المؤتمر العلمي الدولي الثالث للعلوم الإنسانية والاجتماعية والتحديات المعرفية
جامعة فردوسي مشهد 2025 CHARMO

دراسة تحليلية في الإبداع الفني لدى غادامير

م. م. نور علي عبدالحنين[1]
١. جامعة واسط، كلية الآداب، قسم الفلسفة[1]

الملخص

تكمن قيمة الفن في انه نوع من أنواع اللعب واللعب هو جانب من جوانب الحياة الانسانية الذي يتسم بالعمق والاهمية على العكس تماما من التسلية التي تكون بلا غرض فاللعب هو نوع من التجربة التي من خلاله يمكن ان نتعلم الدروس فاللعب ليس متعة تتلقاها الذات وتجعلها منفصلة عن وجودها وعالمها. ومجرد فاعلة للتسلية وتفتقر الى الجدية فاللاعب يجب ان يأخذ اللعب على محمل الجد، لان اللعبة لا يمكن ان تحقق هدفها الا عندما يفقد اللاعب ذاته ويتناساها في اللعبة لهذا نراه استبعد كل تجريد ينجزه العمل الفني من الخبرة في العمل الفني. فقد عمل جاهدا في محاربة لا واقعية الفن ليس كونها تبتذل حقيقة الفن بل لأنها تقودنا الى تفويت ما هو ثمين فهذه التجربة هي التي تشير الى الواقع في دلالته الكلية لان الفن لا يشارك من مرتبة دنيا من الوجود بل من خلال الفن ينمو الوجود شيئا فشيئا. تناول ايضا مفهوم المسرح وعنده هو ناصية العمل الفني فالعمل الفن لا يمكن ان يتحقق غايته الا من خلال عرضه على المسرح فالمسرح هو الحجر الاساس لكل عمل فني. سعى غادامير الى اثبات نموذج اللعبة بالنسبة الى الفنون التشكيلية ويرى ان سبب انحدار الفنون هو سيادة الصورة وان الوعي الجمالي هو كل شيء خاضع لتقنيات التصوير ما دام له قابلية العرض ويمكن ان يتحول الى صورة وهذه الصورة حسب ما يراها مقيدة بالاطار او الخلفية.

الكلمات الدليلية: الفن، اللعب، المسرح، الصورة.

١. المقدمة

ان الفكرة الموجة داخل البحث، تتمحور حول واحد من اهم التيارات الاساسية في الفلسفة المعاصرة وهي (الهرمونيطيقا)، التي كان من المقدر لها، ان تتربع على عرش الدراسات الفكرية المعاصرة.

حيث يرى الفيلسوف من ان هناك حاجة فعلية ملحة الى طرح الاسئلة من جديد من اجل فهم الواقع الانساني في ظل هذا الوجود. فقال انه لابد لنا من ازالة القدسية عن بعض المفاهيم، والافكار و انطلاق الفكر وتحرر الارادة، والمعاني، من اجل ايجاد حوار للعقل المنتج، حوار قوامه الانفتاح على الذات والعالم.

1 - Email: noora148@uowasit.edu.iq

في ظل هذه الدراسة بينا الرؤية الهرمونيطيقية للعمل الفني، لانه يقدم لنا نموذجا من الحقيقة، لهذا جاء كتابه (الحقيقة والمنهج) من اجل الكشف عن ذلك النوع من الخبرة بالحقيقة، وليوضح ذلك نراه استعان باستعارة مفهوم اللعب وبيان من ان العمل الفني يحمل حقيقة ما، فهناك مشاركة وجودية بين العمل الفني والمتلقي.

فقد تعرض الفن الى حالة من الاغتراب التي وصل اليها، في الاعمال الفنية المعاصرة، ومحاولة استبعاده من مجال الحقيقة، فلم يعد للفن نفس الدور التاريخي الذي كان يلعبه في الماضي، حيث كان الفن ان ذاك مرتبط بأشكال الحياة الانسانية.

ففي بحثنا هذا بينا كيفية محاولة "غادامير" في تجاوز الاغتراب الذي تعرض لها الفن وتأكيده على دور الفن في الكشف عن الحقيقة وتجانسها مع نمط وجود العمل الفني

١. ١. خلفية البحث والدراسات السابقة

يُعتبر هانز جورج غادامير من أبرز فلاسفة القرن العشرين، ويشتهر بشكل خاص بمساهماته في مجال الهيرمينوطيقا الفلسفية، التي تُعنى بنظرية التفسير والفهم. يرى غادامير أن الفهم ليس مجرد استيعاب موضوعي لمعنى النص أو العمل الفني، بل هو عملية تفاعلية بين المفسِّر والنص، تتشكل فيها المعاني من خلال "اندماج الآفاق" بين الماضي والحاضر.

يحتل الفن مكانة مركزية في فلسفة غادامير، حيث يعتبره نموذجًا للفهم الإنساني. يرفض غادامير النظرة التقليدية للفن كتقليد أو محاكاة للواقع، ويُشدد على طبيعته الوجودية والتجريبية. يرى أن العمل الفني ليس مجرد موضوع جمالي مُنفصل عن المشاهِد، بل هو حدث يُعيد تشكيل وعينا بذواتنا وبالعالم.

تناولت العديد من الدراسات جوانب مختلفة من فلسفة غادامير، بما في ذلك نظرته إلى الفن. يمكن تصنيف هذه الدراسات إلى ما يلي:

- **دراسات عامة حول الهيرمينوطيقا الغادامرية:** تُقدم هذه الدراسات شرحًا شاملاً لأفكار غادامير، بما في ذلك مفهوم "اندماج الآفاق" ودور التقاليد والسلطة في الفهم.
- **دراسات تُركز على نظرية غادامير في الفن:** تُحلل هذه الدراسات مفاهيم غادامير الأساسية المتعلقة بالفن، مثل "اللعب" و"التجربة الجمالية" و"الحقيقة."
- **دراسات تُقارن بين نظرية غادامير في الفن ونظريات أخرى:** تُقارن هذه الدراسات بين آراء غادامير وآراء فلاسفة آخرين، مثل كانط وهيجل وهيدجر، لتحديد أوجه التشابه والاختلاف.

•**دراسات تُطبق أفكار غادامير على أعمال فنية محددة:**تُحلل هذه الدراسات أعمالاً فنية من مختلف المجالات، مثل الأدب والموسيقى والفن التشكيلي، في ضوء مفاهيم غادامير.

من المهم في هذا البحث مراجعة هذه الدراسات السابقة بشكل نقدي وتحليلي لتحديد نقاط الاتفاق والاختلاف، وتحديد الفجوات المعرفية التي يسعى البحث الحالي إلى سدها، مع التركيز بشكل خاص على مفهوم "الإبداع الفني" لدى غادامير، وهو ما قد لا يكون محورًا رئيسيًا في كل الدراسات السابقة.

