جامعة وهران 2
سلسلة أبحاث دكتورالية
وحدة البحث
في علوم الإنسان للدراسات
الفلسفية، الإجتماعية والإنسانية
UNITÉ DE RECHERCHE SCIENCES DE L'HOMME ETUDES PHILOSOPHIQUES SOCIALES ET HUMAINES
18

الفن والمحاكاة

رؤية أنطولوجية هرمينوطيقية معاصرة

د. رحابي جميلة

د. رحابي جميلة
الفن والمحاكاة
رؤية أنطولوجية هرمينوطيقية معاصرة

الفن والمحاكاة

رؤية أنطولوجية هرمينوطيقية معاصرة

عَمِل "هانز جورج غادامير" على إعادة التفكير في مُشكلات الفن المعاصر واجتهد بالمثل لتعزيز دور التواصل الغائب من عالمنا واسترجاعه من جديد، ودعى إلى تأسيس التجلّي المتواصل للفن، وأكّد أن هذا الأخير لا زَال قَادِراً على تصوير الطبيعة في وظيفة "المُحاكاة" مرة أخرى، ورأى أنه عندما يُحاكي شخص ما شيئا فإنه يُتيح لِمَا يعرفه أن يُوجد، وأن يُوجد على النحو الذي يعرفه به. إنّ مفهوم المحاكاة يُعيّن جوهر الفن. على الفَوْر كان لا بُدّ من القضاء على اللافهم وتحقيق التوازن والانفتاح وتوثيق الصِلة بالراهن عبر حُضور التأويل كأسلوب حامِل للمعرفة الشاملة للفن وللخبرة التي تختص بتفاصيل الوجود الإنساني، وتحقيق الترابط والاندماج والعمل على تحسين حياة الأفراد و ممارساتهم اليومية.

جعل "غادامير" من العمل الفني الناقل الأساسي لخبرة الحقيقة والتي وصفها بالتجربة الإنسانية الوجودية التي تعمَل على بناء المعنى فَوْرَ إنتاجه بين الذات والمُتلقي. إنه يمتاز بمُباشريته ومُعاصرته لنا، وبوجود الهرمينوطيقا سيتحقق التواصل الجمالي المُؤسس على الانسجام الحاصل بين الأداء الفني ووسائله تبَعا لوحدة الحقيقة التي تجمع بين كُلٍّ من الفن وتُراثه ولُغته، وبناءا على هذا يتضَح لنا أن فهم الفن لا يحتاج إلى نشاط هرمينوطيقي لأجل استيعابه، بقدر ما يكون الفن ذاته نوعا من الممارسة الهرمينوطيقية

دار كنوز للإنتاج والنشر والتوزيع
العنوان: اقامة بن مسايب
الكيفان - تلمسان الجزائر
الهاتف/فاكس: 18 - 43 - 56 - (043) 213+
المحمول: 96 - 29 - 04 - 551 - (0) 213+
www.kkonouz.com kkounouz@yahoo.fr
Bibliothèque Nationale d'Algérie, 2024
9 789969 030211

د. رحالي جميلة

الفن والمحاكاة

رؤية أنطولوجية هرمينوطيقية معاصرة

سلسة أبحاث دكتورالية

الناشر

وحدة: علوم الإنسان للدراسات الفلسفية والاجتماعية والإنسانية.

عنوان البريد الإلكتروني لمدير الوحدة أ.د عبد القادر بوعرفة:

bouarfah9@gmail.com

« الآراء الواردة في الكتاب لا تعبر عن آراء الوحدة »

حقوق الطبع محفوظة للوحدة

1445هـ - 2024 م

ردمك:

الإيداع القانوني:

978 - 9969 - 030 - 21 - 1

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿وَنُرِيدُ أَنْ نَمُنَّ عَلَى الَّذِينَ اسْتُضْعِفُوا فِي الْأَرْضِ وَنَجْعَلَهُمْ أَئِمَّةً وَنَجْعَلَهُمُ الْوَارِثِينَ﴾

سورة القصص الآية:5.

إهـداء

إلى هذه الثنائيات الجميلة من أشياء وأشخاص أهدي هذا الكتاب:

يدَا أبي وأمي أطال الله عمرهما.

فعلي: "القراءة والكتابة".

مصدري الحقيقة: "العقل والفلسفة".

رَمزا الوفاء والتميّز:

أ.د. "قسول ثابت" أ.د. "مخلوف سيدأحمد".

أهلا التقدير والإحترام:

أ.د. "سواريت بن عمر" أ.د. "الزاوي الحسين".

إلى الطيبين الكريمين:

أ.د "بوعرفة عبد القادر"

و" زوجة البروفيسور حمادي حميد" رحمة الله عليه.

مقدمة السلسلة

تَسْعَى الوحدة عَبْرَ التَّكْوِينِ الدّكْتُورَالِيّ إِلَى إِصْدارِ "سَلِسَةِ بُحُوثٍ دِكْتُورَالِيَّةٍ" تُعْنَى بِمَا يُنْتِجُهُ طَلَبَةُ الدُّكْتوراه. وَيَهْدِفُ إِلَى تَعْزِيزِ القُدْرَةِ عَلَى الكِتَابَةِ الأَكَادِيمِيَّةِ، والْوُلُوجِ إِلَى عالَمِ الكِتَابَةِ. إِنَّ إِنْتاجَ نَصٍّ لَيْسَ بِالْسَهْلِ وَلَا بِالْمُمْتَنِعِ، وَلَكِنَّهُ يَسْتَدْعِي القُدْرَةَ عَلَى التَّحْلِيلِ والنَّقْدِ، وَمَلَكَةَ التَّرْكِيبِ والتَّجاوُزِ. فَالنَّصُّ لَيْسَ مِلْكًا لِمُنْتِجِهِ بَلْ مِلْكًا لِقارِئِهِ، لِأَنَّ كُلَّ قِراءَةٍ هِيَ تَأْوِيلٌ لَهُ بِناءً عَلَى الفَهْمِ وامْتِلاكِ ناصِيَةِ المَعْنَى، وَكُلُّ قِراءَةٍ لِلنَّصِّ هِيَ قِراءَةٌ تَسْتَدْعِي اتِّخاذَ مَوْقِفٍ، قَدْ يَتَحَوَّلُ المَوْقِفُ إِلَى إِنْتاجِ نَصٍّ مَوازِيٍّ لِلنَّصِّ الأَصْلِيِّ، فَالْفَلْسَفَةُ فِي جَوْهَرِها هِيَ قُوَّةُ المُتَفَلْسِفِ عَلَى مُمارَسَةِ النَّقْدِ ضِمْنَ حُدودِ المَعْرِفَةِ وَإِيثِيقَا التَّواصُلِ.

وَنَحْنُ عَبْرَ هَذِهِ السَّلْسَةِ نَهْدُفُ إِلَى مُحاوَلَةِ دَفْعِ طَلَبَةِ الدُّكْتوراه إِلَى المُساءَلَةِ والنَّقْدِ، وَإِلَى المُجاوَزَةِ والْإِبْداعِ، بُغْيَةَ خَلْقِ فَضاءٍ لِلْحِوارِ المعرفي الَّذِي يُمَكِّنُنَا مِنْ دَفْعِ الكِتَابَةِ فِي حقول العلوم الاجتماعية بِالْجَزَائِرِ إِلَى الْتَمَوْضُعِ مَغارِبِيًّا وَعالَمِيًّا، وَلَا يَتَأَتَّى ذَلِكَ إِلَّا بِدَفْعِ هَذَا الْجِيلِ إِلَى الكِتَابَةِ والرَّدِّ فِي الوَقْتِ نَفْسِهِ. إِنَّ الكِتَابَةَ لَيْسَ تَرَفًا وَلَا شَرَفًا، بَلْ هِيَ رِسالَةٌ تَنْأَى عَنْ حَمْلِها المَوْجوداتِ، تَفْرِضُ عَلَى الكاتِبِ الالتزامَ بِأَخْلاقِيّاتِها وَمَبادِئِها، وَأَنْ يَسْلُكَ الكاتِبُ سُلوكَ الإِنْسانِ الحَكِيمِ، وَأَنْ يَتَمَسَّكَ بِمَا يَفْرِضُهُ الواجِبُ والْحَقُّ، وَأَوْلَى مَراتِبُ الواجِبِ أَنْ يَكونَ أَمِينًا وَصادِقًا، وَأَنْ لَا يَنْتَحِلَ أَفْكارَ غَيْرِهِ، وَأَنْ يُنْسَبَ لِنَفْسِهِ مَا كَانَ مِنْ نَفْسِهِ جُهْدًا وَنَظَرًا وَثانِيهَا أَنْ يَتَدَرَّجَ فِي الكِتَابَةِ فَالْوُصولُ إِلَى المُبْتَغَى يَبْدَأُ دَوْمًا بِخُطْوَةٍ.

أد. عبد القادر بوعرفة

مقدّمة

يبدو أن العفوية الفطرية للإنسان لم تمنع سلوكه من اكتساب ثقافة تُعبّر عنه تحت دافع التعلم وتُترجم واقعه الذي يحياه، ولم تمنعه بالمثل من التعبير عن هذا الواقع، وعن واقعه النفسي الداخلي في شكل جمالي ارتقى في مراحل حياته وتطوّر إلى ما يُسمى اليوم بـ: "الفن"، وتدرّج هذا المفهوم وأخذ من العناية الكثير حتى أصبح نشاطا قائما بذاته، لا غنى عنه بأبعاده وأشكاله المختلفة في حياة الفرد. إنّ الشعور كوعي داخلي لأحوال الذات، وإن قُدرة هذه الذات على التأمّل في ما يُحيط بها من تناسق للأشكال والألوان في الطبيعة حفّزها بلا شك لتذوّق هذا التناسق وللتعبير عنه بعد انسجام الشعور بالتأمّل إلى حالة مثالية مبدعة تم وصفها بالفن، ثم إن الحالات الشعورية من خوف وكره وحب وأمل وغيرها، والوعي بها أيضا، يُنمّي موهبة الفرد ويدفعها بالإرادة إلى إنتاج مختلف الأعمال الفنية والتي قد تقتصر على أفراد بعينهم ممَن يتمتعون بتلك السِمات.

كذلك فإن ترجمة الفن للواقع لم تمنع الفنان في مراحل متقدمة من ترتيب عناصر الطبيعة دون تقليدها نظرا لحضور الإدراك الدائم في عمل الفنان، حينما يعلو هذا الأخير بالفن إلى منزلة أقوى من الواقع وإن كان يتطلّبه. إن هذا الأداء يتوجه نحو الجوهر فيُمثّله كما ينبغي وفقا لنموذجه في الطبيعة، فيُصوّره كما يجب أن يكون لا كما هو كائن انطلاقا من أن عمل الفنان كامن في تقديم فنه في صورة متكاملة هادفة، لأن مُلهمه الأساس في ذلك هو الطبيعة بما لها من تناسق وانسجام وتكامل، فلا يُعقل أن يكون فنه إلاّ محاكاة دقيقة لذلك الانسجام والتكامل، وهذا ما يُسمى بالمُشابهة. إن واقع المحاكاة الحقيقي هو الفهم لا التقليد، الإبداع لا المطابقة، الانسجام لا الإتباع.

هكذا رأى الفيلسوف الألماني "هانز جورج غادامير" (1900-2002) Gadamer Hans- Georg ،أن الفن إنما يُمثّل شيئا ما ومنه فهو دائما "محاكاة"، أما فكرة أن يكون الفن مُنتجا للطبيعة وأن تُمدّه هي بمثال الإتباع، أصبحت مَلْغية في عصر "غادامير" وصار الفن عمل له منهجه الخاص.

كما شغلت فكرة علاقة الفن بالهرمينوطيقا الكثير من اهتمام "غادامير"، بعد أن أصبحت خبرة هذا الفن غير حاصلة في عالمنا على النحو المتميّز الذي كانت عليه وحتى تجربة الحقيقة التي يضطلع بها الفن أصبحت تَرهن نفسها بتصورات علمية فبدأ يختفي تميّزها تدريجيا ويقع في الاغتراب. لأجل هذا افتقد فن اليوم لدور التواصل المطلوب فمنح "غادامير" لنفسه فُرصة إعادة التفكير في هذا، وعَمِل على علاج مشكلات الفن الأساسية، فأعاد النظر في دعوى الكثير من الفلاسفة لتأسيس التجلي المتواصل للفن، وقرّر أن في المحاكاة وظيفة فنية لا يزال بالإمكان إعادة تطبيقها وبيّن أن العمل الفني المُتقن ينبغي أن تظهر فيه نفس صُور الطبيعة بكل نقائصها؛ فآمن بأن الفن لا زال قادرا على تصوير هذه الطبيعة في حالة مثالية من خلال "محاكاتها"، وأن كل هذه المحاولات سَتَربط الفن بواقعنا الاجتماعي وتُحقق التواصل المنشود، أين لا تكتفي عملية الفهم بالنظر في حالة الواقع، إنها العملية التي تَروم تجسيد اكتماله.

أبدى "غادامير" إذا بشكل ما عدم رضاه عن الكيفية التي يتبلور بها الفن في عالمنا المعاصر، خاصة وأن الفن بأبعاده الشاملة يملك المقدرة الكافية على خلق الارتباط الأساسي بين الذات والغير، شريطة أن يحدث الفهم والتفسير المُناسبين اللذين يسهّلان تقدير قيمة ارتباط الحياة الاجتماعية للأفراد بتاريخها الفني، وجَعْله دائم الحياة حتى وإن تطوّر الراهن وفرض تجليات جديدة، فعند ارتباط الفن بالهرمينوطيقا تحصل الحقيقة ويتكشّف تناهي الفهم الإنساني،

ومن واجبات الفن أن يحمل معرفة مفتوحة ومفيدة لكل الأجيال ويُحقق فعل المشاركة المطلوب، وهذا يُحدّد طبيعة الفلسفة الألمانية التي اختصرت مَهمتها في معالجة مشاكل العالم المعاصر.

إشكالية البحث:

الفن مجال مُناسب لخلق التوازن بين الفرد وعالمه المعيش فهو مصدر الحقائق وأساس تحقيق التواصل، إلاّ أن إشكالية الدور المعرفي وكذا العلمي والعملي للفن والانسجام مع متطلّبات مجتمعاته الراهنة فرَض على "غادامير" النظر من جديد في آليات هذا التواصل وهذا الدور أمام الانفتاح والتطوّر الحاصلين، والنظر في الوحدة المفقودة بين الفنون وواقعها وتحديات هذا الواقع وقُدرته على تصوير الطبيعة من جديد؛ فالهرمينوطيقا يجب أن تكون الأسلوب الأنسب والمهمة النقدية الضرورية لعلاج مشاكل الفن المعاصر، ولتأسيس تجربة جديدة تربط الفن بالواقع والحقيقة والوجود والمحاكاة كذلك، وبما أن الفن اليوم ابتعد عن مهامه الأساسية كثيرا، كان لزاما علينا نَتَبّع مشروع "غادامير" للوقوف على الحلول المناسبة لمشاكل الفن المعاصر انطلاقا من طرح أسئلة مُهمة بَاتَتْ تراودنا ونظن أنها تُراود أي باحث مُختصٍ حين يطّلع على عنوان هذا البحث، وهي:

- ما طبيعة المحاكاة عند "غادامير" وفقا للفكر الغربي المعاصر اليوم، وهل حَمِلَت رُؤياه طابعا فلسفياً وتنظيرياً للواقع انطلاقا من تعديل ماضي المحاكاة المتقدّم عليه؟.

- ما هي الآليات الجديدة التي أضافها "غادامير" على المحاكاة حتى تُصبح فاعلة من جديد ولها أبعادها على الواقع الاجتماعي المعاصر؟.

- كيف واجهت الهرمينوطيقا اللافهم في الفن المعاصر، وما هي مهامها وأُسسها التي عملت عليها لتحقيق الفهم بدلا من اللافهم، لمعرفة العالم الإنساني معرفة شاملة تبلغ الحقيقة؟.

- هل استطاعت هرمينوطيقا "غادامير" أن تمنح الفن أبعادا مناسبة تُثري معرفتنا بهذا الفن وتجعلنا على ألفة به وبواقعنا المعيش؟.

خطة البحث:

وفقا للإشكالية المطروحة ولفرضياتها كذلك، تضمّن الكتاب خطة أساسية قُمنا بطرحها بالكيفية التالية:

- **مقدمة:** تضمنت الخطوات العامة لموضوع المذكرة.

الفصل الأول: وتمحورت إنشغالاته حول "التطوّر التاريخي والفني لدلالة المحاكاة"، فبعد الاهتمام بمشكلة تاريخ الفن، تناولنا في المباحث الثلاث لهذا الفصل الاعتناء الذي أولاه "غادامير" لدلالة "المحاكاة" من جديد، فحاولنا الإلمام هنا بالتطورات السابقة للمفهوم، وعَملنا على أن نستخلص معه ماهية الإبداع الفني الكامنة في خبرة المحاكاة، كما تناولنا الربط الذي اشتغلت عليه هرمينوطيقاه لهذا المفهوم بالشعر، أين كان يسعى إلى إنجاز الوضعية التأويلية المُثلى لتحقيق قيمة الفن من جديد عبر خبرة المحاكاة.

هذا، وتناولنا في **الفصل الثاني**، مَقدرة الفهم على حمل الحقيقة وبلوغها في العمل الفني من خلال "مهمة الهرمينوطيقا أمام العمل الفني"، وحدّدنا هذه المهمة في ثلاث مباحث متناسقة تجمع أنواع الفنون من لعب ومسرح واحتفال وغيرها ومهامِها في حضور التجربة الجمالية وتأثيراتها المختلفة، فجاء هذا الفصل لتقديم الأعمال الفنية الراهنة بأسلوب هرمينوطيقي يَنقُلها من التهميش

واللاواقعية إلى الفهم والحضور والمشاركة من جديد، وللكشف أيضا عن كل ما كان أصيلا في الأشياء وتقديمه بطريقة صحيحة للأجيال القادمة، فركزنا فيه على الرسالة التي يحملها فن "غادامير" في التعبير عن حقيقة المعيش الإنساني من خلال التجلي المتواصل للفن والتحام آفاقه.

- خاتمة: وقد تضمنت أهم نتائج البحث وآفاقه في دراسة وتحليل الإشكالية المطروحة.

مَنهجُ البحث:

دفعتنا إشكالية البحث لاختيار المنهج الأكثر مُلاءمة للواقع الاجتماعي، الذي يرتكز على ما هو كائن في حياة الإنسان، منهج متعدد الأصول والمشارب ينفَذ من الحاضر إلى الماضي لِيزداد تَبصّراً بهذا الحاضر، فكان "المنهج الوصفي" في مقدّمة اختياراتنا -وإن كان يتطلّب الدراسات الميدانية أكثر- لأنه يُساعد بتعميماته ونتائجه على فهم الواقع وتطويره، خاصة أن الفن عند "غادامير" يهتم بتفاصيل الوجود الإنساني، فيحمل الترابط والانصهار، ويهدف إلى تحسين حياة الأفراد في ممارساتهم اليومية، فكان من واجبنا أن نعتَدَّ "بالمنهج الوصفي" الذي يشمل التفسير والتقييم والتحليل ويُبرز النتائج والتعميمات التي تساعد على فهم واقع الفن المعاصر وتطويره وتبصّر علاقته بالمحاكاة بشكل خاص.

وفي مقابل هذا، وبما أن التحليل جزء أساسي من هذا المنهج، فقد وَرَد "المنهج التحليلي" تلقائيا لِتبسيط الأفكار الرئيسية المُكوّنة لهذه الدراسة، وما تنطوي عليه من عناصر جزئية، ليتسنى لنا بعد ذلك إدراك العلاقات الكامنة بينها حول طبيعة تجربة الفن لدى "غادامير".

الدراسات السابقة:

إن الحديث عن بداية غير مسبوقة في موضوع كتابنا أمر قد يدعو إلى الغرابة واللايقين أكثر مما يدعو إلى الصواب، وهذا معناه أنّنا لم نتفرّد بشكل تام في دراسة موضوع الفن في هرمينوطيقا "غادامير" الفلسفية، وإن اختلفنا من حيث التركيز على نقاط أخرى لصيقة بهذا المفهوم ومتجدّدة لم يسبق لدراسات متقدّمة توضيحها بالشكل الذي حاولنا تقديمه هنا، فقد ألّف: حسن ماهر عبد المحسن سنة 2009، كتابا بعنوان "مفهوم الوعي الجمالي في الهرمينوطيقا الفلسفية عند جادامر"، تناول فيه في 3 فصول الأصول الفلسفية لهرمينوطيقا "غادامير" وفصّل فيها جيدا ومثّلها بأبرز فلاسفتها حتى وصل إلى "غادامير"، ورأى أن هذا الأخير قد عُني بتأسيس هرمينوطيقا كونية مناسبة لكل العلوم خاصة الإنسانية منها، كما اهتم في الأخير بالفن كموضوع للهرمينوطيقا من خلال التفسير ومشروعية الحقيقة ومحاولة تأكيده أن هذه الكونية تمتد إلى العمل الفني، غير أن هذا المؤلف لم يقترب من موضوع بحثنا إلاّ في شقه الأخير حيث سنتناول معه بعض الاختيارات الواردة حول الفن والتي لم يُفصّل فيها هذا الكتاب، كما أن علاقة الفن بالمحاكاة لم تكن على الإطلاق جزءاً من عمله.

هناك أيضا كتاب آخر لـ: معافة، هشام، سنة 2010 وعنوانه "التأويلية والفن عند هانس جورج غادامير" وتمحورت طبيعة الكتاب في تحديد المكانة التي يحتلُها الفن داخل الهرمينوطيقا عند "غادامير" وكيف تُعيننا الهرمينوطيقا على فهم الفن، وقد حدّد المؤلّف مساعي "غادامير" في إعادة تحليل المنهجيات الجمالية في الفن نظرا لأن عمليات الفهم في العلوم الإنسانية تتجاوز المنهج؛ فلا نختلف أن الفن يحتل مكانة واسعة هنا وقد حدثنا عن مختلف مُستوياته، لكنه لم يذكرها كاملة كما وردت من "غادامير"، ومنه فهو يختلف عن طرحنا حين لم يَدعُ كفاية لتوضيح تجربة الفن، والتي لم تربطها أي علاقة بالمحاكاة لديه. كما

لا يُعد هذا الكتاب الأخير، فهناك مراجع عدّة لا يتسع المقام لذكرها كلّها هنا والتي سنُورد اقتباساتها في فصول الكتاب.

أما فيما يتعلّق بالدوريات فقد اهتمت الباحثة التونسية أم الزين بنشيخة، المسكيني في مقالها (الفن والدين من خلال كتابات غادامار أو في معاني الألفة مع العالم)، مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، الرباط (المغرب)، 2015. بالفن وأرفقت الباحثة هذا المقال بملخص أبرزت فيه دوافع كتابتها له، وسَعت إلى توضيح أشكال العلاقة الممكنة بين كلّ من الدين والفن خاصة في ظل سوء الفهم؛ فهم الواقع المعيش بوجود الصراعات وكثرة التباينات المختلفة للهويات التي يلعب فيها كل من الفن والدين الجانب الأهم، وبما أن نص "غادامير" المعنون "الخبرة الجمالية والخبرة الدينية" كان دافعا قويا لهذه الباحثة لكتابة هذا المقال، فقد وضعت الباحثة هذا المقال في **الفصل الثامن** من كتابها **"تحرير المحسوس لمسات في الجماليات المعاصرة"**. بناءً على ما تقدم يظهر أن المقال لا يبتعد كثيرا في مطلوبه عن مشاركة تجربة الفن للتأويلية في فهم تجربة العالم المعيش أي في محاولة الربط بين الفن والواقع عن دراستنا، لكنه يجعل من الدين حلقة الجمع والربط بينهما، في حين كان موضوع بحثنا عن علاقة الفن بالمحاكاة وأثرهما على الواقع أما معنى الهرمينوطيقا والتجربة الدينية فليسَا من مطلوب كتابنا.

ووِفقا للدراسات المقدمة في أشكالها المختلفة، سَنعمل أكثر على بوادر الانفتاح التي شكّلها هذا الفن ولا نكتفي بذلك وحسب حيث سنعمل على الأثر الذي يُخلّفه هذا الفن الراهن على واقعنا بصحبة أهمية التأثير المتجدّد للمحاكاة على هذا الواقع. إنها إضافات جديدة لم تتطرّق إليها تلك المؤلفات بَعد،

لنبيّن بهذا أن مجالات البحث في مشروع هذا الفيلسوف ما تزال مُتكثّرة، وموضوعنا هذا واحدٌ منها.

مسوّغات اختيار الموضوع:

لا نُخفي أن الجهد المُهم الذي خصصناه لفلسفة "غادامير" في جانبها الحواري الهرمينوطيقي ضمن كتابنا الأول، كان الدافع الأكبر لزيادة الانفتاح على الجانب المعرفي بأكمله لهذا الفيلسوف، كما أن سعيه الأساسي لإعادة إحياء طبيعة الفن وتأكيده على أهمية أن تخضع الآثار الفنية للتأويل، أي أن تقوم على أُسُسها الاجتماعية فتنطلق نحو فهم عالمها، وعلى اعتبار أن إعادة التأسيس لهذا العمل هو المهمة الأولى للفهم، كان لزاما علينا أيضا أن نَتتبع عمل "غادامير" في مُحاولته لتغيير المبدأ القائل: "أن الآثار الفنية لا تحظى دائما بالقبول العام".

آفـــــاق البحث:

إن مستوى الإشكاليات التي طرحها "غادامير" لتكوين الصورة المتكاملة والمُنسجمة لمُحدّدات الواقع يستحق أن تكون نظرتنا للواقع كنظرته له، ونعني أن نأخذ منه الانفتاح والأمل في تغيير العالم بحسن الفهم، وهذه ميزة تدعو إلى آفاق جديدة لهذا البحث وما نعتقده نهائيا يراه غيرنا بداية جديدة وهذه سِمة الفلسفة الحقة، والتي تدعو إلى الشمولية التي يسعى إليها الجميع ولا يُدرك نهايتها أحد، وما تطرّق إليه "غادامير" لا يخرج عن هذا، وبهذا سنُضيف إلى مكتبتنا من جديد ما يُساعد على فهم شقٍ من الفلسفة الألمانية المعاصرة، ونأمل أن يكون هذا البحث انطلاقة مختلفة لغيرنا من الباحثين خاصة أن التعرّض لفكر هذا الفيلسوف لا يزال محدودا جدا.

الفصل الأول:

التطور التاريخي والفني لدلالة المحاكاة

The Historical and Technical development of the Mimesis

"أعتقد أن هذا التقليد له ما يُبرّره في القول "إنّ الفن دائما محاكاة"، أي أنه يُمثّل شيئا ما عندما نقول هذا، ومع ذلك يجب علينا تجنّب سوء فهمه، ولأننا يجب أن نعترف بأن هناك العديد من أشكال الإنتاج الفني التي يتم فيها تمثيل شيء ما في الشكل المُركّب للإبداع الخاص والفريد من نوعه".

«I Believe The Tradition Is Justified In Saying That « Art Is Always Mimesis », That Is, It Represents Something. When We Say This, However, We Must Avoid Being Misunderstood... For We Must Admit That There Are Very Many Forms Of Artistic Production In Which Something Is Representrated Form Of A Particular And Unique Creation ».

Gadamer, Hans Georg,

The Relevance of the Beautiful and Other Essays,

Translated by: Nicholas Walker, ed: Robert Bernasconi,

Cambridge University press, 1986, *p* 36.

المبحث الأول: تحليل "غادامير" لأبرز أشكال المحاكاة

تحدّث "غادامير" في هذه المرحلة عن معنى المحاكاة الشامل حين التمس فيها شيئا من الحقيقة لا يزال حاضرا، وفي العودة إلى التطوّر التاريخي للعمل الفني بوصفه "محاكاة للطبيعة" نجده قد لاقى تحدياتٍ كثيرة وقوية، ومع ذلك بقي محافظا على شيء من حقيقته، وضمن هذا وجد "غادامير" أن عليه الاقتراب والمُعاينة عن كثب لمشكلة التصوير الحديث، وقبل خوضه في غمار هذا الأمر رأى أنه لا بُد من الوقوف عند فلاسفة بعينهم هؤلاء مِمّن تبدو نظرياتهم الجمالية مناسبة للكشف عن هذه المشكلة وعن عمقها، فقال: "إننا يجب أن نرجع بنظرنا لنسترجع الجذور التاريخية للحاضر، فنُعمّق وعينا بالآفاق التصورية التي تُمارس تأثيرها من قبل على فكرنا، وسوف أعتمد على ثلاثة ممثلين للفكر الفلسفي ليُساعدونا في تفسير الفن الحديث، وهم "كانط" و"أرسطو" وأخيرا "فيتاغورث"[1].

- "فيتاغورث" والمحاكاة كتفسير للنظام:

وهنا وضع "غادامير" في حُسبانه ما للمرحلة اليونانية من أهمية في تناولها لفن المحاكاة، وهذه العودة لها ضرورية عند "غادامير" لمقابلتها بمراحل الفن الحديثة والمعاصرة وللاستفادة منها أو تعديلها، فالزمن كان كفيلا بتغيير طبيعة المفاهيم كلّها، لهذا اختار من هذه الحضارة أولا "فيتاغورث" (570- 495 ق.م) Pythagoras لأنه وجد في رؤية هذا الفيلسوف ما يُساعده على تفسير الواقع الذي الذي آل إليه الفن الحديث ووضّح ذلك في قوله: "إنني لا أَوَدُ الارتداد لـ"فيتاغورث" كشخصية تاريخية، لكي أُعيد بناء مذهبه الأصلي، لأنه من العسير أن نجد هنا مجالا للبحث الفلسفي يحتمل مزيدا من الجدال، فأنا أود فحسب أن أُزاوج بين مسألتين لا نجد جدالا حولهما على الإطلاق لِتهديانا إلى الاتجاه الصحيح... إن مفهوم المحاكاة في

[1]- غادامير، تجلي الجميل ومقالات أخرى، تحرير: روبرت برناسكوني ترجمة: سعيد توفيق، المشروع القومي للترجمة، د(ط)، 1997، ص 207، 210.

صورته الأولى يتضمن جُمل التجليات الثلاث: نظام الكون، ونظام الموسيقى ونظام الروح"[1].

ويتضّح مما تقدم كيف كان "فيتاغورث" من أوائل المساهمين في البحث في قضايا الفن، وضمن تفكيره جعل من العدد جوهرا للأشياء، ليُصبح فهم العالم ومعرفته هو بالضبط معرفة للأعداد التي تُسيّره، وفلسفته هذه كانت الانطلاقة الجوهرية لنظرياته الجمالية، ويُمكننا القول أن نظام الأعداد عند "فيتاغورث" قانون موضوعي وهو أساس مختلف النظريات والظواهر الجمالية، فالدراسة الرياضية هي أساس المقاطع الموسيقية مثلا، وهذا ما يُبرّر أن خاصية النغم الموسيقي تتعلق بطول الوَتر المُهتز[2].

وفي دراسة "فيتاغورث" للأعداد وتقابلها مع الأصوات والأشكال وحتى الحركات وجد فيها الثبات والنظام، فوصف العالم بعالم الأعداد ورأى في هذه الأخيرة عناصر الموجودات أي أن الموجودات كلّها أعداد، وهذا ما يفسح المجال للقول أن العالم عدد ونَغم. ثم إن الأعداد نماذج تُحاكيها الموجودات دون أن تكون هذه النماذج مُفارقة لصُورها إلاّ في الذهن، ومنه فهدف "فيتاغورث" كان أن يجمع بين عالمي: الوجود والأعداد خاصة أن العدد المقصود ليس كميا حسابياً فقط، وإنما من حيث الشكل أيضا. فالعدد لا يُرمز له بالرقم وإنما بنقاط هندسية كقوله: الواحد نقطة والاثنان خط والثلاثة مثلث وهكذا[3].

وبناء على هذا يحثُنا "غادامير" في السياق ذاته أن الأشياء لدى "فيتاغورث" تكون صُورا مُحاكية أو محاكاة، وهذا معناه أن المحاكاة تنشأ بوضوح عن طريق أن

---

[1]- المصدر نفسه، ص 217، 219.

[2]- الخطيب، محمد، الفكر الإغريقي، منشورات دار علاء الدين للنشر والتوزيع، الإسكندرية (مصر)، ط1، 1999، ص 348.

[3]- كرم، يوسف، تاريخ الفلسفة اليونانية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، د(ط، ت)، ص ص 36، 37.

الكون ذاته وقُبة السماء وحتى الإنسجامات النغمية التي نسمعها ترتبط بإعجاز مع بعضها بواسطة نِسب عددية، وبواسطة التحقق تتأسس المحاكاة أين يُمكننا أن نفهم الفن الحديث جيدا وبصورة فعالة، ويُشير "غادامير" أيضا –كما تقدم- أن أصل العدد المقصود يجب أن يكون عقليا، لأن إنشاء الأعداد الخالصة من خلال المحاكاة لا يكتفي بإظهار النظام الموسيقي للنغمات في العالم المحسوس، بل إنه يَعمد إلى تفسير النظام المُعجز في السماء العُليا، وهو نمطٌ مُتكرّر، وهنا تحدث خبرة بالنظام بين كُل من موسيقى النغمات وموسيقى الأجرام السماوية، مما يتطلّب نظاما للروح، وهذا النظام الأخير ضروري في مذهب "فيتاغورث" الديني التعبدي الخاص بالطهارة وتناسخ الأرواح، وهذا ما جعل "غادامير" يختزل من البداية المحاكاة الفيتاغورية في ثلاثية: نظام الكون والموسيقى والروح[1].

وفي تفكيك هذه الثلاثية وتوضيحها يمكن القول في البداية أن الفلسفة عند "فيتاغورث" أسمى أنواع الموسيقى نظرا لأن التأمل الفلسفي يرتبط كثيرا بالتذوق الفني الموسيقي، وهكذا يتحدّد توجه "فيتاغورث" الجمالي المتمثّل في تجسيم نظريته الفنية الفلسفية على الموسيقى، فللموسيقى تفسير عددي لأنغامها، وهو توافق رياضي بين نوعين من النغم الذي ينطبق على الأجرام السماوية أيضا، وهذا بمثابة المعيار الرياضي الهندسي للجمال عند "فيتاغورث"[2]. يقول "غادامير": "وفي الآلة الموسيقية تكون الأطوال المختلفة للأوتار مُرتبطة جميعا بأساليب محدّدة، وحتى أقل الناس من حيث الموهبة الموسيقية يُمكن أن يُدرك كيف تبدو هذه الدقة البالغة ممتلكة لقوة سحرية تقريبا، إذ يبدو حقا كما لو كانت العلاقات الخالصة بين الفواصل الموسيقية قد رتّبت نفسها من الائتلاف النغمي الخاص بها، وكما لو كانت النغمات في عملية ضبط

---

[1]- غادامير، تجلي الجميل ومقالات أخرى، ص ص 218، 219.

[2]- كريمة، محمد بشيوة (التطور التاريخي لفلسفة الجمال والفن في العصور القديمة والوسطى)، المجلة الجامعة، المجلد الأول، العدد 19، مارس 2017، ص 4.

الآلات تسعى جاهدة لبلوغ أتم وأكمل تحقق يُمكن حدوثه حينما تتردّد الفواصل الموسيقية الخالصة"[1].

وعلى نحو مماثل، نستطيع أن نلاحظ الاهتمام الفيتاغوري الفني من خلال التوافق الواضح بين كل من التناسب والتناغم وحتى النظام، بل وتزداد وُثوقية هذه العلاقة في ارتباطها بالعدد، وفي توافق الأضداد بواسطة النغم أين تدوم الحياة به وتختفي باختفائه فالعالم مكوّن من العدد والنغم، وكان هذا هو نظام الموسيقى. إن "العالم عدد فقد تأكّد لنا في تفسير "فيتاغورث" للعالم الطبيعي، أما أن العالم نغم فقد تردّد عنه في العدد بوجه عام أنه دليل الفكر الإنساني ولولا قوته لبقى كل شيء غامضا مُضطربا، وهذا التقديس كلّه عبر اهتماماته الموسيقية، فقد اكتشف أن الأوتار المُنتظمة التي تتناسب أحوالها مع النسب تُحدث أصواتا مُؤتلفة، ونِسب تذبذب الأعداد هي الفواصل التي نُسميها السُلّم الموسيقي وهو الذي أدخل الوسط الهرمُونيكي وحدوده الثلاث"[2].

ولذلك فإن هذا الأمر دفع بـ"غادامير" للتساؤل هنا عن ضرورة المرور بخبرة النظام في كل نوع من الفن، علما أنه نوّه من بداية هذا أن الفن الحديث لا يحمل نظاما نموذجيا كذلك الذي وُجد في طبيعة وبِنية الكون الماضية. لكن ذلك لا يمنع من أن طبيعة الكون هذه تظل تحمل شيئا ما على نحو ما كان ذات يوم في كل عمل فني، فوجود هذا الشيء يُضيء النظام، بل ويكون شاهدا عليه. إنه يمتلك خاصية التأليف بين الأشياء المُنتمية لعالم مألوف، وضمن أي عمل فني تتجلى وتتحقق شهادة جديدة قوية على طاقة روحية تولّد النظام[3].

---

[1]- المصدر السابق، ص 218.

[2]- النشار، مصطفى، تاريخ الفلسفة اليونانية من منظور شرقي، الجزء الثاني، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة (مصر)، ط2، 2007، ص 153.

[3]- غادامير، تجلي الجميل ومقالات أخرى، ص 219- 221.

- **"أرسطو" والمحاكاة موضوعا للتعرّف:**

"إنني أوَد أن أستدعي "أرسطو طاليس" (384-322 ق.م) Aristote باعتباره الممثل الرئيسي لنظرية المحاكاة الكلاسيكية كي يُساعدنا في محاولتنا لفهم الفن الحديث، فإن مفهوم المحاكاة الأساسي لدى "أرسطو" تكون له مصداقية أولية، ولكي نفهم ذلك، فإننا يجب أن نُدرك أولا أن "أرسطو" لم يطرح نظرية حقيقية في الفن بالمعنى الواسع والحقيقة أننا نجد نظريته في الفن في سياق نظريته في التراجيديا ومذهب التطهير والذي يُمدنا بسير المحاكاة التراجيدية"[1].

و"غادامير" بتلك العبارة لا يضع موقفه الفني اعتباطا ولا يجعل للصدفة مجالا وإنما يُؤسس لاختياراته بذكاء وجِدة، كما لا يتناسى الجهود السابقة عليه في تقدير الفن، وإن كانت محدودة أو ضئيلة وما اختياره لـ"أرسطو" إلاّ تعبير عن ذلك، فليس ببعيد عن "فيتاغورث" بحث "أرسطو"-حسب "غادامير"- كذلك في الفن وأشكاله المختلفة، فتناول مسألة البحث عن القانون الموضوعي للجميل ضمن واقعه المعاش أين وجد صفة الجمال الموضوعية لصيقة بالأشياء نفسها، استنادا إلى أن الجميل ذاته يحمل من التناسق والانسجام والوضوح ما يجعله قابلا للتبني الموضوعي، وهكذا ينشأ الفن الجميل بمبدئه في المحاكاة في ميل الإنسان الفطري للتقليد أين تتحقق اللذة، ومنه يحدث الاهتمام الواقعي للناس بالمعرفة، و"أرسطو" مع ذلك لم يشترط حدوث التماهي بين كُلٍّ من الأشياء والظواهر وتجسيدهما الفني، تماما كما يحصل في حالة اختلاف بين مؤرخ وفنان، فالأول يتحدث عن الوحيد ويخصه بالاهتمام، أما الثاني فعن العالم، ومنه فإبداع العمل الفني وقدرة استيعابه هما عمليتان عقليتان لدراسة الإبداع الفني والمحاكمة الجمالية على السواء[2].

---

[1]- غادامير، تجلي الجميل ومقالات أخرى، ص ص 212، 213.

[2]- الخطيب، محمد، الفكر الإغريقي، ص 351- 353.

على هذا النحو يعتقد "أرسطو" أنه ضمن العمل الإنساني، حتى ذلك المُعتمد على المنفعة كمبرّر له ينطوي على جانب من الحرية والإبداع، فلا يخلو عمل من تفكير فالحرفي على أي حال مُبدع ينطوي عمله هذا على استنباط الأشكال من الطبيعة ليَحُل محلها؛ إن الفن بهذا المعنى، يُحاكي الطبيعة في عملية الإبداع[1]، وليس هذا فحسب فالمحاكاة بهذا الشكل تصدق على الشعر وعلى الفنون الأخرى أكثر، فضمن ذلك الميل الطبيعي الذي تُشير إليه وتدعمه في الإنسان، فإنها تفسح المجال لمُتعة "التعرّف" على شيء ما عن حياتنا اليومية، وقد دافع "غادامير" عن هذا الفهم لأنه يحمل معنى ما من مشروعه حول المحاكاة ووقْعها الاجتماعي، وما كان عند "أرسطو" قريبا من الاستمتاع سيُشبه فيما بعد اللعب عند "غادامير"، ويدعونا التعرّف الذي يتحدث عنه "أرسطو" إلى ضرورة التعرّف على الشخص الذي يُحاكي المشهد الفني كفنان لا معرفته هو باعتباره شخصا ما. إنها في نظر "غادامير" الدافعية وراء كل أشكال السلوك والتمثيل المحاكية وفعل التعرف بهذا يدفع كل سلوك مُحاكي إلى أن يجعل شيئا ما حاضرا ويُؤكّده ويوافق عليه[2].

وهنا عاد "غادامير" إلى الإشارة بسرعة لاختلاف طرح "أرسطو" عن طرح "أفلاطون" (427- 343 ق.م) Platon فهذا الأخير يعتقد أن عالم الجميل هو عالم المُثل لأنه مثال أعلى لا يخضع لأي حركة أو تغير، ومنه فهو خارج الزمان والمكان، ومنه فهو مناقض لجمال الأشياء المحسوسة التي لا يمكن اعتمادها كأساسٍ للجمال. إن الجمال المقصود يُدرك بالعقل فيتطابق مع نفسه بصفته متعالٍ ليُصبح الإلهام الفني مُناقضا لعملية التعرف، واستنادا لهذا اتخذت المحاكاة لدى "أفلاطون" طابعا مثاليا، فالفن انعكاس مكرّر وبالتالي مجرد من أي قيمة في مجال المعرفة ومنه فهو يُعيق حقيقة أصل العالم[3]، هكذا تضاربت أولوية الفن في منظور "أفلاطون" بين السَلب

---

[1] .13- Ottavi, Dominique, L'art, La gaya scienza, paris, 2011, p

[2]- غادامير، تجلي الجميل ومقالات أخرى، ص ص 213، 214.

[3]- الخطيب، محمد، الفكر الإغريقي، ص ص 350، 351.

والإيجاب، فاعتبره سِحرا من جهة، وجنوناً وهذياناً من جهة أخرى. إنه يتجه بهذا الفهم في الغالب نحو الحسي لذلك لا بُد من أن ينَال المرتبة الثانية بالنسبة إلى كُلّ من الحق والخير لأنه لا يتفق معهما مادام طابعه حسي، ومادام طابع الخير عقليا، وفكرة "أفلاطون" هذه تُدين الفن كمحاكاة وتقسو عليه وتصفه باللهو ليس إلاّ[1].

ويمكن القول أن المحاكاة تتخذ في مفهوم "أفلاطون" نوعان: الأول يحمل الحقيقة أما الثاني فيخلو منها بوصفه محاكاة ظنية مرفوضة، ومنه استخلص "أفلاطون" على العموم أن الفن القائم على المحاكاة يبتعد عن الحقيقة، ولذلك فوظيفة الفنان الحقيقي الذي يعرف ما يُقلّده تتمثل في الاهتمام بالحقيقة لا بمحاكاتها، والفيلسوف الفنان الذي يُبدع الآثار الجميلة عليه أن يُوضّح ويعبّر للناس عن الحقائق الأصلية لا صُورها، ويكشف في باطن كل نفس بشرية عما تنطوي عليه من مُثل إلهية، وهكذا يَسْند "أفلاطون" للفنان دور الواسطة في نقل الحقيقة وتوجيه جمهورها إلى الخير، ويرجع فضل الفنان الأساسي في مقدرته وبراعته في التسامي نحو هذا العالم الحقيقي لينقل منه إلى الناس آثاره البديعة[2].

و"أفلاطون" بهذا الشكل يحكم على الفن "إذا كان تقليدا لتقليد ومحاكاة لمحاكاة، فإن الفنان بعمله سيُفقد الأشياء قيمتها الحقيقية، وأن التقليد والمحاكاة لدى الفنان لا يُمكّنه من أن يصل إلى مستوى الطبيعة نفسها جودة وإتقانا، فنحن إذن -برأيه- في غنى عن الفن المقلّد لها، لأن لدينا الطبيعة بكامل صورها في عالم المثل. هذا ناهيك عن أن الفنان غالبا ما يُعبّر عن أشياء تكون مخالفة لمفهوم الواقع. من أجل

---

[1]- بدوي، عبد الرحمان، فلسفة الجمال والفن عند هيجل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، دار الشروق، مصر، ط1 1996، ص ص 7، 8.

[2]- كريمة، محمد بشيوة (التطور التاريخي لفلسفة الجمال والفن في العصور القديمة والوسطى)، ص 7- 9.

هذا كانت جمهورية "أفلاطون" المثالية لا تتسع لأمثال هؤلاء الفنانين وليس فيها مكان للفن الذي يُبعد الناس عن المعرفة والحكمة"[1].

وتبعا لهذا اعتبر "أفلاطون" محاكاة الفنان مهنة أصلية صغيرة فلا أهمية لها تُذكر: فاعتبر المُحاكي أقل من مؤسس العمل ومن مُنتجه، ورأى أن الفنان هنا يبتعد عن الحقيقة ويكتفي بمحاكاة المظهر أي بتقليده وحَسْب. غير أن "أرسطو" على غرار ذلك، لا يرى من عيب في المحاكاة، إنّها فطرة في الإنسان تعمل على إسعادنا وتطهيرنا من كل الانفعالات الضارة، ثم إن المحاكاة بفطرتها تشرح أصل الشعر وبالتأكيد الفنون الجميلة الأخرى. وإن كُنا لا نَعي الموضوع المُمثّل، فلا تستطيع المحاكاة أن تمنحنا تلك المتعة أو السعادة، وقد تكتفي بالتنفيذ فقط[2]. بلا ريب إن نظرتهم – "أفلاطون" و"أرسطو"- إلى المحاكاة مختلفة تماما، وبشكل عام وبالنسبة لـ"أفلاطون" فالشعر –مثلا- يمكن وصفه بالدرجتان البعيدتان عن الواقع، كما تتكوّن مادة القصائد من مظاهر الشعر المقلّد للواقع والذي يعمل على إتلاف عقول المستمعين[3].

ولهذا السبب فضّل "غادامير" المحاكاة عند "أرسطو" على المحاكاة التي تحدّث عنها "أفلاطون"، فقد عمَد هذا الأخير بالأصل إلى نقد الفن في عمومه على أساس أنه يقف على ما هو أبعد من مسافة واحدة من الحقيقة، ولأنه يحاكي فقط الأشياء التي هي ذاتها مجرد نُسخ محاكية عرضية لصُورها وماهيتها الخالدة. أو بعبارة أفلاطونية أدق: لِمُثلها. هكذا توجد المسافة الفاصلة بين الوجود الحقيقي للشيء وبين الفن كمحاكاة لمحاكاة. هذا التفسير فيما يرى "غادامير" مُتطرّف، و"أرسطو" بوعيه قد استطاع تصحيحه حين قلب مسار فكر "أفلاطون" الديالكتيكي، وقد أعاد الاعتبار لدلالة التعرف التي سبق وأن رفضها "أفلاطون" كما تقدم، وعليه أكد "أرسطو" أنه

---

[1]- عبد المعطي، محمد علي، فلسفة الفن "رؤية جديدة"، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت (لبنان)، د(ط، ت)، ص ص 178، 179.

[2] .39- Svoboda. K, L'esthétique D'Aristote, Université de lorraine, 1927, p

[3] .26- Zagdoun, Mary- Anne, L'esthétique D'Aristote, CNRS Edition, Paris, 2011, p

من الضروري التعرف على ما يكون مُمثّلا في فعل التمثيل، وهذا الأخير يسعى لأن يكون صادقا ومُقنعا لدرجة تتماهى فيها عملية التمثيل مع هذا الإقناع، فلا يبقى مجال للقول بأنه غير حقيقي. إن التعرف معرفة بالحقيقي ويحدث من خلال فعل من أفعال المماثلة في الهوية[1].

ويتبع هذا أن يقال أن "أرسطو" قد وجد المحاكاة في الفنون المفيدة، ومن المحتمل أن يكون قد أنشأها على هذا النحو: إنّها تخدمنا وتمنحنا السعادة، كما أن الفنون المفيدة تُحاكي الطبيعة بشكل عام، في حين أن الجميلة تُقلّدها، وهذا ما يظهر في عمل الفرد[2]. انطلاقا من هذا "استخدم المحاكاة بمعنى تمثيل الفعل عبر وسيط اللغة الموزونة المصحوبة بالإيقاعات، أما محاكاة الفعل فهي الحبكة. المحاكاة فعالية بقدر ما تُنتج شيئا ما، أي تنظيم الأحداث عن طريق الحبك، ولذلك تفصل المحاكاة الأفلاطونية العمل الفني مرتين عن النموذج المثالي الذي هو أساسها الأخير، أما المحاكاة الأرسطية فلها فضاء واحد مُفرد تنتشر فيه ألا وهو الفعل الإنساني أي أعمال التأليف"[3].

هكذا جعل "أرسطو" من فنون المحاكاة فنونا جميلة تسعى لإنتاج واستعمال ما يفيد الإنسان، ومنه فإن المحاكاة جميلة لأي موضوع حتى ولو كان مؤلما أو رديئا، وفي هذا دعوة لتعميم المحاكاة على سائر أنواع الخلق الفني، ولا يُشترط أبدا أن تكون موضوعات عظيمة أو جميلة، فمحاكاة بعض الأشياء القبيحة قد يُولّد محاكاة جميلة أيضا، وعقب ذلك يضطلع الفن الأرسطي بمهمة مزدوجة: فهو يقلّد الطبيعة من جهة ثم يتسامى عليها من جهة ثانية، حتى إن التقليد هنا لا يعني تصويرا فوتوغرافيا

---

[1]- غادامير، تجلي الجميل ومقالات أخرى، ص 214.

[2] - Svoboda. K, L'esthétique D'Aristote, p 38.

[3]- ريكور، بول، الزمان والسرد "الحبكة والسرد التاريخي"، ج1، تر: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، مرا: جورج زيناتي دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت (لبنان)، ط1، 2006، ص ص 67، 68.

للمرئيات وإنما تصوير لحقيقتها الداخلية، عندها يقدّم لنا الفن نماذجا وصورا مُشتقة من القوانين العامة التي تحكم الطبيعة[1].

ومما يزيد هذه الفكرة وضوحا أن "أرسطو" قد جعل من المحاكاة "عاملا مشتركا بين الشعر والفنون الجميلة الأخرى، ففي ذهن الشاعر أو المُصوّر أو الموسيقي أو النحات تصورٌ لشيء ما يسعى إلى إستيلاده عملا ملموسا ليُمتع نفسه ويُمتع الآخرين، وعندما يُمارس المصوّر مثلا تعبيره عن إنسان ما، فإن النتيجة لن تكون إنسانا من لحم ودم وإنما محاكاة لهذا الإنسان عن طريق الخط واللون والمساحة وكذلك حال المحاكاة بالنسبة للفنانين الآخرين"[2]. يُعرف الشاعر عند "أرسطو" -إذن- بواسطة المحاكاة لا بالإلهام فالذي سيُشكّل الشعر عند "أرسطو" إنّما هو المحاكاة ثم بدرجة أقل الأسلوب الشعري الذي نَال إعجابه كثيرا[3].

ولعل من المفيد القول حسب ما تقدم أن "أرسطو" حين عدل عن معنى المحاكاة للطبيعة كان يهدف لجعل الفن أكثر حيوية حُرية وإبداعا، والفن الصحيح في منظوره أن لا يكون تقليدا حرفيا للواقع، وإنما الفن المقصود أن يكون كالطبيعة في الخلق والإنتاج فإذا سعت الطبيعة كمبدأ لإيجاد الموجودات فإن الفن على غرار ذلك يجب أن يكون مصدرا لإنتاج الموجودات الفنية وبهذا سيستقل عالم الفن عن عالم الطبيعة وينتقل العمل الفني إلى مرحلة يُدعى فيها "موجودا فنيا" أين يُستمد هذا الوجود من فاعلية تتعين من خلاله على نحو جزئي[4].

وهكذا ينقلنا "أرسطو" من محاكاة بسيطة المعنى إلى محاكاة جوهرية ترفض تصوير تفاصيل الأحداث كما هي لكي لا يفقد العمل الفني معناه ويدخل في السذاجة. إن غاية "أرسطو" إذن أن يُضمّن التجربة الإنسانية معنى، فالفن لا يكتفي

---

[1]- كريمة، محمد بشيوة (التطور التاريخي لفلسفة الجمال والفن في العصور القديمة والوسطى)، ص 10، 11.

[2]- أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر د(ط، ت)، ص 24.

[3] 21- Zagdoun, Mary- Anne, L'esthétique D'Aristote, p.

[4]- محمد إبراهيم، وفاء، علم الجمال قضايا تاريخية معاصرة، مكتبة غريب، مصر، د(ط، ت)، ص 95.

