الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة وهران

كليةالعلوم الاجتماعية

قسم الفلسفة

رسالةمقدمة لنيل شهادة دكتوراه في العلوم

موسومة:

اللغة و الإبداع الفني عند غادامير

إعدادالطالبة :

أمينة خالدي

إشراف الأستاذة:

أ.د شهرزاد دراس

لجنة المناقشـــة

أ.د/ حميد حمادي	جامعة وهران	رئيســـــا
أ.د/ شهرزاد دراس	جامعة وهران	مـــــقـرراً
د/ عبد الله عبد اللاوي	جامعة وهران	مناقشـــــاً
د/ عبد العزيز بوشعير	جامعة سطيف	مناقشـــــاً
د/ ناصر عمارة	جامعة مستغانم	مناقشـــــاً
د/ مراد قواسمي	جامعة مستغانم	مناقشـــــاً

السنة الجامعية :2012–2013 م

الإهداء

إلى من قابلتني بعناية وتقدير ، إلى الوالدة الحبيبة التي رافقتني بقلبها المشحون بالعطف و بدعواتها النيرة.

إلى المقدر علي، رفيق دربي، الذي وفر لي من جهده المعنوي ما ساعدني على انجاز هذا البحث.

إلى قرة عيني– نسيم علاء الدين– الذي أنار حياتي.

كلمة شكر

أتقدم بخالص التحية و التقدير إلى الأستاذة، الدكتورة دراس شهرزاد التي تقبلت و تبنت الموضوع بالكلمة المشجعة و الابتسامة المشرقة.

كما لا يفوتني أن أشكر الأستاذ، الدكتور الزاوي حسين على مشروعه"الفلسفة و المعرفة اللغوية"، الذي فتح لنا–كطلبة– مجالا واسعا من المعرفة و الالتحاق بدرب الباحثين في مجال اللغة.

لكما جزيل الشكر و جميل العرفان.

المقدمة

مقدمة :

إن الفكرة الموجهة لهذا البحث تتمحور حول واحد من أكبر التيارات الأساسية في الفلسفة.إنهاالهرمونيطيقيا ، التي قدر لها أن تحتل مكانا بارزا في الدراسات الفكرية المعاصرة .

فما من شك أن هناك حاجة ملحة لطرح الأسئلة الكبرى ، و إعادة طرحها من جديد لفهم واقع الإنسان و وضعه في هذا الوجود . لسنا بحاجة إلى أن نحدد مفاهيم و نضبط أفكار ، بل علينا أن نزيل القدسية عن كل المفاهيم و الأفكار و علينا أن نطلق الفكر و نحرر الإرادة ونشجعالنقد و نحرر المعاني ليكون هناك حوار للعقل المنتج الهادئ ، حوار قوامه التفتح على الذات و العالم على حد سواء .

بهذا، استطاعت الهرمونيطيقا ، أن تخترق ما يسميه الألمان بـــ " علوم الروح" Sciences de l'esprit، أو ما نصطلح عليه حاليا بالعلوم الإنسانية و الاجتماعية ، حيث بدأت التأويلية التاريخية مع **شلايرماخر** لنقل التأويل من دائرة الاستخدام اللاهوتي، ليكون علما أوفنا لعملية الفهم وشروطها في تحليل النصوص ، عبر موضوعية الوسيط اللغوي ، لتتطور بعد ذلك مع **دلتاي** فيجعل من هرمونيطيقا العلوم الإنسانيةمرادفة للمنهج العلمي بالنسبة للعلوم الطبيعية . لهذا، أقام **دلتاي** العلوم الإنسانية على أساس معرفي يقوم على التجربة المعاشة أساسها الإدراك الحسي ،بدل الخبرة الإنسانية .

كل هذا، ساهم في انبثاق هرمونيطيقا فلسفية عالمية أقل ما يقال عنها أنها فجرت قضايا التفكير الفلسفي من خلال نظرتها الفذة للوجود ، إلى درجة أنها نقلت مشروع العلوم الإنسانية إلى طرح أكثر شمولية متجاوزة التشييد الابستمولوجي، إلى نمط الوجود مميز للتجربة الإنسانية برمتها.

هذه الهرمونيطيقا تقف ضد القطع و الحتمية ، بل و تميل دوما إلى التساؤل و الاعتراض والتشكيك . فللحقيقة وجهها الأخر . و لا يكون ذلك ممكنا، إلا بتجاوز الحدود الموضوعة والارتحال إلى ما وراء الظاهر و الالتفاف إلى ما لم يقل، حيث يلعب الفهم في كل ذلك الدور الرئيس.

في ظل هذا الفضاء المعرفي ، يمكن الحديث عن فيلسوف ألماني مؤسس الهرمونيطيقا الفلسفية ، هو ، **هانس جورج غادامير**Hans George Gadamer(1900-2002) ، الذي تجاوزت هرمونيطيقاه منهج **شلايرماخر** و **دلتاي** في البحث عن منهج للعلوم الإنسانية ، لتركز على ما حدث بالفعل في العملية التأويلية اتجاه تجربتنا الكلية في الفلسفة و التاريخ و الفن . و تمتد لتشمل فهم كل ما هو قابل للفهم .ثمة فقط يخرج فعل التأويل من ضيق التقنية و الإجرائية الموضوعية إلى فسحة الوجود الأول.

أصبحت الهرمونيطيقا داخل المشروع الغادميري ، تأويلا للتأويل و نقدا للنقد و فهما للفهم . فلسفة لا تدعو إلى حقيقة نهائية بقدر ما تدعو إلى فهم وممارسة انسانيين، يغطيان حقولا معرفية متنوعة. لهذا اتخذ**غادامير** من اللغة دليله في مسعاه لإعادة الاعتبار للتراث أو الماضي ، والتي – كذوات مؤولة– نسعى لإعادة إحيائه و جعله يحيا بيننا .

إن الدائرة الهرمونيطيقية لدى **غادامير** تتجاوز حدود الدائرة التي رسمها **هيدغر** ، دورا جديدا و إشكاليا للغة ينتهي إلى ما يصطلح عليه ،بفن الفهم يقوم على تصورنا للغة في ذاتها كوطن للفهم بعيدا عن ضيق التقنية العلمية ، إلى مسرح الوجود . و قد شملت ثلاث مجالات رئيسية تتمثل في :

- المجال التاريخي و يتمثل في التراث أو كل ما له صلة بالماضي.
- المجال الجمالي و يتعلق بالأعمال الفنية.
- المجال اللغوي و–الذي كجسر واصل بين المجالين الأول والثاني– يتعلق بالدلالات والمعاني.

تعد اللغة قدرة على التعبير و التواصل بواسطة مجموعة من العلامات المتمايزة، فلا يمكن لفرد أن يتكلم مع بني جنسه ما لم يكن له القدرة على استعمال العلامة من أجل التواصل معهم ، و هذه القدرة بالذات، هي ما يشير إليه مفهوم اللغة . و يدل مفهوم اللسان على نسق العلامات المتداولة حيث تتحقق القدرة على استعمال نسق العلامات بواسطة الكلام. فاللغة هي القدرة على

التعبير و التواصل ، و أما الكلام فهي طريقة استخدام الفرد لذلك النسق ، فلا يتحقق الكلام إلا بوجود اللغة و اللسان .

إلا أن مشروع **غادامير** التأويلي يتجاوز هذه النظرة النسقية الضيقة للغة على أنها مجرد علامات يستخدمها الإنسان في حياته، إلى اعتبارها شكلا من أشكال الوجود . و كل معرفة بهذا الوجود، إنما تؤدي إلى إعادة فهمنا للغة نفسها ، لأن الإنسان بها يتحول من كائنه الإنساني إلى كائنه الإبداعي ، بل الوجود نفسه ينحصر داخل اللغة بوصفها إرادة تعبر عن الكائن .

فمشروع **غادامير** ينفتح على ما تقوله اللغة و كامن في إرادة التعبير . و ما لا يمكن التعبير عنه، يجد في تأويلية **غادامير** حقه في الوجود.

إنه لمن العبث أن نعتبر اللغة مجرد آلة في التعبير عما يختلج في أنفسنا ، إنها أكثر من مجرد علامة ألسنية signe linguistiqueتدل على شيء في العالم الخارجي ، إنها مسكن الإنسان وشرطه الوجودي في العالم.

اللغة ليست وسيلة يستخدمها الوعي المتميز للتعبير عن مواقفه، إنما هي في الحقيقة ظاهرة تتكلمنا قبل أن نتكلمها.

ففي اللغة و بها يمكن الاشتغال على أسس و أصل كل شيء و مساءلة كل الحقائق والمعارف المؤسسة لجماليات الفنون، أو حقيقة جماليات الأثر الفني التي هي المدخل الرئيسي لفهم جوهر وجود الإنسان،ومواجهة الاغتراب . ذلك أن تقبلنا للعمل الفني في نظر **غادامير** ، بعيدا عن وعينا بالحقيقة المؤسسة له، يخلق لدينا الشعور بالاغتراب .

و إذا كانت هذه الدراسة تحاول البحث عن أوجه الاستشكال في الرؤية الهرمونيطيقية للعمل الفني ، فإنه ينبغي أن نضع في الاعتبار ابتداء ، و على الدوام أن الفهم الهرمونيطيقي بشكل عام و عند **غادامير** بشكل خاص ليس مجرد نزعة منهجية تحاول فيها الذات الاستحواذ على الموضوع و إخضاعه لقواعد منهجية ، و إنما هو الانفتاح يقوم من خلال الحوار الذي تنفتح فيه الذات على الموضوع أو الأنا على الأخر،بهدف الوصول إلى شيء مشترك نشعر معه بالألفة .

إن الفن يصنع تاريخا بالطريقة نفسها التي يصنع فيها الخطاب الفلسفي و التاريخي ذلك .وبالتالي ، فإن العمل الفني يقدم لنا نماذج من الحقيقة . من هنا جاء كتاب " الحقيقة و المنهج " للكشف عن ذلك النوع من الخبرة بالحقيقة .

قد لا نجاوب الصواب إذا قلنا أن الإسهام الحقيقي لهذه الرؤية الهرمونيطيقية لمشكلة العمل الفني و اغتراب الوعي الاستطيقي ، هو إعادة النظر في الجماليات التقليدية التي ظلت تعاني عبر تاريخ الفلسفة من طابع إمتاعي ذاتي من جهة ، و من طابع ذاتي شكلاني لدى **كانط**على وجه الخصوص من جهة أخرى .**فغادامير** في تأكيده على حقيقة ما ينطوي عليه العمل الفني ، رد على كل الجماليين الذين لا يرون في العمل غاية خارج إطار المتعة الجمالية .

فمن أجل التأكيد على صوابية تحليل **غادامير** لخبرة الحقيقة كما تتجلى في الشكل الفني ، يقوم هذا الفيلسوف بالاستعانة بمفهوم اللعب لتبيان أن العمل الفني يحمل حقيقة ما ، فكما أن هناك عملية مشاركة وجودية بين اللعبة و اللاعب ، فهناك أيضا مشاركة وجودية بين المتلقي والعمل الفني من خلال أشكال تعبيرية مختلفة ، منها الشعر، مرورا بالمسرح و انتهاء بالنحت والعمارة .و منه يمكننا طرح الإشكاليةالتالية :

بأي معنى من المعاني يمكن صياغة هرمونيطيقا لغوية أنطولوجية ؟ و كيف ينكشف الوجود من خلال اللغة حسب **غادامير** ؟ و إذا كان للفن حق في إدعاء الحقيقة ، فكيف يمكن للحقيقة الفنية أن تكون ممكنة بوصفها خبرة ؟

في محاولتنا هاته ، لجأنا إلى توظيف المنهج التحليلي التاريخي ، باعتباره يتلاءم و طبيعة الموضوع الذي قمنا بمعالجته في هذا الموضوع ، و لأن إشكالية البحث لها جذور عميقة في تاريخ الفكر الفلسفي . فالتحليل يروم إجلاء أسس الموضوع من خلال تأويل و تقصي نصوص **غادامير** عن طريق الحوار معها .

على ذلك ، فإننا لا ندعي الموضوعية المطلقة ، و إنما نحاول بطريقة متواضعة أن نترك ذاتنا منفتحة على ما تقوله لنا هذه النصوص .

من أجل هذا ، نقترح في تناولنا لهذه الإشكالية وضع خطة بحث و توزيعها على أربعة فصول فرضتها علينا طبيعة معالجة هذا الموضوع . و كل فصل ينقسم إلى ثلاثة مباحث.

يتناول الفصل الأول و الموسوم بـــ " المشروع التأويلي عند غادامير " ، حيث حاولنا من خلاله الوقوف على أزمة المنهج الذي استطاع أن يقوض المعرفة الإنسانية ، و قد استحدث البديل عن طريق منهج التأويل الذي كان بدايته لاهوتية في الثقافة الغربية ، ليستثمر و يعاد تحويله من المعنى إلى الفهم في الدراسات الإنسانية عن طريق الهرمونيطيقا على يد كل من **شلايرماخر** وصرامة منهجه اللغوي من خلال التأويل النفسي ، و **دلتاي** عبر هرمونيطيقا تريد الارتقاء بعلوم الفكر إلى مصاف العلوم الطبيعية .

لننتقل مع **هوسرل** إلى العودة إلى الأشياء ذاتها من خلال الفينومينولوجيا التي استقامت اليوم منهجا و فلسفة في المعنى، حيث تفتح الفينومينولوجيا الترانسندنتالية أمام الشعور، الحقل التأويلي و المجال اللامتناهي للمعنى، فتستقيم عند **هيدغر**، ليتجاوز حدود المنحنى الهوسرلي القائم على مركزية الذات، برده الاعتبار للوجود، ليرسو **غادامير** بحضوره الفكري الذي حاول نقد وتأسيس العلوم الإنسانية خارج إطار المنهج العلمي على حقيقة التجربة الإنسانية التي تقترب من حقيقة العمل الفني، تستنطق حقيقة الكائن و تستوعبه، لتصبح الهرمونيطيقا معه فنا لفهم الفهم.

هذه الخصوصية في مشروعه التأويلي تتجاوز بناء نظرية لا مكان لها في واقع الإنسان وتجربته في الحياة، لتنشد عالمية الممارسة التأويلية. هذا ما يجعل **غادامير** يتكئ على جملة من المقولات هي بمثابة الخطوط الرئيسية لفهم مشروعه ، و من هذه المقولات: الممارسة الهرمونيطيقية، المسافة الزمنية ، الحكم المسبق ، سلطة التراث .... الخ .

و يرصد الفصل الثاني و الموسوم بـــ " اللغة و هرمونيطقيا النص " ، مسألة التأويل وعلاقته بالترجمة ، إذ حاولنا الوقوف على مفهوم الهرمونيطيقا من خلال تعدد قراءاته و توظيفه ،ثم ربطه بالترجمة باعتبارها تقترب معه في المعنى .و قد استخدم هذا التوظيف في سياق مخصوص، هو ترجمة النص التوراتي . و هي كفعل لغوي ، تدخل ضمن ما يسميه **غادامير** عملية التواصل و الحوار بين اللغات .

لننتقل إلى مسألة المعنى وطبيعة النص ، و علاقتها بالقارئ أو المتلقي ، و من ثم بإشكالية الذات القارئة،أو بعبارة أخرى بعوامل التفاعل بين المؤلف و النص من جهة ، و بين النص والقارئ من جهة أخرى ، من خلال مقولة **غادامير** " انصهار الأفاق " fusion des horizons، وحصر الهرمونيطيقا بالدرجة الأساس في فهم النص ، لا في فهم المؤلف .

أما **بولريكور** ، فيرى أن النص لا يتكلم إلا من خلال صراع تأويلاته ، و من هنا يكون **ريكور** بمثابة النقطة الواصلة بين مختلف التيارات ، مرورا بمشروع **هيرش** القائم على أساس رد الاعتبار للمؤلف لتحديد حقيقي لمعنى النص .

أما مسألة الكتابة ، فنتناولها من خلال إطلالة على التصور الميتافزيقي العام الذي يحط من شأنها ، للانتقال بعد ذلك ، إلى فلسفة الاختلاف بردها الاعتبار للكتابة . هذه الأخيرة تجد في تأويلية **غادامير** حقها في الوجود.

في المقابل ، يتناول الفصل الثالث و الموسوم بـــ " اللغة و التأويل "، إذ خصصناه لمشروع **غادامير** اللغوي ، من خلال رصده لمفهوم الكلمة التي كانت مرتبطة بالهيكل الخارجي فقط ، ليرفعها من مستوى النسقية إلى مستوى الوجود باعتبارها " مسكن الوجود" ، كما أراد لها **هيدغر** أن تكون .و تكون أسماها اللغة الشعرية ، لأن مجالها هو المجال الفني . فالشعر بهذا المفهوم يصبح حكاية كشف الوجود .

بهذا ، يتجاوز **غادامير** التصور الأفلاطوني حول علاقة اللغة بالفكر ، و هو تصور لطالما زج الفكر الغربي في مثالية، تجعل من اللغة مجرد علامات . و من أجل هذا ، يستعين **غادامير** بالفكر الأوغسطيني القائم على العلاقة المتكاملة بين التعبير الداخلي و الخارجي للغة . و هو فكر مستوحى من الفكرة المسيحية (مسألة التثليث).

أما الفصل الرابع و الموسوم بـــ " هرمونيطيقا العمل الفني عند **غادامير** " فيتعلق بحالة الاغتراب التي وصل إليها الوعي الغربي إزاء الأعمال الفنية المعاصرة باستبعادها من مجال الحقيقة ، فلم يعد للفن ، نفس الدور التاريخي الذي كان يلعبه في الماضي ، حيث كان الفن مرتبطا بالدين والأخلاق و أشكال الحياة الإنسانية الأخرى .

يرجع **غادامير** السبب في أزمة الوعي الجمالي الاغترابي إلى فلسفة **كانط** الجمالية وبالأحرى، في قراءتها التقليدية . فأصبح الجميل في الفن يعنى بالشكل .

من هنا ، يأتي **غادامير** بمحاولته لتجاوز هذا الاغتراب الجمالي ، بتأكيده على دور الفن في الكشف عن الحقيقة ، عبر استعراض مرونة " اللعب " و انطباقها على نمط وجود العمل الفني .

ففي إطار تأكيد **غادامير** على دور الفن في قول الحقيقة ، يؤكد على كيفية تطبيق ذلك المنظور الأنطولوجي على مستويات العمل الفني ، من فنون أدائية عرضية منها المسرح ، لينتقل إلى مستوى الفنون اللاعرضية، أي الفنون التشكيلية من رسم و نحت و فن العمارة .

يسعى هذا العمل إلى التركيز على فلسفة **غادامير** الخاصة بدراسة إشكالية اللغة و علاقتها بالفن باعتبار هذا الأخير نصا يحمل حقيقة ما .

كان اختيارنا لهذا الموضوع من منطلق حب البحث في عالم الفضاء الفلسفي الرحب، خاصة الفكر الغربي المعاصر، و السعي للكشف عن موجود مستور.

إن راهنية الموضوع التأويلي ، هو ما شد انتباهنا، خاصة مع فيلسوف " **كغادامير** " سعى بتفرده، إلى بناء صرح تأويلي شامل يتجاوز فهم الوجود إلى حدث فهم الفهم،بإعادة مساءلة وتأويل كل المشاريع الفلسفية الكبرى ، بدء ا من سقراط ، وصولا إلى **هيدغر** ، عن طريق الحوار المبني على جدلية السؤال و الجواب كمشروع فلسفي يشيع أدب الحوار بين الحضارات و الثقافات ممارسة لا تنظيرا . و ما أحوجنا كباحثين عرب إلى مثل هذه الدراسات .

هذا ، و قد عدنا لتغطية هذا الموضوع– بالإضافة إلى المصادر الرئيسية **لغادامير**– إلى جملة من المراجع ذات الصلة الوثيقة بفكره ، سواء باللغة الفرنسية أو باللغة العربية .و الحقيقة ، أننا استفدنا كثيرا منها ، و التي بدونها ، لم يكن ليتسنى لنا انجاز هذا البحث .

في مقدمة هذه الدراسات نجد كتاب " مدخل إلى هانس جورج غادامير" introduction à Hans - GeorgeGadamer، لمؤلفه جان غراندين jean grondin الذي يعد و بلا منازع من أكبر المتخصصين في المجال الهرمونيطيقي بصفة عامة ، و هرمونيطيقا **غادامير** بشكل خاص .

يرصد هذا الكتاب المحطات الرئيسية التي شكلت وعي **غادامير** في مساره الفلسفي و دفاعه عن خصوصية مشروعه التأويلي الكلي .هذا الأخير ،و حسب **جون غراندين** يعد دون ريب، فتحا فلسفيا جديدا أصيلا غير مسبوق ، و آخر محطة في تطور الفكر الهرمونيطيقي .

أما من جانب الحضور الهرمونيطيقي في الكتابات العربية ، فيمكن العثور على عمل المؤلف **ماهرعبدالمحسن حسن** في كتابه "مفهوم الوعي الجمالي عند غادامير" ، و هو الكتاب الذي يتناول الأصول الفلسفية لهرمونيطيقا **غادامير** ، و المفاهيم الأساسية التي اعتمدها في مشروعه التأويلي ، متجاوزا بذلك الوعي التاريخي و كذلك الوعي الجمالي الذي تشكل من خلال التصور التقليدي لعلم الجمال الذي ساد الفكر الغربي منذ نشأة هذا العلم في العصر الحديث على يد **ألكسندر باومغاردن** .

هذا ، بالإضافة إلى عمل آخر و دائما في المجال الفني ، هو كتاب "التأويلية و الفن عند **هانس جورج غادامير** " ، للباحث **هشام معافة** ، الذي يركز في كتابه على مسألة الحقيقة في الفن من خلال استيعاب هرمونيطيقا فلسفية تنتقد ذاتية الوعي الإستطيقي عند **كانط** .

إلا أن موضوع اللغة و مسألة التعبير عند **غادامير** ، فلم نعثر إلا على بعض المقالات من خلال بعض المجلات،نذكر من بينها على سبيل المثال ،لا الحصر، مقال لمحمد شوقي الزين حول "مشكل الفهم و سؤال اللغة والحقيقة في تأويلية **غادامير**"،تحدث فيه عن إدراج **غادامير** للغة بوصفها فضاء للكائن ،بعدما كانت مجرد قضايا وتركيبات، وكشفه عن نسيان اللغة في الثقافة الغربية.

مع هذا ، تبقى الكتابة في الحقل الهرمونيطيقي ترجمة و تأليفا ، في حاجة إلى مساهمات أخرى جادة وفعالة،خاصة في مجال اللغة .

أما عن حديثنا عن الصعوبات التي واجهتنا أثناء انجاز هذا البحث ، فيمكن القول بأن عامل اللغة التي يمكن التعامل معه—خاصة اللغة الفرنسية – في قراءة النصوص يلعب دوره . فكان لزاما علينا أن نقوم بترجمتها . و " الترجمة خيانة" كما يقال، خاصة و أن النص الأصلي مكتوب باللغة الألمانية.هذهالأخيرة،كانت، من المتعذر الاتصال بها لجهلنا التام لها.

فقيامنا بترجمة النصوص من الفرنسية إلى العربية – و التي هي، في حد ذاتها – ترجمة لترجمة ثانية، قد يربك المعنى أحيانا ، لكن الضرورة تلزم في بعض الأحيان الخروج عن الحرفية الترجمية للنص و القيام بعملية تأويلية على اعتبار أن الترجمة تأويل .

هذا، بالإضافة إلى صعوبات أخرى ، تمثلت في عدم الحصول على كل المصادر الغادامیرية ، خاصة ، المتعلقة منها بمسألة كتاباته المباشرة عن شعراء أمثال **هولدرين** ، **ريلكه** و **استيفان جورج**. و عزاؤنا في ذلك ، اعتمادنا على بعض الدراسات – و إن كانت قليلة – مكتوبة باللغة العربية ساعدتنا على فهم بعض المسائل العالقة في فكر **غادامير** .

الفصل الأول
المشروع التأويلي عند غادامير

المبحث الأول

العلوم الإنسانية و مشكلة التأسيس المنهجي

" إن التاريخ عقلي إذا نظرنا إليه عقلانيا ، و هدفه تحقيقالحرية التي هي كغاية للروح ، ثم إن الروح مكونة من الحرية ، و حرية الروح قائمة على شعورنا بالوعي الذاتي ، و بهذا يكون التاريخ العام مظهرا وعرضا للروح في عملية تحررها و تعرفها على ما هو موجود فيها بالقوة."

H .G.Gadamer : le problème de la conscience historique , p69.

إن المتتبع لمسار الفكر الغربي يجزم أن الهرمونيطيقا ارتبط ظهورها بتفسير النصوص الدينية و لا يكاد أهل الاختصاص من حقل التأويلات يختلفون حول التباين الموجود بين الهرمونيطيقا وتفسير النصوص المقدسة exégèse و لاسيما تفسير العهدين : القديم و الجديد .

لقد درست الهرمونيطيقا كاختصاص في الجامعات البروتستانتية، حيث غدت هذه الفكرة تقليدا راسخا منذ ظهور المصطلح اللاتيني " hermeneutic " في القرن السابع عشر . فارتبطت الهرمونيطيقا الثيولوجية ، الفلسفية أو الفيلولوجية بفكرة تفسير النصوص .

من هنا، كان الاهتمام الأساسي للهرمونيطيقا ، هو إعادة بناء الخلفية التاريخية للنص المعطى وتحديد سياقه التاريخي الذي يقع فيه من خلال توظيفها لفقه اللغة " التأويلية إذن، مصطلح قديم كان يشير في بداية استخدامه إلى مجموع القواعد و المعايير النظرية التي يجب على المفسر أن يتبعها لفهم النص الديني و شرحه و تأويله "[1]، لينتقل بعد ذلك إلى تأويل فيلولوجي بعد أن عرف لاهوتيا و هذا ما سيتضح جليا مع تأويلية النصوص الأدبية **لشلاير ماخر**.

1- شلايرماخر في مواجهة سوء الفهم :

جاء **شلايرماخر فريديريك** Schleiermacher (1768-1834) لينتقل التأويلمعه من مجرد تفسير نصوص مقدسة إلى فحص مختلف النصوص الأدبية الماضية ، كأعمال تعبر عن فكر ذلك العصر و التي كانت تمثل غالبا بنصوص لغوية مكتوبة فأضفى على التأويل طابعا سيكولوجيا ، ولكنه ظل على الاعتقاد القديم ، بأن إعادة بناء السياق الخارجي ، هي عملية أساسية لفهم النص.

لقد أصبح مشكل تقنية التأويل قطبا رئيسيا في الفكر الفلسفي **لشلايرماخر** كفن للفهم ، أين كان همه إيجاد قواعد عامة للفهم الصالح والتي تجنب حدوث مشكلة سوء الفهم Mibverstehen .

بهذا يكون **شلايرماخر** و هو اللاهوتي، البروتستانتي و الفيلسوف في الآن نفسه ، قد تمرد على السلطة الكنسية و قواعدها المعيارية التي تفرض على مؤول الكتاب المقدس بالإضافة إلى

[1]- أبو زيد نصر حامد ،الخطاب و التأويل ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 3 ، 2008 ، ص 173.

وجوب الإقرار بوجود معنى واحد مقصود هو المعنى الحرفي / الأحادي ، أن يسير على نسق تأويل أسلافه من المفسرين ، و إلا كان ملحدا أو زنديقا ، و هو ما لم يجد قبولا لديه ، فالنصوص المقدسة كما يرى **شلايرماخر**، مكتوبة بيد أناس من اجل أناس آخرين ، و إذا فان تأويلها يجب أن يخضع بعد ذلك للمبادئ ، عينها التي يخضع لها أي نص أخر و هي بذلك أي الهرمونيطيقا ، تتسع لتصبح أشد ارتباط باللغات الأجنبية ، إذ يستعصى فهم النصوص بلسان أجنبي خارج دائرة تعلم التأويلية ، بل أن الواحد منا يستخدمها في علاقاته المباشرة مع الأفراد في أحاديثه و حواراته[1] .

لقد عرف **شلايرماخر** التأويلية بأنها " فن تجنب سوء الفهم ". و تكشف لنا هذه العبارة أن **شلايرماخر** يؤسس التأويلية على التمييز بين حكمتين : الحكمة التأويلية التقليدية التي ترى أن الفهم ينتج آليا ، أي أننا نفهم كل شيء حتى نصطدم بتناقض ، و الحكمة الثانية و هي الأهم ، التي ترى أن سوء الفهم ينتج بصفة آلية ، أي أنني لا أفهم شيئا و لا أستطيع أن أبينه ، فسوء الفهم هو ما ينبغي توقعه في كل لحظة ، بمعنى أن صعوبات الفهم ليست عناصر عرضية بل جوهرية يجب العمل على تجاوزها ، و من ثم كانت الحاجة ماسة إلى تطوير فن الفهم يقوم على مجموعة من القواعد النحوية و النفسية التأويلية تجنبنا سوء الفهم ، و تكون متحررة تماما من كل مضمون ، دوغمائي ، و تمنح للفهم استقلالية المنهج [2] .

إن مسعى مشروع **شلايرماخر** يكمن ، ليس في رسم هذه الحدود أو الأطر لنظرية تأويلية جديدة تناهض القديم من النظريات أو محاولة لفرض سلطان الذاتية على ما هو موضوعي وقار في أدبيات هذه الممارسة ، بقدر ما هو بحث عن إحداث ردّة معرفية شبيهة بالأبعاد الدلالية للهرمونيطيقا بالمفهوم الهرمسي حيث كان ، من خلال تعدد وظائفه و ربطه بين عالمين متباعدين ، عالم الآلهة و عالم البشر حاملا لرسالة جلل زلزلت أسس الفكر ، و جعلته مرتحلا ، متحولا . فحسب **بول ريكور**Paul Ricœur ، يعد هذا القلب الحاصل في النظرية التأويلية ، سواء للنصوص المقدسة أوالفيلولوجيا ، ثورة مماثلة لتلك التي أحدثتها الفلسفة الكانطية kantienne philosophie إزاء علوم الطبيعة .

---

[1]– عبد الغني بارة ، الهرمونيطيقا و الفلسفة : نحو مشروع عقل تأويلي ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1، 2008، ص ص175، 176.

[2]– هشام معافة ، التأويلية و الفن عند هانس جورج غادامير ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2010 ، ص 43.

لهذا، عده **غادامير** " الأفلاطوني الجديد " ، ليس فقط لكونه اهتم مع **فريدريك شليغل**Schlegel Friedrich[1]بترجمة أعماله ، بل لقدرته على نقل حوادث أفلاطون كما لو أنها تعيش بيننا ، فقد استطاع من خلال شعرية هذه الحوارات ، تحرير الفكر الأفلاطوني من أوهام المطابقة مع النسخة الأصلية،أو سجن الموضوعية التي تعتقد أنها قادرة على استعادة أفلاطون ... فلقد أحدث بهذا التصور ، قطيعة إبستمولوجية بين منحنى التأويلية القديمة في نسختها اللاهوتية و التأويلية الجديدة في شكلها الفلسفي ، فكان صنيعه تحولا متميزا في مسار النظرية التأويلية، تمثل في نقله الاهتمام من تفسير النصوص بحثا عن المعنى، سواء أكان حرفيا أم مجازيا ، كما كان في التراث الديني ، إلى التركيز على عملية الفهم في حد ذاتها [2]. و للتأكيد على هذه الفكرة يقول **شلايرماخر**: " يوجد العمل التأويلي حينما يتجلى سوء الفهم ، أو عند التعبير عن فكر تعبيرا خطابيا ، ليظهر جزء ما من الخطاب بعد زمن ، أجنبي و غير مفهوم بالنسبة للمتلقي."[3] و يجد الأساس الذي ينطلق منه مشروعه في مبدأ"أولوية سوء الفهم"la de préséance mécompréhension، إنه يثير فينا الحاجة إلى الفهم كوننا نتعرض كل حين ، و بشكل عفوي إلى سوء الفهم أكثر من زعمنا أننا نفهم الأشياء فهما حقيقيا أو مناسبا ، لاسيما إذا علمنا أن الفجوة بيننا و بين النصوص تزداد كلما تقدم الزمن ، فتصبح أكثر غرابة و إبهاما ، و مهما حاولنا إيجاد الوسائط لتقريب البعيد أو الغريب ، و استنطاق المضمر، يبقى أننا أبعد ما يكون من تحقيق مقاصد الذات المؤولة في الفهم و التفاهم. لذا ، أصبحت الحاجة ملحة إلى وضع شروط و مبادئ لفن التأويل ، تتسم بالدقة و الصرامة ، و تعصمنا، أو تجعلنا نتجنب الفهم الخاطئ أو خطأ الفهم ، و البحث في المقابل عن الفهم و تحقيقه كما لو أنه شيء نرغب في إيجاده و كلما ابتعد مختفيا عنا ازداد رفعة.[4]

كان حصر مجال التأويل في النصوص المقدسة ، أو نصوص الأدب الكلاسيكي ، و عدم مراعاة المسافة التاريخية كسياق لتشكل هذه النصوص ، مما جعل **شلايرماخر** يحاول تأسيس نظرية هرمونيطيقية عامة للفهم .

---

[1] – المرجع السابق ، ص 177.

[2] – المرجع نفسه ، ص ص176، 177.

[3] -SchleiermacherFriedrich ,herméneutique , tr : MarianaSimon, Labor et Fides , paris , 1987, p 19.

[4]-Ibid.pp 111,112.

إن التأويل كفن للفهم ، يقوم على أداة تحليلية تسمى الدائرة الهرمونيطيقية ، و تعني حسب **شلايرماخر** ، اجتماع الأجزاء مع الكل ، و اجتماع الكل مع الأجراء في النص ، و بيان ذلك ، أنه ينبغي لفهم النص ، أن نفهم كل أجزائه التي لا يمكن فهمها إلا بالاعتماد على الكل أو المجموع . هكذا، نجد أنفسنا أمام دائرة و لكنها ليست دائرة مفرغة ، بل دائرة خلاقة و مبدعة ، تسمح للإنسان بالتقدم في عملية الفهم .[1]هذا التفاعل الجدلي القائم بين الأجزاء و الكل، هو الذي يسمح بعملية الفهم ، من خلال العلاقة المتبادلة بينهما . فأحدهما يميل بالضرورة إلى الأخر ، و الثاني يرتكز على الأول ضمن إطار الدائرة نفسها و حتى تنجح العملية التأويلية ، ركز **شلايرماخر** في تأويليته على نقطتين أولحظتين أساسيتين هما : التأويل اللغوي (النحوي) ، و التأويل النفسي (التقني).

يرى **شلايرماخر** أن فهم النص ، هو فهم الفرد ، و ليس فهم قاعدة أو قانون معين ، لأن المواجهة بين المؤول و المؤلف ، يجب أن تفهم باعتبارها التقاء بين فرديتين في علاقة حوارية و من هنا تنجم الرغبة في الإحساس بالأخرl'empathieو هي الرغبة التي لا يمكن أن نتجنبها إلا إذا رأينا أننا لا نقرأ مؤلفا بل نصا . هكذا، تغدو المهمة الأساسية للهرمونيطيقا في نظر **شلايرماخر** ، هي فهم المؤلف و ليس فهم النص ، أو بالأحرى فهم النص باعتباره تعبيرا عن تجربة المؤلف الحية و عن مهمة العالم و اللغة.[2]

نجد لدى **شلايرماخر** الكثير من المفاهيم التي تؤكد هذا التوجه لديه مثل : " التغلغل العاطفي " و " التعرف النفساني " و " التوحد بروح الكاتب " و " الإحساس بالأخر " و كذلك التجربة المعيشة " ... الخ . و لكي يفهم المؤول المؤلف بكيفية مناسبة،أو لكي يفهم النص كما فهمه مؤلفه ، يجب أن يرقى إلى نفس مستوى المؤلف الذي يريد فهمه ، و أن يجتهد لكسب معرفة باللغة المماثلة لتلك التي يمتلكها المؤلف ، و لكسب معرفة بالحياة الداخلية و الخارجية للمؤلف و في هذه الحالة فقط ، أي عندما يصنع المؤول نفسه على قدم المساواة مع المؤلف ، فإنه يستطيع أن يفهم العمل الأدبي بكيفية أفضل من فهم المؤلف له ، بل و يستطيع أيضا أن يفهم المؤلف بكيفية أفضل من فهم هذا الأخير لذاته ، و ذلك لسبب بسيط ، لكون القارئ قادرا على

[1]–أبو زيد نصر حامد ،إشكاليات القراءة و آلياتالتأويل ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، ط6 ، 2001، ص 22.

[2]– عبد الكريم شرفي ، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، منشورات الاختلاف، الجزائر ، ط1 ، 2007، ص 29.

إدراك أشياء كثيرة يبقى المؤلف غير واع بها، اللهم إلا إذا أصبح قارئ نصه الخاص.[1]و هذه العملية لا تنجح حسب **شلايرماخر** إلا بتطبيق القاعدتين السالفتين الذكر :

1- التأويل اللغوي أو النحوي l'interprétation grammaticale،و يعتمد على إظهار سمات لغة الخطاب التي تميز ثقافة ما، فهو يشير إلى حدود الأطر اللسانية التي تشكل الخطاب أما المعنى، فيبقى من خلال اللغة.

2- التأويل النفسي أوالتقني l'interprétation technique ou psychologique،و يسعى هذا الشكل من التأويل للوصول إلى ذاتية المؤلف من أجل فهم الخطاب ، لأن اللغة ما هي إلا أداة له ، أما الخطاب فيتعلق بفعل الفكر الذي أنتجه المؤلف. فعملية التأويل ، كما ذكرنا سالفا ، تبدأ عندما يحدث سوء فهم النص و لهذا يميز **شلايرماخر** بين صياغة القول في اللغة من قبل المتحدث و بين فهم هذا القول من طرف المتلقي. هذا الأخير يستأنف معاني النص ، و يعاود معايشة أفكار المؤلف من خلال النفاذ إلى نفسيته.لأن"الفكر و اللغة يشكلان وحدة نسقية غير مفترقة. فالإدراك الخاص للموضوع يمر دائما من خلال اللغة، فلا تكون العملية التأويلية كاملة، و لا الفهم بالتالي كاملا دون إتحاد نهائي بين شكلي التأويل في صيغته اللغوية و النفسية "[2].

زيادة على ذلك ، فإن **شلايرماخر** ، يطالب المؤول رغم استحالة هذا التطابق ، أن يساوي نفسه بالمؤلف ، و أن يحل محله متجردا بذلك من تجربته الخاصة و وضعيته التاريخية الراهنة ، في حين أن هذه المساواة التي يجعل منها الأساس الضروري للفهم الصحيح مستحيلة من الوجهة المعرفية[3].

---

[1]- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

[2]- Schleiermacher,herméneutique, op. cit , p 24.

[3]- أبو زيد نصر حامد ، اشكاليات القراءة واليات التأويل،المرجع نفسه، ص 23.

يتحدث **شلايرماخر** عن جسر المسافة الزمنية الطويلة و التي يطلق عليها اسم التماهي بالقارئ الأصلي، أي أن يصنع الفرد نفسه في مستوى المؤلف، فلا يقف التماهي عند حد المساواة ، بل يذهب إلى أكثر من ذلك ، حيث يقرر بأن الهدف هو فهم المؤلف أفضل مما فهم نفسه .[1]

يعتقد **شلايرماخر** بأن النص الأدبي يعبر عن خصوصية و تفرد في استخدام اللغة المشتركة ، فهو يتجاوز التواصل و التبليغ إلى مرتبة أرقى تصبح فيها لغة متراحة تصنع كينونتها بفضل طبيعتها الرمزية ، و في الآن نفسه، يحيل على المؤلف ، مبدع النص ، و يكون ذلك بمتابعة ما يحيط التجربة الإبداعية من ظروف نسبية و أفكار خاصة ، التي تقف وراء هذا الاستخدام المخصوص للغة . إذا، فالفهم يرتكز أولا على اللغة باعتبارها شرطا أساسيا لوجود الخطاب و على مستخدمها أو المتكلم ثانيا، بوصفه العنصر الفعال الذي لا يتحقق اكتمال خلق اللغة خطابا إلا بنشاطه الفكري كممارسة فردية.[2]

لهذا الغرض يوظف **شلايرماخر** مصطلح الدائرة التأويلية، لأن " فهم أجزاء النص يتوقف على فهم النص في كلية ، و فهم هذا الأخير يتطلب فهم الأجزاء المكونة له ، فنحن نفهم الكلمة بإحالتها إلى السياق الكلي للجملة ، و الجملة بإحالتها إلى سياق عمل الكاتب الكلي ، و هذا الأخير إلى النوع الأدبي الذي ينتمي إليه."[3]لكن إصرار **شلايرماخر** على تمثل حياة المبدع واستحضارها بكل تفاصيلها انطلاقا من الاستخدام الفردي للغة ، أوقع هذا المشروع في فخ اليوتوبيا "l'utopie" أو المثالية . فدعاوى الفهم المثالي عنده ، تعود إلى الرؤية الرومانسية ، لاسيما عند **كانط**، بل أن دعوته تقوم على تأويل دائم للخطاب لبلوغ ذروة الفهم .

مع ذلك استطاع **شلايرماخر** أن يحرر الهرمونيطيقيا من دوغمائية اللاهوت و يوسع من مجال عملها ، لتصبح نظرية عامة في الفهم و التأويل ، و كان كل ذلك بدافع فلسفي يجد مرجعيته في أسمى مبدأ تطمح إليه كل فلسفة ، ألا و هو الكوجيتو " أنا أفكر " الذي يتوافق و دعاوي المذهب الرومانسي في بلوغ مطلق الفردانية ،أو قل تأسيسكوجيتو الذات و ميتاقزيقا الأنا كمقولة تعبر عن تحول في الفهم ، و ذلك بإحداث قطيعة ابستمولوجية مع السلطة الكنسية ، و تأسيس

[1]– غادامير ، الحقيقة و المنهج ، تر : حسن ناظم و علي حاكم صالح ، دار أويا ، طرابلس ، ليبيا ، ط1 ، 2007 ، صص 279 ، 280.

[2]– عبد الغني بارة ، المرجع نفسه ، ص 179.

[3]-Grondin Jean, L'universalité de L'herméneutique, P.U.F, Paris , 1993 , P 93

فلسفة الفهم و سوء الفهم كمنطق منهجي تنتظم فيه الهرمونيطيقيا ، و تنتقل من البحث عن المعنى إلى فن للفهم [1] .

لقد كانت لتأويلية **شلايرماخر** الرومانسية أثرها البالغ في المدرسة التاريخية ، و التي استنفذت تطبيقات منهجه ، و حاولت تطبيقه بوعي امتيازي في مشروعها الهام حول تأسيس علم موضوعي للتاريخ . ذلك أن الفكر الجمالي سيجد بعد **شلايرماخر** تجلياته الأكثر عرضية في المدرسة التاريخية التي يمثلها علماء التاريخ ، خاصة **رانكه** Rank، و **درويسن**Droysen، فقد كان شغلهم الشاغل ، التفكير في أسس متينة لمدارسهم ، إلاأنهم نظروا إليها بروح العصر و باعتبارهم مؤرخين ، نظرة ، تعكس حذرهم الشديد من البناءات الفلسفية .فالتأملات المنهجية التي يؤثرها كل من **رانكه** و **درويسن** كانت بمثابة رد فعل على تأملات **هيغل**Hegel . لذا، نجد أن اغلب مؤرخي القرن التاسع عشر ، قد عملوا على الدفاع عن عملية مدارسهم من خلال رسم الحدود الفاصلة بين الفلسفة المثالية و التاريخ . فعلى الرغم من أن الفضل يرجع إلى **هيغل** في الكشف عن الطابع التاريخي لكل فكر ، بحيث استجابت فلسفته المثالية لتاريخانية الفكرة ، و كذا العقل والفلسفة من خلال إطفاء الطابع المثالي على التاريخ ، فإن ما ترفضه المدرسة التاريخية ، هو فرضه لغائية قبلية على التاريخ ، لأنها لا تنفي الحدوث و الفردية حقهما ، بالنظر إلى الحرية التي تطبع الحوادث التاريخية .[2] فليس من المستغرب أن المدرسة التاريخية أظهرت نوعا من الرفض لفلسفة التاريخ العام ، و بخاصة إذا ما صدقت تلك المقولة التي ترى بأن هناك غاية للتاريخ .[3]

إن نغمة الرومانسية التي كانت تسم موقف **شلايرماخر** ، جعلته يقصي تجربة المؤول الراهنة التي تنطلق منها عملية الفهم ، لصالح تجربة الكاتب الذاتية و عملية الإبداع المولدة للنص واللتين أصبحتا هدف الممارسة الهرمونيطيقية و مدارها.[4]

إلا أن تأكيد **شلايرماخر** على الجانب السيكولوجي في التفسير ، لرفع إنتاج العبقرية من اللاوعي إلى مستوى الوعي في تفسير الأعمال الفنية كان له أكبر تأثير في تطوير **دلتاي** لمناهج

---

[1] – المرجع نفسه ، ص 185.

[2] – هشام معافة ، المرجع نفسه ، ص ص50، 51.

[3] – غادامير، الحقيقة و المنهج ، المصدر نفسه ، ص 288.

[4] – عبد الكريم شرفي ، المرجع نفسه ، ص 23.

النقد الأدبي ، و بهذا " يعد **شلايرماخر** بحق أبا للهرمونيطيقا الحديثة ، و للمفكرين الذين جاؤوا بعده سواء بدؤوا من الاتفاق أو من الاختلاف معه. "[1]

2- فلهالم دلتاي و مشروع تأسيس منهجي لعلوم الروح:

لقد كان **دلتاي**WilhelmDilthey(1833-1911)معاصر **النيتشه** ، و كتب مقدمة لعلوم الروح و بعض المقالات الأخرى التي أصبحت تعرف بعد ذلك بنقد العقل التاريخي ، و التي توحي لنا بمسحة كانطية، عالج من خلالها بطرح ابستيمولوجي ، العلاقة بين العلوم التي تخص الإنسان في بعده الأخلاقي و الاجتماعي و السياسي بالعلوم التي تسمي نفسها آنذاك بالعلوم الطبيعية [2] .

حيث بدأ **دلتاي** عمله التأويلي من حيث انتهى **شلايرماخر** على أساس إتمام تشكيل قواعد شاملة للفهم ، مدرجا التفسيرات الفيلولوجية و اللاهوتية ضمن حقل المعرفة التاريخية ، أي توثيق الربط أكثر بين الفيلولوجيا و العلم التاريخي .

من ثم، اتجه لمعالجة قضايا التاريخ، و تاريخ العلوم خصوصا علوم الأخلاق و السياسة. لقد دافع **دلتاي** عن نظريته التي كانت تستهدف وضع حد بين التاريخ و العلم منطلقا من مفهومه الجديد للعلم.[3]" إننا نفهم فهما تاريخيا ،لأننا أنفسنا كائنات تاريخية. "[4]

لقد كرس **دلتاي**جل أعماله لتحضير نقد للعقل التاريخي يستكمل به كتاب **كانط**Kant "نقد العقل المحض" . فالعقل التاريخي في نظره " يتطلب التسويغ نفسه الذي يتطلبه العقل المحض ، مما يستدعي ضرورة توفير أساس للمعرفة التاريخية مماثل لذلك الذي حققه **كانط** لمعرفة الطبيعة . هكذا، تصبح الابستيمولوجيا ضرورة ملحة في العلوم التاريخية ، خاصة بعد انهيار النظام الهيغلي الذي يرى أن العقل يسود كل شيء حتى التاريخ " .[5]

---

[1]-أبو زيد نصر حامد ،اشكاليات القراءة واليات التأويل، المرجع نفسه ، ص 23.

[2]- بن مزيان بن شرقي و آخرون، سؤال الأصل: مقاربات في فلسفة التاريخ ، دار الغرب للنشر و التوزيع ، ط1، 2008 ، وهران / الجزائر ، ص 09.

[3]-المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

[4]- غادامير ، الحقيقة و المنهج ، المصدر نفسه ، ص 326.

[5]- المصدر نفسه ، ص ص313،314.

فعلى عكس فلاسفة الوضعية و علمائها الذين وحدوا بين العلوم الطبيعية و علوم الفكر من حيث المنهج قصد تجنب الذاتية و عدم الدقة في مجال الإنسانيات، كان **دلتاي** يدرك الاختلاف الجوهري القائم بين مادة العلوم الطبيعية (الطبيعة) و مادة علوم الفكر (العقول البشرية ونتاجاتها الفكرية).

هذا الاختلاف بالضبط هو الذي يفرض ، في نظر **دلتاي** تطبيق منهج مخالف تماما لمنهج العلوم الطبيعية ، فالمادة الأولى في حاجة إلى تفسير ، أما الثانية فهي في حاجة إلى فهم أو تأويل. "إننا نفهم الحياة الإنسانية و نفسر الطبيعة ." [1]

و عليه ، فإن قيام مشروع هرمونيطيقي جديد يستوجب إعادة بلورة الوضع المعرفي للفهم و ذلك بتحويل موضوعه من دراسة ظواهر الطبيعة إلى دراسة الإنسان لذاته كظاهرة فردية (من الداخل) و بوصفه ذاتا تاريخية مرتبطة بسياق أو خبرة تاريخية (من الخارج) .[2]

من هنا، كان **دلتاي** يعتقد أنه لا مرد للعلوم الإنسانية أو علوم الروح من بناء صرح منهجي يقوم على الموضوعية أو العلمية ، و ذلك لتحرير الهرمونيطيقا من النظرة التاريخية و النزعة النفسية (السيكولوجية) التي كانت سائدة في ألمانيا في القرن التاسع عشر فلم تكف النزعة المثالية، في رأيه، ذلك البديل الصائب الذي يقدم رؤية موضوعية لفهم تغييرات الحياة الداخلية أو بعبارة أخرى، فانه يبحث عن إعادة الاعتبار للمعرفة في العلوم الإنسانية ، و ذلك بردها إلى أساسها الهرمونيطيقي ، فلئن أرادت نظرية التأويل أو الهرمونيطيقا منذ العصور القديمة إلى حدود القرن التاسع عشر ، أن تكون علما معياريا لقواعد التأويل في اتجاهات متنوعة مثل التفسير الديني والفيلولوجيا و القانون ، فإنها في نهاية القرن التاسع عشر ، أضحت بفعل مسار تحولها المعرفي ، منهجا للعلوم الإنسانية مع العلم أن هذه الأخيرة ، باعتبارها مناهج تأويلية تتأسس على الاستقراء أو الملاحظة ، كانت تختلف عن العلوم الصحيحة .[3]فإذا كان **شلايرماخر** هو الأول من فكر في

---

[1]– عبد الكريم شرفي ، المرجع نفسه ، ص 32.

[2]– عبد الغني بارة ، المرجع نفسه ، ص 188.

[3]– المرجع نفسه ، ص 186.

هذا التقليد المنهجي ، فإنه لم يربط الهرمونيطيقا بالقضية الابستمولوجية في العلوم الإنسانية ، أو ما يسمى بـــ "نقد العقل التاريخي " critique de la raison historique.

بهذا التأسيس يتجلى المظهر الموضوعي و التاريخي لما يعرف ب " الطبيعة الإنسانية " إذ لا يفتأأن يؤكد من خلال هذا المعنى على تاريخية الوجود الإنساني و على ضرورة فهم الإنسان بوصفه موجودا تاريخيا في جوهره ، يتألف وجوده من سلسلة متصلة من الحلقات تحتوي على ماض و حاضر و مستقبل ، و تقع في علاقة مع الآخرين و مع الطبيعة. و عليه، فليس هناك أي معطى مباشر، بل هناك دائما معطيات مرتبطة بالزمان و المكان .[1]

لقد أعاد **دلتاي** السؤال القديم **لسقراط** " اعرف نفسك بنفسك " إلى حيز الدراسة التاريخية بفضل ما اعتمده من طريقة نفسية في تأويل المعرفة التاريخية و أعاد تركيب السؤال على نحو أن الإنسان لا يعرف ما يحيط به ، غلا بالتجربة النفسية فقط ، و يعرف ذلك عن طريق التاريخ .إنه الكائن التاريخي الذي لا يستطيع أن يفكر إلا بالتاريخ ، و من خلال التاريخ .لذا، يبدو بأن **دلتاي** وضع التاريخ في وسط محور العملية المعرفية الداخلية للإنسان ، أولا من حيث هي استبطان ، و ثانيا ،الخارجية ، من حيث هي وقوف على الأخبار و الأحداث.[2] كما أعاد **دلتاي** بهذه الكيفية لمفهوم المعاش le vécuأوErlebniss حيويته و طرحه من جديد كمفهوم مركزي لقاعدة ربط العلوم ، علما أنه كان أول من استعمل و وظف هذا المفهوم في المعاش والإبداع الشعري، بحيث " كان الأول الذي أعطى توظيف مفاهيمي للمصطلح و الذي أصبح بسرعة كلمة في متناول مجموعة كبيرة ، و يتعين كمفهوم قيمي ، و لذا من البديهي أن الكثير من اللغات الأوروبية أخذته دون ترجمته ." [3]

إن التجربة التي يقصدها **دلتاي** تختلف تماما عن التجربة التي نصادفها في بحث الطبيعة ، وهي التجربة المعيشة ، اذ تعني كل ما هو معطى مباشرة للوعي الفردي .فالإنسانية تكف كما يرى **هابرماس** عن الوجود كمجرد حالة لحادثة فزيائية ، و تصبح الحالات الإنسانية حالات

---

[1]– نبيهة قارة ، الفلسفة و التأويل ، دار الطليعة ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1998 ، ص 51.

[2]– بن مزيان بن شرقي ، المرجع نفسه ، ص 10.

[3]– غادامير ، الحقيقة و المنهج ، المصدر نفسه ، ص ص122، 123.

معيشة كخبرات . هكذا،" كانت مقولة التجربة الحية Erlebnis، منذ البدء ، مفتاح نظرية **دلتاي** في علوم الفكر ، فقد جعل عملية فهم تعبيرات الحياة معقولة طبقا لنموذج الإحساس اللاحق لحالات النفس الغريبة ، هنالك علاقة متبادلة بين فهم التعبير و بين التجربة الحية ، ذلك أن تجربة مضت أو تخص ذاتا غريبة تصبح حاضرة في تجربتي الخاصة ، في سيكولوجيا الفهم هذه كسيكولوجيا و كتجربة بديلة ،تتجذر فكرة الموناده في الهرمونطيقا الخاصة بعلوم الروح التي لم يتجاوزها **دلتاي** إطلاقا. " [1]

فكما سبق و أن ذكرنا يميز **دلتاي** بين نوعين من التجربة :

أ- التجربة المعيشة Erlebnis و التي استعملها في وصف علوم الروح أو العلوم الإنسانية .

ب- التجربة العلمية Erfahrung التي تخص علوم الطبيعة. فالتجربة في طابعها العلمي تعني تكرار المعطيات و النتائج للوصول إلى تنظير عام و متفق عليه .

إن الفارق بين العلوم الإنسانية و العلوم الصحيحة – بالإضافة إلى ما سبق ذكره – يكمن عند **دلتاي** ، في أن مادة الأولى و هي العقول البشرية ، مادة معطاة ، و ليست مشتقة من أي شيء خارجها ، مثل مادة العلوم التي هي مشتقة من الطبيعة . إن على العالم الاجتماعي أن يجد مفتاح العالم الاجتماعي في نفسه و ليس خارجها ، إن العلوم الطبيعية تبحث عن غايات مجردة، سيما تبحث العلوم الاجتماعية عن فهم آني من خلال النظر في مادتها الخام . لكن هذا لم يمنع **دلتاي** من التأكيد على أن التفسير هو الذي يصنع المرحلة العلمية للفهم ، و أن الدور الأساسي للهرمونيطيقيا يتمثل في إقامة صلاحية التأويل العالمية ، كأساس كل يقين في التاريخ ، نظريا ، ضد الاقتحام الدائم للهيمنة العشوائية للرومانسية و الذاتية الإرتيابية.[2]

و لغرض تحقيق مثل هذا الطرح وضع **دلتاي** مشكلة الإنسان محور النقاش محاولا من خلال ذلك الإجابة عن سؤال: كيف يتمكن المؤرخ أن يكون صورة عن الماضي ؟ الإنسان كواقعة

[1]–هابرماسيورغن ، المعرفة و المصلحة ، تر : حسن صقر ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط1 ، 2002، ص 142.

[2]– عبد الغني بارة ، المرجع نفسه ، ص 188.

أولية للتاريخ ؟ و المجتمع هو توهم للشرح التكويني للإنسان الذي تأخذه العلوم التحليلية كموضوع، هو الفرد كجزء مندمج في المجتمع، المشكل العويص الذي عالجه علم النفس ، هو المعرفة التحليلية للطبائع العامة للإنسان. بهذه الكيفية ، علم النفس و الانتروبولوجيا هما قاعدتان لكل معرفة للحياة التاريخية ، ككل القواعد التي تترأس قيادة و تطور المجتمع .

إن المؤرخ بهذه الكيفية يحي المادة، و يبعث فيها الحياة. لذا، فان أساس هذه المعرفة هو قاعدة سيكولوجية ، فالمؤرخ الذي يحي الماضي في ذهنه إذا أراد أن يكون مؤرخا حقا يجب أن يفهم هذا الماضي الذي يحاول إحياءه لأن عملية الإحياء تثير في المؤرخ ضرورة دمج تجاربه بتجارب الماضيين . فهي بذلك تعتبر نوعا من الاتصال بين التاريخ و علم النفس .[1]

على أية حال يرى **دلتاي** أن التاريخ يطلب وعيا بالمنهج و بالاتجاه اللذين يحولانه إلى علم تقدمي ،لا سيما العلوم القريبة من التاريخ مثل الانتروبولوجيا و علم الآثار و علم الأساطير ، علوم تموه بالوقائع و المبادئ و منه، ينظر إلى الحياة العقلية بأسرها على أنها تاريخية، و في طابعها التاريخي الجدلي هي تجربة لا تتكرر.[2]

يواجه **دلتاي** مشكلة فهم تجربة الأخر باقتراحه لمفهوم الفكر أو الروح كسياق معياري وعام يجمع الأفراد حول حياتهم الخاصة ، و من ثم تاريخ حياة الفرد لا يتماشى وفق محور عمودي لحياته ، بل و أيضا وفق محور أفقي يدمج إطاره الاجتماعي و التاريخي.[3] فالفهم هو إدراك المعطيات النفسية و الفردية و التاريخية التي ينطوي عليها التصريح بقضية معينة في مقابل فهم ماهية هذا التصريح أو الفعل أو السلوك في حد ذاته .

ففيما يتعلق بإمكانية تحقق معرفة عملية بالأفراد و إمكانية أن يكون فهمنا للنفسية المفردة موضوعيا ، يؤكد **دلتاي** من جهة على تموضع التجربة الحية في الشكل الخارجي الذي تتجسد فيه:إن التعبير عن التجربة الداخلية للمبدع ، ليس تدفقا عشوائيا للمشاعر و الانفعالات بالمعنى الرومانسي و لكنه تحديد موضوعي لعناصر هذه التجربة التي قد تكون مختلفة و متباعدة في شكل

[1] – بن مزيان بن شرقي ، المرجع نفسه ، ص 10.

[2] – محمود سيد احمد ، دلتاي و فلسفة الحياة ، دار التنوير للطباعة و النشر ، بيروت ، ط2، 2005، ص 78.

[3] – المرجع نفسه ، ص 79.

موحد . و هذا التحديد الموضوعي للتجربة هو ما يؤسس عنده موضوعية للعلوم الاجتماعية والإنسانية ، و يتباعد بها عن الذاتية التي يتهمها بها الوضعيون . بهذا التصور، لا يكون **دلتاي** قد أكد إمكانية تموضع تجربة الأخر الذاتية فحسب ، بل و إمكانية الفهم الموضوعي لهذه التجربة الفردية أيضا.[1]

إن الحياة في نظر **دلتاي** هي الحقيقة الوحيدة التي في استطاعتنا حل طلاسمها ، و من ثم ينبغي علينا أن نوجه كل جهدنا لفهمها و العلوم التي نسميها بالدراسات الإنسانية و التي تشمل التاريخ و الاقتصاد و القانون و السياسة و علم النفس و الدين و الأدب و الشعر و الموسيقى ، تشير إلى هذه الحقيقة العظيمة ، تصفها و تحكم عليها و تكوّن عنها مفاهيم و نظريات ، فلم تعد الحياة عند **دلتاي** مصطلحا بيولوجيا و لا مصطلحا سيكولوجيا ، إذا كنا نعني بعلم النفس ، علم السلوك الإنساني .إنها التجربة الإنسانية ، أو أنها المجال الكلي للحياة البشرية ، تجلياتها إبداعاتها.إنها حياة البشر بمنظماتهم الاجتماعية و انجازاتهم الحضارية .[2]

من ثم، فالفهم يقوم على التجربة ، و التجربة تتأسس على الفهم ، فالإنسان يتعلم ويكتسب خبرة من أفعاله، أي بها يحصل له فهم الآخر ، و ذلك عبر ممارسة التعبير على الأخر ، لكن ما هو نوعي في هذا المشترك، حسب **هابرماس** و مترسخ البنية لغويا ، هو أن فيه يتواصل أفراد امتلكوا فرديا تهم و هم يتفقون على أرضية المشاركة في حالة عامة من النوع الذي يحصل فيه أنهم يتطابقون مع بعضهم البعض هوية الأنا التي يعبر عنها ، ما هو مشترك و ما يقوم على الصلاحية المشتركة للرموز اللغوية، يمكّن من وجود الاثنين في واحد ، التطابق المتبادل و التمسك باللاهوية الواحد مع الأخر ، في العلاقة الحوارية تتحقق علاقة ديالكتيكية للعام و الخاص دون أن يتم نسيان هوية الأنا.[3]

تكون المعرفة أو الفهم كلما كانت التجربة ، كما أننا لا نعرف الآخر إلا بمعرفة و فهم ذواتنا التي عبرها يتحول الفهم الذي كان تأويلا ، و يرتحل مؤسسا تأويلا جديدا إلى ما لا نهاية.

---

[1]–عبد الكريم شرفي ، المرجع نفسه ، ص 34.

[2]– محمود سيد احمد ، المرجع نفسه ، ص 14.

[3]–هابر ماسيورغن ، المرجع نفسه ، ص 152.

و عليه ، تتأسس وحدة تاريخ الحياة من خلال زيادة التفسيرات الإستراتيجية التي تشتمل تضمنا ، و بصورة مستديمة مسيرة الحياة بكاملها بما في ذلك التفسيرات المبكرة كلها. إذا، يقارن **دلتاي** خبرة الحياة المتراكمة هذه مع الاستقراء ، لأن التفسير التالي يصحح في كل مرة تعميمات ما قد مضى على أساس تجارب سلبية.[1]

لعل هذا ما جعل **دلتاي** يؤكد مثلما أكد سلفه **شلايرماخر** على أنه لا يمكن للفهم أن يكتمل وسيطا ، أو يبلغ غايته المرجوة إلا إذا وقف بتمعن و تريث ، بل بعشق عند كل ما هو جزئي لذاته قبل وصله بغيره من الأجزاء داخل ما يعرف به ب" حلقة الفهم " ، حيث يسلمنا الجزئي، وقد تحقق الفهم تفاعلا و تناغما ، إلى الذي يليه في رحلة عن الفهم ذاته لا تنتهي فهما وتأويلا ، حيث لا حقيقة إلا حقيقة الفهم ، و لا عالم إلا عالم الفهم ، و لا إنسان إلا إنسان الفهم، و لا تاريخ إلا تاريخ الفهم ، و لا تأويلإلاتأويل الفهم . بهذا فقط يتحرر المشروع التأويلي و معه الإنسان من سلطة الأصل المتعالي ، و بدل الحديث عن تاريخ التأويلات و تسلطها على رؤية الكائن ، و جعله يتناهى إبداعيا إلى مجرد ماهية تاريخية يرجى استعادتها ، يتم إشاعة فكرة "دينامية الفهم" ، كإجراء منهجي في يد الإنسان ليحرر ذاته من أوهام التاريخ ، معيدا تشكيل أشياء الماضي و كل ما له صلة بإرث الإنسان الأول بطريقة مغايرة.[2]

إن **دلتاي** بتأكيده على تتبع حياة النفس و كل ما يحيط بها من تجارب في الحياة، لم يبتعد عن سلفه **شلايرماخر** لا سيما فيما يتعلق بإجراء التأويل النفسي ، و التأويل النحوي ، فهو في محاولة فهم تجربة المبدع في الحياة ، دخل من باب لغة الكتابة بوصفها رؤية خاصة و أسلوبا متفردا جسد من خلالها المبدع رؤيته للوجود الذي يحيا فيه ، إذ تعد العلامات كمؤشرات تحمل معاني يمكن إدراكها بفعل التأويل ، و كذا الأشياء و من حولنا أبرز ما في الحياة من تعابير يعيد المبدع تشكلها قولا و إبداعا ، و تثبيتها كتابة مرتحلة عبر الزمن إلى الأجيال ، معبرة عن خصوصية الأفراد واتساع مجال الفهم بفعل الانتقال و التحول .[3]

---

[1]- المرجع نفسه ، ص 148.

[2]- عبد الغني بارة ، المرجع نفسه ، ص 195.

[3]- المرجع نفسه ، ص 191.

يؤكد **دلتاي** أن التغيرات الأدبية التي تتخذ من اللغة أداة لها ، أعظم قدرة من التغيرات الفنية الأخرى على الإفصاح عن الحياة الداخلية للإنسان ، و لذلك فإن إمكانية العيش أو الحياة مرة أخرى في الموضوع أو في الشخص لا تتحقق في أقصى اكتمالها إلا من خلال الأعمال الأدبية التي تعبر عن تجربة الحياة الداخلية أو عن تجربة الحياة " الحية " و المعيشة " و ليس عن تجربة الحياة فقط ثم أن الكل الذي يشكله النص يتطلب بالفعل العودة إلى فردية المؤلف،[1]إلى المجموعة الأدبية التي ينتمي إليها. فالفهم إذا ناتج عن الكل الذي ينتج بدوره عن الجزء. و لهذا يركز **دلتاي** على المشكلة الرئيسية في نظرية التأويل و هي : فهم الأخر ، و تجربته الذاتية ، إذ أن الحقيقة في نظره هي التجربة الحية المعاشة ، و هي الإدراك الموضوعي الصالح و القائم خارج الذات ، تعني ذات المؤول،" الذي يجب عليه إبعاد كل حكم مسبق و إقصاء ذاتيته و تاريخيته الراهنة من أجل فهم الماضي." [2]

من هنا ، فإن مهمة الهرمونيطيقيا لدى **دلتاي** لا تعنى بإعادة بناء تجربة النص أو الدلالات النصية المستقلة عن الظواهر النفسية التي ولدتها ، و لا بإعادة بناء الحياة بمفهومها العام و المشترك ، بل تهدف إلى إعادة إنتاج التجربة الحية كما عاشها الأخر و عانى من وقع تأثيراتها .

إن ما يريده الفهم في نظر **دلتاي** هو تحقيق تطابقه مع باطن المؤلف و التوافق معه و إعادة إنتاج العملية المبدعة التي ولدت النتاج أو الأثر الإبداعي ، و الغاية القصوى للهرمونيطيقيا ، هي الفهم الجيد للمؤلف أكثر مما فهم نفسه.[3]فالناقد الأدبي يفهم المؤلف على نحو أفضل مما يفهم هو نفسه و أفضل مما يفهمه معاصروره ، لأنه يستحضر على نحو جلي داخل الوعي ما كان حاضرا بشكل غير واع في الأخر. و بهذا، يؤكد **دلتاي** على ضرورة تخلي المؤول عن تجربته الخاصة لكي يعيش مجددا تجربة الأخر [(*)] .

---

[1]– عبد الكريم شرفي ، المرجع نفسه ة، ص 33 .

[2]- Gadamer Hans- Georg, le problème de la conscience historique, tr : Pierre Fruchon,éd du seuil,paris, 1996, p 38.

[3]– المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

[*]– يعتقد نصر حامد أبو زيد في كتابه (إشكالية القراءة و آلياتالتأويل) في الصفحة 26 ، أن النص حسب دلتاي ، هو تعبير عن تجربة " الحياة الموضوعية" ، و ليس عن تجربة الحياة كما عاشها المؤلف ، مع أن دلتاي يؤكد على العكس ، فهو يجعل من " فردية الإنسان " مدار الفكر كلها . بالإضافةإلى استعمال نصر حامد أبو زيد لمصطلح " الأفق "، " الأفقالتاريخي " وأفق التجربة الخاصة بالمتلقي " . غير أن دلتاي لم يستعملها البتة ، فلقد استعمل المصطلح لأول مرة مع غادامير " انصهار الأفاق " انظر : كتاب حامد أبو زيد / إشكالية القراءة و آليات التفكير ، ص ص29، 30.

إن تأويلية **دلتاي** و على الرغم من إسهاماتها القيمة في التوفيق بين منهجية العلوم الطبيعية وشكل المعرفة في العلوم الإنسانية ، كانت، كما يرى **غادامير**، على حساب ما تتميز به هذه الأخيرة من تاريخية جوهرية ، و هذا ما نتلمسه من خلال تصوره للموضوعية التي ينسبها للعلوم الإنسانية ، و هي الموضوعية مماثلة للموضوعية التي تتمتع بها العلوم الطبيعية فقد عمل **دلتاي** جاهدا على جعل العلوم الإنسانية مساوية للعلوم الطبيعية مستعينا في تحقيق ذلك بالتأويلية الرومانسية التي لا تولي أي اهتمام للطبيعة التاريخية للتجربة ، و تنظر إلى موضوع الفهم على أنه نص ينبغي فك رموزه ، و أي مواجهة مع النص ، هي مواجهة للروح مع ذاتها .[1]

3- نقد الوعي التاريخيي:

يسعى **غادامير** في كتابه " الحقيقة و المنهج " ،إلى التأكيد على نقطة في غاية الأهمية ، تتمثل في ضرورة تحويل الاهتمام إلى عملية الفهم في حد ذاتها أي الاهتمام بما يحدث بالفعل في هذه العملية ، في حيثياتها الخفية و في بعدها التاريخي .

لهذا، يعقد **غادامير** إحدى مساجلاته الكبرى مع أكبر ممثلي التأويلية الرومانسية مبينا أن كلا من **شلايرماخر** و **دلتاي** لم يفلحا تماما في مهمتهما نتيجة لاستسلامهما لإغراء الفكرة الحديثة عن المنهج. و هذا ما استهدفه **غادامير** بالنقد ، نقد ذلك التصور الأداتي و المنهجي الذي اصطبغت به الهرمونيطيقيا ، و ما كان عليه إلا تجاوز ذلك النموذج الابستمولوجي من أجل اكتشاف مبحث الحقيقة في مجال الهرمونيطيقيا.[2]

إن **شلايرماخر** ، فيما يرى **غادامير**، " لم يستطع تحرير الهرمونيطيقيا كليا من أفول أصنام الفكر الكلاسيكي و لا إخراجها من أوهام النظرة المثالية التي تسلطت على أعماله الفلسفية من خلال ممثليها من كبار الفلاسفة ، إذ لم يكن **شلايرماخار** يملك تلك القوة أو الصرامة المنهجية في طروحاته مثل طروحات **فختهFichte** و لا اللياقة الموجودة عند **شلينغschelling** و لا حتى الثبات أو المثابرة الدائمة التي يتميز بها **هيغل**. بهذا ،لم يكن **شلايرماخر** إلا خطيبا حتى و هو يمارس

[1]- هشام معافة ، المرجع نفسه ، ص 64.

[2]- المرجع نفسه ، ص 43 .

الفلسفة،فأعماله لا تزيد عن كونها علامة دالة على شخص الخطيب فيه و إسهاماته في الهرمونيطيقا ضعيفة للغاية ، بل تصل إلى درجة الهزال. " [1]

إن الوصف الذي يقدمه **شلايرماخر** للجانب الموضوعي للدائرة الهرمونيطيقية ، لا يقترب – فيما يرى **غادامير**– من جوهر الموضوع ، لأن الهدف من كل محاولة للوصول إلى فهم ما هو الاتفاق حول موضوع معين ، و لذلك كانت مهمة الهرمونيطيقا ، تصحيح الاتفاق الذي أصابهالاضطراب و النقص . ف" لقد فهم و بعزم أحد الأسلاف المباشرين **لشلايرماخر** ، ألا وهو **فريديريكآست**FrederickAst(1778- 1841)نشاط فن التأويل عندما رأى أنه يمثل قاعدة الاتفاق (الانسجام) بين العصور القديمة و المسيحية ، أي بين العصور القديمة الحقيقية في واضحة نهار جديد و بين التراث المسيحي ، و لا يتعلق الأمر بوساطة عنصرين لتراث و عيناه منذ عصر الأنوار و اللذين يواجهان تحديات إيجاد أرضية وفاق بينهما. " [2]

هكذا، يرى **غادامير**أن فن التأويل كما شيده **شلايرماخر** فقد حيويته و قوته داخل إطار المنهج ، و هذا ما نتلمسه إذا ما نظرنا إلى تأويلية **شلايرماخر** في ضوء المسائل التي بلورها **هيدغر**Heidegger ، هو أن التحليل الوجودي الهيدغري ، يعيد للبنية الملقية (الدورية) للفهم دلالتها العميقة ، و ذلك من خلال كتابه " الوجود و الزمان " ، حيث يرى أنه لا ينبغي الخفض من قيمة الحلقة إلى رتبة حلقة مفرغة بشرط أن نتركها كما هي تتوارى فيها الإمكانية الايجابية للمعرفة الأكثر أصالة و التي لا يمكن إدراكها بصورة حقيقية إلا إذا اقتنع التأويل بأن نشاطه الأولي والدائم و النهائي ليس هو التخلي في كل مرة عن مكتسبة المسبق و مدركه و تصوره السابق لصالح نزوات و قرارات طائشة أو تصورات شعوبوية ، و إنما تأمين المحور العلمي انطلاقا من الأشياء نفسها.[3]

ينبهنا **غادامير** ، حين نقرأ هيرمونيطيقتين **كشلايرماخر** و **دلتاي** ، من مخاطر الافتراض بأننا نقرأ النصوص التاريخية كالإنجيل مثلا ، بطريقة موضوعية ، أي نحن نميل إلى الاعتقاد بأن موقعنا كقراء ثابت و واضح ، و أن أي خلل يرجع سببه إما إلى النص ، أو إلى عمليات الفهم

[1]-Gadamer Hans- Georg, la philosophie herméneutique , tr : jean grondin , P.U.F, Paris, 2001, p 93

[2]غادامير ، فلسفة التأويل : الأصول، المبادئ ، الأهداف ، تر : محمد شوقي الزين ، منشورات الاختلاف الجزائر ، ط2 ، 2006، ص 121.

[3]- المصدر نفسه ، ص 122.

وليس إلينا. يذكرنا **غادامير** ، بأننا أيضا نعيش و نقرأ داخل اضطرابات التاريخ ، و أن موقعنا الحالي لم يعد يحمل افتراضات مطلقة أو موضوعية أكثر من موقع آخر ، فكل فهم للتاريخ هو أيضا تاريخي ، وأن تأويلاتنا ، هي نفسها جزء من تيار التاريخ نفسه .[1]

إن الوعي التاريخي ، يعتبر أحد أشكال الاغتراب الذي مني بها الوعي في العصر الحديث ، و لهذا نجد **غادامير** يسعى لتجاوز هذا الاغتراب بنقد " المدرسة التاريخية " [*] ، المتأسسة على الهرمونيطيقا الرومانسية و التي سعت جاهدة إلى إخضاع الظاهرة التاريخية إلى الموضوعية ، و من ثم الإمساك بها ، و السيطرة عليها كأي ظاهرة طبيعية .

كان نقد " الوعي التاريخي " عند **غادامير** موجها بالدرجة الأولى إلى " المدرسة التاريخية " في ألمانيا ، تلك المدرسة التي كان يمثلها في القرن التاسع عشر **رانكه**Ranke و **درويسن**Droysen والتي تمثل امتدادا للهرمونطيقيا الرومانسية التي يمثلها **شلايرماخر** و **دلتاي** بوجه خاص.[2]

في هذا الضوء، يقدم **رانكه** صياغة مبسطة لنموذج التفكير التاريخي ، فالوعي التاريخي لديه مهمة لفهم كل شهادات الزمن الماضي خارج روح هذا الزمن و ذلك بتحريرها من انشغالات حياتنا الحاضرة ، و من معرفة الماضي باعتباره ظاهرة نسبية.[3]

كما يساوي **درويسن**Droysen بين الفهم التاريخي و الفهم اللغوي ، مشاركا **شلايرماخر** في أن التاريخ ، يكون برغم ذلك متعقلا و ذا معنى على نحو عميق مثل النصوص .[4]

من هنا، يرجع **غادامير** إخفاقا لتاريخيين، إلى عدم قدرتهم على تحطيم المعضلة الابستمولوجية (المعرفة) للكانطية الجديدة ، فقد أصروا فيما يرى **غادامير** على موضوعية الماضي ،

---

[1]- دافيدجاسير ، مقدمة في الهرمونيطيقيا ، تر : وجيه قانصو ، منشورات الاختلاف، الجزائر ، ط1، 2007، ص 151.

[*]- تعد المدرسة التاريخية أحد التيارات الفلسفية التي يتزعمها رانكه و درويسن ، و التي تأثرت بالمنهج العلمي ، مثل " الوضعية الإجتماعية لدى أوغست كونت ، و كذا الفلسفة التجريبية لدى جون ستيوارت مل . و من هنا نجد أن هذه المدرسة تتعامل مع الماضي كموضوع و التاريخ كنص. بالتالي، تستخدم التأويل باعتباره منهجا . أنظر كتاب : مفهوم الوعي الجمالي عند غادامير لـــ ماهر عبد المحسن حسن ، ص 190 و ص ص191 ، 192.

[2]- عادل مصطفى ، مدخل إلىالهرمونيطيقا ، دار النهضة العربية ، بيروت ،لبنان ، ط1 ، 2003، ص 211.

[3]- ماهر عبد المحسن حسن ، غادامير: مفهوم الوعي الجمالي ، دار التنوير ، بيروت ، لبنان ، 2009 ، ص 190.

[4]- المرجع نفسه ، ص 192.

و اعتقدوا أن معناه يمكن بواسطة استخدام منهج البحث العلمي ، أن يتم استعادته في شكله الأصلي بدون أي رجوع للحظة الحقيقية للواقعة التفسيرية ، و في هذه الحالة ستكون حقيقة الماضي مجرد مطابقة لما حدث حقيقة مع إعادة بنائه النموذجية في عقل المؤرخ و نتيجة لذلك، يتقيد المؤرخ بموقف الأثري[1].فالتاريخانية الموضوعية بهذا المعنى، هي نزعة ساذجة ، لأنها لا تذهب إلى تفكيرها النهائي تركت عنوة إلى تخميناتها المنهجية و نست نهائيا التاريخية التي تعد عنصرا منها .

إن الدراسة الفلسفية للتاريخ ، تنبني من خلال الفكر ، لأن التاريخ هو تاريخ الإنسان ، والفكر هو الخاصية التي تميزه عن الحيوان ، و كل ما هو إنساني لا يكون كذلك إلا من حيث ما فيه من فكر ، إذ الجدل عند **هيغل،** " ليس طريقة للتفكير في الواقع و الموضوع الخارجي ، و إنما هو التطور الخاص بالواقع عينه ، التطور الذي يحدث جراء حركة جدلية تنتقل فيها الصورة من صور الحياة إلى نقيضها ، و هكذا يتشكل مسار التاريخ ، و روحه. فالتاريخ عقلي إذا نظرنا إليه عقلانيا ، و هدفه تحقيق الحرية التي هي كغاية للروح ، ثم أن طبيعة الروح مكونة من الحرية ، وحرية الروح قائمة على شعورها بالوعي الذاتي ، و بهذا يكون التاريخ العام مظهر و عرض للروح في عملية تحررها و تعرفها على ما هو موجود فيها بالقوة " .[2]فقيمة المشروع الهيغلي تكمن في إعادة إنتاج المعرفة كما كان يتصورها الفلاسفة اليونان ،لأن الحقيقة عندهم لا تطلب منهجيا، بل جدليا ، و مفهوم الجدلية و الذي يعد علامة خارقة في فلسفة القرن التاسع عشر لعب دورا هاما، جعله بمثابة الشاهد على الاستمرارية في موقف المسألة منذ الأصول الإغريقية .

إن المعنى الأساسي في مسار التاريخ يجده **هيغل** في تطور شعور الروح بحريتها و رغم أن المدرسة التاريخية انتقدت المنهج الهيغلي ، إلا أنها وجدت نفسها مضطرة لمتابعة كل تكوين قبلي لتاريخ العالم ، و لم يكن ذلك ممكنا في نظر **غادامير** ، إلا من خلال نقد **هردر**Heder لمخطط عصر التنوير في فلسفة التاريخ ، حيث تمكن من بسط تصور جديد لرؤية تاريخ العالم ، في موازاة نظرة عصر التنوير الغائية ، فالتفكير التاريخي الحق يعني الاعتراف بحق كل عصر في الوجود والاكتمال. لقد أدرك **هومبولدت**Humboldt قبل ذلك ، اكتمال العالم الإغريقي في ثراء الأشكال

[1]- المرجع نفسه ، ص 191.

[2] -Gadamer, le problème de la conscience historique , op. cit ,p 69.

الفردية العظيمة التي يظهر لها ، و على الرغم من أنه تبنى هذا المعيار لتبرير تفوق العصر الكلاسيكي ، فان رؤية العالم التاريخية التي تبدأ مع **هردر** ، ترى أن هذا الثراء للظواهر الفردية لا يطبع نمط الحياة الإغريقية فحسب ، بل الحياة التاريخية برمتها ، و هذا ما جعل للتاريخ قيمته ومعناه.[1]

إن المعرفة الموضوعية،أي المعرفة " الصحيحة " موضوعيا،أو ذات الصواب الموضوعية، تشير إلى وجهة رؤية أو نقطة استشراق تعلو على التاريخ ،يمكن منه أن تنظر إلى التاريخ، غير أن هذه النقطة غير متوافرة للإنسان.فالإنسان ، ذلك الكائن المتناهي التاريخي ، ينظر دائما و يفهم من موضعه الخاص في الزمان و المكان.فليس بمقدور الإنسان ، في رأي **غادامير** أن يقف فوق نسبية التاريخ و يظهر بمعرفة ذات صواب موضوعي.إن **دلتاي** يستعير على غير دراية منه ، مفهوم المنهج الاستقرائي من العلوم و لكن الخبرة التاريخية ، كما لاحظ **غادامير** ليست إجراء ولا تتحلى بحيادية المنهج ، و لا شخصية ، و إن لها لصنفا مختلفا تماما من الموضوعية ، و إن اكتسابها يتم بطريقة مختلفة تمام الاختلاف.[2]

بهذا ،يكون **دلتاي**، في حديثه عن الوعي التاريخي و التجربة التاريخية قد وضع نفسه أما **معضلة** أساسية ، تتمثل في التوفيق بين بحثه عن أساس موضوعي و نهائي من جهة ، و التاريخية من جهة أخرى .فإذا كانت التجربة التاريخية ضرورية ، فإن الوعي الإنساني ليس فكرا متناهيا ، حيث يكون كل شيء موجودا و متزامنا و حاضرا بالنسبة إليه ، و إنما هو وعي متناه .فإذا كان الوعي التاريخي يفهم ذاته انطلاقا من تاريخه الخاص ، فكيف تعمل المعرفة الذاتية على تكوين الوعي العلمي ، إذ "يأمل **دلتاي** في إيجاد مخرج من هذا الإحراج من خلال مفهوم الحياة ، و التي تحتل مكانة محورية في فلسفته ، و هي ذاتها بنية تأويلية و لذلك تمثل الأساس الحقيقي للعلوم الإنسانية".[3] بهذا المعنى، يكون **دلتاي** قد أنزل الفكر كما صوره **هيغل** ، من السماء إلى الأرض ،

---

[1]– غادامير ، الحقيقة و المنهج ، المصدر نفسه ، ص 291.

[2]– عادل مصطفى ، المرجع نفسه ، ص 212.

[3]– المصدر السابق ، ص 331.

ليتخطى المعرفة المطلقة المتعالية على التاريخ و التأكيد على معرفة تاريخية متجذرة في تجربة الحياة [1].

إلا أن جهود **دلتاي** ، فيما يرى **غادامير** لم تكن موفقة " فدلتاي لم يفلح في إتمام الذي نذر نفسه لتحقيقها ، و هي التوفيق بين الوعي التاريخي من جهة ، و رغبة العلم في إدراك الحقيقة من جهة أخرى ، إذ أن انشغال **دلتاي** الدائم بتهمة النسبية دليل على أنه لم يتمكن من التوفيق بين ابتدائه بفلسفة الحياة و فلسفة التأمل المثالية .**فدلتاي** ليس متأثرا بالنزعة الديكارتية فحسب ، بل هو أيضا وريث التقليد الرومانسي و فلسفة الحياة ، و بالتالي، فإن تأملاته المعرفية حول أساس العلوم الإنسانية لا تتوافق مع انطلاقه من فلسفة الحياة .[2]هكذا، فلا شيء من عالم الحياة باستثناء جزء قليل، يمكن أن يصبح شيئا مقابلا للإنسان بوصفه موضوعا.إن العالم الحياتي للإنسان يتجاوز أي محاولة لفهمه من خلال المنهج.

ينحت **غادامير** مصطلحا جديدا و خاصا يسميه " نشاط التاريخ " أو " الوعي التاريخي الفعال " [(*)]، و يعني هذا المصطلح أن نكون واعين تماما بالتحيزات المكونة لفهمنا .إنه وعينا بأننا موجودات تاريخية متناهية و يؤكد **غادامير** على تناهي الذات و محدودية الوعي في أكثر من موضع. فلا يمكننا أن نتعرف على كل تحيزاتنا ، لأننا لا نكون أبدا فيما يرى **غادامير** في وضع يسمح لنا بأن نصل للمعرفة الشاملة بأنفسنا ، و أن نصبح واضحين تماما بالنسبة لأنفسنا ل " أننا لسنا ملاحظين ننظر للتاريخ الذي نسعى لفهمه و في هذا الموضع ، تكمن فرادة هذا النوع من الوعي ، و هي فرادة لا يمكن اختزالها بأي حال من الأحوال. فخبرة الموجودات الإنسانية تلقي

---

[1]- الزين محمد شوقي ، تأويلات و تفكيكات ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1، 2002، ص 36.

[2]- غادامير ، الحقيقة و المنهج ، المصدر نفسه ، ص334.

[*]- يرى غروندين grondin بان مفهوم " نشاط التاريخ " ، بما هو محور فلسفة الفهم الغادامييرية ، أثار الكثير من الاختلافات بين المترجمين ، إذأثبتت معظم الترجمات الفرنسية للكلمة الألمانيةwirkungsgexhichliches مدى صعوبة نقل المفاهيم من سياقها المعرفي و من بين هذه الترجمات ، ترجمة بول ريكور " الوعي المعرض لأفعال التاريخ " ، أو الوعي بالفاعلية التاريخية ، أما " فروشين " fruchon فيترجمه بـــ " الوعي المدمج في التاريخ " ، فيما يقترح غروندين " " grondin " نشاط التاريخ " : voir

GrondinJean, l'horizon herméneutique de la pensée contemporaine, librairie philosophique , paris , 1993, pp 213, 214.

نفسها في التاريخ ، و هذا الشكل من الحوار ، و هذا الأسلوب لفهم كل واحد الآخر ، يختلف جوهريا عن دراسة الطبيعة و عن بحث العالم. " [1]

إن الوعي الفردي أو الفهم الذاتي في سياق تناهيه التاريخي ، يعتمد على قاعدتين :

أ- إنارة أو إيضاح الوضعية الوجودية الراهنة بأشكلة نمط العلاقة بالوجود كإمكان معرفي وكمون دلالي و نرى هنا بان **غادامير** يستعيد الدلالة الاشتقاقية للحقيقة عند الإغريق بمعنى كشف و إنارة Aletheia .

ب- الوعي بالتناهي التاريخي.[2]

إن التاريخ فيما يرى **غادامير** ليس مجرد قصص و أشياء يتم سردها لأنها حدثت في الماضي ، لكنه بالأحرى ، يحدد مجمل رحلة الجنس البشري عبر الزمن ،[3] و الوعي التاريخي الأصيل ، لا ينظر إلى الحاضر على أنه ذروة الحقيقة ، بل يتذرع بالانفتاح الدائم للدعوى التي يمكن للحقيقة الكامنة في العمل أن توجهها إليه. يتحقق الوعي التأويلي لا في اليقين الذاتي المنهجي، بل في الاستعداد و الانفتاح الخبروي كنقيض للجزم الدوغمائي ، حيث يكتسب المرء خبرة من التراث ، فإن ما اكتسبه ليس مجرد معرفة موضوعية بل خبرة غير قابلة للموضعة. إنها الخبرة التي أنضجته و جعلته منفتحا على التراث و منفتحا على الماضي،[4] على ألا نفهم من الخبرة " المعرفية " بوصفها إدراكا حسيا، و إنما الخبرة هي خبرة بالتناهي وبالتواجد داخل التاريخ .

لذلك ، و بحكم هذا التواجد داخل التاريخ تبدو الرؤية من الخارج ، التي يسلطها المنهج العلمي مستحيلة.فالإنسان كائن تاريخي ، يكون داخله و يصارع من أجل أن يدركه ، و هنا يكمن جانب التفرد / التوحد في الإنسان الذي يبقى عليه ، تثبيتا لكينونته التاريخية ، أن يعي ذاته وعيا تاريخيا ، حيث لا قدرة للمناهج الموضوعية على فصل الذات عن موضوعها ، أو القول بنظرية التطور التي قصارى ما تفعله هو اختزال هذا الوعي المتميز في مقولات علمية لا هم لها

---

[1]- غادامير ، بداية الفلسفة ، تر : علي حاكم صالح و حسن ناظم ، دار الكتاب الجديدة المتحدة ، ليبيا / لبنان ، ط1، 2002، ص 35.

[2]- الزين محمد شوقي ، المرجع نفسه ، ص 59.

[3]- عادل مصطفى ، المرجع نفسه ، ص 230.

[4]- ماهر عبد المحسن حسن ، المرجع نفسه ، ص 200.

سوى تبرير منطلقاتها النظرية. فالإنسان كائن تاريخي يواجه نفسه عبر تاريخه ، حوارا و تواصلا وفهما و تأويلا.[1]

من هنا، فالقائل بمقولة التطور،أغفل أهمية الكينونة داخل التاريخ، حيث تكون حياة الكائن ضمن سياق المجتمع الذي يوجد فيه،أو الثقافة التي ينحدر منها ذلك الكائن الذي ينتمي فكريا أو اجتماعيا إلى منظومة تقاليد.تلك التي اكتسبها بفعل التجربة و منتم ينحاز في رؤيته إلى العالم. فالنزاعات التاريخية، و التي حاولت أن تستعيد الحقيقة، متوسلة بالمقارنة الوضعية، مبتورة في شكل أجزاء، لم تفلح في التواصل مع التراث باعتباره وحدة تلتقي حولها كل من الحقيقة التاريخية La Vérité historiqueوحقيقة الفهم التاريخي la vérité de la compréhension historique، حيث يتشكل مفهوم الانتماء بوصفه رابطا بين الحقيقتين، فلا يبقى التراث بذلك مجرد موضوع يأتينا من بعيد، وإنما هو معرفة تتحقق عبر عملية الوعي به، و مركز يتجلى فيه الوجود للتاريخ ، و الوجود الفعلي للوعي التاريخي ، أي يصبح التاريخ نصا يستعاد في الحاضر فهما و تأويلا و ليس موضوعا متعاليا.[2]

لا ريب أن النزعة الموضوعية التي تميزت بها الفلسفة الغربية على امتداد تاريخها الطويل ظهرت كمطلب أساسي الذي قام عليه و من أجله الفكر الحديث لإبراز الكيفية التي تتصور بها المعرفة، إلى جانب الوقوف على الطريقة التي يدرك بها العالم و الطبيعة . نزعة انفصل العلم عنها واستغنى عن غاياتها ، ليلتف حول مشكل أنتجه ذلك الإدعاء العلموي للموضوعية . فترتب عن ذلك ، مشكل يمس الإنسان في عمقه الجوهري و يدفعه إلى الإهمام بمطلب هو أكثر إلحاحا من مطلب الموضوعية و النزعة المطلقة .فكان لزاما تجاوز المسعى الموضوعي إبتداء **بهوسرل** و **غادامير** مرورا **بهيدغر**، من أجل أن تتميز العلوم الإنسانية بأنماط التأويل اللازمة لظواهر تنغرس في الضرورة التاريخية .

[1]–عبد الغني بارة ، المرجع نفسه ، ص 282

[2]– عادل مصطفى ، المرجع نفسه ، ص 271.

المبحث الثاني

العلوم الإنسانية و سؤال الحقيقة

" إن علوما لا تهتم إلا بالوقائع تصنع بشرا لا

يعرفون إلا الوقائع ."

هوسرل، أزمة العلوم الأوروبية و الفينومينولوجياالترنسندنتالية ،ص 44

إن كان كل حديث منذ **دلتاي** يدور حول الطبيعة و الرّوح، تمييزا بين ماهو طبيعي، حتمي، و إنساني متحرّر، و تفريقا بين الطبيعة و علوم الرّوح، على أساس أن الإنسان وحده يتميز بالرّوح، النفس أو العقل، فإنه مع **هوسرل**، و من سيحنو نحوه يطرح المعادلة بين التقنيةوالإنسان، و يعوض مصطلح علوم الرّوح بمصطلح علوم الإنسان، الذي يتسم بصفة اجتماعية تجعله يمارس سلوكيات تنضوي في سياق اجتماعي، و بالتالي، دل مصطلح العلوم الإنسانية على انتاجات الإنسان: آداب، فلسفات و دراسات معيارية، والتي ينتجها الوعي الإنساني تبعا لبنيته القصدية حيث توجهه إلى تحقيق أقصى درجات الحقيقة و العقل.

1-هوسرل: الفينومينولوجيا و أزمة العلوم الإنسانية:

لقد بدت ملامح هذا المذهب تتضح على يد العالم الرياضي و الفيلسوف "ايدموند**هوسرل**(Edmund Husserl(1859-1938، و الذي عاصر الفترة الأخيرة من حياة **دلتاي** ونحن نؤكد على صفة **هوسرل** كعالم رياضي، تأكيدا منا على وجود تلك الرغبةالإبستمولوجية في منح الفلسفة و العلم الإنساني صبغة الصرامة و اليقين على شاكلة العلوم الرياضية.

لهذا بدت النزعة الموضوعية مظهرا أساسيا لأزمة العلوم الأوروبية، بحيث تكون البناءات المثالية و القوانين الصورية ذات الوجود الموضوعي المستقل عن الذات، بديلا لعالم العيش و عليه لن يكون هناك أي تحسن ما دامت النزعة الموضوعية التي تجد مصدرها في الموقف الطبيعي، و العالم المحيط، لم تفضح في سذاجتها.[1]

إنّالتغيير الجذري على المستوى السياسي و العلمي التقني، حذر من وقوع أزمة بربرية تهدّد الإنسانية، فكان **لهوسرل** أن عكف على دراسة أعماق تلك الأزمة و أسبابها، إلاّ أنه لم يخرج عن فلسفة الذات، و لكن حوّل مجالها من عالم التعالي إلى عالم الحياة فيرجع أساس الأزمة إلى التقنية واختصاراهتمامالإدراك الوضعي للعلم بالأحداث و الغايات النفعية، و إقصائه الأسئلة الباحثة عن

[1]- جمال أردلان، نقد النزعة الموضوعية بين هوسرل و هيدغر،مجلة فكر و نقد، الرباط / المغرب ،ع4، ديسمبر،1997،ص91.

المعنى، إذ غياب معنى الوجود الإنساني أدى إلى تناقض اهتمامات العلوم الوضعية مع اهتمامات الحياة.[1]

تكمن أهمية **هوسرل** حسب **غادامير**، في تسليطه الضوء على قصور النظرة في تصوّرها للتجربة داخل العلوم، و إتخاده للعالم المعيش موضوعا للتأمل الفلسفي و على الرّغم من أنّ مصطلح العالم المعيش لم يظهر إلاّ في مراحل متأخرة من تفكيره (**هوسرل** الأخير)، فقد أعلن مسبقا هذا التوسيع من خلال الإيعاز بالعودة إلى الأشياء ذاتها. إذ بيّن ضرورة الاعتراف بالبنى القبلية التي تنطوي على بداهتها الأساسية. و هكذا، لا يظهر مثلا الموضوع المرئي إلاّ من خلال الجانب الذي يحضر أمامنا، و كلّ الوجوه الأخرى تبقى في الظل.[2]

من هنا، نجد أنّ **هوسرل** يتجه لتحليل أزمة المنهج انطلاقا من أزمة موضوع العلم ذاته،من قاعدة أساسية، هي العودة إلى الأصل أو بدايات تكون تاريخ أوروبا و ما آلت إليه العقلانية المعاصرة من تشتت بين نزعة وضعية تنظر إلى الأشياء نظرة تجريبية ، و أخرى ذاتية لا عقلانية تحاول مقاومة النزعة الأولى، محاولا إنقاذ العلوم الإنسانية من هذه الأزمة.

إنّ أزمة العلم فيما يرى **هوسرل** أصبحت أكثر عمقا و وضوحا، عندما حاولت العلوم الإنسانية تطبيق منهج العلوم الطبيعية (المنهج الاستقرائي). و الأزمة هنا أعمق، لأنه إذا كانت العلوم الطبيعية قد استبعدت الإنسان منالطبيعة و جعلت منها مجرّد وقائع مستقلة عن خبرته، فإنّ العلوم الإنسانية جعلت الإنسان مجرّد طبيعة، مجرّد واقعة من وقائعها.فـــ " كثيرا ما تسمع بأن العلم ليس له ما يقوله لنا في المحنة التي تلمّ بحياتنا، إنّه يقصي مبدئيا تلك الأسئلة بالذات التي تعتبر هي الأسئلة الملحة بالنسبة للإنسان المعرّض في أزمنتنا المشؤومة لتحوّلات مصيرية. الأسئلة المتعلقة بمعنى هذا الوجود البشري بأكمله أولا معناه. ألا تطلب هذه الأسئلة، بسبب عموميتها و ضرورتها لكل الناس، تمعنات عامة و إجابة تعتمد على بداهة عقلية؟ إنّها تتعلق في آخر المطاف بالإنسان من حيث إنّه في تصرفه إزاء العالم المحيط البشري و غير البشري، يتخد قراراته بحرية، من حيث إنّه حرّ في إمكانياته لتشكيل ذاته و عالمه المحيط بكيفية عقلية.ماذا يمكن أن يقول لنا العلم عن العقل

[1]- طرابيشي جورج، معجم الفلاسفة، دار الطليعة، بيروت،ط1، 1987،ص657.