١. ٢. أسئلة البحث

١. ما هو مفهوم "الإبداع الفني" في فلسفة غادامير؟ وكيف يختلف عن المفاهيم التقليدية للإبداع؟

٢. ما هو دور "اللعب" و"التجربة الجمالية" في عملية الإبداع الفني عند غادامير؟

٣. كيف يُساهم العمل الفني، من وجهة نظر غادامير، في توسيع آفاق فهمنا للعالم ولأنفسنا؟

٤. ما هي العلاقة بين الإبداع الفني والتراث الثقافي والتاريخي في فكر غادامير؟

٥. كيف يُمكن تطبيق أفكار غادامير حول الإبداع الفني على تحليل أعمال فنية محددة؟

١. ٣. فرضيات البحث

١. يرى غادامير أن الإبداع الفني ليس مجرد إنتاج شيء جديد من العدم، بل هو إعادة اكتشاف وتشكيل للتراث الثقافي.

٢. يؤكد غادامير على دور المشاهِد أو المتلقّي في عملية الإبداع الفني، حيث يُساهم في إكمال معنى العمل الفني من خلال تجربته الخاصة.

٣. يُساهم العمل الفني، من وجهة نظر غادامير، في فتح آفاق جديدة للفهم والتجربة الإنسانية.

١. ٤. الإطار الكلي للبحث

سيتبع البحث المنهج التحليلي النقدي، حيث سيتم:

١. **عرض موجز لأهم المفاهيم الأساسية في فلسفة غادامير** :مع التركيز على المفاهيم ذات الصلة بالفن والإبداع، مثل"اللعب".

٢. **تحليل نقدي لنظرية غادامير في الفن** :مع التركيز على مفهوم "الإبداع الفني" وكيف يختلف عن المفاهيم التقليدية.

٣. **مقارنة بين نظرية غادامير في الفن ونظريات أخرى** :لتحديد أوجه التشابه والاختلاف.

٤. **تحليل نقدي للدراسات السابقة** :التي تناولت نظرية غادامير في الفن.

٥. تطبيق أفكار غادامير حول الإبداع الفني على تحليل أعمال فنية محددة :لتقديم أمثلة عملية على كيفية تطبيق هذه الأفكار.

٦. الوصول إلى نتائج وتوصيات :حول أهمية نظرية غادامير في فهم الإبداع الفني..

٢. المفاهيم الأساسية

٢. ١.علاقة الفن باللعب

يستعين الفيلسوف "غادامير" بمفهوم اللعب في العمل الفني، ويعتبره المفتاح الذي يتيح لنا ابرار العمل الفني،ففهم العمل الفني فهما ديناميا، يتيح لنا ثمار الحوار في التجربة الجمالية، فيرى "غادامير" انه لا يوجد تمايز بين الموضوع والذات وبين المضمون والشكل، لهذا نراه يحاول ايجاد صلة بين القيام باللعب وبين القيام بتجربة جمالية لأي أثر فني ما.

أن محاولة الربط بين اللعب والفن هي ليست بمحاولة جديدة على الفكر الفلسفي،فهذه الفكرة كانت مؤلوفة منذ الأزل في تاريخ علم الجمال الحديث، وخاصة لدى "كانط" و "شيلر" ففكرة اللعب كانت في هذه الحقبة سمة مميزة للذاتية, فقد وصفه "كانط " على أنه خاصية المتعة بالجميل باعتباره حالة ذهنية من الحساسية التي تتوحد فيها ملكتا "الذهن" و "الخيال" في نوع من التلاعب الحر.اما "شلير" فقد استخدم هذا الوصف للعب واعتبره اساس "نظرية الدوافع" وان السلوك الجمالي هو احد دوافع اللعب الذي يكشف امكانياته الحرة الواقعة بين "الدافع المادي" و "الدافع الشكلي" (غادامير،١٩٩٧: ٥٠).

يرى "غادامير" ان اللعب ليس متعة تتلقاها الذات, وتجعلها بعيد عن وجودها وعن عالمها وتجريدها من مفهومها, من اجل التسلية التي تفتقد الى الجدية،فلا بد للاعب ان يأخذ اللعب على محمل الجد, لان اهداف اللعب لا يمكن ان تتحقق الا عندما يفقد اللاعب ذاته ويتناساها في اللعبة.

حاول "غادامير" ان يتجاوز ذاتية "كانط" و "شلير" واحلال فكرة المشاركة محلها،فهذا لا يمكن له ان يتحقق الا اذا تم تأسيس ذاتية خاصة لا تتعلق باللاعب نفسه بقدر ما تتعلق باللعب ذاته،فحالة الذات هنا تكون مماثلة لما عليه في الحالة التي تندمج بها في اللعبة.

فالحديث عن اللعب في اطار "تجربة الفن" لا يعي وجود ذات مبدعة و لا يعي وجود حرية للذات الانسانية التي تمارس فعل اللعب،بل انما هو حديث عن وجود ذلك الاثر الفني في ذاته. (غادامير،٢٠٠٧ : ١٧٢).

يرى " غادامير " انه اذا خلا اللعب من الجدية،فانه لا يمكن ان يسمى لعبا،فما كان سائدا في الوعي الجمالي سابقا لا يمكن ان يقارن بين الوعي الجمالي والموضوع،لأنه لا يأخذ في حسن الاعتبار الوضع الحقيقي او الواقعي او الموضوعي للعب،فاللعب بالنسبة لمن يمارسه،ليس شيئا جديا. فاللعب له علاقة خاصة بما هو جدي،وليس بما يمنح اللعب غرضه.

لهذا يرى "غادامير" ان اللعبة لا يمكن لها ان تبلغ غايتها الا اذا انشغل اللاعب في ذات اللعبة. يقول "غادامير" "ان العمل الفني يحقق وجوده الحقيقي متى ما اصبح تجربة تحدث تغير في الشخص الذي يجربه، فالذات في تجربة الفن هي الذات الباقية والثابتة، وليست ذاتية الشخص الذي يجرب الفن،وانما هي العمل نفسه،فهذي هي النقطة التي يصبح فيها نمط وجود اللعب وجودا ذا دلالة،فاللعب ماهيته الخاصة والمستقلة عن الوعي الذي يمارس اللعب"(غادامير، ٢٠٠٧ : ١٧٣).

فاللعبة يمكن لنا ان نصفها بوصف " استعارة " التي تكشف لنا عن الوجود الفني،فهذه المفردة لا تعني ان اللعبة ثانوية،بل على العكس تماما فهي المفتاح الذي يساعدنا عن امكانية معرفة الحقيقة وفهم الوجود،فالبحث عن طبيعة اللعب في تأمل اللاعب لذاته،يأدي بنا الى طريق مغلق. فاستخدام كلمة " استعارة " ليست خسارة للمعنى بل هي مكسب له. (مغيث، ١٩٩٩ : ١٦٩).

دعى " غادامير " الى التحرر من المجال الذي يحاصرنا،ويجعلنا متعلقين على المعاني التي تقدمها اللغة لنا،لذا يجب علينا ان نتعرف على الدلالة الحقيقية للعب في موطنها الاصلي.

