الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف –المسيلة

كلية العلوم الانسانية والاجتماعية

قسم الفلسفة

الموضوع :

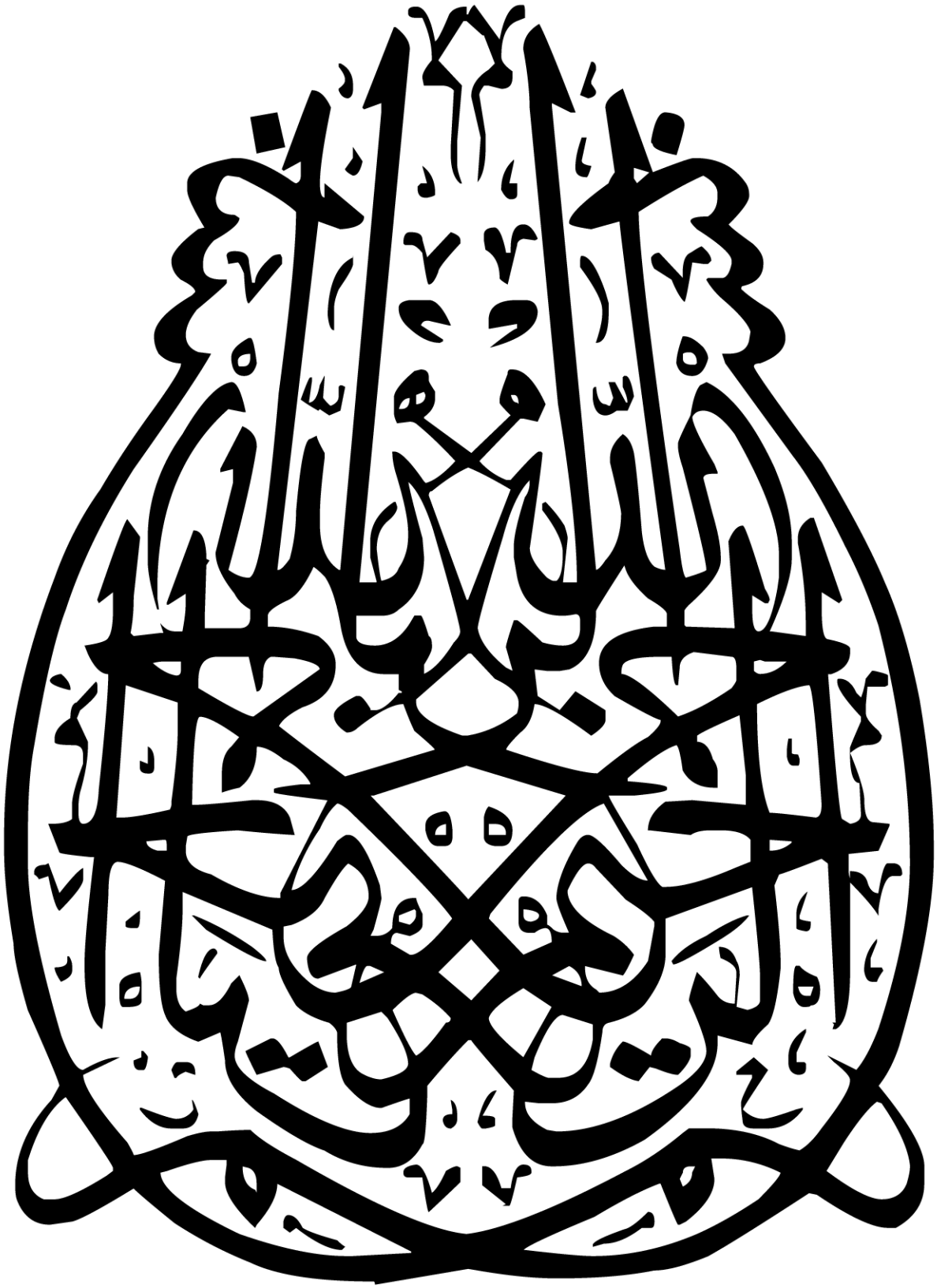
مكانة اللعب في فلسفة غادامير

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات لنيل شهادة الماستر في الفلسفة

إعداد الطالبة:
شقلوفة نصيرة

إشراف
الأستاذة:
مجكدود
ربيعة

السنة الجامعية: 2021/2020



شكر وعرفان

الشكر والثناء لله عز وجل على نعمة الصبر والقدرة على إنجاز العمل، فالله الحمد على هذه النعم

الشكر الجزيل إلى الدكتورة مجدود ربيعة التي أشرفت على هذا العمل وكانت حريصة على إتمامه بما هو لائق

شكر خاص إلى كل أساتذة قسم الفلسفة بجامعة المسيلة الذين تتلمذت عندهم واستفدت من علمهم وخبرتهم ونصائحهم

شكر جميل إلى كل من ساعدني من قريب أو من بعيد على إنجاز هذا البحث وأخص بالذكر الوالدان الكريمان

إهداء

إلى كل من تكبد عناء قراءة هذه المذكرة . . .

سواء لتقييمها أو لنقدها أو للإستفادة منها وزيادة علمه أو لإشباع فضوله . . .

مـــقدمة

مقدّمة:

وجد الفن منذ القدم وتعددت الفلسفات التي عرّفته وبينت مفهومه إلا أنه شهد تحولات جذرية بعد استقلاله على يد المفكر الألماني الكسندر بومغارتن خاصة مع الفلسفة الألمانية ابتداء بكانط الذي أحدث قفزة نوعية في علم الفن والجمال إذ خصص له جزءا كبيرا من دراسته، وكانت عبارة عن ختام نقده الثلاثي إذ أفرد له مؤلف خاص بعنوان "نقد ملكة الحكم" والذي يعد جسرا عبر من خلاله الكثير من المفكرين نحو تغيير الفن، فأصبح يُنظر إليه من جهة بعده الإستطيقي أو بعده الجمالي وهذا إثر الهيمنة العلمية والأداتية التي سادت الحداثة بفعل النزعة العقلية التي انبثقت مع ديكارت والتي خلفت أزمة المنهج الذي فرض دوغمائيته على الوجود وطغت بذلك الذاتوية فأصبح يُنظر إلى الفن على أنه صورة معبرة فحسب ولا يتجاوز قيمته الشكلية مما أدى ذلك إلى وضعية اغترابية له وأصبح منفصلا عن عالم الأفراد، الأمر الذي أدى بغادامير إلى توجيه نقد يعارض من خلاله هذا الطرح الجمالي والذي أثر على التفكير الحداثي برمته، وسعى غادامير إلى إعادة النظر في التراث الغربي محاولا بذلك تقويض السيادة المنهجية في إطار إسمية العلم الحديث التي فُهمت كسبيل وحيد للولوج إلى الحقيقة، ووقف في وجه ما صار سائدا داخل الفلسفة الحديثة ودخلت تأويليته إلى مرحلة جديدة وهامة والتي يجليها غادامير في مؤلفه الضخم "الحقيقة والمنهج" مواجها به تجريد الوعي والإغتراب الذي فصل الفن عن عالمنا وانتقص من قيمته بفرض الذات على المعرفة الإنسانية، فلم تعد هناك معايير فنية تتعلق بالمحتوى أو المضمون فتحطمت بذلك قداسة الفن وأُسقطت منه أي إمكانية تبليغنا بحقيقة ما، فغادامير بذلك اعتبر الفن موضوعا

خصبا لطرح تأويليته وحاول من خلاله تجاوز الاغتراب الراهن والذي يهدف إلى اختزال خبرتنا الجمالية وحصرها في المتعة الخالصة، وعزل الفن عن الوسط الإجتماعي، ومن الواضح أن غادامير تبنى موقفا هجوميا من هذا التوجه الذي يتسيد نظرتنا للفن، متأثرا بذلك بالمنحى الأنطولوجي، والفينومينولوجي الذي رسمه كل من هيدغر وهوسرل وخاصة هيدغر الذي استلهم من خلاله جل أفكاره الفلسفية.

إن غادامير بذل كل مجهوداته لكشف الحقيقة التي هيمن عليها العلم الحديث بسلطة المنهج الذي سيطر على الطبيعة، وعلى الإنسان أيضا، وتجاوز الوعي الجمالي الذي قام بتعرية الفن من كل أبعاده المعرفية والأخلاقية.

الأمر الذي يُلزم علينا طرح إشكالية لهذا الموضوع على النحو التالي:

ما مفهوم اللعب عند غادامير؟ وهل يمكن أن يتجاوز مشكلة الوعي الجمالي قصد فهم العمل الفني وإدراك الحقيقة الكامنة فيه؟

وتكمن الأسباب التي دعتني لإختيار هذا الموضوع فيما يلي:

- ميولي إلى الفلسفة الغربية المعاصرة منها الهرمنيوطيقا وفلسفة الفن مما لفتت انتباهي هاته التجربة التي تحاول الربط بين كل من خبرة الهرمنيوطيقا بخبرة الفن.
- رغبتي في الخوض في المواضيع الجديدة وخاصة منها المعاصرة.
- الإنفتاح على ثقافة الغرب ومحاولة الكشف عن أهم مسائلهم الفلسفية.

ومن الواضح أنه لا يخلو أي بحث من صعوبات تعترض طريقه وأكبرها ندرة إلى درجة القول انعدام الدراسات في حقل التأويل المعاصر خاصة عند غادامير وبالتحديد فلسفة اللعب عنده.

ولدراسة هذا الموضوع اعتمدت المنهج التحليلي كونه أنسب منهج يوضح الأفكار الفلسفية حول هذا الموضوع معتمدة في ذلك على مجموعة من المؤلفات أهمها:

_ الحقيقة والمنهج لهانس جيورج غادامير.

_ فهم الفهم، مدخل إلى الهرمنيوطيقا لعادل مصطفى.

_ التأويلية والفن لهشام معافة.

ولقد دفعني هذا إلى رسم خطة تتضمن مقدمة شملت الملامح العامة للموضوع وفصلين، إحتوى الفصل الأول: الذي عنونته بفلسفة اللعب والوعي الإستطيقي ثلاث مباحث تناولت في المبحث الأول مفهوم اللعب بشكل عام وتاريخيته والمبحث الثاني تحدثت فيه عن اللعب عند كل من كانط وشيلر حيث انطلق غادامير في مشروعه الفلسفي من خلالهما والمبحث الثالث الذي يعتبر مبحث نقدي أين قام غادامير بنقد هيمنة العبقرية وتجريد الوعي الجمالي الذي سيطرت عليه الذاتية أما الفصل الثاني: والذي حمل عنوان مهمة الهرمنيوطيقا في إزاحة التجريد والإغتراب الفني وهذا هو جوهر البحث وأساسه ومنه حاولت عرض الطريقة التي سعى من خلالها غادامير إلى تجاوز هذا الوعي الجمالي وإزاحته من خلال فلسفته التأويلية، إذ تضمن هذا الفصل مبحثين تكلمت في الأول عن الهرمنيوطيقا الغاداميرية

وموقفها من المنهج والحقيقة الفنية عنده ثم في المبحث الثاني أخذه لمفهوم اللعب أين يتحول إلى بنية ووسط كلي ثم زمانية العمل الفني.

وفي الأخير خاتمة.

الفصل الأول

فلسفة اللعب والوعي الإستطيقي

المبحث الأول: مدخل إلى فلسفة اللعب

1- مفهوم اللعب

2- تاريخية اللعب

المبحث الثاني: ذاتية الوعي الجمالي عند كانط وشيلر

1- الحكم الجمالي

2- الجمال الطبيعي والجمال الفني

3- الفن واللعب عند شيلر

المبحث الثالث: هيمنة العبقرية وتجريد الوعي الجمالي

1- الإنتقال من إستطيقا الذوق إلى إستطيقا العبقرية

2- نقد الوعي الجمالي المجرد

المبحث الأول: مدخل إلى فلسفة اللعب

1_ مفهوم اللعب:

إن لمصطلح اللعب حقول واستعمالات متنوعة وسنحاول الولوج في هذا المعنى حسب اختلاف طبيعته وآثاره.

أ-**المفهوم اللغوي**: لَعِبَ، اللَّعِبُ، اللَّعِبْ ضد الجد، لَعِبَ يَلْعَبُ لَعِبًا ولَعْبًا، ولَعَّبَ، وتَلَاعَبَ، وتَلَعَّبَ مرة بعد أخرى، وفي حديث تميم وجساسة: صادفنا البحر حين إغتلم، فلعب بنا الموج شهر، سمي اضطراب الموج لعبا لمّا لم يسر بهم إلى الوجه الذي أرادوه.[1]

ب-**المفهوم الاصطلاحي**: اللعب نشاط طوعي أو مهمة يتم تنفيذها ضمن حدود معينة ثابتة زمانيا ومكانيا وطبقا لقواعد وشروط تقبلناها طواعية ونتقيد بها بصورة صارمة وهذا النشاط ينطوي في داخله على الأهداف والغايات المتوخاة منه، كما أنه مصحوب بمشاعر التوتر والفرح بإدراك واضح بأنه مختلف عن أمور الحياة المألوفة.[2]

ويطلق اللعب أيضا على النشاط الذي يقوم به الراشد طلبا للراحة بعد التعب وتفريجا للغم عن القلب، نمارسه وفق قواعد دقيقة تُحدد فيها شروط الانتصار والانكسار أو الربح أو الخسارة.[3]

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، دار المصادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص4039.

[2]- سوزانا ميلر، سيكولوجية اللعب، تر: حسن عيسى، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 1987،ص7.

[3]- جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، دارالكتاب اللبناني، بيروت، د ت، ص285.

يتعامل علماء الفيسيولوجيا (علم وظائف الأعظاء) وعلماء النفس مع ظاهرة اللعب عند الحيوانات والأطفال والراشدين من خلال جمع البيانات أثناء عملية الملاحظة والوصف للسلوك الإنساني والحيواني في أثناء اللعب، ويجتهد هؤلاء العلماء في تحديد طبيعة وأهداف اللعب من أجل وضعه في المكانة التي يستحقها في حياتنا، فقد دفعت أهميته ومكانته والدور المتعلق به الباحثين والعلماء للقيام بالعديد من التجارب والدراسات العلمية من أجل رصد ظاهرته، وقد أدت المحاولات المتكررة لتعريف اللعب على أنه ظاهرة بيولوجية تهدف إلى نتائج متباينة، كما خلصت بعض الدراسات إلى أن اللعب يهدف إلى تنفيس الطاقة الحيوية المفرطة لدى البعض، بينما توصل باحثون آخرون إلى أن اللعب يهدف إلى إشباع غريزة المحاكاة لدى الإنسان والحيوان، بينما اكتفى باحثون آخرون بالقول أن اللعب يهدف إلى تحقيق نوع من الإسترخاء الجسدي الذي تحتاجه المخلوقات، وهناك من يرى أن اللعب ليس سوى نوع من التمرينات المحددة اللازمة لكل فرد، وقد يكون اللعب تجسيدا للرغبة في المنافسة والسيطرة على الآخرين وقد يكون نتاجا لرغبة غريزية تجسدها موهبة ما، ومن الباحثين من زعم أن اللعب يمثل مخرجا للرغبات الشريرة المكبوتة. وقد يكون اللعب ضروريا لتجديد الطاقة أو لاسترداد الطاقة المستهلكة بفعل الإنهاك في بعض الأنشطة.

كل هذه التعاريف تخضع لدراسات مختلفة تحول دون تحديد معنى شامل ووافي لهذا المصطلح.[1]

[1]– يوهان كوتسينغا، ديناميكية اللعب، تر:صديق محمد جوهر، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، أبوظبي، ط1، 2012، ص37.

2-تاريخية اللعب:

لا شك أن عنصر اللعب كان حاضرا منذ الحضارات القديمة، ويظهر جليا في الفترة الإغريقية عند السوفسطائيين من خلال اهتمامهم بفن الخطابة إذ نجد جورجياس Gorgias(480-375) يقول:"**إن الخطابة هي الفن والفن الحقيقي، وليست أداة للتأثير فحسب، وعلى يديه ترتفع الخطابة إلى مرتبة الفن الحقيقي وإلى مرتبة الأسلوب الصحيح في التفكير**".

ولقد استطاع جورجياس الذي يعتبر فارس ميدان فن الخطابة، والجدال أن يَخرج بنظرية الجمال عند اليونان من الإطار العقلي الذي يربطنا بالحقيقة المقدسة الخالدة عند الفلاسفة وعمل على تبيين الدور المهم الذي يلعبه الجمال الفني في التأثير في إحساس الإنسان، ولقد تناول في مؤلفه "الدفاع عن هيلينا" في نظريته الجمالية اللغة والكلام من حيث أهميتهما في التأثير في النفس الإنسانية وسحرها إذ نجده يقول: "**إن في اللغة تأثيرا لا يقف عند جو الإقناع العقلي بل يصل إلى إثارة العواطف وانفعال النفس بتأثير اللغة سببها تماما بتأثير الحواس والإحساسات العنيفة، ومن قبيل هذه الإحساسات رؤية الجمال**"، فهيلينا حين أبصرت جمال "باريس" كانت لا بد أن تخضع لإغراء هذا الجمال، ومن ثم أقدمت على الهروب معه.[1]

[1]- أفطيمة الهادي داعوب، فلسفة الجمال والفن عند الحركة السوفسطائية، مجلة الجامعة، مجلد1، العدد 22، مارس، 2020، ص74.

إذن كانت الخطابة عند اليونانيين أشبه باستعراض على المسرح، فهو استعراض المعارف المذهلة وأسرار المهنة وفي الوقت ذاته أن يهزم خصومه في المسابقات العالمية.

كان ما يؤديه السوفسطائي من عمل يطلق عليه باليونانية القديمة إسم "إبيديكسيس" أي العرض أو الإستعراض، ولقد كان إصطياد الخصم في شبكة الجدل أو الحوار أو توجيه الضربة الحوارية القاضية إليه لعبا نظيفا رائقا.[1]

كذلك نجد **أفلاطون Plato** (427-347ق.م) رغم موقفه العدائي للسوفسطائيين إلا أنه سلك منهجهم في الرد عليهم إذ تُشكل محاوراته التي تعتمد على اللغة والبلاغة وسحر البيان قالبا فنيا، فبمقدار ما كان أفلاطون يؤصل ويعمق الفلسفة فقد ضل يعتبرها لعبة سامية رفيعة المقام.[2]

ولقد ذُكر كثيرا أن أفلاطون كان أول من اعترف بأن اللعب له قيمة عملية ويتضح هذا في كتابه "القوانين" إذ نادى بتوزيع تفاحات على الأطفال في سن الثالثة الذين كان عليهم أن يصبحوا بناءيين في المستقبل، أيضا نجد أرسطو يتبنى نفس الفكرة حيث رأى أنه ينبغي أن يشجع الأطفال على اللعب بما سيكون عليهم أن يفعلوه بشكل جدي كراشدين.[3]

---

[1]- يوهان كوتسينغا، ديناميكية اللعب، مرجع سابق، ص425.

[2]- المرجع نفسه، ص226.

[3]- سوزانا ميلر، سيكولجية اللعب، مرجع سابق، ص21.

