# أنطولوجيا الفن عند هانس جورج غادامير

**هشام معافة**

**جامعة منتوري ❖ قسنطينة ❖ الجزائر**

**ملخص**

ما نرومه من هذه الورقة هو استعادة تحليل "غادامير" لـ"أنطولوجيا الفن". إن الفن بالنسبة لـ"غادامير" هو تجربة بالواقع والوجود والحقيقة، بيد أن هذه الحقيقة أضحت من الأشياء الأقل تقاسما بيننا، بسبب سيادة الوعي الجمالي الذي ينظر إلى الأعمال الفنية كموضوع جمالي عبر تجريدها عن مضمونها الأخلاقي والمعرفي، لهذا فإن اللحظة الأولى لأية أنطولوجيا ملائمة للعمل الفني تقتضي منا الاعتراف بأن الذاتية ليست سيّدة لما يحدث لها في الخبرة الجمالية، إن الذاتية الحقيقية للتجربة الفنية ليست الذات ولكن العمل الفني ذاته.

**Abstract**

*L'article se propose de reconquérir l'analyse gadamérienne de «l'ontologie de l'art». L'art pour Gadamer est une expérience de réalité, d'être, de vérité. Mais cette vérité est aujourd'hui la chose moins partagée au monde, a cause de la conscience esthétique qui ne considère les ouvres d'art que comme objets esthétiques, c'est-à-dire en faisant abstraction de leur portée morale ou cognitive. Ainsi le premier moment d'une «ontologie» adéquate de l'œuvre consistera des lors à reconnaitre que la subjectivité n'est pas maitre de ce qui lui arrive dans l'expérience esthétique. Le subjectum de l'expérience de l'art, qui subsiste et perdure, n'est pas la subjectivité de celui qui la fait mais l'œuvre d'art elle- même.*

تُطالعنا الإطلالة الأوَّليّة على عنوان **"أنطولوجيا الفن"** أن ما يرومه "غادامير" من التّفسير الأنطولوجي للفن هو تأصيل خبرة الفن بما هي خبرة مستقلة تُشكل عالماً قائماً بذاته،ينأى بنفسه عن الذّاتية واللّذة التي تستشعرها لحظة استمتاعها بالعمل الفني، أو إبداعه. وبالجملة يرُوم فهم الفن من خلال نمط وجود العمل الفني ذاته؛ أعني من جهة الحقيقة التي تحدث فيه وتنكشف خلاله. فخبرة الفن هي خبرة بالوجود، وبعبارات "غادامير" بـ**"فائض الوجود"** *" Surcroît d'être"* يبد أنَّ هذه الرّوابط التي تصل الفن بعالمه والحقيقة الّتي يُظهرها لا تَمُر دون أن تُثير صعوبات، لجهة أن الوعي الجّمالي المعاصر يميل أكثر إلى اعتبار الذّات ودورها في الخبرة الجّمالية. والأرجح أن المهندس الأوَّل لهذا الوعي الاستطيقي المجرّد هو "كانط" في كتابه **"نقد ملكة الحكم"**. فـ"كانط" هو من أرسى الأرضية المنهجية الصّلبةلهذا الوعي عندما ربط الحكم الجّمالي بحالات وظروف الذّات. ولئن أسهمت هذه النَّظرة في تطوير الفن الحداثي المستقل فإن الثّمن الذي ندفعه مقابل هذه الاستقلالية هو بتر الأعمال الفنية عن إمكانية امتلاكها للحقيقة،لهذا فإنه لأمر مُلحّ، بالنسبة لـ"غادامير"، أن نستعيد هذه الخبرة بالحقيقة من جديد، لأنها لا تسمح بتحرير مفهوم الحقيقة من اللّغة الّتي يفرضها العلم فحسب، بل تُتيح لنا أيضاً مواجهة النّتائج السّلبية النّاتجة عن اختزال العلوم الإنسانية إلى مجرّد مسألة جمالية.

لهذا الغرض عَمَدْنَا إلى تقسيم دراستنا إلى ثلاث مقاربات: أوَّلاً- مقاربة نقدية نستجمع فيها محاور النّقد "الـغادامیري"للوعي الجّمالي المجرّد. ثانياً- مقاربة تأسيسية تعرض للجانب التّكويني من فنه. ثالثاً- مقاربة عملية تتوجه نحو الجانب التّطبيقي منه.

**أولاً: نقد الوعي الجمالي المجرد:**

يتأتّل الوعي الجّمالي المجرّد على تصوّر مخصوص للفن، يفصل بين البعدين الجّمالي والأخلاقي، أو بين العمل كإبداع وعالم الوقائع، على نحو يُقود إلى الانحلال

التّام بين الحقيقة والفن.ولعلّ "كانط"، كما أسلفنا، هو أوَّل من وضع أصول هذه النَّظْرة الجّمالية الخالصة، حين حصر مفهوم **"الذوق"** "*le gout*" بوصفه مبدأ خاصاً من مبادئ الحكم داخل مجال يجعله يدعي بمشروعية مستقلة. وبالمعنى العكسي، حصر مجال المعرفة في الاستخدام النَّظري والعملي للعقل، مستبعداً من الفلسفة مفهوم الذّوق التّجريبي، وفعالية ملكة الحكم الجّمالية في مجالي القانون والأخلاق[1]. فبرأي "كانط" لا يُمكن الإحاطة بالحقيقة إلا من قبل العلوم الصّورية والعلوم الطبيعية، أما علم الجّمال فيضعه خارج نطاق المعرفة ويحرمه من كل طموح علمي[2].

لقد أفرز هذا الاختزال "الكانطي" من النّتائج ما لا يُمكن تصور نتائجه ولا تبين مآلاته، إذ لم نعد نتحدث اليوم عن الذوق في مجالي الأخلاق والسياسة، ويكفي أن نُعرج على تاريخ الإستطيقا حتى نَتَفَهم جيداً هذا التحوُّل الجذري في معطيات هذه المشكلة. كان مجال الإستطيقا يرجع، فيما مضى، إلى نقد الذوق بالمعنى الواسع الذي يشتمل على الذوق الأخلاقي والسياسي؛ فمفهوم الذوق لم يكن منفصلاً لدى اليونان عن الفلسفة الأخلاقية: "ففلسفة أخلاق الاعتدال لدى "الفيتاغوريين" و"أفلاطون"، وفلسفة أخلاق الوسط التي طورها "أرسطو" هي فلسفة أخلاق الذوق السليم بمعنى عميق وشامل"[3].

هذا الفصل الاعتباطي بين الفن والواقع الذي يتنكر له "غادامير" جملة واحدة وينفيه، فإذا سلمنا بأن الفن يُبعدنا عن واقع الحياة اليومية فإنه لا يقطع التّواصل الهرمنيوطيقي لوجودنا في عالم المعنى الذي لن يكون جمالياً فحسب، فلئن جعلنا الفن نُغادر الحياة فلكي يُعيدنا إليها ويُغطسنا فيها مرَّة ثانية لنعيد استكشاف واقعنا ونُزيل التّحجب بأعين وآذان جديدة[4]. ومن النماذج التي يسوقها "غادامير" عن هذه الاستمرارية، أو التّواصل بين الفن وعالمه هو نموذج التّراجيديا. فأيَّة محاولة لفهم العمل التّراجيدي، مهما كان يعرض حالة خاصَّة في حياة كل شخص، لا تُثير أية نشوة تذهب الوعي، على المشاهد أن يستفيق منها كيما يعي وجوده الحقيقي. بل العكس، إن هذا الرّفع أو الاضطراب الذي يستولي على المتفرج هو ما يزيد من

عمق استمراريته مع ذاته؛ إن الحزن التراجيدي ينبثق من معرفة المشاهد لذاته لأنه يُواجه قضيته الخاصَّة في الحوادث التراجيدية كما تَعرَّف عليها عبر تراثه الدّيني أو التّاريخي. إن ما نتعلمه من هذا الإفراط في التّراجيديا، هو في الحقيقة شيء مشترك، وما يحدث للشخصيات الشّهيرة هو علامة نموذجية على ذلك؛ ذلك أن الحزن التراجيدي لا يتخذ من مجرى الحوادث التراجيدية كما هي، أو عدالة القدر التي تَسْتَبد بالبطل موضوعاً له، بل يستهدف نظاماً ميتافيزيقياً للوجود، يفرض نفسه على الجميع، وعبارة **"هذه هي الكيفية التي عليها الأمر"** " *Le C'estainsi*"، هي بالنسبة للمشاهد الذي يعود وهو مُستنير من الزيغ والضلال الذي كان يعيش فيه على غرار باقي أفراد المجتمع، نوع من المعرفة بالذات. لذا، فإن الإثبات التراجيدي هو بصيرة يجترحها المشاهد بفضل استمرارية المعنى التي يضع نفسه فيها[5].

