هرمنيوطيقا الجمال عند غادامير
دراسة تحليلية

م. مروان علي حسين أمين

جامعة الكوفة/ كلية التربية

الملـخّـص

في محاولة لغادامير لمقاربة فهم الوعي الجمالي أنطلق مشروعه في تصوره الخاص لعلاقة الفن بالواقع أو العالم، وأن الأعمال الفنية لم تبدع لأغراض جمالية خالصة منتقدا التصور الكانطي في مفهومه للجمال وتحويله من الذوق إلى الجميل المجرد، مبررا غادامير فهمه للحظة الجمالية في أن الفن كان يمثل حضورا واقعيا في التراث اليوناني من خلال الفن بوصفه لعبا ورمزا واحتفالاً.

أما ظاهرة اغتراب الوعي الجمالي الزماني فهو يمثل حضوراً في الحاضر من خلال وسيط اللغة الذي يتجسد ويتثبت بالكتابة (النص) مما يسمح بأن يدخل المفسر والمؤول في حوار التجسد الكتابي النصي الذي يمثل الحضور الآخر.

في محاولة بحثية موجزة يحاول الباحث فيها تقصي فلسفة الجمال ضمن رؤية غادامير بمبحثين، المبحث الأول يتناول نقد الوعي الجمالي والتأسيس لهرمنيوطيقا الفن والمبحث الثاني تأويلية الجمال ضمن المفاهيم الأساسية لنظرية غادامير اللعب والرمز والاحتفال، وخاتمة.

الكلمات المفتاحية:

(هرمنيوطيقا، غادامير، فلسفة الجمال، اللعب، الفن، الوعي الجمالي، الفلسفة التأويلية).

Summary

In an attempt by Gadamer to reach or approach the understanding of aesthetic consciousness, he launched his project in his own perception of the relationship of art to reality or the world, and that works of art were not created for purely aesthetic purposes, criticizing the Kantian conception of beauty and converting it from taste to the abstract beautiful, justifying Gadamer's understanding of the aesthetic moment in that art was It represents a realistic presence in the Greek heritage through art as a game, symbol and celebration. As for the phenomenon of alienation of temporal and aesthetic awareness, it represents a presence in the present through the medium of language that is embodied and confirmed by writing (the text), which allows the interpreter and the interpreter to enter into the dialogue of the written textual embodiment that represents the other presence.

In a brief research attempt in which the researcher tries to investigate the philosophy of beauty within Gadamer's vision in two sections, the first section deals with the criticism of aesthetic awareness and the establishment of the hermeneutics of art, and the second section deals with the interpretation of beauty within the basic concepts of Gadamer's theory of play, symbol and celebration, and a conclusion.

Keywords:

(Hermeneutics, Gadamer, philosophy of beauty, play, art, aesthetic awareness, interpretive philosophy).

المقدمة

الحمد لله رب العالمين وصل الله على خير خلقه محمد وآله الطيبين الطاهرين، وبعد:

فتتجلى أهمية غادامير في كونه الفيلسوف المعاصر الذي قام بأكبر محاولة معاصرة في فلسفة الجمال لتجاوز أغلب النظريات الحديثة عن الفن التي تقوم على المبدأ القائل بأن الفن غاية في ذاته، وأن الجميل كشيء جميل له قيمة مطلقة ولا يعبر ببساطة عن قيمة لغاية أخرى. ويطلق غادامير على هذه النظرة التي تركز جل اهتمامها على الجانب الشكلي للعمل الفني وخصائصه الجمالية، وتجرده عن عالمه وأي مضمون معرفي وأخلاقي يمكن أن يحمله اسم "الوعي الجمالي المجرد". هذه النظرة التي تضفي طابعاً ذاتياً على الجميل، تضرب بجذورها في كتاب "نقد ملكة الحكم" لكانط، فهو أول من أرسى الأرضية المنهجية لهذا الوعي الجمالي عندما ربط الحكم الجمالي بحالات وظروف الذات.

في محاولة لغادامير لمقاربة فهم الوعي الجمالي أنطلق مشروعه في تصوره الخاص لعلاقة الفن بالواقع أو العالم، وإن الأعمال الفنية لم تبدع لأغراض جمالية خالصة منتقدا التصور الكانطي في مفهومه للجمال وتحويله من الذوق إلى الجميل المجرد، مبررا غادامير فهمه للحظة الجمالية في أن الفن كان يمثل حضورا واقعيا في التراث اليوناني من خلال الفن بوصفه لعبا ورمزا واحتفالاً. أما ظاهرة اغتراب الوعي الجمالي الزماني فهو يمثل حضوراً في الحاضر من خلال وسيط اللغة الذي يتجسد ويتثبت بالكتابة (النص) مما يسمح بأن يدخل المفسر والمؤول في حوار

التجسد الكتابي النصي الذي يمثل الحضور الآخر.

في محاولة بحثية موجزة يحاول الباحث فيها تقصي فلسفة الجمال ضمن رؤية غادامير بمبحثين، المبحث الأول يتناول نقد الوعي الجمالي والتأسيس لهرمنيوطيقا الفن والمبحث الثاني تأويلية الجمال ضمن المفاهيم الأساسية لنظرية غادامير اللعب والرمز والاحتفال، وخاتمة.

المبحث الأول

هرمنيوطيقا الفن ونقد الوعي الجمالي

تغيرت النظرة إلى مفهوم الهرمنيوطيقا في الزمن المعاصر إذ انتقلت مهمة التفكير مع الهرمنيوطيقا من الاهتمام بالمعرفة ومنهجها للاهتمام بالوجود كأساس للفهم والتأويل، وليس كموضوع مستقل عن وعي الذات بل انطلاقا من هذه الذات التي تعيش الوجود.[١]

إن الهرمنيوطيقا ليست منهجا للعلوم الإنسانية بقدر ما هي فلسفة تبحث في الفهم كعملية أنطولوجية في الإنسان، وهذا ما يجعلنا نسلط الضوء على الفلسفة الهرمينوطيقية عند غادامير التي تجاوزت النظرة الميتودولوجية التي كانت تتخذ من الهرمنيوطيقا منهجا والتي أرادت أن تؤسس لمبادئ وقواعد التأويل الصحيح[٢].

وبهذا تكون الهرمنيوطيقا الفلسفية كما يتصورها غادامير هي عملية تأويل تقوم على الفهم والحوار ومن ثمة فمهمتها هي تجاوز حالة الاغتراب التي تكون عليها الذات. ويترتب على ذلك أنها تبنى على أسس ثلاث : التأويل والفهم و الحوار و ذلك لعدم إمكانية الفصل بينها فلا تأويل من دون فهم، و أيضا لا فهم من دون حوار تتجاوز من خلاله الذات النظرة المنهجية التي تحاول أن تسيطر وتستحوذ على الموضوع، فالحوار يجعل من الذات منفتحة على الموضوع أي انفتاح الأنا على الآخر للاتفاق و من ثمة للفهم[٣].

فالتأويل يستمد فاعليته من تحليله للوجود الذي يسبق المعنى وإلحاق الفهم به، وعبر هذا التأويل يتمكن المؤول من فهم وإدراك العالم ذاته كذلك من

خلال استعادة علاقة الفكر بالوجود إلى مأوى أو سكن تستطيع الذات المؤولة أن تثبته لتراقبه وترصد حركة الدلالة فيه. هذا المأوى هو اللغة ولكي تحمل اللغة الوجود ذي الدلالة يجب أن تكون خطاباً، "فمهمة الهرمنيوطيقا هي إثبات أن الوجود لا يصل إلى اللغة والمعنى والتفكير إلا بالصدور عن تأويل متواصل لجميع الدلالات التي تحصل في عالم الثقافة والرموز، ثم إن الوجود لا يصبح ذاتا إنسانية.. إلا بامتلاك هذا المعنى الذي يقيم ويسكن "خارجاً" في المؤلفات، المؤسسات وآثار الثقافة حيث تموضع حياة الفكر"(٤).

