سلسلة الأنوار
ISSN 2716-7852
المجلد 10، العدد 01 – 20 جويلية 2020

Enlightenment collection's
ISSN 2716-7852
V :10, N:01 – 20 Juillet 2020

التجربة الجمالية في هيرمينوطيقا غادامير

Aesthetic experience in Herminigua Gadamir

د بلعز نور الدين *
جامعة تلمسان/ الجزائر (nouredine.belaze@gmail.com)

تاريخ الاستلام : 03 /01/ 2020 ؛ تاريخ القبول : 07 /05/ 2020 ؛ تاريخ النشر : 20 /07/ 2020

الملخص

للأثر الفني قيمة تكوينية وتربوية مفادها أن متلقي الفن لا يكتفي بالعيش لحظة الأثر الفني، بالاستلاب في عالمه، بالقرار من الواقع خلال هذه اللحظة من السرحان، ولكن يخرج من لقائه بالأثر الفني بقيمة معرفية أو أخلاقية، برؤية نوعية، بمحفز على التغيير، بالوعي بالتناهي البشر ي (Finitude)، بحكم أن الفرد لا يستنفد كليات وجزئيات الوجود ولا يحيط بها علما ودراية، تنمو معارفه وتتعزز عندما يتيقن بحدوده النظرية والفعلية وأن تنمية هذه المعارف تأتي في خضم علاقة مشتركة يتيحها "الحس المشترك" (commun sens)، أي أن يشترك الفرد في صوغ أحكامه وأذواقه قبالة غيره من الأفراد، لأنه يصحح أحكامه وأذواقه ويقوم معارفه بوجوده أمامهم.

كلمات مفتاحية: الفن، غادمير، التجرة الجمالية

Abstract

The artistic impact has a formative and educational value according to which the recipient of art is not satisfied with living the moment of the artistic effect, by taking away in his world, with a decision from reality during this moment from Al Sarhan, but he comes out of his meeting with the artistic value with a cognitive or moral value, with a qualitative vision, with a catalyst for change, with awareness of human endeavor J (Finitude), by virtue of the fact that the individual does not exhaust the faculties and particles of existence and does not surround them with knowledge and know-how, his knowledge grows and is strengthened when he is certain of the theoretical and actual limits and that the development of this knowledge comes in the midst of a common relationship provided by "commun sens", that is, that the individual participates In formulating his judgments and tastes in front of other individuals, because he corrects his judgments and tastes and his acquaintances are present before them.

Keywords : Art, Gadimir, the Aesthetic Trade

* الباحث المُرسل:

1.مقدمة:

لاشك أن الخاصية المميزة للفكر الفلسفي الغربي بعد فترة الخمسينات والستينات من القرن العقرين هي ذلك التليّف الكامن في التأويل وإرثه الكلاسيكي والذي لا يمكننا أن ننسبه إلى اتجاه أو مصدر معين نظرا للمسارات التي مر بها بين هيرمينوطيقا الوقائعية (هيدجر)، هيرمينوطيقا جوارية وتطبيقية صاربمة (شلايرماخر) وهيرمينوطيقا التجربة الجهة مع ديلتاي، وهذا التقليد لا يعبر عن مجال أو نظام معرفي يقدر ما يعبر عن توجه فكري يعبر عن خيارات معينة تخدم نسقا معينا، فالهيرمينوطيقا المعاصرة أصبحت قادرة على أن تشق طريقها لتقيم صرحا يتخذ شكل نظرية فلسفية تنظر إلى التفسير على أنه مطلب فكري ضروري للفلسفة وللتجربة الجمالية في عصر يغلب عليه طابع التعقيد، الاغتراب والغموض، وسيطرة منهج العلوم الطبيعية على علوم الروح، ومن هنا يظهر العجز في استيعاب دلالة الشيء بصورة واضحة لتأتي الهيرمينوطيقا لتتبوأ هرم الفكر الفلسفي المعاصر بمدها الشمولي من خلال مجاوزة غادامير للأنموذج الابستمولوجي وتحرير الهيرمينوطيقا من فكرة المنهج، حتى ان غادامير ينعتها بوصفها موضة العصر بحيث أن كل تفسير يعد نفسه صفة هيرمينوطيقية.

شكّل ظهور غادامير منعرجا حاسما في تاريخ الفلسفة والاستطيقا لأنه جعل التأويلية تنتقل من مجال كونها مبحث خاص يعني بتفسير وتأويل النصوص إلى هيرمينوطيقا فلسفية مبنية على التأمل في عمليات وآليات الفهم على المستوى النظري والتطبيقي داخل التأويل، فكيف استوعبت هيرمينوطيقا غادامير التجربة الجمالية؟

وما علاقة عناصر الهيرمينوطيقا عنده (الفهم – التراث – الحكم المسبق) بالعمل الفني؟

يعود الأصل الاشتقاقي لكلمة هيرمينوطيقا إلى الكلمة اليونانية "Hermeneus" التي تعني المفسر أو الشارح، وهي مرتبطة بـ "Hermès"وهو رسول الآلهة، حيث يصفه هوميروس بأنه الوحيد القادر على أن يعبر عن المتون الفاصلة بين الآلهة والبشر، وينقل في لغة واضعة ومفهومة ما يجول في خاطر الآلهة، بمعنى أن الهيرمينوطيقا تسعى إلى التفسير الذي يكشف عن شيء محجوب داخل النص ورفع الغطاء عن لبسه، ففي لغة غادامير الهيرمينوطيقا هناك عالمان: عالم النص المراد تفسيره، وعالمنا نحن الذي نألفه ونعرف وضوحه وجلاءه، وبينهما جسر الوساطة يتدخل لنقل رسائل زوس إلى البشر.

في المقابل ينظر أرسطو إلى عبارة "Hermenevia" في كتابه "بيري هيرميناس" على أنها تحمل بالمعنى المنطقي لتدل على التفسير العلمي.