لا أحد يُنكر أن "كانط" قد أسهم بطريقة غير مباشرة في بلورة هذه النَّظرة التَّجريدية التي تسيّدت وعينا الجمالي، لكنه لا يُعدّ المذنب الأكبر، لجهة أن "كانط" لحظة تبريره لاستقلالية الإستطيقا كان وريث التّراث الإنسانوي[*]. فرؤيته للذوق والجمال الطبيعي لم تشذ عن ذاك الإطار الخفي لميتافيزيقا لاهوتية- أخلاقية، التي تُعلمنا أن الوشائج التي تصل نظريَّة المعرفة بالأخلاق لم تقطع نهائياً. إلاَّ أن هذا الأفق الميتافيزيقي؛ الذي يُكدر صفو الاستقلال الذّاتي للإستطيقا،قد تم استبعاده نهائياً تحت تأثير من أتباعه خصوصاً "شيلر" "*Schiller*". فالإستطيقا "ما بعد الكانطية" التي تبدأ مع "شيلر" تُحاول أن تكون "كانطية" أكثر من"كانط" ذاته.

وقد يجد هذا الاعتقاد ضمانته في كتاب **"التربية الجمالية للإنسان"**[6]. ذلك أن "شيلر" لم يعتن في متنه، وبشكل مباشر، بالفن بل بالتربية الفنية[**]. وبهذا المقترب من الفن بما هو تربية فإننا نكون أمام وضع يُحيل الفن إلى مملكة مثالية تتعالى على الواقع ينبغي المنافحة عنها ضد كل الانتهاكات، حتى ضد الوصاية الأخلاقية التي تُمارسها الدولة والمجتمع، لقد أضحت التربية الفنية بواسطة الفن تربية للفن، لنجد

أنفسنا أمام حالة جمالية تُعبر عن مجتمع مثقف يهتم بالفن عوضاً من الحرِّية الأخلاقية والسّياسية الحقّة التي كان على الفن أن يُمهِّد لها. وبهذا فهو يقع - أي "شيلر"- في الخطأ من حيث أراد الصواب، حيث انتهى به الأمر إلى الاعتقاد أنه بصوغه لنظرية في الفن والجمال تتوكأ على دافع اللّعب، الذي يرفع الإنسان إلى مستوى الحرّية، قد هدم الثّنائية "الكانطية" المتمثلة في جسر الهوة بين الطبيعة والحرّية، بين النّظري والعملي، بين ما هو كائن وما يجب أن يكون، ولكنه في الواقع زاد من عمق الشّرخ الذي يُباعدهما، إذ الرّوابط التي تصل الفن بالواقع سرعان ما انحلت عراها فأضحى الفن تبعاً لذلك مملكة مستقلة ذات صلة مباشرة بالمظهر والخيال.

وهذا شأن كل نظريَّة تحتفي بالمظهر الجمالي. ويرى فيها "غادامير" استمرارية للنّزعة الاسمية في العلم الحديث، ترتب عنها اختزال الواقع إلى مادة زمكانية تشكل موضوعاً للعلم بامتياز، وفي المقابل اقترن الفن بالخيال. ولعل الاستخدام الانجليزي لكلمة **"التخييل"** "*Fiction*" للتّعبير على مجال الأدب ككل لهو أكبر دليل على ذلك. هذا هو سلطان العلم الحديث الذي تذهب اسميته لتطبع فرعاً كاملاً من الأدب، إن لم نقل الأدب بأكمله(7).

هذه المراجعة النقدية للوعي الذّاتي الذي يُجرىالفن و يُذَوِّتُ الجميل تُدخلنا رأساً إلى مشروع "غادامير"، أو ما يسمه بـ **"اللاتمييز الجمالي"** "*Non distinction esthétique*". لقد بدل "غادامير" جهوداً بطولية لمحاربة لا واقعية الفن التي يُطلق عليها اسم **"التمييز الجمالي"** "*Distinction esthétique*"، ليس لأنها تُهوِّن من حقيقة الفن، بل لأنها تجانب ما هو ثمين فيه؛ أعني تلك التّجربة التي تُشير إلى الواقع في دلالته الكلّية. لذلك رأيناه يُصرّ في الفصل التكويني من فنه على العلاقات الأنطولوجية للعمل الفني، فكل تأملاته التي كرسها للفن تحمل عنوان **"أنطولوجيا العمل الفني"**، لجهة أن الفن هو أولاً وقبل كل شيء خبرة بالواقع، بالوجود وبالحقيقة. وقد شدد "غادامير" كثيراً على هذه المسألة إلى درجة

أن المصطلح الذي يؤثر استخدامه في طرقه لحقيقة الفن هو **"فائض الوجود"** "*d'être Surcroît*". فالفن لا يُشارك من مرتبة دنيا من الوجود، بل من خلال الفن ينمو الوجود شيئاً فشيئاً. والظّاهر أن هذه المصطلحات تُعطي، كما يرى "غراندان"، تحولاً كمياً لفائض الوجود، يجعلنا الفن نُشارك فيه، لكنها تُمثل في نظره المقابل النّقيض للعائق الأنطولوجي الّذي تمخض عن سيطرة العلم الحديث على الفن، عندما أجبره على أن يحدد ذاته عند مجرد تقديس المظهر الجمالي[8].

وقصارى القول إن ما يرومه "غادامير"من نقده للوعي الجمالي المجرّد هو إنصاف حقيقة التّجربة الجمالية وتقويض أسس النّزعة المجرّدة التي تعمل على تذويت الجميل، وتربط الحكم الجمالي بحالة الذّات وظروفها. إن الفن كما يراه "غادامير" معرفة، وكل خبرة بعمل فني هي مشاركة فيها. ولئن كان العمل الفني يقتلع من يخبره من سياق الحياة فمن أجل أن يعيد ارتباطه من جديد بكلّية وجوده. هكذا، تتمظهر، من خلال الفن، تجربة بـ"الحقيقة" يُحدثها العمل الفني لا يمكن أن تترك متلقيها دون أن تُغيره.

**ثانياً: من لعب الحياة إلى لعب الفن:**

حتى يُقيم الدَّليل على معتقده، وهو، كما أسلفنا، تسويغ تجربة الفن بما هي تجربة أنطولوجية، يتوسَّل "غادامير" بنظريَّة اللّعب.فاللّعب هو الحلّ الذي اقترحه للصّعوبات التي أفرزها تحليل الوعي الجّمالي، إنه "الخيط الذي يُقود إلى التّفسير الأنطولوجي للفن"، لجهة أن الأمر لم يعد يتعلق هاهنا بتجاوز البعد الجمالي (كما في الجزء الأوَّل من **"الحقيقة والمنهج"**)، بل بمعالجة أنطولوجية للعمل الفني ودلالته التَّأويلية (الجزء الثاني). فمرام "غادامير" من وراء لجوئه إلى استعارة اللّعب ليس فهم العمل الفني من خلال سلوك المبدع أو المشاهد واللّذة التي يستشعرانها لحظة تلقيهما للعمل، ولكن فهمه من جهة العمل الفني ذاته وطريقته في الوجود[9].