يطرح غادامير مفهوماً أساسياً للهرمنيوطيقا، استناداً إلى تجربتين تؤسسان لمفهوم المسافة الاغترابية: تجربة الوعي الجمالي، وتجربة الوعي التاريخي. إذ يعتبر تجربة الوعي الجمالي بمثابة تجربة اغترابية، ويفسر هذا بأن:" الوعي بالفن أو الوعي الجمالي هو دوماً وعي ثانوي مقارنة مع الطموح أو النزوع المباشر إلى الحقيقة التي تصدر عن (أو تتجلى في) في الأثر الفني. إن الأولوية بالنسبة للمؤول هي الحقيقة التي تصدر عن العمل الفني، أي تلك التي مصدرها العالم، التاريخ. أما حقيقة العمل الفني في ذاته. فهي حقيقة استلابية في جوهرها".(٥)

إن المهمة الأساسية للهرمنيوطيقا هي تجاوز اغتراب الوعي الإنساني، سواء كان موضوع هذا الوعي هو الفن أو الدين أو التاريخ، أو أي ظاهرة إنسانية أخرى تحتاج إلى الفهم والتفسير لتصبح مألوفة في عالمنا. وعلى مستوى عالم الجمال وموضوعه "وهو الفن أو الجمال الفني على وجه التحديد" تصبح مهمة الهرمنيوطيقيا هي تجاوز اغتراب الوعي الجمالي الذي أصبح ميالاً إلى عزل "الجميل" عن تجلياته في التاريخ والواقع أو في دنيا الحياة الإنسانية(٦).

ويحتل الفن ضمن هرمنيوطيقا غادامير موقعاً أساسياً، إذ لم يعينه مجرد

موضوع تأويلي، بل جعله مساهماً في قيام المهمة التأويلية في حد ذاتها، فثمة قرابة بين الفن والهرمنيوطيقا عند غادامير، إذ تلتقي التجربة الفنية الهرمينوطيقية في كونهما تكشفان عن حقيقة المعيش الإنساني. وتصبح تجربة الفن موضوعاً للهرمنيوطيقا، فإن كانت الهرمنيوطيقا هي فن وفهم وتفسير كل ما يقال، فإن الفن هو ضرب من اللغة التي تستدعي هي الأخرى تدبراً وإيضاحاً. إذ تفيد الهرمنيوطيقا في أصولها الأولى أمر تدبر الحدث اللغوي ونقله ترجمة وفهماً من لغة إلى أخرى. لذلك كان على غادامير أن يعين التجربة الفنية على أنها منذ منشئها تجربة لغوية. وهكذا يراوح غادامير بين "فن الفهم" و"فهم الفن"، إلا أن العمل الفني له من الخصوصية ما يجعله متميزاً عن أي موضوع آخر من موضوعات الفهم الهرمنيوطيقا، لأنه "لا يقول لنا ما يقوله أي موضوع آخر من التراث"(٧). فالفن عند غادامير معرفة، ويمكن أن ننظر للفن كلعبة، إذ يتم اندماج كل من الذات والعمل الفني معا وكأن كل منهما يتنازل عن وجوده، ولا يمكن تصور العمل الفني من دون ذات تتلقاه كما أن الذات ليست مجرد متلق سلبي، ويمكن أن نلمس هذه الوحدة في اللعبة من خلال التراجيديا "المأساة" التي تسيطر على الذات المتفرجة وتجعلها ملتحمة بها وجزء منها وتشد أنفاسها وتؤثر فيها(٨).

ولهذا ميز غادامير بين نوعين من الفهم: الفهم الجوهري وهو الحقيقة التي يمكن للأثر الفني أن يكشف عنها، والفهم القصدي وهو فهم يتعلق بمقاصد المؤلف، ويمكن تحديد الفرق بين هذين النوعين من الفهم بالاعتماد على التجربة الفنية كتعبير عن عملية الفهم وكيف يمكن لها أن تتم وبالتالي كيف يمكن استخراجها من الأثر الفني وذلك بالبحث في المقاصد والأبعاد المتداخلة في تشكيل هذا الأثر فرديا واجتماعيا وتاريخيا، ومن حيث إن العمل الفني تعبير عن الواقع فهو يمثّل عالما قائما بذاته وهذا العالم هو عالم الخبرة المعيشة وبهذا فمحاولة دخولنا هذا

العالم فنحن ندخل عالمنا الذي نعيش فيه[٩].

أما بالنسبة للجمال بوصفه اغتراباً مكانياً أو معاصرا فقد اتهم غادامير الفن المعاصر بابتعاده عن دوره؛ مُرجعاً سبب ذلك إلى ثنائية النظام الفني والعالم، فالنظام في الفن الحديث لا يعكس التفسير الأسطوري والطقوسي والمعايشة أو المحاكاة الواقعية للخبرة الإنسانية، وكذلك لا يعكس عالماً متجسداً في أشياء عزيزة علينا مألوفة لدينا، فكل هذا في طريقه إلى الاختفاء من عالمنا إذ إن الفن القديم كان يرتبط بالدين والفلسفة والأخلاق التي بدأت تنحصر في العالم الصناعي الحديث الذي نحيا فيه، ولم يُقصِ فحسب الأشكال البارزة من الطقوس والعبادات والأخلاق من السطح الخارجي للحياة، إنما نجح أيضاً في تحطيم الأشياء ومحول كل شيء إلى سلعة يمكن شراؤها ويمكن إنتاجها وقتما شاء، ويمكن شراؤها وإنتاجها في صيرورة لا تتوقف إنتاجياتها في طراز أو طبيعة الإنتاج والاستهلاك اليومي السريع، لذلك يرى غادامير أن الفن محاكاة للواقع وانفتاح على العالم وليس انغلاقاً معززا حكمه[١٠].

الوعي الجمالي "الإستطيقي":

يعرف غادامير "الوعي الجمالي": "هو ذلك الوعي الذي يربطنا بخاصية الشكل الجمالي سلباً أو إيجاباً، من خلال الحكم على الشكل الفني الذي قد نقره ونستحسنه أو ننكره ونرفضه".[١١] إن تناول غادامير لظاهرة الفن وما يحمله من حقيقة يجعله من أهم المباحث في فلسفته التأويلية، ولهذا فهو يركز في هذا المبحث على ضرورة تبيين الدلالة الحقيقية للوعي الجمالي ويتخذ في سبيل ذلك طريقا نقديا أي نقد الوعي الجمالي السائد الذي كان بتأثير من الفيلسوف الألماني إيمانويل كانط[١٢].

لقد اتسعت التأويلية مع غادامير لتشمل كل ما هو قابل للفهم والتأويل، ومن بين هذه المجالات التي شملتها بالبحث ظاهرة الفن المرتبطة ارتباطا وثيقا بالحقيقة

التي هي تعبير عن الواقع المعيش ومن ثمة هي حاملة لخبرة جمالية، وهذا ما يعطيها صبغة تاريخية تساعدنا في معرفة أنفسنا، مما يعني أن خبرة الفن تقدم لنا نماذج من الخبرة بالحقيقة لا يمكن للمنهج العلمي أن يصل إليها وفق أطره وقواعده وهذا ما يجعلها تنتمي للعلوم الإنسانية.

وأشار غادامير إلى أن الإبداع وإن كان إحساساً بالواقع، والوجود وتأملاً له، فهو تجربة جمالية تتشكل في الأثر الفني بما هو في العالم الذي يلقى بنوره على الذات فترى الأشياء وقد حاصرها هذا الضوء، مختلفة كأنها ولدت لتوها، ليغدو الفن معرفة وجودية تكتشف فيها الذات موضوعها، ليس انبهاراَ وتلذذاً بعالم غريب عجيب، بل هو التقاء بعالم يضيء حياتنا والعالم من حولنا وهو ما يسميه بالوعي الجمالي.(١٣)

لذلك يرى غادامير أن الوعي الجمالي هو تجربة تتشكل من منظور ظاهراتي داخل العمل الفني الذي يعد وجوداً جمالياً تتلقى عبره الذات تربيتها الجمالية وتصبح التجربة الفنية عالماً ينقل الأفراد من واقعهم المعيشي إلى عالم الفن الخيالي حيث ينشغل الوعي في هذا العالم الجديد عن الهم الحياتي المعتاد، وهنا يتجلى سحر الفن وسلطته على الإنسان، وهذا لا يعني أن الفن وهم وخداع، إنما هو إعادة تأسيس لحياة الفرد، لأن هذا التواصل بين عالمه الواقعي وعالم الفن الخيالي، يفضي بالمرء لإيجاد أنماط جديدة في الرؤية وفي استغراقه في الأثر الفني فأنه لا يقف منه موقف المتفرج فحسب وإنما المشارك.(١٤)

يلخص غادامير موضوع علم الجمال، أي الجميل، بأنه عندما يكون شيء ما "جميلاً" فأن ظهوره يصعقنا بجلاله الذاتي المباشر كشيء مشروع. فهو "يظهر" أو "يشرق" كظاهرة، وحتى إن كان مجرد مظهر، فإنه يحمل المصداقية الخاصة التي يتمتع بها المرئي الذي ندعوه "الجميل". ويربط غادامير هذه التجربة بالجلاء الذاتي الذي

يصعقنا كشيء مشروع ضمن ما تحفظه لنا اللغة من الماضي. وهكذا فإن الجلي يبدو جلياً ذاتياً، و"سافرا" لأنه يقف في النور أو هو نفسه "نور مشرق" منير. إن هذه النظائر المادية التي تستخدم في "الرؤية" العقلية هي ما ندعوه "البصيرة"، وتستخدم في تعبيرات من مثل " أنت ترى ما أقوله". لأن البصيرة ليست شيئاً تحت سيطرتنا، إنما نحن نقول إنها "تحدث": فهي فكرة ما "تطرأ" لنا(١٥).

