

الفن كعرض وتشكيل ثقافي عند هانس جيورج غادامير

Hans-Georg Gadamer's Art as a Presentation and Cultural Formation

خاطر شرف الدين¹، أ.د. محمد شوقي الزين²¹ جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان، الجزائر، charafeddine.khater@ univ-tlemcen.dz² جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان، الجزائر، mczine13@ gmail.com

مختبر بحث الفينومينولوجيا وتطبيقاتها، جامعة تلمسان

تاريخ الاستلام: 2020/09/21 تاريخ القبول: 2020/11/07 تاريخ النشر: 2020/12/31

ملخص:

تسعى هذه الدراسة إلى محاولة الكشف عن الإسهام الثقافي لواحد من أهم أبعاد تأويلية الفيلسوف الألماني هانس جيورج غادامير (1900-2002) وأقصد هنا البعد الفني، ذلك أن الفن يعدّ المبحث الأساس في كتاب الحقيقة والمنهج (1960) في الباب الأول الذي وسع من خلاله غادامير مجمل تأويلاته، وفي الباب نفسه يتطرق لمفهوم «البيلدونغ» أو الثقافة بالمعنى الألماني، ممّا يجعلنا نفتح على إمكانية هذه العلاقة بين الفن والثقافة عند غادامير وأوجه مشروعيتها، لذلك يكون هذا البحث مقصدا لتلك الغاية أي فهم الترابط بين الفني والثقافي في التأويلية الفلسفية.

كلمات مفتاحية: الفن؛ الثقافة؛ العرض؛ التشكيل؛ التأويل.

* المؤلف المرسل: خاطر شرف الدين، charafeddine.khater@ univ-tlemcen.dz

Abstract:

This study seeks to discuss the cultural contribution to one of the most important interpretive dimensions of the German philosopher Hans-Georg Gadamer (1900-2002) and I mean here the artistic dimension, because art is the main theme of the book *Truth and Method* (1960) in the first chapter through which Gadamer develops his entire hermeneutics.

Moreover, in the same chapter he deals with the concept of **Bildung** in the German sense. In this way, we try to find out the possibility of this relationship between Art and culture in Gadamer's thought. So, Our issue is to understand the interdependence between art and culture in the philosophical hermeneutics.

Keywords: Art; culture; Presentation; formation; Interpretation.

1. مقدمة:

إنّ الحديث عن هيرمينوطيقا غادامير يقودنا إلى موضوع الفن، وهو موضوع قديم قدم الفلسفة ذاتها، والذي عرف العديد من محاولات التنظير من قبل جل الفلاسفة منذ اليونان، بيد أن تكرار التساؤل حول موضوع ما لا يعني نفاذ البحث فيه، لأن المواضيع الجوهرية تمتلك نوعا من الانفتاح الذي لا تستهلكه المحاولات المتكررة للقبض على أساس ثابت لاحتوائها، وبالتالي أمكننا التأكيد على أن الفن هو واحد من المواضيع التي تعاطاها الفكر الغربي بإسهاب، وهذا السبب دفع بـ **غادامير** إلى اعتبار الفن بوابة لفهم العلوم الإنسانية بل فسحة لتحررها من منهجية العلوم الطبيعية، لكن عن أي فهم للفن يتحدث فيلسوف التأويلية؟ وهل هو مجرد تكرار للمفاهيم الدارجة في فضاء الفكر الألماني حول موضوعات الجميل والذوق والحكم أم يحمل بذور الجديد والمنتج؟

في مقابل الفن نجد الثقافة وهي مفهوم لا يقل أصالة وقوة تاريخية، فالثقافة حسب رايمون دويليامز Raymon Williams (1921-1988) «من بين ثلاثة كلمات الأكثر تعقيدا في اللغة الإنجليزية»⁽¹⁾، ولعل سبب التعقيد يرجع إلى السيرورة السوسيو-تاريخية التي يواكب

فيها نمو المفهوم مجمل التحولات الاجتماعية للأمم والشعوب، وبذلك نكون أمام مفهوم سائل يسري في جميع الاتجاهات، رغم ذلك سنحاول الاقتصار على عرض مقتضب لمفهوم «البيلدونغ» الألماني لما له من ارتباط وثيق بألمانيا ومنه بـ **غادامير**، فكيف يسهم مفهوم «البيلدونغ» في تشكيل رؤية ثقافية عند **غادامير** من جهة؟ ومن جهة أخرى ما العلاقة بين الفن و«البيلدونغ» في فكر **غادامير**؟

2. **غادامير وثقافة «البيلدونغ»:**

في البداية وجب التأكيد على أن تأويلية **غادامير** لقيت العديد من الدراسات واهتمام الباحثين فالدراسات حول هذا الموضوع تعددت داخل الجزائر وخارجها فعلى سبيل المثال نجد الباحث التونسي **زهير الخويلدي** في كتابه **تشریح العقل الغربي مقابسات فلسفية في النظر والعمل** (2013) يتطرق لمفهوم الصورة عند **غادامير** بأبعاده الأنطولوجية، الأمر نفسه مع الأستاذ الجزائري **هشام معافة** وكتابه **الفن والتأويلية عند هانس جيورج غادامير** (2010)، بالإضافة إلى كتابات الأستاذ **محمد شوقي الزين** مثل ترجمته لكتاب **فلسفة التأويل لغادامير** (2000). لكن على خلاف التأويلية لم يتم دراسة العلاقة بين مفهوم الثقافة وتأويلية الفن، وهي العلاقة التي وجدنا بعض ملامحها في: عمل الكاتب الفرنسي **فيليب فونتان** Fontain Philippe (1948) في كتابه **الثقافة** (2007) الذي يتحدث في بضع صفحات عن الثقافة لدى **غادامير**، كما وجدنا ملامحاً منها في كتاب **الثقاف في الأزمنة العجاف** (2014)، وهناك أيضاً أطروحة دكتوراه للباحثة **فريدة فاطمة** من جامعة مستغانم تحت عنوان: **فلسفة الثقافة وإيتيقا التقاليد لدى هانس جورج غادامير** (2016-2017)؛ وبهدف فهم هذه العلاقة بين الفن والتشكيل الثقافي نحاول أولاً تحديد طبيعة الثقافة عند **غادامير** قبل تبيان إسهام البعد التأويلي الفني فيها.

2.1. **في دلالة «البيلدونغ»:**

وجب أن نشير إلى أن تكوين فكرة عن الثقافة وعن الفن عند **غادامير** يتطلب عتبة أولى هي العرض لمفهوم «البيلدونغ»، وأول المشكلات التي تعترضنا تكمن في الترجمة

فالبعض يترجمه بالتشكيل أو التكوين، والبعض الآخر يترجمه بالثقافة أو التتميط، التصوير، التطبيع الخ⁽²⁾؛ وجلّ هذه الترجمات تقترب من روح المفهوم ولا تعبر عنه تماما، ومع ذلك تبقى مشروعة، وبدورنا نختار الإبقاء على كلمة «بيلدونغ» في سياق بحثنا. لقد أسست «البيلدونغ» للسياق الثقافي الألماني واقتربت بجملة من المجالات: اللاهوت، والسياسة، والفلسفة، والفن، والتاريخ، واللغة، ما يعني عظم مكانتها وقدرتها على رصد التحولات الثقافية الألمانية فهو ليس مفهوما «مميزا وفريدا للرومانسية المبكرة Frühromantik وحسب. بل كان مفهوم «البيلدونغ» الدعامة الأساسية للتقاليد الألمانية الشائعة ممثلة في: تيار العاصفة والعاطفة، الأنوار، والكلاسيكية⁽³⁾، وهذا يقودنا للتساؤل عن الدلالات التي يحملها هذا المفهوم؟

تقترن «البيلدونغ» بداية بالتصور المسيحي عن الخلق والإيجاد، فحسب غادامير «يستحضر ظهور كلمة «البيلدونغ» التراث الصوفي القديم الذي كان الإنسان طبقا له حاملا في روحه صورة الله التي تشكله، ويجب عليه أن يزرعها في نفسه»⁽⁴⁾، فالإنسان القويم هو الذي يعمل على الاتصال بصورة الحق عبر فعل تعمير الوجود، وهذا الفعل لا يمكن أن يتحقق بدون التنبه لخداع الصور بالجمع التي تشغل الإنسان عن صورة الحق؛ لذلك فالتشكيل الحقيقي هو القدرة على تخلص الذات من الوهم وتربيتها لتتصل بالله، وهذه الرؤية هي التي حملها القديس أغوستين Augustin (354-430) في اعترافاته، والقديس توما الأكويني Thomas d'Aquin (1225-1274) في أعماله وغيرهما كثير في الترغيب صوب تطويع النفس ونيران شهواتها؛ حيث الفاعلية تؤكد بأن «البيلدونغ» في طبيعتها الصوفية هي محل استعادة وإعادة قراءة بسبب قوة الوصل بين العوالم عبر وسيط الصورة حيث الروح تبحث عن روحها عبر مفهوم الوحدة، كما تترسخ «البيلدونغ» في الانتقال من حالة وجودية إلى أخرى (الطابع الزمني). ذلك أن المنحى الصوفي يوحد المعرفة والوجود بفعل الروح الجمالية التي تحمل المقولة إلى سياق القيمة، والنظرية إلى ميدان السلوك المتجلي في فعل تعمير الوجود المبني على استكناه كمال الحق⁽⁵⁾.