كوَّن هذا المظهر الأنطولوجي الذي دعا إليه فيلسوف هيدلبرغ حجر الزَّاوية في نظريَّته الجّمالية، لذلك رأيناه يقول في مطلع الفصل الثاني الموسوم بـ

**"أنطولوجيا العمل الفني ودلالته التأويلية"** *"L'ontologie de l'œuvre d'art et sa signification herméneutique"*، بأن غرضه أن يُفرغ مفهوم اللّعب من "المعنى الذّاتي الذي ألصقه به "كانط" و"شيلر"، فكانت له الهيمنة على علم الجمال وفلسفة الإنسان في العصر الحديث"[10]. إن اللّعب لا يُختزل إلى مجرّد سلوك وفاعلية للتسلية تفتقر إلى الجديّة، لأن الأهداف والمشاريع التي دأبنا عليها في حياتنا المعهودة قد وضعت جانباً بل علينا أن نأخذ اللّعبة على محمل الجدّ لأن اللّعبة لا تحقق أهدافها إلاّ حين يفقد اللاّعب ذاته في اللّعبة ويتناساها[11].

هكذا تتبدى اللعبة كنشاط جدّي بالرغم من أنها لحظات للتسلية مقتطعة من صيرورة الحياة العادية، ذلك لأن اللعبة تُمارس تأثيراً قوياً على الأفراد الذين يلعبونها أو يخبرونها، فعلى اللاّعب الذي يلج إلى هذا الفضاء أن يضع انشغالاته وأهدافه جانباً ويستسلم للّعبة ذاتها، ومن ثم فإن أهداف اللّعبة ومتطلباتها هي التي تأخذ الصّدارة؛ إذ تُملي على اللاّعب بعض الأفعال أو الاستراتيجيات. فداخل نطاق اللّعبة ومجالها ليس اللاّعب الذي يلعب حقيقة، وإنَّما اللّعبة هي التي تقود اللّعب وتُحركه؛ إنَّ سلوكات اللاّعب وطموحاته داخل اللّعبة ما هي إلاّ استجابة للقواعد التي تفرضها اللّعبة ذاتها، وهذا ما يجعل حركة اللّعبة، التي يدعوها "غادامير" **"حركة الذهاب والإياب"** *"Le va- et vient"*، جوهر اللعبة والعامل الحاسم[12].

ويطلق "غراندان" على هذا الفعل الذي يعكس انتماء اللاّعب إلى اللّعبة، في تحليله لموقف "غادامير"، اسم **"مأخذ الذاتية"** *"Prise de la subjectivité"*[13]. وفي هذه النّقطة بالتّحديد يظهر "غادامير" على أنه متأثر بالشاعر الألماني "ريلكه" *"Rilke"*. ولعل افتتاحه لكتابه **"الحقيقة والمنهج"** بقصيدة لـ"ريلكه" لهو أكبر دليل على ذلك. فـ"ريلكه" خير من عبَّر عن كنه اللّعبة حين رأى في قدرتنا على الفهم بأنها ليست لنا حقيقة بل حقيقة عالم متعال يتجاوز الإنسان وإمكانات الفهم لديه، يقول "ريلكه"[14]:

أن تلتقط ما رميته أنت بنفسك، فذاك مجرّد مهارة ومكسب زهيد ولكن حين تلتقط فجأة كرة رماها شريك أبدي رمية لا تخطئ أبداً نحوك، نحو أعماقك، في قوس من أقواس مبنى جسر الله الهائل:

فلماذا تصبح القدرة على الالتقاط آنئذ قوة ليست لك، بل للعالم.

يتبدى لنا من تحليل قصيدة "ريلكه" أن اللّعبة تتمتع هاهنا بمكانة أنطولوجية تتعالى على إرادة الإنسان ووعيه الذّاتي، لجهة أنَّها تجترح دلالتها الأصلية من عالم يتجاوزه. وعليه فإن اللّحظة الأولى لأيَّة انطولوجيا ملائمة للعمل الفني تقتضي الاعتراف، من جانبنا، بأن الذّات ليست سيِّدة لما يحدث لها في اللّعبة أو الخبرة الجمالية، فليس بإمكاننا اكتناه حقيقة الوجود الأصيل إلاَّ عن طريق لعبة تستوعب الإنسان وتجلبه إلى عالمها. والمثال النموذجي لـ"ريلكه" هو لعبة الكرة. فالكرة أرسلت إلينا، وعلينا أن نستجيب تبعاً للظروف التي تُمليها علينا، ويمكن أن نستجيب لها بخفة ورشاقة ومهارة، ومع ذلك تبقى اللّعبة والخصم السّيد المتمكّن الذي يُملي علينا تفاصيل إمكانيّتنا على نحو يمنع من أن نُديرها بإرادتنا الخاصّة، فهي السّيد المتحكم في اللاّعب، والموجه لجميع حركاته لأن عليه أن يحترم توزيع الكرة كما تفرضه قوانين اللّعبة[15].

لكن لا ينبغي أن يقع في وهمنا أنَّ اللّعبة تتحوّل نتيجة لذلك إلى محض قواعد وأهداف تفرض نفسها على اللاّعبين. صحيح أن اللّعبة تُسيطر على اللاّعبين وتجلبهم إلى عالمها، ومع ذلك فهي لا تستحيل إلى مجرد استراتيجيات، لأن اللّعبة هي، في الواقع، النّشاط أو الحركة التي تُنجز داخل اللّعبة، وبالرغم من أنها تتمتع بأسبقية على من يلعبونها، إلاَّ أنّها لا تُوجد إلا داخل سلوكهم اللّعبي. لهذا، وبرأي "غادامير"، فإن اللّعبة "عرض ذاتي"، فلحظة ما تُلعب اللّعبة، فإن اللاّعبين يُنجزون عرضهم الخاصّ، بمعنى أنهم لا يعرضون إلا أفعالهم وسلوكاتهم عبر عرض مبادئها، ولكن اللّعبة، من جهة أخرى، لا تحضر ولا تبلغ العرض إلا داخل أفعال اللاعبين واهتماماتهم. فما يُشكل خصوصية اللّعبة وفرادتها أنها تُمارس

سُلطتها على من يؤدونها بتحديد أهدافهم واهتماماتهم أثناء اللّعب، ومع ذلك، فإن اللّعبة ذاتها لا توجد وجوداً فعلياً، إلا بفضل مشاركة اللاّعبين. وبعبارة أخرى، إن اللّعبة هي التي تجذب اللاّعبين وتحدد أفعالهم، ولكنها في الوقت نفسه، ليست شيئاً آخر غير نشاطاتهم[16].

هكذا، فإن "غادامير"يُقيم تصوّره للّعب على مبدأ "الانفتاح"، فإذا كان هنالك شيء ليعرض، ولتكن حركة اللّعبة ذاتها، فإن المشاهد يقصده كما يقصده اللاّعب عندما يقف أمام نفسه بوصفه مشاهداً. إنَّ اللّعب هو دائماً "لعب مشترك مع ..."[17]. و"غادامير" حين يُشير إلى الانفتاح الذي يُصاحب اللّعبة، سواء أكان هذا الانفتاح هو انفتاح على الآخر الذي نفترض أنه موجود حتى عندما نلعب بمفردنا، أو الانفتاح على إمكانات، لأن اللّعبة تقتضي أن نترك أنفسنا عرضة لعامل المفاجأة، كما في الرّهان، لجهة أن اللّعب ينطوي على مخاطرة، وهذه المخاطرة تتطلب في جوهرها أن نتخلى عن ذواتنا لصالح الآخر، لصالح الصدفة أو الحوادث غير المتوقعة، لأن اللاّعب، إن صح التّعبير، يُلْعَبُ من طرف اللّعبة التي تتجاوزه[18].