بما هو واقعي، ومنه يجب أن يحظى بالاستقلال الذاتي، يذكر في معنى هذا: "ليس من مهمة الشاعر أن يروي ما حدث، أي أن يُصوّر الأحداث في تعاقبها، فإن الشعر يتجه إلى التعبير عن الكلي بينما التاريخ يعبّر عن الجزئي أو الخاص وهكذا فإن التراجيديا لا تتكلم عما حدث وإنما عما يمكن أن يحدث"[1].

بالإضافة إلى ذلك يظهر أنه وفي تحديد "أرسطو" للفن كمحاكاة توصّل إلى أن الفنون الجميلة هي أنواع من المحاكاة أيضا، ولم يكتف بالقول وإنما بالفعل كذلك، وذلك حين طبّق هذا المعنى على مفهوم الموسيقى والتصوير والرقص والشعر بأنواعه، وبهذا وجد أن الفنون الجميلة تتفرق إلى ثلاث نواحٍ، يتعلق أحدها بالوسيلة المستعملة في المحاكاة والثاني باختلاف الموضوع الذي يُحاكى، والأخير باختلاف طريقة المحاكاة. لهذا نجد في كل مرة وفي كل توضيح أن دلالة المحاكاة لا تأخذ طابع التقليد الأعمى للأشخاص ولا نقلا أمينا للواقع لدى أرسطو"، وقد أكد على هذا في مثاله عن عمل الشاعر والذي عدّه مثل عمل الرسام الذي يقوم على تصوير الأشياء أو تمثيلها كما ينبغي أن تكون دون منافاة للعقل، ومن خلال الشعر تتكشّف قدرة الإنسان على الإبداع الفني بحكم طبيعته وهذا من خلال رغبته الأساسية في التقليد، ومن خلال اللذة التي يشعر بها اتجاه الأشياء المحكية، وبهذا فالإنسان أقدر المخلوقات على المحاكاة ومن خلالها يتعلم ويكسب مختلف المهارات[2].

وعلى نحو مماثل "يعترف "أرسطو" بقيمة عملية المحاكاة الشعرية على أنها ليست مجرد نسخ وتقليد حرفي، وإنما هي رؤية إبداعية يستطيع الشاعر بمقتضاها أن يخلق عملا جديدا من مادة الحياة والواقع، طبقا لما كان أو لما هو كائن أو لما يُمكن أن يكون فالشعر ينشأ عن ميول فطرية في الإنسان ودوافع الإنسان إلى المحاكاة، تُعتبر

---

[1]- نقلا: رياض، عوض، مقدمات في فلسفة الفن، جروس برس، طرابلس (لبنان)، ط1، 1994، ص ص 38، 39.

[2]- أبو ملحم، علي، في الجماليات "نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن"، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت (لبنان)، ط1، 1990، ص 22، 25.

من أبرز خصائص عملية إبداعه الفني، وبهذا تكون دلالة المحاكاة ليست إلاّ إعادة خلق"[1]، وبناء على هذا وللاحتفاظ بطبيعة المحاكاة من كونها فعالية يدخل عليها الفن الشعري وتعريفها عن طريق الحُبكة، يحدث وأن يُصبح فهم الفعل أصل التعبير لفهم المحاكاة "كمحاكاة لفعل" من خلال أحداثها المنتظمة، والفعل هنا بمعنى البناء يمتلك القدرة على إنشاء فعالية المحاكاة، وهكذا أعطى "أرسطو" القيمة الأساسية للفعل على الشخصية فأسس بذلك مكانة "المحاكاة للفعل"، ومنه فقد خص هذه المحاكاة الأخيرة بدرجة أولى ولم يُرجعها إلى الكائنات الإنسانية[2].

وعقب ذلك انتقل "أرسطو" للحديث عن المأساة من خلال اهتمامه بالشعر ولاحظ قوة نفوذه إلى عقول الناس وإلى دواخلهم أيضا، أيّاً كان طابعه تراجيديا أو كوميديا، أي أن الشعر عند "أرسطو" لا يخلو من أن يُصنّف ضمنها في محاكاته، فنسب "أرسطو" إلى التراجيدي ذوي الطبيعة الجادة مِمَّن أخذوا في محاكاة الأفعال النبيلة، أما الكوميدي فيُعزى عادة إلى هؤلاء اللذين أخذوا في محاكاة الأفعال المُتضعة وصنفهم من ذوي الطبيعة الحسيسة، وهنا يعرّف التراجيديا على أنها محاكاة لفعل كامل في ذاته له طول معين، بدايته لا تأتي عقب شيء يتحتم تقديمه، ووسطه يعقب بالضرورة شيئا سابقا على أن تكون نهايته تعقب بالحتمية شيئا آخر ولا يعقبها بالضرورة شيء آخر، ومثال "أرسطو" في ذلك أن القصة صحيحة البناء يجب أن يكون لفعلها طول مُحدّد فلا يكون مُتناهي الصغر فيفقد جماله، ومنه يحدث وأن لا نُدرك ترتيب أجزائه، كما أن الطول المطلوب لا يكون مبالغا فيه، كذلك مع مراعاة أن تكون ذات وحدة أي: أن تُحاكيَ فعلا واحدا يتصف بالتكامل العضوي، ومنه يعالج الشاعر التراجيدي في أعماله الفنية الحقيقة المثالية لا التاريخية. ففيما تقدم ووفقا لقاعدة الحتمية يمكن الحكم على أن الأحداث المعروضة يجب أن تكون مثالية، لأن

[1]- أرسطو، فن الشعر، ص ص 25، 26.

[2]- ريكور، بول، الزمان والسرد، ص 68- 73.

الفنان الشاعر لا يعرض ما حدث، وإنما ما يمكن أن يتم من أحداث تتفق في تتابعها مع قاعدتي الاحتمال والممكن[1].

وبهذا فقد انطلق "أرسطو" من المأساة وتطرّق إليها بالتفصيل، خاصة أن القصائد الملحمية في القرن الرابع قبل الميلاد لم تعُد ملحمية إلاّ نادرا، فتَم التخلي عن القصيدة الغنائية الذاتية، وكانت كلٌ من التراجيديا والكوميديا فنونا شعبية ولأهمية المأساة وخطورتها قدّمها على الكوميديا[2]. هكذا تؤدي المحاكاة دور رابطة تؤسس عليها على وجه التحديد منزلة النقلة الإستعارية للميدان العملي عن طريق الحُبكة، فلا يتحدث فن الشعر عن بنية بل عن بناء، والبناء عملية لها اتجاه ولا تكتمل إلاّ بالمشاهد أو القارئ. المحاكاة فعالية تمثيلية، والمقصود من الفاعلية العضوية أن يتجه الفعل إلى غايته. هذا الاكتمال هو اكتمال العمل وحُبكته وتشهد عليه المتعة التي تنتمي له على نحو خاص التي يدعوها الأثر الخاص للمأساة"[3].

ومن الملاحظ أن ما لَفَت انتباه "غادامير" هنا هو أن "أرسطو" قد عمَد إلى جعل المشاهد طرفا أساسيا في تحديد طبيعة التراجيديا، وهذا ما انعكس على لعب المسرح أين نجد أنه الأسلوب نفسه الذي يعمد إليه المتفرّج في لعب المسرح. إن التراجيديا الأرسطية إذن محاكاة للفعل في الحياة الواقعية حين يتسم بطابع الجدّية خاصة عندما يتناول مشاكل سلوك الإنسان وعلاقتها بالغير وإيجاد حلول لها، فهو يتطلّب الاكتمال كما يُشكّل بنية مُكتفية بذاتها، أين يتعرّف هذا المشاهد على طبيعة الفعل فتتضح له أسبابه وحتى نتائجه ومنه يعتبر "غادامير" التراجيديا ظاهرة أساسية للجمالي، وإن كانت هناك مسافة فاصلة بين المتفرّج والمسرحية فهي مع ذلك ضرورية لأن معنى المسرحية كلّه قائم على وجودها، ويمكن توضيح ذلك بصورة أدق في أن

---

[1]- أرسطو، فن الشعر، ص 26- 32.

[2]- Svoboda. K, L'esthétique D'Aristote, p 90.

[3]- ريكور، بول، الزمان والسرد، ص 86- 90.

الحوادث التراجيدية تترابط فيما بينها وتُشكّل وحدة مغلقة تجرّب بحد ذاتها كما لا تقبل أي عناصر خارجية عنها[1].

وبهذا استخلص "أرسطو" العناصر المكوّنة للتراجيديا من فروقات المحاكاة التي أسّسها، ومن مفهوم المأساة، الذي هو في الواقع مطابق للتعريف القائم على هذه الاختلافات[2]، ووفقا لهذا ربط التراجيديا بمفهوم آخر وهو الكوميديا وقد خصّ بها محاكاة هؤلاء الأشخاص الأقل منزلة من المستوى العام، أي الأقل جدية لا الأقل أهمية، لأن الكوميديا هي الأخرى محاكاة للحياة الإنسانية غير أنها عكس التراجيديا لأنها تحاكي الهزل لا الجِد. أين تَحْدُث بأسلوب مسرحي لا سردي، إنها تُعنى بالشيء المُثير للضحك وهو الشيء الناقص الذي لا يُحدث في الآخرين أي ألم أو أذى، ومنه فهي تعمد بأسلوبها هذا إلى استنباط الطاقة السالبة المكبوتة من الإنسان وتعديلها عن طريق الضحك فيسترجع الإنسان بفضلها طبيعته وتوازنه. إن الكوميديا تهدف كذلك إلى نقد الواقع وتغييره فلا يقتصر الأمر على التراجيديا فقط[3].

إن الكوميديا تبعا لما تقدم "محاكاة لفعل مشوّه، ومُثير للضحك، وله طول معين وتام في ذاته، في لغة مشفوعة بكل أنواع التزيين، ويمكن أن تَرِد تلك الأنواع على إنفراد في أجزاء مختلفة من المسرحية، وتتم هذه المحاكاة عن طريق أُناسٍ في شكل درامي لا في شكل سردي، ومن خلال المتعة والضحك يحدث التطهير من مثل هذه الانفعالات وضحكها من أصلها، وكما ينشأ الضحك عن اللغة، ينشأ أيضا عن الأشياء المُعبّر عنها"[4]. ومن غير شك أن "أرسطو" قد دافع عن مبدأ المحاكاة واعتبره أسلوبا تعبيريا فنيا ناقلا لتجاربنا الواقعية تراجيدية كانت أو حتى كوميدية،

---

[1]- معافة، هشام، التأويلية والفن عند هانس جورج غادامير، الدار العربية للعلوم بيروت (لبنان)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص ص 194، 195.

[2]- Svoboda. K, L'esthétique D'Aristote, Op. Cit, p .103.

[3]- أرسطو، فن الشعر، ص 88.

[4]- المرجع نفسه، ص 90.

وقيمة المحاكاة فيهما تتجلى في اعتدال الذات حين تضطلع بمهمة المقارنة بين مالَها وما للآخرين. هكذا تكون الذات واقعية فتستوعب خصائص الفن وتتكيّف مع تطبيقاته، خاصة أن الفنان ذاته لا يقدّم مواده اعتباطا بل بعناية واهتمام بالِغين، فمنطق المحاكاة المُتجه أساسا نحو الأعمال والحياة يتطلّب هذا.

ولعل من المفيد القول أن أكثر ما اهتم به "غادامير" في طبيعة التجربة الفنية الأرسطية في المحاكاة، هو أن "أرسطو" قد جعل من المحاكاة موضوعا للتعرف ولهذا الأخير حقيقته المتمثلة في أن "للتعرف على شخص ما أو شيء ما فإن ما نراه يجب أن يكون متحرّرا من عرضية هذه أو تلك اللحظة من الزمان، وجزء من عملية التعرف يكمن في أننا نرى الأشياء من جهة ما يكون ثابتا وجوهريا فيها، وغير مصحوب بالظروف العارضة التي رأيناها فيها من قبل والتي نراها فيها من جديد. إن هذا ما يؤسس التعرف ويُساهم في المتعة التي نجدها في المحاكاة لأن ما تظهره المحاكاة هو الماهية الحقيقية للشيء"[1].

وملاحظة "غادامير" هذه لم تأت عبثا إذا كان التعرف ذاته من حيث معناه -ولدى "أرسطو" أيضا- على أنه التغيّر أي الانتقال من الجهل إلى المعرفة أين تحدث انفعالات متعدّدة محبة كانت أو كراهية سعادة أو شقاوة، ويرى "أرسطو" أن أحسن أنواع التعرف تلك التي تقترن في حدوثها بفعل التحول أين يتغير مجرى الفعل إلى عكس اتجاهه ويُضيف عليه أيضا التعرف الشديد الصلة بالحبكة والمسرحية... وعلى العموم يجمل "أرسطو" أنواع التعرف في ستة أنواع: التعرف بالعلامات، المباشر، بالتذكر، بالاستنتاج بالخطأ والتعرف الدرامي. ويرى أن أقلها شأنا من حيث الشكل الفني هو النوع الأول لافتقاره لروح الإبداع، وأفضلها -كما تقدم- هو النوع الأخير لأنه ينبع من الأحداث ذاتها[2].

---

[1]- غادامير، تجلي الجميل ومقالات أخرى، ص ص 214، 215.

[2]- أرسطو، فن الشعر، ص 122، 159.

وبناء على هذا فإن "محاكاة الطبيعة يحدث في المقام الأول في مجال المسرح – ليس على سبيل الحصر- أين يتم التعرف على الصور وحتى التماثيل التي تصوّر شخوصا ووجوها بشرية في أي كرنفال شعبي على سبيل المثال فنجد متعة في هذا التعرف وسواء كان دينيا أو دنيويا، فإن الفعل المحاكي يجعلنا نشعر بحضوره في نفس عملية التمثيل ومنه فإن التعرف بمعناه الأرسطي يفترض استمرار وجود تقليد مُترابط يكون مفهوما بالنسبة للجميع، ويمكن أن نُلقي أنفسنا فيه، ولقد كان التعرف على الأسطورة من خلال عاطفتي الشفقة والخوف هو ما عمّق ألفتنا بالعالم وبأنفسنا معا"[1].

ولو عدنا من جديد إلى فكرة متعة التعلم فقد أثارت اهتماما واسعا لدى "أرسطو" أين وجدها مناسبة للتمثيل والمحاكاة باعتبارها قوام الفن الشعري، ففن التعلم يُساعدنا على أخذ العبرة، لتُصبح "متعة التعلم هي متعة التعرف" ويتضح ذلك حين يقوم المشاهدون بالتعرف على أي عمل فني في كليته التي تتولد عن طريق الحبكة، ومنه تظهر متعة التعرف إذن في العمل ذاته، فيتمكن القارئ من تجريبها، لذلك فهي نتيجة للمتعة الحاصلة للقارئ من التأليف بين المحتمل والمقبول أو المقنع كما هو الحال في الخطابة، وقد اجتهد "أرسطو" في هذا ووضّح أن المحتمل إنما هو النتاج المشترك للعمل والجمهور المقنع من تقاطعهما[2].

ويقتضي هذا بالضرورة أن المحاكاة في معناها الأرسطي قد استبعدت أن يكون الفن مجرد انعكاس لمظاهر الأشياء دونما أي تجديد أو إبداع، لذلك طالب بتوثيق الصلة بين الإنتاج الذي يقدّمه الفنان مع الأصل المحاكى، فتتجلى حقيقة الطبيعة ويُلخص الفنان دوره في معرفتها بالفعل سواء لغاية فهمها والتأقلم معها أو حتى لتجاوزها أثناء محاكاتها -وقد وجد "غادامير" ما يتناسب مع رُؤياه في طرح "أرسطو" هذا، أي في ربطه للمحاكاة بالواقع وبالحياة، وإن كان لـ"غادامير" تعديلات

---

[1]- غادامير، تجلي الجميل ومقالات أخرى، ص ص 215، 216.

[2]- ريكور، بول، الزمان والسرد، ص 90- 92.

جوهرية على هذا- ومنه فـ"أرسطو" قد رفض أي تطابق مُتناه بين العمل الفني وأشكال الطبيعة.

- "كانط" والمحاكاة كتعبير عن مفهوم العبقرية:

تحدث "غادامير" في البداية في سياق إستيطيقا "إيمانويل كانط" (1724-1804 Emmanul Kant) قبل المحاكاة عن دلالة الذوق لدى هذا الأخير فاستنتج من خلاله أن أي حُكم على شيء ما بوصفه جميلا، يُمثل أكثر من مُتعة نزيهة، إنها مُتعة ثانية يصفها "غادامير" بمتعة لا تصورية، ومفادها أن تمثّل أي موضوع جميل لا يدفعنا لإصدار حكم على نموذج لهذا الموضوع، بقدر ما يدفعنا لوصف تمثّل ذلك الموضوع بوصفه جميلا. فيُقر "كانط" بهذا أن التمثّل المقصود هو ذلك الذي يوقظ العقل، يُنيره ويُعطيه الحياة من خلال تلاعب حُر بالخيال والذهن، وكلّه ضمن رؤيته للجميل[1].

وعلى نحو أساسي، فـ"كانط" يوضّح هنا من جديد أن هذه الرؤية مع ذلك لا تحمل أي إدراك تصوري لمحتوى موضوع ما كما لا تقصد بالمثل أي نموذج لموضوع ما كذلك، ولأجل ذلك اتخذ "كانط" من الزخرفة مثالا مُناسبا لهذا المعنى، وأكّد أن أي نموذج يُأخذ منها أو أي شيء يتم تصميمه على العموم لأجل تزيين بيئتنا ومُصاحبة أمزجتنا ينبغي أن لا يَلفِت انتباهنا إليه، وبنظرة فاحصة وفهم مناسب وجد "غادامير" أن مفهوم الذوق إذن لا يمكن أن يكون مُناسبا للمحاكاة لقيامِه على مفهوم "الجمال الحُر للزخرفة" ولذلك تكمن شرعية الفن الكانطي وأهميته أكثر في كونه تعبيرا عن مفهوم العبقرية أين يتجلى من خلال قُدرة لا واعية مُستلهمة مباشرة من الطبيعة، دون استخدامٍ لأي قواعد ومنه إبداع الأشياء الممثلة للجمال تلقائيا منها، فحتى الفنان ذاته لا يدري كيف وصل إلى ذلك الإبداع[2].

---

[1]- غادامير، تجلي الجميل ومقالات أخرى، ص ص 210، 211.

[2]- المصدر نفسه، ص ص 211، 212.

وفي سياق ذي صلة يذكر "غادامير" في "الحقيقة والمنهج": "أن الاحتكام إلى الذوق السائد يفتقر إلى الطبيعة الحقيقية للذوق، والأصل في مفهوم الذوق هو أنه لا يخضع خضوعا أعمى إلى القيم العامة والنماذج المُفضّلة أو أن يُحاكيها ببساطة. من المؤكد أن للنماذج في عالم الذوق الجمالي وظيفة أساسية، ولكنها كما قال "كانط" بحق ليست للمحاكاة بل للإتباع...إن العبقرية أثيرةُ الطبيعة ويجب أن نعتبر الفن كما لو كان طبيعة. ومن خلال العبقرية تمنح الطبيعة الفن قواعدها"[1]. لهذا يمكن القول بما أن العبقرية هبة الطبيعة فإنها تقوم بإنتاج شيء أصيل بعيد عن التقليد لا قاعدة لنا عنه، لذلك يحدث وأن لا يتمكن العبقري من تفسير نتاجه بنفسه، ولا يستطيع حتى أن يوضّح لنا كيف حقق نتاجه، ولا يعرف كذلك الأفكار التي تولدت عنها، ومنه فالعبقرية هي الشرط الأساسي لإبداع الفنون الجميلة[2].

وتبعا لهذا يُبرز "غادامير" سبب اختياره للمحاكاة عند "كانط" في دلالة العبقرية بقوله: "يبدو مفهوم العبقرية الذي طوّره "كانط" كمبدأ متعالٍ للجمال الفني أفضل بكثير من مفهوم الذوق ومناسبا لأن يكون مبدأ جماليا شموليا، وذلك لأنه يُحقق مطلب الثبات في مجرى الزمن أفضل مما يفعل مفهوم الذوق، فمعجزة الفن هي معجزة بادية للعيان في جميع العصور، ويبدو ممكنا إخضاع الذوق للوصف المتعالي للفن وفهم الإحساس المؤكد بالعبقرية في الفن عن طريق الذوق"[3]، وهذا معناه أن العبقرية هي الموهبة التي تُعطي القواعد الأساسية للفن، وبما أنها الموهبة الكلّية، فهي الفطرة المنتجة للفنان الذي ينتمي إلى الطبيعة، وعلى هذا يمكن للمرء أن يُعبّر عن

---

[1]- غادامير، هانز جورج، الحقيقة والمنهج: الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، ترجمة: علي حاكم صالح وحسن ناظم، دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع والتنمية الثقافية بيروت (لبنان)، ط1، 2007، ص 99، 214.

[2]- أبو ملحم، علي، في الجماليات "نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن"، ص 59.

[3]- المصدر السابق، ص 117.

نفسه على النحو التالي: العبقرية هي التصرّف الفطري للفكر الذي يَمُد الطبيعة بقواعد الفن[1].

إن العبقرية من منظور "كانط" تتلخص في كونها إنتاج ما لا يمكن وضعه تحت قاعدة محدّدة، ومعنى هذا أن أي إنتاج مُتصف بالعبقرية عليه أن يحتوي على هذه الخاصية، وبهذا الشكل يُصبح الإدراك الجمالي مُغايرا لأي فهم نظري، وهذه هي الطبيعة الاستثنائية للعبقرية الفنية، ولو تأملنا عن كثب فيما تقدم لأمكننا القول أن دلالة الفن الجميل عند "كانط" لا تقبل الحكم على جمال إنتاج ما بأن يكون مَبْنِيًا من مفهوم ما، وإنما يجب أن يكون قائما على أسلوب يجعل النتاج مُمكنا، لأن ذلك النوع من التفكير لا يوضّح الطبيعة الحقيقية للتجربة الجمالية، أي أنه يُعيق قدرة العبقري على الإبداع الذي يتعدى حدود الفهم النظري المحكوم بقاعدة ما[2].

فضلا عن ذلك، يُضيف "غادامير": "يتكوّن عمل الفن من العبقرية، كما يُطلق عليه "كانط"، وهو على صواب بقدر ما نفهمه كمفهوم لعبقرية استحالة محاكاته واستحالة تصوّر إمكانية وأسلوب إنتاجها"[3]، وعليه "إن ما يُميّز العبقرية عند "كانط" أنها نشاط مُثمر لا يستهدف تحقيق غرض معين يجعل منه نشاطا نافعا، ولا يمكن أن نأسره أو أن نُقيّده ضمن مجموعة من القواعد والصيغ، وحتى العبقري لا يعرف القواعد التي تحكم نشاطه الإبداعي الحُر، إن تقدير أي عمل فني يتطلّب نشاطا إبداعيا من جانب المتذوق لا يقل عما يقوم به المبدع من نشاط. إن عقل الفنان وعقل

---

[1] .59- Ottavi, Dominique, L'art, p

[2]- بنيلوبي، مري، العبقرية "تاريخ الفكرة"، تر: محمد عبد الواحد محمد، مرا: عبد الغفار مكاوي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت د(ط، ت)، ص ص 216، 217.

[3] art de Comprendre: herméneutique et tradition '- Gadamer, Hans Georg, L

.44Philosophique, Tr: Mariana Simon, éd, aubier Montaigne, Paris,1982, p

المشاهد ينخرطان سويا في نشاط إبداعي متبادل. ثم إن العمل الفني لا يكشف عن ذاته إلاّ عندما يُشكّله المشاهد"[1].

بالإضافة إلى ذلك، وفي إطار الفصل بين كُلٍّ من المعرفة النظرية والإدراك الجمالي نوّه "كانط" إلى أن العبقرية التي يقصدها هي تلك التي تُغرس في كل فنان مباشرة على يد الطبيعة، فتُصبح ملازمة له ومحتواة فيه ولا نستعيدها منه إلاّ بعد مَماته، لِتَهبها لفنان آخر غيره بالطريقة نفسها، وعليه يبقى على كل فنان أن يَعمد إلى تنمية موهبته هذه بأسلوب مُتعالٍ مُبدع، فتتمكّن عبقريته من إنتاج ما لا يمكن وضعه تحت قاعدة محدّدة وبما أن الإدراك الجمالي مختلف عن أي فهم نظري فإن فكرة كُمون الجمال في موضوع التأمل الإستيطيقي الجمالي مرفوض عنده لأنه لا يُظهر علامات التقدم نحو الإجماع[2].

وعلى هذا الأساس "وطبقا لـ"كانط"، إنه لذو دلالة معيّنة بالنسبة لملكة حكم الذوق أن يُعرّف الفن بوصفه إبداع العبقرية، ومن دون العبقرية لا يُمكن للفن أن يحكُم على موضوع ما، بل لا يمكن حتى لذوق صحيح ومُستقل فِعل ذلك، ولذلك فإن وجهة نظر الذوق تنفُذ حتما إلى وُجهة نظر العبقرية، فالعبقرية في الفهم توازي العبقرية في الخلق"[3]. بناء على هذا وبما أن الطبيعة تَهب الفنان عبقريته، فإن ولادة أي إبداع فني جمالي يحدث بطريقة مباشرة منها، وإن كان للفنان دور في الإبداع فلها الدور الأهم حين أكرمته أولا وهكذا بالضبط تحدث المحاكاة لأن العبقرية "أثيرة الطبيعة".

إن هذا التبادل المشترك بين الطبيعة والفنان هو ما أثمر "العبقرية والمحاكاة" ومن خلالهما تنتُج الفنون الجميلة الأصيلة، وقد لاحظ "غادامير" أن "كانط" قد عمل

---

[1]- جراهام، جوردون، فلسفة الفن "مدخل إلى علم الجمال"، ترجمة: محمد يونس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة (مصر)، ط1، 2013، ص 33.

[2]- بنيلوبي، مري، العبقرية "تاريخ الفكرة"، ص 218.

[3]- غادامير، الحقيقة والمنهج، ص 115.

جيدا على تطوير المحاكاة بوصفها تعبيرا عن مفهوم العبقرية بأسلوب شمولي، وهذا ما يُبرّر أن للعبقرية طابعها المتميّز، لأنها لا تتقيّد بقوانين، وإنما تهتم أكثر بطبيعة الإنتاج والنشاط الإبداعي المتبادل، مع أنه لا يُمكنها التحرّر بسهولة من سيطرة القواعد الموجودة في عالمنا الجمالي، فيحدث وأن تظهر الذاتية المُتطرّفة فيتعارض الفن والواقع مع بساطة الحياة و"غادامير" مع هذا لا يعزو إلى "كانط" سيادة هذه النزعة بشكل خاص[1].

[1]- ماهر، حسن عبد المحسن، مفهوم الوعي الجمالي في الهرمينوطيقا الفلسفية عند جادامر، إشراف: أحمد عبد الحليم عطية، دار التنوير للطباعة والنشر، والتوزيع بيروت (لبنان)، د(ط)، 2009، ص ص 154، 155.

" لا بُد علينا كذلك أن نتعلّم كيف نقرأ العمل الكلاسيكي الأكثر دراية للفن والحامل لمعناه الأصلي كما هو الحال في المعنى التقليدي ومع ذلك، فإن القراءة هنا لا تعني مجرّد التدقيق أو أخذ المفردات تِلوَ بعضها وإنّما تعني قبل كل شيء القيام بحركة تأويلية ثابتة تسترشد بتوقع الكُل، ويتم تنفيذها في النهاية من قبل الفرد لإدراك المعنى الكامل، ووفقا لهذا لا يتم ضمان هوية العمل الفني بأية معايير كلاسيكية أو شكلية، وإنما يتم تأمينها بالطريقة التي نراعي بها بناء هذا العمل بوصفه مهمة علينا إنجازها بأنفسنا".

«This is what I meant in claiming emphatically that we must also learn how to read the more familiar classical works of art laden as they are with traditional meaning. However, reading is not just scrutinizing or taking one word after another, but means above all performing a constant hermeneutic movement guided by the anticipation of the whole, and finally fulfilled by the individual in the realization of the total sense. . . The identity of the work is not guaranteed by any classical or for malist criteria, but is secured by the way in which we take the construction of the work upon ourselves as a task».

Gadamer, Hans Georg

The Relevance of the Beautiful and Other Essays, p 36.

المبحث الثاني: الفن وفكرة محاكاة الطبيعة في التيار الكلاسيكي الألماني

بعد عرض "غادامير" لواقع المحاكاة في تاريخ الفن وفَرَغ من أبرز أشكالها، توجّه بالمثل إلى التأكيد أنها قد ظهرت منذ القديم وتطوّرت كذلك في الفترة الكلاسيكية خاصة في القرنين السابع عشر والثامن عشر، وهي مرحلة تشترك مع عصر القدماء اليونانيين خاصة في فكرة "محاكاة الطبيعة"، أي في إمكانية العمل الفني المُتقن الذي يجب أن تتجلى فيه نفس صُور الطبيعة، والقدرة على تصوير هذه الطبيعة في حالة مثالية[1]، وبناء على هذا أكّد "غادامير" أن "المذهب القائل بأن الفن محاكاة للطبيعة، هو مذهب يحق له أن يدعي عراقة أصله وشرعيته الواضحة بذاتها، فلم يبدأ في ممارسة دوره الصحيح في سياسات الفن إلاّ مع علم الجمال الكلاسيكي في العصر الحديث. إن الدراسة المخلصة للطبيعة هي المدرسة الحقيقية للفنان، وعلى هذا النحو، فإن مذهب المحاكاة قد وُضع في سياق مُنِحَت فيه الفنون البصرية صدارة حاسمة"[2].

و"غادامير" حسب ما تقدم وجد في محاولة الحضارة الغربية لاسترجاع تراث العصر الكلاسيكي طريقا مناسبا لتأويل التراث، وهي بالأصل مهمة يتطلّبها حاضرنا بما يحمله من مشاكل، والدعوة إلى محاولة استعادة هذا التراث الكلاسيكي بوصفه تراثا "إنسانيا" نجم عن الحالة الصعبة التي كانت عليها أوضاع الإنسان آنذاك، ولا يوجد أفضل من الالتفات مرة أخرى في إحياء "النزعة الإنسانية" إلى نموذج العصر القديم باعتباره مثالا يُحتذى به، بل إن "غادامير" يذهب إلى أبعد من ذلك حين اعتقد أن تقاسم الوعي الأول والأقدم يتم من خلال الانتماء إلى نموذجه والتقيّد به مباشرة، وهذا النموذج وإن كان شيئا من الماضي، فهو حاضر معنا دائما. إن التراث دالٌ على ذاته ويُؤوّل ذاته لا كَبيان عن الماضي، وإنما فيما يقوله عن الحاضر كما لو أنه قيل عن هذا الحاضر على وجه التخصيص[3].

---

[1] - غادامير، تجلي الجميل ومقالات أخرى، ص ص 206، 207.

[2] - المصدر نفسه، ص 241.

[3] - رشيد، الحاج صالح (مكانة التراث وتأويله عند غادامير)، مجلة جامعة دمشق، المجلد 30، العدد 1+2، 2014 ص 599.

بالإضافة إلى ذلك، يقول "غادامير": "إننا عندما ندعو شيئا كلاسيكيا فإن هناك وعيا بشيء باقٍ وبدلالة لا يمكن فواتها، دلالة مستقلة عن جميع صُروف الزمان، إنه نوع من الحضور السرمدي الذي يُعاصر كل حاضر، وهذا يعني أن الحاضر قد ينظر إلى الماضي على أنه مشروع مستمر"[1]، وهذه الاستمرارية ومحاولة التجديد دفعت فلاسفة الفترة الكلاسيكية الحديثة إلى العودة إلى التراث اليوناني بشكل خاص باعتباره تراثا كلاسيكيا قديما يحمل أسس الإلهام والإبداع، فأدخلوا عليه مضامين جديدة تتلاءم مع متطلبات الواقع، ومحاولة وضع أسس موضوعية في تقويم الأعمال الفنية عن طريق الوضوح والشمولية، وهذا معناه أن كل ما كان غير مفهوم وواضح لا يُعد جميلا من ناحية، ومن ناحية أخرى لا يمكن أن يكون الفن بديعا إلاّ إذا لاءَم كل العصور والأزمنة[2].

وعلى نحو مشابه، يمكن القول إذن أن صورة الفن الكلاسيكي قد تجلت في بدايتها في صورة الحضارة الإغريقية القديمة بما لها من موضوعات وأشكال وحتى مضامين فنية مبدعة، أين راعت هذه الحضارة في فنونها حُرية الفرد واستقراره مع مراعاة مصالح الدولة العامة والواقعية أيضا. هكذا اشتمل مفهوم الفن الإغريقي على سماتٍ عدة أبرزها ذلك التطابق بين الشكل والمضمون والكُلي والفردي في مواضع عدة نجدها في النحت والميثولوجيا مثلا سعيا منه نحو المطلق، ويظهر ذلك أكثر في إنتاجاته النابعة من إنسان يعرف ما يُريده ويُجسّده كما يجب، لذلك وُصف الفنان الكلاسيكي هنا بالمبدع لأنه يحمل فكرة واضحة عن المضمون الأساسي الذي يُريد إبلاغه، ولأنه يملك أيضا الأسلوب والقُدرة الفنية المناسبين لتحقيقه، وهو يستطيع ذلك ببساطة لأنه حُر، ولأن معتقداته الشعبية والأحداث التي يُشاهدها توفّر له المادة أو المضمون المناسب، مضموناً غير ثابت أو ساكن فيسعى لتطويره أين يظهر أو يتجلى فيما بعد في صورة أمثال أو حتى خُرافات تتناقل عبر الزمن، وهذا ما يفسح المجال

[1] - نقلا: المرجع نفسه، ص ص 599، 600.

[2] - عبد المعطي، محمد علي، فلسفة الفن، ص ص 225، 226.

لتطوّر الشكل كذلك، وهذا يَنُم عن مهارة فنان عالية على اعتبار أن الفن الكلاسيكي يتطلّب مستوى رفيعا مُتعاليا من الكمال أو المُطلق مثلما تعرفنا في البداية[1].

والجدير بالذكر، أن "التقدم الذي حققه الفن في الصورة الكلاسيكية يتمثّل في تحقيق الإتحاد بين المضمون والشكل المُطابق له ويُمثل تحقيقا لماهية الفن، ومضمون صورة الفن الكلاسيكي ليس مضمونا مُفارقا، لأن المضمون كان مُمثّلا من خلال الطبيعي الذي يُؤخذ كجوهر كلي عام، ولهذا فإن بداية الفن الكلاسيكي ترتبط بنمو واستقلال الحرية الفردية للشخص. إن مضمون الفن الكلاسيكي حُر ومُستقل، بمعنى أنه ليس مدلولا لشيء ما، بل هو مدلول في ذاته، ويحمل في نفسه تأويله أيضا"[2]، ومن غير شك، ونظرا لما في هذه الحقبة من جدّية عزم فنانوا القرن السابع عشر خاصة على تحقيق أفضل الأعمال الفنية الكلاسيكية، ومن المُلاحظ أيضا أن أهدافهم كانت أكثر من ذلك أين قضوا على فوضى الإقطاعية وأزاحوا قوة التأثير الديني في عملية الإبداع الفني وحرّروه منها. فلم يهدف هذا الفن للتسلية فقط قدر محاولته الاهتمام الأمثل بقيمة العواطف والمشاعر كما أن فنان هذه الفترة بحث في تماسك العمل الفني وسلامة الأسلوب وحتى مطابقة مواضيعه للواقع، كمعايير ضرورية تجاه العمل الفني المتكامل[3].

ونتيجة لهذا فإن "الكلاسيكية تبدأ في اللحظة التي يبدأ فيها تصوّر الأسلوب الفني للآثار المعروفة بهذا الاسم كاستجابة لإشباع الحاجة الجمالية الداعية إليها... أين تتجه الكلاسيكية نحو دقة توزّع الأعمال الفنية على أنواع قائمة مستقلة كالرسوم التاريخية والحربية والموضوعات الميثولوجية وغيرها، في الكلاسيكية يبدو الجمع بين العناصر الإنسانية والعناصر المُستقاة من ملاحظة الطبيعة أكثر استقامة وأوفر مطابقة

---

[1] - بسطاويسي، رمضان ومحمد غانم، جماليات الفنون وفلسفة تاريخ الفن عند هيجل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1992، ص 51- 53.

[2] - المرجع نفسه، ص 49.

[3] - عبد المعطي، محمد علي، فلسفة الفن، ص ص 227، 228.

لمقتضيات الفن الكبير"[1]، ونتيجة لهذا فقد سعت الكلاسيكية إلى أن تضع منهجية من النظام والانضباط لها، وهي بمنهجيتها هذه لا تَودُ بلوغ التوازن والتناسق بمقدار ما نراها كامنة في وجوب قول كل شيء، في لغة ذات بنية مرسومة مسبقا[2].

- **المحاكاة عند "يوهان فنكلمان":**

عقب هذا وجد "غادامير" في الكثير من فلاسفة هذه الفترة ما يُساعد على تأويل الفن الراهن بعد تمحيصه لأفكارهم الفنية، وقد اعتبر في البداية أن المؤرّخ الفني الألماني "يوهان فنكلمان" (1717- 1768) yohann winckelmann من أبرز ممثلي هذه الفترة وعلى الفور يُمكننا القول بأن "فنكلمان" وفي فترة مبكرة قد اسْتَلْهَم بصيرته في مُثل اليونانيين على نحو فتح به الطريق أمام معنى جديد للنظر في الفن، ولقد أنقذ الفن والوسائل التي تنظر إلى الفن على أنه يخدم الغايات المشتركة أو مجرّد محاكاة الطبيعة ولقد شجّع على نحو قوي اكتشاف فكرة الفن في الأعمال الفنية، وكذلك تاريخ الفن ويجب اعتبار "فنكلمان" على أنه واحد من ضمن الذين في مجال الفن قد فتح للروح عضوا جديدا وأحوالا جديدة كُلّية للتناول[3].

وفي مقابل هذا يمكن القول: "إن "فنكلمان" قد أحدث مَعْناً جديدا في تأمّل الفن وأسهم بدور كبير في البحث عن صورة الفن في الأعمال الفنية وفي تاريخ الفن... وذلك بإبعادها عن الأحكام القائمة على الغائية الوضعية وعلى المهارة في المحاكاة. فَنَاشَد فكرة الفن ووضع تحت تصرّف العقل في ميدان الفن منهجا جديدا للبحث"[4]، وهذا معناه أنه قد اهتم وفقا لنوع من الإلهام بالانفتاح على معنى جديد لدراسة الفن، والذي امْتَثَل فيه إلى مبدأ المحاكاة، وبهذا فقد أحدث انطباعا قوياً

---

[1] - سوريو، إتيان، الجمالية عبر العصور، تر: ميشال عاصي، منشورات عويدات، بيروت (لبنان)، باريس (فرنسا) د(ط)، 2002، ص 212- 218.

[2] - المرجع نفسه، ص ص 228، 229.

[3] - هيجل، فريديريك، علم الجمال وفلسفة الفن: محاضرات عن الفن الجميل، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، مكتبة دار الكلمة للنشر والتوزيع، القاهرة (مصر)، ط1، 2010، ص 113.

[4] - بدوي، عبد الرحمان، فلسفة الجمال والفن عند هيجل، ص 7، 33.

للحاجة إلى فكرة مناسبة للبحث في الأعمال الفنية نفسها وفي تاريخها عن حقيقتها، ومع ذلك فإن تصميمه هذا كان له تأثير ضئيل على هذه النظرية وعلى المعرفة العلمية للفن[1].

ومع ذلك جاء في كتاب "غادامير": "الحقيقة والمنهج" في سياق تجربة "فنكلمان" الفنية أن المرحلة التي ينتمي لها هذا المؤرخ، مرحلة عميقة ومؤثرة، فالكلاسيكي يُفيد الوعي بشيء باقٍ وبدلالة لا يمكن فواتها، ويمكن القول بأن هذه الدلالة تعني نوعا من الحضور السرمدي الذي يُعاصر كل حاضر، إنه معياري وفي هذا المعنى نشأت نزعة "فنكلمان" الكلاسيكية مع نشوء التأمل التاريخي، ومنذ حقبة المُحاكين الذين أقاموا المعيار، ولذلك لاحظ "غادامير" أن الكلاسيكي يتعدى المسافة الزمانية وليس بحاجة لها، فهو لا زماني. هكذا يمتلك الكلاسيكي سِمة الشمولية والوحدة من خلال أهدافه أين يتجلى ذلك ضمن جميع الثقافات لأنها تحمل أبعادا سامية، كما أن الوعي الثقافي يُظهر تشاركية أساسية وتقاسُماً مع العالم الذي يتحدث منه عمل كلاسيكي ما[2].

وما يجعل من "فنكلمان" كلاسيكيا هو عودته في بحوثه الفنية، وفي تأسيسه لتاريخ الفن الحديث إلى الفن الإغريقي القديم، فقد اعتبر فنان هذه الفترة بالمختلف وذلك لكونه يجمع بين إحساس الفنان وحكمة المفكّر أين ساهمت الحكمة في صُنع الأعمال الفنية. هكذا بدأ "فنكلمان" بمحبته للجمال والفن الإغريقيين، لكن عودته لقراءة أعمال قدماء هذه الحقبة البسيطة والنبيلة لم تكن جديدة، فهناك الكثيرون ممن فعلوا هذا، غير أن جديده يكمن في محاولته لإحياء طريقة التفكير اليونانية

[1] - Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, Esthétique: Tome Premier traduction française de par Ch. Bénard, Librairie Germer-Baillère paris, deuxième édition, 1875, Éditions complétée à Chicoutimi Quèbec, 2003, p.33.

[2] - غادامير، الحقيقة والمنهج، ص 395- 398.

الطبيعية الجميلة، ومغزاه من ذلك تربوي إنساني، وأن نُبدع فنا جديدا -من وجهة نظره- لا بُد أن يكون على هدى هذا النموذج القديم[1].

وغير بعيد عن هذا "لم يكن المَثل الإغريقي القديم في الجمال شيئا يتصل بالفن وحده، بل كان بالنسبة لـ"فنكلمان" مصدرا للقانون والمعيار ومَبْعَثاً للقوة والإرادة التي تحاول أن تبني الإنسان على نموذج المثال الكامل القديم، فإذا كان الجمال هو جوهر الفن وغايته الأخيرة، فهو كذلك القوة التي ستوقظ في أعماق الإنسان الإحساس بكرامته وقوته... والهدف من هذه المحاكاة هو الوصول من معرفة الفن الإغريقي إلى معرفة الإنسان على وجه الدقة"[2]، وتبعا لهذا تولى الحديث عن ما أسماه الاستنتاج التاريخي لحقيقة العمل الفني، ولهذا تمثّلت أهميته في عدم اكتفائه بدراسة تلك الأعمال الفنية القديمة ولكنه حاول من خلالها ومن خلال تاريخ الفن كاملا أن يتناول فكرة الفن ويبحث عنها أيضا، ولأجل هذا وضع طريقة مغايرة في دراسته للفن، فاستخدم "الصيغة التطورية" وعلى أساسها قسّم الفن اليوناني إلى مراحل أربع: مرحلة الأسلوب العظيم ومرحلة أسلوب النُضج ومرحلة أسلوب الانحطاط ومرحلة أسلوب النهاية[3].

وفي واقع الأمر، فالجمال باعتباره ماهية الفن وهدفه، فلا يُقدّر قيمة هذا الفن القديم إلاّ من يُقدّر بحق ويفهم ويُحس بالجمال ذاته، فللجمال دلالته وكذلك قانونه الخالد الذي يُلتَمس أول وهلة في واقع هذا الفن الإغريقي أو حتى أي فنٍ نبع من هذا الأخير أو تعلّم منه، ونظرا لِسِماته هذه كان هذا النوع من الفن جمالا عاليا مُتساميا برأي أوروبا منذ بداية عصر النهضة، ففيه الحياة والقوة كجمال خلاّق، ويمكن القول بأن شكله وقانونه الحقيقي يُعبّر عنه النحت الإغريقي أيَّما تعبير. يذكر

---

[1] - مكاوي، عبد الغفار، البلد البعيد، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، مصر، د(ط)، 1968، ص 10- 19.

[2] - المرجع نفسه، ص 19، 21.

[3] - بسطاويسي، رمضان ومحمد غانم، جماليات الفنون وفلسفة تاريخ الفن عند هيجل، ص 11.

"فنكلمان" في هذا السياق: "إذا لم يُصبح ذوق القدماء هو القاعدة التي يسير عليها الفنانون اليوم في أمور الشكل والجمال فلن تكون هناك قاعدة يُؤخذ بها، فروائع الفن الإغريقي تقدّم لنا الطبيعة الكاملة النقية بعد أن تحرّرت من كل الحاجات البشرية واقتربت من الجمال المثالي أو لِنَقُل الجمال الإلهي. وبهذا لا يكون الجمال مجرّد فكرة إستيطيقية فحسب، بل يُصبح كذلك عاملا أساسيا في تكوين الإنسان والارتفاع بأخلاقه إلى النُبل والكمال"[1].

فالفنان الإغريقي –تبعا لـ"فنكلمان"- ليس مجرد فنان وإنما حكيم كذلك، وإذا اجتمع الفن والحكمة معاً فلا بُد أن يكون الناتج عظيما. لذلك ففنان هذه المرحلة لم يكن يُنتج فنا عشوائيا، وإنما فنا مُلزماً بقواعد وقوانين السلطة، وقد عرفنا ذلك في محاكاة الجميل دون سِواه، وعليه ما دام الفن يُحقق المُتعة والفُرجة فيجب أن يكون فناً مقبولا ومَرْضِياً عنه ومُناسبا للجميع، "فقد كان المُشرّع يعتقد بحق أن الفنون لها أثرها البيّن على أخلاق الأمة ولذلك فقد وجد من حقه أن يُخضع هذا التأثير لسلطة القانون، كان يقول لنفسه دائما: إذا كان الجميلون يصنعون أعمدة جميلة فإن هذه تترك أثرها على أولئك، والدولة تَدين للأعمدة الجميلة بوجود أُناسٍ يتصفون بالجمال لأن هدفها الأخير هو الحقيقة والحقيقة ضرورية للنفس. أما الفن فغايته المُتعة ومن حق القانون أن يُحدّد للمواطنين ما يجوز من هذه المُتع وما لا يجوز"[2].

وإجمالا يمكن القول، إن ما تقدم ذكره جعل من "فنكلمان" أحدا من أوائل مؤسسي تاريخ الفن الحديث، وقد جعل محور اهتمامه في ذلك الفن القديم ووجد في تذوّقه وتتبّع معانيه قيمة كبرى وقد وصف ذلك بالحالة العظيمة، وكذلك يبدو أنه قد "آمن حين وقف في صف القدماء بأنه سيعهد الطريق إلى ذلك الذوق الحقيقي الصحيح. إن محاكاة الأعمال القديمة هي التي ستفتح الطريق إلى الفن الأصيل، ففي الذوق الجميل عند الإغريق يكمن الأصل في الفضيلة في "بناء الإنسان"

[1] - نقلا: عبد الغفار، مكاوي، البلد البعيد، ص 22.

[2] - المرجع نفسه، ص ص 12، 13.

ولا بُد من السير على هذا الطريق الذي سار عليه العظماء في مختلف العصور لكي نبحث بأنفسنا عن الأصل ونعود إلى المنبع ونجد الحقيقة صافية. بهذا يُبعث الفن ويُبعث معه الإنسان من جديد"[1].

وهذا معناه أن النزعة الإنسانية الموجودة في الفن الإغريقي قد دفعت بـ"فنكلمان" إلى الاهتمام بقيمة المحاكاة فيه، ففنان هذه الفترة قد عبّر عن الجمال في صوره الجميلة واهتم بها وهذّب القبيحة منها وأحيانا كثيرة امتنع عن تصويرها، فهو لا يُعبّر إلاّ عن اللحظات الخصبة المُمتلئة بالحياة والتي تعمل مخيّلة الفنان بالحرية الممنوحة لها من تحقيق هذه الخصوبة، والفنان إن استطاع بقُدراته أن يُؤكّد لحظة التعبير في أقصى درجاتها فلن نجد فُرصة للتخيل أو التفكير حتى، وإذا مَنح للعين مطلوبها فسيطفو الانطباع الحسي على الخيال، وهذا يعني أن الطبيعة لا تمنح للفنان فُرصة الإحاطة بها ومُحاكاتها كاملة، لكنه مع ذلك حتى وإن جزّأها فهو يعمل على إظهار قُوتها، وفي خِضم كل هذا إذن، نجد تلك النزعة الإنسانية المطلوبة أعلاه حسب "فنكلمان"، لأنه وجد في هذا الفن قيمة الإنسان وكرامته ووجد الجمال المثالي المتجانس والمُنسجم الذي يَرجع إلى العالم الإلهي الكبير، ويمنح العالم الصغير عالم العمل الفني الإنساني من انسجامه وجماله وأخلاقه الكثير[2].

- المحاكاة عند "يوهان غوته" و"فريدريك شيللر":

تحدث "غادامير" عن "فريدريك شيللر" (1759- 1805) Friedrich Schiller وقد ارتبط فكر هذا الأخير الفني بـ"يوهان فون غوته" (1749- 1832) Yohann Von Goethe –وإن تطرّق إليه "غادامير" كذلك في مؤلفه "الحقيقة والمنهج"- ولأجل هذا كان حَرياً بنا في هذا المقام أن نتحدث عن كليهما – "غوته" و"شيللر"- وإدراجهما ضمن هذا المطلب جاء بعد الكثير من القراءات التي

---

[1] - رينيه، ويلك، مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، د(ط)، 1990، ص ص 199، 200.

[2] - مكاوي، عبد الغفار، البلد البعيد، ص 19- 21.

تُصنفهما أحيانا كثيرة ككلاسيكيّين وأحيانا أخرى لا، لكن ما يُبرّر هذا أن موقف "غوته" الأول من الكلاسيكية راجع إلى خوفه من الدخول في مناورات سياسية، أين رأى في الكلاسيكية تعبيرا عن وحدة الأمة، فقرّر العيش في سلام وامتد حِرصه هذا للحُكم بأن كل الكُتّاب الألمان لا يوجد من بينهم من يدعو نفسه كلاسيكيا، ولم يرغب بالثورات التي قد تنجم عن الأعمال الكلاسيكية في ألمانيا. كل هذا لم يمنعه في مرحلة تالية من الاعتراف بأن الأعمال الجيدة والسليمة هي تلك الكلاسيكية بطبيعتها. كما يجب أن نُنوّه بأن كُلاًّ من "غوته" و"شيللر" لم يتحدثا صراحة عن مفهوم المحاكاة قدر اهتمامهما بفن الطبيعة في شكله اليوناني خاصة، -هذه العودة بالأصل هي موضوع بحثنا هنا كذلك- وهي تدُل بشكل ما غير بعيد عن محاكاة الطبيعة إن لم نقُل أنه ذات المعنى[1].

علاوة على ذلك، فقد استبدل "غوته" المحاكاة بالأسلوب وعبّر عن ذلك في قوله: "إن المحاكاة هي أدنى مرحلة من مراحل الفن، وتنشأ في العادة عندما يُعبّر الفنان عن نفسه أما الأسلوب فهو فوق المحاكاة الموضوعية والعادة الذاتية"[2]، والجدير بالذكر أن ما يجمع بين "غوته" و"شيللر" وما يسترعي انتباههما وكذا اهتمامهما هو البحث عن القوانين الخالدة للطبيعة أو بمعنى أوضح القوانين الأبدية وراء الظواهر المتغيّرة فجعلا من الشعر أصلا كُليا وِفقاً لأسس الحضارة اليونانية، لأنهما وجدا في هذه الحضارة مقومات الإنسانية المنشودة –والمفقودة من عصرهما- وعلينا أن لا نستغرب من اختيارهما للشعر، فلا يوجد –بنظرهما- أصدق من الشاعر تعبيرا عن الطبيعة، وواجب الشعر بالمقابل أن يُعطي للإنسانية أنسب تعبير لها، أي أنه يضطلع بوظيفة إبراز ماهيتها[3].

---

[1] - رينيه، ويلك، مفاهيم نقدية، ص 371.

[2] - مكاوي، عبد الغفار، البلد البعيد، ص 30- 32.

[3] - شيللر، فريدريش، في التربية الجمالية للإنسان، تر: وفاء محمد إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتّاب، مصر د(ط)، 1991، ص 22، 25.

وبناء على ذلك اتفقا في تمجيد الطبيعة وإجلال القديم، ووصف الفنان بالإنسان الحق، والتخلي عن فكرة أن يكون الفن محاكاة للطبيعة، فلا تتم معرفة الإنسان للعالم الخارجي إلاّ إذا قام بتكوين صورة ذهنية عنه لذاته، وإن الأمر ليبدو واضحا أكثر حين نأخذ كُلاّ منهما على حدى، فلو بدأنا بـ"غوته" فقد وجد نفسه في الجانب الطبيعي للفن فعالجه عن طريق فكرة الكُلية الحرة للجمال، وقد نجم هذا كلّه من محاولته لتقدير التراث خاصة اليوناني القديم فلهذا الفن الأخير قيمته المطلوب إدراكها والإلمام بها. هكذا وَلَع "غوته" به واتخذه مجالا له وأضفى عليه من عاطفيته، وعن طريقه هدف إلى تحقيق آفاق المعرفة الواسعة فكان شعره تصويرا عاطفيا بسيطا لما في الكون، فيبعث على السعادة ويُحدث وَقْعه في المتلقي بما يحمله من بساطة. ولهذا كان هدف "غوته" من شعره أن يعرّف الشاعر بنفسه، فلا يتناول موضوعاته بتعقيد أبدا وإنما عليه أن يُجسدها كما تصدر ببساطة من ذاته، هكذا يَسهل التعبير عن الجميل هذا الأخير الذي يدفع إلى تحقيق النموذج الكلاسيكي الخالد الذي سعى "غوته" لتحقيقه[1].