[2]-GadamerHans- Georg, l'herméneutique en rétrospective, 1ere partie, traduction, présentation et notes de jean Grondin, ed Gallimard ,paris, 2005, p133

واللاعقل، عنا نحن البشر كذوات لهذه الحرية؟ إنّ العلم الذي يدرس الأجسام المحضة ليس له طبعا ما يقول، فهو يخص النظر عن كل ما هو ذاتي. أمّا علوم الرّوح التي في كل فروعها الخاصة و العامة بالإنسان في وجوده الروحي ، أي في أفق تاريخية ، فإنّ علميتها الصارمة تتطلب، كما يقال، أن ينحى الباحث بعناية كلّ مواقفه القيمية ، كل الأسئلة عن عقل أو لاعقل البشرية ،التي يجعل منها و من تشكيلاتها الثقافية قيمة له".[1]

إنالعلم، الذيلا يعترف إلاّ بالمنهج الاستقرائي، و الموضوعية، لا يستطيع البتة الاعتراف بالعالم و الوجود الانساني. مما أدّى **بهوسرل** إلى نقد تلك النزعة الموضوعية التي تبنتها العلوم الرياضية و الطبيعية، فأقصت الأسئلة الأساسية للوجود الإنساني، الأسئلة التي تتعلق بحرية الإنسان و سلوكه و وجوده.

ففي خضم الانغماس في كيفيات التقنية و الجري وراء تحقيق وجود موضوعي حقيقي من خلال فكر منهجي، يتم نسيان عالم العيش بالقدر الذي يعتمد فيه على التقنية التي باتساع دائرتها تصحّح استباقات التجربة لتعوض بقوانين العلم الشمولية و حقائق تدّعي الموضوعية على حساب التجارب اللامتناهية التي يحفل بها عالم العيش. و ما يلاحظه **هوسرل**، هو أنّ التقنية ذاتها دخلت عالم النسيان عندما نسيت و لم تسائل الأسس الأولى و المقتضيات التي نشأت عليها لذلك فهي تعيش وضعية انفصالها عن أصلها رغم أنّها مظهر يجسّد النزعة الموضوعية، و السبب الذي أدى بعالم العيش إلى الوقوع في دائرة النسيان ليظهر كأساس للمعنى المنسي من طرف العلوم الطبيعية.[2]

لقد وجد **هوسرل** في الفلسفةالديكارتية، المنطلقات الأساسية، التي جعلته يتحول في مسار بنائه و تشكيله للمنهج الفينومينولوجي، من الفينومينولوجيا الوفية (المرحلة الأولى في الفكر الهوسرلي) إلى الفينومينولوجياالترسندنتالية أو المتعالية (المرحلة الثانية). و من هنا بالضبط إمكانية إعتبارالفينومينولوجيا المتعالية نيوكارتيزيانية على حد تعبير **هوسرل**.[3]

---

[1]–هوسرل إدموند، أزمة العلوم الأوروبية والفينومينولوجياالترنسندنتالية، تر: إسماعيل المصدق، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2008،ص ص44–45.

[2]– ناصف مصطفى، نظرية التأويل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 2000، ص115.

[3]–خوري أنطوان ، الكوجيتو بين هوسرل و ديكارت، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت /باريس ، ع16، 1981، ص33.

لكن،إنغلاقالكوجيتوالديكارتي في نسق العقل، جعل الفلسفة الهوسرلية تأخذإتجاهامغايرا.إنّها تحاول بالأحرى أن تسلك طريق الرّد المتعالي، فترد الأشياء العالية إلى مضمونها الفينومينولوجي الخالص بصفته ما يفكر في أفعال التفكير، و بصفتهكذلك صرفا. إنّها" ترجع الأشياء العالية إلى ظهورها الصرف في أفعال الوعي التي ينبني فيها العالم الخارجي بصفته عالما موضوعيا".[1] لكن هذا لا يعني بأن **هوسرل** بتجاوزه لهذه الفكرة الديكارتية، إبعاد الذات و الانتصار للموضوعية، بل يعني الابتعاد عن الأحكام المسبقة و الموضوعية المزعومة.

إنّ ما كان **هوسرل** يحاربه بالدّرجة الأولى هو مجموع التوجهات النفسية و الذاتية Le psychologisme et le Subjectivisme. و الأكثر من ذلك، فإنّ **هوسرل** الذي يؤكد أنّ موضوعات العالم، هي من إنتاج الوعي في الأساس،يؤكد في المقابل، أنّ عملية الإنتاج هذه، بقدر ماهي إنتاج و بناء الوعي المنتج لذاته، فيتزامن بذلك إنتاجه لموضوعه و إعادة إنتاجه لذاته. و بالفعل نفسه يصبح إنتاج الموضوع موضعة للذات المنتجة.[2]

من هنا، تكون الفينومينولوجيا، على يد مؤسّسها **هوسرل** قد جاءت لرأب هذا الصّدع بين الذوات و الموضوعات الخارجية التي زادته الاتجاهات الوضعية و التجريبية و العقلانية اتساعا عندما راحت تزعم أنّ الموضوعات موجودة في العالم الخارجي بكيفية مستقلة تماما عنا، فكانت تقطع بذلك تلك الصلة الوجودية العميقة التي تربط الذات الإنسانية بالعالم الذي تحيا فيه.[3]

لقد تشكل المشروع الفينومينولوجي لدى **هوسرل** من مجموعة من المفاهيم الأساسية، و هي: قصدية الوعيL’intentionnalité de la conscience ، التعليقLaSuspension، أو الوضع بين القوسينLa mise en parenthèse، أو الايبوخيةl’épochè أو الرّد أوالاختزالla réduction .هذه المفاهيم تعد مفاتيح المنهج الهوسرلي.

بهذا، تكون أزمة الإنسان كعقل، هي أزمة غياب المعنى، وقع العقل فيها عند لهثه وراء الماديات و المنهجيات الموضوعية الكفيلة بأن تجعله سيد الطبيعة، ليقع بالتالي في النسبية النفسانية

---

[1] – عبد الكريم شرفي، المرجع نفسه، ص91.

[2] – المرجع نفسه، ص99.

[3] – المرجع نفسه، ص98.

والطبيعية التي ترفض تعالي العقل. فـــ "إنّ علوما لا تهتم إلاّ بالوقائع تصنع بشرا لا يعرفون إلاّ الوقائع".[1]

أرادهسرلأنيحلمشكلةالإدراكالحسيوالمعرفةبوجهعاممنخلالتجاوزثنائيةالذاتوالموضوع،أيمنخلا لتجاوزالنزعتينالعقلانيةوالتجريبيةمعا،وقدوجدالحلفي "القصدية "،التيبمقتضاهايكونهناكارتباطبينالذاتوالموضوع،ويكونالوعيمتجهاباستمرارنحوالموضوعات . وعلىهذاالأساسرأىهسرلأنالإدراكالحسيهوفعلمنأفعالالوعييتميزبأنهيقصدموضوعاتحاضرةبذاتهاأو " بجسميتها "

أمامالوعي،وهيتظهرلهعلىالتتابعمنخلالمنظوراتجانبية،أماالتخيلفهووعييقصدموضوعهبوصفهغائبا . وغايةالإدراكالجماليهيرؤيةالقصد،أوالدلالةالتييطرحهاالعملالفنيذاته[2].

ينطلق **هوسرل** من مفهوم رئيسي في فلسفته، هو مفهوم قصدية الوعي. و القصدية تعني التأكيد المثالي الذاتي الذي يقرّر بأنّ " ليس هناك موضوع بدون ذات" و أنّ موضوع المعرفة لا يوجد خارج وعي الذات المركز عليه، و هي بذلك تتضمن (أي القصدية) الشعور الفعال الذي يصنع موضوعه في الإدراك، كما أنّ فكر يتعلق بشيء ما بما أنّه يقصد شيئا.[3] و بما أنّ الشعور، على عكس ذلك، و على نحو شامل هو شعور بما يظهر له بحيث إنّ الاتصال المباشر ماهية الأشياء ce que les choses sont. إنّ الماهية، بما هي أساس كل حقيقة تتجلى كمعنى مقصود sensvisé وكتركيبة للمعنى، تتألف منها الحقيقة المعقولة لمعطيات التجربة.[4]

إنّ الوعي فيما يرى **هوسرل** هو فعل في الزمن، و إنّ هذا الفعل، في جوهره و مهما اختلفت أنحاؤه و أنماطه، هو فعل يعني شيئا.[5]معنى هذا، أنّنا إذا أردنا فهم شيء ما، ، فإنّنا لا

---

[1]-هوسرل، المرجع نفسه، ص44.

[2]-شاكرعبدالحميد،التفضيلاالجمالي،سلسلةعالمالمعرفة،المجلسالوطنيللثقافةوالفنونوالآداب،الكويت،2001 ،ص 121.

[3]-نبيهة قارة، الفلسفة و التأويل، مرجع سابق، ص35.

[4]-شاكر عبد الحميد ، التفضيل الجمالي ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الأداب ، " الكويت" ، المرجع نفسه، الصفحة نفسها

[5]-خوري أنطوان ، معنى العلي في قصدية هوسرل، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت/باريس، العددان، 18-19 بيروت، 1982، ص57.

ندركه بشكل مباشر بما هو موجود، و إنّما نكتشف ما هو باطني و متخفي، و ينتج عن ذلك أنّنا في نفس الوقت سنعرف أنفسنا و نكتشف ذواتنا.

بهذا، يكون **هوسرل** قد أسس للمعنى في المشروع الانطولوجي ، مفتوح على التأويل للوجود الحقيقي و التاريخ إنطلاقا من مفهومه للزمنية . فالزمنية عند **هوسرل** فيما يرى **غادامير**"هي تعبير عن الوعي، أي عن ذلك الأنا الأصلي المتعالي داخل التفكير المتعالي الذي يعتبر أرقى مرتبة في التفكير ، من خلاله ، ينكشف أحق الوجود ، و يتحقق فضاء الأنطولوجيا الذاتية المتعالية التي تجد في نهاية الأمر نهضتها من خلال الوعي بالسؤال حول الوجود ، و السؤال حول أفق الزمان ، لتصبح النية الزمنية تحديدا أنطولوجيا للذاتية و من خلالها يتحقق الوجود و الزمن [1]".

إنّ **هوسرل**، و من خلال توجيهه للفينومينولوجيا نحو ظاهرة القصدية، يكون قد ولج الهرمونيطيقيا من بابها الواسع. فمن أكبر الاستحقاقاتالهرمونيطيقية**لهوسرل**، هو عدم اختزال المعنى داخل الاتجاه القصدي للموضوع، فالموضوع لا يفعل شيئا سوى أن يقوم بالتشارك في تشكيل المعنى الذي يولد معه. و بهذا ،يكون **هوسرل** قد أسس للمعنى في المشروع الأنطلوجي مفتوح على التأويل للوجود الحقيقي و التاريخ انطلاقا من مفهومه للزمنية. فالزمنية عند **هوسرل** فيما يرى **غادامير** "هي تعبير عن الوعي، أي عن ذلك الأنا الأصلي المتعالي داخل التفكير المتعالي الذي يعتبر أرقى مرتبة في التفكير من خلاله ينكشف أحق الوجود ، و يتحقق فضاء الانطولوجيا الذاتية المتعالية التي تجد في نهاية الأمر نهضتنا من خلال الوعي بالسؤال حول الوجود ، و السؤال حول أفق الزمان، لتصبح النية الزمنية تحديدا انطولوجيا للذاتية و من خلالها يتحقق الوجود و الزمن [2]"في الوقت الذي تظل فيه الأنا في حوار دائم مع معنى لم يحدث، و إن تمتلكه مطلقا.[3]

بهذا، يكون الشعور هو شعور قصدي أي الانفتاح على المعنى. فـــ "الشعور يوجد دائما مستغرقا داخل سياقات المعنى تفيض عنه، و لكنّها أيضا تشمله و تجعله ممكنا، من هنا فإن

---

[1]- Gadamer , le problème dela conscience historique , op.cit, p 49.

[2]- Ibidem .

[3]–غراندينجان ، المنعرج الهرمونيطيقيللفينومينولوجيا ، ترجمة و تقديم: عمر مهيبل ، منشورات الاختلاف ، الجزائر / لبنان ، 2007، ص ص60،61.

"تاريخانية" الشعور ليست بالضرورة أداة عرقلة للفهم ما دامت تسعى لفتح سبل المعنى أمامه، ومن ثم اضطلاعه على آفاقها النقدية بالمرة." [1]

لقد حاول **هوسرل** أن يجعل من الحياة مصدرا لمشروعه الفينومينولوجي، يتجاوز من خلاله محدودية و ضيق مناهج علوم الرّوح، قصد خلق و إبداع المعاني المتخفية ضمن عالم الحياة. لأنّ "المعنى المتخفي عند **هوسرل** يرتبط بتجربة الحياة التي ارتبطت بالبحث عن موضوعية علوم الرّوح، هذه الموضوعية التي نجدها استثنائية و خاصة بمقابل علوم الطبيعة، بإعتبار أن مهمتها ليست البحث عن الحياة الفعالة و الناجحة، بقدر ما تؤسس لفاعلية جملة من القصدياتتجعل من الحياة الكاملة مصدرا أساسيا للفهم الذي يريح و يلبي رغبات التفلسف الذاتي و الشخصي للفلاسفة و الفلسفة في نفس الوقت."[2]

إنّ الوجود عند **هوسرل** يعتبر وعيا، مما جعل من النزعة الذاتية أساسا مهما في الفلسفة الغربية المعاصرة، فتح من خلالها فهم الوجود كحضور فـــ "إنّ السؤال المتعالي لا يتميّز بين الوجود و الموجود، و إنّما هو البحث في الوجود كما هو، في ثباته و جوهريته من خلال سؤال الوجود و الوعي الذي يجد تأسيسه النهائي في الماهيات المتعالية." [3]

كما يبدو أنّ الفلسفة، بهذا الفتح الفينومينولوجي، تكون قد خلعت ثوبها القديم، أي البحث عن الحقيقة/اليقين، أو قد سئمت عملها هذا حتى لا تصطدم بالأنظمة الجاهزة القائمة، إنّها تسعى وراء كلّ ما يكشف نسبية أي نظام بالنسبة لما ليس له نظامبعد. إنّها تفتح أسوار اليقين أمام رياح التقييم و إعادة التقييم. وهكذا أخذ الفكر الفلسفي طابع التأويل و إعادة التفسير، منذ أن أعلن **هوسرل** انفتاح العالم أمام الفكر باعتباره ساحة ظواهر، على العقل أن يجترح لها معانيها أو دلالاتها .[4]

---

[1]- المرجع نفسه، ص151.

[2]-Ibid. p 93.

[3]-عبدالغني بارة، المرجع نفسه، ص206.

[4]- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

إنّ ظواهر **هوسرل** تؤسس قواعد تحمل في جوهرها مجموعة من الممكنات و من خلالها يتم الحوار بين ممكناتها الخاصة بنا، و الممكنات الموجودة في الواقع و الحياة، و عند الآخرين، ممّا أحدث قطيعة مع التأويل التقليدي الذي ضيق من مجال ممكناته، و حاول إيجاد تبرير جزئي للمشكلات التي تسجل و توجد في مجال الفهم.[1]

لهذا، فإنّ الظواهرية الهرمونيطيقية عند **هوسرل** تتجه إلى تحليل تاريخانية الأنا المتعالي الذي يرتبط طبعا بالوجود العام و المطلق ليس كشيء، و إنّما كفكرة تجد فاعليتها في علاقة الذات بالموضوع. "إنّ جهود **هوسرل** لفهم العلوم انطلاقا من الحياة وتجربة الحياة لم تنجح باعتبار أن **هوسرل**اعتمد في ذلك على مفهوم ديكارت للعلم، غير مبني على الحياة، بل على العكس من ذلك، هو مبني على التأمل في الحياة، ممّا يجعل موضوعية العالم غائية. و عوض ذلك، كانت الموضوعية تتجه إلى نتائج العلم، ممّا جعل **هوسرل** حبيس الذاتية الجذرية التي تعترف فقط بإنتاجات الأنا عبر تاريخ المعرفة.[2]

بالإضافة إلى هذا، يرى **غادامير** أن **هوسرل** لم يكن راديكاليا في طرقه لمسألة المجاوزة الفينومينولوجية للأنموذج الابستمولوجي الذي قام ببلورته هو ذاته، هذا ما جعله يضع فينومينولوجيتهالخاصة بإمرة علم يقيني. و إذا ما كان في مقدور الأصول الرّياضية لمسار **هوسرل** أن تفسر لنا الشعر الذي يمارسه هذا النموذج على فكر برّمته، فإنّه لن يتمكن من الاعتراض على هرمونيطيقا تحوّلت بفضله إلى مبحث يجيد إرهاق الحس لتجذر الشعور في نسيج الحياة، و في نسيج اللّغة أيضا عند هذا الحدّ بالضبط، تبدو فينومينولوجيا**هوسرل**، و كأنّها ضحية استعارتها لشكل معرفي أسسه الأنطلوجية غير مبنية بما فيه الكفاية، أو لم يتم بلورتها انطلاقا من الظواهر. هذه الأسس سالفة الذكر، هي ما تعمل الهرمونيطيقاالفينومينولوجيا**لهيدغر** على توضيحها، **فهيدغر** كان يوّد نفسه أن تكون فينومينولوجيته أكثر فينومينولوجية ممّا هي عليه.[3]

---

[1]-Gadamer Hans- Georg, langage et vérité, traduit de l'allemand et préfacé par Jean Claudegens, édGallimard, paris, 1995, p119.

[2]-Gadamer, le problème de la conscience historique, op. cit, p101.

[3]-غراندين جان ، المرجع نفسه، ص152.

لكن و مما لا ريب فيه، أنّ العلوم الإنسانية استطاعت بوساطة الفينومينولوجياالهوسرليةأن تتحرر من الصرامة المنهجية التي فرضتها نظرية المعرفة، إذ أعطيت الذات فرصة اكتشاف الأشياء/الظواهر في وجودها الأصيل، و ما على الذات إلاّ أن تتناول هذه الظواهر، و إن كانت الفينومينولوجيا، من خلال مبادئ التعليق، الاختزال، القصدية، منهجا جديدا في البحث عن الحقيقة في إطار ما تصنعه من إجراءات و حدود لبلوغ الفهم أو ممارسة التأويل. ذلك أنّ الهرمونيطيقا تنفي عن نفسها هذه الصفة، إلاّ في إطار ما تصنعه من إجراءات و حدود لبلوغ الفهم أو ممارسة التأويل. ذلك أنّ الهرمونيطيقا تجاوزت الحدود و الإجراءات التي وضعتها مناهج العلوم الحديثة، في سعيها للقبض على الحقيقة أو المعرفة المطلقة. فالظاهرة الهرمونيطيقية، في الحقيقة، ليست البتّة قضية منهج، و إنّما هي تأسيس لتجربة الإنسان في العالم عبر فهم و تأويل النّصوص. و هو ما تتكفل به علوم الفكر متوسلة بأنماط التجربة الكائنة خارج العلم، كالتجربة الفلسفية وتجربة الفن و تجربة التاريخ نفسه، داخل أنماط هذه التجارب كلّها مجتمعة، يمكن للحقيقة أن تتجلى، و هو ما ليس في مقدور الإجراءات المنهجية في حدّ ذاته، فينبري لتبرير كفاءة قدراته الإجرائية و منطلقاتهالدوغمائية ذات المنحى الإمبريقي، و يصبح النّص، الفن، حيال هذه المنطلقات، مجرد ظاهرة طبيعية يرجى منها الوصول إلى حقائقو نتائج قارة، كما كان مسعى **دلتاي** في مشروع توسيعه لمجال الهرمونيطيقا، ألا و هو تأسيس "أورغانون علوم الفكر". و هو ما يمكننا فيما يرى **غادامير**، تفنيده أو الشك في وجود تقنية ما للفهم.[1]

2-هيدغر و أنطلوجيا الفهم:

يدشن **مارتن هيدغر**MartinHeidegger(1889-1976) مشروعه الفينومينولوجي، الهرمونيطيقي، منتقدا ذلك الثبات في مستوى الاستقبال لصور العالم و ظواهره، حيث العلم يستقبل و يلاحظ ما هو قابل للملاحظة، لأن" العلم – فيما يرى **هيدغر**-لا يفكر"[2]. و يواصل قائلا:"إنّ كل شيء يمكن البرهنة عليه، أي استنباطه من مبادئ و أولويات نمتلكها. و لكن، قليلة

[1]- عبد الغني بارة، المرجع نفسه، ص150.

[2]- هيدغر مارتن، التقنية-الحقيقة، الوجود، تر: محمّد سبيلا و عبد الهادي مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط1، 1995، ص192.

هي الأشياء التي يمكن فقط إظهارها، أي تحريرها من خلال فعل مؤشر يدعوها للمجيء إلينا، وهي، مع ذلك، قلما تسمح بهذا الإظهار."[1]

ففي نظرة **هيدغر** للفكر الغربي،حيث شخص حالته الصحية، بأنّه يعاني من داء تسلّط الذات و تقوقعها داخل نسق مقولات مغلقة، لهذا انطلق من نقده للميتافزيقا و نظرتها للذاتية، والإنسان باعتباره محور الوجود، والفاعل الأساسي في المعرفة، و إعتبارها الوجود مسألة ثانوية تخضع للذاتية.فـــ " على عكس **هوسرل** الذي كرّس مركزية الذات الإنسانية، فإنّ تلميذه **هيدغر**، يقصي الذات الإنسانية عن موقع الهيمنة الخيالي، فإذا كانت الفينومينولوجياالهوسرلية لا تؤمن بأي وجود للعالم إلاّ من خلال معرفة الذات عنه،و تعتقد في المقابل أنّه وجود إدراكي ومعرفي من صنع و من إعطاء الوعي أو الذات، فإنّ **هيدغر** يؤكد أنّ الوجود أو العالم هو السجين المختفي و المنسي تماما.السّجين الذي كان كلّ أمل **هيدغر** أن يخلي سبيله."[2]

كما أنّ **هيدغر** لم ينشغل بأزمة العلوم كما فعل **هوسرل**، و إنّما عكف من خلال تحديده لتاريخ المتافريقا على تحديد عصور الوجودو تبيين أزمة هذا الأخير وسط التجليات الجديدة التي ترتبت على الميتافريقاالحديثة.فما يجمعهبأستاذه،هو جعله من مشكلة التقنية، قضية رئيسية في عملية نقد الموضوعية. هذه الأخيرة بالنسبة **لهيدغر** نمط معرفي، أنطلوجي مستقل بذاته و وليد العصر الحديث، حيث لم يسبق في العصور الفكرية السابقة و أن نظر إلى الشيء الحاضر كموضوع، بينما الموضوعية هي النمط الذي يعطي به الشيء الحاضر أمام الوعي، و قد ترادفت مع العلم و التقنية ووجدت من خلال فعاليتهما، فأصبحت عصرا من عصور الميتافريقا، و الشكل الذي إتخذته هذه الأخيرة، فظهرت بوصفها ماهية العلم الحديث، إذا ما تم التخلي عنها انتفت ماهية العلم الحديث.[3]

---

[1]–المرجع نفسه، ص193.

[2]– عبد الكريم شرفي، المرجع نفسه، ص106.

[3]– صلاح قانصو، الموضوعية في العلوم الإنسانية، دار التنوير، بيروت، ط2، 1984، ص21.

فالهرمونيطيقا تأتي لتتوج الجهد الظاهراتياهوسرلي في الإستعاضة عن المناهج العلمية في العلوم الإنسانية بمقاربة معرفية أعمق وأشمل وهي تنطلق من فهم الذات و الإطاحة بالأوهام المحيطة بها.[1]

إنّ فينومينولوجيا**هيدغر** التأويلية، من خلال إحيائها لسؤال الوجود، لا تصرف إلى صياغة نظرية تعنى بالعلوم الإنسانية، أو تجاوز معضلات النزعة التاريخية فبدل أن ينساق **هيدغر** وراء تبرير الخصوصية المنهجية للعلوم التاريخية، كما فعل **دلتاي**، فإنّه وعلى غرار **هوسرل** لا يميّز بين الوجود التاريخي الطبيعي، بل العكس، إنّ المعرفة العلمية نوع من الفهم.[2]

إنّ التقنية المعاصرة، حسب **هيدغر**، تسوق الغرب إلى نحو من العماهةغريب و نادر، وتزّج به في عدمية كوكبية لا خلاص من أحابيلها، و تخسف به في هاوية لا عديل لها. فهي تفصح عن ذاتها، كإرادة قوة مسيطرة، تمتطي الإنسان و العالم، و ترهنهما معا في قبضتها الميتافريقيةالمفندة.[3] لكن ،هذا لا يعني أنّ **هيدغر** يدين التقنية أو ينتقد ما توصّل إليه الإنسان من تكنولوجيا و إنجازات علمية، إنّما هو متخوف من عواقب هذه التقنية بوصفها مشروعا غير بريء.

لقد رأى **هيدغر** في وعي الإنسان لوجوده مفاتيح لفهم طبيعة الوجود، و هذا الفهم تاريخي و آني يتشكل من خلال تجارب الحياة التي يواجهها الإنسان في العالم. هذا الأخير، ليس مجموعة الكليات المنفصلة، و لكنه مجموعة من العلاقات تعلو على الذاتية و الموضوعية. إنّه الإنسان وحده هو الذي يمتلك العالم، لا بمعنى أنّ العالم يوجد من خلال الإدراك الإنساني، بل الإنسان يمتلك العالم، بمعنىيعيش فيه، و لا يدركإلاّ من خلاله. إنه يبدأ من خلال إدراك وجوده الذاتي، إدراك العالم حيث يكشف له العالم عن نفسه، أو حين يسمح للأشياء أن تظهر.[4]

---

[1]- ناصر عمارة ، اللغة و التأويل : مقاربات في الهرمونيطيقا الغربية و التأويل العربي الاسلامي ، منشورات الاختلاف ، الجزائر،ط1، 2007، ص 15.

[2]- هشام معافة، المرجع نفسه، ص80.

[3]- المرجع نفسه، ص.134.

[4]-أبوزيد ناصر حامد ، إشكاليات القراءة و آليات التأويل، المرجع نفسه، ص ص30-31.

من هنا، فالموضوعية العلمية، مهما تقنعت بالرؤية المنهجية أو القدرة على تتبع الأشياء، الحقائق لسبر أغوارها و كشف الحقيقة المتوارية، فقد أثبتت عجزها و فشلها في علمية العلوم الإنسانية و إخضاعها للتجربة و الملاحظة، و كذا عزل الذات و تعليق أحكامها بدعوى تحقيق الموضوعية. فالموضوع المتواري لا يمكننا، فيما يرى **هيدغر**، أن نرغمه من جانبنا على المجيء، وذلك حتى في أفضل الحالات، حيث ندركه بعمق و وضوح. لم يبق بوسعنا إذن ما نعمله سوى أن ننتظر حتى يتوجه إلينا، هذا الذي يجب التفكير فيه و يقال لنا. هذا الانتظار، هو مرحلة أوّلية يتشكل فيها الفهم و ينمو حتى يبلغ مداه في مرحلة ثانية، هي فعل التأويل، أي اختبار الوعي والرؤيا في حوار الذات مع موضوعها.[1]

لهذا، كان **هيدغر** بتأثير من فلسفة **هوسرل**الفينومينولوجية، يرفض كلّ طرق و كيفيات معرفة الحقيقة التي تبدو فيها هذه الأخيرة بشكلها المشيأ و النهائي و كان يؤكد في المقابل أنّ السبيل الوحيد للعودة إلى المصدر الأوّل للوجود، إلى الوجود بمفهومه الأكثر عمقا و اكتمالا وامتلاء، هو رفض كلّ التشكلات النهائية للحقيقة (كلّ المقولات و الفرضيات و النظريات العلمية و المعرفية المستقرة) ذلك أنّ هذه الأخيرة، ليست سوى نتاج وعي كاذب أو وجود كاذب لأنها نسيت الوجود، وضحت بهفي سبيل الموجود.[2]

إنّ الفهم بالنسبة **لهيدغر** ليس مسألة ابستمولوجية، و إذا كان ينظر إليه على أنّه معرفة، فلأنه "معرفة، ،رسم بصورة الانتشار" بمعنى المقدرة، أي معرفة الوجود ذاته. فالفهم فيما يرى **هيدغر**" لم يعد مثالا للمعرفة التي تتبناه الرّوح في سن متقدمة، و لا مثالا بسيطا لمنهجية الفلسفة، بل هو الشكل الأصلي لاكتمال الدزاينDasein كوجود في العالم. الأوّل لأغراض علمية،و الثاني لأغراض عملية. فالفهم هو نمط وجود الدزاين الذي ينطوي على معرفة الوجود و إمكان الوجود."[3]فما يعيبه **هيدغر** على فينومينولوجيا**هوسرل**، هو عدم تأسيسها للذاتية المتعالية تأسيسا أنطلوجيا. و لتجاوز هذه المشكلة قام **هيدغر** بإحياء سؤال الوجود "الوجود ذاته زمان".

---

[1]- بارة عبد الغني، المرجع نفسه، ص151.

[2]- عبد الكريم شرفي، المرجع نفسه، ص107.

[3]-Gadamer, le problème de la conscience historique, op. cit, p50.

إنّ بنية الدزاين مشروع منقذف، و القول إنّ الدزاين يفهم من خلال تحقيق وجوده، هو قول يجب أن يصدق على فعل الفهم في العلوم الإنسانية.[1]

ففي مؤلفه الأساسي "الكينونة و الزمن"، وسيرا على نهج**نيتشه**، عمل على رد الاعتبار للوجود، من منظور تأويلي، أي العودة إلى الأشياء في بداياتها الأولى، استقصاء و كشفا، بعدما أزاحت الذات، بتعالي حقيقته، و قلّلت من فاعليته و دوره في الكشف عن كينونته، بعيدا عن أحكامها المسبقة.[2]

تتجلى، إذن، فرادة الرؤية الهيدغرية في تسليط الضوء على كينونة الوجود باعتباره ظاهرة موجودة يحتاج إلى أن يميط اللثام عن حضوره، بدل أن يبقى أسير ذاتية متعالية تمتلك سلطة مركزية و دورا فاعلا في اكتشاف الأشياء، التي تحتل دورا ثانويا، أو هي بمثابة الهامش الذي يخضع للمركز/الذات المتعالية و يستجيب لمقولاتها.[3]

بهذا، يكون هيدغر قد أدرج مسألة الكائن بكثافة ضمن استباقية الفهم المتضايف مع الوجود، هذا الفهم لا يؤخذ كوعي بل ككينونة مكونة للدازاين، و مبرهنة عن المكان الذي يفترض أن المعاني ثانوية فيه، و تتوسط القراءة الهيدغرية للغة الوجود طريقا فينومينولوجيا والتي ستجعل من الهرمونيطيقا لحظة في البحث عن الماهيات.[4]

فالفهم عند **هيدغر** ليس نشاطا إنسانيا لا تاريخيا كما إعتقد**هوسرل**، بل هو بالأحرى وسيلة من خلالها يأتي العالم إلى الإنسان ليصف بدوره كينونته والعالم كما صرّح **هيدغر** في كتابه "الكينونة و الزمن" عالم مشترك يخلقه و يديمه الفهم المشترك الذي يتشكل في قالب لغوي ليصبح الفهم بذلك لسانيا تاريخيا، و وجوديا."الفهم إذن، ذو طابع تاريخي بالدرجةالأولى لأنّه من صناعة التجربة، و التجربة ذاتها صنيعة تاريخية تجعل من الفهم عملا وجوديا لا ذهنيا يعتمد على مقولات الذات."[5] تلك التي ادعت أنّها مقياس الموضوعية الناتجة عن منهجها في الفهم، ليرى

---

[1]- غادامير، الحقيقة و المنهج، المصدر نفسه ، ص369

[2]- عبد الغني بارة، المرجع نفسه، ص207

[3]- المرجع نفسه، ص208

[4]- ناصر عمارة ، المرجع نفسه، ص 71.

[5] -Ibidem.

هيدغرضرورة الخروج من تلك الدائرةالتي تتبنى بحفاوة إشكالية الذات و الموضوع. فالفهم هو مشروع الكائن هنا الإنساني و " انفتاحه على الكينونة التي يعيشها محاولا فهمها و استخراج حقائقها، لأن سؤال الحقيقة ليس أبدا سؤال عن المنهج، و إنّما، الحقيقة هي ذلك الاكتشاف للكينونة."[1] هاته الأخيرة، التي نسعى إلى فهمها و بالتالي تركيب الوجود من خلالها.

من هنا، يمكن أن نقول أنّ الفهم بالمعنى الهيدغري تحقيق لوجودية الإنسان و الوجود، وهي نفس الفكرة التي نجدها عند **برمنيدس** الذي يؤكد على أنّ الوجود و الفهم سواء، إذ يتحقق الوجود عند ظهورهو الإفصاح عنهو كشفه، فلا وجود بلا فهم، و لا فهم بلا وجود.[2]

يربط **هيدغر** تحليل الدزاين، حيث يكون الإجراء متعاليا و هرمونيطيقيا في آن واحد، بأصل مأخوذ من فلسفة الوجود. فالدزاين الإنساني يفهم هو ذاته انطلاقا من إمكانية الوجود أو عدم الوجود هو ذاته. فهو يوجد أمام خيار لا مفر منه، بين الأصالة واللاّ أصالة، بين الجوهر واللاّجوهر، بين الحقيقة و التّيه.[3]

إنّ الميتافريقا في طرحها لمسألة الزّمان و ماهيته، فإنّها تطرحها بنفس الكيفية التي تنتهجها في طرقها لمختلف المسائل، إذ تتساءل عن وجود الموجود. و سرعان ما يدرك الفكر الميتافريقي الذي يثير هذا السؤال، ما الذي يقصده بالموجود و لفظ الوجود. إنّ الموجود عنده هو الحاضر، وبقدر ما يزداد حضورا، يزداد وجودا و هو يزداد حضورا كلما طالت مدّة إقامته. و كلّ جهد الفلسفة في شكلها الحديث، بداية من **ديكارت** وصولا إلى **هيغل**، يتمثل في تحويل الحضور إلى مثول أمام الذات، و الموجود الأسمى إلى ذات تدرك نفسها في المعرفة المطلقة، فالحضور يستحيل إلى موضوع يوضع أمام ذاتو يخضع للسيطرة التقنية لها.[4] و عليه ،فإنّ الميتافريقا تفكر في الوجود بما هو موجود، أي تبحث عن أساس الموجود و تطلق عليه اسم الوجود الذي يوجد الموجود ويحضره و يظهر وجوده. و هي إذ تفعل ذلك تغفل حقيقة الوجود، لأنّ انسحابو أفول الوجود

---

[1]- ريكوربول ، صراع التأويلات،تر: منذر عياشي، دار الكتاب الجديدة المتحدة، لبنان، ط1، 2005، ص38.

[2]- ناصف مصطفى، نظرية التأويل، مرجع سابق ،ص93.

[3]- سعيد توفيق، الخبرة الجمالية ، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية ، دار الثقافة للنشر و التوزيع ، القاهرة ، ط1، 2002، ص80.

[4]- عبد السلام بنعبد العالي، أسس الفكر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ، ط2، 2000، ص47.

خاصية أساسية للوجود، أي إنّ الوجود عندما ينسحب و يحجب ماهيته يكشف عن شيء آخر هو الأساس في صورة العلة و المعلول.[1]

إنّ أهمية الوجود بالنسبة للدزاين الذي يتميّز بالفهم ترجع إذن، إلى التمييزبين الوجود والموجود. فالبحث في شيء ما هو بحث في الوجود، و لهذا نجد أنّ فكرة العدم تردّدت كثيرا في فلسفة **هيدغر**، هذا الأخير بيّن أنّ نسيان الوجود الأساسي الذي ميّز الفكر الغربي منذ ميتافريقا اليونان يرجع إلى مشكلة العدم، فكلّ سؤال وجود في نظره ينطوي على سؤال العدم.[2]

أما الفهم عند **هيدغر**،فهو الشكل الأصلي لاكتمال الدزاين كوجود في العالم، أي هو نمط وجود الدزاين الذي ينطوي على معرفة الوجود و إمكان الوجود.[3]

إنّ المرء الذي يفهم، فإنّما هو يفهم نفسه، أو هو في الحقيقة يشرع se projette اتجاه إمكانيات، هي إمكانياته الخاصة.[4] و ما دام الوجود الإنساني هو نفسه عملية تكشّف أنطلوجي، فإنّ **هيدغر** يأبى علينا أن ننظر إلى مشكلة التأويل بمعزل عن الوجود الإنساني. الهرمونيطيقا عند **هيدغر**، هي إذن، نظرية أساسية في كيفية بزوغ الفهم في الوجود الإنساني، ليربط بين الهرمونيطيقا و الأنطلوجيا الوجودية، و بين الهرمونيطيقا و الفينومينولوجيا، و يرمي إلى تأسيس الهرمونيطيقا، لا على الذاتية، بل على وقائعيةFacticité العالم و على تاريخية الفهم.[5]

ينطلق **هيدغر** في بسطه لتصوره عن الحقيقة من نقده للتصّور الشائع عنها، و الذي يحدّد الحقيقة على أنّها "تشير إلى التطابق، أي تطابق الحكم و الموضوع. وهذا التصّور هو نتيجة للتفسير القديم لوجود الموجود. و**هيدغر** في نقده للتصّور التقليدي للحقيقة، لا يريد بأيّة حال أن يرفضه، أوحتى يلغيه، غير أنّه يوّد التأكيد على أنّ تطابق الشيء مع الحكم أو العبارة، هو نوع من

---

[1]- المرجع نفسه، ص49.

[2]- غادامير، الحقيقة المنهج،المصدر نفسه، ص358.

[3]- Gadamer, le problème de la conscience historique, op.cit, p50.

[4]- المصدر نفسه، ص361.

[5]- عادل مصطفى، المرجع نفسه، ص164.

التكافؤ"[1]، يكشف عن الحالة التي يكون عليها الشيء، و لا يعني أن الحكم قد أصبح هو الشيء الذي يعّبر عنه، أي أنّه يتخذ الشيء علاقة من نوع خاص.

هكذا،فإن توقفنا عند هذه العلاقة كما كرستها النظرة التقليدية لنسألها ، سرعان ما تبين أنها قائمة في أساسها على التمثل représentation و التمثل هو أن نضع الموضوع أمامنا باعتباره موضوعا ، إلا أن التمثل يقتضي أن يكون هذا الأخير في مجال مفتوح أمامه و ظهور الشيء في مواجهتنا ، أي في مجال مفتوح ، لا يعني أن التمثل هو الذي خلق انفتاحه ، و إنما أخذ من جانب التمثل مأخذ مجال للعلاقة.[2]

إن الحقيقة عند **هيدغر** هي ترك الأشياء توجد و تكشف عن ذاتها ، و من ثم فإنّ جوهر الحقيقة هو الحرية .[3]فالتأويل بالمفهوم الهيدغري، انفتاح المغلق و انكشاف المستتر، و إحياء للفعل الأصلي. و بالتالي، الكشف يكون للحقيقة التي ينظر إليها **هيدغر** على أنّها تصّور تأويلي أكثر من مجرّد تبرير، إنّه كشف و انفتاح يقوم على علاقة الوجود بالآنية، أو "هو انكشاف الموجود الذي يتحقق بواسطة نوع من الانفتاح"،[4] فيما كانت الحقيقة عند **هوسرل** نوع من الإثبات أو البرهان أو تحقيق المركب المكون من فعلين قصديين أو تبرير للقول. "فحتى يحصل التوافق لابد أن يتحرّر الإنسان ليتمكن من الولوج إلى المجال المفتوح- و يتم ظهور ما يظهر له على الترك الذي يقصده **هيدغر**- لا يعني الإسقاط و عدم الإكتراث، بل يعني ترك الموجود يوجد، أي أن نهب أنفسنا له. فالحقيقة في صورتها الأصلية ليست من صنع العقل، بل كما تصورها الفكر الغربي في بدايته عند اليونان، و وصفها باللاّتحجبإليثياAletheia، أي انكشاف الموجود أو تكشفه،"[5]إذ يرى **غادامير** أنّ الحقيقة حسب **هيدغر** تكمن في الترابط الداخلي بين الإنحجابو الانكشاف، و علاقته بمفهوم الماهية في فكر **هيدغر**، أن ينكشف في مجالات عديدة، فقد ينكشف في وجود الأداة، و كذا الشيء القائم بذاته، و في الكلمة، و أخيرا، في وجود العمل الفني.[6]

---

[1]- هيدغر مارتن، نداء الحقيقة، ترجمة، عبد الغفار مكاوي، دار الثقافة للطباعة و النشر، القاهرة،1979.

[2]- هشام معافة، المرجع نفسه ، ص 31..

[3]- محمد سبيلا و عبد السلام بن عبد العالي ، الحقيقة ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 2 ، 1996، ص 07.

[4]- هيدغر مارتن، التقنية،الحقيقة، الوجود، المرجع نفسه ، ص 135.

[5]- هيدغر، نداء الحقيقة، المرجع نفسه، ص 272.

[6]- غادامير، طرق هيدغر، تر: حسن ناصر و علي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، ليبيا /لبنان ، ط1، 2007، ص179.

هذا ما دفع**هيدغر** إلى التفكير في الوجود من جهة الإليثياAletheia في أصولها الإغريقية، أو "اللاتحجب". فالإليثيا هي المسكن الذي يستقر فيه الوجود و الحقيقة و يتفاعلان فيه، بحيث تغدو الحقيقة بمعناها التقليدي، أي انطباق الحكم مع الشيء ممكنة فقط من خلال الإنارة. وهي الأصل الذي تناسته الميتافريقا و أغفلته عبر انشغالها بما يصدر عنه.[1]

فلكي يستجلي مفهوم الحقيقة عند اليونان، يستند **هيدغر** إلى أسطورة الكهف لأفلاطون، إذ تشير الأسطورة إلى أنّ الحقيقة هي الانكشاف و اللاّتحجب، لأن المسجون الذي يفك قيده و يتجه نحو النور متجاوزا عالم الظلال و المظاهر الذي اعتاد عليه، يتجلى له الموجود في صورته الحقيقية، و ينفتح في ضوء النهار.[2]

يميّز **هيدغر** بين الإليثيا و الحقيقة، فلا ينبغي أن نخلط بينهما، لأن الإليثيا هي التي تضمن وجود الحقيقة، و كلّما اتجهنا إلى فهم الحقيقة بمعنى التطابق وجب ألا نغفل الإنارة و الظلام، بين التحجب و اللاّتحجب. و هو صراع يجد الإنسان نفسه مقحما فيه باستمرار.[3]لكن يجب أن نفهم من "الصراع"، ذلك الحوار المستمر مع العالم، أي الإصغاء، بمعنى أنّ العالم هو الذي يكشف ذاته للإنسان، و ما على هذا الأخير إلا الإصغاء و النظر إلى هذا الوجود دون فرض مقولاته عليه.

هذه في الحقيقة، هي مفاتيح فينومينولوجيا**هيدغر**الهرمونيطيقية، التي كانت بمثابة محاولة أصيلة أسهمت في تصحيح مسار المشروع الهوسرلي، فهي ناهضت الذات المتعالية بمقوله الدزاين، و من ثمّ أضحت العلاقة بين الذات و العالم علاقة حوار تساؤلي و مشاركة تقوم على الانفتاح والتجرّد من كلّ دعوى التعالي كوجود الذات القبلي على العالم، و القول بهيمنة الذات، متعالية على ظواهر العالم.[4]

---

[1]- هشام معافة، المرجع نفسه، ص77.

[2]- عادل مصطفى، المرجع نفسه، ص170.

[3]- المرجع نفسه، ص78.

[4]- بارة عبد الغني، المرجع نفسه، ص247.

3-غادامير و فلسفة فهم الفهم:

تعتبر هرمونيطيقيا**غادامير**، استمرارية طبيعية لهرمونيطيقا**هيدغر**، حتى أنّ **غادامير** أعلن طواعية انتسابه **لهيدغر** و لمشروعه الهرمونيطيقي.[1] لكن، و على خلاف ما هو موجود في "الكينونة و الزمان" فإن **غادامير** لا يقدم لنا تحليلا معيّنا للوجود، يتمحور حول الموجودات، أو مسألة الكائن بالمعنى الأصيل للكلمة و غاية ما يقترحه علينا هنا، هو فينومينولوجياتنهمم بحادثة الفهم،و التي تنطلق من بعض المكتسبات (الإنجازات)الهرمونيطيقية**لهيدغر**، لتعاود تملكها بطريقتها الخاصة، المميّزة إذ يعتقد **غادامير** أنّ" تحليل هيدغر الزماني للدزاين، يبيّن أنّ الفهم ليس هو فهما لسلوكيات الذات الممكنة و المتنوعة، بل هو نمط وجود الدزاين نفسه. و إنّه بهذا المعنى استعمل مصطلح التأويلية هنا. فهو يدل على الوجود الحيوي الأساسي للدزاين الذي يشكل تناهيهوتاريخيته."[2]

إنّ أنطلوجيا**هيدغر**-حسب **غادامير**- تمارس الفهم، و من ثم التأويل، بالتوازي مع بحثها عن حقائق الأشياء ذاتها، إذ لا ينبغي لجهد الدزاين (الكائن-هنا) أن يذهب بعيدا في تأملاته، بل ينبغي لجهدنا أن يتركزحول ما يسميه هو: "القراءة الفينومينولوجية" لوضع الكائن، و هي قراءة لا يمكن أن تكون حقيقة إلاّ لأنّها تهدف إلى الوصول إلى ماهيات الأشياء و عدم الاكتراث بالظواهر المنفردة المادية و غير الواضحة.[3]

يبحث **غادامير** عن الحقيقة الإنسانية من خلال تجليات الثقافة و التي يعبّر عنها في كتابه الرئيسي "الحقيقة و المنهج" ضمن مجالات تجربة اللّغة، التاريخ، الفن.فالحقيقة لا تنفصل عن تعبيرها الثقافي، هذا الأخير الذي يسمح بإعادة معرفتها لأن " العلوم الإنسانية، تلتقي ببعض الأصناف من التجارب القائمة خارج العلم، بتجربة الفلسفة، و تجربة الفن و التاريخ ذاته، و هي كلّها أنواع من التجارب تعلن عن حقيقة لا يسكنها الخضوع إلى التثبت بالوسائل الميثولوجية للعلم."[4]

---

[1]-غراندان جان ، المنعرج الهرمونيطيقي، المرجع نفسه، ص121.

[2]- غادامير، الحقيقة و المنهج، المصدر نفسه، ص357.

[3]- عمر مهيبل، من النسق إلى الذات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص162.

[4]- المصدرالسابق، ص360.

إنّ ما يهم **غادامير**، ليس تطوير فهم الحسن للوجود، و لا إخراج الوجود من نسيانه لذاته، بمقدار ما يهمه المساهمة في بلورة معقولية أكثر مقبولية للدور الذي يمكن للتعصّب أو الانحياز أن يلعبه، و كذا للبنية التي تنتمي إليها في مجال العلوم الإنسانية، على تعميم هذا النوع من الفهم لاحقا على مجمل ما يتعلق بالفهم اللّغوي. من هنا، فقد تم التقليل من الاهتمام بالوجود ذاته،و من إمكانية فهمه (و من ثم تأويله) بطريقة أصيلة إنطلاقا من مفهوم الكائن-من أجل-الموت، أو الكائن المائت، بدل الانطلاق من الفهم كما هو مطبق في مجال الفن و العلوم الإنسانية التي ما تزال هي الأنموذج الذي يستند إليه **غادامير**. بهذا المعنى، نجد **غادامير** يمنحنا مرة أخرى، فينومينولوجيا تهتم بحدث الفهم و ليس بتوجه تحليلي معيّن للوجود.[1] لهذا، فإن**غادامير** يؤكد عل دراسة مشكل تجربة الحقيقة خارج العلم. حيث نجده يؤكد على أنّ المنهج و بالرّغم من مزاياه، لا يستطيع كشف تجربة الحقيقة التي هي تجربة العلوم الإنسانية، و من ثم تجربة الذات و فهمها للعالم.

هكذا، يعيد **غادامير**، بهذا التصوّر الإعتبار لمكانة العلوم الإنسانية، و ذلك بإعادة فتح الحوار مع أدواتها الإجرائية، ذات الطبيعة المنهجية أو الميثودولوجيةو التي جعلت العلوم الإنسانية تلهث وراءها، وهو ما حاول **هوسرل** دحضه، و كان يحلم بتحقيقه **هيدغر** الشاب ثم تركه على هامش دروسه الأولى في جامعتي فريبورغ و ماربورغ.[2]

فإذا كان **هيدغر** قد تحاشى، في الواقع الجدل مع العلوم الإنسانية، بحركة تجاوز مطلقة، فإنّ **غادامير**، على العكس، لا يملك إلاّ أن يدخل في جدل لاذع دوما..إنّ الطريق التاريخي الطويل الذي فرضه **غادامير** على نفسه، قبل أن يطرح أفكاره الخاصة، يثبت أنّه على الفلسفة الهرمونيطيقية أن تراجع باختصار من البدء، كفاح الفلسفة الرّومانسية ضد عصر التنوير، و ذلك الذي خاضه**دلتاي** ضد الوضعية، و **هيدغر** ضد الكانطية الجديدة.[3]

إن الحقيقة فيما يرى **غادامير** لا تطلب منهجيا بل جدليا و الحقيقة الأسمى في نظره، تتواجد في الحوار المتحرّر تماما من المنهج. لهذا، نجده " يجابه مسألة تجربة الحقيقة خارج العلم.

---

[1]-غراندان جان ، المرجع نفسه، ص127.

[2]- عبد الغني بارة، المرجع نفسه، ص264.

[3]- ريكوربول ، من النص إلى الفعل، أبحاث التأويل، تر: محمد برادة و حسان بورقية، ، عن الدراسات و البحوث الإنسانيةو الاجتماعية، القاهرة،ط1، 2001 ص83.

فالأمر يخص المساءلة التي تعبر كلّ حقول المعرفة. و هذه الوظيفة الكشفية heuristiqueتخص التجربة الإنسانية ككلّ، و لا يمكنها أن تنغلق داخل حدود معارف محلية تعمل وفق معايير خاصة."[1]

و منه، يؤكد **غادامير** عل أنّ الحقيقة التي يبحث عنها، لا ترجع إلى الابستمولوجيا، أو نظرية المعرفة، بقدر ما ترجع إلى العمق le fond ، و هذا الأخير، يعتبر الأرضية، و منبع و ماء الحياة، وليس معرفة بالمعنى الدقيق للكلمة.[2]

إنّ مشروع **غادامير**، وعلى الرّغم من كونه ثورة ضد المنهج و اللاذاتية، لكنّه ليس رفضا مطلقا لهما، لأنّه من الضروري إتّباع منهجية معيّنة إذا ما أردنا بناء جسر ما، أو حلّ مشكلة رياضية، أو الأمل في إيجاد لقاح لمرض السيدا، فهذا جد واضح و بديهي، و لم يخطر أبدا في بال **غادامير** أن يخاصم المنهج، بل العكس، فقد استفاد كثيرا من مناهج الفهم السابقة عليه، و لازال يكن لها احتراما و إجلالا كبيرين. إنّها بالنسبة إليه مكتسبات، و ليس العلم الذي يصنعه محلّ نقاش و جدال أبدا، و إنّما الإغراء الذي يفوح و يوشك أن يختزل الفهم إلى مجرّد عملية ذاتية.[3]

عودة **غادامير** إلى العلوم الإنسانية، تجلت في مساءلة نقدية لأسس و شرعية هذه العلوم بالكشف عن تناهيها الخاص. هذا المنحى النقدي، من شأنه أن يخوض مزاعم الحقيقة المتعالية كأساس نهائي للحقيقة الإنسانية كما رفعت لواءها التاريخية و الوضعانية. و استناد **غادامير** إلى الفيزيائي الألماني **هيرمانهيلمهولتز**Hilmholtiz، جعله يخلص إلى أنّ العلوم التجريبية تعتمد الاستقراء المنطقي، و تبحث عن قواعد و قوانين شاملة و ثابتة بناء على الملاحظات التجريبية أما العلوم الإنسانية أو علوم الفكر، فتعتمد على ما يسمّيه **هيلمهولتز**بالاستقراء الفني كرقة وحساسية: تاكتTact. تصبح العلوم الإنسانية من وجهة نظر **غادامير** ممارسة نقديةو شعور جواني، .بمعزل عن القواعد الصارمة و المناهج العقيمة. فعملية العلوم الإنسانية تكمن في مفهوم التكوين الفكري كممارسة و حذاقة.[4]

---

[1]- نبيهة قارة، المرجع نفسه، ص54.

[2]- Grondin Jean, Introduction à Hans Georg Gadamer,ed du cerf , paris , 1999, p37

[3]-Ibid.p38.

[4]- الزينمحمدشوقي، تأويلات و تفكيكات، المرجع نفسه، ص58.

إنّ أنموذج الفهم عند **غادامير** لا يغرف في الواقع من علوم الفهم، و لكنه يعرف من تجربة الفّن، و حيث تكون الموضوعاتية أقل تأثيرا من الكينونة التي يقوم (أي "الكينونة-الملعوبة" بتعبير **غادامير**) المعنى بفرضها، و عندما أمارس الفهم فذلك ليس معناه أن أجد نفسي في مواجهة معنى معيّن، و لكنّه يعني أن أتلمس كائنا، أن أسكنه بمعنى من المعاني أو أن يسكنني هو. و هكذا فعندما أفهم قصيدة معيّنة، و يهزني ما تقوله، فهذا يعني أنّني أشارك في خلق حقيقة ما، لا يمكن لوجهة النظر الموضوعاتية إلا أن تصلها متأخرة. بكلمة أخرى، أقول إنّ اكتشافي لحقيقة ما عبر قصيدة معيّنة سيحسن من رؤيتي لذاتي و لمحيطي.[1]

يرى **غادامير** أنّ "خصوبة المعرفة في العلوم الإنسانية تأتي من ملكة الحدس الفني أكثر من الرّوح المنهجية للبحث العلمي. و التي هي -أي المعرفة- عبارة عن فهم ذاتي كنمط نقدي تمارسه هذه العلوم في سياق سلطة التراث العريق لتاريخ البشرية. فالأمر الذي يهم، ليس فقط العبارة التنويرية **لكانط**SaperAude[*]بمعنى " لتملك شجاعة استعمال فهمك الخاص"، و لكن أيضا الأمر المعاكس لها: السيادة أو السّلطة."[2]بالإضافة إلى هذا، يربط **غادامير**العلوم الإنسانية بالتراث الذي يعتبر لحظة من لحظات تجلياالحقيقة في التجربة التاريخية، و اللغوية، و الفنية، بدل من اعتباره عائق في إدراك الحقيقة في هذه العلوم.

من هنا، يكون المشروع التأويلي لدى **غادامير**، قد استعاد الممارسة التأويلية عبر السؤال الفلسفي في شكله السقراطي، باعتباره ليس سؤال الحقيقة، بقدر ما هو سؤال عنها. فالتأويل صاغ وعيه الحد اثوي، يقدم نفسه، ليس مجرّد بديل عن البرهنة التقليدية، لكنّه يحمل منها طموحها الرئيسي في الإقناع، دون أن يقيّد نفسه بالأساليب المقعّدة.[3]

إنّ الحقيقة التي يتعقبها الفهم، ليست بالشيء المتجلّيالذي ينتظر الآخر أن يقبض عليه أو يزيده إيضاحا و تبيانا، إنما هي، تكمن في بداية مجهولة ولحظة متحوّلة في الزمن لا يمكن تحديدها،

---

[1]- غراندانجان ، المرجع نفسه، ص145.

*- عبارة لاتينية: و هي عبارة عن بيان أعلنه الفيلسوف الألماني إيمانويل كانط كشعار لعصر التنوير قصد استعمال العقل بحرية وسداد في مواجهة الأحكام القسرية للضمير الجمعي.

[2]- غادامير، فلسفة التأويل، مصدر سابق، ص163.

[3]- عبد الغني بارة، المرجع نفسه، ص260.

و بالتالي يصعب ضبطها منهجيا، و لا حتى تأويلا بل جدليا. **فغادامير**، و هو يؤكد على صعوبة عملية البحث عن الحقيقة، يعتقد بأنّ " شيئا ما يمثل بداية وحيدةفيما يتعلق بنهاية أو هدف، وفيما بين هذين الاثنين، البداية و النهاية، يشخص ارتباطا غامضا. فالبداية تتضمن دائما النهاية. و متى ما نخفق في التنويه بما تشير إليه البداية، نقول: إنّ ثمة شيئا ما فارغا من المعنى. و النهاية تحدّد البداية، و هذا هو السّبب في أنّنا نواجه مصاعب كثيرة. إنّ توقع النهاية هو شرط أساسي لمعنى البداية المتجسد."[1]

إنّ البداية التي يرجى التواصل معها هي التي تعرف في الفكر الفلسفي الغربي بفلسفة ما قبل **سقراط**، حيث كانت الحقيقة تدرك كلاّ مع الحكماء الطبيعيين، أي العودة إلى الأساطير، باعتبارها مرحلة البدايات في التفكير الفلسفي الإغريقي، مرورا بالجدل السقراطي، الذي أرسى أدبيات التساؤل الحواري، فالجدل الأرسطي الذي أزاح حقيقة اللوغوس، بما هو كلّ، و ليس مجّرد خطاب أو كلام خاضع لمنطق محكم، و هو ما يعرف بالانتقال منواللّوغوس إلى المنطق. هذا الأخير، الذي لم يزد على كونه آلة تنحبس الحقيقة في نسقية فروضها و براهينها، و هو عينه ما قام به **أفلاطون** مع الجدل السقراطي، إذ تمّ إلغاء النّصالسقراطي باعتباره نسخة أصلية، عبر ما عرف بمحاورة أيون و فيدون، و تنصيب نصّه بديلا، فلم يبق إلاّ **سقراط** الأفلاطوني، الذي، و إن أزاح الأصل، فقد كان بمثابة إعادة تقديم الفلسفة في صورة حوار يقوم على الفهم، الجدل بين المتحاورين و الولوج، من ثم، عبر فجوات النّص إلى ما سكت عنه السقراطي، أي فلسفة ما قبل **سقراط**.[2]

يعتقد غادامير أنّ المعنى الحقيقي للبداية هو كالآتي: "أن يعرف المرء بداية شيء ما، يعني أن يعرفه في نشأته الأولى، و بهذا، أنا أعني تلك المرحلة من حياة الوجود الإنساني التي لم تدرك فيها الخطوات التطورية العينية و الواضحة بعد. فالشاب ينطلق من اللاّيقين، و لكنّهفي الوقت نفسه يشعر بالإثارة من الإمكانيات التي تكمن في المستقبل.أعتقد أنّ هذا هو المعنى الذي يجب أن

[1] – غادامير، بداية الفلسفة، مصدر سابق، ص ص14-15.

[2] – عبد الغني بارة، المرجع نفسه، ص270.

نتحدث فيه عن البداية التي تستهل فلسفة ما قبل سقراط. ففيها بحث من دون معرفة الغاية الجوهرية، و هدف التدفق المليء بالاحتمالات."[1]

من هنا، يمكن القول أنّ البداية لا تستعاد إلاّ تأويلا و فهما. و بعودة**غادامير** إلى الجدل الهيغلي، باعتباره الإطار المرجعي لكتابة تاريخ الفلسفة في القرن التاسع عشر، يكون **غادامير**، قد أسّس مشروعه الهرمونيطيقي المبني على أساس البداية و النهاية.

إنّ البداية حسب **هيغل** "ليست مسألة حركة وعي ذاتي، بل مسألة الأفكار...و المنطق الهيغلي هو منطق إغريقي تماما ما دامت الفلسفة إغريقية، لا تعرف سوى الأفكار، و لا تعرف شيئا عن الوعي الذاتي."[2]

فالنّزاعات، التي عرفت بالتاريخانية، و التي حاولت أن تستعيد الحقيقة، متوسلّة بالمقارنة الوضعية، مبتورة في شكل أجزاء، لم تفلح في التواصل مع التراث باعتباره وحدة تلتقي حولها كلّ من الحقيقة التاريخيةla vérité historique، و حقيقة الفهم التاريخي la vérité de lacompréhensionhistoriqueحيث يتشكل مفهوم الانتماء بوصفه رابطا بين الحقيقتين.[3]

بهذا، فقيمة المشروع الهيغلي تكمن في إعادة انتاج المعرفة كما كان يتصوّرها الفلاسفة اليونان، إذ الحقيقة عندهم، كما ألمعنا، لا تطلب منهجيا، بل جدليا و تبدو أصالة رؤيته في البحث عن مواقع فن الحوار، و السؤال داخل العقل الغربي ليعيد بعثها من جديد في مجال العلوم الإنسانية، التي اعتقد باحثوها أنّ ركوب المنهجية العلمية هو أمثل نموذج يرفع من مكانتها أمام العلوم الصّحيحة...لكن يبقى أنّ **هيغل**بفتحه للجدل بين الذات و الموضوع يلغي دور الذات و يجعلها مجرّد خلق شائه لا يملك حق إبداء رؤيته أو تعليل موقفه، أو حتى القدرة على وعي الموضوع وإدراكه.[4]

---

[1]- غادامير، بداية الفلسفة، المصدر نفسه، ص ص18-19.

[2]- المصدر نفسه، ص22.

[3]- عبد الغني بارة، المرجع نفسه، ص271.

[4]- المرجع نفسه، ص273-274.

هكذا، يتجاوز **غادامير** الجدلية الهيغلية، بما هي فلسفة تقوم على التفكير الذاتي، (الذاتية المطلقة) التي أشاعها **هيغل** عبر مفهوم الأبدية التي ألصقها بالرّوح، و يشّق طريقه نحو جدل يقيم داخل بنية الوجود كما أقامه أستاذه **هيدغر**.

إنّ غاية الجدل عند **غادامير**، غاية فينومينولوجية، يأخذ عن **هوسرل** مقولة العودة إلى الأشياء ذاتها، حيث يترك الشيء يفصح عن حاله، لا كموضوع يخضع لدوغمائية المنهج و تعالي الذات، كما فعل **هوسرل** أو **هيغل** حين أوقفالجدل بمجرّد أن تحولت الذات إلى موضوع، و إنّما هو جدل حواري Dialecte dialogique، ينفتح على أسئلة الشيء المتعددة و ينصت إليه و يرضى بأن يكون في موضع المسئول، لا السائل. ثمة فقط يمكن للشيء/الموضوع أن يتحرر من قيود واحدية المنهج و يصبح ذاتا له الحق في أن يكون ذاته، و يحيا وجوده الخاص، بعيدا عن إكراهاتAporiesالذات المتعالية، فيكون الفهم بذلك حوارا أو مشاركة أو تفاعلا.[1]

و عليه، يمكننا القول أن المهمة التي عزم**غادامير**، القيام بها تكمن في البحث العميق في ظاهرة الفهم يكون كفيلا بأن يبرّر مشروعية الحقيقة التي تتجاوز العلم وإجراءاته التقنية، لأنّ العلم، ورغم كل مزاياه، يبقى عاجزا أمام التجربة الإنسانية. هذه الأخيرة في حاجة إلى آلية مختلفة عن العلم والمنهج. وهكذا، ينتقل **غادامير** من المنهج إلى الحقيقة لتصبح العلاقة بين هذه الأخيرة والتأويل علاقة تجلّي وإيضاح، لتكون هذه العملية لها خصوصية فريدة من نوعها و الإطار العام لمشروع **غادامير** التأويلي .

[1]- المرجع نفسه، ص 278.

المبحث الثالث

خصوصية فن التأويل عند غادامير

" إن عالمية التأويل ، هي الإعتراف بتناهي الإنسان . و حدود اللغة ، هي إستنفاد منطوقاتها الداخلية كنواة منتجة و خلاقة تسمح بتواصل الأفراد و تعميق الحوار ."

غادامير ، فلسفة التأويل ، ص **30**.

إن الرغبة في تحديد العقلانيات ، و الاهتمام أكثر بالإنسان و وجوده و الإعلاء من شأنه ، هي التي حفزت **غادامير** لتأسيس مشروع عقل تأويلي ، يعانق الماضي و يتميز عنه ، فلقد أراد **غادامير** لفلسفته أن تكون فلسفة تأويلية ، منفتحة على الأفكار و الأداء ، و تتميز عن الفلسفة النسقية ، الدوغمائية .

و لعل هذا ما لأجله تقوم فلسفة **غادامير** الهرمونيطيقية ، إذ أن مشروعه يتجاوز مجرد وضع أسس لبناء نظرية لا مكان لها في واقع الإنسان و تجربته في الحياة ، و إلا فما قيمة الدعوة إلى عالمية الممارسة التأويلية ، أو التأسيس الهرمونيطيقي ، في الظاهرة اللغوية ، بوصفها الوسيط الذي يتواصل به الإنسان مع الآخر ، و ليس مجرد تقليعة من العبارات البلاغية التي تبقى مجرد لعبة من المعايير و القواعد المجردة [1] ، لذلك غالبا ما يطرح **غادامير** فكرة شمولية الفهم التأويلي المؤسس على العلاقة مع العالم ، مرورا عبر اللغة على اعتبار أن الفهم هو الممارسة لحياتنا و لإمكاناتها [2] .

هذا ما جعله يعلن ، بلا تردد أن الهم الذي يتكفل به مشروعه الهرمونيطيقي ، هو تأسيس فلسفة تأويلية كونية ، تعمل على توسيع أدبيات الحوار بين الثقافات و الحضارات ، عبر الفهم كممارسة تأويلية ، و جعل الإنسان يلتفت إلى ذاته و إلى العالم من حوله ، رغبة في الفهم ، هذا الأخير ليس شكلا خاصا للعلاقة بالعالم بل هو " أصل كينوني" ، هو شكل الكينونة نفسها للوجود في العالم أي أن " عالمية التأويل ، هي الاعتراف بتناهي الإنسان .و حدود اللغة ، هي استنفاد منطوقاتها الداخلية كنواة منتجة و خلاقة تسمح بتواصل الأفراد و تعميق الحوار. " [3] ولهذا ، فان التأويل الفلسفي الذي يرومه **غادامير** ، يتناول مجالات أكثر كينونية هي الفن و اللغة و التاريخ ، التي تعبر عن كل المنتجات الإنسانية ضمن أطرها الاجتماعية ، حاملة لمعاني لا بد من اكتشافها للوعي الإنساني ، من خلال عقل أراده **غادامير** أن يكون عقلا تأويليا يحمل في طياته النظرية و التطبيق عن طريق الممارسة التأويلية.

---

[1] – عبد الغني بارة ، المرجع نفسه ، ص 281.

[2] - War nke Georgia, Gadamer, herméneutique : tradition et raison , tr :Jackes colson , P.U.F , paris , 1991, p 61.

[3] – غادامير ، فلسفة التأويل ، المصدر نفسه ، ص 30.

لقد استحق **غادامير** و بجدارة ، فضل إعادة إدراج الهرمونيطيقيا في قلب الجدل الفلسفي والتي أخذت في التوسع على نطاق واسع ، متجاوزة بذلك حدودها المحلية .[1]

كما أن **غادامير** ، تميز بدعوته إلى إنشاء أنطولوجيا جديدة ، تتجاوز فهم الوجود إلى حدث فهم الفهم ، فإذ كان يصبو إلى تجاوز مجرد الإسهام في مواصلة ما بدأه **شلايماخر** و **دلتاي** ، فقد أعاد تأويل و مراجعة المشاريع الفلسفية الكبرى ، بدءا من السؤال السقراطي ، مرورا **بافلاطون** و **أرسطو** و **كانط** و **ديكارت** و **هيغل** و **ماركس** و **فرويد** ، وصولا إلى السؤال الهيدغري ، و هو بصنيعه هذا ، يروم إلى ترسيخ الهرمونيطيقيا ، بما هي فن الحوار و الفهم التساؤلي ، داخل التفكير الفلسفي و تثبيتها ممارسة واعية ، و فهما قلقا يبقى للفلسفة دورها الحاسم ، عبر فن السؤال ، ألا و هو تجديد أدواتها ، و إعادة تأويل المعرفة تأويلا مغايرا يتجاوز حدود الميتافزيقا ، ففلسفة **غادامير** ، إذن ، تعد فتحا فلسفيا جديدا ، أصيلا غير مسبوق ، و آخر محطة في تطور الفكر الهرمونيطيقي .[2]

1-الممارسة شرط الفهم :

لقد اعتبر **غادامير** مدافعا عن فكرته الأساسية في صياغة هرمونيطيقا كوكبية ، تقوم على مبادئ الفهم ، الحوار و الممارسة . فإصرار أنصار الموضوعية العالمية على حصر عملية الفهم في الصبغة الإجرائية و التقنية يتم من سوء فهم المعنى الممارسة كعنصر هيكلي في كل عملية فهم ، وأنهم بفعل تأثير سلطان منهاجوية النظرية العلمية عليهم ، لم يروا حقيقة أن التفكير في الممارسة يتجاوز كونه مجرد تقنية ، فالهرمونيطيقا ، بما هي ممارسة ، هي فن الفهم و التأويل ، و هي كل شيء عدا أنها نسق أو نظام .[3]

إن الممارسة التأويلية حسب **غادامير** تقوم على مراحل ثلاث ، هي : الفهم compréhension، و التأويل l'interprétation ، و التطبيق l'application . فبالنسبة له ، لا يعد التأويل فعلا يضاف بعد فوات الأوان ، أو ألقي به صدفة إلى الفهم : فَهِمَ يعني دائما ، أوّل .

---

[1] -Grondin Jean, l'universalité de l'herméneutique , op.cit, p 194.

[2] - Ibid. pp 194,195.

[3] – عبد الغني بارة ، المرجع نفسه ، ص ص 624،263.

وعليه ، فإن التأويل هو الشكل الجلي للفهم و هو الانصهار للفهم و التأويل ، بالمقابل أدى في الهرمونيطيقا الرومانسية ، إلى إبعاد التطبيق بوصفه عنصرا ضروريا ضمن مراحل العملية التأويلية نهائيا من سياق الهرمونيطيقيا . لذا ، يرى **غادامير** أننا : " مطالبون ، لا بإرفاق الفهم و التأويل بعضهما ببعض فحسب ، بل أيضا ، برد الاعتبار للتطبيق ، و جعله ضمن مسار موحد معهما ، لأن التطبيق لا يعدو أن يكون عنصرا هاما ، و جزءا متمما لمسار الهرمونيطيقيا ، كما هو الحال بالنسبة للفهم و التأويل. " [1]

من هنا، فلا فرق بين النظرية و تطبيقها إذ لا يوجد نظرية في التأويل مستقلة عن تطبيقها، لأن و بكل بساطة ، التأويل ليس منهجا ، بحيث نستطيع تعلمه و تطبيقه على جعل الموضوعات ، بل هو ممارسة لتجربة عملية معتمدة على التأمل الداخلي المحايث للحياة .[2]

و الهرمونيطيقا أولا، ليست فهما و تأويلا فقط ، بل هي أيضا تطبيق، و التطبيق ليس إضافة تصعب الفهم أولا تصاحبهما ، فالثلاثة يشكلون وحدة لا انفصام لها . الفهم الهرمونيطيقي، هو أمر عملي في جوهره و صميمه : أن نفهم شيئا ، هو أن ترى علاقته بالبراكسيس Praxis بمعنى العمل مقابل النظرية. [3]

هذا ما جعل **هانس روبرت ياوس** Hans Robert Jaus (1921،1997) يشيد بفضل **غادامير** في التأكيد على ضرورة التوحيد بين اللحظات الثلاث : الفهم التأويل ، التطبيق ، في كل ممارسة تأويلية ، فقد " أضحى ضروريا ، أن تحقق كل ممارسة تأويلية هذه الوحدة من خلال مجالات موضوعها ، مهما كانت مختلفة . و لو رمنا تحديد الإسهام الإبستيمولوجي للأنظمة التأويلية خلال تاريخها لأسعفنا ذلك في رسم تعرفها على هذه اللحظات الثلاث ، و تجسيدها للحظة في أبحاثها على حساب اللحظات الأخرى ، فقد خضعت الهرمونيطيقا الأدبية ، و لمدة طويلة لسلطان النماذج التاريخية و التأويل المحايث للأثر الأدبي . و هذا ما يفسر تأخرها الحالي ، فقد اختزلت نظريتها في التأويل و لم تعبر إطلاقا عن حاجتها للفهم ، و تجاهلت قضية التطبيق تجاهلا أعطى

---

[1] -Gadamer Hans - Georg , l'art de comprendre , écrit II : herméneutique et champ de l'expérience humaine , traduit par : pierre Fruchon , ed aubier , paris ,1991, p 260.

[2] - Ibid. p261.

[3]- عادل مصطفى ، المرجع نفسه ، ص 223 .

التطور في اتجاه جمالية التلقي التي حاولت في الستينات أن تلحق بالركب نجاحا غير منتظر. إنه نجاح تغير النموذج، فقد استطاع أن يرد الاعتبار للحظتي التأويل و الفهم ." [1]

فإذا كان الفهم يتضمن دائما التأويل ، و أن التأويل هو الشكل الجلي للفهم ، فانه من الضروري ، يضيف **ياوس** أن " تطور الفهم يحقق دائما شيئا يشبه تطبيق النص في الوضع الحالي للمؤول ." [2]

من هنا، تغدو الممارسة التأويلية ، انفتاح على التراث أو النص ، و اكتشاف لعالمه الغريب و الغامض ، و ما على المؤول إلا أن ينصت لهذا التراث ، حتى تتمكن غرابة النص من أن تنكشف و تظهر له في علاقة حميمة لكن هذه الممارسة التأويلية لا تكتمل إلا بإمكانية ايجابية و منتجة للفهم ، ألا و هي المسافة الزمنية distance temporelle و التي من خلالها ، يحافظ كل طرف في الحوار على طبيعة الاختلاف و الغيرية الكامنة فيه .[3]

2-المسافة الزمنية و سلطة التراث:

يطرح **غادامير** مفهوم " المسافة الزمنية " ليس "كفراغ يفصل المؤول عن موضوعه ، ينبغي تجاوزه أو ملؤه ، أو كما كان عند **شلايماخر** ، مسافة يتشكل فيها كل سوء فهم عبر التحولات الفكرية الاجتماعية ، و إنما هي إمكانية فعالة و منتجة للفهم ، كاتصال و تواصل حتى بين عناصر مجتمعة و متراكمة تتحول إلى تراث " [4] .

إن مشروع **غادامير** التأويلي ، يقف من العقل الغربي موقف المخلص الذي يأمل أن يعيد لهذا الإنسان ذاتيته الفردية المسلوبة المبعدة من مركز التفكير الفلسفي ، لكن مع تثبيت تناهيها والإقرار بلا تناهي فهم / تأويل أشياء هذا العالم . و هو ، و إن زعم تجاوزه للمشاريع التي سبقته ، فانه ينظر إليها بعين الماضي (التراث) الذي يجب استرجاعه ، ليس معانقة ، و إحاطة ، بل

[1] - Jauss Hans Robert, pour une herméneutique littéraire , traduit par : Maurice Jacob , éd Gallimard , paris , 1988, p 15.
[2] - Ibid. p 17.
[3] – عبد الغني بارة ، المرجع نفسه ، ص 310.
[4] - Gadamer , le problème de la conscience historique , op , cit, p 86.

فهما/تأويلا [1]. فالنشاط الهرمونيطيقي ، فيما يرى **غادامير** يقام على التوتر الحاصل بين الألفة والغرابة ، حيث " يبقى النشاط التأويلي وسيطا بين رغبة المؤول في الانتماء إلى تراث ما ، والمسافة الزمنية التي تفصله عن التراث ، بما هو مجموعة أحداث و موضوعات ، هي هدف دراسته ." [2]

هذه العملية تقوم أساسا على تفعيل التراث ، و إعادة إنتاجه أو" الوعي التاريخي الفعال " بحيث أن " حقيقة العادات الاجتماعية التي تظهر في مجتمع و تميزه عن المجتمعات الأخرى كثقافة خاصة به و تمثله ، هي عبارة عن تطبيق و ممارسة الأعراف المتناقلة و المتوارثة من الأجيال السابقة و سلوكاتها ، هذه العادات ، تؤخذ بحرية لكنها لم تنجز عبر الفهم الحر و لا تجد أسبابا لسلطتها من خلال الفكر ، و هذا ما يقصد بالتراث أو التقليد : إنه أساس و مصدر تنفيذ العادات وممارستها. " [3]

إن التقاليد فيما يرى **غادامير** ، هي التي " تمثل التاريخية أو الزمنية التي نعيش ضمنها ، كما أنها هي التي تشكل وعينا الراهن و تخرجنا من دائرة " المباعدة التاريخية " بحيث لا نكون في غيبة عن التقاليد و التاريخ" [4] و ليس كما نظرت إليه الرومانسية ، يضيف **غادامير** " هذه الأخيرة تتصور نقيضا للحرية و العقل ، و تعد شيء معطى تاريخيا ، مثل الطبيعة . و سواء أراد المرء أن يكون ثوريا و يعارضه ، أو أراد المحافظة عليه ، يضل التراث ينظر إليه كمقابل مجرد لتقرير المصير الذاتي الحر ، ما دامت شرعيته لا تحتاج لأي تسويغ ، إنما هو يتحكم بنا من دون أن نضعه موضع المساءلة ". [5] فلا يجب على الموروث الرومانسي أن يتعارض مع الفكر المستوحي من التقليد الموروث عن الأنوار . فهو يبرز تعرجاته و حدوده ، و يجب على لعبة التفاعل أن تفتح طريق الفكر المثمر.

يلفت **غادامير** الانتباه إلى المعنى العميق الذي يحمله التراث عندما ندخل معه في حوار لمحاولة فهمه . فالتراث ليس مجرد مجموعة من المبادئ التي ينبغي تعلمها و السير على هديها حتى

---

[1]– عبد الغني بارة ، المرجع نفسه ، ص 260.

[2]– غادامير ، فلسفة التأويل ، مصدر سابق ،ص 108.

[3]– غادامير ، إعادة الاعتبار للسلطة و التراث ، تر : حسين الموزاني ، مجلة فكر و فن ، كولن للطباعة و النشر، بون ، العدد 73 ، 2002 ، ص 66.

[4] -Gadamer , l'art de comprendre , Ecrits II , op.cit ,p29.

[5]– غادامير ، الحقيقة و المنهج ، المصدر نفسه ، ص 387 .

يصير حاكما لحياتنا الحاضرة ، بل إنه لغة ، أي تغيير في ذاته يشبه " الأنْتَ " . و " الأنْتَ " ، ليس موضوعا يخضع للإمتلاك و الاستحواذ و لكنه كيان حي يدخل معنا في علاقة ، و سيكون من الخطأ أن نعتبر أن ما نلقاه في التراث يمكن أن يؤخذ باعتباره معنى متعلق بشخص أخر هو "الأنْتَ " ، و لكن بالأحرى " ينبغي أن يعني أن فهم التراث لا يتطلب النظر إليه كتعبير عنه حياة " الأنْتَ " ، و إنما كمحتوى ذو معنى مستقل عن كل الظروف المتعلقة بالمعنى الفردي الخاص بـــ " الأنا " أو " الأنْتَ ". [1]

لهذا، يؤكد **غادامير** على أهمية العلاقة بين الإنسان و التراث ، فـــ" إن علاقتنا بالتراث علاقة وطيدة ، لأننا نفهم التراث من داخل التراث ، بمعنى أن المؤول الحامل للتراث لا يمكنه أن يستبعد تحيزاته المسبقة التي صنعها هذا التراث ، أثناء عملية تفسيره ". [2] و الشخص الذي يتأمل نفسه خارج الرابطة الحيوية للتراث يفسد المعنى الحقيقي لهذا التراث ،" فنحن نعيش في تراثات، وهذه ليست جزءا من خبرتنا بالعالم، ولا هي مسألة انتقال ثقافي يبزغ من النصوص والنصب التذكارية، وتوصل معنى مؤلفا لغويا وموثقا تاريخيا، بل هي العالم نفسه يخبر تواصليا، ويعهد إلينا كمهمة مفتوحة إلى ما لا نهاية. فهذا العالم ليس عالم يوم واحد،إنما هو عالم ينحدر إلينا من الماضي دائما." [3]

هذه الرؤية الايجابية اتجاه التراث ، أثارت جدلا بين المهتمين بالهرمونيطيقا و المدرسة النقدية خاصة **هابرماس** الذي يرى في هذه الفكرة ، إجمالا ، تعبيرا عن نزعة محافظة إذ يعتقد **هابرماس** أن تأويلية **غادامير** تجعل التراث فوق العقل النقدي.

إن ما يأخذه **هابرماس** على **غادامير** ، ميله إلى إخضاع الفهم و التأويل لسلطة التراث (التقليد / الإرث) .فالتراث في نظر كل مفكر ذي خلفية ماركسية ، هو وعاء يحوي تحريفات إيديولوجية و يختزل في قلبه الزيف و التعمية و التشيء .زد على ذلك أن التراث ليس شيئا متصلا موصولا ثابتا ، فهو عرضة للتمزق الذي يحدثه التعقل و التفكير العقلاني و هو مليء بالتمزقات

---

[1]– ماهر عبد المحسن ، غادامير و الحوار مع التراث ، أوراق فلسفية ، القاهرة ، العدد 27 ، 2010 ، ص 190.

[2]– غادامير الحقيقة و المنهج ،المصدر نفسه ،ص 388 .

[3]– غادامير ، التلمذة الفلسفية : سيرة ذاتية ، تر : حسن ناظم و علي حكم صالح ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، ط1، لبنان ، 2013 ، ص 321.

التي تخلق ألوانا من القطيعة و الانقلاب .و ثمة مصالح حقيقية في المنهج ، و في العلم بصفة عامة ، ينطوي عليها التراث بحيث لا يكفي أن نلم بأسس الفهم و دعائمه بل يلزمنا خلاص ، بل يلزمنا انعتاق من ربقة التراث و بخاصة إذا كان هذا التراث قمعيا .[1]

لكن **غادامير** يتحدث عن سيادة التراث التي توجه التصورات و الافتراضات المشكلة في الحاضر ، و هذا يعبر بكل تأكيد عن العالم المعقد الذي نحياه و نتواصل و نتجاوز في ثناياه . فما يهدف إليه **غادامير** خصوصا ، هو " إخضاع سيادة التراث إلى سلطة العقل ، و العقل الذي يتحدث عنه ، ليس عقلا جوهريا و مفارقا ، و إنما هو عقل تواصلي مشترط بالتاريخ ، و السياق و الاستعمال ... فالتراث أو القيم الثقافية لها دلالة و قيمة أخلاقية. و كل فعل أو ممارسة هي مشترطة بتاريخية وجودنا و لا تنكشف الحقيقة إلا كصناعة تاريخية متجذرة في الزمانية ، و تتغير تبعا لتغير آفاق المعنى و تشكل التصور ، أي حسب درجة تعقيد و تشابك المشكل التأويلي الذي يطرح تصاغ بشأنه جدلية السؤال و الجواب ."[2]

أما فيما يخص المسألة المتعلقة بمعرفة ما إذا كان للتقليد المتوارث بعد نقدي ، فان النقد حسب غادامير موجود في كل فكر حقيقي ، فلا وجود لفكر دون مسافة تتجلى في كل موقف للمساءلة و لا وجود لسؤال دون وعي بأن لكل سؤال إجابات عديدة .[3] فإذا كان **غادامير** ينتقد الفكر الرومانسي في محاولة إحياء الماضي ، فإنه من جانب آخر ، يعترف بقيمة الرومانسية في نقدها للتنوير في مسألة السلطة ، إذ وجدت أن هناك نمطا من السلطة يجب الدفاع عنه والمتمثل في التراث أي " هناك شكل للسلطة دافعت عنه الرومانسية بحرارة : إنه التراث ، فكل ما كرسه التقليد المنقول و العادة يمتلك سلطة أصبحت مجهولة ، و كينونتها المنتهية تاريخيا ، هي محدودة بهذه السلطة، أو الأشياء الموروثة التي تمارس تأثيرا قويا على سلوكنا و التربية بأسرها تعتمد على هذا ." [4]

---

[1]– عادل مصطفى ، المرجع نفسه، ص 298.

[2]– غادامير ، فلسفة التأويل ، المصدر نفسه ، ص ص 28،29.

[3]– مجموعة من الكتاب، مسارات فلسفية ، تر : محمد ميلاد ، دار الحوار ، سوريا ، ط1، 2004، ص 168.

[4]–غادامير ، الحقيقة و المنهج ، المصدر نفسه، ص 387.

لكن هذا لا يعني انعدام فاعلية الذات الواقعة تحت تأثير التراث ، فالتراث ليس مجرد حالة سابقة تأتي بداخلها ، لكننا ننتجها بأنفسنا ، نظرا لأننا عندما نفهم ، نشارك في نمو التراث وتطوره، و هكذا يتحقق معنى الارتباط بالتراث في كون أننا نشرك تحيزاتنا الأساسية مع التراث .[1]

لهذا يؤكد **غادامير** على هذه الطبيعة المتجانسة لكل من التراث و الإنسان بقوله : " مهما كانت طبيعة التراث ، فإنه سيظل جزءا من طبيعة الإنسان ، حتى يكون هذا الأخير قادرا على تحطيم التراث و نقده " [2] ،حيث يعترف **غادامير** بأن عبارة الارتباط بالتراث و التي درج على استخدامها من آن لآخر من شأنها أن تدعم إساءة الفهم .و في سبيل إزالة هذا اللبس ، فإنه يلفت النظر إلى أن الارتباط بالتراث لا يعني التفضيل لما يكون معتادا ، أي الذي ينبغي على المرء أن يذعن بشكل أعمى . بل على العكس، فإنها تعني فقط أن التراث لا يستنفذ بواسطة الميراث الذي يعرفه المرء و يكون واعيا به.

فالتراث يوجد فقط في الصيرورة المستمرة لكونه شيئا أخر عما يكون [3] و يعبر البعض عن هذا المعنى بتفرقة بليغة بين الميراث و التراث ، فـــ "الميراث هو المنقول (مال ، بضاعة ، مخطوطات) الذي يتوارثه الجيل عن أبائه و يورثه أبناءه . أما التراث ، فهو ما لم ينقل بعد ، ما لم يكن هناك لينقل إلى هنا ، و ما لم يضعه الجدود على تلك الأرض لتحمله أيادينا مجددا إلى بيوتنا ، و كهوفنا و خزائننا السرية ، انه التراث غير الموجود حقا ، و لا يوجد إلا كلما تفكرت به ، كلما استطعت أن تكتشفه في ذاتك ، إنه يحمل لك عبء المسؤولية عما يتجاوزك زمانيا . إنه دعوة سريعة لإحياء طقوس المشاركة مجددا مع كل من يحس نداء التراث ينبغ من ذاته أولا ، ليتشخص قبالة وعيه و يصير الأنت ، يصير الآخر ، الذي هو الأنا في لحظة دون أخرى ، و لكنه الأنْتَ القابل للحوار . إنه يخاطبك بصيغة المخاطب ، و هو يعني صيغة النَحْنُ" [4] .

---

[1]– ماهر عبد المحسن حسن ، مفهوم الوعي الجمالي عند غادامير ، مرجع سابق ، ص 204.

[2]– غادامير ، الحقيقة و المنهج ، ص 388.

[3]– المرجع السابق ، ص 204.

[4]– صفدي مطاع ، إستراتيجية التسمية في نظام الأنظمة المعرفية ، مركز الإنماء القومي ، بيروت / لبنان ، ط1، 1986، ص ص 254، 255.

إن **غادامير** إذ يصر على ضرورة تملك التراث ، لا بوصفه حقيقة مكتملة ، بل بما هو نصوص يسكنها الإبهام و الغموض ، فلا تبدو إلا في زي الغريب / العجيب الذي يأبى الخضوع لكل موضوعية أو معايير متوقعة ناجمة عن التجربة ، لأن في اللحظة التي يتوصل فيها إلى فهمها ، تفقد تلك الغرابة ، فكل عملية تملك ناجحة للتراث ، إذا ، عليها أن تنحل في ألفة جديدة ، خصوصا لما يصبح التراث منتميا إلينا ، و نصبح ، نحن ، إليه منتمين .[1]

لكن مسألة التملك هذه لا تعني بأي حال من الأحوال السيطرة و استعمال السلطة ضد الأخر و ممارسة السيادة و إنما تعني الانفتاح على الأخر. و الحقيقة ، إن الخلط بين السيطرة والسلطة و العنف ، إنما يرجع إلى فكر التنوير " الذي يفترض أن السلطة بالضرورة طرف معاكس هو الطاعة العمياء ، إلا أن السلطة في جوهرها ، فيما يرى **غادامير** لا تقتضي شيئا مثل هذا ، إنها لا تقوم على فعل خضوع و تسليم من لدن العقل ، و إنما على فعل قبول و اعتراف بواسطته نقر بأن الآخر متفوق علينا في الحكم و الإدراك ، و بأن حكمه يتقدم علينا و له الأسبقية. " [2]

إن تمييز عصر التنوير بين الإيمان بالسلطة و استخدام المرء عقله تمييزا مشروعا بذاته . فإذا حل نفوذ السلطة محل حكم الجزء الخاص ، حينئذ تكون السلطة في الواقع مصدر الأحكام المسبقة و لكن هذا لا يحول دون أن تكون السلطة مصدرا للحقيقة ، الأمر الذي فشل عصر الأنوار في رؤيته عندما شوه سمعة كل سلطة. [3] فمن الثابت أن الأشخاص الذين يتمتعون بالسلطة هم أشخاص يحتلون المقام الأول ، إنما تقوم على فعل الاعتراف و المعرفة ، و المعرفة هي أن الآخر أفضل مني في الحكم و الرؤية ، و لهذا السبب يضطلع حكمه بالأسبقية ، أي أن تكون له الأولوية على حكمي أنا . و هذا يرتبط بحقيقة أن السلطة لا يمكن أن توهب ، إنما هي تكتسب ، و يجب أن تكتسب إذا ما ادعى شخص ما حق التمتع بها . و إذن فان السلطة تستند إلى الإعتراف [4] وحتى سلطة المسؤول أو الرئيس المجهولة و اللاشخصية المستمدة من نظام الأوامر ، لم تكن منبثقة في أخر المطاف من هذا النظام ، بل هي التي تجعل هذا النظام ممكنا ، و سببها الحقيقي هو فعل

---

[1]- بارة عبد الغني ، المرجع نفسه ، ص 298 .

[2]– ريكور بول ، من النص إلى الفعل ،مرجع سابق ، ص 270.

[3]– غادامير ، الحقيقة و المنهج ، ص 385.

[4]– المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

الحرية و العقل اللذين يمنحان المسؤول السلطة مبدئيا ، لأنه أوسع اطلاعا ، و يتمتع بنظرة أكثر شمولية . إنه الأكثر معرفة. [1]

بهذا، تكون السيادة هنا : " ليست سلطة عليا تخضع الغير للطاعة العمياء و تمنعه من التفكير في الماهية الحقيقية للسيادة تستند إلى كون هذه السلطة لا يمكنها أن تصير غير معقولة وتفترض – كما يتطلب العقل نفسه – المعرفة العليا التي يتمتع بها الآخر و التي تتجاوز أحكامنا الخاصة . الخضوع للسيادة، هو الاعتراف بأن الآخر – و أيضا الصوت الأخر الذي يسمع نفسه من أعماق التراث و الماضي – يمكنه أن يرى الأمور أفضل منا ." [2]

هنا، ينبغي أن يلاحظ أن السلطة بهذا المعنى ،تحتاج إلى معرفة مزدوجة " معرفة خاصة بالمسؤول (صاحب السلطة) تؤهله لإحتلال هذه المكانة ، و معرفة خاصة بمن يقوم بترشيحه لهذا المنصب ، بعبارة أخرى ، على الرئيس أن يكون مؤهلا معرفيا ، للرئاسه ، و على المرؤوس أن يكون مؤهلا ، معرفيا ، لاختيار من يقوم برئاسته . و هنا ينبغي أن نفرق بين ما هو كائن و ما ينبغي أن يكون ذلك أن الممارسة العملية كثيرا ما تأتي بالرجل غير المناسب في المكان غير المناسب". [3] و في هذه الحالة تكون السلطة منبثقة من نظام الأوامر ، و ليس فعل الحرية و العقل على نحو ما ذهب إليه **غادامير** فبالرغم من تأكيد **غادامير** على العلاقة بين العقل و السلطة ، إلا أننا نجده يعتقد أن التراث لا يخضع للعقل فالتراث يتمتع بسلطة غامضة المعالم ، و وجودنا المتناهي كثيرا ما يتقرر و مصيره من خلال سلطة هذا التراث الذي يتحكم في سلوكاتنا .

لهذا، يرجع البعض عدم القدرة على نقد التراث إلى عدم قدرتنا على أن نعيد تقييم التحيزات التي منحها لنا التراث من أي وجهة نظر خارجية بالنسبة لتلك التغيرات و هو نفس ما ذهب إليه **غادامير** نفسه عندما قرر أننا لا يمكننا أبدا تصحيح تحيزاتنا ، لأن الطبيعة المحدودة لفهمها تمنعنا من استحضارها جميعها للعمل مرة واحدة . الأمر الذي معه دفع **هابرماس** للقول بان هذه الرؤية من شانها أن تؤدي ضمنيا إلى شيء من الإحباط في الحالة الاجتماعية . ذلك لأنه لا

---

[1]– غادامير ، إعادة الاعتبار للسلطة و التراث ، المرجع نفسه ، ص 68.

[2]– غادامير فلسفة التأويل ، المصدر نفسه ، ص ص 163، 164.

[3]– ماهر عبد المحسن حسن، مفهوم الوعي الجمالي ، المرجع نفسه ، ص 209.

توجد وسيلة لإبداع إطار نظري أو نموذج مفارق يمكن أن يتخذ كمعيار خارجي ليحكم معتقداتنا الحاضرة ، و أن معيار خارجي نحاول بناءه ، سيظل متأثر بالتغيرات المعدة للمعيار. [1]

3- إعادة الإعتبار للحكم المسبق:

لكن بنية الفهم التي يحللها **غادامير** بإسهام ، لا يمكن أن تغفل ما قبل الفهم أو الإطار النظري و العملي الذي يتموقع فيه الافتراض المسبق préjugé، بينما كان هذا الأخير عنصرا فعالا في الفهم التأويلي ... فكل فهم أو تأويل يتجه من القارئ إلى المقروء يؤطره عامل اللغة و التاريخ، ليس كعائق ابستمولوجي للفهم و إنما كتوجيه منهجي ينير السبيل الذي يسلكه الوعي في رصد موضوعاته فقبل الفهم هناك فهم قبلي ، و قبل التأويل ، هناك تأويل أخر ، تأويل قبلي . فهي قراءات و تأويلات آنية تشكلت في الحاضر هنا و الآن ، و أخرى تأسست في الماضي ، و عليه ينخرط " التراث " Tradition بكل إمكانياته و كموناته الدلالية و الرمزية و التأويلية و التاريخية في آنية الحاضر. [2]

لهذا، يقترح **غادامير** أهمية تطوير و توظيف التصورات المسبقة بعدما استبعدها عصر الأنوار و اعتبرها كعائق معرفي يحول دون إدراك الحقيقة . و يتموضع **غادامير** في أرضية نقدية تهيئ و تحرر و تصحح التصورات و الأحكام المسبقة في سبيل فهم الذات رغم وجود أشكال التفكير المذهبي و مؤسسات المعنى المفلسفة و التصورات السائدة و المعتقدات الراسخة التي تحول دون إدراك نقدي للأشياء و الموضوعات. [3]

في اللغة اللاتينية (Praejudicium) ، يمكن أن يكون لها دلالة ، ليست فقط سلبية ، و إنما أيضا بالمساواة دلالة ايجابية ، حيث أن هناك أحكاما مسبقة مشروعة بينما ، الافتراض المسبق الأنواري يرفض كل الأحكام المسبقة عامة . un préjugé contre les préjugés ، فإن كان الحكم المسبق يعني الحكم الذي يحمل قبل الدراسة النهائية لكل العناصر المحددة للفحص في عمقها ، فلا

---

[1]- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

[2]- الزين محمد شوقي ، الفينومينولوجيا و التأويل ، مجلة فكر و نقد ، الرباط / المغرب ، ع 16، فبراير ، 1999، ص ص 80،81.

[3]- - الزين محمد شوقي ، تأويلات و تفكيكات ، مرجع سابق ، ص 59.

