أنطولوجيا الفن وأبعاده التأويلية

Ontology of art and its interpretive dimensions

عواد نجاة كريمة

جامعة الجيلالي ليابس– سيدي بلعباس، aouad.nadjet@yahoo.fr

تاريخ الاستلام: 2022/03/15 تاريخ القبول: 2022/05/18 تاريخ النشر : 2022/06/04

ملخص:

تلتقي خبرة الفن مع الخبرة الهرمنيوطيقية في كونها كشفاً للحقيقة التي ترتبط بعالم الإنسان المعيش، كما أنّ فهم ماهية الفنّ على أساس من فهم الحقيقة التاريخية التي يقولها لنا، هو ما يُمكن أن يمدنا بإجابة على تساؤلات فلسفية في هذا السياق، وهو فهمٌ قد حجبه اغتراب الوعي الجمالي، الذي نسي ماهية الفنّ وخبرته الأصلية بالحقيقة.

كلمات مفتاحية: أنطولوجيا، هرمنيوطيقا، الفنّ، التّاريخ، الحقيقة.

Abstract:

The experience of art converges with the hermeneutic experience in that it is a revelation of the truth that relates to the world of the living man. Also, understanding the nature of art on the basis of understanding the historical truth that it tells us is what can provide us with an answer to philosophical questions in this context, an understanding that has been obscured by the alienation of aesthetic awareness, which has forgotten the essence of art and its original experience of truth.

Keywords: Ontology; Hermeneutics; Art; History; Truth.

1. مقدمة:

يعتبر التحليل الوجودي هو أنطولوجيا أساسية وهو يُشكّل أساس كلّ أنطولوجيا وأساس كلّ العلوم، وأنّ المنهج الوحيد المُناسب له هو المنهج الفينومينولوجي. ولكن الظاهرة المقصودة هنا هي "ما يظهر نفسه بذاته"، وهكذا فإنّ الظواهر "ليست مظاهر" أو أوهاماً بالمعنى المُبتذل للكلمة. ومن ضمن مفهوم **هيدغر** للفينومينولوجيا "استخلاص المُتواجد من العَتَمَة". ولأنّ ثمّة في الوجود الكثير من الظواهر التي إمّا لم يُكشف بعد عنها أو أنّها مخفيّة تنتظر من يكشف عنها ويُظهرها للعلن. تقوم الفينومينولوجيا– بهذا المعنى – عند **هيدغر** بدور علم التأويل – وهو ما استمدّه **هيدغر** من فلسفة دلتاي – حيث تقوم بدور دراسة الكينونة، من أجل تفسير تركيبها وتكوينها.[1] ولهذا الأمر يُطبّق **هيدغر** منهجه الفينومينولوجيا لهرمنيوطيقي على الآثار الفنية لأنّ له قناعة أنّ الفنّ والآثار الفنيّة هي أكثر من مُجرّد أعمال تُعبّر عن الإلهام والعبقريّة، وأنّ شرف الفنّ يكمن في قوله حقيقة الموجود وإخراجه من عتمة التحجّب إلى نور الانكشاف. في ظلّ هذه المعاني، يدفعنا **هيدغر** إلى التصريح بهذه الأسئلة المُرشدة والمُوجّهة لشطر محدّد من موضوعنا: ما هو الأصل في الأثر الفني؟ أهو الفنّ أم الفنّان؟ وإذا كان الأصل في العمل هو الفنّ في حدّ ذاته، فكيف نُعرّف هذا الفنّ؟

في مُقابل ذلك نجد أن الوعي الجمالي ينطوي على أسلوب فهمنا للفن أو خبرتنا به، وإذا كان الدرس الفينومينولوجي يُبيّن أنّ "كلّ وعي يكون وعياً بشيء ما". فإنّ ما يحدث في حالة الوعي الجمالي المُغترب، هو أنّ الخِبرة – المُسترشدة بهذا الوعي – تتجاهل عناصر العمل فوق الجمالية، مثل: غرضه ووظيفته ومعنى مضمونه، وتجرّده من كلّ عناصر المضمون التي يُمكن أن تجعلنا نتخذ اتجاهاً أخلاقياً أو دينياً، وننظر إلى العمل من حيث "وجوده الجمالي" فحسب. وفي إطار هذه الدلالات يدفعنا **غادامر** إلى الاهتمام بطرح أسئلة

جوهرية، من قبيل: هل يُمكن أن ينحصر موضوع الوعي الجمالي في إطار مفهوم الجميل في الفن؟ وهل مفهوم الجميل في الفن – كموضوع للوعي الجمالي – يكون مُنعزلاً عن حياتنا الواقعية بكلّ تجلياتها الاجتماعية والدينية والأخلاقية؟ وضمن هذه الأسئلة التي تُقارب نصوص **هيدغر** و**غادامر**، يتخذ البحث الهرمنيوطيقا أو التأويل الفلسفي منهجاً، يسعى من خلاله "تأويل التأويل"، وذلك من خلال الحوار مع النصوص فهماً وتفسيراً.

