International Jordanian Journal Aryam for Humanities and Social Sciences; IJJA
Volume2, Issue2, 2020

Dialogical Hermeneutics according to the Philosopher Hans–Georg Gadamer

Dr. Mustafa Kamal Al–Ma'ani

Assistant Professor – Faculty of Arts, Al-Hussein Bin Talal University

Received: 5/3/2020
Revised: 9/4/2020
Accepted: 19/5/2020
Published online: 23/6/2020

* *Corresponding author:*
Email:
mailto:mr6462@yahoo.com

Citation: ***Al-Ma'ani****.M.(2020).* ***Dialogical Hermeneutics according to the Philosopher Hans-Georg Gadamer****. International Jordanian journal Aryam for humanities and social sciences; IJJA, 2(2).*
https://doi.org/10.65811/228

©2020 The Author(s). This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) license.
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

International Jordanian journal Aryam for humanities and social sciences: Issn Online **2706-8455**

Abstract: Gadamer's philosophical hermeneutics, also called dialogical hermeneutics, builds on predecessors such as Spinoza, Schleiermacher, Dilthey, and Heidegger. It focuses on understanding and interpreting all that is comprehensible, aiming to liberate meaning in the humanities. Unlike natural sciences, truth in human sciences emerges from direct experience and openness to the world rather than methodological procedures. Gadamer's approach emphasizes reading texts within their historical, social, and cognitive contexts and the continuous fusion of horizons through dialogue.

Keywords: Hermeneutics, Gadamer, Schleiermacher, Dilthey, fusion of horizons, hermeneutic circle, question and answer, presupposition logic.

الهيرمنيوطيقا الحوارية عند الفيلسوف هانز جورج غادامير

د. مصطفى كمال المعاني

الملخص: اعتمدت هيرمينوطيقا غادامير الفلسفية الحوارية على من سبقوه من التأويليين مثل سبينوزا، شلايرماخر، دلتاي، وهيدغر، وركزت على فهم وتفسير كل ما يمكن إدراكه. تميزت بمحاولة تحرير المعنى في العلوم الإنسانية، مع تجاوز المنهج العلمي التقليدي، إذ ترى أن الحقيقة في هذه العلوم تنبثق من الخبرة المباشرة بالعالم والانفتاح عليه عبر الفهم، لا من مجرد تطبيق المنهج. وتشمل وسائلها التأويلية قراءة النص في سياقه التاريخي والاجتماعي والمعرفي، والانصهار المستمر للآفاق عبر الحوار.

الكلمات المفتاحية: الهيرمنيوطيقا، غادامير، شلايرماخر، دلتاي، انصهار الآفاق، الدائرة الهيرمينوطيقية، السؤال والجواب، منطق الافتراضات المسبقة.

إن مصطلح الهيرمنيوطيقا مصطلح قديم بدأ استخدامه في دوائر الدراسات اللاهوتية ليشير إلى مجموعة القواعد والمعايير التي يجب أن يتبعها المفسر لفهم النص الديني (الكتاب المقدس). الهيرمنيوطيقا– بهذا المعنى– تختلف عن التفسير الذي يشير إليه المصطلح Exegesis على اعتبار أن هذا المصطلح يشير إلى التفسير نفسه في تفاصيله التطبيقية، بينما تشير الهيرمنيوطيقا إلى نظرية التفسير، وقد ظهر هذا المصطلح بهذا المعنى في سنة ألف وستمائة وأربعة وخمسون ميلادي وما زال مستمراً استخدامه حتى اليوم خاصة في الأوساط البروتستانتية [i].

شغلت قضية الفهم الفلسفة الغربية الحديثة فقد عَمِدَ كلاً من سبينوزا (Spinoza) وكلادينيوس (Chladenius) إلى معالجتها من وجهة نظر أكسيولوجية، منادين بأن فهم النص هو فهم حقيقة هذا النص. لكن لا يخلو هذا الفهم من معايير لغوية وفنية وحتى نفسية وتسعى لفك العُقد المبهمة التي ينطوي عليها النص. وفن التأويل من منظور سبينوزا وكلادينيوس هو تداول الفهم الأساسي للنص. ومع كلٍ من ماير (G.F. Meier) وشلايرماخر (Schleiermacher) أُفتتح عهد جديد للتأويل من خلال توسيع حركته من قراءة النص المقدس إلى فحص وتمحيص مختلف النصوص المرتبطة بميادين متعددة مثل الأدب، والفن، والفلسفة... [ii]، ويُعدُ شلايرماخر ممثلاً لمرحلة الانتقال من التأويل اللاهوتي إلى التأويل الفلسفي الإنساني. لكنه لم يولي أهمية كبرى لشرعية الفهم وصلاحيته، خلافاً لسبينوزا وكلادينيوس، وإنما يرتبط الفهم من منظوره بفردانية الفكر لشخص معين والذي يتلفظ بخطاب معين ضمن سياق زمكاني خاص.

ثُمَّ طوَّر "دلتاي" (Wilhelm Dilthey) فن التأويل باعتباره القاعدة الأساسية للعلوم الإنسانية أو علوم الفكر والمفتاح الهام الذي لا يمكن الاستغناء عنه ليس فقط في فهم النص المكتوب من حكايات، وروايات، وقصص، وخطابات، ورموز، وأساطير، وإنما أيضاً النصوص المرئية المتمثلة في شبكة العلاقات الفردية والممارسات الاجتماعية والحقائق التاريخية والتحف الفنية.

أولى دلتاي أهمية كبرى لما يُعرف بـ "الانتقال والإزاحة" اللذان سمحا باستحداث نموذج جديد غير المواجهة المعرفية والقيمية في التعامل مع النصوص بحيث تتجها بحركة التأويل من المكتوب إلى المرئي مروراً بالمقروء كما أنهما لا تغفلان تلك الذات الناسجة للنصوص الكائنة خلفها: "يهدف فن التأويل إلى فهم وتفسير أفكار الآخرين عبر علاماتهم. يحصل الفهم عندما تستيقظ التمثلات والإحساسات في نفسية القارئ وفقاً للنظام والعلاقة الكائنين في نفسية المؤلف"[iii].

وعليه فالنص، من هذا المنظور، ليس نسقاً مغلقاً من الرموز والإشارات والدلالات وإنما هو خطاب مثبت ومفتوح لا تنفك عنه حركة القراءة والنقد والتواصل الفكري وتداول المفاهيم المعرفية بين القارئ والكاتب. هذا النشاط الفكري والنقدي الدؤوب والحوار الدائم بين القارئ والمقروء، دفع فلاسفة التأويل إلى دراسة ظاهرة فهم المعنى الذي يحتويه النص ومعرفة إذا كان هذا المعنى يُعبر فعلاً عن مقاصد وأهداف المؤلف، ومن ثم أي فعل أو حركة يمكن معالجتهما بنفس المنحى من خلال رصد مقاصد الفاعل وإدراك المعنى الذي تنطوي عليه أفعاله.

ومع أن دلتاي أرجع التفسير إلى ميدان علوم الطبيعة والفهم إلى علوم الفكر: "إننا نفسر الطبيعة ونفهم الحياة النفسية"[iv]، إلا أن الإشكال يبقى في علاقة التفسير بالفهم وهذه العلاقة المعقدة بين التفسير والفهم قد حاول هيلمهولتز علاجها من خلال إمكانية تطبيق الاستقراء في ميدان علوم الفكر الإنسانية وإدراك موضوعات علوم الطبيعة عبر نوع من الرقة والحساسية الرهيفة [v].

ثم أخذت الهيرمنيوطيقا مع هيدغر (Martin Heidegger) بُعداً آخر عُرف باسم الهيرمنيوطيقا الفينومينولوجية (أو الظاهراتية) الوجودية phenomenological hermeneutics وجانبها الفينومنولوجي يتمحور باعتبار التفسير فيها يكون منشغلاً بماهية أو معنى ظواهر الوجود الإنساني في صلته الحميمة بظواهر الوجود ذاته، ومن بين هذه الظواهر الإنسانية التي انشغل بها هيدغر (الفن والشعر)، ولقد وجد الطريق إلى فهم معناهما من خلال فهم ما – اللغة ذاتها. وهناك خاصيتان أساسيتان تميزان هيرمينوطيقا هيدغر في تعاملها مع النص، أثرتا على هيرمينوطيقا غادامير، **الخاصية الأول** هي أن النص يكشف عن الوجود وينطوي على حقيقة أو معنى يتجاوز إطار بنيته الشكلية. **والثانية** أن تفسير النص – وبالتالي فهمه – يقتضي تجاوز إطار الذاتية والموضوعية معاً. وهاتان الخاصيتان هما في نفس الوقت خاصيتان للغة ذاتها عند هيدغر، وهذا يعنى أن الطريق إلى فهم النص يفترض فهم ماهية اللغة ذاتها. ومن خلال فهمنا لهاتين الخاصيتين في مجال اللغة – وبالتالي في مجال النص – يمكن أن نفهم كيف تتجاوز هيرمينوطيقا النص المعاصرة الشكل والمنهج معاً.

إن اهتمام فن التأويل ينصب على فحص النصوص داخلياً وربطها بسياقها العام خارجياً ويطمح للوصول إلى درجة العالمية، بحكم أنه يتجاوز التصور الكلاسيكي لفهم النصوص، ومستويات الحقيقة التي تتضمنه إلى فهم الظواهر الاجتماعية والسلوكات والأحداث التاريخية والإبداعات الفنية والجمالية. باختصار فالحقل المعرفي الذي يركز عليه هو الشرط الإنساني في أنطولوجيته.

أفاد غادامير [vi] ممن سبقه لبناء تأويليته والتي عُرفت باسم "الهيرمنيوطيقا الفلسفية الحوارية philosophical hermeneutics kommunikation"، والتي تمتد لتشمل فهم وتفسير كل ما يكون قابلاً للفهم والتعقل، فإنها وإن لم تكن تكراراً لهيرمينوطيقا هيدغر فقد كانت امتداداً لمنطلقاتها وتوسيعاً لآفاقها، وهي بهذا الاعتبار تُعد أيضاً فينومينولوجية الطابع. [vii]

المبحث الأول: الهيرمنيوطيقا وإشكالية المنهج عند غادامير

أولاً: الحقيقة والمنهج

ركزت هيرمينوطيقا غادامير منذ مراحلها الأولى . على تقويض فكرة المنهج العلمي، والذي يشكّل دعامة العلوم الطبيعيّة والتجريبيّة، ومجاوزة خطاب هذه العلوم حول الحقيقة. [viii]

فليست الحقيقة في العلوم الإنسانيّة نتاج المنهج؛ أو بعبارة أدق، ليست حكراً على التّعامل المنهجي مع العالم، بل هي نتيجة الخبرة المباشرة بالعالم، أو الانفتاح على العالم عبر الفهم.[ix] ويبدو أن هيمنة العلوم التجريبيّة والطبيعيّة على الخطاب الفلسفي الغربي المعاصر، هي السّبب المباشر في سطوع نجم الهيرمنيوطيقا، فبعد الإنجازات التي تحقّقت في الميادين والمجالات العلمية والرياضيّة بدأت الأنظار تتجه نحو العلوم الإنسانيّة وبدأ يطرح السّؤال حول مدى إمكانيّة تطبيق المناهج العلمية عليها، بهدف الوصول إلى

أكبر قدر من الدقة والموضوعية؛ لذلك يمكن القول: "إنّ الأزمة التي كانت سبباً في ظهور الهيرمنيوطيقا هي أزمة ثقة، أزمة ثقة بالمنهج العلمي وبقدرته على بلوغ معرفة يقينية، "فالمنهج لا ينتج في النّهاية إلا ما يبحث عنه أو لا يجيب إلا على الأسئلة التي يطرحها. أي إنّ منهجاً يتضمن إجاباته لا يوصلنا إلى شيء جديد". [x]

جاء عنوان كتاب غادامير "**الحقيقة والمنهج**" ليضعنا منذ البداية أمام تساؤل حول ماهية العلاقة بينهما، لذلك يذهب بعض الباحثين إلى اعتبار أنّه كان من الأنسب لـ غادامير أن يطلق على كتابه عنوان "الحقيقة واللا منهج"،[xi] في حين يذهب البعض الأخر إلى أن العنوان نفسه "ينطوي على تهكم من ربطهما معاً، فالمنهج ليس الطريق إلى الحقيقة. بل على العكس، الحقيقة تتملص من "الإنسان المنهجي" وتفلت منه".[xii]

من هنا يمكننا الاقتراب من العلاقة المربكة بين الحقيقة والمنهج عند غادامير، لكن تصوراً أكثر عمقاً لهذه المسألة يضعنا بالضرورة أمام تساؤلات، تقع في صلب ماهية الخبرة الهيرمينوطيقية ذاتها، لا سيما أن هيرمينوطيقا غادامير، لم تكن مجرّد جراحة تجميلية للمنهج، بقدر ما كانت مقدمة ضرورية لتحرير سؤال الحقيقة في العلوم الإنسانيّة، كما تتجلى في خبرتي الفنّ والتّاريخ. [xiii]