ويمكن أن نلقى مفهوم الجميل في تعبيرات عديدة لا زالت تحتفظ بشيء ما من المعنى اليوناني القديم لكلمة "الخير". وأيضا في حالات معينة يربط مفهوم الجميل بمصطلح "الحياة الأخلاقية الجميلة"، الذي لا زال يحتفظ بذكرى العالم السياسي الأخلاقي لدى اليونان، الذي وضعته المثالية الألمانية على تضاد مع النزعة الآلية الخالية من الروح كما هو الحال لدى(شيلر وهيجل)(١٦). وهذه العبارة لا تعني أن تقاليدهم الأخلاقية كانت مليئة بالجمال بمعنى كونها ممتلئة بالأبهة والبهاء المتباه. وإنما هي تعني أن الحياة الأخلاقية للشعب قد عبرت عن نفسها في كل أشكال الحياة العامة، وأنها قد شكلت كل شيء؛ وبذلك أتاحت للناس أن يتعرفوا على أنفسهم في عالمهم الخاص.

وحتى بالنسبة لنا، فإن الجميل يمكن تعريفه على نحو مقنع باعتباره شيئاً ما يحظى باعتراف وقبول شامل. ولذلك فإنه مما يميز الحس الطبيعي بالجميل، إنه حس لا نستطيع معه إن نسأل لماذا يسرنا. فنحن لا يمكن أن نتوقع أي طائل من وراء الجميل؛ حيث إنه لا يخدم أي غرض. فالجميل يحقق ذاته بنوع من التحدد الذاتي، ويتمتع بتمثيله الذاتي الخاص.(١٧)

ويرى غادامير إننا لكي نفهم الخلفية الفعلية لمشكلة الجميل، وربما لمشكلة الفن كذلك، فإننا يجب أن نتذكر أن النظام السماوي للعالم هو ما قدم الرؤية الحقيقية

للجميل بالنسبة لليونان. ويضيف غادامير إن أفلاطون يصف مفهوم خبرة الحب الجميل على نحو مدهش ومتقن، وربطها بالإدراك الروحي الجميل والنظم الحقيقية للعالم. فبفضل الجميل، فإننا نكون قادرين على اكتساب تذكر دائم للعالم الحقيقي. وهذا هو طريق الفلسفة. وأفلاطون يصف الجميل باعتباره ذلك الذي يتألق بوضوح ويجذبنا إلى ذاته، بوصفه التجلي الساطع للمثال. ففي الجميل الذي يتمثل في الطبيعة والفن، نعاين هذا التنوير المقنع الذي ينتزع اعترافنا بأن: "هذا حقيقي".[١٨]

نقد الوعي الجمالي المجرد عند كانط:

انطلق غادامير، في تجاوزه للقطب الجمالي من تجربتي اغتراب الوعيين الجمالي والتاريخي؛ حيث بدأ غادامير بنقد الوعي الجمالي السائد الذي كانت له نظرة مختلفة قائمة على سيطرة الذاتية التي كان لها انعكاس سلبي على الوعي الجمالي، إذ كان تأمل أي موضوع جمالي هو مجرد إدراك حسي غايته المتعة الحسية الخالصة ولا يمكن أن يكون حاملا للمعرفة ومن ثمة لا يمكن أن يكون طريقا موصلا للحقيقة، لأنه شكل من دون مضمون، مما يستحيل معه وضع معايير محددة للمضمون وبهذا فهو لا يساعدنا في وعينا بذواتنا وخبراتها وهذا ما يجعله موضوعا غير قابل للدراسة العلمية، مما أدى إلى التمييز بين الشكل والمضمون وحصر اللذة الجمالية في الشكل، وبهذا فالفن و الفنان لا مكان لهما في العالم لأنهما لا يقدمان شيئا أي أنهما لا يعبران عن الحقيقة ولا يقدمان معرفة وليس لهما أية وظيفة من الناحية الاجتماعية[١٩].

وبذلك أصبح الوعي الجمالي مرتبطا بصورة خاصة بالشكل، أي من خلال ما نصدره من أحكام نستحسن أو نستهجن فيها الشكل الفني، وهذه العلاقة التي تربط الذات بالفن جعلت هذا الماضي فاقدا للقيمة والأهمية بالنسبة لحاضرنا أي لا تعود له علاقة بالحاضر ومن ثمة يفقد صبغته التاريخية[٢٠].

يبين لنا غادامير أن مشكلة اغتراب الوعي الجمالي سببها كانط، مما يستدعي ضرورة تبرير وتجاوز هذا الاغتراب ليستعيد الفن مكانته في الحياة والواقع الأخلاقي.

كما يرى غادامير أن استقراء التاريخ المعاصر للخبرة الجمالية يبين أن فكرة الجمال عند كانط تقوم في الأساس على مبدأ التمايز الجمالي بين جانبي هذه الخبرة وهما الجانب الذاتي المتعلق بالذات الواعية والجانب الموضوعي المرتبط بالجوانب المحيطة بالعمل الفني، كما تميز أيضا بين عالمين: عالم متعال وآخر تجريبي، وبذلك إعطاء سلطة للذات في تحديد ما هو جمالي، فالعبقرية والذوق شرطان في عملية الإبداع الفني، وهذا يقودنا إلى أن العمل الفني يستمد معناه من المؤول(٢١).

ففن المظهر الجميل أنتج تعارضا بين الفن والواقع العملي وأصبح فهمنا للفن قائما على هذا التعارض، وحلت هذه العلاقة في الوعي الجمالي محل العلاقة التكاملية الإيجابية التي كانت بين الفن والطبيعة، فالفن يتضمن أيضا كل تغيير واع للطبيعة لخدمة الإنسان وهو موجه لإكمال وإتمام الفجوات الطبيعية، فالفن الجميل ذاته من خلال هذا المنظار تحسين للواقع وليس ما يفرضه عليه قناع المظهر أو التحجب أو تحويلا له(٢٢).

نتيجة لاغتراب الوعي الجمالي الذي يحجب عنا فهم ماهية الفن تأتي مهمة الهرمنيوطيقا لتجاوز هذا الاغتراب وفهم ماهية الفن انطلاقا من فهم الحقيقة التاريخية التي يحملها، وذلك لأن كل إبداع فني ينتمي إلى عصره ويقول لنا شيئا ما وبهذا فهو لم يوجد لكي نقبله أو نرفضه، وهذا يقودنا إلى أن الوعي الجمالي بالفن يصبح شيئا ثانويا أمام ما يحمله من حقيقة وماهية. وهكذا فالتمايز الجمالي يفقد الأثر أو العمل مكانه والعالم الذي ينتمي إليه بإدماجه في الوعي الجمالي، ويقابله من الجهة الأخرى أن الفنان يفقد هو أيضا مكانه في العالم(٢٣).

هذا ما يجعل من تأويلية غادامير نقد لعلم الجمال لاستبعاد الجانب الذاتي في الوعي الجمالي الذي أخذ اتجاها خاطئا إزاء الفن فجعله فاقدا للقيمة والمعنى، كما أن اغتراب الوعي الجمالي يعود إلى النظرة التي جعلت منه مفهوما مجردا ومستقلا عن الواقع والحياة الإنسانية، إلا أن الوعي الجمالي في نظر غادامير لا يكون إلا من خلال الأثر الفني ذاته أي من خلال فهم الحقيقة التي يحملها وذلك لأن الآثار الفنية الجميلة ما هي إلا انعكاس وتعبير عن الحقيقة الإنسانية(٢٤).