على غرار التصور الصوفي نجد في القرن الثامن عشر استثمارا لهذه المرجعية الدينية من قبل الرومانسية الألمانية بقصد التصدي للأنوار التي تصاعد تأثيرها منذ فجر الحداثة، لكن قبل الرومانسية وجب التنبه إلى أن الأنوار حملت قيما «بيلدونغية» تشكيلية للإنسان تمثلت في النزوع نحو تحرير الإنسان من سلطة الكنيسة إلى نور العقل وحرية الإرادة. عملت الأنوار أيضا على تحويل المرجعية المعرفية من هيمنة رجل الكنيسة إلى سيادة العالم والمفكر والفيلسوف الذي يحرر العقول؛ مما أدى إلى الانتقال المؤسسي من دور العبادة إلى المعاهد والجامعات وتشجيع قيم البحث والنقد مقابل كل نزوع أسطوري⁽⁶⁾.

شهدت تلك التحولات الكبرى على ميلاد فجر جديد هو فجر العقلانية في أوروبا، وفيها حركة انتقالية تشكيلية للعقل الأوروبي نقلته من حالة دنيا إلى حالة أفضل وهذا ما يبرر الحديث عن «بيلدونغ» أنوارية، لأن قيمة «البيلدونغ» تكمن في هذا النزوع التكويني التربوي والتشكيلي للقيم والمبادئ الوزنة، لذلك عرّف إمانويل كانط Emmanuel Kant (1724-1804) الأنوار بأنها «خروج الإنسان من القصور الذي هو مسؤول عنه، والذي يعني عجزه عن استعمال عقله دون إرشاد الغير»⁽⁷⁾، والناجح أن أصالة الأنوار تكمن في هذا التحرير للإنسان من قيود الكنيسة.

لكن على الخلاف من القيم الإيجابية للبيلدونغ، نجد أن التبعات العقلانية الأنوارية كانت وخيمة وهي التي دفعت الرومانسية إلى نقد الأنوار. ولا شك في أن الرومانسية الألمانية قامت كحركة ورد فعل على واقع أخذ في الانهيار، فحسب فيكتور هال Victor Hell (1920-1994) انطبع القرنان الثامن عشر والتاسع عشر بالتطور الصناعي: من تقسيم العمل، واستفحال المعرفة الوضعية، والعلوم التجريبية والتقنية، والإيمان في التقدم المادي⁽⁸⁾.

لقد عملت تلك القيم العقلانية على حجر الإنسان وتحديد حريته بشكل شمولي، أسره في قوالب وتنظيمات محددة عكس ما ادعته الأنوار، لذلك مثلت الرومانسية ثورة على سيادة العقل الأنواري، واعتبرت قطيعة مع «البيلدونغ» الأنوارية التي انتهت إلى شكل من التثقيف

المبتذل الذي يأخذ من العقل والمنهج منهجا وحيدا ويهمل باقي الجوانب الانسانية⁽⁹⁾، ومنه ركزت «البيلدونغ» الرومانسية على تصوير رؤية جديدة عن الإنسان كما «عملت على استيعاب التناقض الكامن فيها: الثقافة اليونانية، الثقافة المسيحية، الإنسية والأنوار، الخيط الرفيع الجامع بين هذه العناصر هو الاستبطان والاستقراد»⁽¹⁰⁾.

وبالتالي ما هي الأبعاد التي اتخذتها «البيلدونغ» مع الرومانسيين؟، هناك مجموعة من الأبعاد يمكن أن نجملها في النقاط التالية:

أولاً: الفردية، الحرية والعواطف، ففكرة الفردانية وجوهية الحساسية الإنسانية آمن بها الرومانسيون وفي مقابل العقل الجاف الذي يدعي الكمال، نادوا بانفتاح القلب والعواطف على الجانب الغامض والمفاجئ في الذات الإنسانية، لقد أعادوا الاعتبار بشكل خاص للمغائر الفطرية والعواطف والحساسية التي لها كل الحق في البروز والظهور؛ لتسهم مثلها مثل باقي القوى في وحدة التطور الداخلي للفرد ومنه الجماعة وهنا نوع من تجسد الحرية⁽¹¹⁾ والقابلية للاكتمال، مقابل نموذج الاكتمال المنهجي الأنواري.

ثانياً: هناك أيضا البعد الجمالي، الشعري والقيمي والأخلاقي بدل البعد المعرفي وحده؛ حيث اعتبرت الرومانسية أن التنقيف الإنساني يتعلق بالتشكيل الجمالي والشعرية وخاصة شعور الحب والمشاعر النابعة من القلب وهو ما نجده عند **نوفاليس** Novalis (1772-1801) أب الحركة الرومانسية عندما يجعل الشعر والبلاغة مساويين للفلسفة، كما نجد **فريديريش شليغل** Schlegel Friedrich (1772-1829) يؤكد على الصيغة الشعرية للرومانسية، فيقول في **الشذرة 116**: "الشعرية الرومانسية هي شعرية شمولية قيد النمو"⁽¹²⁾؛ هذا ما يؤكد ارتباط الشعر والجمال بالحياة في الفكر الرومانسي وهو الطموح الذي حمله في التقدم والنمو.

اكتنزت أعمال الرومانسيين رؤية جمالية وتصورات لما يكون عليه التشكيل الإنساني عبر الدوافع الداخلية الذوقية، واعتبر الشعر حسبهم أنموذجا يحمل قيم الإنسانية المنشودة التي تخرج الإنسان من حدوده المقيتة نحو آفاق فسيحة. لا ننسى أيضا البعد الأخلاقي عند الرومانسية خاصة عند **شيلر** الذي يصف سيرورة التنقيف الذاتي للقوى

الإنسانية التي تنتهي إلى اتزان أخلاقي⁽¹³⁾، والتي تشكل الإنسان الكامل المتحكم في غرائزه وقواه؛ ويوجه قدراته صوب تطوير ذاته وتنميتها لتسهم في الكل الإنساني. «البيلدونغ» كان جهدها قيميا في توطين الكائن الإنساني داخل العالم؛ عبر حب الآخر واحترام الخصوصية والتكامل الإنساني، وكذا التأكيد على قيمة المواطنة والعمل الإيجابي داخل الدولة.

ثالثا: إضافة إلى الخصائص السابقة الذكر للبيلدونغ الرومانسية، نجد خاصية الاحتكام إلى التراث والارتكاز على الذخائر الفكرية والروائع الإنسانية في تشكيل الإنسان، لقد سعت «البيلدونغ» الرومانسية لتجاوز الحكم المسبق على التراث من قبل الأنوار، حيث حكمت العقلانية على الكتابات المقدسة بالسلب عموما، وبهذا الصدد أكد الفيلسوف الألماني **يوهان غوتفريد هردر** (Johann Herder) (1744-1803) بأن التراث عبارة عن قوى حية ومنه على «فلسفة التاريخ أن تقرأ في الأزمنة والأمكنة جينيلوجيا هذه القوى النشيطة وترى كيف تتكون وتتكثف، كيف تتعاضد وتتكاثر، ونحو أي وجهة تصبو ثم تعلق في ارتقاء لا يفتقر»⁽¹⁴⁾؛ إنه ارتقاء نحو البشرية بتعبير **هردر** عبر نصوص التراث بعد تنقيحها. وتمثل أهم خصائص «البيلدونغ» الرومانسية التي اهتمت بالتشكيل الروحي والأخلاقي للإنسان عبر مختلف الأشكال الثقافية كالفن واللغة والتراث، وقد انفتحوا على قابلية الإنسان على التجدد والابداع.