يقول غادامير في كتابه "الحقيقة والمنهج: "لئن جعلنا الفهم موضوعا لتفكيرنا فليس المرمى من وراء ذلك هو فن الفهم أو تقنية الفهم". بحيث يحيلنا هذا القول إلى أن الهيرمينوطيقا هي استجلاء الخبرات المتاحة في الفهم للوصول إلى الحقيقة وبذلك موضعة الهيرمينوطيقا في سياق الدراسات التي تبحث عن فهم كينونة الفهم أو ما هو الفهم، لذلك يتساءل غادامير: ألا توجد حقيقة في الفن؟ وإن وجدت هل تختلف عن حقيقة العلم؟ وهل تنطوي خبرة الفن على إمدادنا بالحقيقة دون جهد؟

إن الحديث عن علاقة خبرة الفن بالهيرمينوطيقا الغادامرية سابق لأوانه لإعتبارات منهجية وتاريخية يمكن تتبعها بدقة، فلا يمكننا الولوج إلى الجمالية الهيرمينوطيقية من دون هيرمينوطيقا فلسفية لمالها من مبررات ومسارات، فالتأويل عند غادامير هو معرفة مركبة تتحرك داخل شبكة من المعارف المتنوعة وتؤسس في نفس الوقت خطاب ورمزية لهذه المعارف التي ندعوها اليوم بالعلوم الإنسانية فبالرغم من تأثيرات ومحاولات ديلتاي في هذا المجال الخصب إلا أنها كانت محدودة، ويجد غادامير بل ويقترح منافذا تطل على الحقيقة في مجال العلوم الإنسانية من حيث البعد النظري التأسيسي والبعد العملي التطبيقي (المنهج).

ومن هنا فإن وضع الهيرمينوطيقا في الفلسفة المثالية الرومانسية لم تستجب للتطورات الحاصلة في العلوم التجريبية لذلك إحتجنا إلى فكرة "Physique spéculative" فيزياء روحية، إن الاغريق حسب غادامير لم يبعدوا الفلسفة عن العلوم الطبيعية لأن الرؤية كانت محكومة بالنظرة العلمية للكون، فالوصف الأفلاطوني والأرسطي للواقع هو الذي ستطاع متابعته باستخدام القراءة الفينومينولوجية.

ففي كتابه "أفلاطون والمؤسسة البيداغوجية للدولة" تعمق أكثر في أفلاطون والشعراء وهو العمل الذي وجه أعماله الاستطيقية اللاحقة رغم فترة الحرب التي تم فيها عزل العلوم الإنسانية في الجامعات الألمانية سنة 1942، كما أقحم غادامير نفسه في قراءة النصوص الشعرية الصعبة بالشعر وموسيقى إيليوت، كما استوقفته دراسة حول: التأويل التأسيسي عند أفلاطون ومحاوراته ليستنطق منها قاعدة التكوينات اللغوية للفن الشعري عند هوميروس وهزيود، حيث يرى أن كل كتابة عن الهيرمينوطيقا الفلسفية تحتاج دوما للعودة إلى الفلسفة الاغريقية لغة ومفهوما وكذلك فن الخطابة عند السفسطائيين

يؤرخ غادامير للهيرمينوطيقا من خلال وضع منهج للعلوم الإنسانية مثله مثل العلوم الطبيعية انطلاقا من تاريخية الفهم وتطويره ليصبح عالميا وذلك في سنوات (1936 – 1959) في محاضرة لوفان 1957 وذلك عند جمعه بين الوعي التاريخي (هيجل – فيكو) والتجربة اللغوية (هيدجر) والمعرفة العلمية وعلاقتها بالتاريخ (ديلتاي، دراوزن)، ولقد كان هذا الجمع والتركيب محفوفا بمتاهات وبمخاطر ولتفاديها قرر غادامير عدم اقصاء الأحكام المسبقة وترك التصورات القبلية لتقودنا إلى فهم الأشياء ولكي يختصر الطريق ومن هنا كان مخلصا للعصر الرومانسي بحيث يعطي معنى القلب لأطروحة الأنوار وتحقيق عنصر الموضوعية في المعرفة وعالمية التأويل، فالتاريخ والتراث عنصران أساسيان في منهج علوم التأويل وبالتالي تحل مشكلة الصحة والخطأ في الأحكام المسبقة وتكون بذلك العلوم الإنسانية شبيهة بالعلوم الدقيقة في علميتها ومنهجها، وفي نفس السياق ولدى قراءته للنصوص الأدبية رأى بأن مفهوم عمل التاريخ يفهم على أنه وعي تفكيري لوضعية تأويلية للفهم خاصة مفهوم التفسير الشرحي عند هيدجر ويقصد به إقامة حوار بين عمل التاريخ والتجربة اللغوية والعنصر الفاعل فيهما هو المعرفة الفردية الذاتية فكل فهم لشيء ما ينطلق من فهم الذات وهو ما يدعوه هيدجر بأنطولوجيا الفهم وهو التفسير الذاتي للوجود الإنساني بحيث أن تجربة الفن هي جزء من هذه الأنطولوجيا.

إن فلسفة التأويل الغادامرية هي ذلك الانتقال من الهيرمينوطيقا الجزئية إلى الهيرمينوطيقا العامة أو من ابستمولوجيا علوم العقل إلى الأنطولوجيا بحيث يؤكد على أن الفلسفة الهيرمينوطيقية مطالبة بالإستفادة من خبرة مقاومة المد الرومانسي للوضعية، والقراءة النقدية لهيدجر للكانطية الجديدة (هارتمان – ناطورب)، ولكن رغم هذا ظل الصراع يحول حول عدم جدوى هيرمينوطيقا ديلتاي التي بقيت أسيرة صراع منهجين منهج علوم الروح ومنهج علوم الطبيعية وسقطت في الذاتية من جهة، ومن جهة ثانية فإن مجاراة الحكم المسبق للتاريخ هو الآخر فقد معنى الذاتية لصالح التاريخ على حد تعبير غادامير في عبارة: "أنا أنتمي إلى التاريخ قبل أن أنتمي إلى ذاتي".

يرى غادامير أن الهيرمينوطيقا العالمية "L'herméneutique universelle" هي محاولة لوضع منهج علمي جديد للعلوم الإنسانية من خلال تاريخية الفهم والتفسير بالرجوع إلى اللغة والاستفادة من التجارب الآتية:

- التجربة اللغوية من خلال العودة إلى: الخطاب عن السفسطائيين ومحاورات أفلاطون التي تعلمنا الفهم والذات، والفيلولوجيا.

