّ شيء، وليس محدودا بدائرة من الدّوائر مادام الفنّ يتعلّق بالإنسان.

5-الخاتمة

إستنادا إلى ما سبق، ومن خلال أهمّ النّقاط الّتي تمّ التّطرق إليها، يمكن أن نجمل القول، بأنّ غادامير من خلال المراجعة الشاملة للتراث الغربي، ونقده للوعي الجمالي قصد إخراجها من الدّاتوية الّتي سيطرت على مناهج الفهم الجمالي، ومن خلال تبنيّه للعمل الفنّي كعنصر هامّ ومركزي في تأويليته، استطاع أن يبرز المهمة الفريدة للفنّ، المتمثّلة في إيجاد الألفة بين الإنسان والعالم، وتزويده بالقدرة على تصوير الأشياء الموجودة فيه في وضعيات أفضل، تمثّل في النّهاية أثارا فنّية، ويجعل منها عوالم أرحب، وأن يستثمر طاقاتها الّتي تكتنّزها من خلال التّعبير وإنتاج المعنى، إنطلاقا من الطّاقة الهائلة الّتي تتميّز بها الآثار الفنّية في ذلك، وإظهار تجربة الفنّ بوصفها تجربة حقيقة، تمتلك القدرة على فتح فضاءات أرحب، تتجاوز العوالم المجرّدة المغلقة القائمة على عزل الأعمال الفنّية عن الحياة؛ وذلك بإيجاد أفق يربط بين الفنّ والحياة، وبين الجمال والحقيقة، ويصالح بين الإنسان والتّاريخ. كما كان للّعب دورا بارزا في تأويليته من جهة علاقته بتجربة الفن، وكمبدأ تفسيري، باعتباره الحقيقة والجوهر للفنّ الأصيل.

وتبعا لذلك وجب التّسليم بأنّ الحقيقة الفنّية والتّاريخية تتمتّع بسمة البقائية والإستمرارية في الوجود؛ ووجب التّسليم أيضا بأهمية وبأحقّية الفنّ في امتلاك الحقيقة الّتي يتضمّنها، باعتبار الآثار الفنّية الجميلة إنعكاسا وتعبيرا عن الحقيقة الإنسانية. حينها فقط يمكن للفنّ أن يتجاوز سلطة الحقيقة الموضوعية، وأن يجعل النّاس منه تعبيرا عن الجمال، وإنتاجا للحقيقة في الآن ذاته. وهذا ما كان يسعى إليه غادامير. فالتجربة الإنسانية جمعاء تشترك في صياغة الإبداع، ليتشكّل دائما ذاك المعنى الذي لا يكتمل أبداً، فالإضافة الإبداعية تعطي جديداً، لكنّها لا تختم الإبداع.

6. قائمة المراجع:

- إنوكس. (1985). *النظريات الجمالية*. بيروت: منشورات بحسون الثقافية.
- ابن منظور. (1997). *لسان العرب*. بيروت: دار المصادر.
- أفلاطون. (2000). *محاورات فايدروس*. القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع.

- جميل صليبا. (بلا تاريخ). المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانجليزية واللاتينية. بيروت: دار الكتاب اللبناني.
- جورج غادامير هانز. (2014). تجلي الجميل. الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية.
- جورج غادامير هانز. (2007). الحقيقة والمنهج. طرابلس: دار اويا للطباعة والنشر والتوزيع والثقافة.
- جورج غادامير هانز. (2007). طرق هيدغر. بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة.
- جوليوس بورتوي. (2004). الفيلسوف وفن الموسيقى. الاسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر.
- سلفرمان هيو. (2001). نصّيات بين الهرمنيوطيقا والتفكيرية. بيروت: المركز الثقلي العربي.
- سوزانا ميلرن. (1987). سيكولوجية اللعب. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب: الكويت.
- شوقي الزين محمد. (2002). تأولات وتفكيكات، فصول في الفكر الغربي المعاصر. بيروت: المركز الثقافي العربي.
- عبده مصطفى. (1999). فلسفة الجمال ودور العقل في الابداع العقلي. القاهرة: مكتبة مدبولي.
- فريدريك نيتشه. (2007). هكذا تكلم زرادشت. بغداد: منشورات الجمل.
- فريدريك نيتشه. (2011). هذا هو الإنسان. هلا للنشر والتوزيع.
- كانط إمانويل. (2005). نقد ملكة الحكم. المنظمة العربية للترجمة.
- مجاهد عبد المنعم مجاهد. (1997). أبعاد الاغتراب. القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع.
- مجاهد مجاهد عبد المنعم. (1997). جلد الجمال والاعتراب. القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع.
- معافة هشام. (2010). التأويلية والفن عند هانس جيوبرج غادامير. الجزائر: منشورات الاختلاف.
- هربت ماركوز. (2007). الحب والحضارة. بيروت: دار الأدب للنشر والتوزيع.
- يوهان كوتسينغا. (2012). ديناميكية اللعب. أبوظبي: هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث.
- Hans , G. G. (1996). vérité et méthode. paris: édition du cert.
- Jean , G. (1999). Introduction à Hans Georg Gadamer. paris: Editiondu cert.