2.2 طبيعة الثقافة عند غادامير:

تحدد طبيعة مفهوم الثقافة عند **غادامير** من خلال السجال أعلاه بين الأنوار والرومانسية، لأنه يقف على مدى الآثار السلبية التي آلت إليها علوم الروح بسبب من هيمنة العقلانية الجافة والنزوع المعرفي المحض، مما أدى إلى عطالة العلوم المشككة للنشاط الإنساني مثل الفن واللغة والتاريخ. لذلك نجد **غادامير** يورد مفهوم «البيلدونغ» في كتابه **الحقيقة والمنهج**، من ضمن المفاهيم الموجهة للنزعة الإنسية (وهي «البيلدونغ» والذوق والحكم والحس المشترك) والتي يعتبرها مفاهيم محركة للإنسان حالما تكون على طبيعتها، وقد اهتم **غادامير** ب«البيلدونغ» معتبرا أن هذا المفهوم هو المخرج من ضيق المنهج

العقلاني إلى وسع الروح الحقيقية للإنسانية فيؤكد بأنه «ربما كان مفهوم Bildung التكويني الذاتي أو التعليم أو التنقيف الذي أصبح بالغ الأهمية في تلك الفترة، أعظم فكرة في القرن الثامن عشر، وهذا المفهوم هو الهواء الذي تنفسته العلوم الإنسانية في القرن التاسع عشر حتى لو كانت عاجزة عن إبداء أي تسويغ إبستيمولوجي له»⁽¹⁵⁾، ففكرة الثقافة في هذه الفترة تعدت الاحتكام إلى التراث، واشتغلت على النصوص القديمة.

يؤكد غادامير انتساب العلوم الإنسانية إلى خط التفكير والنمط الثقافي (أي «البيلدونغ») ما يعني أن هذه العلوم ليست مغالقة استنقذ التفكير فيها عندما أُطبّق عليها المنهج منذ القرن السابع عشر، بل على العكس من ذلك تجد علوم الروح مفاتيحها في شكل الثقافة المتحركة أي نمط التشكيل الثقافي. ولذلك ينبغي أن يعاد فهمها خارج الإطار المنهجي (تيارات الإبستيمولوجيا والسيكولوجية والوضعية والسوسيولوجيا)، أي تأويلها اعتباراً من أفق الحقيقة التي تستطيع إبرازها، فحسب غادامير «حقائق العلوم الإنسانية هي حقائق من التشكيل، والتي تُشكّلنا بالمعنى التام للمصطلح، إنها تستوقفنا، وتقومنا، وتحوّلنا»⁽¹⁶⁾، هي ليست علوماً ثابتة بل متحركة، فالإنسان لا يمتلك باعتباره منتما للوجود عالماً سابقاً مكتملاً بل هو يبني عالمه.

يُنزّ غادامير إذا أنماط التفكير ذات التصور الكامل مثل الوضعية والمطلق الهيجلي؛ لأنها تجارب تفقد للحرية الإنسانية وأفق الراهنية وعنصر التطبيق. «البيلدونغ» إذا هي إمكانية أخرى حسب غادامير لفهم تلك العلوم عبر التفكير التكويني بروح الفلسفة التأويلية. كما تجسد أعمال أفلاطون (427 ق.م-347 ق.م) تلك الروح الفلسفية؛ خاصة كتاباته ذات الطابع التعليمي كالجهورية. يركز غادامير على البعد التعليمي الجدلي في تحقيق الجهورية، لأن فهم عالم المثل لا يتم بمعزل عن الواقع، والفكرة تجد تحققها من خلال الحالة العينية التي يبرز من خلالها حدث الحقيقة، أي عبر التطبيق.

تتحقق العدالة عند أفلاطون -حسب غادامير- عبر التنقيف الفلسفي باعتباره درياً يحققها واقعياً عبر المكابدة و«لأجل أن يكون التعليم الفلسفي قادراً على التأثير في مسار الأمور السياسية يتطلب على الأقل مسألتين: أولاً، أن يكون مناسباً لدعم أو مساعدة الذين

يشاركون في الأنشطة السياسية أي القادة، ومن جهة ثانية، قادرا على دعم المواطنين فهؤلاء لا بد أن تكون لهم القابلية للتعليم الفلسفي»⁽¹⁷⁾. تتحقق إذا العدالة عبر تثقيف المواطنين، شرط ألا تعتبر الثقافة هنا حيازة نظرية للمعرفة؛ وإنما يجب اعتبارها حالة وجودية واقعية قيد التشكل بمعنية بقية المواطنين وقوانين الدولة.

قياسا على نموذج التثقيف عند أفلاطون؛ لا تُعنى الثقافة حسب غادامير بالارتقاء الذهني والتحصيل المعرفي، بل هي انخراط أنطولوجي في الكل الإنساني واحتكاك بالآخر، إنها سيرورة الحساسية والتكوين الذي يغتني من كل تجربة، وبالتالي «المتقف، المتكُون gebildet، form é un، يعلمنا غادامير بأنه ليس الذي يعرف أشياء كثيرة، أو الذي يعرف كيف ينشر وميض كنز من الثقافة يحمله، الأخرى أن نسمي ذلك الذي يعرف كثيرا بالمتحذلق "un p'édant" وليس هو الذي نقترح نموذجا للعلوم الإنسانية»⁽¹⁸⁾، وهذا النوع من الحذلقة هو ما كان يميز السفسطائيين، الذي يشتغلون بالخطابات دون جعل الحقيقة هدفا لهم.

المتقف حسب غادامير هو الشخص الذي لا يكون منغلقا على معارفه، والذي لا يعتقد الكمال التام فيما يعرفه، فاعتقاد الكمال هو نوع أجوف من الثقافة لاقتصاره على تحصيل المعارف، ولعل أهم خصيصة في المتقف هي أن يترك دوما مسافة مع الاعتقاد في الكمال، أي أن يكون مستعدا دوما للاستماع إلى فكر الآخر، وأن يبقي على قدر من التردد والشك في معارفه، شك هو ما يشكل ماهية التي يجيد طرح الأسئلة، ويقصد معرفة جهله، ليبقي على بعض القرارات منفتحة قبل أن يجد لها الحلول.

تتجسد رؤية غادامير الثقافية إذن في ارتباطها بالفلسفة من حيث أبعادها الحوارية والجدلية وانفتاحها على الكلي والآخر، وقابلية الإنسان على التعلم والاستزادة والسعي إلى الاكتمال. إنه الشروع والانفتاح الذي يميز الثقافة والتي تتخلل العلوم الإنسانية، بل تُعَبِّد لها الدرب للتحرر من قيودها المنهجية التي أسرتها منذ العصر الحديث. الثقافة نشاط فلسفي أرضيته الحقيقية هي التناهي الإنساني، وكشف لسبل بروز حقائق العلوم الإنسانية من رحم

الراهن، وبالتالي أمكننا التساؤل عن أوجه الإسهام الفني في رسم الرؤية الثقافية الخاصة بـ غادامير؟

3. الفن من ضيق المنهج إلى أفق التشكيل:

1.3 الفن مقيدا بروح المنهج: لأجل الحديث عن الفن يعرض غادامير لأزمة الاعتراض الفني الذي أفرز غياب الدور الحقيقي الذي يجب أن تمارسه الأشكال الفنية المختلفة وأنواعها تنقسم حسب-جون غروندان Jean Grondin (1955-) - إلى ثلاث أنواع كبرى: Arts plastiques الفنون التشكيلية وفيها نجد الرسم والهندسة، ثم نجد أيضا الفنون الأدائية Arts de la scène والتي تضم المسرح والموسيقى، أما فيما يخص الفنون الأدبية Arts de la parole فنجد فيها الشعر والأدب⁽¹⁹⁾.

يشير غادامير إلى مشكلة العجز الذي أصاب تلك الأنواع من الفنون حيث لم تعد تنتمي إلى العالم الذي تتشارك معه الانتماء، وكان المفهوم المعبر عن الأزمة الفنية عند غادامير هو مفهوم الوعي الجمالي (Aesthetic consciousness)، فالحديث «عن الوعي الجمالي هو افتراض أن هناك طريقة جمالية خالصة في رؤية العالم، أو بدلا من ذلك هناك مجالا محددًا من الخبرة يصطلح عليه الجمالية (Aesthetic)؛ فعلى سبيل المثال يمكن لأحدهم أن يقول إن قطعة موسيقية لا تفعل أكثر من إثارة مشاعر السرور أو الحزن، وهذا الاعتقاد يختزل الموسيقى إلى جانب من جوانب الوعي الجمالي»⁽²⁰⁾، بالتالي هي حالة من الاقتصار على الجانب الجمالي المحض في الموضوع الفني وتعريفه من جميع أبعاده الأخرى التي تنتمي إليه.