- التجربة التاريخية من خلال الذاكرة – التراث – الفهم – السلطة لتجنب الذاتية، والوعي التاريخي من خلال فيكو – هيجل وفكرة التاريخانية.
- التجربة الجمالية خاصة الإرث الرومانسي المجسد فيي نقد الذوق وفكرة الأحكام المسبقة التي تحيل إلى التفسير (كانط)، وأنطولوجيا الفهم عند هيدجر.

يعترف غادامير بصعوبة المهمة والمغامرة في حل عقدة الحقيقة والمنهج في العلوم الإنسانية ويرى حلها في الثنائية التقليدية في المعرفة بين الذات والموضوع وتجاوزها والمأخوذة عن هوسرل ثم طورها هيدجر إلى فكرة الوجود الإنساني في العالم باعتبارها خاصية مميزة لأسلوب وجود الانسان كوجود منخرط في العالم لا ينفصل فيه الوعي عن الأشياء (هيرمينوطيقا وقائعية).

يرى غادامير أن الحقائق التالية: التراث – التاريخ والفن لا تخضع إلى منهج لأنها معطاة في عالم خبرتنا المباشرة وهي سابقة عن أي منهج ولذلك نفهمها من خلال خبرتنا المباشرة باعتبارها تنتمي إلى سياق عالمنا الذي نحيا فيه ومن هنا يرى أن المنهج، والمعرفة التصورية قد حجبت عنا عالم الأشياء الذي نوجد فيه على نحو ما ومن هنا العودة كانت إلى فكرة "العالم المعيش" الهوسرلية أي العودة إلى الأشياء ذاتها، لكن للأسف هذه العودة أرجعت إلى لحظات ممنهجة وهي: الشعور، الحدس، الحكم والتمثل، ولهذا فإن هيرمينوطيقا غادامير تسعى من خلال التفسير والفهم إلى تحقيق ألفة الانسان في العالم أما المنهج فيرد على الاغتراب باغتراب مماثل من خلال ذلك الانفصال والانشقاق الذي يحدث بين الذات والموضوع.

إن الفهم حسب غادامير متناهي ومرتبط بالسياقات ويبقى مفتوحا ولا يدعي اليقين ولا الكمال كما أنه يمتد إلى أي موضوع كان للتعقل، أما مشكلته فهي متجدرة ومتأصلة في التفسير (السياقات التي تؤدي بنا إلى الفهم). فمشكلة الفهم تكمن في الإمكانية الدائمة للتفسيرات المختلفة والفلسفة الغادامرية ترفض الإطلاقية والموضوعية وبالتالي فإن التأويل يعمل على تأمين الفهم الإنساني للدخول إلى مجرى الحياة الإنسانية فهو يكفل نوعا من المشروعية لأحكامنا وتصوراتنا التي تتأسس عليها عملية الفهم والتفسير، فالطريق لفهم النص يفترض فهم ماهية اللغة ذاتها، ويحاول أن يتجاوز مستوى النص المراد تأويله بل ويتعداه، بينما التفسير يكون متواضعا امام النص، وتتولد لدى غادامير خاصيتان في هيرمينوطيقاه.

- النص يكشف عن الوجود وينطوي تحت حقيقته أو معنى يتجاوز إطاره الشكلي.
- تفسير النص وفهمه يقتضي تجاوز الذاتية والموضوعية معا وبالتالي فإن الفلسفة الغادامرية ترفض الإطلاقية والموضوعية وتحافظ على النسبية المطلقة.

فما هو إذن معيار التأويلية الصحيحة؟

يقول غادامير: "**يسألونني مئات المرات ويفاجأ الناس وهم يسمعوني أقول، فيما يتعلق بتأويلية قصيدة شعرية بأن معيار تأويلية صحيحة هو أنها تختفي مطلقا مباشرة إثر إعادة القراءة ذلك لأن كل شيء سيصبح إذن بديهيا جدا**".

يكون بذلك غادامير قد جمع بين كونية وعالمية الهيرمينوطيقا بذلك المصير اللغوي لكل فهم وهذا ما يفسر الأطروحة التي جاءت ملخصة في عبارته الشهيرة: "الوجود الذي في مقدورنا فهمه يكون لغة، بمعنى أن فعل التأويل إنما يوجد على الدوام منصبا في لغة المعنى، فموضوعه أيضا هو كل ما في مقدورنا فهمه ويوجد مبنيا من حيث هو لغة.

أحيانا يقول غادامير بأن التأويلية الأكثر نجاحا هي تلك التي لا تثير الانتباه من حولها باعتبارها كذلك وتختفي ضمن الأثر الفني ذلك ما يشاهد في المسرح أو السينما.

إذا تقدم الممثل بالتأويلية رائعة لشخصية ما فليس ذلك لأننا نعجب بأداء الممثل، إنما لأننا نعتقد كما لو أننا في حضرة الشخصية المستمثلة وأننا لا نستطيع تخيل الأمر خلاف ذلك. هذا ما يشاهد عدة في الفن التشكيلي.

إن الأثر الفني للفنان "دايفيد" تحت عنوان "Le sacre de napoléon" يجعلنا نشاهد الامبراطور أفضل بكثير مما تقدمه لنا أية بطاقة مصورة أو أي سيرة ذاتية كما هو عند الفنان ميشال أونج من خلال عمله "La chapelle sixtine" يقدم لنا واحدة من المماثلات الأكثر اقناعا عن الإله حتى وإن لم يشاهده أحد أبدا، كذلك الأمر بالنسبة للترجمة لن تكون أبدا ناجحة سوى عندما لا يكون لنا وعي بأننا نقرأ ترجمة.

لن يشاهد الممثل أو الرسام او الموسيقار الذي يؤول عملا ما وهو يتبناه بطريقة مرنة ويمارسها على العينة الملموسة لكن ليس ذلك لأن التأويلية تريد لنفسها أن تكون أكثر سرية إنما بالعكس تماما لأنها تتمتع بمهارة خارقة للعادة وهي تستثمر ضمن وظيفة الوساطة، فالتأويلية تجد نفسها مرة واحدة موزعة بين قطبين من الضروري الموازنة بينهما: قطب بالغ الموضوعية وقطب بالغ الذاتية.

