الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية
جامعة محمد بوضياف المسيلة
قسم الفلسفة

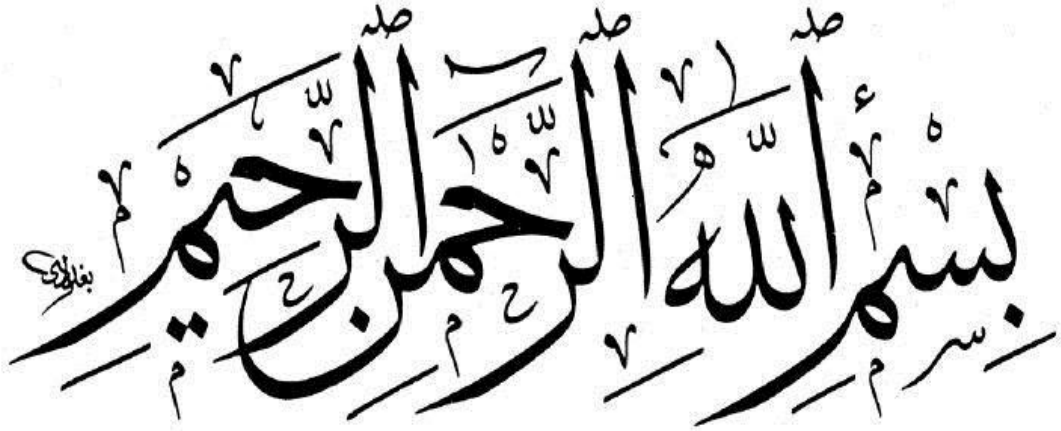
الهيرمنيوطيقا والوعي الجمالي عند غادمير

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في الفلسفة

إعداد الطالبة:
ـ بلمسعود تركية

إشراف الدكتور:
ـ مجكدود ربيعة

الموسم الجامعي: 2016/ 2017


بسم الله الرحمن الرحيم

إهـــداء

أهدي ثمرة جهدي حصاد عملي إلى :

ألف مرة, إلى من كان نبض قلبي و روح جسدي, إلى من كان بحرا أنهل من حبه و حنانه

إلى روح من أشتاق له في اليوم فلا أضمأ بعده أبدا, إلى من كان لي بر الأمان فلو إلتف

العالم كله من حوله لما كانو قطرة من نهر دفنه و أمانه, إلى من

أشتاق أن أرسم قبلة على جبينه الوضاء و أن أرتمي بين أحضانه الدافئة, إلى من

حلم برؤية ثمرة تعبي و نجاحي.

إلى أبي الحنـون رحمة الله عليه.

إلى ذلك الحرف اللامتناهي من الحب و الرقة و الحنان, إلى التي بحنانها ارتويت

و بدفئها احتميت, و بنورها اهتديت و ببصرها اقتديت و لحقها ما وفيت, إلى من يشتهي

اللسان نطقها, وترفرف العين من وحشتها و التي كانت تتمنى رؤيتي

و أنا أحقق هذا النجاح, و شاء الله أن يأتي هذا اليوم, أهدي هذا العمل

إلى أمـي أطال الله في عمرها.

إلى رفيق دربي ... نصفي الثاني ... إلى من سأقاسمه بقية العمر ... إلى من رضي عنه قلبي

و شكره لساني ... إلى أعز وأغلى إنسان في حياتي زوجي العزيز

إلى الإخوة الكرام " زهرة ، رشيد ، رؤوف ، أكرم "

إلى صديقتي " حدة وزهرة " أتمنى لهما التوفيق.. إلى عائلة الزوج الكريم.

و إلى كل من سقط من قلبي سهوا .

وداد

شكر وعرفـان

بعد الشكر لله الذي وفقنا في إتمام هذا العمل المتواضع نتقدم بالشكر الجزيل إلى

كل من ساعدنا و ساهم في إنجاز هذا العمل من قريب وبعيد

أتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذة المشرفة "مجكدود ربيعة" على التوجيه

والنصائح التي قدمتها لي و التي منحتني كل وقتها

كما نشكر أساتذة قسم الفلسفة الذين كان لهم الفضل الكبير في

وصولي إلى هذا المستوى وكل من علمونا و زرعوا فينا الطموح و النجاح

مـــقدمـــة

مقدمة

لقد ارتبطت الهيرمنيوطيقا بالفلسفة من خلال جدلها مع تاريخ الفكر الفلسفي فاتسعت مع غادمير لتشمل كل ما هو قابل للفهم و التأويل، و نظرا بما كان يعاني منه الفن من اغتراب وتغير منذ الزمن القديم .

فالفن يعتبر من نماذج الحقيقة جنبا إلى جنب مع الفلسفة و التاريخ، و يحتل الفن ضمن هيرمنيوطيقا غادمير موقعا أساسيا إذا لم يعتبر مجرد موضوع تأويلي قابل للشرح و الفهم بل جعله من أهم الركائز في قيام الفلسفة التأويلية في حد ذاتها .

ولقد تراجعت مكانة الفن بعد هذه الأهمية نظرا لاغتراب الوعي الجمالي ،فنحن لم نعد نهتم بالفن من خلال أنه إبداع يحمل إلينا رسالة قصد تبليغها بل أصبحنا ننظر إليه على أنه عمل جميل منبهرين بالأضواء و تناغم الألوان، وهنا ابتعدت الذات عن الموضوع و هذا ما حدث لدى كانط الذي يعتبر المتسبب الوحيد في أزمة الفن و اغترابه ،و صرنا بعيدين كل البعد عن الحقيقة التي يحملها العمل الفني فاهتمامنا بالشكل غير مبالين بالمضمون الذي يحمله هذا الفن .

و هنا اتسعت الفجوة بيننا و بينه و صار مغتربا عنا، لذا تراجعت مكانته في زمننا و هذا ما جعل غادمير يسعى إلى مجاوزة هذا الاغتراب ، فإذا كانت الهيرمنيوطيقا عنده كمحاولة لتجاوز الاغتراب في الأنظمة الإنسانية إذا كيف يمكن أن تتجاوز اغتراب الوعي الجمالي ؟

ولقد حاولت معالجة إشكالية هذ ا البحث من خلال خطة تتكون من : مقدمة ، ثلاث فصول و خاتمة.

في الفصل الأول تحت عنوان "المفهوم الفلسفي للهيرمنيوطيقا" وفيه تطرقت إلى مفهوم الهيرمنيوطيقا من الناحية اللغوية ، من الناحية التاريخية عرضت مفهوم التأويل منذ العصر اليوناني حتى العصر المعاصر مركزة على أبرز الفلاسفة الذين ساهموا في تطوير المفهوم بالإضافة إلى علاقته بالخبرة المعاشة نظرا لماتعاني منه الذات في العالم المعيش أطلقت الإبداع، فلما يحدث التجسيد الجمالي إلا بحسب ما تعاني منه الذات في الحياة .

أمـا فيمـا يخـص اللغـة وعلاقتهـا بـالفهم التـأويلي انتقـل غـاد مـير مـن اللغـة الأداتيـة الـتي كانـت عنصـرا ثانويا إلى اللغة الطبيعية الحية فهي ليست مجرد أداة بل هي محور العملية التأويلية.

أمـا الفصـل الاني والـذي عنوانـه "كـانط و مشـكلة اغـتراب الـوعي الجمـالي " تطرقـت فيـه إلى الاسـتيطيقي عنـد كـانط، و هنـا قمـت بعـرض فلسـفة كـانط الجماليـة و معـنى الجمـال الحـر و الجمـال التـابع و تعريـف الـذوق و علاقتـه بالعبقريـة بالإضـافة إلى نقـد الـوعي الجمـالي المجـرد الـذي كـان يعتمـد علـى سـيطرة الذاتيـة، و اعتـبره غـادمير مشـكلة الحداثـة و في الخـبرة الهيرمنيوطيقـا و خـبرة الفـن ثمـة قرابـة بينهما لأن الفت يعد موضوعا خصبا للهيرمنيوطيقا .

أمـا الفصـل الثالـث و الأخـير تحـت عنـوان "تجـاوز الهيرمنيوطيقـا اغـتراب الـوعي الجمـالي " تناولـت فيـه التفسـير الأنطولـوجي للفـن مـن خـلال اللعـب الـذي اسـتخدمه غـاد مـير لتجـاوز الاغـتراب الجمـالي فهـو يتميـز بكونـه نشـاط غـير غرضـي، ولا يحمـل جهـدا و لقـد ربطـه بالعمـل الفـني و اسـتخدم مصطلح الرمز و الاحتفال و اللعب من أجل البحث عن الأساس الأنثروبولوجي للفن .

أما الخاتمة فشكلت الاجابة عن الإشكالية التي طرحناها و ذلك من خلال الاستنتاجات.

ولقـد اعتمـدت في بحثـي علـى المـنهج التحليلـي لأنـه الأنسـب في تحليـل و تفسـير الفـن و علاقتـه بالهيرمنيوطيقا.

وتعـود أسـباب ودوافـع اختيـاري لهـذا الموضـوع منقسـمة إلى أسـباب ذاتيـة و أخـرى موضـوعية فالذاتيـة هـي: الرغبـة في الاطـلاع أكثـر علـى الفلسـفة الغربيـة و الاهتمـام و الميـل إلى غـادمير ورغبـتي في معرفة المزيد عن فلسفته .

أمـا الـدوافع الموضـوعية: فهـي تسـليط الضـوء علـى جماليـات التأويـل الفلسـفي المعاصـر مـن خـلال دراسـة الهيرمنيوطيقـا الغادميريـة وتجاوزهـا للاغـتراب الـوعي الجمـالي وذلـك بهـدف إعـادة النظـام الثنائي في تصور الوجود (الذات الموضوع) و إرجاع للفن مكانته التي فقدها في القديم .

ومـن الصـعوبات الـتي واجهتـني في إنجـاز هـذا البحـث هـي عـدم القـدرة و الـتمكن مـن اللغـات ومعظم وأهم الكتب متوفرة باللغة الفرنسية و صعوبة فهم لغة غادمير.

الفصل الأول :

الهرمونيطيقا/ مقاربة مفهومية تاريخية

المباحث :

- مفهوم الهيرمنيوطيقا
- اللغة وعلاقتها بالفهم التأويلي
- التأويل والخبرة المعاشة

الفصل الأول: الهرمونيطيقا/ مقاربة مفهومية تاريخية

المبحث الأول: مفهوم الهيرمنيوطيقا

1- الدلالة اللغوية لمفهوم الهيرمنيوطيقا:

التأويل مشتق من الأول وهو في اللغة الترجيع نقول أول إليه رجعه حيث يقول الجرجاني: "التأويل صرف اللفظ عن معناه الظاهر إلى معنى يحتمله" [1] وهنا يقصد أن التأويل يخرج اللفظ من معناه الحقيقي إلى معنى يشبهه أو يكون مثله وهو يختلف من شخص لآخر الكل حسب وجهته ومذهبه، وتأتي كلمة "هيرمنيوطيقا" من الفعل اليوناني Hermeneuein ويعني يفسر والاسم hermeneia ويعني تفسير ويبدو أن كليهما يتعلق لغويا بالإله "هرمس"* "Hermes" رسول الآلهة حيث أنه كان ينقل الرسائل من "زيوس" إلى البشر كما أنه كان يتقن لغة الآلهة [2]

ومصطلح الهيرمينوطيقا Hermeneutics الذي ينتهي بالمقطع ics يشير في الأصل إلى نوع من العلم أو المجال المعرفي الذي يقوم على مجموعة من القواعد التي تحكم تفسير النصوص و"مصطلح الهيرمينوطيقا في الأصل يدل على مجموعة من المبادئ والقواعد في عملية تفسير الكتاب المقدس أو النصوص الدينية التي قد تتطلب فهما وتفسيرا بسبب غموض معناها الذي نشعر إزاءه بالاغتراب[3] ومعنى هذا أن الهيرمينوطيقا هي بمثابة شرح وتفسير يحتوي على مجموعة من المبادئ والأسس من أجل تفسير مصطلح معين أو كتاب مقدس بحيث يجعلنا هذا الأخير شعر بالغرابة والتعجب نظرا لصعوبة المصطلحات.

"كلمة Hermeneutia هيرمينوطيقا هي التعبير الانكليزي للكلمة اليونانية الكلاسيكية Hermeneus وتعني المفسر أو الشارح وتتعلق الهيرمينوطيقا إذا بالتفسير وحتى الترجمة خاصة في

---

[1] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1992، ص 234.

* "هرمس": وسيط الآلهة والبشر انتسب إليه الخيميائين اليونان اعتبروه بمثابة مبدع علمهم "أنظر": أندري لالاند، الموسوعة الفلسفية ج1، تر: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، باريس 2001، ص 555.

[2] عادل مصطفى، مدخل إلى الهيومينوطيقا، نظرية التاويل من أفلاطون إلى غادمير، ط1، دار النهضة العربية، بيروت 2003، ص 17.

[3] سعيد توفيق، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، ط1، المؤسسة الجامعية للنشر، لبنان 2002، ص 88.

ماله علاقة بتفسير النصوص المقدسة التي يعتبرها المؤمنون وحيا إلهيا أو كلمة الله"[1] إن مصطلح الهيرمينوطيقا قد ظهر في العديد من التعريفات فمنهم من اعتبره تفسير أو ترجمة تعبير فالتفسير مرتبط بالكتب المقدسة بمعنى تفسير القواعد والأحكام الموجودة في هذا الكتاب وتوصيلها للناس من أجل التقيد بتلك الأحكام ومنهم من اعتبر الهيرمينوطيقا تعبيرا لما جاء في تلك الكتب وقد تكون تلك التفسيرات حقيقية ولا تقارب الحقيقة وهنا" وعي القدماء أن تفسيراتهم أو تأويلاتهم وعللهم مجرد اجتهادات قد تقارب الحقيقة أحيانا وقد تبتعد عنها أحيانا أخرى وفي هذا إدراك للمسافة المعرفية التي تفصل الدارس وبين موضوعه" [2] بمعنى أن الشارح والمؤول للنصوص قد يصل إلى المعنى الحقيقي والغاية من تلك النصوص أو العكس فهو ليس بكاتبها وإن المؤول هو الذي لا يتطرق إلى نص واحد في مجال واحد بل يتناول العديد من النصوص وقد يوفق في تفسيرها والعكس فالكلام لا ينقل كما هو بل يحدث عليه تغيير وذلك هو عين التأويل فالترجمة هي الأقرب إلى الهيرمينوطيقا لأن اللفظ الذي ينقل فيه المترجم الكلمة من لغة إلى أخرى يحتاج إلى مراعاة سياق الكلام كما يجب على المؤول أن يتقيد بخصوصية النص ولا يضفي عليه رأيه الشخصي.

2- المسار التاريخي للهرمينوطيقا

أ- العصر اليوناني:

لقد شهد التأويل في العهد اليوناني ظهور العديد من فلاسفة التأويل ومن أشهرهم أفلاطون وأرسطو.

1- أفلاطون:

لقد استعمل "أفلاطون" * Platonمصطلح هيرمينوطيقا في محاورة أيون وهو شاعر يقوم بتلاوة أشعار هوميروس ولقد اعتبر أفلاطون الشعراء مفسري الآلهة حيث تتموضع الهيرمينوطيقا انطلاقا من

[1] دافيد جاسير، مقدمة في الهيرمينوطيقا، ط1، تر وجيه قانصو، دار العربية، لبنان 2007، ص 21.

[2] نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ط7، دار البيضاء، المغرب 2005، ص 188.

* "أفلاطون": platon: (428-347) فيلسوف يوناني عظيم ولد بأثينا والمحاورات التي كتبها أفلاطون موجودة ولكن الدروس والمحاضرات لم يعثر عليها من محاوراته: فيدون، الدفاع على ارسطو، انظر: عبد الرحمان بدوي، الموسوعة الفلسفية، ط1، ج1، المؤسسة العربية، بيروت 1984، ص 158.

هذا السياق الديني المقدس وهنا يكون بذلك سلسلة هيرمينوطيقية مرتبطة بثلاث حلقات هما الشاعر (رسول الآلهة) والمرسل يلعب دور الوسيط.

2- أرسطو:

إذا انطلقنا إلى تلميذ أفلاطون أرسطو * Aristotنجده قد استخدم التأويل بمفهوم مغاير لأستاذه فالهيرمينوطيقا هي "كل خطاب دال وهو الذي يؤول الواقع وإذا كان ثمة تأويل فذلك لأن التعبير يعد استحواذا واقعيا بواسطة التعابير الدالة وليس خلافة مزعومة لانطباعات الآتية من الأشياء نفسها" [1] فالتاويل عند ارسطو هو خطاب لا يجب أن يكون رمزيا أو مجازيا بل يجب ان يكون في الواقع فكل ما يحدث في الواقع يحمل تأويلا حقيقيا .

"و من هنا كان التأويل لدى ارسطو محكوما برؤية للكلام ،او الخطاب و يتصوره لفلسفة اللغة الى حد امتزج فيه التأويل بالبعد الدلالي للكلام ذاته ،لذلك فإن بول ريكور يقر بأن التأويل الأرسطي ،و باعتباره لم يطرح شكل تعدد المعاني والدلالات، يبدو قاصرا عن اعطائنا توضيحا كافيا عن اصول الاشكالية الحديثة للتأويل "[2].

غياب تعدد المعاني والدلالات عند ارسطو يؤدي الى عدم وضوح التأويل عنده ،

ب العصر الوسيط :

لقد كان التطور الهيرمينوطيقي في العهد اليوناني دور فعال في تفسير النصوص المقدسة وتطورها ومن ثمة تنوعها مما فتح المجال أمام تعدد القراءات ومن ثمة التفسير في الديانة المسيحية وهذا ماسيكون له أثر في تفسير النص المقدس في العصر الوسيط.

* أرسطو (Aristote): (384-332) فيلسوف يوناني ولد بأسطافيزة مستعمرة أيونية، من مؤلفاته: الكتب المنطقية، التحليلات، المقولات الأخلاق إلى نيقو ما خوس، أنظر: عبد الرحمان بدوي، الموسوعة الفلسفية، ج1، ص 101.

[1] بول ريكور، صراع التأويلات، ط1، تر: منذر عياش، مراجعة، جورج ريناتي، دار الكتاب الجديدة المتحدة، 2006، ص 34.

[2] دافيد جاسير ، مقدمة في الهرمينوطيقا ، تر : وجيه قانصو ، ط1، منشورات الاختلاف ، الجزائر 2007 ،ص 21

1- القديس أوغسطين:

"لقد ساد مفهوم المستويات الأربعة للمعنى في تفسير النصوص الدينية المعنى الحرفي المعنى الرمزي والباطني والخلقي ولقد قام أغسطين saint.Augustine* بتعديل المستويات الثلاثة فأصبحت المغزى الأخلاقي والدلالة الرمزية والتأويل الباطني أو الروحي [1] " .

حيث تدل الهيرمينوطيقا في علم اللاهوت على فن التأويل وترجمة الكتاب المقدس " وبين أوغسطين في العقيدة المسيحية كيف أن الروح يسمو فوق المعنى الحرفي والأخلاقي ليبلغ المعنى الروحي"[2]، حيث أن هذا المؤلف أي العقيدة المسيحية الذي يعد دراسة هيرمينوطيقية بامتياز ومن الأعمال المؤثرة في التاريخ الهيرمينوطيقي كله يهدف أوغسطين من خلال النص إلى وضع حد للإلهام والوصول إلى الوضوح، بمعنى أن أوغسطين يسير في التأويل المجازي إذ يرى وجوب التمييز بين ما يجب أن يؤخذ من النصوص حرفيا وبين ما يجب تأويله مجازيا على أن تكون نتيجة التأويل الاتفاق مع العقيدة؛ ومبدأ وجوب اتفاق نتيجة التأويل مع العقيدة قد صار مبدأ متوازيا كما أن أوغسطين زاوج بين المعنى الحرفي أي تحديد المعنى الدقيق للنص كما وضعه مؤلفوه في الأصل الحفاظ على البنية التركيبية للنص بمبناها ومعناها ويطلق عليه أيضا المعنى اللفظي وبين المعنى الرمزي.

ب- التأويلية في عصر النهضة:

لقد سيطرت الكنيسة بداية من العصر الوسيط في كيقية فهم النص المقدس من حيث أنها تمثل الوسيط بين الانسان والله وانتشار التفسير الرمزي للنص المقدس، مما يعني أن الانسان عاجز عن فهم معاينة وما صاحب ذلك من انحرافات لدى أباء الكنيسة أدى إلى الدعوة إلى ضرورة الإصلاح الديني، أما الذي فجر مسألة الفهم ،تتمة لما بداه أوغسطين.