ينبغي النظر إليه كخطأ في الحكم ، بحيث أن الأحكام المسبقة تحتمل الصحة ، كما تحتمل أيضا الخطأ ، و لهذا يتحدث **غادامير** عن فحص تلك الأحكام المسبقة و مراقبتها .[1]

و عليه، تستقبل التجربة التأويلية كل طموح إلى معرفة مسبقة بنوع من الشك ، لكن "دون الانغماس في فلسفة اللاأدرية. فمفهوم الفهم القبلي الذي أبرزه **بولتمان** لا يدل على هذه المعرفة المسبقة ، إذ ينبغي أن نستعمل أحكامنا المسبقة في سياق الفهم نفسه ، لتكتشف المفاهيم ، مثل الإيضاح أو الإنارة Aufkarung و التحرير ، و الحوار دون إكراه أو قصر ، في واقعية التجربة التأويلية كتجريدات بائسة ، حيث تحث التجربة التأويلية من الحد الذي يمكن أن تتأصل و تتجذر فيه الأحكام المسبقة .و كيف أن الوعي البسيط لهذه الأحكام بإمكانه إيقاف العنف ". [2]

إن الإقرار بأن كل فهم يتضمن حتما حكما مسبقا ، هو إقرار يمنح المشكلة التأويلية قوتها الحقيقة و في ضوء هذه الرؤيا ، يظهر أن النزعة التاريخية مأسسة رغم نقدها للعقلانية و لفلسفة القانون الطبيعي ، على عصر التنوير الحديث ، و تقاسمه أحكامه المسبقة بلا دراية . و هناك حكم مسبق واحد لعصر التنوير يحدد جوهر هذا العصر ، فالحكم المسبق الأساسي لعصر التنوير هو حكمه المسبق ضد الحكم المسبق ذاته ، حكم يحرم التراث قوته [3]. و هذا، هو السبب في إضعاف الثقة بالأحكام المسبقة و السبب في مطالبة المعرفة العلمية باستبعاد هذه الأحكام كليا. والعلم الحديث ، بتبنيه هذا المبدأ يؤكد على قاعدة الشك الديكارتية ، بأن لا يقبل أي شيء على أنه يقيني إن كان يمكن الشك فيه بطريقة أو أخرى .

إن **ديكارت** Descartes أول فيلسوف حديث يعطي لمصطلح التحيز الحكم المسبق " Préjudice" سمعة سيئة في العالم الحديث ، فيما يرى **غادامير** لكن هذا الأخير ، يعتبرها جزءا لا يتجزأ من عملية الفهم ، لا يمكن أن نعتبرها فكرة جديدة تماما ، في مقابل فكرة ديكارت عن اللاتحيز ، و استبعاد كل ما يخالط الذات باعتباره معوقا للمعرفة اليقينية الواضحة إذ أن الموقف غير المتحيز عند ديكارت و الذي سار على نهجه الفكر الغربي حتى **غادامير** ، إنما هو في حقيقة

---

[1]- غادامير ، الحقيقة و المنهج ، المصدر نفسه ، ص 374.

[2]- غادامير ، فن التأويل ، أشباح العقيدة الثيولوجية ، تر : محمد شوقي الزين ، مجلة كتابات معاصرة ، فنون و علوم ، المجلد العاشر، ع 37،1999 ، ص 84.

[3]- غادامير ، الحقيقة و المنهج، المصدر نفسه ، ص 374.

الأمر لا يعدو أن يكون نوعا من التحيز . فالفكر كقاعدة عامة لا يمكن أن ينطلق من الفراغ ، وإنما ينطلق دائما من فرضية مسبقة أيا كانت، حتى كان، هذا الافتراض المسبق هو استبعاد كل افتراض مسبق. [1]

لقد عد ديكارت معرفة الذات الخالية من الأحكام المسبقة شيئا يقينا بسبب وجودها المستقل خارج سيل الآراء الشائعة و التراث المكتوب المتحدر إلينا اللذين تستند إليهما الآراء. [2]

من هنا، كان **غادامير** يؤكد اختلافه عن فينومينولوجيا **هوسرل** التي تستبعد الأحكام المسبقة في عملية الفهم ، و تطالب الذات المدركة بالتخلي الكلي عنها من أجل فهم الظاهرة كما هي في حقيقتها الكاملة ، حتى و إن كانت هذه الأحكام و المفاهيم نابغة أصلا من التقليد والتراث، و في الواقع ، فإن هذا بالضبط ما يسمح لنا بتحمل حقيقة الماضي كما هي. [3]

يتجاوز **غادامير** هذا الطرح المجحف في حق الأحكام المسبقة التي يعتبرها أساسا شرطا للفهم و المؤدية إلى تشكيل وجه المعرفة. فـــ "الفهم – فيما يرى **غادامير** – لا يبلغ إمكانيته المشروعة ، ما إن كانت الأحكام المسبقة التي يضعها موضع الفحص اعتباطية ". [4] إذ، يجب على الفهم أن يتفحص أحكامه المسبقة عبر المسافة الزمنية التي تفصل بين زمانية الأثر و زمانية المؤول ، و هذه دعوة إلى تحطيم سلطة التراث ، التي تحيل إلى التحول من صيغة الحكم المسبق إلى السؤال عن أساسه المعرفي و عن صحته و مشروعيته ، هذا من شأنه أن يجعل من الأحكام المسبقة العامل الحقيقي للمعرفة التاريخية الماضية .

يتبدى هنا، مدى الارتباط بين الأحكام المسبقة و المسافة الزمنية و أهمية الدور الذي تلعبه المسافة الزمنية ليس فحسب في إبعادنا عن الهيمنة التامة لتحيزاتنا ، لكن أيضا في مساعدتنا على التمييز بين التحيزات الحقيقية التي تساعد في الفهم و التحيزات الزائفة التي تؤدي إلى إساءة الفهم .

---

[1] – ماهر عبد المحسن حسن، المرجع نفسه، ص 178.

[2] – غدامير ، التلمذة الفلسفية ، المصدر نفسه ، ص 10.

[3] – عبد الكريم شرفي ، المرجع نفسه ، ص 50.

[4] - Gadamer, le problème de la conscience historique, op .cit ,P 17.

و عليه ، فلا ينبغي النظر إلى المسافة الزمنية كما نظر إلى الحكم المسبق ، كعائق أمام الفهم الذي يجب تجاوزه و ذلك أيضا لان المسافة الزمنية تعبر عن أساس الإمكانات المنتجة للفهم . إنها استمرارية حية التي تحمل كل ما نملكه ، ليصبح عبارة عن تقليد ، أي أنها الضوء الذي بمقتضاه نحمله كل ما نملكه من ماضينا، [1] فتقترب المسافة بين الماضي و الحاضر في علاقة حوارية جدلية .

4- جدلية الحوار [*]: السؤال / الجواب:

يعطي **غادامير** لعنصر الحوار أهمية بالغة في انطلاقه إلى عملية الفهم ، باعتباره (أي الحوار) أصل كل كلام و حديث لكن هل كل كلام و حديث يعتبر حوارا ؟

إن مشروع **غادامير** الهرمونيطيقي ، يقف من حقيقة التراث الفلسفي موقف السائل الذي يريد التواصل مع الآخر / الماضي ، حوارا و تفاهما ، لا امتلاكا و اقصاء ، لذا حاول أن يصحح مسار الهرمونيطيقيا الرومانسية ، و حتى هرمونيطيقيا **هيدغر** و نقصد تحديدا ، **هيدغر** الأخير الذي بدأ مستسلما للمقاربة الذاتية. [2]

ففضلا عن مسألة بنية الفهم و الافتراضات المسبقة يطرح **غادامير** مسألة الحوار "Dialogue" كبعد أساسي في فاعلية الفهم ، على اعتبار أن التساؤلات التي يطرحها بشان مشكل الذاتية في الفهم و الاعتباطية في التأويل و سلطة التراث ، ظلت عالقة لأسباب منهجية و معرفية. فالحوار الذي يثيره و يثريه المشاركون لمعالجة موضوع حديثهم يفترض نفسية الآراء والافتراضات التي تطرح بشأنه ، و أن المعرفة هي حصص موازية (مهما اختلفت نسبها و تفاوتت مقاديرها) تنفي اطلاقية الاستنتاجات و الأحكام التي يخلص إليها المشاركون ، فكل حوار يستلزم أننا نميل بالإنصات إلى الآخر و نمنح رأيه اهتماما خاصا ، و نلج إلى فكره ، لنفهم لا الفردي عينه ، و إنما ما يقوله و يعبر عنه . الحوار الغادامير هو حوار سقراطي يقضي التعسفية في الأحكام والاستبداد

---

[1] - Ibid. , p 86.

[*] – يقسم غادامير مسألة الحوار إلى قسمين : قسم خاص بالحوار " أنا " "أنت" (شخص مع شخص آخر)، و هذا ما يهمنا في هذا القسم من جدلية الحوار ، على أن نتطرق إلى القسم الثاني من الحوار (النص – المتلقي) في مباحثنا القادمة .

[2] – عبد الغني بارة ، المرجع نفسه ، ص 269.

بالآراء ، ليرتد إلى فن ايطيقي هدفه إعادة تقييم الأفكار و الاعتقادات والافتراضات على سبيل الفحص و المجاوزة الفهم هو قبل كل شيء تفاهم " Entente". [1]

الحوار يقتضي نوعا من العلاقة التبادلية بين طرفين : ذات و موضوع أو بمعنى أدق ، بين أنا و آخر ، مع فهم الأخر باعتباره " أنت " أي شخص مخاطب قادر بذاته على أن يتحدث و أن يشارك في الحوار ، ذلك أن العلاقة التبادلية هنا تعني أن عملية الفهم و التفسير من خلال الحوار لا يمكن أن تحدث في اتجاه واحد ، يسير من الأنا إلى الأخر . فهذه العملية ينبغي أن تسير أيضا من الأخر إلى الأنا . و الأنا هنا هي التي تملك زمام المبادرة لتحقيق هذه العملية على نحوها الصحيح، عندما تنفتح على الأخر و تسمح له أن يتحدث إليها مثلما تتيح لنفسها أن تنصت إليه و كأنها بذلك تتبادل مع الواقع ، فلا تتعامل معه كمجرد موضوع تسعى إل السيطرة عليه ، و لا تعامل نفسها كما لو كانت ذاتا محايدا أو " كوجيتو ديكارتي" ، أي ذاتا مفكرة تتعامل مع الأخر باعتباره كيانا منفصلا عنه. [2] فيهدف أي حوار إلى الوصول لنقطة مشتركة بين المتحاورين ، ولكي يتحقق هذا الهدف ، ينبغي أن يتخلل الحوار فهما متبادلا بين أطرافه فالفهم هو أولا اتفاق أو انسجام مع شخص آخر و الفهم دائما يتعلق بشيء ما ولا يكون موضوع الفهم متضمنا في المناقشة بشكل عشوائي مستقل عن نتائج الفهم المتبادل بين الأطراف المتحاورة ، لكنه بالأخرى يكون هو الطريق و الهدف للفهم المتبادل ذاته ، فلو فهم شخصان كل منهما الأخر يشكل مستقل عن أي موضوع ، فهذا معناه ، أنهما يفهمان بعضهما ، ليس فقط بهذا الاعتبار أو ذاك ، و لكن في كل الأشياء الجوهرية المشتركة بين الموجودات الإنسانية ، إذ يصبح الفهم مهمة خاصة فقط عندما تضطرب هذه الحياة الطبيعية التي يعني فيها و يفهم كل واحد نفس الشيء فقط عندما تطغى إساءات الفهم و الآراء غير المتعلقة ، تكون الحياة الطبيعية في هذا السياق معوقة لدرجة أن المعنى يصبح شيئا فشيئا معطى كمعنى متعلقا بالأخر ، و هنا يكون الاتفاق مطلوب و ليس مجرد الفهم .

من هنا، يمكن القول أن الحوار يبدأ بالاختلاف و ينتهي بالاتفاق ، مَارًا بالفهم، غير أن الخلاف المبدئي ، لا يصلح أن يكون أساسا للحوار ، ما لم يأت داخل سياق مفاهيمي و قيمي

[1] – الزين محمد شوقي ، الفينومينولوجيا و فن التأويل ، المرجع نفسه ، ص 81، 82.

[2] – سعيد توفيق ، هرمونيطيقيا النص الأدبي بين هيدغر و غادامير ، أوراق فلسفية، القاهرة ، مصر ، ع 27 ، 2010، ص 18.

مشترك ، و أن ما يكون هاما بمثابة قضية مشتركة بين المتحاورين و تشغل اهتمامهم و تؤلف بينهم. [1]

لهذا ، يرتبط الحوار باحترام الآخر ، احترام أرائه على النحو الذي يجلبه دائما إلى الداخل ، إلى حلبة الحوار ، فينبغي إشعاره بأنه موجود عن طريق طرح الأسئلة ، و فتح المجال أمامه للإدلاء بالإجابة ، فلكي تدير محادثة ، يعني أن نسمح للطرف الثاني و المشارك في الحوار أن يكون متواصلا معنا ، فإذا كان فن الحوار يستوجب منا التمتع بالقدرة على طرح السؤال و الانفتاح عليه ، هذا يعني أننا نتقبل بعض الأشياء التي قد تكون ضدنا .

إن فلسفة **غادامير** التأويلية ، هي بحث عن إرساء ثقافة الحوار بين الذوات إنها دعوة إلى استعادة الذات بخصائصها الواقعية أو الفردية التي كانت موضع ريبة و إتهام **هوسرل** و قبله **ديكارت**. هذه الخصائص ، كما رأينا مع **هيدغر** ، تتمثل في تماهي الذات و محدوديتها التي تجعلها مثقلة بكل سماتها الذاتية ... و عملية استعادة هذه الذات ، فيما يرى **غادامير** لا يتم إلا بتقويض مركزية العقل الغربي ، و إعادة تأويل الميتافزيقا التقليدية. [2]

إلا أن عالم اليوم ، و الفكر التكنولوجي لم يحدث تطورا في مجال الحوار ، ذلك أن الذهنية الصناعية التي تمثل حضارة اليوم ، و التي تعبر عن ثقافة المنفعة و الانبهار بفوائد و مغريات ما يقدمه العلم من تقنيات ، هي حضارة تتحدى الفكر و الوجود الإنساني باعتقادها الحامل الوحيد لإجابات قطعية كان العقل الفلسفي قد طرحها ، فـــ"نعيش لأول مرة على مستوى الكوكب ، والتقاء التقاليد المختلفة جدا ، و جهلنا للمستقبل ، يمنعنا من الاعتقاد بأن العقلية الصناعية في أوروبا و أمريكا الشمالية يمكن أن تقدم لنا جوابا نهائيا عن أسئلتنا. بهذا المعنى تتمثل الحداثة Modernité الحقيقية التأويلية ، في فرض ضرورة التسامح على ضمائرنا و فسخ المجال لأجوبة جديدة . إن عالم اليوم لم يحقق تقدما في سبيل الحوار ، لكن الحقيقة القاسية للمستقبل تجبرنا على

[1]- ماهر عبد المحسن حسن ، غادامير ، الحوار مع التراث ، أوراق فلسفية ، المرجع نفسه ، ص 99.

[2]- بارة عبد الغني ، المرجع نفسه ، ص 259.

الحوار .الحوار الحقيقي هو الذي يتيح وحده التعرف على الأخر ، كما أنه يعلمنا كذلك أنه لا يمكن لأحد الطرفين أن يكون وحده محقا في رأيه. " [1]

و عليه، فإن النموذج الرئيسي لكل تفاهم (verstandigung) هو الحوار و الخطاب السليمين. هو ذاك الذي " يسير وفق الالتزام بمبدأ التأويل غير المتحيز و غير المتروك لتسلط ذات من ذوات المتطورين، إذ يصير الحوار مستحيلا إذا أستحوذ أحد الشركاء فيه بشكل مطلق على مكانة فوقية مقارنة مع الآخرين الذين يأسرهم في المجال الذي يزعم فيه تملكهم لمعرفة سابقة حول الأحكام القبلية ، ليصبح التفاهم الحواري متعذرا بالانغلاق على الأحكام القبلية الخاصة و يستبعد أي انفتاح للحوار من طرف الشركاء . هذا يحدث عندما يلعب أحد المتحاورين دور المحلل النفساني في العلاقات الاجتماعية ، و لا يأخذ أراء الغير بجدية مدعيا الكشف عنها بطريقة التحليل النفسي ، و عليه تنفك الشراكة التي تقوم عليها كل الحياة الاجتماعية و علاقاتها ." [2]

هذا ما يذكرنا بالجدل القائم بين العلاقاتية التأويلية و العقلانية التواصلية حول المسالة نفسها . فما يتفق حوله **غادامير** و **هابرماس** هو الاتفاق الحواري الذي يتجلى في نموذج الحوار الأفلاطوني كما تبناه **غادامير** ، و نموذج التواصل أو الاتصال كما قال به **هابرماس** . لكن هذا الأخير. و فيما يرى **غادامير** " يعتقد أن هذا المثل الأعلى يمكن بلوغه عن طريق تطور علم الاجتماع و سياسة مبنية عليه . انه يؤمن إذن بإمكانية التحقق السياسي لهذا المثل الأعلى فمثال الحوار التحلينفسي الذي يريد تطبيقه على علم الاجتماع غير مقبول في الواقع ، لأن هذا الحوار يفترض أن يضع المريض ثقته في الطبيب ، لكن لا وجود لعالم اجتماع يسلم إليه مجتمع ضل وجهته ، و إذا ما وجد لن يكون هناك مجتمع يسلم أمره إليه ". [3]

و عليه ، يصبح الحوار ، ليس إرادة هيمنة معرفية ، تفرض على شركاء الحوار الخضوع والامتثال إلى حقيقة معينة يرتضيها طرف دون الآخر ، و إنما اكتشاف جماعي لحقيقة تشغلهم وتؤسس تاريخهم و مصيرهم المشترك و مشاركة لا تنضب في إنتاج المعاني و صياغة الأحكام

[1]- مجموعة من الكتاب ، مسارات فلسفية ، مرجع سابق ، ص ص ، 168، 169.

[2]- غادامير ، فن التأويل ، أشباح العقيدة الثيولوجية ، المرجع نفسه ، ص 84.

[3]- مجموعة من الكتاب ، مسارات فلسفية ، المرجع نفسه ، ص 167.

وتشكيل التصورات ، فـــ "الحقيقة مبدعة و مهيأة من جملة الحقائق المنتجة مما يجعل الفهم كمشروع غير مكتمل دائم المراجعة و التجدد." [1]

يقتضي الحوار لدى **غادامير** غياب التفكير الأدائي و الاستراتيجي ، أي التفكير الذي تتم من خلاله عملية إحلال و استخدام للكلمات أثناء المحادثة وفقا لأعراض و دوافع معينة : فإذا ما نسبت إليك دوافع خفية وراء حديثك حينما يبدو انك تتحدث بشكل صريح دون إخفاء لمبرراتك الخاصة للحديث معي ، فإني سأكون بذلك متبنيا اتجاها استراتيجيا إزاءك و سأنقض شرط الثقة اللازم للحوار، و مع ذلك فان هذا هو ما يحدث على نحو شائع في حياة الناس. فالصراحة ذاتها ينظر إليها على أنها خطوة لعبة إستراتيجية . و إذا ما حاولت بدورك أن تخمن ما قد أعنيه دون أن تخبرني كيف تفسر أقوالي ، و لماذا تنسب معاني معينة إليها ، فإنك بذلك تتصرف بطريقة إستراتيجية أيضا ، و من ثم فلن تكون هناك إمكانية ، لأن تحقق توافقا بيننا من خلال حوار في مداخلة تلقائية ، و سنكون منشغلين في عملية تفاوض و حوار ، تفاوض يكون فيه كل منا واعيا بدوافعه للمحادثة دون جعل الدوافع معروفة للأخر و من ثم أصبح الحوار من طرف واحد Monologue. [2]

من هنا، يجب على الحوار أن يتميز بالإنصات ، كما أكد على ذلك **هيدغر** و الكلمة ، لا تكون كلمة إلا إذا كان هناك قدرة على الإنصات لها . و منه يصبح " الإجماع Consensus هدفا من أهداف الفهم التأويلي ، كتجربة و ممارسة التطهر في الأخير وضعية الحوار كنموذج خصب"،[3] فتتبدى هنا السمة الايجابية للحوار لدى **غادامير** ، حيث يترفع المحاور عن إثبات وجوده عن طريق هدم الأخر و التركيز على أوجه القصور و الضعف في كلامه ، و أفكاره ، وبذلك تتجلى الحقيقة كحالة انطولوجية متخلصة و مجاوزة لكل التناقضات التي يمكن أن تحملها الأطراف المتحاورة ، و يعني ذلك التخلي عن الشكل التقليدي للحوار ، حيث يحمل كل طرف رأيا معارضا للطرف الآخر يعتقد أنه الصواب ، و يظل مصرا على هذا الاعتقاد حتى انه في غمرة هذا الاعتقاد قد لا يهتم بإثبات صدق رأيه ، قدر اهتمامه بهدم الآخر ، الأمر الذي يجعلنا إزاء

---

[1]– غادامير ، فلسفة التأويل ، المصدر نفسه ، ص 31.

[2]– سعيد توفيق ، في ماهية اللغة و فلسفة التأويل ، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط1، 2002، ص ص 108، 109.

[3] -Gadamer, langage et vérité, op.cit, p 259.

حالة ازدواجية عقيمة طرفاها فكر متهدم و أخر ينقصه اكتمال البناء [1] ،و هذا يعني التخلص من النزوع نحو الأنانية و الميل نحو إثبات الذات .

و لما كان الحوار يهدف إلى الاتفاق على شيء و لما كان الوصول إلى تلك الحالة إنما يتطلب الفهم ، فإن الآلية الفعالة التي ينبغي أن يعتمد عليها النشاط الحواري وفقا **لغادامير** ، هي جدل السؤال و الإجابة ، و في هذا الصدد ، يستشهد **غادامير** بآراء **كولينغوود** التي تتلخص في أن الفهم يكون مرهونا دائما بفهم السؤال الذي وفقا له، شيء ما يكون إجابة إضافة إلى ما تفهمه بهذه الطريقة ، لا يبقى مستقلا في معناه عن المعنى الخاص بنا ، بل بالأحرى ، إن إعادة بناء السؤال الذي منه يفهم معنى الموضوع كإجابة يمر من خلال تساؤلنا الخاص فالعلاقة الحميمة بين السؤال و الفهم هي ما يعطي الخبرة الهرمونيطيقية بعدها الحقيقي. [2]

لا مندوحة عن القول ، إن أصالة رؤية **غادامير** تتمثل في البحث عن مواقع فن الحوار ، ومنطق السؤال / الجواب ، داخل العقل الغربي له ليعيد بعثها من جديد في مجال العلوم الإنسانية ، فالفهم من منظور الرؤية الجدلية ، هو فن الحوار بامتياز ، إذ الذات داخل الجدل ، لا تملك حق مساءلة الموضوع كما لو انه شيء تملكه أو تريد أن تحيط به علما ، بل أن الجدل يترك الموضوع المقابل له يطرح أسئلته التي تحتاج إلى إجابات التي تتحول بدورها إلى أسئلة دون أن يكون في ذلك ادعاء بإنتزاع حقيقة الموضوع كما يصنع المنهج ، على اعتبار أن الذات تسلط بوساطة المنهج، فروضها المسبقة غير المحددة ضمن بنية تأويلية ، كما هو واضح في فكرة الحلقة التأويلية . إنه منطق السؤال – الجواب ، حيث لا سلطان إلى المساءلة التي تنزل الذات من تعاليها و تجعلها ، بمنطق الجدل ، موضوعا ، يستجوب ، حتى ، لكأنها بفعل التبادل الحاصل بينها و بين الموضوع خلق جديد من نتاج هذا التداخل في الجدل دون سواه ، فيكون الموقف التأويلي ، بذلك وليد هذه اللحظة التفاعلية بين الذات و الموضوع و جدلية السؤال و الجواب تسبق دائما حسب **غادامير** جدلية الفهم و هي التي تجعل من الفهم حدثا [3] و هو ما يصر عليه في غير ما مقام ، معتبرا أن التفاهم في عملية الحوار بين الذوات ، لا تنفي غيرية كل واحد عن الأخر و الحدود

---

[1]– محمد سيد عيد، جدلية الحوار عند غادامير ، أوراق فلسفية ، المرجع نفسه ، ص 103.

[2]– ماهر عبد المحسن ، غادامير و الحوار مع التراث ، أوراق فلسفية، المرجع نفسه ، ص 100.

[3]– بارة عبد الغني ، المرجع نفسه ، ص 274.

الفاصلة التي تجعل كل طرف يحافظ على وجوده الخاص ، حيث يسود حوار الذات إلى ذاتها ، بما هو أساس ايطيقا الحوار مع الآخر ، أو باعتباره فن وجود ممارسات متبصرة و إرادية ، حسب عبارة **ميشال فوكو** Michel Foucault. و التي تتجاوز كونها مجرد ضوابط سلوكية إلى اعتبارها منطلقا لتغيير ذواتهم و تعديل كيانهم المفرد ، و جعل حياتهم أثرا فيه من القيم الجمالية و الاستجابة لمعايير الأسلوب ما يمنحهم رؤية أصلية غير مكرورة أو مقلدة لكينونتهم من جاهزية الجواب إلى ايطيقا السؤال ، و الارتقاء بالإنسان إلى حياة بقدر ما فيها من البراءة ، فيها من الصراع ، لا بوصفه تناحرا مستديما يقضي فيه الإنسان غيره و يقضي عليه ، بل هو تغالب و تدافع ، يصنع مسافة توتر و قلق و مساءلة ، رغبة تدفع بالإنسان إلى أن يكون ذاته من خلال علاقته برغبته والحاجة في السؤال ، سؤال الكينونة . فهو كأن يسال عن ذاته بما هي ذات للرغبة .[1]

يعطي **غادامير** السؤال شأنه شأن **هيدغر** وظيفة قاعدية ، و مبدأ لكل صيرورة للفكر والإبداع ، فيرجع السؤال إلى موطنه الأول إلى الثقافة اليونانية التي تعد النموذج الأصلي للثقافة الغربية ، حيث تعود كل نهاية إلى بدايتها ، فترتبطان حتى لا تظهر الأشياء و كأنها انكشفت على العالم دون أن تكون لها مرجعية أو معارف متراكمة تكون سببا في تمظهرها. و لهذا تحدث **هيدغر** فيما يرى **غادامير** عن اللحظة التي رفع فيها الإنسان رأسه للمرة الأولى و طرح سؤالا على نفسه . إن اللحظة التي يبدأ فيها شيء ما يشغل الفهم الإنساني فيتساءل متى كان ذلك ؟ فأصبح هذا الأمر الموضوع الكبير للتراع فيما بينها. من كان أول إنسانا رفع رأسه ؟ هل هو ادم ؟ أم طاليس ؟ "[2] مهما يكن، فإن الأهمية تكمن في أن هناك سؤال قد طرح و يتطلب إجابات ترضي العقل الفلسفي.

هذا ما يجعلنا نقول أن توجيه السؤال للنقاش في ساحة الموضوع و جوهره العميق من شأنه أن يجعل " المعاني في حالة انكشاف للوعي و هذا لا يتحقق إلا عن طريق امتلاك القدرة على طرح السؤال إلى ما يسعى إليه ، و المنطق الذي يبدأ و بني عليه صيغته التساؤلية ، بل و معرفة ما وراء السؤال ، حيث يمكن دفع كل وضعية تأويلية نحو الحد الذي يختفي فيه المعنى أو يحاول خداعنا من

---

[1]- المرجع نفسه ، ص 279.

[2]- غادامير ، بداية الفلسفة ، مصدر سابق، ص 12.

خلاله " [1] . فمما لا شك فيه أن طرح السؤال هو محرك كل تفكير تجديدي ، تجاوزي و الذي يرتكز أساسا على عقل نقدي ، ففاعلية السؤال من شأنها أن تخترق كل صمت داخل الموضوع ، و طرح السؤال من شأنه أن يلج إلى جوهره ، ليكشف الغموض الذي كان يعتريه ، و يضفي عليه المعنى .

إن عملية طرح السؤال و انتظار الجواب ، أو استقباله هي عملية تمثل البنية التركيبية للحوار الذي يعتمده **غادامير** في فهمه التأويلي ، حيث يعتبر طريقة في عيش الفلسفة التي تخرج من لدن ذلك الحوار ، ليكون الحوار هو القائم بمهمة خلق فلسفة من خلال التحاور الجدلي ، فهو في نفس الوقت ، حوار مفتوح ، جاد و صارم .[2]

تكمن أصالة الحوار ، في صورته الجدلية بين الماضي و الحاضر ، من خلال السؤال والجواب في إشاعة ثقافة الإنصات كمنحى هرمونيطيقي يروم الانفتاح على الماضي و السماح بمساءلة همومنا في الحاضر ، كما أن دور هذا الماضي أو التراث سيعتمد بالدرجة الأولى على نوعية السؤال الذي يشكل الأثر إجابة عنه. [3]

إن السؤال ، يدرك في الحقيقة ، بواسطة حالة اللاتحديد l'indétermination التي يتحول فيها إلى سؤال مفتوح على ما لم يحسم ، لكن سؤالا يؤدي إلى الفوضى ، إنما هو سؤال يتجه إلى جهة ما، أي إلى مسئول معين لكن الإجابة عنه تبقى غير محددة ، لأنها قد تتغير في لحظة الحوار. هذا يعني أن السؤال هو تلك الإمكانية التي من خلالها تتم عملية الانفتاح هذه الإمكانية أو هذه الوسيلة من الانفتاح استخدمها **هيدغر** لكي يصل إلى حقيقة الوجود .

فالانفتاح هنا مرتبط كما هو عند **هيدغر** بالإخفاء فهو كما بدأ الحوار بنقطة الجهل فيجب أن يكون هناك إخفاء لشيء ما ، هذا الشيء الذي سوف يظهر لنا في الإجابة أو ما يتوجه نحو السائل يجب أن يكون مخفيا في السؤال ، فالإخفاء هنا هو المقدمة لهذا الانفتاح فالانفتاح هنا كامن في ذلك التخفي أو التحجب هو في ذلك اللاتحجب من حيث هو محتجبا في السؤال وبالتالي

---

[1] - Gadamer , langage et vérité , op.cit, pp 249,250

[2] - Jauss ,H.R. , pour une herméneutique littéraire , op.cit, p 357.

[3] – عبد الغني بارة ، المرجع نفسه ، ص 312، 313.

فأي سؤال هنا ، يحمل بداخله هذا الانفتاح على المعنى بل إن السؤال يجلب داخل هذه الحالة من الانفتاح فالانفتاح هنا يكون على شيء ما متضمن داخل السؤال. [1] و جوهر السؤال هو أنه يكشف عن ممكنات و يبقيها مفتوحة .

يشيد **غادامير** بهذه الفكرة و يعطي أهمية أكثر للسؤال ، لا للجواب ، فلا نستطيع أن نحوز خبرات دون طرح أسئلة. فجوهر السؤال ، هو امتلاك للمعنى، ذلك أن السؤال يضع موضوع التساؤل داخل منظور خاص و انبثاق السؤال يفتح الوجود على الموضوع .

لهذا، يرتبط السؤال بالفهم ، و يرتبط كذلك بالمعرفة فلأن السؤال يبقى مفتوحا ، فإنه يتضمن دائما كلا من الأحكام السلبية و الايجابية ، و هذا هو أساس العلاقة الجوهرية بين السؤال و المعرفة ، ذلك لأن جوهر المعرفة ليس فقط الحكم على شيء ما على نحو صحيح ، و لكن في نفس الوقت و لنفس السبب لاستبعاد ما يكون خطأ فتحديد السؤال هو الطريق إلى المعرفة، [2] حتى لو كان ذلك على حساب الحقيقة الموضوعية التي ربما يحوزها الأخر فالمحاور الذي يعتقد أنه يعرف أفضل لا يستطيع حتى أن يسأل السؤال الصحيح ، فلكي تكون قادرا على أن تسأل ينبغي أن يسأل السؤال الصحيح ، فلكي تكون قادرا على أن تسأل ينبغي أن يكون راغبا في المعرفة ، وهو ما يقتضي معرفة أن المرء لا يعرف بمقتضى أن على الإنسان يكون دائما متواضعا.

يعطي **غادامير** مثالا عن الحوار الأفلاطوني ليؤكد على أنه تجاوز للتقليد الشعري والفلسفي في أثينا و وضع أسلوبا حواريا ، سعى فيه إلى تجاوز القصور في اللوغوس logos بخاصة المتعلق بالإنتاج المكتوب و الشكل الأدبي من الحوار يضع اللغة و المفهوم في الخلف داخل الحركة الأصلية للمحادثة ليحمي الكلمات من إساءة الاستعمال الدوغمائية .[3]

إن الفكر الغربي يجد أصوله و مبادئه في الفكر اليوناني القديم و تظهر هذه العودة إلى الفكر اليوناني من خلال فيلسوفين عرضهما **غادامير** باعتبارهما الأشد تعلقا بالعقلانية اليونانية : الأول هو **شلايرماخر** الذي تميز بدراساته عن **أفلاطون** و ترجمته لأعماله إلى اللغة الألمانية ،

---

[1]- محمد سيد عيد ، جدلية الحوار عند غادامير ، المرجع نفسه ، ص 42.

[2]- ماهر عبد المحسن ، غادامير الحوار مع التراث ، المرجع نفسه ، ص 102.

[3]- المرجع نفسه ، ص 101.

والأخر هو **هيغل** الذي استوحى فلسفته النسقية من فلسفة **أفلاطون** المثالية ، و بنى عليها منهجية الجدلي. [1] فالبحث عن الأصل ، كالبحث عن الحقيقة بالنسبة للفكر التأويلي كيفما يريده **غادامير** ، فكان من الأجدر طلب مبدأ الأشياء ، طلبا تساؤليا يعيدنا ضرورتا إلى المبدأ أو السؤال اليونانيين ، حيث لا يطرح إلا السؤال الذي يتعلق بالمعرفة . إنه سؤال أفلاطوني لأن الأفلاطونية هي حسب **غادامير** " قدرنا التاريخي ، و بالتالي ،رسم مخطط نحو العودة إلى الإغريق ، الأصول والأرضية التي تأسست عليها الحداثة الغربية. " [2]

ففن الجدل لا يتحقق في محاولة اكتشاف القصور ، فيما يقال ، و لكن في استحضار قوته الحقيقية و السؤال الأفلاطوني بوصفه وسيلة أو إمكانية للانفتاح على الخبرة أولا و التي تسبق الانفتاح على الوجود .

هكذا، يمكننا القول أن السؤال ، كفن للتفكير ، و كمنبع استمرارية يجعل الفكر في حالة انفتاح دائم هذا لا يعني بحال من الأحوال ، عدم إهتمام **غادامير** بالجواب ، إذ نجده يطور فكرة السؤال إلى اكتساب أفق السؤال الذي بما هو كذلك ، يتضمن بشكل ضروري إجابات أخرى ممكنة . و هذا تجاوزا للمناهج العلمية التي تعنى بالإجابات القطعية .

هذا ما يحيلنا مباشرة إلى فهم النص بتعدد أشكاله ، بعيدا عن قواعد العلم و المنطق ، إذ يتعلق الأمر بفم شامل يتوصل إليه المؤول من خلال العيش مرة ثانية في تجربة النص بإعتبارها تجربة وجودية ، فالمعنى الذي ندركه و الذي يتجلى مباشرة ، قد لا يكون في الحقيقة سوى معنى يخفي وراءه معاني و دلالات أخرى مضمرة . فكيف لنا أن نفهم النص بعيدا عن التصور الذي ينظر إلى اللغة على أنها مجرد علامات مغلقة على ذاتها ؟

[1] – المرجع نفسه ، ص 102.

[2] - Gadamer , l’art de comprendre , écrits II , op.cit ,p 42.

الفصل الثاني
اللغة و هرمونيطيقا النص

المبحث الأول

الترجمة و مسألة التأويل

" إن كل الكتابات العظيمة و أسماها، الكتابة المقدسة تتضمن بين السطور و على مستوى معين ترجمتها الممكنة . فترجمة ما بين سطور النص المقدس ، هي نموذج و مثال كل ترجمة ."

عز الدين خطابي ، في الترجمة و الفلسفة السياسية و الأخلاقية، ص **79**.

يلح معظم الباحثين في مجال المصطلحية و النظرية النقدية المعاصرة على مدى أهمية المصطلح النقدي، إذ به يقاس تطور العملية النقدية، أو تخلفها، كما أن للمصطلح قيمة، تجعله يستقطب اهتمام الباحث على اختلاف مجال اختصاصهم، لأن " مفاتيح العلوم مصطلحاتها، و مصطلحات العلوم ثمارها القصوى، فهي مجمع حقائقها المعرفية و عنوان ما به يميز كل واحد منه عما سواه . وليس من مسلك يتوسل به الإنسان إلى منطق العلم غير ألفاظه الاصطلاحية حتى لكأنها تقوم من كل علم مقام جهاز من الدوال ليس مدلولاته إلا محاور العلم ذاته و مضامين قدره من يقين المعارف و حقيق الأقوال ."[1]

1- الهرمونيطيقا و الترجمة :

من الأهمية بمكان، و قبل تحديد دلالات مصطلح الهرمونيطيقا في أرض النشأة، هناك بأوروبا، أننقف على إشكالية ترجمة هذا المصطلح عند النقاد العرب، إذ يبدو أن غياب الوعي المنهجي و القدرة على تأصيل المصطلح في تربة الثقافة المستقيلة حال دون وضع ضوابط أو آليات إجرائية لتبني و تأسيس المقابل الأليق، الذي يتفق و خصوصية الثقافة العربية، و المتأمل لكلمة مصطلح في المعاجم اللغوية يجد أنها مأخوذة من مادة " صلح"، الدالة على الصلح و التصالح والاصطلاح، أي الاتفاق و التوافق، كأن تتفق طائفة من الناس على شيء مخصوص، و لكل علم إصطلاحاته.[2]

لا يكاد الباحث عن ترجمة لمصطلح " هرمونيطيقا " herméneutiqueفي الثقافة العربية، يجد مقابلا واحدا، أو مصطلحا جامعا لما يدل عليه المفهوم في أصوله الغربية، إذ تتباين الترجمات و تتعدد، كل الرؤية المعرفية التي يدين بها أو قل بالنظر إلى الترجمة على أنها تأويل .[3] إذ يستخدم – على سبيل المثال لا الحصر – **مصطفى ناصف** صيغة " نظرية التأويل "، عنوانا لكتابه، كمقابل لكلمة herméneutique الغربية،[4] . أما **محمد شوقي الزين** فيفضل صيغة " فن التأويل " لترجمة

---

[1]- المسدي عبد السلام ، قاموس اللسانيات ، دار العربية للكتاب ، تونس ، 1984،ص 11.

[2]– ينظر : إبن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة و النشر، بيروت،1995، مادة نصص إبراهيم أنس و آخرون، المعجم الوسيط، دار الفكر، بيروت ، مادة صَلَحَ .

[3]– غادامير، الحقيقة و المنهج،مصدر سابق، ص 506.

[4]– مصطفى ناصف، نظرية التأويل،مرجع سابق ، ص ص21،22.

كلمة herméneutiqueتمييزا لها عن التأويل بمعنىinterprétation[1] . بينما يستعمل عبد الملك مرتاض كلمة تأويلية، لأنها أكثر فصاحة و أقرب تأصيلا من تلك المصطلحات الهجينة و الدخيلة إذ يقول : " على أن من النقاد العرب من ترجم هذا المصطلح في صورته الغربية بكل فجاجة فأطلق عليه الهرمونيطيقا ، و هو من أقبح ما يمكن أن ينطقه الناطق في اللغة العربية، و نحن لا نقبل بهذه الترجمة الهجينة الثقيلة مادام العرب عرفوا هذا المفهوم و تعاملوا معه تحت مصطلح التأويل، فلم يبق لنا، إذن، إلا أن نستعمل " التأويلية " مقابلا للمصطلح الغربي القديم. "[2]

هكذا، تبدو القراءات المتعددة لمصطلح الهرمونيطيقا و ترجمته، بين "فن التأويل" و "التأويل" فجاءت – على حسب ما نظن – تعبر عن طاقة استيعابية للغة العربية .

إن كلمة هرمونيطيقا تعني، في الأصل " فن أو علم التأويل" [3]الهرمونيطيقا في أصلها اللاتيني heimèneutikè أي فن التأويل، و في إشتقاقها الأصلي جاءت من لفظ herménia، الذييدل على التأويل. " [4]أما جون غراندين jean grondin، فينطلق من المعنى السابق لمفهوم الهرمونيطيقا، أي باعتبارها فن تأويل النصوص، ليضيف إليه، و قد اتسع مجال استخدامه، دلالات جديدة تنم عن نسبية في ضبط المفاهيم و المصطلحات، إذ يذهب إلى القول بأن لفظة الهرمونيطيقا مشتقة من الفعل اليوناني herméneuo الذي يحمل معنى " الترجمة و التفسير و التعبير " و في هذه الحالات الثلاث يحمل هذا الفعل الاتجاه إلى الفهم إدراكا و وضوحا. " [5]

و بحثا عن ايجاد أساس مفاهيمي يستند إليه، يعود **جون بيبان**jean pepinإلى أعمال **أرسطو**Aristote و **فيلون الاسكندري**Philon D'Alecsandriلأنهما إستعملا كلمة الهرمينياl'herménia .بمعنى التعبير بوساطة اللغة التي تتشكل عبر أداة طبيعية هي الصوت la voix،

[1]– الزين محمد شوقي، تأويلات و تفكيكات،مرجع سابق ، ص 29.

[2]-Pépin Jean , l'herméneutique ancienne , in : poétique , N° 23 ed du seuil , paris , 1975, p 293.

[3]-Ibid. , p 294.

[4]– عبد الملك مرتاض،التأويلية بين المقدس و المدنس، مجلة " عالم الفكر "، ع1، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، سبتمبر،2000، ص 263.

[5] -Eagleton Terry, critique et théorie littéraires , traduit de l'anglais par Maryse Souchard,avec la collaboration de jean François Labouverie , P.U.F, 1ere édition , paris , 1994, p p 146, 147.

ليصل بذلك إلى القول بأن اللغة تعبر exprime بوساطة اللسان و باقي الأعضاء الصوتية عن الأفكار[1].

كما أن **بيبان**pépin، لا ينفي أن يكون هناك معنى أخر يقترب من مصطلح herméneuein بمعنى التعبير هو معنى " الترجمة "، أي ترجمة لغة إلى لغة أخرى و قد تم استخدام المصطلح بهذا المعنى في سياق مخصوص هو ترجمة النص التوراتي من العبرية إلى الإغريقية .[2]

إن الترجمةtraductionإذا اعتبرناها شكلا من أشكال العملية التأويلية الأساسية المرتبطة بالفهم compréhension، فإننا نستطيع من خلالها إدراك ذواتنا و تحديد رؤانا للعالم من حولنا، إذ الترجمة عبور من لغة إلى لغة أخرى و هي كفعل لغوي تدخل ضمن ما يسميه **غادامير** ، عملية التواصل و الحوار بين اللغات ، و هي ، من ثم ، تجربة ابستمولوجية و انطلوجية . و يرتبط هذا الفعل اللغوي ، حسب **غادامير** بثلاثة أبعاد : بعد الفهم و بعد التفكير و بعد التأويل ، لتصبح الترجمة بهذا ، عبورا فكريا من لغة إلى لغة أخرى و حوارا ثقافيا بوساطة الفهم و التأويل، أو قل نصل عبرها، إلى تحقيق أدبيات الحوار الهرمونيطيقي .[3]

فالترجمةمن هنا، ليست عملية لغوية فحسب، بل إنها تستدعي الفكر و تستفز الوجود كما يستدعي التنقل من لغة إلى لغة ثانية، لغة ثالثة بإمكانها أن تقيم توازنا إيطيقيا بين اللغتين. "فلكي نستطيع – و القول لـــ**غادامير** – أن تعبر كما يقصد إليه نص ما في مضمونه الموضوعي، لا بد من ترجمته إلى لغتنا، و بعبارة أخرى يجب علينا أن نربطه بمجموعة التصورات الممكنة التي تتحرك داخلها عندما نتكلم، و التي نكون على استعداد لوضعها موضوع نقاش، فأن نحمل نصا من لغة إلى لغة أخرى يعني أن نتفاوض بأمر أفاق إنتاجه و صياغته الأصلية، و لأن الفهم يتجاوز المستوى المعرفي لينغرس في بعد أنطولوجي، و لأن الكائن البشري يظل منفتحا على التاريخ، فإن الأسئلة مفتوحة على الممكن، ليتحول الفهم إلى فعل حوار حضاري لا نهاية له، لسبب بسيط، هو أن الكائن الذي يسعى لأن يفهم يظل دوما يصطدم بتجربة محدوديته ككائن، فنحن لا نفهم إلا ما نستطيع تاريخيا و أنطولوجيا فهمه و انحباس إدراكنا و كذا توقف أحكامنا لا يعني انحباس المعاني و

[1]-Duppy Bernard, herméneutique , in :encyclopédiauniversalis, corpus 11, France , 2002, p 66.
[2]-Grondin Jean, l'universalité de l'herméneutique , P.U.F, paris , 1993, pp 6,7.
[3]– عبد الغني بارة،الهرمونيطيقيا و الفلسفة، مرجع سابق ، ص 103.

توقف قابلية فهم الأشياء على نحو مختلف و منفتح، فالترجمة من هذا المنظور تحيي تجربة اصطدامنا بحدودنا الخاصة و أملنا في الخروج من بوتقة الانسداد.إنها تجربة ما نفعله فعلا، و ما يمكن أن نفعله أو نفهمه و نمرره من لغة إلى لغة أخرى. " [1]

مما تجدر الإشارة إليه، في هذا السياق، هو أنه من الصعب جدا أن نفصل الفهم عن التأويل، ففعل التأويل ليس مجرد موقف بيداغوجي، إنه فهم يتحقق داخل صياغته التأويلية،و داخل لغة تستهدف المؤول قبل المخاطب و التأويل هنا ليس عنصرا خارجيا ينضاف إلى الفهم، بل هو بعد مكون و مؤسس له على نحو داخلي، فهو حسب **غادامير** :" ليس أداة تعمل على إحداث الفهم بل إنه مجسد سلفا في صلب ما يفهم. " [2]

فيتضح إذن أن الفلسفة و الترجمة تجمعان عند **غادامير** من جهتين أساسيتين: إحداهما تأويلية، و الأخرى حوارية، إلا أن التأويل في الترجمة أظهر منه في الفلسفة للفارق الذي يفصل اللغة الناقلة عن اللغة المنقولة و الذي يحمل على تبيين أهمية العنصر اللغوي في مجال التفاهم، كما أن الحوار في الترجمة أعقد منه في الفلسفة للبناء المزدوج الذي يقوم عليه و الذي يدعو إلى حفظ الشيء المنقول في كلتا طبقيته، و عليه تكون الترجمة نموذجا أعلى لما يحصل في الفلسفة من أفعال الفهم و التفاهم.[3]

إن الترجمة حسب **غادامير**، هي تأويل لأن المترجم،إذ نلزمه حفظ معنى الأصل، لا يسعه إلا أن يبرزه بوجه غير وجهه الأصلي، حتى يتأتى فهمه في عالم لغوي يختلف عن عالمه، فقد يحتاج إلى التصريح بما هو ملمح إليه فحسب في الأصل أو على العكس من ذلك، إلى إضمار ما هو ظاهر فيه، بل قد يحتاج إلى تعيين وجه واضح من وجود دلالة ما هو في هذا الأصل حامل للغموض و الإبهام، و لما كانت الترجمة تأويلا، فإنها تظل عملا يعيد إنشاء النص أو قل خلقه ولو بلغ فيه المترجم النهاية في تمثل حياة المؤلف و أحواله، غير أن هذا الخلق الجديد يصاحبه الشعور بالفارق الذي يفصل النقل عن الأصل و بالقصور عن بلوغ مبلغ المؤلف في أداء المقصود[4].

---

[1]- العريضةمحمد مصطفى ، الترجمة و الهرمونيطيقا، مجلة فكر و نقد، العدد 6 فبراير، المغرب،1995، ص 22.

[2]- المرجع نفسه، ص 23.

[3]- طه عبد الرحمن، فقه الفلسفة: الفلسفة و الترجمة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2002، ص 111.

[4]- المرجع نفسه، ص 110.

لكن علاقة التأويل بالترجمة تنطلق من الأفق النظري قبل أن يتم التلقيح بين المسارين في سياق الممارسة التطبيقية، لأن هذه علاقة تقع على تخومالتماس ما بين نظرية التأويل أو الهرمونيطيقا، و نظرية الترجمة التي تستعير جزءا كبيرا من مناهجها و مفاهيمها الإجرائية من النظريات اللغوية و مما يسمى بالدرس المعرفي للسانيات، فالعلامات المحسوسة التي ترمز إليها اللغة، ما هي إلا مقدمة لسير أغوار التجربة النفسية عبر آلية الفهم ثم التأويل الذي يعد امتدادا طبيعيا لمسارها التكويني، و بالتالي، تصبح الترجمة النفسية موضوعية بفضل اللغة، حتى و إن تم الإمساك بتفاصيلها انطلاقا من عتبة التأويل و ليس التفسير الذي يظل محافظا على صلابته الوثيقة بما يسمى بالعلوم الوضعية، في مقابل علوم الفكر أو الثقافة التي تهتم بالإنسان بوصفه كائنا تاريخيا، و من ثمة، فإن اللغة تمثل الصورة المرئية لكل ما يتفاعل داخل نفسية الإنسان.[1]

إن علاقة الترجمة بالتأويل شبيهة إلى حد بعيد بعلاقة اللغة بالكلام . خاصة لما تكون اللغة معبرة عن حالة النظام كما هو الحال في اللسان و الترجمة، و كما هو الحال كذلك حينما يكون الكلام معبرا عن فاعلية الحياة و الممارسة العملية لمسار الفهم عندما يتبلور في سياق التأويل الذي يظل جزءا من الفهم بكل معانيه النفسية و الموضوعية التي تروم الانطلاق من القرائن الحسية و الترجمة الحياتية للمبدع، من أجل الوصول إلى أفضل فهم ممكن للنص و لخلفياته القصدية و إذا كان التأويل وثيق الصلة بعملية الفهم، فإن الترجمة تجعل النص ينتقل من مرحلة الفهم إلى مستويات الإفهام، و هو ما يضاعف من صعوبة التعامل مع النص المترجم لأنه يتطلع إلى الانتقال بمستوى الفهم في اللغة الأصلية إلى مستوى الإفهام في اللغة المستقبلة ، و كأننا أمام تأويل مزدوج يتحقق عبر مسارين و زمنين منفصلين، و يسهم في بروز عوائق يصعب تجاوزها أو التغلب عليها دون إحداث هموس عميقة في هوية النصوص و هدما يؤشر سلبا على تماسكها الداخلي .[2]

يرتبط الفهم بعملية الترجمة، و لا يتعلق الأمر فقط بمجرد استبطان العلاقة بالغريب، وفقا للمثال الأفلاطوني الذي يعبر بأن الفكر هو حوار للروح مع نفسها، هذا الاستبطان الذي يجعل من الترجمة الداخلية مجرد إضافة للترجمة الخارجية . بل إن الأمر يتعلق أيضا بالاقتراب من أسرار اللغة الحية و تحليل ظاهرة سوء الفهم Malentendu، و اللافهمMécompréhension، المؤدية حسب

[1] – الحسين الزاوي و آخرون، التأويل و الترجمة، منشورات الاختلاف ،الجزائر، ط1، 2009، ص 12.

[2] – المرجع نفسه، ص 11.

شلايرماخر إلى تأويل ، تريد الهيرمونيطيقا أن تجعل منه نظرية، فأسباب التباعد بين اللغة الكاملة واللغة الحية، هي بالضبط نفس أسباب اللاتفاهم.

فما هي الوسائل التي نستخدمها عندما نتكلم أو نوجه الكلام إلى شخص آخر ؟ إننا نستعمل ثلاثة أنواع من الوحدات، هي الكلمات، أي العلامات التي توجد بالمعجم و العبارات التي لا تتوفر على معجم خاص بها، و أخيرا النصوص، و هي مقاطع من العبارات،[1] إذ يعتبر استعمال هذه الأنواع من الوحدات الثلاث التي خضعت إحداهما للتوفيق من طرف **دي سوسير** De Saussure و الثانية من طرف **بنفنيست** Benvenisteو **جاكوبسن**Jakobson و الثالثة من طرف **ياوس**Jauss، صاحب نظرية تلقي النصوص .

هذا الاستعمال،يعتبر كمصدر الابتعاد عن اللغة الكاملة المزعومة و كمصدر لسوء الفهم أثناء الاستعمال اليومي، و بالتالي كمناسبة لقيام التأويلات العديدة و المتنافسة .[2]

ففي كل مرة، يحدد السياق، كما يقال، بالمعنى الذي أخذته الكلمة ضمنه هاته المرحلة أو تلك من الخطاب، و انطلاقا من ذلك، فإن الجدالات حول الكلمات يمكن ألا تنتهي، و هو ما تشهد به عبارة : " ماذا تقصدون بكلامكم ؟ "، و يمكن للأشياء أن تتضح أو تزداد غموضا ضمن لعبة السؤال و الجواب، إذ ليست هناك سياقات بارزة بل سياقات خفية، و ما ندعوه بالإشارات ليست جميعها ذهنية، بل وجدانية و ليست جميعها عمومية، بل خاصة بوسط وطبقة و مجموعة بل و حتى بحلقة سرية هكذا يوجد كل الهامش الذي تخفيه الرقابة و الممنوعات، هامش اللامقول Non Dit الذي تخترقه كل أوجه المستور.[3]

لهذا السبب، فنحن لا نتوقف عن التعبير عن أفكارنا و توضيحها بالكلمات و العبارات، وعن التفاهم مع الغير الذي لا يرى الأشياء من نفس زاوية رؤيتنا، و هنا يبرز دور النصوص، فتسلسل العبارات هذا، و كما تشير إليه الكلمة ذاتها، هو عبارة عن تنصيص ينسج الخطاب عبر مقاطع طويلة بهذا القدر أو ذاك، و ينتج عن هذا، كل ما قيل في علم الترجمة Traductologie،حول

---

[1]- الخطابي عز الدين، في الترجمة و الفلسفة السياسية و الأخلاقية،منشورات عالم التربية، الدار البيضاء،المغرب،ط1،2004، ص 38.

[2]- المرجع نفسه، ص 40.

[3]- المرجع نفسه، ص 39.

العلاقات المعقدة بين اللغة و الفكر و بين الروح و الحرف إضافة إلى السؤال المطروح باستمرار، هل يجب علينا ترجمة المعنى أم ترجمة الكلمات ؟ إن كل هذه الارتباكات المتعلقة بالترجمة من لغة إلى أخرى تجد أصلها في تأمل اللغة الذاتية و هو الأمر الذي دفع **شتاينر** إلى القول " أن نفهم معناه أن نترجم. " [1]

لكن، سواء تعلق الأمربالتأويل أو بالترجمة، فإن العامل الموضوعي المشترك للمسارين المعرفيين، يتحدد كلاهما انطلاقا من الأبعاد اللغوية بكل ما تحمله من بنيات شديدة التعقيد، حيث يتعلق جانب منها بثنائية اللغة و الفكر التي يرى المؤمنون باستقلالية طرفي المعادلة في سياقها، إن اللغة يمكنها إذا ما تمكنت من تذليل بعض الصعوبات التطبيقية و التقنية، أن تنقل محتويات الفكر من لغة إلى أخرى بكثير من السهولة و اليسر بينما يرى أتباع نظرية تطابق الفكر مع اللغة.إن الترجمة تطرح صعوبات جمة تتجاوز إطار المستوى التطبيقي لتضعنا في مواجهة مباشرة مع الهوية الداخلية للنصوص في لغاتها الأصلية، و هو الجانب الذي انتهت إلى أهميته و خطورته اللسانيات المعاصرة بمدارسها المتعددة،حيث سبق **لجورج مونان**George Mounin أن أشار إلى أهمية التركيز على المسائل النظرية للترجمة التي تتجاوز سياق الصعوبات التي تعترض سبيل الترجمة داخل لسان من الألسنة الطبيعية، و تتجه نحو اللغة الإنسانية في همومها و هي علاقاتها الثرية المنفتحة بمختلف الأمم و الحضارات.[2]

من هنا، فإن التأويل الذي نمارسه داخل لغة ما لا يكمن أن يحدث الأثر نفسه عندما نقوم باستبدال النظام الأصلي بنظام أخر، كما هو الحال بالنسبة للترجمة، فهناك صلة وثيقة تربط بين اللغة و الأمة أو بين اللغات و الشعوب وفق الأطروحة التي انتصر لها و دافع عنها **هومبولدت**،و التي أكد من خلالها على أن اللغة الأم تمارس تأثيرا حاسما على طرائق و أساليب التفكير لدى شعب من الشعوب، و من الصعوبة بمكان أن نتصور بلورة وعي فكري خاص بأمة ما بالاعتماد على لغة أخرى مغايرة و مختلفة عن اللغة الأصلية، فاللغة ليست فقط شكلا يتوجب أن نزوده بمضمون أو محتوى محدد، و لكن المضمون ذاته يتعذر تمثله بمعزل عن الشكل، و قد أضحت هذه الرؤية مقبولة و مسلما بصلاحيتها المعرفية لدى قطاع واسع من الفلاسفة و اللسانين المعاصرين،و

[1] – المرجع نفسه، ص 40.

[2] – الحسين الزاوي، المرجع نفسه، ص 12.

ذلك بعد إجراء تصويبات نظرية لصيغتها الأولية حتى تتلاءم مع مجمل الاجتهادات اللغوية و الفلسفية الراهنة .[1]

فما دامت الترجمة حوار عبر اللغة بين الثقافات و الشعوب فإنها تسهم لا محالة في خلق حوار هيرمونيطيقي، يعمل على تحقيق تفاهم، يكون أداة في خدمة هذا التفاهم الوفاق بين النص المنطلق، و النص الوصول، و ليس معنى ذلك البحث عن المعنى عبر الفهم التاريخي الذي يكون بمثابة إعادة تشكيل مطابق لتاريخ النص، و إنما الأمر خلاف ذلك، فالفهم هو فهم النص في ذاته، أو بالأحرى يرتبط بالأفكار الخاصة للمؤول التي تسهم دائما و منذ البدء في إعادة بعث المعنى في النص، بالإضافة إلى ذلك يكون الأفق الذاتي للمؤول حاسما، إذ الكلمة المؤولة هي كلمة المؤول،و ليس لغة أو معجم النص المؤول، هذا ما يؤسس لحقيقة مؤادها أن التأويل ليس مجرد عملية إعادة إنتاج أو تكرار بسيطة للنص المحول، يقدر ما هو خلق جديد للفهم، فتتجاوز الترجمة و الأمر كذلك مجرد كونها عملية نقل من لغة إلى لغة إلى كونها تأسيس لانطولوجيا فهم الكائن في التاريخ، فلا يتوقف الحديث عن اللغة كحقيقة وجودية أو بين الوجود الذي يسكن فيه الكائن، كما يقول **هيدغر**، فتتحقق عبارة " الإنسان كائن يتكلم "، بل تنضاف إليه عبارة الإنسان كائن يسعى دوما أن يفهم العالم .[2]

و بدل أن يبقى المترجم حبيس سلطة النموذج كاتب النص الأصلي، يتحول إلى كاتب،مبدع جديد للنص، هذا الأخير يتعدد بدوره، عبر فعل القراءة / التأويل إلى مجموعة نصوص لا متناهية، تخرج من كونها إبداعا أو إنتاجا مكتوبا إلى ما هو منتج ثقافي / حضاري، فيتماهما النص الإبداعي في الثقافي / الحضاري، و يصبح الفهم فهما من نص منطلق هو المكتوب إلى نص وصول الثقافي / الحضاري، بوصفه نسقا خفيا تنوب اللغة القول عنه لا كوسيلة تعبير أو إبلاغ، بل بوصفها الوجود و التجلي لهذا النسق و الإنسان أيضا، فالإنسان لا يتكلم اللغة، و إنما هي من تتكلم عبره . و الحقيقة ليس فيما يقول، بل فيما تقول هي، فهي بالإضافة إلى كونها وطن

[1]- المرجع نفسه، ص 13-14.

[2]- عبد الغني بارة، المرجع نفسه، ص108.

الكنيونةمع **هيدغر**، فهي أيضا ما يجب فهمه من خلال إعادة قراءتها و تأويلها كما يذهب إلى القول **غادامير**.[1]

عموما، فإن الترجمة بمختلف تياراتها، تعترف أنه إذا كان من الممكن تحقيق الحد الأدنى من التواصل من خلال الانتقال من لغة إلى أخرى، فإن هناك فائضا دلاليا تختزله العلامات الكبرى للغات الأصلية لا يمكن نقله بكل حمولاته الزاخرة من اللغة الأم إلى اللغة المستقلة و مع ذلك فإن العملية المثقفة التي يفترض أن تسهم في الترجمة في الدفع باتجاهها لا يمكن تجاهلها في سياق التحليل لأن هناك سمات معرفية تكوينية بنيوية تنتقل عبر فضاء الترجمة و تترك أثارا واضحة في أسلوب تشكيل و توظيف اللهجات الخاصة لدى المجموعات البشرية التي تستقبل معاني جديدة من خلال الآثار التي تحدثها الترجمة .[2]

لا يعزب عنا القول إذا، أن الترجمة أصبحت أداة للمساهمة في حركة خلخلة النصوص و تحويلها في عالم تتفاعل فيه الثقافات بشكل لم يتقدمه مثيل.لكن لماذا القول بأن الترجمة خيانة ؟ و كيف تكون الترجمة أداة الانفصال اللغة عن ذاتها و انفتاحها على التعدد؟

2- الترجمة بينالإمكان و الاستحالة :

ظل حقل الترجمة على الدوام، ميدانا لتناقض غريب، فمن جهة،إعتبرت الترجمة ممارسة حدسية خالصة، تتوزع بين ما هو تقني و ما هو أدبي، و لا تستلزم في العمق أية نظرية و أي تأمل خاصين، و من جهة أخرى، توجد منذ **شيشرون**Ciceron و **هوراس** و القديس **جيروم** على الأقل، كتابات غزيرة حول الترجمة، و هي كتابات من طبيعة دينية و فلسفية و أدبية و منهجية، بل علمية كما هو الحال في السنين الأخيرة .

و الحال فإن تحديد مشاكل الترجمة شكل مجال اهتمامالسوسيولوجيين و الفلاسفة و اللسانيين و النقاد، فهن جهة، ظلت الترجمة بمثابة نشاط بشري، خفي، لأنها لا تفصح عن ذاتها بنفسها، و من جهة أخرى،بقيت الترجمة مجالا غير مفكر فيه لأن دارسيها كانوا يعتبرونها أدبا و

[1]- عبد الغني بارة، المرجع نفسه، ص ص 108، 109.

[2]- الحسين الزاوي،المرجع نفسه، ص 14.

نقدا من الدرجة الثانية، و مجرد لسانيات تطبيقية، و من جهة ثالثة، فإن التحليلات التي يقوم بها بشكل حصري تقريبا، أشخاص لا يمارسون الترجمة .

إن الترجمة كالمنهجية أو السيرورة، يهيمن عليها المجال المعرفي، فهي بذلك تتشكل من التحكم في مجموعة من القدرات، إذ لا يمكن للترجمة، أن تبلغ مستوى الجودة و النجاعة داخل كفاءتها، في غياب قدرتي المعرفة و الفهم لما يترجم، كما أن الترجمة تفترض دراية، أي تحكما معرفيا لما يترجم و إتقانا، أي مجموعة من القدرات المندمجة و المشكلة لكفاية الترجمة و التي تتجسد في إمكانية النقل السليم و الناجح، من اللسان الأصل إلى لسان الترجمة، ضمن اللغة الجديدة المقروءة، لغة الترجمة،بشكل يستحيل فيه التمييز بين معان النص الأصلي و النص المترجم .[1]

يعتبر **بيرمان** بأن النظرية الحديثة في الترجمة مطالبة بإتباع مسار ينطلق من تاريخ الترجمة، مرورا بتحديد أخلاقيتها وصولا إلى ممارستها التحليلية، إذ يؤكد **ريكور** بأن إشكالية الترجمة مرتبطة بإشكالية الفهم، مستشهدا بقولة بليغة – قد سبق و أن ذكرناها –**لجورجشتاينر**Steiner صاحب مؤلف، " ما بعد بابل " جاء فيها، " أن نفهم معناه أن نترجم "، و هو ما يسمح بإثارة قضايا التأويل و سوء الفهم و التفاهم، التي قد تحصل بين اللغات، بل قد يؤدي هذا الأمر إلى طرح مدى قابلية بعض النصوص للترجمة و إلى أي حد يمكن للغات أن تتواصل فيما بينها.[2] فكيف يمكن للترجمة في ظل هذا الزخم المفاهيمي أن تكون ميدانا لبسط المعنى و لتحليله ؟ و هل يمكن الحديث عن فعل إبداعي داخل عملية الترجمة ذاتها ؟

تجيب الميتافيزيقابالإيجاب من **أفلاطون** إلى **هيغل**، مرورا **بلايبنتز**، فما دام المهم في الكتابة و هو المعنى، المعنى السابق على الكتابة و اللغة، فبإمكان هذا أن ينتقل من لغة إلى أخرى، عملية ممكنة صحيح أنها تطرح بعض الصعوبات ، ما دامت تريد أن تضع نصا يقول "الشيء نفسه"،و يرمي إلى الغاية نفسها، و لكنها عملية ممكنة، و يكفي ألا نخون روح النص المترجم، و مهمة المترجم و قيمته تتجليان في مدى قهره للصعوبات التي يطرحها تعدد اللغات، و تباين الثقافات،و ذلك بأن ننتج نصا يكون طبق الأصل، مهمته أن يقهر المسافة التي تفصل النص عن ترجمته،و

[1]– الخطابي عز الدين، المرجع نفسه، ص 07.

[2]– المرجع نفسه، ص ص09 ،10 .

الأصل عن نسخته، و أن يمحو اسمه ليسمح لكاتب النص الأصلي أن يتكلم بلغة أخرى من دون أن يفقد هويته، يريد المترجم أن يكتب النص باسم كاتبه، أن يكتبه من دون أن يوقعه، يريد أن يتدخل و أن يظهر ليختفي .[1]

هذه الإمكانية، إمكانية إدراك المعنى الأصلي للنص، إمكانية بلوغ النص في حقيقته ثم نقله و استنساخه، ليست مجرد عملية من بين عمليات أخرى،إنها تشكل بنية الميتافيزيقا كميتافيزيقا، إنها البنية الأفلاطونية للميتافيزيقا : فليست الأفلاطونية، أساسا، هي التمييز بين عالم المثل أو المعان، و عالم المحسوسات، بين النماذج و النسخ، و إنما هي، كما بين **جيل دولوز**، وقوف عند النسخ ذاتها و فحصها لإظهار ما ينتسب إلى الأصل و ما لا علاقة له به .[2] فالتمييز يتم بين نوعين من النسخ : هناك النسخ التي تجيء مباشرة بعد الأصول، ثم هناك السيمولاكرSimulacre الذي يفترض اللاتشابه و الخلل.ينطوي على نوع من التنكر و الخداع هنا كالنسخ التي تقوم على أساس و تلك التي تسقط في هاوية الاختلاف. و الأفلاطونية هي محاولة ضمان انتصار النسخة الأيقونة على النسخة السيمولاكر.[3]

لا داعي إلى التأكيد أن وحدة الأصل و هويته و تطابقه هي التي تؤسس وضعية النسخة، وهكذا فإن الأفلاطونية تؤسس الميدان الذي ستعتبره الفلسفة فيما بعد ميدانها الخاص ، إنه مجال تمثل الذي يعج بالنسخ / الأيقونة ، تلك النسخ لا تتحدد في علاقتها الخارجية مع موضوع معين، بل في علاقة داخلية، باطنية مع الأصل و النموذج و الأساس، النموذج الأفلاطوني هو المطابق لذاته و النسخة الأفلاطونية هي الشبيه،[4] إمكانية وجود نسخ أيقونات : نسخ تترجم الأصل وتنقله، هي ما يشكل بنية الميتافيزيقا كأفلاطونية. صحيح أن أفلاطون يعترف بالسيمولاكر و لكن بالنسبة إليه الشيطان المخادع المتظاهر،إنه السفسطائي الذي لا علاقة له بالفلسفة و عالم المعاني والذي لا يقدر على ترجمتها. و لكنه يغالط بالرغم من ذلك و يغلّط،إنه ما يشكل صعوبة الاستنساخ و ما ينبغي قهره لبلوغ عالم المعاني و ترجمته و نقله، و تلك هي مهمة الفيلسوف. [5]

---

[1]- بن عبد العالي، عبد السلام، في الترجمة، تر : كمال التومي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2006، ص 18.

[2]- المرجع نفسه، ص19.

[3] - Deleuze Gilles , Simulacre et Philosophie, in. Logique du sens , minuit, paris , p 295.

[4]-Ibid. , p 266.

[5]- المرجع نفسه، ص18.

تفترض هذه المهمة عالما نموذجيا هو عالم الأصول مثلما تفترض الترجمة بهذا المفهوم نصا أصليا تريد أن تكون نسخة عنه، شبيهة به، أمينة في نقله، نسخة أيقونة .

فلا بد و الحالة هذه، أن يستشعر المترجم صعوبات تعترضه، مثلما استشعر **أفلاطون**هم "صعوبات الفيلسوف"، و غالبا ما يجزم في النهاية بأن كل ترجمة خيانة، هذه العبارة تضعنا في المناخ الأخلاقي الذي تطرح فيه الميتافيزيقا عملية الترجمة، بل و عملية الكتابة ذاتها، و يفهم فيه النص كمؤسسته تقتضي منا احترامها و معاملتها بتراهة، عملية ذلك، أن المفهوم الميتافزيقي عن الترجمة، مفهوم الميتافزيقا كترجمة، يقوم على افتراضات أساسية تتعلق بمفهوم الكتابة و النص و اللغة و الكاتب و الهوية .

إن الترجمة بهذا المفهوم، تفترض وجود نص أصلي يحمل معنى واحد و يحصره، و أن النص كتب من أجل حفظ المعنى و صياغته و تبليغه، هذا المعنى الذي حمله إياه كاتبه بعد أن دار بخلده و جال بفكره، فهو نص موقع يحمل اسم الكاتب، نص له هوية ينبغي ألا تضيع في عملية الترجمة نص ينتسب إلى لغة، أم منها استقى مميزاته . إن الميتافيزيقا تريد أن تقهر تعدد الألسن و تقرب فيما بين اللغات.[1]

لكن، هل هناك وحدة حتى في لغة ما بعينها ؟ فكلنا يعيش لغات في اللغة، فهل يمكن للترجمة أن توحد هذا التعدد؟

من هنا، يجب الاعتراف بأن ما تسمح به استعمالات اللغة أمرا لا يصدق، فنحن لا نكتفي فقط بقول نفس الشيء بطريقة مغايرة، بل نقول شيئا مغايرا لما هو قائم . و قد سبق لأفلاطون أن أثار بهذا الصدد مثال السفسطائي حيث لم يستطع إضفاء خبرته من هذا الأمر ، لكن ليس أمر السفسطائي هو الأقدر على إزعاج نظام كلامنا، فهذا الإزعاج يحصل أساسا بسبب ميل اللغة إلى اللغة، و الحيلة و الغموض و الشر، و باختصار إلى عدم التواصل .[2]

[1]- المرجع نفسه، ص20.

[2]-الخطابي عز الدين، المرجع نفسه، ص 41.

هناك شيء أولي غير قابل للترجمة منذ الانطلاق، و هو تعددية اللغات و الذي يتعين تسميته من البداية، كما يرى **هومبولدت** التنوع، و الاختلاف بين اللغات الذي يقدم فكرة تنافر جذري فيؤدي مسبقا إلى جعل الترجمة مستحيلة .

هذه التعددية تمس كل المستويات العملية للغة، التقطيع الصوتي و المفصلي المقطعي الذي يعتبر أساس النظام الصوتي و التقطيع المفرداتي الذي يعارض بين اللغات، ليس كلمة فكلمة و لكن من نظام مفرداتي إلى أخر و الدلالات اللغوية داخل المعجم الموجودة في شبكة الاختلافات و المترادفات و التقطيع التركيبي الذي يلحق الضرر مثلا بالأنظمة الزمنية و مكانية الحدث في الزمن، أو صيغ التسلسل و أيضا التتابع.فمثلا يطرح الشعر مشكلة خطيرة تتمثل في الاتحاد الذي لا انفصام له بين المعنى و الصوت و بين الدال و المدلول، لكن ترجمة الأعمالالأدبية اليوم تطرح مشاكل من نوع أخر، و بمعنى من المعاني غير قابلة للمعالجة حيث يظهر على مستوى التقطيع ذاته الحقول الدلالية التي تبين أنه من العسير المطابقة الدقيقة بين لغة و أخرى و تصل الصعوبة ذروتها مع الكلمات المفتاحية و التي يفرض عليها المترجم أحيانا الطريقة الحرفية كلمة بكلمة حيث تتخذ الكلمة معادلا ثابتا في لغة الوصول .[1]

هذا ليس كل شيء : فاللغات ليست مختلفة بطريقتها في تقطيع الواقع و لكن أيضا في إعادة تركيبه على مستوى الخطاب، و في هذا السياق يرد **بنفنيست**Benveniste على **دي سوسير**De Saussure بأن الوحدة اللغوية الدالة هي الجملة و ليست الكلمة التي يجب ألا تنسى طابعها التقابلي، إذن تنظم الجملة بطريقة تركيبية الناطق و المخاطب و الرسالة التي تريد للدلالة على شيء ما و المرجع، أي معرفة عن ماذانتكلم عندما يقول شخص ما حسب قواعد الدلالة.[2]

أما الحنين إلى اللغة الأصلية قد ساهم في بروز التأملات العميقة **لوالتر بن يامين**WalterBenjaminصاحب مؤلف "مهمة المترجم"، حيث تنبري "اللغة الكاملة" أو "اللغة الخالصة"، كانت تنبئ لفعل الترجمة و ينم بشكل سري ضمان التوافق بين اللغات الخاصة عندما تصل إلى قمة الإبداعية الشعرية و لسوء الحظ، فإن ممارسة الترجمة، لا تتلقى أي عون من هذا

[1]- ريكوربول ، عن الترجمة، تر : حسين خمري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص 18.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الحنين الذي سينقلب إلى انتظار أخروي. و لربما سيلزمنا نعي أمنية الكمال، كي نتحمل بدون نشوة و بكل بساطة، مسؤولية المترجم.[1]

كما أشار بنيامين إلى أن الرومانسيين الألمان، و على رأسهم **نوفاليس**، هم الذين عبروا عن هذا الهدف بقوة.هكذا، ستصبح الترجمة بمثابة نقيض لبابل أي لسيادة الاختلافات و الغريب أن هذا الأمر كان هو الهدف الأول المتوخى من الواقع الخالص للترجمة كما برز مثلا لدى **شليغل**Schlegel و **إدمان روبين**Robin. فالرغبة في ترجمة كل شيء بحيث يصبح عمل المترجم تعدد‌ياوآليا يرتبط لديهما بعلاقة إشكالية، إن لم نقل صراعية مع لغتهما الأم،فاللغة الألمانية بالنسبة لشليغل، هي لغة ملتوية و جافة، هي و إن كانت قادرة على الإشغال إلا أنها ليست قادرة على اللعب، لذا فإن الهدف من الترجمة التعددية هو إخضاع الأم للعب.[2]

و يلتقي الهدف الخالص[*] ويتداخل مع الهدف الأخلاقي لدى **هومبرلدت**، الذي يعتبر بأن مهمة الترجمة هي توسيع أفق اللغة الألمانية، و في الواقع فإن الدافع إلى الترجمة، يحدد لنفسه هدفا بعيدا عن كل مشروع إنسي، إذ أن الترجمة التعددية تصبح في حد ذاتها، بحيث يتحدد جوهرها في تغيير طبيعة اللغة الأم بشكل جذري.فالدافع إلى الترجمة ينطلق دوما من رفض ما يدعوه**شلايرماخر** بـــ "الراحة الحميمة للغة".[3]

إنه الرغبة في الترجمة، هذه الرغبة تصبو إلى أبعد من الواجب أو المنفعة، هناك طبعا إخراج، إذا ما أردنا أن نبدأ، أو نسافر أو نفاوض، أو حتى نتجسس. فـــ "إننا يجب أن نتوفر على رسل يتكلمون لغة الآخرين...بهذه الطريقة تعرفنا على التراجديات و على **أفلاطون** و **شكسبير** و **دانتي** و **غوته**و **شيلر**."[4]

---

[1]- الخطابي عزالدين، المرجع نفسه، ص 31.

[2]- المرجع نفسه، ص 24.

[*]- يجد ليبنز leibniz هذه الضرورة بفكرته حول الخاصية الكونية التي تهدف على أقل تقدير إلى تأليف معجم كوني للأفكار البسيطة، تتم تكملته بمجموع قواعد تؤلف بين ذوات الفكر الحقيقية هاته.

[3]- المرجع نفسه، ص 32.

[4]- ريكوربول ، عن الترجمة، المرجع نفسه، ص 42.

لكن، ماذا عن المترجم و مشكلته حول الأمانة و الخيانة بما أن المترجم مثقل بالديون، وهو يظهر كمترجم في وضعية دين، لذلك فإن مهمته تتحدد في رد ما منح إياه؟

إن أكبر عشاق الترجمة أي الرومانطيقيون الألمان الذين يسرد **أنطوانبيرمان** مغامراتهم في كتابه "محنةالغريب" قد ضاعفوا تنويعات هذه المشكلة العملية التي حاولوا التخفيف منها بصيغ مثل تقريب القارئ من الكاتب و تقريب الكاتب من القارئ.فما يريدون التخفيف منه، هو حيرة خدمة سيدين: الغريب في غرابته و القارئ في رغبته في التملك، و سنساهم في هذا التخفيف باقتراحنا التخلي عن حلم الترجمة المثالية مع الاعتراف بوجود الاختلاف الذي لا يمكن تجاوزه بين الذاتي و الأجنبي.[1]

يرى **غادامير** أن الاعتماد على الترجمة يساوي تخلي طرفين عن سلطتهما و حيثما تكون الترجمة ضرورية فلابد من الأخذ بعين الاعتبار الفجوة القائمة بين روح الكلمات الأصلية و إعادة إنتاجها، إنها الفجوة التي لا يمكن إهدار دمها تماما، إذ يجب على المترجم أن يحتفظ بطبيعة لغته الخاصة، اللغة التي يترجم بها، في الوقت الذي يظل فيه يدرك قيمة الطبيعة الغريبة، و حتى المتنافرة للنص و تعبيره.[2]

فحسب **غادامير**، لا يمكن أن يرتاب أحد في أن ترجمة نص ما هو إعادة إدراك العملية الأصلية في عقل الكاتب، بالأحرى هي إعادة خلق للنص الذي توجهه طريقة المترجم في فهم ما يقوله النص نفسه، و المطالبة بأن تكون الترجمة أمينة لا يمكن أن تردم الهوة الجوهرية بين اللغتين، وأيا تكن الأمانة التي نحاول تحقيقها يجب علينا اتخاذ قرارات صعبة، فالترجمة، مثل كل التأويل، إبراز و على المترجم أن يفهم أن الإبراز هو جزء من مهماته، و من الجلي أن عليه ألا يدع ما هو غير واضح بالنسبة له منفتحا، إذ عليه أن يبين آراءه مع ذلك. هنالك حالات غير ثابتة في الأصل حيث يكون شيء ما، في الحقيقة غير واضح، غير أن هذه الحالات التأويلية غير الثابتة، بدقة الاستقصاءات هي التي يواجهها المترجم باستمرار و لكن، ما دام المترجم في وضع لا يستطيع فيه دائما أن يعبر عن جميع أبعاد نصه، فعليه أن يتخلى باستمرار عن هذه الأبعاد، فكل ترجمة جادة

[1]- الخطابي عزالدين، المرجع نفسه، ص 23.

[2]- غادامير، الحقيقة و المنهج،مصدر سابق، ص 506.

هي في الوقت نفسه، أوضح و أكثر جاذبية من الأصل و حتى لو كانت الترجمة إعادة إبداع بارعة، فلا مناص من افتقارها إلى بعض المعاني الإضافية.[1]

إنها ترجمة تهدف إلى قهر المسافة بين المترجم و المؤلف، و إلغاء الاختلاف بين اللغة الأصلية و اللغة المترجمة، بل إنها تتوخى أن يكون وقع النص المترجم على القارئ الجديد هو الوقع نفسه الذي كان على متلقي النص الأصلي.

من هذا المنطلق ، تحدث **غوته**Goethe عن عملية التجدد، ففي كثير من الأحيان يتجدد العمل المترجم، ليس فقط على المستوى الثقافي أو الاجتماعي بل على مستوى منطوقه كذلك، ويتوافق هذا الأمر مع واقعة أخرى، و هي أن لغة الترجمة تساهم في انبعاث إمكانيات خفية،وتعمل على استحضارها و نشرها بطريقة مغايرة لما يقوم به الأدب، **فهولدرين** مثلا فتح أمام اللغة الألمانية إمكانات مساوية و ليست مشابهة للإمكانات التي فتحها كمترجم.[2]

بهذا المعنى، فإن المترجم مبدع مؤلف، و النص المترجم يحاكي عملية الإبداع التي تحاول، انطلاقا من اللغة المألوفة، تلك التي نحيا فيها و بها، و نحاول إعطاء الحياة للغة أخرى، فنسمح للنص بأن ينقل من ثقافة لأخرى، و نمكنه من أن يبقى عن طريق الانتقال، و التجدد. و هذا لن يتأتى إلا إذا كان هناك تداخل صميمي و حميمي بين الفهم و التأويل من جهة، و بين الفهم و التأويل و عنصر اللغة من جهة أخرى.

لكن، ماذا عن النص المقدس؟

3- ترجمة النص المقدس:

يبقى المعنى القديم للهرمونيطيقا ذو طابع تقديسي مرتبط بشراح أوامر الإله، اعتمادا على علامات نصية أو كونية طبيعية. مع الاسكندر الأكبر كان التأويل هو "فن قراءة النص". هذه العملية هي بداية الفيلولوجيا بالمعنى الحديث، و كان ذلك يتم في طقوس قرائية تلاوية بمكتبة

[1]- المصدر نفسه، ص 509.

[2]- الخطابي عزالدين، المرجع نفسه، ص 24.

الإسكندرية التاريخية،و يمكن هنا الاستشهاد بالمؤول الشرقي "إيراتوستان" Eratosthène المولود بسوريا حوالي275 ق.م.[1]

إناستخدام كلمة الفيلولوجيا يعود إليه قبل أفلاطون، و كانت الفيلولوجيا و النحو والنقد كحقول ترتبط بالهرمونيطيقا. فقد اقترن ظهورها عند اليونانيين في العصر الكلاسيكي بوصفها إجراء أو طريقة في قراءة أو فهم النصوص الأدبية، مع تلاوة ملاحم الإلياذة و الأوذيسا، (هوميروس)، الذي يعتبره النقاد "إنجيل اليونانيين" قبل أن ينتقل في مرحلة تالية إلى تأويل النصوص المقدسة. خاصة ما يعرف بالتفسير التوراتي L'exégèse biblique.

لقد كان لهذه النشأة في كنف الدوائر أو الدراسات اللاهوتية ما يبرره، لا سيما إذا علمنا مدى صعوبة الصراعات التي نشبت فيها بين كل من حاول تفسير التوراة خارج إطار التفسيرات الرسمية أو المعتمدة لدى الأكليروس، أو رجال الإصلاح الديني Réformateurs، الذين يصرون على ضرورة أن يكون الفهم أحاديا، بعيدا عن التأويل المجازي (الرمزي) ليبقى، بذلك، تأويل الكتابة المقدسة، وفق الرؤية الدينية البروتستانية، حبيس مسلمات مؤسسة دوغمائيا.[2]

هذه الدوغمائية تفترض أن الكتاب المقدس نفسه يشكل وحدة أو منظومة قواعد تجعله مغلقا على نفسه، لا يرضى بغير التأويل الأحادي الذي أقره رجال الدين، باعتبارهم يمثلون المخلص، السيد المسيح، لتصبح تأويلاتهم نصوصا مقدسة تحجب أو تزيح النص المقدس (الأصل).

أمام هذه المشكلات، في المجتمع المسيحي القديم، تبلور مفهوم الهرمونيطيقا، "ليشير إلى مجموعة القواعد و المعايير التي يجب أن يتبعها المفسر لفهم النص الديني (الكتاب المقدس)" .[3]

أما الهرمونيطيقا في شكلها الحالي، بوصفها أقدم اتجاه في التأويل اقترن ظهوره بتفسير النصوص المقدسة و الاتجاهات الفلسفية، عرفت تطورا منهجيا في القرن التاسع عشر، قامت على أساسه، فيما بعد معظم الجهود في علوم الفكر Sciences de l'esprit.بل إنها، تجاوزت مهمتها

[1] – بومدين بوزيد، الفهم و النص: دراسة في المنهج التأويلي عند شلايرماخر و دلتاي، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2008، ص 13.

[2] – غادامير، الحقيقة و المنهج، مصدرسابق، ص 258.

[3] –أبو زيد نصر حامد ، إشكالية القراءة و آليات التأويل ، مرجع سابق ، ص 13.

الأصلية و انزاحت عن طابعها البراغماتي بوصفه غايتها الأساسية، و التي تتمثل، بالدرجة الأولى، في تسهيل فهم النصوص الأدبية، و ألفت عموما، كالقانون، و الدين، و الفلسفة. فقد أضحى كل ذلك، في ظل التحولات الجديدة، غريبا عن معناه الأصلي هناك في أرض النشأة عند الإغريق، حيث ارتبط بحس الاكتشاف، و دور الوساطة، التي تجسدت كفعل تأويلي عندهم من خلال **هرمس**Hermès رسول الآلهة إلى البشر.[1]

أما قصة برج بابل فتفيد بأن أولاد سام بن نوح نزلوا بعد الطوفان أرضا بين النهرين (أرض شنغار)، فأقاموا بها مدينة برج عال أرادوا أن يبلغ عنان السماء، حتى يطلعوا منه على أسبابها، فعاقبهم الإله على فعلتهم، بأن أحبط أعمالهم و فرق شملهم و لبس عليهم لسانهم، حتى أضحوا لا يدركون مقاصدهم فيما بينهم. و من ثم غدت قصة "بابل" في التراث اليهودي المسيحي رمزا لاختلاط اللسان. و لا يستبعد أن يكون الفعل "بَلْبَلَ" في العربية، الذي يعني الاختلاط أو الوقوع في الاضطراب، مشتقا من اسم بابل، و مستندا إلى هذه القصة العجيبة التي تنقلها التوراة.[2]فتكون الحقيقة ، وفقا لهذه القصة مختلفة و متعددة ليست حكرا على أمة أو لغة بعينها ، بل إن هذا التعدد في الألسن يخفي وراءه خصوصية كل لغة على حجب ما لا تشاء أن يطلع عليه اللسان الآخر ليأتي دور الترجمة لفك هذه الفروقات و الاختلافات .

أما ترجمة الإنجيل، فإنها ، كذلك لعبت دورا أساسيا في الرؤية الدينية للترجمة ، حيث يذكر بعض المؤرخين أن اللغة التي تكلم بها عيسى عليه السلام هي الآرامية لتكون هي اللغة التي نزل بها الإنجيل . أما المشهور متداول هو أن الإنجيل ارتبط ظهوره بالنصوص الأربعة المنسوبة إلى **متى** ، **ويوحنا**، و **مرقس** و **لوفا** ، التي كتبت باللغة اليونانية و إذا كان كذلك فإن أهل اليونان ترجموا الإنجيل إلى لغتهم و لم يمض على نزوله قرن من الزمن، فألغت هذه النقول، بفعل الترجمة، الأصل الآرامي الذي نزل به الإنجيل و احتلت مكانه، بل غدت النسخة الأصلية التي يعتمد عليها في الترجمة، و أطلق عليها اسم "الأناجيل الأربعة".

---

[1]– غادامير، الحقيقة و المنهج، مصدر سابق ، ص ص249،250.

[2]– طه عبد الرحمن، فقه الفلسفة، المرجع نفسه، ص ص61،62.

و تناقلتها الثقافات على مرّ العصور من اليونانية إلى مختلف اللّغات من منطلق الدعوة أو التبشير الديني، ذلك أن ترجمة الأناجيل اقترنت بإرادة الكنيسة في نشر تعاليم المسيحية بين الشعوب، فيكون العمل الترجمي الكنسي غير منفك عن مبدأ الدعوة المسيحية.[1]

على هذا، فلا تكمن فكرانية الترجمة في نسبتها إلى سياق ديني مخصوص بقدر ما تكمن في المبادئ التي استمدتها من هذا السياق العقيدي الخاص و توسلت بها إلى إنجاز أعمالها، بحيث لو فرضنا جواز المنازعة في القول بالأصل الديني لهذه المبادئ لما جازت المنازعة في وصف الفكرانية، الذي تتصف به الترجمة بموجب التزامها بهذه المبادئ، فالخفاء في المعنى و البعد في التفاهم و التزام الدعوة و إيجاب الوساطة كلها مبادئ تعارض موجبات العقلانية، فالمبدأ الأول يخالف مقتضاها في المطابقة في الفهم، و الثالث يخالف مقتضاها في التجرد من الدعوة، و المبدأ الرابع أخيرا يخالف مقتضاها في استبعاد الوساطة.[2]

فالترجمة من هذا المنطلق لعبت دور الإلغاء و الإقصاء، و ما شعار الوسيط الذي تدعيه إلا قناع تخفي به ما يكتنفها من خفاء و حجب للحقيقة التي تدعي بأنها أصيلة و أصلية، كما أن دعاوى الانفتاح على الآخر لتحقيق عملية الفهم الحواري بين اللغات و البشر، إنما تخفي وراءها مركزية هذه الذات في فرض نموذجها، الذي يزعم بأنه أصل و جوهر و أول أبدي. و تعمل على رسم خارطة جدية للعالم تقوم على مبدأ العقيدة المسيحية كديانة تملك حقيقة الوجود البشري، وخلاص الإنسان و الوسيط الذي يحمل رسالة الإله الحقة، التي لا يلحقها نقص و لا يشوبها غموض.وقد كان **هرمس**، بوصفه كذلك، يمارس هذه المركزية بامتياز، فهو الإله، الرسول، الإنسان الكامل، الوسيط.... مؤلف النصوص المستعصية على الفهم، الحاملة للغموض و المعاني الدفينة. و كأن العقل الغربي إذ يسعى إلى تثبيت هذه المفاهيم و إرسائها دعامات تقوم عليها المعرفة العقلانية، التي تدعي بأن الحقيقة، هي تلك التي انحدرت من هذا الأصل الأسطوري المتحول عبر الممارسات الترجمية من النصوص المقدسة من نصوص البشر ، إنما يزيح الحقيقة الخالصة

[1]- المرجع نفسه، ص ص63،64.

[2]- المرجع نفسه، ص 65.

المزعومة و يبقيها مرجأة إلى غيرها إلى حين معانقة الأصل المتزاح عن مكانه الأول، حيث كان نسخة أصلية قبل أن يتحول إلى نموذج شائه.[1]

فهذا **غادامير** الذي يعزى إليه فضل تأسيس أبجديات الفهم و الحوار في فلسفته التأويلية، بحث عن نظرية تأويلية كوكبية تتجاوز الحدود، يقع في فخ الخطاب الفكري الذي أقامت عليه الميتافزيقا الغربية مفهوم الترجمة أو التأويل فهو و إن كان على وعي كامل بمدلول التصور المسيحي لاختلاط الألسنة الإنسانية، و الذي مرده إلى النموذج الإلهي / الواحدي، حيث لا يوجد في العالم الآخر الأبدي إلا شيئا واحدا و كلمة واحدة، و هو ما يعرف حقيقة بتجسيد الفعل الإلهي الذي يفوق الكلام و يتعذر وصفه أو بلوغه فقد انبرى **غادامير** دفاعا عن الأصول المسيحية لعملية الترجمة و التأويل مبينا ارتباط التأويل باعتباره أساسا لكل فعل ترجمي باللغة فلم يجد غير مسألة التجسيد المسيحي وسر عقيدة التثليث و الفعل الإلهي أساسا يتكئ عليه فيما يدعيه، فهناك صلة وثيقة بين الكلام البشري و الفعل الإلهي، ناهيك عن التشابه القائم بين فعل التجسيد الإلهي و الالتحام بين الفكر و اللغة.[2]

نصل إلى القول مع **غادامير** بأن عقيدة التثليث التي جعلتها الدوغمائية المسيحية نموذجا يعبر عن الالتحام القائم بين الكلام النفسي الذي هو الفكر و بين الكلام الخارجي الذي هو اللغة فحسب، بل يعتقد بأن أساس هذا الالتحام الفكري اللغوي لا يعدو أن يكون في الحقيقة سر التثليث منه، حيث تكون الكلمة في حقيقتها أي في تجليها، سبب في تقليص أو انمحاء مظاهر التحدد في الكلام بين اللغات الإنسانية.

و عليه، يكون **غادامير** قد أقام دعائم نموذجه التأويلي الترجمي على أساس الدين المسيحي من خلال سر عقيدة التثليث ممثلة في التجسيد إذ لم يكتف بأن رد أصول الترجمة إلى أسطورة بابل و حقيقة الكلمة إلى أسطورة للخلاص بل يعتبر أن فهم كل منهما يستعصى في غياب التوسل بمقولات التصور التثليثي كما هو معروف في فكرة الخلاص في العقيدة المسيحية و على هذا يكون

[1]- عبد الغني بارة، الهرمونيطيقا و الفلسفة، المرجع نفسه، ص 111.

[2]- المرجع نفسه، ص 112.

غادامير قد اتخذ نموذجا فكرانيا كنمط التفكير الفلسفي في مسألة الترجمة مخلا بالمقتضى الأصلي للنظر الفلسفي و واقعا بذلك في أفحش مظهر لعدم الاتساق.[1]

إن ما يمنح القياس المثالي لكل ترجمة في آخر المطاف، هي الترجمة المنتظرة للنص المقدس و قابليته الخالصة للترجمة فالنص المقدس يحدد مهمة المترجم و يعتبر مقدسا لأنه يعلن عن نفسه كنص قابل للترجمة بكل بساطة و في وضعية من ينتظر الترجمة و لا يعني ذلك أنه سيترجم فورا حسب المعنى الشائع الذي تم استبعاده منذ البداية و لربما وجب علينا هنا التمييز بينما هو قابل للترجمة و ما هو مترجم.فقابلية الترجمة الخالصة و البسيطة، تخص النص المقدس الذي لا ينفصل فيه المعنى لأنه عبارة عن "حقيقة متجسدة".

فالدين و المهمة و التحديد كنداء للترجمة ،لا تكف عن الهيمنة،إذ هناك دوما ما هو قابل للترجمة و لكن بسبب عدم التمييز بين المعنى و الحرفية فإن ما هو قابل للترجمة بشكل خالص، بإمكانه أن يعلن عن ذاته و أن يعطي و يعرض و يسمح بأن يترجم باعتباره غير مترجم و انطلاقا من هذا الحد الداخلي و الخارجي فإن المترجم يتلقى كل إشارات الابتعاد التي توجهه أثناء مساره اللامتناهي على حافة الهوة و الجنون و الصمت و هو ما تجلى في الأعمال الأخيرة **لهولدرين** كترجمان لسفوكليس، حيث حدث انهيار في المعنى من هوة إلى أخرى.[2]

لهذا،فما يحدث داخل النص المقدس هو حدث غياب المعنى و انطلاقا من هذا الحدث، يمكن التفكير في النص الشعري أو الأدبي الذي يميل إلى استرجاع القداسة المفقودة و يترجم وفق نموذجها و لا يعني غياب المعنى، الفقر بل هو ذاته معنى خارج عن كل خاصية حرفية و هنا يوجد المقدس الذي يستسلم للترجمة التي تمنحه ذاتها فلا قيمة لهذا المقدس بدون الترجمة و هذه الأخيرة ما كانت لتقع بدونه فهما معا غير منفصلين فالنص المقدس هو نص مطلق لأنه لا يوصل شيئا في تجليه و لا يقول شيئا ذا معنى خارج هذا الحدث نفسه و يتداخل هذا الأخير بشكل مطلق مع فعل اللغة، ضمن النبوءة مثلا. إنه عبارة عن خاصية حرفية للسان و اللغات الخالصة. و بما أن أي معنى لا يمكنه أن ينفصل و يحول و ينتقل و يترجم داخل لغة أخرى باعتبارها كذلك أي كمعنى لا

[1]- المرجع نفسه، ص 113.

[2]- الخطابيعز الدين ا، المرجع نفسه، ص 17.

يمكنه أن ينفصل و يحول و ينتقل و يترجم داخل لغة أخرى باعتبارها كذلك أي كمعنى فإنه يتحكم أيضا في الترجمة التي يفرضها على ما يبدو فهو قابل للترجمة و غير مترجم و لن يبقى سوى الحرف . و تلك هي حقيقة اللغة كلغة خالصة . لن يكون هذا القانون عبارة عن إكراه خارجي لأنه يمنح الخاصية الحرفية حريتها وضمن نفس الحدث فإن الحرف يوقف اضطهاده في اللحظة التي لا يعود فيها هو الجسم الخارجي للمعنى و مشده فهو يترجم من تلقاء ذاته و في إطار علاقة الجسم المقدس بذاته، تنخرط مهمة المترجم.[1]

لهذا، يقول **موريس غانديك**: "إن كل الكتابات العظيمة و أسماها الكتابة المقدسة تتضمن بين السطور و على مستوى معين، ترجمتها الممكنة فترجمة ما بين السطور النص المقدس، هي نموذج و مثال كل ترجمة." [2]

لكن الجدل الذي لا زال قائما بين أهل الفكر يتمثل في كيفية قراءة النص بكل أنواعه . فهل فعل القراءة يتمثل في إعطاء الصبغة الموضوعية للنص و بالتالي إقصاء الذات القارئة ؟ أم يتعلق الأمر بأسبقية المؤول باعتباره يعيد إحياء النص و إنتاجه من جديد ؟

[1]- المرجع نفسه، ص78.

[2]- المرجع نفسه، ص 79.

المبحث الثاني

جدلية النص بين المؤلف و القارئ

" إن المعنى الحقيقي لأي نص لا يعتمد على حيثيات المؤلف ، و إنما يتحدد أيضا وفقا لحالة المؤول التاريخي... و هذا ما يجعل الفهم صيرورة إنتاج مستمرة ، لا مجرد إعادة إنتاج ".

غادامير ، الحقيقة و المنهج ، ص **405** .