ففي التأويلية الفيلولوجية يتم استخراج معنى النص إلا عبر وساطة التأويلية، ونفس الشيء في التأويلية الفنية حيث يستمتع المؤول هنا بقدر أكبر ولكن يبقى الأمر أننا لا نستطيع تأويل أثر فني ما كيفما كان أو يحسب رغبتنا المفضلة وإلا فلن يكون الأمر يتعلق بأثر فني نقوم بتأويله إنما فقط نحن نقوم باستعراض ذواتنا أمام هذا الأثر إما ببالغ الموضوعية او ببالغ الذاتية.

إن الفن عند غادامير هو موضوع تاريخي وليس شيئا حاضرا لا زمانيا يمتثل للوعي الجمالي الخالص، ذلك أن العالم الفني ليس عالما غريبا ننتقل عليها من خلاله سحريا إلى فترة معينة من الزمان بل العكس، في الفن نفهم أنفسنا ونتعرف عليها من خلاله، فالعمل الفني هو معرفة وفي نفس الوقت الخبرة به تعني المشاركة فيه، ومن ذلك تتبين العلاقة الوثيقة بين الهيرمينوطيقا والعمل الفني، فإذا كان مجالها هو كل ما يقبل ويحيل إلى الفهم والتفسير فإن العمل الفتي هو نشاط هيرمينوطيقي ونموذج خصب للحقيقة التي تحدث في خبرتنا وتكشف عن تناهي الفهم الإنساني وهي حقيقة تنتمي إلى عالم الانسان المعيش وسياقه التاريخي الذي يحيا فيه وتتجاوز حدود المنهج وما يخلفه من انفصال بين الذات والموضوع، حيث تتخلص الذات من عالمها لتنظر إليه من الخارج مستعينة بأدوات منهجية تفرضها عليه، وهنا تظهر قرابة بين خبرة الفن وخبرة الهيرمينوطيقا باعتبارهما كشفا للحقيقة، فالفن حسب غادامير هو ظاهرة جمالية تتطلب التفسير على عكس التصورات السابقة للوعي الحديث التي وقفت فقط عند شكل العمل الفني دون الالتفات إلى مضمونه وعلاقته بالحقيقة، وهذا الغياب حسب غادامير مارس نوعا من الاغتراب وعلى الهيرمينوطيقا أن تتجاوزه حيث يقول: "أود الانطلاق من تجربتي المسافة الاغترابية والاستلابية اللتين نصادفهما في ميدان المرجعيات الهامة، أقصد تجربة الوعي الجمالي وتجربة الوعي التاريخي". فالوعي الجمالي حسب غادامير يتجه نحو العمل الفني ويستبعد احتواء هذا العمل على شيء ما يقوله لنا، فإذا كان الفن سابقا قد جسد الحقيقة الدينية فهو بذلك لا ينطوي على الخبرة الإنسانية للعالم بل كان مجرد موضوعا للحكم الجمالي لا غير.

يشكل عالم الأثر الفني موضوع نزاع بين ما أشارته التيارات الاستطيقية السابقة وما طرحه غادامير، إذ هو ليس مجرد موضوع نقبله أو نرفضه بكل حرية لأن الحقيقة تستولي علينا وتحرك مشاعرنا ولا تترك لنا المجال امام استبعادها أو رفضها أو قبولها من تلقاء نفسها، وفي هذا الطرح نلمس نوعا من القرابة بين الفن والشعب الذي يقوم على استبصار أصيل، بحيث أن كل ابداع فن يتبع جماعة ينتمي إليها وغير منفصل عنها، فهو على وفاق مع مارتن هيدجر حينما يربط بين العمل الفني والأرض والشعب خاصة في كتابه أصل العمل الفني ومقالته المعنونة بناء/إعمار، سكن وفكر "Bâtir, habiter, penser".

فالهيرمينوطيقا تتخذ من خبرة الفن موضوعا خصبا لها لأنها خبرة تنطوي على رسالة او شيء او أثر كأنه يتكلم معنا، يقتضي فهما وتفسيرا، فهي تحاول جاهدة احتواء خبرة الفن، بحيث لا تكتفي بالنظر إليه على أنه موضوع متعة جمالية تستهوينا وإنما هي بمثابة "فن تفسير ما يقال عندما نعجز

عن فهم ما قيل أو هي فن نقل وإيضاح ما قيل في لغة غريبة ومبهمة إلى لغة مفهومة ونقلها إلى شخص آخر، فهي حدث لغوي، فالعالم يكشف عن نفسه من خلال اللغة التي يحركها الفهم والتفسير، فالإرث لغة ونقصد به هنا الأشياء التي تحمل الطابع اللغوي كالنصوص التاريخية فحسب، وإنما أيضا الأشكال الأخرى المادية كالأدوات والتقنيات لذلك يجب النظر إلى العمل الفني ذاته على أنه خبرة لغوية مادام يقول لنا شيئا ما.

فخبرة الفن تمتلك مكانة خاصة في هيرمينوطيقا غادامير لأن الفن لا يخاطبنا كغيره من الموضوعات الأخرى المرتبطة بالإرث فهو لا يبقى حبيس الماضي أو حدث من الماضي يبقى في الأرشيف بل يمتد صداه إلى الأجيال اللاحقة وعلى إرادة تحفظ رسالته وتجعلها متواصلة، ومن هذا المنطلق نفهم أن غادامير وسع من دائرة الفهم التي بدأ منها هيدجر وأعطاها تحولا أنطولوجيا وليس ابستمولوجيا وفي هذا المعنى يقول غادامير: " إنني أوسع في تأويليتي البعد الجديد الذي أعطاه هيدجر لهذا المفهوم، ليس الفهم شكلا خاصا للعلاقة بالعلم بل هو أصل كينوني هو شكل الكينونة نفسها للوجود في العالم

يحاول غادامير حل مشكلة العلاقة بين التجربة الفنية والوعي الجمالي بالتطرق إلى مفهوم اللعبة بوصفها نظرية أنطولوجية في الفهم البشري مبرزا البعد الهيرمينوطيقي لها.