فهو "مارتن لوثر" Martin luther (1483-1546) :

* القديس أغسطين Saint Augustin (354-430) لاهوتي وفيلسوف مسيحي من مؤلفاته: مدينة الله، الاعترافات، التثليث، انظر: عبد الرحمان بدوي، الموسوعة الفلسفية، ج1، ص 250.

[1] عادل مصطفى، مدخل إلى الهيرمينوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى غادمير، ص 84.

[2] هانز جورج غادمير، فلسفة التأويل، ط2، تر: محمد شوقي الزين، دار العربية، لبنان 2006، ص 70.

الـذي يعـزي إليـه فضـل اكتشـاف أو تجديـد القضـية الهيرمينوطيقيـة وإخراجهـا بعيـدا عـن فضـاء الكنيسـة وقواعـدها الملزمـة لكـل معتقـد مـؤمن واحتكارهـا للفهـم والحقيقـة ومـن ثم المعيـار التـأويلي، فقـد بقـي الجـدل قائمـا بـين المـذاهب الدينيـة في الـدوائر المسـيحية، لا سـيما بـين الكاثوليكيـة والبروتسـتانتية خصوصـا مـا يـرتبط بقواعـد وآليـات تفسـير وتأويـل الكتـاب المقـدس بـين داع إلى إقـرار المعـنى الحـرفي وبـين مؤيـد للمعـنى المجـازي الرمـزي في التعامـل مـع المقفـل والغـامض مـن فقـرات ومقـاطع الكتـاب، الـتي تتطلـب أكثـر مـن معـنى في الفهم والتفسير والتأويل. [1]

بمعـنى أن "مـارتن لـوثر" قائـد التغيـير الهيرومنطيقـي فقـد اسـتطاع أن يكتشـف قضـايا هيرومنطيقيـة جديـدة بعيـدا عـن السـيطرة الـتي أثارتهـا الكنيسـة الـتي كانـت تحتكـر الفهـم والحقيقـة والتأويـل، وبالتـالي فقد دعى "لوثر" إلى الثورة على سلطة التقليد القديم للتفسير.

وبفضـل هـذا الطـرح بقـي الفهـم باعتبـاره القضـية الأساسـية في الممارسـة التأويليـة مـثلا الجـدل بـين سـلطة الكنيسـة والـتي تـدعي امتلاكهـا للحقيقـة الالهيـة وبـين دعـوة "لـوثر" حـين أقـر بضـرورة جـود معـنى واحـد مشـترك هـو المعـنى الحـرفي ويـدعوا كـل مسـيحي إلى قراءتـه للكتـاب وفـق رؤيتـه الخاصـة لحظـة فعـل التأويـل، كمـا أنـه لم يسـتبعد عمليـة الانتقـال مـن التفسـير والشـرح إلى التطبيـق والممارسـة، حيـث جـاء برؤيـة جديـدة مـن خـلال إبـرازه للأولويـة التاريخيـة لكلمـة "الله" للإنجيـل الحـي علـى سـيادة القـانون الجامـد الـذي تحـول إلى كتـاب: "إن الرسـالة المنجـزة يجـب أن تتحـول إلى رسـالة فاعلـة وهـذا العبـور مـن النص إلى الوعظ هو عبور من الكتاب المقدس إلى الكلام

الشفهي" .[2]

وهـذا يعـني أن وجـود معـنى واحـد أي المعـنى الحـرفي لا يـرفض التأويـل المجـازي أو الرمـزي ودعـوة كـل مسـيحي أن يقـرأ الكتـاب حسـب رؤيتـه الخاصـة بـه وذلـك مـن خـلال بحريتـه الإيمانيـة الـتي يصـل فيهـا إلى اليقـين الى أعلـى درجاتـه، ومـن خـلال الانتقـال مـن التفسـير إلى التطبيـق أي مـن الوجـود بـالقوة إلى الوجود بالفعل، ومن هنا اكتسب التأويل صفة شرعية أدت به إلى تأسيس الوعظ الحقيقي للنص.

[1] عبد الغاني البارة، الهيرومينوطقيا والفلسفة نحو مشروع عقل تأويلي، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2008، ص 171.

[2] المرجع نفسه، ص 172.

ت- التأويلية في العصر الحديث:

لقد انتقل التأويل في هذه المرحلة من الطابع الديني بعدما كان في عصر النهضة إلى الطابع الفلسفي ولقد ساهم العديد من الفلاسفة في هذا التحول والتطور.

1- "فريديريك شلايرماخر":

يعد شلاير ماخر * الاب الروحي للتأويلية الحديثة اد يذهب بأن التأويل يهتم بطريقة الاشتغال على النصوص بتبيان بنيتها الداخلية والخارجية الوصفية ووظيفتها المعيارية والبحث عن الحقائق المضمرة "كلما تقدم النص في الزمن صار غامضا بالنسبة لنا وصرنا أقرب إلى سوء الفهم لا الفهم وعلى ذلك لا بد من قيام علم أو فن يعصمنا من سوء الفهم ويجعلنا أقرب إلى الفهم [1] لم يعد التأويل في النصوص بل طريقة للفهم وهذه الخطوة يصفها "ريكور" بأنها انقلاب كوبرنيقي في تاريخ الهيرمينوطيقا على غرار الانقلاب الكانطي في نظرية المعرفة فسوء فهم خطاب معين حسبه يولد الحاجة إلى الفهم فهدف التأويل عنده هو إعادة بناء المعنى وفق ما يريده صاحب النص الأصلي وليس المؤول فالهيرمينوطيقا في رأي "شلايرماخر" تنصب على عملية الفهم بوصفه فهمنا هو عملية إعادة معايشة للعمليات الذهنية لمؤلف النص وهو يعرف عنه بالدائرة التأويلية.

2- "دلتاي:

يعد "دلتاي"Wilhelm dilthey * صاحب محاولة توسيع مجال الهيرمينوطيقا إلى أبعاد الأورغانون لعلوم الفكر حيث أراد أن يجعل من الهيرمينوطيقا منهجا للعلوم الانسانية كما أن "دلتاي" يؤكد أن التفسير والشرح هو الذي يصنع المرحلة العلمية للفهم وأن الدور الأساسي

* شلاير ماخر ،(friedrich shleirmacher (1778_1834، لاهوتي وفيلسوف مثالي الماني ، اسس الجامعة في برلين مع هامبولت ،حيث عمل بالتدريس فيها ، يعد مؤسس الهيرمينو طيقا العامة انظر: عادل مصطفى ، مدخل الى الهيرمنيوطيقا ، نظرية التأويل من افلاطون الى غادمير ، ص 65 .

[1] أمال ماي، اليامين بن تومي، مجلة قراءات، العدد 2010، جامعة بسكرة، ص 3.

* ويليام دلتاي Wilhelm dilthey (1833 . 1911)، فسلسوف تاريخ وحضارة ، مؤرخ ألماني ، مجلداته جمعت في 12 مجلد،أنظر : عبد الرحمن البدوي ، الموسوعة الفلسفية ، ص477.

للهيرمينوطيقا يتمثل "في إقامة صلاحية التأويل العالمية كأساس كل يقين في التاريخ نظريا ضد الاقتحام الدائم للهيمنة العشوائية الرومانسية والذاتية الارتيابية" [1].

يرى أن أساس العلوم الانسانية يكمن في وعيها بتاريخ الانسان ومختلف منتجاته وأن ما يحققه الانسان وما يبدعه ليس إلا تعبيرا عن عملية داخلية أو باطنية وقسم الخطاب العلمي إلى قسمين الخطاب القائم على الشرح والخطاب القائم على الفهمٍ [2]" .

فالشرح يهتم بالأسباب مثل العلوم الطبيعية مثلا الأسباب التي ساعدت على تحول الماء إلى جليد تحتاج إلى شرح وتفسير من أجل الوقوف على هذه الظاهرة، أما الفهم يهتم بالمقاصد والدواعي وهو خاص بالعلوم الانسانية وهو مضمون عبارته القائلة إننا نفسر الطبيعة ونفهم الحياة النفسية ،أما الشيء الآخر الذي يميز العلوم الطبيعية على العلوم الانسانية هو مفهوم رؤية العالم.

فالفرق الذي يقيمه بين العلوم الطبيعية والإنسانية يكمن في الغايات لكل منهما فالطبيعة غاياتها مجردة، أما الانسانية غاياتها الادراك الفني والإنساني وتتوصل لها من خلال القيم والمعاني لدى الفاعلين الاجتماعيين وليس من خلال مناهج العلوم بل من خلال العيش مرة أخرى في الأحداث الاجتماعية، لهذا أقام "دلتاي" العلوم الانسانية على أساس معرفي في كل معرفة على التجربة المعاشة وهي عملية إدراك حسي وليس خبرة من التأويل الفعلي وعلى أساس نفسي يقوم على دراسة حقائق الوعي التي هي مصدر تشكل الذاتي عن الموضوعي في العلوم الطبيعية.

[1] عبد الغاني بارة، الهيرمينوطيقا والفلسفة نحو مشروع عقل تأويلي، ط1، الدار العربية، لبنان 2008، ص 188.

[2] الزواوي بغورة، الفلسفة واللغة، ط1، دار الطليعة، لبنان 2005، ص 112.

ث- التأويلية في الفترة المعاصرة:

مارتن هيدغر:

الوجود عند هيدغر " Martin Heidegger *لا يكون إلا من خلال اللغة والتأويل والفهم عنده ليس ثابت بل تاريخي ولقد تجاوز هيدغر مفهوم "دلتاي" عن الهيرمينوطيقا كأساس منهجي لجميع العلوم الانسانية، فالهيرمينوطيقا عند "هيدغر" تشير إلى واقعة الفهم .

"**فكلمة هيرمينوطيقا بمعناه الأعمق عند "هيدغر" هي عملية الكشف والاظهار التي بها ينكشف الوجود ويأتي إلى النور**"[1] ،حيث أن "هيدغر" أقام الهيرمينوطيقا على أساس ظاهراتي ففلسفتة اعتمدت على اللغة في التأويل وبفضل هده الخاصية حددت كبنونة الفهم بالإضافة إلى ذلك تميزت فلسفة "هيدغر" في الهيرمينوطيقا في تعاملها مع النص حيث تجاوز الذاتية والموضوعية في تفسير النص بالإضافة إلى أن هذا الأخير يكشف عن الوجود حيث يقول عن التأويل نص في الكينونة "وبما أننا وسمنا على هذا النحو تظهر هذا الذي يتوازى فماهيتنا هي بالضبط هذا الفعل الذي تشير ويحيل أننا نكون بقدر ما نشير إلى ما يتوارى وينسحب"[2] .

إي أن النص حينما يدفع الكائن إلى الإشارة إلى ما يتوارى فيه وينسحب يحقق كينونته ويعرف ماهية الكائن فالنص يجعل الكائن يفهم نفسه أمامه وفي المقابل يتمكن الكائن من إظهار المتواري والمنسحب وتعرف الهيرمينوطيقا الهيدجرية باسم الهيرمينوطيقا الفينومينولوجية وهي فينومينولوجية لأن التفسير فيها يكون مهتما بمعنى ظواهر الوجود الانساني.

1- مفهوم الهيرمينوطيقا عند غادمير:

أ- الفلسفة الهيرمينوطيقية عند غادمير تجاوزا للنظرة الميتودولوجية:

لقد اعتبر "غادميرGadamr Georg Hans"* أن الهيرمينوطيقا ليست منهجا للعلوم الانسانية لأنها تخص الانسان ووجوده ولقد جعل "غادمير" من الهيرمينوطيقا تجاوزا للنظرة الميتودولوجية التي تتخذ

* "مارتن هيدغر" Martin Heidegger (1889-1976) فيلسوف ألماني ومؤسس الوجودية الحقيقي مؤلفاته كثيرة منها: الكينونة والزمان، نداء الحقيقة، انظر: عبد الرحمان بدوي، موسوعة فلسفية، ج1، ص 1211.

[1] عادل مصطفى، مدخل إلى الهيرمينوطيقا نظرية التأويل من أفلاطون إلى غادمير ص 272.

[2] مارتن هيدغر، التقنية، الحقيقة، الوجود، تر: محمد سبيلا وعبد الهادي مفتاح، المركز الثقافي لبنان 1958، ص 195.

* "هانز جورج غادمير" Hans Georg Gadmer (1900-2002) فيلسوف ألماني ولد في ماربورج حصل على الدكتوراء الأولى بإشراف "باول ناتوب" وعلى الدكتوراء المؤهلة للتدريس في الجامعة تحت اشراف هيدغر كانت اهتماماته الفلسفية قبيل الحرب

من الهيرمينوطيقا منهجا "فإن الهيرمينوطيقا الفهم لا تسعى إلى تأسيس قاعدة وشاملة وصالحة لكل لمستويات الفهم وإنما لتشكيل وعي نقدي للدزاين إزاء الامكانيات الانطولوجية التي تكشف عن وضعيته الخاصة والملموسة"[1] .

لذلك فان صياغة غادمير لفلسفته في التأويل كان عليه ان يعيد النظر في العلوم الانسانية وذلك من خلال نقد الاسس التي تقوم عليها وهيا التي تستند الى خلفية ابستمولوجية وبمساءلة هده الاسس للكشف عن تناهيها الخاص ، واستحالة تشكيل معرفة صحيحة بالمطلق على الصرامة الميتودولوجية ،وهنا يلتقي غادمير مع هيدغر في تعريفه للهيرمينوطيقا التي تعبر عن الوجود الانساني وبذلك تجاوز النظرة الضيقة التي تنحصر في تفسير النص المقدس لكي تكون هيرمينوطيقية عامة وشاملة .

"وذلك بقصد نظرية عامة وشاملة ومنهجية وتأسيس مجموعة من القوانين الأساسية لجميع صور التأويل والتي يمكن أن تمثل القاعدة التي يقوم عليها التأويل الصحيح"[2]، وهنا نرى بأن غادمير تجاوز عملية الفهم الذاتية فالفهم عنده هو أسلوب وجود الانسان نفسه وعن تعبر وجود الدازاين.

"فعملية الفهم في الانسانيات والعلوم الطبيعية عملية تتجاوز إطار المنهج إذ المنهج لا ينتج في النهاية إلا ما يبحث عنه أي أن المنهج يتضمن اجاجاته ولا يوصلنا لشيء جديد فهيرمينوطيقية "غادمير" تتجاوز إطار المنهج لتحليل عملية الفهم نفسها"[3] يرفض "غادمير" أن تقنن الهيرمينوطيقا بمنهج كالعلوم الطبيعية والتجريبية.

"وهنا عودة "غادمير" إلى العلوم الانسانية في مساءلة نقدية لأسس ومبادئ هذه العلوم بالكشف عن تناهيها واستحالة تشكيل معرفة صحيحة تعتمد على صرامة الميتودولوجيا"[4].

وهنا ركز على ضرورة تجاوز النقد الموجود في العلوم الطبيعية ووجدان التاريخانية كانت تتخبط في المعضلات المعيارية التي تسعى إلى معالجة المشاكل الانسانية وفق تطبيق نماذج العلوم الطبيعية و"غادمير" هنا حاول تجاوز النظرة المعيارية القيمية التي تعتمد على النقد في عملية التأويل.

العالمية الأولى هي الكنتية الجديدة ثم وجه اهتمامه إلى الفلسفة اليونانية ثم البحث عن مشكلة الحقيقة من مؤلفاته الأخلاق الديالكتيكية عند أفلاطون 1931، في أولية الفلسفة 1948، الحقيقة والمنهج 1960، مشكلة الوعي التاريخي 1963، مادة التفسير 1974، انظر: عبد الرحمان بدوي، الموسوعة الفلسفية، ص 1364.

[1] هانز جورج غادمير، فلسفة التأويل الأطول، المبادئ، الأهداف، ط2، تر: محمد شوقي الزين، دار العربية، لبنان 2006، ص 15.

[2] عادل مصطفى، مدخل إلى الهيرمينوطيقا نظرية التأويل من أفلاطون إلى غادمير، ص 276.

[3] نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص40.

[4] هانز جورج غادمير،فلسفة التأويل، الأصول المبادئ الأهداف، ص 15.

ب- الهيرمينوطيقا عند غادمير:

كان حدث مبهرا في تقدم وتطور الهيرمينوطيقا الحديثة بعد صدور كتاب الحقيقة والمنهج والهيرمينوطيقا في نظر غادمير "ليست منهجا للعلوم الانسانية ولكنها محاولة من أجل فهم ما في الحقيقة وما يربطها بكلية تجربتنا في العالم" [1]

ففهم العالم وتأويله من خلال اللغة التي تحمله يستند إلى ذات واعية بوجودها الساكن في هذا العالم نفسه أي على طبيعة المؤول، فالهيرمينوطيقي الحق هو الذي يواجه الهدف المستحيل" ففن التأويل عبارة عن فلسفة لأنه ليس مجرد آلية وتقنية تقتصر على فهم آراء الآخر، التفكير التأويلي على يقين بأن كل فهم للآخر أو الغيرية ينطوي على جانب من النقد الذاتي"[2].

وهنا يؤكد "غادمير" على أنه أي فهم أو تأويل أو تفسير للنص معين أو مؤلف معين يقتصر على الكتابة والتأويل كما وجد فقط ،بل أن المؤول يحمل في ذاته النقد لهذا النص ،بمعنى أن المؤول حينما يؤول شيء ما يقوم بتأويله كما هو دون زيادة ولا نقصان ولكن يحمل في ذاته بعض التعقيب والنقد لهذا النص .

يرى "غادمير" أن التأويلية هي فن الشرح والتأويل ولفهم التأويلية وجب مساءلة جملة من المفاهيم الفلسفية المتداولة في القرن 18 ،" أن فهم النص الأدبي يعني فهم تجربة الوجود التي تفصح عن نفسها من خلال النص وعملية الفهم متغيرة طبقا لتغير الأفق والتجارب ولكن ثبات النص كشكل هو العامل الأساسي لجعل عملية الفهم ممكنة والواضح أننا أمام تصور نصب يتميز عن المؤلف وهذا النص خاضع لقراءات المتلقي عبر الزمن وهي متغيرة بتغير الزمن وهذا يجعل الأمر مفتوحا على لآفاق التأويل وسلطة القراءة للمتلقي"[3].

[1] عمارة ناصر، اللغة والتأويل مقاربات في الهيرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي المعاصر، ط1، دار العربية، لبنان 2007، ص 21.

[2] هانز جورج غادمير، فلسفة التأويل الأصول المبادئ الأهداف، ص 98.

[3] الزواوي بغورة، الفلسفة واللغة، ص 115.

المبحث الثالث: التأويل والخبرة المعاشة

1/مفهوم الخبرة:

يعد أول ظهور لكلمة خبرة في رسائل "هيجل" higel،حيث تحدث فيها عن إحدى رحلاته واصفها بقوله خبرتي كلها "ولقد كانت حقيقة تلك الكلمة قد أخذت جذورها من أدب السيرة وخاصة سيرة الفنانين والشعراء في القرن 19 هو أن نفهم الأعمال انطلاقا من الحياة"[1].

وهذه الخبرة مربوطة بالتجربة وللتعبير عن شيء، والخبرة لا تصبح بقدر التجريب فقط بل على الفنان أن يخلق وهو مستعمل في التعبير عن الفن "وروسو هومن"، دشن مفهوم الخبرة أي كون شيء محبوبا كان تأثير كلمة خبرة في بداية القرن العشرين حيث تمرد الشباب ضد الثقافة البرجوازية حيث اعتبرت كلمة الحياة والخبرة صرختين مدويتين مقدستين.

يحاول "دلتاي" أن يدرك من خلال الخبرة طبيعة العلوم الانسانية، لقد عزل بناء المعرفة عن الحس وقدم صرحا جديدا بناءا على مفهوم المعنى، فالحياة توجد في ذلك المعطي الذي هو الخبرة ومعنى الخبرة في ظاهرية "هوسرل" ،حيث تكون الخبرة وحدة للمعنى الذي يستوعب جميع أفعال الوعي.

فالخبرة لم تعد تندفق من الماضي في الحياة الواعية والذي يبدو من المعقول أن تكون هذه الكلمة مأخوذة من أدب السيرة.

هناك ثلاث مفاهيم أساسية في الهيرمينوطيقا الفلسفية عند "غادمير" وهي التفسير والفهم والحوار، فالعالم في هذه المفاهيم الثلاثة هو عالم سابق عن العالم الذي يصوره لنا العلم "عالم الخبرة المعاشة الذي نفهمه من خلال خبرة مباشرة سابقة ،وهذا هو توجه العالم الذي تنطلق منه الهيرمينوطيقا الجادمرية في فهمها لعالم الانسان"[2].

[1] هانز جورج غادمير، الحقيقة والمنهج، ص 120، 133.

[2] هانز جورج غادمير، تجلي الجميل، تر: سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، لبنان 1997، ص 12.