وهنا تتفاقم مظاهر الالتباس في توصيف "غادامير" لبنية اللّعب بوصفها عرضاً ذاتياً، ووجه المفارقة أن اللّعبة، وإن كانت عرضاً، فهي من حيث الإمكان عرض من أجل شخص ما، ولكنها في الأصل نشاط لاغرضي يتجلى في انجاز حركة اللّعب في حد ذاتها. ويضرب لنا "غادامير" مثالاً توضيحياً: ففي الألعاب الرّياضية مثلاً، وحتى في المنافسات الرياضية الرّسمية، فإن اللّعبة ليست موجودة أساساً من أجل المتفرجين، وإذا كان العرض قائماً فبسبب ما تتمتع به من جديّة، أما اللاّعب الذي يأخذ العرض كهدف رئيس لنشاطه فإنه ينحرف عن مقاصد اللّعبة ومبادئها، وتتحول تبعاً لذلك إلى مجرّد عروض لصراع أمام أعين المشاهدين. كما أن الموكب في الطقوس الدينية لا يُوجد أصلاً من أجل المتفرجين لأنه يُعبر عن حقيقة دينية تَشْمُل الجماعة الدينية ككل، ولكنه، من جهة أخرى، باعتباره فعلاً

دينياً، فهو بمثابة عرض من أجل الجماعة. كذلك المسرح، وإن بدا في الظّاهر كعرض مرتبط أكثر بحضور الجمهور، فإنه مع ذلك يتجلى كانكشاف "حياة" أو "عالم" لم يكن يفترض أن يوجه إليهم، لأن ضرورة "التوجّه إلى ..." هي خاصّية مندمجة داخل اللّعبة، فنحن نحاول دائماً أن نُقدم عرضاً جيّداً حتى في الحالة التي نتدرب فيها على التمثيلية بمفردنا، فنحن نفعل دائماً كل ما في وسعنا كما لو أن هناك آخر يُشاهدنا[19]. مع ذلك، وهنا مكمن المفارقة، فإن الانفتاح على الجمهور هو بُعدٌ يُكمل اللّعب ويغلقه، فالمسرحية تبقى لعبة تتمتع ببنية مستقلة وتُشكل واقعاً قائماً بذاته، وعالماً منغلقاً على نفسه، وبالرّغم من ذلك، تظهر كما لو كانت مفتوحة على الجمهور، ولئن كانت تُقدم نفسها بوصفها كلاً ذا معنى، فمن خلال من يتلقى العمل ترتفع إلى مستواها المثالي. وما يُريد أن يُؤكد علية "غادامير"؛ أنَّ دور الممثل (اللاعب) يصير ثانوياً بالقياس إلى دور المشاهد، لجهة أن الممثل لا يؤدي دوره كما في أيّة لعبة أخرى، بل يُنجزه كعرض موجه نحو جمهور، وإن لم يوجد بدءا من أجل ذلك. وهذا ما يُحتم علينا النَّظر إلى المسألة من زاوية أخرى، تنم عن تغيير كلي في وجهة اللّعب عندما تتحول اللّعبة إلى عرض. إن المشاهد يأخذ مكان اللاّعب لأن من يُستغرق في اللّعبة ليس اللاّعب أو الممثل، بل المشاهد، فالمشاهد، إن صح التّعبير، هو الذي تُلعب فيه اللّعبة.

هكذا فإن اللّعبة لا تبلغ كمالها الحقيقي إلاّ عندما تصير فناً. ويُطلق "غادامير" على هذا التَّغير اسم **"التحول إلى بنية"** "*Transmutation en Œuvre*"، لأن اللّعب قد انفصل عن سلوك اللاّعبين ويتجلى الآن في مظهره الخارجي المستقل تماماً عما يلعبونه، أعني أن لعب الفن قد تموضع وتحقق داخل **"بنية" أو "شكل"** "*Figure*"؛ وهي بنية سامية لها طابعها المثالي الخاصّ، لجهة أن العمل قد تجاوز عملية إبداعه ويتجلى الآن في العالم الخارجي كمظهر خالص باعتباره بنية مكتفية بذاتها[20]. ويسوق لنا "غادامير" مثالاً على ذلك: إن المسرحية التي تُعرض على الخشبة تجري تفاصيلها في عالم آخر مغلق يوجد بمنأى عن العالم الذي نحياه، عالم يخضع لمعاييره الخاصّة ولم يعد يُقاس بمعايير خارجة عنه، ويرفض أية

مقارنة بينه وبين الواقع. وعلى الرغم من ذلك فإنه يمنح صوته لحقيقة سامية تتكلم من خلاله، لأن ما تعرضه يُظهر الحياة على النحو الذي ينبغي أن تكون عليه. ومن ثم فإن التّحول إلى بنية، برأي "غادامير"، هو تحوّل إلى حقيقة لا محض انتقال إلى عالم مستقل يُباعدنا عن عالمنا المألوف، بل هو عودة إلى حقيقة الوجود، وبعبارات "هيدغر" انعتاق يُظهر ما هو متحجب وخفي ويجلبه إلى اللاتحجب والانكشاف. إن العمل الفني مجال لإرساء الحقيقة بوصفها تكشفاً لشيء ما من ثنايا التحجب، وهي حقائق نحياها في حياتنا اليومية دون أن ننتبه إليها لأنَّها غارقة في تجارب متعددة، ينتزع منها العمل الفني حقيقة ويعرضها على نحو لم تظهر عليه من قبل[21].

يتميز نمط وجود العمل الفني كاللّعبة بوجود يتسم بالمفارقة، لأن التّحول إلى بنية يعني، من جهة، أن اللّعبة بنية، فبالرّغم من أنَّها تُلعب فهي كل ذي معنى، على نحو يتيح إمكانية إعادة إنتاجها باستمرار حيث تُقدم معناها في كل عرض متجدد. ولكن، من جهة أخرى، تعد البنية لعباً، أي بالرّغم من أنها تحتوي على وحدة فكرية فلا يتحقق وجودها إلاّ حين تُلعب[22]. وبنية العمل الفني، بالمحصلة، لا توجد في ذاتها وغير قابلة لأن تتحقق إلاَّفي أدائها، أعني عندما تَعْرِضُ نفسها ككل ذي معنى، وهذا التّوسط الذي يمنحها وجودها الفعلي.

إلى هذا لا يُثير توصيف "غادامير" لبنية اللّعبة والعمل الفني كعرض أيَّة صعوبات، خصوصاً إذا تعلق الأمر بالفنون الأدائية. لكن تبدأ تتفاقم مظاهر الفوضى والمفارقة حين يُعلن أن الفن بوصفه تمثيلاً يحتضن كل أشكال التّعبير الفني على الرّغم من الاختلافات الحاصلة بينها.وهي أوَّلا: الفنون الأدائية كالمسرح والموسيقى وتلاوة الشعر. وثانيا: الفنون التشكيلية كالرسم والنحت وفن العمارة. وثالثا: فنون الأدب.

وهكذا، إذا كان المسرح هو الأنموذج الأمثل الذي يبدي تكافؤاً أنطولوجياً تاماً مع نمط وجود اللّعبة بوصفها عرضاً، فإن الفنون التّشكيلية وفنون الأدب تظهر

على أنها لا تحتوي على أي تمثيل وتبدي مقاومة خاصّة لهذا العرض.وفي المبحث التالي سنحاول اختبار إمكانية انطباق نمط وجود اللّعبة كعرض على نمط وجود الأعمال الفنية بالرّغم من تعدد الفنون واختلافها من حيث طبيعتها.

**ثالثا: الفنون والعرض، أو الفنون وتجلي الوجود:**

استكمالاً لما سبق عرضه في الجانب التّأسيسي أو النّظري لاستطيقا "غادامير" من المفيد أن نتعرض الآن إلى الجانب العملي منها، وبالتّحديد بحث السُبل التي انتهجها "غادامير" في توسيع ذلك المنظور الأنطولوجي ليحتضن جميع أنواع الفن. بيد أن "غادامير" يمنح حيزاً مخصوصاً للمسرح نظراً لأنه أقرب الفنون إلى نمط وجود اللّعبة. على أن لا يدور في خلدنا أن فكرة تثمين نموذج محدد هي فكرة جديدة من بنات أفكاره، فلكل فيلسوف فن نموذجه المختار، ونذكر مثلاً، الجمال الطبيعي لدى "كانط"، والشعر عند "هيجل" و"هيدغر" ...الخ.