والجدير بالذكر أن هذا هو ما دفع "غوته" كذلك للتوضيح بأن الأعمال الفنية المطلوبة ليست تلك التي تكتفي بما هو سائد أو حتى مقدس وإن كانت ترجع إلى هذا التراث، وعودتها له ليست بالميزة السالبة، بل هي عودة إلى الماهية الأصلية. غير أن ملاحظة الفنين "الماضي والمعاصر" تدفعنا -كما رأى- إلى الحديث عن تنوّع المواهب وهذا ما يوحي بوجود عنصر ثقافي جمعي ضمن العملية الإبداعية، عنصر ضروري وضرورته هذه لا تمنع أبدا من تجسيد التعبير الذاتي الصادق الناتج عن الفردية، ومع أنه هكذا فهو جزء أساسي من ما قدمته لنا العصور القديمة التي لا تزال حية فينا، وإذا أخذنا منها ومن تقاليدها سنكون مُماثلين في إبداعنا لما قدمته الطبيعة.

[1] - مكاوي، عبد الغفار، البلد البعيد، ص 38- 40.

إن العمل المتقن في الفن لا بُد وأن يكون عملا من أعمال الروح الإنسانية، وهو بهذا المعنى عمل من أعمال الطبيعة[1].

ومن ناحية أخرى، إن الملاحظ لقصائد "غوته" سيجدها كيانا واحدا لا فرق فيه بين الشعور الذاتي للشاعر وبين حالة الطبيعة الموضوعية، إنه وفقا لما تقدم توازن بين الرؤية الكونية وبين الشعور الكوني، فما يَمُر به الشاعر في قصائده لا يعدوا إلا أن يكون مُماثلا لكل إنسان مَرّ بموقف مثيل له، فيشعر هذا الأخير وكأنها كُتبت له دون سواه وهذا ما يصفه "غوته" بالعمل الشعري الحق[2]، وفي مثال ذلك يقول "غوته" في قصيدة له كتبها سنة 1780 بعنوان "قصيدة مشابهة":

"فوق كل القمم

هدوء

على أعالي الشجر جميعا

لا تكاد تُحس

نفساً واحداً،

الطيور الصغيرة صامته في الغابة

انتظر فحسب

أنت أيضا

سوف تستريح"[3].

وهنا يرى "غوته": أنه "تزداد سعادة المرء بمجرد أن يُدرك وجود الشيء كالصنعة أو الفن الذي تُنميه الاستعدادات الطبيعية، وبغض النظر عما يتلقاه الإنسان من خارج ذاته فإن هذا لا يضُر إحساسه الفطري بفرديته... عليك أن تتخيل موسيقيا موهوبا يؤلف قطعة موسيقية مهمة: سيتفاعل الشعور واللاشعور، وهي صورة تعبّر عن

---

[1] - بنيلوبي، مري، العبقرية، ص 150.

[2] - مكاوي، عبد الغفار، البلد البعيد، ص ص 91، 92.

[3] - نقلا: عبد الغفار، مكاوي، المرجع نفسه، ص 90.

توحيد القُدرات الإنسانية في نشاط حُر يربط ما هو مكتسب بما هو فطري بحيث تكون النتيجة وحدة تُدهش العالم"[1]. يبدو بهذا الشكل أن اللغة التي استعملها "غوته" لُغة بسيطة هادفة مما يجعلها متميزة، ففي القصيدة السابقة من الوضوح وعمق التأثير الكثير، وهذا راجع لديه لدقة البناء اللغوي الناتج عن قوة الإيحاء المأخوذ من الطبيعة، وهذا ما يُسهّل الاندماج مع القصيدة مع وعي واضح بصعوبة إدراك كل حقيقتها إذا لم نتوغل في معرفة جانبيها "النفسي والعقلي" عن قُرب، لأنها تنقُلنا إلى عالم شعوري خيالي ولا تكتفي بوَقْع كلماتها علينا.

والبساطة هنا تفيد أيضا الوحدة والوضوح، فالتكلّف والتعقيد لا يلزمان فنان "غوته" وإن اضطر هذا الفنان إلى الانعزال عن مُتلقيه وزمانهم فلِسَعيه لإدراك الحقيقة المناسبة فعليه بذلك -وإن كان مُطالبا في الأصل بإرضائهم- الإبداع من أجلهم، لكن ذلك لا يكون على حساب الحقيقة، وليس هذا غريبا عن "غوته" فمطلبه السابق البحث عن العيش في سلام بمنأى عن كل ما هو سياسي جعلت حتى أسلوبه في الكتابة ميّالا للانعزال ويبتعد عن مخاطبة الجمهور أحيانا كثيرة ولا يتقيّد بالزمان حتى. قال "غوته" في مُجمل هذا: "إنني أحب من كل قلبي أن أعيش في الزمن، ولكنني لا أعرف كيف أعبّر عنه التعبير الصحيح إذا ما عِشتُ معه، لذلك يَنْدُر أن تجدني في تلك الكتابات التي أتناول فيها العصر الحاضر، بل قد لا تجدني على الإطلاق. إن الفرح والمشاركة في كل شيء هي وحدها الشيء الحقيقي وهي التي تُنتج الحقيقة، كل ما عدا ذلك فهو فاسد أو مُفسد فحسب"[2].

ولعل من المناسب التذكير مرة أخرى أنه وفي فترة "غوته" الفنية قد طغى الاهتمام بالطبيعة وبالتراث اليوناني لذلك نالاَ من اهتمامه الكثير، علاوة على أنه لاَمَسَ الفترة الكلاسيكية للفن بما لها من التأثير التكنولوجي الباهر أين خَشيَ على دور الفن، فقرّر البحث عن قوانين أبدية للطبيعة عن طريق الشعر، فالشاعر الحق

---

[1] - بنيلوبي، مري، العبقرية، ص 157.

[2] - نقلا: عبد الغفار، مكاوي، البلد البعيد، ص93، 129.

يُجيد الحديث عن الطبيعة ويُضفي من ذاتيته ومن عاطفته لها، فتَعُم السعادة لبساطة التعبير عن الجميل. لهذا نادى بالتعبير عن حقيقة الروح الإنسانية. ثم إن الشاعر لديه يَعمد إلى الحفاظ على الطبيعة بهذا، وهو واجبه الطبيعي الصادر من ذاته لأنه حقيقي، وهذا الشعور الحقيقي يحمل كل الحياة.

ففائدة الشاعر تتعزّز أكثر حين تناوله لجميع الموضوعات القريبة من طبيعته، وهذا بالضبط ما جعل من أسلوب "غوته" بسيطا في تعبيره عن كل ما كان طبيعيا، وينتُج من هذا أن "تنمية النظرة الشاملة للإنسانية" قد عمّقت من بساطة البحث الأول عند "غوته" ودفعته بعد مدة إلى تطوير دلالة الرمز والعمل على القضاء على مشاكل الفن الحديث وأزماته عن طريق النقد والعناية بفهم الفن، وفي مقابل هذا كذلك، نجد أن "غوته" قد غيّر فيما بعد موقفه هذا وأصبح لا يُشدّد كثيرا على أن المبدع يجب أن ينطلق من قواعد الطبيعة الفطرية، ورأى أن هذا الإبداع العبقري الآن -في وقته- أصبح يجمع بين الابتكار الفردي والإحساس الذي صنعته البشرية في إطارها الجمعي خلال تطور الحضارة.

وهذه الأعمال المبدعة المنجزة لا بُد وأن تحمل الرسالة المناسبة لتطور تلك الحضارة وتَقدّمها، وفي هذا جمع بين الفردية وتُراثها. إن الفنان مُطالب -حسب "غوته"- بتتبُع ما حققه الغير وما يحتاجون إليه كذلك، وهكذا يستطيع أن يُبدع بإحساسه ما يتناسب ببساطة مع متطلباتهم تلك، فيرقى من فنان إلى عبقري، والسّر كلّه يكمن في ارتباطه بالتراث، وفي هذا تتضح محاولة "غوته" للربط بين الجانبين "الخيالي والعملي" في ذاته من أجل مواجهة التاريخ بهما، فالتطور الذي شهده عصره -خاصة العلمي منه- حفّز فيه محاولة الجمع بين الفهم العلمي والإدراك التلقائي في فنه، وهذا كلّه لإدراك وتنمية النظرة الشاملة للإنسانية كما تقدم الذكر[1].

ويظهر بهذا أنه في كتابات "غوته" الفنية دعوة للقضاء على مشاكل الثقافة الحديثة خاصة في رفض هذه الأخيرة للفن التلقائي، وقد وجد أن الأزمة قد طالت

[1] - بنيلوبي، مري، العبقرية، ص 151، 156.

حتى عاطفية الشاعر، وحتى علاقة عبقرية الفنان بالحداثة، فاستخدم الفهم النقدي لأن للفن القدرة الكافية على إسعاد المُبدع والمتلقي في آن واحد، فلا بُد من العناية به وتعديله بما يتوافق ومستقبل البشرية[1]، ولذلك وغير بعيد عن هذا وجد "شيللر" في كل ما قدمه "غوته" من معطيات فنية الخلفية المناسبة للبحث من جديد عن القوانين الخالدة للطبيعة، وإقامة الشعر على معطيات الحضارة اليونانية غير أن "شيللر" وإن اجتمع و"غوته" في الاهتمام بالوجود وبالطبيعة والحياة الإنسانية، وفي الشعر باعتباره تعبيرا عن الكون كلّه، فقد رأى على غرار صديقه بأن ماهية الشعر تكون إما عن طريق العَالم الذي يُشكّل المادة، أو تُحدّد تبعا لرأي الشاعر في هذا العالم وبأسلوبه وبطريقة إدراكه له[2].

وغير بعيد عن هذا، فـ"شيللر" "لم يكتف بأن يَعبأ بالفن وأهميته بصرف النظر عن علاقته بالفلسفة الحقة، بل قارن أيضا اهتمامه بجمال الفن بالمبادئ الفلسفية، وهو بالانطلاق منها وبعودتها وَحَسبْ نَفَذ بالفعل في الطبيعة والمفهوم الأعمق للجميل... فدَفع عبقريته الحقة إلى الجانب الطبيعي للفن وقد نجح في أن يؤكد ضد معالجة الفهم للإرادة والتفكير فكرة الكلّية الحرة للجمال في كتاباته المكرّسة لهذا الاستبصار بطبيعة الفن وخاصة مؤلفه: رسائل عن التربية الجمالية"[3]، وهذا ما دفع بـ"شيللر" للتأكيد على أن الإنسانية "في حاجة دائمة إلى الشاعر الذي لا يفتأ يوقظ الإحساس بكلية الحياة ويُعيد إليها طبيعتها الحقة، ومن هنا أيضا نستطيع الآن أن نُدرك معنى القول بأن الشعراء هم حفظة الطبيعة، فأدرك عظمة الشعر القديم وسعى إلى تحرير الشعر الحديث من التقيّد بمقاييس الشعر القديم تمهيدا لبلوغ المثل الأعلى الذي يتآلف منهما جميعا والذي لا يصل إليه الشاعر أبدا، بل يقترب منه قليلا أو كثيرا"[4].

---

[1] - المرجع نفسه، ص 153- 158.

[2] - مكاوي، عبد الغفار، البلد البعيد، ص 32.

[3] - هيغل، علم الجمال وفلسفة الفن، ص 111.

[4] - مكاوي، عبد الغفار، البلد البعيد، ص 33، 38.

وبهذا الشكل وجد "شيللر" نفسه أمام حُب الجمال والخير، وجعل من واجبه العمل عليهما انطلاقا من إصراره على أن الإنسان والشاعر كيان واحد، ووجد أن مهمته لا تقف عند حدود التأمل المجرّد البحت، فوقف موقف الوسط بين كل من الشعر والفلسفة خاصة أن حالة عصره لم تعد كتلك التي كانت عليها الحضارة اليونانية مثلا، وقد لاحظ أنها تفتقر للفن الأصيل المُدعّم بدقة الحكمة وشموليتها، وهذا التفوق لدى اليونان حفّز "شيللر" لوضع نظريته الخاصة التي تأخذ من هذا العمق والحيوية والتآلف بين ملكات العقل، والحفاظ على الصورة الإنسانية من جهة وتأخذ من سمات حاضره الجيدة وتقضي على الصراع الذي شَتتَ وحدات العقل المترابطة من جهة ثانية[1].

وعلى نحو مماثل، وضمن المقارنة التي عقدها "شيللر" لأوضاع عصره مع تلك السائدة في الحضارة اليونانية، وجد أنه على الرغم من فرق الإمكانيات الكبير وفرق الجهد أيضا، ومع افتقار الفنان اليوناني للوسائل والخصائص الإنسانية الكافية، كان مثالا للفنان الناجح الطموح المُتناغم مع الطبيعة، أما فنان عصره فيتمتع بكل مقومات الإنسانية والتي زاد من تطورها العلم أكثر، لكن مع ذلك حدث الانفصال بين جانبيه الحسي والعقلي، وكانت الوحدة الكفيلة بالجمع بين المادة والشكل متمثلة في الجمال أو الفن فدفعه ذلك للتركيز على تحقيق التأليف وتجاوز الانفصال الحاصل بين "الحسي والعقلي" في المجتمع الحديث، فأكّد أن حرية الإنسان لا تتحقق إلاّ في ظل تحقق الوحدة التي تجزّأت ثم إن طريق الخلاص يكمن في الفن وحده الكفيل بتحقيق التوافق النفسي في الإنسان والقضاء على مشاكله[2].

ومنه وِفقا لـ"شيللر" لا بُد من تطوير وصقل الميول والرغبات والعواطف، حتى تُصبح معقولة، وبهذا فإن العقل والحرية ينبَثقان من تجريدهما الخاص، أين يتحدان

---

[1] - المقدم غادة، عدره، فلسفة النظريات الجمالية، جروس برس، طرابلس (لبنان)، ط1، 1996، ص 122.

[2] - المقدم غادة، عدره، فلسفة النظريات الجمالية، ص ص 124، 125.

مع الطبيعة –بعد إضفاء الطابع العقلي-روحا وجسدا. إن الجميل يُعلن عنه بوصفه الصياغة المُتبادلة لما هو عقلي وما هو حسي، وهو إتحاد يُشكّل في الأصل الواقع الحقيقي[1]. بالإضافة إلى ذلك، يرى "شيللر" أن "الطبيعة هي التي تسيّر الإنسان إذا رأته عاجزا عن استخدام حريته وروحه، والإنسان عادة لا يستسلم للطبيعة فيحاول اكتشاف أسرارها بعقله فيُخضعها له، ويعرف نفسه، مما يؤدي به الأمر إلى الإيجابية تجاه الدولة، حيث فرضت عليه قوانينها الطبيعية فجعلتها ضرورة، وذلك بعد سيطرة العلوم الخاضعة للضرورة والقوانين مما أبعدها عن كل ما هو روحي، فمزّقت بذلك كل ماله وحدة أصيلة؛ فحدّدت دور لكل فرد في المجتمع وهذا ما أضعف الخيال والحرية عند الفرد التي تؤكد علما وجوده"[2].

وتبعا لهذا برزت قيمة الفن عند "شيللر" ولم تكن هذه الضرورة مقيّدة بقوانين كقوانين العلم مثلا بقدر ما عبّرت عن فنٍ روحي عميق وهذا ما دفعه للتأكيد على أن الفنان الحديث يحتاج إلى الانطلاق من حاضره، على أن يأخذ الشكل من زمانٍ أفضل وأرقى منه بل وبإمكانه حتى أن يتعدى الزمان، فيستقي من وحدته الذاتية التي تحوي الجمال المطلوب دون العودة إلى أي تراث فيسعى إلى تقديم "المثال" بعد أن يُوفّق بين الممكن والضروري، وكل هذا لأجل الهدف الأول والذي اعتبره "شيللر" واجبا وهو "استعادة وحدة الطبيعة الإنسانية" وحتى هذه الاستعادة تكون لغايتين وهما: توفير المادة المناسبة لتعامل الإنسان مع عالمه، مع تعزيز وتنمية الجانب الشخصي الإرادي الحُر لهذا الإنسان حتى لا يتقيّد بسيطرة هذا العالم عليه، وبتحقيق هذين الهدفين لا بُد وأن يضمن الفرد الفنان والفرد على السواء الحرية والفهم وحتى الانسجام مع العالم المعيش بسبب قوة الإدراك والفهم، مما يُحقق التوافق الكامل في طبيعته[3].

---

[1] - Hegel, Friedrich, Esthétique: Tome Premier, p 33.

[2] - المرجع السابق، ص 125.

[3] - المقدم غادة، عدره، فلسفة النظريات الجمالية، ص 125- 127.

وتبعا لهذا فالذات المقصودة عند "شيللر" هي المصدر الحقيقي للإحساس بالجمال وهي في ذات الوقت مصدر للحكم الجمالي، ولا يمكن أن تضطلع أي ذات بهذه المهمة وإنما الذات المقصودة هي تلك المؤهلة لتقرير الأحكام الجمالية وتمثّل كل الناس، وهي موهبة لا يتمتع بها إلاّ كل فنان مترفّع فوق فرديته العاقلة ويخضع هو نفسه لقوانينها قبل غيره -و"شيللر" يُشبه "كانط" هنا في فكرة التشريع الجماعي للأخلاق- ويحدث ذلك أكثر متى توازنت كل قوى وملكات الإنسان، ومتى استوعب كل إنسان المعنى الكامل للإنسانية باعتباره النموذج الجيد الكفيل بإتباعه منها، و"شيللر" يدعو بهذا لإعداد ما أسماه "الذات النموذجية" التي تحوي الجمال الحقيقي بداخلها بصفته مقولة قبلية[1].

وبناء على هذا فقد حارب "شيللر" الصراع بين عالمي "الحس والعقل" وإن كان ينتهي في أعماله الفنية شعرا كانت أو مسرحا أو غيرها، إلى تغليب العقل والحرية والقانون الأخلاقي بدرجة أولى وهكذا برأيه يتحقق صفاء الإنسانية المنشود، ولعله قد امتلك الموهبة حقا، فقد جاءت محاولاته واعية؛ فأظهرت طبيعته الحقة[2]، ولعل من المفيد القول أن "شيللر" قد هدف حسب ما تقدم لدعم إرادة كل فرد قادر على تنميتها من خلال الفن، أين يكفُل العقل الوحدة كوحدة في المجتمع، أي ما يتفق مع الجنس البشري أما من الطبيعة فيصدُر التكثّر والفردية، وهنا تعمل التربية الجمالية على الجمع بينهما، والواضح أن هذه التربية تُرجع كل ما كان فطريا أو حسيا أو حتى دافعيا إلى العقل، ويعمل العقل هو الآخر بحريته على التوافق والانسجام مع كل ما هو طبيعي وهذا هو الجميل بعينه. إن الجميل هو حاصل الجمع بين الحسي والعقلي، فيُعبّر بذلك عن كل ما هو واقعي بأصالة[3].

---

[1] - شيللر، في التربية الجمالية للإنسان، ص ص 30، 31.

[2] - مكاوي، البلد البعيد، ص ص 39، 40.

[3] - هيغل، علم الجمال وفلسفة الفن، ص 112.

ولأجل هذا أكد "شيللر" على "إمكانية أن يخدم الفن مصائر الإنسانية، أي توفير حياة متناغمة وحرة، مُوافقة في الوقت عينه للطبيعة والفضيلة، وهذا معناه أن الإبداع الفني المستقل سيكون أيضا عامل تحويل للمجتمع. إن الفن لا يكتفي بأن يكون موجودا، لأنه يعني كذلك طريقة في تقديم العالم"[1]، وهذا معناه أن سعيه لترسيخ التربية الجمالية والتأكيد على ضرورتها يرجع إلى كونها عاملا حقيقيا وإيجابيا في تشكيل التوافق الحقيقي في المجتمع وللفرد أيضا وبهذا الشكل سيعمل الجميل على تحقيق السعادة للعالم بشقيه: الطبيعي والإنساني، وهذا لأجل الجمع بين العالم العقلي وعالم الضرورة من خلال الجميل أين يتآلف الشكل بمضمونه، وهذا ما دفع "شيللر" إلى التنويه بقيمة الفن المتمثّلة في نُشدان الانسجام والتوافق بين الفرد ومجتمعه، ولذلك أكّد بالمثل على وجوب الحرية في الفن لبلوغ الهدف المطلوب[2].

كما لا يُخفي "شيللر" بأن الجمال الناتج عن التكامل السابق المطلوب بين ملكات الإنسان وحتى التآلف عن طريق اللعب قد لا يتحقق بالصورة المثالية المرسومة له، لأنه يطلب الكُلي أي المطلق، والمطلق غالبا ما يبقى مجرد صورة ذهنية تبتعد أو تقترب من التحقق دون أن يتجسّد كاملا، وهذا ما جعله يُميّز بين نوعين من الجمال: جمال تصنعه الخبرة كجمال غير حقيقي، وجمال يصنعه الفكر وهو الجمال الحق ومَرجع ذلك إلى عجز الخبرة عن الجمع بين "الحس والعقل" في النوع الأول، أما في النوع الثاني فيستطيع الفكر أن يحقق ما تعجز الخبرة عن تحقيقه فيُوازن بين الملكات[3].

ولعل ما يوضّح هذا أكثر حين قال "شيللر": "وهكذا رأينا أن منشأ الجميل من تفاعل القوتين الدافعتين المتغايرتين، وذلك الجميل الذي يجب أن يبحث عن أنموذجه الأعلى في أكثر مظاهر الوحدة اكتمالا وإمكاناً، وفي معادلة التوازن ما بين الواقع

---

[1] - جيمينيز، مارك، ما الجمالية؟، تر: شربل داغر، المنظمة العربية للترجمة، بيروت (لبنان)، ط1، 2009، ص 20، 180.

[2] - المقدم غادة، عدره، فلسفة النظريات الجمالية، ص 129.

[3] - شيللر، في التربية الجمالية للإنسان، ص ص 34، 35.

والصورة. بيد أن هذا التوازن دائما ما يبقى مجرد صورة ذهنية وليس من الممكن أبدا للتحقق الفعلي أن يُحرزها كاملة وسوف يكون أقصى ما تستطيع التجربة أو الخبرة أن تحقّقه هو شيء من التذبذب بين المبدأين، وفوق ذلك فإن الجمال في عالم الفكرة ما هو إلاّ شيء غير قابل للقسمة، فريد في نوعه طالما أنه لا يمكن أن يكون ثمة إلاّ ضربٌ من واحد من التوازن"[1].

وبعبارة أخرى، فقد اهتم "شيللر" بالبحث في الطبيعة على أساس من الشعر ومن المسرح ومن غيرهما من أشكال الفن، لكنه لم يقتصر على هذا دون العودة إلى الطبيعة الإنسانية كذلك، فوجد أن الشعر يُبرز الأهمية الكاملة للحياة أين يُبدع الشاعر في الجمع بين الشكل والمضمون في صور تعبيرية جادة تترك أثرها فينا بسهولة وكأنها تعنينا نحن دون سوانا. كما وجد في الفلسفة ما يساعد على النفاذ إلى المفهوم المناسب للجميل، فأخذ منها ما يخُص طبيعة الفن ومفهوم الحرية الذي دافع عنه كثيرا، وعمل بالمقابل على حب الخير والجمال، فلا فرق بين الإنسان الشاعر وكيانهما الموحّد جعله يتوسط بين الفلسفة والشعر أيضا بين الخيال والتجريد، بين الحسي والعقلي، أو بمعنى أدق تحقيق الوحدة بين الكلي والجزئي، ولتتكون التربية الجمالية وتتأكد قيمة الطبيعة الإنسانية لا بُد من فنٍ روحي عميق لا يخضع لقوانين صارمة ولا يتقيد بها، فيأخذ الفنان من ذاته المثال الناجم عن الجمع بين الممكن والضروري، فتُصبح التربية بواسطة الفن تربية للفن، فتكتمل الذات النموذجية التي تحوي الجمال الحقيقي بداخلها كمقولة قبلية فتعُم ضرورتها هذه على الفرد ومجتمعه ويبُث الجمال في كل مرة السعادة عليهما.

وتبعا لهذا فإن "الحرية لا تنشأ إلاّ عندما يكون الإنسان في حال من الكمال، وتكون كلتا قُوتَيه الدافعتين الأساسيتين قد سارتاَ على درب التطوّر والنُمو، وعلى ذلك فمن المحتّم أن ينال العجز والانتقاص من الحرية بقدر ما يكون الإنسان بعيدا عن الكمال وبقدر ما تكون إحدى قُوتَيه الدافعتين مُستبْعدة، واستعادة الحرية وصلاح

[1] - المرجع نفسه، ص 219.

أمرها أمور تجب عن طريق كل ما من شأنه أن يَرُد على الإنسان كماله... على الرغم من أن الجمال هو وحده الذي يجعل من الإنسانية أمرا ممكنا لنا، وهو الذي يترك باقي الأمور مُفوّضة لإرادتنا الحرة بقدر ما نرغب في أن نجعل منها حقائق واقعية"[1]، وهكذا يتطلّب "شعر التوفيق الجمالي أن يُنشد وعيه الذاتي الخاص مُقابل نَثر الواقع المغاير. إن مفهوم الواقع الذي يقابله "شيللر" بالشعر لم يعُد واقعا كانطيا بلا شك، ذلك لأن "كانط" يبدأ دائما من الجمال الطبيعي... ويتمثّل مفهوم التثقيف الجمالي الذي إسْتَمَدْناه من "شيللر" بدقة في إعاقة المعيار المضموني وفصل عمل الفن عن عالمه، وأحد تجليات هذا الفصل هو أن الميدان الذي يُقدّم فيه الوعي التثقيفي طرحه جماليا وُسّعَ ليُصبح كُليّا"[2].

ولصعوبة هذا قرّر "شيللر" من البداية أن للجمال دورا مزدوجا أهم ما فيه أن يَعمَد إلى إحداث التوازن بين عالم الصورة والفكر، وكلّما غلب أحدهما حاول الآخر أن يجذبه إليه من جديد، وهذا ما يُساهم -برأيه- في دعم الدور الحضاري للفن، وإن أعجزنا الواقع بما له من سلطة فإن اللامبالاة به والاحتفال بالشكل يُعطي للإنسانية بُعدا جديدا وتقدّما نحو الحضارة والثقافة، فيحصل الفن الجيد الذي يُحيلنا حين تذوّقه إلى كُلّ من الصورة والفكر معا، أما الفن الذي لا يحصل من خلاله إلاّ أحد الجانبين، فليس علامة على جَودته المطلوبة ولا على صدقه أيضا. إن طبيعة العمل الفني الأصلية تتجلى متى ما ترك طبيعة مُتلقيه حُرة، كما يُصبح معيار الفنان الجيد مُتمثلا في مقدرته -حتى في طغيان أحد الجانبين-أن يتغلّب على مادة العمل الفني فيُضفي لها الشكل المناسب فيؤُسس للفن بذلك[3].

والبرهان على هذا أنه "تتجلى براعة الفنان في قدرته على تحطيم مادة العمل الفني بوساطة الشكل، وكلّما اتصفت هذه المادة بطابعها المهيب وبصلابتها وسحرها ازداد

---

[1] - شيللر، في التربية الجمالية للإنسان، ص 238، 245.

[2] - غادامير، الحقيقة والمنهج، ص 148، 150.

[3] - شيللر، في التربية الجمالية للإنسان، ص 45- 94.

تحكّمها وهيمنتها، وكلّما ازداد مُقبل مُتأمل العمل الفني إلى الاهتمام بالمادة ازدادت قيمة الفن، والذي يؤكّد سيطرة المادة على الشكل. ومن الواجب أن يكون متذوق العمل الفني حُراً، وأن يتصف العمل الفني بعد خروجه من بين يدي الفنان بالنقاء والكمال، فإذا تناول الفنان أَتْفَه الموضوعات جعلنا نتقبّله تقبُّلا مماثلا لتقبّل أكثر الموضوعات جدية"[1] وهذه الصرامة دفعت "شيللر" لتنويه الفنان بعدم مطابقة الخيال بالواقع، ولا حتى أن يُنزل عمله الفني منزلة الواقع، فحدود العالم الفني تجد نفسها ضمن "عالم الخيال"، فلا يحق للفنان أبدا أن يجعل من الخيالي واقعياً، فمن أخلاق الفنان عدم التعصّب وفرض الخيالي على الواقعي، وبالمقابل عليه أيضا ألاّ يدع هذا الواقع يفرض سيطرته على عالم الخيال.

أشاد "غادامير" إذن بقيمة التحولات التي سعى لها "شيللر" أين حاول "تحويل المفهوم المُتعالي للذوق إلى مطلب أخلاقي وتناول الذاتانية الجذرية على نحو متعال كحكم للذوق يدعي مشروعية شاملة، وحوّله من افتراض قبلي منهجي إلى افتراض ذي محتوى، فأظهر أن الفن هو ممارسة الحرية وحيثما يحكم الفن، تكون قوانين الجمال هي النافذة ويتم تجاوز حدود الواقع. إنه جزء من التحول الداخلي في الأساس الأنطولوجي لعلم الجمال لديه، وتصبح التربية بواسطة الفن تربية للفن، وبدلا من أن الفن يُهيئنا للأخلاق الحقة والحرية السياسية، لدينا ثقافة لحالة جمالية، مجتمع مثقف ومولع بالفن"[2].

[1] - المقدم غادة، عدره، فلسفة النظريات الجمالية، ص 249.

[2] - غادامير، الحقيقة والمنهج، ص 146- 148.

إن إحياء "غادامير" للمحاكاة يُعد فعلا عبقريا منه، وقد وصفها بأنها عملية التمثيل الذاتي الخالص، وهو بهذا قد أرجع للفن أهميته وقد اعتبر هذه الأهمية حَدثاً لا يُضاهى في الكشف عن الحقيقة، فقد كان الفن -فيما مضى- لا يكشف عن هويته فتبقى كما هي عليه، لذلك شدّد "غادامير" على غرار هذا على أهمية مشاركتنا في هذا الحدث الذي يجب أن يبدأ من جديد بطريقة ما".

«I believe the tradition is justified in saying that « art is always mimesis », that is, it represents something. When we say this, however, we must avoid being misunderstood... For we must admit that there are very many forms of artistic production in which something is representrated form of a particular and unique creation ».

Gadamer, Hans Georg,

The Relevance of the Beautiful and Other Essays, p 36.

المبحث الثالث: واقع المحاكاة في هرمينوطيقا "غادامير"

- موقف "غادامير" من أبرز ممثلي المحاكاة:

من الملاحظ بعد ما تقدم أن "غادامير" قد أَوْرَد تَتَبُّعاً كثيفا للمفاهيم الجمالية القديمة التي لا نَنفك نختبر ونفهم بها طبيعة الفن، ونتساءل كذلك عن مدى مشروعيتها، خاصة أن الحالة الراهنة للفن التصويري أصبحت لا تعتد كثيرا بتلك المفاهيم وتراها غير مناسبة لها، فدفع هذا "غادامير" للإطلاع جيدا وبتوسّع على حقيقة تراث الفكر الجمالي الذي أنجزته الفلسفة وتأثيراته على الفن الحديث، وزاد على ذلك البحث فيما قد يُخبرنا به هذا الفن من تطورات جديدة وما ساعده في ذلك هو مفهوم المحاكاة على اعتبار أن العمل الفني المبدع هو ذلك الذي تظهر فيه نفس صور الطبيعة حيث يعمل الفن على تصوير هذه الطبيعة في صورة مثالية مناسبة[1].

وقبل أن "تعمل الهرمينوطيقا كنموذج مغاير وتجربة خِصبة للعودة إلى المعيش ومُساءلته والكشف عن معانيه التي وقع في نسيانها أو إساءة فهمها، اقترح "غادامير" الهرمينوطيقا القائمة على المحاكاة بما هي كيفية حدوث الحقيقة في حقل التجربة البشرية ضد تشيئة العالم... وللعمل على تأويلية الأثر الفني ضمن ما أسماه "الهرمينوطيقا الكونية" التي تتخذ من الحقل الوسيع للتجربة البشرية ميدانا لها من أجل التوجه نحو الكشف عن حقيقة الكائن"[2]، وعلى الفور وجد "غادامير" في محاكاة كل فيلسوف من هؤلاء الذين تقدم ذكرهم -وسنتوقف عند أطروحاتهم في شكلها الإيجابي خاصة- ما يُحفّز على إعادة تشكيل المحاكاة وِفقا لِمَا يتطلّبه الفن المعاصر، فدلالتها لا تزال قابلة للتطبيق بعد بعض التعديلات البسيطة.

---

[1]- غادامير، تجلي الجميل ومقالات أخرى، ص ص 205، 206.

[2]- بنشيخة أم الزين، المسكيني (الفن والدين من خلال كتابات غادامار أو في معاني الألفة مع العالم)، مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، الرباط (المغرب)، 2015، ص 7، 12.

وضمن النظام الفيتاغوري أولا، يمكن القول أن "المقولة الجمالية الشاملة التي يمكن أن تتضمّن التعبير والتقليد والرمز، ليأتي مفهوم المحاكاة الأكثر أصالة الذي تكون فيه المحاكاة تمثيلا للنظام، والمحاكاة في شهادتها على النظام تبدو الآن مشروعة مثلما كانت آنذاك، طالما أن كل عمل فني لا يزال يشهد على الطاقة التنظيمية الروحية التي تجعل حياتنا على ما هي عليه. إننا يجب دائما أن نُنظّم من جديد ذلك الذي يُهدّد بالتحلّل من أمامنا، وهذا هو ما يُظهر النشاط الإنتاجي للفنان وخبرتنا الخاصة بالفن على نحو نموذجي"[1]. لقد قدّمت المحاكاة الفيتاغورية فكرة النظام الكوني من حيث أنها تُمثّل قوانين بحتة وأبعادا رياضية كذلك، ولهذا فضّل الفن التعبير عن الرغبة في النظام، ليتميّز عن الفوضى التي تظهر فيها علاقات العالم بشكل شائع. إنّنا في العمل الفني نُدرك العالم الذي نعيش فيه كما لو كنا نعرفه لأول مرة، ولا غرابة في امتنانِنا تقريباً في وجوده[2]. ففي محاكاة "فيتاغورث" بوصفها تفسيرا للنظام ما يتوافق وطبيعة الفن المعاصر وإبداعاته وتطلعاته.

وعقب ذلك انتقل "غادامير" إلى أهمية محاكاة التعرّف الأرسطية لضرورتها لفهم طبيعة الفن الحديث ولتفسيره وتوضيح آلياته بأسلوب مناسب، فقد أسس "أرسطو" للمحاكاة حين قَاس فكرة العمل الفني على ظواهر الطبيعة، فالجمال الحقيقي كامن في الطبيعة والفنان الحقيقي لا يكتفي بتصوير هذه الطبيعة تصويرا حَرْفيا لأنه يعمل على إنشاء أعمال فنية جميلة، فهو يُكّمل الطبيعة ويعمل على إبداع ما لم تُبدعه، ثم إن أهمية رؤية "أرسطو" هنا تكمن أكثر في بُعدها الإنساني التربوي، ومشروع "أرسطو" تبعا لهذا يُنشأ –وفقا لـ"غادامير"- المُشاهد المثالي والقارئ المثالي عن طريق الوعي والانفعالات المطهّرة، ومن المُتعة بطبيعة الحال وهذا عند التقاء العمل بالثقافة التي يخلقها، وهذا ما يقترب في معناه قليلا في تأويلية "غادامير" من مرحلة "التطبيق"

---

[1]- غادامير، تجلي الجميل ومقالات أخرى، ص 222.

[2] - Donatella Ester, Di Cesare, Le temps de l'art sur l'esthétique de Gadamer, Études Germaniques, Klincksieck, France, Volume 62 Numéro 2, 2007, p p 293, 294.

والتي استخدمها "أرسطو" قديما بمعنى "محاكاة الفعل"، وإن كانت قوة الاهتمام بالجمهور عند "غادامير" أشد وأقوى[1].

وفي معنى ما تقدّم عبّر "غادامير" قائلا: "التحقق لا المجاهدة هو ما يؤسس المحاكاة وفكرة المحاكاة هذه، فكرة التقليد والتعرّف بواسطة التقليد تبدو من الرحابة بحيث تساعدنا على فهم ظاهرة الفن الحديث بصورة فعالة"[2]، وعليه فإنّ هذا يؤكد على أهمية الفلسفة اليونانية المعروفة في أعمال "غادامير"، وأكثر من ذلك تمتاز دراسته عنها بالوفرة والاستمرارية، خاصة فيما يتعلق بـ"أرسطو". لهذا فإن دراسته لليونانيين قد شكّلت امتدادا هاما لنظريته، وفي الواقع لا يكفي أن نقول أن الممارسة التأويلية عنده هي مجرد تطبيق بسيط لنظريته، بل إن الممارسة والتطبيق في عمله غير منفصلان ويعتمد كل منهما على الآخر... فقد سعى "غادامير" في منهجه إلى قراءة الفلسفة اليونانية كتحدي لبعض عادات تفكيرنا الحديثة، وهذا ما جعله يُقِر بانعدام التعارض وحضور الوساطة والحوار[3].

وفي مقابل هذا، وإن كانت العبقرية لدى "كانط" بعيدة عن المحاكاة في معناها الحقيقي إلاّ أنها كانت الأقرب والأنسب في التعبير عن حقيقة الفنون الجميلة وعلاقتها بالطبيعة، وما برّر ذلك أكثر هو أن الطبيعة ذاتها تهب الفنان العبقرية وتترك له فرصة الإبداع والتنمية والتطور على قدر ما يستطيع، كما أنها تزيد على كونها الهبة الطبيعية التي تمنح الفن قواعده وترفض أيضا أن تكون المحاكاة مساوية لمعنى التقليد الخالص لإنفرادها بالأصالة ومعنى هذا أنها لا تَمتَثل للقواعد الصارمة بقدر ما تسعى لإبداعها من خياله فتُصبح فريدة لتلقائيتها، وضمن هذا الاقتراب والابتعاد أيضا عن معنى

---

[1]- ريكور، بول، الزمان والسرد، ص 93، 122.

[2]- غادامير، تجلي الجميل ومقالات أخرى، ص 218.

[3] - Gadamer, Hans Georg, Interroger Les Grecs «Études sur les Présocratique, Platon et Aristote», traduction et notes par: D. Ipperciel, Révision par: F. Renaud et C. Collobert, Édition Fides, paris, 2006, p 10-14.

المحاكاة رأى "غادامير" أن "مفهوم العبقرية أصبح موضع شك في عصرنا، فلا أحد سوف ينسب إلى العبقري صفات من قبيل القادر على رؤية ما لا يُرى، والنائم المالك لِزمام حاله في كل ما يفعله، ونحن اليوم نقدّر درجة الوضوح الباطني والتأمل الواعي، بل وحتى الجهد العقلي الذي به يمارس المصوّر تجاربه على نسيج اللوحة بوسائطه المادية، ولذلك فسوف يكون علينا أن نتوخى الحذر إذا ما أردنا أن نطبّق فلسفة "كانط" على الفن الحديث بأية طريقة مباشرة"[1].

كما امتد بحث "غادامير" عن علاقة الفن بالطبيعة في عصور تالية وخص الفترة الألمانية الكلاسيكية بالبحث في هذا، فوجد في أعمال "فنكلمان" وفي عودته لقراءة المحاكاة عند اليونان ما يتآلف مع الفن الراهن، وقد حافظ "فنكلمان" على ماهية العمل الفني وأكّد على ضرورة بناء العمل الوافد إلينا من القدماء، أو بالأصح تعديله بما يتناسب وينسجم مع متطلبات العصر، وإن بَدَت دراسة الطبيعة مدرسة للفنان، فإن المحاكاة الناجمة لا بُد وأن تتناسب مع التراث وتحاول حل مشاكله؛ فنموذج العصر القديم الذي قدّر حقيقة الإنسان يُعد أنسب أسلوب للحفاظ عليه مجدّدا ولتعديله بما يتوافق مع الحاضر. كما أشاد "غادامير" بجهود "غوته" الفنية، ورأى أن "لعمل "غوته" في علم الجمال تأثير بالغ في جعل الرمزي مفهوما فنيا إيجابيا، وكان لشعره الخاص التأثير نفسه، لأنه نُظر إليه بوصفه اعترافا عن حياته وصياغة شعرية للخبرة، فأصبح محكُ الخبرة الذي أقامه هو نفسه معيارا أعلى للقيمة وانسجاما مع الروح الفنية، وأي شيء في عمل "غوته" لا يُطابق هذا المعيار يُعد مرفوضا، وعلى نحو أساسي أثّر هذا في تطوّر علم الجمال الفلسفي الذي تقبّل مفهوم الرمز بالمعنى الكلي لدى "غوته"[2].

وبمقابل هذا تحدّث "غادامير" عن "شيللر" الذي وجد في أسبقية الذوق والعبقرية على النشاط الحر لملكات المعرفة التي ترجع في الأصل إلى "كانط" فرصة

---

[1]- غادامير، تجلي الجميل ومقالات أخرى، ص 212.

[2]- غادامير، الحقيقة والمنهج، ص 144.

مناسبة لإعادة تأويلها أنثروبولوجياً، وبدا مع "شيللر" أن نقطة التحوّل تحدث، عندما يجعل من الفكر المتعالي للذوق مطلبا أخلاقيا، أين عبّر عنه في صيغة أمر ووجوب مفادها: "وَجّه نفسك جماليا"، ففي كتاباته الجمالية، أسس "شيللر" للذاتية والتي مكّنت "كانط" من تبرير وجهة نظره المتعالية تجاه حكم الذوق وإدعائه للعالمية، وهو إدعاء غير منهجي وإنما جوهري[1].

كما أكّد "شيللر" أن اللعب سيعمل على إحداث التوازن بين الشكل ومضمونه، واعتبر دافع اللعب بالمقابل هدف التربية الجمالية، غير أن هذا ما أحدث ضمن فن المظهر الجمالي نفسه انفصالا وتناقضا بينه وبين واقعه العملي مما أدى إلى عدم التكامل بين الفن والطبيعة في وقت مضى، مما أدى أيضا إلى صعوبة التوفيق بين المثال والواقع، وإن حدث فسيكون مؤقتا فقط سريع الزوال، وحتى الحرية التي تسمو من خلالهما بالإنسان ستبقى على مستوى "الحالة الجمالية نفسها" دون أن تنزل إلى مستوى التطبيق الواقعي[2]. وعموما فإنه "وبنفس الطريقة التي تغدو بها ملكة اللعب ناشطة عاملة في الإنسان، ويجد لَذّته في الشكل أو المظهر؛ تنشأ عن ذلك أيضا القوة المُحاكية الإبداعية التي تتعامل مع الشكل بوصفه شيئا مطلقا، وما أن يُقدّر للإنسان أن يصل إلى مرحلة تمييز الشكل عن الواقع الفعلي، فإنه يكون في وضع يُمكنه معه أن يَحُل الواحد من الآخر، ومن هنا فإن القدرة على الفن المحاكي إنما تفترض مع القدرة على الشكل ويَسْتَند الباعث إلى مثل ذلك الفن على استعداد آخر"[3].

والجدير بالذكر أن "غادامير" قد اطّلع جيدا على حقيقة اللعب عند "شيللر" وحاول أن يدفع بهذا التصوّر إلى تجربة أنطولوجية شاملة مترابطة، فالإنسان كائن

---

[1] - Gadamer, Hans Georg, Vérité et Méthode: les grandes linges d'une herméneutique Philosophie, éd: Pierre Fruchon, et Jean Grondin, seuil, Paris, 1996, 99p .

[2]- غادامير، الحقيقة والمنهج، ص ص 147، 148.

[3]- شيللر، في التربية الجمالية، ص 278.

لاعبٌ أنطولوجي، فلا يكون اللعب لديه ساذجا غريزيا لا طائل منه، بقدر ما يكون حدثا أنطولوجيا تدفعه شموليته وجديته للتأثير في لاعبيه فينتقل من ذات لاعبة إلى موضوع اللعب نفسه، وهنا ينتقل "غادامير" إلى معالجة العلاقة المتوترة بين الفنين التقليدي والحديث عن طريق الفهم، على اعتبار أن أي تجربة فنية هي بالأصل ظاهرة للفهم تُشكّل مسار المعنى الذي لا ينتهي ولا يكتمل، ففي كل أفق انتظارٌ لدلالة كونية ولأساس مشترك للفهم، فتُنشد وتُطالب الفلسفة بضرورة الانفتاح على الأثر الفني كنموذج أساسي للكينونة في العالم أين تتكشّف الحقائق وتتطور معانيها وتتجلى حقائقها، فلا مشكلة –وفقا لما تقدم من هؤلاء الفلاسفة- من تأصيل علاقة الماضي بحاضره، المهم في كل ذلك أن يحصل التغيير المستمر الذي يضع وجود الحاضر ويُطوّره باستمرار[1].

وعبر تجارب هؤلاء الفلاسفة المتعالية حينا والبسيطة حينا آخر يبحث "غادامير" عن محاكاة جديدة تكاد تختفي وتغيب في أفكار هؤلاء، وتكاد تُطوى من عصرنا، مما دفع بـ"غادامير" لإحقامها من جديد "في الحياة الاجتماعية المشتركة، فكل ما يحدث للبشر إنما يحدث لهم في لغتهم اليومية والفهم الهرمينوطيقي هو في الحقيقة فهم لشيء ما يبدو غريبا وغير مفهوم بالنسبة لنا، ومهمة الهرمينوطيقا تتمثل في أن نُعيد إيقاظ لغة الكتابة المتحجرة، وأن نتيح للنص أن يتحدث إلينا من جديد. الهرمينوطيقا مهمة لا تنتهي أبدا وهي مُلقاة على عاتق كلٍّ منا. هكذا يُشدّد "غادامير" على فهمه الهرمينوطيقا –خاصة في المحاكاة- بما هي فهم مُحايث للحياة اليومية وليست متعالية عنها"[2].

وعليه إذا كانت المحاكاة في دلالاتها الأولى –مع هؤلاء الفلاسفة المتقدمين على "غادامير"- قد اعتنت بالشكل الناجم من تصوير الطبيعة كما هي، مما قد حَدَّ من

---

[1]- بنشيخة أم الزين، المسكيني (الفن والدين من خلال كتابات غادامار أو في معاني الألفة مع العالم)، ص ص 11، 12.

[2]- المرجع نفسه، ص 18.

قيمتها حتى بالمقارنة بتلك الطبيعة التي تُصوّرها، وقد اقتصر دورها على المُماثلة والمطابقة وغياب الحياة، فقد عجزت فلسفات الجمال المتقدّمة عن إبراز قيمة المحاكاة الأساسية فدفعت بـ"غادامير" إلى إلحاقها بالفن وبث الحياة في دلالة المحاكاة من جديد، بل وقد جعل التحدي أقوى حين عمل على ربطها بواقع الإنسان الاجتماعي المُعاش وفك معادلة سيطرة الشكل على المضمون، والانطلاق من فكرة أن المحاكاة لم تعُد تمثيلا للطبيعة، بل مُعايشة لواقع الإنسان وحلاً لأزماته المعاصرة، ثم إن القول القديم القائل بأن الفن المقتصر على المحاكاة محظور بسبب عدم الإنتاج، قد أصبح باطلا في لُغة "غادامير".

- المعنى الأنطولوجي والمعرفي للمحاكاة عند "غادامير":

بعد أن فرغ "غادامير" من الحديث عن أشكال المحاكاة السابقة عليه، كان لا بُد عليه من أن يستخلص أن تلك الأنواع التي فرضت سيطرتها علينا بشكل ما قد حان الوقت لتجديدها وإعادة صياغتها بشكل أنسب مع متطلبات واقعنا الفني المعاصر، وهذا ما جعله يرى أن المحاكاة لا تعني أبدا الإحالة إلى الأصل باعتباره شيئا ما مختلفا عنها، بقدر ما تعني أن شيئا ما ذا مغزى يكون ماثلا هناك لأنه ليس شيئا آخر بخلافها، وهذا ما جعله ينفي وجود أي معيار طبيعي مثلا يكون باستطاعته تقدير أي تمثيل لنا، لأن أي تمثيل يُخاطبنا يمتلك خاصية أنه يمثّل في حد ذاته إجابة عن سؤال لماذا وُجد؟ وهذا في كلتا الحالتين مَثَل أم لم يُمَثل أي شيء، ومَفاد هذا أن حقيقة الإبداع الفني تبقى ماثلة في خبرة المحاكاة[1].

وفي معنى هذا يقول "غادامير": "إن مفهوم المحاكاة يُمكن أن يُستخدم لوصف لعبة الفن إذا ما تذكّر المرء فقط المضمون المعرفي للمحاكاة، فالشيء يُعرض هناك وهذه هي القضية المركزية في المحاكاة، فعندما يُحاكي شخص ما شيئا فإنه يُتيح لما

[1]- غادامير، تجلي الجميل ومقالات أخرى، ص 251.

يعرفه أن يوجد، وأن يوجد على النحو الذي يعرفه به"[1]، وعلى نحو أساسي، يحتفظ "غادامير" في عمله الجَاد بمكانة مركزية للغاية بالنسبة للمحاكاة، وهذه الظاهرة متواجدة منذ "أفلاطون"، لكن تم نَبذُها على نطاق واسع من قِبل الفلسفة... لهذا يلعب التمثيل المحاكاتي دورا هاما في كتابه "الحقيقة والمنهج" ومن وُجهة نظر مزدوجة، الأولى ذات طبيعة جمالية خاصة تهتم بخصوصية وشرعية ظاهرة الفن وهذا ما دفع "غادامير" في إثبات واسترجاع هذه الشرعية للعودة إلى حضور مفهوم المحاكاة مُجدّدا، فهذا المفهوم يُعيّن جوهر الفن وإن كُنا نفهم دائما بأنه يعني التقليد، وقد ذهب "غادامير" إلى أنه يجب علينا أن نُدرك أن هذا الفهم المُعتاد للمحاكاة راجع بالضرورة إلى أصول المذهب الطبيعي الذي يحمل هذه الخلفية التي لا يمكن تحمّلها لكنها وضّحت معنى المحاكاة الأصلي، ومن المحتمل أن هذه التجربة تؤكّد أن هناك حقيقة ما في الفن، وفي وجهة النظر الثانية لـ"غادامير"، يعمل علم التأويل على ما هو جمالي بحد ذاته وليس العكس، لأنه كأي نص آخر يُفهم وأي عمل فني. أين لا يقتصر الأمر على العمل الأدبي ويجب أن يضطلع بالفهم، وهذا الفهم لا بُد وأن يكون مُثمرا، فالفن في الأساس هو المعرفة ذاتها[2].

ولهذا يظهر أن "المحاكاة هي تمثيل نعرف فيه ويتراءى لنا المضمون الجوهري لما يكون مُمثّلا" وعليه فقد راقت هذه العبارة لـ"غادامير" وهي تعيدنا إلى محاكاة التعرّف عند "أرسطو"، واستحضارها هنا يؤكد أن "التمثيل المحاكي" عند "أرسطو" لقد لفت كثيرا انتباه "غادامير"، وقد وجد فيه ما قد يَصدق على الفن المعاصر، فنموذج الاحتفال التعبّدي مثلا الذي استخدمه "أرسطو" شبيه نوعا ما بالإجراءات الكرنفالية التي لا زِلنا على ألفة بها ففعل التعرف هنا يمكن وصفه بفعل التحقق من الهوية[3]،

---

[1]- غادامير، الحقيقة والمنهج، ص 186.

[2] - Marie- Andrée Ricard, La Théorie Gadamérienne de la Mimêsis Laval théologique et philosophique, Québec, Canada, Volume 53 Numéro 1 (février 1997), p 27- 29.

[3]- غادامير، تجلي الجميل ومقالات أخرى، ص 248

ولهذا يرى "غادامير" "أن التحليل الدقيق للظاهرة سوف يُبيّن لنا بوضوح وافٍ المضمون الأنطولوجي للتمثيل، ففي الواقع إن متعة التعرّف تكمن في كونها متعة معرفة تزيد على ما ألفناه، ففي التعرف يبزغ ما نعرفه –كما لو كان شيئا مُضاءً- من جميع المعطيات الممكنة والمتنوعة التي تشترطه فيُفهم من حيث جوهره ويُعرف بوصفه شيئا ما"[1].

وعلى نحو أساسي، فإن التعرّف عند "غادامير" قد أخذ اتجاها مغايرا أو مُتطوّرا في هدفه من ذلك الذي كان عند "أرسطو"، وعليه فإن أي تعرف لا يعني إدراكا للشيء للمرة الثانية، وإنما بلغة سقراطية أكثر أن نعرف معناه هو أن نعرف ما كُنا نعرفه دائما كما لو لم نكن نعرفه في الحقيقة من قبل، وبعبارة أدق، أن نعرف معناه هو أن نعرف الشيء كما يتجلى في حقيقته وجوهره لأول مرة من دون أدنى معرفة سابقة، فالمحاكاة في العمل الفني تستدعي حضوره الأصلي ليكون هذا العمل أكثر مما يكون في الحقيقة، حيث يرتفع عما كان عليه من خلال التمثيل لحقيقته الخالصة، فيتفوق ويطغى حضور التمثيل على مادته المُمثّلة، لأننا نستدعي هنا الجوهري والحقيقي[2]. قال "غادامير" فيما يتوافق مع ما تقدم أعلاه: "إن ما يُحاكى في المحاكاة، وإن ما يُشكّله الشاعر، وما يُمثّله الممثّل، وما يتعرّف عليه المتفرج هو ما يُقصد أي ذلك الذي تكمن فيه دلالة التمثيل، وإن إبداعية الشاعر أو براعة الممثل بحد ذاتها لا تكتسب أهميتها منه، فعندما يُقام تمييز ما فإنما هو تمييز بين المضمون وما يفعله الشاعر به، وبين القصيدة والتصوّر"[3].