إن غـادمير يسـعى مـن خـلال التأويـل إلى تكـوين خـبرة مرتبطـة بعـالم الانسـان الـذي يعـيش فيـه وهـذا مـا أكـده "دلتـاي" في العلـوم الانسـانية فـلا يمكـن تحقيـق أي شـيء بعيـد عـن ذات الانسـان وعالمـه المعـاش فـالخبرة تشـكل انطلاقـا مـن حيـاة الانسـان واندماجـه في عالمـه كمـا أن "غـادمير" يسـعى إلى تحريـر الهيرمينوطيقـا مـن المـنهج لأن عـالم الانسـان المعـاش يتجـاوز الفجـوة بـين الـذات والموضـوع أنهـا لم تعـترف فقـط بـالعلوم الطبيعيـة كنمـوذج خـارجي لهـا بـل إنهـا نتيجـة للخلفيـة نفسـها الـتي للعمـل الحـديث الشـعور نفسـه في التجريـب كمـا شـعر عصـر الميكانيكـا باغترابه عن الطبيعة .

"حيـث شـعرت العلـوم الانسـانية بـالاغتراب نفسـه عـن عـالم التـاريخ إذ لم تعـد الابـداعات الروحية للماضي تنتمي إلى الحاضر هي تخلت عن البحث وصارت مجرد معلومات"[1] .

بمعـنى أن المعلومـات والخـبرات الـتي لنـا نملكهـا في الماضـي أصـبحت موجـودة في الحاضـر لكـن دون أن نتعـب في البحـث ،عنهـا أصـبحت مغتربـة في زمـن حاضـر لأنهـا لم تحـدث فيـه وهنـا ابتعـدت الـذات عـن الموضـوع المعـاش وأصـبحت مجـرد ذكـرى في الحاضـر نتحـدث عنهـا لكـن لا نعـرف مـا الـذي نقصـده بهـا، فـالخبرة لم تعـد ذلـك الشـيء الـذي يتـدفق سـريعا مـن الماضـي في مجـرى الحيـاة الواعيـة فهـي تعنى كوحدة ولذا هي تحقق القراءة، المعنى عند هايدغر.

" هـو الشـيء أعمـق مـن النسـق المنطقـي للغـة فمهمـا تكـن كثـرة الكلمـات الـتي تشـكل المعـنى أو تصـوغه ،فـإن الكلمـات تشـير إلى مـا يتجـاوز نسـقها المعـني إذن لـيس مـا يمنحـه شـخص مـا لموضـوع مـا بل هو ما يمنحه الموضوع للشخص من خلال إمداده بالإمكان الأنطولوجي للكلمات واللغة"[2] .

إن وصـف هيـدغر للفهـم والتأويـل هـو وصـف يضـع الفهـم والتأويـل في موضـوع سـابق علـى قسـمة الـذات والموضـوع، فهـو يـربط بـين التأويـل والوجـود الانسـاني فهـو يـرفض أن نتحـدث عـن التأويـل بعيـدا عـن الوجـود الانسـاني فـنحن لا نسـتطيع التأويـل بعيـدا عـن الخـبرة المعاشـة والوجـود الانسـاني فـإذا كانـت هنـاك فجـوة بـين الـذات والموضـوع ،وبالتـالي فـإن المـؤول يجـد صـعوبة في تأويـل الشـيء المـراد تأويلـه مادامـت الخـبرة الجماليـة كتحقـق للتمثيـل الرمـزي للحيـاة وتنـزع كـل خـبرة فالفنـان إذا لم يكـن يعـايش

[1] هانز جورج غادمير، الحقيقة والمنهج، ط1، تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار أويا، طرابلس 2007، ص ص 127، 128.

[2] عادل مصطفى، مدخل إلى الهيرمينوطيقا نظرية التأويل من أفلاطون إلى غادمير، ص ص 231، 232.

الحدث أو المعاناة فلا يستطيع تجسيدها كما فعل "ليوناردو دافنشي" الذي رسم "الموناليزا" لوحته الشهيرة بدقة متفانية ،وخبرته المعيشة هي التي ساعدته على انجاز تلك اللوحة وهكذا بالنسبة للمؤرخ فهو يتحدث عن الأخبار الماضية والأحداث السابقة انطلاقا مما كان موجود من السندات والوثائق ،فقد تكون صحيحة وقد تكون خاطئة فالخبرة المعاشة هي التي تساعد على الفهم والتأويل لما يحدث فلا يمكن حدوث العمل الفني لذا انفصلت الذات عن الموضوع في العالم المعاش فإن الجمال والإبداع الفني ما هو إلا خبرة معاشة.

"إن عملية الفهم تدمج الذات في الموضوع دمجا وتخلق علاقة ذوبان بين الباحث وموضوع بحثه فذات الباحث تعمل بمثابة مصفاة تعبرها التعبيرات في عملية انتاج الخبرة فدرجة الفهم تتحدد وفق درجة الاهتمام"[1].

فكلما اهتم الباحث بالموضوع كلما دخل في أعماقه وعايش الخبرة معايشة كاملة وهذه هي أقصى درجات الموضوعية وتحقيق هذه الأخيرة يعني تطابق تام بين الخبرة التي ظهرت في الواقع وبين خبرة أعيد انتاجها من خلال الباحث، وتلك الحالة يصعب تحقيقها وقد اتضحت فكرة الحوار بين الذات والموضوع في الصياغة التي جاء بها "غادمير" والخبرة ليست صامتة وأحادية حيث يتحول الموضوع إلى كيان صامت لا يخاطب ذاته فعندما ندخل في حوار تذوب الذات في الموضوع ،ونحن في تأويلنا للنصوص لا نتعامل معها على أنها جامدة وصامتة بل العكس من ذلك تتفاعل الذات مع الموضوع لتشكل حلقة تواصل .

فالفهم والتأويل مرتبط بالخبرة المعايشة الذي أخذه غادامير من الفلسفات الفنمونولوجية خصوصا عند هوسرل لأنه أول من حاول الجمع بين الذات والموضوع من خلال مصطلح عالم الحياة أو الخبرة المعاشة التي تعبر على علاقة الوحدة والتكامل بين الذات والموضوع،كما أن الفنان من خلال محاكاته للطبيعة ولعالمه الذي يعيش فيه تتفاعل ذاته مع موضوع ما سواء كان شعرا أو رسما ...إلى غير ذلك لكي ينتج لنا إما قصيدة شعرية أو لوحة فنية ،فالجمال مرتبط بالخبرة المعايشة وهو في حد ذاته خبرة معايشة فنحن نعيش الحدث لكي نقوم بتجسيد شيء عنه.

فالفن عند "غادامير يقوم لنا مثالا أو نموذجا خصبا للحقيقة التي تحدث في خبرتنا من خلال خطاب مباشر وتظهر لنا تناهي الفهم الانساني باعتبارها ليست حقيقة نهائية وإنما حقيقة ترتبط

[1] أحمد زايد، حولية كلية الانسانيات والعلوم الاجتماعية، عدد 14، جامعة قطر، 1999، ص 16.

بعالم الانسان المعاش الذي يتجاوز إطار القسمة الثائية إلى الذات والموضوع التي هي من صنع المنهج لا تتمثل على مستوى الخبرة الحية أو المعاشة [1]".

غادمير هنا يربط الفن بالهيرمينوطيقا فهو يتجاوز فكرة تطبيق المنهج على العلوم الانسانية فإن المنهج في العلوم الانسانية يقوم على أساس التفريق بين الذات والموضوع ،وجود حد أو فاصل بينهما وبالتالي فإن الخبرة المعاشة بمعنى وجود صلة بين الذات والموضوع ، فهنا غادمير يربط الخبرة المعاشة بالخبرة الجمالية فالفنان يقوم بالإبداع إلا إذا عايش تلك الحادثة أو ما يحدث في الحياة ليطلق العنان لمواهبه من أجل تحقيق الإبداع .

3/التأويل والخبرة الجمالية :

فالخبرة الجمالية هي مثال على مفهوم الخبرة كلما كانت الذات تعاني في العالم المعيش كلما أطلقت ابداعها وبالتالي ترتبط الخبرة بالحياة المعايشة ،فالفنان لا يمكنه أن يبدع إذا كانت الذات بعيدة عن الحياة وهنا فالخبرة عند غادمير مرتبطة بوعيه لهذه الحياة وهنا ربط غادمير الخبرة بالحياة وبالتالي فإن التجسيد الجمالي يكون بحسب ما تعاني منه الذات في الحياة أو إن الخبرة الجمالية تتجسد بحسب الخبرة المعيشية وهذا ما تحدث عنه غادمير.

لقد اختلف الكثير من المفكرون في القول بأن الخبرة الجمالية هي خبرة معاشة حيث أن الخبرة الجمالية لا تختلف عن خبرة الحياة اليومية حيث يقول الناقد الانجليزي ريتشاردز "إن الفرق بين مقطوعة من الشعر وما ليس بشعر لا يزيد عن الفرق بين الكتابة وبين تدخين الغليون" ومعنى ذلك أن الخبرة الجمالية تتحقق نتيجة التنسيق بين الدوافع المتصارعة عند الانسان وهذا التنسيق هو الذي يحدث النشوة الجمالية [2].

فالفيلسوف أو الفنان ابن بيئته بمعنى أنه يتأثر بما يحدث حوله ويؤثر في المحيطين به فالتجربة المعاشة للإنسان في حياته اليومية تحدث له رغبة وتزعزع كيانه الداخلي لكي يحدث له الالهام من أجل رسم لوحة وكتابة قصيدة شعرية فإن التجربة الجمالية ما هي إلا خبرة معاشة فنجد العديد من

[1] هانز جورج غادمير، تجلي الجميل، ص ص 15، 16.

[2] أميرة حلمي مطر، مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، ط1، دار التنوير، مصر 2013، ص 63.

الشعراء في العهد القديم يؤلفون قصائد نتيجة ما يعانون منه في الوسط المعاش فإذا كان الفنان عانى من الحزن والأسى يكبت هذه المشاعر فيأتيه الإلهام وبعد ذلك يقوم بتأليف القصائد أو رسم لوحة تجسد تلك المعاناة للفنان فاللوحات والقصائد ما هي إلا تعبير كما يعيشه الانسان في العالم والحياة اليومية وهذا يعني أنه يربط لذات بالموضوع فذات الفنان وخبرته الجمالية تتجسد في موضوع في الوسط المعاش.

المبحث الثالث : اللغة و علاقتها بالفهم التأويلي.

1. غادمير من اللغة الاداتية إلى اللغة الطبيعية الحية :

إن اللغة بالنسبة لهذا التصور الأداتي ما هي إلا تعيينات تلجأ إليها العقل كلما أراد الإفصاح عن أفكاره، أو أراد إبلاغها كما لو أن التفكير يتم في بداية الأمر دون لغة، بهذا المعني فإن اللغة تصبح عنصرا ثانويا، إن لم نقل عنصر التباس خطير بالنسبة إلى الفكر"[1].

لقد قام غادمير بإعادة منظور جديد إلى طبيعة اللغة حيث نقد النظرة الأداتية للغة، لقد اعتبر هذه الأخيرة ليست مجرد وسيلة للتعبير عن الفكر بل هي مجرد عنصر ثانوي أو بمعنى آخر هي مجرد وسيط، "فهي النقيض من الأداتية فاللغة ليست مجرد أداة يحوزها فكر منطقي معين ولكنها المجال الذي يتم فيه الفكر برمته"[2]

هنا يرفض غادمير تلك النظرية السابقة للغة في الفكر الأداتي الأفلاطوني وعلى العكس مما جاء به أفلاطون في محاورة الكراتيل التي تتحدث عن أصل الكلمات هل هي صادرة عن الطبيعة أم عن الاتفاق والتواضع؟ والمنعرج الهيرمينوطيقي للفينومينولوجيا يتحدث عن أن اللغة لا تعتبر وسيلة أو أداة للتعبير عن الفكر بل هي الفكر في حد ذاته أو المجال الذي يتم فيه الفكر فاللغة ذات طبيعة حية.

فتأويلية غادمير لا نتأسس في الوعي الذاتي بل في الوجود في الصيغة اللغوية للوجود الانساني في العالم وما يجعل الأمر ممكنا هو لغوية الفهم الانساني الصبغة اللغوية للفهم ولغوية الوجود نفسه في حقيقة الأمر[3] .

قام غادمير بوضع الوجود الانساني تحت صيغة لغوية والشيء الذي يسمح بذلك هو لغوية الفهم الانساني ولغوية الوجود، وهنا يرفض أن تكون اللغة ذات وظيفة أداتية ويؤكد أن اللغة ذات

[1] جان غراندان، المنعرج الهيرمينوطيقي للفينومينولوجيا، ط1، تر: عمر مهيبل، دار العربية، لبنان 2007، ص 28.

[2] المرجع نفسه، ص 28.

[3] عادل مصطفى، مدخل إلى الهيرمينوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى غادمير، ص 281.

طبيعة حية وهويتفق مع هيدغر في أن اللغة تتجاوز التحدث وفعل الكلام "أي أن اللغة تتجاوز كونها مجرد أداة تتحدث بها فنحن نتحدث بفعل قدرة اللغة على التحدث بذاتها"[1] .

وهنا يعتبر هيدغر أن اللغة ليست محصورة في مجرد أنها أداة نستخدمها للتواصل حيث يرى أن اللغة تتحدث، وهي المحددة لماهية الانسان وهنا يرمي غادمير في حديثه عن اللغة والتأويل إلى تجاوز النظرية القديمة تحت قيادة أفلاطون التي تقول بأن اللغة هي مجرد أداة للفكر أي أنها وسيلة للتواصل وغادمير يقول بأن اللغة ذات طبيعة حية وليست مجرد وسيلة للتعبير عن الفكر، فاللغة والتفكير بالأشياء مرتبطان ارتباطا وثيقا معا وهذا ما ذهب إليه في كتابه "الحقيقة والمنهج".

2 . اللغة و التأويل :

لا يمكن أن يكون هناك تأويل بدون لغة فهذه الأخيرة تعتبر الوسيط ومحور العملية التأويلية كما سبق لي الذكر ،في السابق فإن التأويل باعتماده على التعبير والتفسير والترجمة يعتمد على اللغة،فإذا ذهبنا إلى استخدام الترجمة نقول مثلا في ترجمة كلمة بالفرنسية إلى اللغة العربية نعتمد على اللغة .

ولذلك يقول غادمير "ومع ذلك ينكشف من وراء ذلك بعد أوسع متجذر في الوجود اللغوي الأساسي أو القرابة اللغوية ففي كل إدراك للعالم وتوجه في العالم يشتمل على الفهم ومن خلال ذلك يقام الدليل على شمولية التأويلية وبطبيعة الحال إن طبيعة الفهم اللغوية الأساسية لا يمكن أن تعني ببساطة أن كل خبرة بالعالم لا تحدث إلا كلغة وفي اللغة"[2]، ومن خلال ذلك يتبادر إلينا أن اللغة هي كوسيلة أساسية في العملية التاويلية وهي التي تعبر بطريقة مباشرة عن العالم اللغة كوسيلة اساسية للتعبير عن ما يبحث عنه المؤول في العملية التأويلية والانسان يبرهن على وجوده من خلال اللغة وفي العملية التأويلية لا يشترط توحد اللغة وإنما تعتبر ضرورية لعملية الفهم والتفسير ولقد اعتبر هابرماس" اللغة ضرورية لعملية التواصل فإن العديد من الفلاسفة قامو بتفسير وترجمة العديد من الكتب المكتوبة بلغات مختلفة إلى اللغة العربية.

[1] سعيد توفيق، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، ص 29.

[2] هانز جورج غادمير، التلمذة الفلسفية، ط1، تر: حسن ناظم، علي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد لبنان 2013، ص 303.

"لا تحصر اللغة ولا تقيد من تجربتنا وإنما هي مجرد وسيط يربطنا بالأشياء فهو بلا شك ربط محدود ولكن يمكن تغيير نظرتنا وتمثل وجهة نظر أخرى داخل لغة أخرى" [1].

عندما نفهم النص يمكننا عندئذ مباشرة الترجمة لأنه لا يمكننا الشروع في الترجمة دون أن نفهم مسبقا حول ماذا يدور موضوع النص فالترجمة تستحيل دون فهم دقيق وصحيح لفحوى ما نحن بصدد ترجمته.

كل ترجمة هي تأويل حتى أنه يمكن أن نقول أن الترجمة هي ذروة التأويل الذي يكونه المترجم فاللغة هي وسيط الفهم حيث يجب على المترجم أن يتخلى على كامل سلطته في عملية الترجمة لأنها تحتاج إلى دقة فربما يتمكن من إعطاء المصطلح معناه الحقيقي وربما العكس "والمترجم الوحيد الذي يعيد ابداع النص هو ذلك المترجم الذي يشير إليه النص ولكن هذا يعني إيجاد لغة لا تكون لغة خاصة فحسب بل تكون مناسبة للأصل أيضا"[2] .

فعلى المترجم أن يحتفظ بلغته الخاصة التي يترجم بها ولكن يظل على ادراك كامل بأن طبيعة النص الذي يترجمه، يجب أن تبقى واحد وأحيانا يقوم المترجم بتحويل نفسه إلى مؤلف النص الذي يترجمه فالانغماس الكامل في عملية الترجمة ،لذلك يجب على المترجم أن لا يبدع في النص ويحافظ على بناءه دون زيادة وإنقاص ولا يقول صاحبه الأساسي ما لا يقوله فموقف المؤول والمترجم هو موقف واحد أساسا.

"فالنص يكون ليتكلم من خلال التأويل ولكن لا نص ولا كتاب يتكلم إذا لم يتكلم لغة تواصل الآخر وهكذا يجب على التأويل إن يجد اللغة الصحيحة إذا ما أراد حقيقة أن يجعل النص يتكلم"[3]

فالذي يقوم بالعملية التأويلية يجب أن يكون على إطلاع بلغة الآخر حسب غادمير، فاللغة تعتبر الوسيط بين المؤول والشيء المراد تأويله ،ولكي يستطيع أن يجعل النص يتكلم لا بد من ضرورة معرفة اللغة المراد التأويل إليها لكي لا يحدث الخلط بين اللغة الأصلية واللغة المؤول إليها.

[1] هانز جورج غادمير، فلسفة التأويل، ص 133.

[2] هانز جورج غادمير، الحقيقة والمنهج، ص 517.

[3] هانز جورج غادمير، الحقيقة والمنهج،ص521

اللغة هي الوسيط الذي يختبئ فيه التراث وينتقل عبر الزمن، الخبرة ليست شيئا ما يأتي سابقا على اللغة بل الخبرة التأويلية تحدث في اللغة وخلال اللغة، "فبفضل انتمائنا للغة وانتماء النص إليها في الوقت نفسه يغذو الانبثاق وهو ما يسميه غادمير التحام الآفاق"[1].

بمعنى أن المؤول يغوص في النص ويعيش كل كلمة في الزمن الذي كتبت فيه وكأنه صاحب النص لكن دون التغيير في فحوى النص واندماج المؤول مع النص يحدث بفضل اللغة التي هي الأساس الفعلي للخبرة التأويلية .

"إن اللغة عند غادمير ليست ألفاظا أو تعبيرات لفظية يمكن أن تحل إحداهما محل الأخرى على أساس افتراض نوع من التكافئ القائم بل هي كيان متفرد من التركيب اللغوي والأسلوب التعبيري"[2].

إن استخدام هيدغر للغة في العملية التأويلية واعتبارها الوسيط يدل على أن هيرمينوطيقا تركز على الجانب الباطني ،من خلال عملية التفسير والفهم للرموز وللغة المكتوب بها النص والبحث عن الجانب الخفي وراء السطور في العملية التأويلية فالمرء يسيطر على اللغة حسب غادمير عندما يكون داخلها ويفهم معناها والهدف من اللغة في التأويل هي الكشف عن ما هو واضح بالكلام وعن ما هو متخفي وراء الكلام.

[1] عادل مصطفى، مدخل إلى الهيرمينوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى غادمير، ص346.

[2] سعيد توفيق، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، ص 135.

الفصل الثاني :

غادامير ونقد الوعي الجمالي عند كانط.

المباحث :

- الوعي الاستطيقي عند كانط
- غـــادمير ونقـــد الـــوعي الجمـــالي المجرد عند كانط
- الخبرة الهيرمنيوطيقية وخبرة الفن.

الفصل الثاني: كانط ومشكلة اغتراب الوعي الجمالي.