يعتبر غادامير أن كانط هو السبب الرئيس في اغتراب الفن لأنه خلق في كتابه نقد ملكة الحكم (1790) «نقطة تحول أساسية بالنسبة للعلوم الإنسانية فقد كان بمثابة قطيعة مع كل تقليد سابق ومقدمة لتطور جديد»⁽²¹⁾. حوّل كانط مفهوم الذوق عن كونه يرتبط بالحياة الإنسانية اليومية إلى اعتباره قيمة جمالية؛ لأن «التاريخ المديد لهذه الفكرة قبل أن يجعلها كانط أساس كتابه نقد ملكة الحكم يبين أن مفهوم الذوق كان في الأصل فكرة أخلاقية أكثر منها جمالية... وفيما بعد فقط كان استعمال هذه الفكرة مقصورا على الجانب الجمالي»⁽²²⁾.

كان الذوق تشاركيا اجتماعيا يحدده الطابع العام للممارسات الجماعية، أي وليد حالة من التفاعل الذي ينتج أدواقا في شتى المجالات، لكنه مع **كانط** أصبح مستخلصا من كل شوائب المصلحة والمنفعة وبات خالصا، وقيمة جمالية محضة في ذاته، يقول **كانط**: «وعلى كل امرئ أن يقرَّ بأن أي حكم على الجمال يمتزج فيه أقلّ مصلحة، هو حكم غير نزيه ولا يمكن أن يكون حكم ذوق محض»⁽²³⁾.

رسَّخ **فريدريك شيللر** Friedrich Schiller (1759-1805) أيضا فكرة الوعي الجمالي؛ وذلك من خلال المطلب الأخلاقي الجمالي في رسائله حول التربية الجمالية التي ينشد فيها تثقيف الانسان عبر الجميل. يرجع **شيللر** الكيان الإنساني إلى غريزتين وهما الغريزة الحسية والغريزة الصورية⁽²⁴⁾: وهاتان الغريزتين متباينتين، فالغريزة الحسية تُوضع الإنسان في سياق المادة والضرورة الحسية، بل تغمر الإنسان في طبيعة تقنية محضة وهي محصلة زمن العلم الصناعي، فكأن **شيللر** يرمز عبر تحديده للطبيعة الحسية إلى أزمة العصر الذي عايشه وهو عصر هيمنت فيه المادية الصناعية والتي قضت على القيم الروحية الإنسانية. في المقابل فإن الطبيعة العقلانية تهيب بالإنسان إلى مصاف القيم الروحية والحرية البعيدة عن شواغل الحس وحيث العالم المنشود للإنسانية؛ وفي مقابل الرمزية الأولى تحضر الرمزية الثانية التي تعد الخلاص من جحيم الفكر الصناعي الذي أثقل كاهل الإنسان.

لكن الحديث عن تثقيف الوعي الإنساني جماليا معناه أن يعيش الإنسان في حلم بعيد عن واقعه، يتتبع إبداعات الفنانين العباقرة الفوق عاديين، إنه ابتعاد الانسان عن مقاومة الظروف التي تحول دون تقدمه، هكذا يُفهمُّ الفن كميدان ما وراء الواقع الإنساني وهو بمثابة ملجأ للإنسان، وهذا النوع من التفكير لا يقنع **غادامير** بل يعتبره هروبا من الواقع، وخذًا من طبيعة الفن الذي حسبه له القدرة على تغيير الواقع لكن شريطة ألا يتعالى على السياق الإنساني بل أن يتداخل رفقة باقي العناصر البشرية لأجل الدفع بالتجربة الإنسانية إلى آفاق جديدة.

2.3 الفن معطى للعرض والتشكيل:

نصل عند هذه النقطة محمّلين بفكرة وافية عن الوهن الذي أصاب الفن عندما تمّ فصله عن الحياة الإنسانية بفعل المعايير والقوالب الجمالية، من هنا نجد أن غادامير ينادي باللاتمايز الجمالي مقابلًا للوعي الجمالي؛ أي هو ينادي بعدم فصل الفن عن عالمه ويصور الطريقة التي يجب أن ينظر بموجبها إلى الفن في ارتباطاته المختلفة بنموذج اللعب، حيث اللعب ميزته أن له عالما خاصا يجتذب المشتركين إليه أي اللاعبين، ومن يلعب هو دائما مجذوب إلى اللعبة ولا يتحكم فيها، حيث تخلق اللعبة تغييرا في اللاعبين عبر الحركة التي تغمر وجودهم، وهنا تحصل البنية حسب غادامير لأن «اللعب يعبر عن علاقة تنشأ بين ذات وموضوع وهذه العلاقة هي مكان اللعب، واللعب هو تأويل لأن الفهم والمعنى الجمالي لا يتكشف إلا في فعالية اللعب»⁽²⁵⁾.

يأتي إذا منطق البنية ليعبر عن تعاضد الوجود والصلة المتينة بين أجزائه، وقد اهتم غادامير ببحث مسألة فقدان الصلة في الفن من عدة أوجه، ونجد هذا الملمح المهم ماثلا في كتاب تجلي الجميل حين يقول «إنَّ المشكلة التي وضعناها هي مشكلة عبور الفجوة بين الشكل والمضمون التقليديين للفكر الغربي من جهة، والنماذج الإبداعية لدى الفنانين المعاصرين من جهة أخرى»⁽²⁶⁾، وتتمثل أوجه الانفصال الفني في تعالي الفن عن سيرورة الحياة، واغتراب الإنسان عن الأعمال الفنية.

نبحث إذا في هذا العنصر عن أوجه الاتصال الفني الذي يتعلق بالتشكيل الثقافي في الفن عند غادامير. سنعمد إلى عرض تلك العناصر في شكل بنية تحتوي من جهة: على الفاعلية التأويلية الأنطولوجية التي تحقق التشكيل الثقافي الفني مثل: المشاركة أو المشاهدة أو القراءة أو التعرف... الخ. ومن جهة أخرى، تشتمل كذلك على النشاط الفني: مثل المسرح أو الشعر، وفي الأخير، نحصل على طبيعة الصلة الفنية والثقافية التي تتزامن مع العنصرين السابقين وتوحد بين الفاعلية والنشاط وتُحَقِّقُ البعد الثقافي للفن.

أولاً. وحدة العرض والمشاركة: يحمل هذا العنوان فسحة إمكان تجمع بين فاعليتين أساسيتين في تصور غادامير للفن، حيث يفترض التوجه التأويلي للفن استحالة تقييده بفهم معين أو ما يعرف بالأصل أو الصورة الأصلية، وهو فهم يفرض مسافة زمنية سلبية، بحيث تُعْتَبَرُ إعادة الإنتاج شكلاً من النسخة التي تخلص من الإبداع والجدة، وهذا الفهم ميّز الوعي الجمالي الخالص، وأدى بالفن ليكون في المتاحف والمسارح الكبرى ومعارض اللوحات الفنية التي تقف على مسافة من تاريخانية الإنسان، بحيث إن الفهم يتطلب نقادا ومختصين لأجل التعامل مع تلك الروائع، وهو ما يرفضه غادامير من خلال تأكيده على الطابع الاستمراري للفن مؤكداً دور المسافة الزمنية الإيجابية التي تمنح آفاقاً أوسع ورؤية أوضح.

لعلّ ترجمة تلك الاستمرارية تكمن في مفهوم العرض، والذي يعتبره غرانديان مفهوماً مركزياً ومفتاحياً لفهم الفن عند غادامير، بل لفهم ما اشتمل عليه مؤلّف الحقيقة والمنهج من أبعاد تأويلية، ذلك أن مفهوم العرض *Darstellung* يحتوي على البادئة هنا *Da* على شاكلة *Da-sein* الخاصة بهيدغر، حيث دلالة انفتاح العمل هنا عبر نمط لعب مستقل يستثير مشاهديه والمشاركين فيه، ويؤكد غرانديان بأن الترجمة الفلسفية الأليق للكلمة الألمانية السابقة هي تأويل *Interpretation*، فكل تأويل عند غادامير هو بسط معنى للصنيع *L'oeuvre* وللحقيقة التي تُعْرَضُ دوماً هنا والآن أمامنا⁽²⁷⁾.

يؤكد غادامير بأن كل نوع من الأعمال الفنية تستدعي تكلمة خاصة والتي تؤسس نمط وجوده، فنون الأداء تقصد الكمال في التمثيل أو الأداء، والفنون الأدبية أدائيتها في فاعلية القراءة، وتكلمة الفنون التشكيلية تتحقق في تأمل اللوحات أو التماثيل، والعمل الفني لا يتحقق بدون أدائية أو قصد الاكتمال عبر المشاهدة أو القراءة⁽²⁸⁾. تشير خاصية العرض إذاً إلى القدرة التي تحدد نمط وجود الأعمال الفنية، وخاصة قابليتها على العرض المستمر، وهذا ما يعني أن هذه الفاعلية ثقافية أصيلة لأنها تتطلب الانتقال من حالة وجودية إلى أخرى، فالأثر الفني يتطلب الحضور وإعادة التمثيل، لكن هذا الحضور يتطلب متلقياً منفعلاً لذلك لا يكتمل العرض في المنظومة التأويلية للفن إلا بالمشاركين.