يُطالعنا "غادامير" بأن جوهر العمل الدّرامي يكمن في عرضه، فمن خلال هذا العرض تتكشف وحدة بنية ما، لأن كل أداء تمثيلي هو عرض للبنية. وهذا ما يجعل إعادة إنتاج العمل أمراً ممكناً. فإذا كانت المسرحية موجودة فعلاً فليس في تتابع الكلمات داخل السيناريو، ولكن في العرض الذي يقدمه الممثلون[23]. وقد أكد "أرسطو"من قبل أن أهم عنصر مكوِّن للتراجيديا أو الدّراما هي العقدة، إذ مهما تعددت واختلفت طرق عرض العمل فإنها تبقى، مع ذلك، إعادة تشكيل لموضوع تتمفصل الحوادث حوله، على نحو يجعل للعمل وحدة عضوية مماثلة لوحدة الكائن الحي. فالعمل الدرامي يظل محافظاً على هويته حيث يتسنى لنا دائماً التّعرف إليه. أما إذا كان مسلكنا اتجاهه بقصد فرض نموذج فريد لأنه بلغ درجة عالية من الجمال فإننا نطمس مطلبه الحقيقي الذي يتوكأ أساساً على تجدد خبرة التمثيل.

زيادة على ذلك هناك سبب إضافي يبرر التكافؤ الأنطولوجي للمسرح بالنسبة للّعبة. لقد رأينا أن اللّعبة، كي تكون كذلك، ينبغي أن تشتمل على نوع من المشاركة

أو التّواصل مع الآخر الذي يندمج في اللّعبة ليفهم ما يُعرض وكيف. وبالكيفية نفسها، فإن كل شخص يتلقى عملاً فنياً عليه أن يلج إلى عالم العمل بغرض قراءته وفهم ما يقوله له، إذ لا يوجد العمل الفني إلاّ في علاقته المشتركة مع متلقيه[24]. فـ "غادامير" يتوسّل ببنية اللّعب، وعلى نحو مخصوص ما تتمتع به من استقلال ذاتي وانفتاح، في الوقت نفسه، على جمهور المشاهدين لتفسير ما يتمتع به العمل الدّرامي من إغلاق، ومع ذلك يظهر وكأنه مفتوح على الجمهور، حيث لا تكتمل دلالته الكلّية إلاّ به ومن خلاله، وآية ذلك أن الدّراما لا تُوجد من أجل الممثلين بل من أجل المتفرجين، لجهة أن العمل لا ينكشف ككل ذي معنى إلا بالنسبة لمن يُشاهده لا من يمثله، وداخل المتفرج تصل المسرحية إلى اكتمالها الحقيقي وتبلغ مستواها المثالي[25].

ويبدو هذا الأمر طبيعياً ومعقولاً على نحوين: فمن جهة، يحتل المتفرج مكان الصّدارة بالقياس إلى الممثل أو اللاّعب لأن الأداء الدّرامي هو مسألة توسط وجدت من أجل المشاهدين. ومن جهة أخرى، فإن الخبرة الحقيقية بالعمل الفني الدّرامي تتوجه نحو فهم مضامينه والحقيقة التي تنكشف فيه لا الاهتمام ببعده الشّكلي المتمركز حول الأداء. ذلك أن الاتجاه نحو الانشغال بالفنانين الّذين يعرضون فنهم خلال الأداء يُشير، في نظر "غادامير"، إلى حالة من الفن المبتذل أو الهابط، فقد دأبنا في أيامنا هذه الذهاب إلى دار الأوبرا لا لمشاهدة مسرحية أو أوبرا يجري عرضها، بل لأن هذا الممثل أو ذاك سيؤدي دوره فيها، ومبرر ذلك أن المتعة التي يجدها المتفرّج في العرض هي متعة لتّعرف على الحقيقة التي يعرضها العمل، إذ أن الشّكل الفني ينصهر مع المضمون الذي يحمله العمل. أما كل تشوّه قد يصيب العرض فمرده أساسا عجز الفنان عن استيعاب دلالته الكلّية وإخفاقه في عرض وحدته الدّاخلية[26].

من هذا المنظور يُشكل العرض حجر الزّاوية في الفنون الأدائية خصوصاً المسرح. لكن "غادامير" يُواجه صعوبة مضاعفة حين يُحاول تطبيق هذا المنظور الأنطولوجي على الفنون اللاأدائية منها الرّسم والنحت وفن العمارة. ففي حالة

الفنون التّشكيلية يُبدي العمل هوية ثابتة تمنع أية إمكانية لتنويع العرض، وبوسعنا أن نخبره مباشرة دون أن نحتاج إلى وساطة، الأمر الذي يمنع من توسيع تطبيق نمط وجود اللّعبة كعرض على نمط وجود العمل التّشكيلي[27].

هذا، وفي تحليله للفنون التّشكيلية ينطلق "غادامير" من نموذج **"الصورة"** "*Bild*" إذ تُشكل الصورة برأيه منطقة نفوذ كبرى للوعي الجمالي، لأن الإطار الذي يُحيط بها يجعلها منغلقة على ذاتها على نحو يُمكننا من عرضها متزامنة في المتحف كموضوعات للتقدير الجمالي. ومن تداعيات ذلك أن أضحت اللّوحة مجالاً مستقلاً لا يُعبر عن شيء آخر غير ذاته، تضع العرض كعنصر مكون للفنون الأدائية خارج المعادلة[28].

يقودنا البحث في الصورة كعرض إلى استجلاء الأوجه التي تتميز فيها الصورة عن النسخة، لجهة أن مفهوم العرض لا ينفصل في هذا المقام عن مفهوم الصورة التي ترتبط بأصلها. وقد رأينا في الفنون الأدائية أن الخبرة الفنية الحقيقية هي التي تخبر العرض الأصلي وأداءاته المتنوعة دون أن تُميز أحدهما عن الآخر، لأن العالم الذي ينكشف في العرض ليس مجرد نسخة ناقصة قريبة من العالم الفعلي، بل هو العالم ذاته في حقيقة وجوده. وليس أدل على ذلك من الصورة المرآوية، وهي الأنموذج الذي يُوضح بامتياز الدّلالة الحقيقية للنسخة. تستمد النسخة أهميتها من وظيفتها، فبقدر ما تكون مطابقة للأصل بقدر ما تنجح في أداء دورها، لأن من طبيعتها أن تُزيح نطاقها المستقل وتخدم كوسيط لما هو مستنسخ، لهذا السبب فإن النسخة النموذجية هي صورة المرآة[29].

لا ينبغي أن يُفهم من كلامنا هذا، بأي حال من الأحوال، أن "غادامير" يُطابق بين الصورة المرآوية والنسخة، ولعل استخدامه لكلمة "*Bild*" "*Image*" للتعبير عن الصورة التي تعكسها المرآة، لا كلمة "*Abbild*" و"*Abbildung*" للتعبير عن **"النسخة"** أو **"الرسم التخطيطي"**، لهو أكبر دليل على ما يُميزهما، لأن ما ينكشف

داخل الصورة المرآوية هو الوجود ذاته على نحو يكون الوجود ذاته في الصورة. وينتج من هذا أن الصورة، بخلاف النسخة، لا تعمل كوسيط يُزيح وجوده المستقل لصالح الأصل، بل إن ما هو مقصود هاهنا هي الصورة ذاتها وما هو ممثل فيها. وبعبارة أخرى، ما يُميّز الصورة المرآوية عن النسخة أنها لا تطمس نطاقها الخاص للإشارة إلى ما هو ممثل فيها، بل إن العرض يبقى موصولاً بما هو ممثل وهو جزء منه. وفي المقابل لا تزيد النسخة على أن تُعيد إنتاج الأصل، على نحو يُعيننا على تمييز الأصل داخلها والتّعرف على هويته كما في صورة الهوية أو قائمة المبيعات. فهي تُزيح نطاقها الخاصّ لتحقق الغرض من وجودها، وبمجرد أن تبلغه تصير بلا أهمية[30].