حاولت فلسفة غادامير الهيرمينوطيقية تجاوز النسخة المنهجيّة للحقيقة في العلوم الإنسانية، وللوقوف على عمق الطرح الهيرمينوطيقي لمشكلة المنهج، يكفي في نظر غادامير أن نسلط الضوء على التشويهات الناجمة عن تطبيق المنهج على العلوم الإنسانية، بالعودة إلى التراث الإنساني، إذ يؤكد غادامير أن هذا التراث، قد فقد بكوريته الفلسفية وأصبح بالغ الاضمحلال بالنسبة إلينا، نتيجة لإضفاء الطابع الذاتي والمنهجي على المفاهيم المؤسسة لهذا التراث مثل: الثقافة، والحس المشترك، والحكم والذوق. وفي هذا الصدد يؤكد غادامير استناداً إلى هيغل وهردر، أنه من بالغ الخطر أن ننظر إلى مفهوم الثقافة على أنه مجموعة من المعارف والمعلومات، فهذا خطأ يميز التفكير الحديث المرتكز إلى المنهج، فالإنسان المثقف هو بالأحرى ذلك الشخص الذي يتعلم نوعاً من التراجع أمام معارفه، فالشخص العاجز عن الاعتراف بجهله وترك بعض القرارات مفتوحة لا يتطابق مع ما يمكن أن ندعوه شخصاً مثقفاً. إن الشخص المثقف ببساطة هو الذي يعي أنه لا يعرف شيئاً وهو بذلك يرتفع إلى نوع من "الكلية" التي تجعله ينفتح على وجهات نظر أخرى وأكثر شمولية. ويرى غادامير أن هذه الـ "لا أعرف شيئاً"، هي مثال بارز عن الحقيقية المميزة للعلوم الإنسانية، لأنها لا تمت بأي صلة إلى المنهج، وتُكتسب عبر نوع من الحساسية والرقة، أي أنها حقائق لا يتم تعلمها، بل تتشكل ويتم تثقيفها. [xiv]

إنَّ التمييز الحاسم الذي أقامه غادامير بين المعرفة الجدليّة والمعرفة المنهجيّة، يُعد المكسب النظري الحقيقي في مقاربة مشكلة المنهج، فالمعرفة الجدليّة تبعاً لـ غادامير تقوم على ترك الموضوع يتحرك بحرية، أي ترك الأشياء والموجودات لكي توجد وتتفتح من جراء ذاتها، وذلك طبعاً، على عكس المعرفة المنهجية التي تقوم بـ قولبة موضوعاتها و تفرض وبشكل مسبق نوعاً من التفوق الزائف للذّات على موضوعها، ففي المنهج تقوم الذات العارفة بفرض نوع من السّيطرة والتحكّم والتلاعب، أما الجدل فيترك الموضوع الذي يقابله يطرح أسئلته الخاصة التي يفترض الإجابة عنها. لا سيما أن المرء لا يجيب إلا من خلال انتمائه للموضوع.

وبالتالي لم يعد الموقف التأويلي هو موقف سائل وموضوع يتوجب فيه على السائل أن يشيَّد مناهج تكفل له أن يوقع الموضوع في قبضة فهمه، بل أصبح السائل على العكس، يجد نفسه الطرف الذي يجري استجوابه".[xv]

ولكي يضمن غادامير سنداً تاريخياً لمفهوم المعرفة الجدلية، كما تتجلى في العلوم الإنسانية، يستند شأنه في ذلك شأن أستاذه هيدغر، إلى فلاسفة اليونان القدامى، ويرى أن الجدل عند فلاسفة اليونان، لم يكن تطابقاً ساذجاً للذات مع العالم؛ بل كان شكلاً من أشكال المعرفة، أعاد من خلاله اليونانيون ترتيب علاقة الذات بالموضوع، ترتيباً انطولوجياً، "فقد كان فلاسفة ما قبل الديكارتية Cartesian– pre، فلاسفة اليونان القدماء على سبيل المثال، يرون فكرهم جزءاً من الوجود ذاته، لم يكن هؤلاء الفلاسفة يعتبرون الذاتية نقطة بدايتهم ثم يؤسسون عليها معرفتهم الموضوعية، لقد كانت طريقتهم أكثر جدلية، أي أنها لا تمانع بأن تقودها طبيعة الموضوع الذي يجب فهمه، لم تكن المعرفة عندهم كسباً وامتلاكاً بل لقاءً ومشاركة".[xvi]

كما يرى غادامير تبعاً، لمشاربه الانطولوجيّة، في المنهج "تخريباً ابستمولوجياً للمعنى"، وخطراً داهماً على الوجود الماهوي للعلوم الإنسانية، لذلك فمواجهة غادامير لهذه النزعة المنهجية. من حيث هي الأساس الذي يقوم عليه موضوع المعرفة في الفكر الحديث ـ إنّما هي بالأحرى مواجهة مع الاستلاب الابستمولوجي الذي يمارسه المنهج على العالم، أي مواجهة الادعاء المزيف بأسبقيّة المنهج على الحقيقة، ومواجهة التفسير المنهجي الذي باسمه تمنطق الحقيقة، لاسيما أن "تطبيق المنهج – كما يرى غادامير– هو ما يقوم به شخص لا يستطيع أن يأتي بأيّ جديد، شخص لا يمكنه أن يجلب إلى دائرة الضوء أي تأويل ذو أثر بارز".[xvii]

وهو بهذا يضع حداً للاحتفاء الابستمولوجي بفكرة المنهج، سواءً تعلق الأمر، بالاحتفاء الفلسفي به، بوصفه ظاهرة فريدة تشكلت في أفق الحداثة منذ ديكارت، أو الاحتفاء الإنساني المؤسف به، بوصفه ظاهرة إيجابية أضافت للعلوم الإنسانيّة مزيداً من الدقة والموضوعيّة. من هنا يمكن أن نفهم التحدي الهيرمينوطيقي لفكرة المنهج، فـ غادامير ليس ضد المنهج عموماً، وإنّما هو ضد ما يمكن تسميته بـ "حُمّى المنهج"، أي ضدّ ذاك الاستحواذ القبلي والمطلق للمنهج على الحقيقة، ومعنى ذلك أنه عندما أراد أن يرسم حدوداً صارمة للمنهج، فليس لكي ينفيه نفياً مطلقاً، وإنّما لكي يبين مصادر وهمه، ووجوه سوء استعماله، وتعرية وعيه الزائف بذاته، وهدم يقينياته، وتفكيك مسلماته، والتنقيب عما يسكت عنه". [xviii]

إن القضية الرئيس لهيرمينوطيقا غادامير، ليست مسألة صلاحية أو عدم صلاحية المنهج في حد ذاته، وإنما هي مسألة مقاربة فلسفية ترى أن الفهم الأصيل لشيء ما، إنما يتقوم بلغة الحقيقة والوجود، وليس بقابلية التحقق المنهجي، لذلك سيظل المنهج دائماً، دون مستوى التحدي، الذي تطرحه العلوم الإنسانية. [xix]

إن الانفتاح على الخبرة الهيرمينوطيقية. والتي تُجري تعديلاً على المؤول نفسه من قبل النص هو تماماً عكس المنهج". [xx]

قد تبدو أهمية هذا الفهم الهيرمينوطيقي، في أنه يطمح إلى تفنيد اتجاه فلسفي معاصر وتفكيكه، يدّعي أن بإمكانه فهم الظاهرة الإنسانيّة وفق أدوات وآليات فهم الظاهرة العلمية نفسها.

لكن مقصد غادامير أعمق من ذلك بكثير: إنه يريد إعادة تخريج طبيعة العلاقة بين "الحقيقة الفلسفية والحقيقة العلمية"، وذلك من خلال إضاءة مختلفة لماهية الحقيقة في العلوم الإنسانية، بوصفها حقيقة انطولوجية من نوع آخر "فخبرة الحقيقة، التي

ينشدها غادامير لا تعتمد على الابستمولوجيا أو نظرية المعرفة، بقدر ما تعتمد على "التأسيس الجذري grounding "أو ما يمكن تسميته أيضاً، بالأرضية أو منبع الحياة، ولكنه ليس معرفة بالمعنى الدقيق للكلمة".[xxi]

إنّ موقف غادامير يتلخص في أن "الحقيقة عنده لا تُطلب منهجياً؛ بل جدلياً، وهذه الطريقة هي في الحقيقة، نقيض المنهج". [xxii]

ثانياً: الانفتاح الهيرمينوطيقي:

لقد أضحت مهمة الهيرمنيوطيقا، كسر الطوق الذي فرضه المُعطى الترانسندانتالي للفلسفة التأمليّة، والتحوّل في العلاقة الكلاسيكيّة المتعالية "منهج – حقيقة" من الوضعيّة القائمة على دوغمائية المنهج، إلى الوضعيّة القائمة على انفتاح الحقيقة، فالحقيقة هي في نهاية المطاف القدرة على تفهم لغة الآخر والإنصات إليها، بدلاً من "ابتلاعها منهجياً" عبر أتون لغتنا الخاصّة. [xxiii]

وهو ما جعل كثير من الباحثين يربطوا ظهور الهيرمنيوطيقا بأزمة الحداثة الأوروبية، أو بطريقة أكثر وضوحاً بأزمة المناهج العلميّة فـ "بالموازاة مع الشمولية التي يدعيّها المنهج العلمي يلجأ المنهج التأويلي– إن صح التعبير– إلى بحث طريقة جديدة أساسها توسيع مساحة تواجد الحقيقة وجعلها أكثر مرونة وانسيابيّة"[xxiv] .

يذهب غادامير إلى ضرورة الكف عن تأوّل معنى الفهم وفقاً لـ براديغم الذات، فـ الفهم هو دائماً "لا ذاتي" على نحو جذري، أو كما يقول غادامير فـ "الفهم ليس فهماً لسلوكيات الذات الممكنة والمتنوعة، بل هو نمط وجود الدزاين نفسه، وإنه بهذا المعنى استعمل مصطلح التأويلية هنا". [xxv]

وغادامير عندما يدين مبدأ سيادة الذات، فهذا يعني أنه يدعو الذات من جهة أخرى إلى المرور إلى الفهم عبر توسط الآخر بكل تعيناته، وهذا التوسط ليس إلا قبولاً للآخر وإصغاءً لصوته، إنه فرصة جديدة لتحرير المعنى والسّماح له بالقدوم إلينا، وهو في نفس الوقت تحرير للذات ذاتها، أي تحريرها من الأوهام التي رسمتها حول نفسها، من أجل إعادة اكتشافها على نحو أكثر عمقاً واتساعاً. ضدّ التّعالي المتعب للذّات الحديثة. إذن، دفعت الهيرمنيوطيقا بسؤال الفهم إلى الواجهة، معلنةً بأن الذّات ليست هي المقام الوحيد للسّؤال عن الوجود، وبأن المنهج ليس هو المصدر الوحيد لتعيين كل الحقائق في العالم، فالفهم الهيرمينوطيقي . كما يرى غادامير– ليس فهماً أداتياً يحدد المقولات والأطر ثم يبحث عمّا يملؤها بالموضوعات والأشياء، بل هو سؤال أكثر جذريّة من سابقه؛ إنّه يتعلق بالوجود أولاً وبالذّات، لذلك فما تروم الهيرمنيوطيقا بحثه هو إقامة هيرمينوطيقا للوجود تتجاوز الوعي الذّاتي المنهجي–self methodical consciousness وتعلو عليه، فمهمّة الهيرمنيوطيقا هي انطولوجية أكثر منها منهجية، أي أنّها، "لا تطرح سؤالاً عمّ نفعله أو ما يجب أن نفعله، ولكن عمّ يحدث، فيما وراء إرادتنا وفعلنا. [xxvi]

إن التّناول المنهجي الذي تفرضه نظريّة المعرفة الكلاسيكيّة[xxvii]، والتي تجعل من الذات المتعالية أو "الذاتانية" هي مصدر الوعي المباشر بالأشياء، فهذه النظرة الكلاسيكية لم تقدم بديلاً فلسفياً مقبولاً لعملية الفهم، ففرغت الذات من محتواها، وبدلاً من أن تتحول هذه الذات إلى موضوع للمعرفة ذاتها، أصبحت في موقع يخولها أن تجعل من العالم كله ميداناً لها، لاسيما أنّها فرضت تفوّقاً زائفاً للذات على الموضوع، وبهذا أنتجت نظريّة المعرفة وهماً باكتمال صورة الموضوع في الوعي المدرك وكذلك وهماً باكتمال الذات،

غير أن السؤال المنسي والحال كذلك هو سؤال معنى الكينونة، ومثلما يرى أحد الباحثين فإنّه لهذه الأسباب "اتضحت مسألة اقتراح استبدال المنهج العلمي أو التّحليل الفلسفي بنوع جديد من المناهج وهي مهمّة الهيرمنيوطيقا.[xxviii]

وهذا ما لاحظه دلتاي فقد "نما في القرن التّاسع عشر الوعي بالتقدّم المثمر الذي أحرزته العلوم الطبيعيّة، فلقد استطاع العلماء قياس ووزن كلّ مكوّن من مكوّنات الكوكب الذي نعيش فيه، وظهرت الاختراعات المذهلة التي ضيّقت المسافات على الأرض فكان نتيجة ذلك أن فقدت الصور المثالية فاعليتها، وأصبح الشعور بالحياة مشكلة، وبدأ هذا واضحاً في كل أنواع الفن والأدب". [xxix]