المبحث الثاني: ذاتية الوعي الجمالي عند كانط و شيلر

1- الحكم الجمالي:

قام الفيلسوف الألماني كانط (1724-1804) ببلورة نظريته الجمالية في كتابه "نقد ملكة الحكم" والذي يعتبر آخر وأشهر المحاولات الفلسفية التي حددت معنى الحكم الجمالي و حدد الأثر الذي يخلفه الموضوع الجمالي في الذات[1].

وأراد كانط من خلال كتابه الأخير أن يبين أنّ الجمال لا يخضع إلى المعرفة النظرية ولا يخضع أيضا إلى مجال العقل العملي وإنما هو خاضع لمبحث الإستطيقا أو فلسفة الجمال أي أنه مبحث مستقل، وبهذا فإن كانط يرى أن الخبرة الجمالية لا تعتمد على النشاط النظري الذي يقوم به الذهن والذي يحدد شروط المعرفة مثل الرياضيات والفيزياء وأيضا لا علاقة لها بالنشاط العملي والذي يحدد السلوك الأخلاقي القائم على الإرادة بل يجعل هذه الخبرة تستند على الشعور باللذة التي تأتي من خلال اللعب الحر بين الخيال والذهن ونفى كانط وجود قاعدة كلية وموضوعية حول الحكم الجمالي تحدد بواسطة العقل لأنها قاعدة مبنية على الإحساس الجمالي وهو شيء ذاتي في الإنسان وهو بذلك يختلف عن الحكم المنطقي القائم على التصورات العقلية فيعتبرها كانط محض حساسية للتذوق الخاص بالذات ويوضح ذلك في كتابه "نقد ملكة الحكم" فيقول: "**إن التعبير عن هذا الحكم لا يمكن إلا أن يكون ذاتيا**".[2]

---

[1]- مارك جنميز، ما الجمالية؟، تر: شربل داغر، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2009، ص137.

[2]- جورج جرادهام، فلسفة الفن، تر: محمد يونس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة،ط1، 2013،ص28.

وهو بذلك يؤسس ملَكة تمييز وحكم خاصة به تَصدر من خلال شعور النشوة الخالصة دون التقيّد بتحقيق أي غاية أو منفعة فإعجابي أمام لوحة فنية أو قصيدة شعرية ليس من أجل المنفعة أو مصلحة، إنما نابع من الإحساس بالجمال، ورغم أن كانط يرجع الحكم الجمالي، والذوق إلى الذات الإنسانية إلا أنه يرى أنه شيء عام وصادق بالضرورة بالنسبة لكل البشر فإن الأساس الخاص به لا بد أن يكون متطابقا لدى كل البشر،[1] وبما أن الجمال هو شعور حر منزه عن كل غرض فإن هذا الجمال يستشعره الكل، فالجميل جميل للجميع، فعندما نقول هذه القصيدة جميلة فهذا الحكم كلي عام وليس ذاتيا فقط إنما هو مشترك لدى الجميع وإن كان ذاتيا في الأصل فهو ينم من خلال تأثر الذات لا عن خصائص الموضوع، وهذا ما يطلق عليه كانط بالكونية الذاتية.[2]

ومنه فإذا كانت المعرفة الإنسانية عند كانط تَحدث من خلال تعاون الحدس الحسي، الذي من خلاله تعطى الموضوعات، ومن خلال الفهم يتم تصورها، جاعلة إصدار أحكام موضوعية عليها ممكنا، فهذا يختلف كليا فيما يتعلّق بقدرتنا على إصدار أحكام إستطيقية، فإنّ ما يهم كانط ليس هو علاقة الفهم بالحدس، بل بالخيال مادامت الأحكام الإستطيقية لا شأن لها بوجود الموضوعات –كما هي معطاة في الحدس– بل ينصبّ اهتمامنا فقط على تمثّلها الحسي بالنسبة للخيال، بصرف النظر عما إذا كانت معطاة بوصفها موجودة أم لا[3]، وهذا ما نجده في كتابه "نقد ملكة الحكم" فيقول: "**لكي تعرف إذا ما كان أي شيء**

---

[1]– شاكر عبد الحميد، التقضيل الجمالي، مطابع الوطن، الكويت، دط، 2001،ص94.

[2]– المرجع نفسه، ص94.

[3]– ألن و.وود، كانط فيلسوف النقد، تر: بدوي عبد الفتاح، دار أفاق للنشر والتوزيع، القاهرة،2014، ط1، ص220.

جميلا...فحكم الذوق ليس حكما معرفيا، وبالتالي ليس منطقيا، بل حكم جمالي، أساسه المحدّد لا يمكن أن يكون إلّا ذاتيا"[1]، وبالتالي فالمفهوم الأساسي لتحليل كانط لحكم الجمال هو ما أسماه "**اللعب الحر**" بين القوى المعرفية للخيال والفهم أي أن اللعب بالنسبة له هو وسيط بين الخيال والفهم، وسنتناول شرح حكم كانط الجمالي من خلال الأوجه الأربعة: الكيف – الكم– الجهة–العلاقة.

أ- **تحديد حكم الذوق من جهة الكيف:** وهو حكم مجرد من أي منفعة وهذا الحكم يختلف عن الأحكام المتعلقة بالخير أو اللذيذ، يقول كانط إن اللذيذ والجميل حتى وإن كان كلاهما يسبب لذة معينة إلا أن الفرق بينهما أن اللذيذ يكون وراء منفعة لها تأثير حسي على الحواس مثل تناول طعام شهي، أما الجميل فهو عبارة عن تأمل صرف بمعنى أن اللذة التي نحس بها عندما نتأمل شيء جميل فهذه لذة تأملية خالصة تختلف عن اللذات الناتجة عن إرضاءات بيولوجية أو تحقيق أي غاية كانت ولو كانت خير.[2]

فهذه لذة الإحساس بالشكل بدون الرغبة في إمتلاك الشيء أو الإنتفاع به فهي لذة الموضوع الجميل الخالي من أي منفعة ولا علاقة له بالجانب الأخلاقي ولا تستند إلى أي مفهوم محدد وهنا نجد مسألة الحيادية أي حيادية الحكم الجمالي وهي أهم نقطة في نظرية كانط الجمالية.

---

[1]– ايمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، تر: سعيد الغانمي، منشورات الجميل، بيروت، ط1، 2009، ص123.

[2]– أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 1998، ص112.

ب- تحديد حكم الذوق من جهة الكم: يقصد به أن الشيء الجميل هو الذي يروق لنا بطريقة كلية وبدون أي تصور عقلي ولا يعود إلى الموضوع بل يعود إلى الذات لكن هذا لا يعني أنه يعتمد على الرأي الشخصي مع أنه إذا تعلق الأمر باللذيذ يمكن أن يعتمد كل شخص على ذوقه الخاص بعكس الجميل الذي يكون الجميع مطالبا بتقديره على نحوه الجمالي، وأيضا يكون من العبث البرهنة للآخرين عليه بأدلة عقلية أو براهين استدلالية إنما هو فقط لعب حر أي لعب الملكات، يقول كانط تقوم بلعب حر بالفكرة الخاصة بالموضوع الجميل وهو يجري بين الخيال وملكة الفهم، الخيال الذي يؤلف هذه الكثرة التي ندركها بالعالم الخارجي وبين ملكة الذهن التي توحد بين الأفكار وهي عملية موجودة عند كل البشر وعلى أساسه يتولد الشعور بالرضا نحوى شيء جميل.[1]

وهكذا فالجميل عند كانط هو موضوع كلي بمعزل عن المفاهيم، الجميل هو ما يرضي الجميع والجميل ليس هو ممتع بل هو ممتع لأنه جميل، فلوحة الموناليزا ممتعة لأنها جميلة وليست جميلة لأنها ممتعة، إذن هنا الحكم الجمالي يسبق المتعة.[2]

ت- تحديد حكم الذوق على مستوى الجهة: ويأتي هذا الحكم نتيجة الإشباع الصادر عن موضوع ما ومنه فضرورة الرضا العام المتصور في حكم الذوق هي ضرورة ذاتية، غير أنها تتمثل في شكل موضوعي حين يفترضها الحس المشترك،[3] وينتهي كانط إلى التعريف لهذا التحديد بأن:"**الجميل هو ما يعترف به موضوعا لإشباع بغير تصور**" فكانط يفترض مسبقا

---

[1]- اميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، مرجع سابق،ص112.

[2]- إ.نوكس، النظريات الجمالية، تر:محمد شفيق شيا، مؤسسة نوفل، د ب، ط1، 1985، ص56.

[3]- راوية عبد المنعم عباس، القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د ط، 1987، ص137.

وجود الحس المشترك الذي يجعل الاشتراك بالجمال أمرا ممكنا من خلال الأثر الذي يتركه اللعب الحر في قوانا الفكرية وهو حسب رأيه يختلف جوهريا عن الفهم الذي يبني المعرفة ويربطها بواسطة التصورات لا المشاعر وهو معطى مثالي يسمح بتشكيل قاعدة تحكم كل الأحكام التي تتفق معه وكذلك السرور أو الإرتياح الناتج عنه.[1]

ويسمي كانط هذا الاشتراك بالضرورة النموذجية التي تجلب الانسجام إلى حقل الحكم الجمالي، أي أنها نموذج يحتذى به لأنه بحكمنا على شيء جميل نحس بنوع من الإلزام الذي من خلاله يأتي الحس المشترك والذي يختلف عن الضرورة النظرية المستمدة من قوانين العقل الأوّلية كذلك في نقد العقل الخالص، فمعيار تحول القاعدة إلى قانون أخلاقي عام، فهو قابليتها لأن تكون عملية وعلى نحو كلي شامل.[2]

ث- تحديد حكم الذوق على مستوى العلاقة والغايات: هنا نتساءل كيف يوحي حكم الذوق أو الجميل بالغائية بغير أن يتعلق بغاية محددة وهنا يشير كانط إلى وجود علاقة بين الموضوع الجمالي والذات المتأملة تستند إلى قصدية لا قصد فيها أي قصدية دونما قصد واضح وظاهر فيها، أي صورة قصدية الموضوع التي تمنح السرور والرضى الناتج من الطابع الكلي دون تدخل أي فكرة تصورية وتسمح بقيام توحد في الحكم الذوقي بين المخيلة و الفهم، يقول كانط: "**هذه المتعة ليست شأنا عمليا أو أمرا تابعا للتركيب البايلوجي للشيء**

[2]- راوية عبد المنعم عباس، القيم الجمالية، مرجع سابق، ص138.

[3]- إ.نوكس، النظريات الجمالية، مرجع سابق، ص65.

وليست كذلك نتاج فكرة الخير، إلا أنها تحتفظ بسببية خاصة تسهم في جلاء حدود الإنطباع القادم من الموضوع وفي صقل قدرات الذهن دونما أي تصور أو مفهوم".[1]

ومنه فالحكم الغائي هو ما يحدث لذة ترجع إلى الملائمة بين شيء معين وغاية خارجية كأن يلائم طعام معين شهيتنا للأكل وليس هناك غاية أو غرض خارجي يتعلق به الجميل وإنما يوحي بالغائية التي تستند إلى ملائمة فكرتنا عن الشيء ووعينا وإدراكنا لهذه الملائمة.[2]

إذن من خلال ما سبق نرى أن للخيال الحر أهمية عظيمة في تصور كانط للتذوق والحكم الجمالي، وذلك لأن حرية الخيال تكمن في رأيه في حقيقة أنه يقوم بتخطيط دون أي تصور أو مفهوم عقلي محدد، ولذلك فإن حكم الذوق ينبغي أن يتكئ على ذلك الإحساس بوجود نشاط تبادلي بين الخيال في حركته الحرة وبين الفهم، في انصياعه أو خضوعه للقوانين أنه ينبغي لذلك أن يقوم على أساس ذلك الشعور الذي يجعلنا نحكم على الموضوع من خلال غائية التمثيل، أي الشكل الذي يعطى الموضوع من خلاله أو يعرض علينا وكذلك في ضوء النشاط الزائد للملكة المعرفية الخاصة بالخيال خلال لعبها الحر.[3]

ومنه فالشكل عند كانط هنا يشير إلى بنية الموضوع الجمالي وليس كمقابل للجاذبية الحسية الخالصة للمادة، وما يسمى بالمضمون الموضوعي ليس هو المادة التي تنتظر التشكل بل هو مرتبط سلفا بوحدة الشكل و المعنى في عمل الفن.

---

[1]– إ.نوكس، النظريات الجمالية، مرجع سابق، ص66.

[2]– المرجع نفسه، ص58.

[3]– شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، مرجع سابق، ص104.

2- الجمال الطبيعي والجمال الفني:

لقد انتهى كانط من تحديد الخصائص والشروط الأساسية لحكم الذوق أو الحكم الجمالي إلى التمييز بين نوعين من الجمال: الجمال الطبيعي أو الحر والذي لا يحتاج إلى أي مفهوم لما يجب أن يكون عليه الشيء، أي أنه لا توجد له محددات تحدد شكله إن كان مناسبا أو غير مناسب وهو جمال قائم بذاته مثل الأزهار فجمالها حر وطبيعي وجمالها لا يستند إلى أي مفهوم أو غاية وهي تسُرّ بشكل تلقائي ولذاتها فقط، و الموسيقى الخالية من الكلام وتشابك الأغصان وتداخلها فهي أشياء جميلة في ذاتها و حكم الذوق فيها يكون خالصا لا يتبع أي مفهوم مسبق معين جرى فرضه، أما إذا كان الموضوع يستجيب لغاية أخرى ماعدا الجمال الخالص فإننا نكون إزاء نوع آخر من الجمال أقل حرية، وأقل صفاء، وهو الجمال الفني أو يسميه الجمال التابع لأن هناك مفهوما سابقا يجب أن يحدد كماله بالقياس إليه والحكم على هذا النوع من الجمال حكم ذوق مرتبط بغاية وتابع بمفهوم معين كالجمال الإنساني أو الحيوان أو فن العمارة الذي يفرض تصورا بالغاية التي تحدد ما يجب أن يكونه الشيء،[1] ولقد اهتم الفن في العصر الحديث بالجمال الحر وأسقط من حسابه الجمال التابع فالجمال الحقيقي لا يحمل في بذوره أي بعد أخلاقي أو معرفي يؤدي إلى المساس بإستقلاليته.[2]

[1]- إ.نوكس، النظريات الجمالية، مرجع سابق، ص67.

[2]- رمضان صباغ، الفن والقيم الجمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الاسكندرية ط1، 2001، ص82.

وعليه فإن تفرقة كانط بين الجمال الحر والتابع يعتبر أمرا حاسما في مسألة الفن وذلك من خلال تفضيله الجمال الطبيعي وإظهار نزعته الذاتية الجمالية من خلال اعتبارها أنها أحكام خالصة كالذوق الجمالي على الرغم من ارتباطها بأحكام الذوق أو تشابههما معا في بعض الجوانب إلا أنها في ذاتها غير خالصة فالجمال بناء ما يستدعي منا مقارنته بغيره وتصور ما يجب أن يكون عليه هذا البناء[1]، وبالتالي فهو ليس من الحكم الخالص وكونه مكانا لطلب الاستقرار فإن هذا الشيء يحدّ من انطلاق خيالنا لأن المصلحة أو الوظيفة النفعية للعمل الفني هي المحدد الأول لوجوده.[2]

إضافة إلى تحديد الجميل في اللحظة الأولى من المقولات التي يقوم عليها الحكم الجمالي بأنه خالي من أي منفعة أو غاية متوخاة منه فهو يذهب بالقول إلى أن اللذة الجمالية تنشأ من إدراك إنسجام الملكات الفكرية في التقاطها لموضوع ما بمعزل عن مادته، فهو ينفي تعبيرية الخواص الحسية ودور الحس في الإدراك الجمالي فهو يجرد التجربة الجمالية من الإحساس والإنفعال ليقول أن الجمال الحر هو الخالص من أي تصور ومضمون ذو دلالة ولا يفرض تصورا مسبقا عما يجب أن يكون عليه الموضوع فهو يبتعد عن أي تصور خارجي غريب وضد بعض المفاهيم الجمالية كالتفسيرات الرمزية التي تفرض على الفن مطالب أخلاقية معينة بل ذهب إلى أبعد من ذلك باستثناء التصور العام لتكييف صورة الموضوع الجمالي حسب الملكات الذهنية في الذات، هذا الأمر الذي مكنه من المحافظة

[1]– رمضان صباغ، الفن والقيم الجمالية، مرجع السابق، ص83.

[2]–المرجع نفسه،ص84.

على ذاتية التجربة الجمالية إذ نجده يقول: "**إن العامل الصوري في تقديم الموضوع أي توافق الوحدة مع الكثرة لا تشير بحال من الأحوال إلى أية قصدية موضوعية**".

فطالما أن الوحدة تلك قد غدت من خلال فعل التجريد غائية (ما يجب أن يكون عليه الشيء) فلا يتبقى من الموضوع في الذات غير غائية ذاتية، وبهذا فإن العمل الفني لا يقدم لنا أي حقيقة ولا ينير الوعي بشيء والجمال الحقيقي لا يكون إلا ما هو جميل أي ما هو إستيطيقي فقط.[1]

[1]– إ.نوكس، النظريات الجمالية، مرجع سابق، ص63.

3- الفن واللعب عند شيلر:

استندت أفكار شيلر* الجمالية تحت تأثير مبادئ كانط على الرغم أنه لم يوافقه في كل جوانب مذهبه فلقد انتقل من تفسير كانط التجريبي للفن إلى التفسير الوظيفي، أي أن الفن وسيلة لخلق الإنسان الكامل، والخير الحر وتحقيق الحرية الحقيقية.[1]

وبلور نظريته من خلال تلخيصها في مؤلفه "رسائل في التربية الجمالية للإنسان" البالغ عددها سبعة وعشرون رسالة والتي حاول أن يبحث فيها عن الكثير من المسائل أهمها اللعب والتربية الجمالية ووظائف الفن حيث يقول في رسالته الأولى: "**وهكذا أراك على استعداد لأن تسمح لي بأن أعرض بين يديك ما انتهت إليه أبحاثي في الجمال والفن من نتائج وذلك في سلسة من الخطابات**" مراسلا صديقه بهذه الكلمات.[2]

ويعتبر شيلر الفن بأنه نشاط ولعب ومجاله التوفيق بين الروح والطبيعة أو بين الصورة والمادة وهذا باعتبار أن النفس البشرية تتكون من طبيعتين جوهريتين، الطبيعة الحسية أو الأنا الظاهراتي، والطبيعة العقلانية أو الأنا المطلق، الأولى مهمتها أن تضع الإنسان في حدود المكان والزمان والمحدد بتتابع إدراكاته الحسية والثانية أي الطبيعة العقلانية والأنا المطلق فيتجاوز فيها الإنسان النسبية، إنه الشخصية الحرة المفكرة أو الفاعلة التي تلغي

---

* – فريديريش شيلر Friedrich Schiller : شاعر وفيلسوف ألماني ولد سنة (1759–1805)تشكلت آراؤه السياسية تحت تأثير روسو و ليسينج، اهتم بفن المسرح ويعد الحلقة الوسطى بين كانط وهيجل، كان صديقا حميما لجوته وبسبب كانط ركز على الدراسة الجمالية. أنظر إلى: مجاهد عبد المنعم مجاهد، جدل الجمال و الإغتراب، ص65.