المبحث الأول: الوعي الاستطيقي عند كانط:

من خلال نقد ملكة الحكم عند كانط [*] kant immanuel (الذي يبين فيه كيف ربط الحكم الجمالي بحالة الذات فإن كانط قد اعتبر ما تمر به الذات الانسانية سببا في الجمال هذه النظرة الذاتية للبعد الجمالي و قد قام غادمير بنقد كانط في تركيزه على الذوق و على اعتبار الذاتية سببا للفن ثم عندما كانط فشل في تبريره لمفهوم الذوق أرجع له مفهوم العبقرية حيث اعتبرها الارضية لتفسيره لمفهوم الذاتية و هنا تتأكد نظرته لما يقال الفن للفن .

بالتالي فإن الفن يستبعد أي دور له و اهمية في المجالات الاخرى و تفسير ذلك سنبدأ بذكر فلسفة كانط الجمالية بعرض معنى الجمال الحر و الجمال التابع، و تعريف الذوق و تحديد علاقته بالعبقرية ثم سنتطرق الى نقد الوعي الجمالي المجرد ،و لأنه اعتبر مشكلة الحداثة لأنه يعتمد على الذاتية و لقد عزيت اللذة الجمالية الى الشكل و استبعدوا مفهوم المضمون .

و بالتالي لم يعد دور الفنان التعبير عن الواقع الذي يعيش فيه المضمون و المحتوى بل هو يبلي بلاءا في الشكل فقط و أصبح الفنان يعبر عن لذة جمالية خالية من المشاعر و المحتوى المضمون للفن، فالعمل الفني ليس منفصلا عن الواقع بل هو متضمن فيه فإذا استطاع الفنان التعبير عن العالم فتلك هي المعرفة الجمالية الحقة و بالتالي فإن الفن الحق هو الذي لا يعبر عن اللذة الجمالية فحسب بل يكشف عن الوجود و فهم الفن لا يأتي من خلال فصله عن الشكل و المضمون.

أربعون سنة بعد نشر بومغارتن لكتابه الاستطيقا ظهر كتاب كانط المعنون: نقد ملكة الحكم في 1790 حيث يحتوي على الفكرة القائلة بأننا نستطيع الحكم على الاشياء و تذوقها من دون أن نرغب فيها او نمتلكها و قدرته على التركيب بين التصورات و قد حمل هذا الكتاب تطورا حاسما في الفكر الجمالي ضمن سياق تأسيسه في

[*] ايمانويل كانط immanuel kant(1724- 1804) أعظم فلاسفة العصر الحديث فيلسوف ألماني ولد في مدينة كينجسبرج فهو ذو نزعة عقلية بفلسفته النقدية مؤلفاته نقد العقل العملي، نقد ملكة الحكم، نقد ميتافيزيقيا الاخلاق، انظر: عبد الرحمن بدوي، الموسوعة الفلسفية، ج 1، ص 876.

القرن 18م و قد قال شيلينغ [*] *ان كل مذهب فني كان قبل كانط ما هو سوى جزء من كتاب الاستطيقا لبومغارتن و قد أضاف كانط ضرورة أن الذات مستقلة و قادرة على اصدار حكمها على الاشياء بكل حرية و قد أسهمت التصورات الكانطية في بلوغ الوعي باستقلالية الجمالية من حيث انها مجال معرفي خاص.

و لقد جذب كانط نظريته الجمالية من خلال العديد من الخيوط و لقد رفض كانط و نقد فكرة الجمال التي قال بها بومقارتن ان الجمال هو كمال المعرفة الحسية و لقد بلغ كتاب نقد ملكة الحكم منحى آخر لفكرة الجمال و اعتمد فيه كانط على تفسير مدى أهمية الذوق في الجمال و اعتبر ان الذوق هو الذي نحكم من خلاله على الاشياء و هنا وضع كانط الاستقلالية في هذا الحكم و اعطى مكانة لأهمية الذات و دورها في الحكم بكل حرية و ارادة دون وجود ضغوطات عليها.

لقد اختلفت نظرة القدماء اليونانيين الى الوعي الجمالي حيث اعتبر الجميل له علاقة بالمعرفة و الدين و ليس مستقلا و مجردا عن اشكال الحياة و الواقع فالذوق كان له صلة وثيقة بالفلسفة الأخلاقية "كذلك لم يكن الوعي الجمالي لديهم مستبعدا من مجال المعرفة التي يمكن ان نحصل عليها من خلال الاسطورة او الدين او الطقوس: فلم يكن هذا الوعي يمثل كيانا قائما بذاته مستقلا و مجردا عن كل أشكال الواقع و الحياة الاجتماعية في صورها الدينية و الدنيوية ".[1]

يرى غادمير بأن الوعي الجمالي عند اليونان لم يكن بعيدا عن الحياة الاجتماعية و لم يكن منفصلا عن مجال المعرفة بل كان مرتبط بالواقع بكل ما يوجد فيه الوعي الجمال كان جزءا من المجال المعرفة التي يمكن بلوغها من خلال الاسطورة و الدين و الطقوس لكن فيما يرى غادمير ان هذا الطرح يبدو غريبا على أسماعنا ان كانط في الفلسفة الاخلاقية عمل على تنقية علم الاخلاق من كل استطيقا أي عزل الاخلاق و السياسة عن حس الجمالي و الشعور لقد، قطع كانط التقليد المتوارث عن الجميل بمعنى استقلال الوعي الجمالي لأنه الدور الذي يقوم به الفن في الحياة و الواقع الاخلاقي الديني و القانون أصبح مستبعدا.

[*] شيلينغ فريديريك FREIDRICK WILHELM SCHELLING (1775-1854)، فيلسوف مثالي ألماني ولد في ليومبرج من مؤلفاته برونو 1802.

[1] هانز جورج غادمير، تجلي الجميل، ص 24.

"هذه الرؤية عند كانط ينتقدها غادمير حيث ان تأسيس كانط لعلم الجمال على مفهوم الذوق لم يكن مرضيا تماما"[1] .

و لذلك قام غادمير بتأسيس مشروعه الحقيقة و المنهج بهدف تخليص علم الجمال من الذاتية أي فهم الفن من عين المشاهد و المبدع و الوعي الجمالي أصبح مغتربا عندما تأسس على فكرة الجميل حيث أن هذا الأخير اعتبر عند كانط أنه مفهوم مجردا بعيدا كل البعد عن الواقع و الحياة الانسانية و الاجتماعية، و هنا فقد الوعي الجمالي مصداقيته و المشروعيته لأنه اتجه اتجاها خاطئا غير مشروع ازاء الفن، بعد مخالفة كانط المتوارث عن الوعي الجمالي .

قام غادمير بنقد كانط حيث اعتبر ان تأسيس هذا الأخير لعلم الجمال على مفهوم الذوق لم يكن مرضيا لأنه اعتمد على الذاتية و تجريد الوعي الجمالي و اعتباره بعيدا كل البعد عن الحياة الاجتماعية ،و الواقع فالفن يوجد في الاخلاق و السياسية و جميع مجالات الحياة و لا يمكن حصره في الفن في حد ذاته و هنا يصبح مغتربا فالمظهر الجمالي ضد الواقع يصبح اغتراب عنه و هذا ما سعى كانط لتحقيقه من خلال فلسفته في علم الجمال.

المطلب الأول: الجمال الحر و الجمال التابع

هنا يقوم كانط بالتمييز بين نوعين من الجمال و هما الجمال الحر لأنه جميل و قائم بذاته و لا يحتاج لأي شيء لكي يثبت جماله و هو الحكم الذوقي على ما هو جميل و هو قائم بذاته غير مقترن بغاية ،لأنه لا يسعى و لا يقترن بأي قانون و الحكم عليه حكم ذوقي فالأزهار مثلا عندما ننظر اليها للوهلة الاولى نرى بانها جميلة خالية من أي اضافات فهي جميلة في ذاتها، و هذا النوع من الجمال الحر لا يقترن بغاية فهو جميل لذاته بمعنى الجمال من اجل الجمال و ليس من أجل التباهي بأنه جميل و اذا سبق وحدث ذلك فإنه يصبح جمال تابع و ليس جمال حر ،فهذا النوع من الجمال يكون مقترن بغاية و قانون و أقل حرية فهو أقل صفاء و مشوهه فهو يكون لأن الغاية التي وضع من أجلها هي التي تحدد وجوده فهو لا يتحكم في وجوده انه اقل حرية و الحكم عليه يكون حكم ذوقي مقترن بغاية،

يقول كانط "انه عن طريق المقارنة التي تقبله الى مفهوم بحسب الشروط المحددة لذلك الحكم الى حكم منطقي كلي على سبيل المثال عن طريق حكم الذوق أصف زهرة التي اتطلع اليها بانها جميلة"[1]، و هنا يتحدث

[1] هانز جورج غادمير، تجلي الجميل، ص 25-27.

كانط عن الجمال الحر لأننا نحكم عليه حكم كلي منطقي فنطلق على الزهرة بانها جميلة فهي كذلك دون أي اضافات و هي الجمال لجل الجمال دون أي غاية تذكر.

الجمال المقيد و الجمال الحر المقيد يفترض ما ينبغي ان يكون عليه و ان يتطابق معه اما الجمال الحر فلا يفترض مسبقا ما ينبغي ان يكون عليه الجميل و من أمثلته الزخارف الاغريقية او تصميم ورق الحائط اما الجمال المقيد فمنه جمال الجسد الانساني او جمال المبنى سواء كان كنيسة أو منزلا [2].

و هنا مما سبق لي الذكر بان الجمال المقيد او التابع غير قائم بذاته فهو ليس ما هو موجود بل ما يجب أن يكون مثل المباني فهي لا تقوم بذاتها بل الانسان هو من يضعها وفق ما يراه مناسبا لها او وفق ما يتطابق مع ذوقه ،و مع الغاية التي يسعى الى تحقيقها من خلال هذا المبنى و بالتالي فهو غير صافي و لا نفي لأن جماله يعتمد على الغاية المصحوب بها فهو لا يملك الحرية فالحرية عنده في تحقيق ما يجب ان يكون عليه على عكس الجمال الحر فهو قائم بذاته و لا يفترض ما ينبغي ان يكون عليه فهو جميل لأنه حر يتمتع بالحرية في الجمال فهو غير مقترن بغاية ،لأن الشيء الجميل في ذاته و لا يحتاج لتبرير جماله كما في المثال السابق فنحن نرى الزهرة جميلة لأنها فعلا كذلك و ليس للتباهي و ان الحكم عليها هو حكم ذوقي لأنه بعيد عن كل التشوهات و الشوائب التي يمكن من خلالها ارجاعه جمال مقيد.

فالجمال المطلق لا وسيلة لشيء خارج عنه فالشعور الذي نشعر به في تأملنا شكل مزهرية اغريقية لا بسبب الرغبة في المزهرية .. كما أن جمال الكنيسة في كونها بناء ذا تصميم معين لا من حيث كونها كنيسة[1].

كانط اعتبر ان جمال الانسان و الحيوان و العمارة مقترن بفائدة و غاية كما سبق لرسكن* ان قال بأن جمال البناء هو ملائمة شكله لوظيفته، معنى الجمال التابع و لقد اعتبر الازهار و بعض الطيور و بعض أصداف البحر لا تتصل بأي نوع من الفائدة و هو الجمال الحر،

---

[1] ايمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، ص 137.

[2] اميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال اعلامها و مذاهبها، دار قباء، مصر، 1998، ص 115.

[1] وفاء ابراهيم، علم الجمال قضايا تاريخية و معاصرة، دار غريب، القاهرة، 1626، ص 60.

* رسكن : جون رسكين (1819- 1900) ناقد فني تميز بحبه للطبيعة و كان ينصح الفناني بالاعتماد على الطبيعة انظر مصطفى عبده، مدخل الى فلسفة الجمال محاورة نقدية و تحليلية و تأصيلية ، ط2، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1999، ص 84.

"ان التمييز بين الجمال الطبيعي و الجمال الفني الذي ناقشه بنفسه و لكن عندما يذكر من بين امثلة الجمال الحر بصرف النظر عن الورود و السجاد بتصاميم الزخرفة العربية" فهي على نحو مباشر تدل على جميع الاشياء المتضمنة تحت الجمال المشروط غير الحر".[1]

و هنا يقصد كانط بأن جمال الطبيعة الحر هو جمال يتناسب مع حكم الذوق المحض فهو يكون طبيعيا لا دخل للانسان في جماله فهو المنسجم مع الطبيعة الجمال من أجل الجمال تغيب فيه المنفعة فهو حر لأنه يخلو من المنفعة على عكس الجمال الفني المربوط بالجمال التابع فهو يكون غير طبيعيا لأنه مربوط بحاجات الانسان فإن الامثلة السابقة الذكر أو الاشياء السابقة صنعت بحاجات الانسان فهي مربوطة بغاية و منفعة لذلك قام كانط بالتمييز بين الجمال الطبيعي و الجمال الفني.

"كانط يرى بأن البهجة الخالصة و النزيهة تتمثل في الجمال الطبيعي كما هو الحال في رسم الزهرة و لشيء ما من قبل التصميم الذي يزين نسيجا من القماش و الذي يكشف احساسا بالحياة بشكل نقشه[2]".

فالأشياء التي تبعث في قلبنا الفرح و السرور هي تلك الاشياء الطبيعية التي لا دخل للإنسان في اضافة أي شيء عليها ،و هي الخالية كذلك من التلاعب بالشكل و اللون مثل اوراق الحائط المبالغ في الرسم عليه و تنوع ألوانه لجذب الانتباه الى رسوماته في الجمال الطبيعي ،تكفي رؤية الشيء لكي نعرف بانه جميل دون اضافات عليها فالفكرة الجمالية من الجمال الطبيعي تكون واضحة بذاتها فالزهرة جميلة لأنها كذلك لا تحتاج الى تغيرات وتعبيرات للدلالة على جمالها.

فإن الجمال الفني لا يملك البهجة التي تتمثل في الجمال الطبيعي لأننا نحن من وضعنا تلك البهجة بحسب رغبتنا والجمال عند كانط سواء كان طبيعيا أو فنيا فهو تعبير عن افكار جمالية ولكن التعبير عن الفكرة الجمالية في حالة جمال الفن يكون بواسطة تصور ما عن الموضوع فالجمال الفني هو الذي يكون جميلا بتحفظات، فالفنان يقوم برسم لوحة وفق ما يراه ويتمنى ان تكون عليه تلك اللوحة الجميلة، فالإضافات التي يقوم بها الإنسان تكون موجودة في اللوحات وورق الحائط كأن هو من يصنع الشيء المراد إطلاقا عليه صيغة جمالية ولكنها ليست خالصة لأن الشيء الجميل الخالص هو الشيء الطبيعي الخالي من الشوائب والتحفظات.

[1] هانز جورج غادمير، الحقيقة و المنهج، ص 107.

[2]– هانز جورج غادمير، تجلي الجميل، ص ص 96–97.

المطلب الثاني: العلاقة بين الذوق والعبقرية

1- مفهوم الذوق:

" كانط يصف على نحو سديد الذوق على أنه حس مشترك فالذوق له طابع التواصل فهو يمثل شيئا ما نمتلكه جميعا بدرجة أكبر أو أقل، ومن الواضح أنه من اللغو أن نتحدث عن ذوق فردي خالص وذاتي خالص في مجال علم الجمال [1]".

هنا كانط يقول بأن الذوق هو شعور أو حالة مشتركة بين جميع الناس وهو ذو طبيعة تواصلية فنحن نتواصل أو نفهم فكرة معينة بذوق كل واحد فينا فالذوق هو ما يمتلكه الناس جميعا ولكن يختلف في الدرجة ممكن أن يكون أقل أو أكبر، فلا يجب أن نتحدث على أن الفرد يمتلك ذوق خالص وذاتي في مجال الجمال فمثل اللوحة الحكم الذوقي عليها بالحسن أو القبح يكون بحسب ذوق الفرد فمنهم من يقول أنها جميلة ومنهم من يقول انها قبيحة.

"فظاهرة الذوق هي ملكة فردية تخص التمييز ويفعل الذوق فعله في المجتمع لكنه ليس تابعا له ويتميز الذوق السليم بحقيقة أنه قادر على تكييف نفسه بإتجاه الذوق الذي تمثله الموضة فهو قادر على تكييف ما تطلبه الموضة الى الذوق السليم الخاص".[2]

صحيح أن الذوق هي سمة فردية لكنها لا تكون نابعة من المجتمع. وهنا فإن الذوق ليس حسا اجتماعيا بمعنى أنه يعتمد على أحكام الآخرين ،فهو لا يزعم ان كل فرد يتفق مع حكمنا بل على كل فرد أن يتفق معه فالذوق الثابت يحتفظ بحرية محددة وتفوق ضد الطغيان الذي تمارسه الموضة، فإن الموضة تكتسح المجتمع وتعتبر بأنها تطوف وتطغى على المجتمع ولكن الذوق باعتباره حكم فردي فهو يكون في مجتمع، فللفرد الحرية في التعبير عن الشيء أن كان حسنا أو قبيحا.

"الحكم الجمالي ذاتي على اعتبار أننا لا نستطيع أن نتجادل حول أذواق وألوان كل واحد منا أما إذا كان هذا الحكم فرديا ومرتبطا باختيار هذا الشيء أو ذاك فيتصف هذا الحكم بالموضوعية"[1].

[1]- هانز جورج غادمير ،تجلي الجميل، ص 95.

[2]- هانز جورج غادمير، الحقيقة والمنهج، ص 93.

فعندما احكم على هذه الصورة بانها جميلة فلقد عبرت عن ذلك وفق ذوقي الخاص ولكن أفكر وأفترض أن هذه الصورة جميلة بالنسبة للآخرين كذلك فوجهة نظري الخاصة أعممها على الآخرين كذلك وبالتالي لم تعد تصبح هذه النظرة ذاتية بل موضوعية ،ولذلك نحن نستطيع الحكم على الأشياء وتذوقها دون ان تكون ملك لنا وهو ما يسمى الذوق الجمالي إن هذه الصورة أحكم على جمالها دون أن تكون ملك لي فأنا أطلق حكم جمالي عليها من خلال ذوقي الخاص لها فالحكم الجمالي هو حك ذاتي متعلق بالذات التي أصدرته لأنه لا يصدر عن هوى وعن غرض خاص أشبه بالحكم الكلي الموضوعي.

"إن الحكم الجمالي حكم متعلق بالذوق والذوق هو ملكة الحكم على شيء ما عن طريق الشعور باللذة أو الألم، على نحو خال من المنفعة، إن حكم الذوق ليس حكم معرفة بل هو حكم جمالي لا يتعلق بالشيء في حد ذاته، بل يتعرض له من حيث انه تمثل أمام الذات".[2]

كما سبق لي وأن قلت فإن الحكم الجمالي نابع من الذات الفردية فلكل فرد ذوقه الخاص وهذا الذوق هو ملكة الحكم فنحن نستطيع الحكم على هذا الشيء وفق للشعور الناتج عنه فنحن نحكم عليه إما بالألم أو اللذة ولكن شرط أن يكون هذا الحكم غير مرتبط بالمنفعة والغاية.

إن حكم الذوق يعين موضوعه من موضوعه من حيث هو جميل من وجهة نظر الرضا مدعيا موافقة كل واحد على الحكم نفسه، كما لو كان موضوعيا... لأن قوام حكم الذوق هو في أنه لا يسمى شيئا جميلا إلا تبعا للخاصية التي يتفق بموجبها مع طريقتنا في إدراكه، وأنه يطلب من كل حكم ان يفترض فيه أن يبرهن عن ذوق الذات وأن تكون قد حكمت هي بنفسها.[3]

فنحن نقول بان هذه الوردة جميلة لأنها كذلك فنحن ندعي انها تسر كل الناس ،لان هذا يحب لونها والآخر يحب رائحتها فكل واحد حسب الرضا التي تعطيه له الزهرة وهنا تصبح الذات ليست هي الحاكمة لأنها تبحث عن ما يرضي الآخرين ،فلا تهتم بجمال الزهرة في حد ذاتها بل تبحث عن الأسباب التي تجعل الآخرين

---

[1]– مارك جيمنيز، الجمالية المعاصرة الاتجاهات والرهانات، ط1، تر: كمال بومنير، دار الأمان، لبنان، 2012، ص 25.

[2]– مجاهد عبد المنعم مجاهد، دراسات في علم الجمال، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، 1980، 99.

[3]– كمال بومنير، قضايا الجمالية من أصولها القديمة الى دلالتها المعاصرة،ط1، المنتدى للمعارف، بيروت،2013،ص 77.

يطلقون أحكام على جمال الزهرة، وهذا أمر خاطئ لأن حكم الذوق نابع من الذات دون معرفة الأسباب فالشيء جميل لأنه كذلك، فنحن نطلق هذا الحكم و نفترض أن الآخرين مقتنعون به.