ولهذا صحّح "غادامير" في هذا مثال "أرسطو" عن المتعة التي تحدث عند ارتداء الملابس التنكّرية، ورأى على غراره أن ما يجعل من هذه المتعة تُحقق الدلالة الحقيقية

---

[1]- غادامير، الحقيقة والمنهج، ص ص 186، 187.

[2]- ماهر، حسن عبد المحسن، مفهوم الوعي الجمالي في الهرمينوطيقا الفلسفية عند جادامر، ص ص 132، 133.

[3]- المصدر السابق، ص 191.

للتمثيل المحاكي حتى وإن كان المُمثّل طفلا، هي أن نعني أننا نُجسّد شخصية أخرى مختلفة عن ذاتيتنا لكي يتحقق فعل التمثيل، أي أن لا نسعى أبدا –كما رأى "أرسطو"- إلى التنكّر والاختفاء أو أن نكون شخصا آخر يجب أن يُكتشف، ولهذا يؤكد "غادامير" أن حقيقة التمثيل تكمن في فعل التمثيل نفسه، ومنه نكون على معرفة بما نُمثّله، فالمحاكاة تمثيل نعرف فيه ليتراءى لنا المضمون الجوهري لما يكون مُمثّلاً[1]. قال "غادامير" في هذا: "فالطفل يبدأ اللعب عبر المحاكاة ويؤكد ما يعرفه، ويتفادى أن يُكتشف من خلال المظهر الخادع بأي ثمن كان فهو يقصد مما يُمثّله أن يكون موجودا، وإذا ما كان هناك شيء يجب أن يكون موجودا، وإذا ما كان هناك شيء يجب أن يُحرز فإنما هو هذا. ونحن يُفترض بنا أن نُميّز ما موجود"[2].

- المحاكاة كتبرير لحقيقة الشعر:

قام الشعر في معناه الأساسي على الفهم الوعي والإدراك والقول أيضا، فكان قائله شاعرا مهمته الأساسية إدراك حالة غيره والعلم بها والعمل على إبداع المعاني الخصبة المناسبة للتعبير عنها على أفضل نحو ممكن، وشعوره ومسؤوليته هذه كَفِلت له المقدرة على التعبير عن واقع الفنون الجميلة كذلك كما يجب. هكذا اشترك كل من الفنان والشاعر في القدرة على الإنتاج والفعل، فعل الخيال الفلسفي المنتج للحقيقة الذي يترك أثره على الذات المتلقية ويجعل من السهل الحكم على الشعر كمحاكاة قائمة بذاتها –مع العلم أن الفلسفة واقعية والخيال والشعر يحاولان تجاوز الواقع- لذلك اهتم "غادامير" أيضا بطبيعة ما تقدم فتناول علاقة "الشعر بالمحاكاة" وكانت دعواه متمثلة في علاقة المضامين الشعرية بعالمنا والتساؤل عن المقبول منها من المرفوض وكيف تنجح القصيدة في تجاوز التحدّد الزماني لنشأتها، فـ"غادامير" ينتقص من قيمة الأعمال الشعرية الراهنة التي أصبحت لا تُخاطبنا ولا تُجيب عن تساؤلاتنا كلّها عن حياتنا الإنسانية. ثم إن النظرة القديمة للمحاكاة لم تعد مقنعة كفاية بعدما توقفت اللغة

---

[1]- غادامير، تجلي الجميل ومقالات أخرى، ص ص 247، 248.

[2]- غادامير، الحقيقة والمنهج، ص 186.

الشعرية عن التعبير عن نفسها في صور متخيّلة، فابتعد مفهوم المحاكاة عن التطبيق، ومع ذلك لم يُعجز هذا "غادامير" وحاول فيما هو آتٍ توضيح المعنى الأصلي للمحاكاة عن طريق تبرير الأولوية الماهوية للشعر بمقابل العلوم الأخرى[1].

وعلى نحو مماثل لم يَخفَ على "غادامير" أن الشعر قد كان وسيلة مهمة لتحقيق التواصل، لكنه أكّد بالمقابل أن نظريات المعرفة التي ترتكز على العلوم غير مناسبة لعلاج مُشكلاته، وهذا لأن نظرية المعرفة في عمومها تميل إلى استبعاد كل أشكال الفن أي إلى استبعاد كل ما لا يتوافق ومُثُل المعرفة المنهجية، فعَمِل "غادامير" استنادا إلى هذا عن طريق التأويل إلى تصحيح هذا الخطأ الجسيم[2]. كما بدا له أن "اللغة الشعرية تتمتع بصلة خاصة وفريدة بالحقيقة، وهذا الأمر يتبدى أولا في أن اللغة الشعرية لا تتطابق على نحو مُتساوٍ في كل زمان مع أي مضمون مهما كان، ويتبدى ثانيا في أنه عندما يُوهب هذا المضمون صورة شعرية فإنه يكتسب بذلك شرعية مُعيّنة... ومن الواضح أن مفهوم المحاكاة يكون مفترضا هنا لكي يسري على ماهية كل فن شعري"[3].

بهذه الصيغة عبّر "غادامير" عن بالغ اهتمامه بمكانة الشعر من جهة وفي بحثه عن الحقيقة من خلاله والمطالبة بها من جهة ثانية، ولا بُد لتحقق هذا حسب مشروعه من تقرير وضعية تأويلية مناسبة لاسترجاع قيمة الفن على قول الحقيقة، ومن أجل بيان الوضع الأنطولوجي الحقيقي للغة الشعرية، فالتأكيد على ضرورة الحقيقة هنا يساهم في توطيد علاقتنا بالعالم وتحقيق الألفة معه، وفي تأكيد هذا يقول "غادامير": "إنه ليبدو لي أمرا لا جدال فيه أن اللغة الشعرية تتمتع بصلة خاصة فريدة بالحقيقة... وإن أي شيء يُظهر ذاته من حيث طبيعته التي يكون عليها، إنما يكون

---

[1]- غادامير، تجلي الجميل ومقالات أخرى، ص 236- 244.

[2] - Grondin, Jean, The Philosophy of Gadamer, trans: Kathryn Plant, Translated English Language by: Kathryn Plant, Published by Routledge Taylor & Francis Group London and New York, 2014, p 4.

[3]- المصدر السابق، ص 224، 213.

بذلك شيئا حقيقيا، ولهذا السبب فإنه يبدو لي أن أية نظرية جمالية تُفسّر الكلمة الشعرية ببساطة على أنها مُركّب من لحظات انفعالية ودلالية زائدة على لغة الحياة اليومية، إنما هي نظرية مضلّلة تماما"[1].

بالإضافة إلى ذلك وليصل "غادامير" إلى الحقيقية المنشودة عاد إلى طبيعة الشعر القديم فبدأ منه، ولاحظ أن الشاعر في هذه الفترات كان يحظى بقدر رفيع لأنه فنان حقيقي لا مجرد صانع، فكان فنه لا يخدم أغراضا قدر عمله على تحقيق الإنتاج، ومع ذلك فقد كان الفن غائبا عن سياق الحياة الوظيفي وما كان ينقصه القدرة اللغوية المناسبة لتبليغ حقيقة الشعر وللتعبير بصدق عن كل ما نجده ماثلاً في مجالات النشاط العملي للحياة[2]، "فالشعر هو الشكل المكتمل لتحقق اللغة، وهو شكل من التحقق الذاتي المستقل الذي لا يحتاج إلى أي واقع كي يشهد على حقيقته. إنه شكل من الحقيقة التي تشهد على تحققها بذاتها، فالشعر حسب "غادامير" قول حقيقي وأن اللغة تكون شعرية وأن الشعر لغة تحقق ذاتها وتشهد على حقيقتها بوصفها لا تُحيل إلى أي شيء آخر خارج ما تقوله. لذلك تُعتبر بيانا أو إظهارا"[3].

وليس هذا فحسب، فقد تعرّض "غادامير" لطبيعة علاقة الشعر بالمحاكاة وعاد تاريخيا إلى حقيقة هذه العلاقة ووقف على أغلاطها، فوضّح أن الشعر قد أسس مسَار الفكر الجمالي كلّه، وقد ساد في أحد فتراته الحديثة مفهوم الأسلوب عن طريق فن الكتابة وأعقبته السيادة لمفهوم التعبير خاصة في الموسيقى كبديل عن كل محاكاة مقيّدة أو ضيقة حتى. هكذا تولّد ارتباط جديد بين كُلٍّ من الشعر والموسيقى في مكان العلاقة الأساسية بين كل من الشعر والبلاغة، فحظي الشعر بقيمة عالية من جديد في الرومانتيكية الألمانية فأصبحت المحاكاة القديمة هنا غير مقنعة كفاية وغير

---

[1]- نقلا: بنشيخة أم الزين، المسكيني (الفن والدين من خلال كتابات غادامار أو في معاني الألفة مع العالم)، ص 18- 20.

[2]- غادامير، تجلي الجميل ومقالات أخرى، ص 244، 270.

[3]- المرجع السابق، ص 20.

قابلة للتطبيق كذلك. كل هذا دفع "غادامير" للدعوة إلى إعادة الاعتبار للمحاكاة مثلما حظي الشعر بالعودة القوية من جديد. ومسألة ارتباط الشعر بالفلسفة على هذا الحال منذ القديم، فهاهو "أفلاطون" مثلا قد رفض الشعر من أكاديميته ثم تبنّاه فيما بعد لرواية القصص الأسطورية فجمع بين البهجة والسخرية من ناحية، وبين تحجّب الأسطورة ووضوح الفكر من ناحية ثانية[1].

في حين "أكّدت ملاحظات "أرسطو" أن في الشعر فلسفة أكثر مما يكون في التاريخ لأن التاريخ يروي فحسب الكيفية التي جاءت عليها الأشياء بالفعل، في حين أن الشعر يُنبّئنا بالكيفية التي يمكن أن تحدث بها الأشياء، ويعلّمنا أن نُدرك الكُلي في حدث إنساني ومعاناة إنسانية، وحيث إنه من الواضح أن الكلي هو موضوع الفلسفة، فإن الفن يكون أكثر فلسفة من التاريخ لأن ما يقصده الفن على وجه التحديد إنما هو أيضا الكلي، وهذه هي اللمحة الإلماعية الأولى التي يُمدنا بها تراث القدماء"[2].

بالإضافة إلى هذا وبما أن الشعر في دلالته الهرمينوطيقية توضيح لحقيقة ما يمكن أن يقال داخل اللغة، رفض "غادامير" أن يوصف الشعر بالفعل الزائد عن الحياة اليومية واعتبره جزءً أساسيا من حياتنا ومن عالمنا، وأضاف على هذا أن عملية التحقق من أنفسنا تتجلى في حضوره وهذا ما دفع به إلى القول بأن الكلمة الشعرية لا تقول الحقيقة بالنظر إلى واقع خارجها وإنما قولها للحقيقة يتأتى من امتلاكها للقدرة على ذلك التحقق وقد دلّت عبارة "إن الشعر يُبدع القرب" على هذه الألفة الحاصلة، وعلى التمكّن من الانتصار على الزمان، لأن الكلمة الشعرية توقف تماما زوال الزمان[3].

---

[1]- غادامير، تجلي الجميل ومقالات أخرى، ص 243- 270.

[2]- المصدر نفسه، ص 84

[3]- بنشيخة أم الزين، المسكيني (الفن والدين من خلال كتابات غادامار أو في معاني الألفة مع العالم)، ص 20.

ومعنى هذا أن الشعر شكل من أشكال اللغة أين تنسجم المفاهيم وتتحقق المهمة التأويلية من خلال ضبط مكان الشعر وفقا لما تُؤديه اللغة حين تدفع إلى توثيق الجانب التصوري وتعمل على تحقيقه للفعالية الدائمة، ولأجل هذا نتصف الإبداعات الشعرية بالنصوص الواضحة وذلك راجع لتمتّع اللغة بالاستقلالية التامة، وهنا تبرز آلية السؤال والجواب من العملية التأويلية لتُأسس للحوار ويُصبح تلقي الشعر وتأويله يتضمن علاقة حوارية متميزة ومختلفة[1]، ولهذا السبب "فإن الهرمينوطيقا تهدف إلى العثور على فن فهم للحقيقة، ذلك الفهم اسمه فن الفهم بما هو يتنزّل داخل وضعية حوارية اجتماعية مشتركة. إنّ فن الفهم هذا غير ممكن إلاّ باللغة لأن الهرمينوطيقا ليست منهجا قائما على قواعد وتقنيات جاهزة لقراءة النصوص وتأويلها، بل هي بالأحرى البنية الأنطولوجية لنمط كينونة البشر في العالم أي لهرمينوطيقا كونية تفتح المجال أمام شكل مغاير من الحقيقة في مجال الشأن البشري. هاهنا تكون الكلمة الشعرية حقيقية وتستدعي ما يكون "هناك" لكي يكون قريبا على نحو عياني"[2].

و"غادامير" بهذا قد أصر على أن ضبط مكان الشعر الخاص حسب ما تُسهم به اللغة من ربط وتماسك يعمل على تحقيق المهمة التأويلية، وعلى فاعلية الجانب التصوري دائما؛ أي على ملاءمة اللغة لتصوراتنا خاصة الشعرية منها. مع العلم أن تلقي الشعر وتأويله يتضمن بالأصل علاقة حوارية فريدة، وهذا ما يستوجب لغة محكمة المعنى تُعبّر بصدق عن حال المعيش فتقصده وتُحاكيه. ثم إن دعوة "غادامير" الأساسية لتجاوز فُرادة أفق الذات والمطالبة بقبولها لأفق الآخر والانفتاح عليه عن طريق الشعر أو أي أسلوب فني آخر، دفعه للتأكيد على قيمة اللغة بينهما لأنها أصل

---

[1]- غادامير، هانز جورج، التلمذة الفلسفية: سيرة ذاتية، ترجمة: علي حاكم صالح وحسن ناظم، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت (لبنان)، ط1، 2013، ص 321.

[2]- بنشيخة أم الزين، المسكيني (الفن والدين من خلال كتابات غادامار أو في معاني الألفة مع العالم)، ص 8، 20.

البناء، والفلسفة كلّها قائمة على البناء. أي أن اللغة الفلسفية لا تجد موضوعاتها وإنما تعمل على بنائها[1].

يعمل الفن بهذا "على فهم التجربة البشرية في أبعادها التاريخية المختلفة، فنتعرّف على أنفسنا داخل الآثار الفنية، وذلك يعني أن في الفن معرفة تُضاهي أو تفوق المعرفة العلمية نفسها، هنا يُنشّط "غادامير" مقولة لـ"أرسطو" مفادها أن الشعر أسمى من التاريخ لذلك ذكر أن "أرسطو" محق تماما في أن الشعر يجعل الكلي مرئيا على نحو يفوق ما يمكن أن يفعله السَرْد الأمين للوقائع والأحداث الفعلية التي نُسميها التاريخ... وكلّما التقينا بأثر فني التقينا بأنفسنا، إن تأويلية الأثر الفني لـ"غادامير" إنّما تُعلّمنا كيف ننظر إلى الأثر الفني بوصفه براديغما لفهم الشأن البشري"[2].

لهذا تعتبر الهرمينوطيقا الفلسفية لـ"غادامير" الشعر قضية من قضايا الفهم، غير أنها تتواجه بمهمة النُقاد اليوم في هذا العصر التأملي أين أضحى يُنسَب لهم فيه الفهم، فهم الشعر أكثر من الشعر نفسه، فتعلو وظيفة النقد على وظيفة الشعر، وهي فجوة أخرى يجد "غادامير" نفسه مُضطراً إلى سَدِها وإعادة المهمة إلى مؤسسها الحقيقي وهو الشاعر. لقد اضطلعت هرمينوطيقا "غادامير" هذه بالبحث في النتائج والفروقات الناجمة عن تحليل أبعاد الحوار والنظر في كُلٍّ من اللغة الاعتيادية واللغة الشعرية، لتتحقق حقيقة الشعر التي تتمثل في أن كل ما يصدق على النص الشعري يصدق بالمثل على النص التأويلي وهذا معناه أن للتأويل المقدرة الكافية على تسليط ضوء جديد على النص الشعري، وفي إطارٍ من تغيير الحقل المعرفي وتعديل تلك العلاقة بين المعنى والكينونة في الشعر الراهن والقاضية بضرورة ألاّ تعني القصيدة وإنما تكون إلى ضرورة جديدة مفادها أن الشعر قادر على تحقيق رغبة اللغة في أن هذه الأخيرة

---

[1]- نجدي، نديم، قيامة الفلسفة "مآل الكلمة في العصر الرقمي"، دار الفارابي، بيروت (لبنان)، ط1، 2017، ص 148- 155.

[2]- بنشيخة أم الزين، المسكيني (الفن والدين من خلال كتابات غادامار أو في معاني الألفة مع العالم)، ص 10، 12.

تكون ما تعنيه، فيضع التأويل القصيدة في سياق معناها –حسب "غادامير"- الذي يقدّمه المؤوّل، فتصبح الكلمة التأويلية هي كلمة المؤوّل لا لغة النص المؤوّل ومعجمه[1].

وهذا كلّه يُفسّر معنى أن يرتبط الشعر في دلالته الأصلية بالإدراك والوعي أي العلم بشعور الآخر وفهمه والتعبير عنه في القول المنظّم اليقظ. كما يُشير إلى الفهم أيضا وإلى الفن، وكلّها توحي بضرورة الإنتاج ونقله عبر وساطة اللغة وعبر المحاكاة وقوة نفاذها إلى الشعور وتأكيد الحضور الإنساني الشامل في هذا العالم، وعلى هذا الأساس يمكن الحكم أن الفن في هرمينوطيقا "غادامير" "يتطلّب تفسيرا بسبب غموضه، ويصدق هذا على الشعر بنحو خاص، فالمعنى المُلتبس للشعر يكون مرتبطا – على نحو لا يقبل الانفصام- بالمعنى غير الملتبس للكلمة القصدية. إن الطابع المميّز للغة الشعرية أنها تنطق الحقيقة واللاحقيقة معاً، فالحقيقة الخاصة بالشعر لا تكون محكومة بالتمييز بين صادق وكاذب. إن الفن لا يكون هرمينوطيقيا إلاّ لأنه ينطوي على شيء ما ليقوله لنا"[2].

وبهذا فالشعر مُساهم أصلي في البحث عن الحقيقة وظهر هذا من خلال أنه يُكسِب اللغة حلّة فنية واللغة تكفل للشعر تواصلا مع الوجود، ولاحظنا ذلك في عبارة "أن نقول ما نعنيه"، ويمكن وَسْم هذا بالمرحلة الانتقالية عند "غادامير" للجمال من مفهوم إلى تجربة، أين استفاد في ذلك من الفينومينولوجيا حين بحث في الحقيقة ثم توجه إلى لقاء الإستيطيقا بالهرمينوطيقا، هذا ما جعله يستخلص أن الفهم موجود في الطابع الجمالي وبذلك يصبح هذا الفهم بحد ذاته تجلّياً. إن تجربة التأويل عند "غادامير" هي في جوهرها إستيطيقية وفي مظهرها تحاكي مهارة الفن. إن الفن يُشيّء الموجودات لُغته هي الأشكال التي يَصْنعها للتعبير عن الوجود وانكشافه من خلال تلك الأشكال.

---

[1]- كوزنز هوي، ديفيد، الحلقة النقدية "الأدب والتاريخ والهرمينوطيقا الفلسفية"، تر: خالد حامد، منشورات الجمل كولونيا (ألمانيا)- بغداد، ط1، 2007، ص 112، 203.

[2]- ماهر، حسن عبد المحسن، مفهوم الوعي الجمالي في الهرمينوطيقا الفلسفية عند جادامر، ص 107.

ويبدو من خلال هذا أن فنان اليوم من منظور "غادامير" لا يحتاج إلى رسم الطبيعة قدر احتياجه إلى فهمها، وهذا ما يُبرّر الحكم بأن كل نص فني هو قراءة للوجود في كل أبعاد الزمان، والشعر ومحاكاته أبرز مثال على هذا التأثير والإبداع لعلاقته الوطيدة بالشعور والعلم والفهم، ونتيجة لهذا "فموضوع الفهم ليس وسيلة الفهم اللغوية بحد ذاتها إنما هو العالم الذي يقدّم نفسه لنا في الحياة المشتركة، والذي يشمل كل ما يمكن أن يبلغه الفهم والتجربة اللغوية للعالم هي تجربة مطلقة وذلك لأنها تشمل الوجود -في- ذاته بأسره، وغالبا ما يصبح الشعر اختباراً لما هو حقيقي، إنه بإمكان اللغة تحقيق ذلك لأنها ليست إبداعا للفكر التأملي، بل هي ذاتها تساعد في صياغة توجّه العالم الذي نحيا فيه"[1].

وعلى سبيل الإجمال يظهر أن "غادامير" قد قام بِتَتبُع المفاهيم الجمالية المساعدة على فهم طبيعة الفن ومشروعيته عن قُرب، واستقر في ذلك على الواقع الحقيقي الذي يجب أن يتجدّد للمحاكاة، وطالب بالاستناد في هذا إلى الفهم والإبداع والانسجام، فأقبل على التطوّر التاريخي للعمل الفني للمحاكاة وارتباطها بمشكلة التصوير الحديث أين ساعده في ذلك فلاسفة بعينهم في حَقبات متقدّمة عليه -ممن تم ذكرهم-، من أجل إحداث خطوة تأويلية شاملة للأثر الفني ومن أجل بنائه بأنفسنا. إنها المهمة الأساسية من أجل تأويل الماضي لخدمة الحاضر والوعي به كمشروع مُستمر، فالهرمينوطيقا يجب أن تقوم على المحاكاة لحصول الحقيقة في حقل التجربة البشرية ضد تشيئة العالم، أي لتقرير الوضعية المناسبة لاسترجاع قيمة الفن على قول الحقيقة. ونَوّه "غادامير" في ذات السياق على أهمية بَيَان الوضع الأنطولوجي الحقيقي للغة الشعرية، فالشعر من أهم وسائل الاتصال المعبّرة بصدق على كل ما نجده ماثلاً في مجالات النشاط العملي للحياة، ولا بُد له فقط من تعزيز القدرة اللغوية المُناسبة لتبليغ حقيقته.

[1]- غادامير، الحقيقة والمنهج، ص 580، 584.

الفصل الثاني:

مهمة الهرمينوطيقا أمام العمل الفني

The Task of Hermeneutics in front of the Artwork

"تبنى "غادامير" مقاربة تأويلية للفن وخبرة بهذا الفن فكانت وُجهة نظره هذه تعرّف العمل الفني على أنه سياق مستمّر مسرحا كان أو لعباً أو احتفالا، وهي معانٍ تشرّع وتحافظ على نفسها حيّة ومستمرة بدلاً من اعتبارها مجرد موضوع للوعي الجمالي الفاقد للزمن والسيرورة".

«Gadamer. . . using concepts such as play, symbol, festival. . ., he is to discuss the experience of art in another method. He, by resorting to these concepts and generalizing them to the constellation of art and the way of one's encountering work of art, is to transcend from this «subjectivization» of aesthetics by Kant. By focusing on the concept of participation as the central and common component between the notion of play and festival, Gadamer in fact adopts a hermeneutical approach to art and the experience of art; which is a view that knows a work of art as a going on and temporal play or festival which one embarks on and keeps its meaning alive for oneself rather than considers it as a mere object of aesthetic consciousness lacking in time and a context».

Abdollah, Amini, Mohammad, Javad Safian,
Play and Festival: The Role of Experience of Art,
Mediterranean Journal of Social Sciences MCSER Publishing,
Italy, V 4, No 3 (September 2013), p 776.

المبحث الأول: الهرمينوطيقا وأنواع الفنون

بعد أن أغفل الوعي الجمالي ما للفن من مضمون وأهمية فأصبح غير قاصد لموضوعاته وغير واعٍ بها وغير فاهمٍ لطبيعة الفن كذلك، بل وجعل هذا الفن بعيدا عن عالمه ولا مُنتمياً إليه. هذا اللاإنتماء وذلك التجريد بمختلف أسباب ظهورهما في عالم الفن لم يُحبطَ عزيمة الهرمينوطيقا الفلسفية لـ"غادامير" من العمل على تجاوزهما، والعمل لا على تحقيق فهمنا للفن وكفى وإنّما السعي كذلك إلى غلق فجوات فصلت ماضيه عنا وأفقدته طابع الألفة أي طابع تواصله معنا، وعلى أساسٍ من هذا فإن للفن مهاما جديدة عليه الامتثال بها لتحقيق دور التواصل المطلوب، وربط الفن بالحقيقة من جديد باعتباره تحديّا مختلفا من شأنه القضاء على الأزمة من جهة والاضطلاع بحلول جديدة جديرة بنقل التجربة الفنية إلى عالم التقدّم والتطوّر، فما هي هذه المهام وما طابع اختلافها عن الأزمنة الماضية وما واقع تحديها المغاير والمُجابه لمشاكل الفن المتقدّمة على هرمينوطيقا "غادامير"؟.

ينطلق "غادامير" في مهمته الهرمينوطيقية من التسليم بأن الفهم الإنساني مُلزمٌ بأن يكون مفتوحا أو تحسينا مُتواصلا لمعرفتنا بالعالم، وهذا يرجع إلى أن الفهم يكون محكوم عليه تاريخيا وهو بذلك يبقى متناهيا، وهكذا فإننا نتعرّف على تناهي الفهم الإنساني من خلال تعدّد التفسيرات واختلافها وتواصلها أيضا بالموازاة مع تنوّع السياق الثقافي والتاريخي الذي يوجد فيه المُفسّر، وعليه فالهرمينوطيقا تتخلى عن نُشدان اليقين أو الكمال في التفسير المُتواجد ضمن الكثير من المشروعات الفلسفية الأخرى، وقد اتضح ذلك بصورة أدق في قول "غادامير": "وهكذا فإن المجال الهرمينوطيقي ذاته لا يُمكن أن يبقى محدودا فحيثما يبدو أن الوصول إلى تفاهم أمرا مُستحيلا بسبب كوننا نتحدث لغات مختلفة فإن ذلك يعني أن الهرمينوطيقا لم تَنْتَه من مهمتها بعد"[1].

[1]- نقلا: سعيد، توفيق، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت (لبنان) ط1، 2002، ص ص 94، 95.

وبهذا فقد فتح "غادامير" بهذه الصورة المجال لاكتشاف مجاهيل العالم الكثيرة، لذلك لم تَدَعِ الهرمينوطيقا يوما بأن الأشياء قابلة كلّها للفهم وللوصف أيضا، بل إنها تعتقد بأننا في مواجهة دائمة مع اللافهم، ثم إن الفهم لم يَعنِ تعويم اللحظات الخاصة أو التصورات داخل مفاهيم شاملة، بقدر ما سعى إلى أن تكون لإيضاح معنى معين[1]، والهدف من هذا الحديث الإشارة إلى أن الفهم كذلك باعتباره نموذجا يُمكن أن يَمُدنا بمدخل جيد لفهم الهرمينوطيقا ذاتها، فإن الفن كذلك يُشكّل موضوعا خصبا للهرمينوطيقا، ثم إن الهرمينوطيقا تسند لذاتها مهاما كثيرة في حضور العمل الفني، وبما أن الفهم لا يسعى للكمال قدر سعيه للبحث عن معرفة العالم الإنساني معرفة شاملة موسّعة، فيُمكن القول بأن "غادامير" لا يهدف إلى تقديم نظرية متكاملة عن الفن أيضا أو حتى علما للجمال ولكن الهدف يتمثّل في أن يبلُغ عبر الفن تجربة للحقيقة يتجاوز مضمونها –كما تقدم آنفا- دائرة الفن ذاته ليُسهمَ ويخدم كقاعدة لنظرية عامة عن الهرمينوطيقا[2].

غير أن حدوث هذا النوع من الفهم تُواجهه مشاكل عدّة كمشكلة الاغتراب بالإضافة إليها نوّه "غادامير" إلى أن تبرير الفن وتحقيقه للارتباط والألفة السابقين هو مشكلة قديمة تواجهنا منذ نزعة "سقراط" (469-399 ق.م) Socrat العقلية و"أفلاطون" في نقده للشعراء، واستمرت على ماهي عليه في العصور المتقدمة مع "هيجل" حين اعتبر هذا الأخير بأن الفن يمثل "شيئا ما من الماضي"، وقد وجد "غادامير" في أطروحة هذا الأخير مجالا مناسبا لرفض الفهم السالب للفن، ورأى بأن فهم حقيقة العمل الفني تتجلى في ارتباطه بنا، وهذا ما يُبرّر تسمية الفصل بـ"مهمة الهرمينوطيقا أمام العمل الفني" كما أننا سنتاول كذلك التطبيق الحقيقي لهذه المهمة من خلال جملة من الأسس أو الأنواع التي اختارها "غادامير" للتعبير عن حقيقة

---

[1]- غراندان، جان، المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا، ترجمة: عمر مهيبل، منشورات الاختلاف (الجزائر)، ط1 2007، ص 179.

[2]- معافة، هشام، التأويلية والفن عند هانس جورج غادامير، ص 9.

التجربة الفنية وعُمقها باعتبارها ضرورية لخبرة الفن. لذلك سنوضّح هنا طبيعة العمل الفني لدى "غادامير" أين سيجمع فيه بين الرؤية السلبية للعالم وتفاؤله المفاجئ، وهذا ما حفّزه على إعادة تأهيل ما أسماه الفنون الجماهيرية، فكانت ثقته بالمعنى النقدي والحكم الإيجابي للأفراد في مواجهة المجتمعات اليائسة كبيرا، وإن كان حماس "غادامير" للفن الحديث بصفة عامة نسبي[1].

- اللعب والرمز:

وصف "غادامير" اللعب بالوظيفة الأولية للحياة الإنسانية وقد ذهب إلى أبعد من ذلك حين ذكر في المقام ذاته أن الحضارة تكون أمرا غير مُتصوّر بدون هذه الوظيفة الناجمة عن هذا العنصر، وعلى هذا النحو يؤكد على ضرورة النظر عن كَثَب وبشكل أساسي في حقيقة اللعب الإنساني وفي بِنياته، بهدف الكشف عن عنصر اللعب هذا بوصفه دافعية حُرة إيجابية، وليست سلبية تعمل على التحرّر من أهداف خاصة... بحيث ينفرد اللعب الإنساني بقدرته على احتواء عقلنا، هذا الأخير الذي يُمكننا من أن نضع لأنفسنا أهدافا وأن نتتبعها بطريقة واعية، مع الانتباه إلى ضرورة التغلّب أيضا على هذه القدرة العقلانية الهادفة، لأن الخاصية الإنسانية –الموجودة في اللعب- هي الترتيب الذاتي والنظام الذي نفرضه على حركاتنا أثناء اللعب... ولهذا تندرج وظيفة تمثيل اللعب في النهاية في التأسيس لا في إصدار حركات من أي نوع وكفى أو في تحديد حركة اللعب بطريقة معيّنة. وعليه فإن اللعب في النهاية هو التمثيل الذاتي لحَركته[2].

وعلى هذا يُمكن القول أن فهم العمل الفني مرتبط بعنصر اللعب، وهذا العنصر لا يستند إلى الذات وإنما إلى تحليل فينومينولوجي يُمكننا من فهم طبيعة هذا العمل،

---

[1] - Monna, Guilhem, Gadamer, Hans-Georg, L'Actualité du beau, Laval théologique et philosophique, Volume 53, numéro 1, février 1997, p 217.

[2] - Gadamer, Hans Georg, The Relevance of the Beautiful and Other Essays, p 22, p 23.

ولهذا السبب بيّن "غادامير" أن اللعب ليس مجرد مُتعة تلقاها الذات وتجعلها منفصلة عن وجودها وعالمها أو مجرد تسلية تفتقر إلى الجدية، وإنما يتطلّب من اللاعب أن يأخذ اللعب بجدية وحينها فقط تُحقق اللعبة أهدافها. أي حينما لا يفقد اللاعب ذاته ويتناساها في اللعبة[1]، ويعني هذا أن "غادامير" قد أولى للعب الإنساني قيمة كبرى مغايرة لمعناه، وإذا كان قد وصفه "بالوظيفة الأولية للحياة الإنسانية" كما عرفنا من حديثه الآنف الذكر، فدلالة اللفظ ذاته على أنه "صرف طاقة جسدية أو فكرية ليس لها هدف مفيد مباشرة، وليس لها هدف محدّد، والتي تجد مبرّرها بالنسبة إلى الوعي القائم بها في اللذة ذاتها التي يجدها في لعبته"[2] لا تفيد هذا المعنى.

وهذا يعني أن "غادامير" قد حوّل دلالة اللفظ إلى بُعد أكثر إيجابية، إن لم نقل أنه قد غيّر معناه تماما حين حاول صرف أنظارنا عن المتعة التي يُشير إليها معنى اللفظ إلى هدف اللعبة وجديتها وحضور ذهن اللاعب فيها قبل جسده، "وبناء على ذلك، يؤسس "غادامير" مفهومه للفن خاصة المعاصر منه على مفهومه للعب باعتباره تعبيرا عن الحرية من ناحية، وباعتباره نشاطا إنسانيا جماعيا يتطلّب المشاركة من ناحية أخرى"[3]. يقول "غادامير" في تأكيد ما تقدم: "ونحن عندما نتناول اللعب من جهة علاقته بتجربة الفن، فهذا لا يعني أننا ننصرف إلى توجه مبدع العمل الفني، أو إلى أولئك الذين يستمتعون به، ولا إلى حالاتهم الذهنية، إنما نحن نقصّر حديثنا على نمط وجود العمل الفني نفسه، ففي تحليلنا للوعي الجمالي، أدركنا أن النظر إليه كشيء يقف

---

[1]- معافة، هشام، التأويلية والفن عند هانس جورج غادامير، ص 143.

[2]- لالاند، أندريه، موسوعة لالاند الفلسفية، المجلد 1، تع: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت- باريس ط2، 2001، ص 711.

[3]- عبد المحسن، ماهر (غادامر مؤوّلا هايدغر مثلث "اللعب، والرمز والاحتفال" كنظرية معرفة، مجلة الاستغراب المركز الإسلامي للدراسات الإستراتيجية، بيروت(لبنان)، العدد الخامس، ط 2، خريف (2016)، ص 352.

بمواجهة موضوع ما إنما هو نظر يبخس الحالة الحقيقية حقها، ولهذا السبب كان مفهوم اللعب ذا أهمية لدي"[1].

فضلا عن ذلك، عمِل "غادامير" على ترك كل المسافة للفن مع خلق فضاء سليم للعب، ورأى أن الفلسفة بهذا تُضيء الفن، كما يُثري الفن في المقابل الفلسفة[2]، أما لو توقفنا قليلا عند مصطلح الجدية أو ما أسماه "غادامير" بالقداسة في العمل الفني لوجدناه أمرا لا بُد منه، إذا كان اللعب في الأصل "وظيفة أولية للحياة الإنسانية" على حد تعبيره علما أنه قد أشار بأسلوب ماهوي إلى أن الغرضية الموجودة فيه لا تُمحى نهائيا بقدر ما تظل معلّقة، وهي إشارة صريحة إلى حضور الفينومينولوجيا بشكل ما وضروري هنا وقد أشار في أكثر من موضع إلى أن "البداهة تقتضي كما تعلّمنا الفينومينولوجيا الهوسرلية أن الخبرة الجمالية ينبغي أن تكون دائما خبرة موجهة نحو موضوعها أي نحو العمل الفني نفسه"[3].

وهذا معناه أن اللعب عملية ديناميكية متطوّرة شبهها "غادامير" بالمرآة لأن لها القدرة على أن تُعبّر عن ذواتنا حتى في حالة الجدّ، فاللعب يُشير إلى الاقتراب من إمكانيات الحياة الوفيرة، أما الجدّية فتشير إلى تحقيق المشاركة الكلية، وإن كانت مفردة "الطاقة الحيوية" قريبة أكثر من تشغيل نشاط الفرد، فيما يُسليه ويحرّر مَكبوتاته السالبة خاصة. إن الجد واللعب كيان واحد، وإن أي متأمل للطبيعة الإنسانية سيجد أن اللعب ما هو إلاّ تعبير عن الجدية في أرقى صورها. إذن في اللعب يتحقق وجود الذات وتتحدد غايات العمل الفني وحقيقته المتحوّلة، حتى إن الفرد ذاته يتعرف من خلاله عن كَثف على حقيقة الأشياء لأنه أخذ اللعبة على محمل الجد فيتحقق الاستمتاع والقيمة له ولغيره في الوقت نفسه.

---

[1]- غادامير، الحقيقة والمنهج، ص 171.

[2] - Monna, Guilhem, Gadamer, Hans-Georg, L'Actualité du beau, p. 218.217 ,

[3]- غادامير، تجلي الجميل ومقالات أخرى، ص 29.

ووفقا لهذا "فإن عملية اللعب تَحْدُث بين المتفرج والعرض الفُرجوي، كما أن اللعب يجعل الجماعة مُنتمين إلى وجود واحد وزمان واحد، لا يكتسب وجوده ولا معاصرته الجمالية في وعي اللاعب بل في نسيانه لذاته واستغراقه في النسيان إلى جانب ذوات أخرى. يحتل المتفرج حينئذ مكان اللاعب، وهو ما يرفع الاختلاف بين اللاعب والمتفرج، فاللعب إذن هو حدوث للحركة من أجل أن تُلعب اللعبة الفنية"[1]. ثم من الملاحظ أن علاقة اللعب بتجربة الفن عند "غادامير" تهدف إلى فهم اللعب من خلال نمط وجود العمل الفني ذاته وهذا بديهي؛ لأن خبرة الفن هي خبرة بالوجود، خبرة جعلت من الذاتية أمرا ثانويا ورَهَنت حصول الحقيقة من خلال الفن بالتغلّب على تلك الذاتية، وهكذا فتح اللعب المجال واسعا أمام تحقيق التواصل الإنساني، لأن وجود ما يتم عرضه يوجّه مباشرة إلى المشاهد. لذلك يمكن القول بأن اللعب يفترض "لعبا مشتركا مع.." علما أن المشاهد جزء مما يحدث لمشاركته في اللعبة، وإن لم يكن كلّيا، فمشاركة باطنية في الحركة المتكرّرة[2].

وينتج من هذا بالضرورة أن الغرضية المعلّقة ليست ببعيدة عن هذا المعنى، فلو عدنا إلى " إدموند هوسرل" (1859-1938) Edmund Husserl لوجدناه يشير إلى ما يقارب هذا المعنى في قوله: "إن الإيبوخي إنجاز اعتيادي له أوقاته التي يتخذ فيها شكل العمل، في حين تُخصص أوقات أخرى لاهتمامات أخرى للعمل أو اللعب، وقبل كل شيء فإن تعطيل الإنجاز لا يُغيّر شيئا من الاهتمام الذي يستمر وجوده، وتستمر صلاحيته في الذاتية الشخصية، ولذلك يمكن تفعيله في وقت آخر دائما من جديد في هذا المعنى المتطابق"[3]، ومنه فالرد أو التعليق يخص كل ما هو ذاتي في العمل ليتجه قصدا نحو الموضوع المفكّر فيه، وهذه الحقيقة لا تخفى على

---

[1]- فوزية، ضيف الله (هرمينوطيقا الفن عند غادامار: في الدلالة التأويلية للمعاصرة الجمالية)، مجلة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، الرباط (المغرب)، أفريل 2016، ص 18.

[2]- معافة، هشام، التأويلية والفن عند هانس جورج غادامير، ص 144، 150.

[3]- هوسرل، إدموند، أزمة العلوم الأوروبية والفينومينولوجيا الترنسندنتالية، تر: إسماعيل المصدق، مرا: جورج كتورة المنظمة العربية للترجمة، بيروت (لبنان)، ط1، 2008، ص 221.

اللاعب -فيما يؤكد "غادامير"- ولكنه في ممارسته للعبة لا يعرف ذلك "فالجدية ليست مجرد شيء يدعونا إلى الابتعاد عن اللعب، إنما الجدية في الحقيقة أمر ضروري للعب لجعله لعبا شموليا"[1].

ولعل من المفيد القول، أن العمل الفني عند "غادامير" بما تقدم إنما يُحقق دلالته الحقيقية ووجوده الحقيقي أيضا متى ما أصبح تجربة تُحدث تغييرا في الشخص الذي يُجرّبه. وهذا معناه أن الفن باعتباره "عملا" والعمل بوصفه نشاطا لا ينتج عنه إلاّ التقدم والتطوّر فهو وسيلة لتحرير الإنسان من العوائق الذاتية، إن لم نَقُل أنه سبب في تطوير ماهيته بسبب طابعيّ "الوعي والقصدية" اللذان يمتاز بهما، فإن هذا ما يُظهر أن كل مصطلح يضعه "غادامير" لتوضيح مشروعه الفني إنما يضعه بشكل هندسي اصطلاحي مقصود ليُعبّر عن مقاصد أفكاره وأبعادها، ولهذا أضاف أن العمل الفني إذا تطلّب الذاتية فهي ليست ذاتية الشخص الذي يُجرّب الفن، إنما هي "العمل نفسه".

هذا ما يجعل للعمل الفني دلالة وماهية خاصة مستقلة هنا عن من يمارس اللعب يذكر "غادامير" في معنى هذا: "اللعب الحقيقي يوجد أيضا عندما لا يكون الأفق الموضوعاتي مُحدّدا من طرف أية ذاتية موجودة لذاتها ويوجد حيث لا تكون هناك ذوات تتصرّف بشكل لعوب، إن اللاعبين ليسوا الذوات التي تلعب، بل إن اللعب يحضر من خلال اللاعبين... إن الأهم هو أن وجود العمل الفني مرتبط بالمعنى العادي للعب، وبقدر ما تكون الطبيعة بلا غرض أو قصد -بمثل ما هي من دون جُهد- تكون لعبا يتجدّد ذاتيا باستمرار، لذا يمكن أن تبدو نموذجا للفن"[2]. إن اللعب إذن لا ينبغي أن يُفهم كسلوك يقوم به شخص فنمط وجود اللعب لا يفترض وجود ذات تتصرف بكيفية تدل على أن اللعبة قد لُعبت فما يفرض نفسه في اللعبة كما يعتقد "غادامير" هو الاستقلالية التي تتمتع بها اللعبة في حد ذاتها.

---

[1]- غادامير، الحقيقة والمنهج، ص 172.

[2]- المصدر نفسه، ص 173، 176.

وواقع الأمر أن الذات حينما تدخل اللعبة تتخلى عن ذاتها وتتناساها في اللعبة التي تفرض قوانينها وحركاتها وينتج من هذا بالضرورة أن اللعب الإنساني -فيما عرض "غادامير"- إنما يهدف إلى تنظيم وتشكيل حركة اللعب، وذلك من خلال نمط وجود اللعبة ذاتها حين تُقدّم نفسها عبر سلوك لاعبيها في صورة غرضية، فاللاعب يلعب ما يجب أن يُمثل، وفي توضيح ذلك قال: "إن اللعب لا يكتسب وجوده في وعي اللاعب أو موقفه، بل يهيمن اللعب على اللاعب واللاعب يجرّب اللعبة بوصفها واقعا يفوقه... إن إنجاز مهمة ما بنجاح "بعرضها للعيان" يُفصح هذا القول عن نفسه في حالة لعبة ما، فهنا لا يدل إنجاز المُهمة على أي سياق غرضي، فاللعب محدّد في الواقع بعرض نفسه وهكذا فإن نمط وجوده هو عرض ذاتي"[1].

وليس ببعيد عن ما سلف ذكره، يظهر أن "غادامير" قد "حمِل بشدة على التصور الذاتي لمفهوم اللعب الذي هيمن على علم الجمال والأنثروبولوجيا المعاصرة، ثم إن اللحظة الأولى لأي انطولوجيا ملاءمة للعمل الفني تقتضي منا الاعتراف بأن الذات ليست سيدة لما يحصل لها في الخبرة الجمالية. فالفهم حدث وواقعة، والنموذج الأمثل لهذا الحدث في نظره هو الحدث الفني، الذي يكشف عن انتماء الذات للأثر الفني وتجربة الفن"[2]، ولهذا يستلزم اللعب كذلك ميزة إضافية باعتباره نشاطا اتصاليا تتمثل في توثيق الصلة بين اللاعب والمشاهد على اعتبار أن المشاهد هو أكثر من مجرد ملاحظ يرى ما يحدث أمامه، إنه جزء من هذا الذي يحدث باعتباره مشاركا فيه، ولهذا رأى "غادامير" أن إحدى البواعث الأساسية للفن الحديث كانت هي الرغبة في تحطيم المسافة التي تفصل المشاهدين والجمهور عن العمل الفني، ومن الخطأ أن نظن أن وحدة العمل الفني تعني أن العمل يشكّل مجالا منغلقا على نفسه بمنأى عن الشخص الذي يتجه إليه أو يتأثر به[3].

---

[1]- نقلا: هشام، معافة، التأويلية والفن عند هانس جورج غادامير، ص 148- 150.

[2]- المرجع نفسه، ص 144.

[3]- غادامير، تجلي الجميل ومقالات أخرى، ص ص 101، 102.

كذلك لا بُد من إدراج المشاهد كطرف أصيل مشارك في اللعبة، شأنه في ذلك شأن من يعرضها، فتظهر الماهية الحقيقية للعب كشيء يمكن رؤيته ومعرفته عندما تكون اللعبة مقصودة في حد ذاتها كواقع يتجاوز الإنسان ويفوقه، يذكر في معنى هذا: "كذلك الدراما فهي نوع من اللعب تقتضي بطبيعتها مُتلقيا، بمعنى أن اللاعبين يُمثلون كلا ذا معنى من أجل مُتلقٍ ما، ولذلك ليس حقيقيا القول أن غياب الجدار الرابع يحوّل اللعب إلى استعراض بل يُمثّل الانفتاح على الجمهور جزءا من انغلاق اللعب والمتلقي يكّمل فقط ما يكون عليه اللعب بحد ذاته"[1].

ونظير هذا أن التأويل بالنسبة لـ"غادامير" لا يعني إعادة إنتاج معنى موجود من دونه بل هو إنجاز العمل نفسه، وهنا يُعد البُعد "الأداء" لـ "التمثيل" هو مُرشده، فالعمل الذي يتم لعبه "من قبل المترجم لا يُعد عملا" من وجهة نظر "غادامير"، ومن نافلة القول إن هذا العرض التأويلي المقدّم لا يحدث في قطيعة، بل في استمرارية أعمال التاريخ والتراث والأحكام المسبقة التي يقوم بها المترجم الشفهي، لأنها تسمح للعمل بالتحدّث وتكشف معناها في وقت واحد[2]، ومهما يكن من أمر، يرى "غادامير" أن العمل الفني الذي نفهمه بوصفه لعباً، لا يُعد مجرد حدث سريع الزوال وإنما على العكس يكتسب هذا العمل خاصيتي الاتساق والاستقلالية، ولأجل هذا بحث في هوية العمل الفني من حيث التمثيل، ورأى أنه إذا كان وضع الوجود في اللعبة هو تمثيل الذات ولا يُشير بشكل ما إلى نهاية قد تكون خارجها فإن وضع الفن هو وضع التمثيل لأن الفضاء المغلق لعالم اللعب يعود إلى أبعد من ذلك أي لأولئك الذين يحضرون بمشاركتهم، فالفن ثم تمثيل شيء والتمثيل لشخص ما كل هذا يُحدث عملاً فنياً له شكله أو هويته الخاصة[3].

---

[1]- نقلا: هشام، معافة، التأويلية والفن عند هانس جورج غادامير، ص ص 151، 152.

[2] - Jean, Grondin, L'art comme présentation cher Hans Georg Gadamer « Portée et limites d'un concept », Études Germaniques Numéro 246, Paris, 2007, p.346.

[3] - Donatella Ester, Di Cesare, Le temps de l'art sur l'esthétique de Gadamer, p.296.

وبناء على هذا يمُر اللعب الفني عند "غادامير" بمراحل تغيّر غير اعتباطية لها هدفها ومعناها، فيصل بذلك إلى اكتماله الحقيقي كفن، وبمعنى أوضح "يتحول إلى بنية"، ليُحقق من جديد وبِلُغة ماهوية "القصد والفهم" بوصفه لعبا وعلى الفور يظهر انفصاله عن فعالية اللاعبين التمثيلية، ويتجلى ذلك من خلال المظهر الخالص لِلَعبهم القابل للتكرار، هذا الذي دفعه إلى إعطاء اللعب سِمة الفعل وليس سِمة القوة، وهذا معناه أن اللعب كبنية على الرغم من اعتماده على كونه يُلعب، فإنه كُلٌ ذو معنى يُمكن عرضه على نحو متكرّر قابل للفهم، حيث تحقق البنية وجودها التام فقط في كل مرة تُلعب[1].

وفي حديث "غادامير" –التحول إلى بنية- إشارة إلى تغيّر حالة اللعب من حالته السابقة إلى حالة جديدة "تُعبّر عن وجوده الحقيقي بالقياس إلى وجوده السابق الذي هو لا شيء، وبحيث يكشف في وجوده المُتحوّل عن الإمكانات المكثّفة للحياة التي لم نَرها من قبل، لهذا يعني التحول إلى بنية أن ما كان موجودا قبلا لم يعد قائما. لكن ما هو موجود الآن، ما يُمثّل نفسه في لعب الفن، هو الدائم والحقيقي"[2]، ويتبع هذا أن يقال أن "غادامير" قد وجد في كل من التمثيل والأداء الوسائل المناسبة التي تُظهر إلى الوجود ما يحتاجه اللعب نفسه، وقد أظهر ذلك في نموذج المسرحية بين كل من موضوعها وأدائها حيث يظهر التمييز المزدوج بينهما، ومنه يصبح البحث عن أصل الحُبكة التي تستند إليه يستلزم مغادرة التجربة الحقيقية لعمل أدبي ما، فضلا عن مغادرة التجربة الحقيقية للمسرحية ذاتها وهذا إذا ما تأمل المتفرج في خلفية الأداء أو حتى إذا تأمل في براعة الممثلين[3].

ونتيجة لهذا يصبح "التحول إلى بنية تحولا إلى حقيقة ولا يُشير إلى مجرد انتقال إلى عالم يُبعدنا عن عالمنا المألوف، بل هو عودة إلى حقيقة الوجود، وتحرير يظهر ما

---

[1]- غادامير، الحقيقة والمنهج، ص 183، 191.

[2]- نقلا: هشام، معافة، التأويلية والفن عند هانس جورج غادامير، ص ص 155، 156.

[3]- المصدرالسابق، ص 191.

هو خفي ويجلبه إلى حالة الانكشاف، لأن العمل الفني مجال للحقيقة بوصفها تكشّفا لشيء ما من ثنايا التحجب، وهي حقائق نحياها في وجودنا اليومي دون أن ننتبه إليها لأنها غارقة في تجارب وخبرات متنوعة ينتزع منها العمل الفني حقيقة ويعرضها على نحو لم تظهر عليه من قبل"[1].

وعلى هذا يمكن القول أن "غادامير" قد ربط العمل الفني باللعب باعتباره عنصرا هاما فيه ونشاطا جادا وحقيقيا وشموليا، وليس مجرد مُتعة للذات لذلك اتجه "غادامير" إلى نمط وجود العمل الفني ذاته، وعن طريق اللعب تتحقق دلالة العمل الفني ووجوده الحقيقي عن طريق لاعبيه، حيث يجرب هؤلاء اللعبة بوصفها واقعا يفوقهم، ومنه وعن طريق اللعب تتوثق الصلة بين اللاعب والمشاهد لأنهما مشاركين فيه، فتتحقق وحدة العمل الفني باعتباره بنية متحولة وكلٌ ذو معنى يقبل الفهم والتكرار ويجمع بين التمثيل والأداء، فتكون العودة إلى حقيقة الوجود التي تجعلنا على ألفة مع واقعنا اليومي وتقربُنا منه أكثر.

فضلا عن ذلك انتقل "غادامير" إلى أساس أو نوع ثانٍ وهو "الرمز" وقد عاد في تعريفه إلى أصله اليوناني القديم حيث كان "علامة تذكارية" للتعرف على شخص ما سبق لنا معرفته، وبذلك لا يشير الرمزي نحو المعنى، وإنما يسمح لهذا المعنى بتقديم ذاته بحيث لا يَنوب أي شيء مُمثل عن آخر، وإنما ما يكون ممثّلا يكون هو نفسه ماثلاً في الأسلوب الوحيد الذي يكون متاحا له، وهذا ما يراه مناسبا للفن، وقد أظهر ذلك في مثال اللوحة التمثيلية التي تصوّر شخصا ما مشهورا أو معروفا بحيث يَمْثُل هذا الشخص بالفعل فيها، ووصل بهذا لنفي أن يكون الرمز مجرد "علامة تذكارية" وإنما علامة وثيقة بين هذا الرمز وما يُشير إليه[2].

---

[1]- نقلا: هشام، معافة، التأويلية والفن عند هانس جورج غادامير، ص ص156، 157.

[2]- غادامير، تجلي الجميل ومقالات أخرى، ص ص 118، 119.

وكذلك يبدو أن "العمل الفني يَدُل على زيادة وفائض للوجود، والعودة إلى الدلالة الأصلية لكلمة "رمز" كفيلة بأن تؤكّد تلك الوحدة والعلاقة الأصلية بين الرمز والمرموز إليه، كما أنها تُفيدنا في إظهار ضيق أُفق المعنى الحديث للرمز بوصفه تطابق المظهر الحسي والمعنى فوق الحسي"[1]، فدلالة الرمز ذاتها على أنه "الحالة التي يخل فيها الإحساس في الانفعال أو حيث يُلبِس الفنان الأشياء لونه الوجداني الخاص، حيث تصبح مألوفة وراسخة في الصورة الفنية الراهنة"[2] كفيلة بتحقيق هذا المعنى.