يعتقد " غادامير " ان ما يقوم به اللاعب اثناء اللعب من سلوك،لا يجب ان يفهم على انه سلوك الذات المستقل, او تصرفها التعسفي, بل هي الاستقلالية التي تتمتع بها اللعبة اثناء اللعب.

فالذات حينما تدل الى اللعبة تتخلى عن ذاتها وتتناساها في اللعبة التي تفرض القانون عليها،وتقيد حركتها فاللعبة هي السيد المتحكم في اللاعب والموجه لجميع حركاته. (حامد، ١٩٨١: ٣٩).

يرتد مفهوم اللعب عند "غادامير" الى ابسط معانيه،حيث يتحدث عن "لعب الضوء ولعب الأمواج ولعب ناقل الحركة او اجزاء الماكنة او تفاعل اعضاء الجسم البشري، ولعب القوى ولعب البعوض او حتى لعب الكلمات" (غادامير، ٢٠٠٧: ١٧٤).

حركة اللعب ليس لها هدف معين يمكن ان يوصل بها الى نهاية ما،بل انه يجدد اللعب نفسه في تكرار دائم،فحركة اللعب ليس لها قوام بحد ذاتها ان صح التعبير،بل هي التي تلعب سواء كانت هناك ذات تلعبها او لم تكن." وعلى هذا فعندما تتحدث عن لعب الالوان فنحن لا نعني فقط ان لونا يلعب بمقابل

لون اخر انما هناك عملية واحدة او مشهد يكشف لنا عن ضرب متغير من الالوان" (غادامير، ٢٠٠٧ :١٧٤).

ان ما يميز اللعب الانساني حسب ما يراه "غادامير" عن باقي الانواع الاخرى من اللعب،هو انه يلعب شيئا ما وهذا اللعب يترتب عليه نظاما ذاتيا تفرضه على حركة الذهاب، والاياب اثناء لعبه،بحيث تبدو الحركة وكأنها موجهة نحو اهداف.

رغم ذلك ان جوهر اللعب،يتضمن ان يتحرر المرء من كل سلوك يوجهه نحو هدف ما،فان كل لعبة تفرض مهمة على اي شخص يقوم باللعب بها. (غادامير، ١٩٩٧ :١٠٠).

فالاهتمام بذاتية اللعبة،بوصفها عالما سحريا،قائم على نظام ينخرط اللاعبون فيه ويخضعون له فالألعاب التي يتم عرضها على الجمهور،كثيرا ما تتشوه وتفقد طابعها الجدي،بسبب انها كانت عرضة وفرجة للجمهور،فهذا يؤدي بالمسؤولين عن هذه الالعاب الى ايقافها بشكل مؤقت على ان تستأنف في وقت لاحق،او يلعب اللاعبون هذه الالعاب هذه دون جمهور،ويعد تعضيد لسلطة اللعبة،ونظامها القائم،لان الانفتاح على الجمهور،يؤدي الى اغلاق اللعبة نفسها. (غادامير، ٢٠٠٧ :١٨١).

فاللعب لديه ليس عرضا من اجل متملق ما،بل اللعب هو الذي يثمن على اللاعب،واللاعب هنا اصبح منسجما في اللعب،فاللعب هنا تحول الى فن وحاز على وسط كلي،فاللعب يقبل التكرار ومن هنا يستمد ديموميته, فاللعب في نظر " غادامر " يكتسب المعنى الحقيقي من خلال الاشخاص الذين يجسدوه،وليس من خلال العمل الحقيقي لأي فنان لذى يقول" غادامير " " ان انجاز مهمة ما بنجاح يعرضها للعيان،يفصح هذا القول عن نفسه في حالة لعبة ما،فهنا لا يدل انجاز المهمة على اي سياق غرضي،فاللعب محدد في الواقع بعرض نفسه،وهذا فأن نمط وجوده هو عرض ذاتي ". (غادامير، ٢٠٠٧ :١٧٩).

فالعرض الذاتي يفتح المجال واسعا، ا مام تحقق التواصل الانساني، فاذا كان هناك شيء يمكن عرضه، ولتكن حركة اللعبة ذاتها، فان ما يقصده المشاهد هو ما يقصده اللاعب أيضا، عندما يقف امام نفسه على انه مشاهدا.

لا بد من ادراج المشاهد كطرف اصيل في اللعبة، شانه في ذلك شان من يعرضها. فالعرض من الناحية الافتراضية، هو عرض من اجل شخص ما، هذا هو ما يقوم عليه الطابع اللعبي للفن، لذا يحاول " غادامير " ان يجعل من الماهية الحقيقية في اللعبة شيئا ممكن ان تعرفه وتراه. (مصطفى، ٢٠٠٣ : ٢٠٦).

حسب اعتقاد "غادامير" ان التمثيل الذاتي، في اللعب الإنساني، حتى وان تحقق في اللعبة، لان التمثيل يقوم من خلالنا وفينا، فالممثلون في المسرحية يبذلون قصارى جهدهم من اجل ارضاء الجمهور المشاهد، فاللعب في هذه الحالة ليس مجرد تمثيل بسيط لحركة منظمة،بل هو تمثيل من اجل شخص ما، وان الصورة الجميلة التي تتصدر المشهد التمثيلي وتبرز الى الصدارة هي مؤسسة لوجود الفن.

الوعي الجمالي في العمل الفني: –

ان معرفة حقيقة العمل الفني وجماليات أثره، يقودنا الى معرفة او فهم الوجود الانساني.

فالابداع هو تجربة جمالية، تتشكل في الاثر الفني والعالم هو الذي يلقي بنوره على ذواتنا، فنرى الاشياء مختلفة وكأنها ولدت توا،فيبدو الفن وكأنه معرفة وجودية كشفت الذات فيها موضوعها، فهو عالم يضيء فيه ذ اتنا، وهذا ما يسميه "غادامير" ب "الوعي الجمالي" فهو تجربة يمكن لها ان تتشكل من خلال منظور ظاهراتي، داخل العمل الفني حيث يقول "غادامير" "نحن ندين بشكل اساسي الى النقد الظاهري لعلم النفس، والابستيمولوجيا في القرن التاسع عشر، بتحررنا من تصورات حالت دون فهم ملائم للوجود الجمالي. يبين هذا النقد خطأ جميع المحاولات في ادراك نمط وجود الجمالي بموجب تجربة الواقع وتكييفه له". اذا فالعمل الفني هو وجود جمالي، تتلقى الذات فيه تربيتها الجمالية، وهذا لا يمكن حصله الا من خلال الرجوع الى ذات الشيء، وليس باحالتها الى الواقع وكأنها تقليد (غادامير، ۲۰۰۷ : ۱٤۸).

هنالك اربع صور تعبر عن الجسد :

۱– الجسد الصامت الذي يجسد تعابير الوجه والمظهر الجسدي.

۲– الجسد الحركي، الذي يجسد حركات المناضل، والممثل المسرحي او الرياضي.

۳– الجسد الاجتماعي الذي يتجسد في العمل اليدوي او الحرفي.