ليس حكم الذوق قابل للتعيين بأسباب برهانية إطلاقا كما لو كان ذاتيا وإن الذوق لا يدعي غير الاستقلال في الحكم فإن جعل من احكام الآخرين مبادئ معينة لأحكامه يكون قد استبدل الاستقلال بالرضوخ للغير.[1]

فحكم الذوق على بناية أو منظرا جميلا يتمتع باستقلال الذات ،وعدم التبعية للآخرين في آرائهم وعلى الإنسان أن يكون حرا في التعبير عن ذوقه ولا يتبع الآخرين في أذواقهم فحتى لو حكم العديد من الأشخاص على منظر معين لأنه جميل ،وهو كان رئيه غير ذلك يجب أن يبقى متمسكا برأيه دون الرضوخ له.

"فالحكم الذوقي ينبغي بالفعل أن يكون شيئا مغايرا للذوق بمعانيه الحسية الأخرى بل إن فيه بالضرورة عنصرا ثابتا مشتركا بين الأفراد ولو لم يكن الامر كذلك لما حرص الفنان ان يكتب أو يرسم ولما انتظر منهم استجابة فيها تقدير او تذوق لإنتاجه الفني.[2]"

ولو كان الذوق شيئا فرديا لما اكتفى الفنان بممارسة فنه لنفسه ما دام أن أحدا لم يفهمه ويتفق معه في الحكم على عمله، فالحكم الجمالي ليس ما يروق لي وحدي بل هو مرتبط برأي الجماعة ،وحكم الذوق يتصف بصفات اربعة .

ـ حكم الذوق يتصف بأربعة صفات هي:

1) من ناحية الكيف:

الذوق هو ملكة تقدير شيء ما أو حالة ما من التمثل أو العرض عن طريق الابتهاج أو الامتعاض بمعزل عن أي نفع وموضوع مثل هذا الابتهاج يسمى جميلا.[3]

[1]– كمال بومنير، قضايا الجمالية من أصولها القديمة الى دلالتها المعاصرة ، ص78.

[2]– حسن علي، فلسفة الفن رؤية جديدة، ط1، دار التنوير، لبنان، 2010، ص 181.

[3]– مجاهد عبد المنعم مجاهد، دراسات في علم الجمال، ص 99.

ومعنى ذلك أن الذوق يكون خالي من المنافع والمصلحة والغاية ولا يمكن ان نحكم على الشيء إنه جميل إذا وضعنا في الحسبان أنه يقوم على المنفعة ومن خلال ذلك نجد انه يحلل شعور الاشباع الميز لحكم الذوق بدقة، وهو شعور خالص لا غرض له ولا هدف من ورائه، ثم بعد ذلك ان يوازن بين صور الاشباع الجمالي للذوق واللذيذ والخير ونسمي ذلك بالفعل الجميل الذي يكون مبررا من الغرض والمنفعة، يؤكد كانط ان الحكم الجمالي قيامه الوجدان وإن كان ينطوي على النافع بمعنى ان لا قيمة في ذاته بل ينطوي من القيمة الآتية من الغاية التي تساعد على تحقيقه والإشباع الذي يحققه لنا الجمال، هو شعور خالص بالرضا او هو وجدان حر منزه من كل غرض، والحكم الجمالي يتصف بصفات لا تسعى إلى تحقيق المصلحة ولا تنبعث من ضغط ومن هنا فإن الجمال لا غرض له لأن إعجابنا بالشيء الجميل لا يرتبط برغبتنا في الانتفاع به أي في اتخاذه اداة لإشباع ذاتية خاصة.

" ولحظة الكيف موجهة مباشرة ضد التجريبيين الذين يؤكدون على أولوية الحس في التجربة الجمالية ملكة الذوق عند التجريبيين هي الملكة التي تعنى بالجمال أما جذورها فتكمن في اللذة والألم وهي تحكم مباشرة بواسطة الحس دون تحليل عقلي ودون العودة إلى عناصر صورية ودون استبعاد الى أي معايير أخرى."[1]

ولكن كانط على عكس ما جاء به الحسيون فهو يفرق بين الإحساس والشعور لأنه يقول بان الإحساس انطباع موضوعي في الحس والشعور هو الشيء الذاتي الذي يبقى في الداخل ولا يمثل أي شيء للحس ويعطي لنا كانط مثالا عن اللون الأخضر للعشب الذي ينتمي الى الإحساسات باستعمال الموضوعية والشعور بالسرور اتجاه ذلك اللون هو إحساس ذاتي ويحقق لنا الرضا والارتياح وبذلك فإن كانط قدم لنا حكم جمالي بالشعور الذاتي الذي لا يرتبط بالإحساس لما فعل التجريبيون.

2) من ناحية الكم:

فالجميل هو الذي بمعزل عن أن يكون مفهوما يرضي على نحو كلي وهذا التعريف مستمد من التعريف الأول[2] .

[1]– أ. نوكس، النظريات الجمالية (كانط، هيجل، شوبنهاور، ط1، تر، محمد شفيق شيا، بحسون الثقافية، لبنان، 1985، ص ص 45،46.

[2]– مجاهد عبد المنعم مجاهد، دراسات في علم الجمال، ص 99

ومعنى ذلك أن الجميل هو كل ما يروق لنا بطريقة كلية وبلا تصور عقلي فوصف الشيء بانه جميل لا يكفي بأني أراه كذلك لكي أطلق الحكم عليه بالجمال يستلزم أن يكون كذلك بالنسبة للغير أيضا ،ذلك أن الحكم الجمالي لا يرجع الى قواعد عقلية ولا يستند إلى براهين فعندما يحاول شخص ان يقنعني من خلال الحجج العقلية بصحة شيء ما أو ان ذلك الشيء جميل فلا أقتنع بذلك ما لم أشعر به وهي موجهة ضد العقلانيين ،فالجميل حسب كانط يحمل الرضا الكلي لكن بمعزل عن التصورات العقلية، وكما سبق لي الذكر فإن الشعور بالجمال يكون من خلال الإقناع والرضا الكلي بان الشيء جميل دون فرض سيطرة أو ضغط او اقناع عقلي من أي شخص عن طريق البراهين العقلية.

3) الاعتبار الثالث من جهة العلاقة.

احكام الذوق من جهة العلاقة ففيه يبين كانط إلى أي حد يقوم حكم الذوق على المبادئ الأولية كما يوضح استقلاله الكامل عن الجانبية والانفعال وكذلك عن تصور الكمال فهو يمثل نموذج المجال انه اكمل ما يمكن من اتفاق في كل زمان وعند سائر الناس.[1]

معنى ذلك ان الحكم الجمالي هو ما يحدث عند كانط ويوحي بغبائه دون ان يحتوي على غاية واحدة محددة فالجميل لا يكون برغبة حسية، ولا يرضي حاجة بيولوجية ،ولا يحقق منفعة ،ولا يحمل تصورا عقليا هنا كانط يرفض كل الاعتبارات السابقة ويقول بالغائية فهو يحتوي على غاية لكن دون ان تكون غاية محددة فهو يحاول أن يقيم الذوق على مبادئ أولية مستقلة عن الجاذبية والانفعال بمعنى الحكم الجمالي يحتوي على غاية وحكم غائي.

4) الشكل أو الجهة :

وياتي هذا الاعتبار بالنسبة للشكل او الجهة الجميل هو الذي يجري التقاطه موضوعا للسرور او الارتياح ضرورة وبدون أي تصور هذه الضرورة التي ترافق الارتياح ليست ضرورة موضوعية نظرية لأنها سوف تكون

[1]– علي عبد المعطي محمد، رواية عبد المنعم عباس، الحس الجمالي وتاريخ التذوق الفني عبر العصور، دار المعرفة، مصر، 2005، ص 119.

إدراكا قبليا فالكل يمتلك الشعور اتجاه الشيء الجميل بل هي متعة كنتيجة ضرورية لقانون موضوعي بمعنى التزام بالتصرف دون سواها.[1]

فهو يرى بان حكم الذوق ضرورة خاصة به وبمعنى أن هناك علاقة ضرورية بين الجميل والشعور باللذة تتضمن ان يسلم الكل بالحكم الجمالي ويعتبر الحس المشترك بمثابة المعيار حيث أنه يجعل من ذوقي الخاص حكم نموذجي أو معياري وانني أحكم على الكل بمعنى الآخر الجمالي. فإن قلت بأن هذه الزهرة جميلة فالكل يراها كذلك

2 ـ مفهوم العبقرية:

هي الموهبة التي تعطي القاعدة للفن وكما كانت الموهبة بوصفها قوة مبدعة فطرية في الفنان، تنتسب الى الطبيعة ويمكن أن نعتبر أيضا بالقول أن العبقرية هي الاستعداد في النفس الذي بواسطته تعطي الطبيعة القاعدة للفن.[2]

وبالتالي فإن العبقرية توجد في الإنسان بالطبيعة فهي فطرية وليست مكتسبة ويجب أن تعتبر الفنون الجميلة هي نتاج العبقرية وبالتالي فالعبقرية هي موهبة طبيعية في الإنسان تمكنه من ابداع الفنون وهي مصدر الالهام للإنسان الذي تصدر عنه العديد من الإبداعات الفنية .

" فالفن صورة حرة تبدعها العقلية العبقرية وهذه الأخيرة هي الموهبة الطبيعية التي تعطي قاعدته وهي تعمل بلا جهد ودون ان يسيطر عليها شكل من الأشكال العلمية.[3]

فكانط يطلق لفظ الإلهام على العبقرية وبالتالي فإن الإنتاج الجمالي للفن يجب أن يكون تابعا من الطبيعة ،والفن لا يمكن أن يسمى فنا إلا إذا كان للطبيعة دورا في الالهام والعبقرية التي تسمح بان يعطي الفن، والفن الجميل هو كنتاج للعبقرية والطبيعة بواسطة العبقرية لا تفرض قاعدة على العلم بل على الفن، فهي لا تعطي قاعدة محددة له فهي أصلية ،ومعنى ذلك ان العمل الفني لا تحكمه قاعدة محددة بل هو يأتي من الطبيعة دون

[1]– حسن علي، فلسفة الفن رؤية جديدة، ط1، دار التنوير، لبنان، 2010، ص 196.
[2]– كمال بومنير، قضايا الجمالية من اصولها القديمة الى دلالتها المعاصرة،ص79.
[3]– وفاء ابراهيم، علم الجمال قضايا تاريخية ومعاصرة. ص65.

قواعد كما هو الحال مع العلم الذي يملك العديد من القواعد ،ولذلك فالعبقرية هي التي تتصف بها مختلف الفنون الجميلة الخالية من اية قاعدة تقوم عليها.

لقد تطرق كانط في الفقرة 48 تحت عنوان حول العلاقة العبقرية بالذوق في كتابه "نقد ملكة الحكم" الذوق مطلوب للحكم على الموضوعات الجميلة كما هي جميلة لكن العبقرية هي المطلوب للفن الجميل إذا اعتبرت العبقرية موهبة للفن الجميل وبالتالي وجب تحليلها إلى الملكات التي تجتمع معا لتشكل موهبة، ولذلك وجب تحديد بين جمال الطبيعة الذي يتطلب الحكم عليه سوى الذوق وجمال الفن الذي يتطلب إمكانية العبقرية[1].

فالفن الطبيعي كرس الزهرة وهو الفن الذي يسمى طبيعي وجميل هو الذي يضاف إليه شيء من قبل الانسان فالذوق حسب كانط هو حاضر للحكم غلى الأشياء الجميلة ولكن إذا كانت هذه الأشياء مبدعة جب تدخل العبقرية للحكم فالفن لا يملك الضرورة والشرعية إذا كان من نتاج العبقرية التي هي موهبة طبيعية واستعداد لا يخضع لقواعد معينة.

ولقد تحدث غادمير عن كانط في قوله:" بالعبقرية كأساس للفن، فليس هناك طريقة لإدراك مضمون عمل الفن إلا من خلال الشكل الفريد للعمل، ومن خلال الغز تأثيره الذي لا يمكن أبدا التعبير عنه تماما بأية لغة كانت"[2]. وهنا يظهر دور العبقرية لأنها تمثل ما رآه كانط الشيء الأساسي في قضية الذوق الجمالي لأنها تقوم بتسهيل لعب القوة العقلية وبالتالي يحدث انسجام بين الخيال والفهم والعبقرية هي التي تمتلك الوق الجمالي والحيوية المطلوبة لأحداث التناغم.

كانط إعتبر العبقرية قوة طبيعية فالعبقري هو محبوب الطبيعة ولقد مل على انتاج وضع شيء معتمد على قواعد ولكنه لا يعلم بوجود هذه القواعد وبالتالي فالمبدع لا يعرف بوجود مثل هذه القواعد[3].

[1] إيمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، ص242.

[2] هاترجورج غادمير، الحقيقة والمنهج، ص111.

[3] هانرجورج غادمير، تجلى جميل، ص95.

والفن هو ابداع للعبقرية ولقد وصف كانط الذوق بوصفه تلاعبا بالحر والخيال والذهن وكانط يتحدث كذلك عن الخيال المبدع باعتباره قوة فعالة تبدو كما لو كانت قادرة على إبداع طبيعة ثناية من المادة التي تمدنا بها الطبيعة الفعلية.

فالذوق هو مجرد ملكة للحكم وليس ملكة انتاجية لهذا السبب فإن ما يتناسب معه ليس عمل الفن الميل وإن كان يمكن أن ينتمي إلى فن نافع وأعمال الفن الجميل تدخل فيها القصيدة وغالبا ما يدرك المرء العبقرية من دون ذوق في حين أنه يدرك في الأخرى الذوق من دون عبقريته[1] .

معنى ذلك أن الذوق هو مجرد حكم على العمل إن كان جميلا أو قبيحا وليس ملكة انتاجية فالعبقرية هي موهبة الطبيعة التي من خلالها نقوم بانتاج الأعمال الفنية ويقول بأن أعمال الفن النافع والفن الجميل تتضمن في القصيدة فنحن نحكم عليها إن كانت حسنة أو غير حسنة بفعل الذوق ولكن الورود تكون جميلة إذا رسمت في لوحة فنحن ندرك العبقرية دون تدخل الذوق بمعنى الشيء الجميل في ذاته دون الحكم عليه وندرك في العبقرية الذوق من دون أن نحتاج إلى عبقريته.

"لقد وجد أصحاب النزعة الرومانسية أن الفنان لا يعبر عن الأشياء كما هي بل يعبر عن شعوره هو بها وتفاعله معها وأصبح العمل الفني في ضوء هذا الرأي بمثابة تسجيل الاستجابة الفنان لموضوع ما وهذه الاستجابة ليست انفعالية فحسب وإنما تشمل آراءه وأفكاره وأحاسيسه"[2].

وإن هذه النزعة الرومانسية منحت الفنان التعبير عن الذات والخروج من الواقع والعمل الفني تجاوز ذاته وأصبح يعبر عن شخصية الفنان أكثر مما يؤدي إلى تذوقها والاستمتاع بها.

فمن الارهاصات لمثل هذا الانقلاب في سيطرة العبقرية على حكم الذوق أما بالنسبة لملكة حكم الذوق أن يعرف الفن بوصفه إبداع العبقرية وأحد الأشياء التي يحكم عليها الذوق هو ما إذا كان لعمل فني ما روح أو أنه بلا روح[3]، إن هذا الانقلاب في القيم يعود على كانط نفسه وإن من مهمة الذوق هو الحكم على العمل الفني إذا كان روح أم لا ثم تاتي العبقرية وبدون العبقرية لا يمكن الحكم على موضوع بل لا يمكن حتى الذوق من فعل ذلك وبذلك فإن وجهة نظر الذوق في الفن تنفذ حتما إلى وجهة نظر العبقرية

[1] إيمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، ص244.

[2] وفاء ابراهيم، علم الجمال قضايا تاريخية ومعاصرة، ص96.

[3] هاترجورج غادمير، الحقيقة والمنهج، ص115.

المبحث الثاني: غادمير، ونقد الوعي الجمالي المجرد

يبدأ غادمير بنقد الوعي الجمالي السائد الذي كان يقوم على السيطرة الذاتية التي لها انعكاسات الوعي الجمالي حيث كان يتحدد الموضوع الجمالي باعتباره متعة لا غير ذلك ولا يمكن أن يساهم في المعرفة وقد اعتبر الموضوع الجمالي كمعظلة الحداثة لأنه يقوم على النزعة الذاتية ولا يوصل إلى الحقيقة فهو يعتمد على الشكل دون الاهتمام بالموضوع أو المضمون وهنا حدث التمييز بين الشكل والمضمون.

" بما أنه لم تعد هناك معايير فنية تتعلق بالمحتوى أو المضمون وما دام الفن ليس معرفة لقد تم وضع تمييزات مغالطة بين الشكل والمضمون وعزيت اللذة الجمالية إلى الشكل، لم يعد للفن أي مكان واضح في العالم ما دام الفن والفنان لا ينتسبان للعالم بأي صورة محددة"[1].

ومعنى ذلك أن الفنان لم يعد ينتسب للعالم الموجود فيه ولقد اهتم بالشكل على خلاف المضمون فالفن في هذه الحالة لما يحمل القداسة فهو لا يعبر على الحقيقة بل هو مجرد تمثل للذة الجمالية أو المتعة الحسية .

"فالوعي اجمالي فيما يرى غادمير هو ذلك الوعي الذي يربطنا بالشكل الجمالي سلبا أو إيجابا من خلال الحكم على الشكل الفني الذي نقره ونستحسنه أو ننكره أو نرفضه وبالتالي فإن الفن الماضي فقد قيمته وأهميته بالنسبة لنا ولم يعد يلقى قبولا لدينا"[2].

فنحن نحكم على الفن أو الشكل من خلال الوعي فهو الذي يقرر القوة التعبيرية والمشروعية للحكم ومن خلال ذلك فإن الفنون السابقة تفقد قيمتها وأهميتها بالنسبة إلينا وعلاقة الذات بالماضي تفقد الفن الماضي قيمته في الوقت الحاضر" فانبثاق الذوق له صلة بالفلسفة الأخلاقية التي تعود إلى العصور القديمة فإن فلسفة الأخلاق الاغريقية هي فلسفة أخلاق الذوق السليم بمعنى عميق وشامل ولكن كانط خلص فلسفة الأخلاق من علم الجمال والشكور ولقد حصر الذوق في قصر المعرفة على الاستعمال النظري والعمل للعقل[3].

[1] عادل مصطفى، الفهم مدخل إلى الهيرمينوطيقيا نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامير، ص284.

[2] هاترجورج غادمير، تجلى الجميل ومقالات أخرى، ص17.

[3] هاترجورج غادمير، الحقيقة والمنهج، ص96.

وهنا نرى بأن الذوق في الفلسفات السابقة كان نابغا من فلسفة أخلاق ولكن هذا الذوق الناتج عن الأخلاق هو ذوق سليم ولكن كانط ترك وعزل الأخلاق عن الجمال والشعور الجميل وبالتالي فإن المعرفة لا تأتي من الذوق والحكم الجمالي هي محصورة –المعرفة– في الاستخدام النظري والعملي للعقل .

"ولكن العمل الفني لا يمكن أن يقوم بدوره هذا إزاء وعي جمالي مغترب وهذا هو إذن ما يجعل مهمة الهيرمنيوطيقا مهمة ملحة وغادمير يبين لنا أن المشكلة اغتراب الوعي الجمالي مشكلة حديثة نسبيا وأن كانط يعد مسؤولا إلى حد كبير عن هذه المشكلة[1] .

وهنا من خلال ذلك يبين غادمير أن المشكلة التي يعاني منها الوعي الجمالي يعد كانط هو السبب في ذلك. "يمثل الوعي الجمالي المركز التجريبي الذي يقاس به كل شيء معدود فنيا ويرتكز ما نسميه جماليا عمل فن وخبرة على عملية تجريد معينة وبغض النظر عن كل شيء يتأصل فيه العمل ومن خلال هذا التجريد نحصل على عمل فني خالص وهو ما نسميه غادمير التمييز الجمالي"[2].

ويقصد هنا غادمير بالتجريد بمعنى العزل والتصفية فالعمل الفني يسمى عملا خالصا إذا قمنا بتجريده من السياق الأول الذي تنتمي إليه والوظيفة الدينية والدنيوية التي تمنحه الدلالة وهذا ما نسميه بالتمييز الجمالي لكي يصبح العمل الفني خالصا ومعنى ذلك أيضا هو تجريد من جميع الظروف التي تصلنا بعالم العمل .

"والوعي الجمالي ينطوي على أسلوب فهمنا للفن وأن كل وعي يكون وعيا بشيء ما وهذا الشيء هو ذلك الموضوع الذي يكون الوعي متجها نحوه وهذا يعني أن الوعي الجمالي او الخبرة يجب أن تكون موجهة نحو موضوعها أي نحو العمل الفني نفسه[3] .