إن الهيرمنيوطيقا التي يُقدِّم لها غادامير، هي مشروع لتحرير المعنى وإنقاذه في الفكر الغربي، فلا يمكن الوصول إلى المعنى إلا عندما ترسم العلوم الإنسانية مناهجها الخاصة بها والمختلفة بالضرورة عن منهجيات العلم الطبيعي، لكن مشكلة العلوم الإنسانية ليست مشكلة محايثة لبنيتها من حيث هي علوم إنسانية، فجوهر العلوم الإنسانية لا إشكال فيه، وإنما المشكلة أن العلوم الإنسانية أصبحت ضحية هيمنة العلوم الطبيعة وسيطرتها، لذلك عارض غادامير الاستلاب العلمي وذلك بالتركيز على خبرتي الفن والتاريخ والارتقاء بهما إلى مصاف الخبرات الزاخرة بالحقيقة، فالهيرمينوطيقا إنما تريد التأكيد على أن "العلوم الإنسانية مرتبطة بأشكال من التجربة تقع خارج العلم: أي أنها ترتبط بتجربة الفلسفة، والفن، والتاريخ نفسه. وهذه هي جميع أشكال التجارب التي بلغتها معرفة معينة بحيث لا يمكن التثبت منها بوسائل منهجية مناسبة للعلم". [xxx]

لقد أكّد بول ريكور، أنّ مشروع غادامر الفلسفي، يكشف عن تأليف بين أنواع عدّة للهيرمينوطيقا "من الهيرمنيوطيقات الإقليمية إلى الهيرمنيوطيقا العامة، ومن ابستمولوجيا علوم العقل إلى الانطولوجيا". [xxxi]

ويعرف غادامير، الهيرمنيوطيقا بأنها: "محاولة لفهم ما هي العلوم الإنسانية حقيقة، بتجاوز وعيها الذاتي المنهاجي، وما يربطها بكليانية تجربتنا للعالم، ولئن جعلنا الفهم موضوعاً لتفكيرنا، فليس المرمى من وراء ذلك هو فن الفهم أو تقنية الفهم، مثلما أرادت أن تكون التأويلية اللغوية التقليدية والتأويلية اللاهوتية. فمثل هذا الفن أو التقنية ستخفق في إدراك أن التقنية الشكلية، في نظر الحقيقة التي تتحدث إلينا من التراث، تنتحل لنفسها تفوقاً زائفاً". [xxxii]

ثالثاً: انصهار الآفاق

أشار بول ريكور بأن الفكر الغربي عموماً "مدين لـ غادامير بهذه الفكرة الخصبة التي مفادها أن التواصل عن بُعد بين وعيين يختلفان في موقعهما يتم بفضل انصهار أفقيهما أي بتقاطع قصديهما حول البعيد والمنفتح، إن هذا المفهوم (انصهار الآفاق) يعني أننا لسنا نعيش لا في آفاق منغلقة ولا في أفق واحد". [xxxiii]

تركزت جهود غادامير في ايجاد حلول لمشكلة العلوم الإنسانية واستقلاليتها. بعدما تحول الإنسان من أفق حي ومفتوح إلى موضوع في مقابل الذات، بحيث تراجع سؤال الوجود، ولم يعد أولياً، "فبعد بيكون وديكارت وهوبز ولوك ـ كما يرى غادامير ـ لم يعد

السّؤال عن الوجود أولياً وأصبح السؤال الأول للفلسفة في القرن السابع عشر معرفياً: ما هو وضع معرفتنا؟ كيف نعرف أننا نعرف؟ ونتيجةً لهذا تحولت الفلسفة إلى ابستمولوجيا للعلوم الوضعية وبدلاً من كونها خادمة للاهوت أصبحت خادمة لما يسمى بالعلوم الحديثة". [xxxiv]

تلك هي إذن الأسس الفلسفية، التي يستمدّ من خلالها خطاب غادامير الهيرمينوطيقي مبرراته ومشروعيته، فالثنائيات التقليدية شكل– مضمون، ذات – موضوع، منهج– حقيقة؛ تغدو مع الهيرمنيوطيقا وهماً من أوهام التأسيس المفاهيمي للعقل الغربي، فلقد أظهرت هذه التركيبات الضدية إفلاسها على مستوى الممارسة والتطبيق، أضف إلى أنّها ساهمت في الغالب في إقصاء حدّ على حساب الحدّ الآخر، وهذا ما أدى أخيراً إلى إشكاليات كثيرة على رأسها الفن، تم ربطها بكل صفات الزيف واللا–حقيقة. ويؤكد غادامير على أنّنا يجب أن نكون مونادات بتعبير ليبنتز، نعكس حقائق الوجود برمته "لكنّنا لسنا مونادات مغلقة وعديمة الأبواب والنوافذ. بل مونادات تأويلية مفتوحة ومنفتحة، مفتاحها الحوار ما دامت اللغة لم تقل بعد ولن تقول أبداً ما تريد "أو ما نريد قوله" والتعبير عنه". [xxxv]

من هذا المنطلق يصبح "الحوار dialogue "هو جوهر الهيرمنيوطيقا، التي يقترحها غادامير للعلوم الإنسانيّة، وفي هذا الصدد يؤكد الفيلسوف الأمريكي ريتشارد رورتي، أن أهمية هيرمينوطيقا غادامير لا تنبع من كونها تُرينا أخطاء الابستمولوجيا، أو تنجز ما فشلت الابستمولوجيا في إنجازه؛ بل لكونها تقدم طريقة أخرى في المعرفة، قائمة على الحوار والتضامن، "تلك التي نحصل عليها عندما لا نكون ابستمولوجيين بعد الآن". [xxxvi]

ضمن هذا المعنى تتجه الهيرمنيوطيقا إلى إعادة ترتيب العلاقة مع التراث– النص، فهي إذ تأكد على التفاعل الحواري، في مقابل التعالي الابستمولوجي، بمعنى أنها تؤكد الاهتمام بالآخر بنفس درجة الاهتمام بالذات، فلأنّها تريد أخيراً جَسر الهوة بين الذات والموضوع – الأنا والآخر، بما يكفل شكل من أشكال تحرير المعنى من مهرجانات الأنا المتلاحقة "ديكارت – كانط ـ هوسرل"، وإضفاء نوع من التّسامح على طرق استنطاق المعنى، لجهة اعتباره علاقة يلتف حولها كل من أفق الذات وأفق الآخر.

ولسنا نعني من ذلك أن الهيرمنيوطيقا هي محاولة للقفز على العلاقة المتوترة بين الأنا والآخر، الماضي والحاضر، بل إن الهيرمنيوطيقا على العكس من ذلك تماماً تنفتح على الآخر، لأنها تعي أن الآخر هو أحد أشكال الحقيقة... وأحد مقامات تجلي الوجود، وتعي من جهة أخرى وعلى خلاف المنهج، أن "الحوار مع الماضي ـ الآخر، يجعلنا ننفتح على حقائقه ورموزه ومعانيه ليس كإكراه قسري، وجبر قهري، إنما كحسن التمعن وفن الإنصات لما يقوله وينشده". [xxxvii]

وبالمحصلة فقد شهدت الهيرمنيوطيقا مع غادامير انقلاباً انطولوجياً يتحول بمقتضاه الفهم الهيرمينوطيقي، من مواجهة وجودية إلى مشاركة وجودية، ومن نمط أو فعالية معرفية إلى نمط من أنماط الوجود، ويتحول السؤال الفلسفي تبعاً لذلك من سؤال المنهج "ابستمولوجيا"، إلى سؤال الوجود "انطولوجيا."

لفهم قصيدة ما على سبيل المثال: يمكننا تأمل هذه القصيدة بدقة، ومقارنتها بغيرها من القصائد، يمكننا معرفة بحرها الشعري ومعرفة المدرسة الشعرية التي تنتمي إليها ويمكننا من جهة أخرى البحث عن كل الصور والاستعارات التي تحتويها، ومناقشة كل التفاصيل المتعلقة بهذه القصيدة.

قد نكون بنيويين إذا بحثنا عن جملة العناصر المشكلة لبنية هذه القصيدة، وقد نكون سيمائيين إذا بحثنا عن إشاراتها ورموزها.

كل هذا الاشتغال على القصيدة قد يكون ممتعاً ومفيداً، غير أن شيئاً واحداً لا نحققه بذلك "الفهم"، فإذا أردنا الوصول في وقت من الأوقات إلى الفهم الحقيقي لهذه القصيدة، يجب علينا أن نتماهى معها وأن ننصهر في آفاقها، لكي نلج إلى عمقها الانطولوجي.

قد تثبت كل المعلومات والإجراءات السابقة أنها صحيحة، ولكن لا يمكن لكل هذه النظريات والمناهج أن تعوض عن الدخول، إلى عالم القصيدة نفسه، الذي يبقى عصياً عن أي منهج أو تكنيك.

فالمنهج لا يحتوي الحقيقة، بل بالأحرى إن الحقيقة هي من تحتوي على المنهج وتتجاوزه، بحيث تصبح العلاقة بين الفهم والحقيقة هي علاقة انكشاف، أي حقيقة محايثة لخبرة الفهم بوصفها خبرة البحث عن معنى الوجود نفسه، وينتج عن ذلك أن كل جهد إنساني هو وجود من أجل الحقيقة، أي أنّه إرادة فهم وإرادة وجود أو هو كليهما معاً، وكأن مهمّة الفهم تكمن أخيراً في تجاوز النّسخة العلميّة للحقيقة، وتقديم البديل الانطولوجي لها، والتأكيد من جهة أخرى على أن الحقيقة هي صنو الوجود، أي أنّها مدلول انفلات ولا نهائي، لا يمكن لأي جهة أن تتبناه لصالحها الخاص.

إذن ما هو التأويل في تحديد غادامير؟ ما هي اسقاطات في المجال الفلسفي المعاصر؟ وكيف أصبح هذا المفهوم يعبر عن نقد غادامير لمفهوم الحداثة كما بلورت الادبيات الغربية؟

المبحث الثاني: الدلالة التأويلية لأنطولوجيا العمل الفني:

أولاً: الفهم الجوهري والفهم القصدي

يميز غادامير بين نوعين من الفهم:

١ . الفهم الجوهري وهو فهم محتوى الحقيقة (التي تتكشف بقراءة النص).

٢ . الفهم القصدي وهو فهم مقاصد وأهداف المؤلف. [xxxviii]

هذا التمييز يفصل بين فهم أن الكميتين المساويتين لكمية ثالثة متساويتان وبين فهم الدوافع والأسباب التي تدفع الفرد إلى التعبير عن خاصية التساوي هذه. فالفهم هو إدراك المعطيات النفسية والفردية والتاريخية التي ينطوي عليها التصريح بقضية معينة مقابل فهم ماهية هذا التصريح أو الفعل أو السلوك في حد ذاته. فما نفهمه ليس هو حقيقة أو دلالة التصريح وإنما الحيثيات والملابسات (ربما المعقدة والمتشعبة) التي سمحت في ظرف خاص وضمن سياق معطى للفرد أن يصرح عن أمر معين. فالفهم القصدي هو وسيلة استراتيجية يستعان بها في اللحظة التي يخفق فيها الفهم الجوهري في إدراك حقيقة ما؛ ويؤطره التساؤل التالي: ما الذي كان يقصده هذا الفرد بالذات؟

يعرض غادامير لتوضيح فكرة الفهم (الجوهري/القصدي)، تجربة الفن، باعتبارها تجربةً تتجلى فيها حقيقة الفهم في فهم حقيقة الآثار الفنية على ضوء المقاصد والأطر الفردية والاجتماعية والتاريخية الداخلة في تشكيلها كجملة شروط معقدة ومتعددة الأبعاد. فالأثر الفني يدخل في سياقه الاهتمامات الخاصة للأفراد ليحتويها بحذافيرها مثله مثل استراتيجية اللعبة التي تستغرق المهتمين بها وتنسج حولهم عالماً جديداً بمعزل عن انشغالاتهم اليومية في حياتهم الخاصة، بحيث تصبح اللعبة أو التجربة الفنية كحلم للأفراد من واقعهم وتجاربهم المعاشة ويدخلهم في متاهات عالم استغرابي وهو ما يذهب إليه شيلر (Schiller) في نقده لغرائبية اللعبة. يستغرق الوعي إذن في لحظات عالم غريب عن انشغالاته وهمومه ولكنه يتكيف مع قواعده ومعاييره ومقتضياته الخاصة. يتمتع الأثر الفني (اللعبة والنص ينتميان إلى نفس المنطق) إذن بسلطة سحرية تخضع الأفراد إلى نظامها المعياري. لا يصبح الأثر الفني إذن وهماً أو خداعاً وإنما تقييماً، وإعادة تأسيس حياة الفرد، لأن هذا التواصل بين عالم الآثار الفنية وبين عالمه المعاش يكسبه أنماطاً جديدةً من الرؤية والتدبير. من جانب آخر، عندما يستغرق الأفراد في الأثر الفني، فإنهم لا يقفون موقف المتفرج والمنفعل لأن وجودهم الفعلي أمام الأثر الفني يكسب هذا الأخير بدوره حقيقة وجوده وسلطته المعيارية. فعلاقة الفرد بالأثر الفني هي علاقة المشاركة (Participation). قد يستقل الأثر الفني عن الأفراد ليؤكد وجوده الخاص دونهم، لكنه يرتد من هذا المنظور إلى مجرد لوحة أو تمثال أو معمار مادي يخلو من حيوية التأثير وإثارة الإعجاب في نفوس الأفراد. [xxxix]

لكن، كما يقول غادامير، وجد الكتاب للقراءة ووجدت القطعة الموسيقية للسماع. فالعلة الغائية هي شرط ضروري للوجود الفعلي للأثر الفني الذي يتمثله الأفراد. تنشأ إذن حلقة شرطية تمنح للأفراد سلطة تقييم وإضفاء المعنى على الأثر الفني وتمنح لهذا الأخير سلطة إشراك الأفراد ضمن حقيقته المعيارية وكشفه عن حقيقة يعيها الأفراد.