٤– الجسد الاخباري الذي يجسط فيه الممثل لغة الصم والعلاقات المتبادلة البحارة. فهذه الانواع ينتج عنها فعل اجتماعي وهو يخضع الى قوانين المؤسسة التواصلية الاجتماعية ويوظف معطياتها. (فريد الزاهي،۲۰۰۳ :۲۷–۲۸).

ان اهم ما يتميز به الفكر الفلسفي المعاصر، هو اهتمامه في البعد الجمالي المتأثر بالتجربة الجمالية، بوصفه افقا جديدا للانسان. هذا التميز ادى الى ظهور اتجاهات جمالية متنوعة، ساعدت المفكرين في وضعها اولى اهتماماتهم، بعدما كانت قديما منطوية ضمن ابعاد التجربة الفلسفية، لهذا نرى بعض

الفلاسفة يصبغون كل فلسفتهم بصبغة جمالية، فأصبح الفليلسوف مشاركا في الحياة الثقافية لمجتمعه، فأمسى ناقدا ومحللا للاعمال الفنية،والادبية (رمضان بسطاوي، ١٩٩٨ :١٧).

كل تجربة جمالية هي، من وجهة نظر ظاهراتية تعتبر تجربة حقيقية للواقع فالذوق يكون بمثابة نقطة الالتقاء التي تربط افراد المجتمع مع بعضهم البعض، فالذوق يختلف عن صورة الثقافة الجمالية، لأنه مازال متعلقا بمضمون العمل الفني، فالذوق الذي يسود مجتمع ما، طابعا من الحياة الاجتماعية لذلك المجتمع، فان ما يبدعه الفنان وما يقيمه المجتمع، ينتميان معا الى ما يسمى بالذوق.

يقول "غادامير" "ان الثقافة الجمالية التي تميز هذه التجربة ليست خلوا من وعي المؤول لوجوده كذات لها فروضها التي تضمن اصالة رؤيتها، اذ مهما تجردت الذات من احكامها المسبقة وفهمها القبلي، فأنها لا تملك القدرة على ازاحتها بصفة مطلقة، وانما تقوم بعملية الالقاء والتعديل داخل هذه التجربة الجمالية، فيتشكل وعي جمالي، لا هو ذاتي محض، و لا هو موضوعي، بقدر ما هو شيء ينبع خالصا من الاثر الفني اثر لقاءنا به، وهذا كله غير فعل الانفتاح على العالم الأثر بما هو وجود نصغي اليه ونستجيب لدعوته". (غادامير، ٢٠٠٧ : ١٥٠).

وفي المحصلة لا وجود للفن اذا لم يكن موجه الى الاخر، حتى وان انغلق على ذاته، فأنه لا يمكن لنا ان نستعيد انسانية الانسان المسلوبة منه الا من خلال تغير نظرتنا ووعينا الجمالي في علاقتنا بالأثر الفني، ومن خلال هذا يمكن لنا ان نلاحظ خروج الانسان او العمل الفني من حالة الاغتراب التي الحقتها به الشكلية المحضة، التي ترى ان الاثر الفني عبارة عن صورة وشكل خالي من المعنى الحقيقي، وانه لا يمكن للذات ان تسال لذاتها او تاريخها وتراثها، التي كانت تدعو اليه من خلال اتساق نصوص التراث، او من خلال اخضاعها لسلطان الذات المتعالية، وكأنها نصوص صدرت من انتاجها (بارة، ٢٠٠٨ : ٢٩٣).

فالخبرة التي تحصل في الفن هي خبرة حقيقية، وهذا لا يدل على انها ظاهرة تسمح للذات ان تمتلكها وتتحكم بها، بل هي واقعة او حدث لذا يقول "غادامير" "ان العمل الفني لم يعد يمثل بالنسبة لنا حضوره الالهي الذي نجله، والقول بأن الفن هو شيء من الماضي يعنى انه بنهاية عصر القدماء يبدو الفن حتما محتاجا الى تبرير. فمن الغرب المسيحي يجب ان يمثل الدور الفعال الذي تحقق فيه هذه الشرعية عبر القرون من خلال الكنيسة وان صهرت مع التراث الكلاسيكي من هلال الانسانيات" (عبد المحسن، ٢٠٠٠ :١١٦).

هناك بعض فلاسفة الجمال امثال " سوزان لانجر " ترى من ان الناس قد اعتادو على ادراج العواطف، والانفعالات تحت مسمى "اللامعقولية" فلم يكونوا مستعدين ابدا بالترحاب بفكرة " تربية الوجدان " فالمجتمع حسب ما ترى انه غير قادر على تربية افراده على هذه النوع من التربية وذلك بسبب رفضهم لهذه التربية الوجدانية، فترى ان الرديء هو مفسدة للوجدان، لكنه عامل قوي ومساهم في انتشار هذه " النزعة اللاعقلانية " في المجتمع المعاصر.

ان تربية الوجدان، وتنمية القدرة على الرؤية والاستمتاع، والمطالعة، انما هما وسيلتان مهمتان لاقامة ضرب من التوازن، بين المعرفة الموضوعية، والاستبصار الوجداني (ابراهيم، ١٩٨٨ : ٢٧٤- ٢٧٥).

يرى "غادامير" ان الفكر السقراطي هو المسؤل في ابعاد الفن عن البحث عن الحقيقة، اما في العصر الحديث فان "هيغل" حسب ما يراه "غادامير" اتبع نفس منهج الفكر السقراطي على الرغم من ايمانه بمشروعية دعوى الفن للحقيقة، لأنه يجعل المعرفة شاملة للفلسفة وقائمة على تصور يتجاوز الدعوى الى الفن.(عبدالمحسن، ٢٠٠٠ : ١١٦). اما ما جاء به "كروتشة" فهو ثورة ضد الجماليات الهيغلية التي تؤمن بالتوحيد بين الفن، والحقيقة، والخير، والواقع. فيضع "كروتشة " الفن مقابل الفلسفة او العلم، فالفن قائم على الحدس الذي يظهر لنا العالم، في حين ان العالم او الفلسفة فهي تصور عقلي، يكشف لنا حقيقة المقولة او الروح، فأننا حينما نقوم بتميز الصواب من الخطأ، فأننا نكون امام واقع تصدر عليه حكما من الاحكام، بينما العمل الفني على العكس تماما لا يمكن لنا ان نخضعه الى الحكم، لآنه موضوع خالص وصورة محضة ليس له اي كيفية، او محمول. ما دام الخيال والفكر متمايزين، فسيضل الموضوع الجمالي صورة فردية تعبر عن حالة خاصة بالذات، دون ان يكون في الامكان تحويلها الى المفهوم كلي او معرفة عقلية (ابراهيم، ١٩٨٨ : ٤٠-٤١).

فالنشاط الفني هو اول خطوات النشاط الفكري وهو الصورة الأولى له، فهو حدس خالص، فالحدس هو ادراك مباشر لأي حقيقة فردية جزئية اي انه ادراك خالي من اي عنصر منطقي.