بمعنى أنه يجب أن توجه الخبرة إلى العمل الفني في حد ذاته وتهتم به دون نقص على عكس الوعي الجمالي المغترب الذي يتجاهل فيه كل عناصر المضمون من وظيفة وغرضه وتنظر إلى العمل من حيث وجوده الجمالي فحسب بمعنى تجريد العمل بحيث يتم تمييز البعد الجمالي عن كل العناصر الأخرى للعمل وهذا ما يسميه بالتمايز الجمالي.

---

[1] هاترجورج غادمير، تجلى الجميل ومقالات أخرى، ص246.

[2] هاترجورج غادمير، الحقيقة والمنهج، ص150.

[3] المصدر نفسه، ص27.

"لقد سعى غادمير إلى رفض التمايز الأسطيقي واعتبره مصطنعا وباطلا لما سعى إلى رفض القسمة الثنائية للشكل والمضمون بوصفها نتاجا للفكر الانعكاسي وملحقا بثنائية الذات والموضوع"[1] .

ومعنى ذلك أن غادمير يرفض كل ما يحتويه التمايز الجمالي من تجريد ولقد اعتبر أن هذا التمايز هو باطل ولقد رفض القسمة بين الشكل والموضوع واعتبر أن الذوق هو سبيل للمعرفة والحقيقة من خلال الشكل والمضمون معا

"ومبدأ التمايز الجمالي هو نتاج الوعي المغترب الذي كما يقول غادمير يحقق نوعين من الاغتراب الأولى تتعلق بموضوع الوعي والأخرى بالذات الواعية (الفنان) وهنا يسميه غادمير تراجيديا الفنان المعاصر[2]".

وهنا الاغتراب لا يمس الموضوع أو العمل الفني بفقدانه هويته وعالمه ومكانته فحسب بل يسم الفنان أو المشاهد هو يصبح الفنان يعيش بمعزل عن العالم والجماعة التي ينتمي إليها واغتراب المشاهد من خلال السيطرة التي تفرضها النزعة الشكلانية بحيث يصبح المشاهد ليس له علاقة بالفن فقد سيطرت على إدراكنا الجمالي وأصبحت فكرة الإدراك الحسي إذن فكرة مجردة لا معنى لها في دنيا التجريبية الحية المباشرة وتناست أن هناك في هذا العالم ما يمكن ان نراه ونحكم عليه.

"إن البعد الجمالي للفن ليس هو الشكل الفني الخالص او المجرد بل هو الشكل الذي يعرض من خلاله مضمون ما يقال لنا العمل الفني والحقيقة ان أزمة اتجاهات ونظريات الحداثة في مجال علم الجمال تكمن في تصور الشكل الغاية القصوى للفن[3]".

والوعي الجمالي الحق لا يمكن في الشكل الخالص للفن بل كذلك في المضمون الذي يعرض ما يحتويه هذا الشكل ،وان مشكلة الحداثة يفضل النزعة الذاتية تكمن في اعتبار الشكل الغاية القصوى للفن وتجاهل المضمون ،وبالتالي وجب الجمع بين الشكل والمضمون من أجل إنجاز هذا العمل الفني وبالنسبة للشكل الفني الخالص فلا وجود له لأنه وهم في عالم الفن بل هو موجود في المنطق والرياضيات ،وهنا نجد أن غادمير في نقده للوعي الجمالي المجرد يسعى إلى رفض التجريد الذي يفصل الفن عن العالم ويقيم حاجزا بين الفن والحياة المعاشة وهنا نجد أن كانط كذلك من خلال فصله بين الشكل والمضمون أي بين الذات والموضوع فقد وضع حدا للخبرة المعاشة ودورها في عملية الوعي الجمالي.

---

[1] عادل مصطفى، فهم الفهم مدخل إلى الهيرمينيوطيقا نظرية التاويل من أفلاطون إلى غادمير، ص289.

[2] هانرجورج غادمير، تجلى جميل، ص30.

[3] المصدر نفسه، ص33.

المبحث الثالث: الخبرة الهيرمنيوطيقية وخبرة الفن.

" إن الفن يشغل مساحة واسعة من اهتمام الهرمنوطيقا الغادميرية فعلى الرغم ان موضوع الهرمنوطيقا قد اتسع مع غادمير ليشمل كل ما يكون قابلا للفهم والتفسير وان الفن في النهاية لا يمثل كما يصرح غادمير إلا مجال واحد من مجالات البحث الهرمنوطيقي"[1].

الفن يحتل مكانة كبيرة من اهتمام فلسفة غادمير الهرمينوطيقية بالرغم من ان هذه الأخيرة تشمل كل ما هو قابل للفهم والتفسير من اخرق وسياسة ونصوص دينية والفن يمثل إلا مجالا واحد من بين هذه المجالات والبحث الهرمنيوطيقا وهو يمثل الحقيقة الخصبة التي تكون في خبرتنا ،وهذه الحقيقة مرتبطة بعالم الانسان المعاش الذي يتجاوز إطار القسمة الثنائية غلى الذات وموضوع .

كما سبق وذكرت سابقا فالقسمة بين الذات والموضوع هي من صنع المنهج وهي لا تتمثل على مستوى الخبرة الحية أو المعاشة يقوم غادمير بطرح سؤال في كتابه تجلى الجميل فحواه لماذا يكون الفن موضوعا للهرمينوطيقا؟ بسبب الاغتراب الذي نحس به اتجاه الفن في الماضي و الحاضر أصبح من الضروري وضع هذا الفن تحت التفسير أي استعمال الهيرمينوطيقا من اجل تجاوز هذا الاغتراب الذي يعيشه الفن لأنه ابتعد عن الفن الأصيل الذي كان في الماضي.

"إن خبرة الفن تشكل إذن موضوعا خصبا للهرمينوطيقا لأنها خبرة يقال لنا فيها شيء ما يتطلب فهما وتفسيرا ولا يمكن أن نضرب صفحا عنه كما لو كنا نتعامل مع مجرد زخرفة أو موضوع يخاطب متعتنا الجمالية فحسب من خلال انسجام الألوان والأشكال"[2].

فالهيرمينوطيقا في هذه الحالة تسعى من أجل تفسير كل ما يقال لنا وبهذا تصبح خبرة الفن موضوعا للهيرمينوطيقا فعندما نسمع شيء ما او نلاحظ زخرفة ما فنحن نهتم بالألوان والشكل الذي يجذبنا إليه فننبهر للوهلة الأولى بذلك ونطلق صفة الاعجاب بتلك الزخرفة، ثم تأتي دور الهيرمينوطيقا لتحاول توضيح وتفسير ما يتطلب فهمنا رغم اغفالنا عنه في المرة الأولى وهنا يصبح الفن موضوعا للهيرمينوطيقا لأن الهيرمينوطيقا باعتبارها في الأصل فن ايضاح وتفسير ما يقال تسعى من أجل تجاوز حالة الاغتراب بين المفسر وما يراد تفسيره .

[1] هاترجورج غادمير، تجلى جميل، ص16.

[2] هاترجورج غادمير، تجلى الجميل، ص20.

ويقول غادمير: "نحن لا يمكن أن نفهم إلا إذا كنا نريد أن نفهم أي لا يمكن أن نفهم دون أن نتيح لشيء ما يقال لنا"[1] ومعنى ذلك أن غادمير يرجع عملية الفهم الهيرمينوطيقي إلينا فإذا كنا نرغب ونريد تفسير ما يقال يحدث ذلك والهيرمينيوطيقا تحاول تجاوز حالة الاغتراب وعدم الألفة وتجاوز المسافة التي تفصل بين المفسر وما يراد تفسيره.

"إن ثمة قرابة فريدة يقيمها غادمير بين خبرة الفن الهيرمينوطيقية إذ ينبغي أن نفهم كل عمل فني مثل أي نص يتطلب فهما ثمة قرابة بين الفن والهيرمينوطيقا عند غادمير"[2].

إن التجربة الفنية تلتقى مع التجربة الهرمنيوطيقية في كونها يكشفان على العالم المعيش والفن وجب تفسيره وفهمه من قبل المؤول خاصة بعد ظهور اغتراب إزاء الفن عامة ،والفن المعاصر خاصة لأننا لم نعد نتأمل في الفن سوى جمال الصورة دون البحث عن المعنى الذي تدل عليه ولذلك أصبح الفن موضوعا مهما للهيرمينوطيقا .

فإذا كانت الهيرمينوطيقا هي فن فهم وتفسير كل ما يقال فإن الفن هو ضرب من اللغة التي تتطلب وضوحا ولقد سرنا ننظر إلى العمل الفني باندهاش وانبهار لألوانه وشكله وهذا ما أدى إلى الاغتراب في الفن ،لأننا صرنا نحكم عليه من الناحية الجمالية فقط ولا ننظر إليه على أنه ضرب من الابداع الذي يحمل رسالة ويحاول تبليغها وهنا يأتي دور الهيرمينوطيقا التي اعتبرت الفن موضوعا خصبا لها التي تسعى من خلال تناولها للفن إلى تجاوز الاغتراب والبحث عن الحقيقة في العالم الانساني المعاش وهنا تسعى الهيرمينوطيقا إلى تفسير وفهم ما يمكن أن تتحدث عنه لوحة فنية أو أي عمل فني آخر وهذا يدل على العلاقة الوثيقة بين خبرة الفن وخبرة الهيرمينوطيقا.

[1] المصدر نفسه، ص23.

[2] فوزية ضيف الله، هيرمنيوطيقا الفن عند غادمير، في الدلالة التاويلية للمعاصرة الجمالية، سلسلة ملفات بحثية، (الفلسفة والعلوم الانسانية)، الرباط، ،2016، ص9.

الفصل الثالث :

تجاوز الهيرمنيوطيقا اغتراب الوعي الجمالي:

المباحث :

- التفسير الانطولوجي للفن
- المسرح بوصفه احتفالا
- المسرح بوصفه لعبا

الفصل الثالث :تجاوز الهيرمنيوطيقا اغتراب الوعي الجمالي:

المبحث الأول :التفسير الانطولوجي للفن

المطلب الأول: مفهوم اللعب

سعى غاد مير إلى نقد الفن الكانطي لأنه قام بتنقيته من كل مجال أخلاقي وسياسي، واعتبره يهتم بالفن لوحده، واستخدم الهيرمنوطيقا لتجاوز ذلك ، يتخذ غاد مير من مفهوم اللعب كأساس ينطلق منه نظرا لما يلعبه هذا المفهوم من دور جوهري في علم الجمال ،والذي يجب أن يجرد من كل معنى ذاتي ولقد تلقى هذا مفهوم اللعب اهتماما كبيرا من قبل غاد مير.

و استعمل **شيللر*** هذا المفهوم في رسائله في تربية الإنسان الجمالية ،وفي الحقيقة أن القوة الدافعة للعب عند شيللر ماهي إلا معنى من المعاني تطوير أو توسعة للفكرة ،التي ورد الاقتراح بها لكانط في نقد ملكة الحكم

فنظرية شيللر الجمالية او في علم الجمال مبنية على انها نشاط حر وما هو إلا لعب الذي هو عملية حرة ولقد تأثر شيللر بكانط في التمييز بين الذات والموضوع ،والفن ما هو إلا لعب غايته المتعة الذاتية التي تفصلنا عن العالم المعيش .واللعب هو نشاط خالي من أية قيود ولا شروط فهو قائم بذاته ولا يتوقف وجوده على غيره فهو حر.[1]

فغادمير يرفض النظرة الذاتية ويقول بان اللعب هو وظيفة أولية جدا للحياة الإنسانية لدرجة إن الحضارة تكون أمر غير متصور بدون هذا العنصر "فاللعب من حيث هو حركة ذاتية لا تسعى إلى تحقيق أي غاية أوغرض خاص يبدو شبيها إلى حد كبير بالحركة من حيث هي حركة أي انه يكشف عن ظاهرة فائض النشاط أي ظاهرة تمثيل ذاتي حي".[2]

---

* فريدريك شيللر (1759-1805) اديب وفيلسوف ألماني من أهم مؤلفاته: الجميل والجليل، رسائل كالياس، خطابات في التربية الجمالية، انظر: فريديريك شيللر التربية الجمالة للانسان ،تر ، وفاء محمد ابراهيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، 1991.ص23

[1] فوزية ضيف الله ، هيرمنيو طيقا الفن عند غادمير،ص16.

[2] هانز جورج غادمير ، تجلي الجميل، ص99.

واللعب من حيث هو حركة يقوم بها الفرد في حد ذاته لا تسعى إلى تحقيق غاية معينة .وهذا ما ذكره غادمير من خلال ما شاهده في الطبيعة الإنسانية، حيث أن الفرد عندما يقوم باللعب فهو يقوم بترتيب ذاتي ونظام معين نفرضه على حركاتنا أثناء اللعب مثل الطفل الذي يقوم بحساب عدد المرات التي يقوم بتنطيط الكرة على الأرض قبل فقدان السيطرة عليها .ويعرف غاد مير اللعب كما يلي :

نجد أن الكلمة :Spiel تعني في الأصل" "رقص "وهي مازالت موجودة في كلمات كثيرة مثل كلمة المغني أو الشاعر الجوال فليس لحركة اللعب هدف يوصلها إلى نهاية ما إنما يجدد اللعب نفسه في تكرار دائم وواضح أن الحركة إلى الأمام والى الخلف ذات مكانة مركزية في تعريف اللعب دون اعتبار لمن(او لما)ينجز الحركة ".[1] ومعنى ذلك ان اللعب ليس له ما يتحكم فيه فاللعبة تلعب بغض النظر عما إذا كانت هناك ذات تلعبها أو لا توجد.

فاللعب هو حدوث الحركة بحد ذاتها "فهو يحقق غرضه فقط إذا ما فقد اللاعب نفسه في اللعب فالجدية ليست مجرد شيء يدعونا إلى الابتعاد عن اللعب إنما الجدية في الحقيقة أمر ضروري للعب لجعله لعبا شموليا"[2].

فاللاعب يعرف ما يفعله هو مجرد لعبة لا غير لذلك يستعمل الجدية في اللعب لكي لا يفسد متعة الآخرين ويستعمل اللعب من أجل الترفيه، فوجب على اللاعب أن ينسى ويفقد نفسه أثناء اللعب وهنا يسعى **غاد مير** للكشف عن حركة الذهاب والإياب كفكرة محورية في بيان الكيفية التي تنسب بها الذات إلى اللعب .وهنا يعرف اللعبة دون الاهتمام بالشخص الذي يقوم بتأديتها ، "وهذا لا يعني فقط انه لونا يلعب بمقابل لون اخر، وإنما هناك عملية واحدة او مشهد يكشف عن ضرب متغير من الألوان" .[3]

فاللعب لا ينبغي وجود والفهم بان شخص يقوم به وبهذا يصبح اللعب ذات ولكن غاد مير يتجاوز ذلك بمعنى وجود ذات تدل على أن اللعبة قد لعبت بمعنى أن ذات اللاعب إذا بدأت تمارس اللعب ينسى اللاعب ذاته ويركز على اللعبة فقط وإنما يهمنا ويهم اللاعب هو اللعبة في حد ذاتها. ويقول غاد مير :"إن اللعب لا يكتسب وجوده في وعي اللاعب أو موقفه بل على العكس يهيمن اللعب على اللاعب وينفخ فيه روحه واللاعب يجرب اللعبة بوصفها واقعا يفوقه. ".[4]

---

[1] هانز جورج غادمير، الحقيقة والمنهج،ص174.

[2] المصدر نفسه ،ص 172.

[3] المصدر نفسه،ص174.

[4] المصدر نفسه ،ص181.

فاللعب بالنسبة لمن يمارسه نشاط جديا ،ولهذا نحن نلعب، إذا سنحاول تحديد مفهوم اللعب ، فهو تربطه بالجد علاقة أساسية ، خاصة به وليس فقط لأنه يجد فيه تناهيه فنحن نلعب بغرض التسلية ،فاللعب يحمل الجد وكأنه شيء مقدس.[1]

وما يذهب إليه غاد مير من خلال هذا هو أن اللعب شيء مقدس ويتحقق حين يخلص اللاعب في ممارسة اللعبة بمعنى يلعب بتفاني وعندما ينشغل اللاعب في ممارسة اللعبة ، ولا ينظر إليها في إطار ذات مقابل موضوع بمعنى أن اللاعب عندما يبدأ اللعب يندمج مع اللعبة ويترك الذاتية .فاللعبة هي الذات الحقيقة وليس اللعب ."إن اللعبة (مباراة)ستقام او هي قائمة في ذلك المكان أو ذلك الوقت هي إذا اللعبة الذات الحقيقية الفاعلة فهي تحدث عبرنا وفينا فهي من يتكلم بدل الممارسين لها ".[2]

بمعنى أن اللاعبين في المباراة يهتمون بتحقيق الأهداف ويحققون المتعة في ذلك واللعبة هي ذاتها تبقى لعبة وهي تسعى من خلال اللاعبين والمتفرجين لتبلغ غايتها وتحقق أهدافها ويظن اللاعبين أنهم يسعون إلى تحقيق رغباتهم ولكنهم يحققون رغبات اللعبة في حد ذاتها.

ان الهدف الذي يسعى اليه غاد مير من خلال علاقة اللعب بالرمز والاحتفال هو البحث عن المنحى الانثروبولوجي للفن حيث يقول غاد مير :**"لقد تصور البحث الانثروبولوجي الحديث طبيعة اللعب على نحو واسع جدا بحيث انه ذهب تقريبا الى ابعد من مجرد النظر الى اللعب كشيء ذاتي ...والاهم من ذلك استنبط الرابطة المباشرة للعب الاطفال والحيوان باللعب المقدس فقاده الى ادراك الغموض البسيط الذي يميز وعي اللعب "**.[3]

فالبدائي حسب غاد مير لا يعرف ما اذا كانت الرموز التي يستعملها توحي بشيء ما ،فالحالة العقلية للبدائي في طقوسه لم تفهم بشكل افضل ،**"فالخاصية العامة لطبيعة اللعب تنعكس في اللعب ،اذ ان ماهية اللعب باسره تكمن في كونه يلعب فجاذبية لعبة ما وما تمارسه من فتنة تكمن بالضبط في حقيقة ان اللعبة تتمكن من اللاعبين "**[4].

---

[1].عبد الغاني البارة، الهيرمنيوطيقا والفلسفة نحو مشروع عقل تأويلي،ص287.

[2]المرجع نفسه،ص288.

[3]هانز جورج غاد مير، الحقيقة والمنهج ،ص175

[4] المصدر نفسه ص178

بمعنى ان اللعب لا يهدف الى أي شيء اخر فهو فقط دون غاية او هدف ، ان اللعبة هي الذات في حد ذاتها ،وليس اللعب فهي تأخذ اللاعب وتجره اليها فاللعبة هي التي تحمل الأهداف في طياتها وليس اللاعب ، فيبقى عليه ان يسعى جاهدا من اجل تحقيق اهدافها، فمثلا كرة القدم انها تحمل في طياتها او الغرض منها هو تحقيق اكبر قدر من الاهداف الممكنة وهنا يصبح تحقيق تلك الاهداف من الاشياء التي يسعى اللاعب اليها ، فيتحول هدف اللعبة الى هدف اللعب.

"ان هذا التغير الدي يبلغ فيه اللعب الانساني اكتماله الحقيقي بان يكون فنا ادعوه التحول الى بنية ، فمن خلال هذا التغيير فقط يحقق اللعب فكرته ، وبذلك يمكن ان يقصد به ويفهم بوصفه لعبا ، وعند هذا يبزغ منفصلا عن فعالية اللاعبين التمثيلية"[1].

عندما ينفصل اللاعب عن التمثيل ويبتعد عن الاندماج في اللعبة ولا يحقق لها غرضها ،يكتمل ويكون بذلك فن وهذا ما يسميه غاد مير التحول الى البنية ، ومن هنا ومن خلال هذا الانفصال يحقق اللعب الفكرة التى جاء الى تحقيقها وينفصل عن اللاعبين وسلوكهم التمثيلي .

يقول غاد مير :"لذلك أقرت بشكل أساسي أولوية اللعب على وعي اللاعب وفي الحقيقة فحتى تجارب اللعب التي يصفها علماء النفس والأنثروبولوجيون يلقى عليها الضوء من جديد إذا ما بدأ المرء بكلمة اللعب من جهة معناها العادي فمن الجلي إن اللعب يمثل نظاما تتبع فيه حركة الذهاب والمجيء نفسها وما يقع في طلب اللعب أن الحركة لا تفتقر إلى هدف أو غرض فقط، بل تفتقر إلى الجهد أيضا".[2] فاللعب هو حركة إلى الأمام والى الخلف فهو نشاط اللاغرضي ليس له غرض معين أو هدف معين ويعتمد على الجدية فاللعب هو حدوث الحركة بحد ذاتها وليس له غاية بل يجدد حركته في تكرار دائم غاد مير هنا يمحي كل الصفات الغرضية ولا نبذل فيه جهد، فهو خالي من التعب ويعتمد على الجدية لكي تجعله لعبا شموليا.