ثانياً: منطق الافتراضات المسبقة[xl]

يتجاوز غادامير بذلك الفهم القصدي لتصبح قراءة الآثار الفنية والنصوص لا تنصب فقط على رؤى ومقاصد المؤلف وإنما أيضاً تقيم الأثر من خلال قدرته المعيارية ودوافعه التي تحفز الأفراد على إبداع أنماط حياتية جديدة. والانفتاح الحيوي على الأثر. عكس شلايرماخر ودلتاي، ينتقل غادامير من المنهج إلى الحقيقة، لأن علاقة القارئ بالأثر الفني أو الأدبي أو الفلسفي هو علاقته بالحقيقة كانفتاح وانكشاف بالمفهوم الذي يمنحه هيدغر لكلمة الإغريقية (تعني الحقيقة كانفتاح وكشف): "فهم الأثر الفني هو فهم حقيقته". غير أن هذه الحقيقة لا تنفك عن نمط التجارب المعاشة والممارسة. لا يتعلق الأمر بحقيقة متعالية عابرة للحظات التاريخية، وإنما بحقيقة محايثة لمنطق التجارب والمقاصد والتصورات. انخراط الحقيقة في التجربة هو اعتبار الفهم كسماع شاعري لما يمكن أن يقوله الأثر أو النص في سياق لحظتنا الراهنة. فعلاقتنا به هي علاقتنا بذواتنا. فهو لنا كالمرآة نرى عبره واقعنا وراهنيتنا. يتعلق الأمر بانصهار آفاق المعنى الذي نستخلصه من فهمنا للنص وعلاقة هذا المعنى بوضعيتنا الراهنة: جدلية العلاقة التي تتأسس بين المعنى المنتج والسياق المستهلك.

لكن بنية الفهم التي يحللها غادامير بإسهاب لا يمكن أن تغفل ما قبل الفهم أو الإطار النظري والعملي الذي يتموقع فيه الافتراض المسبق. بينما كان هذا الأخير عنصراً مهما يعيق البداهة والوضوح في عصر الأنوار، يرتد في الفكر التأويلي عند غادامير، عنصراً فعالاً في الفهم التأويلي. فقبل أي تأويل أو رصد للمعنى يحتمله النص أو الأثر، تتشكل هندسة قبلية تضع هذا

النص أو الأثر في سياق خاص وضمن منظور معين، تعبر عن السيلان أو التدفق اللانهائي للمعاني التي تتجه من الوعي إلى الموضوعي (النص/الأثر) والافتراض المسبق يدل على انخراط الوعي في سياق تاريخي ولغوي خاص. فكل فهم أو تأويل يتجه من القارئ إلى المقروء يؤطره عامل اللغة والتاريخ ليس كعائق إبستمولوجي للفهم وإنما كتوجيه منهجي ينير السبيل الذي يسلكه الوعي في رصد موضوعاته، فليس فقط وحدة المعنى المحايث الذي تفترضه العملية الفعلية للفهم: كل فهم لنص ما يفترض أن تكون هذه الوحدة موجهة من طرف الافتراضات المتعالية.. في علاقة أهداف النص بالحقيقة. منطق الافتراض المسبق يعتبر أن قبل النص يوجد نص آخر، نص قبلي، وقبل الفهم هناك فهم آخر، فهم قبلي، وقبل التأويل هناك تأويل آخر، تأويل قبلي. هذه التأسيسات القبلية تعتبر أن المواضيع التي يقصدها الوعي وأن النصوص التي يقرؤها المؤول ليست مواضيع أو نصوص مستقلة ومعطيات مطلقة وإنما هي آفاق منصهرة من تأويلات وقراءات آنية تشكلت في الحاضر هنا والآن وأخرى تأسست في الماضي: وعليه ينخرط التراث (Tradition) بكل إمكانياته وكموناته الدلالية والرمزية والتأويلية والتاريخية في آنية الحاضر. تصبح كل قراءة لنص أو أثر فني أو أدبي أو فلسفي هي قراءة وتأويل للتراث، ما دام هذا النص أو هذا الأثر هو نسيج علاقات تأويلية وخطابية مثبتة تشكلت في التاريخ. فهو تأويل لتأويلات أخرى عملت على فهم بنية التراث واستقصاء وظيفته وصلاحيته. يتخذ النص أو الأثر بذلك صورة وعاء يحتوي على تأويلات وتصورات وخطابات ومناهج سابقة ليحتوي أيضاً على افتراضاتنا الخاصة وتأويلاتنا وقراءاتنا الراهنة.

مما سبق نخلص إلى النتائج التالية:

١ . انفتاح النص على الوجود (التاريخي، الاجتماعي، المعرفي...).

٢ . العلاقة بالنص تؤول إلى الالتقاء بالتراث.

٣ . ما قبل التأويل أو الفهم أو القراءة والقراءة أو الفهم أو التأويل الراهن هي آفاق منصهرة أو عوالم متداخلة.

٤ . ما قبل النص (والمتضمن أيضا في النص) ينصهر مع النص في أفق (=سياق) متبدل ومتغير.

ثالثاً: الحوار فاعليَّة للفهم.

فضلاً عن بنية الفهم والافتراضات المسبقة والتقاء النص بالتراث، يطرح غادامير مسألة الحوار كبعد أساسي في فاعلية الفهم وواقعية التفاهم، على اعتبار أن التساؤلات التي طرحها بشأن مشكلة الذاتية في الفهم والاعتباطية في التأويل وسلطة التراث في فهم النصوص ظلت عالقة لأسباب منهجية ومعرفية. فالحوار الذي يثيره ويثريه المشاركون لمعالجة موضوع حديثهم يفترض نسبية الآراء والافتراضات التي تطرح بشأنه؛ وأن المعرفة هي حصص موزعة (مهما اختلفت نسبها وتفاوتت مقاديرها) تنفي إطلاقيه الاستنتاجات والأحكام التي يخلص إليها المشاركون: "كل حوار حقيقي يستلزم أننا نميل بالإنصات إلى الآخر ونمنح رأيه اهتماماً خاصاً ونلج إلى فكره لنفهم لا الفرد في عينه وإنما ما يقوله ويعبر عنه".

الحوار عند غادامير هو حوار سقراطي يقصي التعسفية في الأحكام والاستبداد بالآراء ليرتد إلى فن إتيكي هدفه إعادة تقييم الأفكار والاعتقادات في ضوء التحام الآراء والافتراضات على سبيل الفحص والمجاوزة: الفهم هو قبل كل شيء تفاهم. وعليه يصبح الإجماع أو الاتفاق بين الأشخاص ضربا من ضروب الفهم التأويلي كتجربة وتمرن وكحلقة تضاف إلى حلقات التراث.

رابعاً: العمل الفني نموذجاً

إذا كان هيدغر قد ركز في فلسفته الأنطولوجية على تجربة الذات في الوجود أو الوجود–في–العالم (Dasein) المتجذر في الزمان كإمكانيات وكمونات محتفظة ومحددة تؤطر "فهم الذات"، فإن غادامير يوسع حلقة الفهم لتصبح "وجوداً–مع–الآخر" عبر تجربة التواصل الذاتي. فهناك انهمام بالذات واهتمام بالآخر، لأن الفهم كتفاهم يؤدي وظيفة المشاركة في بلورة المعنى وإضفاء الدلالة مثلما أنه تطبيق آليات ووسائل لاستخراج المعنى تلتف حوله آفاق الذات وآفاق الآخر. يقول غادامير: " إن العمل الفني يمكن تعريفه بدقة على أساس عدم كونه شيئاً قد تمّ إنتاجه ويمكن إعادة إنتاجه مراراً وتكراراً، بل إنه على العكس من ذلك – يكون شيئاً ما قد انبثق على نحو لا يقبل التكرار، وتجلى بأسلوب فريد. وبذلك يبدو لي أنه سيكون من الأدق أن نسميه إبداعاً " [xli] أي أن طبيعة الفن لا تتمثل في تحويل شيء كان قد تشكل من قبل أو تتمثل في نسْخ شيء كان موجوداً من قبل. إنما الفن هو شروع من خلاله ينبثق ويظهر شيء ما بوصفه شيئاً حقيقياً. والمقصود من ذلك أن المهمة الفريدة التي توكل إلى الفن في حياتنا المعاصرة هي قدرته على تشخيص أسباب التوتر والغرابة بين الإنسان والعالم والعمل على مساعدة الإنسانية على إعادة الحياة إلى تجربة الألفة إزاء العالم من خلال اللغة في مستوياتها المتعددة.

حينما يطرح غادامير السؤال عن العمل الفني، فإنه يطرحه معتمداً على الإجابات الخاصة بالتصورات الجمالية التي كانت تدور حول عبقرية الفنان والإلهام والذوق والحكم... [xlii] " فالعمل الفني عند كانط مثلاً والنزعة المثالية، يتحدد بوصفه العمل الناتج عن العبقرية " [xliii]. ويُعلّمنا غادامير ألاّ نفكر بهذه المصطلحات، وأن نفكر في الفن بدلاً من ذلك بوصفه أصلاً يعلن ويحفظ الحقيقة الوجودية لحقبة تاريخية. لهذا السبب انتقد غادامير الفكرة المحورية التي قام عليها دعاة الوعي الجمالي في أفق امتلاكنا تصوراً ما للمعرفة والحقيقة ينسجم مع المقاربة الكلية والشاملة للتجربة الهيرمينوطيقية، حيث يقول: " أبتدئ بانتقاد الوعي الجمالي، لكي أدافع عن تجربة الحقيقة التي ينقلها لنا العمل الفني ضدّاً عن النظرية الجمالية التي ظلت حبيسة مفهوم الحقيقة كما هي في العلم. غير أننا لا نقتصر هنا على تبرير حقيقة الفن، على العكس، فإننا نحاول انطلاقاً من ذلك أن نغني تصوراتنا لنشيّد تصوراً ما للمعرفة وللحقيقة يتطابقان مع شمولية تجربتنا الهيرمينوطيقية". [xliv]

إن العمل الفني يخبر المرء بشيء ما، وهو يخالف بذلك الطريقة التي تقول فيها الوثيقة التاريخية شيئاً ما للمؤرخ. فالعمل الفني يقول شيئاً ما لكل فرد كأنه قد قيل من أجله خصيصاً، أي كشيء حديث ومعاصر. فالمهمة الفنية إذن تقدم نفسها بأنها فهم لمعنى ما يُقال، وجعل هذا المعنى مفهوماً للذات وللآخر. وطبقاً لما يقوله غادامير، لا يوجد تعارض مباشر بين الاتجاهين الجمالي والتاريخي، بل إن الاتجاه الجمالي هو لحظة الإدراك الهيرمينوطيقي؛ أي أنه اللحظة التي تسمح لنا بأن نكون مأخوذين بالعمل الفني بوصفه فناً. وتكتمل هذه اللحظة الجمالية بالمهمة الهيرمينوطيقية – التاريخية الرامية إلى تحقيق الفهم. والتأويل عند غادامير يجعل من الفن يفوق كونه ظاهرة ذاتية. فهو يسمح بتوسط التراث التاريخي والموقف الثقافي واللغوي.

إن نظريات التأويل مدينة لـ غادامير الذي يدافع عن وعي جمالي يستحضر وعياً هيرمينوطيقا دون أن يجعل من تحكّم التجربة الذاتية عنواناً أكبر لتأويل الأعمال الفنية. فهذا التحكم الذاتي يعزل التجربة الجمالية ويقطعها عن مجرى الزمن، ويضع جانباً كل ما يتعلّق بمحتوى العمل الفني، ويفصل الفن عن المعرفة، وبين الشكل والمضمون، مع العلم أن العمل الفني ليس هدفه المتعة

الجمالية فحسب، بل ربطنا مباشرة مع العالم الذي يحيل إليه، وهو ما يجعل التفاعل بيننا وبينه أمراً ممكناً. فنحن حين نقع على عمل فني ما، فإننا نلج عالمه، لكننا نعود إلى أنفسنا، ويظهر وجودنا. أما الشكل فهو الوسيط الذي يعطي للعمل كل تحققاته. والتواصل الجمالي يقوم على المشاركة والتفاعل دون فصل بين الأداء الفني وأدواته ومواده الأولية، فهما يتفاعلان في إطار وحدة الحقيقة التي تجمع بين الفن والتاريخ واللغة، وعلى المؤول أن يستعيد الأفق الجامع بينهما.

وهذا التصور هو الذي سيحمل غادامير على الاعتقاد بأن العلاقة بين العمل الفني والمتلقي تنبثق من الطبيعة الإنسانية ذاتها، الأمر الذي يجعلها على العموم مسألة ذات جذور أنثروبولوجية. وقد ذهب إلى وصف هذه العلاقة بـ«اللعب»، الذي يشترط فيه أن يكون مفهوماً بعيداً عن سياق الهزل والتّسلية، بل أراد له أن يكون ضمن الإطار الفكري الجدّي الذي ينطوي على أنه اللعب المنظَّم المبني على أسس رصينة، والذي يرفض أن يكون عفوياً ولا وظيفة له.