كما هو معروف، يعد النص نقطة اتصال بين المؤلف و القارئ، فإذا كان المؤلف هو المنتج الأصلي للنص، فان اقتراب القارئ من النص سيمنحه فرصة الاقتراب من مستويات الحقيقة التي يتضمنها هذا النص باعتبار هذا الأخير ماهية أنطولوجية يمكن للذات القارئة الولوج إليها ، و بالتالي تأويلها فهما و تفسيرا .

كان الاهتمام الأساسي للهرمونيطيقا – كما سبق و أن ذكرنا – هو إعادة بناء الخلفية التاريخية للنص المعطى ، و تحديد سياقه التاريخي الذي يقع فيه ، ثم جاء **شلايرماخر** لينتقل التأويل من مجرد تفسير نصوص مقدسة إلى فحص مختلف النصوص الأدبية الماضية ، كأعمال تعبر عن فكرة ذلك العصر ، و التي كانت تمثل غالبا بنصوص لغوية مكتوبة ، فأضفى على التأويل طابعا سيكولوجيا ، و لكنه ظل على الاعتقاد القديم ، بأن إعادة بناء السياق التاريخي هي عملية أساسية لفهم النص .

1) غادامير : انصهار الآفاق:

في الحقيقة ، فان **غادامير** يعتبر أن الهرمونيطيقا عند **شلايرماخر** ، و أن ارتبطت في البدء ، بفهم النصوص ، فإنه يعد الأول من قلل من هيمنة التدوين بواسطة الكتابة ، و أعطي أهميته للخطاب الشفهي.[1] كما أن كل ما ذكره **شلايرماخر** بشان العوامل الذاتية الخاصة بالمؤلف ، غير مرض تماما ، فعندما نحاول تفسير نص ما ، فإننا لا نحل محل الإنشاء الفكري للمؤلف ، و إنما نحاول الكشف عن سلامة ما يقوله و مصداقيته ، و إن أردنا أن نفهمه فإننا نذهب إلى حد تدعيم حججه و براهينه ، فنحن نترك دائما في أبعاد المعنى ، المفهوم في ذاته دون الرجوع إلى نفسية وذاتية المؤلف ، فمهمة التأويل هي إنارة الفهم لا الكشف عن تواصل خفي و عجيب بين الأرواح. إن الفهم هو مشاركة معنى مشترك. [2]

و عليه، فإن تصور **شلايرماخر** للفهم و من بعده **دلتاي** ، على أنه إعادة إنتاج لمقاصد المؤلف الأصلية ، و من ثم القول بأن الفهم اللاحق أسمى من الإنتاج الأصلي ، لأن المؤول يفهم

[1]- غادامير ، الحقيقة و المنهج ، مصدر سابق ، ص 414 .

[2]- غادامير ، فلسفة التأويل ، مصدر سابق ، ص 12 .

المؤلف أكثر مما فهم نفسه ، فإن الفهم الأسمى لا يرجع إلى كونه يستند إلى الإدراك الواعي الذي يجعل المؤول في مستوى المؤلف و إنما يرجع إلى الاختلاف الكامن بينهما ، الذي خلفته المسافة التاريخية. فالمعنى الحقيقي لأي نص لا يعتمد على حيثيات المؤلف و إنما يتحدد أيضا وفقا لحالة المؤول التاريخية ، فكل عصر يفهم النص الذي نقل إليه بأسلوبه الخاص ، باعتبار أن النص ينتمي إلى التراث الذي يثير انتباه العصر له ، و من خلاله يسعي هذا العصر إلى فهم نفسه ، و هذا ما يجعل الفهم صيرورة إنتاج مستمرة لا مجرد إعادة إنتاج [1]. فعلى الرغم من أن تجربة **شلايرماخر** قد فتحت المجال أمام تطوير تأويلية عامة إلا أن تغلغل النزعة النفسية في داخلها تهمل الموضوع وتنظر إلى تأويلية النص على أنه إنتاج حر، و تتجاهل مضمونه المعرفي و تركز كل جهودها على إعادة بناء العملية الفكرية للمؤلف .فالتأويلية تهتم بفهم كل شيء تعبر عنه اللغة .

هكذا ،أصبحت اللغة حقلا تعبيريا ، و أوليتها تكمن في أن المؤول ينظر إلى النصوص بوصفها ظواهر تعبيرية خالصة بمعزل عن إمكانية احتوائها على حقيقة ما ، فمهمة الهرمونيطيقا ، إذن هي تجاوز اللغة من أجل الوقوف على العملية الداخلية ، أي التمثل المباشر لعملية ذهنية داخلية ، و هنا يرى **غادامير** بأن **شلايرماخر** قد ضل الطريق عندما تخلى عن موقفه الخصب المتمركز حول اللغة لصالح نظرة ميتافيزيقية زائفة ، فلم تعد اللغة تلك المكانة التي احتلتها في مراحل تفكيره الأولى ، حيث ذهب إلى القول بأن كل شيء مفترض في التأويلية ليس سوى لغة، بمعنى أن فهم المرء لنفسه و العالم هو شيء تقدمه اللغة. [2] فما يجب أن يفهم بشكل أفضل ليس الفردية و ما تفكر فيه ، و إنما حقيقة ما يقال ، إذ لا يجب أن نفهم النص بوصفه مجرد تعبير عن حياة مؤلفه و إنما ينبغي حمل ادعائه للحقيقة بجدية .

إن ما يجسده النص و ينقله لا تكمن أهميته عند المفسر في كونه شعورا ورائيا لمؤلفه ، بل هو مهم في ذاته كشيء معني و مقصود ، و لا هو مثير للاهتمام بوصفه تعبيرا سواء عن الحياة أو عن أي شيء آخر، لأن الموضوع نفسه الذي يتناوله النص هو ما يثير الاهتمام و أن المرء لشغوف بحقيقة هذا الموضوع بالنسبة له. [3]

---

[1]- المصدر السابق ، ص 405.

[2]- مصطفى عادل ،مدخل إلى الهرمونيطيقا، مرجع سابق ، ص ص ، 73 ، 74 .

[3]- المرجع نفسه ، ص 220 .

تنحصر مهمة الهرمونيطيقيا بالدرجة الأساس في فهم النص ، لا في فهم المؤلف ، و هو أمر لابد أن يكون واضحا بذاته من خلال مفهوم المسافة الزمنية ، و من خلال التوكيد على المعنى في الفهم الخارجي ، فإن النص يتم فهمه لأن هناك علاقة بين أشخاص ، بل لأن هناك مشاركة في موضوع الحديث الذي يوصله النص . مرة أخرى ، تؤكد هذه المشاركة حقيقة أن المرء لا يخرج عن عالمه بقدر ما يدع النص يخاطبه في عالمه الحاضر . إنه يدع النص يغدو حاضرا بالنسبة له ، يغدو معاصرا ... فلا ذاتية المؤلف ، و لا ذاتية القارئ هي النقطة المرجعية الحقيقية ، و إنما النقطة المرجعية هي المعنى التاريخي نفسه بالنسبة لنا في الزمن الحاضر. [1]

على المرء في الموقف التأويلي، أن يخاطر بمذهبه و يضعه تحت ضوء النص و يخضعه لحكم النص و دعواه إنه مطالب بأن يترك دعوى النص تكشف عن نفسها كما هي ، غير أنه مطالب في الوقت ذاته ، بأن يرى النص في ضوء الحاضر ، و أن يترجم معنى الدعوى التي يطرحها النص إلى الحاضر.[2] و لعل هذا ما حدا **بغادامير** إلى القول بانصهار الآفاق Fusion des horizons بوصفه الفضاء المناسب لتلاحم الفهم و إخصاب تأويله . لذا، فان الالتقاء بأفق النص ، يضيء الأفق الخاص بالمؤول، مما يؤدي به إلى الفهم النفسي و الكشف الذاتي، فاللقاء يغدو لحظة انكشاف انطولوجي ، يدرك فيها المؤول أن الأشياء ليست كما كان يفترضها .

لقد اعتقد **دلتاي** أن النص تعبير عن مقاصد المؤلف ، و عن تجربته الحية ، و إيمانه بإمكانية و بضرورة إعادة بناء هذه المقاصد و هذه التجربة كما هي أو كما كانت بالفعل في حين يؤكد **غادامير** أنه بواسطة النص المكتوب يتحقق وجود متحرر للكاتب أو المؤلف وكذا لمن يوجه إليه، أو القارئ محدد بشكل خاص ، فما قد أثبت خطيا قد ارتفع إن صح التعبير ، بنظر الجميع إلى دائرة معنى يشارك فيه بشكل متساوي كل الذين يعرفون القراءة .[3] ففي هذه الحالة ليس مهما أن نفهم النص كتعبير عن حياة المؤلف و عواطفه بل، من الضرورة بمكان، أن نحاول فهم ما يقوله النص في حد ذاته و نجعله يتحدث . مع **غادامير** إذن ، لم يعد النص يفهم بما هو تعبير عن الحياة ، بل بما يقوله حقا .

---

[1]- المرجع نفسه ، ص 221 .

[2]- المرجع نفسه ، ص 255 .

[3]- عبد الكريم شرفي ، المرجع نفسه ، ص ص 35 ، 36 .

تجدر الإشارة هنا، إلى أن **غادامير** لم يحول مركز الاهتمام من الفردية القائلة (المتحدث أو المؤلف) إلى الخطاب المقول (الكلام أو النص) فحسب ، بل وجعل المقاصد التي يتعلق الأمر بتحديدها أو الاتفاق معها ، مقاصد الخطاب و النص و ليس مقاصد المؤلف ، فعملية التأويل في نظر **غادامير** جد بعيدة ، و منفصلة عن المؤلف و عن حالته الذهنية ، و عن نواياه و عن مقاصده و ميوله غير المعلنة ، إلى درجة أن فهم النص يتخذ طابعا إنتاجيا مستقلا عن كل ذلك و بالتالي، فان المعنى المفهوم يثيره النص بنفسه و بكيفية مستقلة تماما عن مقاصد المؤلف الأصلية. [1]

كما يرفض **غادامير** تحديد المعنى بأفكار المؤلف و مقاصده الفعلية ، فإنه يرفض موقف **شلايرماخر** الآخر و الذي كان يقتضي تحديد المعني بإرجاع النص إلى قارئه الأصلي أي،" إلى المرسل إليه المعاصر الذي يكون النص قد كتب من أجله ، فليس من السهل ، في نظر **غادامير** أن نرسم حدود هذه المعاصرة ، أي أن نبين أين تبدأ و أين تنتهي ...وزيادة على كل ذلك ، فان معنى العمل الأدبي في نظر **غادامير** لا تستنفده أبدا مقاصد مؤلفه و كلما عبر العمل من سياق ثقافي أو تاريخي إلى آخر ، يمكن أن تغربل منه معان جديدة ربما لم يتوقعها أبدا مؤلف العمل أو جمهور معاصريه."[2]

إن **غادامير** يعارض بشدة إقرار الممارسة التأويلية بمقولتي الحياة الذاتية للمؤلف و القارئ الأصلي ، و يؤكد في المقابل أن فعل الكتابة يفصل النص عن عرضية أصلية و مبدعة ، و يحرر أفق المعنى من فهم المؤلف ، و فهم القارئ الأصلي ، في اتجاه علاقات تفسيرية جديدة و ايجابية تفتح هذا الأفق و توسعه باستمرار ، بحيث يتضح لنا أن الإحالة إلى القارئ الأصلي تماما ،كما الحالة إلى المعنى الذي يقصده المؤلف ، ليس إلا قاعدة تأويلية و تاريخية بدائية جدا ، و أن ما نسميه رأي المؤلف أو الفهم القارئ الأصلي، ليس في الحقيقة إلا مكانا فارغا يمتلئ وفق ظروف الفهم.[3] هذا لا يعني أن المؤول يضع ذاته جانبا و هو يحاول فهم النص و تأويله ، فهذه الاستحالة ، هي بالضبط ما يجعل المعنى نتاجا لمشاركة المؤول و تدخله الخاص في عملية الفهم .

---

[1]- المرجع نفسه ، ص 39 .

[2]- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

[3]- المرجع نفسه ، ص 40 .

يؤكد **غادامير** بشدة أن النص الذي تقابله بوصفه " أنت " ينبغي ألا ننظر إليه على أنه من تعبيرات الحياة على حد تصور **دلتاي** ، ذلك أن للنص محتوى معينا من المعنى يقطع كل الصلة بشخص قائله. [1] و هنا، يجب أن ننتبه إلى أن العلاقة بين المؤول و النص ، هي علاقة " أنا" : بآخر ، على أساس أن الأنا تقوم مقام المؤول و يقوم الآخر " و الأنت " باعتباره النص و **غادامير** لا يعني " بالآخر " مؤلف النص ، و إنما ينعي النص ذاته باعتبار أن النص يعبر عن ذاته على نحو يشبه " الأنت " .

إن علاقة " أنا – أنت " تتميز بالانفتاح الأصيل على " الأنت " (النص) ، هذه العلاقة التي لا تسقط المعنى من الأنا ، بل تنفتح الانفتاح الأصيل الذي يدع شيئا لكي يقال . إنه الانفتاح الذي يود أن يسمع أكثر مما يود أن يسود ، يود أن يتغير و يتعدل من خلال الآخر. [2]

هذه العلاقة الجدلية التي نجدها بين المفسر و النص ، فيما يرى **غادامير** ، و التي بمقتضاها يكون كل لقاء بالعمل و الانفتاح عليه يحمل تأثيرا يؤدي إلى تغيير نفس المتلقي في أننا بعد القراءة (التلقي) نكون على حالة غير تلك التي كنا عليها قبل اللقاء بالعمل. [3]

هناك سمة مميزة للنص حينما ننظر إليه باعتباره " الآخر " أو " الأنت " في عملية الحوار ، فالنص يتحدث حينا و يصمت حينا ، يتكشف و يتخفي ، و مهمة الفهم هي كشف المتحجب والمستتر من خلال اللا متحجب و المتجلي ، أي اكتشاف ما لم يقله النص من خلال ما يقوله بالفعل ، و من خلال ذلك التوتر بين التكشف و التحجب بين الكلام و الصمت على مستوى النص و على مستوى المؤول ، تنكشف الحقيقة التي يقولها النص .[4]

إن اللغة أو الكلام في عملية الحوار ليست أداة لتوصيل معلومات ، و إذا كنا نعلم من قبل أن كل نص من حيث هو لغة يقول لنا شيئا ما ، فإن هذا يعني أن حوارنا مع النص ، لا ينبغي أن يتجاوز ما يقوله النص إلى شيء ما وراءه ، و لهذا يركز **غادامير** انتباهه كلية في مادة النص ذاته ،

---

[1]– مصطفى عادل ، مدخل إلى الهرمونيطيقا ، مرجع سابق ، ص 332 .

[2]– المرجع نفسه ، ص 229.

[3]– ماهر عبد المحسن حسن ، مفهوم الرعي الجمالي ، مرجع سابق ، ص 47

[4]– سعيد توفيق ، هرمونيطيقا النص الأدبي بين هيدغر و غادامير ، مرجع سابق ، ص 20 .

أي فيما تقوله الأجيال المتتالية من المفسرين ، و علاقة المؤلف بالنص هي عملية إبداعية ينتج فيها جهد إنساني عملا فريدا له شخصية متميزة ، أي عملية تتعلق بأسلوب إبداع النص بغض النظر عن القصديات السيكولوجية للمؤلف ، أما القصديات النصية ، فيجب النظر إليها باعتبارها جزءا من خبرة القارئ. [1] و هنا، ينبغي أن ننتبه إلى أن ما يقوله النص ، يكون موجها دائما لأناس يعيشون في عصر ما بكل أشكاله الثقافية و الاجتماعية و الدينية. فمن خلال علاقة النص بالقارئ يدخل النص في سياق ثقافي اجتماعي غريب عليه.

إن عبارة " انصهار الآفاق " fusions des horizons " تأثر بها كثيرا **روبرت ياوس** Robert Jauss ، باعتبارها هدف الممارسة التأويلية في نسختها الغاداميرية ، حيث اعتبر أنه يستحيل في غياب دمج الأفق الأصلي للعمل الفني بشكل دائم بالأفق الحاضر للمؤول ، أن يتحقق الفهم التاريخي ، فهذا الأخير لا يستطيع أن يدرك الماضي في غيريته إلا في إطار ما يدركه المؤول من فرق بين الأفق الغريب ، أفق الماضي ، و أفقه الخاص . بهذا، أي بإدراك تميز الأفق الخاص للمؤول ، يمكن الحديث ، من منظور **ياوس** ، عن إعادة بناء الماضي ، بعيدا عن كل دعاوى اليقينية أو القبض على هذا الماضي بموضوعية مزعومة متخيلة .[2]

بذلك ، أضحى مفهوم الأفق l'horizon مقولة أساسية في الهرمونيطيقيا الفلسفية ، الأدبية الماضية و التجربة ، من حيث هو قضية فهم المختلف مقابل غيرية آفاق التجربة الماضية الحاضرة ، و كذلك مقابل غيرية العالم الخاص و عالم ثقافي آخر ، من حيث هو قضية التجربة الجمالية في لحظة إعادة بناء أفق التوقع الذي ولدته قراءة عمل أدبي عند القارئ المعاصر مثلما عند القارئ اللاحق ، و من حيث هو قضية التناص مقابل السؤال بخصوص وظيفة النصوص الأخرى الحاضرة، هي أيضا ، في الأفق العمل الأدبي و التي تكتسب دلالة جديدة بهذا الانتقال. [3]

بهذا، يمكننا القول أن النص الذي يقرؤه المؤول لا يصبح موضوعا مستقلا أو معطى مطلقا، بل هو " أفق منصهر " من تأويلات و قراءات آنية تأسست في الحاضر ، و تشكلت في الماضي ،

---

[1]- المرجع نفسه ، ص ص 21 22 .

[2]- عبد الغني باره ، المرجع نفسه ، ص 129 .

[3]- المرجع نفسه ، ص 130 .

و من ثم، فإن كل قراءة لنص هي ، قراءة لتراث مادام هذا النص هو مجموع علاقات تأويلية تكونت عبر التاريخ .

فالتأويلات المتعددة لنص واحد ، لا يجب اعتبارها مجموعة من أوجه النظر المتضاربة التي يتنكر بعضها للبعض الآخر ، و إنما هي تجليات مختلفة لذات الحقيقة الواحدة .

2) بول ريكور : النص، من النسق المغلق إلى الإنفتاح :

إن الحديث عن **بول ريكور** Paul Ricœur (1913-2005) ، هو في الحقيقة حديث عن مشروع في الفلسفة التأويلية الحديثة لا يسع المرء إلا أن يصفه بالجسر الواصل بين مختلف التيارات في العلوم الإنسانية ، فقد كان بمثابة المتنقل بين حقول المعرفة بحثا عن خيط خفي يصل به ما تنازع عليه الفلاسفة وتصارعوا ، اختلافا و مغايرة ، لا تطابقا و مماثلة ، و لعل هذا ما جعله ينظر من خلال أبرز كتبه " صراع التأويلات " ،إلى أن النص لا يتكلم إلا من خلال صراع تأويلاته وتنافر دلالاته . [1]

يؤكد **ريكور** أن العامل الأساسي الذي قاده إلى طرح مشكلة تعددية التأويلات وصراعاتها ، أي إمكانية وجود قراءات أخرى للنص تكون مختلفة تماما ، يمكن في الجدول الدائم بين الثقة و عدم الثقة في النفس ، و هو الارتياب الذي يعود إلى جذور نيتشوية نسبة إلى **نيتشه** Nietzsche و فرويدية Freud، و ماركسية Marx.

لكن، لا يعني هذا الارتياب الشك المطلق في النص أو في مجموع الرموز و العلامات التي يستعملها ، و إنما يعني بكل بساطة أن نتعامل مع الرمز باعتباره حقيقة زائفة لا يجب الوثوق بها ، بل يجب إزالتها وصولا إلى المعنى المخفي وراءها. فالرمز في هذه الحالة لا يشف عن المعنى الزائف السطحي وصولا إلى المعنى الباطني الصحيح ، و يعني هذا الارتياب أيضا ، و بدرجة أهم أن الذات بعيدة عن إدراك ذاتها و فهمها ، و أنها لا تمارس وجودها الحقيقي ، و لا تفهم ذلك الوجود إلا من خلال الفضاءات الرمزية – الدلالية . و من هنا كان فهم الذات يمر عبر فهم رموز تلك الذات اللاشعورية (الحلم ، النكتة ، فلتات اللسان ... عند **فرويد**) أو الايديولوجية (أشكال الوعي

[1] – المرجع نفسه ، ص ص 345 ، 346 .

الاجتماعي عند ماركس) أو الرمزية (كل أشكال التعبير الثقافي من أدب و فن و فلسفة ...عند **نيتشه**) [1].

هكذا ، فإن الذات في نظر **ريكور** ، لا يمكن أن تفهم ذاتها إلا عن بعد و بواسطة التباعد ، و لا يمكن أن يتحقق لها ذلك أبدا ، داخل التأمل الذاتي المباشر ، دون وساطة الرموز و العلامات و الآثار الثقافية . و هذا يعني من جهة أن فهم النص لا يكون غاية في ذاته بل يتوسط علاقة الذات بذاتها ، و يعني من الجهة الأخرى أن تأويل النص لا يكتمل إلا بتأويل الذات المؤولة لذاتها، حيث تتمكن من فهمها بشكل أفضل و مغاير. و بهذه الكيفية، يربط **ريكور** بين الذات و يقلل من أهمية كل مقاربة نصية لا تتجاوز النص إلى الذات. [2]

إن فهم الذات لماهيتها لا يتحقق إلا بتحقق الغيرية في الواقع النظري و التطبيقي ، لأن بعث المعاني السامية للإنسان كبعد أنطلوجي أو كأنطلوجيا في حد ذاتها يحصره **بول ريكور** في مبدأ تحقيق الذات لذاتيتها و لغيريتها ، بمعنى ضرورة تفعيل وجود الغير لفهم الذات . و عليه نجد أن **ريكور** يركز على مسألتي الذات و اللغة كمفتاح امتلاك الحقيقة لأنهما يمثلان المبدأ الأساسي في نشوء أي تفكير فلسفي يسعى لفهم الوجود و البحث عن آليات العيش ضمنه .

لقد تغاضت التأويلية الرومانسية حسب **ريكور** ، عن الوضعية الخاصة التي خلقها انفصال المعنى اللفظي للنص عن القصد العقلي للمؤلف ... و ليس السبب في مشكلة التأويل هو عدم إمكان نقل التجربة النفسية للمؤلف ، بل يكمن السبب في طبيعة القصد اللفظي للنص و يدل تخطي المعنى للقصد على أن الفهم يحدث في فضاء غير نفسي ، بل دلالي ، نحت فيه النص نفسه منفصلا عن القصد العقلي لمؤلفه. [3]

ليس قصد المؤلف ، الذي يفترض أنه يتخفى وراء النص ، ليس السياق التاريخي المشترك بين المؤلف و قرائه الأصلاء ، و لا حتى فهمهم هم أنفسهم من حيث هم ظواهر تاريخية و ثقافية ،

---

[1]–عبد الكريم شرفي ، المرجع نفسه ، ص 51 .

[2]– المرجع نفسه ، ص ص 51 ، 52 .

[3]– ريكور بول ، نظرية التأويل : الخطاب و فائض المعنى ،تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ،المغرب ، ط 1 ، 2003 ، ص 122 .

ما ينبغي تملكه هو معنى النص نفسه ، مفهوما بالمعنى السيال المتحرك بوصفه اتجاه الفكر الذي يفتتحه النص . بعبارة أخرى ، ما ينبغي تملكه ، ليس سوى قوة انكشاف عالم يشكل إحالة النص [1] ،حيث تكمن المسألة في انكشاف طريقة ممكنة للنظر إلى الأشياء ، و تلك هي القوة المرجعية الأصلية للنص ، و هاهنا بالضبط ستنصهر الذات في الموضوع و التي شكلت أولى إرهاصات المشكلة الفلسفية في بعد واحد ، لتنتقل الذات من وظيفتها الأزلية ، رؤية العالم إلى فهم الذات و قراءة العالم ، بتوسط اللغة التي ستنتقل من حامل لهذا العالم ، إلى العالم ذاته .

إن فهم المؤلف ما بأفضل مما فهم نفسه يعني بسط قوة الانكشاف الذي ينطوي عليه خطابه إلى ما وراء الأفق المحدود لسياقه الوجودي ، بهذا المعنى ، لا علاقة للتملك بأي نوع من اللجوء من شخص إلى شخص ، بل هو بدلا من ذلك ، قريب مما يسميه **غادامير** بانصهار الأفاق horizon verschmelzung ، حيث ينصهر أفق عالم القارئ بأفق عالم الكاتب ، و مثالية النص هي الرابطة الوسطية في عملية انصهار الآفاق. [2]

يتميز التأويل ، في نظر **ريكور** ، بخاصية " التملك " أو " الامتلاك " l'appropriation لأنه انجاز أو تحقيق فعلي للإمكانات الدلالية الكامنة في النص داخل الخطاب الخاص بالذات المؤولة وبعبارة أخرى ، فإن بناء المعنى أو انجاز النص هو وحده الذي يجعل النص يتحقق و يدل ، و هو وحده الذي يجعل المعنى ، الذي لم يكن متعينا في الأصل ، شيئا خاصا بالذات و ممتلكا لديها وحتى أن الفهم الخاص بشأن النص، يصاحبه امتلاك فهم خاص بشان الذات المؤولة . و هكذا، يظهر التأويل كمقاومة الابتعاد عن المعنى ذاته و عن الذات ذاتها ، و يقرب ما كان شيئا غريبا عن الذات المؤولة و يجعلها تتملكه .[3] فلا علاقة للتملك بأي نوع من اللجوء من شخص إلى شخص بل هو ، بدلا من ذلك ، قريب مما يسميه **غادامير** بانصهار الأفاق حيث ينصهر أفق عالم القارئ بأفق عالم الكاتب ، و مثالية النص هي الرابطة الوسيطة في عملية انصهار الأفاق هذه. [4]

---

[1]- المرجع نفسه ، ص 145.

[2]- المرجع نفسه ،ص 146.

[3]- عبد الكريم شرفي، المرجع نفسه، ص ص 52،53.

[4]- ريكور بول ، نظرية التأويل ، المرجع نفسه ، ص 146.

لقد كان **ريكور** يعتقد بانفتاح النص على الدوام و بإمكانية استعداداته لذاته بشكل متجدد مقابل التأويلات النهائية و الفعلية التي تمنحه معنى ما ، و كان يعتقد من الجهة الأخرى بإمكانية وجود تأويل موضوعي لا يتدخل فيه المؤول و لا يفرض فيه رؤيته على النص و الواقع أن مشروع **ريكور** الهرمونيطيقي كان يهدف إلى إقامة علم لتفسير النصوص يعتمد على منهج موضوعي صلب ، يتجاوز عدم الموضوعية التي أكدها **غادامير** ، إنه نوع من العودة إلى البحث عن المنهج و الشروط التي تمنح التأويل مشروعيته و مصداقيته ، علميته و موضوعيته و قد و جد في علم الدلالة ، و علم اللسانيات وفقه اللغة و التحليل اللغوي عموما ، و السيميويولوجيا والتحليل البنيوى ككل – شريطة ألا يبقى حبيس انغلاق النص أي ذهنية البحث عن البنيات الداخلية المجردة دون تجاوزها إلى المعنى الكامن وراءها – الوسائل العلمية المثلى لتفسير النصوص وتأويلها ، بكيفية مستقلة عن ذاتية المؤول و عن قصدية المؤلف في الوقت نفسه.[1]

إن التأويل في نظر **ريكور** هو فعل النص قبل أن يكون فعلا لمفسر النص ، إنه علاقة داخلية أو محايثة للنص ، تشير إلى ما يربط بين النص و بين واقعه الخارجي (التقليد ، التراث ، الفكر ، اللغة ، النصوص ....الخ) ، و يجد **ريكور** ما يدعم هذا المفهوم " الموضوعي " الذي منحه التأويل، لدى أرسطو نفسه الذي أكد هو الآخر أن التأويل يعني أصلا ، الفعل الذي تمارسه اللغة ذاتها على الأشياء ، فليس التأويل ما نفعله نحن داخل لغة ثانية بصدد لغة الأولى ، و لكنه ما تفعله أصلا اللغة الأولى يتوسطها علاقتنا بالأشياء عبر علاماتها رموزها. و بعبارة أخرى ، تبين مدى التقاء **ريكور** و **أرسطو** عند الطرح نفسه ، فإن التأويل هو الخطاب بالذات. [2]

كما يجد **ريكور** عند **شارل ساندرس بيرس** Charles Sanders Peirce ما يؤكد موضوعية التأويل باعتباره علاقة داخلية يحملها النص ذاته . فحسب **بيرس** توجد علاقة أولية بين الرمز و بين موضوع هذا الرمز، و يشكل المؤول l'interprétant تعليقا أو تعريفا أو تفسير للرمز في علاقته بالموضوع و هو ذاته تعبير رمزي . و ما يهم في هذا الطرح ، هو أن العلاقة بين الرمز و بين الموضوع علاقة مفتوحة ، بمعنى أنه يوجد دائما مؤول آخر جديد يمكنه توسط هذه العلاقة ، ومن

---

[1]– المرجع السابق ، ص 55 .

[2]– المرجع نفسه ، ص 53 .

هنا، يصدر الطابع اللامحدود لسلسلة المؤولات les interprétants عند **بيرس** ، و لكن الشرط الأساسي الذي توفره في كل مؤول هو تحقيق العلاقة الضمنية التي تربط بكيفية مسبقة بين الرمز وموضوعه.[1]

فإذا رجعنا إلى النص ، وجدناه هو في حد ذاته مجموعة من الرموز يمثل بعضها مؤولات البعض الآخر ، أي أن علامات النص تفتح على بعضها البعض و تمد فيما بينها شبكة هائلة من العلاقات الدلالية ، و هذا ما يجعل عملية التأويل داخلية و محايثة للنص ، و يجعل ممارسة التأويل تعني بالنسبة للمفسر أن يضع نفسه تجاه المعنى الذي تشير إليه علاقة التأويل هذه التي يدعمها النص.[2]

بهذا، تكون مهمة الهرمونيطيقا ، حسب **ريكور**، هي البحث داخل النص ذاته ، من جهة، عن الدينامية الداخلية المندسة خلف هيكلة الأثر الأدبي ، و البحث ، من جهة أخرى ، عن قدرة هذا الأثر على أن يلقي بنفسه خارج ذاته ، و يولد عالما يكون بحق هو " شيء النص . إن الدينامية الداخلية و الالتقاء الخارجي يشكلان ما يمكن تسميته نشاط النص " و من مهمة الهرمونيطيقا ، أن تعيد بناء هذا النشاط المزدوج للنص. "[3]

هنا و ليس بعيدا ، يبدو أن **ريكور** اقرب إلى هرمونيطيقا **غادامير** ، فدعوته إلى إنشاء هرمونيطيقا نشاط النصوص لا تكاد تختلف عن مفهوم نشاط التاريخ عند **غادامير** لكن هرمونيطيقا **ريكور** ترتكز على محاولة فتح الحوار بين الايستمولوجيا و الأنطولوجيا و تجاوز هذا الصراع ، و هذا عن طريق وظيفة المباعدة أو التنائي la fonction de distanciation ، يحاول من خلالها **ريكور** إعادة دفع مقولة المسافة الزمنية إلى البروز. فإذا كان هم الهرمونيطيقا الأول ، كما يقول **ريكور**: " ليس كشف قصد مضمر خلف النص ، و لكن بسط عالم أمامه ، فإن فهم الذات الأصلية ،هو ذاك الذي– حسب أمنية **هيدغر** و **غادامير**– يستقبل المعرفة بوساطة شيء النص ، تأخذ العلاقة بعالم النص مكان العلاقة بذاتية المؤلف و تكون مسألة ذاتية القارئ ، في الآن نفسه،

---

[1]– المرجع نفسه ، ص ص53،54.

[2] – المرجع نفسه ، ص 54 .

[3]– ريكور بول ، من النص إلى الفعل ، مرجع سابق، ص 56.

قد أزيحت كذلك. فالفهم لا يعني أن تلقى الذات نفسها أمام النص ، بقدر ما هو عرض على النص ، أي يعني استقبال ذات أوسع من امتلاك الاقتراحات التي يعرضها التأويل للعالم. " [1]

فمادام الأمر على هذه الحال، فان التأويل سيغدو عملية موضوعية تطابق فعل النص ذاته وسوف يفتقد " الامتلاك " عفويته و ذاتيته بالضرورة و يصبح استعادة لما يعتمل داخل النص ذاته ، أي لما يعتمل عبر مخاض المعنى داخل النص ، و سوف يصبح خطاب الذات المؤولة مجرد قول جديد يعيد تنشيط القول الأصلي العميق للنص. [2]

هكذا، فإن التأويلات المختلفة و المتجددة باستمرار أو سلسلة المؤولات المتتالية على حد تعبير **بيرس** ، مرتبطة دائما بالنص المقروء و ناجمة أصلا عن العمل الذي يمارسه النص على ذاته ، و إذا كانت ضرورية لتحدي المعنى و استرجاعه بل و تملكه أيضا ، فإنها موجهة دائما، ليس بتوجهات المؤول الخاصة و مفاهيمه المسبقة ، بل بما يعتمل داخل النص من علاقات و إحالات .

3- هيرش Edward David Hirsch : نحو إعادة الاعتبار لمقصدية المؤلف :

ظلت كتابات **هيرش** مجهولة في النقد الأدبي بصفة عامة ، تكتسب أصالتها من كونها تحاول التنظير من موقع معرفي معاصر ، و بأدوات راهنة ووقوف موقف عقلاني منطقي عن المؤلف.[3]

إن النقطة المركزية التي يختار **هيرش** الانطلاق منها هي : " الدفاع عن المؤلف . و ذلك، عبر تحليل و تفنيد مجموع القواعد التي ينطلق منها النقاد و البنيويون ، ومعهم كل التصورات النقدية المرتكزة على ما يسميه هذا الناقد بـــ " نظرية الاستقلال الدلالي " للنص ، و التي تقود في نظره إلى نوع من المشكلة الأكاديمية ، تنادي بلا مرجعية المؤلف ، و ترمي بالمؤلف خارج العملية

---

[1]- المرجع نفسه ، ص 158

[2]- عبد الكريم شرفي ، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، مرجع سابق ، ص 54 .

[3]- فريد الزاهي ، النص و الجسد و التأويل ، افريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، المغرب ، 2003 ، ص 108 .

النقدية برمتها ، يرتبط الطابع الشكلي لهذه التصورات في نظر **هيرش** باعتبار النص كيانا ملتبس المعنى و الدلالة و يفترض من ثمة قراءات و تأويلات متعددة . " [1]

فمن خصائص هذا الاتجاه، أنها تدرس النصوص حسب طبيعتها ، و تلغي إمكانية وجود تأويل وحيد لهذه النصوص ، و منه ، تلغي دور المؤلف في إعطاء الصيغة الأصلية و الموضوعية للنص .

من هذا المنظور، يعتبر **هيرش** المؤلف المحدد الأوحد للمعنى النصي و لصلابته وصواب التأويل . بذلك، فمهمة الفعل التأويلي تكمن في إعادة بناء هذا المعنى الأصلي الذي تقف وراءه ذات مبدعة مجردة وأولية ، يكتسب النص مشروعية وجوده و معناه من وجودها خلفه . إن هذا يعني أن الديمقراطية السديمية للقراءات ، لا تروم سوى اغتيال المؤلف و استيلاء القارئ على مكانه. و عوض أن نجد أنفسنا أمام مؤلف واحد وحيد النص ينبع أمامنا اليوم عدد أوفر من المؤلفين يتوفر كل واحد منهم ، حسب **هيرش** على السلطة نفسها التي كانت للمؤلف. [2]

ضدا على هذه التعددية التي تمنح للقارئ حق إبداع معنى النص ، يعتبر **هيرش** أن معنى المؤلف ليس من إنتاج نشاط القارئ ، و إن النص في أحاديته لا يخضع لنزوات القارئ ، و إنما يتطلب نفس الاستجابة الفريدة و العامة من كل القراء ، أن هذه الواحدية النصية المتناغمة والمتراصة تفترض بالضرورة سلطة معنوية كبرى وراءها نابعة من إعداد المؤلف و مقصده ، و بما أن **هيرش** ينتمي إلى هرمونيطيقا عامة قابلة لتناول كل النصوص من دون تمييز في الجنس أو السجل اللغوي ، فإنه يبحث لذلك عن صياغة دقيقة لنظريته في معنى المؤلف و المقصدية النصية سيرا على خطى **شلايرماخر** و **دلتاي** في هذا المجال ، و بانتقائية واضحة في التعامل مع تعاليمها ، ذلك أن ما يهم **هيرش** منهما هو المستوى المنهجي و الابستمولوجي و أطروحة المعنى الأصلي للمؤلف. [3]

---

[1]- المرجع نفسه ، ص 109 .

[2]- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

[3]- المرجع نفسه ، ص ص 109 ، 110 .

يعتقد **هيرش** أنه يتعين على المشتغلين في حقل الممارسة التأويلية أن يعيدوا الاعتبار لمقاصد المؤلف ، التي بها ، دون غيرها ، يمكن تحديد معنى النص ، و من ثم الوصول إلى تحقيق تأويل موضوعي يحدُّ من غلواء تعدد التأويلات و فوضى لا نهائية الدلالة . و لعل هذا ما جعله ينظر إلى مشروع **غادامير** الهرمونيطيقي ، لاسيما في تعامله مع الماضي من خلال مقولة انصهار الأفاق بين المؤول و النص ، وهما و أغلوطة تاريخية. [1]

فبما أن **هيرش** يتصور أن تأويل النص لا يخضع لتغيير موقع المؤول و إنما لأحادية التماثل مع مقصد المؤلف ، فان موقف **غادامير** و من قبله أساتذة **هيدغر** هو نوع من النزعة النسبية التي تحول دون تحدد و ثبات أحادية التأويل. [2]

إن مشروع **هيرش** القائم على تجلية مقاصد المؤلف يكاد يكون بعثا للتأويل الفيلولوجي في نسخته الدلثية ، على اعتبار أنه يمكن تحقيق تأويل موضوعي للنص من خلال فهم صاحبه ، و قد يرجع **هيرش** هذه الآراء في مؤلفه " صلاحية التأويل " validité de l'interprétation الذي يعده **غروندن** grondin .بمثابة الممثل الحقيقي لتيار **بيتي** في الدول **الأنجلوساكسونية** anglo- saxons ، وأبرز من أعاد بعث الموضوعية إلى حقل الهرمونيطيقا. هذا و ينطلق **هيرش**، خلافا للمقاربات السياقية النفسية و الاجتماعية و التاريخية، [3] من الطابع اللغوي ، بوصفه مدخلا مشروعا لأي مقاربة تأويلية مهما كان الجهاز المفهومي الذي تتم فيه. فالنص حسب **هيرش** ، له معنى لفظي واحد يبقى ثابتا عبر الزمان يستطيع استعادته و إنتاجه كل قارئ كفء ، ثم إن القصد اللفظي للمؤلف ليس هو كامل الوضع العقلي للمؤلف في لحظة الكتابة ، و إنما هو فقط أحد مظاهر هذا الوضع خرج للوجود من خلال التعبير اعتمادا على إمكانات اللغة و احتمالاتها و أعرافها وتقاليدها ، و لذلك فهو معنى مشترك بين القراء الذين لديهم القدرة على معرفة الأعراف والتقاليد نفسها و تطبيقها في ممارساتهم التأويلية . [4]

---

[1] – عبد الغني بارة ، المرجع نفسه ، ص 336.

[2] – فريد الزاهي ، المرجع نفسه ، ص 107 .

[3] – المرجع السابق ، ص 337 .

[4] – المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

يؤكد **هيرش** على مسالة ربط النص بمؤلفه و إلا بقي معناه متعذرا بالنسبة للقارئ ، و هنا تحيل هذه الفكرة مباشرة إلى النزعة الدلتية القائلة بخوض نفس التجربة التي عاشها المؤلف الأصلي .

فمن الصعب حصر الدلالة التي توجد مع القارئ الواحد الذي يقبل على النص في زمن معين ، أو مجموعة قراء في أزمان مختلفة ، و هو بذلك يمزج بين التأويل النحوي ذي المنطلقات اللغوية و التأويل النفسي المرتبط بالظروف الخارجية الملازمة للمؤلف ، كالبيئة و التقاليد الأدبية التي أسهمت في عملية الإنشاء [*]، إذ نجد **هيرش** يهتم بالمعنى باعتبارها موضوعا للتأويل ، و لا يعطي أي اعتبار للدلالة لأنها عبارة عن نقد أو حكم يختلف من مؤول لآخر .

فمهمة الهرمونيطيقا وفق هذا المنظور ، تكمن في تبيان المعنى اللفظي نفسه .فالهرمونيطيقا هي ذلك الفرع الفيلولوجي المختص بوضع القواعد التي يمكن بها استخلاص المعنى اللفظي للنص على نحو موضوعي محدد . فيرى **هيرش** أن **غادامير** و أتباع **بولتمان** ، قد ارتكبوا خطأ مضاعفا : فهم أولا قد انشغلوا بأمور لا صلة لها بالمهمة الحقيقية للهرمونيطيقا ، و هم فضلا عن ذلك، قد تبنوا موقفا فلسفيا بلغ من الغلو و الشطط إلى حد التشكيك في إمكان الوصول إلى معنى قابل للتحديد الموضوعي. [1]

إن المعنى، وفق هذه الرؤية ، لا يكون مجرد بناء لغوي ، بل هو وعي متعال أو ذات متعالية بمصطلح **هوسرل** ، بوصفها عملا إجرائيا يتم الاستعانة به لتفادي الوقوع في فخ الذاتية المفرطة ، لكن الذي لم ينتبه إليه **هيرش** ، و هو أساس عملية الإدراك ، هو أن الوعي هو ، دوما وعي بشيء ما تقصده الذات ، أو ما يعرف بالعودة إلى الأشياء ذاتها مقصودة ، أي تلك الظواهر التي تدعي الذات المتعالية منحها الحياة لأول مرة عبر ما تبث فيها من وعي مقصود خرج إلى الوجود توا ، يحدث كل هذا بعيدا عن فروض الذات المسبقة و تحيزاتها ، و عن أسئلة النص المنتشرة في طبقات الغياب فيه ، تلك التي انتقل بها إلينا في الزمن الحاضر ، لكن مادام أن **هيرش** يتنكر للهرمونيطيقا في رأيها الأنطلوجي ، فإنه يصبح لائقا مثل هذا الصنيع ، الذي لا يعدو و أن

---

[*] - يفرق هيرش بين المعنى و الدلالة ، إذ يقصد بالمعنى sens ذلك الشيء الثابت للنص ، أما الدلالة signification ، فتتعلق بمقاصد المؤول و هي متغيرة .

[1]- عادل مصطفى ، المرجع نفسه ، ص 280.

يكون في موضعه ، مشروعا يوتوبيا يقيم فروضه ، حدوسه على الخيال ، حيث لا وجود لحركة الزمن أو التاريخ . فالمقصدية عند **هيرش** ، هي أولا فعل و علاقة ذاتية توجه نظرها نحو " موضوع " ما سواء كان حاضرا أو غائبا أو ماضيا أو واقعيا عبر الإدراك و إنما أيضا في الذكريات والاستحضارات الشبيهة بالتذكر ، و أيضا في تداعي الصور. [1]

بهذا، تكون الدعوة إلى تأسيس نظرية تأويلية عامة و فهم صحيح ستختزل نشاط الهرمونيطيقا في رؤية فيلولوجية لا تستطيع بلوغ مقاصد صاحب النص باعتبارها معاني أصلية و لا تتأثر بالتحولات المعرفية .

الحقيقة أن مقترح **هيرش**، عندما يفرق بين الذات المتكلمة في النص و المؤلف المرجعي ، يقع في وهم الانفصال ، كان **غادامير** قد حذر منه ، و إلى منح الخطوة للشفهي على طريقة **شلايرماخر** . و الحال ، أن هذه العلاقة المباشرة التي تربط بين الذات المتكلمة بكلامها الخاص تختفي حين يحل النص محل الكلام ، ليتم تعويضها بعلاقة معقدة تجمع بين المؤلف و بين النص وهي علاقة تسمح لنا بالقول بأن المؤلف يتم تأسيسه من قبل النص و أنه يسكن داخل الفضاء الدلالي الذي تخطه الكتابة و تنسجه ، فالنص هو المكان الذي يحضر فيه المؤلف. [2]

يرتبط الفهم و التأويل بالنص ،لأن المكتوب، بخلاف الشفوي هو الشكل الذي يمكن أن يكون معاصرا للمؤول ، فبالكتابة يكتسب النص إمكان الانفصال عن أصله و فعل خلقه وتشكله. إنه استمرار الذاكرة التي يغدو بها التراث جزءا من عالمنا الخاص . من ثمة يغدو المكتوب طريق نقل الهيرمونيطيقا إلى عموميتها الكونية . فمهمة التأويل تكمن إذا في وجوب حمل النص إلى اللغة ، انطلاقا من ذلك فالارتباط الجوهري بين الجانب اللغوي و التأويلي يوضح بجلاء أن طموح كل تأويل للحقيقة لا يخضع أبدا للنسبة ، بيد أن هذا الطموح لا يعني أبدا أن ثمة تأويلا صائبا في ذاته ، لأن ذلك سيكون مثالا فارغا من أي فكر و يتجاهل حقيقة التراث ، فكل تأويل مطالب بالتلاؤم مع الوضعية الهرمونيطيقية التي ينتمي إليها ، و هذا ما يفسر كون المفاهيم التأويلية التي تبلور الفهم موجهة أساسا إلى الانمحاء أمام ما تحمله إلى اللغة بفعل التأويل. و هنا بالضبط تكمن

---

[1]- فريد الزاهي ، المرجع نفسه ، ص 111.

[2]- المرجع نفسه ، ص 114 .

المفارقة، ذلك أن تأويلا ما لا يكون صائبا إلا باستعداده الانمحاء و الغياب التام. و هذا لا يتم إلا في التأويل ذي الطابع اللغوي لكونه أرقى أشكال التأويل و شكله الخاص بامتياز.

هذا التوكيد الأخير ، يجعل فكر وتصور **غادامير** للتأويل و الفهم يفلت من النقد السجالي الذي مورس عليه و بالأخص من قبل **هيرش** الذي اعتبر تعامل **غادامير** مع الماضي عبر التمازج والانصهار بين أفقي الذات و الموضوع خطأ تاريخيا. [1]

إن الدرس الذي تركه لنا **غادامير** في هذا المجال هو أن عمومية المسالة التأويلية و كونيتها لا تلغي مع ذلك تميز التأويل النصي الذي يفترض ، تواصليا معينا بين الذات النصية و الذات المؤولة ، و يفترض من ثم وحدة صميمية بين الفهم و التأويل.[2]

ففي ضوء هذه المعطيات و من خلال هذا البعد الجديد المعطى لعملية الفهم تكمن الإشكالية الحقيقية للهرمونيطيقا ، و هي الانفتاح اللامتحدد، أي ليس به قيود أداتيه و إستراتيجية. هذا الموضوع تشكله الممارسة التأويلية كما أكد عليها **غادامير** في غير مرة .

[1]- المرجع نفسه ، ص ص 106 ، 107 .

[2]- المرجع نفسه ، ص ص ، 107 ، 108 .

المبحث الثالث

الكتابة بين الميتافيزيقيا ، الاختلاف و التأويل

" إن فعل الكتابة ليس تحديدا ملحقا بغائية قبلية ، إنه يوقظ معنى هدف الغائية و الحرية .إن فعل الكتابة إنقطاع عن وسط التاريخ التجريبي وصولا لتحقيق وفاق مع الجوهر المغير للتجريبية و التاريخية المجردة ."

Dérrida (j), l'écriture de la différence, p 132.

إن التصور العام لمفهوم الكتابة كما هو ماثل في الميتافيزيقيا الفردية، يحيلنا مباشرة إلى نتيجة مفادها أن التفكير في الكتابة هو مجرد تمثيل للكلام و الصوت إذ يبدو أن دور الكتابة يتوقف عند حدود لا تتعدى التمثيل و التسجيل لما يقوم الكلام بإنجازه. هذه الفكرة ستعمل على إبعاد الكتابة و احتقار طابعها المادي. إذ " يتأسس النسق الذي تشكلت من خلاله الميتافيزيقيا الغربية بالأساس على هذه المراكز الملتفة حول "اللوغوس" Logocentrisme و "الصوت" Phonocentrisme و حول فلسفة الذات و الحضور التي تسيطر على الفكر الغربي منذ **ديكارت**"[1]، و هي المراكز التي تحقق نزعة الإعلاء من الذات أمام ذاتها و استغنائها عن المادة مقابل تحققها الداخلي.

1- الميتافيزيقا و إدانة الكتابة :

تعمل محاورة فايدروس Phèdre على إثبات مسؤولية "اللوغوس" Logos تلك المسؤولية التي تعود على الأثر، إلى حضور الأب، و يتمتع "اللوغوس" في محاورة "فايدروس" بمعنى الخطاب، أو البرهان المطروح والكلام الناظم Parole Syntaxique الذي ينعش الحوار الشفوي. فوحده الخطاب الحي و وحده الكلام الحي له القدرة على أن يتمتع بأحقية امتلاك الأبناء. فما الخطابات إلا أبناء اللوغوس و فايدروس ذلك المحب للكلام و الذي يريد باستمرار أخذ المبادرة أثناء بدايات الحوار، والذي يقحم نفسه في النقاش هو الأول. إنه أبو المقال.[2]

ستكون محاورة فايدروس بمثابة المشهد المأساوي المحدد لمعنى الكتابة، و لمهامها داخل الخطاب، مشهد يحمل ملامح الاستثناء ضد الكتابة، و لربما كانت بدايته مرتبطة بـــ"توت Theute إله الكتابة، إنه الجني نصف الإله، يعرض و يقدم الكتابة هوية الإله تاموس Thamos إله الآلهة، وستكون لحظة تقديم حروف الكتابة بمثابة اللحظة الحاسمة، خلافا لما قدمه من هدايا، ذلك أنها مثلت دور "الفارماكون" Pharmakon العقار الذي سيكون مفعوله إحالة المصريين أكثر علما وأكثر قدرة على التذكر. "[3]

---

[1] - Derrida Jackes, De la grammatologie, éd de Minuit, Paris, 1967, P23.

[2]- دريدا جاك، صيدلية أفلاطون ، تر: كاظم جهاد، دار الجنوب للنشر، تونس، ط1، 1998، ص32.

[3] - Platon, Banquet et Phèdre, traduit par : E. Chambry, éd, Flammarion, Paris, 1972, P 164, 165.

إلا أن الملك رفض، بل و أعلن عن ضرورة مطاردة الكتابة، لأن الإله لا يكتب، إنه يتكلم. تكفي الكلمة لأجل أخذ أي قرار، كلام الملك لا يتكرر، الكتابة تكرار، ذلك أن عملية التدوين هي في حد ذاتها عنصرا ثانويا في أساسه ولهذا السبب تم الإعلان عن أخذ الحذر و الحيطة منها. ستغدو الكتابة تهديدا لأمن و استقرار الملك، و عنصرا محددا لسلطته و لكيانه، لهذا فإن الكتابة نفاق، تقول ما لا تفعل، و تكتب ما لا ينطق به، أهي العجز عن الكلام؟ الصمت هو الآخر كلام.[1]

عبر الفلاسفة عن كرههم للكتابة بسبب خشيتهم من قوتها في تدمير الحقيقة الفلسفية التي يرون أنها حقيقة نفسية خالصة و شفافة، و لا يعبر عنها إلا بالحديث الذاتي أو الحديث المباشر مع الآخرين، و لما كانت الكتابة لا تذعن لهذا التصور، فهي تجسد الحقيقة بصورة مرئية. فقد ظهرت و كأنها تختزلها إلى مرتبة اقل سموا مما هي عليه في النفس. ذهب تصور الفلسفة إلى أن تدوين الحقيقة بالكتابة هو تدنيس لها. وكان سقراط يرفض رفضا باتا أن تدون فلسفته لأن الحقيقة فيها لا يمكن أن يحتويها جلد أو حجر بدل النفس الزكية الطاهرة. إن " الكتابة ليست ممارسة غير لائقة في حد ذاتها بالنسبة لسقراط أو عملا مخزيا، إنما يشين المرء عندما يكتب على شاكلة غير لائقة."[2]

رفض إذا **سقراط** الكتابة، وفي رفضه هذا إعلاء من شأن الكلام و لأحقية الصوت والكلمة في أخذ زمام تملك الحقيقة المطلقة، و بالتالي وحده اللسان قادر على النطق بالمعرفة وبالحقيقة، أما الكتابة فهي مفسدتها. ذلك أن الكتابة لا قدرة لها على الكلام. و لربما يرجع مثل هذا الموقف المناهض للكتابة من قبل **سقراط** إلى تلك " الوصية التي أوصى بها "**طيماوس**" "**سقراط**" لما كان يتعاطى عن هذا الأخير الحكمة و المعرفة، سال ذات يوم **سقراط** "**طيماوس**" قائلا: لما لا تدعني أدون ما أسمع منك من الحكمة؟. أجابه **طيماوس**: أَوَ ثقتك بجلود البهائم الميتة، و أزهدك في الخواطر الحية، هب أن إنسانا لقيك في طريق فسألك عن شيء من العلم، هل كان

[1]- هيدغر، المنادي: إنشاد في شعر هولدرين وتراكل، تر: بسام حجار، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 1994، ص10.

[2]- دريدا جاك،صيدلية أفلاطون، المرجع نفسه، ص56.

يحسن أن تحيله إلى الرجوع إلى مترلك و النظر في كتبك؟ فإن كان لا يحسن فألزم الحفظ. فلزمه **سقراط.** "[1]

هذه الفكرة لقيت تأييدا مطلقا من طرف **أفلاطون** الذي اعتبرها بمثابة دواء من الضرر على الذاكرة أكثر مما له من الفائدة لأنه يقود إلى النسيان.

يرى **أفلاطون** في محاورة "فايدروس" أن الكتابة تمارس خطرا على الذاكرة، فهي آفة لا يطمئن إليها، شأنها في ذلك شأن كل الآفات التي ينبغي الحذر منها، فإذا كان ثمة خطر يداهم الذاكرة فمصدره الكتابة.و على النقيض من ذلك إذا كان ثمة سبب ينشط الذاكرة و يقويها ويجعلها أكثر اتقادا في الاحتفاظ بالحقيقة فهو الكلام، و يرجع ذلك التناقض بين وظيفة كل من الكتابة و الكلام إلى كون الأولى غريبة عن النفس، فهي شيء طارئ و خارجي و مجرد اصطلاح تقني، فيما الكلام صادر عن النفس ذاتها باعتبارها مستوطنته الأصلية، فقدرته على التعبير عن الحقيقة مبنية على قربه من مصدر الحقيقة. و بذلك، فهو يحمل طابع الحيوية الذي تتصف به النفس، أما الكتابة فهي وسيلة جامدة و ميتة ولاتصافهما بصفتي الحياة و الموت فإن الكلام له القدرة على التواصل مع الآخرين والتعبير عما في النفس من حقائق لأن الحياة حاضرة فيه ومنبثة في تضاعيفه فيما الكتابة آلة ميتة ومنقطعة عن النفس.[2]

يعد الكلام وحده، القادر على تداول الحقيقة والتفاعل معها، أما الكتابة فعاجزة عن كل هذا لأسباب كامنة فيها، إنها شيء الحياة فيه. و بهذا فهي عاجزة عن الإفصاح عما تدعي حمله، وتنطوي عليه، في حين أن الكلام هو وسيلة الإفصاح عما يريد الإفصاح عنه إلى ذلك، فإن الكتابة تثبت وضعا جامدا للمعنى لأنها تقوم بذلك بمعزل عن النسق الحيوي الذي يفترضه الكلام المعبر عن الحقيقة و الذي يلزم حضور المتكلمين: المتحدث و المتلقي، فضلا عن ذلك، فالكتابة بسبب قصورها أشبه بكائن أعمى غير قادرة على التعرف إلى توجه الحقيقة التي ينبغي أساسا أن تصدر عن نفس طاهرة و تتجه إلى نفس مثيلة. إن الكتابة لا تراعي المقام و لا تؤكد على المقاصد،

---

[1]– عبد الله إبراهيم، المركزية الغربية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1997، ص198.

[2]– عبد الله إبراهيم، المطابقة و الاختلاف : بحث في نقد المركزيات الثقافية ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط1، 2004، ص643.

و تفتقر إلى البراهين الآنية و المتجددة التي يقتضيها سياق تداول الحقائق. إنها بالإجمال شيء ميت وجامد "غير إنساني" و هي تقارب ما تهدف إليه بطريقة خاطئة لأنها تريد أن تظهر بطريقة متعسفة وقاصدة ما يوجد داخل العقل و النفس إلى الخارج دون الأخذ بالاعتبار أن ما تريد إخراجه لا يمكن أن يكون إلا في داخل العقل و النفس.[1]

إن النتيجة التي خلص إليها **أفلاطون** عن عجز الكتابة الدائم، هو أنها لا تفسد الحقيقة والمعنى فحسب، بل أنها تتطفل على ميدان هو من اختصاص الكلام، فهي في المطلق الأخير محاكاة ميتة للفعل الكلامي الذي يتضمن حيوية خاصة، حيوية النفس المنطوية على الحقيقة السامية، فالخلاصة التي يخلص إليها أفلاطون بصدد المقارنة المفاضلية بين الكلام و الكتابة هي: أنه إذا أمكن أن تقوم مقارنة بين الاثنين فإن نتيجتها لا تختلف عن كل النتائج التي تقوم حينما نقارن بين شيء حي وشيء ميت.[2]

إن الأفلاطونية مشبعة بآليات التواصل الشفهي، و هو ما يوجبه التراسل المستمر بين متكلم يكون مسئولا عن خلق الأفكار و ضبط بنائها منطقيا، و دلاليا، وبواسطة الحجج و البراهين، تبدو صورته و كأنه طرف حيوي في عملية التراسل و ما يقوم المتلقي به هاهنا، من تنظيم نهايات الأفكار حينما يغير تصوراته في ضوء ما يرسله المتكلم الذي – سقراط غائبا– يبرز **أفلاطون** عبر محاوراته الشخصية التي تقدس الجدل وتعتبره سبيلها الأوحد إلى المعرفة الحية، وهذا ما تؤكده محاوراته على لسان سقراط. و بإحكام ملفت عمل أفلاطون على ترسيخ قوة المحاورة، إذ لا تشعر بأنك تقرأ نصا مكتوبا بقدر ما تشعر بأنك أمام نص ناطق، مادة صوتية، إذ و لما كانت المحاورة الأفلاطونية قوامها التأليف الذهبي يضاف إليه المسافة التي تفصل بين المتكلم عما يتكلم به وبروز المتلقي بوصفه مروجا له، و عدم تخفي أحدهم وراء ضمير، والإعلان الدائم عن الحضور جعلت المحاورة نوعا من المخاطبة الشفهية.[3]

---

[1]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2]– سارة كوفمان و روجي لابورت، مدخل إلى فلسفة جاك دريدا، تر: إدريس كثير و عز الدين الخطابي، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1991، ص18.

[3]– عبد الله ابراهيم، المركزية الغربية، المرجع نفسه، ص205.

لقي التصور الأفلاطوني حول إدانة الكتابة صدى في ثنايا الفكر الغربي و وجد له تعبيرا واضحا في منظور **جون جاك روسو** Jean Jackes Rousseau (1712- 1778) الذي ميز بين نوعين من الكتابة: "الكتابة الحسنة و الكتابة القبيحة. فالأولى تتصل بعلم النفس الإلهي و تتصل بالروح والعقل، و هي كتابة بالمعنى المجازي، لأنها القانون الطبيعي الذي مازال منقوشا على قلب الإنسان بأحرف لا تمحى. فمن هنا يقوم بالنداء عليه. هذه الكتابة عند **روسو** مقدسة، أما الثانية فهي الكتابة التمثيلية وهي كتابة ساقطة و ثانوية و مدانة حسب منظور **روسو**." [1]

تترتب رؤية **روسو** لموضوع الكلام و الكتابة ضمن تصوره الطبيعي القائل: بأن " أفضل شيء هو ما يساير نظام الطبيعة و يوافقه"[2] و فيما يخص هذا الموضوع، يميز **روسو** بين ثلاث درجات من التعبير هي على التعاقب، التعبير بالإشارة و التعبير بالكلام و التعبير بالكتابة[3]، ويذهب إلى أن: "أبلغ اللغات، هي تلك التي الإشارة فيها قد قالت كل شيء قبل الكلام."[4]

إن الإشارة فيما يرى **روسو** ترديد من دقة المحاكاة أما الصوت فيقتصر دوره على إثارة الاهتمام و الحاجة هي التي أملت أول إشارة أما الأهواء و العواطف فهي التي انتزعت أول صوت ولهذا كانت اللغة المجازية أول ما تولد أما لدلالة الحقيقية فكانت آخر ما اهتدي إليه و من تم ، فإن الأشياء لم تسم باسمها الحقيقي إلا عندما تمت رؤيتها في شكلها الحقيقي لم يتكلم الناس إلا شعرا و لم يخطر ببالهم أن يفكروا إلا بعد زمن طويل.[5]

يهتدي **روسو** في هذه النقطة بأرسطو في تأكيده الشائع: إن الأولين كانوا يقرؤون الاعتقادات في النفوس بالتخيل الشعري*. و يمضي **روسو** في تفصيل هذه الفكرة مؤكدا أنه بقدر ما تنمو الحاجات و تتعقد الأعمال بقدر ما تغير اللغة من طابعها فتصبح اشد معقولية وأقل عاطفية وتعوض المشاعر، الأفكار، و تكف عن مخاطبة العقل و من تم بالذات تنطفئ النبرة وتتعدد

---

[1]- المرجع نفسه، ص19.

[2]- روسو جون جاك، محاولة في أصل اللغات، تر: محمد محجوب، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، 1986، ص29.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5]- المرجع نفسه، ص 35.

* لمزيد من التوضيح طالع كتاب: فن الشعر لأرسطو طاليس، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1973، ص179.

المقاطع فتصير اللغة اشد ضبط و وضوحا و لكنها تصير أيضا افتر وأصم وأبرد[1]. و مع أن **روسو** يقول: "لا يتبع فن الكتابة فن اذا الكلام "[2] إلا أن الكتابة وظيفيا تقوم بمهمة تتصل بالكلام، فـــ " الكتابة التي يبدو من مهامها تثبيت اللغة هي عينها التي تغيرها فهي لا تغير الكلمات بل عبقريتها. إنها تعوض التعبير بالدقة، فالمرء يؤدي مشاعره عندما يتكلم وأفكاره عندما يكتب، فهو ملزم عند الكتابة بأن يحمل كل الألفاظ من معناها العام، و لكن الذي يتكلم بنوع من الدلالات بواسطة النبرات ويعينها مثلما يحلو له، فما هو بمكتف من تقلص ما كان يعوقه عن وضوح العبارة بل زاد ما يعطي معانيها، ولا يمكن للغة نكتبها قط أن تحتفظ طويلا بحيوية تلك التي نتكلمها فقط وإنما يكتب المرء التصويتات لا النغم، غير أن النغم و النبرات و مختلف انعطافات الصوت في اللغة ذات النبر هي التي تمنح التعبير أقصى ما له من الطاقة و هي التي تقدر على تحويل الجملة من جملة شائعة الاستعمال على جملة لا تستقيم في غير الموضوع الذي هي فيه، أما الأسباب التي تتخذ للتعويض عن ذلك فما هي إلا توسيع من مجال اللغة المكتوبة، و تمديد لها وهي بانتقالها من الكتب إلى الخطاب تشنج الكلام عينه. إذا المرء أضحى كل شيء يقوله كما لو كان يكتبه لم يعد إلا قارئا يتكلم. "[3]

إن الكتابة عند **روسو** هي بمثابة امتياز إلهي تتصل بالروح و العقل، و هي كتابة بالمعنى المجازي لأنها القانون الطبيعي الذي ما زال منقوشا على قلب الإنسان بأحرف لا تمحى، فمن هنا يقوم بالنداء عليه، إنها الكتابة المقدسة التي "تبدو من مهامها تثبيت اللغة. هي عينها التي تغيرها، فهي لا تغير الكلمات بل عبقريتها، إنها تعوض التعبير بدقة. فالمرء يؤذي مشاعره عندما يتكلم وأفكاره عندما يكتب."[4] و يقصد **روسو** ها هنا، الكتابة الحسنة في مقابل الكتابة القبيحة أو الكتابة التمثيلية، كتابة ثانوية لا أهمية لها في تثبيت المعرفة الإلهية الحقة.

لا يمكن للغة نكتبها أن تحتفظ طويلا بحيوية تلك التي نتكلمها فقط، وإنما يكتب المرء التصويتات لا النغم، غير أن النغم و النبرات و مختلف انعطافات الصوت في اللغة ذات النبر هي

---

[1]- عبد الله إبراهيم، المطابقة و الاختلاف، المرجع نفسه، ص645.

[2]-روسو جون جاك ، المرجع نفسه، ص43.

[3]- المرجع نفسه، ص ص44،45.

[4]- المرجع نفسه، ص46.

التي تمنح التعبير أقصى ما له من الطاقة، و هي التي تقدر على تحويل الجملة من جملة شائعة الاستعمال إلى جملة لا تستقيم في غير الموضوع الذي هي فيه.[1]

يؤكد **روسو** أن اللغة قد نشأت من خلال الإيماءات المباشرة و التقليد والصرخات الطبيعية و لكن، بما أن "الإيماءات كانت أقل كفاءة كإشارات اتصالية فإن العنصر الصوتي أصبح سائدا في اللغة الإنسانية عندما ربطت دلاليا سلاسل الأصوات المعينة بالموجودات و الظواهر وعندما زادت قوة التفكير الإنساني."[2]

لقد اعتبر **روسو** الشعر لا بد أن يكون قد انبثق من الغناء بوصفه الصورة الأدبية المبكرة للغة، و قد كان **روسو** يستمتع بالحيوية و الانفعالية المفترضتين في المراحل الأولى من اللغة الإنسانية. فـــ " عندما لم يكن الشعر قد غمره برود التفكير، و قبل أن تدخل الكتابة غير القادرة على الإشارة إلى اختلافات النبر و طبقة الصوت والتنوعات الصوتية للكلام، محل دقة التفكير، و قبل أن تضعف حيوية اللغة نفسها. فكل اللغات المكتوبة كان عليها أن تغير من شخصيتها و تفقد قوة تحقيق الوضوح."[3]

لهذا، تم إدانة الكتابة من منطلق أنها عاجزة على إنتاج المعنى ومعرفة حية، فهي تكرار ميت للميت، و هي عقيمة كونها تكرر ما تم حفظه و لا تقدم ما هو جديد. إنها الثبات المطبق على نفسه، لذلك جعل منها **جون جاك روسو** مجرد تابع للكلام، للصوت، إنها لا تحاول امتلاك ما يتم كتابته[4]. و منه، أضحت الكتابة بالنسبة **لجون جاك روسو** مجرد وسيلة لتمثيل الكلام، وسيلة تقنية، واسطة خارجية. و لهذا، فلا حاجة لأخذها بعين الاعتبار.

2-الاختلاف و الكتابة:

إن الإعلاء من شأن الكلام على حساب الكتابة كان أكثر الأسباب و العوامل التي دفعت فكرة التمركز حول العقل إلى البروز و الاستبداد والهيمنة في تاريخ الفكر الغربي، و أمام هذا

---

[1]- المرجع نفسه، ص ص 44،45.

[2]- ر.هـــ. رويتز، موجز تاريخ علم اللغة في الغرب، تر: أحمد عوض، عالم المعرفة، الكويت، نوفمبر، 1997، ص247.

[3]- المرجع نفسه: ص ص 247،248.

[4]- سارة كوفمان وروجيه لابورت، المرجع نفسه، ص 149.

النسق الميتافيزيقي المغلق قامت هناك محاولات عديدة من قبل فلاسفة الاختلاف (نيتشه، هيدغر، فوكو، دولوز، و جاك دريدا) تهدف إلى تجاوز و تفكيك هذه الميتافيزيقا. و لعل أهمها تلك العوامل التي قام بها **فريدريك نيتشه** (1844- 1900) في نقده للمفهوم الفلسفي و اعتبار الحقيقة الفلسفية استعارة Métaphore ومجاز، و بالتالي تحرير الكتابة من أسر اللوغوس الأب المقدس للكلام والصوت بالإضافة إلى القراءة التفكيكية التي قام بها **جاك دريدا** Jackes Derrida والتي تلح على فكرة التجاوز و العبور تأسيسا لمعرفة جديدة قوامها الانفصال عن الجذور و التراث و الهوية بوصفها مقومات الفكر الكلاسيكي.

عاد **نيتشه** إلى البحث في الأصل، باحثا عن المعاني الثانوية في ذواتنا ففي المعنى تسكن الحقيقة و التأويل هو الوسيط لحمل هذه الحقيقة إلى العالم عبر اللغة، إذ أن الأخيرة كما يقول **ريكور** "لا تتقوم لأجل ذاتها، و إنما لعالم تعايشه فتكشفه. فتأويل اللغة لا يختلف عن تأويل العالم."[1]

عمل الاختلاف النيتشوي على فك رموز العالم الذي غدا مجرد حكاية خرافية ينبغي علينا إبطالها من فرط ما أصاب هذا العالم من نسيان فعوضت الحقيقة بأوهام، وأصبح الخطأ صوابا، والزيف يقينا، فلم يعد النص النيتشوي "يقرأ بلغة واحدة و إنما بلغات عديدة تتكلم داخل النص الواحد، فالاختلاف الأنطلوجي الذي أبدعه نيتشه هو اختلاف يتكلم لغات عديدة و بألسن مختلفة اختلاف لا يهمه الخارج بقدر ما يهمه الداخل، داخل النص، فلا يعتقد أنه ثمة خارج. لقد حرر الاختلاف النيتشوي النص من وهم اللغة، لذا ،كانت كل قراءة **لنيتشه** قراءة متعددة مفيدة، بالنسبة إلى كل الفلاسفة. لقد مثلت و عبر تاريخ الفكر الإغريقو-غربي الميتافيزيقيا بالأولوية، إذ غدت العنصر المحرك لكل تفكير، في حقيقة الموجودات. هذا التاريخ الذي كانت فيه الميتافيزيقا تدخل في العديد من المرات في تصالح مع ذاتها، من جهة و تتخاصم معها من جهة أخرى تعيش التجاوز داخل التجاوز وفلسفة الاختلاف أكدت أنه بإمكاننا التفكير في الميتافيزيقا كتجاوز."[2]

[1] - Ricœur Paul lecture 03 : aux frontières de la philosophie, éd du Seuil, Paris, 1994, P304.
[2] - La ruelle François, les philosophies de la différence, éd, philosophie d'aujourd'hui, Paris, 1986, P120.

إن الاختلاف النيتشوي لم يكن مجرد نص يكرس فكر الحضور و "لم يكن هذا الذي يقبل الانعطاف على ذاته، و ليس هو مجرد قلب و فقط، و إنما كان النص النيتشوي بمثابة العنصر الداخلي الذي ينتج بدوره و على الدوام هذا القلب."[1] فالاختلاف بهذا المعنى لم يأت لمعارضة فكر معين، و إنما جاء كند لمفهوم الثابت، و الراسخ طوال تاريخ الميتافيزيقا الغربية، هذا المفهوم المرتبط بالكتابة، الهوية، اللغة ... الخ، كل هذه المفاهيم غدت أسيرة القراءة الواحدة والفهم الأحادي.

فتجربة الاختلاف تتخذ من صيرورة الكتابة سندا لها لأجل العبور إلى الأمام الذي لا يزال محجوبا عن عقولنا، فمن الضروري أن نجد في الكتابة خطوطا تتقاطع مع باقي الإبداعات في مجالات شتى في الرواية، الرسم، الشعر، الموسيقى، والرقص. فوحدها النصوص التي تتقاطع بإمكانها أن تسافر لملئ فراغات المثولية. فالكتابة، "لا مكان لها و غير مواقعية (Utopique) لا توجد في أي مكان، مكانها الوحيد هو اللامكان و اللاموقع. إنها بمثابة صيرورات تنتمي إلى الجغرافيا توجهها واتجاهات، مداخل و مخارج"[2].

إذن،ليس لفعل الكتابة غاية أخرى سوى رسم خط الهروب، و لا يعني السفر في بحر جنوب الصحراء، و إنما غاية الكتابة هي، "اكتساب السرية. إننا صحارى لكننا مغمورون بقبائل و حيوانات و نباتات و نقضي وقتنا في ترتيب هذه القبائل وإعادة ترتيبها و وضعها."[3] كما تتخذ الكتابة من الاختلاف مسكنا لها، حيث تقيم به، إذ الفضل يرجع إلى الاختلاف الأنطلوجي المتمكن من تحرير الكتابة من أسر فلسفات الأنساق، التي ما فتئت تؤكد أن الكتابة هي مجرد عرض ثانوي و أنها لباس الكلام. هذه الفكرة التي باتت سببا في الانحطاط الذي مس كل الثقافات دون استثناء منذ **سقراط**، فلم تكن "المهمات الملقاة على عاتقي هو ما يجعلني أتألم و أعاني من التناقضات وإنما وجودي في عمق الانحطاط. لقد عد الانحطاط حالة عالمية قصوى."[4]

---

[1] - Ibid., P 116.

[2] – دولوز جيل و كلير بارنسيه، حوارات في الفلسفة و التحليل النفسي و الأدب و السياسة، تر: عبد الحي أرزقان، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء/ المغرب، ط1، 1999، ص44.

[3] – المرجع نفسه، ص45.

[4] - Nulle Lauchée (w),décadence artistique et décadence physiologique, revue philosophique « dossier sur Nietzsche », N° 3, Juillet, Septembre, 1998, P275.

إن الكتابة حسب **نيتشه** ،هي كتابة بأسلوب جيد أي كتابة مرحة. و في هذا الصدد يقول: " أعتبر الكتابة العارفة Ecriture pensante من نصوصيات فلسفة الاختلاف لا تعمل إلا في الأماكن التي تنمو فيها شق و هدم و احتراق وتدمير التعبير، تاركة من ورائها أثر المعنى الذي تود صور الاختلاف بالتحديد إنتاجه."[1]

فبأقدام خفيفة، أقدام راقصة، لن تكون الكتابة إلا تلك التجربة الذاتية الملقاة في العالم، دون حدود تحدها و معالم توجهها، الهروب قدرها و السفر هدفها، تجربة ترتحل فيها و عبرها الذات لتقوم بعبور كل شيء عبر القارئ و تجتاز لترى كل شيء كمجاز وتبحث عن ذاتها في الآخر المتجول. فليست الكتابة شيئا إذا لم تكن مقروءة، و القراءة المقصودة ها هنا هي القراءة التي تقدم على تدمير المعنى فاسحة المجال أمام الكتابة من أجل إعادة تأسيسه باعتبار القراءة كتابة ثانية (Réécriture). هكذا تتراوح تجربة الاختلاف عند **نيتشه** ذهابا وإيابا، كرا و فرا، كتابة وقراءة، قراءة و كتابة، و إذا كانت القراءة توحي بشيء ما، فإنها لا تفسر شيئا و يفصلها عن ذاتها كتطابق أو حضور و يحيلها إلى الصيرورة و التكرار.[2]

لقد تميزت كتابات **نيتشه** بالوضوح و الغموض، و هو قرار اتخذ منه **نيتشه** أسلوبا لصياغة نصوصه، فـــ "حينما نكتب لا نحرص فقط على أن نفهم لكن أيضا على ألا نفهم، لو أن شخصا كائنا من كان حكم على كتاب ما أنه غير مفهوم فليس ذلك اعتراضا كافيا عليه إطلاقا فلربما كان هذا داخلا ضمن نوايا المؤلف."[3]

إن غرابة كتابة **نيتشه** المتشظية تكمن في ذلك الذي تحمله من أسلوب رائع قادر على تدمير و بناء المعنى بصورة متواصلة. نشير ها هنا أنه و بفضل الشذرة Aphorisme و أفول الحكمي Maxime الذين يشكلان أسلوب الكتابة النيتشوية عملا على الاقتصار من توظيف العبارات والكلمات بالإضافة إلى المساهمة الفاعلة في تطوير الفكر نحو أفق مفتوح على الإمكان.[4]

---

1 -Ibid. , p 276

2 - Deleuze Gilles, Différence et répétition, P.U.F, 6eme édition, Paris, 1989, P135.

3 – نيتشه فريدريك، العلم المرح، ترجمة و تقديم: حسان بورقية و محمد الناجي، إفريقيا الشرق، دار البيضاء / المغرب ، ط1، 1993، ص318.

4 - Vattimo Gianni, les aventures de la différence : l'ordre du fragment, éd de Minuit, Paris, 1990, P31.

وعليه فالأسلوب مقترن بالكتابة الجيدة وهذه الأخيرة مرتبطة كل الارتباط بعملية التفكير الفاعلة، ذلك أنه وعبر الكتابة نكتشف أشياء جديدة بأسماء مغايرة، و التي تغدو شيئا فشيئا جديرة بأن تكون أهلا للتواصل معها.

هذه هي ملامح الأسلوب الجيد بالنسبة **لنيتشه**. أسلوب لا يعترفن بالرداءة و يرفض زمن الرداءة.

أما **جاك دريدا** Jackes Derrida (1930-2004) فيخصص، بوصفه أبرز فلاسفة الاختلاف نقدا لفكرة الحضور في العقل الغربي، معظم دراساته لتفكيك مفهوم الحقيقة التي لا تتكشف إلا حضورا في إطار المنظور العقلي Logos الذي لا يؤمن بغير حضور الحقيقة أصواتها، أي مشافهة لتكون اللغة مكتوبة شاهدة على هذه الحقيقة أي مرحلة تالية لعنصر القول وكأنها أصل و الكتابة حادثة.

لاحظ **دريدا** أن الميتافيزيقا الغربية تمنح الكلام أفضلية على الكتابة فهي تعطي امتيازا خاصا للكلمة المنطوقة لأنها تجسد حضور المتكلم وقت صدور القول، و تلزم متلقيا فليس ثمة فاصل زماني أو مكاني بينهما، فالمتكلم يستمع في الوقت الذي يتكلم فيه، و هو ما يفعله المتلقي في الوقت ذاته. إن سمة المباشرة في فعل الكلام تعطي قوة خاصة في أن المتكلم يعرف ما يعني. و يعني ما يقول ويقول ما يعني و يعرف ما يقول و هو قادر فضلا عن ذلك على معرفة فيما إذا كان الفهم تحقق فعلا أم لم يتحقق ، فصورة الحضور الذاتي المباشر للحقيقة التي يفرض الكلام وجودها في الممارسة الفكرية تتصل مباشرة بالحقيقة التداولية للألفاظ و دلالتها لحظة النطق في ممارسة حية و مباشرة وآنية. و هذه الخاصة ظلت إحدى الشواغل المحورية في الميتافيزيقا الغربية و من ورائها لا يمكن أن تتداول الحقيقة الحية المباشرة و لهذا عدت نشاطا من الدرجة الثانية فالكاتب يضع أفكاره على الورق فاصلا إياها عن نفسه المتضمنة للحقيقة و جاعلا منها شيئا جامدا يمكن أن يقرأ من شخص بعيد لا تربطه به صلة زمنية أو مكانية و لا يربطها سياق مشترك و هذا قد يفتح الباب لمزيد من سوء الفهم بسبب الاحتمالات المترتبة على مسارات التلقي الخاصة بالقراءة. و في ضوء هذا

المنظور و تبعا لفروضه، أعلت الميتافيزيقا الغربية من شأن الكلام على حساب الكتابة و من هنا ظهرت المفاضلة بينها والاختلاف المتأصل في الفكر الغربي بشأنها.[1]

يتقصى **دريدا** هذه الظاهرة فيرجعها إلى **أفلاطون** الذي يرى أن الحقيقة ما هي إلا حوار الروح الصامت مع نفسها و هذا التصور يدعم كما هو واضح أمر حضور الكلام النفسي، فالحقيقة هنا هي المباشرة الصريحة للنفس و أكثر تجليات هذه الفكرة حضورا هو الحوار بين متحدثين يجمعهما زمان و مكان و عن هذا الأصل الذي يمثله الحوار الداخلي، نشأت فكرة الحوار الصامت بين متحاورين خاضعين للشروط المكانية. **فأفلاطون** حاول في محاوراته محاكاة هذا للهرب من نظام الإرسال و التلقي، مفترضا ثنائية (المرسل و المتلقي) التي تنظم الفعل الاتصالي، وهي في الغالب **سقراط** بوصفه مرسلا و مجموعة من المتلقين المحاورين الذين يتغيرون حسب المقام والحاجة التي يريدها أفلاطون. و تمسك **أفلاطون** بأسلوب المباشرة الحوارية و اعتقاده بأنه الأسلوب الأمثل في التعبير عن الحقيقة أدى إلى معالجة موضوع الكتابة بشبهة كبيرة.[2]

في ضوء هذه الخلاصة، يقيم **دريدا** نقده للتصور الأفلاطوني فيظهر أن **أفلاطون** أوجد تعارضا لا مصالحة فيه بين الكتابة و اللوغوس، تعارض دائم يماثل التعارض بين الشيء الظاهري والحقيقة الباطنية، و ينبغي الحذر من الكتابة لأنها تخرب النفوس، كما يخربها السفسطائيون وهنا يقيم **أفلاطون** مقابلة بين ذاكرتين متصلتين بالكلام والكتابة. ذاكرة حسنة وذاكرة قبيحة. الذاكرة الأولى هي الذاكرة الحية لأنها تستمد نصغها من الداخل، من اللوغوس و شرعيتها متأذية، من أنها تندرج في علاقة حضور مباشر مع الذات، وهذه الذاكرة تقع في تعارض مع ذاكرة خارجية ميتة تحاكي المعرفة المطلقة و تأخذ اسم الكتابة، و من الأفضل الاستغناء عن هذه الذاكرة (الكتابة) و عدم اللجوء إلى هذا (الفارماكون) الذي هو دواء في الظاهر لكنه داء في الحقيقة خطره من أنه سيؤدي إلى تعطيل فاعلية الكلام وبذلك يقضي على الذاكرة الحسنة، ذاكرة الذات نفسها لأنه يحجر على الذاكرة ويسبب النسيان فالكتابة إذن لا تحرك إلا الشر و لا تثير غيره.[3]

---

[1]- عبد الله إبراهيم، المطابقة و الاختلاف، المرجع نفسه، ص637.

[2]- المرجع نفسه، ص638.

[3]- سارة كوفمان وروجيه لابورت، المرجع نفسه، ص 18.

من هنا يفهم تمييز **دريدا** بين الذاكرتين اللتين استخلصهما من خطاب **أفلاطون** استنادا إلى تصوره أن اللوغوس باعتباره موطن الحقيقة و مصدرها و جامعها ما هو إلا"التعبير الشفهي الواضح عن الفكر بالأصوات المركبة من أفعال و أسماء ،بحيث يعكس هذا الإرسال الصوتي الفكر كما لو كان صورة منعكسة له في مرآة أو على صفحة الماء. " [1]

و عليه، يسعى **دريدا** إلى استبدال ذلك التصور مؤكدا أن "الكتابة تكشف عن تغريب المعنى، ذلك أن نقش المعنى بواسطة العلامة يهبه استقلال و حرية عن صاحبه الأصلي و هذا ما يمنحه إمكانيات كبيرة في التفسير و التأويل. هذا التغريب أو الأبعاد في المعنى يتضح، حينما تستمر العلامة المكتوبة في توليد أبعادها الدلالية المتجددة في غياب مؤلفها الأصلي. " [2]

إن ما يطالب به **دريدا** ليس فقط حل هذا الإشكال المستعصي فيما يخص قضية الكلام والكتابة في الخطاب الفلسفي الغربي إنما يطالب أيضا بضرورة قلب ذلك النظام لتفريغ شحنة التمركز حول العقل في الفلسفة، فهو القلب، و إعطاء الأولوية للكتابة على الكلام، سيفتح الأفق أمام الخطاب الفلسفي المتموج بدلالته بعيدا عن الاصطدام ببؤر التمركز، فإذا نجح مشروع تفكيك التمركز القائم على تمركز الصوت وثم الكلام. فإن ذلك معناه انهيار الميتافيزيقا التقليدية وكل تمركزاتها و ظهور خطاب فلسفي لا تمركز فيه و لا تفاضل و لا مصادرة موجهة إلى الجميع في كل زمان و في كل مكان. إن الخلخلة التي يحاول **دريدا** أن يبثها فيقلب الخطاب الفلسفي الغربي تمس قواعده الأساسية وآلياته المحورية التي يقوم عليها و ذلك بقدر ما يقوم أي خطاب عقلاني–مثالي على نوع من المركزية حول الصوت من جهة و على نموذج عقلي–لغوي ضمني أو قبلي يوجّهه و يرسم به أطره و حدوده التي لا يستطيع تجاوزها من جهة أخرى.[3]

لا شك في أن **دريدا** يربط بين التمركز الصوتي و التمركز العقلي في الفكر الغربي، لأن ذلك الفكر و أبرز ما فيه الخطاب الفلسفي لم ينشأ و لم يتبلور عند اليونانيين القدماء إلا بقيام

---

[1]– أفلاطون، ثياتيتوس، تر: أميرة حلمي مطر، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1973، ص157.

[2] - Derrida Jackes, l’écriture et la différence, éd du Seuil, Paris, 1967, P81.

[3]– الكردي محمد علي ، مفهوم الكتابة عند جاك دريدا: الكتابة و التفكيك، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع2، 1955، ص230.

اللغة الصوتية التي تعتمد على النظام الأبجدي في الكتابة ولأن الفكر الميتافيزيقي المجرد لم يستطع أن يتألف إلا بالقدر الذي أتاحته له اللغة الصوتية من تجاوز الصور المادية.[1]

أما فيما يخص **جون جاك روسو**، فإن **دريدا** يعتقد أن هذا الأخير قدم له معطيات شاملة، معطيات يشكل وجهها الأول تأكيدا لما يريد إثباته وهو كتابة بدئية و يشكل وجهها الآخر مستندا حول المفاضلة بين الكلام والكتابة، و الميل إلى الإعلاء من شأن الكلام. فمن الجهة الأولى يفضي بحث **روسو** إلى تأكيد "رسم" الأشياء نفسها و رسم الأشياء هنا معناه إدراج الأشياء في سلسلة من الأشكال المرئية التي تحاكي تلك الأشكال لأنها تقوم على محاولة نسخها و ذلك قبل أن يكتشف الإنسان أمر التعبير عن تلك الأشياء بالألفاظ. و من جهة أخرى فإن المسخ الذي تمارسه الكتابة بحق الكلام بوصفها مقيدة الألفاظ يفقد الكلام الدفء و الحرارة و المباشرة لأنها تخضعه لنظام صارم دقيق يقتضي احتمالات التنوع الدلالي الذي يفرضه سياق الكلام و حال المتكلم وكل هذه السمات الحيوية ستقوم الكتابة بطمسها وإقصائها و لا يضل من الكلام إلا جانبه الأقل أهمية ذلك الذي يقرر الأشياء مباشرة بعيدا عن تموجات المقاصد الاحتمالية. إن الكتابة هنا تمارس قهرا بحق غزارة الكلام و تدفقاته الذاتية و نبراته المعتبرة.[2]

هذا الأمر يستخدمه **دريدا** دليلا على أن **روسو** ما زال ممثلا للتصور الأفلاطوني باعتبار أن الكتابة سياق غريب يقتحم ويسبب ضررا بالغا لسياق وجد أصلا للتعبير عن الحقيقة و هو الكلام.

إلا أن **بول د يمان** يرى أن " قراءة **دريدا** لروسو ملتبسة لأنها قراءة احتجبت وراء شراح **روسو** و لم تفلح في الوصول على **روسو** الحقيقي، هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى فإن إدراج **روسو** بوصفه أحد تجليات الفهم الشائع في الفكر الغربي لأفضلية الكلام على الكتابة لا يخلو من نوع من التعسف. "[3]

---

[1]- المرجع نفسه، ص231.

[2]- عبد الله إبراهيم، المطابقة و الاختلاف، المرجع نفسه، ص646.

[3]- د يمان بول، العمى و البصيرة : مقالات في بلاغة النقد المعاصر، تر: سعيد الغانمي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000، ص 185.

يعتقد **بول د يمان** أن **دريدا** لم يفلح في انتقاده لفكرة التمركز العقلي أو الصوتي و العلاقة بينهما ثم إدخال **روسو** داخل هذا النسق نفسه هو نوع من عدم التبصر، لهذا يرى **د يمان** أن "قراءة **دريدا لروسو** تختلف اختلافا جذريا عن التأويل التقليدي ، فإيمان **روسو** الرديء باللغة الأدبية، وهو سلوك يعتمده لشجب الكتابة على أنها إدمان خاطئ، هو عند **دريدا** ترجمة شخصية لمشكلة أكبر بكثير بحيث لا يمكن ردها إلى أسباب نفسية، فعلاقة **روسو** بالكتابة، لم تكن محكومة بحاجاته و رغباته، بل تقليد يسيطر على الفكر الغربي كله، وهو مفهوم السلبية (اللاوجود) بوصفه غيابا، و بالتالي إمكان تملك أو إعادة تملك الوجود (بصورة حقيقية أو مصداقية أو طبيعية ...الخ)، بوصفه حضورا. وهذا الافتراض الوجودي يشترط و يعتمد أيضا على مفهوم معين للغة، يفضل اللغة الشفهية أو الصوت على اللغة المكتوبة أو الكتابة من خلال مفهومي الحضور و المسافة: حضور الذات البديهي المباشر أمام صوتها الخاص، في مقابل المسافة التأملية التي تفصل الذات عن الكلمة المكتوبة، فإذا تعرض **روسو** لتهمة، أو بدا أنه تعرض لها، فذلك لأن كامل الفلسفة الغربية تتسم بإمكان الاتهام ذاته من خلال أنطولوجيا الحضور. و عليه، فإن تأكيد البراءة الأصلية وتفضيله الحضور المباشر على التأمل، كل هذه الحقائق تمكن **دريدا** أن يستمدها بصورة مشروعة من تراث طويل لمؤولي **روسو**. " [1]

ينحت **دريدا** مصطلحا جديدا و هو التفكيك Déconstruction كفلسفة إستراتيجية تسعى إلى تعرية النصوص المترسبة عبر تاريخ الكتابة و فحص الميكانيزمات التي يقوم عليها الخطاب الفلسفي كخطاب ميتافيزيقي يهدر و ينخر جسد اللفظ لينتصر لروح الدلالة، و يضمن تواصل الحقيقة المتوارية و السعي عن كشفها ضمن مقولات لاهوتية و قيم أخلاقية متعالية.[2]

التفكيك كفلسفة إستراتيجية Stratégie و براعة أو دعاء Stratagème في فحص النصوص والموضوعات، يسعى إلى كسر منطق الثنائيات الميتافيزيقي: داخل/خارج، دال/مدلول، واقع/مثال ...الخ لإقرار حقيقة المتردد اللا يقيني Indécidable في عبارة (لا هذا و لا ذاك).[3]

---

[1]- المرجع نفسه، ص 186.

[2]- الزين محمد شوقي ، تأويلات و تفكيكات، مرجع سابق، ص189.

[3]- المرجع نفسه، ص 190.

إن الفلسفة التي تتخذ من اللوغوس Logos مركزا و تثبت سيطرة الكلمة المنطوقة، والصوت، هي فلسفة بحاجة إلى أن تفحص وتستكشف إلى أقصى حدودها.لهذا فإن " الميتافيزيقا كفلسفة في الحضور و امتلاء الوعي في الحاضر، هي معرفة مطلقة و مغلقة Savoir absolu comme clôture. فإذا كانت تنتصر للصوت الممتلئ في حضوره وحاضره على حساب المباينة والكتابة فلأنها تجهل أن الكتابة هي شرط إمكان و وجود هذا الصوت كجسد مقروء وخطاب مثبت ومحتفظ. " [1]

يجترح **دريدا** "الغراماتولوجيا" و يقصد بها علم الكتابة، و هو عنوان أحد كتبه المهمة، وقد أصدره عام 1967، و فيه يؤسس لبرنامج تحديث الفكر، و ذلك بقلب التدرج التقليدي أو أفضلية الكلام على الكتابة، مبينا أن جميع خصائص الكتابة مثل غياب المتكلم، و من ثم غياب وعيه يضاف للمعنى، يمكن أن تستند إلى الحديث الشفهي. فبدلا من تصور أن الكتابة مشتق طفيلي من التعبير المنطوق يمكن أن يصور الكلام على أنه مشتق من الكتابة و طبقا لهذا، يفترض **دريدا** وجود نموذج بدائي للكتابة.[2]

إن الكتابة كما هو معروف لا تفترض حضورا مباشرا للمتكلم، فالعلامات المكتوبة أو المنقوشة علة الورق تختلف عن الأصوات المشكلة في الهواء أثناء التكلم لأن الأخيرة تختفي بانتهاء الحديث و لا تمتلك خاصية البقاء إذا لم تسجل، و كل هذا من خصائص الكتابة. لهذا عبر الفلاسفة عن كرههم للكتابة بسبب خشيتهم من قوتها في تدمير الحقيقة الفلسفية التي يريدون تقريرها، إنها تلوث عندما تكتب. و ثنائية الكلام و الكتابة هي ما يصطلح عليه **دريدا** بـــ "العنف". ففي وقت يكون الكلام مصحوبا بالحضور، يحتل الحضور في الكتابة مكانة ثانوية ويلجأ **دريدا** إلى اشتقاق "ملحق" أو تكملة لينظم العلاقة بين الكلام و الكتابة. وإذا كان "**جان جاك روسو**" يرى أن الكتابة تابعة للكلام ومكملة له بصورة جوهرية فإن **دريدا** يعدها موازية له.[3] ومن ثم فإن الكتابة تقف ضد النطق وتمثل عدمية الصوت وليس للكينونة عندئذ إلا أن تتولد من

---

[1]- المرجع نفسه، ص189.

[2]- عبد الله ابراهيم و آخرون، معرفة الآخر: مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء / بيروت ، ط2، 1996، ص 131.

[3]- المرجع نفسه، ص ص 132،133.

الكتابة و هي حالة الولوج إلى لغة الاختلاف و الانبثاق من الصمت. فـــ " فعل الكتابة ليس تحديدا ملحقا بغائية قبلية، إنه يوقظ معنى هدف الغائية و الحرية. إن فعل الكتابة انقطاع عن وسط التاريخ التجريبي وصولا لتحقيق وفاق مع الجوهر المغيب للتجريبية و التاريخية المجردة. إن فعالية الكتابة ليس مجرد رغبة محضة في الكتابة فالأمر هنا لا يتحدد بعاطفة بل بحرية و واجب. إن فعالية الكتابة في علاقتها بالوجود تطمح أن تكون الممر الوحيد لإقصاء العاطفة على الرغم من المخاطر في عملية الإقصاء هذه، أن يتأثر الإنسان أي أن يتناهى. الكتابة إذن، ستكون وسيلة لتحقيق هذا التناهي و غاية الانفصال عما هو موجود. " [1]

فلا يبدو أن **دريدا** يطمح إلى إيجاد مفاصل اتفاق بين الكلام و الكتابة كأنه بذلك يثأر للموروث الفكري الذي أهدره الكلام وأخفى توريثه و إذا كانت الكتابة عنده لا تصطنع الكلام، فهي " ضرورة لا يمكن الاستغناء عنها . فليس هناك وجود لمجتمع من دون كتابة ، من دون علامات و من دون حساب أو توثيق لا وجود لمجتمع حتى و إن كان حيوانيا من دون اثر و من دون علامات على الأرض " [2]، و يكفي طبقا **لدريدا** نفسه لكي نقتنع بأهمية الكتابة أن نتصور مجتمعنا بدونها، إنه سيبقى أسير الأساطير و الطوباويات.

إن الكتابة لدى **دريدا** هي الاختلاف Différance و هذا الاختلاف ليس كلمة و لا تصورا وليس وحدة صوتية و لا وحدة كتابية و ليس دالا و لا مدلولا.إن الاختلاف هو اتخاذ موقع في فضاء، أي فتح فضاء حيث يمكن للاختلاف بوصفه ليس إرجاء و لا اختلافا، و بوصفه ليس تأجيلا زمنيا و ليس تباعدا مكانيا. أن يؤسس نفسه باعتباره ذو أسبقية و أن يحل نفسه على جانب أو آخر من جانبي تقابل ما[3] ،فتصبح الكتابة بالتالي لعبة الاختلافات إذ يصنع **دريدا** لعبة الاختلافات في استراتيجيات التفكيكية نفسها.

فمفهوم "الغراماتولوجيا"، ما هو في حقيقة الأمر إلا دعوة لإعادة النظر الجدية في دور الكتابة لا بوصفها غطاء للكلام المنطوق إنما بوصفها كيانا ذا خصوصية و تميز. إن الغراماتولوجيا

---

[1] - Derrida Jackes, l'écriture et la différence, op.cit., P132.

[2] - Ibid., P133.

[3] – ج. هيوسلفرمان، نصيات بين الهرمونيطيقيا و التفكيكية، تر: حسن ناظم و علي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت ، ط1، 2002، ص 269.