2. الفن بين الجوهر والآثار:

اهتم **هيدغر** بجوهر الفن وليس بالآثار الفنية، على أساس أنّ الفن حسب رأيه هو أصل الفنّان والآثار الفنيّة، لذلك فإنّ سؤال أصل الأثر الفني يصبح سؤال جوهر الفنّ. وهو بهذا المطلب يحاول القفز على التصوّرات الميتافيزيقية للفنّ التي رهنت الفنّ لمرجعية التفسير الذاتي لعملية الإبداع الفني. ساد هذا التفسير الفلسفة الحديثة التي منحت الإنسان منزلة السيادة، وجعلت الذات مركز كلّ فعل يصدر عنها. لذلك ارتأى **هيدجر** ضرورة الانقلاب على هذا الكوجيتو الذي اعتبره الفلاسفة مصدر كل نشاط الفنّان، وأنّ لا هويّة للعمل الإبداعي إلا إذا تحدّد بكونه عملاً صادراً عن نشاط الفنان.[2]

لم يكن هدف **هيدغر** وطموحه الفلسفي ليتحقّق في إعادة تأسيس الميتافيزيقا عبر بوابة انتشال الوجود من الإهمال والنّسيان لولا كتاباته عن الإنسان والتفكير واللغة والشعّر والفنّ والتّقنية والسياسة والحريّة والموت والعدم والتّاريخ والفلسفة والميتافيزيقا. وحاول **هيدغر** من خلال رحلته في مواجهة العالم المُتردّي تقنياً الانطلاق من الحوار الذي يقيمه مع الفنّ والشّعر في أصل الأثر الفني.[3]

3. الفن، الحقيقة، الوجود:

ينفتح السؤال عن أصل العمل الفني سؤالاً عن ماهيته، لا ينقطع عن شيئية الشيء، وعن طبيعته، فأصل الشيء أصل ماهيته. تنصب كلّ تأويلات **هيدغر** للعمل الفني على فهم ماهيته وأسلوب وجوده. ليس العمل الفني شيئاً مُتعالياً، هو من الفنان والفنان منه، هما لبعضهما يشتركان في أصل واحد مشترك هو الفن. لا يختلف تأويل العمل الفني عن مقاصد الفنان، وعن ما يظل مُختفياً. تبقى ماهية الفن مُتخفية في العمل الفني، لأجل ذلك رغب **هيدغر** في استجواب العمل الفني ظاهرة فينومينولوجية، كـ "مُعطى واقعي"[4]، يستدعي فهم كل عمل شيئيته، وفهم أسلوبه في الوجود، وإن "كان العمل الفني غير الشيء المقصود بالشيئية، وإن كان هو شيء".[5]

يفهم هيدغر العمل الفني ابتداء من الموجود، حرصاً على عدم إنكار شيئيته، "هناك شيء حجري في الصرح المعماري، وشيء خشبي في العمل الحفري، وشيء ما منطوق في العمل اللغوي، وشيء ما رنيني في المقطوعة الموسيقية. يكون العنصر الشيئي حاضراً في العمل الفني، نجد أنفسنا مضطرين إلى القول (...) إنّ الصرح المعماري يكون في الحجر، والعمل الحفري في الخشب، واللوحة في اللّون، والعمل اللّغوي في الحديث المنطوق، والمقطوعة الموسيقية في الصوت"[6]، لا يستغني الفنان عن الشيئية أو عن العنصر المادي للعمل، كلّ عمل يحتاج إلى قاعدة مادية، وإن كان الشيء الضروري ليس هو العمل الفني، هو لن يكون شيئاً آخر غير ذاته. يستدرج هيدغر الجمالية لنظرها السطحي للوجود، شيء قائم دون النظر إلى أسلوب وجوده، "ماهت الجمالية التقليدية بين الشيء والعمل الفني".[7]

4. الحدث، الحقيقة، العمل الفني:

ليس العمل الفني أثراً معزولاً، يُلغي كلّ علاقة قابلة للتأويل، وإن كان لا يتكرّر. يُمثّل أفقاً للتفكير، يحملنا إلى التاريخ قصد فهم تحوّلاته، اعتماداً على نقل مُنجزاته نقلاً فنياً، وإلى الانخراط في هامش العلاقات الغامضة والمُتناقضة، قصد تبرير اندماجها في عالم