إن العمل الفني يخبر المرء بشيء ما، وهو يخالف بذلك الطريقة التي تقول فيها الوثيقة التاريخية شيئاً ما للمؤرخ. فالعمل الفني يقول شيئاً ما لكل فرد كأنه قد قيل من أجله خصيصاً، أي كشيء حديث ومعاصر. فالمهمة الفنية إذن تقدم نفسها بأنها فهم لمعنى ما يُقال، وجعل هذا المعنى مفهوماً للذات وللآخر

إن الفن، في نظر غادامير، لعبٌ، لكنه لعب جادّ له ضوابطه الذاتية المستقلة عن اللاعبين، وله سيادة عليهم، وله قواعده الخاصة، وهدفه تمثيل الحقيقة وإيصالها إلى المتلقي. هذه الحقيقة تحوّلت بدورها إلى شكل ثابت هو اللعب نفسه. وتمثّل اللعب في شكل ثابت يجعل إمكانية المشاركة فيه من قبل المتفرّج (متلقي اللعبة) ممكنة شريطة امتلاك هذا المتفرّج لوعي سابق محدّد لحدث اللعب، " إن الذي يلعب يدرك بنفسه أن اللعب لا يمكنه أن يحقق كينونته الفعلية إلا بوجوده داخل عالم أهدافه محددة بصورة جدية. فاللاعب يدرك ذلك تماماً، لكنه لا يريد التفكير في هذه العلاقة الجدية. لذلك فاللعب لا يكتمل ولا يحقق أهدافه إلاّ عندما يضيع فيه اللاعب" [(xlv)]. فالعمل الفني يُدخل في سياقه الاهتمامات الخاصة للأفراد ليحتويها بحذافيرها مثله مثل اللعب الذي يستغرق المهتمين به وينسج حولهم عالماً جديداً بمعزل عن انشغالاتهم اليومية في حياتهم الخاصة؛ بحيث يصبح اللعب أو التجربة الفنية بمثابة حُلم يجتثّ الأفراد من واقعهم وتجاربهم المعيشة. إلاّ أن استغراق هؤلاء الأفراد أمام العمل الفني ليس استغراقاً سلبياً، فهم لا يقفون موقف المشاهد والمنفعل السلبي، لأن كينونتهم الحقيقية ووجودهم أمام الأعمال الفنية يكسب هذه الأخيرة بدورها حقيقةَ وجودها وسلطتها المعيارية. إن علاقتهم بالأعمال الفنية هي علاقة «المشاركة والحوار»، فالمأساة، كما قال غادامير: «لا توجد إلاّ عند عرضها، ولا وجود للموسيقى إلاّ عند عزفها، كما أنه لا وجود للنص إلاّ عند القراءة" [(xlvi)]. وبعبارة أخرى إن معنى هذه الأعمال لا يمكن أن يكون إلاّمن طبيعة الملموس والمادي، فالعمل الفني لا يمكن أن يُتناول معزولاً ولا يملك دلالة في ذاته؛ يقول غادامير: " إن العمل الفني في ذاته لا يمكن أن يكون سوى تجريد محض" [(xlvii)]. " وما نسميه عملاً فنياً، ونجعل منه موضوع تجربة جمالية، هو الذي يستند إلى تحقيق وتجسيد ما هو مجرد" [(xlviii)]. فالنص لا يملك أي حضور أو دلالة فعلية دون سيرورات توسطية تمنحه أبعاده التصويرية وكل تحققاته. وتعدّ عمليات التحقُّق أو التجسيد هذه تأويلاً ما دام التأويل يعني، في أحد معانيه، إعادة الإنتاج، وهي إعادة تملك صلة وثيقة بالعمل المُعاد إنتاجه، العمل الذي يجب على المؤول أن يمثله أو يؤدّيه أو يقرأه بحسب المعنى الذي يوجد فيه، محافظاً على وحدته وتماسكه. [(xlix)]

إن عملية الجدل في فهم العمل الفني تقوم على أساس من السؤال الذي يطرحه علينا العمل الفني نفسه، السؤال الذي كان سبَبَ وأصل وجوده. هذا السؤال يفتح عالم تجربتنا الوجودية لتلقي العمل الفني، وتندمج التجربتان في ناتج جديد هي المعرفة التي يثيرها فينا العمل الفني. إن هذه المعرفة ليست موجودة في العمل الفني وحده أو في تجربتنا وحدها، ولكنها مركّب جديد ناتج عن التفاعل والاندماج بين أُفقينا والحقيقة التي يعبّر عنها ويجسّدها العمل الفني. هذا يعني أن الظاهرة الهيرمينوطيقية تحمل في ذاتها الحوار ذا البنية سؤال/جواب. فعندما يطرح النّص نفسه بوصفه موضوعاً للتأويل، فهو يطرح سؤالاً على المؤول. وبهذا المعنى، فالتأويل يحتوي دائماً على إحالة مهمة للسؤال المطروح على أحدهم، وفهم النّص هو فهم هذا السؤال وهو ما ينتج الأفق التأويلي [1]. فبواسطة السؤال لا يمكن الحصول على إجابة فقط، وإنما على تأويلات متعددة ومتصارعة تقوم بإنتاج عالم النّص الخاص وتشكيل كينونته.

إن الإمساك بالعمل الفني لا يمكن أن يتم إلاّ عبر مستويات متعددة. فالذات المؤولة تخلق انطلاقاً مما يوفره هذا العمل أنساقاً لمعانٍ جديدة تتجاوز عبرها المعطى المباشر. وليس هناك من فعل تأويلي قادر على احتواء كل معطيات هذا العمل ضمن نظرة شاملة وكلية.

فإذا كان العمل الفني سيرورة دلالية توسطية ووسيطاً للتجربة الهيرمينوطيقية، فإن هذه السيرورة تؤكد أن هناك معنى أولاً، وهناك دلالات إضافية. فالمعنى الأول، هو الذي يشكل الأصل والمنطلق والعنصر الثابت، إنه البنية الأولية والبسيطة للدلالة، وانطلاقاً من هذه البنية يمكن للمتلقي أن يولّد دلالات إضافية ذاتية؛ أي التسليم بإمكانية تحول المستوى الأول إلى مجرد عنصر داخل مستوى آخر وداخل سياق محدد. إن المؤول يمرّ من المرحلة الأصلية – حيث الدلالة تدرك في أبعادها الحية – إلى مرحلة التجربة المفكّر فيها؛ حيث الدلالة لا يمكنها أن تكون إلاّ من طبيعة الثقافي.

من هنا كانت الرغبة والحاجة ملحّة لآلية قرائية تزيح حُجُب اللوحات التشكيلية لإضاءة مناطق الظل والعتمة فيها، يتعلّق الأمر بالهيرمينوطيقا، بوصفها نشاطاً معرفياً تكاملياً، لا يقتصر على ممارسة محدودة دون غيرها، بل إننا نُلفي داخلها نموذجاً تأويلياً وتحليلياً تأوي إليه كل الوقائع الدالة التي تنتجها الممارسة الإنسانية في أبعادها الفردية والجماعية. هذه الممارسة تهدف إلى إنتاج المعنى الذي لا يستند إلى ما هو معطى وصريح في النص، بل هو الذي يستحضر ويستدعي كل المعارف القبلية التي لها القدرة على إدراج النص ضمن مسيرات ليست بادية من خلال التجلّي الخطي والمباشر للنص. وبعبارة أخرى، إن هذه المقاربة تسعى إلى كشف الممكنات الدلالية والقيم والمعاني الإضافية المتجددة والمنقولة إلى حيّز وزمن مُغايرين لما كانت عليه في الأصل، وذلك بدخول هذه الممكنات الدلالية في علاقة حوارية مع المتلقين الجُدد، وهذا يجعلنا نؤكد أن عملية القراءة هذه لا يمكن النظر إليها إلا باعتبارها بناء.

إن هذه المقاربة التي نودّ القيام بها لا تشكل إحاطة كلية بالوقائع الموجودة في اللوحة، كما أنها لا تدعي إعطاء تأويل كلي ونهائي لها، إنها مقاربة جزئية تحددها وتؤطرها أحكام مسبقة، أو انتقاءات سياقية. فليس هناك تأويل مطلق، بل إن الأمر يتعلق بمسيرات تأويلية منطلقها الإدراك وتنتهي عند الفعل. فعناصر اللوحة لا يمكن أن تُؤوّل معزولة، لأن كل تأويل هو استحضار لسياق ما، وكل سياق هو ذاكرة خاصة للأشكال والألوان. فنحن نقارب اللوحة دائماً انطلاقاً من تصور مسبق أو رؤية مسبقة أو امتلاك

مسبق، ثم نعود لنعيد النظر في هذه العناصر الثلاثة، لنرجع مرة أخرى إلى اللوحة ونستمر في تحرّكنا الدوري، في هذه الدائرة الهيرمينوطيقية، حتى نصل إلى فهم مقبول اللوحة. ويشكل هذا الطابع الاستباقي جزءاً من طريقة كينونة اللوحة أي كينونة تفهم على نحو تاريخي، والذي على أساسه أوجه نفسي نحو استعمال جديد للأشياء. كما أن التملّي والتأمل بالمعنى الغاداميري لهذه اللوحات سينصب فقط على الكيفية التي نقبض بها على مفهوم الزمن.

إذا كان بول ريكور قد ركز في أحد تصوراته عن الزمن والسرد على أن الإدراك الفعلي للزمن لا يمكن أن يكون إلا عبر الحكي، ولا وجود للزمن خارج التجربة الإنسانية؛ حيث يقول: " إن الطابع المشترك للتجربة الإنسانية المميز والمتمفصل والموضح من لدن فعل الحكي في جميع أشكاله، إنما هو الطابع الزمني. فكل ما نحكيه يحدث في الزمن، ويستغرق زمناً ويجري زمنياً. وما يحدث في الزمن يمكن أن يحكى. ويمكن لأيّ سيرورة زمنية ألاّ يُعترف لها بهذه الصفة إلاّ بقدر ما هي قابلة للحكي بطريقة أو بأخرى". [li]

أعود وأقول، إن الزمن بلغة أخرى لا يمكن أن يكون إلا مرسوماً داخل لوحة فنية تشكيلية لأن التجربة الإنسانية كلية وتحتاج لكي تكشف عن نفسها إلى مواد تعبيرية بالغة الغنى والتنوع؛ والفن هو أحد هذه الأوجه الكشفية فماذا كنا سنعرف عن الحب والكراهية والخير والانكسار والقلق والانتظار.... لولا تجسيد هذه القيم في تعابير فنية مرسومة. فالزمن مبيّن على شكل صورة مرسومة وهي في الأصل حكاية، والذات لا تدرك نفسها إلا عبر رمز وحكاية؛ أي على نحو غير مباشر، عبر علامات هي رموز ونصوص، أي عبر وسيط؛ وهنا – بالمناسبة –وسيط بصري. لهذا يمكن القول إن إعادة تصوير أو تشكيل الكينونة التي تقوم بها الصورة التشكيلية تؤكد هذا الجانب من المعرفة الذاتية؛ ونقصد بذلك أن الذات لا تدرك ولا تعي ذاتها انطلاقاً مما توفره الواقعة في أبعادها التعيينية والأولى، بل بطريقة تستطيع معها الذات التخلص من المطلق والعام للتوغل في الخاص والثقافي؛ أي من خلال انزياح العلامات الثقافية بجميع أنواعها، التي يتم إنتاجها استناداً إلى سيرورات رمزية توسطية تنتج دائماً وأساساً الفعل، ومن ضمنها الفن التشكيلي. فهناك ارتباط دالّ بين الوظيفة الفنية التي تمثلها الصورة التشكيلية، والتجربة الإنسانية.

إن التشكيل من هذا المنظور يمنح الأشياء أبعاداً تزيحها عن دوائر النفعية والمباشرية إلى ما يشكّل عمقاً دلالياً وأداة حاسمة في تنظيم التجربة الإنسانية. وتعدّ اللوحة التشكيلية طريقة في إعطاء الذات الإنسانية المفككة باستمرار شكلاً محققاً وصورة ملائمة لكافة تجاربها. إنها بمعنى آخر، تشكيل وصياغة لتجربتنا في هذه الحياة، " وهذا يتضمّن بالضرورة إعادة تشكيل لتجربتنا الزمنية". [iii]

فإذا كانت التجربة المعيشة متضاربة في أساسها، فإن الفن عامة يجلب لها التوافق ويمنحها صيغاً وأشكالاً تعبيرية تنظمها في قوالب وتعطيها انسجاماً حقيقياً. فالفن التشكيلي ليس فقط صيغة تصويرية وتمثيلية للحياة يعمل على إعادة إنتاجها، بل هو إنتاج وابتكار وتوليد دلالي. إنه يستعير من الحياة، ولكنه يحوّلها. ويسعى كذلك إلى التأليف بين عناصر متنافرة في حالاتها وأهدافها وآفاقها غير المتوقعة. ووفق هذه الأطروحة، فإن الزمن يصير إنسانياً في الحدود فقط التي يتمفصل فيها بطريقة فنية، حيث يمثل الفن التشكيلي منزلة أنطولوجية، ويتحول إلى مصدر أولي من مصادر المعرفة بالذات وبالعالم. إنه فعلاً وسيلة استكشاف أنطولوجية لعلاقتنا بالموجودات وبالوجود.