يتطلب العرض المشاركة وبها يكتمل حدث الفهم والتأويل الفني، ولتقريب فكرة المشاركة نجد التداخل بين مفهومي اللعب والفن. يفضي اللعب إلى التخلص من الذاتية والاتفات إلى الجماعية، لأن اللعب فعل جماعي وكذلك الفن حدث جماعي، بالإضافة إلى ذلك نجد أن كلا من الفن واللعبة تقومان على قواعد؛ مع ذلك تشكل القواعد قالباً شكلياً؛ أما المحتوى فهو الأهم و«اللعبة بهذا المعنى تصبح هي الذات الحقيقية، وذلك لأن لها وجوداً ذاتياً خاصاً، أي أن لها روحاً خاصة تميزها وتجعلها قائمة بذاتها»⁽²⁹⁾. تتمتع كل من اللعبة والعمل الفني حسب غادامير بطابع الحدث المقترن بالزمن؛ لأن مقاربتهما لا تنطلق من معرفة النتيجة، وإنما تتطلبان الانخراط الجاد والقصدية والمشاركة.

يتحوّل العمل الفني إلى كينونة وجودية كلعبة تستدعي اشتراك اللاعبين، إنها ضرورة المشاركة هي التي تهب العمل استمراريته، فللعمل الفني عالمه الذي يرتبط بالحقيقة المتكشفة بشكل متجدد؛ لذلك تشكل المشاركة لحظة تماس الأثر الفني مع الذات أو الذوات التي تباشر فهمه. يؤكد غادامير بذلك على الطابع القصدى للمتلقي، وعلى التوجه الذي ينخرط فيه الممثل أو المشارك إزاء عمل فني يتميز بلا نهائية أهدافه وانفتاحه على الممكن، والمسألة هي أن العمل الفني لا يتم بدون المتلقي وخاصة النشاط الذي يستوعب الإنسان فاعلاً وملتقياً.

يقودنا تحليل فاعليتي العرض والمشاركة نحو الوحدة بينهما، إذ لا يتم عنصر منهما دون الآخر، ويستخدم غادامير في «تجلي الجميل» مفهوم الهوية الهرمينوطيقية *Identité Herméneutique* وهو مفهوم أقرب لوصف تلك الوحدة، وحاصله أن عملية التلقي تُحصَلُ ونتيجتها الحقيقية، حالة إدراك «أن هناك شيئاً ما يكون مقدماً ليُفهمَ، أي أن يطالبنا بأن نفهم ما يقوله أو يقصده، فالعمل يعلن تحدياً ينتظر منا التصدي له، فهو يتطلب رداً... فالشخص المشارك هو شخص ينتمي إلى اللعب»⁽³⁰⁾؛ وهذا الانتماء المبني على توليد التأويل تلو التأويل يتجذر في الأرضية الأنطولوجية لا المعرفية، كما نجد أن وحدة العرض والمشاركة تعم الأشكال الفنية.

عند هذه العتبة تكون الروابط الفنية الناتجة عديدة، تتجسد فيربط الإنسان بالصنيع الفني لأنه ينتمي إليه، وخاصة لأنه يشارك في صناعته وإعادة إنتاجه وفهمه، وهذه الصلة تصب في الرؤية الثقافية عند **غادامير** التي تؤكد انتماء الإنسان للعالم. تتجلى أيضا خاصية الاستمرارية التاريخية، وعدم خلق مسافة سلبية تمنع من فهم العمل الفني، لذلك هناك صلة بين ما كان عليه العمل الفني، وتحوله اللاحق جراء تتالي عرضه أي قابليته للاكتمال. تشير هذه الفكرة إلى التوصل التاريخي وترمز إلى بنية العمل الفني التاريخية المتميزة عن تعاقبته، إذ يركز **غادامير** على التداخل الحميمي بين الإنسان والفن وزمانية العلاقة بينهما وانفتاحهما على الممكن، وهذا الانفتاح خاصة ثقافية تكوينية تدفع الإنسان نحو تجويد سبل وجوده، وخاصة تلك القدرة على تطويع الظروف وتخطي العقبات التي تواجهه.

ثانيا. التعرف كامتداد فني: تمثل فاعلية التعرف بعدا إنتاجيا ومولدا للمعنى في منظومة الوعي التأويلي، فقبل التعرف reconnaissance نتحدث عن المعرفة connaissance، وهذا المفهوم وجدناه مصاحبا لكل عملنا منذ البداية، ذلك أن عمل **غادامير** كله متوجه صوب سبل معرفة علوم الروح «فالظواهر أو النتائج الروحية للتراث والتاريخ والفن لا تخضع لمنهج»⁽³¹⁾، لأن **غادامير** يفصل بين سبل المعرفة المنهجية التي تأسر الإنسان، وسبل أخرى تحاول استيعاب دروب انكشاف الوجود؛ وفي سبيل محاولة إعادة ربط الإنسان بالحقيقة وبالمعرفة الحقة نجد **غادامير** يطرق دروبا جديدة من الفهم أهمها هو الفن، هكذا نقودنا فكرة التعرف نحو مفهوم المحاكاة la mimèsis كمفهوم أساسي في فهم الفن في العصر الوسيط باعتباره مجرد إعادة إنتاج خاوية من الإبداع، وقد اتصلت المحاكاة في المخيال الغربي بـ**أفلاطون** وهي حسبه لا «تستطيع أن تنتج سوى واقع دوني، بل تشكل عائقا أمام المعرفة الحقيقية»⁽³²⁾، وقد وجد هذا التأويل صداه مع العصر الحديث حيث اعتبر الفن محاكاة للطبيعة، وبالتالي الحط من قدرة الفن على كشف الحقيقة.

على خلاف هذا التصور يؤكد **غادامير** على تحديد مختلف للمحاكاة، حيث يؤوّل نظرية **أفلاطون** هذه المرة في شقها الإيجابي، باعتبار المحاكاة تعرفا على ما كان معروفا،

والتالي فإن «الشيء المعروف يكتسب وجوده الحقيقي ويجلي نفسه بما هو عليه؛ عندما يُتعرَّف عليه وكونه كذلك أي كونه يفهم من حيث جوهره، ينفصل عن جوانبه العرضية»⁽³³⁾. هذا من جهة، وفي الجهة المقابلة يُجَلِّي غادامير أيضا البعد الإيجابي لمفهوم المحاكاة عند أرسطو الذي «يؤيد ويشهد بأن كل سلوك محاكي يجعل شيئا ما حاضرا، إلا أن هذا يعني أننا في تعرفنا على ما يكون ممثلا ينبغي أن نحاول تحديد درجة المماثلة بين الأصل وتمثيله المحاكي»⁽³⁴⁾، فأرسطو يؤكد أيضا على أهمية فعل التعرف؛ وهذا يعني أن المحاكاة ليست فارغة من المعنى بل على العكس، فيها استحضار شيء ما وإتاحته في شكل جديد.

نخلص إلى أن العمل الفني له بنية المحاكاة، لأن الفن أساسه العرض أي استحضار شيء بمعنى أنه محاكاة، ويعبر غادامير عن عملية إعادة الإنتاج بمفهوم la transmutation أي التحوّل «إلى حقيقة، فهو ليس افتتاناً بمعنى الانسحار الذي ينتظر الرُّقِيَّةَ لِنُقَاكَ عَدَدَ السِّحْرِ وتحوّل الأشياء لتعيدها لما كانت عليه»⁽³⁵⁾؛ لأن العمل الفني ليس نسخة عن شيء نعرفه وحسب، بل هو القدرة على تحويل الواقعي إلى بنية تحمل المعنى وادعاءات بالحقيقة، تترجم الأعمال ذلك التحوّل الذي يحصل للأشياء. يمتلك العرض الأهمية الأنطولوجية المكافئة للواقع، لأن الفن عبارة عن إسهام في فهم العالم وتحويله، ويتحدث غادامير عن الزيادة في الوجود التي يقدمها العمل الفني «ففي التعرف يبرز ما نعرفه-كما لو كان شيئا مضاءً-من جميع المعطيات الممكنة والمتنوعة التي تشرطه فيفهم من حيث جوهره، ويعرف بوصفه شيئا ما»⁽³⁶⁾.