ومنه فإن فهم الفن على أنه مظهر جمالي هو أصل هذا الاغتراب، الذي يتجاهل عناصر العمل فوق الجمالية وتجريده من كل عناصر المضمون التي يمكن أن تجعلنا نتخذ اتجاها أخلاقيا أو دينيا(٢٥)، فما نسميه أثرا فنيا والذي نكوّن عنه خبرة جمالية لا يمكن أن يدرك كأثر فني خالص إلا إذا جردناه من جذوره ومحيطه الأول الذي أوجده ومنحه الحياة ومن كل وظيفة دينية أو دنيوية كان يؤديها والتي حددت معناه، مما يعني أن فن المظهر الجميل سيكون على الضد من الواقع، مما يترتب عليه أن الوعي الجمالي سينطوي على اغتراب بالنسبة للواقع(٢٦)، بينما الوعي الجمالي الحق أو الفعال هو تعبير عن فهمنا للفن و خبرتنا به، وبذلك لاوجود لوعي مجرد لأن الوعي هو دائما وعي بشيء ما أو موضوع نوجه له وعينا، و بذلك فالوعي الجمالي هو وعي موجه نحو الأثر الفني من حيث هو موضوع للوعي الجمالي(٢٧).

لذلك فإن غادامير يرى بأن هذه النظرة التي سيطرت على الوعي الجمالي بعد كانط يجب أن تتغير وأن تقوم على أساس آخر وهو اللا تمايز الجمالي، مما يعني أن الخبرة الجمالية لا تعود للذات كما لا تعود للموضوع بل تعود في الأساس إلى العلاقة الجدلية التي تنشأ بينهما(٢٨).

إن ما يهدف إليه مشروع غادامير في نقده علم الجمال على نحو ما بدأه في

"الحقيقة والمنهج" هو تخليص علم الجمال من الذاتية: أي فهم الفن من خلال وعي المشاهد والمبدع معاً، والوعي الجمالي أصبح مغترباً عندما أسس نفسه على فكرة الجميل فحسب، ناسياً أن الجميل ليس مفهوماً مجرداً ومستقلاً يمكن اختزاله إلى عالم الوعي أو الشعور بمنأى عن الواقع والحياة الإنسانية؛ فإن صور ونتاجات الفن الجميل كانت على الدوام بمثابة تجليات للحقيقة الإنسانية التي تحدث فيها ممثلة في الدين والأسطورة وأشكال الحياة الاجتماعية. والوعي الجمالي بهذا المعنى يصبح اتجاهاً خاطئاً وغير مشروع إزاء الفن، بل إن الفن نفسه كموضوع لمثل هذا الوعي يفقد مصداقيته ومشروعيته(٢٩).

إستطيقا الذوق والإبداع وإستطيقا العبقرية:

رفض غادامير الكثير من أفكار كانط حول الجمال، فأشار إلى أن الجميل لا يمكن أن يستمد ولا أن يبرهن عليه من خلال مبدأ شامل أو عام. كما أن قضايا التذوق في رأيه لا يمكن الحديث عنها من خلال مفاهيم الحجة والبرهان، والقول بوجود ذوق عام قول يفقد الذوق طبيعته الجوهرية. والذوق أو التذوق- في رأي غادامير- ليس نوعا من التفضيل الخاص الذي يصدر قراراته على هيئة أحكام جمالية، بل هو معيار أمبيريقي فائق يكون في حالة خاصة من النشاط.

ويتمثل إسهام كانط الأساسي –كما أشار غادامير- في أنه استطاع أن يرى أن التذوق الجمالي ليس مسألة ذاتية محضة، لكنه أمر له مصداقيته العامة بين الناس. وثانياً: في أنه وجّه الأنظار إلى أن هذا الذوق أو التذوق الجمالي لا ينشأ عن تصور، أو مفهوم خاص بالفهم بل عن اللعب الحر للخيال. وثالثاً: في قوله إن القدرة على اللعب الخيالي الحر هي خاصية مميزة للعبقرية الفنية. وعند هذه النقاط تلتقي فلسفة الفن عند كانط مع علم الجمال لدى غادامير.(٣٠)

يرى غادامير إن النظرة الفاحصة لمفهوم العبقرية تكشف عن صلة وثيقة بين التذوق والإبداع، فالإبداع –الذي هو نتاج العبقرية–لا يمكن –في رأيه– أن ينفصل عن العبقرية المشاركة الأخرى الخاصة بالشخص الذي يعايش هذا النتاج أيضاً. مما يعني أن تذوق العمل الفني يتطلب أيضاً نشاطاً خيالياً إبداعياً من جانب المتذوق "المتلقي"، وبشكل مماثل لذلك النشاط الذي قام به المبدع أولاً من أجل إبداع عمله. فعقل الفنان وعقل المتلقي ينبغي أن يشتركا على نحو تبادلي في النشاط الإبداعي[٣١].

إن هذا يعني أن الحكم الجمالي والإنتاج الفني ينبغي أن يسيرا جنبا إلى جنب، فإبداع الفنان يحتاج إلى جمهور المتلقين، كما أنه يزود المتلقين " بالخبرة التي تشبع– أفضل من غيرها–النموذج الخاص "بالبهجة الحرة" و"المنزهة عن الهوى" لديهم.[٣٢] والفنان الذي لا يمكنه أن يستحوذ على اهتمام جمهوره فنان فاشل، أيا ما كانت المزايا التي يتميز بها عملها، ولكن العمل الفني العظيم يثير مدارك الجمهور ويوجهها، ولا يكون فحسب موضعاً للتقدير السلبي[٣٣].

يرى غادامير أن الإبداع الفني هو على الأقل مرآة تضيء الواقع من تعسفات الذاتية، وتسعى التجربة الجمالية إلى نوع من إعادة الخلق أو المشاركة في حدث أو حدوثية وإنتاج المعنى. وهذا لا يكون ممكناً ولا متاحاً إلا إذا كان هناك مجال للمحاكاة داخل الوعي الجمالي، وبدون هذا الأمر لا يمكن أن يكون لهذا الأخير أي مكان داخل الواقع[٣٤].

المبحث الثاني

المفاهيم التأويلية لفلسفة الجمال عند غادامير

يؤكد غادامير على ضرورة أن لا نفهم ماهية الجميل على أنها تجربة بعيدة كل البعد عن الواقع ومناقضة له، بل العكس، فكل لقاء لنا مع الجميل، وإن كان غير متوقع، يجعلنا على ثقة بأن الحقيقة قريبة منا، حتى أننا نلقاها في اللانظام الذي يتضمنه الواقع وما ينطوي عليه من نقائص، كالشرور والآثام...الخ، وعليه تكمن الوظيفة الأنطولوجية للجميل في تجسير هذه المسافة بين المثالي والواقعي.(٣٥)

وبعد أن فرغ من نقده للوعي الجمالي وتقويضه لأفق علم الجمال المعاصر، عمد غادامير إلى تفسير وتأويل الظواهر الجمالية بتأملات نظرية حصرها في ثلاث مفاهيم:

أولاً: اللعب

اختار غادامير لإبراز، وتثبيت دعائم مشروعه الهرمينوطيقي الانطلاق من مفهوم محوري طالما لعب دورا مركزياً في التجربة الجمالية، إنه" مفهوم اللعب". وعندما يتحدث غادامير عن هذا المفهوم، وهو بصدد تناول التجربة الفنية، فإنه لا يقصد به السلوك ولا الجانب الروحي للمبدع، ولا كل ما يتعلق بالحرية الموغلة في الذاتية التي تمارس داخل اللعبة، ولكنه يقصد بهذا المفهوم نمط كينونة العمل الفني نفسه(٣٦).

فأثناء تحليل الوعي الجمالي، سبق لغادامير أن أبان على أن المقابلة وجها لوجه أو الإدراك المباشر لهذا الوعي الجمالي مع موضوع ما، لا يمكن أن تكون مبررا أو

شرطاً أساسياً للحديث عن كينونة فعلية. إن هذا الموضوع لا يمكن أن يدرك مباشرة، إذ لا بد من وسيط فعلي قادر على نقل التجربة الهرمينوطيقية والوجودية للمتلقين. لهذه الغاية فضل غادامير الانطلاق من مفهوم اللعب بوصفه خيطاً ناظماً وتوسيطا للتجربة الوجودية المعبرة عن حقيقة ما، حيث بدأ بالفكرة القائلة؛ "إن العمل الفني لعب، أي أن كينونته الحقيقية والفعلية غير منفصلة عن تمثيله، إلا أنه وعبر هذا التمثيل، يظهر لنا وحدة وهوية عمل ما. إن الإحالة على فعل له قابلية العمل للتمثيل يشكل جزءا من ماهيته وجوهره. وهذا يعني أن هذا العمل يبقى ثابتاً على الرغم من التشوهات والتحولات التي يمكن للتمثيل أن يلحقها به"(٣٧).