وبالمقابل، يمكن لمشاعر الإحساس بالضياع والسقوط والانكسار أن تدفعنا للعودة إلى الرحم لأنه يهبنا دفء الأمان والطمأنينة، بمعنى آخر، رغبة العودة إلى ما قبل الولادة، قبل الوجود. ولم يكن الجسد (جسد المرأة) سوى مرادف للمكان الأول في

ذاكرة الفنان، إنه تعبير عن الحنين إلى ذلك المكان ورغبة خفية في العودة إلى عالم الرحم بمستوييه الجغرافي والنفسي؛ وهي في الأصل عودة رمزية. ولعل هذا ما يؤكده ميرسيا إلياد من خلال النص التالي: «إن الأساطير والطقوس الاستسرارية التي تتعلق بالانكفاء إلى الرحم تبرز الحقيقة التالية: (العودة إلى الأصل) تهيئ للولادة الجديدة لكن هذه الولادة لا تستنسخ الولادة الأولى، أي الولادة الفيزيائية" [liii]. هناك بالتخصيص ولادة فنية جديدة، وبعبارة أخرى، الوصول إلى نمط جديد من الوجود.

وهذه الصرخة المدوية في الأرض هي التتويج الفعلي لذلك المخاض– كولادة وخروج إلى النور– والصرخة الأولى للمولود دليل صحته، ولا يمكن الحديث عن هذه الولادة إلا كانبثاق وخروج من عالم الانتظار/ السقوط، ولا يقتصر الأمر على الخروج فقط، بل الإصرار على الرفض بكل ملامح الأصالة لزمن الانكسار وزمن الانتظار لأنهما يجلبان العار والاحتضار.... إن هذا التأمل لهذه اللوحة أو تلك، ما كان ليكون ممكناً لولا تجسُّد تجربة المبدِع في وسيط ثابت هو العمل الفني أو الشكل، الذي يجعل عملية المشاركة ممكنة بينه وبين المتلقي «إن اندماج الحقيقة أو الوجود الكامن في العمل الفني يكون اندماجاً كاملاً لدرجة أن الناتج يكون شيئاً جديداً. وهذا الاستقلال الواضح للعمل الفني ليس استقلالاً معزولاً دون هدف، سوى المتعة الجمالية، ولكنه وسيط للمعرفة بالمعنى العميق. وتجربة المتلقي للعمل الفني تجعل هذه المعرفة ممكنة ويمكن المشاركة فيها». [liv]

إن المضامين التي ينقلها العمل الفني للمتلقي، لا تملك دلالة في ذاتها، فهذه المضامين لا تُدرك إلاّ من خلال شكل يجسدها، ويعطيها كافة أبعادها الدلالية المحققة من خلال تمفصلات ممكنة، كما يعمل على تحيينها ضمن آفاق تأويلية مختلفة. فما ندركه عن دلالة هذا العمل، هو شكل وليس مادة، " وهكذا، فإن إدراك أيّ مضمون يقتضي تحويله إلى شكل، وهذا التحول يمرّ عبر الكشف عن الوحدات الدلالية التي تخبر عن المادة المضمونية، وهي المسؤولة أيضاً عن إسقاط السياقات المحتملة" [lv]. فلا وجود للعمل الفني في ذاته، بل إن إمكانية التدليل داخله لا تتم إلاّ من خلال منحه شكلاً يعطيه كافة تحققاته.

خامساً: منطق السؤال والجواب كوسيط تأويلي[lvi].

وعلى الرغم من تركيز غادامير على حقيقة ومضمون العمل الفني، إلا أنه التفت إلى أهمية الشكل. فالشكل عنده هو الوسيط الذي يحول الفنان من خلاله تجربته الوجودية إلى معطى ثابت، مما يجعلها تجربة مفتوحة على الأجيال القادمة. وبذلك أعطى غادامير لثبات الشكل الفني قوة وديناميكية. فالشكل لا يثير المتعة الجمالية فحسب، بل هو وسيط للمعرفة بالمعنى العميق، وهي معرفة لم تكن ممكنة لولا تجسيد تجربة المبدع الوجودية في وسيط ثابت هو الشكل أو العمل الفني نفسه الذي يجعل عملية المشاركة ممكنة، ويؤهل التجربة للتحول والتغيير. ذلك أن إمكانية التدليل وإنتاج معنى ما داخل العمل الفني أو أيّ واقعة ما، لا يمكن أن يتمّ إلاّ من خلال هذه الشكلنة ذاتها أو التحول إلى شكل، وهو أمر يخص جميع مكونات الحياة نفسها، " فكل نشاط لا يدرك ولا يتحدد إلاّ من خلال مثوله عبر شكل ما داخل الزمان وداخل الفضاء، فالحياة ذاتها لا تتحدد إلاّ باعتبارها خالقة للأشكال. لأنها شكل والشكل هو نمط الحياة ". [lvii]

يقول غادامير: " أسمي التحول إلى شكل أو (عمل) ذلك التحول الذي يعطي للعب الإنساني كينونته الفعلية وصورته التامة ليصير فناً. وبفضل هذا التحول يستطيع اللعب الإجابة عن فكرته بصورة تمكننا من إدراكه وفهمه في فرديته المحددة " [lviii]. إن لِعبارة «التحول إلى شكل» دلالة جوهرية، فمن بين معانيها حسب غادامير؛ أن ما وُجد من قبل لم يعد له أثر حالياً، بل أيضاً لا وجود حتى لما هو ماثل أمامنا الآن. فما يتم عرضه أو تشخيصه في العمل الفني هو الحقيقة الدائمة التي يعبّر عنها هذا العمل. [lix] وإن الحقيقة التي يضمرها العمل الفني، ليست ثابتة، بل هي حقيقة متغيرة من جيل لآخر ومن سياق تاريخي إلى سياق تاريخي مغاير طبقاً لتغير آفاق المتلقين وتجاربهم، ولكن الوسيط أو الشكل الفني الثابت هو الذي يجعل عمليتي الفهم والتأويل ممكنتين. وعلى هذا الأساس، فإن المعنى ليس محايثاً للعمل الفني، بل هو حصيلة لما يضيفه المؤول أو متلقي هذا العمل إلى الوجود المادي الذي يميز هذا العمل. فالعلاقة بين المؤول والعمل الفني ليست علاقة فورية تدرك في أبعادها المباشرة، بل هي علاقة محكومة بكمّ هائل من أشكال التوسّط (لغة وفن وتاريخ...). وتأويل العمل الفني استناداً إلى ذلك كلّه هو حصيلة العلاقات الممكنة وأشكال الحوار والتفاعل القائم بين النص والمتلقي. وما يبرر كل الإحالات الممكنة الرابطة بين العناصر المكونة للنشاط الهيرمينوطيقي هو هذه العلاقات بالذات. لذا لا يمكن الحديث عن نشاط هيرمينوطيقي إلاّ من خلال المشاركة والحوار القائم بين المؤول والنص. هذه المشاركة هي تداخل نسيج افتراضات النص وافتراضات المؤول. ينجم عن هذا التداخل استخلاص دلالات إضافية من طبيعة إيحائية وهي دلالات حاملة لقيم مغايرة لما هو معطى بشكل صريح داخل العمل أو الواقعة. هذه الدلالات يُسلَّم ببعضها ويطرح بعضها الآخر جانباً، مما يضعنا أمام انتقاءات تأويلية من طبيعة سياقية. وتحيل هذه المشاركة الموجودة بين افتراضات العمل وافتراضات المؤول الخاصة إلى علاقة «الانتماء» التي تربط المؤول بالتراث.

إن هذه المشاركة التي تتطور بفعل جدل السؤال والجواب، هي ذاتها بؤرة لسيرورة تأويلية، وليست معطى مكثفاً بذاته. ولا يمكن للتأويل أن يتوقف عند حدود التعيين المباشر للأشياء. فالتوسط حالة ضرورية مسلَّم بها ولا يمكن للإنسان أن يدرك ذاته والعالم في الآن معاً بعيداً عن أشكال التوسّط الإلزامي السالفة.

هذا التصور لدور الوسيط، سيحيلنا على تحديد آخر لمفهوم العمل الفني. فإذا كان العمل الفني عنصراً توسطياً، فإن التوسط معناه إلغاء لمباشرية العلاقة بين الإنسان ومحيطه الخارجي. فأي تأويل (وأي سلوك) إنما يتم استناداً إلى معرفة أو أحكام وافتراضات مسبقة تحدد للشيء – مادة التأويل – موقعه داخل سنن معينة.

بناء على ذلك، فإن الوسيلة الوحيدة للإمساك بالعالم والذات ستتمثل في هذا الوسيط الثقافي والدلالي. ومادامت عمليات الإدراك لا تتم بطريقة مباشرة، وإنما بأشكال تأويلية، فإن العمل الفني سوف يستند إلى سنن ثقافية مشتركة يتم إنتاجها انطلاقاً من أشكال ثقافية وتاريخية تختزنها الذاكرة الجماعية (سلطة التراث والتقاليد)، بوصفها تسنيناً، وتكثيفاً لمجموعة من الممارسات الإنسانية الدالّة.

إن التشكيل يؤسس الفن إذاً، وهذا الأخير يؤسس التاريخ، ولن يكون للبشر تاريخ إلا بالقدر الذي تتكشف فيه الحقيقة أمامهم، باستقرارها داخل الأعمال الفنية. ومن هنا تبرز ضرورة الفن، كضرورة أنطولوجية وتاريخية. وبمعنى آخر وحسب غادامير

فإن الفن هو جمال وحقيقة في الوقت نفسه، وغير ذلك يلقي بنا في دائرة الاغتراب عنه. للفن صلة وثيقة بالوجود وبالناس، وتلقينا له على أساس وعينا الجمالي، ينمّي شعورنا بالاغتراب عنه.

إن الأطروحة المراد إظهارها من قبل غادامير تتمثل في كون كينونة الفن لا يمكن أن تتحدد أو تختزل في موضوع جمالي صرف. فالفن يعبر عن الجمال وينتج الحقيقة في الآن نفسه ويظهر ذلك في الطاقة الهائلة التي تزخر بها الآثار الفنية المتبدية في قدرتها على إنتاج المعنى وكشف الحجب وإضاءة المناطق المعتمة.

الخلاصات البحثية

١. إن البعد الأساسي للخبرة الهيرمينوطيقية، كما يرى غادامير، إنما يكمن في "الإنصات إلى الوجود" وليس في "السيادة على الموجود"، لذلك يمكن أن نفهم هذا التمييز، على أنّه رغبة فلسفية من قبل غادامير في نقل مشكلة الحقيقة في العلوم الإنسانية، من نطاق سيادة الذات mastery of self الذي تقوّمت به الحداثة الغربية، إلى فسحة مفهوم "الجدل dialectic"الذي يشكل أفقاً هادياً، لتهيئة التفكير في الوجود ذاته، بما هو بيت كل الحقائق وأصلها.

٢. أراد غادامير التنويه إلى أن "المنهج هو في الواقع شكل من أشكال الدوغمائية، التي تفصل المؤول عن العمل، وتقف حائلاً بينه وبين النص، وتمنعه من اختبار النص في كماله وامتلائه، لكن غادامير لم ينفِ المنهج نفياً نهائياً، وإنما أراد فقط أن يوسع من مجال الفهم في العلوم الإنسانية، بما يكفل إقصاء التعارض بين الذاتي والموضوعي في عملية المعرفة، لذلك أعتقد أن هابرماس يسيء فهم ما ذهب إليه غادامير حينما يتهمه بالعدائية للعلم والمنهج، فعلى العكس تماماً من رؤية هابرماس فإن إصرار غادامير على أولوية سؤال الحقيقة، يجب أن يفهم بوصفه محاولة للحيلولة دون السقوط في فخ اليقين الذاتي أو الدوغمائية المنهجية، فمهمة الهيرمنيوطيقا هي الارتقاء بالعلاقة مع التراث، من علاقة هيمنة إلى علاقة مشاركة وتفاهم. وليفهمني القارئ جيداً.

٣. إن التشخيص الجذري من قبل غادامير، والذي يُمكننا من التمييز بين اتساع الفهم الهيرمينوطيقي وشموليته من جهة، وضيق التفسير المنهجي الأحادي الجانب للعلاقة مع النص ومحدوديته . التراث من جهة أخرى، فالفهم الهيرمينوطيقي منفتح ولامحدود، إنه بالأحرى "يستوعب ولا يستبعد"، في حين أن التفسير المنهجي يسعى عبر تعاليه التعسفي وغروره الذاتي لابتلاع النص ضمن قوالبه الجاهزة فـ "المنهج هو جهد يبذله المؤول لقياس النص والسيطرة عليه، إنه عكس ترك الظاهرة تقودنا.

٤. تكمُنُ أهداف هيرمينوطيقا غادامير حول المنهج، في البؤرة التأويلية لمشكلة المنهج عنده، وهي مسألة الحقيقة، ومسارات تكشفها في العلوم الإنسانيّة.

٥. يرى غادامير أن الفهم الهيرمينوطيقي هو طموح الفلسفة في تجاوزها لمشكلاتها التي تتعلق بدعاوى، مثل امتلاك اليقين المطلق، والمعرفة الكلية بالعالم والوجود، واهتمامها بتأويل لذاتها ومُساءلة لميكانيزماتها. وهذا ما يجعل من الهيرمنيوطيقا مشروعاً طموحاً لفهم الكائن البشري، ومنحه إمكان فهم ذاته من حيث كينونته ووجوده في العالم، فقد صار منوطاً بالفهم الهيرمينوطيقي كسر

الطوق الذي فرضه المُعطى الترانسندانتالي للفلسفة التأمليّة، والتحوّل في العلاقة الكلاسيكيّة المتعالية "منهج – حقيقة" من الوضعيّة القائمة على دوغمائيّة المنهج.