مما سبق، يبدو أن فعل التعرف من خلال العمل الفني يشكل استيعاباً لتعددية الأشياء، وهو تعرف يتم عبر تجارب الفن بمختلف أشكاله، بحيث تتعدّد ألفة بالأشياء وتتنيسر السبل لفهم حقيقتها، والأمر الأكيد هو أن التعرف يشمل كل أنواع النشاط الفني حتى الأكثر حداثة، لكن بشرط -حسب غادامير- أن ينجح الفن «في إعلاء ما يكوّنه أو يمثله من حيث هو تشكيل جديد، وعالم جديد خاص به في صورة مصغرة، نظام جديد من الوحدة داخل التوتر»⁽³⁷⁾، بمعنى أن يحتوى العمل على ما يستحق أن يُعرَف. لا يقتصر التعرف حسب غادامير على الأشياء «لأن جزءاً من عملية التعرف يكمن في أننا نتعرف على أنفسنا

كذلك، فكل تعرف يمثل خبرة الألفة المتنامية... يعمل على تعميق معرفتنا بأنفسنا، ومن ثمّة تعميق ألفتنا بالعالم أيضا»⁽³⁸⁾؛ وهذا يؤكد على الصلة الثقافية التي توفرها فاعلية التعرف، وأقصد معرفة الذات والأشياء والعالم كفعل ثقافي عند **غادامير**.

ثالثا. خبرة المشاهدة: لقد تميّزت الفاعليات أعلاه بأن لها طابعا شموليا وهي أساسية بالنسبة للتشكيل الفني. أما فاعلية المشاهدة فتتميّز بكونها تختص بفنون الأداء على وجه التحديد، ولأجل توضيح الأهمية الخاصة بالمشاهدة، نستند إلى توظيف **غادامير** لأحد معاني النظرية *theoria* عند الإغريق وهو *theoros* المشاهد أي «الشخص الذي يشارك في وفد العيد. ومثل هذا الشخص ليس له ميزة أو وظيفة أخرى غير كونه موجودا هناك، وعلى هذا فإن *theoros* هو متفرج بالمعنى الدقيق للكلمة ما دام يشارك في الفعل المقدس عبر حضوره هناك»⁽³⁹⁾؛ وهو يصل بين ما يتم عرضه والمشاهد الذي يقصد العمل في علاقة مشاركة.

لا نفهم فاعلية المشاهدة خارج صلتها بالنشاط، لذلك تجد المشاهدة أبرز تطبيقاتها في **المسرح**، فالأداء المسرحي يتطلب المتفرجين ضرورة، وقد شدد **غادامير** على الطابع الاحتفالي باعتباره مهد المسرح، حيث ظهرت الاحتفالات الدينية عند اليونانيين بوصفها نشاطا يجسد الصلة بين البشر والآلهة. لا يرتبط الاحتفال حسب **غادامير** بالسعادة والفرحة، بل يتضمن حتى الحزن لأنّ الاحتفال كان قديما صورة الحياة الاجتماعية، ثم إنّ الاحتفال ينتقل الأفراد من وجودهم اليومي الجزئي؛ ويسمو بهم إلى تشارك كلي يصل الأفراد اجتماعيا. يوفر الاحتفال أيضا القدرة على أن يكون العمل معاصرا لكل زمان عبر العرض التمثيلي⁽⁴⁰⁾.

يحتوي المسرح على البنية الاحتفالية لأنه يشكل إظهارا لحقيقتنا الداخلية عبر فعل المشاركة والمشاهدة؛ بيد أن هناك تحولات حدثت في المسرح؛ أولها مرحلة الحضور الديني المتسامي التي احتوت على مميزات الاحتفال، وجسدت التوافق بين ما يعرض والحياة الواقعية وفيه ولدت التراجيديا والكوميديا كتعبير تام عن ملهارة الحياة ومأساتها. أما ثاني

المراحل فتمثلت في التسامي الخلفي في القرن الثامن عشر، وجسدها مسرح العرض الدائم خاصة مع شيللر لكنها مرحلة تميزت بالتناقض الصارخ بين ما يُعْرَض والواقع، والنتيجة هي الشرخ بين المشاهد والأثر المعروض. حيث لم يعد المشاهد مشاركا بل متفرجا سلبيًا لا ينفعل⁽⁴¹⁾.

وأخر التحولات تجسدها المرحلة المعاصرة للمسرح وقد عملت على عقد الصلة بين المشاهد والعمل؛ حيث أصبح المشاهد يتعرف على قدر التحول الذي عرفته الأشياء مثل سيادة التقنية، ومنه يتعرف على إمكانات جديدة خلال العرض، ويؤوب إلى ذاته إنها «الرغبة في تحطيم المسافة التي تفصل المشاهدين أي "المستهلكين" والجمهور عن العمل الفني»⁽⁴²⁾.

تمتد المشاهدة إلى نشاطات فنية أخرى خاصة الموسيقى التي تجمع خاصيتي المشاهدة والاستماع ونقصد بذلك الموسيقى التي تتطلب العرض أمام الجماهير، فالموسيقى لها خاصية الأداء على الخشبة والأدائية هي نمط وجود الموسيقى، لأن العمل الموسيقي يغشى بحضوره الأصيل كلا من الفنان والمستمع؛ وتكراره يقيم توسطًا بين الأصل وإعادة الإنتاج، بحيث تُمَحَى الفروق لأن «التوسط الكلي يعني أن الوسط بحد ذاته يُتَجَاوَزُ. وبكلمات أخرى إن الأداء في حالة الدراما والموسيقى، ولكن أيضا حالة تلاوة الملاحم أو القصائد الغنائية، لا يصبح بحد ذاته موضوعاتيا، إنما يعرض العمل نفسه من خلاله وفيه»⁽⁴³⁾، بالتالي هي حالة من الالتحام، فالعمل الموسيقي يستثير الجماهير ويغير أفق مقاربتهم الوجودية.

تبين لنا الوحدة بين المشاهدة والنشاط الفني قيمة العمل الفني، وفاعليته في احتواء المشاهد عبر التواصل بالجماعة. يحتوي العمل الفني إمكانية استيعاب الآخر عبر تعلم التفكير بشكل جماعي بدل الأنانية التي أطبقت على الإنسان المعاصر، لذلك نحن بإزاء فاعلية تشكيلية (تنقيفية) تنمي الشق الأخلاقي والتربوي للإنسانية، وهنا نميز بين التعالي الأخلاقي مقابل الاندماج الأخلاقي الواقعي.

رابعاً.فاعلية القراءة: وجب بداية أن نؤكد على اتصال القراءة بالفنون الأدبية والتشكيلية، لذلك سنحاول تقسيم هذه الجزئية إلى قسمين: **الأول.** يهتم بالفنون الأدبية، **والثاني.** يهتم بالفنون التشكيلية، فما هي القراءة في شقها التأويلي؟ وما دورها الثقافي والتكويني؟

أ. القراءة في الفنون الأدبية: يبدو أن الخاصية الأساسية في الأعمال الفنية على العموم هي الأداء أو العرض وهو ما ينطبق على الفنون الأدبية سواءً على الأدب الفني أو الأدب الواسع العام، حيث يتجاوز غادامير كل اعتراضات الوعي الجمالي القائمة على فرضية انتقاء الوساطة بين العمل والمتلقي كما هو الحال في المسرح مثلاً، لأن الأدب حسبهم يلغي المسافة بين الكاتب والقارئ لأن المكتوب هو المقروء، لكن غادامير يرفض تلك الاعتراضات لأن القراءة تعد حسبه فاعلية أدائية في النصوص الأدبية الفنية كالرواية والشعر، فإن كانت الأنواع الفنية الأخرى تتطلب العرض فإن الأدب كنوع فني يتطلب القراءة، بل إنه لا يكتمل إلا بتتالي القراءة، وهذا يعني الإقرار بادعاء النص الأدبي بأن له ما يقوله للقارئ⁽⁴⁴⁾.

يشهد على تلك الأدائية مثال الشعر الذي يجسد جدلية الكتابة والقراءة، وهنا يحدد غادامير طبيعة الكلمة الشعرية والتي تحمل سمة خاصة وهي أنها مستقلة بذاتها، فهي ليست كالكلام العادي اليومي الذي يزول بمجرد النطق به، وليست أداة في خدمة عروض تالية، لذلك تحمل القصيدة الأصيلة في جوهرها الكلمات التي تحتوي على عالمها في ذاتها؛ ذلك أنها تبقى عبر فعل الكتابة⁽⁴⁵⁾.