وتجدر الإشارة هنا إلى مواجهة "غادامير" للتصور الحديث لدلالة الرمز والسعي إلى تعديله، ذلك أن "الوحدة الداخلية للصورة والدلالة التي تشكّل الرمز ليست مطلقة، فالرمز لا يزيل ببساطة ذلك التوتر بين عالم الأفكار وعالم الحواس، بل يقدم أيضا تفاوتا بين الشكل والماهية، بين التعبير والمضمون، وفي هذا دعوة لدى هؤلاء للتطابق بين المظهر والمعنى من أجل تبرير علم الجمال من كل مفهوم"[3]، ومع نهاية القرن الثامن عشر حدث تعارض بين تطابق ما هو حسي مع ما هو لا حسي أي الرمز، والعلاقة المعنوية للحسي باللاحسي أي الأمثولة، والتعارض المقصود كان بتأثير سابق من عبقرية "كانط" الذاتية في مفهوم التعبير، فقد أصبح الرمز غير محدّد، أما الأمثولة فاشتراك لعلاقة أكثر دقة بالمعنى، وهذا ما جعل "غادامير" يُشبّه هذه العلاقة بالمعارضة بين الفن واللافن[4].

وعليه ففي الأمثولة خبرة بالواقع والحقيقة أكثر منها تجربة جمالية، ومادام هذا طابعها وهو جزء أساسي من بحث "غادامير" في طبيعة العمل الفني، فقد سعى إلى رد الاعتبار للأمثولة التي تؤكّد في دلالتها على نسبية القطيعة بين الفن والواقع، وعبر

---

[1]- معافة، هشام، التأويلية والفن عند هانس جورج غادامير، ص 130.

[2]- لالاند، أندريه، موسوعة لالاند الفلسفية، المجلد 3، تع: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت- باريس ط2، 2001، ص 1400.

[3]- معافة، هشام، التأويلية والفن عند هانس جورج غادامير، ص ص 130، 131.

[4]- غادامير، الحقيقة والمنهج، ص 138.

الجميل تنصهر المسافة بين المثالي والواقعي، وإن أخرجنا الفن آنفا من سياق الحياة، فمن أجل أن يُعيدنا فيه مرة أخرى[1]، يقول: "إن جوهر التمثيل الرمزي يكمن بالتحديد في حقيقة عدم ارتباطه بمعنى نهائي يُمكن استعادته في مفاهيم عقلانية، وهذا مفاده أن الرمز يمتلك خاصية الاحتفاظ بمعناه داخل نفسه"[2].

ويربط "غادامير" حديثه عن الرمز بحديثه السابق عن اللعب وقرّر أن "اللعب نوع من التمثيل الذاتي، وهي حقيقة يتم التعبير عنها في الفن من خلال الطبيعة النوعية الخاصة بالتمثيل، أي تلك الزيادة في الوجود التي يكتسبها شيء ما من خلال كونه مُمثّلا وهذا ما يستلزم تنقيح علم الجمال المثالي. إن كل فن أيّا كان نوعه يتطلّب نشاطا تأسيسيا من جانبنا"[3]، وتظهر أهمية تأثير الرمز في تحقيق التواصل والألفة، حين أعلن "غادامير" أن قيمته متجلّية من كونه لا يكتفي بالإشارة إلى شيء ما وفقط، وإنما يحل مَحل هذا الشيء أيضا؛ لأن من وظيفة الرمز في الأصل أن يجعل حضور شيء ما حضورا حقيقيا فيُمثّله وهذا ما يبرّر تمثيله لما هو متعالٍ أو كما قال "غادامير" لما هو مُبجّل. علما أن الرموز لا تقول شيئا بذاتها عما ترمُز إليه، وعلى الفرد أن ينسجم معها كما يحدث في حالة العلامة إن أراد أن يفهمها[4].

إن "الرمز يتيح لنا أن نتعرّف على شيء ما فالتعرف يعني معرفة شيء ما من ذلك النوع الذي نكون على معرفة به من قبل، فالتعرف يستخلص الدائم من العابر، والوظيفة الصحيحة للرمز والمضمون الرمزي للفن بوجه عام هي أن يحقق هذا الأمر"[5]، وتبعا لهذا تظهر وظيفة الرمز في إظهاره للأشياء الظاهرة حقيقة، أي أن كل ما يُرمز في حاجة إلى تمثيل بقدر ما يكون بذاته غير محسوس ولا نهائي، وغير

---

[1]- معافة، هشام، التأويلية والفن عند هانس جورج غادامير، ص 132.

[2] 37. - Gadamer, Hans Georg, The Relevance of the Beautiful and Other Essays, p

[3]- غادامير، تجلي الجميل ومقالات أخرى، ص 122.

[4]- غادامير، الحقيقة والمنهج، ص ص 236، 237.

[5]- المصدر السابق، ص ص 137، 138.

ممثل. لكن مع ذلك باستطاعته تكوين الحقيقة لأنه حاضر بذاته فقط، إن للرمز القُدرة على جعل شيء ما حاضرا فورا، لأنه يُقدم حضور ما يُمثله، وقد أشار "غادامير" في أمثلة من رموز عديدة "كالعلم والبدلة النظامية" مثلا إلى أن الرمز يحمل طابع التبجيل في ذاته على نحوٍ كامل لأن ما يُبجّل حاضرٌ في هذه الرموز ذاتها. ثم إن الرموز مع ذلك لا تقول شيئا بذاتها حول ما ترمز إليه، ولاستيعابها علينا التوافق معها وكأنها علامة لفهم دلالتها ومن هنا هي لا تعني تنمية لوجود ماتُمثّله[1].

ونتيجة لهذا، يُسهّل الرمز عملية التعرّف، لكنه نادر بسببٍ من عدم الألفة واللاشخصانية الطاغية على عالمنا. يقول "غادامير": "إنّ التعرف هو ماهية كل لغة رمزية، وكل فن أيا كان نوعه سيكون دائما لغة تعرّف، وحتى فنُنا المعاصر يظل نوعا من التعرف فنحن نلقى في هذا الفن أشياءُ عالمنا المحيطة بنا والتي لا يمكن حل شفرتها فهو يقدّم لنا شفرة تصويرية نحاول أن نقرأها على أساس من المعنى الذي تعبر عنه"[2]. كما تؤدي الرموز وظيفة البديل فلا تُنمي وجود ما تمثّله، وكما تعرفنا فإن حضور موضوع التمثيل في شكل رموز راجع بالدرجة الأولى إلى ما هو ممثل أصلا. لذلك يأخذ الرمز مكان ما هو ممثل هذا النوع من الرموز الممثلة يُحقق وظيفته الأنطولوجية فيما يمكن أن يمثله. فإذا تأسس الرمز تحقق طبيعته التمثيلية، بل إن الذي يمنحه دلالته الأنطولوجية ليس فيما يُمثل فقط وإنما في فعل تأسيس ما[3].

- الاحتفال والمسرح:

"الاحتفال فن، وهو نوع من الفن الذي تفرقت فيه علينا إلى حد بعيد الثقافات المبكرة والأكثر بدائية، ولو تساءلنا عن الطبيعة الحقيقية لهذا الفن، فمن الواضح أننا يجب أن نجيب بأنها تكمن في خبرة الجماعة التي يصعب تعريفها بألفاظ دقيقة، إنها جماعة يتم من خلالها تجميعنا معا لأجل شيء ما، على الرغم من أن لا أحد يستطيع

---

[1]- غادامير، الحقيقة والمنهج، ص ص 236، 237.

[2]- غادامير، تجلي الجميل ومقالات أخرى، ص ص 175، 176.

[3]- المصدرالسابق، ص ص 237، 238.

أن يقول بدقة ما هو ذلك الذي لأجله نصبح مجتمعين"[1]، وفي حديث "غادامير" هذا إشارة دقيقة لمعنى الاحتفال الحقيقي، فقد دلَّ هذا الأخير على أنه "أحد مظاهر الطقوس الجماعية حيث يتطلّب السلوك البدائي الذي يعتمد على اشتراك الجماعة أو العشيرة أو الأسرة في نواحي نشاط جمعية تؤثر على مصالح الجماعة كلّها"[2].

ولو حاولنا تبسيط وفهم معنى ما تقدم لأمكننا القول أن "غادامير" قد رأى في الاحتفال ذلك النشاط الجماعي البسيط الذي يخُص ويهُم كل أفراد الجماعة مهما كانت مصغّرة أو كبيرة ولا تجتمع لهذا الحدث إلاّ إذا كان هناك مناسبة ما قد تعنينا جدا وقد لا تكون كذلك، لكننا لا نستطيع أن نتخلّف عن حضورها، وهذا ما يُعطي الاحتفال دلالة المهرجان أيضا والذي يكون غرضه أحيانا أخرى الفُرجة، والمهم أن طابعها لا يكون فرديا أبدا وإنما جماعي، لأنه يؤسس أساسا كنشاط جماعي لحدث ضروري للكثيرين. وكذلك يبدو أن للاحتفال أنواعا خاصة من التمثيل باعتباره "خبرة"، وقد أشار إلى معنى الخبرة في موضع آخر على أنها: "رمزٌ إلى كُلية الحياة ذات المعنى تتضمن خبرة جمالية ما على الدوام، خبرة كُلّ لا متناه... فمن الواضح أن مفهوم الخبرة هو سِمة محدّدة لأساس الفن، ويُفهم عمل الفن كتحقيق للتمثيل الرمزي للحياة"[3].

ومن هنا يمكن وصف الاحتفال من تعريفه السابق بمهرجان ما يُعد نشاطا قصديا فنحن نحتفل لكوننا قد تجمّعنا لأجل شيء ما، وهذا ما يتجلى بوضوح في خبرة الفن وهو ما يُظهر أيضا مدى ارتباط "الاحتفال، الفن، الخبرة" ببعضهم البعض وتَأديتِهم لمعنى مترابط، فيصبح الاحتفال إذن ذلك القصد الذي يوحدنا ويمنعنا

---

[1]- غادامير، تجلي الجميل ومقالات أخرى، ص 127.

[2]- بدوي، أحمد زكي، معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة والتشكيلية، دار الكتاب المصري، القاهرة دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1991، ص 137.

[3]- غادامير، الحقيقة والمنهج، ص 132.

كأفراد من الانغماس في أحاديث خاصة وخبرات ذاتية خاصة[1]، وقد اختصر "غادامير" كل هذا في قوله: "إذا كان هناك شيء واحد ينتمي إلى كل الخبرات الاحتفالية، فهو بالتأكيد يتمثل في أن هذه الخبرات لا تسمح بأي انفصال بين شخص وآخر"[2]، ومن المسلّم به أن الاحتفال يعمل في دلالته الأصلية على الطابع المجتمعي للفن خاصة في بنيته الزمانية وهذا معناه أن تجربة الفن تنتهي بنا إلى المشاركة في طابعها المناسب، وتبعا لذلك يتماهى معنى الفن بمعنى الحياة الإنسانية المحدود[3].

بالإضافة إلى ذلك، تحدث "غادامير" عن الحالة الانفعالية للأفراد أثناء الاحتفال والتي وصفها "بالسكينة" وهي ترجع بالدرجة الأولى إلى وقع الأثر الفني أو حتى الديني مثلا الذي يستولي فجأة على انتباه الشخص واهتمامه أثناء الاحتفال، وهذا يعني أن قيمة الحدث قيد الاحتفال هي من تُعمّق بُعد الإدراك في الشخص بعدما كان في أول وهلة مُجرد انفعال، ومن ثم يُشير "غادامير" إلى أهمية الأثر الانفعالي الناجم عن الاحتفال بوصفه نشاطا قصديا وليس مجرد حيّز يجتمع فيه الأفراد من دون هدف، وفي معنى هذا يذكر "غادامير": "أننا في خبرة الفن يجب أن نتعلم إمعان النظر في العمل الفني بأسلوب خاص، لأننا طالما نَهَب أنفسنا للعمل فإن العمل يكشف لنا عن مزيد من ثرواته المتنوّعة"[4].

ويقتضي هذا بالضرورة أن "جوهر الاحتفال يُحدث حالة من التوحد بين المشاهدين الذين يتوجهون إلى نفس الحدث، كونه يستبعد كل فصل بين هذا الشخص أو ذاك. أي أننا نجتمع لأجل شيء ما عندما نحترم الأشكال والوجوه المُتعلّقة بالاحتفال به، فنحن جزء من السكينة التي تنتمي إلى الاحتفال، فأثناء

---

[1]- غادامير، تجلي الجميل ومقالات أخرى، ص ص 127، 128.

[2]- نقلا: عبد المحسن، ماهر (غادامير مؤولا هايدغر)، ص 356.

[3]- Monna, Guilhem, Gadamer, Hans-Georg, L'Actualité du beau, p 216.

[4]- المصدر السابق، ص ص 127، 135.

العرض التمثيلي للاحتفال يصبح الزمان لحظة ثابتة وحضورا مطلقا"[1]، وعلى نحو مشابه، وفيما يخص البنية الزمانية لكُل من الاحتفال والعمل الفني على السواء، يذهب "غادامير" -عن طريق اللغة التي توحدنا- إلى الإلحاح على ضرورة "الإنصات" لأن الأداء التمثيلي لأي احتفال يُمكن اعتباره شكلا معينا من السلوك، ولكنه مع ذلك يرفض فكرة الوصول إلى هدف ما، فالطابع الزماني للاحتفال المهرجاني المُؤدى تمثيليا، يكمن في كونه لا ينْحَل إلى سلسلة لحظات منفصلة. هكذا يضع "غادامير" خاصية الديمومة لزمان الاحتفال المهرجاني، كل هذا يحدث فقط من أجل الاحتفال الجاري أداؤه، وهكذا بالرغم من أن إمكانية تنظيم أشكال الاحتفال، لكنه يؤكد أن البنية الزمانية للعرض تكون مختلفة تماما عن الزمن الذي يكون رهن تصرفنا[2].

وهذا ما انتهى بـ"غادامير" للإشارة إلى نقطة أخرى هامة وهي طابع التكرار الذي تمتاز به الكثير من الاحتفالات، حيث يكون التكرار لا زماني أي أن الزمان الذي يحدث فيه الاحتفال ينشأ فقط من خلال تكرار الاحتفال ذاته، وقد استشهد في ذلك بمثال أعياد الكنيسة المسيحية، وقد بيّن كيف أن هذه الاحتفالات لا تُحصي الزمان من حيث هو أسابيع وشهور بطريقة مجرّدة، وإنما تعتبر مثل هذه اللحظات الزمانية تجسيد أولي لشيء ما يحدث في زمانه الخاص والمُلائم بحيث لا يخضع أبدا للحساب المجرّد للمدة الزمانية. يقول: "إننا جميعا نعرف أن الاحتفال يكّمل كل لحظة من لحظات مُدته وهذا الاكتمال لا يكون حدوثه راجعا إلى أن شخصا ما يكون لديه زمان فارغ ليُملأ فعلى العكس من ذلك نجد أن الزمان يصبح احتفاليا بقدوم الاحتفال، ونحن جميعا على ألفة بهذا الزمان الذي يمكن أن نُسميه زمانا مُستقلا بذاته من خلال خبرتنا الخاصة بالحياة... إن المناسبة الاحتفالية تمتلك نوعا

[1]- معافة، هشام، التأويلية والفن عند هانس جورج غادامير، ص ص 191، 192.
[2]- غادامير، تجلي الجميل ومقالات أخرى، ص 128.

من الزمانية الخاصة بها، فهي ظاهرة متكرّرة بطبيعتها. وحتى الاحتفال المهرجاني والفريد في نوعه ينطوي في ذاته على إمكانية الإعادة"[1].

ويعني هذا في إيجاز أن الاحتفال فنٌ له طبيعته الحقيقية الماثلة في خبرة الجماعة ونشاطها في كل المناسبات التي تدعونا لإقامته، إنه إحدى الخبرات الجمالية التي تتطلبها الحياة وتجد بعضا من اكتمالها فيها، وهذا التجميع أو التوحيد القصدي الذي يمتاز به هذا النشاط يُخلّف أثرا إيجابيا على أعضاء الاحتفال. أين يكون الزمان لحظة ثابتة وحضورا مطلقا، خاصة أن الاحتفال نفسه لا يتطلّب أغراضا معينة حتى يمكن وصفه بالموضوعي، إنه متكرّر طابعه الزماني مستقل بذاته، وقد وضح "غادامير" بدقة أن الزمان المقصود ليس ذلك المُقاس بواسطة الساعة فهذا الأخير لا يُخبرنا بأي شيء حتى عن الشباب أو الشيخوخة، إنه لا يحمل طابع الديمومة أو الاستمرارية المطلوبة، إنه كمي مجرد. إن الزمان المطلوب هو ذلك الذي يُحققه الاحتفال، "فمن طبيعة الاحتفال أنه ينبغي أن يقدم لنا الزمان، أن يقبض عليه ويجعله يبقى منتظرا، فالأسلوب الإحصائي الذي اعتدنا من خلاله أن نتدبّر زماننا ونتصرف فيه، يبدو هنا كما لو أنه أصبح في حالة توقف"[2].

والاحتفال لا يرتبط في معناه بالسعادة أو بالحزن مثلا، وإنما المناسبة الاحتفالية أيّاً كانت تكون دائما شيئا ما مُتساميا وهذا ما يُغيّر من حالة المشاركين من حيث وجودهم اليومي العادي ويتسامى بهم إلى نوع آخر من الوجود يُمكن وَسْمُه "بالتشارك الكلي" ومن ثم يُصبح العرض التمثيلي هو بالضبط أسلوب وجود الاحتفال حيث يطغى علينا هناك في حياتنا اليومية تحكّم الأدوار الجزئية وحدود الزمن، لكن ضمن الاحتفال تختفي جزئية أغراضنا وتفسح المجال لذلك التشارك الذي يؤدي إلى خلق لحظة متسامية مُكتملة بذاتها لا يتم الحصول عليها من خلال أي غرض يُراد تحقيقه مُستقبلا، وهذا ما مثّله "غادامير" بنموذج الاحتفال التعبدي

---

[1]- المصدرنفسه، ص 129، 151.

[2]- غادامير، تجلي الجميل ومقالات أخرى، ص 130.

تماما كما حدث سابقا في نموذج الكنيسة التي يُحققها الاحتفال في ذوات المشاركين فيه[1].

وغير بعيد عن هذا أولى "غادامير" أهمية مماثلة لأحد الفنون الأدائية وهو المسرح حيث تُطلق هذه المفردة على "المبنى الذي يضم خشبة التمثيل وقاعة لحضور المشاهدين والمسرح من أهم وسائل الاتصال بالجماهير والتأثير فيها"[2]، ولهذا قال: "المسرح من حيث ماهيته تمثيلية تُنتج لتُشاهد، وحالة التوحّد التي تُحدثها والتي نكون فيها جميعا مشاهدين لنفس الحدث، هي حالة توحد إزاء مشهد على مسافة منا المسرح إبداع أصيل فهو شيء يُستمد من أنفسنا، ويتشكّل أمام أعيننا في صورة نتعرف عليها ونَخبُرها بوصفها إظهارا لحقيقتنا الباطنية، فهذه الحقيقة المطمورة يتم استدعاؤها منا من الأعماق المتخفية لتخاطبنا"[3].

للمسرح كما تقدم هويته الخاصة القريبة من الأسس السابقة مادام القاسم المشترك الأساسي بينهم هو حضور المشاهدين واستفادتهم، وهذا بالضبط هدف "غادامير" من كل الأسس الفنية التي يتحدث عنها، أي أنها تُحقق كلها مجتمعة أو متفرّدة التشارك الكلي والاتصال السليم بين كل الذوات، وهذا ما يسعى المسرح أيضا لتحقيقه باعتباره من أخص وسائل الاتصال وأهمها تأثيرا في المشاهدين، فهو ليس للتسلية بقدر ما هو إنتاج فني مُشاهد يخلق في مشاهديه هو الآخر حالة من السكينة والاطمئنان أو ما أسماها "غادامير" "التوحد"، وهو نوع من سلوك جديد أو الإبداع، لهذا وصفه "بالأصيل"، ولأنه نابع من عمق الذات وقريب من واقعها وتعبير عن حقيقة صادقة وهو ما عناه "بالإظهار"، وهذا الصدق كاف لتخاطب كل الذوات المقابلة ومشاركتها قيمة التمثيلية وهدفها.

---

[1]- غادامير، تجلي الجميل ومقالات أخرى، ص ص 151، 152.

[2]- بدوي، أحمد زكي، معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة والتشكيلية، ص 358.

[3]- المصدرالسابق، ص 151، 153.

بالإضافة إلى ذلك دعى "غادامير" أن نجعل لمسرحنا المعاصر هذه القيمة الواردة في عبارة: "من بين كل المؤسسات الدنيوية، فإن المسرح هو المؤسسة الوحيدة الباقية ذات القدرة والشرعية العامة التي تربط حُبنا للاحتفال وفرحتنا بالفرجة والضحك، والمُتعة التي نحياها حينما نتأثر ونُستثار وتتحرك مشاعرنا بعمق، بنزوعنا الغريزي القديم نحو الاحتفال المغروس في طبيعة الجنس البشري منذ العهد الغابر"[1]، وبهذا يزداد وضوحا مدى تأكيد "غادامير" على أن العرض المسرحي جزء هام من عالم الفرد وحياته، باعتبار أن الحوادث المعروضة على خشبة المسرح لا تُمثّل عالما غريبا على المشاهد، ومنه بقدر ما يتعرف على ذاته في هذا العمل يزداد استمراره مع الوجود عمقا. إن حضور الجمهور إذن هو أكثر من وجود مع شيء آخر، إنه مشاركة والمشاهدة كصيغة جوهرية من المشاهدة ذاتها تؤكد أن المرء الذي يحضر أمام شيء ما، يعي جيدا بل ويعرف كل ما يحدث أمامه[2].

وعلى نحو مماثل، سنُلاحظ في عبارة "غادامير" التالية حقيقة ما تقدم: "فالممثل أو المشاهد ليس منغمرا أبدا في عالم سحري غريب، إنما هو موجود في عالمه دائما، ويغدو جزءا من هذا العالم كلما تعرّف على نفسه فيه بعمق، فهناك استمرارية المعنى التي تربط العمل الفني بالعالم الموجود، وحتى الوعي المغترب لمجتمع مثقف لا ينفصل عن هذه الاستمرارية"[3]، وعبر المراحل التاريخية التي مرّ بها المسرح بقيت ماهيته ثابتة وإن تغيّر تاريخه، لذلك فإن من "ماهيته أن يُقدم إلينا شيئا ليس هو مُجرد العمل الذي تصوّره الشاعر أو الذي منحه المنتج صورة مرئية، فالعرض المسرحي -على العكس من ذلك- يستدعي شيئا ما يُمارس فعله فينا جميعا، حتى وإن لم نكن على وعي به وحتى المناسبة المسرحية الأكثر حميمية في يومنا هذا لا تزال تحفظ شيئا من واقع عصر الحضور الديني، وإن الدراما هنا تجعلنا نرى بوضوح الانسجام

---

[1]- غادامير، تجلي الجميل ومقالات أخرى، ص 154.

[2]- معافة، هشام، التأويلية والفن عند هانس جورج غادامير، ص 196، 172.

[3]- نقلا: المرجع نفسه، ص 197.

الأخلاقي للحياة الذي لم يَعد من الممكن رؤيته في الحياة ذاتها، فتكمن الخبرة الأصيلة للطابع الاحتفالي للمسرح في الخبرة الجمعية المباشرة بطبيعتنا التي نكون عليها وبالكيفية التي نتلاحم بها الأشياء معنا"[1].

وفي توضيح هذا يمكن القول أنه ضمن ما تقدم يتلخص واقع الحقبات التاريخية التي مرّ بها المسرح منذ العهد اليوناني القديم إلى يومنا هذا، وهي مراحل شكلت مجتمعة الدور الذي لعبه المسرح رغم تغيّر الواقع، وضمن العبارة "لا تزال تحفظ شيئا من واقع عصر الحضور الديني" إشارة إلى أن المسرح كان يحفل بطابع ديني محض في بداياته؛ أي أنه وُجد لأجل ممارسة بعضا من الطقوس الدينية حيث تتساوى فيه قيمة الممثل بالمشاهد؛ أي أنه للجماعة كلّها، وفي فكرة "الانسجام الأخلاقي للحياة" حديث عن الحقبة الثانية في تاريخ المسرح والتي وَسَمها "غادامير" "بعصر التعالي الخُلقي"، أما المتأمل في واقع هذه الفترة يُدرك الفرق الملموس بين المشاهد والعرض المسرحي، حيث يسود التوتر الذي يصوّر الحياة كما ينبغي أن تكون عليه[2].

ومن غير شك أن هذا ما سيُغيّر حالة المشاهد من مشاهد ومشارك إلى مشاهد فقط فيرجع هذا الأخير إلى أعمق خبايا وجوده فيُدرك ذلك الفرق الواضح بين حياته الواقعية وبين عالم المسرح الساحر المعروض أمامه، ولعل حديث "غادامير" على أن هذه الفترة هي فترة "مسرح العرض الدائم" قد لا توحي كثيرا بسلبيتها، فقد سعت مع ما تقدم أن تجمع بين الماضي الثقافي وحاضره، ولتحقيق "القُدرة على التلاحم التي يمتلكها الحاضر بما هو كذلك حينما ينجح في رفع الماضي إلى مستوى الحضور"[3]، أما في آخر حقبة وهي المعاصرة، فلم يُحدّد لها اسما أو رمزا لأنها لا تزال مستمرة.

إن للمسرح المعاصر تطلعاته المستقبلية، غير أن العالم المُعاش اليوم يُشعرنا بغموضه وصعوبة فهمه ببساطة، فهو ثقيل على ما يجري في وعينا، أو بصورة أدق

---

[1]- غادامير، تجلي الجميل ومقالات أخرى، ص 155، 161.

[2]- المصدر نفسه، ص 157.

[3]- المصدرالسابق، ص 157.

على ما يحدث بداخلنا من انفعالات، ولهذا تُصبح المهمة أصعب فالمسرح المعاصر يجب أن يحيا وأن يوجد أين توجد "الروح الجمعية التي تُساندنا جميعا وتتجاوز كُلا منا كأفراد، وهي التي تمثّل القوة الحقيقية للمسرح، إنه يخوض على الدوام تلك التجارب الجريئة في التحول الذي يحدث أثناء التواصل المباشر بالجماعة أين نتأسس بواسطة الممثلين والمشاهدين"[1]، وفيما تم عرضه لا ينكر "غادامير" ما للمسرح في تاريخه الأول من محاولة للجمع بين المشاهد والعرض المسرحي، لكن ليس بالصورة الكافية التي يتطلّبها واقع اليوم. إن هذه الفترات كلّها جزء واحد من الميراث الثقافي، لكن المرحلة الأخيرة وحدها هي الكفيلة بتوطيد التواصل المطلوب بين الذوات ضمن هذا الواقع المتغير الذي نحتاج إلى أن نكون في كل خطوة على ألفة معه.

تبعا لهذا "يقتضي العمل المسرحي أن نتوقف عنده ونتأمله، لأنه يحوّل كل ما ينطوي على شكلٍ زائل إلى ما هو دائم وثابت في كل زمان، لذا ينبغي علينا أن نتعلم كيف نتبصّر العمل الفني، كيف نقرؤه ونستمع إليه، وهكذا فقط يبدأ في التحدث إلينا. فالمسرحية تمثل دائما شيئا مُتساميا يوحد المشاهدين"[2]، و"المتفرج لا يبقى نفسه منعزلا في المسافة المميزة لوعي جمالي مُستمتعا بالفن الذي يمثله عمل ما، إنما هو يشارك بالأحرى في تشاركية ما هو معروض، فالظاهرة التراجيدية تُشدّد أساسا على ما يُعرض ويُدرك، والمشاركة في هذا ليست مسألة اختيارية"، فمهما كانت المسرحية التراجيدية التي تؤدى على خشبة المسرح بمُهابة، تعرض موقفا فريدا في حياة كل فرد، فإنها ليست محاولة لإحداث نوع من الإثارة العاطفية المؤقتة التي من خلالها يعي المتفرج وجوده الحقيقي[3]. ومن الملاحظ أن قيمة العمل المسرحي تكمن في عرضه، وهذا العرض يجعل المشاهد مشاركا في لعبه وفي احتفاله وحتى في التعرف على ذاته، لأن هذا العرض وثيق الصلة بالعالم وبالحياة. إن تحقق أي نص يكمن في

---

[1]- غادامير، تجلي الجميل ومقالات أخرى، ص 158، 160.

[2]- معافة، هشام، التأويلية والفن عند هانس جورج غادامير، ص ص 192، 193.

[3]- غادامير، الحقيقة والمنهج، ص 210.

عرضه أي في وضع فكرته التي تحاكي واقع الحياة أمام المشاهدين، ومن خلال هوية العمل المسرحي هذه يسهل علينا التعرف عليه ضمن هذا العرض، وقد تُشبه المسرحية اللعبة غير أنها تختلف عنها في كونها مفتوحة دائما أمام المشاهدين، وبواسطتهم فقط تكتمل دلالتها الكلية[1].

[1]- معافة، هشام، التأويلية والفن عند هانس جورج غادامير، ص 187- 189.

" ففي تجربة الفن كان لا بُدَّ من نظرة حاسمة لا غنى عنها
والتي تَم اكتسابها، وهي أنه لا يُمكننا الاكتفاء بالتحوّل
البسيط للمعنى ووَسَاطته، وإنّما علينا بالفعل استيعاب تجربة
مع العلم أن كُلّ فن من الفن والتقدّم بمعناها إلى العالمية...
أي نوع، سواء كان فنا تقليديا جوهريا بالنسبة لنا، أو فناً
معاصرا غير مألوف لنا على اعتبار أنه لا يملك تقاليدا، فإنّه
يتطلّب دائما نشاطا بناءً من جانِبنا".

«In the experience of art, the decisive and indispensable insight that we gained was that one cannot talk about a simple transference or mediation of meaning there. For this would already be to assimilate the experience of art to the universal…All art of whatever kind, whether the art of a substantial tradition with which we are familiar or the contemporary art that is unfamiliar because it has no tradition, always demands constructive activity on our part».

Gadamer, Hans Georg,

The Relevance of the Beautiful and Other Essays, p 37.

المبحث الثاني: المهام الأنطولوجية للتجربة الجمالية

تضطلع التجربة الجمالية عند "غادامير" بمهام عديدة، وليست تجربة فارغة المحتوى، فأي عمل فني لا يَعمد إلى تحقيق المتعة الجمالية فقط، بقدر ما يحمل معرفة تتطلب مشاركة فيها، حيث تصبح عملية الفهم ممكنة ومتكرّرة ومن ثم مفتوحة للأجيال[1]. لأجل هذا حاول وضع تجربة جمالية مستمرة طابعها الأساسي استرجاع الحقيقة الأصلية للفن، ولحدوث ذلك لا بُد من استبدال مفهوم الحقيقة القائم على تطابق القضية مع الشيء إلى تجربة حقيقة يحدثها العمل الفني بوصفها تجربة تحدث تغييرا مفاجئا في من يتلقى العمل[2]، قال في سياق مقارب: "إنني أود أن أتوجه من حيث المبدأ إلى تراث الفكر الجمالي الذي أنجزته الفلسفة، وسوف نرى كيف يجري هذا التراث على الفن الحديث، وما الذي ينبغي أن يخبرنا به عن هذا الفن"[3]، وللوصول إلى هذه الأهداف ولأجل تحقيقها يستعين بمفاهيم جمالية جديدة وهي:

- التصور الجمالي لنمط وجود الصورة:

نوّه "غادامير" منذ بداية بحثه حول التصور الجمالي لنمط وجود الصورة أنه يُريده تصورا جديدا منفصلا كما قال عن الوعي الجمالي من جهة وعن ما عودتنا عليه قاعات العرض الحديثة من جهة ثانية، وفي حديثه هذا دعوة للتخلص من الهيمنة الخاطئة بأشكالها عن المعنى الحقيقي لدلالة الصورة وما يرتبط بها "كفن النحت التشكيلي" مثلا. إذن هناك أزمة وقد أحدثتها الدولة الصناعية والإدارية الحديثة باستغلالها للفضاءات العامة، حيث انتقل اهتمام الصورة من الخيال إلى المكان. لذلك انتمى هذا التحليل إلى الانطولوجيا أكثر من انتمائه للفن، وعلى إثر هذا اهتم بتحليل الصورة فوَجد نفسه أمام سؤالين لا بد من تحليلهما والإجابة عنهما، يتعلق

---

[1]- بو الشعير، عبد العزيز، غادامير من فهم الوجود إلى فهم الفهم، منشورات الاختلاف (الجزائر)، دار الأمان، الرباط (المغرب)، ط1، 2011، ص ص 27، 28.

[2]- معافة، هشام، التأويلية والفن عند هانس جورج غادامير، ص ص 140، 141.

[3]- غادامير، تجلي الجميل ومقالات أخرى، ص 206.

الأول منهما بمشكلة "أصل الصورة" والآخر حول "الطريقة التي تُنتج عن هذا علاقة الصورة بعالمها"[1].

وتجدر الإشارة هنا إلى أنه في مشكلة "أصل الصورة" يعود "غادامير" للقول بأن الفنون الأدائية من قبيل المسرح وغيره قد اعتمدت على العرض -كما تعرفنا- لا على الصورة، فالخبرة الفنية قد وَجدت في لعب العرض حقيقة وجود العالم، وبدون أداء فإن العالم لن يكون موجودا، وحضور ما يُعرض يجد تمامه واكتماله في عرضه، أي أن هناك تداخلا ضروريا بين الوجود الأصلي والوجود المُعاد إنتاجه، مما يجعلنا نستخلص أن وجود العمل الفني يكمن في عرض العمل وتمثيله، وإلى هنا لم نذكر بعد ما معنى أن يكون لأصل الصورة مشكلة. وذَكر في تبسيط هذا بأن ما يُواجه الصورة كصورة ليس جوهرها وإنما هو نُسختها والنُسخة مجرد وسيلة لغاية، في حين لا تؤدي الصورة هذا الغرض لأنها الأصل، ومن ثمة لتحقيق هذا التمييز لا بُد من النظر في الكيفية التي يُعرض بها الشيء المُمثل، فالصورة لا تقف عند حدود طمْس نطاقها الخاص للإشارة إلى ما هو ممثّل فيها، وفي مُقابل هذا فإن النُسخة لا تمتلك وظيفة أخرى سوى إعادة إنتاج شيء ما وهي وسيلة تفقد وظيفتها بمجرد بلوغها الهدف[2].

وفي واقع الأمر، وإيجازا لما تم ذكره فقد توصل "غادامير" لوجود علاقة ضرورية للصورة بأصلها، وهي كأصل تقاوم إعادة الإنتاج، ومنه ميّز بوضوح طريقة تمثيل ما بالأصل عن الطريقة التي ترتبط بها نسخة ما بالأصل، ومن غير شك فإن كل عرض هو حدث أنطولوجي؛ أي له وجوده الحقيقي المستقل بذاته بوصفه ما هو ممثّل، وفي عرضه ينمو وجوده. قال "غادامير": "لقد طوّرت بمقابل الموقف الذاتي الذي تبناه علم الجمال الحديث مفهوم اللعب كحدث يُناسب الفن، وقد أسفر هذا المقترب عن قيمته المثمرة -فالصورة ومعها مجمل تاريخ الفن الذي لا يعتمد على إعادة

[1]- غادامير، الحقيقة والمنهج، ص ص 214، 215.

[2]- معافة، هشام، التأويلية والفن عند هانس جورج غادامير، ص ص 199، 200.

إنتاجها وأدائها- حدث وجود ومن ثم لا يمكن أن تفهم على نحو لائق كموضوع لوعي جمالي، بل بالأحرى أن تُدرك من حيث بِنيتها الأنطولوجية من ظاهرة العرض"[1].

فضلا عن ذلك إن مضمون الصورة ذاتها هو أنطولوجياً فيْضٌ للأصل، أما العلاقة بين كُلّ من الصورة ونسختها يمكن الحكم عليه بالأساس الواقعي الأنطولوجي للصورة ذاتها. يقول أيضا: "إن الصورة ليست نسخة عن الكائن المصوّر، إنما هي تشاركية أنطولوجية معه... إن الفن ككل وبمعنى شامل يزيد من قُدرة الكائن على أن يُصوّر فالكلمة والصورة المتخيّلة ليْسا مجرد توضيحين تمهيديّين، بل هما يُتيحان لِمَا يعرضانه أن يكون للمرة الأولى بالشكل الذي هو عليه فعلا". من ناحية أخرى، لو عدنا إلى السؤال الثاني المتعلق "بالطريقة التي تنتج عن هذا علاقة الصورة بعالمها"، يوضح "غادامير" ذلك في عبارته: "فالمثال الذي يطمح العمل الفني في الوصول إليه لا يتمثل في محاكاة فكرة ما وإعادة إنتاجها، بل يتمثّل في ظهور الفكرة ذاتها، وعلى أساس أنطولوجيا الصورة يمكن أن نتبيّن فشل الأولوية التي منحها الوعي الجمالي للصورة المؤطرة التي تنتمي لمجموعة رسوم أخرى، فالصورة تحتوي على رباط لا ينفصم بعالمها[2].

لكن قبل التوسع في دلالة هذا يُسبّقه "غادامير" بالحديث عن العلاقة الثلاثية بين كُلّ من "الصورة" ذاتها و"الرمز" و"العلامة"، فالصورة تتوسط كليهما، ومنه كان لها مقامها الأنطولوجي الخاص، غير أن لكل من العلامة والصورة ذات الوظيفة وهي الإحالة إلى شيء آخر غير ذاتهما، لكنهما غير متطابقتين رغم هذه الإشارة، فالصورة تُشير إلى ذاتها وإلى ما تُمثّله عبر مضمونها الخاص فتجذب المشاهد وتدعوه للمشاركة في وجود ما تُمثّله وهي بهذا لا تنفي ذاتها أبدا حينما تُشير إلى ما كان خارجها مجرّد

[1]- غادامير، الحقيقة والمنهج، ص 215- 224.

[2]- المصدر نفسه، ص 219- 224.

إشارة، في حين أن العلامة تختفي قيمتها أو الوعي بها لدى المشاهد بمجرد أدائها لوظيفتها مباشرة، أي حين تستدعي ما كان غائبا للحاضر[1].

وهذا ما عبّر عنه "غادامير" في كتابه: "الحقيقة والمنهج" بقوله: "فهنا ليست الصورة بالتأكيد علامة، إنها تُشير إلى ما تمثله من خلال مضمونها الخاص فقط. إن الصورة تشير من خلال جعلنا نتلبّث في رؤيتها، لأن مكافئها الأنطولوجي لا يكمن في أن يكون مختلفا بإطلاق عما يُمثّله، بل أن يُشارك في وجوده. إن للاختلاف بين الصورة والعلامة أساسا أنطولوجيا. لا تختفي الصورة بالإشارة إلى شيء آخر، بل هي تشارك في وجودها الخاص فيما تمثّله"، ثم إنه ومن الجدير بالذكر وفي الجزء المتبقي من المقارنة لكن هذه المرة بين الصورة والرمز يُصرّح "غادامير" بالتشابه الكبير بينهما، فالرمز كما تعرفنا عليه في السابق لا يُظهر إلاّ ما كان حاملاً لحقيقة فعلية، لذلك قد يكون للرمز الوظيفة ذاتها التي هي للعلامة، وقد مثلها بحالة التعرف على الأصدقاء المنفصلين، حيث يعمد الرمز في مثل هذا المثال إلى إيضاح حقيقة أن ينتمي الناس لبعضهم البعض بالإضافة إلى تقديمها، فالرمز يفوق العلامة قيمة[2].

وتحضرنا هنا موازنة مع عبارة سبق ذكرها في نفس المقام حينما تعرفنا على الرمز بوصفه أحد أنواع الفنون الضرورية ضمن مهام الهرمينوطيقا، والدالة على نفس المعنى "إن الوحدة الداخلية للصورة والدلالة التي تشكّل الرمز ليست مطلقة، فالرمز لا يُزيل ببساطة ذلك التوتر بين عالم الأفكار وعالم الحواس، بل يقدم أيضا تفاوتا بين الشكل والماهية، وفي هذا دعوة من أجل تبرير علم الجمال من كل مفهوم"[3]، وبدقة أكثر يرى "غادامير" أن "الصورة تتموّقع في منتصف المسافة بين العلامة والرمز، فهي لا تمثّل إشارة خالصة إلى شيء ما ولا احتلالا خالصا محل شيء ما. إنها في هذا الموقع الوسط الذي يرفعها إلى مكانة أنطولوجية فريدة. لا تكتسب العلامات والرموز

---

[1]- معافة، هشام، التأويلية والفن عند هانس جورج غادامير، ص 204.

[2]- غادامير، الحقيقة والمنهج، ص ص 235، 236.

[3]- المرجع السابق، ص ص 130، 131.

الاصطناعية وما شابهها وظيفتها الدالة من مضمونها الخاص كالصورة، بل يجب أن تؤخذ كعلامات أو كرموز"[1].

وإن الأمر ليبدو أكثر وضوحا حين نختصر ما تقدم –وإن لم ننْتَه منه بعد- في أن "غادامير" قد وجّه لفن الصورة عناية خاصة، فأراد تخليصها من شوائب التفكير الأول لها وحل الأزمة ووضع أفق لهذا النوع من الفن حتى يكون أكثر تزامنا مع ما يقتضيه الفن المعاصر، وفي واقع هذا الأمر كان عليه الإجابة عن سؤالين إشكاليين يتعلقان بها باعتبارها مفهوما أنطولوجيا، وقد تعرضنا معه "لأصل الصورة" فقط حيث عاد فيها إلى الفنون السابقة الذكر من مسرح ولعب وغيرها. أين وجد العمل الفني قيمته في عَرض عملها وتمثيله، إن الصورة تشاركية أنطولوجية تختلف عن النسخة باعتبار أن مضمونها فيْضٌ للأصل، مما يجعل من فهمها مرتبطا بشكل أدق من حيث بنيتها الأنطولوجية من ظاهرة العرض لا كموضوع لوعي جمالي، وتتمايز الصورة عن العلامة والرمز وإن اقتربت في بعض الجوانب منهما. كما يبقى للصورة رباط قوي بعالمها عن طريق المشاركة في وجودها الخاص فيما تمثّله، وعالمها هنا يتعلق بمطلب "المُناسبية" والذي سنتعرّف عليه بعد الانتهاء من أصل الصورة.

فضلا عن ذلك، تناول "غادامير" في "تجلي الجميل" ما أسماه "الصورة الصامته" وقبل حديثه عنها، وضّح من جديد أنه من بين المطالب الأساسية للفن المعاصر هي العلاقة بين الفن والطبيعة، لكن هذه العلاقة أصبحت صعبة المُتناول اليوم، بل وصفها بدقة بالإشكالية؛ أي أنها غامضة ومفتوحة على الكثير من الاحتمالات، لذلك لم يعد الفن على قدر توقعاتنا، فمثلا فيما يخص فن التصوير، فقد صُرفت الأنظار والأذهان عن السؤال عن مضمون اللوحة، وفيما يخص عنوانها أضحى الفنان يلجأ إلى الرموز التجريدية كالأعداد مثلا لترميز لوحاته بدلا من عنونتها لفظياً، وأرجع

[1]- غادامير، الحقيقة والمنهج، ص 237.

"غادامير" السبب في ذلك إلى أن العلاقة الكلاسيكية بين الفن والطبيعة، أي "المحاكاة" لم تَعُد سارية المفعول.

غير أن هذا لم يمنع "غادامير" من العودة عبر "أفلاطون" أي عبر "الماهية العقلية" -التي اقترحها هذا الفيلسوف- لتفسير الفن المعاصر ومنه للتحدث عن اللغة الصامته للصورة في فن التصوير. أين يكون كل صمت في أي صورة ليس عجزا أو صعوبة فهم، بل هو في الحقيقة نوع من الكلام، ويعترف "غادامير" في هذا السياق أن السكون الصامت في فن التصوير ليس بالبحث الجديد، لكن بالعودة إلى قديمه تتجلى لنا الخلفية الكاملة التي تُضفي شرعية على بعض الموضوعات الجديرة بالتمثّل التصوري"[1]. إن وحدة اللوحة كما يجب أن تكون عليه اليوم هو ما دفع "غادامير" للبحث في ماهيتها وفيما يُمكنها أن تُخبرنا به عن حياتنا، خاصة أن عالم اليوم المتحوّل بتقنياته الإعلانية قد حوّل كل ما هو مُنتج إلى عديم الاستخدام بعد استهلاكه، فهو لازم التغيير، لذلك يتساءل: ما الذي يمكن أن يعنيه تَفرّد الصورة في مثل هذا العالم الذي يكون كل شيء في قابلا للاستبدال؟[2]، وكذلك يبدو أن الجواب عن هذا السؤال هو إجابة عن سؤال آخر وهو: لماذا لم تعد المحاكاة سارية المفعول اليوم في تلك العلاقة الكلاسيكية بين الفن والطبيعة في فن التصوير؟.

يُجيب "غادامير" هنا ويقدّم حلا مناسبا تمثّل في أن فكرة المحاكاة اليوم تُحقق ذاتها من جديد، خاصة أن الفن لم يعد ينظر إلى الطبيعة لكي يُنتجها من جديد، كما أن الطبيعة لم تعُد تَمُد الفن بنموذج لِيَتَبِعَه، فالعمل يتبع طريقه الخاص وإن تشبّه بالطبيعة، وقد يتضح ذلك أكثر من خلال صورة قطعة الكريستال التي تحوي بطابعها الهندسي انتظاما خالصا طبيعيا تماما، أي أن اللوحة الحديثة تتعلق بشيء ما من الطبيعة، فلا تكون اللوحة تصويرا تجريديا ولا موضوعيا ولا غيرها، إنما تكون بمعنى أدق "مسألة تعهد بالنظام". وفي هذا دعوة للتركيز على الأعمال الفنية بذاتها، يقول

[1]- غادامير، تجلي الجميل ومقالات أخرى، ص 189، 193.

[2]- المصدر نفسه، ص ص 199، 200.

"غادامير": "إن الفنان الحديث ليس مُبدعا بقدر ما يكون مُكتشفا لما هو غير مرئي بعد، مكتشف لما هو لا مُتخيّل من قبل ويَنْبَثق في الواقع من خلاله، ومع ذلك فإنه مما هو جديرٌ بالملاحظة أن المعيار الذي يجب أن يلتزم به يبدو أنه نفس المعيار الذي التزم به الفنان دائما"[1].

وليس هذا فحسب، فقد ذهب "غادامير" إلى أن القوة التعبيرية المُستقلة للصورة تجعلنا نحكم عليها أو نصفها بمثابة بيان أو إعلان عما تُمثّله، وقد يظهر هذا كثيرا في حالة الصورة الدينية، وإن كان الفرق بينها وبين الصورة الدنيوية بسيط في العمل الفني بل إنها الفكرة ذاتها حتى في حالة صورة الفرد إذا كانت عملا فنيا، فهي جزء من "الشعاع الخفي للوجود" الذي ينبعث من وجود ما هو مُمَثّل، مما يُعرض هناك، ولذلك تتوسط الصورة طرفي التمثيل، الأول منهما يدعوه "غادامير" "التدليل الخالص" أو الإحالة والذي هو ماهية العلامة، والثاني هو "الاستبدال الخالص" الذي هو ماهية الرمز، وفي هذا عودة إلى التأكيد على قيمة العلاقة الثلاثية بين كل من الرمز والصورة والعلامة، وهذا الإتحاد يظهر في كل مرة تحضر فيها ماهية الصورة كاملة، إذن في الصورة شيء من التدليل الخالص وشيء من الاستبدال الخالص أيضا، وهذا لأن تمثيل الصورة يتطلّب التدليل على ما هو مُمثّل فيها[2].

- موقع المُناسبي والتزييني في أشكال الفنون:

"إن معنى أشكال الفنون ومحتوياتها تتحدّد بالمناسبة التي تقصدها، ولذا فهي تنطوي على أكثر مِمَّا هي عليه من دون هذه المناسبة، إنها تتجلى في الدعوة الخاصة للعمل فهي ليست شيئا مفروضا على العمل من طرف مؤوّله"[3]. عرّف "غادامير" في هذه المقولة دلالة المُناسبية فكل فن –فيما يرى- يرتبط في شكل دائم بالعالم الذي أحدثه، أي أن العلاقة بالعالم الذي يُعرض هي دائما علاقة أساسية في الفن، وهنا

---

[1]- غادامير، تجلي الجميل ومقالات أخرى، ص ص 201، 202.

[2]- غادامير، الحقيقة والمنهج، ص 231، 234.

[3]- غادامير، الحقيقة والمنهج، ص ص 224، 225.

تطرّق إلى السؤال الثاني من المطلب السابق عن "علاقة الصورة بعالمها"، وضمن هذا يُشير إلى أن الكثير من الفنون كانت خارج التصنيف في الإستيطيقا الحديثة ولا مكان لها في علم جمال الخبرة، فطابعها مناسباتي كالبورتريهات والقصائد الشخصية والكوميديا وغيرها ولأنها تتحدّد في معناها ومضمونها من خلال المناسبة التي تقصدها، فالوعي الجمالي ينتقص من قيمتها، ولذلك رأى أن المناسبية علاقة داخلية للعمل وكل عمل فني يتحدّد بهذه الكيفية في أفق العالم والحياة[1].

ويتحدث "غادامير" في هذا السياق عن الاختلاف بين الصورة الشخصية والنموذج للوصول إلى معنى أدق للمناسبية، ففيما يخص الصورة الشخصية فهي تُمثّل فردية الشخص المصوّر، دون أن يكون النموذج أمامنا فهو "مُخطط مُتخفٍ" وعلى الرسام هنا إذن أن يُطلق العنان لخياله في تصويره للنموذج لو أخذناه كمثال لا أن يُجلس النموذج أمامه. لأنه في هذه الحالة الأخيرة سيُدمّر صورة الشخصية، فالنموذج ينفرد بخاصية إدراك ما كان غير قابل للإدراك وجعله مرئيا. يذكر "غادامير" في هذا الشأن: "يُبيّن لنا الاختلاف بين النموذج والصورة الشخصية معنى المناسبية هنا، ومنه تكمن المُناسبية بالمعنى المقصود بوضوح فيما يزعُم العمل نفسه أنه يعنيه في التغاير عن أي شيء يُكتشف فيه أو يُستنتج منه ويكون مضادا لهذا الزعم، والصورة الشخصية تتطلب فَهمها كصورة شخصية، حتى حين تتحطّم العلاقة عمليا بالأصل عن طريق المضمون التصويري المخصص للصورة، ولذلك فهي أكثر من كونها مُجرد نموذج"[2].

وتبعا لهذا أكد "غادامير" بشدة على العلاقة الوطيدة "بين العمل الفني وموضوعه الذي يُثري وجوده كما لو كان ظاهرة أنطولوجية جديدة، فكل ما هو معروض في هذا العمل أيّاً كان هو تمثيلات للماهية ذاتها، فالعناصر المُناسبية تقدّم نفسها كحالات خاصة لعلاقة عامة يكتسبها وجود العمل الفني، لذا فإن مناسبة حضور العمل الفني

[1]- معافة، هشام، التأويلية والفن عند هانس جورج غادامير، ص ص 207، 208.

[2]- المصدر السابق، ص ص 225، 226.

إلى التمثيل تجعل معنى العمل يتلقى تحديدا متواصلاً"[1]. ثم إن ما يجعل من الصورة الشخصية مناسبية، أنها لا تحدّد هوية الشخص المصوّر، وإنما تكتفي بتحديد فرديته -كما تقدم الذكر- بل إن إمكانية الشخص قيد الحديث لا تعتبر مُستحيلة إذا كنا على معرفة شخصية به على غرار الآخرين. إنها عملية التعرف التي يستحضرها "غادامير" في كل مرة يسمح فيها الفن بوجودها، "فالتعرف يستخلص الدائم من العابر، والعملية الفريدة التي بواسطتها يجعل الإنسان نفسه على أُلفة بالعالم، وعملية نتأسس على أن كل فعل من أفعال التعرف على شيء ما يكون قد تحرّر بالفعل من إدراكنا العارض الأول لذلك الشيء"[2].

ويعني هذا أن مناسبة الصورة التي ليس من السهولة معرفتها تبقى متخفية، لكن ليس من الضروري أن تكون تامة الجلاء والفهم، ثم إن من ماهيتها أن تبقى بالرغم من ذلك جزءً أساسيا من المعنى الكلي للصورة. ثم يذكر "غادامير" من جديد بعد هذا التوضيح أن عمل الفن في انتمائه لموضوعه وفي حدوثه وأدائه يكون مُناسبيا بسبب طبيعته، أما مناسبة الأداء فتجعله ينطق ويُظهر كل ما فيه، ومع الأخذ بعين الاعتبار أن مُخرج حدث المُناسبة يُظهر مهارته هنا، مع احتسابه هو الآخر لتوجيهات كاتبها الأصلي، كما يحدث بين المخرج والمؤلف أو الكاتب في حالة المسرح أو الموسيقى أو غيرهما من الفنون التي تنطبق عليها هذه القاعدة[3].

أما فيما يتعلق بأشكال الفن المُناسبي من قبيل الصورة الشخصية مثلا هي أشكال شاملة تحيا من جديد من مناسبة إلى أخرى، فيتميز على إثرها العمل الفني فهي تتحقق بطريق آخر، وهذا ما يُبرّر صعوبة تحديد العلاقة الفريدة للعمل بالمناسبة على الرغم من كونها حاضرة ومؤثرة في العمل نفسه، كما يشمل هذا الحديث الصورة الشخصية أيضا في علاقتها الفريدة بالأصل وهي تتضمنه حتى في تجاوزه. إن الصورة

---

[1]- معافة، هشام، التأويلية والفن عند هانس جورج غادامير، ص 210.