[1] هانز جورج غادمير،الحقيقة و المنهج ص183 .

[2] المصدر نفسه ص 175_176

المطلب الثاني :اللعب وعلاقته بالعمل الفني

يستند غاد مير في موقف أولي مفاده أن ماهية العمل الفني تتحدد على أنها لعب ومعنى ذلك أن العمل الفني متزامن مع عملية عرضه "لا حتى لو تكرر هذا العرض وطرأ عليه تحريف فإنه يبقى محافظ على أصله لان التكرار تابع لمفهوم اللعب " [1].

وهوا لحضور الملزم الذي يجعل كل عرض لعبا بالفن وانبثاقا للأصالة المعاصرة الجمالية المميزة للفن ، ومعنى ذلك مثلا في المسرحية فهي عمل فني، وبالتالي فهي لعبة فإن عرض المسرحية للمرة الثانية يحدث بعض التغيرات فيها على غرار العرض الأول فقد يتم تقديم أو تأخير أو حتى حذف بعض المشاهد ولكن هذا التعريف لا يعني أن هذا العمل ليس أصلا بل على العكس من ذلك فإنه يبقى محافظا على أصالته ،لأن تكرار عرض المسرحية تابع للعب وهنا غاد مير يتناول مفهوم اللعب في علاقته بتجربة العمل الفني ،لأنه يريد إفراغ هذا العمل من المعنى الذاتي الذي الصقه به كانط ،كما جعله مفتاحا للتفسير الأنطولوجي للفن إنما يشير اللعب في نظرية غادمير إلى طريقة وجود العمل الفني نفسه ،وهو "حين يستعين بمفهوم اللعب في معرض تفسيره للفن إنما يهدف إلى أن يخلص الفن من الميل التقليدي إلى ربط الفن بنشاط الذات"[2].

ويضيف أيضا: "وفعل اللعب يتطلب دائما لعبا مشتركا معا فحتى المشاهد الذي يشاهد طفلا يمارس اللعب لن يستطيع على الأرجح أن يفعل شيئا أخر سوى المشاركة"،[3]

ويكون ذلك بهدف التواصل فالمشاهد عندما يرى مجموعة من الأشخاص يلعبون كرة القدم مثلا يصبح عليه المشاركة وهذه الأخيرة هي باطنية في هذه الحركة المتكررة ويصبح المشاهد هنا أكثر من ملاحظ يشاهد ما يحدث بل هو جزء من هذا الذي يحدث ويصبح دور اللاعب أو الممثل حين يؤدي مسرحية معينة دورا ثانويا بالنسبة لدور المتلقي والمشاهد وهنا المشاهد يحصل على مكان الممثل لأن غاد مير يقول بأن:

المشاهد يتمتع بأسبقية .ولهذا لا يعني انه يقوم بإلغاء دور الممثل أو اللاعب لان هذا الأخير يقوم بتأدية مسرحية تكون حاملة لرسالة معينة يسعى المشاهد الى فهمها وفي حدوث عملية الفهم التي تكون بمعزل عن سلوك اللاعب وهنا سعى غاد مير من خلال هذا التحليل للعب الى معرفة علاقته بأنطولوجيا العمل الفني ولقد

[1] فوزية ضيف الله ، هرمنيوطيقا الفن عند غاد مير ، ص14.
[2] عادل مصطفى ،مدخل إلى الهيرمنيوطيقا ،نظرية التأويل من أفلاطون إلى غادمير،ص290.
[3] هانز جورج غاد مير ،تجلي الجميل،ص100.

سعى إلى تحطيم المسافة التي تفصل بين الممثلين والجمهور .وهنا يبحث غاد مير على أسس أنثروبولوجيا للفن من خلال ظاهرة اللعب بوصفها فائضا من النشاط الذي يجعل الفن قهرا للزمان .

"عندما نلتقي بعمل فني فهل نكون مشاركين ام ملاحظين ؟ يرى غاد مير أننا نظل جمهور المسرحية لا لاعبيها إلا أن ثمة فرقا يندس هنا فالمسرحية ليست لعبة ولكنها تمثل من اجل الجمهور وبتعبير آخر نقول أن المسرحية تعرض غير أننا نظل نسميها "Aplay" فالكلمة الانجليزية تظل تعني مسرحية ولعبة في الوقت نفسه"[1].

هنا يتحدث غاد مير عن القرابة الوثيقة بين المسرحية واللعبة حيث يقول بأن المسرحية واللعبة يملكان قواعد خاصة بهما والمسرحية واللعبة يحملان اللاعبين تحت جناحيهما ولكن بالرغم من العلاقة والصلة إلا أن هناك فروقا فالمسرحية تعوض من اجل الجمهور والمتفرجين واللعبة تعرض على المتفرجين واللاعبين كذلك.

"إن الفكر الجمالي الحديث قد أدرك تماما إسهام الذات في الخبرة الجمالية ومع ذلك فإن خبرة الفن تقدم ذلك البعد الأخر الذي يبرز فيه إلى الصدارة خاصة الإبداع باعتباره أشبه باللعب وهي نفس الخاصية التي تتمثل في كونه شيئا ملعوبا"[2]هنا يؤكد على دور اللعب في الفن قائلا: فكذلك الدراما عي نوع من اللعب تقتضي بطبيعتها متلقيا بمعنى أن اللاعبين يمثلون كلا ذا معنى من اجل متلق ما ولذلك ،ليس حقيقيا القول بأن غياب الجدار الرابع يحول اللعب إلى استعراض بل يمثل الانفتاح على الجمهور جزءا من انغلاق اللعب والمتلقي يكمل فقط ما يكون عليه اللعب بحد ذاته"[3]

"غاد مير يتحدث على دور المشاهد الفعال في هذه الدراما على غرار دور الممثل الذي يصبح ثانويا .وهنا يأخذ المشاهد دور الممثل إن العمل الفني يتطلب أن يشكله المشاهد الذي يتم عرض العمل عليه انه ليس شيء يمكن أن نستخدمه ببساطة لتحقيق غرض معين، وليس شيئا ماديا قد نختلق منه شيئا آخر بل على العكس هو شيء لا يتجلى ولا يكشف عن ذاته إلا عندما يشكله المشاهد."[4]

يعتقد غاد مير أن الفن نوع من اللعب يشارك فيه الفنان والجمهور وما يميز هذا الفن هو التحدي العظيم الذي يمثله للمشاهد وهنا يعطي دورا هاما وأساسيا للمشاهد في اللعبة ،على عكس الجمهور والعمل الفني لا

[11]عادل مصطفى ، مدخل إلى الهيرمنيوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى غاد مير ،ص292.

[2]هانز جورج غاد مير ،تجلي الجميل،ص259.

[3]هانز جورج غاد مير ،الحقيقة والمنهج،ص181.

[4]جوردون جراهام، فلسفة الفن، مدخل إلى علم الجمال ط1،تر:محمد يونس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة،2013.

يستمد معناه إلا من خلال هذه الذات المشاهدة ،ويمكن القول: بأن مبدأ اللعبة الذي جاء به غاد مير يمكن حصره في ثلاث نقاط مهمة:

" 1يكتمل الغرض من اللعبة حين نخسر بالكامل من اللعبة.

(2): على اللعبة أن تصبح عالما لكي تكون اللعبة مؤثرة لا بد أن تأخذ بجدية بالغة.

(3): أن يكون أثناء لعبنا وفق أصول اللعبة مستوعبين بالكامل ما فيها."[1]

فحين قراءتنا لكتاب معين نحن نخسر أنفسنا بين اسطر الكتاب وخاصة إذا كانت رواية فنحن نتعامل معه بكل جدية ، وكأننا نحن من يعيش تلك الرواية ونفتح المجال لمخيلتنا لكي تأخذنا إلى مجريات الأحداث في تلك الرواية.

"في رؤية اوجه التماثل بين العمل الفني و اللعب، بل في اتخاذ بنية اللعب كنموذج ارشادي لأي بنية تتمتع باستقلال ذاتي و تنفتح على ذلك للمشاهد لقد نظر الى العمل الفني على انه شيء دينامي لا شيء سكوني و تجاوز النظرة الإستيطيقية المتمركزة على الذاتية"[2] .

للكشف عن الثنائية بين الذات و الموضوع ،يحدث العمل الفني لقد استخدم مفهوم اللعب لأنه يتمتع بالذاتية و ينفتح مع المشاهد و قد اعطى دور هاما للمشاهد في العمل الفني و تجاوز ما كان قد جاء به كانط في اعتماده على النظرة الذاتية لتفسير الجمال،

و لقد ربط غاد مير بين الذات و الموضوع و ما سعى اليه الفن الحديث هو وضع المشاهدين و كأنهم مشاركين في العمل الفني فعند حضور مسرحية معينة يلاحظ كيفية تأثر الجمهور و انفعالهم بها، و نتيجة انفعال المشاهد أصبح من الضروري وجوده كعامل أساسي و مساهم في انجاز المسرحية لن المشاهد يجد نفسه منقادا الى تجسيد احداث المسرحية ،و توقعه نهايتها لأنه اصبح جزء منها، و بذلك و من خلال اللعب يكون غاد مير قد

[1] دافيد جاسير ، مقدمة في الهيرومنيوطيقا،ص147.

[2] عادل مصطفى، مدخل الى الهيرومينوطيقا نظرية التأويل من أفلاطون الى غاد مير، ص 294.

تجاوز حالة الانفصال التي يكون عليها المشاهد و العمل الفني "ان احدى البواعث الاساسية للفن الحديث كانت هي الرغبة في تحطيم المسافة بين المستهلكين و المشاهدين و الجمهور عن العمل الفني" [1].

"يستشهد غاد مير بدور اللعب في العمل الفني لأن اللعب ليس نشاط ابداعي للتسلية و المتعة انه يتضمن نوعا من الجدية و إذا تجاهلها أحد المشتركين يفسد اللعبة"[2] .

ان اللعبة لا تخضع لذاتية اللاعب فمهمة اللاعب هي أن ان يختار أي لعبة يريد لعبها و لكن ليس هو من يفوض قوانين اللعبة بل يصبح خاضعا لها، و ما يهم المتفرجين هو اللعبة و ليس اللاعبين لأنهما –المتفرجين و اللاعبين– تتحكم فيهم اللعبة، و هنا يصبح دور المبدع في العمل الفني كدور اللاعب في اللعب انه يبدأ بمحاولة تشكيل تجربته الوجودية، و لكن هذه التجربة مستقلة عن ذاتية المبدع فالعمل الفني يبدأ من المبدع و ينتهي الى المتلقي الذي لا يكون من فراغ بل يبدأ من تجربة العمل الفني، غاد مير يعطي أهمية كبيرة لدور المتلقي او المشاهد في العمل الفني او اللعبة حيث أنه يجب أن يكون على دراية بقوانين اللعبة لكي يتمكن من المشاركة فيها هنا يدمر غاد مير الذاتية التي طغت على المبدع و أصبحت اللعبة هي سيدة العمل الفني و ما على الفنان الا تجسيد عمله الفني و حسب و هنا يتجاوز انفصال الثنائية بين الذات و الموضوع، و يصبح الفنان مجرد مجسد للعمل الفني.

[1] هانز جورج غاد مير، تجلي الجميل، ص 101.

[2] نصر حامد ابو زيد، اشكاليات القراءة و آليات التأويل، ص 41.

المبحث الثاني :المسرح بوصفه إحتفالا:

"إذا كان هناك شيء واحد ينتمي الى كل الخبرات الاحتفالية فهو يتمثل في أن هذه الخبرات لا تسمح بأي إنفصال بين شخصين و آخر فالاحتفال هو خبرة الجماعة و هو يمثل الجماعة في صورتها الاتم"[1] .

و معنى ذلك بأنه عندما نقوم باحتفال بمناسبة معينة فإن ذلك يدل على العادات و التقاليد التي تتبناها دولة معينة او جماعة معينة فإن شخص ما ينوب عن تلك الجماعة و غذا أراد شخص ان لا يشارك في الاحتفال فقد استبعد نفسه عن المظاهر الاحتفالية. لقد اعتبر غاد مير بأن الاحتفال هو نوع من الفنون التي تستخدمه جماعة معينة للتعبير عن ثقافتها و كان يستخدم في المجتمعات البدائية و هذا الاحتفال هو فن مستمد من خبرة الجماعة.

"المناسبة الاحتفالية تكون دائما شيئا متفانيا ينتشل المشاركين من وجودهم اليومي ، ويسمو بهم الى نوع من التشارك الكلي ، وبالتالي فان المناسبة الاحتفالية تمتلك نوعا من الزمانية الخاصة بها ، فهي ظاهرة متكررة بطبيعتها ، وحتى الاحتفال المهرجاني الفريد في نوعه ينطوي في ذاته على امكانية الاعادة والاحتفال لذكرى مناسبة خاصة هو في حد ذاته احتفال يتم عرضه تمثيليا بطريقة مهرجانية ، فالعرض التمثيلي هو اسلوب وجود الاحتفال ، وفي هاذا العرض التمثيلي يصبح الزمان اللحظة الثابتة "[2].

فالمسرح يتميز بطابع احتفالي ،وهذا الاحتفال يسمح للاعبين والمتشاركين من ان يشتركوا لأحياء حدث معين ، ولا ينبغي على المتشاركين ان ينفصلوا فهو يوحد بينهم ويستبعد الفصل بين هاذا الشخص وذاك ، فكلما كان هناك احتفال كانت هناك مشاركة ، بالإضافة ان الظاهرة الاحتفالية هيا ظاهرة متكررة بطبيعتها تمتلك نوعا من الزمان والوقت المحدد لحدوثها .

فالعمل الفني حسب غاد مير لعب ، اي ان وجوده الفعلي لا ينفصل عن عرضه "وفي هاذا العرض تنبثق وحدة وهوية بنية ما ، فالاعتماد على الحضور الذاتي ينتمي الى ما هو في جوهره ، وهذا يعني انه مهما كان مقدار التحول والتشويه الذي يتعرض له العمل الفني في اثناء عرضه ، فانه يضل هو نفسه مع ذلك وهذا يمثل الزاما لكل

[1] هانز جورج غاد مير، تجلي الجميل ، ص 126.

[2] المصدر نفسه، ص 151

عرض ، فهو يتضمن علاقة بالبنية ذاتها التحول والتشويه الذي يتعرض له العمل الفني في اثناء عرضه ، فانه يضل هو نفسه مع ذلك وهذا يمثل الزاما لكل عرض ، فهو يتضمن علاقة بالبنية ذاتها "[1]

فالعرض المسرحي هو الجوهر وهذا العرض يشكل لنا الوحدة في البنية ، فمهما تغير العرض المسرحي وتشوه يبقى هو البنية ذاتها ، فالزمان يحتل مكانة فريدة في الاحتفال المسرحي ولذلك يقول غاد مير "ونحن على معرفة بهاذ النوع من البنية الزمانية المربكة جدا في الاعياد ، فمن طبيعة الاعياد الدورية ، في الاقل ان تكون متكررة ، ونحن ندعو ذللك بعودة العيد ، ولكن العيد الذي يحدث مرة اخرى ليس عيدا اخر ، وليس مجرد تذكار لذلك العيد السابق ، فالطبيعة المقدسة الاصلية لجميع الاعياد تستلي بجلاء ، التميز المألوف في الخبرة الزمانية بين الحاضر والذاكرة والتوقع ، فالتجربة الزمانية للعيد هيا ،في الحقيقة ، والاحتفال به ، انه زمانه الحاضر الفريد "[2]

فالأعياد حسب غاد مير تكون متكررة في الزمن الاول الذي وضعت فيه ، واعادة تكرار العيد في كل فترة من الزمن يسميه غاد مير احتفال.

"ان غاد مير يشدد كثيرا على ان الاحتفال نشاط قصدي ، فحتى نتمكن من رؤية هاذا الشيء او ذاك يجب ان نقصد بشيء ما بوصفه شيئا، فنحن نحتفل لأننا نجتمع من اجل شيء ما ، وهذا لا يعني اننا نتواجد في المكان نفسه ، ان نحن نحتفل لأننا نقصد شيئا ما يوحدنا ، فالمسرحية تمثل دائما شيئا متساميا يوحد المشاهدين ويمنعهم من الانغماس من مشاغلهم اليومية؟، ويسمو الى حالة من المشاركة الكلية ، لذا تمتلك المسرحية زمانية خاصة بها "[3]

يتحدث غاد مير عن الهدف أو القصد الاساسي من الاحتفال بالمسرح فهو ذو طبيعة قصدية ، فليس الغرض من الاحتفال هو التباهي او الافتخار وانما القصد منه هو التوحد والمشاركة الكلية بين اعضاءه ، فبعد ابتعاد وانغماس كل واحد في عمله اليومي ، تأتي مناسبة معينة للاحتفال بها ، حيث يكمن وراء هاذا الاحتفال هدف قصدي هو جعل كل الاصدقاء والمشاركين متوحدين ، وبالتالي يصبح الاحتفال مشاركة كلية فالزمانية الحقة للفن مرتبطة بالزمانية الحقة للاحتفال ، فالاحتفال يوحد بين كل الافراد.

---

[1] هانز جورج غادمير الحقيقة والمنهج ، ص 197

[2] المصدر نفسه ،ص 198

[3] هشام معافة ، هيرمنيوطيقا الفن عند غاد مير ، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الفلسفة ، جامعة الحاج لخضر بباتنة ، 2008 ، ص 113

المبحث الثالث: المسرح بوصفه لعبا

يتحدث غاد مير عن المسرح و دور المتفرج فيه بحيث أن العرض المسرحي باعتباره تمثيلا أو عرضا يقدم للجمهور فإنه يبقى لعبة أو بتعبير آخر يمثل بنية اللعب لما هو عالم مغلق عن ذاته[1] و اللعبة كما سبق في تعريفنا للعب فمن خلال ممارسة اللعبة أو تمثيل المسرحية يسعى الممثلون الى طرح مشكلة من الواقع محاولين بذلك تجاوزها فالمسرحية عن الثورة التحريرية يندمج فيها المشاهدين و يعيشون أحداثها فكأنهم يلعبون اللعبة من اجل تجاوز الواقع المر، فهذه المسرحية او اللعبة تجذب المشاهدين اليها.

الوجود الجمالي لما يقول أرسطو يحدده المتفرج نفسه من جهة مشاركته فيما هو معروض أي من خلال تقلص المسافة التي تفصله عما يعوض في المسرحية لذلك لا يمكن للمتفرج أن يظل معزولا عن العرض فالمشاركة في التراجيديا ليست أمرا اختياريا بل هي ضرورية و ملزمة للمتفرج و لا يمكن اختزال الدور التأثيري للتراجيديا على المتفرج في مجرد الاثارة العاطفية.[2]

أرسطو يعطي أهمية كبيرة للمتفرج في العمل المسرحي فهو لا يتأثر بالمشاهدة المفرحة و المحزنة بل على العكس من ذلك بل هو الاساس الذي تقام عليه المسرحية.

ان المتفرج ينتمي الى لعب المسرحية انتماء جوهريا و الطريقة التي ينتمي فيها المتفرج الى المسرحية تجلي بوضوح معنى اعتبار الفن لعبا و حتى و إن خرج المتفرج عن أحداث المسرحية يبقى منغمسا فيها و يعود من جديد. ومعنى ذلك ان المشاهد لا يفرق بين الاحداث التي تعرض على خشبة المسرح و عالمه الخاص[3]، فالمسرحية عند غاد مير هي لعبة تتمتع بنفس مميزات اللعبة فهي تظل مفتوحة على الجمهور و من خلاله تصل الى معناها الحقيقي فالمشاهد هو صاحب الدور الفعال في نجاح المسرحية فمشاركة المشاهدين و تواصلهم مع أحداث المسرحية يساهم في نجاحها، يقول غاد مير: "أما اليوم فإن جمهور المشاهدين أصدقاء المسرح من أمثالنا هم الذين أصبحوا رُحلا و هم يجتمعون في ظل الكفالة الاحتفالية للمسرح"[4].

---

[1] عبد الغني بارة، الهيرمنيوطيقا و الفلسفة نحو مشروع عقل تأويلي، ط1، الدار العربية للعلوم، بيروت، 2008، ص 289.

[2] فوزية ضيف الله، هيرمنيوطيقا الفن عند غاد مير، ص 19.

[3] هانز جورج غاد مير، الحقيقة و المنهج، ص 209.

[4] هانز جورج غاد مير، تجلي الجميل، ص 150.