ففي دراسته للتجربة الجمالية، أعطى غادامير الأولوية البارزة الأنطولوجية في جوهرها، للفن (art) على حساب الجمال (esthétique)، لماذا إذن؟ بقي غادامير وفيا لخطه الفلسفي الذي لم يجد عنه، وهو الخط التأويلي أو الهيرمينوطيقي في ربط الحقيقة بالفن، عندما كانت هذه الحقيقة مرتبطة بالعلم التجريبي من جهة عبر المنهج، وبالوعي الجمالي من جهة أخرى عبر الذاتية (subjectivité)، العمل الكبير من العيار الثقيل، الذي أقدم غادامير على فعله في "الحقيقة والمنهج" وفي بعض المقالات المتفرقة من كتاباته، هو ربط الفن بالحقيقة من جهة، وجعل الاستطيقا كإقليم معرفي من قارة الهيرمينوطيقا من جهة أخرى.

أول شيء بادر به غادامير في ربط الفن بالحقيقة هو نقد الوعي الاستطيقي فيما يمكن عنونته بـ "نقد العقل الجمالي"، هذا الوعي الاستطيقي أو هذا العقل الجمالي الذي ارتبط منذ كانط بالطريقة الجمالية (الترنسندنتالية) في تشكيل الحكم الجمالي، أي إقحام الذاتية في تشكيل أو تقدير أو تقييم المنتجات الفنية عبر مجموعة من الإجراءات كالعبقرية (génie) أو الذوق (goût) أو الغريزة (instinct) ... إلخ. بالإضافة إلى هذه الإجراءات في تحديد طبيعة الوعي الجمالي، أضاف شيلر

التربية الجمالية كطريقة في تبيان أن الاستطيقا لا تختزل في العبقرية والذوق، ولكن أيضا في الوعي الأخلاقي كما يوحيه مصطلح "البيلدونغ" (Bildung) الذي درسناه سابقا، الاستطيقا هي موقف الإنسان من الوجود والطريقة التي يتصرف بها في هذا الوجود، وليست مجرد تسلية في تذوق الأشياء الجميلة

يبدو أن غادامير وفي مجاوزة الأبعاد السيكولوجية الذاتية في فلسفة كانط، استفاد عند شيلر بهذا السلوك التكويني لدى الانسان، لكن أكثر من مجرد نفسانيات أو أخلاقيات، ترجع غادامير التجربة الجمالية إلى أنطولوجيا حتى أن تلميذه والمتخصص في أعماله جون غروندان، اختصر الاستطيقا عند غادامير في عبارة مقتضية: "أنطولوجيا الأثر الفني" وسنرى لماذا يشدد على الأثر الفني وليس على البعد الجمالي، كان الهم الرئيسي لديه هو: كيف نتجاوز المنهج (بالمعنى العلمي الدقيق) الذي عممه كانط تقريبا على كل المعارف البشرية في العقل النظري وفي العقل العملي وفي ملكة الحكم؟ كيف نعيد للعلوم الإنسانية المتنفس الحقيقي خارج أسوار المنهج الذي تحول إلى عائق أكثر منه إلى كاشف عن حقيقة ما؟

كانت هذه الأسئلة المؤرقة التي جابهها غادامير في سبيل ترجيح الكفة للحقيقة على حساب المنهج، أو على الأقل إعادة ربط العلوم الإنسانية بحقيقتها الخاصة، سليلة القيم الإنسانية (humanisme) قبل أن يأتي المنهج ويضع تحت سلطته كل المعارف البشرية ويعزل المعارف المتمردة إلى مجرد خرافات أو جماليات بلا ذوق، يبرز هذا الأمر المقاومة الشديدة التي تحلى بها غادامير في سبيل انقاذ العلوم الإنسانية من فخ المنهج بالمعنى التقني للكلمة، هذا المنهج القادم من غياهب الأزمنة الحديثة، أي منذ ديكارت وهيوم وحتى كانط نفسه لمعرفة أن يكمن غضب المشكلة، وكيف يقلب غادامير رأسا على عقب بعض المقولات الكانطية، نراه في "الحقيقة والمنهج" يحلل نوعين من الجمال عند كانط: "الجمال الحر" (أو "الجمال في ذاته" إن صح التعبير) وهو الجمال الذي يتذوقه الانسان في شكل تأمل لا يهدف من ورائه أي شيء، أي جمال بلا غائية (finalité) و"الجمال المنتسب إليه" (أو "الجمال لغيره" إن صح القول) وهو الجمال الذي ينطوي على بعض الأفكار الأخلاقية أو البطولية، وينضوي تحته الإنسان، كمقبرة العظماء مثلا التي يتم زخرفتها وتنميقها، لكن لغرض آخر وهو استخلاص العبرة من نضال الأبطال أو معرفة حقبة تاريخية، ينطوي الجمال هنا على معرفة ضمنية.

لم يعر كانط اهتماما بالغا بين النوعين من الجمال، لأنه وضع الفرق على سبيل الإضافة الثانوية لكن في نظر غادامير كان هذا التمييز حاسما، لأن كانط سينتصر في نهاية المطاف للجمال الحر

أو الجمال في ذاته الذي هو أساس الاستطيقا عموما، أما الجمال لغيره، فلا يعتد به، لأنه يمتزج بقيم أخلاقية أو معرفية أو سياسية لا مكان لها في الاستطيقا هذا لا يعني أن كانط يضع فاصلا جذريا بين الأخلاق والاستطيقا، بينما القيمة الجامعة بينهما هي الحرية، لكن ينزل كل حقل منزلته الخاصة به بإيعاز من المنهج المهيمن آنذاك. يعتبر غادامير أن كانط فوت على نفسه الفرصة بهذا الفصل الراديكالي، لأن الفن لا يرجع إلى الأشياء الجميلة التي ينبغي إبداء بشأنها (جمال أو قبح)، ولكن يحمل بعض السمات الأخلاقية في عملية تكوين الإنسان (أي البيلدونغ) والسمات الأنطولوجية في الارتباط بالكينونة واكتشاف الحقيقة.