"فالفن هو حدس والحدس هو تعبير والتعبير هو اللغة، على ان نفهم اللغة، بمعناها الواسع، فما قصرناها تحكيما على ما يدعى باللغة الملفوظة، ولا حذفنا منها، تحكيما لعنصر النبرو والاشارة، واذا فهمناها فهي بكامل قوتها، اي فهمنا لها من حيث هي فعل الكلام نفسه " (ابراهيم، ١٩٨٨ :٦٧).

اما "ارنست كاسيرر" يرى بان الفن هو شكل، ورمز، فالمعرفة الفنية هي معرفة خاصة و متمايزة وان حقيقة الشيء لا يمكن لها ان تنحصر، في ضرب من العيان التعاطفي للأشياء.

ولا شك في ذلك من ان هناك تباين بين اوجه الفن والعلم الى الحقيقة، لكن بدون اي تعارض، او تناقض فيما بينهما. فمادام العلم والفن يتحركان في اتجاهين مختلفين تماما، فلا يوجد اي تعارض بينهما.

" فالتفسير الحدسي الذي يأخذ به العلم، لا يحول دون قيام التفسير الحدسي الذي ينادي به الفن. والحق ان اهتمامنا بالوقول على العلل النظرية للأشياء او اثارها العلمية، كثير ما يفوت علينا رؤية مظهرها المباشر فلا تعود تقوى على رؤية الاشياء وجها لوجه ولكن الفن هو الذي يجيء فيجملها لنا وكيف يمكن لنا ان نرى الاشياء بدلا من اقتصارنا ع تصورها او استخدامها " (ابراهيم،١٩٨٨ :٢٥٤-٢٥٥).

يؤكد "غادامير" "على ان العمل الفني متميز على نحنو دقيق لكونه ليس موضوعا، لكنه بالأحرى يقف بذاته، وهو بهذه المثابة لا ينتمي الى عالمه فحسب، بل عالمه هو الذي يحضر بداخله، وهو العمل الفني، الذي لا يعني شيء ما او طبيعة ما، باعتباره علاقة تشير الى معنى لكنه في الحقيقة يستحضر نفسه، في وجوده الخاص، لدرجة ان المتلقي ينبغي ان يمكث في حضرته، وانه يستحضر الاشياء ايضا الاجزاء المقومة، التي يتألف منها الحجر، اللون، النغمة، اما الكلمة التي تكتسب وجود حقيقي فهي تستقل به ضمن العمل نفسه فقط " (غادامير، ٢٠٠٧: ٢٢٧-٢٢٨).

ان ما حققه "غادامير" في هذا الجانب ليس فقط في اكتشاف الحقيقة في الفن، بل اكتشافه للجمال في الحقيقة، فالعلم لا يمكن له ان يختزل في استخداماته وتطبيقاته، لان ما يحدده هو خاصيته النظرية، فالعلم يوجد لا لسبب ما، الا لانه جميل، وهذا ما يلائم الفهم الواسع للجميل في كل العلم النظري. (عبدالمحسن، ٢٠٠٠ : ١٢٤).

فالفن يمثل نموذجا خصبا للحقيقة التي يمكن ان تحصل في خبرتنا وتكشف عن تناهي الفهم الانساني، وهذه الحقيقة تنتمي الى عالم الانسان الذي تعيش فيه، فالفن هو الحضور الاصلي، وان خبرتنا في العمل الفني لا يمكن ان توفيه حقه.[٣](توفيق، ٢٠٠٢ : ٩٣).

٣. العمل المسرحي بوصفه لعبا

يرى "غادامير" ان مميزات بنية اللعب، تنبع من استقلال ذاتي، وتعتبر نموذجا ارشاديا في انفتاحها على الجمهور، فالمسرحية في نظريه، تظل لعبة تتمتع بنفس مميزات بنية اللعب، من خلال وصفها على انها عالما مغلقا على ذاته، ورغم ذلك تبدو وكأنها مفتوحة على الجمهور ومن خلاله فقط يمكن ان تكتمل دلالتها الكلية.

فالمسرحية حسب مل يرى "غادامير" ان وجودها هو من اجل المتفرجين لا من اجل اللاعبين، لأنها لا تعرض ذاتها، الا للأشخاص الذين لا لا يؤدون اي دور غير مشاهدة المسرحية المثالية (مغيث،١٩٩٩ :١٧١).

يتميز المسرح بطابع احتفالي، وهذا يسمح للاعبين المشاركين ان يشتركوا لأحياء هذا الحدث، ولا يسمح لهم بان ينفصلوا، فهو يوحد بينهم، ويستبعد الفصل بين الاشخاص، لان المشاركة تعتمد بشكل كبير على الاحتفال. فأن ظاهرة الاحتفالية، هي ظاهرة متكررة بطبيعتها، يمتلك نوعا من الوقت والزمن المحدد لحدوثها.(غادامير، ٢٠٠٧ :١٩٧) فاذا كان العمل الفني "المسرحي" لعبا، فان جوهر العمل الفني يكمن في عرضه، لذا فأن وظيفته كما يقول "غادامير" " وظيفة عرض اللعب وتمثيله هي اقامة اللعب التي تكون محددة بطريقة معينة، وليس مجرد انجاز اي حركة، اذا فالعب بمثابة عرض ذاتي للحركة فيه " (غادامير، ١٩٩٧ :١٠٠).

فالعمل الفني هو لعب، وان وجوده الفعلي لا يمكن ان ينفصل عن عرضه " وفي هذا العرض ينبثق وحدة وهوية بنية ما، فالاعتماد غلى الحضور الذاتي ينتمي الى ما هو في جوهره، وهذا يعني انه مهما كان مقدار التحول والتشويه الذي يتعرض له العمل في اثناء عرضه، فأنه يضل هو نفسه مع ذلك وهذا يمثل الزاما لكل عرض، فهو يتضمن علاقة بالبنية ذاتها " (غادامير، ٢٠٠٧ : ١٩٧) من خلال العرض، تظهر وحدة بنية ما، لان كل اداء تمثيلي، هو عرض للبنية، وهذا ما يجعل عملية التكرار واعادة انتاج العمل هو عملية ممكنة حتى اذا اسلمنا من ان هناك نصا مسرحيا، يحتوي في ثنايا كتاباته على وحدة فكرية، فأنه لا يمكن له ان يتحقق الا عندما يعرض. (غادامير، ١٩٩٧: ١٠٠). فالعرض المسرحي هو جوهر وهو ما يشكل لنا الوحدة في البنية مهما تغير العرض او تشوه، فهو يبقى ذات البنية، لان الزمان يحتل ميزة ومكانة فريدة في الاحتفال المسرحي، لذا يقول "غادامير" "نحن على معرفة بهذا النوع من البنية الزمانية المربكة جدا في الاعياد، فمن طبيعة الاعياد الدورية في الاقل، تكون مكررة، ونحن ندعو ذلك بعودة العيد، لكن العيد الذي يحدث مرة اخرى، ليس عيدا آخر، وليس مجرد تذكار لذلك لذلك العيد السابق، فالطبيعة المقدسة الاصلية لجميع الاعياد تستلي بجلاء، والتميز المألوف في الخبرة الزمانية بين الحاضر والذاكرة والتوقع، فالتجربة الزمانية للعيد هي في الحقيقة، والاحتفال به انه زمانه الحاضر الفريد" (غادامير،٢٠٠٧: ١٩٨). عندما يقوم المتفرج بمشاهدة المسرحية فأنه يجب عليه ان ينسى كل ما يشتغل تفكيره، ويتجاوز كل الصراعات الداخلية، على المسرح الذي امامه، وعليه ان يتحول من متفرجا الى