هكذا إذاً تبدو علاقة الصورة بالأصل مختلفة جذرياً عن علاقة النسخة به، وآية ذلك أن الصورة لا تُشير إلى ما هو ممثل فيها لأن ما تُشير إليه ماثل هناك بالفعل، وهو يوازي في قيمته الكيفية التي يُعرض بها، إذ لا يعتمد في وجوده على هذا العرض وإنما ينفتح على إمكانات لا محدودة يمكن أن يَعرض ذاته فيها. بيد أنه لحظة ما يعرض ذاته على هذا النحو فإن هذا العرض ليس عرضاً إضافياً بل إنه حدث ينتمي إلى وجوده الخاصّ، فكل عرض، بهذا المعنى، عملية أنطولوجية يُسهم في وجود ما هو ممثل، على نحو يجعل منه زيادة وفائضاً في الوجود. لهذا السبب يتحدد محتوى الصورة أنطولوجياً بوصفه فيضاً للأصل.ولعلّ الصورة الدّينية هي المجال الخصب الذي تتكشف فيه القوة الأنطولوجية التّامة للصورة. فتجلي الإلهي داخل الصورة ليس نسخة لكائن مصور بل مشاركة أنطولوجية في وجوده، لأنه أيا كان ما تُمثله فلا تُعبر عن الصورة الفعلية للإلهي. ومن ثم تمنح الصورة للكائن زيادة وفائضاً في الوجود، فالصورة ليست رسومات توضيحية مبتذلة بل إمكانية تتيح لما هو ممثل أن يُوجد للمرة الأولى بالشّكل الذي هو عليه.

والآن نصل إلى النوع الثالث من الفنون ألا وهو الأدب. ويبدو أن "غادامير" يُواجه الصعوبة نفسها في توسيع ذلك المنظور الأنطولوجي ليحتضن نمط وجود الأدب، إذ تتجلى أعمال الفن الأدبي، في الواقع، كنماذج ثابتة لا تنطوي في ذاتها

على أي عرض أو تمثيل ذي مضمون أنطولوجي. وبالرّغم من ذلك بذل "غادامير" جهداً تأملياً خاصّاً لإلحاق الأدب، كما فعل مع المسرح والفنون التّشكيلية، بعالم اللّعب عن طريق الوصل بين الفهم والتمثيل بالتّعرض إلى ثلاث نقاط أساسية نُحصيها تواليا:

1- إلغاء الفوارق بين القراءة الصّامتة والإلقاء لأن القراءة المقرونة بالفهم تتبدى دائماً كشكل من إعادة الإنتاج والتّأويل والأداء.

2- أمّا الثانية فتتعلق بنموذج الرّواية الذي يعكس نمط وجود الأدب بوصفه قراءة. إن قراءة رواية ما تُشبه إلى حد بعيد الاستماع إلى الملحمة التي يتجلى وجودها الأصلي في إلقائها من طرف الرّاوي، والصورة التي تتجلى في نظر من يتأملها.

3- يُصرّ "غادامير" على القراءة كحدث يقود مضمون الكتاب إلى التمثيل، لأن القراءة تتمتع باستقلالية وحركية، لجهة أن القراءة موصولة بوحدة النص بحيث لا يمكن قراءة كتاب في جلسة واحدة.

ومن هنا تتبدى لنا السِّمة المميّزة للقراءة بوصفها عرضاً لمعنى النّص، على نحو تكون عملية الفهم مماثلة لخبرة العمل الفني، والنّص الأدبي من يعكس هذه الصورة التي يلتحم فيها التلقي الفني والفهم[31].

إذا كان الفهم والتّمثيل هما الخاصيتان الفريدتان اللّتان يتميز بهما نمط وجود عمل الفن الأدبي فإن "غادامير" يمنح الأولوية للّغة المكتوبة أو النّص. لأن النّص المكتوب يضع الفهم أمام مشكلة خاصة بـ**"التحـوّل"** "*Transposition*"، وقد كـــــان "شلاير ماخر" أوَّل من انتقص من قيمة الكتابة بالنسبة للمشكلة التّأويلية، وخلص إلى أن ما أثار مشكلة الفهم هو القول الشفوي، وهذا ما يُفسر اتجاهه نحو البعد النفسي للتأويلية الذي أفضى في النهاية إلى حجب بعدها التّاريخي. ويمكن للدّارس العارف بـ"غادامير" أن يفطن هنا على الفور إلى المكانة المركزية التي تحتلها الكتابة في الظّاهرة التّأويلية، لحظة ما تنفصل عن مؤلفها وتسمو إلى حالة

مثالية تكشف عن عالم من المعنى يجلب معه تاريخه الخاصّ، ويُشكل خبرة مساوية لكل متلق يقرؤه[32].

إن الكتابة، كما أكّد "غادامير"، اغتراب ذاتي تتطلب علاماتها أن تحوَّل إلى كلام، لأن المعنى قد أضحى مغترباً عندما صار مكتوباً. لذا تُشكِّل النصوص المكتوبة تحدياً من مهمة التّأويلية التغلب عليه؛ وهذه من المهام السامية للفهم. وعلى خلاف ذلك، تتمتع الكلمة المنطوقة بقدرة هائلة على تأويل نفسها دون الحاجة إلى تأويل الكلمة المكتوبة، عبر طريقة الكلام ونبرة الصوت والظروف التي قيلت فيها. فلا وجود لشيء غريب ويتطلب الفهم أكثر من الكتابة، حتى أننا لا يُمكن أن نُقارن هذه الغرابة بمقابلة مع أشخاص يتحدثون لغات أجنبية، لأن لغة الحركات ونغمة الصوت، هي دائماً عوامل للفهم المباشر[33].

وينبغي أن نلاحظ، ونحن بصدد التّكلم عن اللّغة المكتوبة، أن من سماتها، على خلاف بقايا الحياة الماضية، كالبنايات والأدوات ومحتويات القبور، قدرتها على حفظ التّراث واستمراره، فكل تراث لغوي هو شيء ينتقل عبر الأجيال، وما يصلنا عبره ليس مجرّد شيء يُحفظ ليتم بَحثُه وتأويله بوصفه بقايا لحياة ماضية، بل هو شيء معطى لنا، ذلك أن التّراث المكتوب وبمجرد أن تُفك رموزه يصبح روحاً خالصة يتوجه إلينا كما لو كان حاضراً، ومن ثم يكون التّراث كله معاصراً. إنَّ التّراث المكتوب ليس جزءاً من عالم الماضي، بل يتسامى إلى ما ورائه، إلى عالم معنى يُعبر عنه. وهذه الحالة المثالية التي تبلغها اللّغة هي التي تصون كل شيء يأتينا من الماضي وتحفظه من الزّوال.لذا، فكل مواجهة لتراث مكتوب تجعل خاصّية إنسانية ما مرتبطة بالماضي حاضرة معنا في علاقتها بالعالم. ويصف "غادامير" هذه العملية التي يُفهم بها ما هو مكتوب -حينما تفك شفرة الكتابة- بمعجزة تحويل شيء غريب وميت إلى شيء معاصر ومألوف، ويُشبه القدرة على القراءة وفهم ما هو مكتوب بفن سري وسحر يُحررنا، حيث تزول كل الأبعاد الزمانية والمكانية، وكل من يَقْدر على قراءة

التّراث المكتوب الذي تكون علاماته معروفة يَشهَد ويُحقق الحضور الخالص للماضي[34].

ولعلنا نُخطئ في تقدير الأبعاد الحقيقية لتاريخية النصّ الأدبي عندما نُغفل الحقيقة الّتي يُقولها لنا، ونستغرق في تجربة ذاتية خاصّة بشكل النّص الأدبي. فالأدب مثل الفن المعاصر أضحى مغترباً عن عالمنا ولم يعد يؤدي ذلك الدّور التّاريخي الذي كان يقوم به فن وأدب القدماء. كما أن أدب الماضي أُسْقِطَت حقيقته التّاريخية الّتي يجلبها النّص معه، ولم يعد مفهوماً بالنسبة إلينا. إنَّ النّص حقيقة تاريخية يتوجه إلى قارئ زماني يحيا في إطار تاريخي مختلف تماماً عن تاريخية النّص، على نحو يفتح الفهم أمام إمكانية وجود تفسيرات متعددة للنّص، بناءً على تغير الأفق التّاريخي الخاصّ بالمؤول أو القارئ. ففهم معنى النّص يقتضي تطبيقه على موقفنا أو وضعنا الرّاهن. وعلى هذا فإن إسقاط تاريخية النّص الأدبي أو العمل الفني يحرمهما من خاصّيتهما الأساسية التي تعكس الاستمرار التّاريخي للتّجربة الإنسانية، وتكشف - أي تاريخية النص- لنا عن الكيفية التي كان يُعبّر بها الإنسان التّاريخي عن عالمه. ومن ثم فلا يمكن إغفال تاريخية النّص، لأنه حتى الصّخور يكون لها تاريخ جيولوجي[35].