يتعلّق به مصير الإنسانية.[8] تظهر ماهية العمل الفني "في حدوث الحقيقة وفي انكشاف الوجود، وفي تحوّلها من لحظة اللا مرئي إلى المرئي".[9] اختار **هيدغر** من الآثار الفنية لوحة الفنان **فان كوخ**، ففي كلّ عمل فني تتجلّى "الحقيقة حدوثاً، وتظهر حقيقة الموضوع".[10] تخضع اللوحة إلى قراءة تأويلية، تتجاوز فراغ الإطار إلى النظر في الاستعمالية، أو التسخير بوصفه موجوداً – تحت– اليد قابلاً للاستعمال. تعمد **فان كوخ** أن يكون الحذاء وحده من يحيلنا إلى الاستعمالية، والعمل الفني وحده ما يحيلنا إلى استنطاقه، حتّى تتحوّل إلى أفق تأويلي يتحدث بذاته عن دواخله المُنحجبة، القادرة في كلّ لحظة على الظهور.[11]

تنحجب الحقيقة في الأثر الفني، وتبقى تنتظر الانكشاف، ترفع بفعل التأويل الفينومينولوجي العتمة عن النور، تتجاوز الاختفاء إلى الحدوث. ويحتاج حدوث الحقيقة إلى عالم مُمكن قابل للتأويل. ويُمكّننا العمل الفني منه، هو فضاء يحتمل التغاير، ويقبل بالاختلاف. ويحوز كلّ عمل على عالمه الخاص، "وكلّ الأعمال الفنية هي عوالم مُختلفة".[12] تتشارك في حدوث الحقيقة، وفي توطين الوجود. ليس العالم عند **هيدغر** عالماً فيزيقياً، ليس هو مجموعة من الأشياء الفنية أو الأشياء المُتمثلة.[13]

عطفاً على ما سبق، نقول ينطلق مشروع **هيدغر** الأنطولوجي في الفنّ الحالم بوجود أكثر أصالة وعُمقاً انطلاقا من البحث في أصل العمل أو الأثر الفني. إنّ ما هو شائع في سؤال الفن، أنّ الفنّان هو أصل الأثر الفنّي، ولكن ألا يقتضي ذلك أيضاً أن نُحدّد الفنّان انطلاقاً من الأثر الفنّي ذاته؟ أليس هذا يعني أنّ الأثر الفنّي هو الذي يُحدّد الفنّان، كما يُحدّد الفنّان الأثر الفنّي؟ ثمّ أليس الفنّ هو الأصل في الفنّان والأثر الفنّي على حدّ سواء. هذا الأمر يستوجب منا تحديد ماهية الفنّ، ويكون بالعودة إلى الأعمال والآثار الفنّية المُختلفة.[14]

5. الفن باعتباره موضوعا تاريخياً:

يرتبط الفن والتاريخ بعلاقة مزدوجة: فهي وثيقة من ناحية، وإشكالية من ناحية أخرى. ويظهر هذا الارتباط الوثيق في أكثر من جانب. حيث يُمكن للفن أن يصير تاريخاً. والتاريخ أن يكون فناً، ويؤدي كلّ من الفنان والمؤرخ الدور نفسه – تقريباً– في ظلّ حالة من التقارب بين علم الجمال والتاريخ، تمتزج فيها الرؤية الحدسية الذاتية بالرؤية المنهجية الموضوعية.[15] تؤسس الأعمال الفنية سياقاً حيوياً يُمكن لمعناها أن يخضع داخل هذا السياق للتطوّر التاريخي حتّى بعد موت مُبدعيها. فكما يصدق أنّ الفنان يُحوّل المواد الفيزيقية إلى رسومات، فإنّه يصدق أيضاً أنّ الرسومات نفسها يُمكن أن تخضع لتغيير المعنى عندما يقوم المُتلقون المُحدثون بتوحيدها مع الواقع المرئي المُبدع بواسطة الرسم.[16] ويبدو التداخل بين الفن والتاريخ جليّاً، حيث يكون التاريخ – حسب **ريكور**– يستخدم الخيال لإعادة تركيب حوادث الزّمن، والفن يستخدم التاريخ للغرض نفسه. وتصبح حياة النّاس والأمم معقولة من خلال ما نرويه عنهم من قصص سردية تجمع ما بين التاريخ والقص، أو الواقع والخيال.[17]

6. غادامر والأساس الأنتروبولوجي للفن:

وضع **غادامير** الأساس الأنتروبولوجي للفن، من أجل المساهمة في تجاوز اغتراب الوعي الجمالي المعاصر، وتحقيق التواصل التاريخي بين الفنون في الماضي والحاضر. وفي سبيل سد الفجوة الموجودة بين المُتلقي والأعمال الفنية بنوعيها القديمة والمعاصرة، فإنّ **غادامير** لجأ إلى ظواهر الحياة الإنسانية مثل اللعب والرمز والاحتفال من أجل تحقيق نوع من التواصل بين الفن والحياة.[18]

7. الفن بوصفه لعباً ورمزاً:

كانت فكرة الربط بين اللعب والفن مألوفة منذ زمن بعيد في تاريخ علم الجمال الحديث، بخاصة عند **كانطوشيلر**، لكن اللعب في هذه الحالة إنّما كان يُعد سِمة مُميّزة للذاتية. فقد وصف **كانط** خاصة المُتعة بالجميل باعتبارها حالة ذهنية من الحساسية، تترافق فيها معاً ملكتا الذهن والخيال في نوع من التلاعب الحرّ. ولقد نقل **شيلر** بعدئذ هذا الوصف إلى أساس نظرية الدوافع، ونسب السلوك الجمالي إلى دافع من اللعب، يكشف عن إمكاناته الحرّة الخاصة، على الحدود الواقعة بين الدافع المادي من جهة، والدافع الشكلي من جهة أخرى.[19] ويبدو اللعب –من حيث الارتباط بخبرة الفن ووِفقاً لـ **غادامير**– لا يُشير إلى موقف، ولا حتّى للحالة العقلية للمُبدع، أو هؤلاء المُستمتعين بالعمل الفني، ولا للحريّة الذاتية المُعبّر عنها في اللّعب، ولكن لحالة وجود العمل الفني في ذاته.[20] إنّ القضية الرئيسة التي شغلت **غادامر** هي تضييق الفجوة بين الفن التقليدي الذي نستمع إليه، والفن المعاصر الذي يتحدانا كي نُحاول أن نفهمه. وهو يفعل ذلك عن طريق التأكيد على أنّ عنصر "المُشاركة" من جانب المُلاحظ لا غنى عنه لكلّ فن، تقليدي أو معاصر.[21]

تظهر أهمية المشاركة – فيما يرى **غادامير**– في أنّ إحدى البواعث الأساسية للفن الحديث، كانت هي الرغبة في تحطيم المسافة التي تفصل المشاهدين، أي "المُستهلكين" والجمهور عن العمل الفني. وأنّ معظم الفنانين المُبدعين في المرحلة الحالية ركزوا كلّ جهودهم على تحطيم هذه المسافة ذاتها.[22]

ومن أجل فهم هذه "المُشاركة" فإنّ **غادامير** يلجأ إلى مفهوم اللعب، ليُبيّن على وجه التحديد أنّ كلّ فرد مُتضمن في اللعب يكون مُشاركاً. وأنّه ينبغي كذلك أن يصدق القول على

لعب الفن بأنّه من حيث المبدأ، لا يكون هناك أيّ انفصال جذري بين العمل الفني والشخص الذي يحدث العمل في خبرته.[23]

وإذا كان **غادامير** يربط اللعب بالفن عموماً، فإنّه يحرص على ربطه باللغة بشكل خاص. وفي هذا الصدد يرى أنّه كما أنّ اللعب يتخذ الوجهة نفسها التي يتخذها الفن، فإنّ ألعاب اللغة تكون أيضاً أساساً للمُحادثة.[24]

8. التحوّل والتعرّف:

وبعد إدراكنا لمفهوم اللعب بوصفه نشاطاً مقصوداً لذاته، على الرغم من أنّه نشاط لا غرضي، تظهر الإمكانات اللامحدودة لتحقيق التواصل الإنساني، لأنّ اللعب يقتضي دائماً "لعباً مُشتركاً مع"، لعب يقحم المُشاهد في حركة اللعبة ونشاطها كطرف أصيل. وعند هذه اللحظة التي يتجلّى فيها اللعب "كعرض من أجل"، يتسنى لنا الانتقال من الأشكال البسيطة من اللعب إلى مُستوى لعب الفن. فالعمل الفني يُجسد الاكتمال الحقيقي لظاهرة اللعب، لأنّ اللعب قد تجرّد كليّاً من سلوك اللاعبين التمثيلي، ويتجلّى في مظهره الخالص المُستقل عما يلعبونه.[25] يُطلق **غادامير** على هذا التغير، الذي من خلاله يبلغ اللعب الإنساني اكتماله الحقيقي عندما يصبح فنّاً، اسم "التحوّل إلى بنية". وتعني كلمة "تحوّل"، أنّ شيئاً ما قد أصبح فجأة شيئاً آخر، وهذا الشيء الآخر الذي صار إليه يُعبّر عن وجوده الحقيقي بالقياس إلى وجوده السابق الذي هو لا شيء، بمعنى أنّ كلمة تحوّل لا تعني أنّنا نُقدم شيئاً ما إلى الوجود كما كان موجوداً من قبل، بل هي نوع من الوجود المُتحوّل عن الإمكانات المُكثّفة للحياة التي لم نراها من قبل. لذلك فإنّ التحوّل إلى بنية، وعلى الرغم من كونه يُمثل عالماً مُنفصلاً عن حياتنا اليومية، فإنّ هذه الحالة المثالية التي يبلغها الفن ما يسمح لنا بالتعرّف على عالمنا وحقيقة الأشياء.[26] ويمضي **غادامير** في توضيح موقفه من خلال التعرض لنموذج المسرح. فالمسرحية التي تعرض على الخشبة تحدث دون شك في عالم آخر مُغلق

ومُنفصل تماماً عن العالم الذي نعيشه، الذي ينطوي على معاييره الخاصة، ولم يعد يقاس بمعايير خارجية، ويرفض أي مقارنة بينه وبين الواقع. ومع ذلك فإنّه يعير صوته إلى حقيقة سامية تتكلّم من خلاله، إذ لا يخفى على أحد أنّ الحوادث التي تمثل على خشبة المسرح تُظهر لنا الحياة على الصورة التي ينبغي أن تكون عليها.[27]

9. زمانية العمل الفني:

بعد طرح **غادامير** نظريته في الفن، مرّة بوصفه لعباً ومرّة بوصفه رمزاً ضمن مشروعه الهرمنيوطيقي، الذي يهدف إلى تجاوز اغتراب الوعي الجمالي، ووضع أساس أنتروبولوجي يُساعد في فهم الأعمال الفنية المُعاصرة، يُواصل **غادامر** هذا الطرح مُستعيناً بفكرة "الاحتفال" من أجل التأكيد على الخاصية "التعاصرية"، للفنون القديمة، وخلق تواصل تاريخي بين الماضي والحاضر.[28]

يؤكد غادامر على الطابع الاحتفالي للفن في أكثر من موضع في "الحقيقة والمنهج"، و"تجلّي الجميل"، ويُركّز – على نحو خاص على عُنصري "الزمانية" و"المُشاركة" كسِمتين من سِمات الاحتفال. ويصعب فهم الخاصية الزّمانية على أساس خبرة علم التاريخ المألوفة عن التعاقب. ولو أنّ العودة للاحتفال ترتبط بالخبرة المُعتادة للزّمان وأبعاده، فإنّها ستظهر بوصفها زمانية تاريخية. فالاحتفال يتغيّر من وقت لآخر، لأنّه توجد دائماً أشياء أخرى تستمر في الوقت نفسه. وبرغم ذلك فإنّه سيظلّ –تحت هذه السِمة التاريخية– احتفال واحد. إنّه الاحتفال نفسه الذي يخضع لهذا النوع من التغيّر.[29]

10. تلاحُم الآفاق:

يتناول **غادامير** مفهوم "تلاحم الآفاق" في القسم الثاني من كتاب "الحقيقة والمنهج" ضمن حديثه عن الوعي التاريخي، ممّا يعني أنّ هذا المفهوم ينتمي إلى البحث التاريخي

أكثر ممّا ينتمي إلى علم الجمال، فهو في هذا المجال يُقدّم الأساس النظري للتواصل التاريخي بين الماضي والحاضر، للثقافة بشكل عام وللفنّ على وجه الخصوص، ومن ثمّ يُسهم في تجاوز اغتراب الوعي الجمالي.[30]

إذا كان اغتراب المعنى يُمكن أن يحدث أثناء الانخراط في حديث مباشر، أو خبرة العمل الفني، أو بحث الأعمال التاريخية، فإنّ الهرمنيوطيقا في كلّ هذه الحالات ينبغي أن تعبر الفجوة التي بين العالم المألوف الذي نعيش فيه، والمعنى الغريب الذي يُقاوم استيعاب آفاق عالمنا. فالظاهرة الهرمنيوطيقية تشمل كلّ من الاغتراب الذي نُعانيه من أجل الفهم، والعالم المألوف الذي نفهمه بالفِعل.[31]