مفهوم اللعب عند غادامير له أهمية خاصة، فهو وظيفة أولية للحياة الإنسانية ولا يمكن تصور وجود الحضارات بدون عنصر اللعب. كما إن اللعب عنصر متضمن في الممارسات الطقسية والدينية للإنسان، والنظر للعب عن قرب والتأمل في بنيته من شأنه أن يكشف لنا عن ماهيته بوصفه دافعية حرة. فهو ينظر إلى اللعب كنشاط جاد يتجاوز مجرد التسلية وإهدار الوقت هذا بالرغم من أن حركة اللعب تتميز بكونها لا غرضية ولا تتقيد بهدف، على نحو ما نجد في "تلاعب الضوء" و"تلاعب الأمواج".

وبناء على ذلك، يؤسس غادامير مفهومه للفن- خاصة الفن المعاصر- على مفهومه للعب باعتباره تعبيراً عن الحرية من ناحية، وباعتباره نشاطاً إنسانياً جماعياً يتطلب المشاركة من ناحية أخرى.

وفي هذا السياق يمكننا نقل المفهوم من ميدان الفن إلى ميدان الفلسفة حتى يمكننا تفسير الكثير من التحولات الفكرية والجذرية التي قد تبدو متناقضة وصادمة

في معظم الأحيان، ولأن من شأن هذا الإجراء أن يضفي على الفكر شيئاً من المرونة والحيوية ومن ثم يصير أكثر إنتاجية وإبداعية، ولتحقيق هذا الهدف، فأننا في هذا المقام لا نحتاج إلى عدة نظرية كبيرة، وإنما يكفينا الاستعانة بالفكرة الأساسية والأولية عن اللعب بوصفه حركة حرة. وهي الفكرة التي عبّر عنها غادامير بالسؤال التالي: "متى نتحدث عن اللعب، وما الذي يكون مقصوداً حينما نفعل ذلك؟ من المؤكد أن أول شيء هنا هو ذلك الكرّ والفرّ للحركة المتكررة باستمرار... ومن الواضح أن ما يميز حركة التراجع والتقدم هذه، هو أن لا أحد من طرفي هذه الحركة يمثل الهدف الذي سوف تتوقف عنده"(٣٨).

إن اللعب عند غادامير بمثابة مفتاح يسمح لنا بألقاء الضوء على العمل الفني وأسلوبه في الوجود، لذا فإن التحليل الذي يقدمه عن خبرة الفن لا يستند إلى النزعة الذاتية التي تربط العمل الفني بوعي الذات بل إلى تحليل فينومينولوجي لظاهرة اللعب؛ لأن مثل هذا التحليل وحده هو الذي يسمح لنا بفهم العمل الفني.

فقد بيّن غادامير بالقدر الكافي أن اللعب ليس مجرد متعة تلقاها الذات، وتجعلها منفصلة عن وجودها وعالمها، ومجرد فاعلية التسلية تفتقر إلى الجدية؛ لان الأهداف والمشاريع المألوفة في وجودنا قد وضعت جانباً، بل يجاهر بالأحرى بأن اللاعب عليه في الوقت نفسه أن يأخذ اللعب على محمل الجد، لأن اللعبة لا تحقق أهدافها إلا عندما يفقد اللاعب ذاته ويتناساها في اللعبة.(٣٩)

وضمن هذه الرؤية يؤكد غادامير بأن بحثه في علاقة اللعب بتجربة الفن، لا يهدف إلى فهم الفن من خلال سلوك المبدع أو المشاهد وحالتهما الذهنية ولا من خلال اللذة التي تستشعرها الذات في انغماسها في اللعب، وإنما إلى فهمه من خلال

نمط وجود العمل الفني ذاته، فخبرة الفن هي خبرة الوجود، بل أكثر من ذلك لـ"فائض الوجود" وهي خبرة تكشف لنا بأن الدور الذي تلعبه الذاتية دور ثانوي وهامشي، وعلى المرء إذا ما أراد أن يتعرف من جديد على الحقيقة من خلال الفن، أن يتغلب على ذلك الطابع الذاتي الذي أضفاه كل من كانط وشيلر على الاستطيقا. ولهذا فاعتماد مفهوم اللعب كأساس لبناء التجربة مع الحقيقة، يجعلنا نستخلص ثلاث نتائج أساسية:

أولاً: أن الهدف من اللعب يظهر في الخسارة والتي تعبر على أن اللعبة أصبحت عالماً قائماً بذاته يجرنا إليه.

ثانيا: يجب أن يؤخذ اللعب بجدية وإلا فقد هدفه ومعناه:

ثالثا: تستوعبنا اللعبة بالخضوع لقواعدها وشروطها فتجرنا لعالمها مما يساعدنا على تعلم شيء جديد.(٤٠)

إن تقديم غادامير مفهوم اللعب غايته هو تحديد حقيقة اللعب في الفن فإذا كان اللعب يعني المشاركة فهذا ما يصدق أيضا على العمل الفني لأن العملية التأويلية هي مشاركة لفهم الخبرة الجمالية التي يحملها ومن ثمة الحقيقة الكامنة فيه وهذه الخبرة لن تكون دون أثر على من يشارك فيها.(٤١)

جاء غادامير محملاً برؤية المشاركة في نظريته التأويلية، وتحول مفهوم مركزية القطب الواحد واحتكار الحقيقة وتعاليها إلى اللامركزية وإلى الاشتراك، وقدم شاهداً في عرض رؤيته التأويلية في التجربة الفنية مستعيناً بمفهوم مبدأ (اللعبة أو اللعب) "كركيزة أساسية في بناء التجربة مع الحقيقة"، وطريق إلى شرح نشاط أنطولوجيا التأويل، فغادامير يرى أن الفلاسفة قبله، ولا سيما فلاسفة الذاتية كانط

وشللر مثلاً ربطوا مفهوم (اللعب) بالذاتية، وهذا الربط يعلي من شان مركزية الذات التي شهدناها في الرؤية التأويلية عند الرومانسيين (رؤية المماثلة)، أما هو فيحاول تجريد مفهوم اللعبة من محتواها الذاتي ذي القطب الواحد، ويزحزح مركزيته، ويقدم تصوراً مسوغاً آخر، وهو في هذا يحاول تقديم موازنة بين مفهومي اللعب والتأويل، فيأتي موظفاً هذا المفهوم من جهة علاقته بتجربة الفن، وهو يميّز بين اللعب وسلوك اللاعب، لأن الثاني يمثل ذاتيته، واللاعب هنا يأخذ مكانة المنشئ عند غادامير في نظريته التأويلية كالكاتب أو الشاعر أو الفنان، وهو يوظّف هذا الشاهد لتسويغ رؤيته في الفن ونظرية التأويل، وعلى هذا الأساس ففي بحثه عن جوابٍ لطبيعة اللعب، لا يمكن أن يوجد في تأمل اللاعب لذاته، بل يجب أن يبحث عنه في نمط وجود اللعب بحد ذاته، فنمط وجود تجربة الفن أو العمل الفني هو موضوع البحث، وعلى هذا لا يكون العمل الفني موضوعاً يقف إزاء ذات قائمة في ذاتها، وإنما يحقق وجوده الحقيقي حينما يصبح تجربةً له تأثير في الشخص الذي يجربه؛ لأن العملية كلها صائرة إلى صيرورة يتحقق فيها الوجود الآني في أثناء المشاركة بالحوار مع الموجود المراد تحقيق وجوده، وغادامير حينما يحول الاتجاه من اللاعب إلى اللعب فهو يسعى إلى الانتقال في نظريته التأويلية من المنشئ في نظرية التأويل إلى التأويل والفهم نفسه، لأن (اللعب) هنا يحل في مكان (التأويل والفهم)(٤٢).

إن "لعب اللعب" هو تأويل التأويل، ولعب اللعب هو ما يدعوه غادامير تحول البنية، وفي فعالية اللعب يظهر المعنى الجمالي ويظهر الفهم على نحو أساسي وجوهري. إن اللعب هو حركة التأويل. ومكان اللعب هو أيضاً هو مكان اللغة. فاللغة أفق لأنطولوجيا هرمنيوطيقا. واللغة هي موضع اللعب.

إن التأويل يكمن أساساً في اللغة، وعبر هذه الأخيرة تتفجر استعارة اللعب،

إذ الوجود كله كامن في سير اللعب ذاته وفي أبعاده وآفاقه وانتظاراته. ومن هنا، فمفهوم "اللعب" ليس غير اللغة وما يجري فيها أثناء الفهم والقراءة والتأويل.