التي يدعو **دريدا** إليها لا تعيد إنتاج واقع خارج نفسها كما أنها لا تحفز له، و بهذه الحرية الجديدة يمكن أن نراها على أنها السبب في ظهور واقع جديد إلى الوجود. إنها أولا بوصفها علامة مكتوبة يمكن أن تتكرر رغم غياب سباقها وإنها ثانيا قادرة على تخطي سياقها الحقيقي و تقرأ ضمن أنظمة سياقات جديدة بوصفها علامة في خطابات أخرى و إنها ثالثا تكون فضاء للمعنى بوجهين: الأول قابليتها الانتقال إلى سلسلة جديدة من العلامات، و الثاني قدرتها على الانتقال من مرجع حاضر إلى آخر.و هذه سمات خاصة بالكتابة لا يمكن للكلام أن يمتلكها.[1]

ترتبط الكتابة بالتأجيل و الإرجاء حسب جاك **دريدا** على عكس القول الذي يستلزم القرب و الحضور و المواجهة، فعندما يتعذر الاتصال المباشر عندما تكون مسافة مكانية أو زمنية تفصل المخاطِب عن المخاطَب فإن في هذه اللحظة بالذات يغدو من الضروري بمكان أن تنوب الكتابة عن الكلام الوضع الثانوي للكتابة يتجلى في كونها تنوب عن الحفظ و قيامها موضع الذاكرة فالكتابة هي،"دواء و علاج للمادة من التلف و النسيان. إنها عقار "فارماكون الذاكرة" أين تعمل على معالجة المرء من أمراض الذاكرة فيقوم بعملية ترميم و تصليح ما قد يعتريها من فتور وعجز و ضعف فحينما نكتب فإننا نبتعد عن ثنائية الداء/الدواء، الشر/الخير، الحسن/القبيح ... فما يهمنا هو ذلك الجانب الحيوي المجسد (Corporelle) في الكتابة، كتابة تكتب ذاتها عبر رسم وخط ووشم على بياض أشكال تعكس آلام التجربة الذاتية. إننا لا نكتب للآخر بقدر ما نكتب لذواتنا، وحينما نكتب يرتحل النص إلى آخرين نعتبرهم جزءا هاما من ذاتيتنا إذ لا يستقبل ما نكتبه إلا أولئك الذين أوحوا انه ثمة صيرورة بيننا و بينهم. هي إذا الكتابة المبدعة الجديدة، الكتابة المغايرة التي لا تبحث عن تمركز و لا مركز، لا ترغب في أن تكون منبع الحقيقة المطلقة، إنها تحاول أن تتموضع و تتخذ من الهامش موقعا لها من الجسد. إنها تفضل البنية غير المتجانسة للنص والخروج إلى سطحها متى تشاء، إنها تفضل أن تنتقل بحرية لذلك تختار من المجاز جوازا لعبورها المبرر. إننا لا نستطيع أن نبقى خارج النص و لا داخله. إن كتابة الاختلاف ترفض الدراسات الموضوعية التي تقر بها النظريات المعرفية النسقية و التي تحاول فهم النص من خلال الخروج عنه."[2]

[1]- عبد الله إبراهيم، المطابقة و الاختلاف، المرجع نفسه، ص 136.

[2] Vattimo Gianni, les aventures de la différence, op.cit, P 135.

تعلمنا الكتابة المختلفة، الكتابة المبدعة إذا ،كيفية الانفلات من منطق التشابه من الوعي المتطابق مع ذاته الذي يرفض المغامرة خارج حدوده و الذي لا ينفك يعيد ما هو تائه إلى الحظيرة الأبوية ليتطابق على الدوام مع نموذج القطيع. و هي بصورة أكثر تحديدا حسب **بارت** دائما "الاتفاق المنجز من الذاكرة و الحرية إنها الحرية الرافضة للنسيان حرية استدعائية تدعو دوما ذلك الغائب للكشف عن حضوره. ألم نقل أن الكتابة هي كشف و مكاشفة و لن تكون حرة إلا بفعل الاختيار" [1]،كتابة تبدد الحضور. إنها غريبة عن المنحنى الديالكتيكي الجدلي الذي أقامه هيغل، إنها اعتراف بلعبة الوجود البريئة.

هكذا، يتكشف أن التركيز على الاختلاف قاد إلى تعميم إستراتيجية هذا المفهوم الفعال بوصفه وسيلة حفر في بنية الخطاب الفلسفي و الأدبي و تقويض المرتكز الفكري المبني على الثنائيات و كل هذا من أجل قلب التصور الذهني الذي أرسته الميتافيزيقا الغربية و استبدال ذلك بمقولات تحتمل التعدد الدلالي مثل Pharmakon الذي يعني السم والدواء معا و لا يقرر أمرا محددا.

إن جاك **دريدا** يطمح إلى تفكيك كل المراكز الدلالية وبؤر المعاني التي تشكلت حولهما فالممارسة الفكرية حول اللوغوس أنتجت تمركزا عقليا صلبا جدا أقصى كل ممارسة فكرية لا تمتثل لشروطه لأنه ربط بينه و بين معنى الحقيقة و أنتج نظاما مغلقا من التفكير أما فكرة الحضور فإنها تستأثر باهتمام **دريدا** النقدي لأنها تواكب اللوغوس وتمثل مبدأ راسخا مفاده أن الموجود يتجلى بوصفه حضورا أي أن الوجود (الكائن) يتمظهر حضوره في الأشياء وفي هذا الصدد يؤكد **هيدغر** على أن " التاريخ الغربي منذ بدايته وعلى امتداده ظل يبرهن على أن كينونة الكائن تتجلى بوصفها حضورا وهذا التجلي للكينونة على أنها حضور هو بذاته تاريخ الغرب ذلك أن مسار تاريخ الغرب يرادف في معناه و دلالته فكرة الحضور باعتبار أن ما يتأتى لذاته يتجلى و ينتشر بالقرب من ذاته". [2]

[1] - Barthes Roland, le degré zéro de l’écriture, éd du Seuil, Paris, 1972, P 16.

[2] – هيدغر، التقنية– الحقيقة– الوجود، مرجع سابق، ص 133.

هكذا، فإن مهمة التفكيكية هي تقديم ممارسة نظرية لقراءة النصوص و فعاليتها الرئيسية هي فعالية القراءة وليس التأويل كما هو في الهرمونيطيقا وليس التحليل كما هو في السيمولوجيا فالتفكيكية هي قراءة النصوص قراءة تستبعد تأويل الأعمال الفنية.

إن النص ليس ذلك الذي يؤول، إنما هو، بالأحرى الميدان الذي يحدث التأويل. إنه فضاء كل من الكتابة والقراءة أي شبكة أنظمة العلامة و الشفرات و الحدود والتخوم.فالنص محاط ذاتيا وخارجه (أي النصوص السابقة عليه والسياقات والمتناصات) يدل داخله ضمنيا. و عند المفصل أو الخط الفاصل بين الداخل و الخارج أي عند مكان التقاء العلاقة التقابلية تحدث قراءة الكتابة وكتابة القراءة و النص كتابة. و الكتابة تستدعي قراءة والقراءة تقتضي كتابة من أجل إحراز مترلة تخصها، و الكتابة هي نصية النص والكتابة هي النص متصورا في حدوده، و الكتابة ليست فعل إنتاج ولا هي نتاج لهذا الفعل، إنما هي بالأحرى ما يحدث عند المفصل القائم بينهما، و الكتابة ليست ما يقابل الكلام. إن الكتابة هي ذلك الفضاء الأصيل الذي يتم فيه إيصال نص ما وانتشاره و تكشفه و إدماجه و تحديده ووضعه في سياق، و ما إلى ذلك. كما أوضح **دريدا** فإن الكتابة تكمل بحيث أنها تزيد على ما قد كتب في مكان آخر و مع ذلك فإنها تكمل أيضا بمعنى أنها تكرر ما حكي وتشغل مكانة. إن الكتابة هي ما لا يمكن حسمه.[1]

من هنا، فإن فلسفة الاختلاف التي أقرها **دريدا** و جعلها منطلقا لتفكيك الثنائيات الميتافيزيقية تحاول تقويض نظام الصوت Voix و الصواتة Phone , الذي تأسس عليها المفهوم التقليدي للغة. و من ثم، قيام العلوم اللسانية الحديثة التي تقوم على مبدأ المقابلة الضيقة بين الكلام و اللغة. هذا ما فسح المجال أمام النقد الدريدي ليعطي تسمية أخرى هي، الكتابة و الغراماتولوجيا كعلم للكتابة حيث تصبح اللغة في الأخير ذاتها جزء من هذا النظام.

3- الكتابة و أفق التأويل:

يعتقد **دريدا** أن جل المحاولات التي أرادت تجاوز الميتافيزيقا ، بقيت في نفس الدائرة المغلقة للميتافيزيقا ، طالما أنها استعملت نفس اللغة ، و نفس المفاهيم و المصطلحات التي تقوم عليها هذه

[1]- ج. هيوسلفرمان، نصيات بين الهرمونيطيقيا و التفكيكية، المرجع نفسه، ص ص 44،45.

الميتافيزيقا ، و هذا ما حدا به إلى القول بأنه " ليس هناك أي معنى من المرور بمفاهيم الميتافيزيقا لأجل خلخلة الميتافيزيقا" [1] ،ذلك لأننا لا نملك لغة أو تركيب أو نحو يخلق من الدائرة التاريخية للميتافيزيقا.

لهذا، ينكر **دريدا** المحاولة التي يمثلها التأويل الهيدغري لنيتشه ، فهو يتهم كل تأويل أحادي لأثر **نيتشه** على انه أسير العقل المركزي للميتافزيقا .[2] كما أن **دريدا** يؤكد على أن التجربة التأويلية لها علاقة بميتافيزيقا الحضور ، بل و ينال حتى من حيوية الحوار .

تعتبر الميتافيزيقا من منظور **هيدغر** " العقل المركزي " عندما يبهم السؤال على ماذا تقوم الكينونة ؟ سؤال " هنا " "Da " " للكائن " "Sein" عندما يحاول **هيدغر** عبثا إيجاد ال" هنا " وسؤال " الكائن " (عوض سؤال ماهية الكينونة) ضمن مفهوم " الحقيقة" Aletheia عند الفلاسفة السابقين على **سقراط** ، فهذا يؤكد أنه اعتبر دائما الفكر الإغريقي ، كفكر ينحو مسار الميتافزيقا، فانتهى هذا الفكر إلى النزعة الانطلوجية اللاهوتية ، حيث اشتبك سؤال الوجود مع سؤال الكينونة السامية. [3]

إن اعتبار نقد العقل المركزي ، عقلا مركزيا أخر ، هو حسب **غادامير** ، تجاهل لحقيقة اللفظ ، بحيث " يتعلق الأمر بلفظ نطقه شخص و أن شخصا أخر يفهمه ماذا يستلزم هذا من فكرة الحضور ؟ و من يسمع إذن صوته الخاص ؟ " [4]

لم يسلم **غادامير** هو الأخر من معاول التفكيك الدريدي ، حيث أكد ، هذا الأخير على أن تأويلية **غادامير** ما هي إلا تغني بأصول ميتافيزيقية و بناء للعقل المركزي ، إلا أن **غادامير** " ينفي عن نفسه مثل هذه المزاعم ، مادامت تجربته التأويلية هي نشاط الفهم في طيات لغة حية ومتحركة و فاعلية الحوار بين قارئ و مقروء ، ينتميان إلى نفس اللحظة التأويلية كتجربة معيشة **فعلا.** " [5]

---

[1] - Derrida Jackes , l'écriture et la différence ,op.cit,, p 412.

[2]- غادامير، فلسفة التأويل ، مصدر سابق ، ص 194.

[3]– المصدر نفسه ، ص 195.

[4]–المصدر نفسه ، ص 197.

[5]– الزين محمد شوقي ، مدخل إلى أسس فن التأويل ، مجلة فكر و نقد ، الرباط ، عدد 16 ، فبراير ، 1999، ص 88.

نلاحظ هنا أن **غادامير** يدافع و يعطي أهمية بالغة للكلام كعامل أساسي يدخل ضمن السياق العام للغة على حساب الكتابة كوظيفة ثانوية ، على عكس ما ذهب إليه **دريدا** و منهجيته التفكيكية التي تسعى إلى تعرية النصوص المترسبة عبر تاريخ الكتابة ، و هذا من اجل دحض الفكرة التي تنتصر للكلام على حساب الكتابة .

بيد أن هذا لا يعني أن **غادامير** لا يهتم بالكتابة إذ يقول : " لا يمكنني أن أتجاهل التقارب الكبيرين للخطاب و المكتوب المتواري خلف قدرات اللغة في صيرورتها كتابة ، لكن ماذا تعني الكتابة إذا لم تكن مقروءة ؟ اقتسم بلا شك مع **دريدا** القناعة التي تعتبر أن النص مستقل عن مؤلفه و عن قصده عندما أقرأ فإني لا أحاول إعادة سماع الصوت المألوف الأخر . بالعكس، لقد علمتنا التجربة أن النص المألوف لدينا قد يبدو لنا غريبا عندما يقرأ بصوت المؤلف الذي كتبه . صحيح أنه لا أستطيع فهم النص إذا كانت الإشارات المكتوبة ليست فقط مفككة محولة إلى أصوات، و لكن أيضا في الحالة التي يصبح فيها النص ناطقا، و معنى ذلك أنه مقروء بتغيير و تعزيز و تشديد المعنى . يتجلى فن الكتابة – و هذا أمر لا يخفى على أكبر كاتب في مستوى **دريدا** في سيطرة الكاتب على عالم الإشارات المؤسس من جملة النصوص بحيث تكون عودة النص إلى اللغة أمرا يقع بمفرده . في العصور الحديثة يتعلق الأمر غالبا بلغة مجردة عن الصوت ، و التي تميز الكتب المكتوبة جيدا و تجعل الشعر ضمن حقل الأدب: أريد حقا أن أعرف ما شان الفهم و القراءة بالميتافزيقا. " [1]

إن الكتابة كما يؤكد **غادامير** ، نوع من الاغتراب الذاتي تحتاج علاماتها إلى أن تحول إلى كلام و معنى لان المعنى قد أصبح مغتربا عندما صار مكتوبا . لذا تقدم النصوص المكتوبة مهمة تأويلية حقيقية و التغلب عليها ، بمعنى قراءتها يعد من المهام السامية للفهم على خلاف الكلمة المنطوقة التي تنطوي على قدرة هائلة على تأويل نفسها دون الحاجة إلى تأويل الكلمة المكتوبة عبر طريقة الكلام و نبرة الصوت و الظروف التي قيلت فيها ، فلا وجود لشيء غريب و يتطلب الفهم أكثر من الكتابة حتى أننا لا يمكن أن تقارن هذه الغرابة بمقابلة مع أشخاص يتحدثون لغات

[1]– المصدر السابق ، ص 198

أجنبية، ، لان لغة الحركات و نغمة الصوت هي دائما عوامل للفهم المباشر. [1] بالإضافة إلى أن اللغة المكتوبة و على خلاف بقايا الحياة الماضية كالبنايات و الأدوات و محتويات القبور ، تتميز بقدرتها على حفظ التراث و استمراره . فكل تراث لغوي هو شيء ينتقل عبر الأجيال و ما يصلنا عبره ليس مجرد شيء يحفظ ليتم بحثه و تأويله بوصفه بقايا لحياة ماضية بل هو شيء معطى لنا . ذلك أن التراث المكتوب و بمجرد أن تفك رموزه يصبح روحا خالصة يتوجه إلينا كما لو كان حاضرا و من ثم يكون التراث كله معاصرا. إن التراث المكتوب ليس جزءا من عالم الماضي بل يتسامى إلى ما ورائه إلى عالم معنى ما يعبر عنه. و هذه الحالة المثالية التي تبلغها اللغة، هي التي تصوّت كل شيء يأتينا من الماضي و تحفظه من الزوال و التناهي اللذان يطبعان البقايا الماضية الأخرى. لذا فكل مواجهة لتراث مكتوب تجعل خاصية إنسانية ما مرتبطة بالماضي حاضرة معنا في علاقتها بالعالم هذه العملية التي يتم فيها ما هو مكتوب – حينما تفك شفرة الكتابة – بمعجزة تحويل شيء غريب و ميت إلى شيء معاصر و مألوف و يشبه القدرة على القراءة و فهم ما هو مكتوب بفن سري و سحر يحررنا حيث تزول كل الأبعاد الزمانية و المكانية. و كل قارئ يستطيع قراءة التراث المكتوب الذي تكون علاماته معروفة يشهد و يحقق الحضور الخالص للماضي .[2]

هكذا، يستقل النص بفعل الكتابة عن كل العناصر النفسانية التي تولد عنها ، و يصبح حاملا لحقيقته و لتجربته المعرفية الخاصة التي يفصح عنها من خلال شكله الموضوعي الثابت . هذا ما جعل **غادامير** ينظر إلى الكتابة باعتبارها المثالية المجردة للغة و ليس باعتبارها مجرد انبعاث للسياق النفساني الأصلي لصياغتها و لهذا السبب بالضبط يمكن لمعناها أن يحدد هويته و أن يتكرر مع الأجيال اللاحقة ، و إن بكيفيات مختلفة. [3]

فالكتابة من هذا القبيل، تغدو العملية التي بواسطتها، تكتسب اللغة ملكة الانفصال عن فعل تشكلها فتنفتح على العالم و تتحرر في اتجاه اللغة و المعرفة ككل. و على عكس ما يجري في الخطاب الحي، أي في الكلام الشفهي ، حيث يكون المعنى جليا و مباشرا و حيث تفسر الكلمة من تلقاء ذاتها إلى حد مدهش بفضل طريقة الكلام و النبرة و مجموع الظروف المحيطة بفعل

[1]– غادامير الحقيقة و المنهج ، مصدر سابق ، ص 248.

[2]– المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

[3]– عبد الكريم شرفي ، المرجع نفسه ، ص 38.

القول. فإن المعنى في النص المكتوب يكون مسلوبا ، لأنه قد انفصل عن العوامل الانفعالية التي يتميز بها التعبير و التواصل المباشرين ، و لا توجد أية مساعدة أخرى غير العلامات النصية المكتوبة لاستخلاص المعنى و توصيله إلى الخطاب أو إلى اللغة ، و لهذا نجد أن **غادامير** يدافع عن الأبعاد التاريخية للنصوص بإعادة قراءتها عن طريق ما يسميه **هيدغر** بالهدم Destruktion .بمعنى تفكيك الوحدة إلى عناصرها الأولية فهدف الهدم هو السماح للمفهوم أن يكون منطوقا داخل نسيج لغة حية ، هنا يتجلى نشاط فن التأويل ... فلا أتوصل حقيقة إلى إدراك ما يعنيه التفكيك عند **نيتشه** أو **دريدا** بعزله عن التاريخ ." [1]

من هنا ، يمكن القول أن الهرمونيطيقا عند **غادامير** تتشكل تحت عالم مفتوح من الدلالات و الرموز . هناك تولد ذاتي Autogenèse للمعاني و الدلالات . هذه الأخيرة تختلف باختلاف العصور التاريخية متضافرة مع الفهم كأساس للتأويل و تجلياته في اللغة و الفن كأبرز أمثلة على ذلك .و مركز اللغة ، هذا المولود الجديد، الذي ولد في وسط اللاهوت المسيحي بتوسط الفكرة اليونانية اللوغوس . فما هو المنحى الذي سيسلكه **غادامير** لتأسيس فلسفته اللغوية ؟

[1]– غادامير فلسفة التأويل ، راجع الصفحات 203، 205،207.

الفصل الثالث
اللغــة و الــتأويــل

المبحث الأول

فلسفة اللغة عند غادامير

" إن الكلمة ليست مجرد علامة نمسك بها ، و لا هي علامة نصنعها أو نعطيها لغيرنا و لا هي شيء موجود نستقبله لنعيد تركيبه بتعبير مثالي قصد أن نظهر من خلاله موجودا آخر . على العكس ، فهي ، أي الكلمة ، دوما حاملة للدلالة تقيم في الكلمة ذاتها ."

غادامير ، الحقيقة و المنهج ، ص **440**

إن المحور الأساسي للمعالجة التاريخية لظاهرة اللغة يدور على أرضية التأمل الوسيطي في اللغة .و يتمثل في وحدة صارمة بين الفكر و الكلام في اللغة . و أن الفكر لا ينتج الكلام بقدر ما يوجد هو ذاته فيه . و من أجل هذا ، ينطلق **غادامير** من نقطة يراها أساسية ، هي طبيعة الكلمة .

1- اللغة و طبيعة الكلمة:

يرى **غادامير** أن الدياليكتيكالأفلاطوني يهدف إلىإغفال اللغة أو طرحها أرضا خلال التحليق نحو اللوغوس. لذلك، فشل **أفلاطون** في رؤية الطبيعة اللغوية التي لا تقبل الرد لهذا الديالكتيك و لم يتم قهر هذه المثالية الزائفة **لأفلاطون** فيما يلاحظ **غادامير**،إلا بفضل التأملات المسيحية في الكلمة الإلهية .

إن محاولة القفز على اللوغوس اليوناني ، من جانب **غادامير** ، أصبحت متاحة من خلال أولا : الفكرة المسيحية عن التمثيل الذاتي (أي الحضور بالأصالة) لله في التجسد. و ثانيا : الفكرة الأفلاطونية الجديدة عند **أفلوطين** عن الانتشار الذاتي ، أو الفيض للخير التي ،بناء عليها يتأمل**غادامير** طبيعة الصورة الذهنية التي تمثل بطريقة ما وجوداأو موضوعا (هي صورته) بطريقة تسمو بوجوده .[1]

لا شك أن هذه الإحالة هي من الغرابة بحيث لم يتم فهمها في اغلب الأحيان فهما واضحا ، مع ذلك فهي مهمة جدا إذا ما أردنا أن نفهم نسيج اللغة عند **غادامير** كيف ذلك ؟

يجب أولا تأمل **غادامير** و فهمه للكلمة الباطنية . إنها لا يمكن أن تكون هي ببساطة اللوغوس اليوناني ، ذلك الحوار الذي تجريه النفس مع ذاتها .بل العكس ، فإن الحقيقة المجردة بأن اللوغوس قد ترجم إلى مصطلح ratio و مصطلح verbum هي دلالة

[1]- ظريف حسين ، فلسفة اللغة عند غادامير ، أوراق فلسفية ، العدد 27 ، مرجع سبق ذكره ، ص 183.

على أن ظاهرة اللغة سوف تصبح أكثر أهمية في الإحتفاء المدرسي بالميتافزيقا اليونانية أكثر من حالة اليونانيين أنفسهم .[1]

لقد غاب عن ذهن صاحب جدل المثل في نظر **غادامير** ، أن فهمنا ليس بإمكانه ببساطة الإحاطة بما يعرفه بلمحة واحدة شاملة ، و لذلك فإنه يجب أن ينتج من ذاته ما يفكر فيه و يحضره إلى ذاته كما لو كان حوارا باطنيا مع ذاته . بهذا المعنى، كل فكر يكون متكلما إلى ذاته حيث كانت الفلسفة اليونانية تعرف ذلك بلاريب و لكنها قد أغفلته و لم ترتب عليه نتائج ضرورية بشأن صيرورةاللغة . فلقد وصف أفلاطون الفكر بأنه " محادثة باطنية للنفس مع ذاتها ... و كان يدرك دائما أن توسط الاسمanomaواللوغوس يظل ماهويا بالنسبة للتأمل حول الموضوع. " [2]

لهذا ، نجد **غادامير** يشيد بالاستثناء الوحيد الذي يشد عن قاعدة نسيان اللغة ، هو الاستثناء المتعلق بالفكر المسيحي الاوغسطيني حول التجسيد ، و بنقده **لأفلاطون** ، يحاول **غادامير** الدخول مباشرة إلى مهمة دراسة الكلمة " لبيان نقطة يراها ذات أهمية بالغة بالنسبة للظاهرة الهرمونيطيقية ، يعني اللغة : أي الوحدة الباطنية للتفكير و الكلام الذاتي والتي يراها متسقة أشد الاتساق مع السر التثليثي للتجسد ، و التي تتضمن ، أن الكلمة العقلية الباطنية لا تتشكل بالتأمل " [3] . فمسألة التثليث ، فضلا عن التجسد ، تعتبر من أصعب المسائل في الفكر المسيحي، حاول الآباء الأوائل و فلاسفة المرحلة الوسيطية تبيان معقوليتها .

لكن، لماذا علينا أن ننظر إلى الفكر الاوغسطيني القائم حول التجسيد بوصفه استثناء للنسيان الغربي للغة ؟ بداية ، نحن نعلم أن **أوغسطين** ذاته كان قد استلهم التمييز الرواقي بين الفعل الباطني و الفعل الخارجي عند تأملنا ظاهرة التجسيد و إذا كان **غادامير** يعتقد أنه لا يمكننا الحديث عن فكر محوره اللغة عند الرواقيين فلأنه لا يرى في تلك اللغة

---

[1]- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

[2]- غادامير ، الحقيقة و المنهج ، مصدر سابق ، ص 545.

[3]- المرجع السابق ، ص 84.

الخارجية سوى تخريج بسيط لفكر أو للوغوس قائم بشكل مسبق في نظام الكلمات . ذلك أن النظام الأساس للفكر يبقى دائما نظاما ما قبل لغوي أو سابق للغة pré langagier، في الوقت الذي يكتفي فيه المقال discours .بمحاولة إيصال الأفكار التي تحبك .بمعزل عن اللغة إلى الأخر ، فنحن نعرف مثلا أن الانجيل الرابع يقدم التجسيد أيضا كما لو كان إبراز للوغوس و هذا ما حمل **أوغسطين** على استلهام التمييز الرواقي بين النظامين الباطني و الخارجي للوغوس ، على أنه من الواضح بالنسبة للفكر المسيحي أنه يمكن تفكير اللوغوس الخارجي .بما هو تجلي ثانوي و غير أساسي لما هو الهي على النقيض من ذلك هناك هوية ماهوية(homoosia) بين الفعل الباطني الإلهي و الفعل الخارجي للتجسيد ، هذه الهوية المتعلقة بالماهية ،هي مكمن الانبهار الذي غمر **غادامير** ثم أليس بوسعنا القول بأن هذه الهوية الماهوية بين اللوغوس الباطني و اللوغوس الخارجي و التي هي الهوية ذاتها القائمة بين الأب و الإبن في سر التثليث.[1]

كان **غادامير** وفيا لتراثه المسيحي ، و هذا عندما وجد الصلة الوثيقة بين الكلمة والتفكير و الكلام و هو يناقش فكرة التجسد في عقيدة التثليث ، باعتبارها جوهر العقيدة المسيحية ، فهو يعتقد بأن الكلمة كانت في البدء كلمة قبل أن يكون الجسد ، وهذا لتأكيد غيرية الروح في هذه العقيدة عن الجسد ، و من ثم ارتباط الكلمة بالروح بعيدا عن أي فعل تأملي ، فالكلمة الحقة ، من هذا المنظور لها وجودها الخاص – مثلما هو الحال المسيح كوجود وهوية مستقلة – الذي يمنحها إمكانية التعبير عن الأشياء ضمن مقامات و مواقف معينة ، أو بالأحرى تحقق كينونتها من خلال وظيفتها الكشفية ، لذلك فمعجزة اللغة لا تكمن في تحول كلمة الرب إلى جسد الذي يخرج منها هي ذاتها ، و يمر إلى الوجود الخارجي ، و لكن في أن هذا الذي يصدر أيضا من ذاته و يتبدى في العبارة سيكون الكلمة / القول إلى الأبد فالكلمة ، .بما أنها ستكون مع الله ، فهذا لوحده كاف كي تكون لها هذه السر دمية ، كما هو شأن عقيدة الكنيسة ، التي خرجت منتصرة في صراعها مع نزعة التبعية le subordinationisme.[2]

---

[1]– غراندين جان ،المنعرج الهرمونيطيقي ، مرجع سابق ، ص 30.

[2]– غادامير ، الحقيقة و المنهج ، مصدر سابق ، ص 546.

إن تشكل الكلمة ، إذا لا يكون لاحقا بعد إتمام المعرفة فحسب ، بمصطلح المدرسيين (السكولائيين) scolastiques، تابعا لاستدلال العقل من خلال التمويه ، فالكلمة هي على خلاف ذلك ، حصول المعرفة ذاتها.[1]

فهو، أي **غادامير**، بتمسكه بفكرة التجسد المسيحية هذه ، يكون قد احدث انقلابا عاما نحو ظاهرة اللغة و يرى أن هذه الفكرة ليست يونانية و منصفة تماما بالنسبة لطبيعة اللغة ، كما تتجنب نسيان اللغة في الفكر الغربي ، بل جنبت اكتمال هذا النسيان. لذلك، فهو يعلق عليها أهمية عظمى و ينطلق منها ، و لذلك يتجاهل جميع التمايزات بين مذهبي التجسد و التثليث رغم ما بينهما من فروق. و كون " الله قد أصبحإنسانا كما هو مفهوم في الدين المسيحي ، يتضمن التضحية التي يقبلها المسيح المصلوب بوصفه ابنا بشريا (ناسوتا)، أعني علاقة مختلفة بغرابة و معبرا عنها لاهوتيا في مذهب التثليث. " [2] بهذا، نجد أن **غادامير**بتأكيده على أهمية التجسد في الفكر المسيحي ، لا يهتم بمسألة التوحيد بين التثليت و التجسد في الفكر المسيحي ، لأنها و بكل بساطة لا تنطوي على مغزى في سياق تأويل أصل اللغة و ظهورها في الكلام .

إن **غادامير** ، و هو يواجه مسألة سر الثالوث مباشرة في نصوص الآباء و يثني بالتمحيص الأوغسطيني في الحقبة المدرسية ، يركز على شيء واحد : علاقة الكلام البشري بالفكر ، و ما يمثله التأمل حول سر التثليث بهذه العلاقة ، و يولي أعظم خطر أحدث الخلاص ، و يعده ، إذأصبح موضوعا تاريخيا في الفكر الغربي منقذا لظاهرة اللغة من انغماسها في مثالية المعنى ، و بالتالي قدمها إلى التأمل الفلسفي على أنها : " في مقابل اللوغوس اليوناني أصبحت الكلمة حدثا خالصا و بذلك أصبحت الكلمة الإنسانية ، مباشرة مرتفعة إلى مستوى موضوع التأمل و اللفظ الإنساني يستخدم فقط بوصفه تشبيها من أجل تمثيل المشكلة اللاهوتية للكلمة، و الكلمة الإلهيةتعني وحدة الله الأب و الله الابن ، و أن سر هذه الوحدة قد انعكس في ظاهرة اللغة ."[3] فالكلمة إذن، هي الأحق، لأنها

---

[1]- المصدر نفسه ، ص 547.

[2]- المصدر نفسه ، ص 548.

[3]- المصدر نفسه ، ص 546.

تقول ما هو الموضوع فعلا ، و هي لا شيء بذاتها ، و لا تسعى إلا أن تكون لا شيء، بل إن وجودها يكمن في وحيها (أو تكشفها) ، و نفس الشيء يصدق علىالمخلص بما هو كذلك ، بل بالأحرى كمال ألوهيته ، أي وحدته الجوهرية مع الله . فالكلمة الذهنية (العقلية) الباطنية متوحدة جوهريا مع الفكر كما يتوحد الله / الابن مع الله/الأب بنفس الطريقة .

النتيجة هي، أن لغة العقل ليست لغة خاصة و إلا، " فكيف تبرهن كلمة العقل على كونها هي الصحيحة،إذا لم تكن مصوتة، و لا حتى صورة ذهنية للمرء، اللهم إلاإذا كانتمدلولة بعلامة ، أعني معنية أو هي الفكر ذاته ." [1]

لذلك ، و كما يرى **غادامير** التشابه بين الكلمة الداخلية و الكلمة الخارجية ، أي التعبير عن الكلمة بصوت يكتسب الآن قيمة نموذجية ، و **غادامير** يستند إلىحقيقة لا مراء فيها و هي أن الله قد خلق الخلق من خلال " الكلمة" و هذه معجزة من المعجزات فيما يتعلق باللغة ، و لقد رأى أن الآباءالأوائل استفادوا من هذه المعجزة لجعل الفكرة اليونانية عن الخلق –لأنهم كانوا مسبوقين بأقوام وثنية معقولة . و لكن ، و قبل كل شيء، كان فعل الخلاص – كحادثة –أيإرسال الابن و سر التجسد موصوفا عند القديس يوحنا باستخدام مصطلح " الكلمة" ، و كان المفسرون يفهمون النطق بالكلمة على انه مكافئ اعجازيا لتجسد الله : ففعل الصيرورة في كليهما لا يعني الصيرورة التي يتحول بها الشيء إلى شيء أخر ، كما أنه لا يعني انفصال احدهما عن الأخر ، أو يصبح مختلفا عن الأخر ، و لا تصغيرا للكلمة الداخلية عندما تطرأ عليها الخارجية أو بتحولها إلى كلمة خارجية ... و أخيرا ، إن المعجزة العظمى للغة ، لا تكمن في كون الكلمة قد تصبح لحما و تنبثق في الوجود الخارجي ، بل إن ذلك الذي ينبثق و يعبر عن ذاته في الكلام ما يزال هو كلمة.[2]

يحاول **غادامير** من خلال النصوص المرتكزة على فهم سر التجسد و التثليث الوصول ، خلفا إلى وحدة الفكر و الكلام ، ذلك الجانب الذي لم يكن واعيا في الفلسفة

---

[1]– المصدر نفسه ، ص 550

[2]– ظريف حسين ، المرجع نفسه ، ص 85.

اليونانية الكلاسيكية و كون الكلمة هي عملية يعبر فيها عن وحدة ما هو معنى ، تعبيرا كاملا ، كما رأى **غادامير** في تأملاته حول الـــ Verbum هو شيء مختلف يتجاوز فيما يقول ، الجدل الأفلاطوني للواحد و الكثرة . ذلك أن **أفلاطون** يرى اللوغرس ذاته و هو يتحرك في داخل هذا الجدل و هو ليس إلا خاضعا له الجدل ، أوديالكتيك المثل و ليس هناك مشكلة حقيقية في كون التأويل ، هنا بوسيلته ، أي الكلمة و الكلام دائما ما يتم تجاوزهما من الذهن المفكر و هذه هي النقطة المهمة المفقودة في فلسفة **أفلاطون** ، بل في الفلسفة اليونانية جميعا.[1]

إن**غادامير** لا يغادر هذه الفكرة ، بل يجعلها محطة رئيسية في فلسفته. إذأن "الشخص الذي يفكر في شيء ، أعني الذي يقوله في ذاته و لذاته يعني به شيئا هو يفكر فيه ، فليس ذهنه موجها خلفا نحو تفكيره حينما يشكل الكلمة فالكلمة بالطبع هي نتاج عمل ذهنه ، و الذهنيشكلها في ذاته بالتفكير من خلالها . و هكذا فالكلمة ليست تعبيرا عن الذهن أو للذهن ، بل مهدّمة بشيء مماثل simulitudorei."[2]

يبدو أن **غادامير** يتبع كما يلاحظ **جونغراندين** J.Grondinمحاولة **هيدغر**في إعادة بعث تمييز أوغسطين بين كلمة داخلية و كلمة خارجية، من أجل بيان أن العلاقة بين الكلمات و الأفكار و اللغة و المفهوم ليست في حاجة إلى أن تكون أداتيه أو خارجية بصورة خالصة فعندما نسمع أية كلمة إنسانية أو بعض الكلمات في لغة خاصة ، فإن من الواضح أننا لا نحاول فهمها في صورتها العارضة ، بل بالأحرى ، الكلمة الداخلية Verbum أو العقل المتجسد فيها ، بصورةناقصة، بالطبع، كما لو كانت مع تجديد كامل لما هو عقلي بين البشر جميعا. و العقل المتجسد في اللغة هو الكلمة الداخلية أو كلمة القلب Verbum .بمصطلح **أوغسطين** و هذه الكلمة الداخلية ليست تمثيلا ساذجا يرفّ أمام الذهن ، بل الموضوع في الواقع الذي يفكر من خلاله حتى النهاية.[3]

---

[1]- المرجع نفسه ، ص 86.

[2]– غادامير ، الحقيقة و المنهج ، مصدر سابق ، ص 551.

[3]– المرجع السابق ، ص 86.

إن كلمة الروح الباطنة لا ينبغي أن تتشكل من خلال فعل تأملي فالذي يفكر في شيء ما أي الذي يقول شيئا ما يقصد بهذا نفسه ما يفكر به : الشيء فهو إذا لا ينطوي على فكره الخاص حالما يشكل الكلمة هذا ما يجعل **غادامير** يقر بأنه داخل بنية الفكر هذه يوجد العقل مؤسسا حتى يتأتىلهذا الفكر إذ ذاك ، أن يتوجه انعكاسيا إلى ذاته ليصير هو بذلك موضوعه الخاص و بهذا تكون باطنية الكلمة التي تؤسس اتحادا وثيقا بين الفكر والكلام تفسر بأنه سيكون هينا تجاهل طبيعتها المباشرة غير التأملية فالذي يفكر لا ينتقل من واحدإلى آخر من الفكر إلى القول . فالكلمة ، إذا ، لا تحصل على شهادة ميلادها داخل منطقة من الروح ستكون هي بدورها مستقلة عن الروح.

فلا وجود لأي انعكاس في الحقيقة، هو بصدد مباشرة العمل في تشكيل الكلمة،لأن هذه الأخيرة لا تعرب إطلاقا عن الروح، بقدر ما تعرف عن الشيء المقصود.[1]

ما يمكن استخلاصه أن الاختلاف الموجود بين وحدة الكلمة الإلهية و تعدد الكلمات الإنسانية لا يستنفذ المقام أو يلغيه ،فـــ " الوحدة و التعدد تحفظ ، على عكس ذلك ، علاقة هي في جوهرها جدلية و جدلية هذه العلاقة توجه تماما ماهية الكلمة . إذا، فمفهوم التعدد لا ينبغي وضعه كلية على هامش الكلمة الإلهية نفسها.فلا جرم أن هذه الكلمة لا تعدو أن تكون كلمة واحدة.جاءتإلى هذا العالم ممثلة في شخص المخلص، ولكن في حدود أن يبقى هذا المجيء حدثا بهذا تكون هناك علاقة مميزة بين وحدة كلمة الإله و تجليه عند جموع المسيحيين..." [2] .

إن **غادامير** يشير هنا إلى ما وجده في الفكرة المسيحية من تسلسل و انبثاق الأشخاص الإلهيين ، و كونه يتضمن النظرية الأفلاطونية الجديدة في الانتشار أو الفيض ، بمعنى الصدور من الواحد ، و من الطبيعة التسلسلية للكلمة . و هو يحاول الاستفادة من هذا التصور الأفلاطوني من خلال **هيغل** الذي يعود فكره بجذوره الأولى إلى الينابيع

[1]– عبد الغني بارة ،الهرمونيطيقا و الفلسفة، مرجع سبق ذكره ، ص 326.

[2]– غادامير ، الحقيقة و المنهج، مصدر سابق ، ص 554.

الأفلاطونية الجديدة . فمن " طبيعة الفيض التي استخدمتها لتحطيم قيود انطولوجيا الجوهر اليونانية ، هو أساس المستوى الأنطولوجي الايجابي للصورة . ذلك إذا كان الذي يوجد هو واحد بصورة أصلية و لا يقل فيضانه بفيض الكثير منه، فإن هذا يعني أن الوجود يصير أكثر."[1]

لقد استخدم **توما الإكويني**هذا المفهوم الأفلاطوني الجديد لوصف كل من الطبيعة السيرورية للكلمة الداخلية و سيرورة التثليث ، و هذا ينتج نقطة لم تكن موجودة في فلسفة اللوغوس عند **أفلاطون** ففكرة الفيض في الأفلاطونية الجديدة تتضمن أكثر من مجرد ظاهرة فيزيقية للفيضان كسيرورة و حركة و الصورة الأولية بالأحرى هي صورة النافورة ، إن عملية الفيض التي يفيض عنها شيء ما ، أي الأول ، لم تصبح أكثر نضوبا . و نفس الشيء يصدق على ميلاد الابن من الأب الذي لم يستهلك شيئا من نفسه ، بل أضاف شيئا إليها و هذا الشيء يصدق أيضا على الإنتاج الذهني الذي ينشا في عملية الفكر ، أو عملية الحديث إلى النفس فهذا النوع من الإنتاج هو في نفس الوقت البقاء في داخل نفس المرء.[2]

فكأن قيمة الكلمة فيما تنجز و تقول داخل مقام مخصوص ، كما أن القول بوجود وحدة بين الكلمة و الفكر ذاته الذي تصدر عنه ، و من ثم الطابع غير التأملي لتشكل الكلمة ، الأمر الذي يجعل اللغة / الكلمة تعبر عن حالها ، و ليس انعكاسا أو علامة الأشياء ، و هي من خلال الجدل الحاصل بين الوحدة و التعدد تبقى متفلتة من مستخدميها ، مرتحلة في الصيرورة ، تعم كل شيء دون أن تتموضع في شيء تحيط بالأشياء تعبيرا و فهما و تدرك بها غايتهافي تشكيل الوجود و التلفظ به و حتى الإنسان، بما هو كائن تاريخي. فباللغة ينتقل عبر الأزمنة و يبحث في تراث الأوائل . فهي إذا بين تكشف و تحجب،بين إفصاح و ضمن و وحدة و تعدد بين نظامها القاعدي و نظامها الأسلوبي ، القولي ، لا تكاد تبين ، فهي التي " تعيش داخل الكلام ، اللغة التي تحتضن كل فهم إحاطة ، بما في ذلك إحاطتها بمؤول النصوص ، و ارتباطها بعملية الفكر ارتباطا وثيقا

[1]- ظريف حسين ، المرجع نفسه ، ص 87.

[2]- المرجع نفسه ، ص ص87،88.

أو على الأصح، بالتأويل ، حيث لا يبقى في يدنا إلا الشيء القليل إذا ما أردنا غض الطرف عما تنقله أليا اللغات منجزا في المضمون أو عدم التفكير في اللغة إلا بوصفها شكلا فالعقل الباطن للغة لا يكف عن أن يكون الطريقة الصحيحة لوجود الكلام. " [1]

لا يعزب عنا ، تأسيسا على ما تقدم مدى الترابط الوثيق بين الهرمونطيقا و التراث المسيحي ، و هو تعبير عن حقيقة تكاد تكون قارة في العقل الغربي ، ألا و هي وفاء المعرفة لأصولها الدينية / الفلسفية ، التي تعد بمثابة الأساس المرجعي الذي ينبني عليه الجهاز المقولاتيلأي ظاهرة فكرية . هذا ما يجعل الفلسفة الهرمونيطيقية حاملة لرسالة العقيدة المسيحية الداعية إلىإشاعة تعاليم المسيح ، كالتفاهم و الحوار و التواصل ، بما هي مفاتيح لإحلال السلام في هذا العالم ، بذلك فالتعدد الذي بدا في لغات البشرمن خلال اختلاف كل لغة في استخدام صيغة الكلمة / كلمة الرب هو توحد لكن المثير للجدل في هذه الدعاوى غير المعلنة في خطاب الهرمونيطيقا هو أن العقيدة المسيحية من خلال عقيدة التثليث ، و مبدأ التجسيد / التجلي ، و فكرة الوحدة و التعدد إنما تجعل الحقيقة واحدة وإن تعددت ، تلك التي تقرها هذه المبادئ . فمن التجسيد الإلهيإلى التجسيد اللفظي، أي يكون تجلي الإله سببا في تقليص هذا التباين الموجود في اللغات ، لتكون كل كلمة ، بحكم أنها لا ترتبط إلا بباطن هو بمثابة المرجع الخفي الذي تتوحد فيه مع الفكر ، كلمة في البدء هذه الأخيرة برحيلها من عالم الباطن تكون قد أسست رؤيتها لأشياء العالم الذي ستعبر عنه قصدا ، و كأنه عالمها الذي صنعته ، بل و يصبح هذا الفكر المتلاحم مع الكلمة قولا صحيحا لأنه مرتبط بالكلمة / الحق / الأصل ، فتكون الدلالة المنتجة حقيقة لا ريب فيها بفضل دلالتها على الشيء ذاته قصدا و من ثم فالكلام الصادر عن البشر ، من خلال عقيدة التثليث ، ذو أصل الهي يتمثل في الكلمة الإلهية (كن فيكون) ، التي تكون سببا في خروج الابن و بعثه ، لكن لا على سبيل انفصاله عن الأب ، بقدر ما هي إرسال للكلمة الإلهيةتحقيقا للوحدة بين القول و الفعل على وجه الكمال ، لا النقص.[2]

[1]–غادامير ، الحقيقة و المنهج، مصدر سابق ، ص 543.

[2]– عبد الغني بارة ، المرجع نفسه ، ص 332.

إلا أنه مع ذلك ، فإن إحالة**غادامير** المستبعدة لأ**وغوسطين** (أو التثليث) لم تعمل بتاتا على إظهار مهارة التصور الهرمونيطيقي للغة ، و بخاصة إذا ما وضعنا في حساباتنا أنه لا مقاصد **غادامير** و لا إحساساته كانت لها أدنى صلة بما هو ثيولوجي ، مع ذلك فإن اكتشاف ذلك التمييز الاوغسطيني الشجاع بين الفعل الباطني logos endiathtos و الفعل الخارجي logos prophorikos لا يقدر بثمن في واقع الأمر ، بما أنه يسمح من جهة بفهم أداتيانية التصور الأفلاطوني للغة ، و الذي بسط نفوذه على الفكر الفلسفي الغربي ، وتسمح من جهة أخرى بفهم مجاوزته الميتافيزيقا.[1]

2- علاقة اللغة بالفكر :

يربط **غادامير** بين اللغة و التفكير في إطار الطبيعة الإنسانية المتناهية ، فاللغة ليست شكلا متحولا من العقل المفكر الذي يكتمل عندما يصبح الفكر واضحا على نحو تام بالنسبة لنفسه . إن وظيفتها ليست على الإطلاق محدودة بمجرد توضيح ما يتم التفكير فيه سلفا.علىالعكس، يبلغ التفكير أولا الوجود المحدود في كونه مصاغا في كلمات، وهكذا تذهب حركة اللغة في اتجاهين.إنها تهدف إلى موضوعية التفكير، لكنها أيضا تعود منها في إعادة استيعاب كل الموضوعية في القوة المدعمة و الحامية للكلمة.

إن اللغة تلعب مع الفكر دورا مراوغا، فهي تضعه في إطار محدود من الكلمات المتناهية و في نفس الوقت تفتح المجال للعديد من التساؤلات و الدلالات غير المتناهية.[2]

فإذا كان **أرسطو** قد قرر أن الإنسان هو المخلوق الذي يمتلك اللوغوس ، فإن اللوغوس لا يعني الكلمة le mot و لكن الحديث parole أو اللغة le langageاو الوصف.في النهاية، يعبر كل ذلك عن نفسه في الحديث.إنه ليس متعلقا بشظايا الكلمات التي يمكن تصنيفها في تجزئتها ، و تشكل ما يسمى بالقاموسبالأحرى ، اللوغوس " ، حسب **غادامير** ، هو تأليف للكلمات و العبارات في وحدة المعنى.[3]

---

[1]- غراندين جان ، المنعرج الهرمونيطيقيللفينومينولوجيا ،مرجع سابق ، ص 32.

[2]- ماهر عبد المحسن حسن ، مفهوم الوعي الجمالي ، مرجع سابق ، ص 92.

[3]- المرجع نفسه ، ص 91.

و حين يربط **غادامير** بين اللغة و الفكر عن طريق صياغة هذا الأخير في كلمات ، فانه يشير إلى هذه الكلمة بوصفها حاملة لسر تراث الثقافةالإنسانية ، فـــ "لا أحد سينكر – و القول **لغادامير**– أن لغتنا تؤثر في ذكرنا . فنحن نفكر بالكلمات . فان نفكر يعني أن نفكر في شيء ما مع الذات ، و أن تفكر في شيء ما مع الذات ، يعني أن تفكر في شيء ما للذات ، و أحسب أن **أفلاطون** كان على حق في تسمية ماهية الفكر بالحوار الداخلي للنفس هذا الحوار ، هو شكا و اعتراضا ، هو المضي المطرد إلى ما وراء الذات والعودة إليها.[1]

من هنا ، لا ينبغي للغة أن تكون أداةللتأمل البشري ، أو أن تكون الكلمات أدوات للذات ، فأن " تجعل الشكل هو نقطة البداية في اللغة هو في جوهره تكرار لنفس الخطأ الذي ترتكبه الاستطيقا حين تجعل الشكل نقطة بدايتها .إنك إذن تجرد الظاهرة من طابعها كحدث و تفقدها زمانيتها. " [2]

ففي حالة اللغة ، فإن قوتها القولية، و ليس شكلها ، هي الحقيقة المحورية والحاسمة. لا يمكن للشكل أن يفصل عن المضمون لكن في حالة اعتبار اللغة مجرد أداة ،فإن الفصل بينهما سيكون تلقائيا .

يبرهن **غادامير** على مبدأ وحدة اللغة و الفكر نفسه ، و مبدأ الصيغة غير التأملية لعملية تكوين الكلمات و كلا المبدأين يرفض فكرة اللغة كعلامة اللغة عند **غادامير** ظاهرة شاملة محيطة ، كالفهم نفسه ، و من المحال الإمساك بها كواقعة أو موضعتها على نحو كامل ، اللغة ، شانها شان الفهم ، تغمر كل شيء و تحيط بكل شيء و يمكن أن تصبح موضوعا لنا . و قد لاحظ **غادامير** أن اليونانيين الأوائل لم يكن لديهم كلمة أو تصور للغة نفسها ، فاللغة ، شأنها شأن الوجود و الفهم ، هي وسط و ليست أداة .[3]

---

[1]– غادامير ، الحقيقة و المنهج ، مصدر سابق ، ص 693.

[2]– مصطفى عادل ، المرجع نفسه ، ص 244.

[3]– المرجع نفسه ، ص 245.

يتجاوز **غادامير** بهذا التصور الأفلاطوني حول علاقة اللغة بالفكر ، و هو تصور طالما سجن الفكر الغربي في مثالية عقيمة تجعل من اللغة مجرد علامات تعبر عن فكر خالص و متعال و يولي أهمية للتجربة ، التي لا تشرع بكونها مجردة من الكلمات لتكون بعدئذ مجرد موضوع تأملي بفضل تسمية لاحقة . إن التجربة لا تخرج عن حدود اللغة وكذلك الفهم، فما يقوم به الإنسان هو أن يستخدم الكلمة التي تنتمي إلى موقف يتحدد ضمن التجربة التي يكون هو نفسه خاضعا لها .

3- تجاوز العلامة :

إن اكتشاف نسيج اللغة – بما هي الشرط الأبدي لكل فكر – من قبل **غادامير** يسير لديه في شكل متواز مع وضعه لذلك التصور الأداتيأوالنومينالي (الاسمي) للغة موضع تساؤل ، و الذي تميز بحضور ملفت عبر تاريخ الفلسفة وصولا إلىفينومينولوجيا**هوسرل** ذاتها ، فالكلمات بالنسبة لهذا التصور الأداتي ما هي إلا تعيينات يلجأ إليها العقل كلما أرادالإفصاح عن أفكاره ، أو أراد إبلاغها ، كما لو أن التفكير يتم في بداية الأمر دون لغة. بهذا المعنى ، فإن اللغة تصبح عنصرا ثانويا ، إن لم نقل عنصر التباس خطير بالنسبة إلى الفكر ، كما أن التصور الأداتي يبقى شبيها إلى حد بعيد بذلك الفهم المشترك الذي يتوافق في أعين **غادامير** مع ما يشبه نسيان اللغة كما هو الحال مع البوتقة الخاصة بفكر معين.[1]

هذا الفكر المرآوي في الحقيقة ، لا يكاد يخلو من المسحة العقلية في المرجعية اليونانية التي تنظر إلى الكلمة كعلامة على وجود حقيقي ، و قد التفت **غادامير** إلى هذه الحقيقة التاريخية ، فراح يتقصى أصولها في التراث اليوناني هذا و " المتأمل في منطلقات المشروع الفلسفي المعاصر يجد شبه إجماع على هذه الحقيقة القاضية بهيمنة فكرة الحضور على العقل الغربي " [2]، بوصفها ، فكرة ميتافيزيقية ، تنفي عن الكلمة أداء وظيفتها،ألا و

[1]– غراندين جان ، المنعرج الهرمونيطيقي ، المرجع نفسه ، ص ص27 ،28.

[2]- Foucault Michel ; les mots et les choses : archéologie des sciences humaines ,éd Gallimard, paris ,1966 , pp 86,87

هي تسمية أو كشف الوجود ، بل تتحول إلى علامة على وجود مسبق يكون العقل (اللوغوس) قد أعد حقيقته لتكون الكلمات شاهدة على هذا الوجود عبر الإنسان .بما هو جوهر هذا التفكير العقلي ، الذي لا هم له إلا فصل الكلمة عن وجود الشيء في ذاته وتحويلها إلى مجرد أداة في خدمة الإنسان .

نجد أصول ذلك في محاورة الكراتيلle cratyle لأفلاطون إذ تركزت اهتمامات **أفلاطون** في محاورته على تحديد ماهية الأسماء فهل يقابل كل anomaاسم شيء progma؟ و هل أن الأسماء تقول الأشياء أم تراها منفصلة عنها .بمعنى أخر هل الكلمة صادرة عن الطبيعة phusei أم عن الاتفاق أو التواضع theisei؟

تعتبر هذه المسألة من الموضوعات المركزية لمحاورة كراتيل التي عرضت في الحقيقة أراء**هراقليطس** و **ديمقراطيس** في الموضوع ، و ذلك لان نظرية الفيلسوفين كانت شائعة في بلاد اليونان ، و موضع مناقشة و جدل في الأوساط الفكرية اليونانية و لكونها تلخص في الحقيقة ما توصل إليه الفكر اليوناني حول أصل اللغة أومنشأ اللغة في تلك المرحلة وهكذا عبر كراتيل عن نظرية **هراقليطس** ، و هرموجين عن نظرية **ديمقرايطس** .[1]

نظر **هراقليطس**إلى الاسم على أنه تعبير عن ماهية الشيء : إذ " يوجد بالطبيعة اسم صحيح لكل كائن في الحياة . فالكلمة ليست تسمية يطلقها البعض على الشيء بعدالتواطؤ، لكن ثمة بالطبيعة ، طريقة صحيحة للتدليل على الأشياء ، هي ذاتها عند الناس . و إذن فإن الاسم يعكس المسمى و ينبثق من طبيعته وبالتالي ، فالعلاقة بين الأسماءوالأشياء ، ليست علاقة عادة و عرف ، بل هي علاقة عضوية .بما أن الحروف و المقاطع تعبر عن صورة الأشياء و بالتالي فان الأسماء تنبثق من طبيعته .[2]

أما **ديمقرايطس** فقد اعتبر منشأ اللغة عملية تواطئية ، لأن الشيء الواحد ذاته كثيرا ما يقبل عدة أسماء ، و لان الشخص الواحد ذاته يظل هو ، رغم تطوره أو تنازله عن

---

[1] –الزواوي بغورة ، الفلسفة و اللغة : نقد " المنعطف اللغوي " في الفلسفة المعاصرة ، دار الطليعة للطباعة و النشر ، بيروت ، لبنان، ط1، 2005، ص 15

[2] -Platon , Cratyle, traduction , notice et notes , parEmile Chambry, édFlammarion, paris , 1967, pp 394,395

اسمه. و قد عبر هرموجين عن هذه الفكرة قائلا : " إن الاسم الذي نطلقه على الشيء ، هو الاسم الصحيح ، فإذا استعضنا عنه أتى الثاني صحيحا.كالأولنغيرأسماءعبيدنا بدون أن يكون الاسم الجديد أقل خطأ في الدقة من السابق لأن الطبيعة لا تأخذ على عاتقها أن نطلق أسماء خاصة على أشياءخاصة التسمية وليدة التكرار و العادة عند الذين زاولوا فعلها ." [1]

هذا القول يوضح كيف أن الكلمات لا تتصل اتصالا ضروريا بالأشياء ، و كيف أن الكلمات لا ترتبط ضروريا بالوقائع ، و كيف أن علم الأسماء لا يقودنا إلى علم الأشياء و بهذا تكون هذه النظرية التواطئية أو الاصطلاحية في اللغة .

أما **أفلاطون**،فكان رأيه يتراوح بين النظرة التوفيقية و النظرة التواضعية ، لأن الكلمات فيما يرى " كالزئبق لا تستقر على ركيزة واحدة ، في حين أن الحقيقة ثابتة لا تقبل تغييرا و لا تبديلا " [2]. ليخلص إلى أن الكلمات، ما هي إلا تعيينات أو أدوات توظف لخدمة فكر يتمتع بالسيادة .

أما فيما يخص**أرسطو** ، فقد عرف أعمال **أفلاطون** و على أساس هذه الأعمال طور أفكاره الخاصة به ، إذ نجد أن **أرسطو** فكر في اللغة تفكيراجديا و شاملا ، و هو مما جسدته مختلف أعماله التي تعد حلقة أساسية من حلقات تطور اللغة اليونانية و التفكير الفلسفي حول اللغة عامة .

لا نحتاج إلى عناء كبير للتدليل على أهمية اللغة في علاقتها بالمنطق ، و أن المسائل التي سنقتصر على دراستها و بحثها كمسائل العلاقة بين الاسم و المسمى و أصل اللغة وأهمية اللغة في بناء العلم و العلم المنطقي إذ يطرح نص أرسطو في العبارة جملة من الإشكاليات اللغوية منها ما يتصل بعلاقة اللفظ بالمعنى و ما يتصل بأصل اللغة لفظا و معنى و ما يتصل بعلاقة اللغة بالكتابة ، مبينا موقفه منها مستندا في ذلك إلى أدلة تجريبية وعقلية.هكذا ، فهو يرى ، أن الألفاظ و الحروف المكتوبة تختلف باختلاف الأمم

[1]-SperberMonique Canto, philosophie grecque , P.U.F, paris,1997, p 104.
[2]- Platon,cratyle, op .cit,p 395.

والشعوب و اللغات ، و أما المعاني فواحدة ، و أن الألفاظ و الحروف أمور متفق عليها أو متواطئة ، أي ليست طبيعية . و من هنا يستنتج أن موقف **أرسطو** من اللغة موقف التواطؤ و الاتفاق و الاصطلاح، لا موقف الوقف و الطبيعة و الضرورة.[1]

هكذا، تزايد الاهتمام باللغة و فهمها و أصبح أمرا ضروريا فقد جسدت اللسانيات المرحلة الرابعة من تطور علم اللغة، بعد النحو، و المنطق وفقه اللغة المقارن.ويعد فصل اللغة عن باقي مجالات المعرفة و دراستها دراسة مستقلة ، أهم ما بشرت به اللسانيات بحيث أصبح دارس اللغة يحلل اللغة تحليلا علميا مجردا يضع الفرضيات و يبحث عن القواعد و المبادئ ، دون الاهتمام بالمؤثرات الخارجية عن اللغة .

لقد تجسد هذا من خلال اللساني ، البنيوي **فرديناند ديسوسير**(1857، 1913) Ferdinand DeSaussure الذي أقر في كتابه " دروس في اللسانيات العامة" cours delinguistique générale و الذي لم ينشر إلا بعد وفاته بثلاث سنوات ،أي سنة 1916أن "اللغة ، لا توجد بها إلا التباينات " [2] .

يرى رائد الدراسات اللغوية المعاصرة **دي سوسير** ، أن اللغة كمؤسسة أو نظام اجتماعي لها استقلالها عن الأفراد الناطقين بها ، و اللغة باعتبارها نسقا عضويا من العلامات les signes لها قواعدها الضابطة ، و لها نظامها الصوتي و الدلالي و التركيبي والصرفي والتي لا تترك مجالا لتأثير الأفراد الناطقين بها.[3]

إن العلامة اللغوية le signe linguistique هي المبدأ الذي دارت حوله أفكار **سوسير** و من ثم وجبت العناية الخاصة بهابحث عناصرها و بيان العلاقة بينها للتعرف على طبيعتها. و في هذا الصدد يقول **سوسير** : " لا أحد يجادل في مبدأ اعتباطية (عرفية) العلامة ، و لكن اكتشاف الحقيقة أقرب منالا غالبا من وضعها في موضعها الصحيح ، هذا المبدأ السابق يسيطر على مناحي التحليل اللغوي ، و نتائجه لا حصر لها ، بيد أنه من

---

[1]– الزواوي بغورة ، الفلسفة و اللغة ،المرجع نفسه، صص19،20.

[2]–MouninGeorge,Saussure , édSeghers, paris , 1968, p 126.

[3]– زكريا ابراهيم ، مشكلة البنية ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ص 114

الحق أن يقال أن الأمر ليس واضحا على السواء في كل المناحي ، و بعد إمعان النظر سوف تتضح كل المعالم، و بهذا تبين أهمية هذا المبدأ " [1] .

أما عند حديثنا عن ثنائية الدال و المدلول نجد المنهج الذي تبناه **ديسوسير** يقوم على فكرة النظام اللساني الذي يتكون من عناصر دالة منسجمة فيما بينها تمثل بنية جوهرية و هذه هي العلامات . و تجد وحدة النظام اللساني تتكون من صورة سمعية* image acoustique و مفهومconcept أو ما يعرف بالدال signifiantو المدلول signifié[2] .و تكون بذلك العلامة أي الكلمة أو اللفظ هي الكل المركب من الدال والمدلول ،أي أن العلامة هي الوحدة اللغوية morphème التي منها تتركب الجمل .

أما العلاقة بين الدال و المدلول ، أي بين الكلمات و معانيها هي ما يعرف الآن بعلم المعاني أو الدلالاتsémantique و هو العلم الذي يهتم بدلالة الرموز و هو مشتق من الكلمة اليونانية sémantikos و التي تعني ما يدل (qui signifie) أو ما يشير (qui indique) و sémantikos مشتقة من séma .بمعنى signe التي تعني العلامة.[3]

إن ما يهمنا من كل هذا أن الجهد السوسيري ، يكمن في رفع اللغة إلى مستوى العلم ، أي اعتبارها ظاهرة قابلة لان تكون موضوعا للدراسة النظرية ، حيث اللغة هي "النسق الذي لا يعرف إلا نظامه الخاص" [4] .هذا النسق القابل للتفكيك و التحليل لأنه شكل .لهذا، يعتبر **شومسكي**"كل خطاب هو فعل للتكلم مزود بتنظيم داخلي وبانسجام بنيوي." [5]

---

[1]– عبد العزيز محمد حسن ، دي سوسير : رائد علم اللغة الحديث ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1990، ص 26.

*– قد تبدو عبارة الصورة السمعية ضيقة جدا بل محدودة ، فالي جانب أصوات الكلمة هناك تمثل لنطقها ، و نعني بذلك الصورة العقلية لفعل النطق ، و لكن اللغة عند سوسير هي جوهريا مستودع ، أي شيء مأخوذ من الخارجي ، فالصورة السمعية إذن هي التمثل الطبيعي للكلمة ، باعتبار أن هذه الأخيرة واقعة لغوية ممكنة ، بعيدة عن أي تحقيق عبر الكلام ، و الجانب الحركي يمكن أن يكون إذن مغمورا أو على حال لا يحتل إلا مكانا تحتيا بالقياس إلى الصورة السمعية .

[2]– أحمد حساني ، دراسات في اللسانيات التطبيقية ، ديوان المطبوعات الجماعية ، الجزائر ،2000 ، ص 08.

[3]– أنيس فريحة، نظريات في اللغة، دار الكتاب اللبناني،بيروت، ص 42.

[4]- MouninGeorge,Saussure , op.cit,p 121.

[5]- Chomsky Noam, le langage et lapensée- tr :jean louis Calvet, éd , Payot, paris , 1976, p 103.

يرفض **غادامير** على غرار **هيدغر** الوظيفة الدلالية للغة و يؤكد على أن اللغة sparche لا تشير إلىالأشياء ، و إنماالأشياء تفصح عن نفسها من خلال اللغة و عليه فـــ "اللغة هي الوسط الذي يتم فيه التفاهم و التوافق بين الشركاء على الشيء ، و على شاكلة متقنة و فنية."[1]

يرى **هيدغر** أن معاناة خبرة اللغة تعني التحرر من أساليبنا التقليدية التي تهدف إلى جمع معلومات عن اللغة من خلال ذلك النوع من التفكير الإحصائي أو الحسابي . تلك المعلومات التي تتزايد على الدوام و التي يزودنا بها اللغويون أو فقهاء اللغة ، والسيكولوجيون و الفلاسفة التحليليون ، و تلك الدراسة العلمية و الفلسفية التي تهدف إلىإنتاج ما يسمى باللغة الشارحة métalangage وهي الدراسات التي تميز الفلسفة التحليلية.[2]

الحقيقة، أن موقف**هيدغر** من اللغة يتجاوز موقف البنيويين lesstructuralistes وموقف الاصطلاحيين les conventionnalistes معا : فبالنسبة للبنيويين ، تشير الكلمات المنطوقة أو المكتوبة إلى بعضها بعضا فحسب ،و هي تفعل ذلك من خلال تزاوج الصوت و المعنى الذي يتحدد بواسطة قواعد و معجم لغة و في مقابل ذلك ، فإن الاصطلاحيين ينظرون إلى اللغة على أنهاإشاراتأو رموز أو شفرات متجهة نحو الخارج ، أما **هيدغر** فيتجاوز الموقفين معا ، لأنه بخلاف البنيويين الباريسيين لا يستبعد الطابع الاشاري للغة بالمعنى الواسع له ، أي المعنى الذي تشير فيه اللغة إلى عالم سابق على اللغة ، و إلى الوجود نفسه و لكنه في نفس الوقت لا يجعل اللغة تشير بأن تتجه نحو الخارج ، و إنما تشير إلى الوجود بان تجعله حاضرا داخل الكلمات ، و تجلب " الخارج" إلى داخل بين اللغة فاللغة عند **هيدغر** هي " بيت الوجود".[3]

---

[1]- غادامير ، الحقيقة و المنهج، مصدر سابق، ص 507.

[2]- سعيد توفيق ، اللغة و التفكير الشعري ، مجلة الفلسفة و العصر ، المجلس الأعلىالثقافة ، القاهرة ، العدد الأول ، 1999، ص 212.

[3]- سعيد توفيق ، في ماهية اللغة و فلسفة التأويل ، مرجع سابق ، ص، ص 133،134..

الكلمات عند **هيدغر** ، إذن ، ليست ألفاظا أو رموزا اصطلاحية ، و هي تشير من خلال فعل الإظهار و التلميح مثلما تشير نبوءة الكهنة في معبد دلفي بأن تلمح على حد قول **هيرقليطس** و الإظهار من خلال التلميح يعني أنه يبقى دائما شيء ما مظلما ومتحجبا أو لا منطوقا ، أي لا مقولا ... و اللامنطوق ليس مجرد شيء ما ينقصه الصوت و إنما هو ما يقيم في التحجب و يبقى مسكوتا عنه لأنه لا يمكن أن يقال ، إنه يبقى سرا[1].

لقد تابع **ريكور، هيدغر** في نقد التصور السيميوطيقي البنيوي الذي ينظر إلى اللغة على أنها عالم من العلامات مغلق على ذاته أو نسق من العلاقات الباطنية لا خارج له، باعتباره تصورا قد افتقد خبرة اللغة و ألحق ضررا بها . و هو يرى مثله في ذلك مثل **هيدغر** أن مستوى صوتيات اللغة و المستوى المعجمي و المستوى الخاص بالتراكيب اللغوية... هذه المستويات هي الجانب الميت من اللغة .[2]

كما أن هذه النداءات الهيدغرية كانت منطلقات لهرمونيطيقا النص الأدبي عند **غادامير** ، لكن **غادامير**- مثل **هيدغر**- يرى أن فهم و تفسير النص الأدبي يستند إلىفهم ماهية اللغة ذاتها . لا من حيث هي نص مكتوب فحسب، و إنماأيضا من حيث هي كلام منطوق. و فهم ماهية اللغة يعني أن الهرمونيطيقا بخلاف السيمانيطيقا تركز على الجانب الباطني لاستخدامها للعلامات أو بمعنى أدق لعملية الكلام.[3]

لذلك تصدى **ريكور** لنقد التصور البنيوي للغة من خلال نقد مسلماتها . إن تصريح **دي سوسير** بأن اللغة " كلا بذاته و مبدأ من مبادئ التبويب " [4]،قد سد الباب أمام الباحثين في اللغة من حيث هي وسيط للتجربة و الخبرة الإنسانية ، تعكس العلاقة بين الذات و ذاتها ، و بين الذات و الأخر . هكذا ،جمدت البنيوية في نظر **ريكور** ، ذلك التفاعل الجدلي بين الإنسان و الواقع عبر اللغة ، و صارت مجرد أداة سلبية ، كما صورها

---

[1]- المرجع نفسه ، ص ص 134،135.

[2]- المرجع نفسه ، ص 132.

[3]- المرجع نفسه ، ص 155.

[4]-ديسوسيرفرديناد ، دروس في الألسنية العامة ، تر : يوسف غازي و مجيد النصر ، المؤسسة الجزائرية للطباعة ، الجزائر ، 1986، ص 29.

دي سوسير : " إنه كتر مودع عن طريق ممارسة اللفظ لدى جماعة من الأشخاص المنتمين إلى مجموعة واحدة ، و هو نظام نحوي يوحد بالقوة في كل دماغ أو على نحو أدق في أدمغة مجموعة من الأفراد ." [1]

لقد نبه **ريكور** إلى ذلك الإهمال ، الذي أصاب اللغة في جانبها الأداتي ، من قبل المدرسة البنيوية ، و ذلك في كتابه " التأويل و فائض المعنى " فإذا بقي الخطاب إشكالية عندنا اليوم ، فذلك لان انجازات علم اللغة الأساسية تهتم باللغة ، من حيث هي بنية ونسق ، لا من حيث هي مستعملة ، لذلك فإن مهمتنا ، ستكون إنقاذ الخطاب من منفاه الهامشي و المتقلقل. " [2]

فعلى النقيض من الأداتية (أو الأدواتية) ، يذكرنا المنعرج الهرمونيطيقيللفينومينولوجيا بأنه لا يمكننا أن نحصر معنى أو فكرا إلا في أفق لغة ممكنة ، فاللغة ليست مجرد أداة يحوزها فكر منطقي معين ، و لكنها المجال الذي يتم و يتفاعل فيه الفكر برمته ، و هذا ما سنستشفه من الصياغة الإتيمولوجية (الاشتقاقية) ذاتها ،فلوغوسlogos الفكر أو المنطق يفترض دائما ، و بشكل بدئي، وجود لوغوس للغة بما هو التجسيد البلاغي للمعنى .[3]

هكذا ، فإن **غادامير** يعتقد أن البداهة التي غرف منها الفكر الغربي عن معرفتها عند تناوله لطبيعة العلاقة بين الفكر و العالم ، هي هذه البداهة بالذات ، لأنه لم ينظر إلى اللغة فيما هي شرط هذه البداهة البدئي و يبدو انه تم الإبقاءعلى هذا التوجه الفكروي (المجرد) intellectualisme في ثنايا التصور الهوسرلي للقصدية intentionnalité عبر مصطلحات "النوئيزا" noeses (قالب المعرفة) أو اتجاهات المعنى التي لا تجد لها أية دعامة في مستوى اللغة، في حين الجهاز المفاهيمي للقصدية ، و الذي يتمحور حول المعنى والدلالة ما يزال هو ذاته في طريقته نحو اللغة إن الراديكالية الهرمونيطيقته القصدية – والتي

---

[1]– المرجع نفسه ، ص 30.

[2]– ريكوربول ، نظرية التأويل، الخطاب و فائض المعنى ، مرجع سبق ذكره ، ص 25.

[3]– غراندين جان ، المنعرج الهرمونيطيقي ، مرجع سابق ، ص 28.

تعد إحدىأوجه المنعرج الهرمونيطيقيللفينومينولوجيا- تسمح هنا بإزالة اللبس المتعلق بنسيان اللغة في كل الفكر الغربي.[1]

ينتقد **غادامير** ميل الدراسات اللغوية للتركيز على شكل أو بنية اللغة بينما تتغاضى عن الحياة الحقيقية للغة باعتبارها تحدثا التي تكون كعملية اتصال ، جدلية بشكل أساسي فاللغة في حياتها الواقعية لا تلفت الانتباه لنفسها ، لكن توضح الحقائق التي تتجلى من خلالها إن منطق اللغة ليس مجرد المنطق الصوري الأرسطيللوضعيين ، لكنه المنطق الهرمونيطيقي للسؤال و الإجابة .

في الحقيقة أنه لا مفر من التعامل منهجيا مع اللغة في بداية تعلمها ،إلا أن الحياة الحقيقية للغة تتحقق فيما بعد ، أثناء الممارسة العملية للأفراد في البيئة و المجتمع المحيطين به.[2]

إن تعليم اللغة في المدارس – فيما يرى **غادامير**- يجعل من الضروري أن يطبق المدرس قواعد ، لكن اللغة تستمر في الحياة ، و تنمو ليس استنادا إلى الالتزام بالتقيد بالقواعد ، لكن عن طريق الابتكار في استخدام الكلام من خلال إسهامات كل فكر على حدا.[3]إلا أنه يرفض تماما نظرية العلامةsigne في طبيعة اللغة . و في مقابل التأكيد على الشكل و على الوظائف الاداتية للغة يشير **غادامير**إلى طبيعة اللغة الحية و مشاركاتها فيها.

ثم إن تحول الكلمة إلىعلامة، هو أمر أساسي للعلم، فالعلم غايته الأساسية، هي التنمية الدقيقة و المفاهيم المحددة غير الملتبسة، لقد أصبح تصور الكلمات على أنها علامات تصورا شائعا و بديهيا، بحيث يقصد الأمر عملا بطوليا من الرياضة الذهنية لكي نتذكر أن حياة اللغة خارج نطاق العلم و مطلبه الخاص من الدقة و التحديد ، تمضي في طريقها غير متأثرة بذلك.[4]

---

[1]- المرجع نفسه ، ص 29.

[2]- ماهر عبد المحسن حسن، مفهوم الوعي الجمالي، مرجع سبق ذكره، ص 90.

[3]- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

[4]- عادل مصطفى ، مدخل إلىالهرمونيطيقا،مرجع سابق ، ص 241.

فأن ننظر إلى الكلمات على أنها علامات هو أن نسلبها قوتها البدئيةالأصلية ونجعلها مجرد أدوات أو وسائل لتسمية الأشياء و حيثما تم النظر إلى علاقة أداتية ، تغدو الكلمة أداة للتفكير و تقف كمقابل للتفكير و الشيء الذي تسميه . و لا نعود نرى العلاقة العضوية بين الكلمة و ما تسميه، بل نرى الكلمة كمجرد علامة، بذلك يظهر التفكير كشيء منفصل عن الكلمات و يستخدم الكلمات للإشارة إلى الأشياء .[1]

إنها الكلمة تختفي في وظيفتها التسمية ، و لا تعود مهمة في ذاتها ككلمة بل كعلامة فقط ، لا يعود يشار إلى قوتها على كشف الوجود ، بل يتولى اللوغوس تزويد العلامات بواقع جاهز معروف سلفا لكي تشير إليه . لا تعود هناك مشكلة في جانب الكلمات و تتركز المشكلة الحقيقية في جانب الذات التي تستخدم الكلمات .

هكذا ،ينظر إلى الكلمات كأدواتالإنسان من أجل توصيل فكرة كما ينظر إليها في النهاية على أنهاأداةللذات منفصلة تمام الانفصال عن وجود الشيء الذي تفكر فيه.[2]

يتصل بهذه الفكرة اتصالا وثيقا تصور اللغة كشكل رمزي ، و هو التصور الذي أصبح مألوفا لنا من خلال فلسفة **إرنستكاسيرر**E.Cassirer. فهنا أيضا ما تزال الوظيفة الأداتية للغة هي المبدأ أو هي الأساس ، و إن كان ذلك بطريقة تتجاوز وظيفتها كمجرد علامة .

إن الفيلسوف الألماني**إرنستكاسيرر**(1844-1945) Ernest Cassirerمن الفلاسفة الذين أسسوا عام 1923 فلسفة للثقافة ، تعرف بفلسفة الأشكال الرمزية laphilosophie des formes symboliques، كما بين أن اللغة هي التي تشكل العالم المشترك للأفراد و الجماعات ، و أن إدراك العالم الخارجي لا يتم إلا بواسطتها ، و أنها أحد الأشكال الرمزية الأساسية ، و أن العلم ليس إلا نمطا من التنظيم و مرحلة من مراحل النظم الرمزية .[3]

---

[1]- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

[2]- المرجع نفسه ،ص241.

[3]- الزواوي بغورة ،الفلسفة و اللغة ، المرجع نفسه ، ص ص62،63.

لقد أجرى **كاسيرر** مقارنة هامة بين النموذجين اللغوي و البيولوجي ، و خلص إلى نتيجة هامة فيما يتعلق بمفهومه لطبيعة اللغة ، حيث رأى أنه " غالبا ما يخوض علماء الأحياء و اللغة معرفة ضد عضو مشترك ، هو النزعة الميكانيكية أو الآلية أو المادية في تفسير اللغة ، فيحاول علماء اللغة و الأحياء إيجاد الذرائع الكافية لنقد المعطيات الآلية للغة.إلا أنه لا يمكن وصف اللغة لا بالآلية و لا بالحيوية أو العضوية على وجه التدقيق لان اللغة ليست كائنا حيا أو ميتا .إنها ليست كائنا على الإطلاق و السبب في ذلك أن اللغة نشاط إنساني خالص ".[1]

يرى **غادامير** أن لغويات **كاسيرر** الحديثة و كذلك فلسفة اللغة الحديثة بصفة عامة، تخطئ حيث تجعل الشكل في اللغة قاعدتها و محور اهتمامها . فالكلمات ليست شيئا ينتمي للإنسان، بل هي شيء ينتمي إلىالموقف. إن المرء ليبحث عن الكلمات،الكلمات التي تنتسب إلىالموقف. إن ما تحمله الكلمات حيث يقول المرء " الشجرة خضراء " ليس تأملا انعكاسا بشريا بقدر ما هو الموضوع نفسه الذي يهم هنا ليس شكل العبارة أو حقيقة أن العبارة تدلي بها ذات إنسانية ، بل المهم هنا هو حقيقة أن الشجرة يتم كشفها في ضوء معين . إن صانع العبارة لم يخترع أي كلمة من كلماتها ، لقد تعلمها و عملية تعلم اللغة لا تأتي إلا بالتدريج و من خلال الانغمار في تيار الموروث . صانع العبارة أن يصنع كلمة ثم يسبغ عليها معنى معينا، فهذا التصور هو بناء ذهني محض للنظرية اللغوية.[2]

إن اللغة عند**غادامير** ليست ألفاظا أو تعبيرات لفظية يمكن أن تحل إحداهما محل الأخرى على أساس افتراض نوع من التكافؤ القائم بينها ، بل هي كيان متفرد من التركيب اللغوي و الأسلوب التعبيري أو القدرة على الخطاب و الإيحاء . و هذا يبدو لنا بوضوح عندما نلاحظ الاختلاف الذي يوجد دائما بين اللغة الاصطلاحية و اللغة الحية .لهذا،فالكلمة اللغوية ليست علامة يقبض عليها المرء، و لا هي شيء موجود يشكله المرء و يسبغ عليه معنى ما فيصنع منه علامة ليظهر بها شيئا أخرا، فكلا الاحتمالين خطأ. و إنما

[1]- CassirerErnest , la philosophie des formes symboliques ,1 : le langage , tr : OleHansen love et jean Lacoste , éd de minuit, paris , 1972, p 110.

[2]– عادل مصطفى ، الهرمونيطيقاوالفلسفة،مرجع سابق ، ص 243.

وجه الأمر أن المعنى الأمثل يتبع في الكلمة نفسها .إن الكلمة هي دائما محلاة بالمعنى سلفا.[1]

أما الطابع التفردي التشخيصي للغة الذي يقاوم فكرة الإحلال ، هو طابع يبدو بوضوح- فيما يرى **غادامير**- في حالة إبداع النص الشعري ، و يبلغ ذروته في الشعر الغنائي الذي لا يقبل الترجمة حتى أنه لا يمكن رده إلى لغة أخرى دون أن يفقد تعبيريته الشعرية ، و هذا يبرهن صراحة على إخفاق فكرة الإحلال كأساس لتعريف مفهوم المعنى بالنسبة لتعبير لغوي ما ، بل إن هذا يصدق بوجه عام على اللغة بصرف النظر على خصوصية اللغة الشعرية عالية التفرد و التشخيص . فنحن عندما نتحدث اللغة كلغة ، قد نقوم بتصحيح في موقفناأثناء الكلام بإحلال تعبيرات محل أخرى أو بعدها ، و لكن حتى في هذه الحالات نجد أن المعنى المقصود مما يقال ينبثق داخل متصل التعبيرات اللغوية التي تحل محل بعضها بشكل لا ينفصل عن التدفق الخاص بهذا الموقف أو الحدث.[2]

فمثلما يرفض **غادامير** فكرة الإحلال اللغوي، فانه يرفض أيضا التصور السيمانطيقيالأداتي للغة المرتبط بهذه الفكرة السابقة . فاللغة، وفقا لهذا التصور ترى أن "المرء يسيطر على لغته مثل سيطرته على أدواته. إلا أن الحقيقة غير ذلك فالمرء يسيطر على لغته ، فقط عندما يحيا داخلها، و عندما يتيح للغة أن تنطق موضوعها و تجعله حاضرا على فهم الحوار المكتوب و على فهم النصوص، لأن النصوص هنا تكون ممتزجة أيضا بحركة المعنى في فعل الكلام."[3]لذلك، فإن هرمونيطيقا اللغة تصبح-باعتبارها بحث عن المعنى- أسلوبا من البحث مغايرا تماما لمجال البحث الذي " يعتمد على تحليل الشكل اللغوي للنص و فحص بنيتهالسيمانطيقية، فاللغة تضمر دائما معنى يتخفى وراء الدلالات القصدية أو المعاني الإشارية للعلامات اللفظية. " [4]

---

[1]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

[2]- سعيد توفيق ،في ماهية اللغة و فلسفة التأويل ، مرجع سابق ، ص 136.

[3]-JankovicZoran au-delà du signe : Gadamer et Derrida , l'harmattan, paris , 2003,p 31.

[4] -Ibid. p32.

و لإيضاح تلك الحقيقة ، فإن **غادامير** يميز هنا بين شكلين أو ضربين من الكلام يمتد فيهما الكلام وراء ذاته ، أولهما هو ذلك الكلام الذي يحجب بواسطة الكلام بناء على أغراض عملية. و ثانيهما الكلام المنطوق .و منه، يمكن أن يستفاد من هذا أن معنى الكلام عند **غادامير** لا يكون مكافئا للمعنى الفعلي للتعبير اللغوي أو العلامات اللفظية حتى على مستوى الاستخدام الأداتي للغة وفقا لأغراض عملية ، مع ذلك، فإن ماهية اللغة عند **غادامير** يتم حجبها في الاستخدام الأداتي الاستراتيجي للغة : فهي مثل هذا الاستخدام تجد أن اللغة إما أن تخلو من أي معنى كشفي و تقوم على فكرة إحلال الكلمات التي تفترض تكافؤ المعاني كما هو الحال في عملية الاتصال اللغوي بهدف تبادل المعلومات و إما أن تحجب اللغة المنطوقة أو المكتوبة معنى الكلام الذي يراد أن يقال أو المسكوت عنه . و في مقابل ذلك ، فإن ماهية اللغة عند **غادامير** تكمن في الكشف : كشف المعنى الذي يتخفى وراء الكلام و بنيته الشكلية اللفظية. و لكن ينبغي أن نلاحظ أن المعنى الذي يتكشف هنا ليس معنى منطقيا ، و إنما هو أسلوب في فهم العالم و الأشياء يكون حاضرا في استخدامنا للغة .و لذلك فإن الاستخدام الأداتي للغة يهمل ماهيتها باعتبارها أسلوبا في فهم العالم و اكتشافه .[1]

إذا يقوم مشروع **غادامير**الهرمونيطيقي على إعادة الاعتبار للغة ، لابوصفها مجرد أشكال أو قوالب رمزية لا قدرة لها على إبراز كينونتها كوجود مستقل له خصوصيته ، بل هي طاقة إبداعية تحيط بالإنسان و أشياء الوجود تشكيلا وفهما . و هو الرأي الذي حاولت اللسانيات الحديثة و فلسفة اللغة ، حسب **غادامير** ، إثباته من خلال نظريتها إلى اللغة كوعي ، أي النظر إليها في شكلها منفصلة عن كل مضمون ، لتكون بذلك مستقلة بطبيعتها الرمزية عن عالم الأشياء .

غير أن **غادامير**اعتبر أن هذا التصور ، و إن حرر اللغة من وظيفتها الأداتية ، أي كعلاقة على عالم الحقائق الموجود سلفا ، أو كونها مجرد حروف أي ألفاظ تعمل على تثبيت الحقيقة التي أقرها اللوغوس كسلطة حضور ، أصوات ، كتابة ، فإنه لم يستطع أن

[1]– سعيد توفيق ، المرجع نفسه ، صص137، 138.

يؤسس للغة ، بما هي أكبر من مجرد شكل رمزي أو قالب تنحبس فيه الكلمة فلا حياة لها و لا وجود ، أو بوصفها ، أي اللغة ، كتابة أصلية مستقلة عن صاحبها و مؤولها . فالكتابة ، كما أثبت **دريدا** ، هي الأصل و ليس العكس ، أي جعل الكلام الشفهي ،أو مركزية للصوت phonocentrisme، بما هو حضور ، أسبق في الوجود كما هو معروف في العقل الغربي كعقل متمركز logocentrismeحول ميتافيزيقا الحضور.[1]

إن اللغة ، كما رأينا من قبل ، لا تعكس العالم الخارجي ، أو هي مجرد أداة في يد الإنسان يحجبها كما يشاء ، و إنما بحكم أنها صور ، سواء أكانت نفسية على مستوى الدال أم ذهنية على مستوى المدلول ، فهي تعبر عن غائب لا عن حاضر ، و عن متعدد لا عن أحادي ، و عن دلالات بوصفها تتعدد وظائف لا تنقضي ، لا عن معنى ثابت يجعلها مرتبطة بصاحبها أو بسلطة إيديولوجيةتقتل طابع الإبداع فيها أو تسترف معانيها.[2]

هي إذا ،من منظور **غادامير** ، تولد ضمن سياق مخصوص يكون بمثابة الموقف أو المقام الذي يعد المحضن الذي تتشكل فيه الكلمات ، و تكتسب صفة الدلالة ، فتستوي خلقا فذا ، وجودا على غير مثال ، يمكن الاصطلاح بـــ " النظام الأسلوبي " ، كنظام متضمن داخل نظام اللغة ، لكنه يتميز عنه بكونه خرقا للمألوف و إنزياحا عن نظام اللغة القاعدي و المعياري ،و كسر لنمطية الألفة فيها .

هذا النظام الأسلوبي يوجد باللغة ، و هذه الأخيرة،به تدل و ترحل في الصيرورة نصوصا بأساليب متعددة ، لتنفلت من كل تحديد نسقي ، أو قراءة أحادية ، و هو ما يصطلح عليه ب" الأسلبة" stylisation .[3]

من هنا، تعد الكلمة فيما يرى **غادامير** " ليست مجرد علامة نمسك بها ، ولا هي علامة نصنعها أو نعطيها لغيرنا ، و لا هي شيء موجود نستقبله لنعيد تركيبه بتعبير مثالي قصد أن نظهر من خلاله موجودا أخرا. فكلا الموقفين خطأ . ذلك أن مثالية الدلالة تقيم

---

[1]- عبد الغني بارة ، المرجع نفسه ، ص 324.

[2]- المرجع نفسه ، ص 325.

[3]- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

على العكس ، في الكلمة ذاتها . فهي ، أي الكلمة،دوما حاملة للدلالة تقيم، على العكس، في الكلمة ذاتها.فهي،أيالكلمة، دوما حاملة للدلالة دفعه واحدة. لكن هذا لا يجعلنا نقول ، من جهة أخرى ، أن الكلمة تسبق كل تجربة للكائن الموجود ، أو تضاف ظاهريا إلى تجربة سابقة فتخضع لها ، بل هي وليدة التجربة الراهنة. " [1]

[1]– غادامير ، الحقيقة و المنهج ، مصدر سابق ، ص 440.

المبحث الـــثاني

أنطولوجيـــــا اللغـــــة

" علينا أن نحيا تجربة اللغة ، بحيث تعبر عن نفسها بنفسها .فاللغة تتميز بأننا نعيش فيها ، و نألفها دون أن ننتبه لها في العادة أو نحاول تركيز أبصارنا عليها ."

مارتن هيدغر ، نداء الحقيقة ، ص 151.

إذا كانت اللغة هي مجال الفهم و التفسير ، فإن ذلك يعني أن الإنسان يفهم ويفسر من خلال اللغة ، أي أن الإنسان يعيش في هذا العالم المفتوح ضمن مجال من الفهم المشترك تكونه اللغة . هذه الأخيرة التي تجعل الإنسان منتميا إلى عالمه غير مغترب عنه ، بحيث يتعرف فيه على قدراته في الفهم من خلال تشكيل بنيات لغوية تعبر عن حقائق الوجود المنكشفة .فمن خلال اللغة نتكلم ، و نفهم حديث بعضنا البعض ، إذ يتأتى عبر اللغة ، فعالية الحوار البشري كإمكانية شمولية تضع العلاقة التي تربط الفرد بالأخر عن طريق الحديث ، حيث يظهر الواحد في مواجهة الأخر ، لكن ليس في وضعية تخاصمية ، و إنما في وضعية تحاورية لتبقى اللغة " الشكل الحي و الشامل لمعرفتنا الإنسانية. " [1]

إن اللغة مع **غادامير** ، تخرج عن كونها وعاء للفكر أو التراث لنتأكد وضعيتها كوسيلة للفهم ، و كوسيط للتفاهم ، فمن شأن اللغة إبعاد الإنسان ككائن وجودي عن الغرابة في عالمه لتجعله أكثر " قرابة " منه : " فلولا اللغة لما وجد الإنسان العالم. "[2]

1- اللغة رؤية للعالم : نموذج هومبولدت:

إن رؤية العالم بعين الكلمة و ليس بغيرها ، جعل **غادامير** و غيره من فلاسفة الغرب يخرجون اللغة من دائرة الانعكاس أو الأداتية ، إذ أن إعطاء اللغة القدرة على تسمية العالم بتجاوز كونه مجرد إبداع الأشياء كما لو أنها خرجت من رحمها ، إلى جعل هذا العالم المشكل هو عالم اللغة ، بما هو عالم متعدد و موحد و الدلالة فيه تتجه نحو الأشياء ذاتها مقصودة، ليكون العالم الذي تمنحه اللغة الإنسان هو العالم الذي صنعته الكلمة.

هكذا ، يمكن القول ، أن دور اللغة الحقيقي ليس في الإشارة إلى الأشياء ، و لا ينطلق من الذات ، أداة أو وسيلة ، إلى الأشياء لتسميتها كما هي في العالم الخارجي ،

[1]- Gadamer , l'art de comprendre : herméneutique et tradition philosophique ,tr : Mariana Simon ,éd., Aubier , Montaigne,paris , 1982, p 21.
[2]- Ibid., p 22.

بقدر ما أضحت هي التي تخرج الأشياء من باطنها إبداعا و خلقا جديدا ، بل إن الإنسان لا يعدو أن يكون نطفة لغوية.[1]

فإذا كانت وظيفة اللغة ليست الإشارة إلى الأشياء ، و إذا كان اتجاه اللغة لا يمضي من الذات عبر العلامة كأداةإلى الشيء المسمى ، فالإنسان بحاجة إلى تصور اللغة بمنظور أخر من الموقف عبر اللغة ، إلى الذات . أي ، أن اللغة ، و حدها قادرة على بناء عالم خاص للإنسان . إلا أن العالم فيما يرى **غادامير** ، يختلف عن البيئة كوسط تشترك فيه الحيوانات مع الإنسان ، و إنما العالم هو الإنسان دون غيره ، لأنه كائن لغوي فمن خلالها فقط يتبين معنى أن للإنسان عالما.فبالنسبةللإنسان، العالم موجود هنا كعالم- و ليس لأي كائن أخر في هذا العالم- هذا الشكل من الوجود.بيد أن هذا الوجود -في- العالم (الدازاين)له بناء لغوي ، و هذا ما يقصد به أن اللغة هي رؤية للعالم . lelangage est une vision du monde.[2]

هذه الفكرة ، تذكرنا بأعمال **هومبولدت** حول اللغة و قد أشاد بأهميته**غادامير** في الجزء الأخير من كتابه " الحقيقة و المنهج " ،إذ " تكمن أهمية**هومبولدت** الحقيقية ، في أنه يبين لنا أن الرؤية اللغوية هي رؤية للعالم . فلقد أقر بأن فعل الكلام الحي هو جوهر اللغة ، و على هذا النحو تجاوز دوغمائية المعنيين بالقواعد. " [3]

كتب **غيومهومبولدت**(1767- 1835) Guillaume Humboldt بغزارة على مدى فترة طويلة عن موضوعات مختلفة في علم اللغة ، و عن لغات مختلفة . و يبدو أنه كان معنيا بشرح الجانب الإبداعي بشكل غير محدود للغة .

كانت هذه العناية بالجانب الإبداعي للغة هي التي قادته لتعريف اللغة بوصفها طاقة energeia ، أي قدرة عند المتكلم، المستمع ،و ليس بوصفها عملا ergon أي وصف

[1]- Heidegger Martin, essais et conférences, traduit par : André préau, préfacé par jean Beaufret,édGallimard , paris , 1958, p 175.

[2]- غادامير ، الحقيقة و المنهج ، مصدر سابق ، ص 576.

[3]- المصدر نفسه ، ص 575.

القواعديين المحدد الميت ، و هذا ما قاده لمدى أبعد ، و هو مفهوم الصيغة formeاللغوية أي SprachformInner التي تحدد البنية الصوتية و القواعدية و المعجمية لكل لغة.[1]

إن نظرية اللغة عند **هومبولدت** تؤكد على المقدرة اللغوية الإبداعية الكامنة في مخ كل متكلم أو عقله و اللغة يجب أن تتماثل مع القدرة الفعالة التي ينتج بها المتكلمون الأقوال و بها يفهمونها و لا تتماثل مع النتاج الملاحظ لأفعال الكلام و الكتابة ، فهي حسب كلماته مقدرة إبداعية ، و ليس مجرد نتاج و تبقى اللغة أقل تماثلا مع النتاجات الميتة لتحليل القواعديين . هذه المقدرة اللغوية عبارة عن جانب جوهري من جوانب العقل الإنساني. و على النقيض ، لا يمكن أن تنشأ اللغة نشأة بيئية تماما ، و اللغات – بطبيعة هذه المقدرة – يمكنها التغير و التكيف حسبما تتطلب الظروف . و بهذا الشكل فقط ، يمكن أن تفسر الحقيقة المحورية للغة ، فالمتكلمون يمكنهم أن يستخدموا إمكانيات اللغة المحدودة المتاحة لهم استخداما غير محدود في أي وقت ، و لذلك فكيفما حلل المرء ووصف لغة معينة فسوف يبقى شيء ما من طبيعتها الأساسية لم يوصف ، و هي نقطة ربما توجب على لغويي الوقت الحاضر الذين يعتمدون على **هومبولدت** في جانب من نظريتهم أن ينتبهوا إليها.[2]

بهذا، لا يكمن جوهر اللغة في عناصرها أو أجزائها ، و إنما في التمفصل القائم بين الصوت و الفكر ، و القدرة على التعبير . و بالتالي فإن الدلالة لا تكمن في الألفاظ ، وإنما في الجمل ، أو بالأصح في العمليات التركيبية . و لقد عبر **هومبولدت** عن هذا المعنى بقوله:"إن اللغة ليست أثرا و لكنها نشاط أو طاقة ، و بالتالي ، فإن تحديدها الحقيقي لا يمكن إلا أن يكون تحديدا تكوينيا ." [3]

إن الحلم العظيم الذي راود **هومبولدت**Humboldt لم يكن الإسهام في القواعد المقارنة ، بل في " وضع علم إنساني مقارن، بمعنى أنه لم يدرس اللغات إلا لهذا الغرض."[4]

---

[1]– المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

[2]– المصدر نفسه ، ص 285.

[3]- Cassirer Ernest, la philosophie des formes symboliques, op. cit, p 108.

[4]- Mounin George, historie de la linguistique des origines au 20 emesiècle, P.U.F, 4 eme édition, paris, 1967,p 191.

إن اللغة فيما يرى **هومبولدت** ، هبة ثمينة ، أوهي ضرب من الملكة الفطرية ، خاصة بالفكر الإنساني ، أو هي أمر داخلي أو قوة داخلية ، يتعذر سبر أغوارها ، و هذا هو معنى عبارته ، " إن الإنسان و اللغة قد خلقا معا" و هو يرى مثل **شليغل**BoppSchlegelأنالطاقة الخلاقة العجيبة التي كان يتمتع بها الإنسان البدائي هي التي دفعته إلى إبداع اللغة دفعة واحدة بكامل عدتها ، فكانت في بدايتها أكمل مما سوف تؤول إليه.[1]

هذا ما يدل أن اللغة، إزاء الفرد الذي ينتمي إلى منظومة لسانية، تبقي لنفسها نوعا من الوجود المستقر . فالعالم ليس فقط هو عالم بمقدار ما يعرف عن نفسه داخل اللغة، و لكن اللغة أيضا، ليس لها وجودها الحقيقي إلا عندما يكون للعالم وجو د فيها.

إن الطابع الإنساني للغة يعني، إذا من البدء، في الآن نفسه ، الطابع اللغوي للوجود، في عالم الإنسان. بهذا الربط بين اللغة و العالم يتأتى للإنسان بلوغ الأفق المؤدي إلى التأسيس اللغوي للتجربة الهرمونيطيقية.[2]

يرى **غادامير** في بسطه المستفيض لعلاقة الإنسان باللغة و العالم أن " انفتاح الإنسان على العالم من خلاله عبر وسيط اللغة يجعله يمتلك هذا العالم ، بما هو كشف لغوي . فهذه السلطة ، غير المجزأة ، هي امتلاك للعالم و امتلاك للغة. " [3]

إن الإنسان، خلافا لكل الكائنات الحية الأخرى، يمتلك عالما، و هي لا تملك بهذه الأفضليةللإنسان، لم تكن لتوجد لو لا تميز علاقته مع العالم بالحرية، فوجود مثل هذه الأفضلية للإنسان لم تكن لتوجد لو لا تميز علاقته مع العالم بالحرية . فوجود مثل هذه الحرية يتضمن البناء اللغوي للعالم. فالتنزه عن الحشد المتدفق حضورا، القادم من العالم ، يعني أن تمتلك عالما، و تحصل على لغة ، ليس هذا فحسب ، بل إن الحرية، أي الترفع ، بخصوص المحيط هي أيضا حرية بشان الأسماء التي يعطيها الإنسانللأشياء، كما ترويه قصة

---

[1]- Ibid. p 193.