٦. هناك رغبة جامحة عند غادامر في تأسيس هيرمينوطيقا فلسفية تقوم بمراجعة شاملة لكل ما قدمه تاريخ الفلسفة، بل وفي إجراء نوع جديد من المصالحة الانطولوجية بين "الذات والموضوع"، "الأنا والأخر"؛ لذلك فإن هيرمينوطيقا غادامير لم تتوقف عند نقدها لمناهج العلوم الطبيعية، وإنما امتد نقدها أيضاً إلى الفلسفة الحديثة برمتها؛ أي إلى الحداثة من حيث هي التّعبير الدّقيق عن "الأنا" أو عن الذاتية. فالذات غير مؤهّلة لفهم العالم بمفردها، فهي تزيد رقعة العماء الذي يفصلنا عن الوجود، ولا ترتقي إلى الأهلية الانطولوجية التي ينطوي عليها سؤال الفهم.

٧. إن الدوغمائية السالبة للعقل الغربي هي ما دفعت غادامر إلى التبشير بالهيرمينوطيقا الفلسفية، وإن توجهاته الإصلاحية والنقدية هذه، تتنزل ضمن إطار الاشتغال الفلسفي الفينومنولوجي، الذي يتجه نحو انتقاد العلوم الطبيعية ويُعنى بالماهيات، ويرفض ثنائية الذات والموضوع، ويتمسك بمفهوم الوجود في العالم، ويرفض بالمجمل أي محاولة لعلمنة العلوم الإنسانية وتطبيعها أو جعلها مجرّد خادمة للمنهج.

٨. لقد أدرك غادامير إذن أن الأزمة التي تعيشها العلوم الإنسانية هي أزمة استقلال وتفّرد، ومن هنا كان خياره الإستراتيجي أن على الهيرمنيوطيقا أن تنأى بنفسها عن أن تكون مجموعة من القواعد والمبادئ، ومعنى ذلك أن الهيرمنيوطيقا تتعين في روح النص. التراث في كلّ تعرّجاته الوجوديّة وانتشاراته التاريخيّة والمعرفية.

٩. يسعى غادامير إلى ترسيخ فكرة أن الهيرمنيوطيقا لا تبحث عن جملة من القواعد والمبادئ للفهم والتأويل، وإنّما هي بالأحرى هيرمينوطيقا انطولوجية تبحث في شروط الفهم وإمكاناته أكثر مما تبحث عن قواعد أو تقنيات له.

١٠. لقد أقصى غادامير عمليّة الفهم عن المنهج وعن الذات الترانساندانتالية في نفس الوقت، وكان لهذا الفصل أثره على المستوى الفلسفي في الفكر الغربي المعاصر، فقد شكّل أفقاً لتجاوز هذه الأنا التي ميّزت الحداثة والجماليات الكانطيّة من جهة، ووصل من جهة ثانية عمليّة الفهم بالحقيقة، باعتبارها تكشفاً وتفتحاً للوجود، فالفهم إنّما هو حوار بين الذات والموضوع، الأنا والأخر، أفق القارئ وأفق النص، أفق الماضي وأفق الحاضر، وهذا ما أطلق عليه غادامير "انصهار الآفاقfusion of horizons ".

١١. يُحدد غادامير الفارق بين الفهم الابستمولوجي القائم على التقنيات والآليات، وبين الفهم الانطولوجي القائم على المشاركة والحوار. ويرى بالأخير أساساً صالحاً لقيام هيرمينوطيقا تعتمد عليها العلوم الإنسانية وتتأسس.

١٢. يُحدد غادامير وسائله التأويلية ضمن أهداف عامة تتمثل في ضرورة انفتاح النص على الوجود (التاريخي، الاجتماعي، المعرفي..) من جهة أولى، كذلك قراءة النص في سياقه التراثي، ثمَّ انصهار الآفاق في عملية مستمرة تتخذ من الحوار أداة فاعلة للفهم.

١٣. إن فهم غادامير لعمليتي القراءة والتأويل في كتابه "الحقيقة والمنهج" Truth and Method مشابه إلى حد كبير لموقف هيدغر، وفيه يتحمل غادامير مسؤولية وقوفه إزاء الطلب المسبق للتنوير بفرض المبدأ الديكارتي عن النقد– الذاتي، الذي أدى بالنسبة

إليه إلى ما سماه غادامير "تحيزاً ضد تحيز"، ويرى غادامير أن هيدغر كان على صواب في فهم التحيز (أو الفهم المسبق أو الافتراض المسبق) باعتباره ليس عائقاً أمام التفسير ولكنه الأساس الوحيد الذي يبنى عليه. إن إطار المرجعية هذا هو الأفق (Horizon) الذي يلازمنا في فهم الآخر كما يرى غادامير. فالواقع إن التاريخ لا ينتمي إلينا، ولكننا ننتمي إليه. إننا وقبل أن نفهم أنفسنا من خلال عملية الاختبار الذاتي فإننا نفهم أنفسنا بطريقة بديهية في الأسرة، والمجتمع، والدولة التي نعيش فيها. إن تركيز الذاتية هو مرآة مشوهة. وإن الوعي الذاتي للفرد ما هو إلا اضطراب في دائرة منفصلة من الحياة التاريخية، لهذا فإن تحيز الفرد أكثر بكثير من أحكامه، ويكون الحقيقة التاريخية لوجوده.

١٤. يرى غادامير أنه بدلاً من طرح التحيزات جانباً لأخذ غيرها، يصبح أساس الفهم مبنياً على عملية الاختبار والتوضيح والتعديل وتوسيع افتراضاتنا. مع أن فعل التأويل والفهم يحدث عندما يكون أفق تحيزاتنا مندمجا مع أفق النص أو الشخص الذي نحاول أن نفهمه، إن مهمة الهيرمنيوطيقا وهي توضيح معجزة الفهم هذه، التي ليست تبادلاً غامضاً للأرواح، ولكن المشاركة في المعنى المشترك.

١٥. يشارك غادامير هيدغر التزامه برؤية الفهم ليس بوصفه أحد التصرفات المحتملة للذات فحسب، بل أيضاً كنمط إنساني من الكينونة الذي يشكل تجربة الإنسان برمتها للوجود في العالم والذي يُمكِنُ تباعاً أن يُجعل قابلاً للفهم بلغة الزمانية(temporality) والتاريخية(historicity). إذن من المهم إدراك أن اهتمام غادامير هو في المقام الأول في مسالة يجزم بانفصالها منطقياً عن ذلك التنوع الحقيقي لحالات التأويل والمنهجيات الملائمة لها لأنها سابقة انطولوجيا عليها.

١٦. إن كتاب غادامير الذي يعد عملاً مهماً "الحقيقة والمنهج" هو شرح مطول وامتداد لفكرة هيدغر. يهتم غادامير بصورة رئيسية بالترابط المشوه للحقيقة بالعلوم الطبيعية في العصر الحديث. وفكرته هي ليست الطريقة التجريبية الوحيدة للوصول إلى الحقيقة التي تتبناها العلوم الطبيعية. كذلك فإن وجود "و" في العنوان يفيد في الفصل لا الوصل. يقترح غادامير خلافاً لذلك مستوى أكثر أهمية للوصول إلى الحقيقة يتماهى مع الانعكاس التأويلي. ورداً على نزعة العلم الطبيعي الذي يتجاهل النظرة الأولية للفهم، يقترح غادامير نظرية تأويل ذات اتجاهين، الأول إصلاحي والثاني ما وراء نقدي، ومظاهر ثقافية أخرى، بحيث يمكن التنبؤ بكل المحاولات المنهجية. إنه يهتم بشرح الفهم بوصفه مقولة شاملة يمكن تصورها على أنها جوهر لوجودنا في العالم. ولإظهار كيف وصلنا إلى الوضع الراهن ولتسهيل عملية استرجاع المفاهيم السابقة للحقيقة والتأويل، يضع غادامير قصتين متقاربتين في كتابه، الأولى تروي قصة التقاليد الفلسفية الغربية بشكل سقوط من العلياء وعودة أو خلاص مستقبلي محتمل في حالة السقوط المهينة هذه. لما يكن المنهج العلمي قد بدأ يسيطر على مفهوم الحقيقة بعد في مرحلة ما بعد ديكارت. كما لم يكن الموضوع والذات، ولا حتى الوجود والفكر قد انفصلا بعضهما عن بعض بشكل كامل. ولكن مع قدوم الازدواجية الديكارتية أصبح اغتراب البشر في الغرب حجر الأساس في الفلسفة الغربية. في هذا السياق، تعد مقالة إمانويل كانت "نقد العقل المحض" الوثيقة الأكثر أهمية في هذا الإرث ولا سيما أنه يقدم فيها مسوغاً ذكياً وأصيلاً إضافة إلى أنه نابع عن معرفة بالعلوم الطبيعية وإلمام بها. وقد عارض مجال الفن مثل هذا الإرث. ووفقاً لمزاعم غادامير كان الفن معزولاً بشكل نظامي عن عالم الحقيقة ويعود ذلك إلى الخطاب المهيمن للعلوم الطبيعية. ولذلك يسعى غادامير في نقده حول الوعي الجمالي لإعادة هذا الإرث لنظرية التأويل. ويعد "اللعب" أو "اللعبة" مهماً بشكل خاص لأنه يمتلك إمكانية التغلب على الانقسام بين الذات والموضوع. وفي لعبة ما مثلاً نلتزم بجملة من القواعد بعيداً عن أي ذاتية فردية،

لا نواجه اللعبة على أنها شيء لكن نشارك فيها بوصفها حدثاً. وعن طريق هذه المشاركة، تتحول الذات: كذلك فإن صلتنا بالفن مناظرة لذلك: فنحن لا نواجه العمل الأدبي على أنه ذات تتعرف موضوعاً، بل نشارك في اللعبة التي تكون الفن الحقيقي وبذلك نتحول نحن أيضاً. أما غادامير، فإنه يرى أن اللعب هو الحقيقة والجوهر للفن الأصيل.

١٧. وتتعلق القصة الثانية بالإرث التأويلي. فغادامير يرى أن الأصول الأساسية لنظرية التأويل مرتبطة بشكل حميم بالاهتمام لاكتشاف المعنى الصحيح للنصوص؛ وتسعى هذه النظرية إلى اكتشاف المعنى الأصلي بغض النظر عما إذا كان النص يمتلك جذوراً دينية أو دنيوية. وإذا ما أضيف نشاط التأويل الشرعي إلى هاتين السمتين عندئذٍ نستطيع أن نرى لماذا تم تقديم نظرية التأويل لمرحلة ما قبل الرومانتيكية بقوة ثلاثة أضعاف: الفهم، والشرح، والتطبيق. وحسب فرضية غادامير إن نظرية التأويل تبتعد عن مهمتها الأصلية. مع قدوم شلايرماخر أصبحت نظرية التأويل مترابطة مع إعادة استنتاج الحالات النفسية. حتى عندما يكون لديها تبصراً مهماً حول طبيعة التفسير، فإن نظرية التأويل المميزة للقرن التاسع عشر تعود لتقع بالانقسام بين الذات والموضوع، وهذا الانقسام الثنائي تعززه روح التفكير المنهجي.

في الختام لا يسعني أن أقول إلاّ ما قاله بول ريكور، إن شيئاً هاماً يحدث حينما تحل الكتابة محل الكلام، إنها تستدعي قارئاً، ليصير المعنى الذي تحمله من إنتاج الكاتب والقارئ معاً. إن الكتابة تقبل الانفصال عن قصد مؤلفها، فأن نقرأ معناه أن نسير في الاتجاه الفكري الذي تفتحه الكتابة أمامنا. فالكتابة انفتاح، إنها تفتح المجال أمام ذات القارئ لتفعل فعلها، فعل تملّك المكتوب. إن القراءة هي ذلك الفعل الملموس الذي تكتمل فيه وجهة النص. [lx]

(i) Palmer. Richard, E. (1969), **Hermeneutics**، Northwestern University Press Evanston, P.34

ii هانز جورج غادامير: **الحقيقة والمنهج الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية:** ، ترجمة د. حسن ناظم و علي حاكم صالح، دار أويا، ط ١، ٢٠٠٧م ، ٢٥٧-٢٦٨.

[iii] : يورغن هبرماس: المعرفة والمصلحة ، ترجمة حسن صقر ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢م، ص ١٣٧-١٥٣..

[iv] غادامير: الحقيقة والمنهج، ص٥٣-٥٦.

[v]غادامير: الحقيقة والمنهج ،ص ٣٢٠-٣٢٢،ص٣٢٦-٣٢٩.

[vi] **هانز جورج غادامير** (بالإنجليزية: Hans-Georg Gadamer) فيلسوف ألماني ولد في ماربورغ، ١١ فبراير ١٩٠٠. اشتهر بعمله الشهير **الحقيقة والمنهج** وأيضاً بتجديده في نظرية تفسيرية (الهيرمنيوطيقا). وتوفي في هايدلبرغ، ١٣ مارس ٢٠٠٢.

[vii] أنظر: مقالة سعيد توفيق **هيرمينوطيقا النص الأدبي بين هيدجر وجاد امر.**

[viii] أبو زيد، نصر حامد. **الهيرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص**، فصول في النقد، المجلد الأول، العدد الثالث، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ابريل ١٩٨١، ص:١٥٣.

[ix] جاسبر، دافيد. مقدمة في الهيرمنيوطيقا، ترجمة: وجيه قانصو، ط١، الدر العربية للعلوم ناشرون، بيروت:٢٠٠٧، ص،١٤٨.