هاهنا يصبح اللعب اللغوي شكلاً من أشكال الحياة، والفهم الحقيقي تنحصر مهمته في الوعي بقواعد اللعب اللغوي وهو ما يعني أن اللغة تتأصل وتتجذرّ في الحياة بوصفها عنصراً تاريخياً.(٤٣)

ثانياً: الرمز

ما الذي تعنيه كلمة رمز؟ يتساءل غادامير، وفي سبيل بحثه عن الإجابة يستدعي أصل الكلمة عند اليونان. فقد كانت تعني اصطلاحياً "علامة تذكارية"، وكان المضيف يقدم إلى ضيفه ما يسمى بعلامة الضيافة بأن يقسم شيئاً ما نصفين، يحتفظ بنصفه لنفسه ويعطي ضيفه النصف الآخر، فلو قرر أن يدخل بيت المضيف نفسه بعد سنوات واحدٌ من نسل الضيف أمكن مطابقة القطعتين معاً مرة أخرى في فعل من أفعال التعرف(٤٤).

ويورد غادامير قصة طريفة من "مأدبة أفلاطون" تعبّر عن معنى قريب ففي هذه المحاورة يروي أرسطوفانس قصة عن طبيعة الحب الذي يفتننا إلى يومنا هذا، فيخبرنا بأن كل الموجودات كانت في الأصل مخلوقات كروية الشكل، لكن الآلهة قسمتها نصفين لسوء سلوكها، ومنذ ذلك الحين، يحاول كل نصف أن يصبح كلاً صحيحاً مرة أخرى، وهذا الترقب لأن يكون هناك نصف آخر يمكن أن يكملنا، ويجعلنا كلاً صحيحاً من جديد وهو ما يتم تحقيقه بالحب(٤٥).

إذ نجد أن خبرة الرمز الجميل وبوجه خاص الجميل في الفن بمثابة الابتهال في طلب نظام للأشياء كلي ومقدس يوجد في حالة كمون، أينما يمكن التماسه.(٤٦)

نجد أن الطابع المميز للفن هو أن ما يكون ممثلاً –سواء كان خصباً أو جدباً في الدلالات، أو ليس لديه أي شيء كان– يطالبنا بأن نمعن النظر فيه وبأن ينال رضانا في فعل من أفعال التعرف(٤٧).

ولعلّ أهميّة الرمزيّ في الفنّ راجعة إلى كونه لا يرتبط بمعنى نهائيّ يمكن مراجعته واحتواؤه نظريّاً ضمن مفاهيم عقلانيّة (هيغل)، بل في قدرته على الاحتفاظ بمعناه في باطنه. لذلك نشعر بالخيبة أمام هذا الفنّ العظيم الممتلئ بالمعنى، والذي لا نمتلك له عدّة مفهوميّة ولا يمكن فهمه اعتماداً على تقنيات علم الجمال المثاليّ. لقد أخفق هيغل عندما عرّف الجميل في الفنّ على أنّه المظهر المحسوس للفكرة، وأخفق علم الجمال في فهم حقيقة الفنّ لمّا لم يتبين أنّنا نلتقي بالفنّ ونتحّد معه في نموذجه الممثّل له، على أنّه تجلٍّ متميّز للحقيقة(٤٨).

يرى غادامير إن الفن يقوم باحتواء المعنى كي لا يفر أو يهرب منا، وإنما ليبقى آمنا ومحتمياً داخل السكينة المنتظمة للإبداع. وإننا لندين بإمكانية الهروب من التصور المثالي للمعنى لخطوة قد اتخذها هيدجر في عصرنا الراهن. فهو قد مكننا من أن ندرك الامتلاء الأنطولوجي أو الحقيقة التي تخاطبنا في الفن من خلال الحركة المزدوجة للكشف واللاتحجب والتجلي من جهة، والتحجب والتستر من جهة أخرى(٤٩).

ويرى أيضا أن هيجل والمثاليين قد عرفوا الجميل في الفن باعتباره المظهر المحسوس للفكرة، وقد كان هذا إحياء جزئياً لاستبصار أفلاطون لوحدة الخير والجمال. إلا أن مسايرة هذه الرؤية تعني أننا نفترض مسبقاً أن الحقيقة كما تظهر لنا في الفن، يمكن تجاوزها من خلال فلسفة تتصور الفكرة بوصفها أعلى صورة لبلوغ

الحقيقة. وقصور علم الجمال المثالي يكمن في إخفاقه في أن يفهم حق الفهم أننا نلقي الفن في نموذجه الممثل له، بوصفه تجلٍ فريد للحقيقة التي تعد جزئيتها أمراً لا يمكن تجاوزه. فدلالة الرمز والرمزي تكمن في هذا النوع من الإشارة التي تنطوي على مفارقة، والتي تجسد، بل وحتى تهب معناها. فالفن يمكن فقط أن نلقاه في صورة تقاوم الصياغة التصورية الخالصة. إن الفن العظيم يهزمنا؛ لأننا نكون دائماً بلا عدة وبلا حيلة حينما نتعرض لتأثير طاغ لعمل فني قاهر، وهكذا فإن ماهية الرمزي تكمن بالضبط في كونه غير مرتبط بمعنى نهائي يمكن استرداده في مفاهيم عقلانية. فالرمزي يحفظ معناه في باطنه(٥٠).

ثالثاً: الاحتفال

في كتاب: "تجلي الجميل" يعرّف غادامير الاحتفال قائلاً: "إذا كان هناك شيء واحد ينتمي إلى كل الخبرات الاحتفالية، فهو بالتأكيد يتمثل في أن هذه الخبرات لا تسمح بأي انفصال بين شخص وآخر، فالاحتفال هو خبرة الجماعة، وهو يمثل الجماعة في صورتها الأتم، فالاحتفال يكون مقصوداً من أجل كل شخص، ولذلك، فإنه عندما يعجز شخص ما عن المشاركة، فأننا نقول إنه قد استبعد نفسه وعزل نفسه عن المظاهر الاحتفالية.... وبالطبع فإن الطبيعة الحقيقية للاحتفال والرمز الاحتفالي، كانت دائماً قضية لاهوتية"(٥١).

ويرى غادامير إننا إذا وضعنا ما سبق بعين الاعتبار، فأننا قد نكون قادرين على التساؤل عن حياتنا الثقافية التي تحدث فيها المتعة الجمالية الناشئة عن الثقافة، باعتبارها تحرراً زمنياً من كل متع الوجود اليومي.

إن ماهية الجميل تكمن في أنه يتخذ منزلة معينة في عيون الناس وهذا بدوره

يتضمن صورة كلية للحياة تشمل كل تلك الأشكال الفنية التي نزين بها بيئتنا بما في ذلك الديكور والمعمار، فاذا كان للفن أن يشارك الاحتفالات في أي شيء كان، فانه يجب إذن أن يتجاوز تحديدات أي تعريف ثقافي للفن، مثلما يتجاوز التحديدات المرتبطة بمنزلته الثقافية المتميزة.(٥٢)

فالفن والجمال احتفال دائم نعيش في أجوائه كلما طالعنا فن عبقري يبهرنا كل لحظة فهو أداء احتفالي كل أجزائه مكتملة وزمنه خارج زمننا، فهو له قابلية أن يتدخل عبر الأجيال من دون أن يفقد مظهره الجمالي-الاحتفالي- فكل جيل يحتفل به ويعيش في أجواء خبرته الجمالية.

فالجميل احتفالٌ كبير ليس شخصياً أو ذاتياً بل يعبر عن الجماعة المحتفلة به على طول تكراره في أزمنة مختلفة.

يرى غادامير نحن نكتشف في الفن نفس النوع من العمومية التي نكتشفها في الأعياد. فالأمر المهم-بالنسبة للأعياد، في تحليل غادامير-هو أنها تضع لنا علامات الترقيم في تدفق الزمن، إذا جاز لنا استخدام هذا التعبير. ويرى أن لدينا سبيلين للإحساس بالزمن؛ وفي زمن الأعياد، يكون لدينا إحساس بالزمن كما لو كان إحساسا بالأبدية. ويوجز لنا ذلك بأسلوب منمق قائلاً:

"عند تذوق الفن، يتعين علينا أن نتعلم الكيفية التي نمعن بها النظر في تفاصيل العمل بأسلوب معين. وحين نمعن النظر في تفاصيل العمل، فإننا لا نشعر بالملل أو الضجر، لأننا كلما أتحنا لأنفسنا فرصة أطول للنظر فيه كلما تكشف لنا غنى هذا العمل. وجوهر خبرتنا الزمنية هو تعلم الكيفية التي تطيل بها أمد إمعان النظر بهذه الطريقة، وربما هذه هي الطريقة الوحيدة التي منحت لنا-ككائنات فانية-لأن نكون

على صلة بما يسمى الأبدية"[٥٣].