[2]- غادامير، تجلي الجميل ومقالات أخرى، ص 137.

[3]- غادامير، الحقيقة والمنهج، ص ص 227، 228.

الشخصية محدّدة أساسا كتمثيل، وهي بذلك تعزّز من وجود الشيء أساسها الحقيقي قائم على الراهن، أي على ذاكرة الممثل الراهنة، وهي حالة من حالات التكافؤ الأنطولوجي العام، إنها تُمثّل فرداً وليس نوعا كما قال "غادامير" بغض النظر عما يحدث من تحويل للشخص المصوّر من العرضي والشخصي إلى الجوهري، أي المظهر الحقيقي[1].

ونتيجة لهذا يمكننا القول أن "غادامير" عالج "علاقة الصورة بعالمها" بعد أن فرغ من مشكلة أصلها فكان مُجدّدا ومطوّرا على غرار عصور الفن السابقة عليه، وحدّد طبيعة هذه المعالجة وحصرها في "مناسبية العمل الفني"، فدلالة أشكال الفنون كلّها تتحدّد حسب المناسبة التي تقصدها، ومع ذلك فهي غير مفروضة على العمل من المؤوّل لها، كما وضح أن مختلف الفنون التي تقصد المناسبة في عملها كانت مرفوضة في فنون ما قبل الفترة المعاصرة، فقد انتقص الوعي الجمالي من قيمتها، فحاول أن يُعيد لها هذه القيمة المرفوضة ضمن هذا العالم ورفض وجودها خارج التصنيف، فللصورة علاقة ضرورية بعالمها دون أن تقصد شكلا فنيا على الآخر.

ومن ذلك انتقل إلى الاختلاف بين كل من الصورة الشخصية بتمثيلها لفردية الشخص المُصوّر، والنموذج باعتباره المُخطط المُتخفي لكنه مع سِمته هذه يمتلك القدرة على إدراك ما كان صعبا غير قابل للإدراك وجعله مرئيا. أما مناسبة حضور العمل الفني إلى التمثيل تجعل معنى العمل يتلقى تحديدا مُتواصلا، كما تكتفي الصورة الشخصية بتحديد فردية الشخص المصوّر دون هويته التي قد تكفي عملية التعرف لمعرفتها عند الحاجة. إن من طبيعة العمل الفني أن يكون مُناسبيا، وتبرير وتحديد العلاقة الفريدة للعمل بالمناسبة ليس أمرا سهلا بل يتطلّب الكثير من الجهد نظرا لأن أشكال الفن المناسبي شاملة وتحيا من جديد من مناسبة إلى أخرى.

[1]- غادامير، الحقيقة والمنهج، ص ص 229، 230.

وفي واقع التزييني الأنطولوجي يتحدث "غادامير" عن "فن العمارة" أولا ويراه ضروريا في بحثه لأنه هو الآخر "يُظهر عنصر التوسّط من دون حضور حقيقي للعمل الفني، وهكذا حتى حين يقدّم العمل بطريقة غير الطريقة الأدائية يُستَحضر الماضي والحاضر معا في العمل الفني، ومسألة أن لكل عمل فني عالمه الخاص لا تعني أنه عندما يتغيّر عالمه الأصلي يكون له واقعه في وعي جمالي غريب عليه، ففن العمارة يعلّمنا هذا الأمر، ذلك أنه ينتمي إلى عالمه على نحو غير قابل للتحويل، وفي تفسير هذا يُبيّن "غادامير" أن لفن العمارة عالمه الثابت وهو يعمل من البداية في أُفقه على هدف دمج الماضي بالحاضر، والأعمال الفنية وإن كان لكل منها عالمها الخاص، لكنه عالم واقعي ومتوافق مع الوعي الجمالي وليس غريبا عنه، وفي فن العمارة لا ينفصل العمل الفني عن عالمه بل ينسجم معه باعتباره لا يقبل التحويل أصلا، ثم إن هدف هذا الفن عموما يتأسس حتى خارج ذاته بغرضه الذي يؤديه وبالمكان الذي يشغله كمجال كلي [1].

ونظير هذا أنه لا يمكن الحكم على المبنى المعماري بالعمل الفني فقط فغرضه يشمل سياق الحياة كلّها ومن ثمة فهو ليس موضوعا للوعي الجمالي، وإلاّ صار لا واقعيا ووهميا، وإن كان يقوم من ناحية أخرى على دمج الماضي بالحاضر فهو لا يقف ساكنا في تاريخه، بل تُحمل هذه المُزاوجة معه. أي أن أي فترة تاريخية مَضت لو أُعيد بناء أحد صروحها المعمارية في الحاضر بكل وعي وجد وحرص في الحاضر، فلا يعني ذلك أبدا العودة بالتاريخ إلى الوراء. إنها وساطة جديدة وقيّمة بين الماضي وحاضره، وهذا مقياس الحكم عليه، ويبقى المُجدّد أو الحافظ للصروح القديمة فناناً في عصره كما قال "غادامير"، وفي هذا تجاوزٌ منه للوعي التاريخي كما فعل مع الوعي الجمالي من قبل، أي أنه سارَ تدريجيا نحو القضاء على أصل الاغتراب برُمته[2].

---

[1]- غادامير، الحقيقة والمنهج، ص 240، 239.

[2]- غادامير، الحقيقة والمنهج، ص 240.

وليس هذا فحسب، فمن طبيعة فن العمارة ألاّ تكون صروحه أعمالا فنية إلاّ إذا كانت حلا لمشكلة معمارية تطرحها سياقات الأهداف والمحيط الإنساني الذي يرجع إليه في الأصل. إنه يمتلك خاصية حفظ وإثبات هذه السياقات وجعلها دائمة الحضور، وهذا لأن غياب الغرض من الصرح المعماري أو صعوبة معرفته أو غياب وِحدته يُغيّب فهمه عنا ويجعله صعبا، وإذا كان طريقنا اتجاهه تجريديا خالصا يُحوّله -كما تقدم الذكر- إلى موضوع للوعي الجمالي فيُفقده هذا الأخير واقعيته ويجعله مجرد موضوع لأهداف سياحية أو للتصوير الفوتوغرافي فقط. إنها دعوة من "غادامير" لتجاوز الوعي التاريخي الذي يُسيء فهم أعمال فن العمارة بسبب أنها تظل ثابتة أمام حركة التاريخ الدائمة، وفي القضاء على هذا التجريد وثباته يحضر العمل المعماري في كل زمان، ويُظهر في حاضرها على الخصوص تكافؤا فريدا ينبغي أن يتطابق مع مقتضيات البناء الجديدة لحركة وعمل الفن المعماري لعصرنا، ومُناسبية العمل الفني لا تكتفي بأن تكون أساسا للعمل الفني فقط، وإنما تجمع ماضيه بحاضره وعلى كل تحقيق معاصر للعمل الفني أن يأخذ هذا بعين الاعتبار[1].

فضلا عن ذلك، تدرّج "غادامير" في حديثه عن فن العمارة من أن لهذا الأخير منظوره الخاص في أي مكان، وهذا المنظور هو ما أسماه "بالتزيين" وقد وصل إلى هذه النتيجة بعد أن بيّن أن لفن العمارة القدرة على إضفاء الشكل على الفضاء ولم يقُل العالم أو المكان، فمفردة "فضاء" تُشير برأيه إلى كل ما يُحيط بكل شيء يوجد فيه، أي أن الفضاء أكثر شمولية وإحاطة، ولإثبات صحة هذا الحديث ذكر "غادامير" أن فن العمارة يشمل كل أشكال التمثيل من أعمال الفن التشكيلي وفن الزخرفة، ويمنح في ذات الوقت مكانا للفنون التمثيلية كذلك من قبيل الشعر والموسيقى والتمثيل والرقص، وحينئذ يضطلع فن العمارة بحماية منظوره الخاص أي التزيين حتى من أشكال الفن التي لا تكون أعمالها تزيينية[2].

---

[1]- معافة، هشام، التأويلية والفن عند هانس جورج غادامير، ص ص 212، 213.

[2]- غادامير، الحقيقة والمنهج، ص 240.

فقد تتطلّب الفنون مكانا مُحدّدا لها كأن يطلب الشعر أو المسرح مثلا أماكن مُعينة مسارح أو قاعات عرض ملائمة، لكن بما لفن العمارة من منظور تزييني في عصرنا يستغني عن هذا الشرط ويسعى لتحقيق احتمالية خلق فضاء للعمل نفسه وتركه حُراً وليس اشتراطه وهي دعوة للتحرّر وللتكيف مع ما هو معطى أو موجود وضمنه يخلق شروطه الخاصة، ويستشهد "غادامير" بمكان المسرح في خصائصه الصوتية السمعية التي يراها البعض مشكلة تقنية تتطلب شروطا معينة، يراها "غادامير" مشكلة معمارية. قال في كل هذا: "وتكمن طبيعة التزيين في جذب انتباه المُشاهد للتزيين، وإرضاء ذوقه، ومن ثم إعادة توجيهه بعيدا عنه؛ ونحو مُجمل سياق الحياة الذي يُرافقه"[1].

والجدير بالذكر كذلك، أن هناك بُعدا آخر للتزييني فمجاله مُتسع ينطلق من العمارة إلى غاية الزخرفة الفردية وفي هذا يجب أن يكون مبنيا على فكرة حله لمشكلة ما لينال رضا المشاهد، وإذا قلنا تزيين فلا بُد من أن ينال إعجابه أيضا، أي أن يكون على ذوقه في هذه الحياة وأن لا يكون غاية في ذاته، ومنه يُوفّر الزخرفة المناسبة للمزاج... وعليها أن تتجنّب المَهمات التزيينية للمعماري وترفض الأحكام المسبقة للوعي الجمالي، لأن ما يكون مطابقا لهذا الوعي يكون خارج أيَّ مكان وزمان، ومنه يكون موضوعا لخبرة جمالية وهذا ما يتعارض مع مهمة التزييني لأنه يتطلّب دائما إعادة فحص، أي إعادة نظر وتصحيح وتوجيه، فطريقه يتمثل في السعي إلى التحرّر أي إلى التغيير بدَلَ التأمل [2].

ومهما يكن من أمر، فهو بحاجة إلى أن يتأسس في البنية الانطولوجية للتمثيل والتي وصفها "غادامير" من قبل بنمط وجود عمل الفن، فالزخرفي والتزييني يعنيان الجميل بحد ذاته وتتحدّد علاقتهما بما يُزَيّنانِه، فلا مغزى جمالي مُستقل لهما يُحدّد بالضبط الربط بينهما وبين ما يقومان بتزيينه، فالعبرة في الحكم على الجميل تكون بمعرفة

---

[1]- المصدر نفسه، ص 241.

[2]- غادامير، الحقيقة والمنهج، ص ص 241، 242.

إلى أي شيء ينتمي أو إلى أي شيء لا ينتمي، وهذا ما دعاه بالذوق والحكم الصحيحين معا. إن اكتشافه يكمن بكل سهولة في العودة إلى مُتقلّده ومن هنا يُكّمل مفهوم التزييني وهذا ما عناه "غادامير" في بحثه بنمط وجود الجمالي[1].

- التفسير الأنطولوجي للعمل الفني الأدبي:

"يُطلق الأدب في تعريفه على جميع ما صُنّف في كل لغة من البحوث العلمية والفنون الأدبية، فيشمل بذلك كل ما كان نتاجا لخواطر العلماء وقرائح الكتّاب والشعراء تعبيرا عن عاطفة أو فكرة، تعليما لعلم أو فن، أو تحديدا لحادثة أو واقعة، فيدخل فيه ذِكر من نبغ من العلماء والحكماء والمؤلفين لِبَيان توجيهاتهم ومذاهبهم ثم تقدير مكانتهم في الفن الذي أنتجوه، ليظهر من كل ذلك تقدم العلوم جميعا أو تأخرها"[2]، ويبدو من التعريف أن للأدب من الشمولية والحرية ما يسمح بإمكانية تطبيق المنظور الأنطولوجي الذي طوّره "غادامير" للفن عليه، وهذا بما للأدب من وظيفة وجود حُفظ ونُقل عقليا، ولذلك هو يأتي بتاريخه الخفي لكل عصر فيستدعيه ويستعيده أيضا.

وقد مثّل "غادامير" ذلك انطلاقا من تأسيس آثار الأدب الكلاسيكي، فمن خصائص الأدب الحفاظ على آثاره الكلاسيكية كتقليد ثقافي حيّ والحفاظ على ما هو موجود وهذا ما يُعرف عنه إلى الآن، لكن "غادامير" لا يكتفي بذلك ويُضيف علاوة على ذلك أنه يعترف به كنموذج ويجعله مثالا للإقتداء به، وفي الأدب الكلاسيكي وإن اختلفت الأذواق يُعد النموذج الكافي للتأثير على الكتّاب إلى غاية المعاصرين منهم، إنه التاريخ أو ما أسماه "غادامير" التراث الذي نحتاج إلى إحيائه

---

[1]- المصدر نفسه، ص 243.

[2]- الزيّات، أحمد حسين، تاريخ الأدب العربي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة (مصر)، د(ط، ت)، ص ص 3، 4.

بأبعاده المختلفة -ومنها الفن ومن هذا الأخير الأدب- في كل لحظة، فالأدب من الفنون العالمية ومفهومه أوسع بكثير من مفهوم عمل الفن الأدبي[1].

ووِفقاً للتاريخ الأدبي الذي يَشهد في نفس الوقت على استمرارية تاريخية ملحوظة وانقسام مُنسجم في عصور متماسكة فإن هذا "التخصيص التدريجي"، بعيدا عن فهم الواقع المتصوّر أو المتخيّل، فإن الأدب سيكون جزءً من استجواب طويل يتجاوز الحدود التي لا تُحدّد استجابتها، دون أن تجْلب أي كشف نهائي حقيقي على اهتمام الفكر الإنساني لما يمكن تسميته بـ"ما وراء" كل ما هو ثقافي[2]، وهذا مفاده أن النظرية النقدية للأدب لا تجد نقطة انطلاقها في أي مفهوم تقليدي، ولكن في المفاهيم الأكثر تقدّما، ولا شك في أن التأويل جزء منها[3].

وينتج من هذا بالضرورة أن الأدب يرتبط بوضوح بالقارئ، فهو من يتلقى العمل الأدبي، ولذلك يعمل الأدب على تجاوز اغتراب الواقع ويسعي إلى حفظ الوجود، ومع "غادامير" نلاحظ أن تطور الوعي التاريخي قد أدخل الوحدة الحية للأدب في حالة من الضعف والهوان، وأحل التاريخ الأدبي محلها، في المرحلة ما قبل المعاصرة، ولهذا كان لزاما مُجابهة هذا الاغتراب تماما كما حدث مع بقية الفنون السابقة فهناك دائما شيء ما ينطوي على حضور دائم يجذبنا إليه ويقاوم كل محاولة تَحَوُّل للفن ومن ثم الأعمال الفنية إلى مجرد موضوعات للبحث التاريخي[4].

وبناء على هذا بدأ "غادامير" بالقراءة ويصِفُها بأول أفعال الأدب، وفعل القراءة هو عملية داخلية خالصة لا تحتوي على أي تمثيل مُلازم للقراءة العلنية أو

---

[1]- غادامير، الحقيقة والمنهج، ص 243- 247.

[2] - Jauss, Hans Robert, Pour une herméneutique littéraire, traduit de l'allemand par Maurice Jacob, Éditions Gallimard, France, 2017, p 8.

[3] - Bürger, Peter, Théorie de l'avant-garde, traduit de l'allemand par Jean Jean-Pierre Cometti, Ouvrage tvec l'aide du Centre national du livre, France, 1974, p 11.

[4]- معافة، هشام، التأويلية والفن عند هانس جورج غادامير، ص ص 218، 219.

الأداء. غير أنه يدفعنا بهذا لتغيير الوضع وإحكام الصلة بين كل من الفهم والتمثيل فلا بُد من إزالة الفوارق بين كل من الإلقاء والقراءة الصامته، حيث تُشكّل القراءة مع الفهم نوعا من إعادة الإنتاج والأداء وحتى التأويل، وفي معنى هذا أن الفهم يحتوي كلاما داخليا باطنيا على الدوام[1]. قال "غادامير": "أُعطي اسم القراءة على الحدث الذي نجده في صورة أو كتاب، فنحن نعلم ما معنى أن نمتلك القُدرة على القراءة وألاَّ نكون جاهلين، لكن مع ذلك هذه مجرّد خطوة أولى نحو شمولية وانفتاح العمل الفني، لكن على الأقل لن يتخيّل أحد أنها قوة يمتلكها بالفعل. في الحقيقة إنه لشيء علينا تعلّمه تماما مثل مشاهدة الموسيقى أو الاستماع إليها"[2].

ولو حاولنا تأكيد ما توصّل إليه بصورة أبسط وأوضح لقلنا أن فيما تقدم الكثير من الجدّة والدقة في المفاهيم المُستنبطة مباشرة من أصل معناها الحقيقي وبنائه لا قوله من فراغ، ونعني بذلك أنه في تفسير "غادامير" لمعنى فعل القراءة ودورها في الأدب من ناحية، وفي الفن من ناحية أخرى الكثير من العمق. إن القراءة إذن مهارة تحتاج إلى التعليم والتنمية باعتبارها أساس كل المعارف الأخرى. لقد أدرجها هنا لأنها في الأصل علم المعرفة والخبرة وفنٌ من الفنون الجميلة، وهي للفهم والتفكير أو كما قال -فيما سبق- "القراءة مع الفهم هي دائما نوع من إعادة الإنتاج"، وإعادة الإنتاج هنا هي الإبداع والتقدم والإطلاع على الجديد في كل شيء[3].

ومنه يرى "غادامير" أن الفهم على سبيل اللعبة يجعلنا نعترف ونُترجم ما تم نقله إلينا عن طريق التقليد، ومنه فإن أي عمل أو ترجمة تتكشّف على خلفية القراءة التي تم بنائها مُسبقا في سياق يشملهم، فترتبط بالضرورة بها لذلك يجب أن تتفاوض

---

[1]- المرجع نفسه، ص 216.

[2] - Gadamer, Hans Georg, La Philosophie herméneutique, avant-propos, Traduction et notes par Jean Grondin, 1ère édition, Presses Universitaire De France, Paris, 1996, p 212.

[3]- الصوفي، عبد اللطيف، فن القراءة "أهميتها، مستوياتها، مهاراتها، أنواعها"، دار الفكر، دمشق (سوريا)، ط1، 2007، ص 19، 36.

معها كل قراءة جديدة حتى يُثبت كُلاًّ من المؤلف والقارئ ما يُسمى "اندماج الآفاق"، فيتم تحديد مجال القراءة وهي تبتعد نهائيا عن تلك الأحكام المسبقة التي نحملها من البداية، ليتشكّل "أفق حاضر" القارئ أو المترجم[1]، ومن الملاحظ أن تطبيق المنظور الأنطولوجي الذي طوّره "غادامير" للفن وتطبيقه على الأدب واضح في القراءة ذاتها، إنها كعلم تحتوي صُورا وجودية مُتجدّدة يجمعها البحث والنظر والتفكّر، ثم إن أي بحث لتحقيق كشف هو قراءة وكل نظر لإدراك شيء هو قراءة، وكل تفكر لإنتاج علم هو قراءة أيضا. هكذا لا تتعلق القراءة هنا بالحرف قَدْرَ تعلّقها بالوجود كلّه، لأنها تهدف لإنتاج المعرفة وتحصيل العلم والوصول إلى الحقيقة[2].

ولذلك فإن طريقة "غادامير" هذه في بناء مشروعه الفني مبنية على أسس دقيقة ومُنسجمة، لذلك تُعد القراءة لديه حوارا هادئا يجمع بين الإنسان والكتاب، ثم إنها مفهوم شامل يجمع بين ما هو بدني وعقلي وحتى نفسي، ورحلة ذهنية لتأويل الحرف ونَقلِه إلى صور مُتخيّلة وليست مجرد قراءة للألفاظ أو مجرد معرفة جديدة، لأجل هذا نجد أن القراءة عبارة عن مَدارك أو مَراتب معرفية مُتعدّدة الدرجات، فهي لا تكتفي في أثرها بأن توصف كحالة تلقي فقط، لكنها إضافة لذلك حالة من التفاعل بين المقروء والقارئ وهنا تحدث الحالة النفسية أو يمكن وَصفها بالوجدانية، فقد يَرضى القارئ ويُحب ما يقرأ وقد يحصل له نوع من الكُره والغضب أي أنه يتفاعل مع عالم الكتاب أو عالم آخر صنّفه هذا الكتاب لِقارئه[3].

وأساسا على هذا فالقراءة فهمٌ لكل ما تَم قراءته، وبالتالي فهي تأويل لكل ما نعتقده أو نُفكّر فيه، ومن هنا فهي البنية الأساسية المشتركة لكافة تجلّيات المعنى ودلالاته وحتى ولو كانت القراءة غير مُقتبسة، فإن كل نص يُقرأ سيصل إلى فهمه

---

[1] - Jane Elisabeth, Wilhelm, Le Dialogue Herméneutique, Herméneus Revista de Traduccion e Interpretacion, Num. 8-Ano, 2006, p.11.

[2]- عمر بن محمود، أبي قتادة، فن القراءة، نخبة الفكر، فلسطين، د(ط)، 2015، ص 14.

[3]- عمر بن محمود، أبي قتادة، فن القراءة، ص 15.

الواقعي، ومن ثمة قد يصح القول أيضا أن قراءة النص تصل المُتلقي كاملة من الفرد الذي يُعطي للعمل لوحده فيْض وجوده[1]، ولعل من المفيد هنا أن نَنْتَبِه إلى أن "غادامير" قد أكّد أيضا أن الوجود الأصلي للأدب في شكله الفني الخاص يشترط أن يكون قابلا للقراءة، وهذه الأخيرة هي الأسلوب المناسب لعرض المضمون بكل حُرية ومُرونة، فالأدب لا يشترط أبدا أن يُقرأ الكتاب مثلا في جلسة واحدة، لكن العودة إلى قراءة الكتاب نفسه تجعل القارئ مُضطرا لاستئنافه من جديد، وهذه الحالة غير موجودة في فنون أخرى كالموسيقى مثلا، ويستشهد في هذا بمثال الرواية أو في الملحمة أو في الصورة أيضا[2].

وإذا أخذنا الرواية أولا فقد اُختيرت بعناية لهدف ما، فبالعودة إلى معناها كمؤسسة أدبية ثابتة الكيان فقد قام الأدب عليها منذ نشأته الأولى أكثر من قيامه على كلّ من الكتابة والتدوين، ثم إن الرواية تعتمد على المغامرة وتَميل إلى الواقع، وتُجسّد شيئا مهما للإنسان من هذا الواقع علما أنها تنفرد بالحديث عن الفرد كموضوع لها أكثر من المجتمع الذي يُصبح في هذه الحالة موضوعا للملحمة، وعلى سيرة الملحمة وفي المثال السابق ذكر "غادامير" الملحمة أيضا ورأى أن وجودها الأصلي يكون حين يُلقيها راوي الملحمة وهو بهذا لم يكتفِ بالرواية لأن العودة إلى الملحمة فيها إشارة واضحة لاختفائها من عالمنا واستبدالها بالرواية، وما يبحث عنه "غادامير" جزء مهم منه موجود في الملحمة، فهذه الأخيرة تجعل من المجتمع موضوعا لها وطابعها شعري، أما الرواية فطابعها نثري[3].

---

[1] - Gadamer, Hans Georg, L'art de Comprendre: écrits 2: herméneutique et champ de l'expérience humaine, Traduit par Pierre Fruchon et autres, éd, aubier Montaigne, Paris,1991, p 31.

[2]- غادامير، الحقيقة والمنهج، ص ص 244، 245.

[3]- مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية "بحث في تقنيات السرد"، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت د(ط)، 1998، ص 12، 19.

ووفقا لهذا تظهر مشكلة أن الملحمة تنهض على مبدأ تناول الأشياء الخارقة للعادة وتصوير البطولات والأعمال العظيمة ورغم بُعدها الاجتماعي فهي لا تُعنى بعامة الناس والبُسطاء منهم، وهذا ما تُعنى به الرواية. هناك مشكلة إذن، فكيف السبيل إلى حل هذا التضارب بين سِماتٍ ضرورية في كليهما تحتاج إلى أن تُوحد في عنصر واحد؟. إن الحل الوحيد أوجدته الرواية نفسها في عصرنا هذا حيث أصبحت قريبة الشبه من الملحمة أو كما قيل "إنها ملحمة العصر الحديث"، وذلك لأن الرواية اليوم أصبحت شديدة الحرص أن تشترك مع الشعر وأن تكون مُثقلة بصوره، لأن لغة الشعر الحق تُجسد الجمال الفني الرفيع لتعكس بذلك حياة إنسانية أكثر حركة وسرعة، ولعلها بهذا أصبحت اجتماعية أكثر وضرورية في أنطولوجيا الأدب الفني، ومنه فهي تجمع إيجابيات الملحمة ضمنها بعدما كانا منفصلين سابقا، والمهم في كل هذا أن تتحقق وظيفة القراءة[1].

والجدير بالذكر أن القراءة مرتبطة كذلك بوحدة النص لأن المهارة الحقيقية للقراءة تتمثل في الربط بين النص ومعناه، حيث إن النص يقوم بخدمة المعنى والتوجه إليه، وهي إشارة إلى أن القارئ الجيد هو ذلك الذي يسعى لاستخراج الفكرة من نصها في أثناء القراءة، وعملية الفهم هي بالضبط عملية مُعالجة الأفكار الواردة في النص، فالمعرفة أساس القراءة، والقراءة السبيل الأساسي للوصول إلى المعرفة، ولتحقيق هذا يجب علينا أن نعرف ماذا نُريد من القراءة وكيف تُطوّر هذه الأخيرة مهارة الفهم لدينا[2]، وعليه فقد خص "غادامير" النص بالاهتمام على اعتبار أن "كل خطاب ثابت يُعتبر نصاً وهذا الأخير هو الشيء الثابت والمُستقر في ذاته من خلال

[1]- المرجع نفسه، ص 12.

[2]- الصوفي، عبد اللطيف، فن القراءة، ص 222.

بنيته الثابتة وهذا يعني أن النص سيكون مُنظّما بطريقة معينة بحيث ترتبط كل أجزاء الخطاب ببعضها وتبقى مُثْبَتة بشكل نهائي غير قابل للتغيير"[1].

من هنا يمكننا القول أن "المكان الذي يمكن أن يُفهم فيه عمل الحياة على أنه نص حسب "غادامير" إنما هو المكان الذي تتموّضع فيه اللغة، ثم إن النص ليس هو العمل فالنص يشغل في أحسن الأحوال المكان الذي تشغله اللغة بوصفها أُفقا لأنطلوجيا هرمينوطيقية. إن النص هو حد كينونة الفعالية التأويلية، ومنه يمكن الحكم بأن اللغة وأفق معناها هما طريقان أكثر معقولية لفهم النص من مُساواته أو استبداله بالعمل"[2]، ولأجل هذا كانت عملية الفهم مرتبطة بعملية معالجة أفكار النص حين قراءتها قراءة جيدة وحينها فقط تتحقق مهارة الفهم كما تم الذكر، وتُعد مساهمة القراءة في معنى النص واحدة من مكتسبات الدراسات الأدبية المعاصرة التي طُوّرت في ألمانيا، وقد تأثر "غادامير" بواقع هذه التطورات فوسّع فعل القراءة ليشمل كل أنواع الفنون بما فيها الأدب، ونظرة كهذه تكفي للقول بأن فعل القراءة يُساهم في حدث معنى النص، إذ أن النصوص الأدبية اللغوية بمختلف أشكالها تشترك في أنها تملك معنى وتقول لنا شيئا من حيث المضمون فيُصبح النص عندئذ أسلوبا لمعرفة العالم والناس وكشفا لحقيقة الوجود. إن للفن الأدبي مضمونا ما يتحدث إلينا من خلاله، وفهمنا له لا يقتصر على شكله الفني الخارجي وإنما نحو ما يقوله لنا[3].

ومن غير شك أن النص الأدبي وسائر الأعمال الفنية عند "غادامير" يمكن وصفها بالكيان الموضوعي مثله مثل كل الظواهر الموجودة في العالم فلا يكون من خلق تصوراتنا عنه باعتباره كيانا موضوعيا، كما لا يُمثّل حقيقة موضوعية يمكن أن

---

[1] herméneutique et champ : écrits 2:- Gadamer, Hans Georg, L'art de Comprendre de l'expérience humaine, p 260.

[2]- هيوسلفرمان، ج، نصيات بين الهرمينوطيقا والتفكيكية، ترجمة: علي حاكم صالح وحسن ناظم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، ط1، 2002، ص ص 53، 54.

[3]- معافة، هشام، التأويلية والفن عند هانس جورج غادامير، ص 218- 221.

يتأسس معناها بشكل مستقل عنا. لأن الحقيقة كجزء من التجربة الفنية التأويلية ترتبط حسبه بالعالم الإنساني الذي يتجلى فيه الوجود في لحظة تاريخية ما، والفن في عمومه لا ينفصل عن هذا، أي أنه كشف لحقيقة لحظة تاريخية ما. لذلك لا يخضع النص الأدبي لقواعد قياسية في حلّه لأزمة الحداثة لأن الفهم الحاصل في مجال الخبرة الهرمينوطيقية كانفتاح على النص الأدبي الفني يعمل على الكشف والإظهار، نظرا لأن هذا النص لا يمكن احتواؤه داخل مفاهيمنا الإيديولوجية أو تصوراتنا المنهجية[1].

ولهذا جعل "غادامير" من نموذج النص حين استخدامه بمثابة النقطة المرجعية لوصف المعرفة في شكلها العام ومن ثمة تأويلها، وقد أبدى هذا في سؤاله الأساس عن كيفية تحقيق الفهم الشامل، فجاء تفسيره هذا كبديل لتلك التوقعات العلمية الحديثة[2]، تبعا لهذا ينتهي "غادامير" إلى أن: "اللغة تنال مثاليتها الحقيقية في الكتابة، ذلك لأن وعي الفهم ينال سيادته الكاملة في مواجهة لغة مكتوبة ووجوده لا يستند إلى فراغ. هكذا يكون وعي القراءة في وضع يمتلك فيه تاريخه، وليس عبثا أنه مع نشوء ثقافة أدبية تحوّل مفهوم "الفيلولوجيا" (حب الكلام) تحوّلا كلّيا إلى الفن الشامل للقراءة، إن وعي القراءة هو بالضرورة وعي تاريخي وهو يتواصل بحرية مع التراث التاريخي، ولذا يكون من المشروع تاريخيا القول إن التاريخ يبدأ مع نشوء إرادة تسليم الأشياء من جيل إلى جيل وتكوين ذاكرة تدوم"[3].

لذلك اعتبر "غادامير" أن كل ما يتم التحدّث به دون كتابته لا يمكن وصفه بأنه شكل من أشكال الكتابة، كما أن ما هو مكتوب لا يُعد بالضرورة نصاً. يُقدّم "غادامير" إذن نوعا معيّنا من الأولوية للحديث المنطوق، علما أن أعلى أشكال الكتابة

---

[1]- توفيق، سعيد، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، ص 145، 148.

[2] - Malpas, Jeff, Arnswald, Ulrich and Kertscher Jeans, Gadamer's Century «Essays in Honor of Hans-Georg Gadamer», Massachusetts Institute of Technology, America, p 18.

[3]- غادامير، الحقيقة والمنهج، ص 514.

من نصوص الأدب والشعر، تكتفي بوصف ما يُقال والذي لا يُشتق من الخطاب المنطوق، وبالنسبة له لا تعني أولوية الكلمة المنطوقة أن النص مُشتق أو يُشير إلى الكلام المنطوق، وإنّما يُشير بالأحرى إلى التكرار في الكلام[1].

ومع هذا فلا يمكن أن يكون النص شكلا مجرّدا يُخاطب قارئا مجرّدا وإلاّ كان هذا التصوّر للنص يخلق صورة تعميمية للقارئ، ويُضفي معنى مُطلقا على النص، غير أن لهذا الأخير طابعا زمانيا ويُخاطب قارئا زمانيا أيضا، لأن لهذا القارئ إطارا تاريخيا قد يكون مُغايرا لتاريخية النص، حيث تتعدّد تفسيرات النص بناء على فهم القارئ له، وفي هذا اختلاف عن الدور التاريخي الذي كان يقوم به الأدب والفن في عصر القدماء، فالفن اليوم مُطالبٌ بالقضاء على الاغتراب بأشكاله المختلفة[2]، وقد أضاف "غادامير" في موضع آخر أن "للأعمال المكتوبة كلّها وحدة عميقة تكون فيها اللغة هي ما يجعل المضامين ذات معنى، وفي ضوء ذلك عندما يُمارس المؤرخ مثلا فهم النصوص، فذلك لا يختلف كثيرا عن اختبارها كفن، وليس من باب المُصادفة أن مفهوم الأدب لا يشمل أعمال الفن الأدبي وحسب، بل يشمل كل شيء دُوّنَ كتابة"[3].

ويظهر من هذا الحديث أن واقع الاغتراب موجود في كل مرحلة من مراحل الفن التي يتناولها "غادامير" بالدرس، مما يجعل مهمته التأويلية في استمرارية مُتزايدة، ولأجل هذا أولى أهمية بالغة للكتابة، فهي التي تختص بالكشف عن عالم المعنى الذي يحمل معه تاريخه الخاص، فقد حدث وأن بَدَت الكتابة كنوع من الاغتراب الذاتي والتي تحتاج علاماتها إلى أن تُحوّل إلى كلام ومعنى، وهذا يعني أن الاغتراب قد

---

[1] - Feryal, Cubukcu, Gadamer's Philosophical Hermeneutics On Education, Journal of Educational and Instructional Studies In The World, Turkey, Volume 2, No 2, May 2012, p 113.

[2]- توفيق، سعيد، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، ص ص 141، 142.

[3]- غادامير، الحقيقة والمنهج، ص 248.

لَمِسَ المعنى حيث أصبح مكتوبا، وهنا تأتي المهمة التأويلية لهذه النصوص المكتوبة حتى تُقرأ وتُفهم فالكتابة ضرورية لمقدرتها على حفظ استمرارية التراث، فكُلما كان التراث مكتوبا وكُلّما فُكّت رموزه أصبح روحا خالصة فيتوجه إلينا كما لو كان حاضرا فيُصبح معاصرا لنا[1].

بالإضافة إلى ذلك يضيف "غادامير" عن قيمة الكتابة في تجربة الفن اللغوية: "تصبح الدلالة التأويلية الكاملة لحقيقة أن التراث لُغوي أساسا، تُصبح واضحة في حالة تراث مكتوب وتنشأ قابلية فصل اللغة عن الكلام من حقيقة أنه يمكن كتابتها، وفي شكل الكتابة يكون التراث كلّه معاصرا دائما. علاوة على ذلك، يتضمن التراث التواجد الفريد للماضي والحاضر بقدر ما يكون للوعي الحاضر إمكان الدخول الحُر في كل شيء يُعطي للكتابة فوعي الفهم يكتسب -عبر مدخله الفوري للتراث الأدبي- فرصة حقيقية لتغيير أفقه وتوسيعه، ومن ثم إغناء عالمه بِبُعد جديد وعميق تماما"[2].

توصّل "غادامير" إلى هذه النتيجة حين اقتفى أثر الكتابة فوجدها نوعا من الاغتراب الذاتي، فعمل على القضاء أيضا على هذا الاغتراب، والقضاء عليه يكون بقراءة النص وهذه هي مهمة الفهم بالأساس، أين تتوجه عملية الفهم هذه وكلّيا نحو عالم المعنى الذي يُحدثه التراث اللغوي. كما لم يَخْفَ على "غادامير" الإجابة عن السؤال الذي قد يتبادر إلى أذهاننا جميعا وهو أليست فكرة أن يكون التراث مكتوبا فيه عودة إلى الماضي؟. وضّح "غادامير" أن التراث المكتوب هو ذلك الذي يعلو بنفسه إلى ما وراء العالم الماضي في عالم مَعنى ما يُعبّر عنه، وبمعنى أدق إن العالم الماضي يغلب عليه طابع التناهي والزوال أيضا، والتجربة التأويلية كما عرفناها تتميز بطابع الدوام، مما يجعل حامل التراث هنا لا بُد أن يكون متمثلا في "استمرارية الذاكرة"

[1]- معافة، هشام، التأويلية والفن عند هانس جورج غادامير، ص ص 222، 223.

[2]- غادامير، الحقيقة والمنهج، ص ص 512، 513.

لأنها كفيلة بجعله جزءا من عالمنا الخاص أين يتحقق التواصل مباشرة فيُصبح التراث المكتوب موجودا بيننا ماثلا بإنسانيته في حاضر العالم، أي العالم المعاصر لنا[1].

ولعل من المفيد القول أن للكتابة القدرة على تحقيق ذلك باعتبارها "نشاطا اتصاليا محمولا من الكاتب إلى القارئ على مجموعة من الأسس والمبادئ التي تُمثّل في جوهرها الغاية القصوى من استعمال اللغة"[2]، لأجل هذا وصف "غادامير" الأعمال الفنية الأدبية المكتوبة بالعميقة، وفي ذلك إشارة لخلُوّها من السطحية وجديتها، فهي نابعة من اللغة وهذه الأخيرة ككيان تحمل المعاني وتجعلها معان حقة على شريطة أن تكون مكتوبة. ينتج من هذا بالضرورة أن الأبعاد الحقيقية التاريخية للنص الأدبي ماثلة فيما يقوله لنا فمادة النص المكتوبة مُستقاة من "الحياة اليومية ومن ثقافة الكاتب جرّاء إطلاعه على الكتب والمقالات والدراسات والبحوث وما يتلقاه عن طرائق السماع عبر وسائل الإعلام المسموعة والمرئية والمقروءة"[3].

لأجل هذا يستخلص "غادامير" "أن الأدب هو المجال الذي يمتزج فيه الفن بالعلم فلا شيء غريب، وفي الوقت نفسه مطلوبا، كالكلمة المكتوبة، فالكلمة المكتوبة وما يرشّح عنها -الأدب- هي قدرة العقل على التعقل منقولة إلى الوسط الأشد غرابة، ولا شيء يصلح أن يكون أثرا خالصا جدا للعقل كالكتابة، ولكن لا شيء يعتمد اعتمادا كبيرا على فهم العقل كالكتابة أيضا". نتيجة لهذا وصل إلى ملاحظة هامة وهي اتساع مفهوم الأدب والذي دفعه إلى استحضار مفهوم اللعب هنا وذكّرنا بأن القُدرة نفسها التي جعلته يتخذ من عمل الفن لعبا قابلا للإدراك من طرف المُشاهد ليصل إلى تحقُقه، هي نفسها كفيلة بفهم النصوص وإحياء آثارها الميّتة، إن التأثير نفسه الذي صدق على تجربة الفن يصدق على نصوص الأدب، فيتحقق عمل الفن

---

[1]- غادامير، الحقيقة والمنهج، ص 513.

[2]- خليل، إبراهيم، الصمادي إمتنان، فن الكتابة والتعبير، دار الميسرة للنشر والتوزيع، عمان (الأردن)، ط2، ص 15.

[3]- المرجع نفسه، ص 95.

في عرضه، وعمل الفن الأدبي في قراءته، إنه يتطلّب حضور التأويلية في شكلها الشامل وتوظيفها في فهم النصوص واكتساب معانيها، ولا بُد لعلم الجمال من أن يكون مُتشرّبا في التأويلية كما قال، وأن تكون التأويلية هي الأخرى مُصنّفة لتجربة الفن[1].

وصفوة القول أن إرادة هرمينوطيقا "غادامير" لم تكن لِتَقف مُتحدّثة عن مشاكل الفن في عصوره الأولى دون أن تعمل على التصحيح أو التجديد، من أجل هذا ربط الفن بالحقيقة وهذا الربط استدعى تحسيناً مُتواصلاً لمعرفتنا بالعالم الخارجي، وهذه المعرفة تطلّبت مهاما كثيرة، فصرف جهده للتأكيد على أهمية اللعب كوظيفة تُحقق وجود الذات وتُحدّد غايات العمل الفني وحقيقته المُتحوّلة. بالمقابل عمل الرمز على تمثيل كل ما هو مُتعالٍ لتأكيد حضور الشيء وتجسيد حقيقته فوراً عبر ما يُمثّله، ولهذا دعت تجربة الفن إلى أهمية المشاركة في طابعها المناسب عبر الاحتفال، حيث يعمل هذا الأخير على تجسيد الدلالة الأصلية للطابع المجتمعي للفن.

زيادة على هذا ساهم المسرح كأخص وسائل الاتصال بتحقيق التأثير في المشاهدين من أجل حصول التشارك الكلي ليتعزّز هذا التشارك أكثر وفقا لفاعلية الحوار هذا الأخير الذي يمنحنا الفهم الأفضل لتفسيراتنا. إن التجربة الجمالية التي صاغها "غادامير" حمِلت مَعانِ أساسية غير فارغة حيث لا يبقى العمل الفني في مرحلة العرض، وإنما يزداد وجوده ويتجلى حينما يتم تمثيله وربطه بعالمه من خلال الصورة. كما تحدّدت معاني أشكال الفنون وفقا للمناسبة التي تقصدها، وهذا لأن مناسبة حضور العمل الفني إلى التمثيل تجعل معنى العمل يتلقى تحديدا متواصلا، وقد ساعدها في ذلك فن العمارة في حله للمشاكل المعمارية في سياقات وأهداف محيطها الإنساني الذي ترجع إليه في الأصل، ولهذا اشترك مع الأدب في دور الوسيط المهم بين الماضي والحاضر.

[1]- غادامير، الحقيقة والمنهج، ص ص 248، 249.

"إن هدف "غادامير" بشكل عام هو تفسير "حدث الفهم وشروطه" أين تحدث الحقيقة في هذا المجال وبالتالي فإن اقتراح تجربة الفن والسؤال حول حقيقة هذا الفن والتشكيك فيها، ليس سوى جزء واحد من محاولات "غادامير" لتعميم الهرمينوطيقا عليه بوصفه علما تأويليا، وفي هذا الموقف يتحدّث عن "التكامل" الجمالي في علم التأويل، وهذا لأن الأعمال الفنية تُعد "نصوصا" يتجسّد فيها كلٌ من المعنى والحقيقة، وهي موضوعات مفهومة قابلة للإدراك داخل الهرمينوطيقا".

«. His aim, in general is to explain «the event of understanding» and its condition. Truth occurs in this domain. Hence, proposing the experience of art and questioning of the truth of art are only one part Gadamer's attempt placed under his more general proposal-hermeneutics as the science of interpretation. It is with such an attitude that he speaks of the aesthetic «integration» in hermeneutics. Since works of art are considered as «texts» in which the meaning and truth lie, they are objects of understanding and thus are included in hermeneutics».

Abdollah Amini, Mohammad, Javad Safian,
Play and Festival: The Role of Experience of Art, p 769.

المبحث الثالث: تعالي البُعد الجمالي

بعد أن أشاد "غادامير" بالصلاحية الكونية التي يمتلكها الفن علاوة على اعتباره أهم سِمات الحياة الإنسانية، وبعد تأسيسه للتصوّر الجديد والحقيقي للعمل الفني وفقا لقواعده الأنثروبولوجية بعد رفضه الصارم لصيغة الوجود الفني القائم على الوعي بأنواعه، تحقيقا وعملا على استقلالية الفن، ولإعطائه فرصة لإثبات خصوصيته من جديد، ونظرا لكونه -أي الفن- النموذج المُسبق لكينونَتنا في العالم، اتجه "غادامير" إلى القول أن المعرفة لا بُد أن تكون دائما إعادة إنتاج وهو ما جعل من التأويل ذاته لا يطمح إلى أي موضوعية أو يقين قَدر محاولته وسعيه إلى تحقيق الاتساق والمصداقية، وهو ما جعله نظرية عالمية من شأنها السماح لنا بفهم الإنسان فهماً مُناسباً.

ووفقا لكل ما تقدم سنتوقف هنا -مع "غادامير"- حول نتائج أهمية فهم الفن علاوة على إعادة صياغة المحاكاة، وعلى المعنى الحقيقي للانصهار بين الوساطة والتوتّر فتاريخ الفلسفة بطرحه لذات الأسئلة بأفهام مختلفة حاضر باستمرار. كما سنقف على الحوار كمحاكاة باعتباره سعيا دؤوبا مشتركا من أجل الحقيقة في الفن. إن "غادامير" تبعا لهذا وأكثر، قد فتح الطريق صوْب العمل الفلسفي الفني إن قدّم محاكاة أو حوارا أو دعا قارئه إلى مشاركة حتى، وهو بعمله هذا يدعونا إلى حوار سيُحفّز الفكر نحو المشاركة القصدية الماهوية لقارئه، ويُبيّن طبيعة الآثار والنتائج الحاصلة من اندماج تجربة "غادامير" التأويلية بالفن والمحاكاة، وماذا سينتُج من فاعلية هذا الانصهار على واقع الفرد الاجتماعي المتلقي لحاصل هذه التجربة المؤسسة على فاعلية الهرمينوطيقا ولقائها الأصيل بذلك الفن الجديد ذو الصلاحية الكونية المُمتدّة إلى النوع الإنساني بأكمله.

- الحالة الراهنة للفن وفكرة تلاحم الآفاق:

أكّد "غادامير" تبعا لكل ما تقدّم أن المظهر الجمالي قد أصبح متناقضا مع الواقع العملي، كما أن واقع التكامل الحاصل قديما بين الفن والطبيعة والذي كان قائما على تحويل الطبيعة لخدمة الإنسان، أضحى هذا الانسجام غائبا في الفترة المعاصرة بسبب اغترابٍ حجبَ هذه المصلحة المشتركة والمتكاملة، فآمن بوجود التكامل بين الفنون الجميلة والواقع، ورفض أي مَيَلان لأحدهما على الآخر، وحاول القضاء على هذا العجز ورآه مُجرد مسافة عابرة تزول بتطوّر أنواع الفنون ولأنه لو حُدّد الفن كمظهر مُتباين عن الواقع، فإن الطبيعة لا تكون إطارا شاملا ويُصبح الفن ذا وُجهة نظر خاصة ويُؤسس زعمه بالسيادة المُستقلة[1]، خاصة أن "العمل الفني لا يُمثّل ذاته من حيث هو شيء مُنتج فحسب، فالعمل الفني يُمكن تعريفه بدقة على أساس عدم كونه شيئا قد تم إنتاجه الآن ويُمكن إعادة إنتاجه مرارا وتكرارا، بل إنه على العكس من ذلك يكون شيئا ما قد انبثق على نحو لا يقبل التكرار وتجلى بأسلوب فريد، ولذلك يبدو لي أنه سيكون من الأدق أن نُسميه إبداعا بدلا من أن نُسَميه عملا"[2].

ويقتضي هذا بالضرورة تغيير المحتوى المثالي الذي يجعل بالإمكان تصوّر الإدراك الفكرية مما يتجلى هناك، بتحديدٍ يعمل على إدماج حقيقة أن محتوى العمل الفني يتكوّن أساسا من خلال شكله، إذْ لا بُد من استخدام مفهوم غاية العمل لهذا الغرض خاصة أن هذا المفهوم لا يُحدّد الهدف الواعي للتأثيرات التي تُحفّز المؤلف، بل نقطة التلاشي للوسائل التي تَمّت تعبئتها من قبل لإنتاج العمل[3]. أشاد "غادامير"

---

[1]- غادامير، الحقيقة والمنهج، ص ص 146، 147.

[2]- غادامير، تجلي الجميل ومقالات أخرى، ص 258.

[3]- Bürger, Peter, Théorie de l'avant-garde, p p 15, 16.

بأهمية تجربة الفن في الوقت الراهن، وأكّد بالمثل أن للبُعد التأويلي أيضا دوره في المعالجة العلمية للفن، خاصة في تجربة الفن نفسها[1].

ومن غير شك، فقد فكّر "غادامير" طويلا في حقيقة تطبيق الفهم على الفنون بأشكالها المختلفة من "رسم، موسيقى، مسرح وهندسة معمارية، وما إلى ذلك"، علاوة على الأبعاد التطبيقية لهذه الفلسفة بأسلوبه الخاص، فأكّد أن هذه الأبعاد يجب أن تُعنى بالذات، فالتأويل بحد ذاته عملي تطبيقي، وبهذا يتمكّن الإنسان من اكتساب ثقافة منفتحة، ومتواضعة ومُنسجمة مع التهذيب والمعرفة الفنية، فالتعلّم تجربة[2]. كما ينتهي الفن بتنوّعه الذي لا حصر له دائما بفرض نفسه، حتى في ما يمكن أن يكون أكثر غرابة، وهذا يدُل على الوجود المطلق للفن والذي يتمتّع بإمكانية اختراق كل الحدود والمسافات، ورُبّما كانت الموسيقى من أظهر ذلك بأكثر الطُرق إثارة للإعجاب فهناك شيء يَمنع الفن، الذي له مثل هذا الوجود الذي يُحسَد عليه، من أن يتحوّل إلى مجرّد موضوع بحث تاريخي. إن هذا بالضبط يطرح سؤالا معرفيا حول أساس الإدعاء الخالد للفن الذي يتجاهل جميع القيود[3].

وعلاوة على هذا فإن العمل الفني عند "غادامير" هو "أكثر من مُجرد تعبير عن التجارب والمواقف الخاصة لمؤلّفه، لأنه يكشف أيضا عن الحقائق المجتمعية التي لها أهمية عامة"[4]، والجدير بالذكر أن المرحلة الأولى التي كان فيها الفن مشروعا في العالم كان يحتفظ بخاصية الجمع والتكامل البديهي بين الجماعة وفهم الفنان المبدع لذاته،

---

[1] - Gadamer, Das Problem des historischen Bewußtseins Übers: Tobias Nikolaus 1Klqss, Mohr Siebeck, Tübingen, 2001, p.

[2] - Amar, Djaballah, L'herméneutique selon Hans Georg Gadamer» ThEv vol. 5.1, 2006, p p 35, 36.

[3] - Gadamer, Hans Georg, La Philosophie herméneutique, pp 190, 191.

[4] - Rudolf, A. Makkreel, Gadamer and the Problem of How to Relate Kant and Hegel to Hermeneutics, Laval théologique et philosophique, Québec, Canada, Volume 53, Numéro 1 (février 1997), p 154.

لكن هذا التكامل الذي كان يُقدّر دور الفنان ويفهمه أصبح وجوده باطلا خاصة في القرن التاسع عشر، وأصبحت حالة الفنانين العظماء مُهمّشة وغائبة في مجتمع صارت أولوياته صناعية وتجارية بالدرجة الأولى، وبالتالي لا يحيا فنان هذه الفترة في جماعة وإنما يخلق لنفسه جماعة تُلائم وضعه الخاص داخل مجتمع متعدّد الثقافات[1].

مع ذلك يُنادي فنان هذه المرحلة برسالة جديدة للإصلاح في ظل هذا الاغتراب الذي يَمسه بالدرجة الأولى، وحضور إرادته هنا تُعد من أقوى الدلائل على عدم عجزه وكسله ويُشير "غادامير" إلى أن الإدراك الذي يكتفي بإعادة إنتاج عالمنا الخاص يُعد بسيطا مبتذلا لَسْنا بحاجته، فنحن على العكس من ذلك يكون لدينا في وقت واحد وعي بتقليدنا التاريخي العظيم في مُجمله، وباختلاف هوية الآخر، بل وحتى بالتقاليد والأشكال الخاصة بعوالم ثقافية مختلفة تماما ليس لها تأثير في التاريخ الغربي بشكل أساسي، مما يُحوّل مهمتنا إلى قبولها وتحقيق مطلق الانسجام معها، وهذا المستوى العالي من التأمل الانعكاسي الواعي للذات هو ما يُساعد الفنان المعاصر في نشاطه الإبداعي وهو بهذا يساعد الفنان على مهمة الإصلاح التي انتدبها لنفسه[2].

وواقع الأمر "أن الفن يحتل ضمن هرمينوطيقا "غادامير" موقعا أساسيا، فقد جعله مساهما في قيام المهمة التأويلية وتتحقق ضمنه أبرز معاني التواصل التاريخي تجاوزا لاغتراب الوعي الجمالي والتاريخي على حد سواء. هنا تلتقي التجربة الفنية مع التجربة الهرمينوطيقية في كونهما تكشفان عن حقيقة المعيش الإنساني. إن الفن مُبدع الحقيقة التاريخية التي تعكس رؤيتنا للعصر ولذواتنا، لذلك يقدّم لنا مثالا حيّا عن حقيقة خصبة ونابضة بالحياة فيُحدثنا عن تجربتنا في الحياة ويُبرز لنا أفهاما مختلفة للعالم"[3]، وقد أرجع إلى النقد الظاهراتي والإبستيمولوجيا الفضل في المساعدة على إحداث فهم ملائم للوجود الجمالي، فالظاهراتية تعلّمنا بأن التجربة الجمالية ترى في

---

[1]- غادامير، تجلي الجميل ومقالات أخرى، ص 73.

[2]- غادامير، تجلي الجميل ومقالات أخرى، ص 81.

[3]- فوزية، ضيف الله (هرمينوطيقا الفن عند غادامير)، ص ص 8، 9.

كل ما تجرّبه حقيقة أصيلة، أما التجربة الجمالية فلا يمكن أن تُخيّب هي الأخرى بأي تجربة حقيقية للواقع، ولأجل ذلك انتقد "غادامير" الوعي الجمالي ورفض قبول تجاربه ببساطة لأن انقطاع الخبرات هو ما يُعد بشكل أساسي خبرة له[1].