ممثلا، فهو يحتل مكانه مهمة، وجوهرية واساسية خلال العرض، حيث ميز " غادامير " من خلال قوله " ثمت اختلاف جوهريا بين المتفرج الذي يكرس نفسه كليا للعب الفن، وآخر يصغر لشيء بدافع الفضول، فما يميز الفضول هو ان الشيء الذي يتطلع اليه كما لو انه ينتزعه انتزاعا، بحيث ينسى نفسه فيه تماما، فلا يعود قادرا على الكف عنه" (غادامير، ٢٠٠٧ :٢٠٢).

فالمتفرج الحقيقي بالنسبة له، هو الذي يهتم بالمسرح، من حيث القصة والهدف، الذي جاء من اجله، وليس من اجل ارضاء فضوله فقط، هنا تغيب الاهمية بالنسبة للمتفرج باعتباره ينتمي الى المسرحية انتماء جوهري، فهذا الانتماء يمكنه من ان ينقل دوره من المشاهدة الى الدور الاساسي، فان نجاح المسرحية يعتمد بشكل كبير على تواجد المتفرج.

يشير "غادامير" الى ان الفن الهابط بقوله " نحن نذهب الى دار الاوبرا او المسرح من اجل ممثل معين، لا لان اوبرا او مسرحية يتم عرضها. وانا ادرك هذا الامر باعتباره حقيقة، لكني اود الزعم بأن مثل هذا الاتجاه يكون غير قادر على توسيط الخبرة بالفن بأي معنى حقيقي. فعندما نصبح واعين بمثل ما، او بمعنى ما او بأي فنان آخر، بوصفه وسيطا، فأننا نمارس بذلك مستوى ثانويا من التأمل. اما عندنا. تكون الخبرة بعمل فني ما، خبرة اصيلة، فأن ما يدهشنا انما هو بدقة عدم تطفل الفنانين الذين يقومون بالأداء. فهم لا يعرفون انفسهم ولكنهم ينجحون في استحضار العمل وتماسكه الباطني في نوع من الوضوح الذاتي غير المكلف " (غادامير، ١٩٩٧ : ١٤٥).

يستعين "غادامير" بالتراجيديا لدى ارسطو، الذي اقامها على الاثر الذي يؤثر في المشاهد، لأنه لم يعد يفصل بين ما يعرض على خشبة المسرح وبين عالمه الخاص، فطالما كان المشاهدين يتعرفون على انفسهم فأن التراجيديا ممكنة الحصول (غادامير، ١٩٩٧ : ١٥٣).

فالدور التراجيدي الذي يتم تأديته على المسرح على نحو مهيب، يمثل موقفا استثنائيا، في حياة كل فرد. فهو ليس بخبرة او مغامرة ما، تنتج سكرا مؤقتا، يستفيق من بعدها المرء ويعود بعد ذلك الى وجوده الحقيقي،لكن الانفعال الذي يحصل في المسرح هو الذي يستولي على المشاهد ويعمق في الحقيقة تواصله مع نفسه فالانفعال التراجيدي، يتدفق من المعرفة الذاتية، التي يكتسبها المشاهد، حيث انه يجد نفسه في الفعل التراجيدي، لأنه عالمه الخاص. (مطر، ٢٠٠٢ : ١٨٦).

اما في العصر الحديث ظهرت رؤيا مخالفة للرؤيا الكلاسيكية الجديدة على يد الفيلسوف " نيتشة " حيث يرى ان اصول الفن ومنابعه ومنابع الخلق الانساني، متواجدة في المظهر المزدوج للطبيعة الانسانية،

وان التراجيديا ظهرت من خلال ما كان يسري في الفن والحضارة الانسانية، وان الاغريق قد رمزو لهم ب [أبولون و ديونيسيوس]. الذين يمثلان الفن المختلف في جوهره المعارض.

فالتراجيديا قديما لم تكم معتمد على الكلمة او الجدل او الحوار في تأثيرها الجماهيري، بل كانت معتمد في الاساس على الموسيقى (مطر، ۲۰۰۲ : ۱۸٦-۱۹۰).

اما ارسطو فنراه يؤكد على اهم عنصر للتراجيديا هو العقدة وهي الفكر الذي يحاكي الحياة الواقعية، لأنه مهما حرى عليها من تغير او في طريقة عرضها، فأنها تبقى تلك التراجيديا التي تشكل موضوع ما وتربط الاحداث فيما حولها. حيث يصبح للعمل وحدة، تكون شبيهة بوحدة الكائن الحي (مغيث، ۱۹۹۹:۱۷۱). فالتراجيديا هي محاكات لفعل جاد، فكلما كانت المحاكاة ذات ارتباط وثيق بالأخلاق والتربية، فأنها تكون ذات ارتباط مباشر في الانسانية. فالتراجيديا ليست محاكاة لأشخلص، بل هي محاكاة لأعمال والحياة، والسعادة، والشقاء "فالغاية هي فعل ما، وليست كيفية ما، على ان الكيفيات تتبع الاخلاق، اما السعادة او ضدها فتتبع الاعمال" (ارسطو، ۱۹۹۳ :۵۲).فالتراجيديا كما قال"ارسطو" هي محاكاة للفعل، في الحياة الواقعية هذا القول جذب انتباه "غادامير" لكن شرط ان يحقق هذا الفعل نوع من الجدية، مثلا ان يتناول مشاكل السلوك الانساني، في علاقته بالجماعة او الفرد، ويتعرض لما يحصل معه جراء صراعه الدائم مع غيره، او ما تعرضه العقيدة من قيود وحتمية والقدر، وعليه يجب ان يكون الفعل تاما ويشكل بنية مكتفية، بذاتها اي انه يحوي ع فكرة كاملة، تعرف المشاهد بطبيعة الفعل، وتوضح له اسبابه، والنتائج المترتبة عليه.

وعليه فان واجب المحاكاة في التراجيديا، ان تقود الى تطهير النفس والمشاعر الانسانية، عبر اثارة انفعالي الشفقة والخوف لان التطهر في التراجيديا، يتضمن معنى ديني ومغزى اخلاقي، حيث يمكن تشبيه ما يتركه من اثر في النفس، عن طريق التطهير، هو نفس الاثر الذي يتركه الدول، في الجسد(حمدي، ۱۹۷۷: ۳۰-۳۱).