ويشرح **غادمير** مفهوم "الأفق" بأنّه مدى الرؤية الذي يُحيط بكلّ شيء يُمكن أن يُرى من موقع خاص مُتميّز. وبتطبيق ذلك على العقل المفكر، فإنّنا نتحدث عن ضيق الأفق، إمكانية توسيع الأفق، الانفتاح على آفاق جديدة... إلخ. إنّ مفهوم الأفق يفرض نفسه، لأنّه يُعبّر عن رؤية شاملة وفائقة، ينبغي أن يتحلّى بها الشخص الذي يسعى إلى الفهم. إنّ اكتساب الأفق، يعني أنّ المرء يتعلّم لينظر فيما وراء ما يكون في مُتناول يده.[32]

عطفاً على ما سبق، يُقدّم تصوّر الفهم – باعتباره تلاحماً للآفاق – الصورة الأكثر انضباطاً لما يحدث في كلّ انتقال للمعنى. فعن طريق مُراجعتنا لتصوّرنا عن وظيفة الآفاق الحاضرة للمُفسر، ينجح **غادامير** في تحويل رؤيتنا عن طبيعة الماضي، الذي يظهر الآن كمَعين لا ينضب من إمكانيات المعنى، أكثر من كونه موضوعاً – سلبياً – للبحث.[33]

تبيّن لنا من خلال العرض لما سبق، مُحاولة الكشف عن الأسلوب الذي سعى **غادامير** من خلاله إلى استيعاب الإستطيقا في الهرمنيوطيقا، وتجلّى لنا ذلك في العناصر الآتية:

أولاً: إذا كانت التجربة الحقيقية للفن تُشير إلى حقيقة يُمكن أن نُشارك فيها، وهي حقيقة تحتاج إلى الفهم والتفسير حتّى تصبح مفهومة بالنسبة إلينا، بعد أن فقدت نتيجة لسيطرة الوعي الجمالي المُجرّد، فإنّ هذا ما يجعل من ظاهرة الفن ظاهرة هرمنيوطيقية. إنّ المهمة الأساسية للهرمنيوطيقا هي تجاوز حالة اغتراب الوعي الجمالي، الذي يميل إلى تجريد العمل عن سياق الحياة اليومية ودوره التاريخي.[34]

ثانيا: إنّ تجاوز الهرمنيوطيقا لاغتراب الوعي الجمالي، لا ينحصر في جعل الفنّ المعاصر فنّاً مفهوماً بالنسبة إلينا ومُندمجاً في عالمنا، بل يعني أيضاً أن يصبح فنّ الماضي، عندما نفهم دوره التاريخي، الذي كان يؤديه، مفهوماً بالنسبة إلينا ومُندمجاً في عالمنا، ويُعبّر عن تراثنا وتاريخنا الخاص.[35]

ثالثا: إذا كان **غادامير** يستعين بمفهوم اللّعب لفهم النمط الحقيقي لوجود العمل الفني، وإثباته للتواصل بين عالم الفنّ وعالم الحياة، فإنّ الاستخدام الاستعاري للّعب قد قاده إلى البُرهان على إفلاس الإستطيقا الذاتية وعجزها عن تحديد خبرة الفنّ، كما يُدعّم ما تتميّز به تأويليته من طابع جدلي أنطولوجي. وهذا يعود إلى اعتبار اللّعب ليس مُجرّد فاعلية للتسليّة والترفيه، بل نشاط يتمتّع بنوع من الجديّة، لأنّ اللّعبة تنطوي على قوانينها الخاصة، التي تتجاوز اللاعبين والمُشاهدين، وتُسيطر عليهم وتأخذهم في لعبها، وهدفها هو نقل الحقيقة التي تعرضها.[36]

وتعقيباً على هذا الموقف، نقول على الرغم من أنّ **غادامير** قد نجح نسبياً في إثبات التواصل الدائم بين العمل الفني وعالمه بناء على نموذج اللّعبة، فلا يُمكن لهذا الأخير أن يتسع ليشمل كلّ جوانب خبرة الفن، لأنّ الفنّ يتطوّر بشكل مُستمر وبوتيرة أسرع من أنماط اللّعب الأخرى.

عطفاً على ما سبق، نقول أنّ خبرة الفن تلتقي مع الخبرة الهرمنيوطيقية في كونها كشفاً للحقيقة التي ترتبط بعالم الإنسان المعيش. ويستطيع الفن – بكلّ جدارة – أن يُشكّل موضوع الهرمنيوطيقا، ويُمثّل ظاهرة تتطلب الفهم، لأنّ مُحاولة فهم ماهية الفنّ ودوره في الحياة وعالم الإنسان أصبح مُفتقداً، يشهد على ذلك الاغتراب بجميع حالاته الذي نستشعره إزاء الفن المُعاصر وفنّ الماضي على السواء.[37] بحيث لم نعد نفهم الدور التاريخي الذي كان يلعبه الفنّ في الماضي، ولم يعد فنّنا المُعاصر يلعب دوراً تاريخياً في عالمنا، وبعبارة أدق لم نعد نفهم له دوراً تاريخياً.