يقول في "تجلي الجميل" قصد تبرير الطابع التكويني لدى الانسان:

"**ينبغي على كل فرد أن ينمي احساسه بالجميل على ذلك النحو الذي يصبح معه قادرا على أن يميز بين ما يكون جميلا بدرجة أكبر أو بدرجة أقل، وهذا الأمر لن يبلغه المرء عن طريق تقديم أسباب وجيهة أو براهين حاسمة تبرر ذوقه الخاص، فمجال النقد الفني الذي يحاول أن ينمي الذوق، يتأرجح بين البرهان العلمي والاحساس بالكيف الذي يقرر الحكم دون أن يصبح علميا خالصا**"

يبدو جليا إن الإحساس بالجميل ليس مسألة تشكيل نقد جمالي ينطبع بالمنهج (منهج النقد إذن)، وليس الوصول إلى إجماع حول موضوع الجمال، بأن يكون الإحساس بالجميل عينه من فرد إلى آخر، يتعدى الأمر نحو طريقة بناء الفرد لإحساسه الخاص والفائدة المرجوة من ذلك، وهي الفائدة التكوينية للذات.

إن المنطلق الحاسم لدى غادامير هو هدم الوعي الجمالي لبلوغ حقيقة الفن كما ذهب جون غروندان في شرحه لهذا المنطلق الأنطولوجي، وهذا ينبئ بلا لبس عدم اختزال الفن إلى الجمال، ويبدو هذا غادامير في وجهه "الهيغلي" بالإعلاء من شأن الفن أكثر منه وجهه "الكانطي" الذي أعلى من شأن الجمال الطبيعي لماذا هدم الوعي الجمالي؟ لأنه يحجب حقيقة العمل الفني، ولأنه يختزل الفن في منتجات جمالية تخلو من قيم معرفية أو تكوينية/تربوية. لا شك أن استقلالية الفن بمنتجات يتم تداولها في المزاد العلني أو تقديرها والتأمل فيها في المعارض والمتاحف أعطى لهذه المنتجات قيمة مادية من جهة بالمتاجرة باللوحات والآثار الفنية عموما، وقيمة اجتماعية بدمج الفنان في الجمهور، فلا تخلو مدينة كبيرة أو صغيرة من هياكل ومؤسسات مخصصة للفن.

لكن ليس هذا هو الفن بالضبط من منظور غادامير، أي ليس هو منتجات للاستهلاك أو ذاتية تميز عن مواهبها، إنه قبل كل شيء مشاركة في صوغ الحقيقة التي يشارك فيها أيضا المتلقي، متلقي العمل الفني وهي حقيقة أنطولوجية تعبر عن رسوخ العمل الفني في الوجود، وأن له شيئا المتلقي، وليست الحقيقة بالمعنى التقني والعلمي المتداول في تطابق الشيء والواقعة. الوصول إلى كائن العمل الفني (بالمعنى الأنطولوجي) يقتضي إذن مجاوزة البعد المنهجي والعلموي للحقيقة، وإزاحة التجربة الجمالية عن القواعد المنهجية التي سجنها فيها كانط. إذا كان غادامير يسعى إلى هدم الوعي الجمالي فمن أجل أية أغراض بعيد الاعتبار للأثر الفني وأية دوافع؟ هناك البيلدونغ كما رأينا سابقا، أي أن الهدف من الأثر الفني ليس هو التسلية وإشباع ذوق المتلقي، ولكن من أجل تكوين هذا المتلقي، من أجل تغيير رؤيته للأشياء.

للأثر الفني قيمة تكوينية وتربوية مفادها أن متلقي الفن لا يكتفي بالعيش لحظة الأثر الفني، بالاستلاب في عالمه، بالقرار من الواقع خلال هذه اللحظة من السرحان، ولكن يخرج من لقائه بالأثر الفني بقيمة معرفية أو أخلاقية، برؤية نوعية، بمحفز على التغيير، بالوعي بالتناهي البشر ي (Finitude)، بحكم أن الفرد لا يستنفد كليات وجزئيات الوجود ولا يحيط بها علما ودراية، تنمو معارفه وتتعزز عندما يتيقن بحدوده النظرية والفعلية وأن تنمية هذه المعارف تأتي في خضم علاقة مشتركة يتيحها "الحس المشترك" (commun sens)، أي أن يشترك الفرد في صوغ أحكامه وأذواقه قبالة غيره من الأفراد، لأنه يصحح أحكامه وأذواقه ويقوم معارفه بوجوده أمامهم.

هذا الوجود سمع او التواجد (Mistein)، من شانه أن يمنح للحكم (Jugement) بعدا أخلاقيا في طريقة التشكيل أو التكوين، وليس فقط بعدا جماليا المغلف ببطانة ذاتية تقصى من المعارف الدقيقة. نرى بوضوح حرص غادامير في إلحاق الإتيقا (ethique) بالاستطيقا (esthétique) لأنهما لا تنفكان عن بعضهما، ولأن هيمنة المنهج بالمعنى الوضعي للكلمة هو الذي جعل الجماليات مجرد أذواق ذاتية وأحكام تقريبية يكتنفها الغموض والالتباس ولا تدرك الحقيقة، ولأن وضعنة (Objectivisation) العلوم الإنسانية جعلت من الفن مجرد تعبيرات (expressions) عن مواهب تخضع إلى عائقين رئيسيين:

1- العائق الجمالي الذي يرى في الفن منتجات للتسلية قابلة للاستهلاك.

2- العائق التاريخاني الذي يرى في التعبيرات الفنية نتيجة بيئة وبيوغرافيا معينة.

يختزل هاذان العائقان الفن في التسلية لملأ الفراغ، وفي نخبوية بدراسة بيئة وحياة كبار الفنانين، كما أنها يختزلان الفن في تعبير عن موهبة أو خلق أثر ملموس للإتحاف وللدخول في المتحف. هذه

الصورة المبتذلة للفن هي التي عمل غادامير على مقاومتها لأنها لا تعدل في حقيقة الفن ولأجل شيء وجد والدور الانطولوجي والتكويني الذي يؤديه في حياة البشر، أي الفن الباحث عن حقيقته الخاص من وحي كشفه عن كينونة للوعي البشري أين وكيف يدرك الفن حقيقته؟ بأي معنى يكشف عن الكينونة؟ ماهي الوسيلة في هذا الكشف؟ للإفلات إذن من الوعي الجمالي ومن البعد التاريخاني للأثر الفني، يقترح غادامير مفهوم اللعبة (jeu, game, spiel) كنموذج هيرمينوطيقي في الاضطلاع بحقيقة الفن، ما معنى أن نلعب؟ وكيف تقحمنا اللعبة في البعد الأنطولوجي؟