وهذه الإيضاحات التي يسوقها "غادامير" هاهنا، تعد ضرورية لفهم التّطابق التّام الذي يدعيه بين نمط وجود العمل الفني الذي هو لعب، وبين عملية الفهم، يقول "غادامير" في هذا الصدد: "وكما كنا قادرين على أن نبيّن أن وجود عمل الفن هو لعب وأنه يجب أن يُدْرَكَ من طرف المشاهد لكي يتحقق، كذلك يصدق على النصوص كلياً أن في عملية فهمها فقط يتحول الأثر الموات للمعنى إلى معنى حي ...[فقد] رأينا أن عمل الفن لا يتحقق إلا حين يعرض، وقد لفت انتباهنا النتيجة التي مؤداها أن أعمال الفن الأدبي كلها لا تتحقق إلا حين تقرأ"[36].

وحين طبق "غادامير" المعنى الاستعاري على نموذج اللّعبة وجد أن جوهر اللّعبة يَكْمُن في حركة الذهاب الإياب، وهذا الأنموذج ينطبق أيضاً على لعبة الفهم بوصفها حواراً، وذلك هو السبب في أن اللّعبة والفهم تجمعهما بنية مشتركة. ذلك أن

الحديث عن فكرة لعب الفن يقودنا إلى الحديث عن وحدة إجراء، هو جدلية التّوجه والاستجابة. إن العمل يرفع أمامنا تحدياً وينتظر منا أن نتصدى له منذ اللّحظة التي نتوجه فيها إليه وننفتح عليه، ذلك أن الجواب والقراءة التي يُثيرها العمل الفني لازالت جزءاً من ادعائه. وهذه العملية، فيما يرى "غادامير"، تعني أن بنية الفن تقوم أساساً على عرضها، وهي بنية تُشارك فيها دائماً. إن القراءة تعني أن نترك شيئاً ما يتحدث، وكوني أتذوق قطعة موسيقية أو شعراً أو لوحة، يعني أن أتركها لتمارس أثرها عليّ، أن أترك نفسي لتتغير بفعلها. فكل خبرة جمالية مثلما هو الأمر في فعل القراءة، تُشير إلى خبرة أين يتردد صدى العرض الذي يُقدمه العمل في أذني الباطنية[37].

ولا يتحقق ذلك، برأي "غادامير"إلا بإدراك الزّمان المستقل الخاصّ بالعرض، فنجاح أي إلقاء شعري أو أداء مسرحي في توصيل خبرة فنية أصيلة، لا يتحقق إلاّ إذا كنّا نستمع بأذننا الباطنية شيئاً مختلفاً عما يُعرض أمامنا، فالعناصر المكونة للعمل الفني لا نستمدها من العمل المعاد إنتاجه مهما كانت درجة إتقان من يؤدونه، بل من العمل الذي ارتفع إلى حالة من الوجود المثالي عبر أذننا الباطنية، أين أزيحت كل المظاهر العرضية المتعلقة بالأداء.

ما يحدث هنا،أثناء مواجهتنا للعمل الفني، يتجلى في المقارنة الرّائعة التي أقامها "غادامير" بين مفهوم اللّعب والفن بوصفه حواراً. فإذا كان الفن لعباً فإنه يتطلب وجود أطراف اللّعبة، وهم المشاهد والعمل الفني، وهذه العلاقة التي تجعل بين طرفي اللّعبة في لعب الفن تتطابق تطابقاً تاماً مع تصور "غادامير" للفن كحوار، وهو حوار يجمع بين طرفين هما المشاهد والعمل الفني. فالحوار كما يستخدمه "غادامير"، يُشير إلى علاقة تبادلية بين المؤول والنّص أو العمل الفني، وهي علاقة "أنا" بـ "آخر". وينبغي أن ننتبه إلى الاختلاف القائم بين الحوار الحقيقي والحوار كعلاقة بالعمل الفني، ففي حالة حوار الجسد مع شخص آخر نجد أن الحركات ونبرة الصوت وتعبيرات الوجه، تُسهم بفعالية في إنجاحه، وهذا ما يفتقر إليه الحوار مع العمل الفني.

هكذا، يتبيّن لنا، أن الحوار -بوصفه علاقة تبادلية بين الـ"أنا" والـ "آخر" أو"النص"- يُشير إلى أن عملية الفهم والتفسير لا تَسير في اتجاه واحد، من الأنا إلى الآخر، بل ينبغي أن تسير أيضاً في الاتجاه المعاكس، من الآخر إلى الأنا. لكن الدّور الأكبر يرجع إلى الأنا التي تمتلك زمام المبادرة لإنجاح هذه العملية، عندما تنفتح على الآخر وتتيح له إمكانية التّحدث إليها، بحيث تظهر وكأنها تتبادل معه المواقع، فلا تنظر إليه كمجرد موضوع تسيطر عليه، بل كـ "أنت"، وتحمل ادعاءه للحقيقة على محمل الجّد[38].

تلخيصاً لما سبق، يمكن أن نرصد محاور التّلاقي بين اللّعبة والعمل الفني كعرض في النقاط التّالية:

**1-** لاحظنا أن العمل الفني كاللّعبة لا ينفصل عن عرضه، لذا فإن جوهره، بوصفه لعباً، يكمن في عرضه. وقد رأينا أن "غادامير" يُوسع من هذا البعد الأنطولوجي المميّز للّعبة ليحتضن كل أنماط التّعبير الفني، فقد عمل جاهداً على إثبات مدى صلاحية هذا الأنموذج، واختبار إمكانية انطباقه على جميع أنواع الفنون الأخرى، كالفنون الأدائية، والفنون التّشكيلية، والأدب.

**2-** تعد الفنون الأدائية وبخاصّة المسرح، الأنموذج الأمثل الذي يعكس التكافؤ الأنطولوجي التام لنمط وجود اللعبة. وهو النموذج الأمثل لأنه: أوّلاً- لا وجود للعمل الدّرامي إلا في عرضه وأدائه على خشبة المسرح. وثانياً- لأن العرض المسرحي يُقحم المشاهد في لعبه واحتفاله، ويسمح له بأن يتعرف إلى ذاته عبر العرض. وثالثاً- لأن العرض لم يقطع نهائياً عن العالم والحياة. ومن الواضح أن "غادامير" يتخذ مفهوم العرض في الفنون الأدائية بمعنى **"التحقق** أو **"الاكتمال"** "*Performance*".فالمسرح والرّقص والموسيقى فنون تتطلب في جوهرها أن تكون ممثلة أو أن تلعب. والاستخدام الفرنسي لكلمة " *Les arts d'interprétation*" **"الفنون الأدائية"** لوصف أداء عمل تمثيلي، دليل على صحة أطروحة "غادامير" القائلة بأنه لا وجود للعمل دون عرض أو تمثيل[39].

**3-** إن العرض جوهر الفنون التّشكيلية. فإذا كان العمل الفني التّشكيلي يَظهر للوهلة الأولى بأنه ينطوي على هوية ثابتة لا تسمح بأي تنوع في العرض، فقد أثبت "غادامير" أن العرض في هذا النوع من الفنون ليس عرضاً ثابتاً، بل متجددا بتجدد خبرة الكشف عن معنى العمل. ويبدو أن "غادامير" يستخدم مفهوم العرض هاهنا بمعنى **"التأمل"** "*Contemplation*". فالعرض في الفنون التّشكيلية لا يتحقق إلاّ من خلال نظرة المشاهد الذي يتأمل اللّوحة أو المنحوتة.

**4-** إن الأدب -وعلى غرار الفنون الأخرى- يقوم في جوهره على التّمثيل، فالقراءة - سواء كانت صامتة أو في شكل إلقاء- التي تكون مصحوبة بالفهم، تظهر كنوع من إعادة الإنتاج والتّأويل والأداء.لذا فإن الخاصّية المميّزة لعملية القراءة هي عملية عرض وتمثيل لمعنى النّص، بحيث تصبح عملية الفهم مساوية لخبرة العمل الفني. وهنا يظهر "غادامير" بأنه يستخدم مفهوم العرض بمعنى القراءة. ففي الفنون القائمة على اللّغة كالأدب، لا يتحقق العمل إلا من خلال فاعلية القراءة التي تعتبر كتأويل للمعنى من طرف القارئ.