الأكيد أن ما كتب وجب أن يُقرأ لذلك تتأسس مشروعية الأداء الشعري فإن نقرأ معناه التفاعل مع الكلمة المكتوبة، وأول شروط القراءة هو قبول ما يُقال كتعبير عن حقيقة الأشياء، والقراءة هي معايشة لخبرة القرب التي توفرها الكلمة الشعرية، لذلك تعد عملية استكشاف المعنى حال القراءة تحقيقاً للوعي بدرجة ألفتنا بالعالم، والحاصل أن كلمة الشاعر لا تشكل انعكاساً للعالم أو لماهية الشيء وحسب، بل تعكس درجة القرب والألفة التي

نحصلها اتجاههما، وهذا الضرب من الفهم يَطْرُدُ باستمرار حال القراءة، وها هنا جوهرية الأداء الشعري فالكلمة شاهدة على وجودنا⁽⁴⁶⁾.

ب. **القراءة في الفنون التشكيلية:** قد يتم التساؤل: لماذا تتدرج الفنون التشكيلية ضمن فاعلية القراءة؟ والجواب سيتضح عند تمييزنا بين أن نشاهد لوحة وأن نقرأها، وحسب غادامير تتطلب الحالة التأويلية للفنون التشكيلية تجاوز الاعتراضات التي تنزه العمل الفني عن الأدائية ووساطة العرض، وخاصة اعتبار الفنون التشكيلية مكتملة بذاتها ولا علاقة لها بالعالم أو الواقع وهنا نكون بإزاء التمييز الجمالي⁽⁴⁷⁾، وهذا يعني ارتباط الفنون التشكيلية بالمتاحف ومنه ملاحظة التطابق بين الأصل والتمثيل، وعلى العكس من ذلك يؤكد غادامير أن الفنون التشكيلية ومثالها اللوحة تتطلب الأداء الأنطولوجي باعتبارها صورة، لأنها تحمل فائضا في الوجود بتكرار عرضها وقراءتها، عكس اعتبار اللوحة نسخةً تتمحي بمقابل الأصل.

تمتلك الصورة أنطولوجيا علاقة مباشرة بقراءة اللوحات والتمائيل وغيرها، لأن العلاقة مع اللوحة أو التماثيل ليست مشاهدة بسيطة كما في التصوير الفوتوغرافي، بل هي حدث وجودي لقراءة ما يُحدِّثُنا، أي أنها تقدم شيئا يتطلب فهمه، كما يتطلب قراءته إلى أبعد نقطة ممكنة للنفاذ إلى معناه، والإحاطة به فلا معنى للعمل ولا إمكان لبروزه دون مشاركتنا، وهذا النوع من العلاقة يغني الأصل والوجود. يماثل غادامير بين القراءة في الفنون الأدبية والقراءة في الفنون التشكيلية لاحتوائهما على بنية مشتركة، ومثال ذلك هو لوحات فان غوغ VanGogh (1853-1890) التي لا يمكن فهمها وفق منطق النسخة التي تمثل أصلا وحسب، بل وجب فهمها كعمل تام يخاطبنا ويكشف لنا عن شيئية الأشياء وحقائقها⁽⁴⁸⁾.

في الأخير يشير غادامير إلى فن العمارة لكونه أنموذجا للتأويلية الفنية، ذلك بسبب أن المبنى يقدم وساطة بين الماضي والحاضر، وارتباطا بالحياة مفتحا على عرضه وفهمه في سياقات مختلفة ومتعددة، كما نلاحظ أن فن العمارة يرتبط كذلك بمفهوم التزييني لأنه يخلق فضاءً وبذلك يتعلق بفنون أخرى عبر المسرح أو قاعة الحفلات الموسيقية، إذ يجذب الانتباه نحوه ثم يوجه الجماهير نحو مجمل سياق الحياة الذي يرافقه. يبطل فن العمارة كل

حكم جمالي يخرج من الزمان والمكان، ويثبت انتماءه الأنطولوجي للواقع ويقدم حالة تأويلية أصيلة فالمبنى لا يعتبر «حلا فنيا فقط لمشكلة مبنى تطرحها سياقات الغرض والحياة التي ينتمي إليها، بل هو يحفظ هذه السياقات إلى حد ما، ولذلك هي حاضرة على نحو واضح حتى لو كان مظهر المبنى بعيدا تماما عن غرضها الأصلي، إذ أن فيه شيئا يشير إلى الأصل»⁽⁴⁹⁾.

تقدم فاعلية القراءة فسحة ثقافية لأنها تحقق فعل التجسير التاريخي وتتيح صلة وثيقة بين الفن الماضي والحاضر؛ لأن تلك النصوص واللوحات والصور هي «أكثر من أن تكون مجرد تراث يمكن قبوله أو رفضه، هو الحقيقة التي تتجلى في الحضور»⁽⁵⁰⁾. توفر القراءة كذلك خاصية التناقص عبر النصوص واللوحات التي تحمل رؤى العالم، وبالتالي محاولة فهم تلك الأعمال تتقف الفرد لأن «الممارسة التأويلية من منظور غادامير، انفتاح على الآخر، النص، التراث، ولا يكون ذلك إلا بأن يكون المقام التأويلي للمؤول شفافا»⁽⁵¹⁾.

خاتمة:

لقد حاولنا إبراز الإسهام الذي يقدمه الفن في فهم حقيقة الإنسان والعالم، كما أدركنا قيمة التأويل الفني في تشكيل مفهوم الثقافة عند غادامير، لأن مختلف الفاعليات تبرز تعدد الصلّات الثقافية وتترجم العلاقة بين البعدين النظري والعملي، كما ترسخ لقابلية الاكتمال فلا الأعمال الفنية ولا الذات المؤولة مكتملان، بل كلاهما متاهيين وقابل للتشكيل عبر الفهم والتأويل الدائمين.

تتيح تلك الفاعليات الثقافية أيضا القابلية على انتشار الإنسان من سيل المتغيرات التي فرضتها أشكال الاغتراب المختلفة، وتتيح وصل الإنسان بعالمه وتحويل رؤاه واقعا لا عبر الحلم والوهم، لأن قوة الوهم تنتج وهما بينما قوة الواقع تتيح فعالية التصوير والتقويم للوضع قصد بحث الحلول الكفيلة بقلب السلبي إلى إيجابي. تعبر تجربة الفن إذا عن القصديّة والمحايدة والواقعية، في زمانية واحدة تندمج بالتأويل وحركية الفهم التي تستمد

نسغها من النوازل والمتغيرات الظرفية الاحتمالية؛ فالإنسان كائن زمني وليس آلة للتخطيط والحساب؛ وهو نتاج الراهن والآنية المتغيرة باستمرار، وهذه الزمانية المتجددة وجب على الفن أن يواكبها ليحصل التنقيف والتكوين الحقيقي للأفراد والمجتمعات.

الهوامش:

- 1-Raymon williams, keywords (A vocabulary of culture and society, New York, Oxford University Press, 1985, p. 87.
- 2-محمد شوقي الزين، نقد العقل الثقافي، بيروت/تلمسان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع مجد/ منشورات مدارج، الجزء الأول، ط.1، 2018. ص. 23.
- 3-Frederick C. Bieser, The Romantic Imperative (The Concept of The Early German romanticism), Cambridge, Massachusetts, and London, Harvard University Press, 2003, p. 28.
- 4-هانس جيورج غادامير، الحقيقة والمنهج "الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية"، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، ط.1، طرابلس- ليبيا، دار أويا، 2007، ص. 29.
- 5-القديس أوغوسطين، اعترافات، نقله من اللاتينية: إبراهيم الغربي، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، القاهرة، تونس، الطبعة الثانية، 2015، ص.277.
- 6-إيمانويل كانط، ثلاث نصوص: في التربية، ما هي الأنوار؟، ما التوجه في التفكير؟، ترجمة: محمود بن جماعة، ط.1، صفاقس، تونس، دار محمد علي للنشر، 2005، ص. 85.
- 7-المرجع نفسه، ص.85.
- 8-Victor Hell, *L'idée de la culture*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, 1^{er} édition, p.70-71.
- 9-فرفودة فاطمة، فلسفة الثقافة وإيتيقا التقاليد لدى هانس جورج غادامير، رسالة دكتوراه (تخصص الفلسفة العملية والممارسات الثقافية)، تحت إشراف: د.العربي الميلود، جامعة مستغانم، 2016-2017، ص. 100.
- 10-محمد شوقي الزين، نقد العقل الثقافي، مرجع سابق، ص. 257.
- 11-Frederick C.Bieser, The Romantic Imperative (The Concept of The Early German romanticism), Op. cit., p. 27.
- 12-Victor Hell, *L'idée de la culture*, Op. cit., p. 73.
- 13-محمد شوقي الزين، الترجمة، الهيرمينوطيقا، الإستيقا (دروس في طبيعة القول الفلسفي)، الطبعة الأولى، بيروت/تلمسان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع مجد/ منشورات مدارج، 2018، ص.183.
- 14-محمد شوقي الزين، نقد العقل الثقافي، مرجع سابق، ص.270.
- 15-الحقيقة والمنهج، مصدر سابق، ص.57.
- 16-Jean Grondin, Introduction àHans-Georg Gadamer, Paris, édition du cerf, 1999, p. 44.
- 17-Antoine Pageau st-Hilaire, Les racines grecques de la philosophie: the ôria et praxis dans le platonisme de Hans George Gadamer et Leo Strauss, Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales, canada, Université d'Ottawa, 2017, p.89.
- 18-Jean Grondin, Introduction àHans-Georg Gadamer, Op. cit., p.44.