والعيد لا يوجد إلا إذا احتفل به. وهذا لا يعني أن العيد ذو طبيعة ذاتية، أو أنه لا يوجد إلا في ذات من يحتفل به. ففي الحقيقة أن العيد يحتفل به لأنه موجود. والشيء نفسه يصدق على الدراما: فهي يجب أن تعرض من أجل جمهور. وهنا نستطيع أن نستذكر مفهوم المشاركة المقدسة، التي تكمن من وراء مفهوم النظرية الإغريقي الأصلي فالنظرية تعني الشخص الذي يشارك في وفد العيد. ومثل هذا الشخص ليس له ميزة أو وظيفة أخرى غير كونه موجوداً هناك. وعلى هذا، فأن النظرية هو متفرج بالمعنى الدقيق للكلمة، مادام يشارك الفعل المقدس عبر حضوره هناك، وبهذا يمنحه القانون المقدس ميزة الحرمة على سبيل المثال.[٥٤]

الخاتمة

أنجز غادامير مشروعه التأويلي لعلم الجمال بدقة كبيرة، ونحن في هذه الجولة البحثية المختصرة حاولنا الوقوف على أهم المحطات التنظيرية والمفاهيمية في مشروعه ويمكن أن نبيّنها في عدة أمور:

الهرمنيوطيقا الفلسفية كما يتصورها غادامير هي عملية تأويل تقوم على الفهم والحوار ومن ثم فمهمتها هي تجاوز حالة الاغتراب التي تكون عليها الذات. ويترتب على ذلك أنها تبنى على أسس ثلاثة: التأويل والفهم و الحوار وذلك لعدم إمكانية الفصل بينها فلا تأويل من دون فهم، و أيضا لا فهم من دون حوار تتجاوز من خلاله الذات النظرة المنهجية التي تحاول أن تسيطر و تستحوذ على الموضوع، فالحوار يجعل من الذات منفتحة على الموضوع أي انفتاح الأنا على الآخر للاتفاق و من ثمة للفهم.

إن تناول غادامير لظاهرة الفن وما يحمله من حقيقة يجعله من أهم المباحث في فلسفته التأويلية، ولهذا فهو يركز في هذا المبحث على ضرورة تبيين الدلالة الحقيقية للوعي الجمالي ويتخذ في سبيل ذلك طريقا نقديا أي نقد الوعي الجمالي السائد.

انطلق غادامير، في تجاوزه للقطب الجمالي من تجربتي اغتراب الوعيين الجمالي والتاريخي؛ حيث بدأ غادامير بنقد الوعي الجمالي السائد الذي كانت له نظرة مختلفة قائمة على سيطرة الذاتية التي كان لها انعكاس سلبي على الوعي الجمالي، وبذلك أصبح الوعي الجمالي مرتبطا بصورة خاصة بالشكل، أي من خلال ما نصدره من أحكام نستحسن أو نستهجن فيها الشكل الفني، وهذه العلاقة التي تربط الذات بالفن جعلت هذا الماضي فاقدا للقيمة والأهمية بالنسبة لحاضرنا أي لا تعود له علاقة

بالحاضر ومن ثمة يفقد صبغته التاريخية.

إن ما يهدف إليه مشروع غادامير في نقده علم الجمال على نحو ما بدأه في "الحقيقة والمنهج" هو تخليص علم الجمال من الذاتية، أي فهم الفن من خلال وعي المشاهد والمبدع معاً.

يرى غادامير إن النظرة الفاحصة لمفهوم العبقرية تكشف عن صلة وثيقة بين التذوق والإبداع، فالإبداع، الذي هو نتاج العبقرية، لا يمكن، في رأيه، أن ينفصل عن العبقرية المشاركة الأخرى الخاصة بالشخص الذي يعايش هذا النتاج أيضاً. مما يعني أن تذوق العمل الفني يتطلب أيضاً نشاطاً خيالياً إبداعياً من جانب المتذوق "المتلقي"، وبشكل مماثل لذلك النشاط الذي قام به المبدع أولاً من أجل إبداع عمله.

يؤسس غادامير مفهومه للفن- خاصة الفن المعاصر- على مفهومه للعب باعتباره تعبيراً عن الحرية من ناحية، وباعتباره نشاطاً إنسانياً جماعياً يتطلب المشاركة من ناحية أخرى. غادامير حينما يحول الاتجاه من اللاعب إلى اللعب فهو يسعى إلى الانتقال في نظريته التأويلية من المنشئ في نظرية التأويل إلى التأويل والفهم نفسه، لأن (اللعب) هنا يحل في مكان (التأويل والفهم).

ولعلّ أهميّة الرمزيّ في الفنّ راجعة إلى كونه لا يرتبط بمعنى نهائيّ يمكن مراجعته واحتواؤه نظريّاً ضمن مفاهيم العقلانيّة (هيغل)، بل في قدرته على الاحتفاظ بمعناه في باطنه. لذلك نشعر بالخيبة أمام هذا الفنّ العظيم الممتلئ بالمعنى، والذي لا نمتلك له عدّة مفهوميّة ولا يمكن فهمه اعتماداً على تقنيات علم الجمال المثاليّ ، إن الفن العظيم يهزمنا؛ لأننا نكون دائماً بلا عدة وبلا حيلة حينما نتعرض لتأثير طاغ لعمل فني قاهر.

فالفن والجمال احتفال دائم نعيش في أجوائه كلما طالعنا فن عبقري يبهرنا كل لحظة فهو أداء احتفالي كل أجزائه مكتملة وزمنه خارج زمننا، فهو له قابلية أن يتدخل عبر الأجيال من دون أن يفقد مظهره الجمالي-الاحتفالي- فكل جيل يحتفل به ويعيش في أجواء خبرته الجمالية.

والحمد لله أولا وآخرا

* هوامش البحث *

(١)**هانز جورج غادامير ، بداية الفلسفة** ، ترجمة : علي حاكم صالح ، حسن ناظم ، ط1 ، دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠٠٢: ٣٨-٣٩.

(٢) د .عادل مصطفى، **مدخل إلى الهرمنيوطيقا** : نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامير: رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٧، ١٩٥.

(٣) غادامار، **تجلي الجميل ومقالات أخرى**، تحرير روبرت برناسكوني، ترجمة سعيد توفيق، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٧، مقدمة المحرر، ص ٧.

(٤) **د. علي عبود المحمداوي، تأليف : مجموعة من الأكاديمين العرب، تقديم: علي حرب، موسوعة الفلسفة العربية المعاصرة -صناعة العقل الغربي من مركزية الحداثة إل التشفير المزدوج-ج٢،** موسوعة الأبحاث الفلسفية للرابطة العربية الأكاديمية الفلسفة، منشورات الاختلاف، الجزائر. ٢٠١٣: ١٢٠٥.

(٥) **هانس جيورج غادامير، فلسفة التأويل**،ترجمة: محمد شوقي الزين،منشورات الاختلاف،الجزائر،٢٠٠٢، ص ٥٧.

(٦) غادامير، **تجلي الجميل**، مصدر سابق: ٣٢.

(٧) غادامير، **الحقيقة والمنهج**: مصدر سابق ٢١.

(٨) روديجر بوبنر، **الفلسفة الألمانية الحديثة**، ترجمة: فؤاد كامل، دار الثقافة للنشر و التوزيع –

القاهرة: ٧٦-٧٧.

(٩) د .عادل مصطفى، **مدخل إلى الهرمنيوطيقا** : نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامير، مصدر سابق: ٢٠١.

(١٠) ماهر عبد المحسن حسن، **جادامر مفهوم الوعي الجمالي في الهرمنيوطيقا الفلسفية**، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ٢٠٠٩: ١٧٢.

(١١) غادامير، المصدر السابق: ١٧.

(١٢) غادامير، **تجلي الجميل : و مقالات أخرى** ، مصدر سابق: ١٥.

(١٣) عبد العزيز بارة، **الهيرومنوطيقيا والفلسفة مشروع العقل والتأويل**، منشورات دار الاختلاف، الدار العربية للعلوم، الجزائر، ٢٠٠٨:٢٨٥

(١٤) عبد العزيز بارة، **الهيرومنوطيقيا والفلسفة مشروع العقل والتأويل**، منشورات دار الاختلاف، الدار العربية للعلوم، الجزائر، ٢٠٠٨:٢٧٧.