[1]– راوية عبد المنعم عباس، القيم الجمالية، مرجع سابق، ص139.

[2]– قروم مسعودة، الجمالية في الفلسفة الألمانية، فريديريش شيلر نموذجا، مذكرة ماجيستر غير منشورة، جامعة الجزائر02، 2015، ص88.

الزمن والتغير ولا تقوم إلا عن طريق نفسها[1]، وتشهد في حالتها السكونية تغيرات كنهها الظاهراتي وتمنحها شكلا وتنجز أفعالا صلاحيتها شمولية وتطلق أحكاما، فترتقي من الإدراكات الحسية إلى التجربة.

وهنا يصبح الفن والجمال نسيج تداخل لدافعين معا، الحسي والعقلي أي توافق المادة والصورة في وحدة الدافع أو اللعب الذي موضوعه الجمال فهذا التأثير المتبادل بين هاتين القوتين الحسية والصورية يخلق تناغما على مستوى الأداء الفعلي الذي يمزج بين قوتين في ائتلاف واحد يعبر عن معادلة التوازن في الوجود الإنساني الذي من شأنه إبراز عامل الإبداع في هذا الوجود إذ نجده يقول: "... **وحدة اللعب يستكمل ما في الإنسان ويطور بشكل تلقائي طبيعته المزدوجة ... فالإنسان جاد فقط فيما يوافقه فيما هو خير وكامل، إلا أنه يلعب مع الجمال... هو قرار العقل أن لا يلعب إلا مع الجمال وأن لا يلعب الإنسان إلا في الجمال**".[2]

أي أن الإنسان يحقق اكتماله في اللعب، ويتفق شيلر مع كانط في وجود التناقض بين ما هو فيزيائي وما هو أخلاقي أي بين الطبيعي والروحي وأن التجربة الجمالية هي الجسر الذي يربط بين الإثنين ويردم الهوة الموجودة بينهما باعتبار أن لكل منهما مطلبه الذي ينشده فيقول أنه على الإنسان أن لا يكون هذه أو تلك ويجب أن تكون الشرعتان الطبيعة والعقل في استقلال تام وأن يكمل أحدهما الآخر فالميدان الممتع في اللعب يجعلك تنعتق من القيود

[1]– بشرى عباس، فلسفة الجمال والفن، وزارة الثقافة والفن السورية، د ب، ط1،2018، ص92.

[2] – إ.نوكس، النظريات الجمالية، مرجع سابق، ص94.

الفيزيائية والأخلاقية فهو فاصل لذيذ مضيء وتأمل حر[1]، ويتمثل الإبداع عند شيلر في الإتصال بالصورة الكلية أو الشكل المطلق فمن خلال قيام الفن على فكرة الإتصال تكون خبرة الإبداع خبرة صوفية، فكلتا الخبرتين تقومان على فكرة الإتصال بالمطلق وهو "صورة" في "الفن"، و "إله" في التصوف.

ويشير ذلك أيضا أن الفن هو "الشكل" فهو يمثل العلاقة الصورية أو "الصورة" التي تتصل بها ذات الفنان ليقوم بعد ذلك من خلعها من المادة لينتهي بها المطاف إلى مادة فنية أو إلى فن، فهو بذلك يستطيع السيطرة على المادة ويسخرها في ابداعاته المختلفة.

ويرى شيلر بأن جوهر الإبداع في العملية الفنية يكمن في قدرة الفنان على التغلب عن المادة الأصلية تاريخية كانت أم اجتماعية أم سياسية[2]، لأن الجميل عنده هو الحياة أو الصورة الحقة والصورة هي التي تبرز لنا معنى الحياة أما المضمون فلا يحمل أي فاعلية في الفن والفنان المبدع هو الذي يستطيع ببذل جهده إبراز هذه الصورة وإخفاء المادة تحتها فهو بذلك يعلو بها فوق المادة[3]، فيصبح الإبداع هنا تلخيصا لوعي الذات بكونها حرية ناشطة تهدف إلى تحويل الممكن إلى الواقع والواقع إلى ضرورة ودافع الذات إلى فعل ذلك هو كمون الألوهية فيها، ومنه يكون الإبداع مجرد نشاط تلقائي تفرضه طبيعة الذات بدافع

[1] – إ.نوكس، القيم الجمالية، مرجع سابق، ص95.

[2]– شيلر فريديريش، التربية الجمالية للإنسان، تر: وفاء محمد إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ب ، ط1، 2018، ص 89.

[3] – بشرى عباس، فلسفة الجمال والفن، مرجع سابق، ص89.

هذا الكمون ورغبة في الحرية فيتحقق وجود الإنسان من خلال وحدة الحس والعقل، وبهذا يكتسب عنوان مؤلف شيلر"رسائل في التربية الجمالية" كامل معناه.

إن شيلر لا ينسب للفن وظيفة إملائية تربوية أو يقوم بتعليم وصايا أخلاقية أي بإعطاء ضوابط محددة، بل الفن يقود إنسان الحس نحو ميدان الواجب والعقل فنجده يقول: "**إن فكرة فن جميل موجع لا تقل تناقضا عن فكرة فن إصلاحي، إذ لا شيء هو أكثر تنفيرا من أن تفرض على العقل ميلا معينا**".[1]

فالفن بالنسبة له هو منارة تعين إنسان الحس في سعيه بلوغ العقل، وبهذا المنطلق يجعل شيلر من الفن رسالة تكامل من خلال خلق شخصية متكاملة وهذا يوحد المجتمع لأنه يرتبط بما هو مشترك فيهم جميعا من خلال هذا الجمال نصل إلى الحرية وغريزة اللعب هي أداة هذا التحرير، وليست غاية هذه الغريزة هي اللعب بشيء من الأشياء وإنما لعب الحياة ذاتها من خلال تجاوز الحاجة والقهر الخارجي والداخلي أي المادي والمعنوي تجل للوجود المجرد من الخوف والقلق تجلي الحرية ذاتها[2]، ويغدو الإنسان حرا عندما يفقد الواقع طابعه الجدي فهو يرى في الحضارة الإنسانية يكون فيها الموجود الإنساني أكثر لعبا أكثر منه كدًا، فسيادة العقل التي فرضتها الحضارة كانت تقف موقف ضد غرائز الإنسان الحيوية وعليه فإن إعادة التوافق والتناغم بين العقل والحساسية تصبح أمرًا ضروريا حتى يتمكن أن يزيل تلك الرقابات القمعية التي سببتها الحضارة بفعل تمجيد العقل، ومن خلال هذا التوافق والتناسق بين العقل

[1] – إ. نوكس، النظريات الجمالية، مرجع سابق، ص97.

[2] – هربرت ماركوز، الحب والحضارة، تر: مطاع ظفدي، دار الأداب للنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 2007، ص207.

من جهة ومطالب الغريزة والحساسية والإيروس من جهة أخرى يتحقق الوجود السلمي الذي يلتمس فيه الإنسان حريته، ولقد ألهمت إمكانيات البعد الجمالي عددا من المفكرين في القرن العشرين الذين برزوا في تحدي المجتمع الميكانيكي الصارم وخاصة اتباع النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت في أوائل القرن العشرين مثل فالتر بنيامين وثيودور أدورنو وهربرت ماركوز هذا الأخير الذي تناول الأزمة التي حلت بالحضارة الأوروبية نتيجة النزعة العقلية السائدة وذلك إثر تأثر فرويد وأيضا شيلر الذي شاركه في تشخيص أسباب هذه الأزمة الحضارية في ظل صراع الغريزتين الأساسيتين في الطبيعة الإنسانية ألا وهما الحس والعقل.[1]

وتناول ماركوز في كتابه "الحب والحضارة" هذه المسألة' فيقول في ذلك: "**في الحقيقة لا وجود هناك لتغيير إجماعي نوعي لثورة ممكنة من دون إنبثاق عقلانية وحساسية جديدتين لدى الأفراد أنفسهم ولا وجود لتغيير إجتماعي جذري في الصانعين الفرديين لهذا التغيير**".[2] ويقصد بذلك تفوق غرائز الحياة على نزعة السيطرة القائمة في المجتمعات الصناعية المتقدمة وتوجيه هاته الحساسية الجديدة إلى تغيير الواقع للقضاء على القمع والإستلاب الحاصل ورأى ماركوز من خلال فكرة شيلر حول دافع اللعب أن للعب قوة وظيفية تحريرية تعطي مبدأ جديد للواقع ورغم أن الواقع ليس سوى حرية متعالية أي داخلية ومجرد حرية ذهنية لكنها ستكون حرية ضمن الواقع وخلال تحقق الحرية يكون للعب أسبقية

[1]– كمال بومنير، جدل العقلانية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010، ص175.

[2]– المرجع نفسه، ص116.

على الواقع المادي والمعنوي الإرغامي فيتحول الكد إلى لعب، والإنتاجية الوضعية إلى إنتاجية حرة، وهو التحويل الذي ينبغي أن يسبقه الإنتصار على الحاجة، هذا الإنتصار هو الأساس المحدد للحضارة الجديدة.[1]

ويرى ماركوز أن الخيال الذي هو ملكة ذهنية لدى الإنسان هو الوحيد الذي بقي حرا ولا زال يحتفظ بإستقلاليته اتجاه مبدأ الواقع ويمتلك إحتكار تفسير الواقع وإدارته وتحويله ومن شأنها التخفيف من هيمنة ملكة العقلانية وعنفها، فهي تضل محببة إلا أنها غير نافعة ومزيفة وتصبح مجرد لعب وحلم يقضة، وبإعتبارها كذلك فهي تمنع الحرية تلقاء القمع ولغة الرغبة والإرتواء في طبيعة الفرد في حين أن الواقع يتحرك وفق سيطرة قوانين العقل ولا علاقة له البتة بلغة الحلم، فالتخيل من حيث هو عملية عقلية مستقلة يتمتع بقيمة حقيقية خالصة يتعلق بتجربته الخاصة، وهي تجربة تتجاوز الواقع الإنساني المتناقض وهذا ما يتحقق في الفن،[2]الأمر الذي أكد عليه شيلر أن اللعب يصالح بين الحس والعقل من خلال إقامة تناغم بين وظائفهما المتعارضة معا وينتج هدف ثالث ألا وهو الجمال.

ووفقا لما سبق، فإنّ كانط يتكلم عن ملكات للتفاهم والتخيل والعقل، أما شيلر فيعبّر بدوره عن ذلك، ولكن بعبارات مستقاة من غرائز خاصة بالطبيعة البشرية، أي العقل والحساسية أو بين "النزوع العقلي" و"النزوع الحسي" فإنّ الإنسان لا يبلغ تماما، ولا يتفتح إلّا في تناغم نزوعاته، أي عندما يصنع حدودا لها وذاك بفضل تدخل نزوع ثالث، يطبق عليه اسم "نزوع

[1]– هربرت ماركوز، الحب والحضارة، مرجع سابق، ص206.

[2]– المرجع نفسه، ص 160.

اللعب"، فالإنسان الذي يلهي نفسه في اللعب سيتخلص بالتأكيد من دوائر الحتمية لها، ويكتشف في الوقت ذاته حرية لا حاجة لها للقيادة، لذا يستعير شيلر من النقدية الكانطية التعريف الجمالي للحرية (استقلالية الإشباع عن متعة الحواس)، والتي يميزها كانط عن "النشاط الخاضع للقانون"، ولكي يؤكد هذا التمييز يستخدم كانط مصطلح "اللعب" الذي عن طريقه تلعب المخيلة بحرية مع شرعية الفهم، ويصل شيللر إلى نتيجة تؤكد أن الحرية تنجم من التخلص عن وطأة الأغلال والقيود، ويستخلص من علم الجمال الكانطي تصوره الخاص عن الحرية بوصفها حالة توازن تكمن في التخلص من هيمنة العواطف والقوانين والتوصل إلى حالة تحافظ على سلطتها المزدوجة، إلّا أنّ شيلر يقرأ "نزوع اللعب" قراءة مغايرة لكانط، ولذلك فإنّ الصراع بين "الحس" و"العقل" عند كانط يجعلان الإنسان إما همجيا أو بدائيا، إذ في هذه الحالة يصبح صراعا، وذلك إما بتغلب الحساسية وإضعافها للعقل، أو عندما يضحي العقل بعالم الحس، على غرار مفهوم شيلر، إذ يعتبره بمثابة "توازنا" لإلهام إغريقي[1].

[1] –Castillo(Monique), Sensibilité et Dualisme dans les "lettre sur l'éducation esthétique de l'homme",les études philosophique,n4,(France, presse universitaire,1992),p.456.

المبحث الثالث: هيمنة العبقرية وتجريد الوعي الجمالي

1-الإنتقال من إستطيقا الذوق إلى إستطيقا العبقرية:

أصبح لخطاب فن العبقرية وفن الخبرة حضورا قويا على صعيد الوعي الجمالي* الذي أرسى كانط أرضيته الأولى، ولعب دورا رئيسيا عند اللاحقين به خاصة شيلر من خلال تأثره بكتاب كانط "نقد ملكة الحكم" فأصبح مفهوم العبقرية يوازي مفهوم الذوق والذي أصبح مبدأ مهم في النزعة الرومانسية[1]، ففي ظل اهتمام الكلاسكية بالعقل من خلال منحها السلطة المطلقة اهتم الرومانسيون بالعاطفة التي شكلت عماد الأدب عندهم وأطلقوا العنان لإحساسهم الفردي حتى جاء أدبهم صورة لذات أنفسهم فأصبح الفن يمر بإنتاج فردي أصيل واعتبروا القلب منبع الإلهام فنجد **دي موسيه*** يعلن أن أول وأهم مسألة عنده هي أن لا يضع للعقل أي إعتبار ويقول لأحد أصدقائه ناصحا: "**أفرغ باب القلب، ففيه وحده العبقرية**".[2]

فأصبحت بذلك العبقرية تفردا وأصالة وأصبح الرومانسي يواجه المجتمع وحيدا دون وسيط غريبا بين الغرباء، أنا منفردة في مواجهة الأنا الهائلة التي تمثل المجتمع الصناعي

---

* الوعي الجمالي: هو المجرد او المتجرد من الواقع والطبيعة والحقيقة الانسانية مهتما بذلك بالسمات الشكلية الجمالية في الفن وهي فكرة حديثة نسبيا تدل على القطيعة والتعارض بين الفن والطبيعة من طرف الفرد الاجتماعي. انظر: هانز جورج غادامير، تجلي الجميل، تر: سعيد توفيق، ص27.

[1]- هشام معافة، التأويلية والفن، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010، ص120.

* لوي شارل ألفرد دي موسيه Louis charlos Alfred de Musset- Pathay (1810-1857): واحد من أهم أدباء فرنسا الذين حققت كتاباتهم شهرة طاغية في القرن التاسع عشر، وأحد أهم الشعراء الذين تمردوا على المذهب الكلاسيكي في حقبته، وتبنوا المذهب الرومانسي والدعوة الى الحرية.

[2]- علي عبد الله المعطى محمد، فلسفة الفن، دار النهضة العربية، بيروت، د ط ، د ت، ص29.

الجشع، وأدى ذلك إلى تقوية الشعور بالذات[1]، فتجلت الرومانسية عندهم نتيجة عدم الرضا بالحياة في عصرهم والهروب من قيود العقلانية وتغليب العاطفة على العقل فاعتمدوا على الخيال والأحاسيس والعاطفة والإنفعال الوجداني فعمدوا إلى الإنطواء على أنفسهم فاتسعت بذلك الهوة بينهم وبين الواقع وأصبحت الخبرة منفصلة تماما عن ما يعاش في واقعهم زاعمين أن تفردهم دون الناس هو ما رزقوه من عبقرية فاعتمدوا التجديد والإبداع ومحاربة التقليد والتركيز على التلقائية والموهبة.

فأصبح الفن أثناء عصر العقلانية في القرن الثامن عشر يبتعد عن الواقع الذي يحيط به، فذهب الرومانسي يشكل وحدة مستقلة تقوم على مالها من وجدان داخلي فقط وأصبح يعيش حالة من الإنغلاق على الذات فلم يعد الفنان يعبر عن الأشياء بل عن شعوره بها وتفاعله وصورته الوجدانية عنه، ويبتعد عن كل المشاغل والاهتمامات الإجتماعية التي تمس إستقلاليته وحريته وذاتيته فهو غير مرتبط بهذا المجتمع وغير مقيد بقيوده فكان الفن بذلك تصويرا لفكرة الكاتب عن الحياة فيعبر بإحساسه الفردي عن شخصيته وذاتيته بحرية.[2]

غير أن الفردية الرومانسية في الأدب تختلف عن الفردية العقلانية فاستخدموا عقلهم بشجاعة وأعلنوا أن الدليل الحق هو البداهة وهي شيء عرفوه دون أن يناقشوه بالعقل، شيء

[1]– علي عبد الله المعطى محمد، فلسفة الفن، مرجع نفسه، ص31.

[2]– سيد حامد النساج، في الرومانسية والواقعية، مكتبة غريب، القاهرة، د ط، د ت، ص16.

أشبع غرائز القلب وكفاها ففرديتهم فردية النفس بكاملها، تلك الفردية التي كان التوكيد على المشاعر والخيال فيها يبدو جوهريا.[1]

فأصبحت الأعمال الفنية اسقاطات ذاتية بفعل ذلك الفن رمزا للعواطف والمشاعر، وليس وصفا للواقع التجريبي، وإن كان كانط هو الذي أسهم بطريقة غير مباشرة في هذا الوعي الذي أصبح يتحكم في نظرتنا للفن وظواهره فهو لا يعد المذنب الأكبر فكانط وإن كان قد أشاد بمفهوم الذوق كمبدأ جديد في الحكم الجمالي والجمال الطبيعي فنظرته لم تنقطع نهائيا عن الإطار الخفي لميتافيزيقا لاهوتية أخلاقية فقد بقيت صلة خفية تجمع المعرفة والأخلاق وتكمن في ثنايا فلسفته الفنية[2]، فنجد أن كانط بتحرير الموضوع الجميل أشبه ما يكون من تحرير الفلاح من عبودية الإقطاعي الذي يمثل سيّد الأرض المطلق في القرن الثامن عشر إذ رفعت البورجوازية شعار الحرية والإخاء والمساواة وهدفت للتخلص من التجاوزات الملكية على الحرية الشخصية والالتزامات الإقطاعية المفروضة وقامت بتصفية العلاقات الإقطاعية وإسقاط التصور الطبقي الإقطاعي للإنسان فأرادت بذلك تحرير الإنسان وتجريده من كل قيد وملكية وتلك هي حرية الشيء الجميل عند كانط.[3]

غير أن هذا الأفق الميتافيزيقي الذي يعكر صفو إستقلال الإستطيقا، يندد به أتباع كانط ويقومون بتشنيعه فكانت بذلك الجمالية ما بعد الكانطية التي كانت بدايتها مع شيلر تحاول

[1]– المرجع نفسه، ص17.

[2]– هشام معافة، التأويلية والفن، مرجع سابق، ص117.

[3]– إ.نوكس، النظريات الجمالية، مرجع سابق، ص76.