[2]– غادامير ،الحقيقة و المنهج ، مصدر سابق ، 576.

[3]– المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

التكوين البعيدة التي بموجبها أخذ أدم عن الله السلطة المطلقة في إعطاء الأشياء أسماءها ودلالتها.[1]

إذا ، فالعلو على البيئة له هنا ، في هذا الحال ، دلالة إنسانية ، أي معنى لغوي فالحيوانات في مقدورها أن تغادر محيطها ، و تجوب الأرض بأسرها دون أن تقطع بهذا حبل المودة مع المحيط ، أما الإنسان ، بخلاف ذلك ، فترفعه عن المحيط ، هو ترفعه عن العالم ، هذا لا يعني ترك المحيط ، و لكن على العكس ، يتبنى موقفا بشأنه ، و سلوكا متحررا ، مبقيا مسافة ، حيث يكون فعل الانجاز ، على الدوام لغويا . هكذا نخلص إلى القول بان الحيوانات لا عالم لها و لا لغة لأن اللغة هي ، في استخدامها ، إمكانية متحررة و متغيرة عن الإنسان فبالنسبة للإنسان ، ليست اللغة فقط متقلبة ، أيضا ، في ذاتها . من جهة حيث أنها تتمسك بحالتها المتعددة الإمكانات للتعبير عن الشيء نفسه . أما الحيوانات فلا طاقة لها على ذلك ، إذ أن الإمكانات التي تستخدمها لتجسيد الفهم فيما بينها ، لا تعرف تلك القابلية للتغير أو التحول كالتي تملكها اللغة نفسها في حال استخدام الإنسان لها . هذا يعني ، أنطلوجيا ، أنها ، بالتأكيد ، تتفاهم فيما بينها و لكن ليس حول حالات الأشياء بما هي كذلك ، التي يشكل تجمعها العالم .و هو ما تملك اللغة فعله بما أوتيت من قدرة على منح الإنسان إمكانية تحقيق ذاته و كشف العالم من حوله ، بما هو إمكانية لغوية أيضا [2].

هكذا، يكون العالم، هو الفهم المشترك بين الأشخاص و الوسط الحامل لهذا الفهم عبر وسيط اللغة.هذهالأخيرة، بوصفها مجال تفاعل متبادل، ليس في حقيقتها أداة مشيدة من أجل الفهم، فلو كان الأمر كذلك لكان الإنسان يعيش في نطاق أشبه بنطاق الفهم القائم بين الحيوانات. إنما الفهم في حالة الإنسان هو فهم لغوي.

لهذا ،نجد أن **هومبولدت** يؤكد على أن اللغة هي الوسيلة التي يتكون بها التفكير أي أن طبيعة اللغة هي أن تذيب مادة العالم الحسي داخل قوالب الأفكار. فليست اللغة

[1]- المصدر نفسه ، ص 577.

[2]- المصدر نفسه ، ص 578.

وسيلة نتوسل بها لعرض واقع معروف مسبقا (أو تم إدراكه) ، بل هي ، أكثر من ذلك وسيلة تساعدنا على اكتشاف واقع نجهله . فلم يكن تنوعها في الأصوات و الإشارات، بل هو تنوع في النظرة إلى الكون.[1]

ففي تحديده لمشكلة الشكل و المادة في اللغة ، يرى **هومبولدت** أن الشكل يجب أن يتجاوز الفردي إلى العام . ففي كل لغة مكتملة ، أو منجزة ، هناك ، بالإضافة إلى الترميز للمفاهيم بواسطة علامات مادية كالخط مثلا ، ضرورة أن يتم تحديد شكلي خاص ، يسمح بترتيب المفهوم في مرتبة معينة من مراتب الفكر، أو بالأصح ضمن مقولة من مقولات الفكر ، أي ترتيب أو وضع مفهوم في مقولة معينة من مقولات الفكر.[2]

لكن، و على الرغم من أن المقدرة اللغوية مقدرة عامة ، فإن **هومبولدت** يتبع مبادئ **هردر**Herder(1744-1804) في التأكيد على شخصية كل لغة مختلفة بوصفها خاصية مميزة للأمةأو الجماعة التي تتكلمها (هنا، تبرز دعاوى القرن التاسع عشرللقومية القائمة على الهوية اللغوية) ، و الأساس النطقي للكلام أمر مشترك عند كل الناس ، ولكن الصوت ليس له دور إلا بوصفه المادة السلبية للبنية أو التركيب الشكلي للغة SprachformInner، لأنه عند **هومبولدت** هو البنية الدلالية و القواعدية للغة معينة ، والتي تنتظر العناصر و الأنماط و القواعد المفروضة على المادة الخام للكلام . و هو جزئيا أمر مشترك لدى كل الناس و قائم في المؤهلات العقلية للإنسان ، و لكن جزئيا أيضا فان الـــ sprachform المستقل لكل لغة يشكل هويتها بحكم تركيبها المقطعي و قواعدها ومعجمها و التمييز بين القواعد و المعجم تمييز ذو دلالة تعليمية فحسب ، و الإمكانيات الأخيرة لل sprachformInnerلكل لغة هي ساحة أدبائه، و ما هو أكثر أهمية هو أن لغة الشعب المعين و تفكيره يتعذر الفصل بينهما . و **هومبولدت** ينتقل بمفهوم **هردر** عن التطور المتوازي للتفكير و اللغة لمدى أبعد ،فلغة الناس هي روحهم ، و روحهم هي لغتهم[3] .

---

[1] -MouninGeorge, histoire de la linguistique, op.cit, p195.

[2]-CassirerErnest,la philosophie des formes symboliques ,op.cit, p 109.

[3]- ر.هـــ. روبنز ، موجز تاريخ علم اللغة (في الغرب) ، مرجع سابق ، ص 286.

بمعنى أن اللغة تعبر عن الروح القومية ، و كذلك تكون هذه الروح في كل خصائصها ، و تشير إلى تلك النظرة الكونية الشاملة التي تنفرد بها جماعة من الجماعات وليس " تنوع اللغات إلا دليلا على تنوع العقليات ، و منه نشأةأهمية التحليل الدقيق المفصل لعضوية كل لغة حتى تتم المقارنة بين مزايا بنيتها و مزايا بنية اللغات الأخرى "[1].

إن كل لغة حسب **هومبولدت** عبارة عن نتاج لماضيها ، و بعض اللغات تظهر تقدما أكثر من غيرها بوصفها أدوات و صورا للتفكير ، و قد صرح اتساقا مع العصر ، بان اللغة السنسكريتية هي اللغة الأكثر تطورا من أي لغة من اللغات التي كانت معروفة . فالتفكير و الإدراك يتحدان و يكونان قالبين للتوصيل من خلال اللغة فحسب ، و التفكير واللغة يعتمد كل منهما على الأخر، و يتعذر الفصل بينهما، و الكلمات ليست أوصافا مفردة أو أسماء، و لكنها في نفس الوقت تشير لشيء معين، و تضعه في فئة متميزة من فئات التفكير.[2]

بهذا، تنتظر كلمات كل لغة في كل منظم لدرجة أن نطق كلمة واحدة يفترض مسبقا كل اللغة بوصفها بنية دلالية و قواعد به ، و الكلمات المقترضة من لغات أجنبية فقط يمكنها أن تكون كلمات معزولة خارج النظام و لذلك فان الاختلافات بين اللغات لا تتوقف فقط علىأصوات الكلام المختلفة التي تستعملها تلك اللغات و لكنها تشتمل على اختلافات في تفسير المتكلمين و في فهمهم للعالم الذي يعيشون فيه.[3]

هكذا، يكونتأثير هذا الأسلوب من التفكير حول اللغة لم يتم الشعور به في حينه، و قد أثرناإلى انه بينما ينوه **هومبولدت** بمعاصريه بشكل صريح ، فلا يبدو أنهم قد استفادوا استفادة كبيرة من أفكاره . و لكن عددا من الأفكار في أعمال أواخر القرن التاسع عشرو العشرين يمكن إرجاعه إليه، فقد أعتمد عليه **هـــ. شتينال**H.Steinheil(تلميذه) و**وونت**Wundt في تطويرهما لعلم النفس اللغوي و علم النفس

[1]- MouninGeorge ,histoire de la linguistique ,op.cit, p 194.

[2]- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

[3]- المرجع نفسه ، ص ص286،287

القومي ، كما طورت المدرسة الجمالية و المدرسة المثالية مذهبه عن الشخصية و الإبداعية و الطاقة الفنية الكامنة لكل لغة.[1]

هكذا ، بين **هومبولدت** أن الفرق بين لغة و أخرى ، لا يكمن في الصوت أو في العلامة ، و لكنه فرق في رؤية العالم و أفاق العالم و النظرة إلى العالم perspectives. إذا، "يترتب على علاقة اللغة بالعالم وقائعيتها الفريدة فالوجود الواقعي تعبر عنه اللغة. " [2]

و منه، فاللغة ليست تجميعا أليا للكلمات ، إن الكلمات و القواعد تخضع للحس العام أو الحس المشترك ، و لا توجد اللغة في فعل الكلام المنسجم . لذا لا يجب النظر إلى الوحدات اللغوية على أنها " وحدات مفصولة لا تربطها رابطة، و إنما يجب اعتبارها كطاقة و كعملية. " [3]

ففي تقدير **كاسيرر** ، فإن كتاب **هومبولدت** (تنوع بنية اللغة الإنسانية) الذي نشر بعد وفاته لا يعبر عن مرحلة متقدمة في الفكر اللغوي ، بل يدشن و يفتح مرحلة جديدة في تاريخ فلسفة اللغة [4] . فلم يطبق **هومبولدت** طرائق علماء اللغة و لا طريقة الفلاسفة أمثال**هيغل** . و إنما طبق الطريقة النقدية الكانطية التي لا تتوقف عند الجدل أو السجال حول جوهر اللغة أو أصلها ، و بذلك استطاع **هومبولدت** أن يطرح المشكلات البنيوية للغة .و بالتالي ، فإن هذا المستوى من التحليل لا يمكن حله من المنظور التاريخي ، أو وفقا للتحليل التاريخي ، و إنما وفقا للمستوى الوصفي.[5]

إن نظرية **هومبولدت** القائلة بوجود صيغة نفسية للغة ، سابقة لكل نطق صريح ، لا يجعل منها نتاجا فحسب ، بل اللغة ، هي قدرة فاعلة . إذ " ينطلق **هومبولدت** من افتراض مفاده أن اللغات نتاجات لقوى الإنسان العقلية ، فحيثما تكون هناك لغة ، يعني

---

[1]- المرجع نفسه ، ص 287.

[2]- غادامير، الحقيقة و المنهج ،مصدر سابق ، ص 579.

[3]- Cassirer Ernest,la philosophie des formes symboliques ,op.cit, p 109.

[4]- Ibidem.

[5]-Ibid., p 110.

أن القوة اللفظية الأصلية للعقل الإنساني قيد العمل . و أن كل لغة قادرة على تحقيق الهدف العام الذي تصفو إليه قوة الإنسان الطبيعية هذه ." [1]

هذا ما يحيلنا إلى نظرية **فيكو**vico التي تنظر إلى اللغة على أنها دائما إبداع فردي، و أن علم اللغة يتصل بعلم البديع ، أي أنه فصل من فصول علم الجمال.[2]بهذا ،تكون أفكار **هومبولدت** عن اللغة قد حظيت بالمكانة الجديرة بها تماما خاصة، مع عناية اللغويين التوليديين بالإبداعية غير المحدودة للغة باعتبارها أسلوبا في فهم العالم و اكتشافه.

إن الإنسان في مجمل معرفته بنفسه، و في مجمل معرفته بالعالم، يكون دائما واقعا تحت تأثيراللغة ، حيث ينضج ، و يصبح على معرفة بالأخر و في أخرالأمر ، على معرفة بنفسه ، حينما يتعلم أن يتحدث .فتعلم الكلام لا يعني تعلم استخدام أداة معدة سلفا لتحسين عالم يكون مألوفا له على نحو ما، و إنما يعني اكتساب ألفة و معرفة بالعالم نفسه و أسلوب مواجهته له .

فكما أن اللغة تعلم، فإنها تبدع رؤية للعالم تشكل الخاصية المتعلقة بتقاليد الحديث التي تأسست في اللغة. إن عادات اللغة اللطيفة المتعلقة بالطفل الذي عمره عامان أو ثلاثة تنتهي عن طريق مطالب الاتصال الحادثة بواسطة البيئة.إن السمة الحية للغة تكمل وتطور نفسها بمصاحبة التقاليد المعيشة التي تحيط بالإنسانيةالتاريخية، و هو ما يضمن اللانهائية الداخلية لحياة كل لغة.[3]

اللغة بهذا المعنى ، لا يمكن أن تكون موضوعا للاستخدام الأداتي ، و إنما هي وسط حيوي نعيش فيه و نتنفس من خلاله اللغة ، وفقا **لغادامير**، متبعا **فتجنشتين**Wittgenstein هي العنصر الذي نعيش فيه ، كما يعيش السمك في الماء و في التفاعل اللغوي نسميها

[1]– غادامير ، المصدر نفسه ، ص 572.

[2]- MouninGeorge ,histoire de la linguistique ,op.cit , p 195

[3]– ماهر عبد المحسن حسن، مفهوم الوعي الجمالي ، مرجع سابق ، ص 90.

محادثة ، ففي تبادل الكلمات يصبح الشيء المعني أكثر حضورا . إن اللغة في الحقيقة تكون " لغة طبيعية " عندما تربطنا معا بهذه الطريقة.[1]

إن هذه الفكرة، ستفضي بنا إلىالإقرار، بأن الإنسان لولا اللغة لما أقام في هذا العالم، حواراوتفاهما، لأن معايشة اللغة و الاستغراق في خبرتها، يعني الخضوع لها، لا الإمساك بها و بالتالي السيطرة عليها.لأنها و ببساطة،هي الوسيط الذي يتكشف به الوجود.

2- اللغة كبعد جديد لمشكلة الوجود:

إذا كان العالم ، القابل للدلالة ، تؤطره اللغة ، فهو من الأكيد ، بحاجة إلىتأسيس لحقيقته حينما تتنازل اللغة عن ماهيتها لتكون "بيت حقيقة الوجود " [2] . فهي تعبر،لأنها تحصر و تحمل وجود حقيقة ما ، بل تعين نمط الوجود و اتجاه الحقيقة ، و تمكن من استعادة كل هاته الأبعادإلى فهم الذات .

اهمك **هيدغر**في بداية مشواره في البحث عن لغة ملائمة يمكنها الإفصاح عن مكنونات الكائن و عن تجربة الكينونة لدينا ، فإنه انتهى إلىالأخذ باللغة كما هي ، حيث أمكن لهذه اللغة ، و بشكل متنام ، أن تفرض نفسها بما هي الأفق الوحيد لكل فهم يتعلق بالكائن ، بما هي بيت الكائن.[3]فكان أول وجه للتحول الأنطلوجي الذي أحدثه **هيدغر** ، يكمن في اللغة كموطن للكينونة من حيث أنها أصبحتأفقا للتأويل الأنطولوجي ، و تجربة في العالم .

لقد أكد **هيدغر** أن ماهية اللغة هي لغة الماهية ، و هذا يعني أن اللغة الحقيقية هي تلك التي تعبر عن صميم الوجود ، فاللغة في نظره ليست شيئا ، تربطنا به علاقة فحسب، بل هي إن صح التعبير ، سيدة العلاقات إنها محركة العالم و كاشفة الوجود . فالعلاقة التي

---

[1]- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

[2]- HeideggerMartin, lettre sur l'humanisme, tr : RogerMunier,édAubier,paris, 1983, p 43.

[3]- غراندينجان ، المنعرج الهرمونيطيقي ، مرجع سابق ، ص 26.

تربط الإنسان بالوجود عند **هيدغر** ، لا تجعل هذا الكائن العاقل في المركز بالمعنى الديكارتي أو حتى السارتري . ليس الإنسان هو الذي يحدد الوجود، و لكن الوجود هو الذي يتجلى من خلال لغة الإنسان ، و في الإنسان .[1]

هكذا ،يقودنا مشروع **هيدغر**الفينومينولوجيإلىرؤية جديدة ، بالغة الأهمية في فلسفة اللغة ، و حتى في فلسفة الفن أيضا فقد أطلق على هذه الرؤية الجديدة بالمنعطف الأنطلوجي الحاسم ، الذي أكد **غادامير** على ضرورة أن يفسح له المجال كرؤية منهجية مستحدثة في الممارسة التأويلية ، كما عده ، أي المنعطف الانطلوجي " بديلا حرر نشاط التفكير المتعالي (الترنسندنتالي) من هيمنة الضوابط المنهجية العلمية الصارمة ، و ما صاحبها من أطر إجرائية في تحديد الفهم . فجديد هذا الانعطاف هو ، أن جعل الفهم إمكانية وجودية غير ثابتة ، و هذا كله عبر اللغة بوصفها المجال الذي تتفجر منه حقيقة هذا الوجود . **فهيدغر** ، في إطار رؤيته الوجودية للكائن الإنساني ، ينظر إلى اللغة لا على أنها وسيلة تبليغ يستخدمها الإنسان في محادثاته مع غيره للتواصل و التفاهم فحسب ، وإنما هي وطن أوبيت الوجود الذي يسكن فيه الكائن الإنساني ".[2]**فهيدغر** يفهم خبرة اللغة بمعنى أن نتيح لأنفسنا أن نشارك في عالم اللغة و أن نخضع له و بالتالي ، فإن هذه الخبرة يمكن أن تحدث لنا تحولا .

علينا إذن أن " نحيا تجربة اللغة، بحيث تعبر عن نفسها بنفسها، فاللغة تتميز بأننا نعيش فيها، و نألفها دون أن ننتبه لها في العادة أو نحاول تركيز أبصارنا عليها ." [3]أي، بوصفها الوجود في تجليه، و اختفائه، و الحقيقة في انكشافها و اختفائها هي الحقيقة التي يكون الكائن و يوجد، و يتحول فيها من كائنه الإنسانيإلى كائن يتكلم. فهي، أي اللغة "لا تنقل الظاهر و المستور بوصفه شيئا مقصودا في الكلمات و الجمل فحسب ، و إنما هي تحمل قبل كل شيء الموجود بوصفه موجودا إلى المنفتح ، فحيث لا توجد اللغة ،

---

[1]- أحمد إبراهيم ، انطولوجيا اللغة عند مارتن هيدغر ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2008، ص 36.

[2]-Grondin Jean , l'universalité de l'herméneutique , op cit , p 151.

[3]- هيدغر ، نداء الحقيقة ، مرجع سبق ذكره ، ص 151.

مثلما هو الأمر في الحجر ، و النبات ، و الحيوان ، لا يوجد هنا كذلك انفتاح الموجود وتبعا لذلك انفتاح لما هو غير موجود و لما هو فارغ. " [1]

إلا أننا لا نستطيع أن نجزم بأن ماهية اللغة تكمن في فعل الكلام الذي نتحدثه ، لأن هذا يعني أن الإنسان ، هو الذي يحدد ماهية اللغة في فعل الكلام ، في حين أن العكس هو الصحيح . لأن، " اللغة، بما هي فعل قول أو تكلم، تتجاوز كونها مجرد أداة في يد الإنسان للتواصل، أو مجرد وسيلة ثانوية للتعبير عن الأفكار. فليس الإنسان، هو من يستعمل اللغة، بل إن اللغة هي التي تعبر من خلاله، أو قل عبره تمارس وجودها في هذا العالم ، لذا فالأشياء لا تأتيإلى الوجود كاملة ، كما هو معروف في التراث الميتافيزيقي ، حاملة أسماءها أو دلالاتها . ففي نطفة لغوية مخلقة و غير مخلقة،أو كائنات لغوية تخرج من رحم اللغة، و لا تدل إلا داخل نظام اللغة، و لاتأخذ اسمها أو معناها إلا في إطار ما يتيحه هذا النظام مع غيرها ضمن سياق مخصوص ، بل إن العالم يتكشف و ينبجس منها كلمة أو تعبيرا. "[2]

و عليه ، فاللغة ، هي التي تحدد ماهية الإنسان باعتباره الموجود القادر على الكلام أو التحدث فاللغة عندما تسمي الموجود لأول مرة ، فإن " تسمية من هذا النوع تتحمل الموجود إلى القول و الظهور هذه التسمية تسمي الموجود من اجل وجوده من هذا الموجود هذا النوع من القول هو تصميم النور الذي يعلن فيه أي شكل يصل به الموجود إلى المنفتح الإلقاء هو تحرير قذف ، يرسل فيه الكشف نفسه إلى الموجود بصفته هذه"[3].

فاللغة، بما هي كذلك، تعد البعد الحقيقي الذي تتحرك فيه الحياة الإنسانية، فحيثما تكون اللغة، فثمة تجد الإنسانية.لهذا نجد أن**هيدغر** " لا يفكر في اللغة أساسا ، بما قد تقوله أنت أو أقوله أنا : اللغة لها وجودها الخاص الذي تأتي الكائنات لتشارك فيه ، وبهذه

---

[1]– هيدغر ، أصل العمل الفني مع مقدمة للفيلسوف غادامير ، تر: أبو العيد دودو ، منشورات الإختلاف ، الجزائر ، ط1،2001، ص 97

[2]– عبد الغني بارة ، المرجع نفسه ، ص 226.

[3]– المرجع السابق ،الصفحة نفسها.

المشاركة فقط يصبحون كائنات إنسانية. فاللغة دائما ، تسبق في الوجود الذات الفردية."[1]

إن اللغة ، بهذا يصبح لها أولوية على المتحدثين بها ، من حيث إنها تحدد هو يتهم وتجلبهم إلى حالة حضور ، كذلك فإن اللغة لها أولية على فعل التحدث و الكلام هذا الأخير ليس مرادفا لما يقال (من خلال اللغة) ، لأن القول يوجد أيضا فيما لا يقال (أي المسكوت عنه) .

معنى ذلك ، فإن فعل الكلام ، فيما يرى **ميرلوبونتي** ، و هو متأثر في ذلك **بهيدغر** دون شك ، و طريقة التحدث نفسها ، هي التي تجلب المتحدث إلى حالة حضور أو تعيين.[2]

هكذا ،يسعى**هيدغر** إلى إطلاق سراح اللغة ، و إلى أن يصبح توصيل اللغة من خلال حريتها الخاصة عندما نتحدث اللغة بذاتها ، و بدلا من أن ننظر إلى اللغة من خارجها أيا كان الموضع الذي ننظر منه ، ينبغي أن ننظر إليها باعتبارها هي نفسها من يجعلنا في موضع الرؤية.

إن العالم الذي تؤطره اللغة، القابل للدلالة، يحتاج إلى تأسيس لحقيقته،حينما تتنازل اللغة عن ماهيتها لتكون" بيت حقيقة الوجود" و عبر هذه الحقيقة يتم إدراج ماهية الكائن ضمن القواعد الأولى في تراتبية الوجود.[3]

إلا أن **هيدغر** ينبهنا ، من تلك الهوة الموجودة بين الكلمات و الأشياء ، فقد تنحرف اللغة عن وظيفتها الحقيقية ، إذا ما تم قبول دوغمائية و أراء ببساطة لأنها تمتلك سلطة أو لتاريخها الطويل في التراث ، ففي جميع هذه الحالات تنحرف اللغة ، إذ تتداول الكلمات لفترة طويلة لكنها تسمح بوصفها كلمات فحسب ، فلا يحدث التفتح ، و لايسمح لنا أن نرى الواقع الذي تعبر عنه هذه الكلمات أو نستحوذ عليه . و لهذا السبب

[1]- EagletonTerry, critique et théorie littéraires ,op.cit, p 64.

[2]- سعيدتوفيق،في ماهية اللغة و فلسفة التأويل، مرجع سابق، ص 30.

[3]- عمارة ناصر ، اللغة و التأويل ، مرجع سابق ، ص 57.

يفضل **هيدغر** العودة إلى المنابع ، و مواجهة الطريقة التي توجد بها الأشياء ، لا الطريقة التي يقال أنها توجد عليها . و هذا لا يعني رفضا متغطرسا للتراث بأسره سواء في الفلسفة أو اللاهوت أو في الفن،إنما يعني بحثا نقديا للتراث ينقل إلينا الواقع دون أن يسمح لنفسه بان يحل محله.[1]

هذه المركزية التي منحها **هيدغر** للغة ، أضفت عليها طابعا فاشيا ، به تفرض سلطانها على الأشياء ، فإن عهد الأداة أو الوسيلة قد ولى إلى غير رجعة ، فالإنسان إذا كان يعتقد بأنه يتكلم اللغة ، باعتبارها قولا أو تعبيرا حاملة لأفكاره و دالة على ما يتغياه معاني و دلالات ، فإنه لم يدرك أن اللغة هي التي تتكلم عبرنا ، و هي تعني ، ما تقول ، ولا نقول نحن ، ما نعنيه . ألم نقل إن العالم كلماتها ، و أشياءه كائناتها ، و الإنسان مقيم في وطنها و سكناها ؟ من ثم، فالفهم ليس فهما للغة بواسطة اللغة ،بقدر ما هو فهم داخل اللغة و من خلالها. و كأني **بهيدغر** ، بهذا التصور الغريب ، غير المسبوق ، و سيرا على خطى رؤيته الانطلوجية ، يعمل على تأسيسيوتوبيا اللغة ، حيث لا وجود للصرامة أو العلمية أو الموضوعية أو الاستعمال النفعي (البراغماتي) ، أو المنطق ، إلا منطق اللغة . و هو بذلك يوجه النقد لسلفه من الفلاسفة و النقاد ، لاسيما أصحاب الهرمونيطيقا الذاتية (الرومانسية) **شلايرماخر** و **دلتاي** اللذين أقاما رؤيتهما للمعنى ، في إطار تشييد نظرية لتأويل النصوص البشرية على ضرورة التوسل بحياة صاحب النص و تجربته الخاصة للوصول إلىتأويلإبداعه ، و هو ما رفضه **هيدغر** ظنا منه بأن اللغة ذات طبيعة مستقلة عن مستخدميها ، و لها نظامها الخاص الذي يجعل الأشياء / الكلمات تخرج منها و كأنها خلق جديد.[2] فاللغة التي يتحدثها الموجود البشري ، لها صلة أولية بالوجود ، باعتبارها كشفا أو إظهارا للوجود.

فعندما يردد **هيدغر** دائما أن اللغة تنطق الوجود فـــ " إنه يعني بذلك ،أن اللغة تسمي الأشياء و الموجودات الفردية و تمنحها ماهيتها أو أسلوبها في الوجود ، و بذلك

---

[1]- أحمد إبراهيم ، المرجع نفسه ، صص73،74.

[2]- عبد الغني بارة ، المرجع نفسه ، ص 227.

فإن العالم يكشف عن ذاته أو يتكشف من خلال اللغة و هناك فحسب حيث توجد لغة يوجد عالم ، و العالم عند **هيدغر** هو المجال أو الأفق الذي يتكشف فيه حقيقة الموجودات أو أسلوبها في الوجود ، و لذلك فإن العالم يكون دائما عالما إنسانيا فاللغة إذن ملك الإنسان و تنتمي إلى عالمه ، و هي وسيلة في كشف الوجود المتحجب الذي يحيا فيه ، وهي بذلك تكون هبة أو نعمة، بل هي على حد قول **هولدرين**Hölderlin"أخطر النعم"، لأن " اللغة ليست وسيلة أو أداة يستخدمها الإنسان على نحوها يستخدم الأدوات، بل إن اللغة ليست هي ما ينطقه الإنسان : فليس الإنسان هو الذي ينطق أو يتحدث اللغة بل إن اللغة " تنطق و تتحدث من خلاله".[1] فنحن نتحدث بفضل قدرة اللغة على التحدث بذاتها. إن مهمتنا هي أن نتيح للغة أن تتحدث، أن نتيح للغة أن تكون لغة ، حتى تفصح عن ماهيتها كلغة في فعل الكلام أو التحدث .

تتمتع اللغة بقدرة على القول تسمح لها أن تخلق العالم الذي يمكن لكل شيء أن يتكشف فيه ، و يصبح قابلا للفهم عن طريق الخبرة التأويلية ، هذه الأخيرة تجعل اللغة قادرة على كشف اللثام عن الأشياء كما هي ، و هذه الأبعاد العميقة للغة ، هي ما يضفي عليها تلك العمومية الانطلوجية. يتقاطع **غادامير** مع **هيدغر** في اعتبار التأويل تجربة وممارسة في الواقع الوجودي و انه من الخطأ أن نتصور أن الخبرة هي معطى غير لغوي وأن الفهم هو فعل تأملي انعكاسي ، بل اللغة هي التي تكون أفق كينونة التأويل و تؤسس ميدانه. فإذا كانت اللغة عند **هيدغر** في أعماله الأخيرة ، تتكلم ، فهي لدى **غادامير** تميز نفسها بنفسها . و بالمقابل ، فإن اللغة لدى **سوسير** مواضعة و نتاج اجتماعي ، بينما هي لدى **بارت** استعمال مادي و ملفوظ . هذا ما يستند إليه **جان لاكان**Lacan في تحليله النفسي إلى اللسانيات البنيوية بقوله: " أن اللاوعي مبني على شاكلة اللغة ، فهو بلا مركز و متشتت . إن لغة الذات هي لغة الذات المتكلمة ça parleإنها تتكلم أو هو يتكلم ".[2]

---

[1]– سعيد توفيق ، في ماهية اللغة و فلسفة التأويل ،مرجع سابق ، ص 130.

[2]– ج. هيوسلفرمان ، نصيات بين الهرمونيطيقا و التفكيكة ، مرجع سابق ، ص 43.

إن نظرة **غادامير** إلى اللغة ، بما هي توسط بين الإنسان و الوجود في تجربة الفهم / التفاهم ، يعد استكمالا لمشروع النقد الذي بدأه للنزعة العلمية التي هيمنت على العلوم الإنسانية ، فأن تحضى اللغة بهذه المكانة الانطلوجية ، إنما هي دعوة إلىإعادة التفكير في علاقة / اللغة/ الكلمات بالأشياء .فإذا كان يليق للعلم النظر إلى الكلمة كعلاقة تدل على شيء ، فإنه في علوم الروح سلب لطبيعتها الإبداعية في أن تكون ذاتها و قتل لوظائفها التي لا تنتهي عدد، و حبس لقدرتها على إبداعالأشياء من عدم، أو إعادة خلقها من جديد خلقا أخرا، و هذا بما يتيحه نظامها اللغوي بوصفه العالم الذي تولد منه الأشياء، و ليس كما هو معروف، من أن اللغة ليست إلا وسيلة في يد الإنسان يستخدمها كيفما يشاء، أو هي مجرد مرآة تتجلى على سطحها أشياء الوجود لا ككائنات خرجت من وجهها، بل بما هي علامات تحمل أسماءها من عالم الأشياء الذي رحلت منه، فكأن اللغة وعاء يملا أسماء و معاني لها وجود قبلي و ما دورها إلا أن تنقل هذه الأشياء بشكل أمين [1] ، فتصبح اللغة بهذا ، هي أفق لأنطولوجيا هرمونيطيقية ، أو هي بالأحرى نداء الكينونة نفسها .

هكذا، يبدو بما لا يدع مجالا للشك، أن اللغة هي الوسيط الذي يتكشف به الوجود ، حتى أن الإنسان يبقى و الأمر كذلك، إمكانية لغوية لا طاقة له على إخضاعها لذاتيته ، أو الادعاء بأنهأحاط بها فهما، فهي، و أن بدت ذلك الوجود في تجليه و الإنسان في تناهيه، فإنها تملك من القابلية على التحول ما يجعلها مؤهلة لتكون مستقلة بوجودها وهي على خلاف ما تقره الميتافزيقا اليونانية ، ليست متعالية على الأشياء أو يتأسس فهمها من خلال القبض على الأشياء و كأن كل شيء موجود ينفصل، بما هو عقل (لوغوس) أو بوصفه حالة من الأشياء المعبرة، عن الكلية Totalité الجامعة التي تشكل الأفق الكوكبي للغة.فالشيء ، منظورا إليه كموجود ، ليس له أن يتكلم على نحو ملائم ، عن موضوع ملفوظ، و لكن داخل الملفوظ يجد تعبيره .[2]هذا العمل قد يتمثل في تأويلية فهم الوجود من خلال استعادة علاقته بالفكر كي تتمكن الذات من أن تترصد الدلالات

[1]– عبد الغني بارة ،المرجع نفسه، ص 322.

[2]– المرجع نفسه ، ص 330.

الكامنة داخله. و بهذا ستتحول وظيفة الذات إلى إنتاج الموضوع عبر وسيط اللغة، و إلى رصد الكينونة لبلوغ أعلى درجات الفهم .

غير أنه، لا يمكن للغة أن " تحصل على وجودها الحقيقي إلا في الحوار، أي في استعمال التفاهم l'entente لكن هذا الإثبات لا ينبغي فهمه على أنه تسلم الغاية من اللغة. التفاهم ليس أمرا هينا فعله ، فهو ليس نشاطا قصديا ، كما هو حال اختلاف علامات تتيح لي إيصال إرادتي للآخرين . بل إن التفاهم على العكس، بما هو كذلك، ليس بحاجة على الإطلاق، بالمعنى الحقيقي للكلمة، إلى أية أداة. فهو مسار حي ، تعبر من خلاله منظومة الحياة . فالتفاهمالإنساني الكائن في الحوار لا يختلف في هذا النطاق، عن التفاهم الذي تشيعه الحيوانات فيما بينها. و مع ذلك ينبغي أن يعاد تقديم اللغة الإنسانية بوصفها مسارا لحياة خاصة و فريدة، في حدود ما يتأتى لعالم يتجلى بوساطة التفاهم القائم على اللغة. فالفهم ، بما هو حوار و تفاهم ، لا يتخذ من اللغة أداة بقدر ما يتشكل داخلها ، فهو فهم باللغة و في اللغة ضمن هذا العالم الذي تخلقه بوصفه الأرض المشتركة بين الناس ، و التي عليها يقوم الفهم و الحوار و التفاهم.[1]

إن الإنسان ، لا يملك عالما إلا بتوسط اللغة ، كما سبق و أن ذكرنا و ما هذا العالم ، بدوره ، إلا عالم اللغة الذي لا يملك أن يصنعه هو بذاته أو يتجاوزه ، لأنه عالم، كما هو شأنه ، يقع ضمن أفق اللغة وحدودها . هذه الحقيقة التي لا ينبغي إنكارها، تدخل في إطار ما يمكن تسميته مع **غادامير** " الطابع اللغوي لتجربة الإنسان بالعالم" le caractère langagier de l'expérience humaine du monde.هذا ما يجعل أفق تحليلنا للتجربة الهرمونيطيقية يزداد انفتاحا و بدل أن تبقى الممارسة محصورة في بيئة لغوية مغلقة على نفسها ، يخرج الإنسان إلى هذا العالم الذي صنعته اللغة ليفهم أخاه الإنسان ، ما دام أنه يحدث على أرض هذا العالم و هذا ما يحيلنا إلى موضوع الترجمة ، بما هي تروم عبر الحوار و التفاهم لتحقيق الفهم و التأويل ، و هذا من خلال اللغة وسيطا كونيا .[2]

[1] – غادامير ، الحقيقة و المنهج ، مصدر سابق ، ص 582.

[2] -Gadamer, langage et vérité , op.cit ,pp 163, 164.

من هنا، يصبح فهم التراث و تأويل نصوصه ، و بالتالي ، ينشأ الحوار و التفاهم ، من خلال منطق السؤال و الجواب و انصهارالآفاق ، بين أفق المؤول و أفق النص . وهذا دليل على أن هناك أصالة في علاقة حياة ، ذات طابع تاريخي، ستتبلور في وسط اللغة. هكذا يتضح بأن الطابع اللغوي هو التجسيد الحقيقي لمبدأ نشاط التاريخ.[1]

فلكي يتسنى للإنسان فهم غيره في هذا العالم، عليه أن يتبنى فعل الإنصات كسلوك له أهمية بالغة لأنه في رأي **غادامير** هو أفضل من الرؤية في الظاهرة الهرمونيطيقية، بوصفه المرشد الذي يسيرنا إلى عوامل غير قابلة للمشاهدة ، لمحاورتها و فهمها و تأويلها ضمن أفاقنا في الوقت الراهن.[2] فاللغة هي بحق ذات طاقة كشفية ، تتيح للكائن أن يتواصل مع غيره و لو كان من بعيد الزمان لكن اللغة ، إذ تصنعنا ، فهي، " لا تقهرنا وتجعلنا عبيدا . اللغة أكبر من ذواتنا . اللغة هي حياة كل البشر ، كل الذوات هي الذوات. هي الحقيقة فوق الأفراد الذين يشاركون فيها مشاركة جزئية . اللغة هي تعالي الإنسان فوق الجزء و المحدود الفردي. " [3]

3- حدود اللغة :

إن نص " حدود اللغة "les limites du langage هو عبارة عن محاضرة ألقاها**هانسجورجغادامير** خلال المؤتمر الدولي المنعقد سنة 1984 حول : تطور اللغة ، نشأتها وماهيتها، حيث توقف **غادامير** عند هذا الجانب (دراسة اللغة) ، من خلال محاضرته ، ضمن كتابه " الفلسفة التأويلية "la philosophie herméneutique ، حيث حلل تلك الجوانب اللغوية و الفلسفية ، خاصة المكانة الهامة التي يعزيها **أرسطو** للغة ، و إشادته في بداية نص الميتافزيقا ، بقيمة النظر أو البصر لأنه يمكننا من معرفة عدد كبير من التنويعات، و هي إشادة سبقه إليها **أفلاطون** ، ليضيف إليها قيمة الأذن، لأنها تسمع الصوت و اللغة و بذلك فإنها لا تعرف فقط حدا معينا من التنوع ، و لكن كل التنوعات

[1]- Ibid. p 146.

[2]- عبد الغني بارة ، المرجع نفسه ، ص 331.

[3]- ناصف مصطفى، اللغة و التفسير و التواصل، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب،الكويت،1995، ص 213.

الممكنة ليستخلص مؤسس الفلسفة التأويلية أن كونية الأذن تشير إلى كونية اللغة ، و ذلك بعد قراءته لنص السياسيات **لأرسطو** .

يقول **أرسطو** : " إن الناس جميعا يرغبون بطبيعتهم في المعرفة . و الدليل على ذلك، ما يشعرون به من متعة عندما تعمل حواسهم. فنحن نحب عمل الحواس حتى ، بغض النظر عن نفعها ، خصوصا حاسة الإبصار ، فنحن نفضل الرؤية حتى إذا لم نكن سنقدم على فعل ما ، و السبب أن هذه الحاسة من بين جميع الحواس تجعلنا نعرف و نلقي الضوء على كثير من الاختلافات بين الأشياء .غير أن الحيوانات تولد و لديها ملكة الإحساس ، و من الإحساس تنشأ الذاكرة في بعضها دون البعض الأخر . و من ثم كان النوع الأول من الحيوانات أكثر ذكاء و قابلية للتعلم من الحيوانات الأخرى التي لا تكون لها الذاكرة . و الحيوانات التي تعجز عن سماع أصوات حيوانات ذكية رغم أنها لا تستطيع أن تتعلم مثل النحل ، و أي جنس أخر يشبهها من الحيوانات . أما تلك الحيوانات التي يكون لها ، إلى جانب حاسة السمع ، فهي يمكن أن تتعلم. "[1]

يعرف **أرسطو**الإنسانعلى أنه حيوان عاقل، و ناطق و سياسي. ذلك أن الإنسان في نظره ، يحقق طبيعته أو هويته عندما يعيش فقط في المدينة . من هنا نفهم امتلاكه للوغوس أو الكلمة إنه الحيوان الوحيد الذي يملك القدرة على التواصل ، و يملك اللوغوس و بالتالي يتميز و ينفصل عن الحيوان.[2]

هذا الفرق و الانفصال يجعلان من الإنسان اجتماعي بطبعه،فيما يرى**أرسطو**،فمن "الواضح أن المرء قابل للحياة الاجتماعية أكثر من النحلو غيره من الحيواناتالأليفة، لأن الطبيعة لا تسعى عبثا : فالإنسان وحده ناطق من بين جميع الحيوان . و بما أن الصوت يشير إلى الألم أو اللذة ، فقد وهب لسائر العجمات . فطبيعتها قد بلغت إلى حد الشعور

[1]– أرسطو ، الميتافيزيقا ، تر : إمام عبد الفتاح إمام ، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة ، ط3، 2003، ص 265.

[2]– الزواوي بغورة ،الفلسفة و اللغة ، المرجع نفسه ، ص 28.

بالألم و اللذة و إلى إنباء بعضها بعضا بذلك الشعور و أما النطق فللدلالة على النفع و الضرر و من ثم على العدل و على الجور. " [1]

وعليه ، قام **أرسطو** بالتمييز بين اللغة و الكلام و الصوت ، لان بعض الحيوانات تملك القدرة على التواصل عبر أصوات تعبر عن الألم و الفرح في لحظتها . فما يمكن أن يظهر من أحاسيس مباشرة يمكن توصيله بطريقة مباشرة في حين أن اللغة تسمح بالتعبير عن الأفكار في استقلال كلي عن حال ذات الفرد.الإنسان هو الكائن الوحيد الذي يستطيع أن ينطق بأجزاء و بعلاقات و بقيم مجردة.

من هنا ، فإنه من المستحيل في نظر أرسطو أن نتواصل حول ما هو خير و ما هو شر و ما هي الفضيلة و ما هي الرذيلة و أن نحاجج حول العدل و الظلم من دون لغة ، لأن كل تلك المفاهيم مجردة . من هنا ، فإن احتلال اللوغوس ليس فقط امتلاك لملكة التواصل و التبليغ و الإعلام و الإخبار ، فالصوت يسمح بذلك ، و الحيوانات كذلك تقدر على ذلك ، و لكن التواصل و التبليغ بواسطة المفاهيم و تبادل القضايا ، ملكة إنسانية تقوم على التجريد ، و تجعل من بعض القيم الاجتماعية المجردة ممكنة ، مثل الخير والشر و العدل و الجور الذي يشكل موضوع السياسة.[2]

لقد وظف هذا التمييز بين الإنسان و الحيوان ، **شومسكي**Chomsky للرد على السلوكيين و البنيويين على السواء ، و ذلك من أجل إعطاء اللغة ميزة الفيصل في تحديد هوية الإنسان و إبراز خاصيتها الإبداعية ، فاللغة، في " الواقع و كما لاحظ ديكارت بدقة، هي ميزة مختصة بالإنسان ،لأن الحيوانات تفتقر إلى عنصر أساسيي كما يفتقر إليه الجهاز الآلي الأكثر تعقيدا و الذي يقوم بتطوير بنى فكرية في شكل تشريط و تداع . وهذا العنصر هو القدرة العامة التي تتجلى في استعمال اللغة استعمالا طبيعيا كوسيلة تفكير حرة."[3]

---

[1]– أرسطو ، السياسات ، تر و تعليق : الأب أوغسطينوس بربارة البولسي ، الهيئة الدولية لترجمة الروائع الإنسانية ، بيروت ، لبنان ، 1975 ، ص 9.

[2]– الزواوي بغورة ، المرجع نفسه ، ص 29.

[3]– شومسكينعوم، المعرفة و اللغة ، تر : إبراهيم مشروح و مصطفى خلال ، دار تو بقال ، دار البيضاء ، المغرب ، 1988، ص 105.

إن الاستعمال الطبيعي للغة يعني أن الكلام متجدد و أن جزءا كبيرا مما نقوله حين نستعمله بصورة عادية يكون جديدا تماما. وهذا الاستعمال ليس فقط متجددا بل ومتحررا من كل الميزات الخارجية أو الداخلية بمعنى تماسك اللغة و ملاءتهاللظرف.

لهذا،فمن المستحيل حسب **أرسطو** أن نتواصل حول ما هو خير و ما هو شر و ما هي الفضيلة من دون لغة، هناك نص مركزي نقرأه لأرسطو في السياسات. يشير فيه إلى كونية أو عالمية اللغة ، يتميز بغنى غير محدود ، حيث الإنسان يتحدد باللغة و يمتلك اللوغوس ، أي إمكانية أن يشير إلىالأشياء باللغة.[1]فـــ " الخطاب le discours يمكن أن يظهر الشيء في عناية كما يشير إلىالاختلاف الجذري بين ظرف تواصل الإنسان والحيوان و كذلك إلى حركة التطور التي يعرفها الإنسان ذاته من الإنسان العامل إلىالإنسانأكثر من أي نحلة و أي حيوان طبيعي .ذلك أن الطبيعة لا تفعل شيئا عبثا. والحال، أن الإنسان هو الوحيد بين الحيوانات الذي يمتلك لغة ." [2]

إن هذا النص الشهير من بين النصوص الأخرى، و الذي اعتمد على امتداد قرون كتعريف الإنسان ، و هو تعريف يتماثل و تعريف الإنسان ب " الحيوان الذي يمتلك اللوغوس، حيث تأتي الكلمة اليونانية لوغوسبمعنى العقل الأول لكنها تأتيأيضا بمعنى الكلام . لذلك يمكن أن تعطي عبارة حيوان يمتلك اللوغوس " معنى" الحيوان الناطق " وهو ما يفيد أن الإنسان وحده بين كل الحيوانات من يملك اللغة.[3]

يكمن نشاط التأويل عند **غادامير** في عالمية اللغة كتواصل و حوار و بالتالي، مجاوزة التصور المعياري الذي يجعل منها مجرد لعبة العبارات و سحرية البلاغات والمنطوقات فكل حقيقة لغوية ، لم يكن ليرضي **هابرماس** الذي نعت فلسفته "بالمثالية اللغوية " لكن لم يجعل **غادامير** من اللغة معيار جميع الأشياء أو قاعدة ثابتة تشترط كل

[1]-un passage central que l'on peut lire chez Aristote sur l'universalité du langage , et qui prend position sur cette question avec une largeur de vue d'une extraordinaire richesse est la célèbre définition de l'homme dans le contexte de la politique d'Aristote . chez l'homme , la nature a fait un pas de plus. Elle lui a donné le logos, c'est à dire la possibilité d'indiquer quelque chose par des mots. Voir : Gadamer , la philosophie herméneutique ,op.cit, p 171.

[2] -CauquelinAnne , Aristote : le langage , P.U.F, paris , 1990, p 09 .

[3]– الزواوي بغورة ، المرجع نفسه ، ص 29.

الحقائق و إنما مجرد حوار و تواصل يتجلى فيها الفكر أو اللغة الجوانية أو المنطوق الداخلي الذي لا يستفيد بأي حال من الأحوال سيلان التجربة الإنسانية و تناهيها.[1]

لهذا، لم يتردد **رورتي**Rortyفي اعتبار الإنسانكائن لغوي متبعا خطى **أرسطووغادامير** في أن البعد اللغوي في التجربة الإنسانية يكتسي أهمية كبرى و يختزل الإنسانإلى مجرد كائن ألسني أو حيوان ناطق . فاللغة تؤسس الإنسان كجملة من التجارب أو الرغبات أو الأداءات بمعنى فصول لغوية أو تجزيئات الألسنية لا تستنفذ ما تريد اللغة قوله أو التعبير عنه. فتتبدى اللغة كجملة آلياتأو مصطلحات ذات أهداف عملية و إستعمالية و ليس كتمثلات نفسية أو تصورات متعالية .[2]

إن المرء عندما يمارس التفكير ، يبحث بشكل أوبأخر عن الكلمات التي يمكنه الإفصاح عبرها عما يزمع التعبير عنه . من هنا الأطروحة القائلة بشموليانيةالأداة اللغوية بالنسبة لهرمونيطيقا**غادامير** .فالفكر لا يمكن أن يؤدي وظيفته على وجه الأكمل دون لغة ، في حين أن الكائن لا يمكن فهمه إلا بما هو كائن يبحث عن التمفصل عبر لغة معينة مع ذلك فهذه الأطروحة لا تبين لنا كيف أنه لا يمكن فهم كل شيء ،أو كيف أن اللغة تمتلك القدرة على فهم كل شيء، بل أنها تبين لنا فقط كيف أن البحث عن الفهم هو في حد ذاته بحث عن اللغة . و هذا ما يفضي ، بداهة إلى القول بان هذا البحث يجد نفسه في مواجهة حدود متعددة ، ذلك أن الكلمات ، و في أغلب الأوقات ، لا تسعفنا على قول ما كنا نود قوله . لكن تجربة الحدود هذه الخاصة باللغة تؤكد في السياق ذاته شموليانيةالأداة اللغوية ، فما لا يمكن قوله ، أو ما يتجاوز نظام اللغة هو ذلك الذي يمتلك إمكانية أن يتم قوله أو يتجاوز نظام اللغة ، هو ذلك الذي يمتلك إمكانية أن يتم قوله إلا أنه لا يتجسد دائما . و عليه ، فإن المنعرج الهرمونيطيقيللفينومينولوجيا يبحث عن كيفية ما لتفكير هذا العنصر اللغوي المقلق، المضلل و المجند ، و الذي يعد بمثابة شرط أولاني لأية قصدية ، أو أي توجه لبلوغ المعنى ، و من تم أي توجه لبلوغ الوعي . فالأمر هنا يتعلق

[1]- الزين محمد شوقي ، تأويلات و تفكيكات ، مرجع سبق ذكره ، ص 23.

[2]- المرجع نفسه ، ص 182.

بعنصر من الصعوبة بمكان الإمساك به أو تلمسه ، لأنه هو ذاته شرط أولاني لأية إمكانية لبلوغ هذا الإمساك أو هذا التلمس ، فنحن لا يمكننا التفكير إلا داخل أفق اللغة، و لكننا بالمقابل لا يمكننا أن نفكر اللغة ذاتها إلا في أفقها هي.[1]

إن المنعرج الهرمونيطيقيللفينومينولوجيا على وعي تام بشموليانية (كليانية) العنصر اللغوي و بحدود اللغة الفعلية في أن واحد معا . فإذا كان من الضروري الحديث عن حدود اللغة، فلأن الكلمات لا تفصح في أغلب الأوقات إلا عن جزء يسير مما ننوي قوله ، أي من كل ما ينبغي قوله حتى يحصل الفهم .و لأن ما يتمتع أيضا بصفة الشموليانية (الكيليانية) بالنسبة للهرمونيطيقا هو ذلك البعد الكامن في نية القول ، الذي و مع أنه يتجاوز القول الافتراضي فإننا نسعى لقوله بفارغ الصبر.[2]

و لتجنب الحديث عن اللغة الفعلية ، الافتراضية ، نجد أن **غادامير** يتحدث هنا عما يسميه sprachlichkeit ، أو الألسنية linguisticité، كما يمكننا الحديث هنا أيضا عن نوع من الحبكة اللغوية la tramelangagière التي تبقى ضرورية للفهم و اللافهم على حد سواء ، ذلك أنه يمكننا أن نتساءل ، ما الذي نعنيه بفهم غير لغوي أو باللافهم إذا لم نكن نعني به تلك التجربة التي ليس في مقدور أية لغة الإفصاح عنها . فما من لغة يمكنها أن تقول ما ينبغي قوله أو كل ما يمكن قوله. ثم إن ذلك يعني الافتراض بان اللغة تبقى العنصر الأساس لكل فهم ممكن، إن لم نقل لكل لا فهم محتمل، إذ لا يمكننا الحديث عن لا مقدرة معينة للغة إلا باسم لغة ممكنة في حدها الأدنى حتى و إن لم تكن متجسدة فعلا .[3]

من الملاحظ أن اللغة عند **غادامير** مثلما هي عند **هيدغر** ، ليست قاصرة على الكلام المنطوق أو المكتوب و لكنها تشمل الكلام المسكوت عنه ، و مجمل الخبرة الصامتة التي هي بمثابة الشروط الأولية المسبقة لكل كلام . فمن "الطبيعي أن لغوية الفهم لا يمكن أن تعني أن كل الخبرة بالعالم يمكن أن تحدث فقط كلغة و في اللغة ، لأننا نعرف

---

[1]- غراندينجان ، المنعرج الهرمونيطيقي ، مرجع سابق ، ص 32.

[2]- المرجع نفسه ، ص ص33.32.

[3]- المرجع نفسه ، ص 33.

أيضا ذلك الوعي الداخلي قبل اللغوي prélinguistique ، و ما وراء اللغوي métalinguistique ، تلك اللحظات الصامتة و الحديث الصامت الذي يحدث فيه اتصالنا المباشر بالعالم . و من الذي يمكنه أن ينكر وجود عوامل حقيقيةشاركة للحياة الإنسانية ، مثل الجوع و الحب و العمل و السيطرة ، التي هي نفسها لغة أو حديث ، لكن يتم من جانبها تدعيم المجال الذي يحدث فيه حديثنا لبعضنا البعض و إنصاتنا لبعض. إنها الشروط المسبقة للتفكير و الحديث الإنساني التي تجعل التأملالهرمونيطيقي ضروريا. "[1]

بطبيعة الحال إن طبيعة الفهم اللغوية الأساسية لا يمكن أن تعني ببساطة أن كل خبرة بالعالم لا تحدث إلا كلغة وفي اللغة.فهناك ظواهر معروفة جيدا سابقة على اللغة مثل الخرس والصمت، التي يعبر فيها اللقاء المباشر بالعالم عن نفسه.[2]

أما عوامل مثل الجوع و الحب و العمل ، و التي يعتبرها **غادامير** شروطا،أساسية للحياة الإنسانية ، بالرغم من أنها تقف بالفعل في الخلفية كدوافع لأفعال الكلام الظاهرية، إلاأن هذه العوامل نفسها لا تخرج عن إطار اللغة برمتها و إن كانت تخرج عن إطار الكلام المقول ، لأنها تدخل ضمن لغة الإيماءة ، و لهذا نجده يفرق بين الكلام و القول ، أو اللغة التي تقول من خلال الكلام المنطوق و اللغة التي تقول من خلال الكلام اللامقولأي المسكوت عنه في مقاله عن " الصورة الصامتة " إذ ،"عندما نقول أن شخصا ما يكون صامتا ، فإننا لا نعني بذلك انه لا يكون لديه شيء يقال . بلالأمر على العكس من ذلك، فإن هذا الصمت هو في الحقيقة نوع من الكلام. و في اللغة الألمانية نجد أن كلمة stumm (صامت) لها صلة وثيقة بكلمة stammlen (يتمتم أو يتلعثم) . و من المؤكد أن حيرة المتمتم لا تكمن في انه لا يكون لديه شيء ما ليقوله ، فهو بخلاف ذلك يريد أن يقول الكثير جدا في نفس الوقت أو لا يكون قادرا على أن يجد الكلمات التي يعبر بها عن الثروة الضاغطة من الأشياء التي تدور بذهنه . و بالمثل فإننا عندما نقول إن شخصا ما قد أصابه بكما أو دان عليه صمتا (verstummt) ، فإننا لا نعني ببساطة أنه كف عن الكلام .فعندما نختار في أن نجد الكلمات المعبرة على هذا النحو، فإن ما نريد أن نقوله يكون بالفعل قد

[1]- Gadamer, la philosophie herméneutique , op.cit , p 176.

[2]– غدامير ، التلمذة الفلسفية ، المصدر نفسه، ص 302.

أصبح قريبا منا على نحو خاص باعتباره شيئا ما يكون علينا أن نبحث عن كلمات جديدة له. " [1]هذه العوامل تؤطر الفضاء الذي يمكن أن يحدث فيه الكلام مع الآخر، و الإصغاء للآخر.

و النتيجة التي توصل إليها**غادامير** في كتابه " الحقيقة و المنهج "، هي أن، " أي احتجاج على شمولية اللغة لا يمكن أن يتم إلا داخل عنصرها اللغوي في حد ذاته . بيد أنه يتحتم علينا الذهاب إلى ابعد من ذلك عبر اعترافنا بأن هذا الشرط اللغوي الضروري لقيام فهمنا هو ذاته سبب تراجيديا تناهينا ، فالفهم هو بحث متواصل عن معنى يمكن أن يقال وأن يتم تقاسمه لكن مع تخطيه دائما لإمكانات القول الفعلية ، و حتى لا نضطر إلى شرح ذلك بطريقة سوقية نقول : إن الكلمات تبقى دائما حمقاء ، إذ ينبغي الوصول إلى ما هو أحسن منها . صحيح أن اللغة يمكنها إيجاد صيغ على درجة لا بأس بها من الدقة ، و من الجمالية الغريبة و بخاصة ، ما تعلق منها بالمأثورات الشعرية أين نجد أن اللغة ذاتها تصاب بالدهشة من نجاحها الخاص مع ذلك اعتقد أن هناك شيئا لم يتم قوله بعد . فالرمزية البلاغية تضمر في طياتها أهم ما في الأمر ، و هو ضعف اللغة الأساس في مواجهة عدم قابلية الكائن للوصف ، ذلك الكائن المتطلع لان تتم الإبانة عنه دونما حاجة لاستخدام اللغة هذه الصيغة قد تبدو لنا صيغة شكلية ، لكنها في واقع الأمر تعبير حتى عن الشك القائم حول المسألة اللغوية في بحثها عن معنى يتخطى كونه مجرد لغة فقط ." [2]

و مع ذلك ، نجد أن اللغة الشعرية لا تعتبر وسيلة لحمل الأفكار ، بل هي الكلمة التي تبدع أشياء جديدة ، لأن الكلمة الشعرية تعلو على ذاتها لإنتاج خصب جديد.

---

[1]- غادامير ، تجلي الجميل ، تحرير : روبرت برناسكوني، ترجمة ودراسة و شرح : سعيد توفيق ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، 1997، ص ص189، 190.

[2]- جان غروندين،المرجع نفسه ،ص ص 33، 34.

المبحث الثالث

اللغة و علاقتها بالشعر

أعيش حياتي في حلاقات تتسع

و تعبر الأشياء التي تحوطني

ربما لن أكمل الحلقة الأخيرة أبدا

لكن أنوي أن أحاول

إني أدور حول الله ، حول البرج القادم .

منذ ألف عام أدور

و حتى الآن لا أعلم

هل أنا صقر ، أم عاصفة ،

أم أغنية عظيمة .

ريلكه: قصيدة " حياتي "

لقد سبق و أن ذكرنا أن اللغة تتحدث ذاتها كلغة عندما لا نستطيع أن نجد الكلمة المناسبة لشيء ما يجول بخاطرنا، و حينئذ، نترك هذا الشيء الذي يشغلنا، لا منطوقا، دون أن نهبه فكرا صحيحا، و نمر بلحظات نشعر فيها بحضور اللغة ذاتها التي مستنا عن بعد و بشكل عابر و هذه "الخبرة التي يبقى فيها شيء ما لا منطوقا و محتاجا إلى اللغة التي تمنحه أو تمنع عنه الكلمة الملائمة، هي خبرة الشعر أو الشاعر. و تجربة هذا الأخير مع اللغة تشبه إذن إلى حد ما تلك التجربة، باعتبارها تجربة يشعر فيها الشاعر بحضور اللغة عندما تفر كلماتها منه باستمرار، و عندما يفتش عنها دوما و يلاحقها كي يستنطقها، أي يتيح لها أن تتحدث. "[1]

هكذا، فإن الشعراء، أنفسهم يمكن أن يعينونا في فهم خبرة اللغة. فـــ " الحقيقة أن الشاعر يمكن حتى أن يصل إلى الحالة التي يكون فيها مضطرا بأسلوبه الخاص، الذي هو أسلوب شعري، أن يضع في اللغة الخبرة التي يعانيها مع اللغة."[2]

1- اللغة و الإبداع الشعري:

إن اللغة تحقق الوظيفة الشعرية، لأن مجالها هو المجال الفني أو الجمالي، لهذا نجد أن نظرية **كرتوشه** في اللغة، تقوم على الجانب الإبداعي فـــ "اللغة فعل فكري و إبداعي"،[3]لأن ماهو مهم في اللغة ليس علاقتها بالفكرو إنما ما له علاقة بالعاطفة و الشعور الذي ينعكس في الصور والأشكال،وبالتالي، فإنها تتصل بالنشاط الشعري. لهذا، فـــ "الطبيعة الجمالية للغة و حقيقتها تظهر في الشعر."[4]

من هنا، فاللغة في نظر **كرتوشه** تحقق الوظيفة الشعرية، و بالتالي، فإن المقصود بفلسفة اللغة هو المجال الفني أو الجمالي، حيث تتم دراسة اللغة دراسة جمالية، و حيث يكون الشعر هو الشكل الأمثل للتعبير.[5]

---

[1]- سعيد توفيق، في ماهية اللغة و فلسفة التأويل، المرجع نفسه، ص44.

[2]-المرجع نفسه، ص ص44، 45.

[3]-Croce Benedetto, Essais d'esthétique, tr : Gilles Tiberghien, Gallimard, paris, 1991, p243.

[4]-Ibid., p235.

[5]- الزواوي بغورة، الفلسفة و اللغة، المرجع نفسه، ص 196.

إن الشعر من حيث هو فن للقصيد، يحفظ لنا ماهية اللغة، من حيث أنه الفن الذي تعلن وتفصح فيه اللغة عن وجودها بكثافة. لكن ،ما هو أبعد و أهم من ذلك، هو أن الشعر هنا من حيث هو فن للقصيد، يمكن أن يكشف لنا عن خبرة اللغة ذاتها، خبرة اللغة التي تتكشف فيها حقيقة أو ماهية اللغة. و الشعر هنا من حيث هو فن للقصيد، ليس مجرد فن يحدث في اللغة و يمكن أن نتبين فيه حضور و كثافة اللغة، بل إنه فن يتخذ من اللغة ذاتها، موضوعا له، أي يمارس نوعا من الفهم الفينومينولوجي الذي يمارس التأمل الإنعكاسيRéflexion،حينما يتأمل الشاعر تجربة اللغة ذاتها.[1]

فما من شك أن للشعر علاقة وطيدة بالفن لأنه يستعمل الخيال . و في هذا الصدد يقول **هيغل** : " الشعر مشترك بين جميع أشكال الجمال و يمتد فيما بينها جميعها لأن عنصره الحقيقي هو التخيل الذي يحتاج إليه كل إبداع يستهدف الجمال ، كان ما كان شكله " [2] .و يضيف **هيدغر** في نفس المضمار قائلا : " إذا كان الفن في جوهره شعرا ، فيجب أن ينسب فن العمارة و فن التصوير ، و فن الموسيقى إلى فن الشعر ". [3]

نلاحظ أن في كلا النصين إشارة ذات دلالة عميقة ،فحواها أن الفنون جميعا تحتوي على مقدار متفاوت من الشعر ، من حيث الرؤية و القدرة على التخيل الفعال .

من بين هؤلاء الشعراء الذين يستعين بهم **هيدغر**، الشاعر الألماني **ستيفان جورج**Stéfangeorge(1868-1931)الذي كتب قصيدة شبه غنائية بعنوان "الكلمات" في سبع أبيات. و **هيدغر** يتناول هذه القصيدة، في محاضراته عن اللغة ، و في مقال له يحمل نفس عنوان القصيدة و هو الكلمات. و لكنه في الحالتين يهمل سراح مضمون القصيدة، و يتوقف طويلا عند البيت الأخير "عندما تبطل الكلمة فلا شيء يمكن أن يكون." و هي وقفة تنقلنا إلى عمق تأملاته في قدرة اللغة على التسمية أي قدرتها على أن تسمي الموجودات.[4]

---

[1]- سعيد توفيق، المرجع نفسه، ص 46.

[2]- هيغل ، مقدمة في علم الجمال،تر.جورج طرابيشي،الجزء الأول،دار الطليعة،بيروت،ط2،1978، ص 157.

[3]- هيدغر ، أصل العمل الفني ، مرجع سابق ، ص 97

[4]- المرجع نفسه، ص ص48، 49.

يبين لنا هذا الشطر أهمية الكلمة التي تجلب اللغة ذاتها إلى اللغة، و يقول لنا شيئا عن الصلة بين الكلمة و الشيء. فحينما يبطل فجأة شيء ما، فإن هذا يعني أن تلاشيا ما قد حدث، والتلاشي يعني حدوث أبعاد و افتقاد لشيء ما، و حينما تفتقد الكلمة لا يكون هناك شيء ما. تلك الكلمة التي تسمي الشيء المعطى لنا في الخبرة.[1]

إن لغة الشاعر تتألف من مناجاة الإشارات و الرموز، ليجعل منها بعد ذلك إشارات يخاطب بها الناس. و مناجاة الرموز و الإشارات تلقى قبولا، و في الوقت نفسه موهبة جديدة، وتأسيس الموجود يرتبط بإشارات الآلهة و رموزهم.[2]

هذه المناجاة تكون عن طريق القول، والقول هو الشعر أي "قول العالمو الأرض، و قول مجال صراعهما و كذلك صراع الآلهة على القرب و البعد. الشعر حكاية كشف الموجود. و كل لغة هي كل مرة حدوث ذلك القول، الذي يظهر فيه لشعب من الشعوب عالمه تاريخيا و تحفظ فيه الأرض بوصفها المنغلقة. القول الملقى، هو ذلك الذي يحمل فيه إلى العالم ما يمكن قوله و ما لا يمكن قوله في الوقت نفسه. في مثل هذا القول تصاغ سلفا لشعب تاريخي مفاهيم جوهره، أي طريقة انتمائه إلى تاريخ العالمwelt-geschichte."[3]

كان **الدازاين** يرتبط بالملفوظ في التأويل اللغوي، ثم ينتقل إلى الشعر و منه إلى القصيد، حيث الشعري يتمظهر في بناء ليس النهائي المجدد و إنما هو "النهائي" المفتوح باستمرار على اللانهائي. و ليس الشعر إلا موقعا وسطا بين عالم الآلهة و عالم البشر، بين المقدس و المعيش، بين الخفي و المعلن، كذلك الميتالغويmétalangage، هو لغة تتمظهر لتكتمن اللغوي المسكوت عنه تماما كالبحر يتبدى أمواجا و هو القيعان تخفي أسرارها للرائي. هذا المابين، يجعل اللغة كالشاعر تنتمي إلى الوجود و تظل في الآن نفسه غريبة عنه ضمن الموجود.[4]

---

[1]- المرجع نفسه، ص 50.

[2]- مفتاح عبد الهادي ، الشعر و ماهية الفلسفة، مجلة فكر و نقد، العدد الثامن، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، أفريل1998، ص 70.

[3]- هيدغر، أصل العمل الفني،مرجع سابق، ص 98.

[4]- الكيلاني مصطفى ، الميتالغوي و التأويلية الأنطلوجية، مجلة فكر العربي المعاصر ، مركز الإنماء القومي ، بيروت / باريس ، العددان 68 -69 ، 1989، ص97.

ففي بيت استشهد به **هيدغرهولدرين**"تعلم الإنسان كثيرا، و من أرباب السماء سما الكثير"، نجد أن اللغة الأصلية هي التي تسمي الآلهة، و تسمي جميع الأشياء في كينونتها، أي على ما هي عليه، و بعبارة أخرى تكشف ماهيتها، و أن تقسم على هذه الأرض شعريا. فمعنى ذلك أن نكون في جوار الآلهة و ماهية الأشياء. فاللغة الأصيلة إذن هي لغة الشعر، لأن الشعر وحده القادر على رفع الحجب عن الوجود. الشعر يسمح للأرض و السماء و تدفق الأعماق و قوة الأعالي بأن تتقابل. و في هذا التفاعل يتم الإظهار و الإحضار. و" ما دامت اللغة تتجلى شعرا عبر الكلمة، فإنها تعطيه دور الوسيط الذي ينقل سؤالها و قانون غبطتها." إن الشعر هو لغة في أسمى صورة."[1]

فإذا كانت ماهية اللغة كلغة ، أي من حيث هي عملية اتصال حقيقي يقوم على الحواروليس على توصيل المعلومات تكمن في أنها تقول لنا دائما شيئا من خلال الحوار، فإن هذه الخاصية المميزة للغة تبلغ أعلى صورة مكثفة لها في الشعر الذي يقول لنا ما يقوله في كلمات تبقى مكتوبة و لا يمكن استبدالها.

يطرح **غادامير** سؤالا عن علاقة اللغة بالشعر."كيف تصير اللغة فنا؟ إن الإبداعات الشعرية هي ابداعات بمعنى غير مألوف. إنها نصوص بطريقة بارزة. فاللغة تبزغ هنا بكامل استقلاليتها.إنها تمثل نفسها، و ترتفع بنفسها إلى هذا الموقع، بينما الكلمات تتجاوز بشكل معياري منطرف مقاصد الكلام المباشرة الذي يخلفها وراءه."[2]

إن الشرح المفاهيمي لا يستطيع أن يستنفذ مضمون الإبداع الشعري. ولقد تم ادراك هذا الدرس منذ **كانط** في الأقل، إن لم يكن منذ اكتشاف **باومغارتن** الحقيقة الجمالية.[3]

---

[1]– غادامير، تجلي الجميل، المصدر نفسه ، ص224.

[2]– غادامير ، التلمذة الفلسفية ، مصدر سابق ، ص 321.

[3]– المصدر نفسه ، الصفحة نفسها

إن الشعر المعاصر حينما يتحول إلى شعر موضوعي و يغترب في الشكل المجرد[1]، أي حينما يسقط ماهية اللغة باعتبارها تقول دائما شيئا و لا يمكن أن تتخلص دائما من المعنى، فإنه على حد قول **غادامير**، "سوف يكون مجرد طنطنة".[*]

من الجدير بالذكر، من منظور **غادامير** حول مفهوم الجميل في الفن عموما و الشعر بخاصة بمعناه التجريدي Abstractif الذي تتبناه الرؤية الحداثية هو "مفهوم دخيل على الشعر، فماهية الشعر كانتو ستظل تكمن في قول شيء ما أو حقيقة ما من خلال الصورة اللغوية الشعرية و معنى هذا أن **غادامير** لا يريد أن يسقط من حسابه أهمية الصورة اللغوية الشعرية، بل يريد التأكيد على أننا لا ينبغي أن ينصرف اهتمامنا إليها باسم الحداثة."[2]فأن يصبح المرء منفتحا هو أمر يعني أن يقول ما يعنيه. القول الشعري، بالتحديد، يقول بشكل تام ذلك الكلام الذي لا نحتاج أن نضيف إليه أي شيء وراء ما يقال كي نتقبله من "حيث تحققه كلغة. فكلمة الشاعر تكون مستقلة ذاتيا، بمعنى أنها تكون تحققا ذاتيا، من حيث أنها تشهد على ذاتها و لا تسمح لأي شيء أن يحاول التحقق منها."[3]

يرى **غادامير** أن اللغة تكون شعرية، بمعنى أنها لا يتم تحققها بواسطة أي شيء وراء ذاتها، أي "لا يتم تحققها بواسطة أي تأييد قد نبحث عنه عن طريق التحقق من الوقائع أو من خلال خبرة إضافية. إنها تحقق ذاتها... هكذا،فإن اللغة الشعرية تبرز بوصفها التحقق الأسمى لذلك الإظهار الذي هو بمثابة الإنجاز العظيم لكل كلام."[4]

---

[1]- غادامير ، تجلي الجميل ، المصدر نفسه، ص 225.

[*]- يتعرض غادامير هنا لقضية بالغة الأهمية، و هي أن مادة الشعر الأساسية هي الكلمة القصدية، أي الكلمة التي تقصد معنى و تقول شيئا ما، تماما مثلما أن مادة الموسيقى هي الصوت الموسيقي نفسه. حقا إن الصورة الشعرية لا تتألف من مجرد كلمات تقصد معان، بل و يمكن القول إن الشعر نفسه لا يمكن تصوره دون موسيقى ممثلة في الإيقاعات، بل و حتى في الكلمات نفسها التي تكون لها قيمة موسيقية خاصة بها. و مع ذلك فإن الموسيقى هنا ينبغي أن تفهم باعتبارها مباطنة في السياق اللغوي نفسه، فالكلمات الموسيقية بمفردها لا تخلق شعرا، إذ لابد أن ترتبط معانيها في سياق لغوي ما، فبدون هذا الارتباط لمعاني الكلمات تصبح موسيقى الكلمات نفسها أشبه بضوضاء...ففي حين أن الموسيقى تستطيع أن تخلق صورة معبرة و أن تخاطبنا على نحو مباشر من خلال لغة الصوت الموسيقي وحده، فإن الشعر لا يستطيع أن يفعل ذلك إلا من خلال المعاني القصدية للكلمات. ينظر: غادامير، تجلي الجميل، ص168.

[2]- المصدر نفسه ، ص168.

[3]- المصدر نفسه، ص 231.

[4]- المصدر نفسه، ص233 .

ففيما يخص الشعر، لا يكفي مجرد فصل الشكل الجمالي عن الجانب النظري، و تحريره من ضغط القواعد والأحكام. فحتى الشعر يظل شكلا للغة تلتئم فيه المفاهيم،" من هنا تكمن المهمة التأويلية في كيفية تحديد المكان الخاص للشعر في سياق ما تؤديه اللغة من ربط ة تماسك حيث يكون الجانب التصوري فاعلا على الدوام."[1]

إن كل نظرية جمالية تفسر الكلمة الشعرية ببساطة على أنها مركب من لحظات انفعالية و دلالية زائدة على لغة الحياة اليومية، إنما هي على حد قول **غادامير** "نظرية مضللة تماما".[2]

من الواضح، أن **غادامير** متأثر هنا، بفهم **هيدغر** لماهية اللغة التي تبلغ تحققها التام في اللغة الشعرية، حيث تبدو قدرة الكلمة على تسمية الأشياء و الموجودات جميعا، بل و على جلب الوجود نفسه إلى بيت اللغة. فـــ " الإبداع الشعري – فيما يرى **غادامير**– لا يقصد شيئا ما، و لكنه بالأحرى بمثابة وجود ما يكون مقصودا لدرجة أن الشاعر نفسه الذي يسمع ما أبدعه من شعر لا يستطيع أن يتصور ذاته أنه هو نفسه الشخص الذي قاله."[3] لهذا، فحقيقة الشعر تكمن في إبداع إبقاء القرب لأن، "القصيدة الأصلية تتيح لنا أن نعايش القرب على ذلك النحو الذي يتم فيه إبقاء هذا القرب في الشكل اللغوي للقصيدة و من خلاله."[4]

فاللغة، تمنح المرء اقترابا من عالم تنشأ فيه أشكالا خاصة معينة من الخبرة الإنسانية. خبرة ممارسة التفكير، أو بالأحرى التفكير الشعري.

2– اللغة و التفكير الشعري:

سؤال الفكر والشعر، سؤال يتجاوز كونه يشير إلى قضية نمط الكتابة الشعرية و مسائلها المتعلقة بالتفعلة و الوزن، أو كونه سيعرض لمسائل الكتابة يعيشها الإنسان، و مرتبط كذلك بحالة التيه و الظلمة التي ما فتئ العصر يشهد تعاظمها. حالة فقدت معها مجموعة من القيم دلالاتها و ركائزها حالة مثل هذه تدعو إلى الاستجابة لنداء العصر من خلال الاستمتاع لمثل هذه الأسئلة

[1]– غادامير، التلمذة الفلسفية ، مصدر سابق ،ص 114.

[2]– غادامير ، تجلي الجميل، المصدر نفسه، ص 234.

[3]– المصدر نفسه، ص 236.

[4]– المصدر نفسه، ص 237.

الأساسية المطروحة، أسئلة ذات أفق أنطلوجية لا تعنى فقط بهذا الموجود الجزئي أو ذاك، و إنما تهتم بالموجود في كليته.[1]

أما الخبرة الشعرية تعني لدى **هيدغر**، خبرة ممارسة التفكير الشعري الذي يكون ماثلا في كل فن و كل تفكير أصيل باعتباره عملية جلب و إظهار الموجود إلى مجال الانفتاح، فكل فن يكون شعرا بهذا المعنى الماهوي الواسع للشعر، تماما مثلما أن كل فنيكون لغة بالمعنى الماهوي الواسع للغة الذي لا تكون فيه اللغة مجرد أداة للتوصيل، و إنما عملية كشف و إظهار من خلال اللاتحجب و التحجب.[2]

إن ماهية الشعر تتحقق في الفنون جميعها، و حيث إن اللغة في ماهيتها هي ممارسة للتفكير الشعري، فإن الشعر نفسه الذي يستخدم اللغة وسيطا (فن القصيد) يتمتع بضرب من الأولية على سائر الفنون الأخرى، بحيث أن "فن القصيد يحدث في اللغة، لأن اللغة تحفظ الطبيعة الأصلية للشعر."[3]و منه، يتضح لنا استخدام **هيدغر** اللغة الاقتحامية، التي ترغم المتلقي على اقتفاء أسئلته عن الوجود عن طريق التفكير التي حاول **هيدغر** أن يتحدثها بلغة الشعراء.

وليس مناط الأمر هنا ،أن **هيدغر** يستخدم عبارات مصاغة شعريا ليخصب لغة المفاهيم الجدية، فإن ما يكون بالأحرى مشتركا بين لغة التفكير و اللغة الشعرية هو أنه حيثما يكون هناك رأي أو إشارة، فإنه لا يكون هناك في مقابل ذلك شيء يرتأى أو شيء يشار إليه، فإن ما يرتأى و ما يشار إليه لا يمكن أن "يوجد هناك" في أي صورة لغوية أخرى.[4]

إن ما يريد أن يؤكد عليه **غادامير** هنا، هو أن كلا من الشعر و التفكير يجلبان الوجود إلى بيتاللغة، لأن اللغة هي بيت أو سكن الوجود كما يردد **هيدغر** دائما. و من هنا، تكون القرابة بين لغة الشاعر و لغة المفكر. فسؤال الوجود الذي يطرحه المفكر يكون حاضرا في لغة التفكير، مثلما أن سؤال الوجود الذي يطرحه الشعر يكون حاضرا في لغة الشعر، من حيث هي قول يكشف و

---

[1]– محمدطواع، هيدغر و الشعر، مجلة فكر و نقد، العدد الثامن، السنة الأولى، أبريل، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1998، ص76.

[2]– سعيد توفيق، في ماهية اللغة و فلسفة التأويل، مرجع سابق، ص 46.

[3]– هيدغر، أصل العمل الفني، مرجعسابق، ص 98.

[4]– غادامير، طرق هيدغر، مصدر سابق ، ص 238.

يظهر الوجود أو وجود الموجود. و على هذا الأساس يمكن أن نفهم عبارات و لغة **هيدغر** نفسها، فالفكر هنا، باعتباره التفكير الذي يثير سؤال الوجود يكون ماثلا في اللغة نفسها،"بل إن الفكر- فيما يرى **غادامير**- يكون مشهودا عليها في فعل الحديث نفسه. و هذا الأمر يمكن إيضاحه على أفضل نحو حينما نتأمل حركة الفكر الذي يكون بمثابة حوار للتفكير مع ذاته. و**هيدغر** نفسه يعد مثالا جيدا هنا، فحسب المرء أن يتذكر، كما يقول **غادامير** الأسلوب الذي كان يقترب به **هيدغر** من منبر قراءة المحاضرات، و الجدية التي يشوبها طابع الاستثارة، و غالبا الغضب، و هو الطابع الذي ميز أسلوبه في طرح فكره في نوع من المغامرة، و الأسلوب الذي كان ينظر به شذر إلى خارج النافذة بينما تمر عيناه مر الكرام على الحضور، و الأسلوب الذي كان يبلغ صوته أعلى طبقاته مفعما بالاستثارة يحسب المرء أن يذكر هذا ليدرك أن اللغة التي كان **هيدغر** ينطقها و يكتبها هي مسألة لا يمكن إغفالها. فالمرء ينبغي أن يأخذها على ما هي عليه، و على نحو ما تقدم نفسها. لأنه في هذا الأسلوب عينه يكون الفكر هناك (DA). و نحن في هذا مدينون بالعرفان و الشكر **لهيدغر**،ليس فحسب لأنه شخص اعتقد فيشيء ما هام، و كان لديه شيء هام ليقوله لنا، و إنما لأنه في غمار عصر اندفع اندفاعا محموما في اتجاه حسابي إحصائي، قد ترك لنا شيئا ما هناك. شيئا ما أرسى نموذجا جديدا للتفكير لأجلنا جميعا."[1]

و على خطى **هيدغر** يعلق **غادامير** على أهمية التفكير الشعري ، و يشيد بقصائد **ستيفان جورج**، بأن شاعرا مثل **جورج**استطاع ، مع الصوت الساحر لقصائده و قوة شخصيته أن يمارس تأثيرا تكوينيا قويا على الجنس البشري. هذا التأثير، يبقى مسألة يتذمر من أجلها العديد من الأشخاص من ذوي التفكير العميق ، و لقد مثل ذلك**لغادامير** تصحيحا لا ينسى أبدا لدور التصورات التي كانت تشجعه في دراساته الفلسفية .[2]

يؤكد **غادامير** تأثره بهذا الشاعر و يشيد بعظمته في كتابه"التلمذة الفلسفية" قائلا:"صار حضور الشاعر **ستيفان جورجه**حضورا قويا بشكل متزايد، لا سيما بعد أن تعمقت في عالم الشعر بفضل أوسكار شورر و بعد أن فتح إرنست روبرت كورتيوس أذني على الموسيقى الفريدة لهذا

[1]- غادامير ، التلمذة الفلسفية، مصدر سابق ،ص 114.

[2]- ماهر عبد المحسن حسن ، مفهوم الوعي الجمالي ، مرجع سابق، ص 44.

الشعر. وقد إلتقيت الشاعر **ستيفان جورجه** نفسه مرة عند بوابة بارفوسر و لكنني لم أستطع النظر إلي عينيه مباشرة انبهارا بعظمته."[1]

إن **هيدغر**،مثله مثل **غادامير**يبين أن كلا من الشعر و التفكير ينتميان إلى بعضهما بعضا بفضل القول أي بفضل اللغة التي تقول حينما تكشف و تظهر. "كل تفكير تأملي يكون شعرا، و كل شعر بدوره يكون نوعا من التفكير."[2]

فمن خلال قصيدة **ستيفان جورج** "الكلمات" و التي تستحق الاقتباس برمتها:

" المعجزة أو الحلم من الأقاصي

جلبتهما إلى شاطئ بلادي

و انتظرت إلهة القدر المتحممة بنور الفجر

حتى اكتشفت الاسم داخل غديرها

عندئد تبدى لي الحكم قريبا ساطعا

فهو يزدهر و يشرق الآن أمامي دائما

و ذات يوم عدت من إبحاري السعيد

مصطحبا معي الدر المكنون

و فتشت إلهة القدر طويلا، ثم أنبأت:

"ليس مثل هذا الدر يكتنف"

و ما هي إلا أن تلاشى الدر من بين يدي

[1]- غادامير ، التلمذة الفلسفية، مصدر سابق، ص ص 45، 46.

[2]- المرجع السابق ،ص63.

و لم يعد الكتر يزين بلدي

فتوليت و قلت متحسرا:

عندما تبطل الكلمة فلا شيء يمكن أن يكون".

فإن هذا الأخير، أي **هيدغر**يفكر في اللغة من خلال الشعر، و كأنه يفهم مهمة الشعر في النهاية على أنها مهمة تفكير. هذا ما يؤكد أنه يفكر في النهاية ،في قول **هولدرين**:" و لكن ما يبقى يؤسسه الشعراء؟"[1]

إن **هيدغر** عندما يتحدث عن الشعر بوصفه تفكيرا، فإنه لا يتحدث عن أي نوع من الشعركان، و إنما يتحدث عن ذلك المستوى الرفيع من الشعر الذي يميز الأعمال الشعرية العظيمة، و التي يتردد صدى الشعر فيها داخل مجال التفكير.

فمن الواضح أن الأعمال الشعرية العظيمة هي تلك التي ترتبط بمجال التفكير، أي تلك التي تنتمي إلى شعراء يتيحون للغة أن تتحدث من خلالهم لتقول لنا شيئا، أي لتظهر لنا شيئا عن حقيقة الوجود الذي يتجلى في الموجود. و يستفاد من هذا أن الشعر العادي لدى **هيدغر**– و إن لم يقل هذا صراحة – هو الشعر الذي لا تتحقق فيه ماهية الشعر في صلته الحميمة بالفكر، و من ثم بالوجود. و هذا يستدعي إلى أذهاننا حالة الشعر الغنائي الخالص الذي يتغنى فيه الشاعر بمشاعره الخاصة و حالاته الذاتية، و الذي وضعه كل من **هيغل** و **شوبنهاور** في أدنى مراتب الشعر، لأنه لا يتحدث عن حقيقة تتعدى نطاق الذات، حتى إن**شوبنهاور** قد ذهب إلى القول بأن إبداع الشعر الغنائي لا يتطلب من المبدع أن يكون عبقريا كما هو الحال في الفن عموما، فالإنسان الذي لم يبلغ درجة العبقرية يمكن أن يبدع أشعارا غنائية جميلة، و الدليل على ذلك هو وجود العديد من الأغاني الفريدة التي ألفها أشخاص مجهولين لم يشتهروا بعبقريةمن أمثال: الأغاني الوطنية و أغاني الحب التي لا تحصى.[2]

---

[1]– المرجع نفسه ، ص 48.

[2]– المرجع نفسه، ص ص64،65.

إن الشاعر لم يستخدم كلمة "يكون"، بل "يمكن أن يكون": و هذا يعني تغير في الأسلوب التقليدي في رؤية الأشياء الذي تعلمه الشاعر، فالشاعر يقول لنا إذن: من الآن فصاعدا، لا ينبغي أن ننظر إلى شيء ما على أنه موجود حينما تفتقد الكلمة. أما كلمة يكون بمفردها، فهي تعني رؤية و فهم مستقر للأشياء و متعارف عليه. لكن الشاعر هنا، يريد أن يؤكد على الشك في أسلوب رؤيتنا التقليدية للأشياء من خلال الخبرة التي مر بها في اللغة، أو في علاقة الكلمة بالشيء، و هي الخبرة التي تعلم منها أن الكلمة وحدها هي ما يجعل الشيء يظهر على النحو الذي يكون عليه.[1]

الكلمة عند **هيدغر** ليست أي كلمة، و إنما هي الكلمة التي تسمي، أي التي تقوم بعملية التسمية أو إظهار الموجود. إنها الكلمة التي تجعلنا نخوض و نعاني تجربة اللغة التي تتحقق فقط في اللغة الرفيعة و السامية من قبيل: لغة الشعر، و من هنا يقول **ريتشاردسون**: " يجب أن نؤكد دائما على أن ماهية اللغة بالنسبة **لهيدغر** لا ينبغي البحث عنها من جهة الصوت أو المعنى، و إنما من جهة الهوية التامة بين القول و الإظهار، و هذا التصور يصبح واضحا تماما عندما يفسر **هيدغر** ما يفهمه من الاسم و التسمية بمعنى إظهار و بسط موجود ما في المجال المفتوح، على ذلك النحو الذي يكشف فيه الموجود على نحو ساطع عما يكون عليه."[2]

ليست إذن أي كلمة تكون قادرة على التسمية، و إنما فقط الكلمة التي تقول بمعنى أن تظهر الموجود، و لذلك يقول **هيدغر**: "إن شيئا ما يكون فقط حينما تسمي الكلمة الملائمة والسديدة، شيئا ما بوصفه وجودا. و إن الشاعر لا يقول شيئا عن هذا. و لكن مضمون البيت الأخير ينطوي في المقام الأول على العبارة التالية: إن وجود أي شيء يكون هو وجود يقيم في الكلمة. لذلك، فإن هذه العبارة تصدق أيضا على القول بأن: اللغة هي بيت الوجود."[3]

إن خبرة الموجود البشري عند **هيدغر** بالوجود تتجلى على أفضل نحو في الشعر، و أن الخبرة الأصيلة بالوجود لدى اليونان قد تجلت في شعر هوميروس و تكشفت في لغة اليونان.

---

[1]- المرجع نفسه، ص 51.

[2]- المرجع نفسه، ص 57.

[3]-الكيلانيمصطفى ، الميتالغوي و التأويلية اللغوية ، المرجع نفسه، ص101.

و القول الشعري، لغة أولية، أصيلة، هي لغة الأصول. و لغة الأصول هذه هي التي تؤسس قرارات الشعب التاريخي، فـــ "قول الشعر – فيما يرى **هيدغر**– ليس إلا تفسيرا لصوت الشعب."[1]

إن الحوار القائم بين **هيدغر** و **هولدرين**– هذا الأخير يعتبر شاعر الشعراء بالنسبة **لهيدغر**– هو حوار بين الفكر و الشعر، و ليس انفتاح الفيلسوف على الشاعر إلا محاولة أخرى لمزيد من الحفر في الدازاين، بتحريره من مفهوم الحد النهائي الذي يهدد كيانه بالتشظي و الانهدام، و ليس الحوار اندماج الواحد في الآخر و نفيا للمغايرة، بل هو الاختلاف و الاتفاق في حيز مشترك هو الدازاين يتفتح على اللانهائي عند **هيدغر**، و هو الشعر يخترق مواطن مجهولة و يبتدع عالمه الخاص عند **هولدرين**.[2]

لهذا، فإن فهم عند **هيدغر** في مجال الفهم التعاطفي، أي الفهم الذي يجب أن يبقى بقرب الأشياء أو الموجودات لينصت إلى نداء الحقيقة، و الوجود الذي يتجلى في هذه الموجودات من خلال اللغة.وفهم حقيقة اللغة و الشعر عند **هيدغر** لا ينفصل عن فهمنا لحقيقة الفلسفة أو الفكر. و في كل هذا، فإن **هيدغر** يعيد صياغة مفهوم الخطاب الفلسفي ذاته. فالحقيقة أننا ينبغي أن نتعامل مع أطروحات أو تساؤلات **هيدغر** المتضمنة في هذا البحث على أنها دعوة إلى التفكير بطريقة مختلفةومتحررة من التقاليد التي تكبل هذا التفكير و توجهه في طرائق محددة سلفا. دعوة إلى أن نعيد النظر في فهمنا التقليدي للغة و الشعر و الفكر: اللغة التي ليست بأداة و لا بموضوع، و إنما اللغة التي تنطبق شعرا و فكرا. و الشعر الذي لا يتمنطق، و إنما الفكر الذي يكمن في اللغة ذاتها ويمارس التفكير الشعري. و **هيدغر** في دعوته هذه لا يفرض علينا منطقا خاصا، و إنما هو يوجهنا فحسب لنسير على الطريق، و يتركنا هناك.

من الملاحظ أن التفكير الشعري، أو ما يسميه **هيدغر** أيضا الطابع الشعري للتفكير هو ما يؤسس معنى القرب، و بالتالي الجوار بين الشعر و التفكير، فليس الجوار هو الذي يسبب القرب، و إنما القرب هو الذي يسبب الجوار. فما الذي يكون كل من الشعر و التفكير بقربه؟ إنه الوجود

[1]- Heidegger,Martin., approche de Hölderlin, edGallimard, paris, 1962, p58.

[2]–المرجع نفسه ، ص 97.

نفسه. و بالتالي، فإن مهمة التفكير في الوجود، هي مهمة يمكن أن يصطلح بها كل من الشعراء والمفكرين، و تجعلهم في علاقة جوار، بل إن الشعراء يمكن أن يعينوا المفكرين عندما يكونون غير قادرين على مس منابع الوجود.[1]

في الواقع،إن هذه القرابة بين مهمة الشعر و مهمة التفكير، هي ما يجعلنا نعيد النظر في فهم مهمة الفلسفة ذاتها: فكما أن الشعر هو نوع من التفكير، كذلك فإن الفلسفة الحقة، هي نوع من التفكير الشعري الذي يقتضي من خلال اللغة سؤال الوجود و نداء الحقيقة. و هذا هو الأصل في نشأة الفلسفة عند السابقين على **سقراط** حينما كانت الفلسفة تمارس باعتبارها فكر، و لكن الفلسفة لم تعد تمارس الفكر بصورته الصحيحة، لأنها انفصلت عن منابعها الأصلية. فالفلسفة في الأصل كما مارسها الفلاسفة السابقون على سقراط من أمثال: **بارمنيدس** و **هرقليطس**،كانت مهمة تفكير: فهؤلاء قد مارسوا مهمة التفكير، و علمونا إياها قبل أن تنقسم الفلسفة على نفسها إلى ميتا فريقا و أخلاق و غيرها من التصنيفات، و قبل أن يتحول المفكرون إلى فلاسفة، أي إلى أولئك الذين تعلموا أن يفكروا بطريقة مهنية. و لا شك أن مهمة الفيلسوف، كما بين **كلين غراي**. لها فضائلها و ضروراتها عند **هيدغر**، و لكن ليس هناك ضمان بأن يعرف أولئك الذين تعلموا فلسفيا ما هو التفكير حقا: فالسابقون على سقراط لم يتعلموا الفلسفة. و إنما مارسوا التفكير.[2]

هذا الانفصال الذي حدث للفلسفة و حال بينهما و بين منابعها الأصلية هو الذي أدى إلى سيادة ميراث طويل من تصور الفلسفة باعتبارها نسقا معرفيا يسعى إلى اكتشاف و معرفة العالم والطبيعة في ضوء المنهج. و مع العصر الحديث أصبحت العلوم الطبيعية هي النموذج الذي تحتد به الفلسفة، و هي المعيار الذي وفقا له يمكن للحكم على قيمة الجهد الفلسفي، و تراجع دور الفن والأدب، و خاصة الشعر، باعتبارها مجالات عارية من المعرفة.

يرى **كلين غراي** أن الفلسفة الوجودية و فلسفة **هيدغر** بوجه خاص قد عملت على تغيير هذا التقليد الأنجلوساكسوني السائد في أوروبا و أمريكا، باستثناء ألمانيا التي فطن فلاسفتها المعنيون

---

[1]- المرجع نفسه، ص 67.

[2]- سعيد توفيق، المرجع نفسه، ص ص69،70.

بفلسفة الحياة من أمثال **شوبنهاور** و **نيتشه** و **هردر** و **ليسينغ** إلى ما هنالك من قرابة بين الفلسفة والشعر بوجه خاص.[1]

لا شك أن **هيدغر** مدين هنا بوجه خاص **لنيتشه** الذي لم يكن مجرد فيلسوف للحياة فطن إلى قرابة الفلسفة من الشعر و الفن عموما، بل إن فلسفته نفسها قد عبرت عن نفسها في نوع من التفكير الشعري. و يمكن أن نعتبر فلسفة **غاستونباشلار** صورة أخرى معاصرة للتفكير الفلسفي باعتباره تفكيرا شعريا، أي باعتباره تفكيرا، لا يقصد بطريقة واعدة إنتاج فلسفة بالمعنى الأكاديمي. و لا شك أيضا أن فلسفة **هيدغر** نفسه ، خاصة فلسفته التالية على الوجود والزمان تعد مثالا جيدا على هذا النوع من التفلسف أو التفكير.[2]

لكن،ليس معنى ذلك أننا نريد أن ننتهي إلى كلا من الفلسفة و الشعر يكونان شيئا واحدا، **فهيدغر** نفسه هو الذي يؤكد أن بينهما هوة، لأنهمايسكنان على جبلين منفصلين عن بعضهما، وفي هذا "يوافق **هيدغر،هولدرين،** بل و يقتبس منه عبارته في قصيدته: "باطموس" patmos. إنهما -أي الفلسفة و الشعر – يقيمان الواحد بجوار الآخر فوق جبلين متباعدين."[3]

مع ذلك، فإن بينهما صلة قرابة خفية، وهي أن كليهما يكون في خدمة اللغة، إلا أن الفلسفة ليست شعرا، و لكنها نوع من التفكير الشعري، أي التفكير الذي يتحقق في اللغة أو يحقق ماهيتها في كشف و إظهار وجود الموجود "إن الشعر حينما يجاور الفكر يمنح لهذا الأخير الإنارة والقدرة على الانفتاح ، و كذلك الفكر حين يجاور الشعر. **وهيدغر،** الفيلسوف حينما يتناول قصائد **هولدرين فريدريك**Friedrich Hölderlin (1770-1843)،الشاعر، فمن أجل أن يبين تلك العلاقة التي يجب أن تكون بين الفكر و الشعر. كما أن هذه العلاقة هي في منظورنا علاقة جوار"[4]، بالأسماء و الكلمات، أو بالفكر و المفهوم. فالشاعر و الفيلسوف كلاهما يسعى إلى

---

[1]- المرجع نفسه، ص 70.

[2]- المرجع نفسه، ص 71.

[3]- صفاء جعفر، أنطلوجيا اللغة عند هيدغر، أوراق فلسفية، العدد التاسع، يناير 2004، ص ص221،222.

[4]- Heidegger Martin., qu'est ce que la métaphysique ? , tr : henry corlin ,qu I ,edGallimard, paris,1968, p83.

الاستنطاق و إلى إعادة الخلق و الإنتاج، كل على طريقته، الأول يحدد نوع الكلام و أسلوبه، والثاني بنية الفهم و طريقته.[1]

فكما أن الفيلسوف ينقذنا من الفهم الساذج، و يحررنا من اللغو و الهذر، كذلك الشاعر ينقذنا من الكلام المعتاد، و يحررنا من الرتابة و الركاكة، و كما أن الفيلسوف يحملنا بفهمه، على إعادة النظر في محمولاتنا، إنْ بتوسيع الفهم، أو بتعميقه، أو بقلبه، كذلك الشاعر يجعلنا بكلامه نتكلم الكلام على نحو جديد، إنْ بتوسيع معاني الكلمات، أو باجتياز دلالاتها، أو بنظمها نظما مبتكرا، كما أن المفكر الكبير يحضننا على أن نتكلم على ما نتكلم عليه، بما لم نتكلم به من قبل.[2]

كلاهما يحملنا على إعادة التعريف بالأشياء، ويتحدث عنها و كأنها تستدعى للمرة الأولى. و إذا كنا لا نبلغ بفكرنا إلى المعرفة الأولى ، فلا نصل بكلامنا إلى الكلام الأول. فإننا ندركمع المفكر، إذ نقرأ أفكاره، كأننا نعرف الموجودات للمرة الأولى، كما نشعر مع الشاعر، إذ ننصت إلى كلامه، كأننا نتكلم عن الأشياء للوهلة الأولى.