يقول ارسطو "اما اولئك الذين يستغلون الوسائل المرئية، كي لا يثيروا احاسيس الخوف، وانما ليبعثوا مجرد احساس بالاشباع والرعب، وانما هم بهذا يعيدون تماما عن هدف التراجيديا، وطبيعتها، لأنه ينبغي الا نطالب التراجيديا بكل نوع من مسببات المتبعة، ولكن نطالبها فقط بمتعتها الخاصة بها، وما دامت المتعة التراجيدية تتمثل في الشفقة والخوف والشاعر ملزم بتوليد ذلك من خلال محاكاته، فانه يتضح، عندئذ ان مسببات ذلك التأثير ينبغي ات يضمنها الشاعر احداث قصته (ارسطو، ۱۹۹۳: ۱۷۰-۱۷۱). من هنا

يتبين لنا ان التطهير الذي حصل في النفس المشاهد هو شفاءه من كل نزعات النفس الشريرة او رغباتها التي توسوس لها. وتدفعها الى ارتكاب المعاصي والآثام. فأن التراجيديا تضع المشاهد امام الواقع وامام ذاته وتكشف له اعماقه، وتجعله يتجاوز تلك الفردية العمياء، من خلال ايجاد صنعة افضل، للعلاقات الانسانية، داخل المجتمع ومن خلال نبذ العنف والتطرف والفردية. فالمشاهد وان كان يحس بأن ما يتم عرضه من حوادث امامه فهذا يشير الى وجود مشكلة فردية (حمدي، ١٩٧٧ : ١٩٨).

فالتراجيديا بدورها تشير الى مواجهة بين الذات وذاتها، الى مصير الوجود حيث يقول"غادامير" "ان الحزن التراجيدي لا يثبت سير الاحداث التراجيدية بحد ذاته او عدالة القدر الذي يطول البطل، وانما يثبت بالأحرى نظاما ميتافيزيقيا للوجود يسري على الجميع، ورؤية ان هذه الكيفية التي عليها الامر _ انما هي، هذه الرؤية نوع من المعرفة التي يعيش فيها كأي فرد آخر"(غادامير، ٢٠٠٧: ٢٩). ويقول "فالممثل او النحات او المشاهد ليس منغمرا ابدا في عالم سحري غريب، ان ثمالة عاطفة او في حلم، انما هو موجود في عالمه دائما، ويغدو جزء من هذا العالم كلما تعرف ع نفسه فيه بعمق، فهناك استمرارية المعنى التي تربط العمل الفني بالعالم الموجود وحتى الوعي المغترب لمجتمع مثقف لا ينفصل عن هذه الاستمرارية" (غادامير، ٢٠٠٧: ٢١١).

٤ .الدلالة الوجودية للصورة

عندما نحاول ان نطبق المفهوم الوجودي للصورة على الفنون الأداتية، كالرسم، والنحت، وفن العمارة،تحصل مشكلة، لان هذا النوع من الفنون يظهر مقاومة اولية لإمكانية توسعه. فمثلا يظهر العمل في الفنون التشكيلية على هوية ثابتة لا تسمح في اي نوع او تنوع في العرض.اي انه يمكن لنا ان نخبر العمل الفني التشكيلي دون الحاجة الى اي وساطة. فهذه الطريقة يمكن لنا ان تمنع تطبيق اللعبة حسب ما وجده "غادامير" بوصفها عرضا، على نمط وجود العمل الفني التشكيلي (مغيث،١٩٩٩: ١٧٢).

ان مفهوم الصورة ومفهوم العرض يتداخلان فيما بينهما في هذا السياق، ويكونان مرتبطين باصلهما. فأذا عدنا الى الفنون الاداتية المعروضة على خشبة المسرح، يشيران الى عرض مزدوج، وكل خبرة فنية حقيقية، هي التي تمر بهذا العرض المضاعف دون ان يحصل تميز بينهما، لان العالم الذي يمكن له ان يتجلى في لعب العرض، ليس مجرد نسخة قريبة من العالم الفعلي، بل هو العالم ذاته، في حقيقة وجوده.

فمفهوم المحاكات التي الذي نشاهده من كلا العرضين، لا يعبر عن مجرد نسخة بقدر ما يدل _ على اظهار _ لما يتم عرضه. فحضور العالم مرتبط بشكل كبير بالعمل، وبدون هذه المحاكاة التي تحصل اثناء

العمل، فأنه لا يحصل وجود لهذا العالم في العمل، وبدون الاداء، لا يمكن ان يحصل العمل. فأن حضور ما يتم عرضه، يتحقق ويجد اكتماله في عرضه، لهذا نرى "غادامير" كان متمسكا بالدلالة الجوهرية لهذا التدخل ما بين الوجود الاصلي والوجود المعاد انتاجه، وايضا الاولوية المنهجية التي تم نسبها الى الفنون الادائية، لأنها هي الوحيدة ففط التي تسمح لنا ان يفهم هذا التحقق، والاكتمال فؤ الفنون التشكيلية (غادامير، ٢٠٠٧ : ٢١٦).

فالصورة ليست نسخة لأنها ذات قوام وجودي، اما النسخة فهي تطمس نفسها، وجل ما تريد ان تصل له هو ان تكون متشابهة مع الاصل.

اما الصورة فهي تجعل من الشخص ان يظهر والشيء يوجد، وان اعادة الانتاج يمكن ان تكسب وجودا مستقلا يفوق الاصل احيانا، فالنسخة تستخدم كوسيلة من اجل التدليل على الاصل، وتفحص مقارنه ما بينها وبين ما تستنسخه. وهذا يعني" ان المرء لا يصرف انتباهه عن الصورة الى ما هو ممثل فيها، بل ان العرض يبقى مرتبطا على نحو اساسي، بما هو ممثل، وفي الحقيقة هو ينتمي اليه" (غادامير، ٢٠٠٧: ٢١٧).

هنا برزة براعة "غادامير" في تخطي العقبة التي وضعها "افلاطون" من شأن الصورة عندما رأى ان ما "يصنعه الرسام ليس حقيقيا، لان الرسام مقلد يحاكي شيئا ظاهريا، فما يبدعه الفنان من صور هو مجرد اشباح للاشياء، ومن ثم فأن الصور مجرد نسخ ناقصة عن الاصل"[٢](افلاطون، (د.ت) : ٣٤٥-٣٤٦). فقد حاول افلاطون في هذا المجال، ان يثبت ان اي ممارسة لأي وظيفة هدفها تصوير الواقع، تصبح هذه هي عمل الفنان او الكاتب على مستوى ادنى في السلم الاخلاقي، فان هذه الممارسة هي قصور عن التطلع الى فهم ما يسمى بالمثل الاخلاقية العليا فهما افضل.

فالفن هو تصوير للواقع، ومن ثم يبدا بتتبع حدوث الصراع وانتصار الفضيلة الانسانية، في الحلية التاريخية، والاجتماعية وينبغي على الفنان ان يسمو على التصوير، وان يجد من خلال اتخاذ المثل العليا نموذج له. (ديفيد، ١٩٨٦: ٦٩).