خلافا لما هو متداول وشائع، ليست اللعبة للتسلية (سوى من باب الترويح عن النفس)، وليست شيئا مبتذلا أو لملأ الفراغ أو لقتل الوقت كما يقال، اللعبة مفهوم جاد، وتحمل معها جديتها وفرادتها، لهذا جعلها غادامير نموذج الفن بعدما لم تقنعه الأبعاد الجمالية والتاريخانية، يستحضر مثلا في تجلي الجميل القيمة الأنتروبولوجية للعبة عندما يقول:

"**إن مفهوم اللعب له أهمية خاصة في هذا المقام، وأول شيء ينبغي أن نوضحه لأنفسنا هو ان اللعب وظيفة أولية جدا للحياة الإنسانية، لدرجة أن الحضارة تكون أمرا غير متصور تماما بدون هذا العنصر. ولطالما أكد مفكرون من أمثال هوزنجا** Huzinga **وغارديني** Guardini **علاوة على آخرين على أن عنصر اللعب يكون متضمنا في الممارسات الطقسية والدينية للإنسان**".

لكن في الحقيقة والمنهج، يوسع مفهوم اللعبة نحو البعد الأنطولوجي، حيث يقول:

"**إن المنطق الذي اخترناه هو مفهوم لعب دورا كبيرا في الاستطيقا: إنه مفهوم اللعب أو اللعبة، لكن ينبغي أن نفرغ المفهوم من الدلالة الذاتية اللصيقة به منذ كانط وشيلر والتي هيمنت على الاستطيقا والأنتروبولوجيا في العصر الحديث. عندما نتكلم عن اللعبة في تجربة الفن، لا نعني بها التصرف ولا الحالة الذهنية لدى المبدع أو الهاوي، ولا حتى الذاتية التي تمارس في اللعبة، ولكن نمط وجود الأثر الفني ذاته**"، ما نتركه اللعبة من أثر نفسي وتربوي.

لا شك أن غادامير أحدث إزاحة كبرى في نمط إدراك حقيقة الفن عبر نموذج اللعبة. لا يكتفي بالبعد الأنتروبولوجي في كونها خاصية الانسان الجوهرية عبر الطقوس والحفلات، ولا البعد الذاتوي (subjectiviste) في كونها تسلية وترويح عن النفس واستلاب الوعي في عالم اللعبة، ولكن بإيعاز هايدغري واضح، يعطي الصدارة للبعد الأنطولوجي في كون حالة وجودية أو نمط وجود الأثر الفني نفسه.

لكن لماذا ارتأى غادامير أن يجعل من اللعب (كممارسة) أو اللعبة (كنموذج) جوهر الحقيقة في الفن؟ ما العلة في ذلك؟ العلة بسيطة هي مجاوزة البعد العلموي الذي سجنت فيه العلوم الإنسانية نحو البعد الأنطولوجي الذي يحررها من صلابة المنهج، تفتح اللعبة أفقا يدرك به الانسان نمط وجوده في العالم، لأنها تشركه في قضايا حاسمة ومصيرية من حياته، حتى اضحى منطوق اللعبة نفسه عبارة عن مسألة جادة عندما نقول مثلا "قواعد اللعبة الديمقراطية" في السياسة، لأن ينجر عنها مصير شعب وطريقة تنظيمه لحياته، أو "قواعد اللعبة الرياضية"، لأن ينجر عنها كفاءات أو مهارات في الأداء والفوز بالنتيجة، وبالتالي الاعتناء بالصورة، صورة الفائز في اللعبة بالمقارنة مع غير المحظوظين ... إلخ.

لكن ليس لغائية نفعية يحبذ غادامير مفهوم اللعبة: لا نلعب فقط لأنها نريد فائدة معينة في شكل مال أو كأس التتويج (حتى وإن كانت الصورة الغالبة في مفهوم اللعبة اليوم)، لكن لهدف أنطولوجي بارز يريد غادامير تبيان أهميته وأحقيته، وكأنه يقول لنا: "الكل لعبة" او الانسان "كائن لعبوي"، كل ما يؤديه من وظائف وإنجازات هي لعب مفتوحة على رهان الربح أو الخسارة، ولأنها تستغرقه في عالم يبرهن فيه على مدى اعتداده بذاته (الثقة بالنفس)، وتذليله للمصاعب (مفهوم التجربة: Erfahrung الذي ينطوي على مفهوم الخطر أو المجازفة: Gefahr)، ومجابهته للوضعيات والمستويات، بمعنى ممارسته لوجوده كإنسان في العالم بالمعنى الهيدغري العميق: الدازاين (Dasein).

إن الشيء الذي يتحقق في اللعبة هو قواعد ذاتها، هو وجود اللعبة بمعزل عن ذاتية اللاعب وإرادته في اللعب. يكتب في هذا الصدد:

"**ثمة نقطة يتبين من خلالها تعريف اللعبة كسيرورة وسطية، لقد رأينا أن كائن اللعبة لا يكمن في وعي أو تصرف اللعاب، ولكن على العكس يستدرج هذا اللاعب في مجاله ويستغرقه بنفحة، يختبر اللاعب اللعبة كحقيقة تتجاوزه**"

يمكن القول أن اللاعب يلعب به، فهو الكائن الملعوب به، وهي فكرة محورية في هيرمينوطيقية غادامير، أي أن نفكر في سؤال الفن من وجهة أنطولوجية لا نفسانية أو ذاتوية، وأن نرى في اللعبة انبساط الحقيقة (Déploiement)، أي تمددها واستغراقها لكلية الكائن، التجربة الفنية هي حضور الحقيقة أو انكشافها، الحضور (Darstellung) بالمعنى المزدوج في الوجود أمام أو الوجود مع، وفي التمثل أو الاستحضار (Représentation)، معنى ذلك أن الفن يحضر أمام الوعي في شكل

استحضار (مثلا: استحضار العبقريات الفنية او المنتجات الفنية في إعادة تحيين أو أقلمة)، ويتواجد مع الفرد أو بمعيته في شكل أثار تحتفظ أو ألغاز أو أشعار تتلى أو لوحات يتأمل فيها.