11. خاتمة:

تطرق **هيدغر** في "أصل الأثر الفني" إلى مسألة الحقيقة في الفن، من خلال تحديده الفنّ بوصفه وضعاً للحقيقة، حيث بيّن في السياق ذاته "على أنّنا قد حدّدنا وضع – الحقيقة – في الأثر الفني على أنّه جوهر الفنّ. هذا يعني أنّ الفنّ هو تنفيذ ونشر لجوهر الحقيقة الأصلية. وأصرّ **هيدغر** على استقلالية الأثر الفنّي عن ذات الفنّان كعبقري هو في الوقت نفسه تأكيد ارتباط الفنّ بالوجود، حيث لا يكون الفنّ أصيلاً حسب تقديره إلا إذا أعلن ولاءه التّام للوجود وإلاّ إذا كان يُمثّل مجالاً يترك فيه الوجود وجوده. كذلك الأمر بالنسبة للمُتلقي الذي ليس عليه سوى الجلوس بقُرب الوجود مُنصّتاً لصمت الحقيقة الفنيّة. أما الفنّ لا يُمكن أن يُجسّد حقيقته إلاّ إذا أحدث ما يُمكن تسميته "الرجوع إلى الأصل" أي إلى الطبيعة، فيُعيد لنا القُدرة على رؤية ما كان يقع تحت أنظارنا دون أن نبصره.

تطرق **غادامير** إلى التباس مفهوم الثقافة الفنيّة، ومن أجل تعيين مدى هذه المسألة على نحو صحيح، شرع في تتبع تاريخي لاكتشاف المعنى المُحدّد والمُتطوّر تاريخياً لمفهوم "الوعي الجمالي". وكان يرى أنّه حيثما يحكم الفنّ، تكون قوانين الجمال نافذة، ويتمّ تجاوز حدود الواقع، ويلزم الدفاع عن هذه "المملكة الجمالية" ضد جميع الانتهاكات، بل ضد جميع

أشكال الاغتراب والهيمنة. ويصرّ **غادامير** على أنّ الوعي الجمالي يزعم أنّه يشمل كلّ شيء ذا قيمة فنيّة، فإنّ له سِمة التزامن. ولذلك فإنّ شكل التفكير الذي يتحرّك فيه، كشيء جمالي، ليس شكلاً حاضراً فقط، لأنّ الوعي الجمالي بقدر ما يجعل كلّ شيء مُتزامناً، فإنّه يُشكّل نفسه كشيء تاريخي في الوقت نفسه، فهو لا يتضمّن فقط معرفة تاريخية ويستخدمها كعلامة مُميّزة.

اتضح لنا أنّ الفنّ عند **غادامر** هو أحد الموضوعات التاريخية، لأنّه من خلال الفن يُمكن أن نتعرف على أنفسنا، فالفن يصنع التّاريخ حينما يؤثر في أولئك الذين يُخبرونه. وهذا يؤكد على أنّ خبرة الفن تُقدّم نماذج من الخِبرة بالحقيقة، تتجاوز مناهج البحث العلمي، وتنتهي إلى العلوم الإنسانية أو كما يُسميها الألمان "علوم الروح". كما يُصرّح **غادامير** في "الحقيقة والمنهج" على الكشف عن هذا النوع من الخِبرة بالحقيقة التي تبقى من اختصاص علوم الروح، وملا تُكتسب من خلال النموذج المنهجي للعلم. وينتهي **غادامير** إلى التساؤل عن حقيقة المعرفة الفنيّة، على أساس أنّ خبرة الفن لها مشروعية في ادعاء الحقيقة، التي هي – يقيناً – مُتميّزة عن الحقيقة التي يدعيها العلم.

12. الهوامش:

[1]– بوشنسكي (إم): الفلسفة المعاصرة في أوروبا، ترجمة عزت قرني، سلسلة عالم المعرفة، (الكويت)، العدد 165، 1992، ص17.

[2]– سلمى بالحاج مبروك، سؤال الفن عند مارتن هيدغر، من خلال درس أصل الأثر الفني، الرباط، دار الأمان، الجزائر، الاختلاف، بيروت، ضفاف، ط1، 2018، ص 75.

[3]– المرجع نفسه، ص80.