أن تكون كانطية أكثر من كانط ذاته [1]، فإذا كان الذوق مبدءًا كافيا للحكم على الجمال الطبيعي فإنه جعل العبقرية هي ملكة الابتكار الجمال الفني باعتبار أن الجمال الفني هو التمثيل الجميل للأشياء والموضوعات الخاصة فجعل بذلك الفن الجميل هو نتاج العبقرية[2]، وهذه الأخيرة التي كانت شعار الرومانسية للإنتاج اللاواعي فقاموا بتوجيه الفن بالعبقرية بدون أي قواعد مدروسة وأول خصائص العبقرية هي الأصالة فما نتيجة العبقرية ليست تقليد، بل هو نموذج يكون مقياسا أو معيارا يقام على أساسه الأعمال الفنية[3]، فكان للرومانسية دورا فاعلا ومهما فبإستبدال مسألة الجمال الطبيعي بمسألة الجمال الفني أو الإبداع واستبدال الذوق بالعبقرية، حيث أصبح الفن هو وليد العبقرية وأصبحوا يشيدون بها وهمشت بذلك نظرية كانط للجمال الحر والذوق وأصبحت تشكل عائقا أمام تحقيق الإستقلالية التامة للإستيطيقا[4].

وتعود الالهامات الاولى إلى **جوته Goethe** (1749-1832) في ألمانيا وجان جاك روسو **Gean jacques Rousseau (1712-1778)** في فرنسا وقد تجلت ملامح هذه النظرية الجمالية في مؤلفاتهما خاصة جوته التي ظهرت عبقريته الفنية خصوصا الإبداع الشعري، وهذا الانكشاف الإبداعي آتٍ من الصورة التي رسمها جوته عن نفسه حيث جمع إبداعه الشعري مع تجربته الذاتية وكأن الفن امتزج مع سيرة الحياة الذاتية فنجد مؤلفاته

[1]- هشام معافة، التأويلية والفن، مرجع سابق، ص122.

[2]- أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، مرجع سابق، ص118.

[3]- هشام معافة، التأويلية والفن، مرجع سابق، ص124.

[4]- المرجع نفسه، ص124.

الفكرية مثل كتاب "الشعر والحقيقة" لجوته، وكتاب "الإعترافات" وكتاب "هولييز الجديدة" لجان جاك روسو تحمل في طياتها لغة السيرة الذاتية المتمركزة حول مفاهيم العبقرية والإنتاج والخبرة الذاتية، فنتج عن هذا الفكر مبدأ شمول العبقرية عند الرومانسية أي أن عبقريتهم تؤهلهم للخوض في جميع الحقول والميادين من خلال نظرية "الإنسان العظيم"[1] أو الرجل القيادي فإبداعهم وخبرتهم تتيح لهم فرصة تبوُّؤ مراكز القيادة في مجتمعاتهم فلهم الأحقية للقيادة عن غيرهم لأنهم ولدوا عظماء وامتلكوا مواهب وصفات وخصائص كالذكاء والحكمة جعلتهم قادرين على القيادة الفعالة فنجد أن طموح أي شاعر رومانسي يسمح له بممارسة وظائف سياسية أو إدارية سواء اتصل الأمر بـ: "جوته" أو "يمار" أو "**لامارتين Alphonse de Lamartine (1790-1869)** في عام 1848 فالعبقرية الرومانطيقية تستطيع أن تعبر عن ذاتها بجميع النشاطات الشخصية وأيضا في ميدان العلاقات الاجتماعية، فبسماتهم الشخصية والقدرات يستطيعون تغيير المجتمع[2]، فالرجل العبقري نموذج قادر على استدرار الإعجاب والحب[3]، ووفقا لهذا التاريخ المعطى يرى **غادامير*** أن الجذور الأولى لكلمة خبرة

---

[1]- إتيان سوريو، الجمالية عبر العصور، تر: نيشال عاصي، منشورات عويدات، بيروت، ط2 ، 1982، ص245.

[2]- عبير حسين آ ل قماش، نظرية القيادات واتخاذ القرارات نظرية الرجل العظيم، مجلة كلية التربية، المجلد 36، العدد 12، ديسمبر،2020، ص423.

[3]- إتيان سوريو، الجمالية عبر العصور، مرجع سابق، ص246.

*هانز جورج غادامير Hans-Georg Gadamer: فيلسوف الماني معاصر ولد في المانيا 10 ماي 1903 وتوفي 1993 تتلمذ مع حنه ارنت على ايادي هوسرل وهيدغر وبولتمان، تأثر بهيدغر صاحب النزعة الوجودية وتحديدا في فكرة التناهي الإنساني التي سوف تشكل قطب رحى غادامير في مجال الهرمنوسي، عمل غادامير محاضرا فخريا في هايدلبيرغ وزمالته لكارل يسبيرس وكارل لوفيت والخيط الناظم لهذه السيرة هو البحث عن مصادر التأويل الفلسفي والتشييد النظري للهرمينوسيا، اي التأويل لا بوصفه آلية لمقاربة النصوص فقط، بل بوصفه الدعامة الحقيقية للتعبير عن كينونة متناغمة. انظر الى: عبد الله بريمي، السيرورة التأويلية في هرمينوسيا هانز جورج غادامير وبول ريكور، ص325.

ترجع إلى أدب السيرة خاصة في سير الفنانين والشعراء في القرن التاسع عشر، وذلك بفهم العمل من خلال حياتهم، فيكتسب هذا النوع من الخبرة مكانته الجديدة، خاصة عندما يعبر عنه في الفن ومع قدوم دلتاي أخذت مقولة الخبرة المعيشية مكانة متصدرة في الخطاب الفني المعاصر وتناول هذه النظرية في مؤلفه "الخبرة والشعر" سنة 1905.[1]

[1]– هشام معافة، التأويلية والفن، مرجع سابق، ص 125.

2-نقد الوعي الجمالي المجرد

بالنظر إلى فلسفة كانط نجد أنه قد ساهم وبشكل كبير في تجريد الفن والإغتراب السائد في وعي الانسان المعاصر، وهذا ما ذهب إليه غادامير محاولا بذلك قهر هذا الإغتراب السائد باعتباره أن الوعي الإستيطيقي الذي ظهر في هذه المرحلة إنما هو نتاج للفلسفة الحديثة برمتها والتي كان ديكارت أول من فتح أبوابها والإرث المعرفي الذي يتأسس بالتقيد الذاتي في ظل مبدأ الكوجيتو وهذا ما أثر على دعاة الفلسفة الجمالية فكانت للنزعة الذاتية المسيطرة أثر سلبي على هذا الوعي الجمالي[1] الذي ظهر عند كانط وأتباعه حيث بين هذا الأخير في كتابه "نقد ملكة الحكم" أن الحكم الجمالي هو حكم صادر عن الذوق كملكة شخصية والمبدأ المحدد له هو الذات وبالتالي جرد الفن من أي حقيقة معرفية أو أخلاقية يمكن التماسها في العمل الفني مما يؤدي إلى وضعية إغترابية له فأصبح بذلك منعزلا عن وجودنا الإنساني ولا يحمل أي دلالة تاريخية ووجودية، فلم تعد هناك طريقة يفسر بها الفن سوى المتعة الحسية، فلم يعد للفن أي وظيفة في المجتمع ولم يعد للفنان أي مكانة فيه[2].

فرأى غادامير أن هذه النظرة التي أسست نوعا من الإغتراب داخل مجال الفن ودعا إلى ضرورة تجاوزها بعدم تزييف تجربة الفن بتحولها إلى إمتلاك ثقافة جمالية[3]، الأمر الذي نادى به شيلر فالفن عند شيلر لعب وسيط يحقق التوازن بين الحس والعقل وهو توازن من شأنه أن يولد شعورا بالحرية في كيان الفرد وبذلك تكتمل الصورة النهائية لغاية التربية الجمالية عنده،

---

[1]- عادل مصطفى، مدخل الى الهرمنيوطيقا، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2007، ص283.

[2]- المرجع نفسه، ص284.

[3]- هانز جورج غادامير ، تجلي الجميل ، تر: سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،1997، ص167.

وهي تهذيب دافع اللعب فيكون بذلك الفن عنده هو فن المظهر الجمالي ينفلت تماما من الواقع العملي، فإهمال الواقع والاحتفال بالمظهر والشكل يمثلان بالنسبة له مكسبا عظيما بالنسبة للإنسان وخطوة نحو الحضارة والثقافة فنفى بنظريته هاته كل طابع معرفي عن الحرية الجمالية التي تنعتق من القيود الفيزيائية والأخلاقية[1].

فيتخطى الفن بذلك حدود الواقع ويصبح مملكة مثالية ينبغي الدفاع عنها ضد كل الإنتهاكات، حتى ضد الوصاية الأخلاقية التي تمارسها الدولة والمجتمع.

إن شيلر بمحاولته إقامة الفن على أساس نظرية الدوافع واعتبار أن دافع اللعب يرفع الإنسان إلى مستوى حر على مستوى الحرية وظن بذلك أنه تجاوز الثنائية الكانطية المتمثلة في ردم الهوة بين الطبيعة والحرية، بين النظري والعملي إلا أنه قد ساهم في خلق هوة أكثر عمقا وبفصله الفن عن الواقع أصبحت المسألة متعلقة بالفن والخيال بدل أن تهتم بالحرية الأخلاقية والسياسية الحقة فأضحت التربية بواسطة الفن هي تربية للفن بحد ذاته[2]، وبهذا الطرح تخلى الوعي التثقيفي عن مسألة تحديد من خلال التوازن الحسي والعقلي وفق نظره وبدل أن يكون الفن والطبيعة متكاملان ببعضهما البعض صارا متناقضان مظهرا وواقعا انطلاقا من إزاحة الذوق واستبعاده، ولم يعد يؤدي وظيفة الإختبار لأنه تم فصل العمل الفني تماما عن عالمه ليغدو الوعي التثقيفي مبدأ كلي وكل شيء ينتمي إليه ذو قيمة فنية من

[1]– هشام معافة، التأويلية والفن، مرجع سابق، ص33.

[2]– هشام معافة، التأويلية والفن، مرجع سابق، ص33.

خلال خاصيته الجمالية[1]، إلا أن غادامير سلك منحى مضادا لهذا الوعي باستبعاد هذا التجريد الذي ينجزه الوعي الذاتي، ولكي يفي تجربة الفن حقها عمل جاهدا على محاربة لاواقعية الفن باعتباره أن الادراك الحسي الخالص هو تجريد دوغمائي يختزل الظواهر بشكل مصطنع أما الادراك فيتضمن معنى دائما الأمر الذي تبناه **هيدغر*** **Martin Heidegger** (1889-1976) عندما سعى إلى تأسيس نقد نظرية الإدراك الحسي الخالص وهذا النقد ينطبق على الوعي الجمالي أيضا[2]، فقد تأثر غادامير من فينومينولوجيا هوسرل بمبدأ القصدية بقوله: "**إن كل وعي هو وعي بشيء ما**" فالوعي أو الخبرة تنطوي دائما على موضوعها وتكون موجهة نحوه بقصد فهم معناه، ولا تختزل وجود الشيء المحسوس إلى مجرد إنطباعات حسية خالصة فكما يقول هيدغر نحن لا نسمع أصواتا خالصة أي منفصلة عن الأشياء فنحن على سبيل المثال نسمع صوتا ما باعتباره موجة صوتية ذات ذبذبة معينة بل نسمع صوت شيء ما، صوت باب خشبي ينغلق، كذلك عندما نرى اللون الأحمر بوصفه أحمرا خاص بغرض ما، ففكرة الإدراك الحسي هي فكرة مجردة تغفل معنى الظاهرة وتفصل بين الشكل والمضمون[3]، الأمر الذي مهد له كانط عندما منح الذات قوة التمييز الجمالي الكاملة مما جعل الوعي الجمالي وعيا مستقلا عن الواقع وأدى هذا إلى سيادة النزعة الشكلانية في إتجاهات النقد الأدبي والنظريات الجمالية الموغلة في الذاتية وهي النزعة التي كانت تبين أن الصورة المثلى والدالة للعمل الفني تتمثل فقط في

[1]- عادل مصطفى، مدخل الى الهرمنيوطيقا، مرجع سابق، ص286.

[2]- غادامير هانز جورج، الحقيقة والمنهج، مصدر سلبق، ص157.

[3]- غادامير هانز جورج، تجلي الجميل، مصدر سابق، ص 31.

قيمته الفنية والتشكيلية[1]، غير أن غادامير يشير إلى الإختلاف الموجود بين مفهوم الشكل عند كانط ورؤية المدرسة الشكلانية، فمفهوم الشكل بالنسبة له يشير إلى بنية العمل الفني لاعتباره مقابل مضمون العمل، ولكن للجاذبية الحسية الخاصة بالوسائل المادية بل هو مرتبط دائما بوحدة الشكل والمعنى الذي يتضمنه العمل.[2]

إذن إن مشكلة الشكل الجمالي عند غادامير هي مشكلة الوعي الجمالي الحديث الذي بفعل تمجيد العقل أغفل الحقيقة التي يقولها لنا الفن والأدب وبذلك أصبح الفن مغتربا عن عالمنا أي غير مفهوم بالنسبة لنا وبالتالي أصبحنا غير قادرين على التفاعل ومساءلته بصورة حقيقية فيصبح الفن مستغرقا في تجربة الذاتية خاصة بالشكل الجمالي.[3]

إذن إن التجريد الجمالي هو تجريد خالص أثارته الهيمنة الخفية للعلم الحديث على الواقع بحيث يصبح الفن بهذا الطرح ذو سيادة مستقلة إلا أنها مرتبطة بالتخيل واللاواقعية وإنه لجدّ معبر كما يرى **جان غراندان*** Jean Grondan أن كل مجال الأدب يحمل في اللغة

---

[1]– عبد الله بريمي، السيرورة التأويلية في هرمينوسيا هانز جورج غادامير وبول ريكور، دائرة الثقافة والإعلام، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2010، ص 83.

[2]– غادامير هانز جورج، تجلي الجميل، المرجع نفسه، ص 32.

[3]– مجموعة من الاكاديميين العرب، موسوعة الابحاث الفلسفية لرابطة العربية الاكاديمية للفلسفة، الفلسفة الغربية المعاصرة، صناعة العقل الغربي،ج2، إشراف علي عبود المحمداوي، تق: علي حرب، منشورات ضفاف بيروت، بيروت، ط1، 2013، ص 1117.

*جان غراندان Jean Grondan: فيلسوف كندي ولد في 1955 أحد أكبر المختصّين في مجال الهرمينوطيقا والأنطولوجيا. وتعتبر كتبه؛ بحسب كتاب "المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا" "لوحة فسيفسائية متناسقة الألوان رائعة الإخراج وظف فيها طاقة تعبيرية، تنظيرية كبيرة لإدراكه المسبق بصعوبة الموضوع وتشعباته داخل الفلسفة الواحدة وهي الفلسفة الألمانية من جهة، والتمايزات والتماسات القائمة بينها وبين الفلسفة الفرنسية من جهة ثانية"

الإنجليزية التي هي لغة العلم الحديث "التخيل" هذا هو سلطان العلم الحديث الذي تذهب إسميته إلى أن تطبع فرعا كاملا من الأدب إن لم يكن الأدب بأكمله [1].

ولا شك أن غادامير مدين في نقده للنزعة الإسمية الحديثة بوجه خاص إلى الحديث الظاهراتي لعلم النفس والإبستمولوجيا القرن التاسع عشر، الذي عمل على التحرر من تلك المفاهيم كمفهوم المحاكاة والمظهر، واللاواقع، والوهم والسحر، والحلم، جميعا ألغت إرتباط الفن بالوجود الحقيقي ووقفت عائقا أمام بلوغ فهم مناسب للوجود الجمالي فقد بينت الإستطيقا الفينومينولوجية على قصور تلك المحاولات التي تسعى إلى إدراك نمط جمالي كمظهر للواقع، فالتجربة الجمالية عند الظاهراتية تجربة حقيقية أصيلة[2]، وما يعنيه غادامير بهذه العبارة هو أن الذوق هو العامل المشترك والذي يمثل نقطة إلتقاء تربط بين الأفراد وهذه الوحدة تختلف تماما عن الوحدة التي تشكل صورة الثقافة الجمالية، فالذوق لايزال وفيا لمعيار المضمون ولا يدل هذا عن الإختلاف القائم بين المجتمعات في مسألة الأذواق بل لدى مجتمع واحد في فترات زمنية متعاقبة، لأن وجود ذوق مهيمن في مجتمع إنما يرجع إلى إكتساب طابع من الحياة الإجتماعية في تلك الفترة لذا فإن إهتماماته الفنية ليست نتيجة عشوائية ولا كلية من حيث المبدأ، بل هي مرتبطة أشد الارتباط بوحدة نمط معين من الحياة ومثال للذوق، فكل مجتمع يختار ويعرف ما يناسبه وما لا يناسبه وفقا للوسط الذي يتأثر

[1]– هشام معافة، التأويلية والفن، مرجع سابق، ص135.

[2]– غادامير هانز جيورج، الحقيقة والمنهج، مصدر سابق، ص149.

بمعطياته[1]، في حين أنه عندما تتم ممارسة ذوق محدد التمييز أي قائم على أساس الإختيار والرفض وفق مضمون معين فهذا ما يسميه غادامير بالتمايز الجمالي[2]، فيتم إستبعاد عناصر العمل الفني فوق الجمالية مثل الغرض والوظيفة والمعنى والمضمون وتجرده من كل عناصر المضمون التي تقدم طابع أخلاقي أو ديني وتنظر إلى العمل من حيث وجوده الجمالي فقط، فنجد غادامير يهتم بنقده وتعريته في كثير من مقالاته باعتباره تمييزا لما يكون مقصودا على نحو جمالي عن كل شيء يقع خارج المجال الجمالي[3]، فهذه العناصر تأخذ عند غادامير قدرة خلاقة على توليد الدلالة الكلية التي يتمتع بها العمل أصلا، وحين يوظف التمييز الجمالي كل طاقاته وإمكاناته في طمس هذه العناصر يتجرد من جميع الشروط التي تتيح لنا الإقتراب من عالم الفن ويضعنا على مسافة بعيدة عن عناصر المضمون التي يحمل دلالة أخلاقية أو دينية، وينظر إليه من حيث وجوده الجمالي فحسب[4]، فأصبح هذا التمييز الجمالي الذي يحدث نتيجة الوعي الجمالي يقود بفعله إلى خلق أماكن خاصة بالفن، كقاعات العرض الدائمة، والمتاحف، وهي مساحات يلجأ إليها الفرد للإستمتاع بمختلف أنواع الفنون بناءً على خبرة جمالية مستقلة عن الواقع والعالم الأصلي الذي ينتمي إليه فيكون بذلك قد قام بعزل وفصل الفن عن عالمه وعن محيطه وأصبح يتناوله من مكان مختلف وعلى

[1]– هشام معافة، التأويلية والفن، المرجع نفسه، ص135.

[2]– هشام معافة، التأويلية والفن، مرجع نفسه، ص136.

[3]– غادامير هانز جورج، تجلي الجميل، مصدر سابق، ص29.

[4]– هشام معافة، التأويلية والفن، مرجع سابق، ص137.