(١٥) **غادامير، الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية**، ترجمة د.حسن ناظم ود.علي حاكم صالح، راجعه عن الألمانية، د.جورج كتوره، طرابلس، دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع والتنمية الثقافية، ٢٠٠٧: ٢٥.

(١٦) غادامير، **تجلي الجميل**، مصدر سابق: ٨٤.

(١٧) غادامير، **تجلي الجميل**، مصدر سابق: ٨٥.

(١٨) غادامير، **تجلي الجميل**، مصدر سابق: ٨٦-٨٧.

(١٩) د .عادل مصطفى ، **مدخل إلى الهرمنيوطيقا : نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامير**، مصدر سابق ، ٢٠٠.

(٢٠) غادامير، **تجلي الجميل: و مقالات أخرى** ، المصدر السابق، ١٧.

(٢١) هيو. ج .سلفرمان : **نصيات بين الهرمنيوطيقا و التفكيكية** ، ترجمة حسن ناظم ، علي حاكم صالح ، ط1 ، المركز الثقافي العربي ، لبنان ، ٢٠٠١: ٤١.

(٢٢) هانز جورج غادامير، **الحقيقة و المنهج: الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية**، مصدر سابق: ١٤٧.

(٢٣) هانز جورج غادامير، المصدر السابق: ١٥٣.

(٢٤) غادامير، **تجلي الجميل :و مقالات أخرى**، مصدر سابق ، ٢٧.

(٢٥) غادامير، **تجلي الجميل :و مقالات أخرى**، مصدر سابق: ٢٧.

(٢٦) هانز جورج غادامير، **الحقيقة و المنهج: الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية**، مصدر سابق ، ١٤٩.

(٢٧) غادامير، **تجلي الجميل :و مقالات أخرى** ، المصدر السابق: ٢٩.

(٢٨) هيو. ج .سلفرمان : **نصيات بين الهرمنيوطيقا و التفكيكية** ، ترجمة حسن ناظم ، علي حاكم صالح ، ط1 ، المركز الثقافي العربي ، لبنان ، ٢٠٠١: ٤٢.

(٢٩) غادامير، **تجلي الجميل**، مصدر سابق: ص ٢٩.

(٣٠) شاكر عبد الحميد، **التفضيل الجمالي: دراسة في سيكولوجية التذوق الفني**، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب-الكويت،٢٠٠١: ١٢٥-١٢٦.

(٣١) شاكر عبد الحميد، مصدر سابق: ١٢٦.

(٣٢) شاكر عبد الحميد، مصدر سابق: الصفحة نفسها.

(٣٣) جوردون جراهام، **فلسفة الفن: مدخل إلى عالم الجمال**، ترجمة: محمد يونس، ط١، سلسلة أفاق عالمية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ٢٠١٣: ص ٣٣-٣٤.

(٣٤) هشام معافة، **التأويلية والفن عند هانس جورج غادامير**، ط١، الدار العربية للعلوم ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠١: ٣٥.

(٣٥) غادامير: **تجلي الجميل**، مصدر سابق، ص ٨٧.

(٣٦) **علي عبود المحمداوي، تأليف: مجموعة من الأكاديميين العرب، تقديم: علي حرب، موسوعة الفلسفة العربية المعاصرة -صناعة العقل الغربي من مركزية الحداثة إل التشفير المزدوج-ج٢**: ١١٨٢.

(٣٧) **علي عبود المحمداوي**، المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

(٣٨) **غادامير، تجلي الجميل ومقالات أخرى**، تحرير روبرت برناسكوني، مصدر سابق: ٩٨-٩٩

(٣٩) غادامير، **مقدمة تجلي الجميل**، مصدر سابق: ٤٠-٤١.

(٤٠) دايفيد جاسبر، **مقدمة في الهرمنيوطيقا**، ترجمة: وجيه قانصو، ط1 ، منشورات الاختلاف:٢٠٠٧، ١٤٩.

(٤١) د .عادل مصطفى، **مدخل إلى الهرمنيوطيقا: نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامير**: ٢٠٦.

(٤٢) احمد عويز، **العقل التأويلي الغربي، مقاربات في أنظمته المعرفية ومساراته**، تقديم: حسن ناظم،

دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت- لبنان، ط١، ٢٠١٨: ١٦٨.

(٤٣) **علي عبود المحمداوي، تأليف : مجموعة من الأكاديميين العرب، تقديم: علي حرب، موسوعة الفلسفة العربية المعاصرة -صناعة العقل الغربي من مركزية الحداثة إل التشفير المزدوج-ج٢**، مصدر سابق، ٢٠١٣: ١٢٠٧-١٢٠٨.

(٤٤) **غادامر، تجلي الجميل**، مر جع سابق: ١١٣.

(٤٥) ينظر: **تجلي الجميل**: ١١٤.

(٤٦) ماهر عبد المحسن حسن، **جادامر، مفهوم الوعي الجمالي في الهرمنيوطيقا الفلسفية**، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ٢٠٠٩: ١٣٩.

(٤٧) **غادامير، تجلي الجميل**، مرجع سابق: ١٢١.

(٤٨) غادامير، المصدر نفسه، ص١٢٢.

(٤٩) **غادامير، تجلي الجميل**، مرجع سابق: ١١٧.

(٥٠) **غادامير، تجلي الجميل**، مرجع سابق: ١٢١-١٢٢.

(٥١) غادامير، تجلي الجميل، مصدر سابق: ص ١٢٦.

(٥٢) غادامير، تجلي الجميل، مصدر سابق: ص ١٤١.

(٥٣) هانز جورج غادامير، الحقيقة والمنهج: ١٩٩.

(٥٤) هانز جورج غادامير، المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

* المصادر والمراجع *

احمد عويز، **العقل التأويلي الغربي: مقاربات في أنظمته المعرفية ومساراته**، تقديم: حسن ناظم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت- لبنان، ط١، ٢٠١٨.

جوردون جراهام، **فلسفة الفن: مدخل إلى عالم الجمال**، ترجمة: محمد يونس، ط١، سلسلة أفاق عالمية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ٢٠١٣.

دايفيد جاسبر، **مقدمة في الهرمنيوطيقا**، ترجمة: وجيه قانصو، ط ١، منشورات الاختلاف:٢٠٠٧.

روديجر بوبنر، **الفلسفة الألمانية الحديثة**، ترجمة: فؤاد كامل، دار الثقافة للنشر والتوزيع -القاهرة.

سعيد توفيق، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١.

شاكر عبد الحميد، **التفضيل الجمالي: دراسة في سيكولوجية التذوق الفني**، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب-الكويت،٢٠٠١.

عادل مصطفى، **مدخل إلى الهرمنيوطيقا : نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر**، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٧.

عبد العزيز بارة، **الهيرومنوطيقيا والفلسفة مشروع العقل والتأويل**، منشورات دار الاختلاف، الدار العربية للعلوم، الجزائر،٢٠٠٨.

مجموعة من الأكاديمين العرب، ، **موسوعة الفلسفة العربية المعاصرة -صناعة العقل الغربي من مركزية الحداثة إل التشفير المزدوج-ج٢**، إشراف علي عبود المحمداوي تقديم: علي حرب، موسوعة الأبحاث الفلسفية للرابطة العربية الأكاديمية، منشورات الاختلاف، الجزائر. ٢٠١٣.

غادامير، **الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية**، ترجمة د.حسن ناظم ود.علي حاكم صالح، راجعه عن الألمانية، د.جورج كتوره، طرابلس، دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع والتنمية الثقافية، ٢٠٠٧.

غادامار، تجلي الجميل ومقالات أخرى، تحرير روبرت برناسكوني، ترجمة سعيد توفيق، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٧.

ماهر عبد المحسن حسن، **جادامر، مفهوم الوعي الجمالي في الهرمنيوطيقا الفلسفية**، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ٢٠٠٩.

هانز جورج غادامير، بداية الفلسفة، ترجمة :علي حاكم صالح، حسن ناظم، ط1 ، دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠٠٢.

هانس جيورج غادامير، فلسفة التأويل، ترجمة: محمد شوقي الزين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٢.

هشام معافة، **التأويلية والفن عند هانس جيورج غادامير**، ط١، الدار العربية للعلوم ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠١.

هيو. ج .سلفرمان : **نصيات بين الهرمنيوطيقا و التفكيكية** ، ترجمة حسن ناظم ، علي حاكم صالح ، ط1 ، المركز الثقافي العربي ، لبنان ، ٢٠٠١.

❊ ❊ ❊