[4]-Heidegger (M), L’origine de l’œuvre d’art, in chemins qui ne mènent nulle part, paris, collection idées / Gallimard, 1980, p : 64.

[5]- Ibid. p16.

[6]- Ibid. p49.

[7]- Ibid. p81.

[8]–علي الحبيب الفريوي، مارتن هيدغر الفن والحقيقة أو الإنهاء الفينومينولوجي للميتافيزيقا، بيروت، دار الفارابي، ط1، 2008، ص153.

[9]-Heidegger (M), L'origine de l'œuvre d'art, in chemins, op.cit, p43.

[10]- Ibid. p69.

[11]– علي الحبيب الفريوي، مارتن هيدغر الفن والحقيقة، المرجع السابق ص 153.

[12]-Heidegger (M), L'origine de l'œuvre d'art, in chemins, op.cit, p 63.

[13]– علي الحبيب الفريوي، مارتن هيدغر الفن والحقيقة، المرجع السابق، ص 154.

[14]– سلمى بالحاج مبروك، سؤال الفن عند مارتن هيدغر، من خلال درس أصل الأثر الفني، المرجع السابق، ص88.

[15]– ماهر عبد المحسن حسن، غادامر مفهوم الوعي الجمالي في الهرمنيوطيقا الفلسفية، دار التنوير، 2009، ص 179.

[16]– المرجع نفسه، ص180.

[17]– ماهر عبد المحسن حسن، غادامر مفهوم الوعي الجمالي في الهرمنيوطيقا الفلسفية، المرجع السابق، ص 182.

[18]– المرجع نفسه، ص219.

[19]– هانز جورج غادامر، تجلي الجميل، ترجمة سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، 1997، ص 259.

– ماهر عبد المحسن حسن، غادامر مفهوم الوعي الجمالي في الهرمنيوطيقا الفلسفية، المرجع السابق، [20]ص222.

[21]– المرجع نفسه، ص222.

[22]– هانز جورج غادامر، تجلي الجميل، المرجع السابق، ص102.

[23]– المرجع نفسه، ص108.

[24]– ماهر عبد المحسن حسن، غادامر مفهوم الوعي الجمالي في الهرمنيوطيقا الفلسفية، المرجع السابق، ص226.

[25]– هشام معافة، التأويلية والفن عند هانس جيورج غادامير، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، منشورات الاختلاف، ط1، 2010، ص 155.

[26]– المرجع نفسه، ص 155.

[27]– المرجع نفسه، ص 156.

[28]– ماهر عبد المحسن حسن، غادامر مفهوم الوعي الجمالي في الهرمنيوطيقا الفلسفية، المرجع السابق، ص233.

[29]– غادامر، الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، طرابلس، ليبيا، دار أويا، ط1، 2007، ص 196.

[30]– ماهر عبد المحسن حسن، غادامر مفهوم الوعي الجمالي في الهرمنيوطيقا الفلسفية، المرجع السابق، ص244.

[31]– المرجع نفسه، ص244.

[32]– المرجع نفسه، ص 245.

[33]– المرجع نفسه، ص 245.

[34]– هشام معافة، التأويلية والفن عند هانس جيورج غادامير، المرجع السابق، ص180.

[35]– المرجع نفسه، ص180.

[36]– المرجع نفسه، ص180.

[37]– هانز جورج غادامر، تجلي الجميل، المرجع السابق، ص16.

13. **المراجع**:

1. بوشنسكي (إم): الفلسفة المعاصرة في أوروبا، ترجمة عزت قرني، سلسلة عالم المعرفة، (الكويت)، العدد 165، 1992.
2. سلمى بالحاج مبروك، سؤال الفن عند مارتن هيدغر، من خلال درس أصل الأثر الفني، الرباط، دار الأمان، الجزائر، الاختلاف، بيروت، ضفاف، ط1، 2018.
3. علي الحبيب الفريوي، مارتن هيدغر الفن والحقيقة أو الإنهاء الفينومينولوجي للميتافيزيقا، بيروت، دار الفارابي، ط1، 2008.
4. غادامر، الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، طرابلس، ليبيا، دار أويا، ط1، 2007.
5. ماهر عبد المحسن حسن، غادامر مفهوم الوعي الجمالي في الهرمنيوطيقا الفلسفية، دار التنوير، 2009.
6. هانز جورج غادامر، تجلي الجميل، ترجمة سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، 1997.

7. هشام معافة، التأويلية والفن عند هانس جيورج غادامير، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، منشورات الاختلاف، ط1، 2010.

8. Heidegger (M), L'origine de l'œuvre d'art, in chemins qui ne mènent nulle part, paris, collection idées / Gallimard, 1980.