نفس النحو يفقد الفنان مكانته أيضا، ويعيش حياة الشخص البويهمي[1]، وهذا جلي في ما سمي بالفن التجاري حيث أصبح الفنان يبدع إنطلاقا من إلهام حر بلا تكليف تجاري أو موضوع محدد أو مناسبة معطاة، كانت هذه الممارسة فيما مضى إستثناء يفقد مكانته في المجتمع ويكتسب خصائص اللامنتمي، ثم سادت كقاعدة عامة في العمل الفني، ففكرة الشخص البويهمي بالنسبة لغادامير تعكس هذه القضية فلقد أصبح بيت الغجر الكلمة النوعية لوصف حياة الفنان، بمعنى أن الفنان قد خرج من نظام الأخلاق العام وأضحى يعيش نمط حياتي غير مألوف وهذا ما ساد في القرن التاسع عشر[2]، ولكي يبرهن غادامير على قصور مبدأ "التمايز الجمالي" الذي هو نتاج للوعي الجمالي المغترب وعجزه عن الإحاطة بالنمط الحقيقي لوجود الفن يستعين بالمفهوم الجمالي الأساسي الذي طوره **ريتشارد هامان Richard Haman** (1879-1961) في كتابه "الإستطيقا" ومفاده أن الإدراك غني بالمعنى بحد ذاته، التي تطلق على الشيء الدال بذاته دون أن يرتبط بشيء آخر يمكن أن يحدد معناه[3]، أي أن الإدراك الحسي حسب هامان يعبر عن ذاته ويعرض نفسه وفقا لدلالته الخاصة، وهكذا في مقابل مبدأ التمييز الجمالي يقدم غادامير مبدأ مضاد وهو "اللاتمييز الجمالي"، فالأمر المحوري الذي تستند عليه الخبرة الجمالية بعمل فني ما ليس المضمون ولا الشكل بل "الشيء المقصود" هذا الأمر الذي كان له صدى في عقيدة هوسرل القصدية، هكذا يجب على المرء في حالة التلقي الجمالي للشعر أن لا يعمد إلى فصل

[1]- المرجع نفسه، ص138.

[2]- هشام معافة، التأويلية والفن، مرجع نفسه، ص139.

[3]- المرجع نفسه، ص139.

الشعر عن مادته الخام، وفي المسرح أن لا يعمد إلى فصل "الشيء المقصود" عن الأداء نفسه لأن وحدة الحقيقة التي ندركها في التجربة الفنية لا تقبل القسمة أو التمايز.[1]

وثمة معضلة أخرى تتولد عن سيادة الوعي الجمالي المجرد يتعين على غادامير مواجهتها، فجانب إنقطاع استمرارية وجودنا في العمل الفني توجد مشكلة إنقطاع الدور التاريخي للفن، وبالكيفية التي انتقد بها غادامير الوعي الجمالي انتقد كذلك الوعي التاريخي، فإذا كان الوعي الجمالي يقوم بتجريد الخصائص الجمالية للعمل الفني عن الواقع، حيث لا يمكننا اعتبار أي شيء جميلا إلا إذا كان ينطوي على قيمة فنية لأن العمل يكون موضوعا للخبرة الجمالية المنفصلة تماما عن التجربة التاريخية، فسواء كان الموضوع الجمالي بيتا شعريا أو مشهدا أو قطعة موسيقية فإن وحدة الموضوع هنا ليست شيئا معطى حقيقة بل يصبح العمل الفني وعاءً فارغا يشكل بؤرة لإلتقاء الخبرات الجمالية والذات صاحبة السيادة نحو المطلق تمر بخبرات منفصلة ومنقطعة مجردة عن كل إرتباط عضوي مع الظروف التاريخية، وبهذا يسعى إلى صياغة تجربة فنية تتميز بالإستمرارية التاريخية، فنيته المعلنة هي استرجاع تلك التجربة الحقيقية للفن، فغادامير انطلاقا من التحديدات التي خضعت لها التجربة الفنية يهدف من خلال نقد الوعي الجمالي المجرد إلى إنصاف حقيقة التجربة الجمالية، وتجاوز النزعة التي تربط الحكم الجمالي بالذات لأن الفن كما يراه غادامير معرفة، وكل خبرة بعمل فني هي مشاركة في تلك المعرفة.[2]

[1]– عادل مصطفى، مدخل الى الهرمنيوطيقا، مرجع سابق، ص289.

[2]– هشام معافة، التأويلية والفن، مرجع سابق، ص141.

الفصل الثاني

مهمة الهرمنيوطيقا في إزاحة التجريد والإغتراب الفني

المبحث الأول: الهرمنيوطيقا عند غادامير

1-موقفه من المنهج

2-الحقيقة والفن

البحث الثاني: اللعب بوصفه عنصرا ناقلا للتجربة الوجودية

1-مفهوم اللعب عند غادامير

2-التحول الى بنية ووسط كلي

3-زمانية العمل الفني

المبحث الأول: الهرمنيوطيقا عند غادامير

1-موقفه من المنهج:

إن الهرمنيوطيقا* بمفهومها الواسع أكبر من أن نحصرها في بضع صفحات إلا أنه يمكننا القول أنها أصبحت تمثل واحدا من أهم التيارات الأساسية السائدة في الفلسفة الألمانية بدءا من **شلايرماخر Friedrich Schleiermacher (1768-1834)** و**دلتاي Wilhelm Dilthey (1833-1911)** مرورا **بهيدغر Martin Heidegger (1889-1976)** وحتى غادامير الذي يعتبر من أشهر أقطاب الفكر الهرمنيوطيقي المعاصر، وقد إقترنت باسمه بوصفه أحد أعلامها البارزين[1]، إذ انطلق غادامير في مشروعه بتجاوز مساوئ هرمنيوطيقا شلايرماخر ودلتاي إذ يرى أن تركيز شلايرماخر كان على وضع القوانين والقواعد التي تعصمنا من سوء الفهم الذي يكون أقرب إلى الوقوع فيه خاصة في حالة تباعد النص عنا في الزمان وغموض لغته بالنسبة لنا، فنقطة البدء حسب غادامير هي ليست ما يجب أن نفعل أو نتجنب في عملية الفهم بل بالأحرى الإهتمام بما حدث بالفعل في هذه العملية بصرف النظر عما ننوي أو نقصد كما أن الهرمنيوطيقا عنده لا تسعى

*الهرمنيوطيقا: ثمة تعريفات كثيرة ومختلفة للهرمنيوطيقا كما تطورت في الأزمنة الحديثة، منذ البداية كانت الكلمة تشير إلى علم التأويل وبخاصة مبادئ التفسير النصي القديم غير أن حقل الهرمنيوطيقا قد تم تأويله (بترتيب زمني تقريبا) إلى:
1- نظرية تفسير الكتاب المقدس،2- ميثولوجيا فقه اللغة العام، 3- فهم كل علم لغوي، 4- الأساس المنهجي للعلوم الإنسانية(الروحية)، 5- فينومينولوجيا الوجود أو الفهم الوجودي، 6- أنساق التأويل التي يستخدمها الانسان للوصول إلى المعنى القابع وراء الأساطير والرمز.
يعد كل من هذه التعريفات أكثر من مجرد مرحلة تاريخية فكل تعريف هنا يشير إلى لحظة هامة من لحظات التأويل أو مدخل إلى مشكلة التأويل. انظر إلى: عادل مصطفى، مدخل الى الهرمنيوطيقا، ص66.

[1] - سعيد توفيق، في ماهية اللغة و التأويل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 2002، ص83.

للبحث عن الإنسانية كما انصرف دلتاي في محاولة إقامة العلوم الإنسانية على أساس منهجي مختلف عن العلوم الطبيعية، إذ يركز غادامير بشكل أساسي على معضلة الفهم باعتبارها معضلة وجودية وفهم العلوم الإنسانية على حقيقتها بصرف النظر عن المنهج[1]، وقد إكتمل طرح مشروعه النقدي في كتابه "الحقيقة والمنهج" هذا المؤلف الضخم الذي يرمي من خلاله إلى فك الإرتباط بين الحقيقة والمنهج الذي كان واقعا في العلاقة بين المنهج في العلوم الطبيعية، غير أنه يرى أن الأمر مختلف بالنسبة للعلوم الإنسانية حيث أراد تأسيس انطولوجيا جديدة لحدث الفهم ومحاولة الوصل بين الفلسفة والعلم عن طريق مجاوزته أفق الإهتمام المحدود للمنهجية العلمية النظرية[2]، والمتأمل لعنوان كتابه "الحقيقة والمنهج" يلتمس نوعا من التهكم على علاقتهما، فالنظرة القديمة للهرمنيوطيقا أي بإعتبارها منهجا خاصا للعلوم الإنسانية قد فقدت قوتها وفكرة المنهج ذاتها قد حوكمت ووضعت أمام المساءلة، فهو لا يرى ضرورة أن يوصل المنهج إلى الحقيقة[3]، هذا الأمر الذي أثار سخط الكثير من القراء متهمين إياه بتحطيم الصلة الجوهرية بين الحقيقة والمنهج وعلى هذا الضوء تفهم الإشارة إلى أن واو العطف في عنوان الكتاب لا تعني العطف بل الإنفصال، انفصال الحقيقة عن المنهج ومن هنا جاء اقتراح عنوان جديد لكتاب غادامير بـ: "الحقيقة أو المنهج"، فألا ترهن شيء بشيء لا يعني أن نفصله عنه بل يعني أن لا تضع التلازم بينهما[4].

---

[1]– هشام معافة، التأويلية والفن، مرجع سابق، ص8.

[2]– روبرت هولب، نظرية التلقي، تر: عزالدين إسماعيل، المكتبة الاكاديمية، القاهرة، ط1، 2002، ص78.

[3]– هشام معافة، التأويلية والفن، مرجع سابق، ص28.

[4]– غادامير هانز جورج، الحقيقة والمنهجة، مصدر سابق، ص15.

إن مشروع غادامير وعلى الرغم من كونه ثورة ضد المنهج والأداتية لكنه ليس رفضا مطلقا لهما لأنه من الضروري تتبع منهجية معينة إذا أردنا بناء جسر ما أو حل مشكلة رياضية، أو الأمل في إيجاد لقاح لمرض السيدا، فهذا جد واضح وبديهي وغادامير نفسه قد أشاد بفضل المنهج عليه فقد إستفاد كثيرا من مناهج الفهم السابق عليه ولا يزال يكن لها احتراما وإجلالا كبيرين، إذ أنه لم يخاصم المنهج بل رفض الصرامة المنهجية التي تختزل الفهم إلى مجرد عملية أداتية أي ضد الإستحواذ القبلي والمطلق للمنهج على الحقيقة، بل يجب أن نفهم موقفه على أنه تأكيد على أولية الحقيقة على المنهج وكل وجهة منهجية يجب أن نضعه في الحسبان وجود عالم نحيا فيه من خلال خبرة أولية سابقة على كل تفكير منهجي[1]، إذا فالخبرة الهرمنيوطيقية عند غادامير هي نوع من التوجه المعرفي الذي يقوم كبديل للمعرفة التصورية التي يتم تحصيلها واكتسابها من المنهج وقد استمد هذا التوجه من هيدغر الذي اعتمد بدوره على الفينومينولوجيا، فقد أرسى هيدغر بدوره دعائم الهرمنيوطيقا الفينومينولوجيا والأنطولوجية باعتبارها كشفا عن حقيقة أو معنى ظواهر الوجود الإنساني وغادامير يعني بالمنهج هنا منهج العلم الحديث الذي يتوخى الموضوعية ويستبعد الذات التاريخية بهدف الإستحواذ على الموضوع من خلال مجموعة من الأدوات والقواعد التي تحاول الذات من خلالها أن تفهم الموضوع أو الظاهرة كحالة ممثلة كقاعدة عامة[2]، فالمنهج العلمي في الزمن السابق على ديكارت والإشارة هنا بصفة خاصة على المرحلة الإغريقية

[1]– هشام معافة، التأويلية والفن، المرجع نفسه، ص29.

[2]– سعيد توفيق، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، مرجع سابق،ص ص89،149 .

القديمة لم يكن قد وصل إلى حد الهيمنة على فكرة الحقيقة، فلم يكن لديهم تطابقا ساذجا للذات مع العالم بل كان شكلا من أشكال المعرفة، أعاد من خلاله اليونانيون إعادة ترتيب علاقة الذات بالموضوع ترتيبا أنطولوجيا، فهم كانوا يرون فكرهم جزءا من الوجود ذاته، لقد كانت طريقتهم إزاء الحقيقة أكثر جدلية ولم تكن كسبا وامتلاكا بل لقاءً ومشاركة[1]، ولكن مع مجيء الثنائية الديكارتية أصبحت غربة البشر في عالم الغرب التي يرجح أنها قابلة للكشف عنها قبل ديكارت بزمن طويل هي حجر الزاوية للفلسفة الغربية، وكانت المهمة غير المعلنة للنشاط الفكري منذ القرن السابع عشر حتى القرن العشرين هي إخفاء غربة العقل والمادة، والذات والموضوع وتبريرها عن طريق تقديم أساس فلسفي للمنهج العلمي، يقول غادامير:"**إن النشاط العلمي يتعلق به دائما شيء ما ديكارتي، فهو نتيجة منهج نقدي لايسعى إلى إقرار ما لا يمكن الشك فيه**"[2]، فأصبحت هذه الهيمنة العلمية الصارمة والسائدة في الفكر الغربي حتى إن الهرمنيوطيقا الكلاسيكية لدى شلايرماخر ودلتاي لم تستطع حسب غادامير أن تتخلص تماما من تأثيرها في نظرتها للعلوم الإنسانية، فدلتاي رغم محاولته للبحث عن منهج للإنسانيات فقد سمح لنفسه أن يتأثر بعمق بنموذج العلوم الطبيعية، حتى عندما كان يسعى لتبرير الإستقلال المنهجي للعلوم الإنسانية.

يرى غادامير أن الظواهر أو النتاجات الروحية للتراث والتاريخ والفن لا تخضع لمنهج لأنها معطاة لنا في عالم خبرتنا المباشرة بطريقة سابقة على المنهج والفكر التصويري، أي

[1]– عادل مصطفى، مدخل الى الهرمنيوطيقا، مرجع سابق، ص279.

[2]– روبرت هولب، نظرية التلقي، مرجع سابق، ص87.

من خلال معرفة سابقة عل المعرفة التصويرية، ولذلك فإننا ينبغي أن نفهمها من خلال خبرتنا المباشرة باعتبارها تنتمي إلى سياق عالمنا الذي نحيا فيه[1]، ومن هنا يمكن القول بأن المنهج والمعرفة التصويرية قد حجبت عنا عالم الأشياء الذي نوجد فيه على نحو أليف وبالتالي فإن الفن والتاريخ شأنهما شأن الطبيعة نفسها لم يعودا ينتميان إلى عالم الأشياء الواضحة أو المفهومة بذاتها، فالأشياء لها طبيعتها الخاصة بها التي ينبغي أن نفهمها من خلال التكيف والتوافق معها بدلا من أن نفرض تصوراتنا عليها، وننظر إليها كمجرد أدوات للإستخدام وكل محاولة لتفسير الشيء أو تحليله عن طريق نظريات علمية تجعله يفر منا وتجعلنا نبتعد عن طبيعته[2].

ويبني غادامير فكرة محورية للمنهج وهي أن المنهج هو رد فعل على إغتراب الذات عن العالم.

[1]– سعيد توفيق، في ماهية اللغة وفلسفة الفن، مرجع سابق، ص89.

[2]– المرجع نفسه، ص92.

2-الحقيقة والفن :

إن جملة التساؤلات والبحث في العلاقة بين الحقيقة والفن ليست مسألة حديثة وإنما وجدت منذ أقدم العصور وقد قام غادامير بتكريس أول جهوده في البحث عن هذه القضية وتناولها في مقال له بعنوان: "أفلاطون والشعراء" سنة: 1934[1]، كونه كان مهتم بالإرث اليوناني، حيث يرى غادامير أن مسألة تبرير الفن ظهرت إلى الوجود لأول مرة في ظل الطرح الفلسفي الجديد للمعرفة والحقيقة مع الفكر السقراطي الذي تميز بنزعته العقلية المتشددة والتي كانت مضادة لروح الفن التي تقوم بطبيعتها على الحدس والإلهام والعاطفة والخيال، ولقد تأثر تلميذه أفلاطون في بداية مراحل فكره بهذه النزعة العقلية، فانتقد الشعراء باعتبارهم يحدثون عن أشياء لا يعرفونها وبالتالي نظر إلى المعرفة التي عن طريق الشعر والفن على العموم باعتبارها معرفة غير حقيقية واستبعد الشعر من جمهوريته، فالفن في نظره محاكاة للأشياء وهذه الأخيرة هي مجرد نسخ لصورها الخالدة وبالتالي فإن أعمال الفن مجرد مرايا تعكس ظاهر الشيء ولا تطال منه للماهية ولذلك فإن الفن بوصفه محاكاة للمحاكاة فهو يبتعد عن حقيقة الأشياء درجات ثلاث[2].

ومنذ ذلك الحين أصبح التعارض بين الحقيقة والفن حقيقة لا يمكن انكارها فلم يعد هناك سبيل لتعليل الفن سوى المتعة الحسية وعزله تماما عن المعرفة فخبرة الفن أصبحت خبرة جمالية سلبت منها كل القدرة على البوح بالحقيقة ولم يعد الفن المعاصر يلعب أي دور

[1] – غادامير هانز جورج، تجلي الجميل، مصدر سابق، ص67.

[2] –هشام معافة، التأويلية والفن، مرجع سابق، ص36.

تاريخي في عالمنا، بل أصبح بالنسبة لنا كما يقول هيجل: "شيئا من الماضي" فأصبح لا يمتلك القدرة التي تجعله بؤرة للتلاقي ومشاركة الخبرات بين أفراد ينتمون إلى نفس الوسط وأكبر مثال عن ذلك مؤسسة المتحف التي تم حصر الفن فيها وعزلها عن الواقع المعيش فيبدو ذلك أشبه بسفر الإنسان بكبسولة زمنية إلى عالم مغاير لا يمت بصلة لعالمه، فالنظام المتحفي ما هو إلا تعبير عن سيطرة الوعي الجمالي المجرد، الذي يقوم بفصل الأعمال الفنية عن حياة الإنسان المعاصر من كل الأبعاد الأخلاقية والمعرفية وينظر إليها بمعزل عن سياقها التاريخي بناءً على معايير جمالية خالصة[1]، فأصبح الإنسان مغتربا تجاه الفن والطبيعة يتغلب عليه الطابع النظامي والعلمي باعتبارهما المصدر التشريعي والوحيد للحقيقة الوجودية، الأمر الذي حاول غادامير تقويضه لمواجهة من الإستلاب الإبستمولوجي الذي يمارسه المنهج على العالم والذي يقودنا نحو الإغتراب بفعل الوعي الجمالي وبالتالي ينحجب عن الحقيقة التي يقولها لنا الأدب والفن على سواء، فغادامير من خلال تتبع خطى هيدغر في تحديد الحقيقة باعتبارها كشفا أو إنارة وفقا للتصور الإغريقي لمفهوم أليثيا وتعني حرفيا "إزالة الحجاب أو الغطاء عن الأمر الذي نسعى لفهمه" وبالتالي فإن الفن يعتبر تكشفا وتفتحا للوجود ولا يمكن إختزاله إلى مجرد ذوق أو متعة جمالية حسية خالصة، إنها نسق كشفي للمناطق المعتمة من الوجود البشري، والفن هو أحد هذه الأوجه الكشفية يقول غادامير: "**من المقنع تماما أن تجربة الفن تنتقل أكثر مما يكون الوعي الجمالي قادرا على الإحاطة به، إن الفن هو أكثر من كونه موضوعا للذوق حتى وإن تعلق الأمر بذوق**

[1]– هشام معافة، التأويلية والفن، مرجع سابق، ص37.