وفي الأخير نلفي أن كل شكل من أشكال الفنون يرتبط عند "غادامير" بنوع خاصّ من العرض،لأن كل فن يتطلب اكتمالاً وتحققاً خاصاً يكوِّن نمط وجوده. فإذا أخذنا العرض بمعنى التّحقق لوصف أداء مسرحية ما في الفنون الأدائية، فإنه يُشير إلى فاعلية القراءة في حالة فنون اللّغة. أما في الفنون التّشكيلية فلا يكتمل العمل إلا من خلال نظرة من يتأمله[40].

هكذا، وبعد الانطلاق من تماثل بسيط بين اللّعبة والعمل الفني، نجد أن استعارة اللّعب قد ازدهرت معه لتشمل الوجود المستقل عن اللاّعب أو المتفرج، ثم الحوار والفهم والحقيقة، لتتعدى مجال الفن وصولاً إلى التّاريخ ثم الحياة: "فنحن نكتشف أشكال اللّعب في أكثر أنواع النشاط الإنساني جدّية، في الطقس الديني،

وفي إدارة إجراءات العدالة،وفي السلوك الاجتماعي بوجه عام، حيث إننا نجد هنا أيضاً مجالاً للحديث عن أدوار الحياة وما إلى ذلك"[41].

**الإحالات:**

**(1)-** هانس جورج غادامير: **الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية**، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار أويا، طرابلس، الطبعة الأولى، 2007، ص 96.

**(2)-** Isabel. Weiss: **Gadamer et la vérité de l'œuvre d'art, un foyer herméneutique**. http.// WWWccs. Infospace.com. 22/03/2011.

**(3)–** هانس جورج غادامير: الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، ، ص 96.

**(4)-** Jean. Grondin: **Introduction à Hans Georg Gadamer**, Édition du cerf, paris, 1999, p. 59.

**(5)–** هانس جورج غادامير: الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، مصدر سابق، ص 209.

**(*)–** يتعرض "غادامير" هنا لقضية بالغة الأهمية كان قد عالجها في الفصل الأول من كتاب "**الحقيقة والمنهج**"، هي مواجهة الصعوبات النّاجمة على تطبيق المفهوم الحديث عن المنهج على العلوم الإنسانية بالعودة إلى التّراث الإنساني. فعوض أن نستلهم الأنموذج المنهجي كما لو كان يُمثل النمط الوحيد للمعرفة، ألا يكون ممكننا الإحاطة بشكل ملائم بحقيقة العلوم الإنسانية بالانطلاق من التّراث الإنساني؟ ولقد أبان"غادامير"أن هذا التّراث قد فقد بداهته وأضحى بالغ الفقر بالنسبة إلينا نتيجة لإضفاء الطابع الجمالي على المفاهيم المديرة للإنسانوية، "**الثقافة**" و"**الحس المشترك**" و"**الحكم**" و"**الذوق**"، من طرف النّزعة "الكانطية" التي هدمت هذا التّراث باختزالها لهذه المفاهيم إلى مجرّد أحكام جمالية وذاتية، أدت في نهاية المطاف إلى ركود العلوم الإنسانية.– للاستزادة حول هذا الموضوع أنظر:

– هانس جورج غادامير: الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، مصدر سابق، ص 57– 97.

**(6)–** شيلر: **التربية الجمالية للإنسان**، ترجمة وفاء محمد إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (ب. م)،1991.

**(**)–** أقام "شيلر" تصوره للجمال والفن على أساس من الطبيعة البشرية. وهو ينطلق من المبدأ القائل بأن الفن لعبة، فإذا كان الإنسان مسرحاً للتعارض بين دافعين، هما الدافع المادي والصوري؛ أي الحس والفكر، فإن الجمال هو واسطة العقد بينهما في وحدة دافع اللعب. فعن طريق قوة اللعب التي تتمتع بها القوة الدافعة الجمالية يتحقق التوازن بين الحس والعقل، وهو توازن من شأنه أن يولد شعوراً بالحرية في كيان الفرد. وبذلك تكتمل الصورة النهائية لغاية التربية الجمالية عنده وهي تهذيب دافع اللعب.

– وفاء إبراهيم: **دراسات في علم الجمال والفن**، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص 32.

**(7)-** Jean. Grondin: **Introduction à Hans- Georg Gadamer**, op. Cit, p. 59- 60.

**(8)-** Ibid, p. 60.

**(9)-** Isabel. Weiss : **Gadamer,** Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 2009, p. 77.

**(10)-** هانس جورج غادامير: الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، م س، ص 96.

**(11) -** Philippe Huneman et Estelle Kulich: **Introduction à la phénoménologie,** Armand colin, Paris, 1997, p. 143.

**(12)-** Georgia. Warnke: **Gadamer: Herméneutique, tradition et raison**, traduit de l'anglais par Jacque Colson, Édition Universitaires, Paris, p. 73.

**(13)-** Jean. Grondin: **Introduction à Hans- Georg Gadamer**, op. Cit, p.66.

**(14)-** هانس جورج غادامير: الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، م س، توطئة الكتاب.

**(15)-** نصر حامد أبو زيد: **الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص**، أوراق فلسفية، العدد العاشر، سنة 2004، ص 30.

**(16)-** Georgia. Warnke: Gadamer: Herméneutique, tradition et raison, op. Cit, p. 73.

**(17)–** هانس جورج غادامير: **تجلي الجميل**، ترجمة سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997، ص 100.

**(18)-** Georgia. Warnke: Gadamer: Herméneuti que, tradition et raison,op. Cit, p. 73.

**(19)-** Isabel. Weiss: **Gadamer,** op. Cit, p. 77- 78.

**(20)–** هانس جورج غادامير: **تجلي الجميل**، مصدر سابق، ص 154.

**(21)-** Philippe Huneman et Estelle Kulich: **Introduction à la phénoménologie**, op. Cit, p. 158.

**(22)–** هانس جورج غادامير: الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، مصدر سابق، ص 191.

**(23)-** Georgia. Warnke: Gadamer: Herméneutique, tradition et raison, op. Cit, p. 75.

**(24)-** Hans Georg. Gadamer: **L'Actualité du Beau,** Traduit par Elfie Poulain, Alinea, 1992, présentation d'Elfie Poulain, p. 10.

**(25)–** هانس جورج غادامير: الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، م س، ص 182.

**(26)** – هانس جورج غادامير: **تجلي الجميل**، مصدر سابق، ص 145.

**(27)** – أنور مغيث: **اللعبة والفن عند غادامير**، الفلسفة والعصر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ع 3، 2004-2005، ص 172.

**(28)-** Jean. Grondin: **Introduction à Hans- Georg Gadamer**, op. Cit, p.78.

**(29)–** هانس جورج غادامير: الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، م س، ص 216.

**(30)–** المصدر نفسه، ص 217.

**(31)-** Jean. Grondin: **Introduction à Hans- Georg Gadamer**, op. Cit, p. 83.

**(32)–** هانس جورج غادامير: الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، م س، ص 515.

**(33)–** المصدر نفسه، ص 248.

**(34)–** المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

**(35)–** وفاء إبراهيم: **علم الجمال، قضايا تاريخية ومعاصرة**، دار غريب للطباعة، القاهرة، (ب. ت)، ص 78.

**(36)–** هانس جورج غادامير: الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، م س، ص 248– 249.

**(37)-** Jean. Grondin : **Introduction à Hans- Georg Gadamer**, op. Cit, p.68.

**(38)–** سعيد توفيق: **في ماهية اللغة وفلسفة التأويل**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2002، ص 155.

**(39)-** Jean Grondin: **L'art comme présentation chez Gadamer,** in http: // WWW. Philo. Umontreal (13/05/2008).

**(40)**- Ibid.

**(41)**– هانس جورج غادامير: **تجلي الجميل**، م س، ص 255.