ولأجل هذا كانت "نقطة الانطلاق لدى "غادامير" من تهديم الوعي الجمالي للوصول إلى حقيقة الفن. إن العمل الفني هو مشاركة في خبرة الحقيقة، لهذا ألح "غادامير" على استعادة هذه الخبرة بالحقيقة من جديد والتصدي للنتائج السلبية الناتجة عن اختزال العلوم الإنسانية والفلسفة إلى مجرد قضية جمالية، فتجربة الفن هي دائما لقاء بيننا وبين العمل الفني الذي يُمكننا من تجاوز خصوصيتنا الفردية للكشف عن ذلك النوع من الحقيقة الجوهرية"[2]. كما طالب بعد ذلك بصيغة الأمر والوجوب أن يكون الاتفاق الحاصل بين فن الماضي وفن الحاضر مُستمرا ومتواصلا، وهو الاستمرار الذي يضمن كذلك الحوار الدائم للتقليد في واقعنا الراهن، ويضمن بالمثل عدم تكلّم التراث عبر الماضي وأعماله فقط، وإنما عبر المؤوّل ذاته، أي بين موضوع التأويل وفعله وضمن هذا التوسّط يبقى التراث حيّا دائما[3].

حاول "غادامير" إذن "ربط الفن بالعالم المشترك وذلك بتقصي الجذور وتحقيق المصالحة بين فن الماضي وفن الحاضر، طالما أن الآثار الفنية التي خلّفها المُنظّرون السابقون هي مصادر انبثاق الجمال، والحقيقة والمعنى. كما بذل جهده من أجل تجاوز هذه الحالة التي انتهى إليها الفن، فطبيعة الفن لا تتمثل في تحويل شيء كان قد تشكّل من قبل أو تمثّل في نسخ شيء كان موجودا من قبل. إنما الفن هو شروع من خلاله يبرز شيئا ما بوصفه شيئا حقيقيا"[4].

---

[1]- غادامير، الحقيقة والمنهج، ص 148، 168.

[2]- معافة، هشام، التأويلية والفن عند هانس جورج غادامير، ص 91، 94.

[3]- بو الشعير، عبد العزيز، غادامير من فهم الوجود إلى فهم الفهم، ص 43.

[4]- جمال، قوعيش (فلسفة الصورة في فكر جادامر قراءة في كتاب الحقيقة والمنهج)، مجلة أوراق، العدد 27، ص 77.

إن جُل تركيز "غادامير" في توضيح حالة الفن الراهنة والقيمة التي يجب أن يحظى بها ، قد كان حول نقده للوعي الجمالي المُجرّد لبلوغ هذه الغاية، وقد لاحظنا معه أن مفهوم الخبرة هو الأساس الجديد للفن المعاصر في مقابل ذلك التجريد، فالفن في مرحلته المعاصرة يعتمد على معايير معينة تنتهي في مُجملها إلى جملة من الحقائق البديهية التي يحترمها كل وعي جمالي، وعلينا أن نستوعب أن ماهية الجميل متصلة بالواقع، فكل لقاء لنا معه يجعلنا على ثقة باقتراب الحقيقة منا. إننا نجد هذه الحقيقة حتى في اللانظام الذي يتضمنه الواقع، وهنا تكمن الوظيفة الأنطولوجية للجميل في القضاء على هذه الهوة بين المثالي والواقعي[1].

وليس هذا فحسب، فقد استوقفت فكرة التجريد التي فصلت الفن عن عالمه "غادامير" كثيرا، فقد أقام هذا التجريد مسافة كبيرة بين الفن وسياق الحياة التي ينتمي إليها، وقد كان الاهتمام بالكشف عن مظاهر هذا التجريد من اهتماماته الأولى، ومن الواضح والأكيد أنه سعى كثيرا إلى استبعاد هذا التجريد الذي أنجزه الوعي الذاتي من خبرة الفن فقد عمل بعزم على محاربة لا واقعية الفن، ليس فقط لأنها تبتذل حقيقة الفن، بل لأنها تجعلنا نُفوّت ما هو ثمين فيه. تلك التجربة التي تشير إلى الواقع في دلالته الكلية[2]، ويُبيّن "غادامير" ما تقدم في عبارة: "إن الفرع الدراسي الكلاسيكي الذي يُعنى بفن فهم النصوص هو التأويلية وإن كانت مُحاججتي صحيحة فإن المشكلة الحقيقية للتأويلية تُؤشر إلى الاتجاه نفسه الذي نَقَل إليه نقدي للوعي الجمالي مشكلة علم الجمال. في الواقع يجب أن تُفهم التأويلية عندئذ بمعنى شمولي جدا، يجب أن تكون التأويلية محدّدة ككل في أنها تُنصف تجربة الفن ويجب أن يُدرك الفهم كجزء من الحدث الذي يتحقق فيه المعنى"[3].

---

[1]- معافة، هشام، التأويلية والفن عند هانس جورج غادامير، ص 127، 132.

[2]- المرجع نفسه، ص 133، 136.

[3]- غادامير، الحقيقة والمنهج، ص 249.

وبعبارة أخرى، يُمكننا أن نوضّح أن "غادامير" قد توصّل إلى توضيح العلاقة الأنطولوجية للعمل الفني مستخلصا إيَاها في ثلاثية خبرة: "بالواقع وبالوجود وبالحقيقة". إذن فالفن هو السبب الرئيسي في تطور الوجود ونَمائه، أما مشكلة التجريد الجمالي فقد سَبّبَتها هيمنة العلم الحديث على الواقع وأدخلت الفن زاوية الخيال بدلا من الواقع حتى كادت قيمته تتلاشى نهائيا، وفي واقع هذا الحظر جاءت جهود "غادامير" لانتزاع هذا التجريد من خلال القضاء على المظاهر الشكلية من التجربة الفنية ولا ننسى أنه قد واجه أيضا بالإضافة إلى مشكلة انقطاع استمرارية وجودنا في العمل الفني، مشكلة انقطاع الدور التاريخي للفن، ليُنصف بذلك وبشكل كامل حقيقة التجربة الجمالية وتَجاوز كل ما يربط الجميل بحالة الذات، فالفن معرفة وكل خبرة بعمل فني هي مشاركة في تلك المعرفة حيث تظهر الحقيقة الحاصلة من العمل الفني، وهذه التجربة الإيجابية لا تترك مُتلقيها دون أن تغيّره[1].

وبناءً على هذا نستخلص أن مكانة الفن قد كانت حاضرة إلى أن حدث الاغتراب الفني بنوعيه "الجمالي والتاريخي"، وقد كانت انعكاساتهم واضحة على الفن المعاصر فتراجعت مكانة هذا الأخير في عالمنا، وأصبح ماضيا أكثر منه حاضرا لا يُعبّر عنا ولا يَدُل على راهنيتنا، كما لا يُمثّل الحقيقة التي تجمعنا وتَهُمنا بالقدر نفسه، فالفن فيما يؤكد "غادامير" يستمد قوته أساسا من أن يكون مُعاصرا لكل الأزمان، فخاصيته إذن "الحضور المطلق" في الحاضر أو المستقبل مع الحفاظ على ماضيه كذلك، وقد كانت مشكلة الماضي الممثلة في الاغتراب التاريخي هي الأخرى -وإن فُهمت في البداية كمحافظة على التراث- أصبحت في الفترة المعاصرة سببا في صعوبة التعبير عن حاضرنا وعدم فهم مشاكل عصرنا أيضا، وعليه في هذه العودة تذكير بقيمة المشروع الهرمينوطيقي الذي عمل فيه "غادامير" على تحويل غربة الفن إلى أُلفة حميمية. ثم إن هذا لم يكن لديه بالمستحيل لأن العمل الفني يحتوي على خاصية المخاطبة المباشرة ويلتقي بنا كما لو كنا نلتقي مع أنفسنا، ومنه فهو يحتوي على قدر كبير

[1]- معافة، هشام، التأويلية والفن عند هانس جورج غادامير، ص 137- 141.

في داخله من حلٍ للأزمة ومن ثمة علينا عدم اختصار العمل الفني ولا ما يقوله لنا في جملة من الخاصيات الشكلية أو الجمالية التي تُرضي مُتعتنا الحسية والسعي نحو الموضوعية أكثر وهذا ما جسّده في مشروعه هذا[1].

وفي سياق ما تقدم يقول "غادامير": "دعونا نفكّر أولا في المهمة التأويلية التي أقامتها ظاهرة الفن، وعلى الرغم من أنني بيّنت بوضوح أن التمايز الجمالي كان تجريدا لم يستطع إلغاء انتماء عمل الفن إلى عالمه، فِمَا لا يقبل الدحض أن الفن ليس شيئا من الماضي ببساطة، بل هو قادر على تجاوز المسافة الزمانية بموجب حضوره الخاص أي المعنى، ومن هنا يعرض الفن مثالا ممتازا للفهم في كلا الأمرين، وحتى لو لم يكن فهم الفن مجرّد موضوع للوعي التاريخي، فإنه ينطوي على الدوام على توسط تاريخي"[2] وتبعا لهذه التحليلات فإن كل خبرة فنية "تقتضي وجود عاملين متناقضين تنظر إليهما الهرمينوطيقا كعاملين أساسيَين في تشكيل الخبرة الجمالية، وتسعى إلى التوفيق بينهما من خلال اللعب، فنحن إزاء خبرة واقعية مستقلة تتجاوزنا ومع ذلك نبقى معنيين بها مباشرة. هكذا فإن الفن هو من جهة تجربة موضوعية لأنه قائم في العمل الذي يبسُط سُلطته علينا من عَلٍ، من أعلى عظمته، ومن جهة ثانية يُشير إلى تجربة ذاتية لأن هناك دائما نداءً خفياً يدعونا ويضعنا في اللعبة"[3].

كما يزداد بحث "غادامير" عمقا وقيمة في إشارته لبعض من عيوب بعض المساهمات الفنية التأويلية القريبة من مشروعه الإصلاحي، والتي سبقته في مرحلة القرن التاسع عشر، لكنها كانت بعيدة في نتائجها عنه، وسنأخذ -على سبيل المثال لا الحصر- موقفي "فريديريك شلايرماخر" (1768- 1834) Friedrich Schleiermacherو"هيجل" في هذا، وقد اختارهما "غادامير" على وجه الخصوص لأنهما حاولا القضاء على غُربة العمل الفني بطريقتهما الخاصة، والتي لم تُسهم –مع

---

[1]- فوزية، ضيف الله (هرمينوطيقا الفن عند غادامير)، ص 8- 10.

[2]- غادامير، الحقيقة والمنهج، ص 250.

[3]- معافة، هشام، التأويلية والفن عند هانس جورج غادامير، ص 153.

ذلك- بالقدر الكافي في تحقيق الانسجام الذي يسعى إليه "غادامير". أين ذهب "شلايرماخر" إلى أن كل عمل فني يكتسي معناه الحقيقي حيثما ينتمي إلى أصله، فلِلعمل الفني عالمه الذي يحدّد دلالته ويتحقق ويُفهم ضمنه أصله وعالمه هذا ومنه يجب أن يُحفظ تاريخيا ضمن بيئته هذه لكي لا يصبح عاما متداولا. لكن التأويلية الفنية التي تبنَّاها "غادامير" رفضت هذا المُنطلق بحجة أن التأويلية التي تَعتبر الفهم مجرد بناء للأصل ليست أكثر من نقل لمعنى ميّت، بل إن إعادة التأسيس هذه تصبح سهلة وفي متناول كل الوسائل التي تدَّعي مهمة البناء التاريخية وتدَّعي بالمثل كشف المعنى الحقيقي للعمل الفني وحمايته حتى من سوء الفهم. يؤكد "غادامير" أنه ليس من البساطة إعادة إنتاج الإنتاج الأصلي للعمل الفني وهذه الخطوة لا قيمة لها وهي شبيهة بالعودة إلى الماضي لأجل استرجاعه فقط، أليس هذا حال من يأخذ لوحة أو معمارا ويعيده إلى مكانه الأصلي يُحقق هذا الغرض؟ لكنه يصطدم مباشرة بأن هذا ليس أكثر من عامل جذب سياحي ولا علاقة له باستعادة تأسيس أصله أبدا[1].

ويتبع هذا أن يقال، إن عملية الفهم ذاتها بوصفها استعدادا تاما لإدراك العلوم والمعارف، حيث تتطلبها كل ذات حين يواجهها النقيض مُتمثلا في "سوء الفهم" أو صعوبته، كانت حاضرة في فكر "شلايرماخر" الفني، وقد حاول تحويل هذا الفهم إلى عمل منظم، واعتقد بأنه يجري وفقا لقوانين يمكن اكتشافها والتصريح بها، حتى أن الفهم ليس عملية بسيطة وإنما يسوده التعقيد والتركيب، وهو ضروري لحماية الفن من سوء الفهم، لكنه لم يُوفق حسب "غادامير" في أن يقضي على اغتراب العمل الفني بما تقدم من توضيحاته وأفكاره، فانتقل "غادامير" إلى "هيجل" نظرا لأن هذا الأخير قد ناشد هو الآخر حل أزمة غربة العمل الفني في أطروحة رآها "غادامير" أفضل نوعا ما من تلك التي قدمها "شلايرماخر" -وإن كان لها ما يُعيبها أيضا-.

[1]- غادامير، الحقيقة والمنهج، ص ص 251، 252.

وفي ذلك يمكن القول أن "هيجل" قد "أشار إلى ما وراء البُعد الكلي الذي أدرك فيه "شلايرماخر" مشكلة الفهم فهو يُرقيه إلى المستوى الذي أسس عليه الفلسفة كأسمى شكل من أشكال العقل المطلق يبلغ الوعي الذاتي للروح التي تستوعب كما يُبيّن النص حقيقة الفن ضمن ذاته بطريقة أسمى، يبلغ ذروته في الفلسفة بوصفها معرفة مطلقة. الحقيقة التاريخية تكمن في التوسط الفكري مع الحياة المعاصرة و"هيجل" محق حينما لا يعّد مثل هذا التوسط الفكري علاقة خارجية تأسست بعد الواقعة بل هو يضعها على مستوى حقيقة الفن نفسها"[1]، فيتضح من هذا أن "التاريخ عند "هيجل" له علاقة خارجة عن الواقع، لأنه تأسس بعد حصول الواقعة على نحو فعلي، ويجعلها في المستوى نفسه الذي تكون عليه حقيقة الفن نفسها، فإذا كان الطابع التعاصري هو الذي يجعل العمل الفني قادرا على التجلي والتواصل مع عالمنا فإن العمل الفني نفسه لا يمكن أن يُواصل دوره إزاء وعي جمالي مُتزايد الاغتراب، وهو ما جعل تواجد هرمينوطيقا الفن أمرا مُلحا ومتزايد الأهمية"[2].

ولعل من المفيد أن نذكر أن هذه الحيثيات قد دفعت بجهود "غادامير" لتكون على قدر كبير من الجدّية والاهتمام والتقييم لكل عيوب المراحل المتقدمة عليه من اغتراب وتراجع في حقائق الفن وبعدها عن عالمنا اليومي المعيش. لهذا كان حَرِياً بالفكر الفني المعاصر رفض وردع كل ما يؤدي إلى انقسام الفن إلى تيارات متناقضة، كأن يبدو الفن لنا -كما حدث- مظهرا تاريخيا من جهة ومظهرا تقدميا من جهة ثانية، فإذا كان تاريخيا فقط سيكون مجرد وهم ثقافة، لأنها تعتبر العمل الفني الدال هو ما يمكن أن تكون له مرجعيته في تقليدنا الثقافي، وإذا كان تقدمياً فهو يدعو إلى وهم الإيديولوجيا كأن نتآلف مع التقليد ثم نتركه وراءنا في سلام، وفي كلتا الحالتين هناك قصور واضح دفع "غادامير" إلى قضية جديدة بعنوان: "لغز تعاصر الماضي والحاضر" وقد وصفها باللغز لما في ذلك من دعوة لعدم الوقوف مكاننا كما في المظهر

---

[1]- غادامير، الحقيقة والمنهج، ص 254.

[2]- فوزية، ضيف الله (هرمينوطيقا الفن عند غادامير)، ص ص 24، 25.

التقدمي، ولا العودة إلى الماضي كماضي كما في المظهر التاريخي، وإنما العمل على التساؤل من جديد عن استمرارية الفن وكيفية الحفاظ عليه، وعن المعنى الذي يمثل الفن قهرا للزمان[1].

ولا جَرم أن "غادامير" قد عمل في هذا الإطار على تحرير النص في أهدافه ومضامينه من المقاصد الأصلية للمؤلف، ومن العلامة الضيقة التي تربطه بأفق مُتلقيه المعاصرين، وقد جعل الفهم سيرورة من الحوار والتفاعل المستمر بين أفق النص الماضي والأفق الحاضر لكل ذات متلقية، فيكون بذلك قد كشف عن وهم الموضوعية المُدعاة في كل تفسير مهما كانت علميته ودقته. كما قام بلفت الانتباه إلى موقف المفسر وأفقه الراهن باعتباره عاملا أساسيا وشرطا لا غنى عنه في كل فهم[2]. مما لا يُمكن إنكاره، أن "غادامير" حسب ما تقدم من معطيات "وضع على عاتقه مهمة صياغة تجربة فنية تتميز بالاستمرارية، فنيَتُه المعلنة هي استرجاع تلك التجربة الحقيقية للفن، لذلك ينبغي أولا استبدال مفهوم الحقيقة القائمة على تطابق القضية مع الشيء بتجربة حقيقة يحدثها العمل الفني بوصفها تجربة تحدث تغييرا مفاجئا في من يتلقى العمل، ومن هنا يصبح علم الجمال تاريخا لرؤى العالم. أي تاريخا للحقيقية متجلية في مرآة الفن"[3].

بناءً على ما تقدم، توصل "غادامير" إلى أن "التأويل الذي قام بتطويره لم يكن منهجا للعلوم الإنسانية فقط، ولكنه محاولة لفهم ماهية العلوم في الحقيقة عبر وعيها المنهجي بذاتها، وما يربطنا بتجربتنا عن العالم ككل"[4]، فالعالم الحديث ما هو إلاّ مصير خُطة الإنسان المؤوّل إنسانيا منذ البدء، فالحقيقة تكمن في الربط بين تاريخ الفن

---

[1]- غادامير، تجلي الجميل ومقالات أخرى، ص 136.

[2]- شرفي، عبد الكريم، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة: دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، الدار العربية للعلوم، بيروت (لبنان)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص 49.

[3]- معافة، هشام، التأويلية والفن عند هانس جورج غادامير، ص ص 140، 141.

[4]- بوبنر، روديجر، الفلسفة الألمانية الحديثة، ترجمة: فؤاد كامل، مراجعة: عبد الأمير الأعسم دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد (العراق)، ط1، 1986، ص 77.

والتراث في أسئلة الحاضر وانصهار أُفق هذا الحاضر بأفق التاريخ والتراث، فالحقيقة حوارٌ بين الماضي والحاضر[1]، ولهذا اجتهد في إبراز أهمية "انصهار الآفاق وتلاحمها" وهي من طبيعة التجربة التأويلية كاملة بما فيها الفن، ومن معناها أن "نواجه الماضي باستمرار ونفهمه، فليست هناك آفاق منفصلة للحاضر في ذاته أكثر مما هنالك آفاق تاريخية يجب اكتسابها، والفهم هو دائما انصهار تلك الآفاق التي يُفترض أنها موجودة بذاتها، ونحن متآلفون مع قوة هذا النوع من الانصهار من الأزمان المبكرة على نحو رئيس. إن عملية الانصهار هذه يَتحِد فيها القديم والجديد في شيء ذي قيمة حية"[2].

وهذا معناه أنه لما كانت الحقيقة الفنية في حاضرها بعيدة الصلة بالحقيقة الفنية الموجودة في الماضي، وجد "غادامير" في تأويل وفهم طبيعة الحاضر وتأسيسه وفي عدم تغييب سُبل ارتباطه بماضيه حلاً للحلقة المفقودة بينهما، وهكذا أوْكَل لنفسه مهمة تمثّل الماضي والعمل على إعادة بلورة التراث الغربي وتاريخه كلّه تقييما له، أو بمعنى أدق إعادة تأويله. "إن نموذج الفهم لديه يعتمد على تجربة الفن، أين تكون الموضوعاتية أقل تأثيرا من الكينونة التي يقوم المعنى بفرضها، إننا نُشارك في خلق حقيقة ما، لا يمكن لوُجهة النظر الموضوعاتية إلاّ أن تصلها متأخرة، فاكتشافي لحقيقة ما عبر قصيدة معيّنة سيُحسّن من رؤيتي لذاتي ومُحيطي، لذا فإن "غادامير" يتحدث عن الانصهار الذي هو في طريقه إلى التجسيد بين الشيء الذي فُهم وبين من يُمارس الفهم"[3].

ولهذا فالفهم يبحث عن حقيقة بعيدة عن متطلبات المنهج العلمي، ومادام كذلك فهو مؤسس على قاعدة السؤال الذي يحمل إجابات المنهج التاريخي فيربط بين الحاضر والتراث، مع خاصية أنه ليس نهائيا وإنما منفتحا على آفاق متعدّدة، وهنا يظهر دور الهرمينوطيقا كطريقة "وجدانية لموقعة الموضوعية والمعقولية، ومن ثمة

---

[1]- بوالشعير، عبد العزيز، غادامير من فهم الوجود إلى فهم الفهم، ص 21.

[2]- غادامير، الحقيقة والمنهج، ص ص 416، 417.

[3]- غراندان، جان، المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا، ص 145.

للبحث السوي داخل السياق الأوسع لحاجة الثقافة والتهذيب التي نفتقدها اليوم، والتي كثيرا ما تُعاكسها إرادة التمييز الوضعية بين الوقائع والقيم"[1]، وقد ألم "غادامير" تحليله للتجربة التأويلية في استدعائها لصهر الآفاق حيث يشتغل الجانب اللغوي للتأويل لأن النص مثلا قد جاء ليتكلم من خلال التأويل بشرط أن لا نص ولا كتاب يتكلم لغة تواصل الآخر، وهكذا يجب على التأويل أن يجد اللغة الصحيحة إذا ما أراد حقيقة أن يجعل النص يتكلم[2].

ثم إن مفهوم انصهار الآفاق حاضر دائما في الطبيعة اللغوية لوجودنا ولمعرفتنا التي تسمح لنا بالانفتاح إلى ما وراء الطبيعة المباشرة لآفاقنا، وهذا سَبَبٌ في أن ظاهرة التأويل يُمكنها أن تُضيء القَدر الأساسي من الوجود الذي هو لُغوي تماما. على هذا النحو، يُمكننا أن نرى دائما ما هو أبعد من آفاقنا "المحدودة". إن هذا ما يُطلق عليه "غادامير" "تلاحم الآفاق"، مع تنويهه أنه ليست كل الآفاق مفتوحة على مساواة واحدة، وبالنظر إلى الطريقة التي يتصوّر من خلالها أن لدينا آفاقا مفتوحة... يطرح مسار التأويل دائما مسألة أن الحوار الحقيقي معناه إمكانية التغيير، وهذا أساس كل معرفة أو فهم[3].

وفي مقابل هذا، يُشير معنى الأفق إلى العالم أو بمعنى أوضح إلى التقاء عالم النص بعالم المستمع أو القارئ، وهذا الانصهار يرمي إلى الجمع بين أفعال الخطاب في عمومها والأعمال الأدبية كجزء من هذه الأفعال والمَرويات أيضا من الأعمال الأدبية، أين يعمل النسق على الربط بين هذه الافتراضات. كما تعمل الأعمال الأدبية على نقل التجارب إلى اللغة مما يُيسّر انتقالها إلى العالم، هكذا تتضمّن فكرة الأفق نفسها في

---

[1]- المسكيني، فتحي، التفكير بعد هيدغر أو كيف الخروج من العصر التأويلي للعقل جداول للنشر والتوزيع، بيروت (لبنان)، ط1، 2011، ص 134.

[2]- غادامير، الحقيقة والمنهج، ص 521.

[3] - Peter, Lver Kaufman, Comparative Theology and Hermeneutics: A Gadamerian Approach to Interpretation , Religions, 6 January 2016, p.5.

مُحايثة النص فيتقاطع عالم النص بعالم القارئ عبر وساطة القراءة[1]. ثم إنه "ما من شك في أنه ليس هناك فنان من الثقافات الحيوية للماضي قد أبدع عمله الفني مع أي قصد آخر أكثر من إبداعه، ينبغي أن يتم تلقيه بلغة ما يقوله ويستحضره وإنه ينبغي أن يحتل مكانه في العالم حيث يعيش الناس معا... إن ظهور العالم داخل أحد الآفاق يتضمن ظهور العالم في ذاته في كل الآفاق اللغوية، فالعالم في ذاته هو مجمل المعاني المسكوت عنها المتضمنة مثاليا بواسطة كل أفق لغوي"[2].

وواقع الأمر أن "غادامير" يدعونا بهذا لأن نكون جزءا أساسيا من المعنى الذي يكلّمنا، يملؤنا ويُغيّرنا أيضا، وعليه يتطلّب فهم أي عمل فني انصهارا للآفاق، ويظهر من هذا أنه لا يتحدث بصراحة ولا بإسهاب عن هذا التلاحم بعمق فيما يخص الفن، لكنه مع ذلك أشار في أكثر من موضع إلى ذلك. لهذا وجدناه يجمع بين الفن والواقع لأنهما جزء من التاريخ أو التراث وهذا الأخير لا ينفصل عنهما أبدا، أين تُنمي هذه العملية طبيعة تجربة الفن المعاصرة أما العمل على الكشف عن هذه الماهية إنما يكون حين تطبع فينا هذه التجربة أثرها. إن تجربة الفن لقاءٌ مع الذات ينتج عن مواجهة الماهية حيث نتخلّص من آفاقنا التي تعوّدنا عليها وألفناها عندما تُدهشنا[3].

ومن ناحية أخرى، فإنه بالرغم من انتماء "تلاحم الآفاق" إلى الوعي التاريخي، لكن فكرة ارتباط الماضي بالحاضر جزء أساسي من ماهية التجربة الفنية، وهذا يعني أن هذا التلاحم جزء أساسي من تجربة الفن أيضا، "فالهرمينوطيقا في كل هذه الحالات تُعبر عن الفجوة بين العالم المألوف الذي نعيش فيه، والمعنى الغريب الذي يُقاوم استيعاب آفاق عالمنا، فالأفق يحيط بكل شيء يمكن أن يُرى من موقع متميز،

---

[1]- ريكور، بول، الزمان والسرد، ص 132- 135.

[2]- ماهر، عبد المحسن حسن، مفهوم الوعي الجمالي في الهرمينوطيقا الفلسفية عند جادامر، ص 170، 248.

[3]- معافة، هشام، التأويلية والفن عند هانس جورج غادامير، ص 94.

وبتطبيق ذلك على العقل المفكّر فإننا نتحدث عن إمكانية الانفتاح على آفاق جديدة. فأن يكون لك أفق يعني أن تكون قادرا على رؤية ما يكون وراءه"[1].

فضلا عن ذلك، فإنه من قيمة الفن أنه يسمح لنا برؤية الصرامة التي تتميز بها تجربة الانصهار، ففهم أي عمل فني أو القيام بأدائه يتم بدقة وبحسبان، لأن من خاصية العمل الفني أن له سلطة علينا وينتظر منا بالمقابل الاستجابة. لذلك نتعدّد التأويلات وتختلف فتأتي مهمة التلاحم لتُبرز الحقيقة، بل الحقيقة الجيدة ووضعها في أفقها المناسب ليحصل انصهار الآفاق على قيمته عندما يصبح الفهم خبرة بالحقيقة في شكل مُتسامٍ ومتآلف مع الماهية، ويتجلى بشكل أفضل كذلك في حضور اللغة باعتبارها الوسط الذي يحدث فيه ومن خلاله الكشف الأنطولوجي[2].

ومن الملاحظ أن خبرة الفن التأويلية في مُحاولتها الدؤوبة لربط الماضي بالحاضر قد تعزّزت بدلالة جديدة هي الرابطة التي تجمعهما فأسماها "تلاحُماً للآفاق"، وأخذ بعين الاعتبار أن لكل منهما أفقه الخاص الذي يسير فيه لكن ذلك لم يمنعه أبدا من الربط بينهما في ما أسماه "تلاحما". إن هذا جزء من واقع مهمة التأويل التي وضعها "غادامير" في حُسبانه لفهم وتعديل الخبرة الفنية الماضية بما يتوافق مع الراهن، أي إعادة تأويلها، لذلك دعانا إلى مَحو المسافة بينهما وجعلهما متلاحمان كَكيان واحد لخدمة المعنى الذي يتوافق وواقعنا بواسطة اللغة. إن في ذلك دعوة لحضور الوعي ويقظته الدائمة، بل وفي ذلك حديث عن أهمية التجربة الفنية المترابطة وصرامتها وانضباطها، إنّها تجربة جادة لتغيير العالم وإبراز حقيقته الشاملة الأصيلة التي تسعى لأن لا يشوبها النُقصان باعتبارها تجربة عالمية واقعية وهادفة كأقل ما يمكن أن يقال عنها.

ومن غير شك، كَمْ هو واضح سعي "غادامير" في حل أزمة المسافة الفاصلة بين الماضي والحاضر، فقد أعاد النظر فيهما موجِّها انتباهنا إلى أنه في حالة حدوث انفصال

---

[1]- المرجع السابق، ص 244.

[2]- معافة، هشام، التأويلية والفن عند هانس جورج غادامير، ص 95.

الماضي عن الحاضر يحدث التجريد ويُفهم بوصفه موضوعا مستقلا عن فهم المفسّر وفي انفصال الحاضر عن ماضيه يُصبح الحاضر مستقلا عن كل تقليد بسبب اغترابه المتطرّف، وتجنّبا لذلك وجد "غادامير" أن التفكير الأنسب يتحقق بعيدا عن النزاع بين أفقي الحاضر وماضيه فيكون تلاحمهما إشارة إلى لحظة الاهتمام بوجودنا الخاص على اعتبار أنه المركز الذي يتوسط فيه الماضي والحاضر في فعل الفهم. لذا لم يرفض "غادامير" وجود الأفق التاريخي وإنما رفض أن تتماهى ذواتنا داخله وتُنسى، لذلك ينبغي أن تحضر ذواتنا في موقف الآخر، كما علينا بالمثل أن نستحضر أنفسنا داخل هذا الموقف[1].

وليس هذا فحسب، فقد توصل إلى أن تعاصر الماضي والحاضر يحمل حقيقة صادقة نظرا لتلاحمهما وتلاشي الفارق بينهما. هكذا يُصبح الفهم تلاحم متعيّن للآفاق وواقعة الفهم تكون متعالية تتجاوز أي فارق أو جزئية بين الأنا والآخر، وتجد الحركة والحياة الجدلية للعقل التعبير عن نفسها ضمن ما يحدث في تلاحم الآفاق، ويتضح هذا بدقة في مثال المسرح فإذا كان هذا الأخير مكتوبا في كتاب أو مخطوط فهو جزء من الماضي يحتوي على القليل من وجوده، لكن يحوز على وجوده التام في لحظة تمثيله، أين يحضر الأفق التاريخي للمادة الدرامية ويلتحم الأفق الحاضر للجمهور من خلال وساطة الممثلين الكلية. ضمن هذا الاحتواء الجمالي يستطيع المسرح أن يُغيّر خبرة الحياة اليومية البسيطة إلى أخرى تُعنى بالجوهر السامي لهذا العالم[2].

ويقتضي هذا بالضرورة أن "أفق الحاضر في حالة تشكّل مستمرة، لأننا نختبر أحكامنا المسبقة باستمرار، والجانب المهم من عملية الاختبار هذه يتجسّد في مواجهتنا المستمرة للماضي وفي فهم التراث الذي نخدر منه، فليست هناك آفاق منفصلة للحاضر في ذاته أكثر مما هنالك آفاق تاريخية يجب اكتسابها، والفهم هو دائما انصهار تلك

---

[1]- ماهر، عبد المحسن حسن، مفهوم الوعي الجمالي في الهرمينوطيقا الفلسفية عند جادامر، ص ص 245، 246.

[2]- المرجع نفسه، ص 246- 252.

الآفاق التي يُفترض أنها موجودة بذاتها. إن عملية الانصهار هذه تكون في تراث ما عملية مُطردة باستمرار فيتّحد القديم والجديد في شيء ذي قيمة حية، من دون أن يُمنح أحدهما الصدارة من الآخر صراحة"[1].

ومعنى هذا أن إسقاط أفق تاريخي يُصنّف عند "غادامير" كأحد مظاهر عملية الفهم فلا يبقى أسير اغتراب الوعي الماضي، لأنه حدث وأن تجاوزناه من طرف أفق فهمنا للحاضر، وتلك هي عملية الانصهار الحقيقي للآفاق ضمن تجربة الفهم ذاتها، وهذا الانصهار في شكله المنتظم سبق وأن أسماه بالوعي المتأثر بالتاريخ، وقد أشار إلى أن الوضعية الجمالية التاريخية التي اقتفت آثار التأويلية الرومانسية قد قيّدت وصعبت في البداية هذه المهمة، مهمة لم تكن لتُعجز التأويلية عن تطبيقها في كل فهم لأنها مهمتها الرئيسية، فالأفق في تصوره أصبح رؤية شاملة وعندما تُطبّق على العقل المفكّر فهي تفسح المجال لتوسيع هذا الأفق ولِتدشينه أيضا[2].

وبسبب هذا، فإن مساعي "غادامير" في القضاء على استقلالية ماضي الفن عن حاضره وجعلها وحدة واحدة متلاحمة هو في الوقت نفسه إثباتٌ لوجودنا وفهمٌ عميق له ولحضور الآخر فيه، وجعل أنفسنا حثيثا من الأفق التاريخي الذي يتحدث من خلاله النص التراثي. هكذا تحضر الحقيقة تتجلى وتتأسس، وهذا ما عناه "غادامير" في عبارة "يُصبح الفهم متعيّن للآفاق"، أي أنه يرسم مجال الأفق الحقيقي فيُعيّنه أيضا ويُوجهنا ضمنه. أما "الحياة الجدلية للعقل" فدليل على أن التلاحم إدراك مهم يدعونا لحضور الانتباه والتركيز ضمن هذا التلاحم، فلا مجال لأي قرارات طائشة أو ساذجة وهنا يتماهى حضور الأنا بالغير فيما هو مفيد وواقعي.

وبعبارة أخرى إن ما تقدم كفيل بالقضاء على واقع الاغتراب، بل في الحقيقة إنها مهمة التأويلية داخل أي فهم، أين يتَسم الأفق بعد هذا بالشمولية ضمن حياة العقل المفكّر وهو يفسح المجال بدوره للأفق ليتوسّع ويُثبت حضوره الحقيقي

---

[1]- غادامير، الحقيقة والمنهج، ص ص 416، 417.

[2]- المصدر نفسه، ص 417، 412.

المطلوب. لأجل هذا ذهب "غادامير" إلى أن كل وعي بالتاريخ هو وعي بالموقف التأويلي، موقف يدعونا للتركيز في حقيقة التراث والنظر في حقائقه التي نبحث في فهمها، لذلك تحضر مهمة التأويلية باعتبارها تتبعا لسبيل ظاهراتية العقل حتى تكتشف ضمن كل ما هو ذاتي الجوهرية التي تُحدّدها وعليه فلكل حاضر مُتناهٍ تحديداته والحل من وجهة نظره يتمثّل في تعريف الموقف التأويلي أنه نقطة الاستشراف القادرة على تحديد إمكانية رؤية الآفاق وتأكيد أبعادها الخفية وتمثيلها على الواقع، فمفهوم الأفق ضرورة أساسية والافتقار للأفق يؤدي إلى ضعف رؤية الحقيقة ومنه يعني تحقيق الموقف التأويلي اكتساب الأفق المناسب للبحث في التساؤلات التي تثيرها مواجهة التراث[1].

وبعبارة أخرى "يجلب لنا الفن معه عالمه إلى حد التلاحم بين آفاق الماضي وآفاق الحاضر ماضينا ليس وراءنا، بل هو متجدّد فينا دوما بقدر تنشيطنا للمعاني القادرة فيه على توحيدنا، وغرس الأُلفة بيننا، إذن فالفن ليس مُجرّد لَهو أو هوى عارض، إنّما يَهَبُنا الفن في كل مرة عالماً خاصاً هو عالمُنا حينما نلتقي به ثانية على جهة الفهم المُغاير"[2]. إن الانفتاح الذي يُحدّد وجود الإنسان في هذا العالم أُفقه هو الانفتاح بمعناه الكامل، وهو أفق مفتوح وقابل للانفتاح أكثر حين استخدامه في الحوار وفي آفاق أخرى كذلك وهو بهذا يُعيد تكوين نفسه، وإعادة التكوين هذه تفسح المجال لإمكانية حصول تجارب أخرى والتي تعمل بدورها على إعادة تكوين الأفق... هكذا سيعمل الأفق المفتوح الذي أعاد تكوين نفسه تبعا للتجارب، على تجارب أخرى جديدة ممكنة، ويوفّر في نفس الوقت إمكانيات جديدة للمعرفة[3].

---

[1]- غادامير، الحقيقة والمنهج، ص 411- 413.

[2]- المسكيني، أم الزين بنشيخة، تحرير المحسوس "لمسات في الجماليات المعاصرة" دار الأمان، المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، لبنان، ط1 2014، ص ص 182، 183.

[3] - Rock, Marchildon, A propos de la conception herméneutique de la vérité, Laval théologique et philosophique, Québec, Canada Volume 53, Numéro 1 (février 1997), p. 146.

- **أثر أنواع الفنون على آفاق الواقع:**

إنّ في أسس أو أنواع الفنون السابقة التي اختارها "غادامير" للتعبير عن حقيقة التجربة الفنية، آثاراً ملموسة وملاحظة في الواقع الراهن ولوضوح قيمتها أكثر وبيان أهميتها وصداها في واقعنا، يُمكننا القول أن قيمة "اللعب" تتلخص في قول "غادامير": "فلعب الفن هو مرآة تتجدّد باستمرار عبر القرون ويمكن أن نُبصر فيها أنفسنا، نُبصر ماذا نكون وما قد نكون، وما نكون مقتربين منه. إن اللعب والجد 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 أمعنوا النظر في الطبيعة الإنسانية قد أدركوا أن قدرتنا على اللعب هي تعبير عن أسمى صور الجدية"[1].

وفي شأن ما تم ذكره يقول "غادامير" كذلك: "بدأنا من فكرة أن العمل الفني لعب وهذا يعني أن وجوده الحقيقي لا ينفصل عن تمثيله وأن التمثيل يأتينا من وحدة وهوية العمل أما أهمية تمثيل الذات فهو جزء من جوهرها، وهذا يعني بقائها كما هي، على الرغم من كل التحولات والتشوهات التي يمكن أن يُحدثها التمثيل. ما يفرضه كل تمثيل هو بالتحديد حقيقة أنه يحمل معه علاقة العمل نفسه ويخضع لمعيار الاستقامة الذي ينتج عنه"[2].

وعلى نحو مُماثل يمتلك اللعب الإمكانات اللامحدودة لتحقيق التواصل الإنساني على نطاق واسع، باعتباره نشاطا جديا يهدف إلى المشاركة الكلية كما صرح عن ذلك "غادامير" آنفا، وفي المشاركة دعوة لإقحام المُشاهد ضمن حركة اللعبة كجزء أساسي منها، فيُصبح اللعب لعبا للفن، أين يُحقق العمل الفني الاكتمال الحقيقي للعب ثم إنه يزداد تحققا ووضوحا حينما يتحوّل إلى بنية، فيُفهم ويتكرر أكثر خاصة أن العمل

---

[1]- غادامير، تجلي الجميل ومقالات أخرى، ص 264.

[2] . 140- Gadamer, Hans Georg, Vérité et Méthode, p

الفني هنا يصبح متجاوزا للعملية التي نشأ فيها وأبعدها إلى المحيط الخارجي، ويتجلى الآن في مظهره الخالص باعتباره بنية مكتفية بذاتها[1].

هكذا "يُظهر طابع النشاط بالضرورة الخبرة الإنسانية بالتناهي على نحو فريد، ويمنح دلالة للتعالي الكامن في اللعب، إن التقدم الذي أحرزناه الآن على نحو يُكمّل تأملاتنا، هو أننا قد رأينا أن فائض النشاط الخاص باللعب لا يُمثّل فحسب الأساس الحقيقي لإنتاجنا الإبداعي واستقبالنا للفن، وإنما يمثل أيضا البعد الأنثروبولوجي الأكثر عمقا الذي يَهب الخلود وهذا هو الطابع الفريد المميّز للعب الإنساني ولِلَعب الفن بوجه خاص"[2]، ويظهر من هذا "أن تصوّر اللعب ليس مجرّد عملية إبداعية خاصة، ولكنه أيضا عملية عامة حيث يتم مشاركة المعنى من خلال التبادل الحواري الذي يتم إتاحته من خلال اللغة نفسها"[3].

ونتيجة لهذا، كما في اللعبة وكل الفنون قرّر "غادامير" أنه وضمن تجربة الحقيقة فنحن لا نتعامل بسيطرة على الفرد تبعا لأي موضوع يدعي استقلاليته ولا انغلاقه الذاتي حتى في حالة "نقل الذات إلى مكان آخر من الفن، إلاّ أنه لا يزال يُواجه تحدّيا في استمراريته الكاملة". تجربة الفن تعني، إذا صح التعبير، جانبان قد يبدوان مشروطين، إلاّ أن الحكم التأويلي على التجربة الجمالية يعمل على التفكير في المساعدة بواسطة استخدام مفهوم اللعب باعتبارها تجربة واقع مستقل قد يتجاوزنا[4]، وتبعا لهذا انتهى "غادامير" للقول: "فنحن قد بحثنا عن أسس أنثروبولوجية للفن في ظاهرة اللعب بوصفه فائضا من النشاط، لأنه من الطابع التأسيسي لإنسانيتنا أن غرائزنا تكون محكومة بضرورات، ولذلك فإنه يكون علينا أن نتصوّر أنفسنا كأحرار ونحيا من الأخطار التي تتضمنها هذه الحرية وهذا الطابع المميز الفريد يُحدّد الوجود الإنساني

---

[1]- معافة، هشام، التأويلية والفن عند هانس جورج غادامير، ص 155.

[2]- غادامير، تجلي الجميل ومقالات أخرى، ص 137.

[3] - Rudolf, A. Makkreel, Gadamer and the Problem of How to Relate Kant and Hegel to Hermeneutics, p 153.

[4] - Amar, Djaballah, L'herméneutique selon Hans Georg Gadamer, p 36.

في أعمق صورة له، فلقد حاولتُ أن أُبيّن أن الخاصية الإنسانية المميزة لوجودنا تتأصل في تلك الوحدة بين الماضي والحاضر التي تؤسس تَعاصر كل العصور والأساليب والأجناس والطبقات، لأن كل هذه الأمور تُعد إنسانية"[1].

وليس هذا فحسب فـ"للرمز" تأثيره الواضح فهو يعمل على مخاطبتنا في العمل الفني ويُسهل لنا أيضا تبيان هوية العمل الفني بشكل جلي إما في حالة صورة أو صوت أو غيرها. إن للرمزي حقيقته الخاصة فرغم وضوحه إلاّ أنه لا يدفعنا إلى معناه بكل بساطة، وإنما من سماته أنه يعمل على إيضاح المعنى وتقديمه لذاته، ولهذا فإن أهمية الرمزي الفنية يمكن التماسها في كونه لا يرتبط بمعنى نهائي للمراجعة واحتوائه نظريا وإنما في خاصيته على الاحتفاظ بمعناه أو دلالته في باطنه، لذلك حينما يحدث وأن نحتفل فنحن نجتمع لأجل شيء ما هو المعنى الذي يدل عليه الرمز نفسه، وإن كنا في المكان نفسه فهذا ليس ما يحقق هذه الأهمية وإنما يعود الفضل في ذلك إلى أنه يجمعنا زمان واحد، نتمكن من خلاله من أن نعيش "جمالية المعاصرة" بما تحويه من تجارب ذاتية وخاصة، فيُصبح للفنان بفضل هذا الرمز جماعته الخاصة التي تمتد لتشمل العالم بأسره[2].

أما الاحتفال فهو من أقوى أنواع الفنون تعبيرا عن خبرة الجماعة وتمثيلها في صورتها التامة فلا ينفرد الاحتفال بالفردانية، وإنما يكون مقصودا من أجل كل شخص إلاّ إذا استبعد هذا الشخص نفسه عن مظاهر الاحتفال، لأن الاحتفال نفسه نشاط قصدي وُجد لأجل أفراد الجماعة كلّها ومن المفروض ألاّ نتخلّف عنه، وفي مقابل هذا وبما أن الاحتفال يوحدنا، فهذا يعني أنه ذو معنى بالنسبة لكل من يشارك فيه بالفعل، فهو قائم على حدث ضروري للكثيرين، كما يمثل خبرة وهي أساس الفن في كل أبعاده يصف "غادامير" الاحتفال إذن "بالنوع الفريد من الحضور الذي يجب أن يكون محل تقدير تام" ومعنى هذا أن وظيفة الجميل تتمثل في أن تكون

---

[1]- غادامير، تجلي الجميل ومقالات أخرى، ص 136.

[2]- فوزية، ضيف الله (هرمينوطيقا الفن عند غادامير)، ص 21.

له منزلة لدى الناس، وهذا ما يتضمن الصورة الكلية للحياة التي تشتمل على كل الأشكال الفنية التي تُزيّن بها بيئتنا[1].

ومن غير شك أن "للمسرح" قيمته أو أثره التواصلي، فقد اعتبر "غادامير" المسرحية نوعا من التمثيل يُلعب من أجل الجمهور، فعرض المسرحية يشكّل بنية لعبة نحو المشاهدين ولا تكتمل دلالتها إلاّ من خلالهم، وصحيح أنها تتكوّن من لاعب "أو ممثل" ومشاهد لكنها لا تصل إلى مستواها المثالي إلاّ من خلال المشاهد، ومن خلاله فقط تصبح المسرحية تجربة جدّ أصيلة، فما يعرض على خشبة المسرح يَصف لنا الحياة على الصورة التي ينبغي أن تكون عليها، حيث يتسنى للمشاهد من أن يكتشف أعمق خبايا وجوده[2]، وفي واقع الأمر يدفعنا المسرح إلى أن نشترك جميعا ونساهم أيضا في حدثه، لأن العمل المسرحي ليس شيئا ما ماضيا -وإن عرض أحداث التاريخ- لأنه يمثّل الحضور ومنه فهو معاصر لكل حاضر، ومن ثم يعمل المسرح بخصائصه هذه على جعل الحاضر مُلتحماً عاملا على رفع الماضي إلى الحاضر الذي يجمع الممثل والمشاهد وخير الأمثلة على ذلك "الاحتفالات التعبدية"[3].

ونتيجة لهذا تشمل الخبرة الفنية بكل فنونها عنصر التأثير في التواصل وفي واقعنا من خلال عامل المشاركة الذي كان ضعيف الحضور في مراحل الفن السابقة على الفترة المعاصرة، ولو أوّلنا هذا تبعا لما تقدم لقُلنا إن اللعب قد ارتبط بالمشاركة وبالاحتفال وهذا الأخير بالمسرح وهذا حال كل أنواع الفنون في ترابطها. هكذا ناقش "غادامير" بواسطة مفاهيم: اللعب والرمز والاحتفال وغيرها، تجربة الفن بطريقة مختلفة، إنه من خلال اللجوء إلى هذه المفاهيم وتعميمها على كافة مجالات الفن ومواجهتها للفن وعمله، قد تخطى بهذا "إضفاء الطابع الجمالي" على علم الجمال كما

---

[1]- غادامير، تجلي الجميل ومقالات أخرى، ص 126، 141.

[2]- معافة، هشام، التأويلية والفن عند هانس جورج غادامير، ص 151، 156.

[3]- فوزية، ضيف الله (هرمينوطيقا الفن عند غادامير)، ص 23.

كان مع "كانط"، وهذا من خلال تركيزه على فعل المشاركة كعنصر أساسي ومشترك داخل تلك المفاهيم.[1].

وواقع الأمر أن "غادامير" لم يَسْتَثْنِ من هذا الأثر حتى "المهام الأنطولوجية للتجربة الجمالية" وإن كانت هذه الفنون تحتوي على قيمتها في ذاتها أصلا، ومع ذلك أضاف لها مهاما وآثارا إضافية على واقعنا. فإذا بدأنا "بالصورة" فقد أكد أن ما يميز الصورة أنها لا تُعد أبدا وسيلة لأية غاية خاصة أنها تعمد إلى تأكيد وجودها، وفي هذا التأكيد تجعل كل ما هو مصوّر موجودا حقا، ثم إن وُجدت كعرض فهي مختلفة في ذلك عن ما هو ممثل إنها تمتلك بذلك وجودا إيجابيا، ويبقى العرض بأصله المُمثّل فيه[2]، "فدعى "غادامير" إلى نقد الجماليات التقليدية، وحمّلَ كُلاّ من التأمل الفلسفي والبحث الجمالي والدولة الصناعية الحديثة مسؤولية أزمة الصورة، وحاول إنزال الصورة ضمن إطار الفن المناسباتي التزييني"[3].

وفي سياق هذا الحديث، قدّر "غادامير" قيمة أشكال الفنون في "مناسبة" حدوثها حيث "تُشرك المناسبة عالمنا الخاص في عالمها المعروض على اعتبار أن العمل المناسباتي هو دائما المعنى الذي يحمله العمل لأجلنا. لذلك فإن مناسبية العمل هي أيضا تلك المناسبة القائمة أو التي تحدث في عالمنا، وهذا ما يسمى "العمل الذي يبلغ العرض" والذي يمنحه حضورا وقواما في عالمنا الخاص"[4].

وقد ربط هذا بالإشارة إلى أن قيمة أي مبنى من البداية وقبل تشييده تتمثل في أن يكون مؤسسا لخدمة طريقة معينة في الحياة فقد وصف "غادامير" المبنى الناجح "بالحل السعيد"، ومقصده من ذلك أنه قد حقق الهدف المطلوب، وأن بناءه قد

---

[1] - Abdollah, Amini, Mohammad, Javad Safian, Play and Festival: The Role of Experience of Art, p.776.

[2]- غادامير، الحقيقة والمنهج، ص 217- 219.

[3]- جمال، قوعيش، (فلسفة الصورة في فكر غادامير)، ص 80.

[4]- معافة، هشام، التأويلية والفن عند هانس جورج غادامير، ص 211.

أضاف بُعدا جديدا للفضاء، سواء كان هذا الأخير مدينة أو منظرا طبيعيا. هنا بالضبط يُحقق المبنى فائضا حقيقيا للوجود أو بالضبط في أنه يُقدم لنا بالفعل عملا فنيا باعتباره فكّر جديا في حل مشكلة معمارية. لذلك كانت الأعمال الفنية القيّمة هي هذه التي تفكّر في حل المشكلة، بل تعتمد أيضا علاوة على ذلك على حفظ سياقات أغراض الحياة التي ينتمي إليها ذلك المعمار، ولذلك فهي حاضرة وإن حدث وابتعد مظهر المبنى عن عرضه الأصلي فمع ذلك يحقق الهدف المطلوب؛ وذلك لأن فيه شيئا ما يُشير إلى الأصل[1].

وفي كل هذا كان يهدف "غادامير" "في تحليله للتزييني التأكيد على صلاحية نموذج التمثيل وانطباقه على كل أنماط الفن التشكيلي باعتباره حدثا للوجود، يقول: "وقد رأينا بالبدء من الدلالة الكلية للعب، أن الدلالة الأنطولوجية للتمثيل تكمن في حقيقة أن إعادة الإنتاج إنما هي النمط الأصلي لوجود عمل الفن الأصلي نفسه، والآن، نحن أكدنا أن للرسم والفنون التشكيلية عموما بتعبير أنطولوجي، نمط الوجود نفسه، والنمط الخاص لحضور عمل الفن هو عرض الوجود"[2]. فضلا عن ذلك وجد أن للفن الأدبي في حقيقته أهمية أنه يخاطبنا ويتحدث إلينا من خلال مضامينه، ولذلك لا يشترط فهمنا له حُسن شكله، قدر اكتفائه بما يقوله لنا في خطابه ذاك، وعندئذ ذكر بطريقة ما أن النمط التاريخي لوجود الأدب هو ما يتيح لشيء ما إمكانية الانتساب إلى الأدب العالمي[3].

ومن هنا يتضح أن مقصد "غادامير" أن يحدّثنا عن قيمة فعل تأويل الكتابة، ففي حدوث ذلك تُحَوّل هذه الأخيرة ما كان مغايرا لنا، غريبا عنا وميّتا حتى إلى معاصر ومألوف لدينا، وهذا هو البعد المطلوب -إنه التكامل والانسجام بين الفنون والواقع- وهذا يعني أيضا أن حُسن قراءة التراث المكتوب وحلّ ألغازه وفهمه بقراءة

---

[1]- غادامير، الحقيقة والمنهج، ص 239.

[2]- نقلا: هشام، معافة، التأويلية والفن عند هانس جورج غادامير، ص 215.

[3]- المصدر السابق، ص 246.

واعية خالصة يُساعدنا كثيرا لكي يتحدث إلينا، كما لو كان جزءً أساسيا من حاضرنا، فللقراءة وَقع السِحر –كما قال "غادامير"- على إلغاء بُعدي الزمان والمكان، والقارئ الجيد يُنتج حضورا خالصا للماضي ويَعمَد إلى تحقيقه أيضا، ولهذا السبب يرتقي العمل الفني الأدبي كما ذكرنا في البداية إلى مَصاف العالمية. إن الأعمال المُنتمية للأدب العالمي تبقى فصيحة على الرغم من أن العالم الذي تتحدث إليه هو عالم مختلف نهائيا ويظهر ذلك في مثال الترجمة حيث تُساهم في جعل الأشياء المُقدّمة في مثل هذه الأعمال صالحة ومشروعة لكل زمان، وعليه فإن الأدب العالمي لا يُعد بعيدا ولا حتى غريبا عن الأدب الذي كوّن أصلا نمط وجود عمل معين، فللأدب العالمي أهميته في وعي الجميع. إنه ينتمي إلى العالم[1].