الجمالى الأكثر تهذيبا للفن"[1]، فهو بذلك يؤكد عن دور الفن في التعبير عن حقيقة الوجود وامتلاكه القدرة على الإقتراب من حقيقة تتعالى على المنهج العلمي وآلياته.

لقد أخذ موضوع الفن والحقيقة جزءا كبيرا من دراسات غادامير إذ خصص لها مبحثا كاملا فى مؤلفه "الحقيقة والمنهج" والذي يلخص فيه كامل مشروعه الهرمنيوطيقي وتقصي الحقيقة بعيدا عن السلطة الذاتية التى اكتست الفن المعاصر، إذ يرى أن الفن موضوع تاريخي وليس شيئا حاضرا لا زمانيا يمتثل للوعي الجمالي الخالص والعالم الفني ليس عالما غريبا تنتقل من خلاله سحريا إلى فترة زمنية معينة[2]، ومن أجل هذا ذهب إلى انتفادات الفكرة المحورية التى قام عليها دعاة الوعي الجمالي في أفق امتلاكنا تصورا ما للمعرفة والحقيقة في ظل تصوراتهم الجمالية التي كانت تدور حول الذوق والعبقرية والإلهام والحكم ويحثنا غادامير أن لا نفكر بهذه المصطلحات وأن نفكر في الفن بدلا من ذلك باعتباره أصلا يعلن ويحفظ الحقيقة الوجودية لحقبة تاريخية[3] ومنها ندرك العلاقة الوثيقة التي تجمع الهرمنيوطيقا والفن، فإذا كانت الهرمنيوطيقا قد اتسعت مع غادامير لتشمل كل ما هو قابل للفهم و التفسير، فإن الفن يحتل مكانة هامة في النشاط الهرمنيوطيقي فهو يمثل نموذجا خصبا للحقيقة التي تحدث في خبرتنا وتكشف عن تناهي الفهم الإنساني الذي يبقى مفتوحا، فالهرمنيوطيقا الغادامرية تكشف لنا أنه لا يوجد فهم إنساني يبلغ حد اليقين والإكتمال وهو لا

[1]– مجموعة من الاكادميين العرب، موسوعة للأبحاث الفلسفية للرابطة العربية الأكادمية للفلسفة الغربية المعاصرة،صناعة العقل الغربي، مرجع سابق، ص1173 .

[2]– هشام معافة،التئويلية والفن، مرجع سابق، ص37.

[3]– عبد الله بريمي، السيرورة التأولية في هرمينوسيا هانزجورج غادمير بول ريكور،مرجع سابق،ص85.

نهائي، وبذلك بقى مفتوحا[1]، وتحسين متواصل لمعرفتنا بالعالم وفي هذا تقول كاثلين رايت في تقديمها لكتاب "مهرجانات التفسير": "**إن الفهم الإنساني يبدأ بما يكون مفسرا من قبل وينتهي بالتفسيرات التي تبقى دائما منفتحة على تفسيرات تالية، وهذا يرجع على وجه التحديد إلى أن الفهم الانساني يكون محكوما تاريخيا وهو بذلك لا يكون ويبقى متناهيا** "

وبذلك فإن الهرمنيوطيقا تتخلى عن نشدان اليقين والكمال في التفسير الذي نجده في الكثير من المشروعات الفلسفية[2]، وبذلك تكون مهمة الهرمنيوطيقا عند غادامير دفع سؤال الفهم إلى الواجهة معلنة بذلك أن الذات ليست المقام الوحيد للسؤال عن الوجود وبأن المنهج ليس هو الطريق الوحيد لكشف الحقائق في العالم.

يتبين مما سبق أن هناك رابط مشترك بين خبرة الفن وخبرة الهرمنيوطيقا باعتبارها كشفا للحقيقة، فإذا كان الوعي الحديث يقف بيننا وبين فهم الفن ودوره التاريخي بفصل أبعاده الأخلاقية والمعرفية والتركيز على الشكل من خلال الحس الجمالي الخالص، مما يجعل الفن ظاهرة تتطلب التفسير فإن غادامير يجعل من الهرمنيوطيقا محاولة لتجاوز هذا الإغتراب إذ نجده يقول: "**أود الإنطلاق من تجربتي المسافة الإغترابية و الإستلابية اللتين نصادفهما في ميدان المرجعيات الهامة، أقصد تجربة الوعي الجمالي وتجربة الوعي التاريخي**" لذلك يدعو غادامير إلى ضرورة الربط بين الفن والواقع الانساني، فكل إبداع فني يرتبط بالجماعة التي ينتمي إليها وليس منفصلا عنها.[3]

---

[1]– هشام معافة، التآولية والفن،مرجع سابق، ص38.

[2]– عادل مصطفى، مدخل الى الهرمنيوطيقا، مرجع سابق، ص285.

[3]– هشام معافة، التأولية والفن، مرجع سابق، ص38 .

يرى غادامير أن عالم التراث الفني ليس مجرد موضوع نقبله أو نرفضه بكل حرية وذلك من خلال طرح تساؤلاته: أليست الحقيقة هي الشيء الذي يستولي علينا ويحرك مشاعرنا مثل الأثر الفني إذ لا يترك لنا حرية إبعاده عنا ولا قبوله أو رفضه من تلقاء أنفسنا؟ وبهذا يرى غادامير أن الحقيقة التي يتقصاها الإنسان في عالمه يحتويها العمل الفني ويكشفها لنا.[1]

[1]– غادامير هانزجورج، فلسفة التأويل، تر:محمد شوقي الزين، الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت، ط2، 2006، ص101.

المبحث الثاني: اللعب بوصفه عنصرا ناقلا للتجربة الوجودية

1- مفهوم اللعب عند غادامير:

يعتبر عنصر اللعب من أهم المفاهيم التي يعتمدها غادامير في قراءته الجمالية وهو بمثابة المفتاح الذي يسمح لنا بإلقاء الضوء على العمل الفني وأسلوبه في الوجود، إذ قام غادامير ببناء هرمنيوطيقا فلسفية تعيد تعريف مفهوم الفن بشكل مغاير عن التعريفات السائدة تقوم بنقد الوعي الجمالي وتعتمد على اللعب كمبدأ تفسيري[1]، وكشفه بوصفه واقعية حرة بدلا من أن نصفه بطريقة سلبية على أنه مجرد تحرر من الغايات الخاصة[2]، فغادامير أراد تحرير هذا المفهوم من المعنى الذاتي الذي ألصقه به كانط وشيلر، والذي أصبح طاغيا في الفكر الحديث كله، ولذلك فإنه عندما تناول اللعب من خلال تحليله لتجربة الفن فهو لا يستند على النشاط الواعي الذي يتحرى المتعة وجلب اللذة من طرف مبدع العمل الفني، ولا يفسر الفن كونه شعور ذات إنسانية بالحرية أثناء انغماسها في اللعب إنما يركز ويضع اهتمامه نحو نمط وجود العمل الفني نفسه فالوعي الجمالي يربط الفن بنشاط الذات وبذلك يبخس الحالة الحقيقية حقها[3]، وبذلك فإنه يعتمد على التحليل الفينومينولوجي لظاهرة اللعب لأن هذا التحليل يمكننا من فهم العمل الفني بالعودة إلى الأشياء تصبح بمثابة العودة إلى القصدية التي تقوم بتوليد الواقعي من الشعور، ثم إن البحث عن المعنى المستتر خلف الأشياء ومساءلة القصدية الكامنة خلف جزء من الظاهر من الظواهر هي مهمة معقدة

[1]- غادامير هانز جورج، الحقيقة والمنهج، مصدر سابق، ص171.

[2]- غادامير هانز جورج، تجلي الجميل، مصدر سابق، ص98.

[3]- غادامير هانز جورج، الحقيقة والمنهج، مصدر سابق، ص171.

تستحق أن ننعت أنها هرمنيوطيقية، فالفن في الفينومينولوجيا يصطبغ بدلالة وجودية له ومن هنا تحدد العلاقة بين الفينومينولوجيا الهوسرلية والهرمنيوطيقا الغادامييرية والتي تجلت في كتابه الحقيقة والمنهج.[1]

إذن غادامير يرفض الذاتية التي يتسم بها الفكر الحديث بإحالة كل شيء إلى الذات الإنسانية وهو يقوم ببناء نظرية في اللعب باعتباره خيطا ناظما وتوسطيا للتجربة الوجودية المعبرة عن حقيقة ما، ويؤكد ذلك بقوله: "**إن العمل الفني لعب، أي أن كينونته الحقيقية والفعلية غير منفصلة عن تمثيله إلا أنه وعبر هذا التمثيل يظهر لنا وحدة وهوية عمل ما**"، ومنه ندرك أن غادامير يقوم بصد نظريات اللعب التي تفسر الفن بأنه تصريف لفائض الطاقة وجلب اللذة الإستطيقية.

صحيح أن اللعب في النهاية هو لعب وليس بجد ولكنه يحمل نوعا قدسيا من الجدية أي أنه يتضمن جانبا لهويا وجانبا جديا، وليس مجرد متعة تلقاها الذات، فللعب علاقة خاصة بما هو جدي وليست الجدية هي التي تمنح اللعب غرضيته، يقول غادامير: "**إن اللعب الجد أي غزارة ووفرة الحياة من ناحية، وقوة توتر الطاقة الحيوية من ناحية أخرى يكونان مجدولين معا بعمق فكل منهما يتفاعل مع الآخر وإن أولئك الذين قد أمعنوا النظر في الطبيعة الإنسانية قد أدركوا أن قدرتنا على اللعب هي تعبير عن أسمى صور الجدية**"، وإذا تجاهلها أحد المشاركين فهو يفسد المباراة والجدية هنا ضرورية للعب لجعله لعبا شموليا

[1]– أحمد عطار، مخبر الفينومينولوجيا وتطبيقاتها، مجلة اللوغوس، العدد 3، سبتمبر، 2016، ص72.

فاللعبة لا تحقق أهدافها إلا عندما يفقد اللاعب ذاته ويتناساها في اللعبة[1]، وهذا يعني أسبقية اللعب على وعي اللاعب، واللعبة أو المباراة ليست تقابلا بين الذات والموضوع بل هي حركة من الوجود محددة ذاتيا تنغمس فيها وتنخرط في مناخها فتصبح هي الذات الحقيقية وليست ذاتية من يجربها وهذا هو جوهر اللعب عند غادامير والذي يجاوز به الوعي الجمالي الذي يتخذ من اللعب نشاط تقوم به ذات من الذوات وتستخدمه لمتعة خاصة.[2]

إذن يبين غادامير لنا أن خبرة الفن هي خبرة بالوجود وهي خبرة تكشف لنا أن الدور الذي تؤديه الذاتية دور ثانوي وهامشي، وإن المرء تتكشف له حقيقة من خلال الفن بإبعاد السيطرة الذاتية التي أضفاها كل من كانط وشيلر على الإستطيقا فهي حسب غادامير تشكل أزمة عميقة ليست على مستوى الإستطيقا فقط بل بالنسبة للحداثة برمتها، فالهيمنة العلمية التي تشكلت في أفق الحداثة منذ ديكارت جعلت الذات تحتل مكانة مركزية ترتب عليها فهم التجربة الجمالية بمصطلحات ذاتية[3]، ومن ثم رد كل شيء إلى الذات التي تلعب مع نفسها، ويعارض غادامير بشدة هذا التصور الذاتي للعب الذي إجتاح علم الجمال والأنثروبولوجيا المعاصرة والذي يحول دون فهم العمل الفني، فالخبرة الجمالية في نظره ليست قائمة في ذاتها مستقلة عن عالم العمل الفني، حيث تكون السيادة المطلقة للذات تأخذ زمام الأمور والتي تلغي أي شكل من أشكال الخبرة الفنية بل بالعكس فحالة الذات في هذه الوضعية تكون مماثلة لحالتها التي تندمج فيها اللعبة.

---

[1]– غادامير هانز جورج، الحقيقة والمنهج، مصدر سابق، ص173.

[2]– عادل مصطفى، مدخل الى الهرمنيوطيقا، مرجع سابق، ص291.

[3]– غادامير هانز جورج، تجلي الجميل، مصدر سابق، ص264.

غادامير عندما تناول الفهم لم يأخذ باعتباره عملية ذاتية للإنسان إزاء موضوع وقبالته أو مسألة مرتبطة بالسيطرة، بل الفهم نفسه يشكل حدث وواقعه، والنموذج الأمثل لهذا الحدث في نظر غادامير هو الحدث الفني الذي يكشف انتماء الذات للأثر الفني وتجربة الفن وبالتالي نستطيع فهم ذواتنا من خلال كينونتها ووجودها في العالم.[1]

فالعمل الفني يحقق وجوده الحقيقي حين تحقق التجربة تغييرا في الشخص والذات في التجربة الفنية هي الذات الثابتة الباقية وليست ذاتية الشخص الذي يجرب الفن أي أنها تمثل العمل الفني نفسه وبهذا يصبح نمط وجود اللعبة ذو دلالة فهي تمتلك ماهية خاصة ومستقلة عن وعي اللاعب وفي هذا الصدد يقول غادامير: "**إن اللاعبين ليسوا الذوات التي تلعب بل إن اللعب يحضر من خلال اللاعبين**"، وبهذا يكون اللعب يحدث فينا ومن خلالنا وبهذا يكون العنصر الرئيسي والجوهري في التجربة الجمالية ويستعين غادامير بالإستخدام الإستعاري لتوضيح مفهوم اللعب، فلو فحصنا كيف نوظف كلمة "لعب" وركزنا على استعمالاتها الإستعارية في حياتنا اليومية فإننا نجد أننا نتحدث عن لعب الضوء ولعب الأمواج ولعب ناقل الحركة أو أجزاء الماكنة أو تفاعل أعضاء الجسم البشري ولعب القوى ولعب البعوض أو حتى لعب الكلمات، إن جميع هذه الإستعمالات الشائعة تنطوي على عنصر مشترك وهو حركة الذهاب والإياب وعندما نتعمق أكثر في هذه المعاني ندرك أنها تدل على الحركة فقط مبتعدة بذلك عن أي غاية فهي مجرد حركات عادية متكررة بإستمرار لا توحي إلى أي هدف

[1]– هشام معافة، التأويلية والفن، مرجع سابق، ص144.

يمكنها من الوصول إلى نهاية ما[1]، غير أن هذا التكرار لا يعني تكرار شيء ما في أبعاده الحرفية الذي يؤدي إلى الأصل بل هو تكرار أصيل حتى من العمل الفني نفسه.

إن غادامير عندما قام بهذا التحليل من خلال الإستعارة لم يقصد بها إعطاء اللعب دور ثانوي، بل العكس من هذا، فهو يرى في هذا الاستعمال الإستعاري انبثاقا للمعنى الأصلي الفعلي بوضوح تام ومنه تظهر الدلالة المراد كشفها لذلك لا تشير هذه الاستعارة إلى خسارة المعنى بل تعتبر مكسبا له[2]، فهذه الاستخدامات غير الحقيقية والإستعارية للكلمة توفر معلومات عن ماهيتها الحقيقية وبهذا التحليل استطاع أن يكشف لنا دلالة اللعب من خلال حركته المتمثلة في الذهاب والإياب كفكرة محورية في بيان الكيفية التي تنتسب لها الذات، وتعريف اللعب باعتباره حدوث حركة في حد ذاتها دون الانشغال بمعرفة الشيء أو الشخص الذي يسيرها، ولكي نوضح ونقرب الفكرة بشكل أفضل نتحدث عن لعب الألوان فمن الواضح أننا لا نشير من خلال هذه العبارة أن لونا ما يقابل لونا آخر، بل نقصد العملية أو المشهد الذي يشكل وحدة غير قابلة للإنقسام، والذي يكشف كثرة وتمايز الألوان.[3]

فعندما ندرك هذا المعنى الذي اعتمده غادامير لعنصر اللعب فإننا نتحرر من ذلك المجال الذي يحاصرنا ويجعلنا منغلقين على المعاني التي تقدمها اللغة ونشرع في التعرف على الدلالة الحقيقية للعب في موقعها الأصلي ولذلك لا ينبغي أن يفهم اللعب كسلوك يقوم به الشخص بل الحقيقة أن المعنى الأصلي للعب هو المعنى العادي، بحيث لا يفترض نمط

[1]– غادامير هانز جورج، الحقيقة والمنهج، مصدر سابق، ص174.

[2]– المصدر نفسه، ص174.

[3]– المصدر نفسه، ص175.

اللعب وجود ذات تتحكم على نحو يدل أن اللعبة قد لعبت، فالإستقلالية التي تتمتع بها اللعبة هي التي تشكل لها ماهيتها، وفي هذا نقول إن شيئا ما "يلعب" في مكان، أو في وقت ما، أو عن شيئا ما يجري، أو أن شيئا ما يحدث فالذات داخل اللعبة تتخلى عن ذاتها وتتناساها في اللعبة التي تفرض قواعدها وحركاتها والدور الأساسي التي تتمتع به لدرجة نعجز فيها عن إدراك الغموض الغريب الذي يميز وعي اللعب، والتمييز التصوري الذي نفصل من خلاله بين الوجود واللعب[1]، وهذا ما نشاهده في كرة القدم مثلا فهي تفرض على اللاعبين أن يستجيبوا لقوانينها فوق إرادتهم الخاصة، فاللعبة هي العنصر المتحكم في اللاعب والموجه لجميع حركاته، وعليه أن يحترم توزيع الكرة كما تفرضه قواعد اللعبة، وهنا نشير إلى نقطة مهمة وهي عنصر المشاركة فحركة الذهاب والإياب تنتمي في اللعبة انتماءً جوهريا بحيث لا يكون في وسع المرء أن يلعب وحده، فلكي تتحقق اللعبة كلعبة لا بد من شيء آخر يلاعبه اللاعب دائما وهذا الشيء لا يكون بالضرورة أشخاصا آخرين يشاركون اللعب[2]، إلا أنه لا بد من وجود شيء آخر متميز عن اللاعب يمكن أن يلاعبه ويستجيب تلقائيا لحركته بحركة معاكسة، كالقطة حينما تختار في لعبها كرة الصوف لأنها تستجيب للعب.[3]

إذن الذات التي يتحدث عنها غادامير في نظريته الفنية هنا هي ذاتية اللعب وليست ذات اللاعب فاللعب بمعناه الحقيقي ينفلت من مزاجية اللاعبين وحالاتهم العقلية بل هي التي تسيطر وتجذب اللاعب وتوقعه في حقلها إذ نجده يقول: "**إن اللعب لا يكتسب وجوده في**

---

[1]– غادامير هانز جورج، الحقيقة والمنهج، مصدر سابق، ص175.