- 19-Jean Claude Gens, Marc-Antoine Vallée, Gadamer (art, poétique et ontologie), Paris, édition mimésis, 2016, p.49.
- 20-Chris Lawn and Niall Keane, The Gadamer Dictionary, New York, Continuum International Publishing Group, 2011, p.8.
- 21-معافة هشام، التأويلية والفن عند هانس جيورج غادامير، الجزائر العاصمة/ بيروت، منشورات الاختلاف/ الدار العربية للعلوم ناشرون، ط.1، 2010، ص. 103، 104.
- 22-هانس جيورج غادامير، الحقيقة والمنهج "الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية"، مصدر سابق، ص. 89.
- 23-إيمانويل كُنت، نقد ملكة الحكم، ترجمة غانم هنا، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، ط.1، 2005، ص. 103.
- 24-فريديريش شيللر، مقالات فلسفية في المسرح والشعر ومسائل تتعلق بالإستيطيقا، ترجمة علي مصباح، بغداد، منشورات الجمل، ط. 1، 2017، ص. 71، 72.
- 25-بن حديد عارف، التأويل عند هانس جورج غادامير، رسالة ماجستير في الفلسفة، إشراف: فريدة غيوة، جامعة منتوري قسنطينة، 2008-2009، ص.48.
- 26-هانس جيورج غادامير، تجلي الجميل، ترجمة: سعيد توفيق، القاهرة، المشروع القومي للترجمة، 1995، ص.82.
- 27-Jean Claude Gens, Marc-Antoine Vallée, Gadamer (art, poétique et ontologie), Op.cit., pp.46,47.
- 28-Ibid., pp. 48, 49.
- 29-بن حديد عارف، التأويل عند هانس جورج غادامير، مرجع سابق، ص.49.
- 30-هانس جيورج غادامير، تجلي الجميل، ترجمة: سعيد توفيق، مصدر سابق، ص. 104.
- 31-حساين دواجي غالي، الهرمينوطيقا وإيتيقا التخاطب، أطروحة دكتوراه في الفلسفة، تحت إشراف: أ.د.بومدين بوزيد، جامعة وهران، 2012-2013، ص. 49.
- 32-Marlène Zarader, Lire Vérité et Méthode de Gadamer (une introduction à L'herméneutique), Préface de: Jean Grondin, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2016, p. 86.
- 33-الحقيقة والمنهج، مصدر سابق، ص.187.
- 34-هانس جيورج غادامير، تجلي الجميل، مصدر سابق، ص.214.
- 35-غادامير، الحقيقة والمنهج، مصدر سابق، ص.185.
- 36-المصدر نفسه، ص.187.
- 37-المصدر نفسه، ص.221.
- 38-المصدر نفسه، ص.216.
- 39-المصدر نفسه، ص. 199، 200.
- 40-هانس جيورج غادامير، تجلي الجميل، مصدر سابق، ص.151.
- 41-المصدر نفسه، ص. 156.
- 42-المصدر نفسه، ص.101.
- 43-الحقيقة والمنهج، مصدر سابق، ص. 195.

44-Marlène Zarader, Lire V érit é et Méthode de Gadamer (une introduction à L'herméneutique), Op.cit., p. 128.

45-هانس جيورج غادامير، تجلي الجميل، مصدر سابق، ص.229.

46-المصدر نفسه، ص. 238، 239 .

47-Marlène Zarader, Lire V érit é et Méthode de Gadamer (une introduction à L'herméneutique), Op.cit., p. 108.

48-Jean Claude Gens, Marc-Antoine Vall é, Gadamer (art, po étique et ontologie), Op.cit., pp.17, 18.

49-الحقيقة والمنهج، مصدر سابق، ص.239.

50-فرفودة فاطمة، فلسفة الثقافة وإيتيقا التقاليد لدى هانس جورج غادامير، مرجع سابق، ص. 167.

51-حساين دواجي غالي، الهرمينوطيقا وإيتيقا التخاطب، مرجع سابق، ص. 59.

قائمة المصادر والمراجع:

1.المصادر:

- غادامير (هانس جيورج)، الحقيقة والمنهج "الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية"، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، ط.1، طرابلس، ليبيا، دار أويا، 2007.
- غادامير (هانس جيورج)، تجلي الجميل، ترجمة: سعيد توفيق، القاهرة، المشروع القومي للترجمة، 1995.

2. المراجع:

أ. المراجع باللغة العربية:

- الزين (محمد شوقي)، الترجمة، الهرمينوطيقا، الإستيطيقا (دروس في طبيعة القول الفلسفي)، ط.1، بيروت/تلمسان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع مجد/ منشورات مدارج، 2018.
- الزين (محمد شوقي)، الثقافة في الأزمنة العجاف (فلسفة الثقافة في الغرب وعند العرب)، ط.1، بيروت/ الجزائر العاصمة/ الرباط، منشورات ضفاف/ منشورات الاختلاف/ دار الأمان، 2014.
- الزين (محمد شوقي)، نقد العقل الثقافي، بيروت/تلمسان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع مجد/ منشورات مدارج، الجزء الأول، ط.1، 2018.
- شيللر (فريدريش)، مقالات فلسفية في المسرح والشعر ومسائل تتعلق بالإستيطيقا، ترجمة: علي مصباح، بغداد، منشورات الجمل، ط.1، 2017.
- كانط (إيمانويل)، ثلاث نصوص: في التربية، ما هي الأنوار؟، ما التوجه في التفكير؟، ترجمة: محمود بن جماعة، ط.1، صفاقس، تونس، دار محمد علي للنشر، 2005.
- كانط (إيمانويل)، نقد ملكة الحكم، ترجمة غانم هنا، بيروت، لبنان، المنظمة العربية للترجمة، ط.1، 2005.

- معافة (هشام)، التأويلية والفن عند هانس جيورج غادامير، الجزائر العاصمة/ بيروت، منشورات الاختلاف/ الدار العربية للعلوم ناشرون، ط.1، 2010.

ب. المراجع باللغات الأجنبية:

- Frederick C. Bieser, The Romantic Imperative (The Concept of The Early German romanticism), Cambridge, Massachusetts, and London, Harvard University Press, 2003.
- Gens (Jean Claude), Marc-Antoine Vallée, Gadamer (art, poétique et ontologie), Paris, édition mimésis, 2016.
- Grondin (Jean), Introduction à Hans-Georg Gadamer, Paris, édition du cerf, 1999.
- Hell (Victor), *L'idée de la culture*, Paris, Presses Universitaires de France, 1^{er} édition, 1981.
- Lawn (Chris) and Keane (Niall), the Gadamer Dictionary, New York, continuum international publishing group, 2011.
- Raymon (Williams), keywords (A vocabulary of culture and society, New York, Oxford University Press, 1985.
- Zarader (Marlène), Lire Vérité et Méthode de Gadamer (une introduction à L'herméneutique), Préface de: Jean Grondin, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2016.

ج. الأطروحات الجامعية:

- بن حديد (عارف)، التأويل عند هانس جورج غادامير، رسالة ماجستير في الفلسفة، تحت إشراف: أ.د. فريدة غيو، جامعة منتوري قسنطينة، 2008-2009.
- حساين دواجي (غالي)، الهرمينوطيقا وإيتيقا التخاطب، أطروحة دكتوراه في الفلسفة، تحت إشراف: أ.د. بومدين بوزيد، جامعة وهران قسم الفلسفة، 2012-2013.
- فرفودة (فاطمة)، فلسفة الثقافة وإيتيقا التقاليد لدى هانس جورج غادامير، رسالة دكتوراه (تخصص الفلسفة العملية والممارسات الثقافية)، إشراف العربي الميلود، جامعة مستغانم، 2016-2017.
- Pageau st-Hilaire (Antoine), Les racines grecques de la philosophie : theôria et praxis dans le platonisme de Hans George Gadamer et Leo Strauss, Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales, Canada, Université d'Ottawa, 2017.