اذا فالصورة كما يراها "غادامير" هي حدث و جود، اي ان الوجود يظهر فيها ذا معنى ومرئيا.فالصورة ليست اقل من الاصل، او مكافئة له، بل تزيد عليه فالعالم الواقعي، فالعالم الواقعي حسب ما يراه يختلف تمام عن العالم المحاكي لأنه يكون اقل منه، في حالة محاكاته له في العمل الفني، وهذا لا يعني ان الشكل

يستكمل الشيء المحاكي وانما يكشف عن احالته الوجودية للاشياء، ووفرتها الحسية (عبدالمحسن، ٢٠٠٠: ١٣٣).

قدم " غادامير " مقارنة رائعة بين الصورة والرمز والعلامة، فالصورة تحتل الوسط بين الرمز والعلامة فهي متباينة عنهما، ومتداخلة معهما في الوقت نفسه، لانها تحمل شيئا من كليهما، ومن خلال هذه المقارنة تكتسب الصورة طابعا انطولوجيا، اما الرمز فان وظيفته هو احلال الاصل، كما يحل العلم محل الدولة التي يرمز لها (انور،١٩٩٩:١٧٢). فالصورة حسب رؤية " غادامير " هي عمل فني بامتياز يحث على فعل شيء ما، عندما نشاهده وليس مجرد وساطة تسمح للاعمال الفنية بالظهور، او مادة يتم استهلاكها اثناء عرضها، فالصورة شيء لكل شيء يحيل في انتمائه لعبة وجود الى شيء آخر الى العالم بأسره (معافة، ٢٠١٠: ٢٠٧).

النتيجة

في الختام، نرى "غادامير" قد اكد في فلسفته، عن ضرورة البحث عن الحقيقة الانسانية، فهذه الحقيقة لا يمكن لها ان تتواجد خارج الوسط الذي يعيش فيه.

وهذا التفكير انعكس على الحقيقة الجمالية، فالفن لديه، يمثل النموذج الاخصب للحقيقة، فهو حاول ان يستعيد الحقيقة، التي تكمن في العمل الفني، من خلال تجاوزه للاغتراب الذي كان سائدا في الوعي الجمالي المعاصر انذاك. والذي ادى الى طمس الحقيقة، من خلال النزعة الذاتية الخالصة، فيلقي العمل الفني على اساس وعي الجمال، الذي يجعل من الذات مغتربة عنه، مما يؤدي الى نكران الحقيقة الكامنة فيه.

فهنا نرى "غادامير" يعطي الاهمية للتجربة الوجودية، التي تتشكل لدى الفنان، من خلال ادائه للعمل الفني، لا الى المادة.

ففهم الاخر لا يمكن له ان يتم داخل مفهوم تصوراني، بل يتم داخل محور قوامه السؤال والجواب، مؤكدا على فعل تواصلي في اطار الحوار، كعلاقة جدلية منتجة ومبدعة.

المصادر والمراجع

- ارسطو(٢٠٠٢)فن الشعر، تر: شكري محمد، (د. ن)، تر: شكري محمد، (د. ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- افلاطون: الجمهورية،تر:نظلة الحكيم- محمد مظهر سعيد، ط٢، دار المعارف، القاهرة، (د. ت).

- اميرة حلمي مطر.(٢٠٠٢). فلسفة الجمال اعلامها ومذاهبها، (د. ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- انور مغيث(١٩٩٩) : اللعبة والفن عند غادامير، مجلة الفلسفة والعصر، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، عدد١.
- ابو زيد،نصرحامد(١٩٨١): الهرمينوطيقا ومعضلة تفسير النص، مجلة النقد الادبي، مج١، العدد٣
- بارة، عبد الغني.(٢٠٠٨) الهرمينوطيقا والفلسفة، نحو مشروع عقل تأويلي، ط١، منشورات الاختلاف، الجزائر.
- رمضان بسطاوي محمد(١٩٩٨) علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورد، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت.
- الزاهي،فريد(٢٠٠٠) النص والجسد والتأويل، (د. ط)، افريقيا الشرق، الدار البيضاء- المغرب.
- زكريا ابراهيم.(١٩٨٨) فلسفة الفن في الفكر المعاصر، (د. ط)، مكتبة مصر، القاهرة.
- سعيد توفيق.(٢٠٠٢) في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، ط١، مجمد المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان.
- سيدروسكي، ديفيد(١٩٨٦)المعاصرة وتحرر الادب من الاخلاقية، تر: امين العيوطي، مجلة فصول، عدد٣، القاهرة.
- محمد حمدي ابراهيم(١٩٧٧) دراسات في نظرية الدراما الأغريقية، (د. ط)، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة
- طرق هايدغر،(٢٠٠٧). تر: حسن ناصر- علي حاكم صالح، ط١، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ليبيا.
- عادل،مصطفى(٢٠٠٣) مدخل الى الهرمينوطيقا، ط١، دار النهضة العربية، بيروت-لبنان، ٢٠٠٣.
- غادامير، هانس جورج(١٩٩٧). تجلي الجميل، تر: سعيد توفيق، تحرير: روبرت برتاسكوني، ط١، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة
- _____(٢٠٠٦): فلسفة التأويل، تر: محمد شوقي الزين، ط٢، منشورات الاختلاف، الجزائر.
- _____(٢٠٠٧)الحقيقة والمنهج، تر: حسن ناظم، ط١، (د، ن)، طرابلس.

- ماهر عبد المحسن حسن(۲۰۰۰) غادامير مفهوم الوعي الجمالي، (د. ط)، دار التنوير، بيروت.
- معافة،هشام(۲۰۱۰): التأويلية والفن عند هانس جورج غادامير، ط۱، منشورات الاختلاف، الجزائر.

An Analytical Study of Artistic Creativity in Gadamer's Thought

Abstract :
The value of art lies in the fact that it is a kind of play and play is an aspect of human life that is characterized by depth and importance, quite the opposite of entertainment that is without purpose, play is a kind of experience through which we can learn lessons, play is not a pleasure received by oneself and makes it separate from its existence and world. The game can only achieve its goal when the player loses himself and forgets about it in the game, so we see him excluded every abstraction that the artwork accomplishes from the experience of the artwork. He has worked hard to fight the unreality of art, not because it trivializes the reality of art, but because it leads us to miss what is precious, and it is this experience that points to reality in its overall significance, because art does not participate from a lower order of existence, but through art, existence grows little by little. He also dealt with the concept of theater, and then it is the corner of the artistic work, because the work of art can achieve its purpose only through its presentation on the stage, the theater is the cornerstone of every artistic work. Gadamer sought to prove the model of the game in relation to the plastic arts and believes that the reason for the decline of the arts is the supremacy of the image and that aesthetic consciousness is everything subject to photography techniques as long as it has the ability to display and can be transformed into an image and this image as he sees it is restricted by the frame.

Keywords: art، ply ،theater، photo.