هكذا، فالفيلسوف و الشاعر كلاهما ينطق بما لا يطبقه بعد، كلاهما يتحدث كما لم يتحدث عنه و يجعل الحديث ممكنا. الأول في نظر **هيدغر** دائما يقول ما يسكت عنه القول ولا يقوله، و الثاني يتكلم على ما يصمت عنه الكلام، و يشكل مصدره. إن الشاعر يتكلم من أقاصي الصمت، إذا شئنا أن نتكلم على الكلام بكلام الشعراء.[3]

إن الشاعر يدخل مغامرة أنطلوجية إلى عالم متعدد الأبعاد، تمارس من خلاله الذات كينونتها كامتداد لاستمرارية الوجود الإنساني. فـــ "نحن- فيما يرى **هيدغر**- بالقدر الذي ندرك فيه الكائن في كينونته أو بلغة معاصرة تتمثل الموضوعات في موضوعيتها، نكون مزاولين للتفكير،

---

[1]- علي حرب، محاولات فلسفية، مجلة العرب و الفكر العالمي ، مركز الإنماء القومي ، لبنان / باريس ،ع11/ صيف 1990، ص 159.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- المرجع نفسه، ص 158.

بل إننا بهذه الكيفية نكون مزاولين للتفكير منذ زمن طويل. إلا أننا لا نفكر بعد على نحو خاص ما دمنا لا نعتني بهذا الذي تكمن فيه كينونة الكائن عندما تتجلى كحضور."[1]

لهذا، نجد أن مصدر كلا من الفكر و الشعر الموجود، هو الوجود لأن " الفكر و الشعر يولدان معا من الوجودو يرتفعان إلى حد حقيقته."[2] فالفكر الممتثل بإصغائه لصوت الوجود يبحث لهذا الأخير عن الكلام الذي انطلاقا منه تأتي الحقيقة إلى اللغة. من هنا سر اهتمامه وانشغاله بحسن استعماله للكلام. و في ذلك تكمن يقظته و همته. فإذا كان القول الشعري و الفكر الأكثر صفاء يلتقيان في حسن استعمالهما، و عنايتهما بالكلام فإنهما في الوقت نفسه منفصلان في ماهيتهما بأكبر مسافة ممكنة. المفكر يقول الوجود، أما الشاعر فيسمي المقدس، لأن القول الشعري و الفكر يحيل كل منهما إلى الآخر، مع أنهما متمايزان.[3]

3- الشعر –الوجود– الحقيقة

إن **هيدغر** عندما يتحدث عن الشعر ، فإنه لا يتحدث في إطار علم الجمال بمعناه الحديث و الدقيق ، بمعنى أنه لا يتحدث عن جماليات الشعر ، أي لا يتحدث عن الشعر باعتباره ذلك الشكل الأدبي اللغوي الذي تكون له خصائصه الجمالية المميزة عن غيره من سائر الفنون الجميلة ، سواء من حيث الأسلوب أو الشكل الفني ، فالتفكير الشعري كما يرى الأستاذ **كالفن شراج**CalvinSchlag: " ليس ملكة أو قدرة جمالية خاصة يتم استدعاؤها عند إنشاء قصيدة ما و إنما هو بالأحرى ذلك التفكير الأساسي الذي يمارس فعله في إثارة السؤال عن الوجود و اقتفائه. و على هذا الأساس، يمكن القول بأن **هيدغر** يتحدث عن الشعر في إطار الانطولوجيا ، أو النقل .إنه يتحدث عن " انطولوجيا الشعر " و لا شك أن **هيدغر** عندما يردد كثيرا في أعماله المتأخرة عن الشعر أن الشعراء يعلموننا أن نقيم على الأرض ، فإنه يعني بذلك أن يتعلم الإنسان كيف يقترب من الأرض و من الطبيعة و من اللوغوسlogos أو الكلمة ، أي من حقيقة الأشياء و الموجودات ،

[1]– هيدغر، التقنية، الوجود، الحقيقة، مرجع سابق، ص 205.

[2]- HeideggerMartin, l'expérience de la pensée , qu 3, tr : André Préau, ed Gallimard, Paris,1989, 17.

[3]- HeideggerMartin, qu'est ce que la métaphysique ?, op.cit, p84.

و بالتالي من الموجودات يتحقق من خلال الكلمة الشعرية أي من خلال الكلمة التي تكشف من خلال نوع من التفكير الشعري ، فإن الإنسان يمكن أن يقيم على الأرض فقط بطريقة شعرية.[1]

فالشعر الذي يحلق بالشاعر هنا،إنما يكمن في إمكانية انبهاره باللغة و تلاعبه بها ، و بالتالي إساءة فهمها على نحو يصرفه عن مهمته الأصلية و هو الفكر الذي ينشغل بالوجود و بنداء الحقيقة. فعلى الرغم من براءة مهمة الشاعر ، فإنها تحمل معها هذا الخطر ، و من هنا يمكن أن نتفهم فيما يرى **كلين غراي**Clenn Gray موقف **أفلاطون** المحب للشعر و الذي بسبب ولعه به،أراد أن يحصن نفسه ضد سحره . سحر اللغة الذي يمكن أن يبعدنا عن الحقيقة ، و من هنا كان تصوير **أفلاطون** لتلك المعركة القديمة المتخيلة بين الفلسفة و الشعر ، و هي بالتأكيد معركة كانت تدور بداخله هو ، لأنه رغم حبه للشعر و الشعراء ، كان يعتقد أنهم غير قادرين على أن يميزوا الحقيقة أو الصواب من الخطأ ، و هذا الموقف الأفلاطوني يعد متماشيا مع تلك المأثورات اليونانية الذي يذكرها **أرسطو** في كتابه الميتافيزيقيا أن " الشعراء يروُون أكاذيب عديدة. " [2]

من الواضح أن الخلاف بين **هيدغر** و **أفلاطون** يكمن في فهم كل منهما لمعنى الحقيقة والوجود و قبل هذا للغة ذاتها. فالحقيقة عند **هيدغر** هي أمر مستقل عن مفهومي الصواب والخطأ ، أو الصدق و الكذب ، فالحقيقة كما سبق و أن ذكرنا تقوم على اللاّتحجب والتحجب معا أي على الوجود الذي يتكشف و يتحجب معا في الموجودات ، و هذا الطابع المميز للحقيقة يحدث على أفضل نحو في لغة الشعر كما يبين لنا **غادامير** في دراسته عن مساهمة الشعر في البحث عن الحقيقة.

إن اللغة الشعرية حسب **غادامير** تتمتع بصلة خاصة فريدة بالحقيقة ، لأن " اللغة الشعرية لا تتطابق على نحو متساوي في كل زمان مع أي مضمون مهما كان. هذا من جهة ، ومن جهة أخرى ، فعندما يوهب هذا المضمون صورة شعرية فإنه يكتسب بذلك شرعية معينة ، ففن اللغة هو ذلك الفن الذي لا يحسم أيضا دعواه بأحقيته في الحقيقة . و من المؤكد أن الاعتراض الأفلاطوني القديم و الساذج على أهلية الشعر و الشعراء للثقة – على أساس أن الشعراء غالبا ما يكذبون — هو اعتراض يقف على تضاد مع الاعتقاد في مصداقية الفن ، و يبدو أنه يتناقض مع

---

[1]-سعيد توفيق ، المرجع نفسه ، ص ص66 ، 67 .

[2]– المرجع نفسه ، ص 68.

دعوى الفن بأحقيته في الحقيقة . فالواقع أن هذا الاعتراض نفسه يثبت بداهة الدعوى ، لأن الكذاب يريد أن يكون محل تصديق ، و الشاعر يقيم دعواه على أساس من فنه ، فن اللغة.[1]

فالشعر، بهذا ، يمكن الذات من الولوج في المجهول ، و خلق تجريب إبداعي يكشف المتخفي ، و هذا التجريب ، فيما يرى **غادامير** " أمر يتعلق بالجوهر التاريخاني للإنسان."[2] ومنه، فإن اللغة الشعرية هي مجال البحث في المتخفي حيث الأشياء تصبح كلمات والكلمات تجمع في موقع مشترك بين الوجود و الموجود. فالشعر " تسمية مؤسسة للوجود و جوهر كل شيء ، وليس مجرد قول يقال كيفما أتفق ".[3]

من ثم تقف اللغة الشعرية دائما على عتبة ما يأتي على المجهول .إن الشعر يبقي الإنسان منفتحا ، فيما وراء الظاهر العقلاني ، على الغيب و الباطن ، على المجهول اللانهائي ، دائما على عتبة ما يأتي في تلك النقطة الزمنية أو اللازمنية ، في حركة شاملة تتخطى آلية التقدم التقنوي الأعمى ، و تحتضن المجهول .[4]

فنحن نسكن كلامنا كما ننتمي إلى كينونتنا ، و لأجل هذا نحن لا ننفك عن الكلام ، فعلينا أن ننصت إلى الكلام الذي نتكلمة ، كما نصغي إلى نداء الكينونة الذي نتكلمه و من غير الذين يبدعون الكلام ، على غير مثال سبق ، و نخصهم الشعراء ، يصح أن نتوجه إليهم الإنصات إلى الكلام ، و الاقتراب من حقيقته ، و نفض بعض أسراره. فالشعراء إنما يقيمون في الكلام و به و له، تماما كما أن الفلاسفة يقيمون في الفكر و به له.[5]

يقول **هيدغر** في كتابه " المنادي " : "إن الشاعر يسمي الآلهة ، و يسمي كل الأشياء بما هي عليه ، و هذه التسمية لا تقتصر على منح اسم لشيء يفترض أن يكون معروفا من قبل ، ولكن الشاعر في قوله الكلام الجوهري ، إنما يدفع الموجود لأن يصبح مسمى ، و بفعل التسمية لان يكون ما هو عليه. " [6]

---

[1]– غادامير ، تجلي الجميل ، المصدر نفسه ، ص 224 .

[2]–صفدي مطاع، التأويل و سؤال التراث ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ،ع 11، 1990، ص 08 .

[3]– هيدغر ، المنادى ، مرجع سابق ، ص 62 .

[4] – أدونيس ، الشعرية العربية ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1985 ، ص 107 .

[5]– عليحرب ، محاولات فلسفية ، مرجع سابق ، ص 157.

[6] – هيدغر ، المنادى ، مرجع سابق ، ص 62.

بهذا ، يكون الشاعر " صانع ماهر ، ينتج من أجل مستمعين ، و ترمي مهارته إلى إحداث تأثير خاص – أو تخييل –في عقولهم " [1] و هذا ما كان **هيدغر** قد أكد عليه . إن ماهية الشعر تتعلق بالإمكان و فتح الأفاق على ما هو مستعصي و غير جلي ، إذ يتقلد الفيلسوف و الشاعر مهمة نبيلة تتمثل في الانفلات من قوة الواقع الاستدراجية وخلخلة الطابع القدسي . إنهما يهتمان بالرسالة نفسها أي البحث عن المعنى و خلقه وإظهاره .[2]

إن القول الشعري في نظر **غادامير**هوبيان.إنه:" قول يقول بشكل كامل تماما ذلك الكلام الذي لا نحتاج أن نضيف إليه أي شيء وراء ما يقال كي نقبله من حيث تحققه كلغة . فكلمة الشاعر تكون مستقلة ذاتيا، بمعنى أنها تكون تحققا ذاتيا. و بذلك، فإن الكلمة الشعرية تكون بيانا من حيث أنها تشهد على ذاتها و لا تسمح لأي شيء أن يحاول التحقق منها. " [3]

من هنا إبداعية الكلمة الشعرية ، فلقد حاول **أفلاطون** حصر عملية الإبداع الفني في مجال الفلسفة دون الشعر و السبب في ذلك راجع بالنسبة إليه إلى كون الشعراء في نظره يظلون مرتبطين بالمعرفة العامية ، كما يسخرونها في إرضاء العامة ، كما اعتقد أن إنتاج الشعراء يتسم بالضعف والرداءة " إذ لا تخلق المحاكاة سوى ما هو وضيع. " [4]

كما عبر **نيتشه** عن الفكرة نفسها في كتابه "هكذا تكلم زرادشت" : " لقد ألقيت بشباكي في بحارهم (أي الشعراء) و أردت اصطياد الأسماك الجيدة ، غير أن ما اصطدته من جديد هو رأس اله قديم ، و هكذا كان نصيب الجائع من كرم البحر هو الحجر. "[5]

هذا ما يرفضه **هيدغر** ، متناولا بالدراسة شعر كل من **هولدرين** و **ريلكه**. فمهمة الشاعر هي تأسيس الوجود بواسطة القول ، و **هولدرين** لن يبدأ بتعيين زمان جديد ، إنه زمان الآلهة الذاهبين و زمان الإله القادم.[6]

---

[1]– جابر عصفور ، صنعة الشعر (كيف تهز الكلمات الوجدان؟) ، مجلة العربي ، العدد 535، جوان ، الكويت، 2003 ، ص 76.

[2]– عبد الحي الرزقان ، الإبداع في الفلسفة و الشعر ، مجلة فكر و نقد ، دار النشر المغربية ، السنة الأولى ، ع 8، ابريل ، 1998، ص 58.

[3]– غادامير ، تجلي الجميل ، المصدر نفسه ، ص 231.

[4]- Platon , la république , tr : EmileChambry, édGouthier, paris , 1977, p 315.

[5] –Nietzsche , ainsi parlait Zarathoustra , tr : Maurice de Condillac, éd Gallimard , paris 1997,p 165.

[6]– عبد الرحمن بدوي ، الموسوعة الفلسفية ، الجزء الثاني ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط1، 1984،ص 607.

إنه زمن البؤس . لأن هذا الزمان يتم بنقص مزدوج و بسلب مزدوج ما لم يعد بعد الآلهة الذاهبين و ما ليس إله القادم . و إذا كان الشاعر يؤسس الوجود بواسطة القول فانه يعبر عن عصره تاريخيا . و تبعا لهذا ، يعبر بطريقة بسيطة مباشرة عن روح الشعب بوصفه كلابسيطا ، وشمولا لا تفاضل فيه و لا تفرقة بين طبقاته . إن الشاعر هو على نحو ما لسان حال الشعب ، إن لم نقل إنه مرشده .[1]

و عليه ، يرى **هيدغر** ، أن سؤال الخلاص من قبضة التقنية كوضع انطولوجي عام يجب أن تهتز به الفلسفة و ذلك بالاعتماد أولا على البحث عن ماهية الشعر و ثانيا بإقامة محاورات مع الشعراء و لكن عن أية محاورات نتحدث ؟

المطلوب من هذه المحاورات أن تكشف عن سر الألم الذي لا يمكن أن يدركه باقي الناس. و هذا ما يجعل من قولك قولا نبوئيا أي شعريا . و المقصود من الشعر هنا هو ذلك المنحدر الأصيل للفكر و الشعر و الفن معا. أما الشاعر المطلوب محاورته فهو ذلك الذي يكون شاهدا على علامات انسحاب المقدس و تواريه ليترك الحقيقة تكشف عن نفسها. فيكون بموجب ذلك وسيطا بين الحاضر و المستقبل ليكشف ما خبأه الزمان عن الناس ذلك لان أية نظرة إنسانية لا تستطيع أن ترى و لا أي أذن إنسانية أن تسمع بدون الكلمة الشعرية .[2]

إن الشعريةالهيدغرية ممارسة هرمونيطيقية يحضر في صلتها سؤال الذات و الكتابة ، كإثارة حيوية لأبعاد الكينونة المتعددة التي تخضع لآلية الكشف بما هو فهم مختلف أشكال الأثر ، إذ يستدعي الشاعر " الحلم اللاواقعي حيال الحقيقة الصاحبة و الغيبية التي نتوهم أنها محل إقامتنا . لكن العكس هو الصحيح، فما يقوله الشاعر و ما يصمم على الاضطلاع بأعبائه بما هو وجوده الفعلي، إنما هو ما يمكن أن نسميه الواقع. إذ أن حرية الشاعر تتأتى من حقيقة موقع الشاعر ، فهو الذي يتضمن كلامه ما رآه لكي يتنبأ بما هو غير منجز بعد lenon encore – accompli.[3]

---

[1]– المصدر نفسه ، صص607، 608.

[2]– محمد طواع ، هيدغر و الشعر ، المرجع نفسه ، ص 83.

[3]– هيدغر ، المنادى ، مرجع سابق ، ص 67.

لقد حاول **هيدغر** تعيين المعنى القبلي كشرط لعملية الإبداع في التجربة الشعرية ، فاستنجد بالتجذير الإيبوخي ، أي الرجوع إلى الأشياء ذاتها أو الأشياء كما هي من أجل التخلص من المعاني السائدة ، أي محاولة إرجاع المعنى إلى درجة الصفر.[1]

و الغاية من ذلك هي محاولة تحديد موطن الفكر من حيث هو ذلك اللا- مفكر - فيه الذي يقدم نفسه كخلفية و أرضية يستند إليها ما يتم – التفكير – فيه . و عليه يمكن القول إذن أن الفكر في ماهيته الميتافيزيقية التي تشتمل الإنسان و يبحث عن الحقيقة في خضم الوجود والموجود ، ليست فقط ذات بنية انطو- تيو- لوجيه ، بل شعرية كذلك أي : شعر -انطو -تيو- لوجية.poetico- onto-theo- logique[2]

كان الشعر وسيطا بين السماء و البشر، فلم لا يكون العمل الفني حلقة الوصل بين الإنسان و الحقيقة ؟ [3] إن قيمة العمل الفني أيا كان تظهر في قدرته على الإفصاح عن الوجود الحقيقي ، فالأنغام التي تؤسس العمل الموسيقي العظيم هي أنغام حقيقية أكثر من مجرد الأنغام والأصوات الأخرى و عمود المعبد الذي يكشف بعبقرية خاصة الحجر في ارتفاعه مدعما سقف المعبد ، و ذلك بشكل أعمق من مجرد وجوده الطبيعي .[4]

لقد حاول **نيتشه** قبل **هيدغر** فتح التأمل الفلسفي على التنقيب الأصولي النسابي الذي سيتيح للمرة الأولى تشكيل خطاب فلسفي يكرس لنقد الحقيقة . فلم تعد الحقيقة ثروة علم صارم يتصف بالوضوح بل ستصبح سلسلة تأويلات توظف شبكة من الاستعارات و تستخدم لعبة قوى و استراتيجيات . إلا أن **هيدغر** حاول هو الأخر أن يكتب لنا نصا فلسفيا ينبض بحرارة الشعر ، وبذا يتم الثأر من مؤسس الأكاديمية ، و يعاد الاعتبار للجسد المقموع و الشعر المطرود.[5]الحقيقة إذن كعمل فني أصيل، تتحقق في اللغة من حيث هي مأواها كقصيد أصيل .

---

[1]- عبد الهادي مفتاح ، الشعر و ماهية الفلسفة ، المرجع نفسه ، ص 56.

[2]- المرجع نفسه ، ص 71.

[3]- هيدغر ، نداء الحقيقة ، مرجع سابق ،ص 156.

[4]- هيدغر ، المنادى ، مرجع سابق ، ص 32.

[5]- علي حرب ، مثلث الفلسفة(الوجود ، الحقيقة، الذات) ، مجلة العرب و الفكر العربي ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، العددان13 و 14 ، ربيع 1991 ، ص 230.

إن الحقيقة بهذا المعنى شعرية في ماهيتها . و هي تستمد هذه الخاصية من ماهية الكلام الذي هو في مادته الخام شعر سابق على القول الشعري للشاعر. إنه يصغي إلى ما يرن في الكلام من صمت هو أقصى غايات الجمال ، لذلك غالبا ما نتحدث عن الإلهام وكأنه حقيقة شريطة أن ندرك ما في اللغة كمأوى للحقيقة من قدرة على التكلم . فالشاعر في حقيقة الأمر لا يقوم سوى بالإنصات للغة على أحسن وجه و من هنا تظهر عنايته الفائقة بالكلام.[1]

من هنا،فالطابع المميز للغة الشعرية فيما يرى **غادامير** أنهالا تنطق الحقيقة و اللاحقيقة معا. فالحقيقة الخاصة بالشعر لا تكون محكومة بالتمييز بين صادق و كاذب على نحو ما فهمها الفلاسفة العدائيون ممن يزعمون أن " الشاعر يروي أكاذيب عديدة ". [2]

فالشعر، هو ذلك الموجود الذي حملته اللغة و لفظته قولا و ظهورا، فهو، " حكاية كشف الموجود. و كل لغة هي في كل مرة حدوث ذلك القول الذي يظهر فيه لشعب من الشعوب عالمه تاريخيا و تحفظ فيه الأرض بوصفها المنغلقة .القول الملقى، هو ذلك الذي يحمل فيه العالم ما يمكن قوله و ما لا يمكن قوله في الوقت نفسه. في مثل هذا القول تصاغ سلفا لشعب تاريخي مفاهيم جوهره، أي طريقة انتمائه إلى تاريخ العالم." [3]

إن الشعر، هو كشف لحقيقة الوجود و أسمىصورالتعبير الذي يتبدى فيها العالم. فالأشياء تخرج إلى الوجود أصلية ، و الإنسان يولد فناناو شاعرا في الأصل ، و **هيدغر** نفسه لا يتردد في القول بأن "الشعر هو سكنى الإنسان و جوهر كينونته " l'homme habite enpoète.[4]

إلا أن **غادامير** يصيغ تأويليته الفنية كممارسة، ليس فقط على اللغة الشعرية ، بل على أشكال التعبير المختلفة ، محاولا تجاوز كل النزعات التي تعمل على تذويت الجميل و اعتبار الفن معرفة تحمل حقيقة ما .

---

[1]– عبد الهادي مفتاح ، الشعر و ماهية الفلسفة ، المرجع نفسه ، ص 69.

[2]– غادامير ، تجلي الجميل ، المصدر نفسه ، ص 173.

[3]– هيدغر ، أصل العمل الفني ، المرجع نفسه ، ص 98.

[4]- Heidegger,Martin , essais et conférences,op.cit, p 224.

هكذا ، يصبح علم الجمال – فيما يرى **غادامير**– " تاريخا لرؤى العالم ، أي تاريخا للحقيقة متجلية في مرآة الفن ."[1]

ففي تأكيده على دور الفن في الكشف عن الحقيقة ، يسعى **غادامير** على تمجيد دور الفني في الفلسفة الإغريقية، كونها تربط الفن بالخير و الحق و الجمال و حتى بالحياة اليومية . حيث تميز الفن بأنه فن الحياة بامتياز .

فما هو الإسهام الذي سيمدنا به **غادامير** لتشخيص مشكلة اغتراب الوعي الجمالي وكيف يمكن تجاوزه؟

[1]– غادامير ، الحقيقة و المنهج ، مصدر سابق ، ص 166.

الفصل الرابع
هرمونيطيقا العمل الفني عند غادامير

المبحث الأول

غدامير و مشكلة اغتراب الوعي الجمالي

" لقد كانت الطبيعة جميلة حينما ظهرت في الحال كفن،ولا نستطيع وصف الفن بالجميل إلا و نحن نعي أنه فن ،و يظهر لنا مع ذلك و كأنه طبيعة ."

كانط ، نقد ملكة الحكم ، ص213.

1- الفن عند الإغريق:

إن أهم ما كان يميز الفن في العصر اليوناني القديم ، أنه لم يكن يعرف عند أهله على أنه نشاط يمارس كغاية في ذاته و من أجل الإحساس بالجمال أو باللذة الجمالية ، بل كان في بادئ الأمر في المجتمع القبلي البدائي يختلط بالطقوس الدورية التي تقيمها القبيلة من أجل زيادة الزرع و النسل ، أو عندما كانت تتأهب لمعركة الصيد أو الإغارة على العدو . و كان أيضا يختلط بالشعر الذي اتخذهالإنسانسبيلا للتأثير على الواقع و توجيهه نحو ما يرغب فيه و كان يخضع للدين بغية استرضاء الآلهة.[1]

لقد كان لهذا الطابع العملي الفني القديم تأثير عظيم على فيلسوف **كأفلطون** ، كان يتتبع في الصراع الدائر حوله، مجرى التيارات القديمة ، و يستلهم دائما الماضي العريض ، ويرى أثاره في فن بلاده . و كذلك نجد **سقراط** يضع الخطوط الأعلى لنظرية تخضع الجمال للخير و تجنده لخدمة السلوك الأخلاقي و الأهداف الدينية.[2]

لكن، و رغم أن الجمال يرتبط بالمظهر الحسي ، إلا أن **سقرط** لا يرى في هذا المظهر جمالا في التعبير عن الجمال الداخلي للنفس ، فيروي**زينوفون** في كتابيه " المذكرات " و " المأدبة "كيف كان **سقراط** يعلم **براسيون** المصور، و **كيلنون** المثال ، الطريقة التي يتمثلان أروع ما في النموذج من جمال حين ينقلان بالايماءات المحسوسة الجمال الحق للنفس [3].

إلا أن ارتباط الفن بالحياة الإنسانية يتبدى على نحو أكثر إحكاما لدى **أفلاطون** ، فإذا كان سقراط يهتم بجمال النفس و يضعه في منزلة أعلى من الجمال المرتبط بالمظهر المحسوس ، فإن **أفلاطون** يطور هذا الشعور الداخلي ، و الذي يعتبره نوعا من الهوس ، و يجعل منه وسيلة لبلوغ

---

[1]-أميرة حلمي مطر ، فلسفة الجمال : أعلامها و مذاهبها ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 2002، ص 18.

[2]- المرجع نفسه ، ص .19

[3]- هوي سماندنيس ، علم الجمال ، تر: أميرة حلمي مطر ، دار النصر للتوزيع و النشر ، القاهرة ، د.س، ص 11.

الحقيقة العليا . إنه هوس الحب الذي يحدث عند رؤية الجمال الأرضي فيذكر من يراه بالجمال الحقيقي ، ففي الزمان الغابر عندما كان الناس ينعمون بالصحة السعيدة ، و يتبعون زيوس و غيره من الآلهة الأخرى أبصروا الجمال المتألق و أصبحوا بفضل هذه الرؤية السعيدة مريدين الأسرار التي قد سناها أيام كنا كاملين ، و كنا نخلو من كل المصائب التي تنتظرنا في مستقبل أيامنا لأننا كنا أصفياء لا نحمل معنا ذلك الشبح الذي سميناه بالجسد و الذي ارتبطنابه ارتباط الحلزون بالقوقع.[1]

بهذا المعنى ، فإن الحب ليس أعمى ، لكنه بالأحرى يجعل المرء يرى ، أي أن المرء يسعى لرؤية الأخر و يدع له الفرصة ليظهر في إمكانية الحقيقة ، لأنه يكمن هناك في معاناة الحب أو التشوق العقلي في الأخر ، الذي هو أساس كل الحب الحقيقي .

فالتشوق العقلي عند **أفلاطون** يعني أن **إيروس**EROS الحقيقي موجه نحو اللوغوسlogos، و اللوغوس يشير دائما إلى ذلك الذي يكون صادقا بالنسبة لكل شخص. فما يكون حقا و خيرا و جمالا هو هذا الجميل الفرد (الواحد) الذي يكون معنيا في كل حب الجميل.[2]

لقد كان الجمال عند **أفلاطون** يرتبط بالحق و الخير ، و يتبدى على نحو أكثر جلاء في إطار نظريته التربوية ، بل إننا لا نبالغ إذا ما قلنا بأن التربية كانت هي الشغل الشاغل لأفلاطون ، و أن مجمل فلسفته – خاصة فيما يتعلق بقيم الحق و الخير و الجمال– إنما كانت محاولة لوضع نظرية متكاملة في التربية ، و الدليل على ذلك ، تخصيصه لأكثر من محاورة في هذا المجال و على رأسها " الجمهورية " و " القوانين ".

تبدأ التربية الإنسانية الكلاسيكية مع تربية الذوق كعنصر للتشكيل الأخلاقي السياسي للشخصية التي يمكن أن تبلغ الذروة في دراسة الفلسفة ، و هذا ما يشير إليه الوصف الأفلاطوني للموسيقى و الرياضة كتعليم أولي لحراس المستقبل للمدينة الفاضلة . فالتربية الموسيقية كما

[1]– محاورات و نصوص لأفلاطون (فايدروس) ، ترجمة و تقديم : أميرة حلمي مطر ، دار النصر للتوزيع و النشر ، القاهرة ، د.س ، ص ص84 85.

[2]– ماهر عبد المحسن حسن ، مفهوم الوعي الجمالي ، مرجع سابق ، ص ص142، 143.

وصفت في الجمهورية هي الحاسمة في تحقيق الانسجام بين العقل و العاطفة ، و لإبداع الشخصية التي هي في نفس الوقت شجاعة و جاهزة للسلوك الروحي ، و معتدلة و لطيفة في علاقتها برفقائها من المواطنين .[1]

يتعرض **أفلاطون** إلى حركات الجسم التي تسمى " رقصا" ليربط بينهما و بين الحرب ويميز بينها و بين ما يسميه رقصة السلام . و تمثل الأولى حركات الجسم الجميل و نفسه الباسلة في المعركة و في أعمال الاحتمال الإجباري .و يمثل الأخراحتمال النفس الضعيفة و هي في حالة نجاح و لذة معتدلة الاعتدال الواجب . أما بالنسبة لرقصات السكارى و ما يشابهها ، مما يمثل عرضا تمثيليالأشخاص مغمورين ، تحت اسم "جنيات الغابات " ، أو " آلهة الرعاة " ، و هي تؤدى كنوع من الشعائر الدينية ، يرى **أفلاطون** أنها غير لائقة بالمواطن ، و يطالب بتنحيتها. لهذا، نجده يربط بين الرقص و الدين مؤكدا على أن الفنون غير العسكرية ، و المتعلقة بعبارة الآلهة و نسلهم ستكون جميعا في الرقص نوعا واحدا يعبر عن الإحساس بالخير و الرفاهية .[2]

إن الارتباط بين الفن و الدين في العصر اليوناني ، يجد تحققه في الطقوس التعبدية التي يقوم بها البشر في محاولة التقرب من الآلهة . و إذا كان **أفلاطون** يجد هذا الارتباط في النظر إلى هذه الطقوس باعتبارها نوعا من الرقص ، فإن **غادامير** ، يحاول تحقيق هذا الارتباط من خلال التقريب بين الكلام الشعري و الكلام الديني. فـــ " إذا كان من الصحيح القول بأن الكلام الشعري والكلام الديني قد افترقا عن بعضهما في التراث المسيحي ليصبحا نوعين مختلفين من الكلام ، فإن هذا لا يعني أن المضمون الديني لم يعد يعبر عنه من خلال الشعر ، و لا يعني إذا عكسنا الأمر أن النصوص الدينية لا يكون لها مظهر أدبي شعري. " [3]

---

[1]– أفلاطون ، الجمهورية ، تر : نظله الحكيم و محمد مظهر سعيد ، دار المعارف ، القاهرة ، ط 2 ،د.س، ص 56.

[2]– أفلاطون ، القوانين ،تر : محمد حسن ظاظا، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1986، ص ص356، 357.

[3]– غادامير ، تجلي الجميل ، المصدر نفسه ، ص 298.

أما إذا انتقلناإلى**أرسطو** ، فسنجد أن الارتباط بين الفن و الحياة بالنسبة إليه إنما يتم من خلال المحاكاة ، فـــ "إذا كان من يحدثون المحاكاة إنما يحاكون أناسا يعملون ، و كان هؤلاء المحاكون بالضرورة إما أخيارا و إما أشرارا ، فإن الأخلاق تخضع غالبا لهذين القسمين ، لأن الرذيلة و الفضيلة هما اللذان يميزان الأخلاق كلها ، فينتج من ذلك أن المحاكين إما أن يكونوا خيرا من الناس الذين تعهدهم أو شرا منهم أو مثلهم ."[1]

يربط **أرسطو** بين المحاكاة و التربية لأن "المحاكاة أمر فطري جوهري للناس منذ الصغر ، والإنسان يفترق عن سائر الأحياء بأنه أكثرهم محاكاة ، و أنه يتعلم أول ما يتعلم المحاكاة . ثم إن الالتذاذ بالأشياء المحبكة أمر عام للجميع . إن التعلم ليس لذيذ ا للفلاسفة وحدهم بل لسائر الناس أيضا ، و لكن هؤلاء لا يأخذون منه إلا بنصيب محدود."[2]

و لما كانت المحاكاة ترتبط بالأخلاق و التربية ، و كانت التراجيديا محاكاة ، فإن التراجيديا بناء على ذلك ترتبط بالحياة الإنسانية.فالترتجيديا – فيما يرى **أرسطو**–ليست محاكاة الأشخاص بل الأعمال و الحياة ، و السعادة و الشقاء .فـــ " الغاية هي فعل ما ، و ليست كيفية ما ، على أن الكيفيات تتبع الأخلاق، أما السعادة أو ضدها فتتبع الأعمال."[3] لكن ،هذا لا يعني أن الفن بالنسبة **لأرسطو** يجب أن يحمل مضمونا أخلاقيا ، و إنما يحمل مضمونا حياتيا ، سواء جاء هذا المضمون متفقا مع الأخلاق أمرا منافيا لها . فالتمثيل لا يقتصر على محاكاة الأخلاق و لكنه يتناول الأخلاقعن طريق محاكاة الأفعال، و من ثم فالأفعال و القصة هي غاية التراجيديا، و الغاية هي أعظم كل شيء [4].

---

[1]– أرسطو طاليس ، في الشعر ، تحقيق و ترجمة و دراسة : شكري محمد عياد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1993، ص 32.

[2]– المرجع نفسه ، ص 36.

[3]– المرجع نفسه ، ص 52.

[4]– المرجع نفسه ، الصفحة نفسها

يحاول **غادامير** توظيف فكرة " المحاكاة " في محاولته لفهم الفن الحديث ، فيرى أن " المتعة التي نجدها في المحاكاة هي في الحقيقة متعة التعرف على شيء ما. " [1]ففعل التعرف يؤيد و يشهد بأن كل سلوك محاكي يجعل شيئا ما حاضرا لأن ما تظهره المحاكاة هو على وجه الدقة الماهية الحقيقية للشيء، و هذا أمر مختلف تماما عن النظرية الطبيعية في الفن.[*]فكل فن ، أيا كان نوعه ، هو شكل من أشكال التعرف يعمل على تعميق معرفتنا بأنفسنا ، و من ثم تعميق ألفتنا بالعالم أيضا.

من هنا، نجد أن إعادة قراءة **غادامير** لهذه الفلسفة ، إنما يقوم على التحليل الماهوي لتلك المفاهيم الأمر الذي يكشف دائما عن الارتباط الداخلي لها .و يتأكد هذا التوجه الغادامير عن طريق قيامه بمعالجة المسألة من جهة التحليل اللغوي ، فيرى **غادامير** " أننا حتى يومنا هذا يمكن أن نلق مفهوم الجميل le concept du beau في تعبيرات عديدة لازالت تحتفظ بشيء ما من المعنى اليوناني القديم لكلمة الخير kalon. فنحن أيضا في حالات معينة نربط مفهوم الجميل بما هنالك من اعتراف صريح أقره الاعتياد بأن بعض الأشياء تستحق المشاهدة أو جعلت لتشاهد . و التعبير الألماني dieschonesitlichkeit، و هو يعني حرفيا " الحياة الأخلاقية الجميلة " ، لا زال يحتفظ بذكرى العالم السياسي الأخلاقي لدى اليونان ، الذي وضعته المثالية الألمانية على تضاد مع النزعة الآلية الخالية من الروح ، كما هو الحال لدى **شيلر** و **هيغل**. "

2- كانط و مشكلة الحكم الاستطيقي:

[1]- غادامير تجلي الجميل ، المصدر نفسه ، ص 213.

[*]- اتجاه في الفن و الأدبشاع في القرن 19، يقوم على الإخلاص التام للطبيعة و الالتحام بها دون تقيد بالأعراف و التقاليد المتبعة ، و من ابرز أعلامهاكورييهcourbet و كثير من الأدباء الفرنسيين في القرن التاسع عشر . و مقصود غادامير هنا أنيبين أن فكرة المحاكاة و إن كانت تختلف تماما عن النزعة الطبيعية من حيث أنها لا تكون موجهة بفكرة الإخلاص التام للطبيعة ، فإنها في الوقت نفسه ليست عاجزة عن تمثل حقيقة الطبيعة على نحو مختلف ، طالما أن المحاكاة لا تعني مجرد نسخة مقلدة من الطبيعة . و إنما تعني التعرف على ماهية شيء ما .

إن ما يهدف إليه**غادامير** في نقد علم الجمال – على نحو ما بدأه في " الحقيقة و المنهج " – هو تخليص علم الجمال من الذاتية : و استبعاد الذاتية ،يعني فحسب استبعاد فهم الفن من خلال وعي المشاهد و المبدع معا . و فهم الوعي في كلتا الحالتين من خلال طبيعة الفن أو النتاج الفني نفسه ، أي من جهة الحقيقة التي تحدث في الفن.[1] و لا شك أن هذا المنحى أو التوجه في الفهم يعد استمرارا لنفس التوجه الهيدغريالفينومينولوجي (الظاهراتي) في تناول الفن الذي يؤكد بقوة على فهم ماهية الظاهرة في الظاهرة نفسها و من خلالها ، أي فهم ماهية الفن في طبيعة الفن نفسه و ليس من خلال الوعي الجمالي أو الخبرة الجمالية بالعمل الفني.[*]

هذه الذاتية ترجع معالمها إلى**كانط** الذي عمل في كتابه " نقد ملكة الحكم " على استقلالية الجميل في الفن ، بالنسبة إلى العقل العملي من جهة ، و العقل النظري من جهة أخرى . فيرى **كانط** أن البهجة التي نتلقاها عند رؤيتنا للجميل هي بهجة مترهة عن الغرض ، و يرى **غادامير** – وفقا **لكانط** – أن المتعة المترهة عن الغرض تعني أننا لا نكون مشغولين بما يظهر ، أو بما يكون متمثلا من وجهة نظر عملية . فالتراهة تشير ببساطة إلى تلك الخاصية المميزة للسلوك الجمالي ، و التي تحظر علينا أن نتساءل عن الغرض الذي يفي به الفن .[2]

يرى**جون غراندين** أن الجهد الذي بذله **كانط** في استخلاص استقلالية الاستطيقا ، إنما يقوم به بمعونة التصورات المديرة الانسانوية : الذوق و الحس المشترك بالإضافةإلى الحكم . مما يدل على أن التراث الانسانوي لا يزال بمثابة الأرض التي ولد فيها **كانط** و كل الاستطيقا التي جاءت بعده ، بيد أن هذه التصورات تتخذ معنى جديدا بداية معه .[3]

---

[1]– غادامير ، تجلي الجميل ، أنظر مقدمة المترجم ، ص 27.

[*] لمزيد من التوضيح ، أنظر كتاب ، الخبرة الجمالية ، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية ، الباب الثاني ، ص 78.

[2]– المصدر نفسه ، ص 93.

[3]-Grondin Jean, introduction à Hans- GeorgGadamer, op. cit , p 53.

مع أن ثورة **كانط** قد أحدثت القطيعة المتمثلة في اختزال مفهوم الذوق خارج الأخلاق والسياسة ، يمكن أن نفهم ما يعنيه مفهوم الذوق هنا ، من خلال ما ندعوه بالحس المشترك ، أو الحس السليم و المشاركة ، فالأمر لا يتعلق فيما يرى **جون غراندين** بنوع من المعرفة السائدة في العلوم ، و لكن بنمط وجود يتلاءم أكثر مع التثقيف ما دام أساسيا للحياة المشتركة و الحياة السياسية بصفة عامة .[1]

ففي كتابه " نقد ملكة العقل " ، بذل **كانط** جهود بطولية لتحديد هذه الصلاحية اللاموضوعية (استبعاد إمكانيةرجحان النموذج الابستمولوجي) ، إذ يذهب إلى الحديث عن صلاحية أو شمولية ذاتية، لأن الذوق يرجع لديه إلى اللعب الحر لملكاتنا المعرفية،لعب سيكون مصدر الشعور باللذة الجمالية . لكن و على الرغم من أن هذا الشعور ذاتي ، فإن كل خبرة بالجميل تفترض ضمنا وجود هذا الشعور لدى الآخرين أيضا ، و لا تعبر عن مجرد شرعية ذاتية . و يترتب على ذلك القول أن الحكم الجمالي حكم ذاتي فردي ينبغي أن يشاركه الآخرون فيه .[2] و في هذا الصدد يقول **كانط** : " لكي تميز الشيء هل هو جميل أو غير جميل ، فإننا لا نعيد تمثل الشيء إلى الذهن من أجل المعرفة ، بل إلى مخيلة الذات ، و الشعور باللذة أو الألم. من هنا، فإن حكم الذوق ليس حكم معرفة ، و بالتالي ليس منطقيا ، بل جماليا ، و نعني بذلك أن المبدأ الذي يعينه لا يمكن أن يكون إلا ذاتيا. " [3]

هذا ما يؤكد عليه **غادامير** بقوله : " عندما أحكم على شيء ما بأنه جميل فأنا أعتقد بأن كل فرد يتفق معي في هذا الحكم . و هذه مسألة جديرة بالاعتبار ، فلو تأملنا الأمر لحظة ، وحاولنا أن ننظر فيما يعنيه **كانط** عندما يتحدث عن حكم جمالي يتصف بالعمومية الذاتية ، يتبين لنا بأن الحكم الجمالي قد أصبح يعبر لديه عن مجال مستقل عن المعرفة النظرية أو العلمية ، فنحن

---

[1]–Ibidem.

[2]– كانط ايمانويل ، نقد ملكة الحكم ، تر : غانم هنا ، المنظمة العربية للترجمة ، ط1 ، بيروت ، 2005، ص 102.

[3]- شاكر عبد الحميد ، التفضيل الجمالي ، مرجع سابق، ص 96.

لسنا إزاء أي نوع من التعميم المماثل لتعميمات قوانين الطبيعة التي تعنى بتفسير الخبرة الحسية الفردية كحالة جزئية ، أو تعميم مماثل للتعميم التصوري للذهن.[1]

لكن رغم أن حكم الذوق يكون داخليا ينبع من الذات ، إلا أنه يتسم بنمط من الضرورة تجعله ملزما للكافة . و مع ذلك، فإن الضرورة الذاتية التي ينسبها المرء إلى حكم الذوق ، لا يمكن أن تكون ضرورة قطعية مطلقة، بل هي بطبيعتها ضرورة مقيدة مشروطة.[*]

و ليس شرط الضرورة بالنسبة لحكم الذوق سوى فكرة الحس المشترك " sens commun"، بمعنى أننا نفترض وجود " إحساس عام " يجمع بين سائر الذوات ، فيجعل في الإمكان تبادل الانطباعات الجمالية فيما بينها ، و معنى هذا أن الجمال هو بمثابة "آمر استطيقي" يشبه إلى حد ما " الآمر الأخلاقي " من حيث أنه أولي و ضروري مثله .[2]

الحقيقة أن فكرة الحس المشترك التي يقوم عليها حكم الذوق هي الأساس الحقيقي الذي يدعم محاولتنا لإعادة قراءة استطيقا**كانط** من المنظور الذوقي لأن هذه الفكرة من شأنها أن تكشف لنا عن أن الجماليات الكانطية لم تكن ذاتية خالصة أو تجريدية متعالية ، بقدر ما كانت أخلاقية اجتماعية . هذا من ناحية ، و من ناحية أخرى، فإن فكرة الحس المشترك تتلاءم تماما مع فكرة **غادامير** عن التراث .

---

[1]- غادامير ، تجلي الجميل ،المصدر نفسه، ص 91.

[*]- و ها هنا يلتمس الانجاز العظيم لكانط ، فهو قد تجاوز إلى حد بعيد باومجارتن الفيلسوف العقلاني السابق على كانط و مؤسس علم الجمال ، و تميز لأول مرة خبرةالفن و الجمال بوصفها قضية فلسفية قائمة بذاتها ، فلقد التمس إجابة عن السؤال عن الكيفية التي يمكن بها لخبرتنا التي نجد فيها شيئا جميلا ، أن تصبح خبرة إلزامية ، بحيث لا تكون مجرد تعبير عن استجابة ذوقية ذاتية ...غير أن هذا الافتراض المسبق بأنه ينبغي على كل فرد أن يتفق معي ، لا يعني أنني أستطيع إقناعهم بالبرهان ، فليس هذا هو الأسلوب الذي يصبح به حسن الذوق أمرا كليا . فعلى العكس من ذلك، ينبغي على كل فرد أن ينمي إحساسه بالجميل . أنظر تجلي الجميل ، ص ص90-91.

[2]- زكريا إبراهيم ، كانط أو الفلسفة النقدية ، مكتبة مصر ، القاهرة ، 1988، ص ص184، 185.

فإذا كان تاريخ مفهوم الذوق قد كشف لنا ارتباط هذا الأخير بالأخلاق و المعرفة ، فإن تاريخ مفهوم الحس المشترك – باعتباره الأساس الذي ينهض عليه حكم الذوق – ينتهي بنا إلى النتيجة نفسها .[1]

إن الحس المشترك بالنسبة **لفيكو**vico– فيما يرى **غادامير**– هو الحس المتعلق بادراك الصواب و الخير العام الذي يكون موجودا داخل كل الناس ، علاوة على ذلك ، هو الحس الذي يكتسب من خلال الحياة في المجتمع و الذي يتحدد عن طريق أبنيته و أهدافه.[2]

هذا و يدرج **شافتسبري**Shaftesbury تقدير الأهمية الاجتماعية للذكاء و العاطفة تحت مفهوم " الحس المشترك " و يستشهد بالكلاسيكيين الرومان و تفسيراتهم الإنسانية على نحو جلي . فالإنسانيون حسب **شافتسبري** قد فهموا عن طريق " الحس المشترك " معنى الخير العام لكن أيضا، حب المجتمع ، العاطفة الطبيعية ، الإنسانية و حب المساعدة . فإذا كان الحس المشترك، يظهر هنا باعتباره فضيلة العلاقات الاجتماعية ، فإنه يوجد برغم ذلك أخلاق ، و أساس ميتافيزيقي متضمن . إنه السمة العقلية و الاجتماعية للعاطفة التي كانت تشغل تفكير **شافتسبري**، و التي على أساسها أقام ، ليس فقط الأخلاقية ، لكن ميتافيزيقا جمالية كاملة .[3]

أما **برغسون**Bergson، فهو يفرق بين الحواس التي تربطنا بالأشياء ، و بين الحس المشترك الذي يحكم علاقتنا بالأشخاص . إنه نوع من العبقرية يناسب الحياة العملية باعتباره تكييفا متجددا لمواقف جديدة ، و خلقا لمبادئ شاملة للتكيف مع الواقع ، فالحس المشترك بالنسبة **لبرغسون** ، باعتباره مصدرا مشتركا لكل من الفكر و الإرادة ، هو حس اجتماعي يتفادى

---

[1]– ماهر عبد المحسن حسن ، مفهوم الوعي الجمالي ، مرجع سابق ، ص 159.

[2]– غادامير ، الحقيقة و المنهج ، مصدر سابق ، ص 71.

[3]– المصدر نفسه ، ص 76.

بكفاءة أخطاء الدوغمائيين العلمية ، الذين يبحثون عن القوانين الاجتماعية الشبيهة بقوانين اليوتوبيينالميتافزيقيين.[1]

علاوة على ذلك، يصرح **كانط** نفسه بأن حقيقة الحس المشترك هي الذوق . إلا أن **غادامير** يرى أن **كانط** عندما سمى الذوق بالحس المشترك الحقيقي ، لم يكن واضعا في الاعتبار معظم التراث الأخلاقي و السياسي لهذا المفهوم .لكنه بالأحرى ، يرى – أي **كانط** – هذه الفكرة باعتبارها متضمنة لعنصرين :

الأول : عمومية الذوق نظرا لأنه ناتج عن التلاعب الحر لملكاتنا المعرفية، و ليس محدودا بمجال معين مثل الحس الخارجي .

أما الثاني : فهو الخاصية التشاركية للذوق ، فلا يمنع الذوق من إدراج المشاركة بشكل يسمح له بالتجرد من كل الشروط الذاتية الخاصة مثل الجاذبية و الانفعال .[2]

إن تحليل **كانط** لحيادية حكم " الذوق "، فيما يرى **إ. نوكس** : " تحليل ذكي و مبدع ، بيد أن ما ينقصه هو قدر من الواقعية . لقد فصل التجربة الجمالية من كل مضمون أو معنى وأحالها جزيرة خالية لا يسكنها غير شعور مجرد و منعزل. "[3]

إلا أننا ندين **لكانط** – فيما يرى **غادامير** – في فهمنا الأولي لصلاحية الدعاوي الجمالية، عندما ينظر إلى الذوق باعتباره حسا مشتركا ، فالذوق هنا هو القدرة على الحكم على ما يجعل من شعورنا تجاه تمثل معطى قابلا لأن يبلغ بشكل عام ، إذ أننا نمتلكه جميعا بدرجة أقل أو أكثر، ومن العبث أن نتحدث عن ذوق فردي خالص في علم الجمال.[4]

---

[1]– المصدر نفسه ، ص 78.

[2]– كانط ، نقد ملكية الحكم ، المرجع نفسه ، ص 214.

[3]– إ. نوكس ، النظريات الجمالية ، تر : محمد شفيق شيا ، منشورات بحسون الثقافية ، بيروت ، ط1، 1985، ص 49.

[4]– غادامير ، تجلي الجميل ، المصدر نفسه ، ص 94.

في هذا الصدد، يرى **د. سعيد توفيق** أن موقف **غادامير** من استطيقا**كانط** على وجه العموم يتسم بالتأرجح و التردد . **فكانط** و إن كان بنظريته عن حكم الذوق الخالص أو الإدراك الجمالي التريه ، يعد مسئولاعناغتراب الوعي الجمالي ، فإنه في نفس الوقت لا يعد مسئولا عن سيادة النزعة الشكلانية له [1]، إذ تقوم أغلب النظريات الحديثة عن الفن على المبدأ القائل بأن الفن غاية في حد ذاته و أن الجميل كشيء جميل له قيمة مطلقة و لا يعبر ببساطة عن قيمة لغاية أخرى و لعل **شلينغ**schelling يقدم مثالا حيا على ذلك في صياغته الاصطلاحية لنظرية " الفن للفن ." [2]

يطلق **غادامير** على هذه النظرة التي تركز جل اهتمامها على الجانب الشكلي للعمل الفني و خصائصه الجمالية ، و تجرده عن عالمه و أي مضمون معرفي و أخلاقي يمكن أن يحمله اسم "الوعي الجمالي المجرد. "

ففي تأويله لاستطيقا**كانط** يشعر **غادامير** بأهمية التمييز بين الجمال الحر و الجمالالمقيد . فالجمال الحقيقي لن يكون من الآن فصاعدا إلا ما هو جميل ، أي ما هو استطيقى فقط .[3]

من هنا يمكن القول، أنه ليس هناك غاية أو غرض خارجي يتعلق به الجميل و إنما يوحي بالغائية التي تستند إلى ملائمة فكرتنا عن الشيء و وعينا و إدراكنا لهذه الملائمة.

فمهما يكن و على الرغم من رفض **كانط** لكل غائية تتمثل في الجمال الحقيقي ، فإن ذلك لم يمنعه من إبداء إعجابه بما يظهره الجمال الطبيعي من غائية أخلاقية أمامنا مباشرة ، ذلك أن الطبيعة ، بوصفها تقدم لنا فكرة واضحة عما تكون عليه البشرية لذا نجد أن الطبيعة كالفن ، تتيح للإنسان أن يلتقي ذاته فيها و يبدو ذلك جليا من خلال جماليات الجليل في استطيقاه. فإذا كان

[1]– المصدر نفسه ، أنظر مقدمة المترجم ، ص 32.

[2]– سوريو إتيان ، الجمالية عبر العصور ، تر : ميشال عاصي ، منشورات عويدات ، بيروت ، 1978، ص 251.

[3]- GrondinJean, introduction à Hans - Georg Gadamer , op. cit , p 54.

الشعور بالطبيعة هو ذوق ، فإن الفن في نظر **كانط** هو نتاج العبقرية ، و العبقرية هي موهبة طبيعية و استعداد فطري . ينتج شيئا أصيلا بعيدا عن التقليد ، و لا يخضع إلىأية قاعدة معينة . فهو كالطبيعة يظهر و كأنه صنع وفقا لقواعد ، دون انتماء و تطبيق واع لها حتى أن العبقري ذاته لا يستطيع أن يفسر و بدقة الكيفية التي أنتج وفقها عمله.[1]

نلاحظ أن استقراء قراءات **غادامير** لكتاب " نقد ملكة الحكم " – خاصة في مقالاته المتأخرة عن الفن – يظهر لنا كيفية تطور موقفه منذ ظهور كتابه" الحقيقة و المنهج " ، و يكشف عن نوع من الجدل المتعلق بالأساسالأصيل لفلسفة الفن .ففي كتابه " تجلي الجميل " يتخذ **غادامير** موقفا يتعارض تعارضا كبيرا مع موقفه الذي تبناه في مرحلة مبكرة حيث يرى أن الانجاز العظيم **لكانط** يرجع إلى تجاوزه للنزعة الشكلانية المحضة لحكم الذوق الخالص لحساب موقف العبقرية [2]إذ يرى **برناسكوني** أن الصيغة التي استخدمها **غادامير** في كتابه " الحقيقة و المنهج " ، حيث قدم **غادامير كانط** باعتباره يشغل موضعا وسطيا.[*] و لا شك أن نعقد مناقشة **كانط** هو برهان كاف على صعوبة المحافظة على التوازن المناسب، كما تدل على مرحلة مبكرة من فكره، يمكن استبعادها و النظر إليها على أنها مجرد تبسيط عابر لموقفه ، أكثر منها مراجعة له . و هذا ما يظهر بجلاء في مقالة " الفن و المحاكاة " ، عندما جعل مفهوم العبقرية – على خلاف الجمال الحر للأشكال الزخرفية – أساسا لنظرية الفن عند **كانط**[3] ، مما يستوجب في نظر **غادامير** أن نعيد النظر في قراءتنا **لكانط** ، و أن نتعلم الإصغاء لهذا التراث الذي لا يزال حيا في **كانط** ، و أن نعي بالمثل أن **كانط** لا زال يحي في الحاضر.[4]

---

[1] – علي ابو ملحم ، في الجماليات ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت ، ط1، 1995، ص 59.

[2] – غادامير ، تجلي الجميل ، مصدر سابق ، ص 95.

[*] – قد يأسف المرء للتحسينات التي فرضها الذوق على ابتكارات العبقرية ، غير أن الذوق فرع دراسي ضروري للعبقرية ، و هكذا في حالات الصراع ، يرى كانط لزوم غلبة الذوق ، بيد أن هذا ليس سؤالا مهما لأن الذوق و العبقرية يتقاسمان أساسا أرضية مشتركة إذ يقوم فن العبقرية بجعل اللعب الحر للملكات العقلية حدثا ساريا ، أما الذوق فهو ملكة للحكم . أنظر كتاب الحقيقة و المنهج ، ص 112.

[3] – المصدر نفسه ، أنظر مقدمة المحرر ، ص 56.

[4] – المصدر نفسه ، أنظر مقدمة المترجم ، ص 32.

إلا أن استطيقا ما بعد الكانطية التي تبدأ مع **شيلر** تحاول أن تكون **كانطية** أكثر من **كانط** ذاته .لهذا يتحدث **غادامير** في "الحقيقة و المنهج " عن هيمنة عبقرية الإبداعالتي أصبحت مساوية لمفهوم قيمي كلي بالنسبة للقرن التاسع عشر، تكون مصاحبة لنوع من الإنتاج اللاوعي و لا عقلانية تسهم و بفعالية في فصل عالم الفن عن عالم المعرفة و الأخلاق ، حيث تسود القوانين الباردة للعقل. هذا التطور الذي عرفه مفهوم العبقرية يرجع إلى الأثر الحاسم للمفهوم الرومانسي و المثالي عن الإنتاج اللاواعي . فقد أدت الرومانسية دورا فاعلا و مهما في استبداله مسألة الجمال الحر بمسالة الجمال الفني أو الإبداع ، و استبدال وجهة نظر الذوق بالعبقرية ، و هي انتقالات وإن كانت معقدة ، فهي تشكل نسقا ، لأنه إذا كانت الاستيطيقا مجالا مستقلا خارج دائرة المعرفة والأخلاق ، مرتبطة بالممارسة الحرة لذاتيتنا ، فيجب أن تجعل وجهة النظر الذاتية امتيازا يعبر عن ذاته بشكل خالص في الإبداع الفني و العبقرية.[1]

إن الغاية التي يوحي بها الجمال الطبيعي أو الفني ما هي إلا نتيجة للكيفية التي ننظر بها إلى الطبيعة و الفن ، و لا ترجع في أصلهاإلى الواقع ، و هي التي تسمو باللذة التي نشعر بها تجاه الجميل من المستوى الحسي إلى المستوى الروحي ، لتغدو حقيقة موافقة لغاياتنا الأخلاقية ، خاصة الجليل على نحو دينامي في الطبيعة ، كالعواصف و البراكين و المحيط الثائر ، و هي قوى تجعلنا ندرك ضآلة قدرتنا الجسمانية ، إلا أنها تنبه النفس إلى إدراك طبيعة العقل الذي يجعلنا نسمو فوق العالم الحسي.[2]

فالطبيعة بهذا المعنى توحي إلى أننا الغاية الأخيرة للخلق و هذا،" بملاحظة التناغم غير المقصود للطبيعة مع مجمل لذاتنا اللاغرضية ، أي ما تحمله الطبيعة من غرضية رائعة لنا ، فهي تشير إلينا مثلما تشير إلى غرض نهائي للخلق إلى الجانب الأخلاقي من وجودنا."[3]

---

[1]- Grondin,Jean ,introduction à Hans - Georg Gadamer , op, cit , p 56.

[2]– علي أبو ملحم ، في الجماليات ،المرجع نفسه ، ص 137.

[3]– غادامير ، الحقيقة و المنهج ، مصدر سابق ، ص 108.

هذا ما يوحي بأناهتمام**كانط** بالجمال الطبيعي و إعطائه الأولوية على حساب الفن ، يرجع إلى كونه قادرا على أن يضع الإنسان في مواجهة نفسه من خلال وجوده المحدد أخلاقيا ، في حين يعجز الفن عن تحقيق ذلك في واقع لم يقصد إليه .

لكن ذلك كله لا يعني أن لغة الفن الأكثرتحديدا ، لغة متروكة للتأويل بكيفية حرة واعتباطية ، بل تتجه إلينا بطريقة محددة و دالة . و إذا كان هذا التحديد قيدا لعقلنا ، فإنه يفتح مع ذلك مجالا للعب الحر لملكاتنا المعرفية.[1] هكذا ، يرى **كانط** ضرورة أن يصير الفن قادرا على الامتثال أو الوجود و كأنه شيء طبيعي. " لقد كانت الطبيعة جميلة حينما ظهرت في الحال كفن ، و لا نستطيع وصف الفن بالجميل إلا و نحن نعي أنه فن و يظهر لنا مع ذلك و كأنه طبيعة."[2]

يعرف **كانط** الجمال الطبيعي بوصفه شيئا جميلا . أما الجمال الفني فهو تمثل جميل للشيء . و للحكم على الجمال الطبيعي لسنا في حاجة إلى معرفة الغاية ، بل يكفي أن يعجب الشكل وحده. أما إذا كان الشيء نتاجا لإبداع الفن ، فإنه يفترض دائما غاية ، أي مفهوم لما ينبغي أن يكون عليه الشيء.فالفن بهذا المعنى لا يقدم لنا مثالا نقيا عن الجميل لأنه يمتثل دائما بكيفية عقلانية تنطوي على عناصر تصورية ، و تفهم دائما في المجال الأخلاقي . لذا ،فإن الفن لا يكتسب شرعيته عن **كانط** إلا بوصفه نتاج العبقرية ، أي من قدرة لا واعية مستلهمة مباشرة من الطبيعة.

هكذا، استبدل مفهوم الذوق ، ليحل محله مفهوم العبقرية .لأن الذوق يمارس وظيفة قيمية تمنعه من تقدير نتاجات الطبيعة و إبداعات العبقرية ، و ليس أدل من ذلك ، نجد على سبيل المثال، جبال الألب التي ظلت توصف في يوميات الأسفار في القرن الثامن عشر باعتبارها جبالا مرعبة حيث كان ينظر إلى وحشتها القبيحة و المخيفة كشاهد على خلوها من الجمال و الإنسانية والأمن الطبيعي للوجود البشري . و في مقابل ذلك ،فإن كل فرد منا اليوم يكون مقتنعا بأن سلاسلنا

[1]- أيمن فؤاد ، الحقيقة و الفن عند غادامير ، الفلسفة و العصر ، المجلس الأعلى للثقافة ، العدد الثالث ، القاهرة ، 2004-2005، ص 198.

[2]- كانط ، نقد ملكة الحكم ، المرجع نفسه ، ص 213.

الجبلية العظمى لا تمثل فحسب الجلال ، و إنما تمثل أيضا الجمال النموذجي للطبيعة ، لأننا نستطيع أن نرى الطبيعة فقط بعيون أولئك الرجال ذوي الخبرة و الدراية بالفن .[1]

هذه النظرة الجمالية ، نجد إرهاصاتها عند كل من **غوته**Goethe و**روسو**Rousseau ، وإذا كانت هذه النظرة قد برزت إلى الوجود بعض الشيء في أعمال **غوته** ، فهذا راجع إلى أن هذه الكيفية التي تعرض بها الإبداعات الفنية و خاصة الإبداع الشعري،تجد تبريرها انطلاقا من الصورة التي رسمها **غوته** عن نفسه ، حيث جمع إبداعه الشعري مع تجربته الخاصة، و كأن الفن امتزج مع سيرة الحياة الذاتية [*]إذ يمكن استنتاج أن مؤلفات فكرية عديدة مثل كتاب " الشعر والحقيقة " **لغوته** و كذا كتاب " الاعترافات"، **لجان جاكروسو** الذي يعد من أول الآثار الأدبية الرومانسية بالمعنى الحقيقي للكلمة [2].و نصية السيرة الذاتية هي توبوسTopos[**]، فهو ليس مكانا و لا موضوعا بحثياTopic[***].

كانت ثمرة هذا السعي لا مجرد انتشار مفهوم خبرة [*]الإبداع المرتبطة بإعادة إبداع ما عندما نفهمه ، بل سيتسع ليصبح عمليا بالنسبة لهرمونيطيقا العلوم الإنسانية ، الذي كان **دلتاي** من أشد المدافعين عنها.[1]

---

[1]– غادامير ، تجلي الجميل ، المصدر نفسه ، ص 112.

[*]– إن السيرة الذاتية هي كتابة المرء حياته الخاصة . و أعمال السيرة الذاتية ، هي كائنات جزئية ، و موضوعات إبداعية ، زمانيا و مكانيا . ونصوص السيرة الذاتية ليس لها فضاء في ذاتها ، إنما لها علاقة تميزية أو اقترانية بنصوص أخرى و عملية إنتاج السيرة الذاتية autobiographie بوصفها موضوعا للمناقشة و الفحص تعمل عند حدود النصوص غير البشرية ، و بهذا المعنى ، تنجز عملية إنتاج السيرة الذاتية التحول من غير السيري إلى السيري .

[2]– سوريو إتيان ، الجمالية عبر العصور ، مرجع سابق ، ص 233.

[**]– توبوسTOPOS: كلمة إغريقية تعني مكان ، و لكنها تعني في الأدب ، موضوعه ، أو فكرة أساسية .

[***]– TOPIC ، يعني موضوع البحث بمعنى مجاله ، استنادا إلى اشتقاقه من الكلمة TOPOS اليونانية . للمزيد من المطالعة أنظر كتاب : نصيات بين الهرمونيطيقا و التفكيكية ، تر : حسن ناظم و علي حاكم صالح ، خاصة نماذج جديدة عن السيرة الذاتية ، الباب الثاني ، أين نجد نماذج متعددة عن السيرة الذاتية ، ص 140 .

[*]– في سياق مناقشته لتاريخ كلمة خبرة ERLEBNIS، بين غادامير بأن الجذور الأولى لهذه الكلمة ترجع إلى أدب السيرة ، و جوهر هذه الأخيرة خاصة في سير الفنانين و الشعراء في القرن التاسع عشر ، هو فهم العمل من خلال الحياة ، بحيث يكتسب هذا النوع من الخبرة مكانة جديدة خاصة عندما يعبر عنه في الفن . أنظر الحقيقة و المنهج ، ص ص121، 122.

لقد انتقد **غادامير** هذا التوسيع ، لذا تطرق في الجزء الثاني من كتابه " الحقيقة و المنهج " إلى تبيان أن الاستيطيقا كانت مسؤولة عن القيود المفروضة على هرمونيطيقا**شلايرماخر**وهرمونيطيقاالعلوم الإنسانية عند **دلتاي** . إذ سيتم فهم هرمونيطيقا الخبرة هذه تبعا للنموذج المعروف في علم الجمال و ينظر إليها كمجال للتعبيرية الإبداعية التي تتموقع خارج مجال المعرفة بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة .[2]

3- اغتراب الوعي الجمالي:

إن الاصطلاح اللاتيني لكلمة " اغتراب " هو "Alienatio " و يستمد هذا الاسم معناه من فعل Alienare .بمعنى تحويل شيء ما لملكية شخص أخر أو الانتزاع أو الإزالة ، و هذا الفعل مستمد بدوره من فعل أخر هو Alienusأي ينتمي إلى شخص أخر أو يتعلق به ، و هذا الفعل الأخير مستمد بصفة نهائية من لفظ Alius الذي يعني الأخر سواء كاسم أو كصفة . و في هذا الصدد فإن فعل Alienare يعني نقل ملكية شيء ما إلى شخص أخر.[3]

و قد جرى استخدام اصطلاح الغربة Entfremdung في اللغة الألمانية منذ العصور الوسطى و يوضع **غريم**Grimm في معنى هذا الاصطلاح باعتباره يعني التغريب أو السطو أو السلب أو الأخذ. فاللفظ الألماني Fremd، يماثل اللفظ اللاتيني Alienus و اللفظ الانجليزي Alien حيث يعني الانتماء إلى الأخر أو التعلق به ، ليشير إلى ما هو أجنبي.[4]

بعد ذلك، وصل مفهوم " الاغتراب " Aliénation" إلى سمته خلال الحرب الباردة باعتباره ملتقى للغرب و الشرق و الماركسية و الوجودية ، و قد استخدم " **إريك فروم** " الذي ساهم كثيرا في إشاعة الاصطلاح في كتابه " الهروب من الحرية " الصادر عام 1941 ، حيث يشير بصور

---

[1]-Grondin,Jean , introduction à H. G. Gadamer, op.cit , p 57.

[2]- Ibidem.

[3]- شاخت ريتشارد ، الاغتراب ، تر ، كامل يوسف حسين ، دار شرقيات للنشر و التوزيع ، ط2 ، القاهرة ، 1995 ، ص 53.

[4]- المرجع نفسه ، ص 55.

مختلفة إلى الاغتراب باعتباره " علاقة "، نمط للتجربة "، " إخفاقا " في تحقيق نمط معين للتجربة ، فيصبح الإنسان غريبا عن العالم ، هذا الإنسان يخترع الأدوات ، و بينما يسيطر بذلك على الطبيعة فإنه يفصل ذاته عنها أكثر فأكثر [1].و يقر **فروم** بأن المفكر الذي صاغ مفهوم الاغتراب هو **هيغل** الذي قام بإرساء أساس فهم مشكلة الاغتراب .

استخدم **هيغل** هذا الاصطلاح كثيرا في كتابه الأول " ظاهريات العقل الكلي " الصادر عام 1807 حيث نجد فصلا كاملا يقع فيما يزيد على مائة صفحة يحمل عنوان " العقل المغترب عن ذاته : الثقافة " ، و قد أعقب هذا الفصل فصلا آخرا بعنوان " العقل المتيقن من ذاته : الأخلاق"، و قد استعملت الكلمتين الألمانيتين المقابلتين للاغتراب و هما : entfremdung التي تعني الغربة وentausserung .بمعنى التخارج . و قد اهتما بهذين المصطلحين **كارل ماركس** من خلال كتابه "المخطوطات الفلسفية لعام 1844 " [2]،إذ نجد أن **فروم** يلم بفكر **ماركس** بصورة مباشرة و يدين له بالكثير ، و موضع الخلاف الوحيد الذي يعترف به **فروم** بين موقفه و موقف **ماركس** يتمثل في أن الاغتراب من منظور **فروم** هو أكثر اتساعا في نطاقه مما كان **ماركس** يعتقد ، وقد أخذ**فروم** في اعتباره تطوير رؤية **ماركس** لاغتراب الإنسان المعاصر، و من ثم تطبيق هذا الاصطلاح فيما يتعلق بكافة مجالات الحياة المعاصرة بصورة فعلية .

أما **هيدغر** ، فترد مناقشته لمسالة الاغتراب في مؤلفه " الوجود و الزمان " ، بينما لا يظهر هذا الاصطلاح أكثر من ست مرات في الكتاب بأكمله ، إلا أن وروده ليس مما يخلو من الدلالة لأنه يدخله في المناقشة بطريقة منهاجية ، كما أنه يرتبط بمفاهيم محورية لدى **هيدغر** مثل "السقوط " و " الزيف " .[3]

---

[1]– المرجع نفسه ، ص 15.

[2]– المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

[3]– المرجع نفسه ، ص 187.

إن **هيدغر** يتحدث عن " الاغتراب " الذي تحتجب فيه إمكانية المرء من أجل الوجود عن ناظريه أي استخدامه لهذا الاصطلاح يقتصر على الحالات التي لا يوجد فيها المرء بطريقة حقيقية ، أي الحالات التي يعزل فيها المرء أو يفصل عن وجوده الأصيل المحتمل و هي الحالات التي يغدو فيها هذا الوجود غريبا بالنسبة له .[1]

إذن، تعد الظاهرة " الاغترابية " في الفن ، مسألة معقدة يمكن أن تجمع بين " الانفصال " و" الاتصال " في أن واحد . و يتبدى ذلك فيما يعرف بـــ " التقمص " على نحو ما نجده في شخصية " النائب العام " في دراما " أمير الأراضي البور " للكاتب السويسري **ماكس فريس** ، حيث يلجأ النائب العام إلى الانخداع و الانفصال عن ذاته الأصل و الدخول في إيهاب شخصية أخرى عن طريق التقمص ، و هي شخصية أميرالأراضي البور . و لقد حاول النائب العام أن يتصدى للفساد السياسي و الأخلاقي في المجتمع الذي يعيش فيه ، فرأى أن يغترب عن هذا المجتمع لكي يتسنى له التصدي و المواجهة.[2]

فإذا كانت المعالجات التاريخية و الاجتماعية و الفنية ، تكشف لنا عن أنواع متعددة من الاغتراب ، و إذا كانت النظرة المدققة لنفس هذه المعالجات يمكنها أن ترد كل هذه الأنواع إلى معنى واحد يمكن التعبير عنه بكلمة واحدة هي الانفصال ، فإن الأمر لا يختلف كثيرا على الأقل من هذه الزاوية ، بالنسبة لمفهوم الاغتراب عند **غادامير**.[3]

في الحقيقة ، و رغم اهتمام **غادامير** المتزايد بهذا المصطلح ، إلا أننا لا نكاد نعثر لديه على دراسات صريحة و مستقلة في هذا الصدد ، باستثناء مقالته التي عنونها بـــ " الانعزال كعلامة على الاغتراب الذاتي " فيمكننا أن نلمح اغترابا اقتصاديا و إداريا في المجتمع الحديث ناجما عن تقسيم العمل ، حيث يحدد هذا الأخير ، وضع الفرد في المجتمع من خلال ما اصطلح على تسميته بـــ

[1]– المرجع نفسه ، ص 188.

[2]– حسن سعد ، الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة بين النظرية و التطبيق ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1986 ، ص ص14، 15.

[3]– ماهر عبد المحسن حسن ، مفهوم الوعي الجمالي ، مرجع سابق ، ص ص167، 168.

"الوضع المهني " ، فالمهنة لها شكل من التوحد المباشر مع الكلي ، لأن المهنة تعني أن المهام والمسؤوليات التي تنشأ من أنشطة الفرد تكون مشروعة على نحو واع من خلال الكلي ، و زيادة إمكانية التوحد مع الكلي هو ما يسمى " الاغتراب الذاتي للإنسان في المجتمع ." [1]

لكن، حتى الإبداع نفسه بدلا من أن يكون وسيلة للتغلب على الاغتراب، يصبح مظهرا من مظاهر الاغتراب. كما تعثر على الاغتراب العلمي لدى **غادامير** الناشئ عن التخصص البحثي، الذي تحرك بعيدا عن التوجه نحو الكلي الذي كان ، حتى نهاية القرن الثامن عشر، يجعل المعرفة الموسوعية ممكنة . فالامتداد الواسع للبحث و التخصص المتزايد ، قد أدى إلى طوفان من المعرفة قد تحول ضد نفسه ، حتى أن الباحث المتخصص أصبح يجد نفسه في حاجة إلى توجيه مشابه لحاجة الرجل العادي عموما بمجرد ما ينظر فيما وراء المدى المحدد لمجال عمله .[2]

كما أن محاولة **غادامير** التغلب على الاغتراب الأخلاقي عن طريق التأليف بين الأخلاقالأرسطية و الكانطية ، إنما تقوم ، على تحقيق التوازن بين النظرية الأخلاقية و الممارسة ، فالفردية المتعينة تكون مغتربة كلما كانت النظرية الأخلاقية شديدة العمومية ، أي أن العلاقة الوسطية بين الفردي و الكلي هي التي تجعل التطبيق العملي للنظريات الأخلاقية ممكنا و بالتالي فليس ثمة اغتراب يمكن أن يكون هناك.[3]

ليس هذا فحسب ، لكن **غادامير** يعود أيضا لنموذج الأخلاقالأرسطية من أجل تجاوز الاغتراب الحادث عن طريق الموضوعية l'objectivité الزائفة لمناهج العلوم الحديثة ، و المميزة للكتابة الهرمونيطيقية في القرن التاسع عشر ، فالوجود الأخلاقي ، كما يصفه **أرسطو** ، ليس

---

[1]- المرجع نفسه ، ص 168.

[2]- المرجع نفسه ، ص ص168، 169.

[3]- المرجع نفسه ، ص 169.

معرفة موضوعية ، أي أن العارف ، لا يقف في مواجهة الموقف الذي يلاحظه فحسب ، لكنه يتأثر مباشرة عن طريق ما يراه . إنه شيء ما ينبغي أن يفعله .[1]

في الحقيقة ،يمكن تفسير هذا التردد الواضح في معالجة **غادامير** لمصطلح الاغتراب بأنه لم يكن يهتم بالتحديد الدقيق لهذا المصطلح قدر اهتمامه بمعالجة الظواهر الممثلة له ، خاصة في الحياة المعاصرة (ثقافية أو اجتماعية) . و ليس أدل على ذلك من أن مشروع **غادامير**الهرمونيطيقي بأكمله ، إنما هو محاولة لتجاوز ضربين من ضروب الاغتراب ، اغتراب الوعي الجمالي ، و اغتراب الوعي التاريخي. و معنى هذين الأخيرين هو أننا نربط أنفسنا ، سلبا أو إيجابا ، بالكيفية المتعلقة بالشكل الفني ، فالوعي الجمالي يكون دائما ثانويا بالنسبة لدعوى الحقيقة التي تنبثق من العمل الفني ذاته . بهذا الاعتبار ، فإننا عندما نحكم على عمل فني على أساس خاصيته الجمالية ، فإن شيئا ما مألوفا على نحو حميمي بالنسبة لنا يصير مغتربا . هذا الاغتراب داخل الحكم الجمالي يحدث دائما عندما نسحب أنفسنا و لا نعود منفتحين على الدعوى المباشرة لذلك الذي يهمنا. فما من شك في أنه ليس هناك فنان من الثقافات الحيوية الدينية للماضي، قد أبدع عمله الفني مع أي قصد أخر أكثر من أن إبداعه ينبغي أن يتم تلقيه بلغة ما يقوله و يستحضره ، و إنه ينبغي أن يحتل مكانه في العالم حيث يعيش الناس معا.[2]

هكذا ، فالصورة التي يقدمها **غادامير** عن الفن الحديث تجعل الإجابة عن هذا السؤال ليست بالأمر اليسير . فوفقا **لغادامير** نجد أنفسنا مواجهين بثورة أصيلة في الفن الحديث بدأت قبيل الحرب العالمية الأولى بفترة قصيرة ،إذ أننا نرى ذلك الانبثاق المتزامن لما يسمى بالموسيقى اللامقامية ،[*]و هي فكرة تبدو منطوية على مفارقة مثلما هو الحال بالنسبة للتصوير اللاموضوعي، و في

---

[1]- المرجع نفسه ، ص ص169، 170.

[2]- المرجع نفسه ، ص 170.

[*]- الموسيقى اللامقامية : موسيقى تهمل قصديا المفتاح الموسيقي ، إذ تقضي على سيطرة المقام ، و من ثم تستغني عن الدور الهام الذي تؤديه نغمات مقام الأساس و القفلات الهارمونية . و من أشكالها موسيقى الكروماتيكchromatique التي تعمد إلى التلوين الموسيقي باستخدام السلم الكروماتي الملون ، دون اعتداد بمفتاح رئيسي و يعد المؤلف النمساوي شونبرجschonberg (1874- 1951) أول من استخدم الموسيقى اللامقامية .

نفس الوقت ، فإننا نرى أيضا في أعمال **بروست**Proust(1871-1922) و**جويس**Joyce(1882-1941)اختفاء السارد الساذج العليم بكل شيء ، و الذي يلاحظ أحداثا مختفية عن أنظار الآخرين و يمنحها تعبيرا ملحميا . و نحن في الشعر الغنائي نسمع صوتا جديدا يقاطع و يكبح التدفق المألوف للغة اللحنة ، و يتجه في النهاية إلى التجريب .بمبادئ شكلية جديدة تماما و أخيرا ، فإن شيئا ما أخر شبيها بهذا يكشف عن نفسه في الدراما كذلك من خلال نبذ العرض المسرحي الواقعي و رؤيته السيكولوجية الطبيعية ، و الرفض المقصود للإيهام المسرحي في المسرح الملحمي الجديد لدى **بريخت**.[1]

كان **لغوته**Gothe (1749-1832) ، في ثقافة عائلته و عصره ، تجربة غنية علما وفنا و دراسة للقانون ، أضفى عليها مرضه و قصة حبه ، مسحة من الخيبة و الحزن ، حولته إلى واحد من كبار الشعراء الألمانالرومانطقيين . لكن إبداع **غوته** و تفرده لا يكمنان في كونه شاعرا ، بل في ما "حمّل شعره من ثقافة و استنتاجات حادة تعددت الطابع الذاتي الفردي لتغدو أحكاما تاريخية تتناول حقبة بكاملها من وجهة نقدية بالغة التميز و التفرد. "[2]

تكفي الإشارة إلى تاريخية " فاوست" [*]بالذات مسرحية غوته الشعرية دليلا ، فاوست تاريخ مأساة ، و في " فاوست " مراجعة نقدية شاملة لإنسان عقود القرن الثامن عشر، والإنسانية البالغة ، حسب مقاييس العصر ، درجة تقدم في كل ميدان : علما حتى أقصى درجات العلم ، وتكنولوجيا تحيل الطبيعة و ما فيها من أدوات تخدم الإنسان كانت ألمانيا الصاعدة خير تجسيد لواقع أواخر القرن الثامن عشر و بداية القرن التاسع عشر في عمله و تقنيته و فلسفته وسياسته .

---

[1]- غادامير ، تجلي الجميل ، مصدر سابق ، ص ص203، 204.

[2]- شيا محمد شفيق، في الأدب الفلسفي ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، ط1، بيروت ، 2009، ص 75.

[*]- فاوست : هو الشخصية التي اختارها غوته بطلا، هو الإنسان ، أو الإنسانية ، ككل في جوهر قضاياه و دعواته و أفكاره ، و معاناته ، و تلك المواجهة بين الإنسان و الحقيقة.

كانت ثقة الفلاسفة الألمان بواقعهم تبلغ ، كما قيل في نقدهم الحد الذي يسمح لكل منهم أن يشرع فلسفة للكون بأسره.[1]

غير أن **غوته** يبقى في واد أخر،**غوته** الفنان ، الشاعر ، الفيلسوف و **غوتة** الإنسان، كان يعيش هاجسا أخرا إذ ما نفع علوم العصر و تقنيتة و فلسفته و سياسته و تقدمه إذا عجزت جميعا عن حل ما هو أكثر بساطة : أي عن توفير السعادة و الطمأنينة للإنسان.[2]

النظريات كلها عتيقة

أما شجرة الحياة فيانعة خضراء [3].

أما كتاب **روسو** " اعترافات" " confessions " ، فهو ليس فضاء خطابيا بالنسبة لأي شيء أخر ، ما لم يرغب المرء في تمييزه عن جميع السير الذاتية الأخرى كصنف و على نحو أكثر تحديدا ، تتموضع اعترافات **روسو** عند حد أنشطته الخاصة و إذا تأملنا جميع مغامرات **روسو**، ونظرياته ، و اتصالاته الشخصية، فإنه ما من واحدة منها تكون بحد ذاتها الفضاء السيري، لأن كل واحدة منها هي توبوس في ذاتها.[4]

يرجع **غادامير** هذه الظواهر الإبداعية الحديثة إلى تغير فكرة النظام في الفن و العالم . فالنظام في الفن الحديث لا يعكس التفسير الأسطوري للخبرة الإنسانية، و لا يعكس عالما متجسدا في أشياء عزيزة علينا و مألوفةلدينا . فكل هذا في طريقه إلى الاختفاء من عالمنا . فالعالم الصناعي الحديث الذي نحيا فيه لم يقص فحسب الأشكال البارزة من الطقوس و العبادة إلى السطح الخارجي للحياة، و إنما نجح أيضا في تحطيم الأشياء بمعناها الأصيل ... فكل شيء الآن هو سلعة

---

[1]- المرجع نفسه ، ص 177.

[2]- المرجع نفسه ،ص 184

[3]- غوته ، فاوست ، تر : محمد عوض محمد ، لجنة التأليف و الترجمة و النشر ، ط2، القاهرة ، 1946، ص 29.

[4]- ج . هيوسلفرمان ، نصيات بين الهرمونيطيقا و التفكيكية ، مرجع سابق ، ص 141.

يمكن شراؤها وقتما شئنا ، بالضبط لأنها يمكن إنتاجها وقتما شئنا ، أي يمكن شراؤها و إنتاجها إلى أن يتوقف إنتاج ذلك الطراز الخاص بها . و هذه هي طبيعة الإنتاج و الاستهلاك اليوم.[1]

هكذا، يفقد العمل الفني مكانه و عالمه الذي ينتمي إليه و من ثم اغترابه ، ليس هذا فحسب ، بل حتى الفنان سيفقد مكانته و وضعه في العالم و بالتالي يؤدي به إلى نوع أخر من الاغتراب .

بناء على ذلك، يصبح للفنان دورا أخرا يشبه – على حد تعبير **غادامير** – " بالمخلص الدنيوي إمرمانImmerman الذي تكون إبداعاته متوقعة كي ينجز بطريقة بسيطة استرضاء الكارثة الذي يؤمله عالم غير مأمون."[2]و يظهر هذا بوضوح في إضعاف الثقة فيما يسمى بالفن الموجه .

فالإبداع عن طريق الإلهام الحر و دون تكليف (تقديم فكرة أو مناسبة) ، كان في الماضي استثناء أكثر من كونه قاعدة في العمل الفني ، في حين أننا نشعر اليوم أن المهندس المعماري مبدع من الدرجة الثانية لأنه ، بخلاف الشاعر و الرسام و الموسيقي ، غير مستقل عن التكليف والمناسبة.إن الفنان الحر الذي يبدع دون تكليف ، يبدو ملفتا للانتباه بسبب الاستقلال التام لإبداعه، و من ثم يكتسب السمات الاجتماعية المتميزة للغريب ، الذي طريقته في الحياة لا يمكن قياسها بمعايير الأخلاق العامة و نموذج البوهيمي الذي نشأ في القرن التاسع عشر يعكس هذه العملية. فالفنان الذي يكون حرا كطائر أو سمكة ، يحمل عب ء موهبة تجعله شخصا غامضا ، لأن الثقافة الاجتماعية التي انحدرت من تقاليدها الدينية تتوقع من الفن أكثر من أن يكون معتمدا على الوعي الجمالي الذي يتخذ موقفا من الفن.[3]

---

[1]–غادامير ، تجلي الجميل ،مصدر سابق ، ص 220.

[2]– غادامير ، الحقيقة و المنهج ، مصدر سابق ، ص 154.

[3]– المصدر نفسه ، ص ص153،154.

من هنا ، يعتبر هذا التواطؤ مع الواقع و الذي يرفضه كل فنان حقيقي حر هو الذي "يحدد مأساة الفنان في العالم . فأي انجاز له هو انجاز محلي ، و ذلك يعني في الحقيقة أنه طرح مفند. فما دام كل فنان يجد مجتمعه الخاص، فإن خصوصية مثل هذه المجتمعات تظهر الانحلال الذي يحدث . فما يوحد كل فنان هو الشكل الكلي للثقافة الجمالية ."[1]

هذه القطيعة القاتلة بين الفن و الواقع هي التي يضعها **غادامير** أمام المساءلة في حديثه عن الوعي الجمالي المجرد ،لأنهإذا كان حقيقيا أن التجربة الجمالية تقتلعنا من مجرى الحياة اليومية ، وما ألفناه دائما ، فإنها لا تقطع إلى هذا الحد التواصل الهرمونيطيقي لوجودنا في شبكة الدلالة التي لن تكون جمالية فحسب . فإن جعلنا العمل الفني نغادر سياق الحياة ، فمن أجل أن يغطسنا مرة ثانية لنعيد استكشاف واقعنا و نزيل التحجب بأعين و أذان جديدة .[2]

لقد كان لمثل هذه الصياغة الجديدة لفلسفة **غادامير**التأويلية أثرها في دفعه إلى إعادة بناء حقيقة وعينا بجماليات العمل الفني و تحديد ماهيته ليكشف لنا عن جوهر مشكلة اغتراب الإنسان في العصر الحديث مبينا كيف أن تلقي الفن باعتباره جمالا بعيدا عن كل حقيقة ، و عن كل رغبة في الفهم ، يزيد شعورنا بالاغتراب ، ذلك أن العمل الفني يكمن في جوهر الوجود ذاته ، و في أعماقه تكمن حقيقة الوجود ، و في ماضي هذا الفن يتردد صدى البحث عن الحقيقة من البداية إلىالآن ، حيث لم يبارح الإنسان هاجس التفكير في الحقيقة و الوجود و إن ادعى ذلك تحت وطأة التقنية و المعلوماتية و طرقها التي سادت العالم .

من هنا ، تبدأ معالم هرمونيطيقا**غادامير** الفذة تتحقق لتجاوز إغتراب الوعي الفني و الذي أرسى من خلالها الأرضية الصلبة لانتشار خبرة الإبداع المتعلقة بإعادة إبداع الشيء عندما نفهمه، لتتسع ممارسة و فهما لتشمل كل العلوم الإنسانية .

---

[1]- المصدر نفسه ، ص 154.

[2]-Grondin ,Jean , introduction à H .G.Gadamer,op.cit ,p59.

المبحث الثاني
تجاوز اغتراب الوعي الجمالي

" كل لقاء لنا مع الجميل – و إن كان غير متوقع – يجعلنا على ثقة بأن الحقيقة قريبة منا ، حتى أننا نلقاها في النظام الذي يتضمنه الواقع و ما ينطوي عليه من نقائص كالشرور و الآثام . و عليه ، تكمن الوظيفة الأنطولوجية للجميل في جسر هذه المسافة بين المثالي و الواقعي ."

غدامير ، تجلي الجميل ، ص 87.

1- إعادة الاعتبار للبلاغة Rhétorique:

من الأهمية بمكان ، ألا نغفل الدور الذي لعبته الدراسات اليونانية الكلاسيكية ، التي دفعت **غادامير** إلى الاهتمام " بالبلاغة " Rhétorique كتاريخ و كفن للحديث . فالبلاغة لم تعرف على نحو كاف لفترة طويلة .

لقد كان **فيكو** آخر من دافع عن تراث البلاغة بوعي منهاجي ضد العلم الحديث، الذي دعاه النقد. فكانت البلاغة، بطريقة ظلت طي الخفاء لفترة طويلة، الحامل لتراث المفاهيم الجمالية القديم، واليوم يجب على المرء أن يقول بقوة: إن عقلانية الطريقة البلاغية في المجادلة التي تسعى إلى تفعيل المشاعر ، و لكن تسعى أساسا إلى إصغاء الشرعية على الحجج ،و السير في عملها على وجه الاحتمال، كانت و ما زالت عاملا في التحديد الاجتماعي أقوى بكثير من يقينيات العلم.[1]

فقد كانت في التراث القديم حاملة للمفاهيم الجمالية على نحو ما أصبح واضحا في تحديد **بومجارتن** لعلم الجمال ، حيث كانت البلاغة و الشعر مفهومين متجاورين ، و قد صنفهما **كانط** ضمن الفنون الجميلة الحرة ، فالأولى هي ، " فن أداء مهمة من شأن الفهم كما لو كان الأمر يتعلق بلعبة حرة للمخيلة ، و فن الشعر هو فن إدارة اللعب الحر للمخيلة كما لو كان نشاطا للفهم. "[2]

فلا عجب أن أسلوب **غادامير** يصنف – في المقام الأول– باعتباره أسلوبا بلاغيا**.** لهذا، فإعادته الاعتبار للبلاغة هو العنصر الجوهري و الأصيل في فلسفته ، و لأن أسلوبه بلاغي لا نجد ثروة من المناقشة الاستنتاجية أو تعريف مشروط بعناية في كتاباته ، لكنه ، بدلا من ذلك يحاول أن يقنع جمهوره عن طريق أن يبين لهم الخصائص المقبولة ظاهريا للكيفية التي توجد عليها الأشياء والإمكانيات المدهشة التي يمكن أن تكون عليها بطريقة أخرى مختلفة. [3]

ترتبط البلاغة بالخطابة ارتباطا وظيفيا ، بمعنى وظيفة الإقناع ، و لهذا يعرفها **بول ريكور** بأنها " تقنية للخطاب الاقناعي ، أي أن الفن البلاغي هو فن للخطاب الفعال و المؤثر ، و في هذا

---

[1] – غادامير ، التلمذة الفلسفية ، مصدر سابق ، ص ص 305 ، 306.

[2] - كانط إيمانويل ، نقد ملكة الحكم ، مرجع سابق ، ص 250 .

[3] – ماهر عبد المحسن حسن ،مفهوم الوعي الجمالي ، مرجع سابق ، ص 50.

المستوى أيضا ، كما هو الحال في مستوى الفعل الكلامي ، يعد القول بمثابة فعل Acte ،فالخطيب يسعى إلى الحصول على رضا مستمعيه و دفعهم ، إن اقتضى الحال ، إلى التصرف في الاتجاه المرغوب فيه . و بهذا المعنى، تكون البلاغة انجازية و تأثيرية في وقت واحد." [1]

تأخذ البلاغة بعدا خطابيا يتعدى المستوى المحصور للجملة ، لان البلاغة كما تجلت في المدينة الإغريقية اشتملت على حقائق ميتا لغوية بالمعنى المديني للكلمة ، أي انتشارها في المجالس والمحاكم و المجامع ، فلم تنفصل بهذا المعنى عن المساحة الجماهرية أو " الأغوار " Agora . و إذا تجسدت البلاغة في المؤسسات و التجمعات ، فإن الدور الذي تؤديه في هذه المساحات الميتالغوية هو البرهنة ، أو فن الحجاج باستعمال أساليب استدلالية تعلي من شأن الحكم أو التمييز أي تقنيات العزل أو النظر قصد الفصل بين الحقيقي و الزائف أو الصحيح و الخاطئ.[2]

إن نظرية البلاغة انبثقت بعد تحضير طويل لمناظرة مفتوحة على فن الكلام وتصور ثقافي جديدين نطلق عليهما اسم السفسطائية.[3]

هذه الأخيرة والتي قلبت موازين الفكر، اعتبرت فيما يرى غادامير، " سلطة جديدة فاتنة ومثيرة للقلق ،كانت تعلم كيف تقلب المعنى رأسا على عقب و تتمثل في فن الخطابة التي انتقلت من صقلية وانتشرت في أثينا ، على الرغم ، من الطابع الجمودي للأوضاع الاجتماعية... فمن **بروتاغوراس** إلى **ايزوقراط** ، كان المعلم يدعي أنه يعلم، ليس فقط فن الخطابة ، بل تكوين الوعي المدني المستقيم، المكلل بالنجاح السياسي . لكن، **أفلاطون** ، وحده من وضع المبادئ الممثلة لحدودها و مكانتها الطبيعية،بالنسبة لهذا الفن الجديد (فن الكلام) الذي أحدث ثورة فكرية ".[4]

من هنا، يرى **غادامير** أن " التفكير الخطابي هو البديل الوحيد للفهم ، لأنه المدافع الأول، منذ التقليد القديم ، عن طلب الحقيقة و صار بطلا للمحتمل بدفاعه عن الوضوح المتعلق بالعقل العام ،مقابل الضرورة العلمية ، ضرورة الحجة و اليقين ، أي الإقناع و التنوير دون الالتزام بشرط تقديم الدليل. هذا هو هدف و حدود الفهم و التأويل. نفس الشيء يمكن قوله عن فن الخطابة

[1] – ريكور بول ، البلاغة و الشعرية و الهرمونيطيقيا ، تر : مصطفى النحال ، مجلة فكر و نقد ، عدد 16 ، فبراير ، الرباط ، 1999 ، ص 108.

[2] - المرجع نفسه ، ص 109 .

[3] -Gadamer, l'art de comprendre , écrits 1 , op. cit, p 126.

[4] -Ibidem.

والإقناع. هذه الإمبراطورية الواسعة من القناعات التنويرية و الآراء السائدة لم تتقلص مع تقدم العلوم ، بل هي على العكس من ذلك تتوسع لتشمل كل اكتشاف يتوصل إليه بحث ما ، فتفرض قوانينها عليه و تجعله يتكيف معها ، فوجود البلاغة لا حدود له. هي وحدها تجعل من العلم عنصرا حيا داخل المجتمع. " [1]

غير أن استسلام الوعي الجمالي لمعايير الشيء المجرب و العبقرية، أدى إلى تغيير جذري في مفهوم الفن الحر ذاته ، حيث أصبح الشعر أعلى أنواع الفن الرومانسي و أكثرها سموا ، أما البلاغة فقد تم استبعادها استبعادا كليا ، و هذا التراجع الذي عرفته البلاغة يرجع في رأي **غادامير** إلى " هيمنة المبدأ القائل بأن العبقرية تبدع بكيفية لاواعية ، و ثمة مثال عن مفهومي الرمز symbole، و الأمثولة Allégorie ، أين أصبح الرمز مبدأ جماليا كليا في مقابل تقهقر الأمثولة.[2]

إن الأمثولة ، كما لاحظ **غادامير**، فقدت دورها في جمالية و إبداع القرن التاسع عشر ، لأن الوعي الجمالي عجز عن تقبل الفكرة القائلة بأن الفن يحيل إلى شيء آخر غير ذاته ، ذلك أن الأمثولة لازالت تجربة بالواقع أكثر من كونها تجربة جمالية ، و هذا بالضبط ، ما يجعل الأمثولة خبرة بالواقع و الحقيقة. فالأمثولة شكل من أشكال الفن و الخطابة التي تفكرنا بأن القطيعة المؤذية بين الفن و الواقع لا يمكن أن تكون كلية .[3] هذا، ما جعل **غادامير** يؤكد على إعادة الاعتبار للأمثولة و لنصيبها من الحقيقة ، لأن " ماهية الجميل ، ليست تجربة بعيدة كل البعد عن الواقع ومناقضته له ، بل العكس ، فكل لقاء لنا مع الجميل – و إن كان غير متوقع – يجعلنا على ثقة بأن الحقيقة قريبة منا ، حتى أننا نلقاها في النظام الذي يتضمنه الواقع و ما ينطوي عليه من نقائص كالشرور و الآثام ...الخ ، و عليه تكمن الوظيفة الانطلوجية للجميل في جسر هذه المسافة بين المثالي و الواقعي. " [4]

لقد أصبح الفن مع **شيلر** Schiller ، فن المظهر الجمالي ، و في هذه الفكرة ، رفض كل محاولة لإذابته في الواقع العملي ، لأن الاهتمام بالشكل يمثل حسب **شيلر** مكسبا بالنسبة للإنسان

---

[1] - Ibid , p 128.

[2] – غادامير ، الحقيقة و المنهج ، مصدر سابق ، ص 134 .

[3] - Grondin, Jean, introduction à Hans Georg Gadamer , op,cit, p 59 .

[4] - غادامير ، تجلي الجميل ، مصدر سابق ، ص 87

و خطوة جريئة نحو الحضارة و الرقي ، فضلا عن كونه دليلا على حريته و انعتا قه من القيود الفيزيائية و الأخلاقية .