المسرحية ما هي فن يلعب و يمثل فتلك الاحداث التي تعرضها المسرحية تقوم على اخذ المشاهد بعيدا فيصبح يمثل و يلعب في تلك المسرحية و يطلق العنان لأفكاره من اجل أن يحل محل الممثل و ينتقل من دور المشاهدة الى المشاركة في المسرحية و من ثم توكل اليه مهمة متابعة وضع الذي يلعب و ينفي غاد مير أن يكون المسرح اللعبي عالما يقوم على ذاتية الممثلين اللاعبين، فاللعبة ذاتية في حد ذاتها.

"فاللعب يكون نوعا من التمثيل الذاتي و هذه الحقيقة يتم التعبير عنها في الفن من خلال الطبيعة النوعية الخاصة بالتمثيل ففي التمثيل الذي يؤسس العمل الفني لا يكون هناك مجال للقول بان العمل يمثل شيئا بخلاف ذاته "[1] و غذا ربطنا العمل الفني عند غاد مير بالتمثيل فإنه لا يهدف الى شيء غير العمل نفسه.

"فمفهوم اللعب كحدث يناسب الفن و قد أسفر هذا المقترب عن قيمته المثمرة فالصورة و معها مجمل تاريخ الفن الذي لا يعتمد على إعادة انتاجها و ادائها حدث وجود و من ثمة لا يمكن أن تفهم على نحو لائق كموضوع لوعي جمالي "[2].

فالصورة التي تعتبر تمثيل لحدث ما لا تتناسب مع كونها موضوع للفن لأن هذا الاخير يهدف الى ما يرى هيجل في ظهور الفكرة ذاتها و لا يعتمد على المحاكاة لفكرة ما و إعادة انتاجها و غاد مير لا ينفي انه من الضرر تمثيل لوحة فنية او صورة لممثل شهير فهذا لا يعتبر اختراقا للقانون و عندما نستخدم هذا التمثيل الذي يبنى العمل الفني لا يجب ان تعتبر أن هذا التمثيل يعبر عن شيء آخر بخلاف الشيء ذاته عندما ترسم لوحة فنية لمنظر طبيعي ما فالصورة تعتبر عن المنظر في حد ذاته و لا يجب التسليم بوجود شيء آخر غير تلك الصورة، فهذه الاخيرة تعبر عن معناها في باطنها و لا يحتاج لتبرير أو شرح عما تحتويه.

اذا كان العمل المسرحي لعبا ، فان جوهره يكمن في عرضه ومن خلال هذا العرض تبزغ وحدة بنية ما ، لان كل اداء تمثيلي هو عرض للبنية وهذا ما يجعل عملية تكرار واعادة انتاج العمل عملية ممكنة ، حتى اذا سلمنا ان هناك نصا ادبيا مسرحيا ، مكتوبا ينطوي على وحدة فكرية، فانه لا يتحقق الا عندما يعرض [3]

[1] هانز جورج غاد مير، تجلي الجميل ، ص _ص 122–123.

[2] هانز جورج غاد مير، الحقيقة و المنهج، ص 223.

[3] هشام معافة ، هيرمنيوطيقا الفن غاد مير، ص 111

لقد ربط غاد مير المسرح باللعب لكي يتجسد فيه ومن اجل تحقيق اللعبة لأغراضها وجب ان يشارك فيه الممثلين مع الجمهور ، واعتبر بان المسرح هو المثال الصحيح لكي يؤكد ضرورة اللعبة ، ويتميز المسرح بوصفه لعبا بالعديد من الصفات:

جوهر العمل المسرحي باعتباره عرض ، يقول غاد مير : " بان العرض يظل مرتبطا ارتباطا جوهريا بالأصل الذي يمثل فيه ولكن العرض اكثر من كونه نسخة ، فالقول ان التمثيل صور ــوليس الاصل هو نفسهــ أي لا يحمل اي معنى سلبي ، فهو ليس وجودا ناقصا انما هو واقع مستقل بذاته ".[1]

فالعرض يكون مرتبط بالأصل الذي يكون عليه ، فالمسرحية او العمل المسرحي هو لعب ، جوهره في عرضه ، ولقد استخدمه من اجل ابراز وحدة البنية ، فعند عرض مسرحية معينة على الجمهور قد تحدث عليها لعض التغيرات في عرضها للمرة الثانية ، لذلك فأنها لا تصبح سلبية بل تبقى الجوهر والاصل ، فالرسالة التي تحملها تلك المسرحي تبقى ثابتة دون تغيير .

وزياد على ذلك ان اللعبة حتى تصير كذلك يجب ان تتضمن نوعا من المشاركة والتواصل مع الاخر ، او الشريك الذي ينبغي ان يضع نفسه في اللعبة ذاتها ، حتى يفهم ما يتم عرضه وكيف يتم ، هذا ما ينطبق على كل شخص يضع نفسه في مواجهة العمل الفني ، اذ يجب ان يندمج معه ويبحث عن قراءته وفهم ما يقال له ، لأنه لا وجود للعمل الفني الا في علاقته المشتركة التي يؤسسها مع ملتقيه .[2]

تتميز اللعبة في العمل المسرحي في كونها اشتراك وتواصل مع الطرف الاخر ، ذلك يكون العرض ناجحا وبناءا وجب على اعضائه الاشتراك والتواصل من اجل تحقيق الاهداف التي وضعت المسرحية من اجلها ، وتبادل الافكار والآراء من اجل حذف المشاهد الغير مهمة ، واضافة العناصر الغائبة وهنا العمل المسرحي تربطه مع اعضائه علاقة تفاعل وانفعال .

[1] هانز جورج غاد مير : الحقيقة والمنهج ص 219.

[2] هشام معافة ، هيرمنيوطيقا الفن عند غاد مير ، ص 111

"لذلك فان دور المتفرج يتمثل في استسلامه لنسيان ذاته امام ما يشاهده ، من هنا فان نسيان الذات ليس سوى شرط خاص ، لأنه ينبثق من تكريس المرء كل انتباهه للأمر الذي في متناوله وهذا هي إنجازيه المتفرج الإيجابية الخاصة "[1].

عند مشاهدة المسرحية يجب على المتفرج ان ينسى كل ما يشغل تفكيره ويتجاوز الصراعات الداخلية على العمل المسرحي الذي امامه ، ويتحول المتفرج من كونه متفرجا الى ممثلا ، فهو يحتل مكانة جوهرية واساسية خلال العرض ، لقد ميز غاد مير من قوله بان "ثمت اختلاف جوهريا بين المتفرج يكرس نفسه كليا للعب الفن واخر يصغر فاه لشيء ما بدافع الفضول ، فما يميز الفضول هو ان الشيء الذي يتطلع اليه كما لو انه ينتزعه انتزاعا، بحيث ينسى نفسه فيه تماما ، فلا يعود قادر على الكف عنه "[2].

المتفرج الحقيقي بالنسبة الى غاد مير هو الذي يهتم بالمسرح من حيث القصة او الهدف الذي جاءت من اجله وليس من اجل الفضول فقط ، وهنا تغيب الاهمية العظمى للمتفرج باعتباره ينتمي للمسرحية انتماءات جوهريا فينتقل دوره من المشاهدة الى الدور الاساسي ،فنجاح المسرحية يعتمد على المتفرج .

يقول غاد مير "اننا نذهب الى دار الاوبرا لان كالآس تغني لا لان اوبرا معينة يجري عرضها ، وانا ادرك هذا الامر باعتباره حقيقة ولكني اود الزعم بان مثل هاذا الاتجاه يكون غير قادر على توسيط خبرة بالفن ، باي معنى حقيقي ،عندما نصبح واعين بممثل ما او بمغني ما ، او باي فنان اخر ، بوصفه وسيطا ، فإننا نمارس بذلك مستوى ثانوي من التأمل "[3].

إن الاتجاه الذي يهتم بالممثل أو الفنان المشهور دون الاهتمام بالعمل الفني في حد ذاته غير قادر على توسيط خبرة الفن فان كل انشغالاتنا تنصب على المغني او الممثل ، فننسى المسرحية او الاوبرا فالفنان لا يهتم بإبراز جماله او شخصيته على خشبة الاوبرا بل يسعى الى تقديم العمل الذي جاء من اجله ، وفي هذا الصدد يعرف غاد مير حالتان متباينتان ،"فهناك من ناحية قصد فني يحتكرنا لغرض معين ويتمثل في الفن الهابط ، وهناك

[1] هانز جورج غادامير : الحقيقة والمنهج ص 202
[2] المصدر نفسه، ص 202
[3] هانز جورج غادامير تجلي الجميل ، ص 145

_من ناحية اخرى اغفال فان للنداء الحقيقي الذي يخاطبنا به العمل _ لمصلحة مستوى ثانوي تماما نستشعر فيه متعة الذوق الجمالي وفقا لحسابه الخاص"[1].

فالحالة الاولى تأخذنا وتحتكرنا من اجل تحقيق غرض معين ، بمعنى تستغلنا اما الحالة الثانية فهي تناسي اهمية العمل ولماذا وجد ، وماهي النتائج والغايات التي يسعى الى تحقيقها من اجل الاهتمام وتوجه الانظار الى الممثل وشخصيته على حساب العمل الفني .

"ويبدو ان مهمتنا الحقيقية تقع بين هاتين الحالتين المتباينتين ، فهي تقوم على قبول وبقاء كل شيء مما يكون العمل قادرا على توصيله لنا ، بفضل القدرة الكامنة في صورته المشكلة على نحو بارع"[2]،يسعى غادمير على جعل المتفرج له الدور الاساسي والجوهري في الفنون ، بمعنى الجمهور يعتبر العنصر التكويني في فنون العرض.

[1] هانز جورج غادمير، تجلي الجميل، ص 145

[2] المصدر نفسه، ص 146

خـــاتمـــة

خاتمـة

لقـد أصـبح للهرمنيوطيقـا مكانـة فريـدة عنـد الفلاسـفة منـذ العصـور القديمـة، وهـي تمثـل منحـى يهتم بجميع ميادين الحياة من أخلاق و فن و سياسة هذا المنحى يهدف إلى الكشف عن الحقيقة.

ولقـد اختلفـت توجيهـات و نظـرة الفلاسـفة إلى التأويـل فهـو متـداول منـذ القـديم في الفلسـفة اليونانيـة والعصـر الوسـيط إلى غايـة العصـر المعاصـر مـع هـانز جـورج غـادمير الـذي اسـتعمل التأويـل مـن أجل تجاوز الصراع الذي نشأ في تاريخ الفلسفة بين الذات و الموضوع.

فالهيرمنيوطيقـا عنـد غـادمير هـي تجـاوز للنظـرة الـتي تنحصـر في تأويـل المقـدس لكـي تكـون هيرمنيوطيقـا عامـة وشـاملة ، بالإضـافة إلى تجـاوز النظـرة المعياريـة الـتي تعتمـد علـى النقـد في عمليـة التأويـل و هذا الاخير يشمل كل مجالات المعرفة و يتعلق بالتجربة الإنسانية ككل.

و لقـد اهـتم غـادمير بـالخبرة المعاشـة وعلاقتهـا بالتأويـل حيـث كانـت نقـد للمفهـوم السـائد إن حصـرها في الجانـب العلمـي، الـذي أراد أن يمنهجهـا أي تخضـع لموضـوع الطبيعـة وإعـادة منظـور جديـد إلى طبيعـة اللغـة كنقـد للنظـرة الأدائيـة للغـة فهـي ليسـت مجـرد وسـيلة للتعبـير عـن الفكـر بـل هـي ذات طبيعـة حية .

كمـا تحـدث غـادمير عـن مشـكلة اغـتراب الـوعي الجمـالي و حـاول تفسـير و تجـاوز هـذا الاغـتراب لأنـه اعتـبر كـانط المتسـبب فيـه لأن الجميـل عنـد اليونـان كانـت لـه علاقـة بالـدين و المعرفـة و لـيس مسـتقل عـن أشـكال الحيـاة و الواقـع، لكـن كـانط قطـع التقليـد المتـوارث و فصـل الجميـل عـن جميـل أشـكال الحيـاة و انتقـد غـادمير هـذه النقطـة عنـد كـانط ، و قـام بتأسـيس مشـروعه مـن أجـل تلخـيص علـم الجمـال مـن الذاتية و لقد اتجه الوعي الجمالي اتجاها خاطئا غير مشروعا إزاء الفن.

لقـد بـنى غـادمير مشـروعه الهيرمنيـوطيقي مـن أجـل نجـاوز هـذا الاغـتراب للـوعي الجمـالي و ذلـك لكي يعيده إلى النهج المتوارث عليه.

اسـتعمل مفهـوم اللعـب مـن أجـل تجـاوز هـذا الاغـتراب بـين المبـدع و المشـاهد ،وبـين الـذات والموضـوع لكـي يحـدث انسـجام و تنـاغم بينهمـا و إعـادة الاهتمـام بالعمـل الفـني و مـا قصـده غـادمير وعلاقتـه بالعمـل الفـني هـو تجـاوز الرؤيـة الفلسـفية القائلـة بتعـالي الـذات عـن الموضـوع فهـو حـين يجعـل مـن

اللعبــة كالحــل للاغــتراب الــوعي الجمــالي ،و يصــل إلى نقــد الأوهــام الــتي صــحبت الفلســفة الجمــال الكلاسـيكية فالنصـوص الأدبيـة و حـتى القصـيدة تخاطبنـا بمحتواهـا و معناهـا و لـيس بشـكلها ، فـنحن عندما تصادفنا لا نكون كيف شكلها بل نقول ما فحواها.

سـعى غـادمير إلى تخلـيص الإنسـان المعاصـر مـن حالـة الاغـتراب الـتي ألحقتهـا بـه النظـرة الشـكلية في مجال العمل الفني، وبالتالي يصبح هذا الإنسان كاللعب مندمجا في العمل الفني.

المـنهج لـيس السـبيل الوحيـد للحقيقـة لأنـه يشـوهها وخاصـة إذا تعلـق الأمـر بـالظواهر الإنسـانية وبالفعلفـإن تغلغـل العلـم في الأنظمـة الإنسـانية أدى إلى حجـب الحقيقـة وطمسـها، وهنـا انتقـل غـادامير من المنهج إلى الحقيقة.

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع :

أ. قائمة المصادر :

1. هانز جورج غادمير، التلمذة الفلسفية، ط1، تر، حسن ناظم، علي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد، لبنان، 2013.تر، محمد شوقي الزين، دار العربية، لبنان، 2006

2. هانز جورج غادمير، الحقيقة والمنهج، ط1، تر، حسن ناظم و علي حاكم صالح، دار أويا، طرابلس، 2007.

3. هانز جورج غادمير، تجلي الجميل، تر، سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، لبنان، 1997.

4. هانز جورج غادمير، فلسفة التأويل، الأصول، المبادىء، الأهداف، ط2،

ب. قائمة المراجع :

1. أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، أعلامها ومذاهبها، دار قباء، مصر، 1998.

2. ———— ، مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، ط1، دار التنوير، مصر ، 2013

3. إنوكس، النظريات الجمالية(كانط، هيجل، شوبنهاور)، ط1، تر، محمد شفيق شيا، بحسون الثقافية، لبنان، 1985.

4. ايمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، ط1، تر، سعيد الغانمي، منشورات الجمل، لبنان، 2009.

5. بول ريكور، صراع التأويلات، ط1، تر، منذر عياش/ مراجعة جورج ريناتي، الكتاب الجديد، المملكة المتحدة، 2006.

6. جان غراندان، المنعرج الهيرمنيوطيقي للفينوميتيولوجيا، ط1، تر، عمر مهيبل، دار العربية، لبنان، 2007.

7. جوردون جراهام، فلسفة الفن، مدخل إلى علم الجمال،ط1، تر، محمد يونس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2013.

8. حسن علي، فلسفة الفن رؤية جديدة، ط1، دار التنوير، لبنان، 2010.

9. دافييد جاسير، مقدمة في الهيرمنيوطيقا، ط1، وجيه قانصو، دار العربية، لبنان،2007.

10. الزواوي بغورة، الفلسفة واللغة، ط1، دار الطليعة ، لبنان، 2005.

11. سعيد توفيق، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، ط1، المؤسسة الجامعية للنشر، لبنان، 2002.

12. عادل مصطفى، مدخل إلى الهيرمنيوطيقا نظرية التأويل من أفلطون إلى غادمير،ط1، دار النهضة العربية، بيروت، 2003.

13. عبد الغني بارة، الهيرمنيوطيقا والفلسفة نحو مشروع عقل تأويلي، ط1، الدار العربية للعلوم، بيروت، 2008.

14. علي عبد المعطي محمد، رواية عبد المنعم عباس، الحس الجمالي و تاريخ التذوق الفني عبر العصور، دار المعرفة، مصر،2005.

15. عمارة ناصر، اللغة والتأويل مقاربات في الهيرمنيوطيقا الغربية و التأويل العربي المعاصر،ط1، دار العربية، لبنان، 2007.

16. فريدرش شيلر، التربية الجمالية للإنسان، تر، وفاء محمد إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر، 1991.

17. مارتن هيدغر، التقنية، الحقيقة والوجود، تر، محمد سبلا و عبد الهادي مفتاح، المرطز الثقافي، لبنان، 195_.

18. مارك جيمنيز، الجمالية المعاصرة ، الإتجاهات و الرهانات، ط1، تر، كمال بومنير، دار الالمان، لبنان، 2012.

19. كمال بومنير، قضايا الجمالية من أصولها القديمة إلى دلالاتها المعاصرة، ط1، المنتدى للمعارف، بيروت،2013.

20. مجاهد عبد المنعم مجاهد، دراسات في علم الجمال، مكتبة الانجلو مصرية، القاهرة، 1980.

21. مصطفى عبده، مدخل إلى فلسفة الجمال، محاورة نقدية و تحليلية و تأصيلية،ط2، مكتبة مديولي، القاهرة،1958.

22. نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة و آليات التأويل ،ط7، دار البيضاء، المغرب، 2005.

23. وفاء إبراهيم، علم الجمال، قضايا تاريخية و معاصرة، دار غريب، القاهرة، 1626.

ج . المعاجم و الموسوعات:

1. أندري لالاند، الموسوعة الفلسفية، ج1، تر، خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، باريس ، 2001.

2. جميل صليبا، المعجم الفلسفي ، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1922.

3. عبد الرحمن بدوي، الموسوعة الفلسفية، ط1، ج1، المؤسسة العربية، بيروت، 1984.

د . المجلات:

1. أحمد زايد حولية كلية الانسانيات و العلوم الاجتماعية، عدد 14،جامعة قطر، جامعة قطر، 1999.

2. أمال ماي، اليامين بن تومي، مجلة قراءات، العدد 2010، جامعة بسكرة.

3. فوزية ضيف الله ، هيرمنيوطيقا، الفن عند غادمير، في الدلالة التأويلية للمعاصرة الجمالية، سلسلة ملفات بحثية، (الفلسفة و العلوم الإنسانية)، الرباط ، 2016.

هـ/ الرسائل الجامعية

1. هشام معافة، هرمونيطيقا الفن عند غادمير، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الفلسفة جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2008م.

المحتويات

فهرس الموضوعات **الصفحة**

شكر وتقدير

الإهداء

مقدمة

خطـة البحث

المقدمة

الفصل الأول : الهرمونيطيقا/ مقاربة مفهومية تاريخية.....7

المبحث الأول : مفهوم الهيرمنيوطيقا.....7

1 ـ **الدلالة اللغوية لمفهوم الهيرمنيوطيقا**.....**7**

2 ـ النظرة التاريخية لمصطلح الهيرمنيوطيقا **8**

المبحث الثاني : التأويل و الخبرة المعاشة.....17

مفهوم الخبرة.....**17**

المبحث الثالث : اللغة وعلاقتها بالفهم التأويلي 21

1/غادمير من اللغة الاداتية إلى اللغة الطبيعية الحية **21**

2 . اللغة و التأويل **22**

الفصل الثاني : غادامير ونقد الوعي الجمالي عند كانط.....26

المبحث الأول : الوعي الأستطيقي عند كانت.....26

المطلب الأول : الجمال الحر والجمال التابع.....**28**

المطلب الثاني : العلاقة بين الذوق والعبقرية.....**31**

المبحث الثاني : غاد مير و نقد الوعي الجمالي المجرد عند كانط.....33

المبحث الثالث : الخبرة الهيرمنيوطيقية وخبرة الفن.....39

الفصل الثالث : تجاوز الهيرمنيوطيقا اغتراب الوعي الجمالي 45

المبحث الأول : التفسير الأنطولوجي للفن 45

المطلب الأول : مفهوم اللعب **45**

المطلب الثاني : اللعب و علاقته بأنطولوجيا العمل الفني.....49

المبحث الثاني :اللعب بوصفه رمزا و احتفالا.....54

المبحث الثالث : المسرح بوصفه لعبا 51

خاتمة

قائمة المصادر والمراجع.....62

فهرس الموضوعات.....65