وهكذا، ففي فنون الكلام، يمكن تحقيق الأداء من خلال نشاط القراءة، الذي يُعد تفسيرا للمعنى من قبل القارئ، وفي الفنون التشكيلية سيتم تحقيق هذا الأداء المقدّم عن طريق التأمّل في اللوحة أو النحت، وفي كلتا الحالتين، يرى "غادامير" أنه يُمكننا القول بأن العمل الفني لا يجب أن يكون بدون هذا الأداء للمشاهد أو للقارئ بالمعنى الواسع[2]. علاوة على هذا، تتضمن فكرة "القراءة" هنا جملة من الدلالات التي تجعل المرء يُفكّر إما في الاجتماع أو التأمّل أو القراءة الانتقائية أو القراءة العامة، إذْ بإمكاننا قراءة كتاب قراءة جزئية أو شاملة، فنتمعَّن ونستمِر فيها ونُعيد فحص شيء ما، وقد نَعمَد إلى القراءة العلنية كذلك. غير أن الغرض من هذا المجموع بالكامل يتمثّل في الحصَاد أي في ما تم جَمْعُه في الأخير وتنميته. إن هذا الحصاد يُشكّل جُمل المعنى الذي يتكوّن من معانٍ وأصوات في نفس الوقت، وهذه هي بطريقة ما مواد بناء المعنى متمثّلة في: الأنماط والصوّر والأصوات، وهذا ما يضمن تمام الوفاء في التأويل[3].

---

[1]- غادامير، الحقيقة والمنهج، ص 246- 248.

[2] - Jean, Grondin, L'art comme présentation cher Hans Georg Gadamer. Portée et limites d'un concept, p.340

[3] - Gadamer, Hans Georg, La Philosophie herméneutique, p p 212, 213.

ينتج من ذلك أن "بنية الفن قائمة على عرضها وهي بِنية نُشارك فيها دائما فالقراءة تعني أن نترك شيئا ما يتحدث إلينا، وكوني أتذوّق قطعة موسيقية أو شعرا أو لوحة تعني أن أتركها تُمارس أثرها عليّ، وأن أترك نفسي لتتغير بفعلها، فكل خبرة جمالية مثلما هو الأمر في فعل القراءة تُشير إلى خبرة. أين يتردد صدى العرض الذي يُقدّمه العمل في أذني الباطنية، فنجاح أي إلقاء شعري أو أداء مسرحي في توصيل خبرة فنية أصيلة لا يتحقق إلاّ إذا كُنا نستمع بأذننا الباطنية شيئا مختلفا عما يُعرض أمامنا"[1]، وهكذا يمكن القول أن العمل الفني كأسلوب متميز قادر على ربط الإنسان بعالمه، دفع بـ"غادامير" إلى ترقيته إلى مَصَاف الإبداع، ليتحقق ارتباط الفنون الجميلة بالواقع، فرأى أن للفنان المعاصر القُدرة على الإصلاح -أي إصلاح العمل الفني- وتطبيقه على وضعه الراهن.

إن الفن ضمن "هرمينوطيقا "غادامير" قد احتل موقعا أساسيا خاصة في التقاء تجربة الفن بتجربة الهرمينوطيقا ليكشفان معا عن حقيقة المعيش الإنساني، ثم إن الفن يُقرّبنا من فهمنا لذواتنا كما يُبرز لنا أفهاما مختلفة للعالم. إننا نكتشف من خلاله الحقيقية الجوهرية. إذن علينا أن نربط الفن بالعالم المشترك ويتم ذلك عن طريق تحقيق الوفاق بين فنيّ الماضي والحاضر، لذلك انتقد "غادامير" الوعي الجمالي والتجريد، ودعا بالمقابل إلى حضور الخبرة والوجود والحقيقة، وهنا يحضر الفن من خلال معناه في عالمنا، وهكذا عَمِل على تحويل غُربة الفن إلى أُلفة حميمية من خلال أنواع الفنون المتجدّدة من قبيل الرمز والاحتفال والعمارة وغيرها، وقد جعل هذه المفاهيم دليلا كافيا لربط الفن المعاصر بالماضي منه ليُؤسس تجربة فنية مُستمرة حين استرجاع التجربة الحقيقية للفن.

- السياق الوظيفي للمحاكاة في الحياة الاجتماعية:

"إننا نكون هنا مهتمين بالنشاط المحاكي، وبذلك فإن المحاكاة تُصبح مرتبطة بمُجمل أفق الطبيعة، فالفن يكون ممكنا فقط لأن النشاط التشكيلي للطبيعة يترك مجالا

[1]- معافة، هشام، التأويلية والفن عند هانس جورج غادامير، ص 225.

مفتوحا يمكن أن يُملأ بإنتاجات الروح الإنسانية. إن العمل الفني يقوم بوظيفة المحاكاة، وبذلك فإنه يُثير جملة من المشكلات بالغة المراوغة، ومن بينها مشكلة الحالة الأنطولوجية للمظهر. إن العمل الفني بما هو كذلك لا يكون له استخدام واقعي، وإنما هو يكشف عن تحققه المميز عندما نُمعن النظر في ذاته"[1].

بهذا الشكل عبّر "غادامير" عن المساهمة الإيجابية والفعالة لدلالة المحاكاة في الفن ولأثرها الوظيفي في الحياة الاجتماعية، فقد نقَل مركزية المفهوم من كونه يعني الطبيعة فقط إلى أنه يعني الإنسان أيضا، وعلى هذا أكّد أن "الشيء الأساسي الذي ناقشه في المحاكاة لا يدل على أن ما مُمثّل قائم هناك بل يدل أيضا على أنه حقق وجوده على نحو بالغ الأصالة، فالمحاكاة والتمثيل ليْسا مجرد تكرار أو نسخة إنما هما معرفة للجوهر ولأنهما ليسا مجرد تكرار فهُما يُمارسان توليد أشياء أخرى، لذلك يدُلان ضمنا على مُتفرج أيضا، فهُما يحتويان في ذاتهما على علاقة جوهرية لكل شخص يكون التمثيل موجودا بالنسبة له"[2].

ومعنى هذا أنه ما من عمل فني يخلو من المحاكاة لا بوصفها مجرد تقليد كما كانت على ذلك في أدوارها القديمة، فهي على غرار ذلك تقصد ما هو مُمثّل بوصفه ماثلاً بالفعل في وفرة محسوسة، وهذا ما يُبرّر بأن الفن يكون دائما محاكاة. إنه رسالة تحمل تمثيل شيء ما دائما يتحدث إلينا على طبيعته التي جاء عليها حينما نُحسن الإنصات إلى ما يقوله لنا، فنتعالى عن مجرد ملاحظته كما كان مألوفا إلى أن نكون فاعلين فيه وفي فهمه[3].

لذلك فإن "الصلة القديمة بين الطبيعة والفن التي سادت الإبداع الفني لعدة قرون من خلال فكرة "المحاكاة" تحقق ذاتها هنا بمعنى جديد، فالفن بالتأكيد لم يعد ينظر إلى الطبيعة كي يُنتجها مرة أخرى، والطبيعة لم تعُد تمُد الفن بنموذج لِيَتَبعه.

---

[1]- غادامير، تجلي الجميل ومقالات أخرى، ص ص 83، 84.

[2]- غادامير، الحقيقة والمنهج، ص 188.

[3]- المصدر السابق، ص ص 120، 121.

لكن رغم أن العمل يتبع طريقه الخاص إلاّ أنه ينتهي بالفعل إلى التشبّه بالطبيعة، فهناك شيء ما يكون منتظما ومُلتفا حول اللوحة المُنطوية على ذاتها والتي تنمو من الداخل، فالانتظام الطبيعي الهندسي لقطعة الكريستال يكون مُحاطا أيضا بوفرة من الهيولى اللامتشكّلة"[1].

أما فيما يخص المحاكاة باعتبارها معرفة للجوهر، يؤكّد "غادامير" بما أن المحاكاة لا تُمثل تقليدا وتقصد تحقيق الوجود مباشرة، أي وُجود التمثيل لكل شخص -وهذا هو البعد الاجتماعي المطلوب- لذلك فإن تمثيل الجوهر لديه يتعدى أن يكون مجرد محاكاة، فهو أمر إلهامي لأنه في المحاكاة التي تتجه نحو شيء ما، تظهر أشياء وتختفي أخرى، أين يختلف الشيء الشبيه عن ما يسعى إلى التشبّه به. لذلك جعل من التعرف أساسا لعرض العمل الفني وحاملا للمعرفة الأصيلة بالجوهر، حتى إن كل معرفة بالجوهر لا يمكن أن تكون إلا تعرفا، وفي هذا قال "غادامير": "تمتع المحاكاة بوصفها تمثيلا بوظيفة معرفية خاصة، ولهذا السبب كان مفهوم المحاكاة يفي بأغراض نظرية الفن ما دامت معرفة الحقيقة تعتبر معرفة بالجوهر، لأن الفن يُعزّز هذا النوع من المعرفة على نحو مقنع"[2].

يبدو جليا أن "غادامير" قد حرص على تقدير وتوضيح المضمون المعرفي للفن واستدعى لذلك "المحاكاة" ليُعيد لها الاعتبار من جهة، وليوضّح أن سيادة التعبير في تاريخ الفلسفة الحديثة لا يُعد بديلا عن المحاكاة أبدا مادام مفهومها وأهميتها لا يزالان حاضرين في واقعنا ولا نحتاج إلاّ إلى أن نؤوّله من جديد بطريقة صحيحة، لنُدرك المعنى الأنطولوجي الحقيقي للمحاكاة ونستثمره في الوقت ذاته في فهم واقعنا المعاش. لذلك اهتم بطبيعة الفعل الذي يتم فيه التعرّف على الشيء، أين تتحول المحاكاة من خلاله -أي الفعل- فلا تقدم ما كان موجودا من قبل، لأن متعة التعرف هي متعة معرفة تزيد عما ألفناه في حضور الطبيعة الحقيقية للتمثيل الفني. يحمل التعرف فكرة

---

[1]- غادامير، تجلي الجميل ومقالات أخرى، ص 201.

[2]- غادامير، الحقيقة والمنهج، ص ص 188، 189.

التحرّر بمعنى التخلّص من الشروط العرضية وكذلك من الظروف الزمانية التي سبق لنا وأن واجهناها من قبل، أين نقصد جوهر الشيء فيرتفع هذا الأخير إلى ماهيته الدائمة لأن ما تُظهره المحاكاة هو الماهية الحقيقية للشيء[1]. هكذا يُساهم الفن في الحفاظ على المجتمع نظرا للصلة الواضحة بينهما، وعليه فإن تحقيق الأثر الفني يتطلّب الإقبال والقبول الاجتماعي لماهيته نُشدانا للحقيقة، فلا يُعقل أن لا يحمل الفن رسالة أساسية لمُتلقيه ومحاكاة طبيعية لواقعه العملي وإغناءً لانفعالاته وزيادة لمعارفه عن عالمه خاصة إذا ما تعلّق الأمر بما تنقُله لنا الرواية أو المسرح.

يُصبح الفن واعداً معرفيا إذا ما أخذ في حُسبانه أبعاد الإنسان الكُلّية تاريخية كانت أو اجتماعية مادام الهدف دائما توحيد أبعاد الواقع ومُآلفتها عوض السيطرة عليها، كما لا يكتفي الفن في كل هذا بحاجات الإنسان العملية وغالبا ما يزيد عليها حلولا لمشاكله وتحريره من سيطرة أزمات كل ما هو موضوعي أو علمي صارم لا يراعي حاجات الإنسان النفسية الأساسية ليتقبّل دقة الواقع وجفاءه المتواصل. إن الأداء الذي يُدافع عنه الفنان سيعمل على إبراز النشاط العام لسلوك الإنسان، وهذا يُفيد أن الفنان يضع كل مهاراته وخبراته لتحقيق فعالية ذلك النشاط وربطه بواقع ذلك الإنسان. إن المطالبة باجتماعية الفن وتجديده في كل عصر هي نفسها المُطالبة بتجديد الأذواق أي عدم الاكتفاء بأي تقاليد راسخة، وهذا الجهد المطلوب قد دافع عنه "غادامير" بقوة نافيا أن يكون الفن مُستقلا بأي شكل من أشكاله عن ظروفه الاجتماعية التي نشأ بالأصل منها فهي بدايته. إن الفن يحمل حقيقته أي حقيقة واقعه المعاش، وإن كان لا يحظى دائما بالقبول العام لكن هذا ما يجعله مخالفا للعلم الذي ينقُل معارفا لا حقائق.

وتبعا لهذا فمن مساعي "غادامير" في ضرورة المحاكاة للفن وعلاقتها الوطيدة بالعالم تمثّلت أساسا في تحقق هذا العمل الفني وثباته عبرها، فمن خصائص العمل الفني أنه قائم على التمثيل، وهذا يعني أنه يستدعي المُشاهد ليكون حاضرا بالنسبة إليه،

[1]- معافة، هشام، التأويلية والفن عند هانس جورج غادامير، ص 158- 160.

فلا مجال للفصل بين العمل الفني وعَرْضه. إن من طبيعة هذا العمل أنه جزء جوهري من العالم الذي يُمثّله فلا يتحقق العمل الدرامي إلاّ حينما يُمثّل. إن الموسيقى على سبيل المثال تحتاج إلى أن يتردّد صداها، وهذا ما يُفسّر من جديد أن المحاكاة نوعٌ من الإظهار، فما يظهر هو ما يُنتزع من صيرورة الواقع المُتكثّر[1]. قال "غادامير": "فلقد أصبح واضحا أن ما يُحاكى في المحاكاة، وأن ما يُشكّله الشاعر، وما يُمثّله الممثل، وما يتعرّف عليه المُتفرّج هو ما يُقصد أي ذلك الذي تكمن فيه دلالة التمثيل. لدينا هنا إذن محاكاة مزدوجة: فالشاعر يُمثل والممثل يُمثل، ولكن حتى هذه المحاكاة المزدوجة هي شيء واحد: فهي الشيء نفسه الذي يظهر إلى الوجود في كل حالة"[2].

ومن الملاحظ أن "غادامير" قد عاد إلى مفهوم المحاكاة من أجل أن يؤكّد من جديد دلالة المفهوم بوصفه تمثيلا للمعنى، وهذا ما جعله يعتقد أن إمكانية قيام المُتلقي بتوجيه الانتقادات إلى أبعد من تشابه قواعد اللعبة التي يجب تقديمها من أجل الانفتاح على لغة العمل. هنا تتجلى أهمية فكرة المشاركة، لأنه وفقا لـ"غادامير" حقيقة العمل ليست ثابتة إلى الأبد، لأن العمل يتحدّث في كل مرة بطريقة مختلفة وفقا للجمهور الذي وُجّهت إليه أي إلى ذلك الذي يُعايشه: وهذا يقتضي الاستنتاج بأن الأعمال الفنية العظيمة تكون معاصرة دائما لنا، لأنها تحمل الحقيقة التي وجب على المشاهدين بناؤها وتحديدها وفقا لظروفهم الخاصة[3].

إنه وفي عودته لتاريخ فن المحاكاة استنتج أن لا زال له تأثيره ووَقْعُه على المشاهد المعاصر، حيث يستطيع التعرف على الفن الماضي طالما أنه لازال واعيا بتراثه. لذلك استشهد باللوحات الحديثة التي لا تزال تحمل معانٍ يمكن فهمها وقد وَرَد ذلك في قوله "إن المفهوم القديم للمحاكاة لازال يبدو فيه شيء من الحقيقة"، مع العلم أن هذا

---

[1]- معافة، هشام، التأويلية والفن عند هانس جورج غادامير، ص ص 160، 161.

[2]- غادامير، الحقيقة والمنهج، ص 191.

[3] - Hugues, Brouillet, Warnke, Georgia, Gadamer, herméneutique tradition et raison Laval théologique et philosophique, Québec Canada, Volume 53, Numéro 1 (février 1997), p 242.

الفهم لا يتعدى لمَحاتٍ بسيطة ومع ذلك فهي المطلوبة كأثر باقٍ من الأُلفة الكفيلة بمساعدتنا لمُمارسة فعل التعرّف وإن كانت مساعدة جزئية، ويبقى على المحاكاة المعاصرة أن تُكمل المهمة. لذلك فإن "العمل الفني يَمُدنا بمثال مُتقن على ذلك الطابع العام المميز للوجود الإنساني وعلى تلك العملية المُستمرة أبدا في بناء عالم ما، في غمار العالم الذي يتحلّل فيه كل شيء مألوف"[1].

ويُشير هذا إلى تخطي "غادامير" لأطروحة "أفلاطون" عن الصورة، أين اعتبرها هذا الأخير أقل منزلة من الأصل، لكن "غادامير" لم يوافقه في ذلك فالصورة لا تقل عن الأصل ولا تُكافئه وإنما تزيد عليه، فضمن الفنون الأدائية مثلا لا يكون الحضور المحاكي مجرد نسخة بالنسبة للعالم الحقيقي كما هو حال العرض المسرحي، وإنما يكون ذلك العالم في حقيقته العليا المتعلّقة بوجوده، والأمر ذاته يصدق على العمل الفني كلّه. بهذا تتجلى الأصالة الأنطولوجية للشيء، كما يتحوّل الشيء إلى شكل قابل للإعادة في العمل الفني فميزة الفن الدوام. هكذا تظهر علاقة الفن بواقعه لا بوصفها سؤالا عن العلاقة بين الشكل والمضمون، وإنما يأخذنا "غادامير" لطرح جديد لقضية المضمون في ضوء التحليل المعاصر لدلالة الشكل أين يستمد معناه من داخل نفسه[2].

وينتقل في خِضَم هذا -بعد أن أكد ارتباط العمل الفني في تناوله لعمل أو دور ما بصورة معينة- إلى "أن التقليد رغم أنه من إبداع مُمثل عظيم أو مُخرج، أو موسيقي فإنه يظل فاعلا كنموذج فهو لا يكبح الإبداع الحُر، إنما هو وقد أصبح منصهرا بالعمل الفني الذي يُعنى بهذا النموذج يُثير في الفنان قوى تأويلية إبداعية بصورة لا تقل عما يفعله بشأن العمل نفسه، فالفنون الأدائية تتمتع بهذه الخاصية، والأعمال التي تعالجها تظل مفتوحة لإعادة الإبداع هذه، وهكذا تبقى هوية العمل الفني واستمراريته مفتوحتين على مُستقبلهما"[3].

---

[1]- غادامير، تجلي الجميل ومقالات أخرى، ص 217، 222.

[2]- ماهر، عبد المحسن حسن، مفهوم الوعي الجمالي في الهرمينوطيقا الفلسفية عند جادامر، ص 133، 135.

[3]- غادامير، الحقيقة والمنهج، ص 193.

إنّ جدية "غادامير" في طرحه التأويلي لواقع الأداء المحاكاتي دفعته للقول أن هذا الأداء دراميا كان أو موسيقيا، ملحميا أو حتى في حالة تناوله للبِنايات والتماثيل وغيرها لا يكون موضوعيا بذاته؛ إنما يعرض العمل نفسه من خلاله وفيه، فمن غير الصواب أن نعمد إلى تجريد عمل فني حياتي من عالمه لفهم العمل نفسه. إن العالم قائم ضمن علاقات العمل الفني هذا، لأن الأعمال الممتدة من الماضي إلى الحاضر لا تزال تحقق وظيفتها باعتبارها تحمل خاصية معاصرة كل عصر -وليست موضوعا أبدا لوعي جمالي أو تاريخي- وحضورها في متحف مثلا لا يُعرّضها للاغتراب إن كان هذا العمل الفني يحتفظ بوظيفته الأصلية التي تُساعدنا على بنائه من جديد، فهو أصل نفسه الخاص بل ويؤكدّها لذلك تكون قائمة دائما في كل العصور وإن تغيّرت فهي لا تفقد حضورها أبدا[1].

ونظير هذا وجد "غادامير" في الشعر سواء كان مسرحيا دراميا، أو إلقاء، أو قراءة نوعا مثاليا من الوجود أين يعتمد على إعادة الإنتاج، لأن الشعر هو شيء ما يتم صُنعه فلا يكون له أي دلالة ثانية وراء كونه يُتيح لشيء ما أن يكون هناك، وبالمقصود طبعا شيئا ما "مصنوعا" فيُحقق كذلك المعنى الخاص الذي نفهم به المحاكاة، حيث يُتيح معنى المحاكاة السماح لشيء ما أن يكون هناك دون غاية منا، فالمتعة المتضمنة في السلوك المحاكي وما ينتج عنه من تأثير يمكن وصفه بالمتعة الإنسانية الأساسية. إن طبيعة كل نشاط إبداعي في الفن والشعر لا تزال تكمن في خبرة المحاكاة[2].

بالإضافة إلى هذا فإن "خبرة الفن تقدم أيضا ذلك البعد الآخر الذي يبرُز فيه إلى الصدارة خاصية الإبداع باعتباره أشبه باللعب، وهي نفس الخاصية التي تتمثل في كونه شيئا "ملعوبا". إن الأساس الصحيح لهذه الخاصية في الإبداع لا زال بالإمكان التماسه في مفهوم المحاكاة... إن اللعب يكون قادرا على تخلل كل أبعاد

---

[1]- المصدر نفسه، ص 195.

[2]- غادامير، تجلي الجميل ومقالات أخرى، ص 246- 251.

حياتنا الاجتماعية عبر كل الطبقات والأجناس، والحظوظ المُتباينة من الثقافة، لأن هذه الأشكال من اللعب هي أشكال من حُريتنا"[1].

لا شك أن "غادامير" قد اشتغل وفقا لدلالة المحاكاة على مفهوم التمثيل فتجلت أهمية المحاكاة في لعب الفن خاصة أن اللعبة في حركتها تعمل على فعالية الإنتاج الذاتي لهذه الحركة ومنه فقد ركّز "غادامير" على استقلالية مجال اللعبة، ولهذا نتطلّب أنطولوجيا العمل الفني أهمية تمركز العمل الفني وإعادة اعتباره تبعا لوظيفة اللعب، أما وجود حقيقة هذا العمل فتظهر في محاكاته أو بمعنى أدق في تغيّره إلى محاكاة، فالمحاكاة أهم خطوة للتحوّل من الواقعي إلى الحقيقي وهذا لإدراك جوهر العمل الفني انطلاقا من تمثيله.

[1]- المصدر نفسه، ص 259، 265.

خـاتـمة

يُمكننا القول في الختام أن تجربة الفن عند "غادامير" قد فتحت عالما جديدا ووسعت من أفق فهمنا له، فالتأويل لم يخضع إلى قواعد، ولهذا اجتهدت هرمينوطيقاه لاستعادة حقيقة العمل الفني التي حجَبها الاغتراب بأنواعه، لأجل تعزيز بصيرة الحياة التي أضحى يُهدّدها النسيان في عصر التغيير السريع، فدعا "غادامير" لا إلى الفهم الأفضل وإنما إلى الفهم المختلف، وفي هذا أعلن عن مشروعه الفني الذي سبق وأن بيّناه وأما أهم نتائجه فهي على النحو التالي:

- التمس "غادامير" في المحاكاة شيئا من الحقيقة لا يزال حاضرا وقابلا للتطبيق، لأن ما ميّز الأعمال الفنية في بداياتها هو عملها على "محاكاة الطبيعة"، ورغم التحديات التي لاقَاها هذا المفهوم إلاّ أنه يحتوي على حقيقة ما لا يمكن التغافل عنها، وفي ذلك عاد "غادامير" إلى أكثر الفلاسفة الأوائل تحقيقا لمعناها الأساسي والذي لاحظ فيه ما ساعده على إعادة تطبيقه من جديد، فتحدّث عن محاكاة "فيتاغورث" أين أسس هذا الأخير نظريته الفلسفية على الموسيقى باعتبارها تفسيراً عددياً لأنغامها، واعتبر هذا معيارا هندسيا للجمال، ومن ذلك تنشأ المحاكاة بواسطة نِسَب عددية عقلية وهذا ما يُساعد كثيرا على تفسير النظام نظام السماء والكون، أين تتحقق في كل عمل فني شهادة قوية ومختلفة على طاقة روحية تولّد النظام، وقد وجد "غادامير" أن النظام قد يُساعده على تطبيق المحاكاة في الفن المعاصر من جديد.

- لذا لم يكتَف بهذا فانتقل إلى "أرسطو" واهتم منه بِبحثه عن القانون الموضوعي للجميل حيث تنشأ المحاكاة من ميل الإنسان الفطري للتقليد، فتتحقق اللذة ويميل الناس من خلال هذا إلى المعرفة، ولذلك تصدق المحاكاة على الشعر خاصة وتفسح المجال لمُتعة التعرّف على الأشياء المتعلّقة بحياتنا اليومية، وهذا على عكس "أفلاطون" الذي لم يتقبّل نوعا ما المحاكاة وفضّل أن يكمن عمل الفنان في العمل أكثر على الحقيقة أكثر من محاكاتها -لذلك لم يأخذ "غادامير" بأفكاره هنا- ولم يكتف "أرسطو" بالمحاكاة كتقليد للطبيعة وإنما دعانا لنتسامى عليها، فالفن يجب أن يسعى لإنتاج

واستعمال ما يُفيد الإنسان، ولذلك طبّق المحاكاة على الموسيقى والتصوير والرقص والمسرح والشعر بأنواعه. كما أن مفهوم العبقرية عند "كانط" بوصفها شرطا أساسيا لإبداع الفنون الجميلة هي النشاط النافع الذي لا تحكمه قواعد، ومنه فهي مناسبة للتعبير عن المحاكاة، لأن الطبيعة تَهَبُ للفنان عبقريته وعلى أساسٍ من هذا يتولّد أي إبداع فني من خلالها مباشرة فالعبقرية "أثيرة الطبيعة" ولذلك استخدمها "كانط" بأسلوب جمالي شمولي للتعبير عن المحاكاة.

- ويَتبع هذا أن يُقال، أنه كان لزاما أن يُعرّج "غادامير" بالمثل على واقع المحاكاة الكلاسيكية الحديثة، واختارها لصلتها الوثيقة بالمرحلة اليونانية والتي سبقتها في محاكاة الطبيعة، والتي اشتملت أيضا على ما قد يُحقق الألفة المناسبة للإنسان المعاصر اتجاه فنه فيسهُل إجراء الحركة الهرمينوطيقية اللازمة لبناء العمل الفني، وقد ركّز على الفلاسفة والشعراء الألمان في هذه الفترة، الذين عملوا على جودة العمل الفني وتماسُكه وتطابق مواضيعه مع الواقع سَيرا نحو العمل الفني المتكامل. وهذه في الأصل سماتٌ للفن الكلاسيكي الذي دَرَج على وضع الطابع اللطيف والجذّاب على فنّه، فخاطب الذاتية المُتناهية، لذلك تحدّث "غادامير" هنا أولا عن "فنكلمان" هذا الأخير الذي استخدم الاستنتاج التاريخي عن طريق الصيغة التطوّرية وعن طريق محاكاة الأعمال القديمة التي حَملت معنى "بناء الإنسان" لهذا التَفَت "غادامير" لهذه المحاكاة مع شرط تحويرها حسب ما يربط إنسان اليوم بواقعه الفني، وأن تكون المحاكاة الحقيقية في تأويل التراث وفَك أزماته. ثم إن "غوته" ومن بعده "شيللر" اهتما كذلك بفن الطبيعة خاصة لدى اليونانيين، كَما عَملا بالأكثر على البحث في القوانين الخالدة للطبيعة وحتى الأبدية وراء الظواهر المتغيّرة خاصة في الشعر، فالشاعر أصدق مُعبّر عن الطبيعة وأنسب من يحمل رسالة الإنسانية من خلال علاقة الشكل بِمادته والضرورة والوحدة والتنوع وهذا بأسلوبهما المختلف، وقد وقف "غادامير" على أهمية الرمز عند "غوته" وعلى أهمية الذوق واللعب عند "شيللر".

- وفي خِضّم ما تقدم، وبعد إحصاء "غادامير" لثغرات مراحل المحاكاة المتقدّمة عليه أوْلى لنفسه مهمة تجديدها وتعديلها بما يتناسب وفن اليوم، ووجّه انتباهنا إلى فكرة أن

للإبداع الفني ماهيته المُستقرة في خبرة المحاكاة، وأي شخص يستعمل المحاكاة فهو يَفْسح المجال لما يعرفه أن يُثْبَت أنطولوجيا على نحو ما يعرفه، لأن المحاكاة الفنية تستدعي حضور الأصلي أي أنها التمثيل الذي نعرف من خلاله ونقف على المثال الجوهري لما يكون مُمثّلاً. لهذا انطلق من الشعر كمحاكاة قائمة بذاتها ونَوّه بقصور الأعمال الشعرية الراهنة التي أصبحت تبتعد عن مُخاطبتنا، ورأى بالمثل أن المحاكاة القديمة افتقدت لعنصر الإقناع بعدما توقفت لغة الشعر في التعبير عن نفسها وكل هذا أبعد مفهوم المحاكاة عن التطبيق.

- وعلى غرار هذا فكّر "غادامير" في علاقة اللغة الشعرية بالحقيقة وطالب بتقرير وضعية تأويلية مناسبة لاسترجاع قيمة الفن على قول الحقيقة لتوطيد علاقتنا بعالمنا وبعيدا عن التداخلات الحديثة الحاصلة بين الشعر والموسيقى والبلاغة وغيرها، فأولى للهرمينوطيقا مهمة إضافية متمثلة في الربط بين الشعر والمحاكاة، واعتبر هذا قضية أساسية من قضايا الفهم، فتجربة الفهم إستيطيقية في جوهرها أما في مظهرها فتُحاكي مهارة الفن، وهذا معناه أن الفن يُشيء الموجودات وهذا ما برّر فيما بعد قراره بأن المحاكاة تُتيح لمعارفنا أن توجد على النحو الذي نعرفها به فتُبدي لنا المضمون الأصلي لما يكون مُمثّلا، ومعنى هذا أن "غادامير" قد تناول المحاكاة في شَقِها الأنطولوجي أيضا.

- ويمكن القول أن عزم "غادامير" على تأسيس مهام الهرمينوطيقا في واقع العمل الفني جعله ينطلق من الفهم الذي يحتوي المدخل الجيد للبحث عن معرفة العالم الإنساني بشكل واسع، فنتمكّن عبر الفن من بلوغ تجربة للحقيقة على اعتبار الفن نوعاً من الممارسة الهرمينوطيقية، فهو لا يفصلنا عنها أبدا لسعيه الدائم لكشف كل ما كان أصيلا في الأشياء وللتعرّف على حقائق الوجود المدهشة، فوضّح طبيعة العمل الفني المعاصر من خلال جملة من الأسس أين جعل من اللعب وظيفة أولية للحياة الإنسانية وليس مجرد تسلية تفتقر للجدية، إنه يُحقق دلالته ووجوده الحقيقي متى ما أصبح تجربة تُحدث تغييرا في الشخص الذي يُجرّبه، وهذا ما عناه بأن اللعب نشاط جاد وحقيقي وشمولي كذلك لا مُجرد مُتعة للذات.

- هذا ما شجّع "غادامير" للربط بين اللعب والرمز والعمل على تحقيق وظيفة هذا الأخير الأنطولوجية تبعا لما يُمثّله، وزاد "غادامير" على اللعب والرمز الاحتفال كذلك واعتبره أساسا اجتماعيا وأحد أهم الخبرات الجمالية التي تتطلّبها الحياة وتكتمل بواسطتها، أي من خلال التشارك الكلي الذي تُحققه هذه الخبرات ويتحقق هذا التشارك بصورة أدق بحضور المشاهدين. بهذا ترتبط محبتنا للاحتفال واستمتاعنا بالفرجة والمُتعة والضحك بالعمل المسرحي كجزء ضروري من حياة الفرد، ومُعبّرا عن حقيقة عالمه بالحوار الذي تجتهد الخبرة الفنية من خلاله على تحقيق أثر التغيير في الشخص الذي يُعايشها ومَنحه الفهم المناسب لذلك.

- وعلى سبيل الإجمال قدّر "غادامير" قيمة التجربة الجمالية وحدّد لها جملة من المهام الجديدة، خاصة أنها تجربة معرفية جماعية موجّهة لكل الأجيال، فعَمل على إيجاد تصور جديد لفن الصورة بعيدا عن ما فرضه الوعي الجمالي الحديث من مشاكل، وطالب أن يَتِم الوعي بها وبأهميتها من خلال بنيتها الأنطولوجية في العرض، أي من خلال أصلها ومن خلال ارتباطها بعالمها عبر المشاركة فيما تُمثّله، فأكّد أن لكل فن عالم يُحدثه والمناسبة هي علاقة داخلية للعمل الفني، والقول الحديث بتصنيف الفنون المُناسباتية خارجا أمر رفضه "غادامير" لأن حضور مناسبة العمل الفني إلى التمثيل تجعل معنى العمل يتلقى تحديدا متواصلا، كما اهتم بفن العمارة ومنظوره "التزيين" القادر على إضفاء الشكل على الفضاء أين تبرز قيمته بشكل واضح في الفنون التشكيلية وفنون الزخرفة وحتى الفنون التمثيلية من شعر وموسيقى ورقص وغيرها، كما يعمل العمل الأدبي على تجاوز الاغتراب والسعي إلى حفظ الوجود من خلال أفعاله من قراءة لقائها مع الفن هو دائما نوع من إعادة الإنتاج، وكتابة تختص بالكشف عن عالم المعنى وتاريخه الخاص.

- ولا جَرَم أن كل الفنون السابقة التي سعى "غادامير" لتحريرها من الاغتراب تشترك جميعا في أثرها الملاحظ على واقعنا، وقد كان هذا البُعد مطلب "غادامير" من البداية فالعمل الفني بوصفه إبداعا يُصبح تحديا مُهِما حين يُحقق التواصل بينه وبين الحياة اليومية، فقُدرتنا على اللعب مثلا هي تعبير عن أسمى صور الجدية وفي عالم اللعب

يتعرّف كل فرد على حقيقة الأشياء، إنه الأقرب لإمكانيات الحياة الوفيرة فيجعل الجماعة تنتمي إلى وجود وزمان واحد. إنه يفسح المجال واسعاً أمام تحقيق التواصل الإنساني ويعمل الرمز كذلك على استخلاص الدائم من العابر، إنه يجمعنا لأنه يَحُل محل الشيء ويجعل حضوره حقيقيا. أما الاحتفال فهو نشاط قصدي يوحّدنا لأجل شيء ما، كما تتوجه المسرحية بالمثل نحو المشاهدين وتُحقق أصالتها من خلالهم، وما يُعرض فيها هو وصف لحياتهم ولحياة كل حاضر، إنها تُحاكي الحياة دائما.

- وطبيعي بعد هذا أن يتواصل تجلي الفن بتلاحم الآفاق وانصهارها، فمن قيمة الفن أنه يُمكننا من معرفة الصرامة التي تتميز بها تجربة الانصهار، والهرمينوطيقا تعمل على التعبير عن الفجوة بين العالم المعيش والمعنى الغريب الذي يُقاوم استيعاب آفاق عالمنا فتتحوّل رؤيتنا عن طبيعة الماضي ويتم صهرها مع آفاق المستقبل، فيُحدّد الفهم مجال الأفق الحقيقي الذي يتعين علينا التوجه ضمنه. كما يقوم العمل الفني بوظيفة المحاكاة ولهذه الأخيرة أثرها الوظيفي على الحياة الاجتماعية للأفراد، وفي هذا تحويل للمفهوم من الطبيعة إلى الإنسان، إنها رسالة تحمل تمثيل شيء ما يتحدث إلينا على الطبيعة التي جاء عليها وعلينا أن نُحسن الإنصات له. لذلك عدَّ "غادامير" المحاكاة من طبيعة العمل الفني المعاصر، والفنان بواسطتها لا يُخاطب جمهوره الخاص فقط وإنما يشمل العالم بأسره وانتهى إلى أن الفهم مشاركة في القصد الجمعي يعمل على إنتاج المعاني وصياغة الأحكام، وهكذا تُبنى الحقيقة عبر حوار لا نهائي قوامه لكل الأجيال المتعاقبة التي تتلقى العمل الفني وتُحسن فهم رسالته وتعمل على الحفاظ عليه وتجتهد لدوام تجدّده.

فهرس المصادر والمراجع

أولا: المـــصـــــادر:

بالعربيـــّة:

1. غادامير، هانز جورج، الحقيقة والمنهج: الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، ترجمة: علي حاكم صالح وحسن ناظم، دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع والتنمية الثقافية بيروت (لبنان)، ط1، 2007.
2. تجلي الجميل ومقالات أخرى، تحرير: روبرت برناسكوني ترجمة: سعيد توفيق، المشروع القومي للترجمة، د(ط)، 1997.
3. التلمذة الفلسفية: سيرة ذاتية، ترجمة: علي حاكم صالح وحسن ناظم، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت (لبنان)، ط1، 2013.

بالفرنسيَّة:

1. Gadamer, Hans Georg, Interroger Les Grecs «Études sur les Présocratique, Platon et Aristote», traduction et notes par: D. Ipperciel, Révision par: F. Renaud et C. Collobert, Édition Fides, paris, 2006.
2. La Philosophie herméneutique, avant-propos, Traduction et notes par Jean Grondin, 1ère édition, Presses Universitaire De France, Paris, 1996.
3. L'art de Comprendre: herméneutique et tradition Philosophieque, Tr: Mariana Simon, éd, aubier Montaigne, Paris,1982.
4. L'art de Comprendre: écrits 2: herméneutique et champ de l'expérience humaine, Traduit par Pierre Fruchon et autres, éd, aubier Montaigne, Paris,1991.
5. Vérité et Méthode: les grandes linges d'une herméneutique Philosophie, éd: Pierre Fruchon, et Jean Grondin, seuil, Paris, 1996.

بالإنجليزية:

1. Gadamer, Hans Georg, The Relevance of the Beautiful and Other Essays, Translated by: Nicholas Walker, ed: Robert Bernasconi, Cambridge University press, 1986.

بالألمانية:

1. Gadamer, Hans Georg, Das Problem des historischen Bewußtseins Übers: Tobias Nikolaus Klqss, Mohr Siebeck, Tübingen, 2001

ثانيا: المراجع:

بالعربية:

1. أبو ملحم، علي، في الجماليات "نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن"، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت (لبنان)، ط1، 1990.
2. أرسطو، فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر د(ط، ت).
3. بدوي، عبد الرحمان، فلسفة الجمال والفن عند هيجل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، دار الشروق، مصر، ط1 1996.
4. بوالشعير، عبد العزيز، غادامير من فهم الوجود إلى فهم الفهم، منشورات الاختلاف (الجزائر)، دار الأمان، الرباط (المغرب)، ط1، 2011.
5. بوبنر، روديجر، الفلسفة الألمانية الحديثة، ترجمة: فؤاد كامل، مراجعة: عبد الأمير الأعسم دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد (العراق)، ط1، 1986.
6. بنيلوبي، مري، العبقرية "تاريخ الفكرة"، ترجمة: محمد عبد الواحد محمد، مراجعة: عبد الغفار مكاوي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت د(ط، ت).

7. بسطاويسي، رمضان ومحمد غانم، جماليات الفنون وفلسفة تاريخ الفن عند هيجل المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1992.

8. جراهام، جوردون، فلسفة الفن "مدخل إلى علم الجمال"، ترجمة: محمد يونس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة (مصر)، ط1، 2013.

9. هيجل، فريديريك، علم الجمال وفلسفة الفن: محاضرات عن الفن الجميل، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، مكتبة دار الكلمة للنشر والتوزيع، القاهرة (مصر)، ط1 2010.

10. هوسرل، إدموند، أزمة العلوم الأوروبية والفينومينولوجيا الترنسندنتالية، ترجمة: إسماعيل المصدق، مراجعة: جورج كتورة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت (لبنان) ط1، 2008.

11. هيوسلفرمان، ج، نصيات بين الهرمينوطيقا والتفكيكية، ترجمة: علي حاكم صالح وحسن ناظم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، ط1، 2002.

12. الزيّات، أحمد حسين، تاريخ الأدب العربي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر القاهرة (مصر)، د(ط، ت).

13. كوزنز هوي، ديفيد، الحلقة النقدية "الأدب والتاريخ والهرمينوطيقا الفلسفية"، ترجمة: خالد حامد، منشورات الجمل، كولونيا (ألمانيا)، بغداد، ط1، 2007.

14. كرم، يوسف، تاريخ الفلسفة اليونانية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، د(ط، ت).

15. ماهر، حسن عبد المحسن، مفهوم الوعي الجمالي في الهرمينوطيقا الفلسفية عند جادامر، إشراف: أحمد عبد الحليم عطية، دار التنوير للطباعة والنشر، والتوزيع بيروت (لبنان)، د(ط)، 2009.

16. محمد إبراهيم، وفاء، علم الجمال قضايا تاريخية معاصرة، مكتبة غريب، مصر د(ط، ت).

17. مكاوي، عبد الغفار، البلد البعيد، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، مصر، د(ط) 1968.

18. المسكيني، أم الزين بنشيخة، تحرير المحسوس "لمسات في الجماليات المعاصرة" دار الأمان، المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، لبنان، ط1 2014.

19. المسكيني، فتحي، التفكير بعد هيدغر أو كيف الخروج من العصر التأويلي للعقل جداول للنشر والتوزيع، بيروت (لبنان)، ط1، 2011.

20. معافة، هشام، التأويلية والفن عند هانس جورج غادامير، الدار العربية للعلوم بيروت (لبنان)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

21. المقدم غادة، عدره، فلسفة النظريات الجمالية، جروس برس، طرابلس (لبنان)، ط1 1996.

22. مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية "بحث في تقنيات السرد"، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د(ط)، 1998.

23. نجدي، نديم، قيامة الفلسفة "مآل الكلمة في العصر الرقمي"، دار الفارابي، بيروت (لبنان)، ط1، 2017.

24. النشار، مصطفى، تاريخ الفلسفة اليونانية من منظور شرقي، الجزء الثاني، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة (مصر)، ط2، 2007.

25. سوريو، إتيان، الجمالية عبر العصور، ترجمة: ميشال عاصي، منشورات عويدات بيروت (لبنان)، باريس (فرنسا)، د(ط)، 2002.

26. عبد المعطي محمد، علي، فلسفة الفن "رؤية جديدة"، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت (لبنان)، د(ط، ت).

27. عوض، رياض، مقدمات في فلسفة الفن، جروس برس، طرابلس (لبنان)، ط1 1994.

28. عمر بن محمود، أبي قتادة، فن القراءة، نخبة الفكر، فلسطين، د(ط)، 2015.

29. الصوفي، عبد اللطيف، فن القراءة "أهميتها، مستوياتها، مهاراتها، أنواعها"، دار الفكر، دمشق (سوريا)، ط1، 2007.

30. ريكور، بول، الزمان والسرد "الحبكة والسرد التاريخي"، ج1، ترجمة: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، مراجعة: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت (لبنان) ط1، 2006.

31. رينيه، ويلك، مفاهيم نقدية، ترجمة: محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، د(ط) 1990.

32. شيللر، فريدريش، في التربية الجمالية للإنسان، ترجمة: وفاء محمد إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د(ط)، 1991.

33. شرفي، عبد الكريم، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة: دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، الدار العربية للعلوم، بيروت (لبنان)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

34. توفيق، سعيد، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت (لبنان)، ط1، 2002.

35. الخطيب، محمد، الفكر الإغريقي، منشورات دار علاء الدين للنشر والتوزيع الإسكندرية (مصر)، ط1، 1999.

36. خليل، إبراهيم، الصمادي إمتنان، فن الكتابة والتعبير، دار الميسرة للنشر والتوزيع عمان (الأردن)، ط2، 2009.

37. غراندان، جان، المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا، ترجمة: عمر مهيبل منشورات الاختلاف (الجزائر)، ط1، 2007.

بالفرنسية:

1. Bürger, Peter, Théorie de l'avant-garde, traduit de l'allemand par Jean Jean-Pierre Cometti, Ouvrage tvec l'aide du Centre national du livre, france, 1974.
2. Jauss, Hans Robert, Pour une herméneutique littéraire, traduit de l'allemand par Maurice Jacob, Éditions Gallimard, France, 2017.
3. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, Esthétique: Tome Premier traduction française de par Ch. Bénard, Librairie Germer-Baillère paris, deuxième édition, 1875, Éditions complétée à Chicoutimi Quèbec, 2003.
4. Ottavi, Dominique, L'art, La gaya scienza, paris, 2011.
5. Svoboda. K, L'esthétique D'Aristote, Université de lorraine, 1927.
6. Zagdoun, Mary- Anne, L'esthétique D'Aristote, CNRS Edition Paris, 2011.

بالإنجليزية:

1. Grondin, Jean, The Philosophy of Gadamer, Translated English Language by: Kathryn Plant, Published by Routledge Taylor & Francis Group London and New York, 2014.
2. Malpas, Jeff, Arnswald, Ulrich and Kertscher Jeans, Gadamer's Century «Essays in Honor of Hans-Georg Gadamer», Massachusetts Institute of Technology, America.

ثـالثـا: المعـاجم والقوامـيس:

1. بدوي، أحمد زكي، معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة والتشكيلية دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1991.
2. لالاند، أندريه، موسوعة لالاند الفلسفية، المجلد الأول، تعريب: خليل أحمد خليل منشورات عويدات، بيروت- باريس، ط2، 2001.
3. موسوعة لالاند الفلسفية، المجلد الثالث، تعريب: خليل أحمد خليل منشورات عويدات، بيروت- باريس، ط2، 2001.

رابعا: الدوريـات والمـجـلات:

1. بالعربيــة:

1. جمال، قوعيش (فلسفة الصورة في فكر جادامر قراءة في كتاب الحقيقة والمنهج) مجلة أوراق فلسفية، العدد 27 مدينة أعضاء هيئة تدريس القاهرة (مصر)، 2010.
2. كريمة، محمد بشيوة (التطور التاريخي لفلسفة الجمال والفن في العصور القديمة والوسطى)، المجلة الجامعة، المجلد الأول، العدد 19، مارس 2017.
3. المسكيني، أم الزين بنشيخة (الفن والدين من خلال كتابات غادامار أو في معاني الألفة مع العالم)، مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، الرباط (المغرب) 2015.
4. عبد المحسن، ماهر (غادامر مؤوّلا هايدغر مثلث "اللعب، والرمز والاحتفال" كنظرية معرفة)، مجلة الاستغراب، العدد الخامس، المركز الإسلامي للدراسات الإستراتيجية بيروت(لبنان)، خريف (2016).

5. فوزية، ضيف الله (هرمينوطيقا الفن عند غادامار: في الدلالة التأويلية للمعاصرة الجمالية)، مجلة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، الرباط (المغرب)، أفريل 2016.

6. رشيد الحاج صالح (مكانة التراث وتأويله عند غادامير)، مجلة جامعة دمشق، المجلد 30، العدد 1+ 2، سوريا، 2014.

2. بالفرنسية:

1. Amar Djaballah, L'herméneutique selon Hans Georg Gadamer» ThEv vol. 5.1, 2006.

2. Donatella Ester, Di Cesare, Le temps de l'art sur l'esthétique de Gadamer, Études Germaniques, Klincksieck, France, Volume 62 Numéro 2, 2007.

3. Jane Elisabeth, Wilhelm, Le Dialogue Herméneutique, Herméneus Revista de Traduccion e Interpretacion, Num. 8-Ano, 2006.

4. Jean, Grondin, L'art comme présentation cher Hans Georg Gadamer « Portée et limites d'un concept », Études Germaniques Numéro 246, Paris, 2007.

5. Hugues, Brouillet, Warnke, Georgia, Gadamer, herméneutique tradition et raison Laval théologique et philosophique, Québec Canada, Volume 53, Numéro 1 (février 1997).

6. Marie-Andrée, Ricard, La Théorie Gadamérienne de la Mimêsis Laval théologique et philosophique, Québec, Canada, Volume 53 Numéro 1 (février 1997).

7. Monna, Guilhem, Gadamer, Hans-Georg, L'Actualité du beau Laval théologique et philosophique, Volume 53, numéro 1, février 1997.

8. Rock, Marchildon, A propos de la conception herméneutique de la vérité, Laval théologique et philosophique, Québec, Canada Volume 53, Numéro 1 (février 1997).

3. بالإنجليزية:

1. Abdollah, Amini, Mohammad Javad Safian, Play and Festival: The Role of Experience of Art, Mediterranean Journal of Social Sciences MCSER Publishing, Italy, Vol 4, No 3, September 2013.
2. Feryal, Cubukcu, Gadamer's Philosophical Hermeneutics On Education, Journal of Educational and Instructional Studies In The World, Turkey, Volume 2, No 2, May 2012.
3. Peter, Lver Kaufman, Comparative Theology and Hermeneutics: A Gadamerian Approach to Interpretation , Religions, 6 January 2016.
4. Robin, McCormack, Gadamer and ALL: A hermeneutics understanding of Academic Language and Learning, Association for Academic Language and Learning, Australia, Vol 8, No 3 (September 2014).
5. Rudolf, A. Makkreel, Gadamer and the Problem of How to Relate Kant and Hegel to Hermeneutics, Laval théologique et philosophique, Québec, Canada, Volume 53, Numéro 1 (février 1997).

فهرس الموضوعات

إهداء
مقدّمة 9

الفصل الأول: التطور التاريخي والفني لدلالة

المبحث الأوّل: تحليل "غادامير" لأبرز أشكال المحاكاة 19
- "فيتاغورث" والمحاكاة كتفسير للنظام 19
- "أرسطو" والمحاكاة موضوعا للتعرف 23
- "كانط" والمحاكاة كتعبير عن مفهوم العبقرية 35
المبحث الثّاني: الفن وفكرة محاكاة الطبيعة في التيار الكلاسيكي الألماني 41
- المحاكاة عند "يوهان فنكلمان". 44
- المحاكاة عند "يوهان غوته" و"فريدريك شيللر" 48
المبحث الثالث: واقع المحاكاة في هرمينوطيقا "غادامير"..... 63
- موقف "غادامير" من أبرز ممثلي المحاكاة..... 63
- المعنى الأنطولوجي والمعرفي الحقيقي للمحاكاة عند "غادامير..... 69
- المحاكاة كتبرير لحقيقة الشعر..... 72

الفصل الثاني: مهمة الهرمينوطيقا أمام العمل الفني

المبحث الأوّل: الهرمينوطيقا وأنواع الفنون 83
1. اللعب والرمز..... 85
2. الاحتفال والمسرح 96
المبحث الثّاني: المهام الأنطولوجية للتجربة الجمالية 107
- التصور الجمالي لنمط وجود الصورة 107
- موقع المُناسبي والتزييني في أشكال الفنون 113
- التفسير الأنطولوجي للعمل الفني الأدبي..... 120
المبحث الثالث: تعالي البُعد الجمالي 133
- الحالة الراهنة للفن وفكرة تلاحم الآفاق..... 134

- أثر أنواع الفنون على آفاق الواقع..... 151
- السياق الوظيفي للمحاكاة في الحياة الاجتماعية..... 158
- خاتمة..... 167
- المصادر والمراجع..... 173
- فهرس الموضوعات..... 183

ملخص المذكّرة

عَمِل "هانز جورج غادامير" على إعادة التفكير في مُشكلات الفن المعاصر واجتهد بالمِثل لتعزيز دور التواصل الغائب من عالمنا واسترجاعه من جديد، ودعى إلى تأسيس التجلّي المُتواصل للفن، وأكّد أن هذا الأخير لا زَال قَادِراً على تصوير الطبيعة في وظيفة "المُحاكاة" مرة أخرى، ورأى أنه عندما يُحاكي شخص ما شيئا فإنه يُتيح لِمَا يعرفه أن يُوجد، وأن يُوجد على النَحو الذي يعرفه به. إنّ مفهوم المحاكاة يُعيّن جوهر الفن. على الفَوْر كان لا بُد من القضاء على اللافهم وتحقيق التوازن والانفتاح وتوثيق الصِلة بالراهن عبر حُضور التأويل كأسلوب حامِل للمعرفة الشاملة للفن وللخبرة التي تَختص بتفاصيل الوجود الإنساني، وتحقيق الترابط والاندماج والعمل على تحسين حياة الأفراد ومُمارساتهم اليومية.

جعل "غادامير" من العمل الفني الناقل الأساسي لخبرة الحقيقة والتي وصفها بالتجربة الإنسانية الوجودية التي تَعْمَل على بِناء المعنى فَوْرَ إنتاجه بين الذات والمُتلقي. إنه يمتاز بمُباشِريته ومُعاصرته لنا، وبوجود الهرمينوطيقا سيتحقق التواصل الجمالي المُؤسس على الانسجام الحاصل بين الأداء الفني ووسائله تِبَعا لوحدة الحقيقة التي تجمع بين كُلٍّ من الفن وتُراثه ولُغته، وبناءا على هذا يتضّح لنا أن فهم الفن لا يحتاج إلى نشاط هرمينوطيقي لأجل استيعابه، بقدر ما يكون الفن ذاته نوعا من الممارسة الهرمينوطيقية، وهو يستطيع تحقيق هذه الإمكانية لانطوائه على خاصية احتواء وجودنا كاملا. فالفن يسعى لكشف ما هو جوهري وأصيل في الأشياء. إنّ العمل الفني يَمُدنا بمثال مُتقن على ذلك الطابع العام المميّز للوجود الإنساني، وعلى تلك العملية المستمرة أبدا في بناء عمل ما، هكذا يتواصل الفن ويَنْدَمج ويحضر في عالمنا فيُحقق الانفتاح على الآخر برابط إنساني أصيل.