[x] Palmer, Richard E. **Hermeneutics**, Northwestern University Press, Evanstone:1969, p:163.

[xi] Ibid, p: 165.

[xii] Ibid, Pp:164-165.

xiii اهتم بمشكلة الهيرمنيوطيقا عند غادامير الكثير من الباحثين العرب، وعلى سبيل المثال يمكن الإشارة إلى الدراستين القيمتين اللتين أنجزهما كل من هشام معافة (الصادرة عن الدار العربية للعلوم ناشرون تحت عنوان: التأويلية والفن، بيروت:٢٠١٠) وماهر عبد المحسن حسن (الصادرة عن دار التنوير تحت عنوان: جادامر مفهوم الوعي الجمالي، بيروت: ٢٠٠٩). وتحريراً عن حدود المنهج - مدخل إلى هيرمينوطيقا غادامير بقلم :شـــادي كـــســـحـــو .

xiv انظر: الحقيقة والمنهج، ص: ٥٧ – ٦٩.

[xv] Gadamer In Conversation, Ed: Richard E. Palmer, Yale university press, New Haven &London, p:42.

[xvi]Palmer, Richard E. Hermeneutics, Northwestern University Press, Evanstone:1969, p:247

[xvii]Ibid: p: 247.

[xviii] Grondan, Jean. **The Philosophy of Gadamer**, McGill-Queen's University Press, Montreal&Kingston:2003, p:19.

[xix] للاطلاع على المناظرة بين غادامير – هابرماس، انظر: ديفيد كوزنز هوي، **الحلقة النقدية**، ترجمة: خالدة حامد، دار الجمل، بغداد:٢٠٠٧، ص١٦٨ وما بعدها.

xx Palmer, Richard E. Hermeneutics, Northwestern University Press, Evanstone:1969, p:165

[xxi] احمد، إبراهيم. انطولوجيا اللغة عند مارتن هايدجر، ط١،الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت: ٢٠٠٨، ص: ١٢٦.

[xxii] غادامير، هانز جورج. **الحقيقة والمنهج**، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار أويا، ط١، طرابلس:٢٠٠٧، ص:٣٦.

[xxiii] ربما علينا التنويه أن انتقادات غادامير للحداثة، ليست موجهة للحداثة في حد ذاتها، بقدر ما هي موجهة نحو المبدأ الذي قامت عليه؛ أي مبدأ "الذاتية"، والحقيقة أن هذا الإجراء هو تقليد فلسفي ما بعد حداثي، أسس له نيتشه ومن بعده هيدغر، ثم جرى تبنيه من قبل الكثير من الفلاسفة مثل فوكو، ديريدا، ريكور رورتي، وآخرون.

[xxiv] E. Ling, David, **introduction of PHILOSOPHICAL HERMENUTICS**, Hans George Gadamer, university of California press, 1977, p: xi.

[xxv] ناصر، عمارة. **اللغة والتأويل**، ط١، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت: ٢٠٠٧، ص: ١٥.

[xxvi] سيد أحمد، محمود. **دلتاي وفلسفة الحياة**، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة: ١٩٩٠، ص:١١. بتصرف

[xxvii] إن التّناول المنهجي الذي تفرضه نظريّة المعرفة الكلاسيكيّة يقوم على اعتبار الأشياء معطاة بشكل نهائي، وعلى أنّ الذّات المتعالية هي مصدر الوعي المباشر بهذه الأشياء. من خلال هذه التّرسيمات السّالبة للذات ـ بما هي بيت كل حقيقة ممكنة "ديكارت" وبما هي المسار الذي يمكن من خلاله استقبال كل صور العالم وظواهره "هوسرل" . أنظر: المعاني والعواودة: الهيرمنيوطيقا الغربية(المعرفة، النص، المعنى)، ط١، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ٢٠١٧م.

[xxviii] غادامير، هانز جورج. **الحقيقة والمنهج**، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار أويا، ط١، طرابلس:٢٠٠٧، ص: ٢٨.

[xxix] ريكور، بول. **من النص إلى الفعل**، ترجمة: محمد برادة، حسان بورقية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط١، القاهرة:٢٠٠١، ص:٧٤.

[xxx] Weinsheimer, Joel, **Gadamer's Hermeneutics**, A Reading of Truth and Method, Yale University Press, New Haven and London:1985, p:41.

[xxxi] Palmer, Richard E. **Hermeneutics**, Northwestern University Press, Evanstone:1969, p:194.

xxxii حسن، ماهر عبد المحسن. جادامر مفهوم الوعي الجمالي، دار التنوير، بيروت:٢٠٠٩، ص:١٦.

[xxxiii] سيد احمد، محمود. هيرمينوطيقا جادامر والتواصل مع الآخر، عالم الفكر، ع:٤، مج:٣٧، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت:٢٠٠٩، ص:٢٥٨.

[xxxiv] Rorty, Richard. **Philosophy and The Mirror of Nature**, Princeton university press, Princeton:1979, p:325.

[xxxv] سيد احمد، محمود. **هيرمينوطيقا جادامر والتواصل مع الآخر**، عالم الفكر، ع:٤، مج:٣٧، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت:٢٠٠٩، ص:٢٦١.

[xxxvi] سيد احمد، محمود. **هيرمينوطيقا جادامر والتواصل مع الآخر**، ص٢٦٥.

[xxxvii] سيد احمد، محمود. **هيرمينوطيقا جادامر والتواصل مع الآخر** المرجع السابق، ص٢٦٦.

[xxxviii] أنظر: مقال: **أنطولوجيا العمل الفني ودلالاته تأملات في لوحات تشكيلية** د. عبد الله بريمي بتصرف.

xxxix (ماكس فيبر يتحدث هو الآخر عن الفهم التنسيقي وهو فهم دلالة العبارة أو السلوك، والفهم السياقي وهو إدراك السياق الذي قيلت فيه العبارة وبوشر فيه السلوك).

[xl] استفاد غادامير هذا المبدأ من الفيلسوف الإنجليزي كولنجوود، أنظر العواودة، رائد: فلسفة التأويل التاريخي، ط١، عالم الكتب الحديث، إربد- عمان ،٢٠١٦م، ص١٤٥-١٥٠.

[xli] هانز جورج غادامير، **تجلّي الجميل**، ترجمة سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، مصر ١٩٩٧، ص: ٢٥٨.

[xlii] مجلة عالم المعرفة، الكويت، العدد٢٠٨ إبريل ٢٠٠٠ «**العبقرية، تاريخ الفكرة**»، تحرير: بنيلوبي مري، ترجمة: محمد عبد الواحد محمد مراجعة: د عبد الغفار مكاوي.

[xliii] Hans – George Gadamer: Verité Et Méthode les grandes lignes d'une herméneutique philosophique, Edition intégrale Revue Et Complétée Par Pierre Fruchon; Gean Grondin et Gilbert Merlio; Edit, Seuil, Paris, 1996; Page:111.

[xliv] Hans – George Gadamer: op.cit; P:13.

[xlv] Hans – George Gadamer: **Verité Et Méthode**; op.cit; P: 120.

[xlvi] Hans – George Gadamer: op.cit Ibid; P:134.

[xlvii] Hans – George Gadamer: op.cit Ibid; P:175.

[xlviii] Hans – George Gadamer: op.cit; P:102.

[xlix] Ibid; P:137.

[l] Ibid; P:٣٩٣.

[li] Paul Ricoeur: Du Texte à L'action; Du Texte à L'action; Essais d'herméneutique; II. Collection Esprit Seuil; 1986. Page :12. نقلاً عن **أنطولوجيا العمل الفني ودلالاته تأملات في لوحات تشكيلية د. عبد الله بريمي**

[lii] Paul Ricoeur: Temps et Récit I; L'intrigue et le récit historique; Coll L'ordre Philosophique Seuil; Paris1983.; Page:7.

[liii] ميرسيا إلياد: **(مظاهر الأسطورة)** – ترجمة نهاد خياطة. دار كنعان للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، دمشق ١٩٩١. ص.٧٩.

[liv] Richard E. Palmer: Hermeneutics, Northwestern University Press Evanston, 1969, Pp: 17 0-171.

[lv] سعيد بنكراد: **السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها**، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء ٢٠٠٣.، ص:٢٣ .

[lvi] استفاد غادامير هذا المبدأ من الفيلسوف الإنجليزي كولنجوود، أنظر العواودة، رائد: فلسفة التأويل التاريخي، ط١، عالم الكتب الحديث، إربد- عمان ،٢٠١٦م، ص١٣٨-١٤٤.

[lvii] Henri Focillon: **Vie des formes**;PUF; 3 édition 1983;P:2.

مفاهيمها وتطبيقاتها مرجع سابق، ص:١٤٨: السيميائيات .ذكره سعيد

[lviii] Hans – George Gadamer: Vérité Et Méthode; op.cit; Pp:127-128.

[lix] Ibid op.cit, p127

[lx] Paul (Ricoeur): Du Texte à L'action; op.cit, Page :159.

المصادر والمراجع

١- غادامير، هانز جورج، (٢٠٠٧): **الحقيقة والمنهج الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية**، ط ١، طرابلس، ترجمة د. حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار أويا.
٢- غادامير، هانز جورج، (١٩٩٧): **تجلّي الجميل**، مصر، ترجمة سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة.
٣- هبرماس، يورغن (٢٠٠٢): **المعرفة والمصلحة**، ط١، القاهرة، ترجمة حسن صقر، المجلس الأعلى للثقافة.
٤- أبو زيد، نصر حامد. **الهيرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص**، فصول في النقد، المجلد الأول، العدد الثالث، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ابريل ١٩٨١.
٥- جاسبر، دافيد (٢٠٠٧). **مقدمة في الهيرمنيوطيقا**، ترجمة: وجيه قانصو، ط١، الدر العربية للعلوم ناشرون، بيروت.
٦- هشام معافة (٢٠١٠): **التأويلية والفن**، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون.
٧- حسن، ماهر عبد المحسن (٢٠٠٩): جادامر **مفهوم الوعي الجمالي**، بيروت، دار التنوير.
٨- ديفيد كوزنز هوي، (٢٠٠٧): **الحلقة النقدية**، بغداد، ترجمة: خالدة حامد، دار الجمل.
٩- احمد، إبراهيم. (٢٠٠٨) **انطولوجيا اللغة عند مارتن هايدجر**، ط١، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون.
١٠- ناصر، عمارة. (٢٠٠٧) **اللغة والتأويل**، ط١، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون.
١١- سيد أحمد، محمود. (١٩٩٠) **دلتاي وفلسفة الحياة**، القاهرة، دار الثقافة للنشر والتوزيع.
١٢- المعاني والعواودة: (٢٠١٧) **الهيرمنيوطيقا الغربية**-المعرفة، النص، المعنى-، ط١، إربد- الأردن، عالم الكتب الحديث.
١٣- ريكور، بول. (٢٠٠١) **من النص إلى الفعل**، ترجمة: محمد برادة، حسان بورقية، ط١، القاهرة، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية.
١٤- سيد احمد، محمود. (٢٠٠٩) **هيرمينوطيقا جادامر والتواصل مع الآخر**، الكويت، عالم الفكر، ع:٤، مج:٣٧، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
١٥- العواودة، رائد، (٢٠١٦) فلسفة **التأويل التاريخي**، ط١، إربد- الأردن، عالم الكتب الحديث.
١٦- إلياد، ميرسيا، (١٩٩١): **مظاهر الأسطورة** - ترجمة نهاد خياطة، الطبعة الأولى، دمشق، دار كنعان للدراسات والنشر.
١٧- بنكراد، سعيد: (٢٠٠٣) **السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها**، الدار البيضاء، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة.
١٨- مري، بنيلوبي (٢٠٠٠) **العبقرية، تاريخ الفكرة**، ترجمة: محمد عبد الواحد محمد مراجعة: عبد الغفار مكاوي، الكويت، مجلة عالم المعرفة، العدد٢٠٨ إبريل.

المراجع الأجنبية:

1- Palmer. Richard, E. (1969), Hermeneutics، Northwestern University Press Evanstston.
2- Gadamer In Conversation, Ed: Richard E. Palmer, Yale university press, New Haven &London.

3- Grondan, Jean. (2003) The Philosophy of Gadamer, McGill-Queen's University Press, Montreal&Kingston:2003.
4- E. Ling, David, (1977) introduction of PHILOSOPHICAL HERMENUTICS, Hans George Gadamer, university of California press.
5- Weinsheimer, Joel, (1985) Gadamer's Hermeneutics, A Reading of Truth and Method, Yale University Press, New Haven and London.
6- Rorty, Richard. (1979) Philosophy and The Mirror of Nature, Princeton university press, Princeton.
7- Hans – George Gadamer: (1996) Verité Et Méthode les grandes lignes d'une herméneutique philosophique, Edition intégrale Revue Et Complétée Par Pierre Fruchon; Gean Grondin et Gilbert Merlio; Edit, Seuil, Paris.
8- Paul Ricoeur (1986) Du Texte à L'action; Du Texte à L'action; Essais d'herméneutique; II. Collection Esprit Seuil.
9- Paul Ricoeur: (1983) Temps et Récit I; L'intrigue et le récit historique; Coll L'ordre Philosophique Seuil; Paris.
10- Henri Focillon: (1983) Vie des formes;PUF; 3 édition .