[2]– المصدر نفسه، ص177.

[3]– المصدر نفسه، ص177.

وعي اللاعب أو موقفه بل بالعكس يهيمن اللعب على اللاعب، وينفخ في روحه، واللاعب يجرب اللعبة بوصفها واقعا يفوقه"، فيتبين من هذا أن لكل لعبة روحها الخاصة وعن اختلاف الحالات العقلية الظاهرة في لعب الألعاب المتنوعة هو نتيجة من الاختلافات القائمة للألعاب ذاتها وليست سببها، فلكل لعبة حقلها، ويعود ذلك إلى أن حركة الذهاب والإياب التي تكون اللعبة تتمذج بطرق مختلفة وبذلك فإن القواعد والتنظيمات التي تصف الطريقة التي تملأ حقل اللعبة هي التي تشكل ماهيتها[1].

إن هذه اللمحة الأولية التي قدمها غادامير ليوضح دلالة اللعب من خلال حصر مفهوم اللعب في الخاصية المشتركة التي تنعكس فيها ماهيته والمتمثلة في حركة الذهاب والإياب تدفعنا إلى التساؤل التالي: هل غادامير بهذا المفهوم يساوي بين السلوك اللعبي الإنساني والسلوك اللعبي الحيواني، ولعب الضوء ...إلخ؟

هنا حدد غادامير الفرق بينهما من خلال تمييز الطابع اللعبي الإنساني عن باقي الأنواع الأخرى من اللعب، هو أنه يلعب شيئا ما واللعب الإنساني من خلال هذا الوصف يقتضي ترتيبا ونظاما ذاتيا تفرضه على حركة الذهاب والإياب أثناء اللعب حيث تبدو حركتنا مقيدة بهدف أو غرض ما، على الرغم من أن جوهر اللعب يقتضي تحرير الإنسان من كل سلوك موجه نحو غاية ما، أي أن اللعب يفرض مهمة الإمتثال بقواعده على اللعب إلا أنه في الحقيقة مهمة لعبية خالصة، مثل الطفل حين يضع على عاتقه مهمة السيطرة على الكرة

[1]– غادامير هانز جورج، الحقيقة والمنهج، مصدر سابق،ص117.

عند النطة الثلاثين مثلا[1]، فحرية الحركة هذه تقترب من وصف أرسطو للحركة الذاتية، معبرا بذلك عن فكر اليونان بوجه عام باعتبارها أخص ما يميز الكائنات الحية، فما يكون حيا ينطوي في باطنه مصدر حركته، ويحمل طابع الحركة الذاتية، إذا الهدف الحقيقي للعب لا يكمن في تحقيق تلك الأهداف والغايات الخاصة بل يكمن هدف اللعب في الحركة في حد ذاتها، أي التنظيم وتشكيل حركة اللعب ذاتها، وهذا أشبه للحركة من حيث هي حركة والتي نشاهدها في الطبيعة في لعب البعوض على سبيل المثال فهو يكشف عن فائض نشاطه من خلال تمثيل ذاتي حي أو بين صغار الحيوان أو في كل الأشكال الدرامية الحية من اللعب التي نلاحظها في العالم [2].

إن النظر إلى اللعب بإعتباره عقلانية لا غرضية وفق تحليل غادامير يفتح مجالا واسعا أمام تحقيق التواصل الإنساني[3]، فعندما يرى غادامير هذا اللعب بإعتباره "إنجاز مهمة بنجاح" بعرضها للعيان فهنا لا يدل إنجاز المهمة على أي سياق غرضي فاللعب محدد في الواقع بعرض نفسه، فنمط وجود اللعبة هو غرض ذاتي يتحدد من خلال تقديم اللعبة نفسها عبر سلوك اللاعبين في صورة عرض وهذا العرض هو تمثيل لأجل شخص ما، فإذا كان ثمة شيء ما يعرض وليكن في هذه الحالة حركة اللعبة ذاتها فإن المشاهد يقصده كما يقصد إليه اللعب ذاته عندما يقف أمام نفسه بوصفه مشاهدا وبالتالي وفق هذا التعريف فإن فعل اللعب يفترض دائما "**لعبا مشتركا مع** ..." ويعطي غادامير دليل لتوضيح هذا من خلال

[1]– هشام معافة ، التأويلية والفن، مرجع سابق، ص149.

[2]– غادامير هانز جورج، تجلي الجميل، مصدر سابق، ص99 .

[3]– غادامير هانز جورج، تجلي الجميل، مصدر سابق، ص100.

مثال المشاهد الذي يتابع طفل يمارس اللعب، ليس مجرد ملاحظ لما يجري بل هو جزء مما يحدث لأنه يشارك في اللعبة، ولا يجب أن نفهم المشاركة كإدماج فعلي في تلك الحركة بل مشاركة باطنية في الحركة المتكررة[1]، وأقرب مثال يقدمه غادامير على هذه الفكرة جمهور المشاهدين لمباراة التنس وهم يلوون عنقهم مما يدل ذلك على فعل المشاركة والإتصال فيكون المشاهد هنا جزءا من هذا النشاط طالما أنه "يشارك" بالمعنى الحرفي للكلمة وبهذا فاللعب لا يعترف في الحقيقة بالمسافة التي تفصل بين الشخص الذي يلعب والشخص الذي يشاهد اللعب، وبهذا يحاول غادامير عن طريق الصورة التي يظهر فيها الفن كعرض من أجل المشاهدة أن يجعل ماهية الحقيقة للعب شيئا يمكن رؤيته ومعرفته عندما تكون اللعبة مقصودة في حد ذاتها كواقع يتجاوز الإنسان ويفوقه، في هذا الأمر الكثير مما يدعونا للنظر إلى قضية الفن في إطار علاقة مفهوم اللعب بأنطولوجيا العمل الفني[2].

2-التحول إلى بنية ووسط كلي:

إستنادا على التحليل الذي قدمه لنا غادامير بمفهوم اللعب على أنه نشاط لا غرضي إلا أنه نشاط مقصود لذاته وإمكاناته لا محدودة في تحقيق التواصل الإنساني كون فعل اللعب يتطلب دائما "لعبا مشتركا مع ..." ،لعب يقحم المشاهد في حركة اللعبة ونشاطها كطرف أصيل، ومن خلال هذه اللحظة التي يتجلى فيها اللعب كعرض من أجل ... وينتقل بنا غادامير من الأشكال البسيطة من اللعب إلى مستوى لعب الفن باستعماله مفاهيم مكملة

[1]- هشام معافة، التاويلية والفن، مرجع سابق، ص15.

[2]- المرجع نفسه،ص151.

للعب ليصبح في طريقه فنا وهذه المفاهيم هي: "التحول والتعرف"[1]، يقول غادامير: "**إن هذا التغير الذي يبلغ فيه اللعب الإنساني اكتماله الحقيقي بأن يكون فنا أدعوه التحول إلى بنية، فمن خلال هذا التغيير فقط يحقق اللعب فكرته**"، أي يبلغ اللعب لحظة اكتماله عندما يغدوا فنا وينفصل عن فعالية اللاعبين التمثلية ويتمثل في المظهر المحض لما يلعبونه وبناء على هذا التحول يصبح بنية، فاللعب هنا قد تجرد كليا من سلوك اللاعبين التمثيلي، وتوصيف التحول هنا كما يعطيه غادامير هو أن شيء ما قد أصبح شيئا آخر أي أنه انكشاف وإنتاج معنى ما من اللعب الذي كان يحجب حقيقة معينة، وهنا يتموضع لعب الفن وتحقق في "بنية" أو "شكل" وهي بنية سامية لها طابعها المثالي الخاص لأن العمل الفني قد تجاوز العملية التي نشأ فيها وأبعدها إلى المحيط الخارجي ويتجلى الآن في مظهره الخالص بإعتباره بنية مكتفية بذاتها[2].

وعلى الرغم من تركيز غادامير على حقيقة ومضمون العمل الفني إلا أنه إلتفت إلى أهمية الشكل، فالشكل عنده هو الوسيط الذي يحول الفنان من خلاله تجربته الوجودية إلى معطى ثابت مما يجعلها تجربة مفتوحة على الأجيال القادمة فالحالة المثالية التي يصبح عليها العمل الفني هي التي تسمح لنا بالتعرف على عالمنا وحقيقة الأشياء[3]، ويتضح هنا أن غادامير يستعين بمفهوم الرفع الهيجلي ويطبقه على الفن، ففي عملية النفي يتم إلغاء حالة

[1]– هشام معافة، التأويلية والفن، مرجع سابق،ص155.

[2]– غادامير هانز جورج، الحقيقة والمنهج، مصدر سابق، ص183.

[3]– مجموعة من الأكادميين العرب، موسوعة الأبحاث الفلسفية للرابطة العربية الأكادمية للفسفة،الفلسفة الغربية المعاصرة، صناعة العقل الغربي، مرجع سابق، ص1185.

ما مع الإحتفاظ بها ولكن في حالة جديدة تتجاوزها، وفي هذا المعنى يقول غادامير: " **لهذا يعني التحول إلى بنية أن ما كان موجودا لم يعد قائما، ولكن ماهو موجود الآن، يمثل نفسه في لعب الفن هو الدائم الحقيقي**"، فما وجد من قيل لم يعد له أثر حاليا أي نوع من الوجود المتحول تشير فيه عملية التحول إلى ما قد تحول، يعني أن شيئا ما يصير وعلى نحو مفاجيء وهو بذلك يختلف كليا عن مصطلح التبدل، فهذا الشيء الآخر هو الذي يعبر عن وجوده الحقيقي مقارنة بوجوده السابق الذي هو لا شيء[1]، فالشكل الذي يصبح عليه العمل الفني هنا يختلف تماما عن الشكل الجمالي الذي ينظر إليه الوعي الجمالي الذي يجرنا إلى وضعية إغترابية، فالشكل لا يثير المتعة فحسب بل هو وسيط للمعرفة بالمعنى العميق وهي معرفة لم تكن ممكنة لولا تجسيد تجربة المبدع الوجودية في وسيط ثابت وهو الشكل أو العمل الفني نفسه والذي يجعل عملية المشاركة ممكنة وتؤهل التجربة للتحول والتغيير[2].

هذا فقط ما يمنح مفهوم التحول إلى بنية معناه الحقيقي، فالتحول إلى بنية ما يشير إلى مجرد الإنتقال من عالمنا إلى عالم يبعدنا عن عالمنا المألوف بل هو عودة إلى حقيقة الوجود، الحقيقة الثابتة الجوهرية، وهي حقائق نحياها في وجودنا اليومي دون أن ننتبه لها، لأنها غارقة في تجارب وخبرات متنوعة ينتزع منها العمل الفني حقيقته، ويعرضها على نحو

[1]– هشام معافة، التأويلية والفن، مرجع سابق، ص155.

[2]– مجموعة من الأكادميين العرب، موسوعة الأبحاث الفلسفية للرابطة العربية الأكادمية للفسفة،الفلسفة الغربية المعاصرة، صناعة العقل الغربي، مرجع سابق، ص 1184.

لم تظهر عليه من قبل[1]، فمتعة التعرف هنا تزيد عما ألفناه وهذا ماتعكسه الطبيعة الحقيقية للتمثيل الفني يقول غادامير: "**أسمي التحول إلى شكل أو(عمل) ذلك التحول الذي يعطي للعب الإنساني كينونته الفعلية وصورته التامة ليصير فنا، وبفضل هذا التحول يستطيع اللعب الإجابة عن فكرته بصورة تمكننا من إدراكه وفهمه في فرديته المحددة**"، وربما هنا يظهر موقف غادامير على أنه قريب من موقف هيدغر حينما يتحدث عن إرساء الحقيقة في العمل ومحاولة فهم العمل الفني بالبحث والتساؤل عن ماهية وأسلوب وجوده، كعملية يتحقق من خلال جلب الموجود من خفائه وتحجبه، إلا أن غادامير ذهب إلى أبعد من ذلك فكان له رؤية خاصة في مفاهييم الوجود والحقيقة والبنية فالوجود يدل عند غادامير عن تجربة ظلت محجوبة تتجاوز أفق الفهم الذاتي وتشير إلى ما يحدث فيما وراء إرادتنا وفعلنا إلى وجود يتجاوز وعي الذات ولهذا فهو أكبر من كونه فعلا ذاتيا، بل نوع من الوجود أي تجد الذاتية نفسها مأخوذة في اللعبة[2]، فيعتبر غادامير وجود اللعب هو دائما تحقق ذاتي وأداء شفاف ووجود فعلي ينطوي على غايته، فعالم العمل الفني الذي يعبر فيه اللعب عن ذاته تعبيرا تاما في وحدة مجرى هذا العمل، هو في الحقيقة عالم تحول كليا ففي هذا العالم ومن خلاله يتعرف كل فرد على حقيقة الأشياء[3]، فيرى بذلك أن لعبارة "التحول إلى بنية" دلالة جوهرية فالمضامين التي ينقلها العمل الفني للمتلقي لا تمتلك دلالة في ذاتها، فهذه المضامين لا تدرك إلا من خلال شكل يجسدها ويعطيها كافة أبعادها الدلالية المحققة من خلال

[1]– هشام معافة، التأويلية والفن، مرجع سابق، ص157.

[2]– هشام معافة، التأويلية والفن، مرجع سابق، ص158.

[3]– غادامير هانز جورج، الحقيقة والمنهج، مصدر سابق، ص186.

تمفضلات ممكنة، كما يعمل على تحيينها ضمن آفاق تأويلية مختلفة فما ندركه من دلالة هذا العمل هو الشكل وليس المادة فلا وجود لعمل فني في ذاته، بل إن إمكانية التدليل داخله لا تتم إلا من خلال منحه شكل يعطيه كافة تحققاته[1].

يبدو أن حرص غادامير الشديد على إبراز المضمون المعرفي للفن هو الذي دفع به إلى رد إعتبار مفهوم المحاكاة بمعناها اليوناني القديم، بعد أن تراجع وتم إبطال مفهومه في القرن الثامن عشر حينما أصبحت السيادة لمفهوم التعبير، فأصبح الفن الحديث يعني الإبداع والإبتكار ورفض محاكاة الواقع وإتباع الأصول القديمة فلم تعد وظيفة الفن والتعبير عن غرض ديني وأخلاقي معين كالسابق بل أصبحت في التعبير عن تجربة ذاتية محضة دون الإهتمام بالمضمون الموضوعي[2].

وإذا كان غادامير يستعين بمفهوم المحاكاة عند اليونان في فهم الفن، فهو لا يستند إلى جميع معانيه ووظائفه وإنما يوجه إهتمامه نحو إستثمار المضمون المعرفي للمحاكاة لوصف لعب الفن إذ نجده يقول: "**لكن مفهوم المحاكاة يمكن أن يستخدم لوصف لعبة الفن إذا ما تذكر المرء فقط المضمون المعرفي للمحاكاة فالشيء يعرض هناك، وهذه هي القضية المركزية في المحاكاة**"[3]، فغالبا ما أُوِّل فعل المحاكاة إلى مجرد نموذج ونسخة بسيطة ناقصة عن الأصل وغادامير رفض هذا النوع من التأويل فهو لا يظهر المعنى الأنطولوجي

[1]– مجموعة من الأكاديميين العرب، موسوعة الأبحاث الفلسفية للرابطة العربية الأكاديمية للفسفة،الفلسفة الغربية المعاصرة، صناعة العقل الغربي، مرجع سابق، ص1185.

[2]– هشام معافة، التأويلية والفن، مرجع سابق، ص158.

[3]– غادامير هانز جورج، الحقيقة والمنهج، مصدر سابق، ص186.

الحقيقي للمحاكاة[1]، ونستطيع من خلال نقد فكرة المسافة الأنطولوجية بين الصورة والأصل في نظرية المحاكاة الأفلاطونية توضيح ذلك، ففي نقده للشعراء يضع أفلاطون الفنون المحاكية في المرتبة الثالثة من الوجود، لكن رغم ذلك فإن ما يهم غادامير في العرض الفني هو الفعل الذي يتم فيه التعرف على شيء ما، وهو فعل تظهر فيه المحاكاة بوصفها تحولا لا علاقة له بإعادة تقديم شيء كان موجودا من قبل، وهنا يذهب غادامير إلى تطبيق فعل الفهم الخاص به على المحاكاة نفسها ويشير أن نفهم المحاكاة هنا بوصفها تمثيلا أي مظهرا لا مجرد تقليد نقترب من خلاله قدر الإمكان من الأصل، بل هي نوع من الإظهار، والغاية التي كان يريد أن يصل إليها غادامير من خلال إعادة إحياء مفهوم المحاكاة كما جرى استخدامه في التراث اليوناني القديم هي التأكيد على وحدة العمل الفني وإثبات هويته، والتأكيد على رفضه التمييز الجمالي الذي يعجز عن الإحاطة بالطبيعة الحقيقية للفن، وهنا تتجلى مرة أخرى الإمتيازات التي يحققها الإنطلاق المنهجي من مفهوم اللعب[2].

3- زمانية العمل الفني:

على الرغم من نجاح غادامير في تخطي سيادة الوعي الجمالي المجرد والتي تتلخص مثلما تقدم في تجريد العمل الفني عن عالمه فقد عمل غادامير جاهدا في ممارسة تأويلية نقدية لنظريات الوعي الجمالي، في كتابه الحقيقة والمنهج ومحاولته إبراز التواصل الدائم بين عالم الفن وعالم الحياة، والثورة على مشاهد الإغتراب الذي تعيشها الذات إزاء الأعمال الفنية

[1]- هشام معافة، التأويلية والفن، مرجع سابق، ص158.

[2]- المرجع نفسه، ص161 .

والتي تنظر إلى الفن بوصفه مملكة سحرية إلا أنه قد واجه قضية أخرى على درجة من الأهمية وهي إثبات التواصل التاريخي للفن وإستمراره يقول غادامير: "**وهذا الأمر يعيد مرة أخرى جميع مآزق الوعي الجمالي التي أشرنا إليها في أعلاه، لأن هذه هي بالضبط الإستمرارية التي يتعين على كل فهم للزمان أن ينجزها، حتى لو كان الأمر يتعلق بزمانية عمل فني**"[1]، وهنا يجد غادامير نفسه محروما من التراث الهيجلي والهيدغري الذي إعتمد عليهما في بلورته لمفهومه عن التواصل، وكانا الرافدان الأساسيان لتصوره للفن ومواجهته لعلم الجمال ورغم أن غادامير أخذ منطلقاته التأويلية من أستاذه هيدغر، حيث أنجز مؤلف بعنوان "طرق هيدغر" وكانت فلسفته إمتدادا له إلا أنه من خلال مهمته لمجابهة علم الجمال قد سلك بشكل واع دربا مختلفا عن الدرب الذي سلكه أستاذه هيدغر، فبينما إتفق كلاهما على رفض الوعي الجمالي وتجاوزه إلا أن كل منهما خلص إلى نتيجة مختلفة[2]، وعبارة علم الجمال تتخذ معنى مغايرا تمام عند كليهما فإذا كان غادامير قد استخدمها للدلالة على نوع معين من الوعي الجمالي والذي نتج إثر سخطه على النظريات الجمالية الحديثة وخاصة كانط للإستطيقى أواخر القرن الثامن عشر فإن هيدغر قد استخدمها ليشير إلى تلك المناقشات التى تبدأ مع أفلاطون وأرسطو وأعلنت نهاية الفن العظيم إلى جانب الفلسفة العظيمة، والتي بلغت أوج ازدهارها معه[3]، علما أن هيدغر أثناء مناقشته لحقيقة العمل الفني التي طرحها في "أصل العمل الفني" كما يركز على مرحلة الفن العظيم، والذي كان ينظر

[1]– غادامير هانزجورج، الحقيقة والمنهج، مصدر سابق، ص198.