عندما يتم تحيين هذه الآثار الفنية، فليس فقط في منتجات يعاد ابتكارها، ولكن يتم الكشف عن تواجدها أمام الوعي المعاصر، وكيف أنها تدفع الفرد نحو تغيير رؤيته للأشياء وتساهم في تغيير معيشه وتغيير نمط إدراكه وإحساسه، بمعنى أنها تؤدي وظيفة أنطولوجية بارزة، تفتح الوعي أمام عالم جديد، أمام أفق متجدد، وهذه الوظيفة الأنطولوجية هي أعز ما كان يتمناه غادامير بشأن العلوم الإنسانية عموما، أي قدرتها على كشف حقيقتها بالذات دون ان يأتي دخيل عليها، في شكل منهج وضعي أو مصطنع، ينسج لها مفهومه الوضعي للحقيقة. معنى ذلك أن غادامير بعيد للفن طابعه "البراكسي" (Praxis) حيث قيمته الأنطولوجية في ذاته، بمعزل عن طابعه "البويسي" (Poièsis) حيث القيمة هي صنائعية واستعمالية، أي غاية أخرى في الخارج منه. يقول في هذا الصدد:

"**إذن فاللعب – من حيث هو حركة ذاتية لا تسعى إلى تحقيق أي غاية أو غرض خاص – يبدو شبيها إلى حد كبير بالحركة من حيث حركة، أي أنه يكشف عن ظاهرة فائض النشاط، أي ظاهرة تمثيل ذاتي حي، وكل هذا ينشأ عن الطابع الأساسي من فائض النشاط، الذي يحاول جاهدا أن يعبر عن ذاته في الوجود الحي**".

على غرار اللعبة التي لها غايتها في ذاتها (براكسيس)، الأثر الفني له أيضا قيمته في ذاته ولا يحقق غاية أخرى، نفعية أو صنائعية. لا شك أن هناك قيمة معرفية في الأثر الفني، لأن التردد على المتاحف مثلا ليس الغرض منه التأمل المنفعل للوحات والأثار، ولكن أيضا إرادة في المعرفة، معرفة الماضي العريق لعبقرية الأمم.

إن ما أسماه غادامير بالحوار بين المشاهد والعمل الفني يشير إلى علاقة تبادلية بين المؤول والنص أو العمل الفني وهي علاقة أنا بآخر وكل حوار يقتضي توجيه انتباهنا وجسدنا في اتجاه الشخص أو العمل الفني، فالحوار الجسدي تتجلي فيه العلاقة من خلال الحركات، نبرة الصوت، تعبيرات الوجه وهي كلها تساهم بفعالية في إنجاح الحوار، بينما يفتقر الحوار بالعمل الفني إلى مثل هذه الفاعلية إذ يتجه نحو الفهم والتفسير بطريقة الأنا – آخر أو العكس آخر – أنا، ولكن الدور الأكبر الذي تلعبه لإنجاح الحوار هو البدء بالأنا الذي يمتلك زمام المبادرة ويتيح إمكانية التحدث معه كموضوع تأخذ على عاتقه الكشف عن الحقيقة.

فالعمل الفني في تجليه كلعبة لا ينفصل عن العرض لأنه جوهره وكل أنماط التعبير الفني هي بالضرورة تحرص على البعد الأنطولوجي المميز للحوار. وتعد الفنون الادائية والتشكيلية والمسرح النموذج الأمثل الذي يعكس التكافؤ الأنطولوجي التام لنمط وجود اللعبة (المؤول والعمل الفني)، فنجد مثلا العمل الدرامي لا يكتف بعرضه وأداءه بل يقحم المشاهد في لعبه واحتفاله، وأن يتعرف على ذاته من خلال العرض، كما لا يمكن أن ينفصل العرض عن العالم والحياة في تيماته وفي آداءه، أي يحقق ما أسماه "بالتحقق" فالمسرح والرقص والموسيقى فنون تتطلب في جوهرها أن تكون ممثلة أو أن تلعب، فلا وجود للعمل الفني بدون العرض أو التمثيل، ومفهوم العرض هنا يحمل معنى التأمل أي يتأمل اللوحة او المنحوتة.

ويعتبر الأدب على غرار الفنون الأخرى من الفنون التي تقوم في جوهرها على التمثيل، فالقراءة سواء كانت صامتة أو إلقائية شفوية تكون مصحوبة بالفهم كنوع من إعادة الإنتاج والتأويل والآداء، والخاصية المميزة لعملية القراءة أنها عرض وتمثيل لمعنى النص وتصبح عملية الفهم مساوية لخبرة العمل الفني، فلا يكتمل العمل في الفنون التشكيلية إلا من خلال نظرة من يتأمله ويخاطبه

ونجد عند غادامير أن استعارة اللعب قد ازدهرت معه لتشمل اللاعب أو المتفرج، ثم الحوار، الفهم، والحقيقة لتتعدى مجال الفن وصولا إلى التاريخ ثم الحياة، فنحن نكتشف أشكال اللعب في أكثر أنواع النشاط الانساني جدية، في الطقس الديني وفي إدارة إجراءات العدالة وفي السلوك الاجتماعي.

الهوامش

1- غادامير، تجلي الجميل، تحرير روبرت برناسكوني، تر. سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997، ص 91.
2- هشام معافة، التأويلية والفن عند هانز جورج غادامير، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى 2010، بيروت، ص 19 – 20.
3- دايفيد جاسبر، مقدمة في الهيرمينوطيقا، تر. وجيه قانصو، الدار العربية للعلوم، بيروت، الطبعة الأولى 2007، ص 21.
4- بوزيد بومدين، الفهم والتأويل في الفكر العربي المعاصر، أطروحة دكتوراه، كلية العلوم الاجتماعية، قسم الفلسفة، جامعة وهران 02 محمد بن أحمد، سنة 2005، ص 156.

5- محمد شوقي الزين، الفن والحقيقة أو نقد العقل الجمالي، محاضرة مطبوعة، جامعة تلمسان، كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية، شعبة الفلسفة، 2014.

6- Gadamer, la philosophie herméneutique traduit par Jean Grondin PUF, Paris 1996, Tr, p 11.

7- Gadamer, vérité et méthode, les grands lignes d'une herméneutique philosophie, Tr, P 98.