[2]– هشام معافة، التأولية والفن، مرجع سابق،ص106.

[3]– المرجع نفسه،ص167.

إلى الفن من خلاله بإعتباره تأسيس لحقيقة تارخية فعلى الرغم من أنه رفض تناول الفن وفهمه لمصطلحات عبقرية الفنان وذوق المشاهد ودعانا لأن ننظر للفن كأصل يحفظ الحقيقة الجوهرية لعصر ما، بحيث يلعب الفن في هذا السياق دورا أساسيا في التاريخ فإن معنى التاريخ لا يدل على التتابع المتصل في زمان، بل يشير إلى أحداث تأسيسية نادرة تقطع كل صلة بما هو ماض.

وفي الحقيقة، إن هذا التوجه الذي انصرف إليه هيدغر في الفن نابع من شغفه المتواصل نحو إبراز دور الفن في تمثيل المطلق، فيتأسس وفق لما تكون عليه حياة الإنسان التاريخي ولا شك أن هذا الموقف الذي يتخذ من خلاله غادامير نموذج الفن العظيم كأساس لنظريته الفنية إنما أخذه من عند هيجل الذي عرضه كأساس لمناقشة الفن لعلم الجمال لجامعة هيدلبيرج، ثم جامعة برلين، أن الفن يمثل لنا "شيء من الماضي"[1]، غير أن غادامير قد رفض هذه الفكرة وسعى نحو إقامة تجلي متواصل للفن يربطه بالحياة اليومية وينكر انقطاعه وهو يجد في التراجيديا القديمة إيضاحا للطريقة التي يسهم بها الفن في فهمنا لأنفسنا فقط على أساس هذا التواصل، فالتراجيديا قائمة على المشاهدين الذين يسلمون بأن الافعال التي تجري على خشبة المسرح أنها تحدث في عالم متواصل مع عالمهم الخاص وهذا هو السبب في أنه يؤمن بأن التراجيديا تكون ممكن فقط طالما أن المشاهدين يتعرفون على أنفسم وعلى تناهيهم من خلال قوة قد يؤثر في أي فرد.

[1]– غادامير هانزجورج، تجلي الجميل، مصدر سابق، ص50.

ويستجلي غادامير البنية الحقيقة لزمانية العمل من جميع جوانبها المختلفة ويستعين بذلك بالتراث المسيحي اللاهوتي وباعتبار أن معاصرة وحضور الجمالي تقتضي الحديث على لا زمانيته، إلا أنه يمكن الحديث عنها دون الإحالة إلى الزمانية الأساسية، وفي هذا الصدد يميز غادامير بين نوعين من الزمانية:

أ- زمانية تاريخية: وتشير إلى تصورنا للزمان العادي الذي ينقسم إلى لحظات زمانية منقطعة، ماض وحاضر ومستقبل، ويظهر العمل الفني كزمانية تاريخية من حيث قابليته للتكرار، والأوجه المختلفة التي يتخذها أثناء عرضه، غير أن هذه العلاقات التاريخية تظل ثانوية بالنسبة للعمل الفني، لأنه مهما طرأ عليه تغير فإنه يبقى على حاله[1].

ب- زمانية فوق تاريخية (مقدسة): ويتجسد هذا في الإحتفالات الدينية والأعياد المقدسة، حيث لا يكون فيها الحاضر لحظة عابرة، بل يمثل اكتمال الزمان إذ نجده في الأعياد، فمن طبيعته الدورية، في الأصل أن تكون متكررة، ونحن ندعو ذلك بعودة العيد، ولكن العيد الذي يحدث مرة أخرى ليس عيدا آخر، وليس مجرد تذكار لذلك العيد السابق، فالطبيعة المقدسة الأصلية لجميع الأعياد تستثنى... فالتجربة الزمانية للعيد هي في الحقيقة[2]، الإحتفال به، إنه زمانه الحاضر والذاكرة والتوقع.

وبناء على هذا الطرح فإن غادامير يرى أن الأعمال الفنية التي تأتينا من الماضي هي أعمال معاصرة لكل عصر، ولا يمكن اختزالها بأي حال من الأحوال إلى مجرد موضوعات

[1]- غادامير هانز جورج، الحقيقة والمنهج، مصدر سابق، ص198.

[2]- هشام معافة، التأولية والفن، مرجع سابق، ص169.

للوعي الجمالي أو الوعي التاريخي، فالعمل الفني يبقى هو نفسه محافظا على وحدته وهويته التي تتخذ أشكالا مختلفة في عرضها عبر مختلف العصور، وهكذا يتوجه بنا العمل الفني نحو الواقع ويربطنا به فيصبح عملية أنطولوجية تكشف لنا الوجود وتسمح لنا بفهمه حيث يرفض غادامير النزعة التاريخانية التي تفترض سلفا وجود مسافة تفصل من جهة بين العمل الفني والمشاهد، وبين عمل ينتمي إلى الماضي وآدائه المعاصر من جهة ثانية فينفي بذلك وجود مسافة بين العمل الفني والمشاهد، لأن المشاهد كما يقول: "**يظل منتميا إلى اللعب رغم المسافة بينه وبين اللعب**" والعمل الفني لا يتحقق في نظره إلا في راهنيته أو تعاصره[1].

[1]– هشام معافة، التاولية والفن، مرجع سابق، ص170.

خـــاتمة

خاتمة:

وفي الأخير واستنادا على العرض السابق المتواضع نستخلص أن غادامير ومن خلال تبيينه للعمل الفني أو الفن بصورة عامة كشف لنا إمكانية الخروج من الهيمنة الذاتوية التي فرضتها اسمية العلم الحديث من خلال بحثه عن وسيلة لفهم الآخر كونه يمتلك أهمية جوهرية، هذا الآخر الذي يسمح لنا ببلوغ الحقيقة للفهم بتجاوز الذاتية وتجاوز سلطة الحقيقة الموضوعية عندما ينتج هذا الفن عالمه الذاتي الذي يعبر عن كينونته مستخدما بذلك عنصر اللعب كمفتاح للتفسير الأنطولوجي فهو يحتل مكانة هامة في تأويلية غادامير، إذ يعتبر أن تجربة الفن مع تجربة الفلسفة هي التذكير الأشد بجاجة للوعي العلمي بالاعتراف بحدوده الخاصة، فالفن أكثر الموضوعات حميمية وألفة لدينا حتى أننا نفترض دائما بأنه لا توجد أي مسافة تفصلنا عنه وهو يمثل نموذجا للحقيقة يتخطى نطاق المعرفة العلمية فغادامير عندما رفض الثنائية المتقابلة الذات/الموضوع أدى به ذلك إلى شرح نوع من الوحدة المتميزة من خلال الهرمنيوطيقا التي عملت على فتح مجال من الحوار الاستقصائي بدل الإقصائي أي إقصاء الآخر فهي تقوم على المساءلة، سؤال وجواب بين الأنا والآخر الأمر الذي يكشف لنا العالم المعاش ونتعرف على كل أجزاءه البسيطة.

إن غادامير قدم نظرية تأويلية أكثر اكتمالا فدخل بذلك التأويل مرحلة جديدة وخاصة مع ظهور كتابه "الحقيقة والمنهج" والذي خصص جزءه الأكبر في إزاحة التعارض القائم بين الحقيقة والفن، لأن الفن أصبح ينظر إليه اليوم كموضوع جمالي أي أننا نفكر في الجمال ونعزله عن المعرفة، فالعمل الفني ليس مجرد موضوع للذة بل هو عرض تم نقله إلى صورة

لحقيقة الوجود بوصفه حدثا، فجميع الأعمال الفنية تخاطبنا بمعناها ومحتواها فنستطيع من خلالها التعرف على أنفسنا إذ يقدم لنا الفن خبرة الحقيقة ويظهر لنا تناهي الفهم الإنساني باعتبارها خبرة غير نهائية إلا أنها حقيقة ترتبط بحياة الإنسان داخل عالمه المعاش ولذلك يحاول غادامير أن يعيد تأسيس وعينا الجمالي، وأن يكشف لنا عن حقيقة الجميل في الفن التي لا يمكن فهمها بمنأى عن أشكال حياتنا الإنسانية كالرمز، واللعب، والإحتفال، والمحاكاة، والخبرة الدينية بطقوسها وشعائرها ...إلخ، وهي الأشكال التي كان الفن يتجلى فيها وينبع منها عند القدماء، دون تكليف وعلى نحو تلقائي، لأنهم لم يستخدموا هذا الوعي الجمالي الذي أصبح حاجزا يفصل ظواهر الفن والجمال عن واقع الإنسان وعالمه المعاش فالفن يمنحنا هذه القدرة لرؤية الحقيقة كمحاولة لتجاوز الإغتراب الساكن في وعي الإنسان المغترب وبذلك فإن صفة أو سمة اللعب ذات أهمية تساوي مع أهمية صفتي العقلانية والإبداع وتستحق أن يخصص لها مكانا بين المصطلحات التي تتناول حياة الإنسان والحضارة البشرية.

وهنا يبدو أن غادامير قد خطى خطوته الأولى نحو تجاوز الوعي الجمالي المجرد وما يترتب عليه من انقطاع بين عالم الفن وعالم الحياة اليومية، ومنه فالفهم أو المعرفة الإنسانية تقوم على الإنصات إلى الوجود وليس في السيادة على الموجود فغادامير وتبعا لدراسته الأنطولوجية لا يرى في النزعة الذاتية من حيث هي الأساس الذي يقوم عليه موضوع المعرفة في الفكر الحديث سوى مواجهة مع الإستلاب الأبستمولوجي الذي يمارسه المنهج على العالم والذي لا يرى فيه سوى "تخريب ابستمولوجي للمعنى" فهو يعتبره شكلا من أشكال

الدوغمائية التي تفصل المؤول عن العمل، وتقف حائلا بينه وبين النص فالتفسير المنهجي أو الذاتي يسعى عبر تعاليه التعسفي وهو جهد يبذله المؤول نفسه من قبل النص أو العمل الفني لقياس النص والسيطرة عليه.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أ- قائمة المصادر:

1-غادامير هانز جورج، الحقيقة والمنهج، تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار أويا،طرابلس، ط1، 2007.

2-غادامير هانز جورج، تجلي الجميل، تر: سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997.

3-غادامير هانز جورج، فلسفة التأويل، تر: محمد شوقي الزين، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط2، 2006.

ب- قائمة المراجع:

1_إ.نوكس، النظريات الجمالية، تر:محمد شفيق شيا، مؤسسة نوفل، د ب، ط1، 1985.

2-إتيان سوريو، الجمالية عبر العصور، تر: ميشال عاصي، منشورات عويدات، بيروت،ط2، 1982.

3-أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 1998.

4-ايمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، تر: سعيد الغانمي، منشورات الجميل، القاهرة،ط1، 2009.

5-ايمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، تر: غانم هنا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط2، 2005.

6-بشرى عباس، فلسفة الجمال والفن، وزارة الثقافة السورية، د ب، ط1، 2018.

7-جورج جراهان، فلسفة الفن، تر: محمد يونس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2013.

8-راوية عبد المنعم عباس، القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د ط، 1987.

9-رمضان صباغ، الفن والقيم الجمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1،2001.

10-روبرت هولب، نظرية التلقي، تر: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكادمية، القاهرة، ط1، 2000.

11-سعيد توفيق، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1 ،2002.

12- سوزانا ميلر، سيكولوجية اللعب، تر: حسن عيسى، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 1987.

13-سيد حامد النساج، في الرومانسية والواقعية، مكتبة غريب، القاهرة، د ط، د ت.

14-شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، مطابع الوطن، الكويت، ط 1، 2001.

15-شيلر فريديريش، رسائل في التربية الجمالية للإنسان، تر:وفاء محمد إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دب،د ط، 1991.

16-عادل مصطفى، مدخل إلى الهرمنيوطيقا، رؤيا للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2007.

17-عبد الله بريمي، السيرورة التأويلية في الهرمنيوطيقا، دائرة الثقافة والإعلام، الإمارات العربية المتحدة، ط 1، 2010.

18-علي عبد الله المعطي محمد، فلسفة الفن، دار النهضة العربية، بيروت،د ط، د ت.

19-كمال بومنير، جدل العقلانية، دار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010.

20-مجاهد عبد المنعم مجاهد، جدل الجمال والإغتراب، دار الثقافة للنشروالتوزيع، القاهرة، د ط، د ت.

21-مجموعة من الاكاديميين العرب، موسوعة الأبحاث الفلسفية للرابطة العربية الأكادمية للفلسفة، الفلسفة الغربية المعاصرة ، صناعة العقل الغربي، ج 2، إشراف: علي عبود المحمداوي، تق: علي حرب، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2013.

22-محمد علي ابو ريان، فلسفة الجمال، دار المعرفة الجامعية، د ب، د ط، د ت.

23-نصر حامد ابو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، المغرب،ط1، 2014.

24-نغم عاصم عثمان، الرومانسية، المركز الإسلامي، د ب، د ط، د ت.

25-هربرت ماركوز، الحب والحضارة، تر: مطاع ضفدي، دار الآداب، بيروت، ط2، 2007.

26-هشام معافة، التأويلية والفن، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010.

27-يوهان كوتسينغا، ديناميكية اللعب، تر:صديق محمد جوهر،هيئة ابو ظبي للثقافة والتراث، ط1، 2012.

28-Castillo(Monique), Sensibilité et Dualisme dans les "lettre sur l'éducation esthétique de l'homme", les études philosophique, n4, (France, presse universitaire,1992).

ج- قائمة المعاجم والموسوعات:

1-ابن منظور، لسان العرب، دار المصادر، بيروت، ط1، 1997.

2-جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية،دار الكتاب اللبناني، بيروت، د ت.

د-قائمة المجلات والمقالات:

1-افطيمة الهادي داعوب،فلسفة الجمال والفن عند الحركة السوفسطائية، مجلة الجامعة، مجلد1، العدد22، مارس2020.

2-عبير حسين آل قماش، نظرية القيادات وإتخاذ القرارات نظرية الرجل العظيم، مجلة كلية التربية، مجلد36 ،العدد 12، ديسمبر2020.

3-عطار أحمد، مخبر الفينومينولوجيا وتطبيقاتها، مجلة لوغس، العدد3.4، سبتمبر 2016.

هـ-الرسائل والأطروحات الجامعية:

1-قروم مسعودة، الجمالية في الفلسفة الألمانية، فريديريش شيلر نموذجا، مذكرة ماجستير غير منشورة، جامعة الجزائر02، 2015.

الفهرس

الفهرس

الموضوع **الفهرس**

شكر وعرفان

إهداء

مقدمة ..... أ

الفصل الأول: فلسفة اللعب والوعي الإستطيقي

المبحث الأول: مدخل إلى فلسفة اللعب 6

مفهوم اللعب 6

تاريخية اللعب 8

المبحث الثاني: ذاتية الوعي الجمالي عند كانط و شيلر 10

الحكم الجمالي 10

الجمال الطبيعي والجمال الفني 16

الفن واللعب عند شيلر 19

المبحث الثالث: هيمنة العبقرية وتجريد الوعي الجمالي 26

الإنتقال من إستطيقا الذوق إلى إستطيقا العبقرية .....26.

نقد الوعي الجمالي المجرد 32

الفصل الثاني: مهمة الهرمنيوطيقا في إزاحة التجريد والإغتراب الفني

المبحث الأول: الهرمنيوطيقا عند غادامير 41

موقفه من المنهج 41

الحقيقة والفن 46

المبحث الثاني: اللعب بوصفه عنصرا ناقلا للتجربة الوجودية 51

مفهوم اللعب عند غادامير 51

التحول إلى بنية ووسط كلي 59

زمانية العمل الفني 64

الخاتمة 70

قائمة المصادر والمراجع 74

فهرس الموضوعات

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
People's Democratic Republic of Algeria
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
Ministry of Higher Education and Scientific Research
جامعة محمد بوضياف بالمسيلة
University Mohamed Boudiaf of M'sila

كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية
نيابة العمادة للدراسات والمسائل المرتبطة بالطلبة
الرقم: /2021

Faculty of Humanities and Social Sciences
Vice-Deanship of the College for Studies and Student Issues

تصريح شرفي خاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لإنجاز بحث

انا الممضى ادناه :

السيد(ة): شعلو فتة نصيرة

الصفة(طالب، استاذ باحث، باحث دائم): طالبة

الحامل لبطاقة التعريف الوطنية رقم: 499631

الصادرة بتاريخ: 2015/04/30 عن دائرة: بوسعادة

المسجل بكلية: العلوم الإنسانية والحضارة قسم: الفلسفة

تخصص: فلسفة عامة تحت رقم التسجيل: 163098766

والمكلف بإنجاز اعمال بحث(مذكرة التخرج، مذكرة ماستر' مذكرة ماجستير' اطروحة دكتوراه) .

عنوانها: مكانة الحب في فلسفة غادامير

اصرح بشرفي بانني التزم بالمعايير العلمية والمنهجية ومعايير الاخلاقيات المهنية والنزاهة الاكاديمية المطلوبة في انجاز البحث المذكور اعلاه

المسيلة في: 2021/06/

امضاء المعني (ة):

المرجع: القرار الوزاري رقم: 933 المؤرخ في: 28-07-2016 المحدد للقواعد المتعلقة بالوقاية من السرقات العلمية ومكافحتها.

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
People's Democratic Republic of Algeria
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
Ministry of Higher Education and Scientific Research
جامعة محمد بوضياف بالمسيلة
University Mohamed Boudiaf of M'sila

كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية
نيابة العمادة للدراسات والمسائل المرتبطة بالطلبة

Faculty of Humanities and Social Sciences
Vice-Deanship of the College for Studies and Student Issues

وثيقة ايداع مذكرة ماستر

الموضوع:

حكمة الصبر في فلسفة غاندي

إعداد الطلبة:

1- مقلوعة ذهيرة رقم التسجيل: 153098766

2- ..... رقم التسجيل: .....

القسم: الفلسفة **الشعبة:** فلسفة عامة **التخصص** فلسفة عامة

إشراف: محكدود ربيعة **الرتبة:** .....

أقر بأنني تابعت العمل المذكور أعلاه في جلسات إشرافية طيلة الموسم الجامعي: 2020-2021 وأسمح بإيداعه على مستوى ادارة القسم للمناقشة.

موافقة وإمضاء المشرف(ة):

رئيس فريق الاختصاص

رئيس القسم

أ: خشعي عبدالنور