ينظر **غادامير** إلى هذا التحول نحو المظهر الجمالي على أنه نتيجة طبيعية لهيمنة اسمية العلم الحديث، فإذا كان الواقع قد تقلص بموجب هذه النظرة إلى مادة زمانية مكانية يتخذها العلم موضوعا له ، فإن الفن يرجع إلى الخيال ، و إنه لجد معبر في رأي **غراندين** ، أن مجال الأدب في اللغة الانجليزية ، و هي لغة العلم الحديث ، يحمل اسم " التخييل " fiction و هذا هو هيمنة العلم الحديث الذي تذهب اسميته إلى أن تطبع جزءا كبيرا من الأدب ، إن لم نقل الأدب كله. [1]

فمن الواضح أن التمييز الجمالي الذي ينجزه الوعي الجمالي المجرد ، يقود حتما إلى خلق أماكن خاصة بالفن ، كقاعات العرض الدائمة و المتاحف ، و هي مساحات يلجأ إليها الفرد للاستمتاع بشتى أنواع الفنون بناء على خبرة جمالية مستقلة عن الواقع و العالم الأصلي الذي ينتمي إليه ، فقد أصبحت لكل مدينة مراكزها الفنية ، و هي أماكن مثبتة الحدود بعناية بمنأى عن الواقع المدني ، كما تخصص معظم الجرائد قسما للفن و تنخرط في حملات فنية تسهم في ترقية الفن بوصفه فن المظهر. [2]

يذهب **غادامير** في إطار تأسيس فلسفته التأويلية إلى اعتبار الأثر الفني عالما مختلفا عن عالمنا، من حيث هو عالم يفتقر إلى الإحساس بالجميل ، لا لأنه ليس أهلا لذلك ، كما تعتقد بعض التيارات الجمالية ، بل إن غياب هذا الإحساس يعود إلى طغيان النزعات المتعالية ، التي تنظر إلى أشياء الوجود كما لو أنها أبدعتها هي ، أو تملك معرفة سابقة بها ، و من ثم فهي تملكها أول الأمر و آخره ، و هذا هو الوهم عينه الذي جعل الفنان ينظر إلى العالم باعتباره موضوعا منفصلا عنه، أو هو مجرد مجموعة من المضامين تصب في شكل أو قالب فني .[3]

هذه المشكلة التي واجهت النزعة الشكلانية ، التي عملت على تبريرها بالعودة إلى **كانط**، وهذا ما يعترض عليه **غادامير** . ففي تصوره للشكل، كان **كانط** يصنع شيئا آخرا مختلفا تماما، فمفهوم الشكل يشير لديه إلى بنية العمل الفني ، و لا ينبغي أن نفهم المعنى الذي يستخدم به كلمة

---

[1] -Ibid,p59

[2] -Ibid, p 61.

[3]- غادامير ، الحقيقة و المنهج ، مصدر سابق ، ص 147 .

شكل على أنه متناقض مع مضمون العمل ، بل كنقيض للجاذبية الخاصة التي تنتجها المادة ، ذلك أن المضمون الموضوعي لا يشير مطلقا إلى المادة التي تنتظر أن تتلقى شكلا معينا ، بل هو مرتبط دائما بوحدة الشكل و المعنى الذي يتضمنه العمل [1] ، لننتقل بذلك ، أي داخل تجربتنا الجمالية ، من معيارية التمايز الجمالي distinction esthétique ، حيث يكون الفصل المصطنع بين الذات والموضوع بين الشكل و المضمون ، إلى مبدأ اللاتمايز الجمالي non distinction esthétique ، حيث تزول هذه القسمة الثنائية المزعومة بين الذات و الموضوع من خلال عملية التوسط التي يحدثها الشكل .

فلكي يبرهن **غادامير** على قصور مبدأ " التمييز الجمالي " ، الذي هو نتاج للوعي الجمالي المغترب ، يستعين بالفكرة الجمالية الأساسية التي طورها **ريتشارد هامان** Richard Hamann في كتابه " الاستطيقا" ، و هي أن " الإدراك في حد ذاته غني بالمعنى Richesse de Sens Propre à la perception ، فكلمة " Eigenbe Deutsmkeit " تطلق على الشيء الدال بذاته دون أن يرتبط بشيء آخر يمكن أن يحدد معناه. بمعنى أن الإدراك الحسي فيما يرى **هامان** يعبر عن ذاته و يعرض نفسه وفقا لدلالته الخاصة ، فلا يشير إلى الطبقة الحسية التي تغلف الأشياء بوصفها الشيء الجمالي الوحيد و لا إلى سلسلة من الانطباعات الحسية المنفصلة ، بل إن كل ما يتبدى للحواس يرى ويفهم باعتباره شيئا ما . و هنا بالضبط يعلن **غادامير** بأنه لا وجود لإدراك حسي خالص، فالإدراك الحسي كما تدل الكلمة الألمانية wahrnhmen هو إدراك لشيء ما بوصفه حقيقيا. " [2]

كان الوعي الجمالي يتجه نحو الخصائص الجمالية للعمل و يجرده عن عالمه ، حيث لا يعد أي شيء جميل إلا إذا كان ينطوي على قيمة فنية ، و ذلك لان العمل يكون موضوعا لخبرة جمالية منفصلة تماما عن التجربة التاريخية ، و هنا تظهر مشكلة أخرى ، تكمن في تاريخية العلم الفني مما يعني لدى **غادامير** ، أن وحدة الموضوع الجمالي ليست شيئا معطى حقيقة بل يصبح العمل الفني وعاء فارغا يشكل بؤرة لالتقاء الخبرات الجمالية ، و هي المكان الوحيد الذي يمكن للموضوع الجمالي أن يوجد فيه. فالخصائص الجمالية المحددة على هذا المستوى من التجريد ، تجعل الفرد يمر بخبرة تنطوي على كل الخصائص و الصفات التي تميز التجربة المعيشة و نزعتها الذرية العابرة ،

---

[1] – المصدر نفسه ، ص 159 .

[2] - غادامير ، تجلي الجميل ، مصدر سابق ، ص 109 .

فسواء كان الموضوع بيتا شعريا أو مشهدا أو قطعة موسيقية ، فإن الذات صاحبة السيادة على نحو مطلق تمر بخبرات منفصلة و متقطعة مجردة من كل ارتباط عضوي مع الظرف التاريخي . هذا الانقطاع ، أي انحلال الموضوع إلى عدد من الخبرات ، ينظر إليه **غادامير** على أنه نتيجة طبيعية لأي خبرة جمالية ، لذا فإن إقامة علم الجمال على الخبرة المعيشة يؤدي إلى جملة من النقاط تلغي وحدة العمل و هوية الفنان مع ذاته و هوية الشخص الذي يستمتع بالفن. [1]

يضع **غادامير** على عاتقه مهمة صياغة تجربة فنية تتميز بالاستمرارية التاريخية ، فنيته المعلنة هي استرجاع تلك التجربة الحقيقية للفن ، و حتى يتسنى ذلك ، ينبغي أولا استبدال مفهوم الحقيقة الذي يقوم بوصفها تجربة تحدث مع الشيء ، بتجربة حقيقية يحدثها العمل الفني بوصفها تجربة تحدث تغييرا مفاجئا في من يتلقى العمل ، و هذا النوع من التجربة يرجع إلى أصل هيغلي ، أين تتموضع الحقيقة في كل خبرة فنية ، و يتم إدراكها بوعي تاريخي .[2]

إن المهمة الأساسية التي يسعى **غادامير** الدفاع عنها، هي إعادة النظر في دعوى **هيغل**[*]ساعيا إلى تأسيس التجلي المتواصل للفن. **فغادامير** و بالضد من **هيدغر**، يؤكد على استمرارية الدور التاريخي و ينكر انقطاعه ، و في الوقت نفسه يؤكد- على غرار **هيدغر** — على حقيقة العمل الفني . لذا ، نجد أن الصعوبة ، في تحليل **غادامير** للفن ، لا تنبع ، من جهة **هيغل** بقدر ما تنبع من جهة **هيدغر** .**فغادامير** كان قادرا على اتخاذ مفهوم " الرفع " [**] Aufheben الهيغلي ، كمنطلق لتبرير دعواه، ذلك أنه في عملية النفي ، يتم استيعاب ما هو قديم و حفظه في كل جديد يحل محله.[3]

---

[1] – فاتيمو جيايني ، نهاية الحداثة ، تر ، فاطمة الجيوشي ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، 1998 ، ص 138 .

[2] – المرجع نفسه ، ص 139 .

[*] - كانت إحدى القضايا الافتتاحية التي طرحها هيغل من خلال محاضراته في علم الجمال بجامعة هيدلبرغ ثم بجامعة برلين بعد ذلك ، النظرية القائلة بأن " الفن يمثل بالنسبة لنا شيئا من الماضي ."

[**] - يشير مصطلح الرفع aufheben الهيغلي إلى تلك العملية المعقدة التي تتم من خلالها نفي أو إلغاء حالة ما مع الاحتفاظ بها في نفس الوقت ، و لكن في حالة أخرى جديدة تتجاوزها .

[3] – غادامير ، تجلي الجميل ، أنظر ، مقدمة المحرر ، ص 50 .

2- فكرة اللعبة و علاقتها بالفن :

إن فهم العمل الفني ، فهما ديناميا يتيحه أفق المساءلة في التجربة الجمالية هو ثمرة الحوار ، حيث لا تمايز بين الذات و الموضوع أو الشكل و المضمون . و دفاعا عن هذه المفاهيم التي تعد إضافة جديدة لفلسفة الجمال ، يستعين **غادامير** بمفهوم اللعب le jeu ، الذي يعتبره بمثابة مفتاح يتيح لنا فرصة إلقاء الضوء على العمل الفني ، أي محاولة لإيجاد صلات بين القيام بفعل اللعب والقيام بتجربة جمالية لأثر فني ما .

ففكرة الربط بين اللعب و الفن ليست بالفكرة الجديدة ، فقد كانت فكرة مألوفة منذ زمن بعيد في تاريخ علم الجمال الحديث ، بخاصة عند **كانط** و **شيلر** Schiller ، لكن اللعب في هذه الحالة ، إنما كان يعد سمة مميزة للذاتية .فقد وصف **كانط** خاصية المتعة بالجميل باعتبارها حالة ذهنية من الحساسية تتوحد فيها معا ملكتا الذهن و الخيال في نوع من التلاعب الحر .و لقد نقل **شيلر** بعدئذ هذا الوصف إلى أساس نظرية الدوافع ، وعزا السلوك الجمالي إلى دافع من اللعب يكشف عن إمكاناته الحرة الخاصة ، على الحدود الواقعة بين الدافع المادي من جهة و الدافع الشكلي من جهة أخرى.[1]

من أجل تحليل فكرة اللعبة هاته ، يستعين **غادامير** بالتحليل الفينومينولوجي لظاهرة اللعب، لأن مثل هذا التحليل وحده هو الذي يسمح لنا بفهم العمل الفني . فقد بين **غادامير** بالقدر الكافي أن اللعب ليس مجرد متعة تتلقاها الذات ، و تجعلها منفصلة عن وجودها و عالمها ، و مجرد فاعلية للتسلية تفتقر إلى الجدية ، لان الأهداف و المشاريع المألوفة في وجودنا قد وضعت جانبا ، بل يجاهر بالأحرى أن اللاعب عليه في الوقت نفسه أن يأخذ اللعب على محمل الجد ، لان اللعبة لا تحقق أهدافها إلا عندما يفقد اللاعب ذاته و يتناساها في اللعبة. [2]

لكن إذا كان **غادامير** يهدف إلى تجاوز ذاتية **كانط** و **شيلر** ، و إحلال المشاركة محلها ، فان ذلك لم يكن ليتحقق إلا من خلال تأسيس نمط خاص من الذاتية لا يتعلق باللاعب بقدر ما يتعلق باللعب ذاته . فحالة الذات في هذه الوضعية تكون مماثلة لحالتها التي تندمج فيها في اللعبة.

---

[1]- المصدر نفسه ، ص 259 .

[2]- Hune man Philippe et Estelle Kulich , introduction à la phénoménologie , éd Armand colin , paris ,1997,p 156.

إن الحديث عن اللعبة في إطار تجربة الفن، " لا يعني أن نستمع لموقف أو حالة ذات مبدعة، و لا يعني، مطلقا ، حرية الذات الإنسانية التي تمارس فعل اللعب ، و إنما هو حديث عن طريق وجود الأثر الفني ذاته ".[1]

لقد تعرفنا، انطلاقا من الوعي الجمالي، على أن المقابلة بين الوعي الجمالي و الموضوع لا تأخذ في الاعتبار الوضع الحقيقي أو الموضوعي أو الواقعي، لأن اللعب بالنسبة لمن يمارسه ، فيما يرى **غادامير**، " ليس شيئا جديا . و لهذا السبب فهو يلعب. فللعب علاقة خاصة بما هو جدي . و ليست من يمنح اللعب غرضيته ، فنحن نلعب ، كما يقول **أرسطو** " من أجل الاستمتاع ". من المهم القول إذا، أن اللعب هو نفسه يحمل هذا الجد الخاص به و كأنه شيء مقدس". [2]

في الواقع ، إن هذا الجد المقدس هو الذي يجعل اللعب يخلص في ممارسته اللعبة فهو ، أي اللاعب ، و إن كان يدرك أن ما يقوم به هو مجرد لعب فإنه كلاعب منخرط في عالم اللعبة ، لا يفكر بذلك ، لأن اللعبة لا تبلغ غايتها إلا حين ينشغل اللاعب في اللعبة ذاتها، " لأن العمل الفني يحقق وجوده الحقيقي متى ما أصبح تجربة تحدث تغييرا في الشخص الذي يجربه. إن الذات في تجربة الفن ، – الذات الباقية و الثابتة – ليست ذاتية الشخص الذي يجرب الفن ، إنما هي العمل نفسه . وهذه ،هي النقطة التي يصبح فيها نمط وجود اللعب وجودا ذا دلالة.فللعب ماهيته الخاصة، والمستقلة عن الوعي الذي يمارس اللعب ".[3]

إن مفهوم اللعبة يحتل مكانة أنطلوجية مستقلة عن إرادة الإنسان لأنها تتخذ معناها الحقيقي من عالم يتجاوزه .لذا فليس في وسعنا الإحاطة بالوجود الأصيل إلا من خلال لعبة تأخذ الإنسان و تسيطر عليه و تجلبه إلى عالمها . و المثال النموذجي **لريلكه** Rilke هو الكرة المقذوفة إلينا ، التي تأخذنا في لعبها دون أن تكون لنا المبادرة ، و دون أن نكون أسيادا حقيقيين لمصيرنا.[4]

---

[1] - غادامير ، الحقيقة و المنهج ، مصدر سابق ، ص 172.

[2]– المصدر نفسه ،الصفحة نفسها.

[3]- المصدر نفسه ، ص 173.

[4] - Grondin , Jean ,introduction à Hans- Georg Gadamer, op,cit,p33.

يحلل **جون غراندين** قصيدة **ريلكه** .هذا الأخير ، خير من عبر عن هذه المسألة ، عندما نظر إلى القدرة التي منحت لنا على الفهم بأنها ليست لنا حقيقة ، بل حقيقة عالم سام يتجاوز الإنسان ، فنحن قادرون على الفهم لأننا أولا و قبل كل شيء مأخوذين ، يقول **ريلكه** :

أن تلتقط ما رميته أنت بنفسك ، فذاك مجرد مهارة و مكسب زهيد

و لكن حين تلتقط فجأة كرة رماها شريك أبدي

رمية لا تخطئ أبدا نحوك ، نحو أعماقك في قوس من أقواس مبنى جسر الله الهائل

ثم من هذا الشريك الأبدي ؟ هب بأننا نعرفه في هذه الوضعية سنكون أسيادا لمصيرنا ، وينتهي بنا الأمر في نهاية المطاف إلى اللعب مع أنفسنا في تأمل الأنا لذاتها ، بحيث لا تفكر إلا في أفكارها الخاصة . و هذا ما يعترض عليه **غادامير**. فالفهم هو القدرة على أن نسكن عالما يأتينا من الخارج ، عالم لا يمكن السيطرة عليه بصورة مطلقة .هذا من جهة ، و من جهة أخرى ، نجد أن الاستعارة الشعرية للعبة والعالم métaphore poétique du jeu et du monde الذي نسكنه – كما وردت في القصيدة – تستدعي فكرة **هيدغر** عن الانقذاف " être jeté " ، أو الشروع" pro-jeté " في العالم ، في النوع من العدم المطلق ، الذي هو مصدر القلق بالنسبة إليه ، غير أن هذا الانقذاف في العالم يتخذ معنى مغايرا عند **ريلكه** و **غادامير** ، إذ يقتضي وجود الأخر الشريك الأبدي في اللعبة . و عليه فان هذا الشروع لا ينبع من مصدر مجهول بل مصدره الأخر الذي يقذف الكرة.فهناك إذن، حوار، وجود مشترك أي لعبة تأخذنا .[1]

إن اللعبة في " الحقيقة و المنهج " ، تأتي بوصفها استعارة تكشف لنا عن نمط وجود العمل الفني ، ذلك لان البحث عن طبيعة اللعب في تأمل اللاعب لذاته يضفي بنا إلى طريق مسدود ، ويحول بيننا و بين إدراك طبيعته الحقيقية .و كلمة استعارة لا تعني في هذا السياق أن اللعبة تمثل مكانة ثانوية ، بل العكس ، هي المفتاح الذي يتيح لنا إمكانية معرفة الحقيقة و فهم الوجود .

[1] - Ibid. pp33.34.

فللاستخدام الاستعاري سواء لدى **غادامير** أو **بول ريكور** و غيرهم من المنظرين المعاصرين، أولوية منهجية ، إذ أن تطبيق الكلمة في مجالات لا تنتمي إليها يسمح بانبثاق الدلالة . لذلك، لا تشير الاستعارة كما كان يرى **أرسطو** إلى خسارة للمعنى ، و لكنها مكسب له .[1]

إننا نتحرر من ذلك المجال الذي يحاصرنا و يجعلنا منغلقين على المعاني التي تقدمها اللغة، ونشرع في التعرف على الدلالة الحقيقية للعب في موطنها الأصلي . فاللعب لا ينبغي أن يفهم كسلوك يقوم به شخص إذ أن نمط وجود اللعب لا يفترض وجود ذات تتصرف بكيفية تدل على أن اللعبة قد لعبت ، فما يفرض نفسه في اللعبة ، كما يعتقد **غادامير** ، ليس سلوك الذات المستقل، أو تصرفها التعسفي بل الاستقلالية التي تتمتع بها اللعبة في حد ذاتها . فالذات حينما تدخل اللعبة تتخلى عن ذاتها و تتناساها في اللعبة التي تفرض قوانينها و حركاتها و صدارتها و هذا ما نشاهده بالضبط في لعبة الكرة فما هو مطلوب من اللاعب هو أن يستجيب لظروف اللعبة المختلفة ، التي يديرها بإرادته الخاصة ، لان اللعبة هي السيد المتحكم في اللاعب و الموجه لجميع حركاته. [2]

يلاحظ أن مفهوم " اللعب " عند **غادامير** يرتد ، في أبسط معانيه ، إلى " التلاعب واللاغرضية ، حيث يتحدث عن لعب الضوء ، و لعب الأمواج و لعب ناقل الحركة أو أجزاء الماكنة أو تفاعل أعضاء الجسم البشري ، و لعب القوى ، و لعب البعوض ، أو حتى لعب الكلمات " [3].بمعنى، الحركة جيئة و ذهابا ، le va-et vient. فليس " لحركة اللعب هدف يوصلها إلى نهاية ما ، إنما يجدد اللعب نفسه في تكرار دائم ... فحركة اللعب بحد ذاتها ليست لها قوام إن صح التعبير.فاللعبة هي التي تلعب بصرف النظر عما إذا كانت هناك ذات تلعبها أو لم تكن. وعلى هذا فعندما نتحدث عن لعب الألوان، فنحن لا نعني فقط أن لونا يلعب بمقابل لون آخر إنما هناك عملية واحدة، أو مشهد يكشف عن ضرب متغير من الألوان. "[4]

يرى **غادامير** بأن الطابع المميز للعب الإنساني عن باقي الأنواع الأخرى من اللعب ، هو أنه يلعب شيئا ما ، و اللعب الإنساني بوصفه لعب شيء ما يقتضي ترتيبا و نظاما ذاتيا نفرضه على

---

[1] - أنور مغيث ، اللعبة و الفن عند غادامير ، مرجع سابق ، ص 169.

[2] – أبو زيد نصر حامد ، الهرمونيطيقيا و معظلة تفسير النص ، مرجع سابق ، ص 30 .

[3] – غادامير ، الحقيقة و المنهج ،مصدر سابق ، ص 174.

[4] – المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

حركة الذهاب و الإياب أثناء اللعب ، بحيث تبدو حركتنا و كأنها موجهة نحو أهداف ، على الرغم من أن جوهر اللعبة يتضمن ضرورة أن يتحرر المرء من كل سلوك موجه نحو هدف ما، ذلك أن كل لعبة تفرض مهمة على الشخص الذي يلعبها ، و لكنها مهمات لعبة خالصة، كالطفل الذي يضع على عاتقه مهمة السيطرة على الكرة عند النطة الثلاثين مثلا. [1]

هذا الاهتمام بذاتية اللعبة ، بوصفها عالما سحريا يقوم على نظام ينخرط فيه اللاعبون ويخضعون له يتأكد ، بصورة جلية ،في بعض الألعاب التي تقام دون جمهوره كلعبة الشطرنج أو لعب الأطفال فيما بينهم ، و لو تأملنا الألعاب التي تعرض على الجمهور ، و هو الغالب ، بحكم أنها عرض و فرجة ، كثيرا ما تشوه فتفقدها طابعها الجدي ، الأمر الذي يجعل المسئولين عن هذه الألعاب يوقفون فعل اللعب على أن يستأنف في آجال لاحقة أو يلعب دون جمهور ، و هذا تعضيد لسلطة اللعبة و نظامها القائم ، لان الانفتاح على الجمهور يؤدي إلى إغلاق اللعبة نفسها.[2]

هكذا، يصبح اللعب بالنسبة **لغادمير** عملية تحدث في المابين أي أن اللعب ليس عرضا من أجل متلق ما ، وهو لا يحقق وجوده في موقف اللاعب بل أن اللعب هو الذي يهيمن على اللاعب، و اللاعب ينخرط في اللعب بوصفه واقعا يفوته ، لقد تحول اللعب إلى فن عندما تشكل في بنية و حاز على وسط كلي ، و المقصود بذلك أن اللعب يقبل التكرار و من خاصية التكرار ، هذه ، يستمد ديمومته .إن اللعب يكتسب معنى محددا فقط من خلال الأشخاص الذين يمثلونه وليس حتى من خلال العمل الحقيقي لأي فنان. و في هذا الصدد يقول **غادامير** : " إن إنجاز مهمة ما بنجاح يعرضها للعيان . يفصح هذا القول عن نفسه في حالة لعبة ما ، فهنا لا يدل إنجاز المهمة على أي سياق غرضي. فاللعب محدد في الواقع بعرض نفسه.و هكذا فان نمط وجوده هو عرض ذاتي".[3]

---

[1]- غادامير ، تجلي الجميل ، مصدر سابق ، ص 100 .

[2] – غادامير ، الحقيقة و المنهج ، مصدر سابق ، ص 181.

[3]– المصدر نفسه ، ص 179.

هذه النقطة بالذات جديرة بالاهتمام، لأنها تفتح المجال واسعا أمام تحقيق التواصل الإنساني.فإذا كان ثمة شيء ما ليعرض، و ليكن في هذه الحالة حركة اللعبة ذاتها، فإن المشاهد يقصده كما يقصد إليه اللاعب ذاته عندما يقف أمام نفسه بوصفه مشاهدا.

لا مفر إذن، من إدراج المشاهد كطرف أصيل مشارك في اللعبة ، شأنه في ذلك شأن من يعرضها .فأي عرض هو من الناحية الافتراضية عرض من أجل شخص ما ، و هذا ما يشكل الطابع اللعبي للفن ، لأن المجال المغلق لعالم اللعب يتخلى عن أحد جدرانه التي تغلقه.إن مكمنة القوة في حجة **غادامير** هو، أنه يحاول عن طريق الصورة التي يظهر فيها الفن كعرض من أجل المشاهد ، أن يجعل الماهية الحقيقية للعب شيئا يمكن رؤيته و معرفته ، عندما تكون اللعبة مقصورة في حد ذاتها كواقع يتجاوز الإنسان و يفوقه .إن المسرحية ليست لعبة ، و مع ذلك فهي تمثل ، أي تلعب من أجل جمهور . و الاستخدام الانجليزي " A play"، يبين بأنها تعني مسرحية و لعبة في الوقت نفسه ، مما يوحي بالعلاقة الوثيقة بينهما .[1]

يعتقد **غادامير** بأن التمثيل الذاتي l'auto présentation يتأسس ، دون ريب ، في اللعب الإنساني ، و إن تحقق في اللعبة ، فلأنها كما أسلفنا القول ، تقام ، من خلالنا وفينا ، و من ثم أسقط عالم اللعب المغلق على ذاته هذه الحواجز ، لكن إذا ما تعلق الأمر"بطقوس دينية و مسرحية تعرض على مسرح لا تمثل ما يمثله لعب الطفل. " [2] فالحكم يختلف ، لأن المسرحية ، بما هي فن يمثل أو يلعب ، لا تقدم بالمعنى نفسه كما هو الحال في لعب الطفل. فنحن جمهور المسرحية ، لا نملك أن نكون إلا كذلك ، و ليس مشاركين كما يظن ، فالممثلون في المسرحية لا يتوقف جهدهم فيما يمثلون ، و لكن يتجاوزون أنفسهم إلى من لهم حق المشاهدة كجمهور ، فاللعب هنا ليس مجرد تمثيل بسيط لحركة منظمة ، ولا مجرد لعب تمثيل بسيط فيه ينسى الطفل الذي يلعب نفسه ، فهو " تمثيل من أجل شخص ما . و هذا طابع المباشر المميز لكل تمثيل يبرز إلى الصدارة ويؤسس وجود الفن . "[3]

---

[1] - عادل مصطفى ، مدخل إلى الهرمونيطيقا ، مرجع سابق ، ص 206 .

[2]- غادامير ، الحقيقة و المنهج ، مصدر سابق ، ص 180.

[3]- المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

من هنا ، يمكن أن نتبين السبب الذي دفع **غادامير** إلى بحث مفهوم اللعب في علاقته بأنطلوجيا العمل الفني و النظر إلى اللعب لا كمجرد سلوك حر للذات ، بل كنمط وجود يفرض جديته وواقعيته الخاصة . **فغدامير** و عبر كل هذه التحليلات ، كان جد مفتون بفكرة " مأخذ الذاتية " prise de la subjectivité التي يطبقها بامتياز في مجال الفن ... فنحن إزاء خبرة واقعية مستقلة تتجاوزنا، و مع ذلك، نبقى معنيين بها مباشرة. هكذا، فان الفن هو من جهة تجربة موضوعية، لأنه قائم هناك في العمل الفني الذي يبسط سلطته علينا من أعلى عظمته. و من جهة ثانية ، يشير إلى تجربة ذاتية ، لان هناك دائما نداءا خفيا يدعونا ، و يضعنا في اللعبة .[1]

على هذا الحد بالضبط ، يصل **غادامير** إلى دحض الأوهام التي رافقت فلسفة الجمال الكلاسيكي ، التي أقامت رؤيتها للفن على أساس فلسفة التعالي القائلة بتشكل الوعي الجمالي خارج دائرة تجربة الأثر الفني مع أن الأصل في هذا الوعي هو الأثر الفني نفسه .

3- خبرة الحقيقة في العمل الفني :

إن الهدف من وراء تجاوز الوعي الجمالي ، بالنسبة **لغادامير** ، هو معرفة الحقيقة ، حقيقة جماليات الأثر الفني ، التي هي المدخل الرئيسي لفهم جوهر الوجود الإنساني . و لمواجهة الاغتراب ذلك أن تقبلنا للعمل في نظر **غادامير** بعيدا عن و عينا بالحقيقة المؤسسة له و المتردد صداها فيه يخلق لدينا شعورا بالاغتراب . لذا، فإن حقيقة الفن لا تنتمي للوعي ، بل ، بالأحرى ، ينتمي الوعي لحقيقة الفن .

من الواضح أن **غادامير** يريد استعباد كل تجريد ينجزه الوعي الذاتي من خبرة الفن . فقد عمل على محاربة لا واقعية الفن، ليس فقط لأنها تبتذل حقيقة الفن ، بل لأنها تجعلنا نفوت ما هو ثمين فيه ، تلك التجربة التي تشير إلى الواقع في دلالته الكلية . و هذا بالضبط ما سيقوده في الفصل التكويني من مشروعه الفني إلى التأكيد على العلاقة الانطلوجية للعمل الفني ، فكل تأملاته التي كرسها للفن تحمل عنوان " انطولوجيا العمل الفني " ، لأن الفن هو أولا و قبل كل شيء خبرة بالواقع بالوجود و بالحقيقة .

[1] -Grondin, Jean, introduction à Hans -Georg Gadamer ,op.cit,p66.

لقد شدد **غادامير** كثيرا على هذه المسألة إلى درجة أن المصطلح الذي يؤثر استخدامه في طرقه لحقيقة الفن هو " فائض الوجود " surcroit d'être فالفن لا يشارك من مرتبة دنيا من الوجود ، بل من خلال الفن ينمو الوجود شيئا فشيئا .قد تبدو هذه المصطلحات بأنها تعطي تحولا كميا لفائض الوجود ، يجعلنا الفن نشارك فيه ، لكنها تمثل في نظره المقابل النقيض للعائق الانطلوجي الذي تمخض عن سيطرة العلم الحديث على الفن عندما أجبره على أن يحدد ذاته عند مجرد إجلال المظهر. [1]

إن الإبداع ، و إن كان إحساسا بالوجود و تأملاته ، فهو تجربة جمالية expérience esthétique تتشكل في الأثر الفني ، بما هو العالم الذي يلقي بنوره على الذات فترى الأشياء ، وقد حاصرها هذا الضوء ، مختلفة كأنها ولدت لتوها ليغدو الفن معرفة وجودية تكتشف فيها الذات موضوعها ، ليست انبهارا و تلذذا بعالم غريب ، هو التقاء بعالم يضيء ذواتنا ، و هو ما يدعوه **غادامير** بـــ " الوعي الجمالي " conscience esthétique ، بوصفه تجربة تتشكل ، من منظور فينومينولوجي ، داخل العمل الفني. فـــ " نحن ندين ، بشكل أساسي- فيما يرى **غادامير**- إلى النقد الظاهراتي لعلم النفس و الابستمولوجيا في القرن التاسع عشر بتحررنا من تصورات حالت دون فهم ملائم للوجود الجمالي. يبين هذا النقد خطأ جميع المحاولات في إدراك نمط وجود الجمالي بموجب تجربة الواقع و تكييفه له ."[2] فالعمل الفني ، بما هو وجود جمالي تتلقى فيه الذات تربيتها الجمالية و لا يكون ذلك إلا بالرجوع إلى الأشياء ذاتها مقصودة ، و ليس بإحالتها على الواقع كما لو كان مجرد تقليد.

من ثمة ،نجد أن الجسد يمسرح دائما تعبيراته تلك عبر صور متعددة ، فهناك الجسدي الصامت كالمظهر الجسدي و تعابير الوجه ، و هناك الجسدي الحركي كحركات المناضل و الممثل المسرحي و الرياضي ...، و هناك الجسدي الاجتماعي المسنن الذي يتبدى في العمل اليدوي والحرفي و هناك أخيرا، الجسد الإخباري المتمثل في لغة الصم و العلامات المتبادلة بين البحارة، أي كل جسد " منطوق " ينتج عنه فعل اجتماعي . إن الجسدي يبدو في نظرنا جسدا وظيفيا

[1] - Grondin, Jean, introduction à Hans -Georg Gadamer ,op.cit p60.

[2] – غادامير ، الحقيقة و المنهج ، مصدر سابق، ص 148 .

وتواصليا اجتماعيا ، انه جسد مرجعي يخضع لقوانين المؤسسة التواصلية الاجتماعية و يوظف معطياتها [1].

و أهم ما يميز الفكر الفلسفي المعاصر ،هو اهتمامه بالبعد الجمالي في التجربة الإنسانية ، بوصفه أفقا جديدا للإنسان . و نلاحظ كذلك تنوع الاتجاهات الجمالية على نحو غير مسبوق في الفكر الفلسفي ، فلم يعد البعد الجمالي أحد أبعاد التجربة الفلسفية للمفكر و تأتي في ذيل اهتماماته كتطبيق لمنهجه العام في مجال الفن و الخبرة الجمالية، و إنما نجد بعض المفكرين يصبغون فلسفتهم كلها بصبغة جمالية، و ظهرت صورة الفيلسوف المشارك في الحياة الثقافية لمجتمعه ، ناقدا و محللا للأعمال الفنية و الأدبية [2].

فكل تجربة جمالية، هي، من وجهة نظر فينومينولوجية تجربة حقيقية للواقع . و ما يعنيه **غادامير** ، هو أن الذوق بمثابة نقطة التقاء تربط بين أفراد المجتمع ، و هذه الوحدة تختلف بدون شك عن تلك الوحدة التي تشكل صورة الثقافة الجمالية . فالذوق لا يزال و فيا لمعيار المضمون ، و ليس أدل على ذلك من الاختلافات القائمة بين المجتمعات في مسألة الأذواق ، بل لدى المجتمع الواحد في فترات زمنية متعاقبة .ذلك أن الذوق المهيمن الذي يسود مجتمعا معينا يكتسب طابعه من الحياة الاجتماعية .و حتى اهتماماته الفنية ليست اعتباطية و لا كلية من حيث المبدأ ، بل ما يبدعه الفنانون و ما يقيمه المجتمع ينتميان معا إلى وحدة أسلوب معين في الحياة و مثال الذوق .[3]

لكن هذا لا يعني – يضيف **غادامير**– أن "هذه الثقافة الجمالية التي تميز هذه التجربة ليست خلوا ، من وعي المؤول لوجوده كذات لها فروضها التي تضمن أصالة رؤيتها ، إذ مهما تجردت الذات من أحكامها المسبقة و فهمها القبلي ، فإنها لا تملك القدرة على إزاحتها بصفة مطلقة ، وإنما تقوم بعملية الإلغاء و التعديل داخل هذه التجربة الجمالية ، فيتشكل وعي جمالي ، لا هو ذاتي

---

[1]– فريد الزاهي، الجسد و الصورة و المقدس في الإسلام، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1999، ص ص27 ،28.

[2]- رمضان بسطاوي محمد ، علم الجمال لدى مدرسة فرانك فورد (ادورنو نموذجا) ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت ، ط1، 1998، ص 17.

[3] – غادامير ، الحقيقة و المنهج، مصدر سابق ، ص ص 149 ،150.

محض ، و لا هو موضوعي ، بقدر ما هو شيء ينبع خالصا من الأثر الفني إثر لقائنا به ، و هذا كله عبر فعل الانفتاح على عالم الأثر بما هو وجود نصغي إليه و نستجيب لدعوته ."[1]

فلا وجود لفن، في المحصلة، و لو انغلق على ذاته ، غير موجه إلى الآخر، و كأن **غادامير**، بذلك، يروم توجيه أنظارنا إلى أنه لا يمكن استعادة إنسانية الإنسان المسلوبة إلا بتغيير و عينا الجمالي في علاقتنا بالأثر الفني، و هو بهذه الرؤية المتفردة يخرج الإنسان المعاصر من حالة الاغتراب التي ألحقتها به الشكلية المحضة، التي تنظر إلى الآثار الفنية ، على أنها صور /أشكال خالية من المعنى /الحقيقة ، و لا مكان فيها لسؤال الذات لذاتها ، أو تاريخها / تراثها . و من ثم تقوم الرؤية اللاتاريخية ، كما هو سائد ، داعية إما لنسف نصوص التراث أو إخضاعها لسلطان الذات المتعالية كما لو أنها نصوص من إنتاجها. [2]

لهذا ، نجد أن **غادامير** ، يؤكد على مفهوم تزامن الوعي الجمالي .بمعنى التوسط médiation و هو أن أعمال الحقب التاريخية المختلفة ، يمكن أن تكون موضوعا لنفس التجربة الجمالية ، لان المسألة هنا تتمثل في أن نحيا مرة ثانية هذه الخبرة و التعبير . لذا، غالبا ما تصنف اللوحات الفنية الموجودة في المتحف تاريخيا ، و لكن بكيفية تزامنية بالنسبة للوعي الجمالي ، الذي ينتقل من خبرة موجهة نحو الأعمال الفنية الخاصة بعصر الباروك [*] baroque ،ثم بعد ذلك إلى عصر الانطباعية، [**] إلى التعبيرية [***] ...الخ . فالتزامن الجمالي كما يرى **غادامير** يحجب عنا المهمة التي يقررها التعاصر الأصلي ، ونداء الحقيقة الذي ينبثق في عمل فني جدير بهذا الاسم ، و الذي

---

[1] – المصدر نفسه ، ص 150 .

[2] - عبد الغني بارة ، الهرمونيطيقيا و الفلسفة ، مرجع سابق ، ص 293 .

[*] – أسلوب فني ساد أوروبا في القرنين السابع عشر و الثامن عشر ، و هو أسلوب الزخرفة و التعقيد و الغموض ، إذ يعمد إلى اصطناع الأشكال الزخرفية المعقدة ذات الخطوط المائلة و الملتوية (كما في فن المعمار) . و الصور المعقدة الغريبة الغامضة (كما في فن الأدب).

[**] – الانطباعية : Impressionnisme : مذهب الانطباع هو طريقة في الفن أو النقد تقوم على التعبير عن الانطباعات المباشرة من غير الرجوع إلى أصول أو قواعد متفق عليها . و بالتالي، فهو يتجاوز فن الرسم التقليدي و الرسمي الذي لم يعد يتماشى مع روح العصر.

[***] – و هي حركة ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر في ألمانيا و ظهرت أثناء الضغوط الاجتماعية و الاضطرابات النفسية مما أدى إلى إهمال الفنان الحقيقة الواقعة و تعبيرهم عن المشاعر الانفعالية الداخلية عن طريق تحريف الأشكال و التأكيد على الكون و بذلك تصبح اللوحة (رمزية تجارب شخصية بدينة أو ذهنية أو روحية . وقد دافع عن هذه الحركة كل من روسو في فرنسا وغوته في ألمانيا . و من مميزات هذه الحركة ، رفضها المحاكاة بكل أشكالها .

يتوجه إلينا و يخاطبنا وفقا لعبارات عمل فني جدير بهذا الاسم ، و الذي يتوجه إلينا و يخاطبنا وفقا لعبارات **ريلكه**Rilke (1875 - 1926) ، التي كثيرا ما يرددها **غادامير** " يجب أن تغير حياتك" .[1]

فما الإنسان في المحصلة، إلا مجموعة أخلاق بها يسعد و يشقى، وبها يحيا حياة كريمة ، أي بلوغ الفضيلة le vertu ، حتى يكون جديرا بالموت . منتهى كل ذلك بناء ثقافة الجميل le beau ، بما هي جوهر الوجود الإنساني و مأرب السؤال الفلسفي الذي افتتحه **سقراط** ، إذ كلما مارسنا الجمال في ذواتنا ، و أشعناه فيما بيننا عملا و ممارسة ، و أسقطناه على أشياء الوجود ، حققنا الغاية من وجودنا ، فلا مكان إلا للجميل الأصيل الذي لا يعرف إلا أن يكون ذاته الجميلة المتفردة ، و هو ، و إن شارك غيره ، تفاعلا و توحدا ، فإنه يبقى متفردا .[2] فأصالة الخبرة الفنية يتم الإشارة إليها باعتبارها تغير الذات التي تعايشها الذات التي تفهم الجميل ،مملكة الجميل ، التي هي هدف الإنسان الذي يرغب في تغيير ذاته نحو الأفضل.

إن الإنصات في المنظومة الغادميرية ، يختلف عن الرؤية ، أو بالأحرى يفضلها لماله من قيمة في الظاهرة الهرمونيطيقية ،فهو ، أي الإنصات ، طريق يؤدي إلى كل شيء ، لأنه قادر على سماع العقل logos... فمعنى التجربة الهرمونيطيقية هي، بخلاف أية تجربة أخرى في العالم، تفتح، لا محالة، فلكا جديدا، ذاك الذي يتصل بالبعيد المستغرق في التاريخ، و من عمق هذا البعيد أصاب التراث هؤلاء الذين يعيشون الحاضر يكفي أن الذي يصغي بمقدوره أن يسمع للخرافة ، والأسطورة و حقيقة القدماء التي تشكل منذ الأزل ، حتى قبل بداية الكتابة ، حقيقة ماهية الإنصات .[3]

إن خبرة الفن هي خبرة الحقيقة ، و هذا لا يعني ، أنها ظاهرة يمكن للذات القبض عليها ، و بالتالي التحكم فيها ، و إنما يعني ، أنها واقعة أو حدث. فالعمل الفني- فيما يرى **غادامير**- " لم يعد يمثل بالنسبة لنا حضوره الإلهي الذي نجله. و القول بأن الفن هو شيء من الماضي يعنى أنه بنهاية عصر القدماء يبدو الفن حتما محتاجا إلى تبرير . و في هذا الصدد يطالب **غادامير** فن الغرب

[1]- Grondin, Jean, introduction à Hans -Georg Gadamer ,op,cit,p75.

[2]- المرجع نفسه ، ص 281.

[3]- المرجع نفسه ،ص 317.

المسيحي بأن يمثل الدور الفعال الذي تحقق فيه هذه الشرعية عبر القرون من خلال الكنيسة ، وانصهرت مع التراث الكلاسيكي من خلال الإنسانيات ."[1]

في الواقع ، يرى **غادامير** ، أن مسألة الكيفية التي يمكن بها تبرير الفن ، ليست مجرد مشكلة حديثة ، بل مشكلة عاشت معنا منذ أقدم العصور ، حتى أن أول جهوده العلمية كباحث كانت– على حد تعبيره – مكرسة لهذه القضية، حينما نشر سنة 1934 مقالا بعنوان " أفلاطون والشعر".[2] و يذكر أنه عندما شهد انهيار الروح التفاؤلية للحضارة اللبرالية قام بإلقاء محاضرة بعنوان " الفنان و الجمهور" ، حاول فيها إظهار أن الفن يمكن أن ينقل الحقيقة و بذلك يشكل الرأي العام ،حيث يظل الفن أكثر من مجرد متعة جمالية معطاة .[3]

في هذا الصدد، ترى **سوزان لانجر** Susanne langer (1895- ؟) أن الناس قد دأبوا على إدراج العواطف و الانفعالات تحت باب " اللامعقولية " فلم يكونوا على استعداد دائم للترحيب بفكرة " تربية الوجدان " و لكن من المؤكد أن المجتمع الذي يهمل هذه التربية الوجدانية لن يكون قادرا على تنظيم جانب هام من جوانب حياة أفراده. و ليس من شك في أن الرديء ،إنما هو مفسدة للوجدان، و لكنه أيضا عامل قوي من عوامل انتشار النزعة اللاعقلانية في مجتمعنا المعاصر وفضلا عن ذلك، فانه من المؤكد أن تربية الوجدان و تنمية القدرة على الرؤية و الاستماع والمطالعة، إنما هما وسيلتان ضروريتان لإقامة ضرب من التوازن بين المعرفة الموضوعية والاستبصار الوجداني .[4]

فإذا كان الفكر السقراطي في العصر الفلسفي القديم هو المسئول عن هذا الموقف المهدر لدور الفن في البحث عن الحقيقة على نحو ما يرى **غادامير** ، فإن **هيغل** في العصر الحديث هو المسئول عن نفس هذا الموقف ، برغم تسليمه بمشروعية دعوى الفن للحقيقة لأنه يجعل المعرفة الشاملة للفلسفة القائمة على التصور تتجاوز دعوى الفن .[5] لذلك ، نجد أن الثورة الحقيقية ضد

---

[1]– غادامير ، تجلي الجميل ، مصدر سابق ، ص 73.

[2] - المصدر نفسه ، ص 67.

[3] – ماهر عبد المحسن حسن ، مفهوم الوعي الجمالي ، مرجع سابق ، ص 116.

[4] – زكريا إبراهيم ، فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مكتبة مصر ، القاهرة ، 1988 ، ص ص 274، 275.

[5] – ماهر عبد المحسن حسن، المرجع نفسه، ص ص 118.117.

الجماليات الهيغلية القائمة على توحيد الفن مع كل شيء : الحقيقة ، الخير ، الواقع ... قد أتت على يدي **بندتو كروتشه** Benedetto Croce (1866-1952)، الذي أكد في عمله الثوري "علم الجمال" ، على أن الفن لم يكن لديه شيئا مطلقا ليقوله عن الحقيقة .

بناء على ذلك ،يضع **كرتوشه** الفن في مقابل العلم (أو الفلسفة) ، على اعتبار أن الأول منهما حدس يقدم لنا العالم أو الظاهر ، في حين أن الثاني تصور عقلي، أو مفهوم ، يكشف لنا عن الحقيقة المعقولة أو الروح .لأننا حين نميز الصواب من الخطأ فإننا نكون إزاء واقع نصدر عليه حكما من الأحكام ، في حين أن العمل الفني بطبيعته موضوع خالص أو صورة محضة لا تخضع للحكم نظرا لأنه ليس لها أية كيفية أو أي محمول .و مادام الخيال و الفكر متمايزين فسيظل "الموضوع الجمالي صورة فردية تعبر عن حالة خاصة بالذات دون أن يكون في الإمكان تحويلها إلى مفهوم كلي أو معرفة عقلية ."[1]

إن النشاط الفني هو أول خطوات نشاط الفكر ، حسب **كرتوشه** ، أو هو الصورة الأولى لنشاط الفكر . و هو حدس خالص ، و الحدس هو الإدراك المباشر لحقيقة فردية جزئية ، بمعنى الإدراك الخالي من أي عنصر منطقي، فـــ " الفن ، هو حدس ، و الحدس هو تعبير ، و التعبير هو اللغة ، على أن نفهم اللغة بمعناها الواسع ، فما قصرناها تحكميا على ما يدعى باللغة الملفوظة ، ولا حذفنا منها ، تحكميا ، عنصر النبرة و الإشارة ، و إذا فهمناها بكامل قوتها ، أي إذا فهمناها في واقعها من حيث هي فعل الكلام نفسه. "[2]

و كان **هنري برغسون** (Henri Bergson (1895-1941 قد تعرض قبل **كروتشه** إلى المسألة نفسها معتبرا الفن إدراك حسي خالص . و الواقع أن نزعة **برغسون** الحدسية قد جعلته يعدّ الفن "بمثابة عين ميتافيزيقية ، فاحصة ، و كأنما هو إدراك مباشر يتيح لصاحبه النفاذ إلى باطن الحياة ،

---

[1]- يمكن القول بأن كروتشه لا يفصل الفن عن الحقيقة بإطلاق ، و إنما يميز الحقيقة الفنية عن الحقيقة العلمية بنحو خاص .لهذا من ناحية ، و من ناحية أخرى يجعل هذه الأخيرة تعتمد عليها باعتبار أن الأولى مرحلة ضرورية من مراحل تكوينها. أنظر كتاب فلسفة الفن في الفكر المعاصر لزكريا إبراهيم ، ص ص 40،41 .

[2]-زكريا إبراهيم ، فلسفة الفن ، ترجمة و تقديم ، ساسي الدوربي ، المركز الثقافي العربي ، ط1، الدار البضاء / المغرب ، 2009 ، ص 67 .

وسبر أغوار الواقع ، و أزاحت النقاب عن الحقيقة التي تكمن من وراء ضرورات الحياة العملية."[1]

كما يضيف **برغسون** ، متسائلا : " كيف يتسنى للفنان ، و هو المنفصل عن الحقيقة الخارجية ، المعزول عن الوجود الواقعي ، أن يرى من العالم أشياء أكثر مما نراه نحن في معظم الأحيان ؟ فيجيب : إذا أردنا أن نفهم السر في ذلك ، فان علينا أن نتذكر أن الرؤية الموجودة لدينا في العادة عن الموضوعات الخارجية ، بل و عن أنفسنا نحن أيضا ، إنما هي رؤية محدودة ، عمل على انكماشها ، تعلقنا بالواقع الخارجي ، و حاجتنا إلى مواجهة الحياة و اتخاذ بعض المسالك العملية. "[2]

لكن، و في مقابل الجماليات الوضعية [*] الرافضة لأي دور يمكن للفن أن يلعبه في مجال الحقيقة ، نجد العديد من المحاولات الجادة لأسماء في الحقل الجمالي الفلسفي من أمثال : **ارنست كاسيرر** و **سوزان لانجر** و **هربرت ريد** التي تعيد الاعتبار لدعوى الحقيقة في الفن .

فهذا **كاسيرر** يرى بأن الفن شكل ورمز، بما أنه ضرب من المعرفة. فـــ " المعرفة الفنية معرفة متمايزة ذات نوع خاص .و حقيقة الجمال لا تنحصر في تفسير الأشياء أو وصفها وصفا نظريا ، بل هي تنحصر في ضرب من العيان التعاطفي للأشياء . و لا شك أن ثمة تباينا يناسب وجهتي نظر العلم و الفن إلى الحقيقة ، و لكن ليس هناك أي تعارض أو تناقص بينهما . و مادام العلم و الفن يتحركان في مجالين مختلفين تماما، فلا موضع للقول بوجود تناقض أو تعارض بينهما. و تبعا لذلك فإن التفسير الحدسي الذي يأخذ به العلم، لا يحول دون قيام التفسير الحدسي الذي ينادي به الفن. و الحق إن اهتمامنا بالوقوف على العلل النظرية للأشياء أو آثارها العملية ، كثيرا

---

[1]- المرجع نفسه ، ص 14 .

[2]- المرجع نفسه ، ص ص 14،15.

[*]- نجدها عند كل من أوغدن Ogden و ريتشاردس Richards ، اللذان يميزان في كتابهما " معنى المعنى " ، بين اللغة الرمزية و اللغة الانفعالية ، بحيث يكون هذا التميز هو أساس التميز بين الفن و العلم .و عليه ينبغي على الفن أن يبتعد عن ادعاء الحقيقة . و نفس الرأي الذي تطور عند الوضعية الجديدة و بخاصة كارناب Carnap الذي ميز بين اللغة التمثيلية و هي لغة العلم الدقيقة ، و اللغة التعبيرية التي هي لغة الأدب التي لا يمكن التحقق منها .

ما يفوت علينا رؤية مظهرها المباشر فلا نعود نقوى على رؤية الأشياء وجها لوجه . و لكن الفن هو الذي يجيء فيحملنا كيف نرى الأشياء بدلا من أن نقتصر على تصورها أو استخدامها."[1]

أما **سوزان لانجر** و هي تلميذة **كاسيرر** ، ترى أن الفن رمز و معنى ، كما ذكرنا سالفا. فالرموز المستخدمة في التعبير الفني ليست مجرد علامات خارجية أو مظاهر انفعالية ، بل هي رموز حقيقية تنطوي على معان ودلالات و نحن حين نقول عن أي عمل فني أنه عمل معبر ، فإنما نعني بذلك أن هذا العمل ينطوي على صياغة للوجدان أو تشكيل الانفعال في صورة يدركها التصور.

بعد ذلك تأتي خطوة فكرة الفن على أنه شكل و معرفة عند **هربت ريد** Herbert Read 1893– ؟) الذي يساوي بين الإبداع الفني و المنهجية العلمية من حيث القابلية للتحقق .

يستند **ريد** في دعواه إلى أن العمل الفني من حيث هو واقعة جمالية إنما يمثل موضوعا له ضروب الانسجام و التناسب ما يسمح لنا بأن ننسب إليه ضربا من الواقعية ، و بالتالي فان في وسعنا أن نتحقق من مدى أصالته بالرجوع إلى صميم الواقع .[2]

أما **غدامير** ، فإنه يتحرك في مساحة أكثر اتساعا ، حيث يعود بأصل الإشكالية إلى ما قبل **كرتوشه** ، و يصل بالحل إلى ما بعد **هربرت ريد** .

ففي مقال له " حقيقة العمل الفني " التي نشرها سنة 1960 ضمن كتابه " طرق هيدغر "، يؤكد –وفقا **لهيدغر**– على تميز العمل الفني بقوله: " إن العمل الفني متميز على نحو دقيق لكونه ليس موضوعا ، لكنه بالأحرى يقف بذاته . و هو بهذه المثابة لا ينتمي إلى عالمه فحسب ، و إنما عالمه يحضر بداخله .وهو ، أي العمل الفني ، لا يعني شيئا ما أو وظيفة ما باعتباره علاقة تشير إلى معنى ، لكنه بالأحرى يستحضر نفسه في وجوده الخاص ، لدرجة أن المتلقي ينبغي أن يمكث في

[1]–المرجع نفسه ، ص ص 254،255 .

[2]– المرجع نفسه ، ص ص 283 ، 284 .

حضرته. إنه يستحضر أيضا الأجزاء المقومة التي يتألف منها ، الحجر ، اللون ، النغمة ، أو الكلمة تكتسب وجودا حقيقيا تستقل به ضمن العمل الفني نفسه فقط. "[1]

هكذا ،تبدو الأهمية الأساسية لكتاب **هيدغر** " أصل العمل الفني " التي تتمثل في أن " ما من أحد يمكنه أن يتجاهل حقيقة أن في العمل الفني الذي ينبعث فيه عالم ما ، ليس هناك فقط شيء ذو معنى يكون موضع تجربة لم تكن معروفة من قبل ، بل أن شيئا جديدا يوجد من العمل الفني نفسه .فالعمل الفني ليس فقط تصريحا بحقيقة ما ، إذ هو نفسه حدث. "[2] فواقعة الحقيقة التي تحضر في العمل هي أنها تنفتح على مجال مفتوح .

مما لا شك فيه، أن هذه الخطوة الكبيرة التي قطعها **هيدغر** في معالجته لمشكلة الحقيقة في الفن ، متجاوزا كل من الذاتية و الموضوعية ، بحديثه عن عملية حفظ العمل الفني قائلا :" إن المحافظة على العمل الفني لا تجعل الناس فريدين في تجاربهم ، بل تزحزحهم نحو الانتماء إلى الحقيقة الواقعة في العمل الفني و تؤسس بهذه الطريقة وجود الناس بعضهم مع بعض و من أجل بعض بوصفهم المعاناة التاريخية للموجود الآني بناء على ما لهم من علاقة بالكشف ."[3] معنى ذلك، أن عملية حفظ العمل الفني ليست مرتبطة بالوعي الجمالي المجرد الذي يتجه إلى الجوانب الشكلية للعمل الفني و خواصه ، بل ترتبط بالحقيقة التي تحدث فيه أي معرفة ، و هذه المعرفة ليست أفكارا أو معلومات، إنما هي رغبة في المشاركة في نداء الحقيقة. [4]

إلا أن الخطوة الأبعد ، التي حققها **غادامير** في هذا المضمار ، ليست فقط في اكتشاف الحقيقة في الفن ، و إنما أيضا في اكتشاف الجمال في الحقيقة .فالعلم لا يمكن أن يختزل إلى تطبيقاته و استخداماته . لكن بالأحرى ما يحدد العلم الطبيعي كعلم هو خاصيته النظرية .وإذا كانت التكنولوجيا ليست هي العلم ، فماذا يكون إذن ؟ يجيب **غادامير** بأن العلم يوجد و يكون هاما لا لسبب إلا لأنه جميل ، و هكذا، يلائم الفهم الواسع للجميل كل العلم النظري .[5]

---

[1]– غادامير ، طرق هيدغر ، مصدر سابق ، ص ص 227 ، 228 .

[2] –المصدر نفسه ، ص 231 .

[3] - هيدغر ، أصل العمل الفني ، مرجع سابق ، ص 19 .

[4]–المرجع نفسه ، ص 23 .

[5]–ماهر عبد المحسن حسن ، مفهوم الوعي الجمالي ، مرجع سابق ، ص 124 .

إن في عالم الفن بوجه خاص ، يكون من البديهي أن خبرتنا بالعمل الفني لا توفيه حقه ، إذا كنا نتخذه كحلقة في سلسلة تقودنا إلى شيء آخر وراءه فالحقيقة التي يحتفظ بها العمل لنا ، لا تكمن في نظام كلي ما ، يمثل نفسه فحسب من خلال العمل . فالمعرفة الحسية تعني بالأحرى أنه من خلال الطابع الجزئي المميز لخبرتنا الحسية ، سيكون هناك شيء ما في خبرتنا بالجميل يستولي علينا ، و يفرض علينا أن نمعن النظر في المظهر الفردي ذاته. [1]

ففي تأكيد **غادامير** على الحقيقة بوصفها مظهرا ، فانه يقدم فكرة مبتكرة عن التعرف ينطلق منها في تأسيس دعواه. ففي التعرف لا نكون مدركين لشيء مرة أخرى .فلكي نعرف ينبغي أن نعرف ما كنا نعرفه دائما كما لو لم نكن نعرفه في الحقيقة من قبل.أن نعيد التعرف بهذه الطريقة هو أن نعرف لأول مرة ما يكون شيء ما في الحقيقة، أي ما نعرفه في جوهره .فالتقليد imitation، و التمثل représentation في العمل الفني ، هو الحضور الأصلي ، لأن هناك ما يتم تقليده أولا يأتي لحسابه الخاص ، إنه يصير مما يكون في الحقيقة .إنه يرتفع كما كان من خلال التمثل لحقيقته الخالصة بالنسبة للتعرف على الحقيقة ، يكون وجود التمثل أكثر من وجود للمادة الممثلة ، فأخيل الهومري أكثر من أخيل الأصلي .إن العلاقة التقليدية الأساسية لا تتكون فقط في أن ما يكون موضوعا هناك يكون هناك ، لكن بالأحرى أيضا أنه قد أتى هناك على نحو أكثر مما يكون هو ذاته. [2]

إن الفن يمثل نموذجا خصبا للحقيقة التي تحدث في خبرتنا و تكشف عن تناهي الفهم الإنساني ، و هي حقيقة تنتمي إلى عالم الإنسان المعيش و سياقه التاريخي الذي يحيا فيه و تتجاوز حدود المنهج و ما يخلفه من انفصال بين الذات و الموضوع ، حيث تنسلخ الذات عن عالمها لتنظر إليه من الخارج مستعينة بأدوات و قواعد منهجية تفرضها عليه .[3]

---

[1]- غادامير ، تجلي الجميل ، مصدر سابق ، ص 88 .

[2]- المرجع السابق، ص ص 132 ، 133 .

[3]- سعيد توفيق ، في ماهية اللغة و فلسفة التأويل ، مرجع سابق ، ص 93 .

فالعمل الفني بكل أشكاله هو أولا و قبل كل شيء مشاركة في خبرة الحقيقة، من خلال عمل الوسيط الفني médiateur artistique، في عملية التلقي بوصفها مشاركة وجودية قائمة على الحوار بين المتلقي و العمل، لا لفهم العمل فحسب بل لفهم أنفسنا كذلك.

لهذا ، يقدم لنا **غادامير** نماذج عن فنون عرضية و لا عرضية تبرز من خلالها الخبرة بالحقيقة.

المبحث الثالث

الفنون و ممارسة الهرمونيطيقا

" التراجيديا هي محاكاة لفعل جاد ، تام في ذاته ، له طول معين ، في لغة ممتعة لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفني . كل نوع منها يمكن أن يرد على إنفراد في أجزاء المسرحية و تتم هذه المحاكاة في شكل درامي ، لا في شكل سردي ، و بأحداث تثير الشفقة و الخوف ."

أرسطو ، فن الشعر ، ص **111**.

1- المسرح بوصفه لعبا:

يتخذ **غادامير** من مميزات بنية اللعب ، من استقلال ذاتي و انفتاحها على الجمهور – نموذجا استرشاديا – في حالة المسرح . فالمسرحية تظل في نظره لعبة تتمتع بنفس المميزات التي تتمتع بها بنية اللعبة بوصفها عالما مغلقا على ذاته، و لكن مع ذلك تظهر و كأنها مفتوحة على الجمهور، و عبره فقط تكتمل دلالتها الكلية . فالمسرحية لا توجد بالأساس من أجل اللاعبين بل من أجل المتفرجين ، لأنها لا تعرض ذاتها ككل ذي معنى إلا بالنسبة للشخص الذي لا يؤدي أي دور فيها بل يشاهدها . و من خلاله فقط تصل المسرحية إلى اكتمالها و تبلغ مستواها المثالي [1]،إذ نجد أن **غادامير** يولي عناية خاصة بالمسرح لأنه أقرب الفنون لنمط وجود اللعبة و منه يقسم الفنون إلى قسمين : فنون عرضية أدائية كالمسرح و الموسيقى و إلقاء الشعر ، و فنون تشكيلية ، كالرسم و فن العمارة ... الخ .

فإذا كان العمل المسرحي لعبا ، فإن جوهره يكمن في عرضه . لذا، فإن " وظيفة عرض اللعب و تمثيله هي إقامة حركة اللعب التي تكون محددة بطريقة معينة ، و ليس مجرد إنجاز أي حركة . و إذن ، فاللعب بمثابة عرض ذاتي للحركة فيه ". [2]

فمن خلال هذا العرض تظهر وحدة بنية ما ، لأن كل أداء تمثيلي هو عرض للبنية و هذا ما يجعل عملية تكرار و إعادة إنتاج العمل عملية ممكنة حتى إذا سلمنا بأن هناك نصا أدبيا مسرحيا مكتوبا ينطوي على وحدة فكرية ، فإنه لا يتحقق إلا عندما يعرض. [3] و نحن نضفي على حركاتنا أثناء اللعب تنظيما و ترتيبا ذاتيا و قدرة الإنسان على الإختيار لا تعني بأي حال أن المجال الممنوح لحركة اللعب مجال مفتوح لتمثيل اللعبة ، بل مجال محدد و محجوز خصيصا لهذه الحركة . فاللعب الإنساني يفترض أرضية اللعبة و يثبت حدود المجال المخصص له كعالم مغلق على عالم الأهداف.[4]

---

[1]- أنور مغيث ، اللعبة و الفن عند غادامير ، مرجع سابق ، ص 171.

[2]- غادامير ، تجلي الجميل ، مصدر سابق ، ص 100.

[3]- المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

[4]- غادامير ، الحقيقة و المنهج ، مصدر سابق ، ص 179.

يعطي **غادامير** مكانة لدور المشاهد في المسرحية مقارنة مع الدور الثانوي للاعب أو الممثل المسرحي ، لأن أداء المسرحية على خشبة المسرح هو مسألة توسط وجدت أصلا من أجل المتفرجين و هنا يشير **غادامير** إلى الفن الهابط بقوله: " نحن نذهب إلى دار الأوبرا أو المسرح من أجل ممثل معين، لا لأن أوبرا، أو مسرحية معينة يتم عرضها . و أنا أدرك هذا الأمر باعتباره حقيقة،و لكني أود الزعم بأن مثل هذا الاتجاه يكون غير قادر على توسيط الخبرة بالفن بأي معنى حقيقي . فعندما نصبح واعين بممثل ما أو بمغن ما أو بأي فنان آخر بوصفه وسيطا ، فإننا نمارس بذلك مستوى ثانويا من التأمل . أما عندما تكون الخبرة بعمل فني ما خبرة أصيلة ، فإن ما يدهشنا إنما هو بدقة عدم تطفل الفنانين الذين يقومون بالأداء . فهم لا يعرضون أنفسهم ، و لكنهم ينجحون في استحضار العمل و تماسكه الباطني في نوع من الوضوح الذاتي غير المتكلف ." [1]

إن العرض يعرض لأجل المشاهد ، حتى يفهم ما يتم عرضه و كيف يتم ، إذ يجب أن يندمج معه لفهم ما يقال له ، لأن لا وجود لهذا العرض إلا في علاقته المشتركة التي يؤسسها مع المشاهد. بالإضافة إلى عنصر المشاركة ، يؤكد **غادامير** على خاصية الزمانية ، و يقدم مثال الاحتفال خاصة بالفنون القديمة من أجل خلق تواصل تاريخي بين الماضي و الحاضر .

لهذا، فإن الطابع الزماني للاحتفال المهرجاني الذي نؤديه تمثيليا – فيما يرى **غادامير** – يكمن في كونه لا ينحل إلى سلسلة من لحظات منفصلة . فالبنية الزمنية للعرض تكون مختلفة تماما عن الزمن الذي يكون رهن تصرفنا . و عندما نصف احتفالا ما باعتباره احتفالا متكررا ، فلا نصفه على أساس أننا يمكن أن ننسب إليه موضعا معينا في الزمان، بل إن الأمر على العكس من ذلك. فالزمان الذي يحدث فيه الاحتفال ينشأ فقط من خلال تكرار الاحتفال ذاته. [2]

و لعل اللحظة السامية المكتملة بذاتها ، تتجلى في الاحتفال التعبدي. فهنا يكون تجلي الإله بمثابة حضور مطلق يتصالح فيه تذكر الماضي و اللحظة الحاضرة في وحدة آنية.[3]

---

[1]– غادامير ، تجلي الجميل ، مصدر سابق ، ص 145.

[2]– المصدر نفسه ، ص ص 128،129.

[3]– المصدر نفسه، ص 152.

فليست هناك جماعة دينية في أي عبادة قديمة أخرى يتشابك أعضاؤها كمشاركين على هذا النحو الوثيق الذي كان يحدث في ممارسة الطقوس العربيدية بعبادة الإله **ديونسيوس**، و حتى المسرحيات الملغزة في العصور الوسطى، بل و حتى مسرح الباروك في العديد من أشكاله.[1]

هذه الاحتفالات المتكررة، لا تكمن حقيقتها (كينونتها) في مناسبتها الأولى أو الأخيرة، و إنما في مجمل المناسبات التي يتكرر فيها الاحتفال. و كل تكرار للاحتفال إنما يكون حضورا لجوهر الاحتفال و جزءا مكملا لبنيته الأنطلوجية، تماما مثلما يحدث في الأداءات المتكررة للعب و العمل الفني. فالزمن هنا ليس وعاء حاملا للاحتفال، و ليس كيانا مفارقا أو خارجا عنه، و إنما محايث له. و تعني هذه المحايثة أن الزمن لا يكون سابقا على الاحتفال أو مولدا له، بل ربما كان العكس هو الصحيح. فالاحتفال هو الذي يولد الزمن، ذلك على نفس النحو الذي نقول به أن الحركة هي التي تخلق الزمن و ليس الزمن على نفس النحو الذي نقول به أن الحركة هي التي تخلق الزمن و ليس الزمن هو الذي يخلق الحركة. إنه نفس المعنى الذي عبر عنه **هيدغر** في تحليله لزمانية الوجود الإنساني. فالكائن يصير كائنا من أجل المستقبل.[2]

الحقيقة أن تكرار الاحتفال لا يعني أن هناك احتفالا أصليا أوليا يتولد منه الاحتفالات الأخرى ، و لا أن الأصل يمكن تمييزه عن النسخة اللاحقة عليه . إن الاختلافات لا تأتي بعد الأصل ، لكن بالأحرى تنتمي إليه على نحو أصلي .

فالاحتفال " السنوي الأول " هو الأول فقط ، و ليس الاحتفال الأصيل أو الحقيقي ، بمعنى أن الأصل يحتوي مسبقا على الاختلاف عن نفسه نظرا لأنه افتتاحي ، أي يمكن تكراره. [3]

إن **غادامير** في دفاعه عن الاحتفالات و الممارسات الطقوسية البدائية ، و تعليته من شأنها باعتبارها إبداعا ، إنما " كان احتفالا تعبديا بإعتباره نوع من الإبداع" [4] ، مما يعني، أن **غادامير** كان يرفض النظرة المتطرفة للحياة التي أصبحت تسود الحضارة الحديثة في مجملها.

---

[1]- المصدر نفسه، ص ص 154،155.

[2]- ماهر عبد المحسن حسن، مفهوم الوعي الجمالي ، المرجع نفسه، ص 235.

[3]- المرجع نفسه ، ص ص 234،235.

[4]- غادامير ، تجلي الجميل ، مصدر سابق ، ص 152.

غير أن المسرح فقد اليوم تلك المكانة المقدسة التي كان يشغلها لدى اليونان ، فلم يعد للمسرح ذلك الطابع المقدس أين كان شكلا من أشكال الاحتفال التعبدي و الرقص و الطقوس ، و لم يعد يرشد المشاهد إلى ذلك التعالي الخلقي الذي دعا **شيلر** إلى ضرورة تحقيقه ، و لم يعد إبداعا حقيقيا يجمعنا و يوحدنا كما لو كنا في احتفال ، ليتسامى بنا بعيدا عن العالم و الغايات العملية و يضعنا في مواجهة ذواتنا و يجعلنا نمر بتجربة نستبصر أنفسنا فيها ، نستبصر ماذا نكون و ما قد نكون ؟ [1]

كان **غادامير** يرفض تفسير هذه الاحتفالات باعتبارها ممارسات سحرية من جهة ، و يحاول من جهة أخرى أن يكشف عن الصلة الوثيقة التي بينها و بين المسرح . فالمسرح ، شأن الاحتفال الديني ، يمثل أيضا إبداعا أصيلا ، فهو شيء يستمد من أنفسنا ، و يتشكل أمام أعيننا في صورة نتعرف عليها و نخبرها بوصفها إظهارا لحقيقتنا الباطنية . فهذه الحقيقة المطمورة يتم استدعاؤها من الأعمال المتخفية لتخاطبنا. [2] تخاطب الذات باعتبارها عالمها المألوف بالنسبة لها .

فللتأكيد على هذا الموقع الايجابي للمشاهد أو المتلقي، يستعين **غادامير** بمفهوم التراجيديا لدى **أرسطو** ، الذي أقامه على الأثر الذي تتركه في المشاهد ، حيث لم يعد يفصل بين الحوادث التي تعرض على خشبة المسرح و عالمه الخاص . لذا فإن التراجيديا كما يقول برناسكوني : "تكون ممكنة فقط طالما أن المشاهدين يتعرفون على أنفسهم و على تناهيهم من خلال قوة قدر يؤثر في كل امرئ. " [3]

تعد التراجيديا هي أبرز مثال على ذلك . فالدور التراجيدي المؤدى في المسرح على نحو مهيب ، يمثل موقفا استثنائيا في حياة كل فرد ، فهو ليس خبرة متعلقة بمغامرة تنتج سكرا مؤقتا يستفيق المرء منها و يعود إلى وجوده الحقيقي ، لكن الانفعال الذي يستولي على المشاهد يعمق في الحقيقة تواصله مع نفسه فالانفعال التراجيدي يتدفق من المعرفة الذاتية التي يكتسبها المشاهد ، فهو يجد نفسه في الفعل التراجيدي ، لأنه عالمه الخاص .

---

[1] – غادامير ، تجلي الجميل ، مصدر سابق ، ص 150.

[2] – المصدر نفسه ، ص 153.

[3] – غادامير، تجلي الجميل ، أنظر المقدمة ، ص 51.

غير أن رؤية أخرى للحضارة اليونانية خالفت هذه الرؤية الكلاسيكية الجديدة و ظهرت في ذلك العصر على يد الفيلسوف **فريديريك نيتشه** . فكان أول من عارض تفسير عصر التنوير لهذه الحضارة حين أكد أول مرة ما انطوت عليه من جوانب لا عقلانية و من روح تفيض حماسة و اندفاعا و في باكورة حياته الفلسفية كتب مؤلفة " نشأة التراجيديا " [1]

فمن خلال هذا الكتاب ،يرى **نيتشه** أن أصول الفن و منابع الخلق الإنساني إنما توجد في المظهر المزدوج للطبيعة الإنسانية مظهري الحلم و الأغنية . و لقد نشأت التراجيديا من خلال اكتشاف عنصرين رئيسيين يسريان في الفن و الحضارة الإنسانية ، و قد رمز لهما الإغريق بـــ**أبولون** و **ديونيسيوس** [2] و هما يمثلان عالمين من الفن مختلفين في جوهريهما المتعارضين ، مبدأ التفرد و الوضوح في الفن التشكيلي و المبدأ الموسيقي الذي لا يؤدي إلى بعث الظاهر و إنما يقدم صورة مباشرة للإرادة ،إذ يمكن القول أن الأوبرا المعاصرة ، إنما هي الفن البديل للدراما التراجيدية القديمة ، فقد كانت هذه الدراما جماع عدد كبير من الفنون تكاملت كلها لتنتج في النهاية هذا الفن الذي شاركت فيه العمارة و النحت و التصوير و الغناء و الرقص و الموسيقى الآلية .

لم تكن التراجيديا القديمة تعتمد في تأثيرها الجماهيري على الكلمة و لا على الجدل أو الحوار و إنما كانت تعتمد أساسا على الموسيقى ، و ما ذهب إليه **أرسطو** من تغليب أهمية الحدث أو العقدة على سائر العناصر الموسيقية الأخرى إنما كان رأيا محدودا بما شاهده **أرسطو** في عصره ... و الحقيقة أن لب التراجيديا القديمة و جوهرها إنما كان العذاب Pathos و الآلام التي يعانيها البطل . و كان التعبير المباشر عن هذا العذاب بالموسيقى و الرقص. و هنا، يتضح خطأ من يتصورون أن لب التراجيديا هو الحدث. [3]

لقد أكد **أرسطو** أن أهم عنصر مكون للتراجيديا أو المسرحية هو العقدة ، و هي الفكر الذي يحاكي واقع الحياة لأنه مهما تنوعت و اختلفت الطرق التي تعرض بها ، فإنها تظل تشكيلا لموضوع ما تجري و تترابط الأحداث حوله ، حيث تكون للعمل وحدة عضوية شبيهة بوحدة

[1]– أميرة حلمي مطر ، فلسفة الجمال ، مرجع سابق ، ص 186.

[2]– المرجع نفسه ، ص ص 186، 187.

[3]- المرجع نفسه ، ص 190.

الكائن الحي .[1] و لهذا ، يعرف **أرسطو** التراجيديا في كتابه " فن الشعر" بقوله : " هي محاكاة لفعل جاد ، تام في ذاته ، له طول معين ، في لغة ممتعة لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفني . كل نوع منها يمكن أن يرد على انفراد في أجزاء المسرحية ، و تتم هذه المحاكاة في شكل درامي ، لا في شكل سردي ، و بأحداث تثير الشفقة و الخوف ". [2]

فلما كانت المحاكاة ترتبط بالأخلاق و التربية ، و كانت التراجيديا محاكاة ، فإن التراجيديا بناء على ذلك ترتبط بالحياة الإنسانية . فالتراجيديا وفقا **لأرسطو** ليست محاكاة الأشخاص بل الأعمال و الحياة ، و السعادة و الشقاء. و السعادة و الشفاء هما في العمل . و " الغاية هي فعل ما، و ليست كيفية ما، على أن الكيفيات تتبع الأخلاق، أما السعادة أو ضدها فتتبع الأعمال ".[3]

لقد بين **أرسطو** أن التراجيديا محاكاة للفعل في الحياة الواقعية ، هذا ما استرعى انتباه **غادامير** ، شريطة أن ينطوي هذا الفعل على نوع من الجدية ، كأن يتناول مشاكل السلوك الإنساني في علاقته بالفرد أو الجماعة ، و يتعرض لما يحل بالإنسان جزاء صراعه الدائم مع غيره ، أو القيود التي تفرضها العقيدة و حتمية القدر . كما ينبغي أن يكون هذا الفعل تاما و يشكل بنية مكتفية ، بذاتها ، أي أن يحتوي على فكرة كاملة تعرف المشاهد بطبيعة الفعل و توضح له أسبابه و النتائج المترتبة عليه .[4]

هذا ما يفسر التأثير الخاص للفعل التراجيدي على المتفرج . إذ ينبغي على المحاكاة في التراجيديا أن تقود إلى تطهير للنفس و المشاعر الإنسانية عبر إثارة انفعالي الشفقة و الخوف ، لأن التطهير في التراجيديا يتضمن فيما يرى **أرسطو** معنى دينيا و مغزى أخلاقيا . و يمكن أن نشبه الأثر الذي يتركه التطهير في النفس بالأثر الذي يخلفه العلاج في الجسد.[5]

---

[1]– أنور مغيث ، اللعبة و الفن عند غادامير ، مرجع سابق ، ص 171.

[2]– أرسطو ، فن الشعر ، مرجع سابق ، ص 111.

[3]– المرجع نفسه ، ص 52.

[4]– محمد حمدي إبراهيم ، دراسات في نظرية الدراما الإغريقية ، دار الثقافة للطباعة و النشر ، القاهرة ، 1977، ص 30.

[5]– المرجع نفسه ، ص 31.

ففي هذا الصدد يقول **أرسطو** : " أما أولئك الذين يستغلون الوسائل المرئية ، كي لا يثيروا إحساسا بالخوف ، و إنما ليبعثوا مجرد إحساس بالاستبشاع و الرعب ، إنما هم بهذا بعيدون تماما عن هدف التراجيديا ، و طبيعتها ، لأنه ينبغي ألا نطالب التراجيديا بكل نوع من مسببات المتبعة، و لكن نطالبها فقط بمتعتها الخاصة بها . و ما دامت المتعة التراجيدية تتمثل في الشفقة و الخوف، والشاعر ملزم بتوليد ذلك من خلال محاكاته، فإنه يتضح ، عندئذ ، أن مسببات ذلك التأثير، ينبغي أن يضمنها الشاعر أحداث قصته ." [1]

لهذا، فالشفقة لا تثار في النفس إلا في الحالة التي يحس فيها المشاهد بأن البطل لا يستحق كل ما حل به من عقاب ، لأن العقاب الذي حل به و سبب له الألم هو الذي يجعل المشاهد يتعاطف معه و يشفق عليه في محنته رغم الإثم الذي ارتكبه . أما الخوف فلا يثار إلا في حالة وجود تماثل بين المشاهد و بين الشخصية التي حل بها الشقاء ، حيث يحس أنه قد يحل به ما حل بالآخر من عقاب، لأنه إنسان ينتابه ما ينتاب البطل من ضعف و نوازع. و عندئذ، فإن الخوف ينتج عن أن المشاهد بطبيعته يكره أن ينتهي إلى المصير نفسه الذي انتهى إليه البطل ، على الرغم مما يتصف به هذا الأخير من حكمة و معرفة. [2]

إن أهم عنصر تقوم عليه التراجيديا كما أكد **أرسطو** هو بناء الأحداث أو الحبكة ، لأن الحبكة ينبغي أن تبنى على نحو متقن بحيث تثير في نفس من يشاهدها انفعالي الخوف و الشفقة ، ومن ثم التطهير .[3]

من هنا ، يتبين لنا المغزى من وراء التطهير الذي يحدث في نفس المشاهد و هو شفاء النفس من كل نزعاتها الشريرة و رغباتها التي تدفعها إلى ارتكاب الإثم . فالتراجيديا تضع المشاهد أمام ذاته و تكشف له عن أعماقه و تجعله يتجاوز فرديته العمياء عبر إيجاد صيغة أفضل للعلاقات الإنسانية داخل المجتمع من خلال نبذ التطرف و الفردية . فالمشاهد و إن كان يحس بأن ما يعرض

[1]- أرسطو ، فن الشعر ، مرجع سابق ، ص ص 170، 171.

[2]- المرجع نفسه ، ص 94.

[3]- المرجع سابق ، ص 170.

أمامه من حوادث يشير إلى مشكلة فردية ، فإنه – في الحقيقة– يدرك أنه يشير إلى الإنسانية في عموميتها. [1]

لهذا ، يؤكد **غادامير** ، على أن المسافة التي تفصل المتفرج عن المسرحية ليست اعتباطية ، بل علاقة جوهرية مبنية أساسا على وحدة معنى المسرحية ، لأن الحوادث التراجيدية تترابط فيما بينها و تشكل وحدة مغلقة تجرب بحد ذاتها، و ترفض أي عناصر خارجية دخيلة عليها و هذا ما يجعل من التراجيديا ظاهرة أساسية للجمالي. [2]

فالتراجيديا تشير إلى مواجهة بين الذات و ذاتها، إلى المصير و الوجود، كما هو الحال بالنسبة لظاهرة الحزن كنظام ميتافيزيقي للوجود . و في هذا الصدد يقول **غادامير** : " إن الحزن التراجيدي لا يثبت سير الأحداث التراجيدية بحد ذاته، أو عدالة القدر الذي يطول البطل ، إنما يثبت بالأحرى نظاما ميتافيزيقيا للوجود يسري على الجميع . و رؤية أن " هذه هي الكيفية التي عليها الأمر، إنما هي، هذه الرؤية، نوع من المعرفة الذاتية بالنسبة للمتفرج الذي ينبثق محملا ببصيرة جديدة من الأوهام التي يعيش فيها كأي فرد آخر ." [3]

و يضيف قائلا : " فالممثل أو النحات ، أو المشاهد ليس منغمرا أبدا في عالم سحري غريب ، إن في ثمالة عاطفية، أو في حلم، إنما هو موجود في عالمه دائما، و يغدو جزءا من هذا العالم كلما تعرف على نفسه فيه بعمق . فهناك استمرارية المعنى التي تربط العمل الفني بالعالم الموجود، و حتى الوعي المغترب لمجتمع مثقف لا ينفصل عن هذه الاستمرارية ." [4]

من هنا، يتضح لنا أن **غادامير** يولي أهمية كبيرة للعرض أو ما نسميه "بالفنون الأدائية " حيث يشارك المشاهد في العرض في سياقه الحاضر . لكن هل يمكن تطبيق ذلك على الفنون اللاأدائية ؟

---

[1]– محمد حمدي إبراهيم ، المرجع نفسه ، ص 198.

[2]– غادامير ، الحقيقة و المنهج ، مصدر سابق ، ص ص 26، 27.

[3]- المصدر نفسه ، ص 29.

[4]- المصدر نفسه ، ص 211.

2- الدلالة الأنطولوجية للصورة :

إن المشكلة تنشأ حينما نحاول تطبيق هذا المنظور الانطولوجي على الفنون اللاأدائية ، كالرسم و النحت و فن العمارة، ذلك أن هذا النوع من الفنون يبدي مقاومة أولية لإمكانية توسيعه . ففي الفنون التشكيلية يظهر العمل بأنه ينطوي على هوية ثابتة لا تسمح بأي تنوع في العرض، فبإمكاننا أن نخبر العمل الفني التشكيلي مباشرة دون الحاجة إلى وساطة، و هذا ما يمنع من تطبيق نمط وجود اللعبة كما حدده **غادامير** بوصفها عرضا على نمط وجود العمل الفني التشكيلي.[1] فمما لا شك فيه أن السبب الرئيسي لانحدار الفن، هو سيادة الصورة و اعتقاد الوعي الجمالي كل شيء خاضع لتقنيات التصوير ما دام له قابلية العرض و يمكن أن يتحول إلى صورة و هذه الأخيرة مرهونة بالإطار أو الخلفية .

لقد سعى **غادامير** جاهدا لإثبات صلاحية نموذج اللعبة بالنسبة للفنون التشكيلية، و للاقتراب من الوضعية التي آلت إليها هذه الفنون في عصرنا، يستعين **غادامير** بمفهوم الصورة Bild كما نفهمه في الاستخدام العام .

فما نلاحظه، هو وقوع الأوساط الفكرية في الخلط عند ترجمة المفردات الفرنسية التالية image، و figure، و forme بكلمة واحدة هي الصورة رغم أن الكلمة الأولى متأتية من الكلمة اللاتينية imago و الكلمة الثانية قد تعني الشكل و الثالثة تفيد الإطار الذي توضع فيه ، من هذا المنطلق يقوم **غادامير** باستكشاف الجوانب الأنطلوجية لمصطلح الصورة ، حيث يبين التناسخ الأنطلوجي بين الصورة و أصلها ، و يخلصها من المفهوم القديم الذي كان يجعل منها مجرد نسخة لأصل سابق عليها في الوجود ثم يوسع من فكرته عن الصورة لتشمل إنتاجات كانت مستبعدة من حقل الفنون مثل العمارة و الزخرفة.

إن الصورة –فيما يرى **غادامير**– تمثل " منطقة نفوذ كبرى للوعي الجمالي إذ يمدها الإطار الذي يحيط بها بنوع من الانغلاق على الذات بحيث تعرض ذاتها في استقلالية تامة ، مما يسمح بإمكانية عرضها– متجاوزة بطريقة اعتباطية– في قاعات العرض الحديثة و المتحف أين تكون

[1]– أنور مغيث ، اللعبة و الفن عند غادامير ، مرجع سابق ، ص 172.

موضوعا للتقدير الجمالي الخالص و هكذا، فإن استقلالية اللوحة التي لا تشير إلى شيء آخر غير ذاتها تضع العرض بوصفه العنصر التكويني للفنون الأدائية خارج اللغة." [1]

يتداخل مفهوم العرض في هذا السياق مع مفهوم الصورة التي تكون مرتبطة بأصلها . و بالرجوع إلى الفنون الأدائية على خشبة المسرح يشيران إلى عرض مزدوج، و كل خبرة فنية حقيقية هي التي تمر بهذا العرض المضاعف دون أن يميز أحدهما عن الأخر، ذلك أن العالم الذي يتجلى في لعب العرض ليس مجرد نسخة قريبة من العالم الفعلي، بل هو العالم ذاته في حقيقة وجوده .

فمفهوم المحاكاة في كلا العرضين لا يعبر عن مجرد نسخة بقدر ما يدل على إظهار لما يتم عرضه . فحضور العالم مرتبط بالعمل ، و بدون محاكاة في العمل، فإن العالم لا يكون موجودا كوجوده في العمل ، و بدون أداء فإن العمل لن يكون موجودا . لذلك فإن حضور ما يعرض يتحقق و يجد اكتماله في عرضه . و هذا هو السبب الذي دفع **بغادامير** إلى التمسك بالدلالة الجوهرية لهذا التداخل بين الوجود الأصلي و الوجود المعاد إنتاجه ، و كذا الأولوية المنهجية التي نسبها للفنون الأدائية ، لأنها هي فقط ما يسمح لنا بفهم هذا التحقق و الاكتمال في الفنون التشكيلية .[2]

لقد تفطن **غادامير** إلى أن كلمة zoon تعني ببساطة صورة و أن النسخة تفقد وجودها المستقل و تقتصر على أن تكون شبيهة بالأصل لا غير و يرى أن الصورة المرآوية – الصورة التي تعكسها المرآة – هي النسخة النموذجية " إن النسخة النموذجية ستكون صورة تعكسها المرآة لأن وجودها سيتلاشى فعلا . فهي موجودة فقط من أجل الشخص الذي ينظر في المرآة ، و هي ليست شيئا آخر غير مظهرها و حسب" [3] ،حيث لاحظ **غادامير** أنه ليس من قبيل المصادفة أن نستخدم هنا كلمة صورة مرآوية Bild، لا كلمة نسخة Abbild، أو " رسم تخطيطي " Abbildung ، لأن ما يظهر في الصورة التي تعكسها المرآة هو الشيء ذاته ، على نحو يكون الشيء ذاته في الصورة المرآوية . فالصورة و على خلاف النسخة ، ليست وسيلة لتحقيق غاية ، لأن ما

[1] - Grondin , Jean , introduction à Hans George Gadamer, op.cit , p 78.

[2] – غادامير ، الحقيقة و المنهج ، مصدر سابق ، ص 216.

[3] – المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

هو مستهدف هنا هو الصورة ذاتها ، و ما هو ذو أهمية هو الكيفية التي يعرض بها الشيء الممثل ، بمعنى أن الصورة لا تقف عند حدود طمس نطاقها الخاص للإشارة إلى ما هو ممثل فيها ، بل إن العرض يبقى مرتبطا على نحو جوهري بالشيء الممثل و هو جزء منه. و من ثم فإن الصورة التي تعكسها المرآة ليست مجرد نسخة ، إنها صورة ما هو ممثل فيها و لا يمكن أن تنفصل عن حضوره.[1]

إن الصورة ليست نسخة لأنها لها قوام وجودي بينما النسخة تطمس نفسها و أقصى ما تريده هي أن تكون متشابهة مع الأصل ، أما الصورة فهي تجعل الشخص يوجد و الشيء، يظهر، و أن إعادة إنتاجها تكتسب وجودا مستقلا يفوق الأصل أحيانا. تستخدم النسخة كوسيلة من أجل التدليل على الأصل و تفحص مقارنة و تمييزا بينها و بين ما تستنسخه. و هذا يعني أن "المرء لا يصرف إنتباهه عن الصورة إلى ما هو ممثل فيها، بل إن العرض يظل مرتبطا على نحو أساسي بما هو ممثل، و في الحقيقة هو ينتمي إليه."[2]

هكذا، ينتهي **غادامير** إلى أن نموذج المرآة يؤكد القراءة الهرمونيطيقية الأساسية للصورة القائلة بأن ما هو مستهدف هنا هو الوحدة الأصلية و عدم التمايز بين التمثل Représentation وما هو ممثل Représenté.فـــ " اللاتمايز يضل بالأحرى أمرا أساسيا لكل خبرة بالصور"[3]،لأن الصورة الموجودة في المرآة ليست صورة المرآة و لكن صورة ما هو ممثل فيها. فالتمثل représentation في العمل الفني، هو الحضور الأصلي، لأن هماك ما يتم تقليده أولا يأتي لحسابه الخاص، إنه يصير أكثر مما يكون في الحقيقة.

هنا بالضبط، تبدو براعة **غادامير** في تخطي العقبة التي وضعها **أفلاطون** من شأن الصورة عندما رأى أن " ما يصبغه الرسام ليس حقيقيا، لأن الرسام مقلد يحاكي شيئا ظاهريا. فما يبدعه الفنان من صور هو مجرد أشباح للأشياء، و من ثم فإن الصور مجرد نسخ ناقصة عن الأصل."[4]

---

[1]- المصدر نفسه ، ص 217.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- المصدر نفسه، ص 218.

[4]- أفلاطون، الجمهورية، مرجع سابق، ص ص 346،345.

لقد حاول **أفلاطون** في هذا المجال، أن يثبت أن أية ممارسة لوظيفة تصوير الواقع تضع عمل الفنان أو الكاتب على مستوى أدنى في السلم الأخلاقي، حيث إن مثل هذه الممارسة تعني قصورا عن التطلع إلى فهم المثل الأخلاقية العليا فهما أفضل. و هكذا، يتولد المأزق، إذ أن الفن هو حتما تصوير الواقع، و من ثم ينبغي عليه أن يتتبع أو ينقل حدوث الصراع و انتصار الفضيلة الإنسانية في الحلبة التاريخية و الاجتماعية من ناحية، و من ناحية أخرى، فإنه ينبغي على الفنان أن يسمو على التصوير و أن يجد من خلال اتخاذ المثل العليا العالمية نماذج، تعبيرا شكليا أو مجردا عن نماذج الحق والخير و الجمال.[1]

أما نظرة **غادامير** للصورة كما في الرسم في اللوحة ذات الإطار يرتبط على نحو مختلف عما ترتبط به النسخة الأصلية.[2]

فالصورة، ليست أقل من الأصل أو مكافئة له، و إنما تزيد عليه. و **غادامير** بهذه المثابة يقدم مفهوما جديدا للمحاكاة، بناء عليه يكون العالم الواقعي غير المحاكي أقل منه في حالة محاكاته في العمل الفني. و لا يعني هذا أن الشكل يستكمل الشيء المحاكي، و إنما يكشف عن الأصالة الوجودية للشيء في وفرة حسية. فالصورة فيما يرى **غادامير** هي."حدث وجود، أي أن الوجود يظهر فيها ذا معنى و مرئيا."[3]

مما سبق ،يتضح لنا أن العرض يبقى مرتبطا ارتباطا جوهريا بالأصل الذي يمثل فيه. وكون العرض صورة و ليس الأصل لا يعني أنه وجود ناقص أقل شرعية بل واقع مستقل بذاته. هكذا، تظهر علاقة الصورة بالأصل مختلفة تماما عن علاقة النسخة به. إذ لا تشير الصورة إلى ما هو ممثل فيها، لأن ما تشير إليه يكون ماثلا هناك بالفعل، و طبقا لذلك فما هو ممثل يوازي في أهميته الكيفية التي يعرض (يمثل) بها، فهو لا يعتمد على هذا العرض في ظهوره، بل لديه إمكانيات متعددة يمكن أن يعرض ذاته فيها، لكن و بمجرد أن يفرض نفسه على هذا النحو، فإن الأمر لا يعود يتعلق هنا بعملية عرضية إضافية، بل يصبح حدثا ينتمي إلى وجوده الخاص. فكل عرض من

---

[1]- سيدر وسكي ديفيد ، المعاصرة و تحرر الأدب من الأخلاقية: الغائية و الرسالة عند جويس و فورد و بروست، تر: أمين العيوطي، مجلة فصول، عدد 3، القاهرة، 1986، ص 69.

[2]- ماهر عبد المحسن حسن، مفهوم الوعي الجمالي، مرجع سابق، ص 133.

[3]- غادامير، الحقيقة و المنهج، مصدر سابق، ص 224.

هذا النوع هو عملية أنطلوجية و يجلب معه مساهمته الخاصة في المقام الأنطلوجي لما هو ممثل. و لن نجانب الصواب إذا قلنا أن العرض يدل على زيادة و فائض للوجود. فمن خلال العرض ينمو وجوده. و لهذا السبب يتحدد محتوى الصورة أنطلوجيا بوصفه فيضا للأصل.[1] و حجته يستمدها من الأفلاطونية المحدثة و من اللاهوت المسيحي، لأنه بالنسبة للأول نعثر على الفكرة التي ترى أن فيض التعدد و الكثرة عن الإله رمز الوحدة ليس علامة يصير بذلك أقل بل علامة على كماله و ثرائه، فـــ " إذا كان الواحد one (الإله) الأصلي لا ينقصه صدور التعدد عنه، فهذا يعني أن وجوده ينمو."[2] أما بالنسبة للثاني، أي اللاهوت المسيحي فإننا نجد فكرة قيمة المظهر المرئي لحظة تجسد الإله في شخص المسيح.

هذا، و تعد الصورة الدينية، النموذج الأمثل الذي تنكشف فيه القوة الأنطلوجية التامة للصورة فتجلي الإله لا يتحقق إلا من خلال الكلمة و الصورة. و هذا دليل على أن الصورة ليست مجرد نسخة لكائن مصور بل مشاركة أنطلوجية معه، لأنه مهما كانت هذه الصورة فإنها لا تعبر عن الصورة الحقيقية للإله. فالفن بأوسع معانيه يمنح الكائن فائضا من الوجود في الصورة، التي لا تعد مجرد رسومات توضيحية إضافية، بل هي إمكانية تتيح لما هو ممثل أن يوجد للمرة الأولى بالشكل الذي هو عليه.[3]

إن المتأمل في تاريخ الفن يمكن أن يلتمس هذا الجانب الأنطلوجي للصورة في المشكلة المتعلقة بنشأة النماذج و تغيرها. و يمكن أن نستعين في هذا الإطار بشهادة **هيرودوث** التي تقول أن **هوميروس** و **هزيود** خلقا آلهة الإغريق، أي خلقا أشكالا متميزة من حيث الشكل و الوظيفة. هكذا، فقد سمح الشعر بإبداع هذه النماذج الثابتة عندما منح للفنون التشكيلية مهمة تكوينها و تحديد أشكالها دون أن يفرض عليها أية قيود. فاللغة الشعرية عبر ما تتمتع به من شمولية عقلية تقدم أشياء تظل مفتوحة أمام إعتباطية الخيال. و الفن التشكيلي هو الذي يعمل على تثبيت هذه الأنماط و خلقها، و من ثم فهو يؤدي الآن الوظيفة نفسها التي حققها التراث الديني و الشعر من

---

[1]- المصدر نفسه، ص 219.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- المصدر نفسه، ص 222.

قبل.[1] لذلك ،يثني **غادامير** على الشعري لأنه يساعد الفن التشكيلي على تجاوز الوعي الديني الموحد و يقدم من خلال الكونية المعقولة ما يظل مفتوحا على التخيل.

تتضح أكثر الخصوصية الجمالية و الوجودية للصورة في المقارنة الرائعة التي أقامها **غادامير** بين "الصورة"، من جهة و "الرمز" و "العلامة" من جهة أخرى، إذ تحتل الصورة لدى **غادامير** مكانا وسطا بين الرمز و العلامة، فهي متباينة عنهما و متداخلة معهما في الوقت نفسه لأنها تتضمن شيئا من كليهما. و بفضل هذه الوضعية الوسط تكتسب الصورة مقاما أنطلوجيا خاصا.[2]

إن الرمز Symbole، و إن كان يشترك مع الصورة في أنه لا يشير إلى شيء ما غائب، بل يجعله حاضرا حضورا حقيقيا، إلا أنه يمثله بأن يأخذ مكانه، بحيث يؤدي الرمز وظيفة إحلال الأصل و النيابة عنه، كما يحل العلم محل الدولة التي يرمز إليها.[3] إلا أن الصورة بحد ذاتها ليست رمزا، لأن من جهة، ليس من الضروري أن يأتي الرمز دائما في شكل صورة. و من جهة ثانية، فإننا نجد أن الرموز لا تؤدي وظيفتها في النيابة عن شيء آخر إلا بوجودها و ظهورها، غير أنها لا تقول شيئا من ذاتها عما ترمز إليه. فإذا كانت الرموز موجودة و ظاهرة فهي لا تضيف أي شيء للمضمون و إلى تحديد وجوده الخاص، فهو ليس موجودا عندما توجد، لأن الرموز تقف عند حد النيابة. و في المقابل نجد أن الصورة تؤدي وظيفة التمثل، و لكنها تؤديها من خلال مضمونها الخاص بفضل فائض المعنى الذي تحمله، فما هو ممثل فيها أي الأصل، حاضر بكيفية أكثر أصالة كما هو في حقيقته.[4]

أما العلامة Signe، فهي تؤدي وظيفة الإحالة إلى شيء آخر غير ذاتها، و الصورة تشترك معها في الوظيفة نفسها، لأن عرض الصورة يتضمن كلحظة الإحالة إلى ما هو ممثل فيها، و من الواضح أن هذا الأمر يتجلى بوضوح في حالة البورتريه [*] portrait (الصورة الشخصية). فعلاقة الصورة بالأصل علاقة أساسية. و مع ذلك، فإن الصورة ليست علامة، لأن العلامة توجد فقط

---

[1]- المصدر نفسه، ص 223.

[2]- أنور مغيث،اللعبة و الفن عند غادامير، مرجع سابق، ص 172.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- غادامير، الحقيقة و المنهج، مصدر سابق، ص 237.

لأداء وظيفتها كوسيط يجعل شيئا ما غائبا حاضرا، و بمجرد أن تحقق وظيفتها فلن تعود ذات أهمية بالنسبة للمشاهد، لأن انتباهه قد أصبح مشغولا بالموضوع الذي تشير إليه. في حين أن الصورة لا تشير إلى شيء آخر غير ذاتها، لأن ما تشير إليه موجود هناك في الصورة ذاتها، بمعنى أن الصورة تشير إلى ما تمثله عبر مضمونها الخاص، و تقتضي من المشاهد أن يركز انتباهه إليها و يتلبث في تأملها للمشاركة في وجود ما تمثله. فاللوحة مثلا تمنح ما هو ممثل فيها فائضا و زيادة في الوجود. و لذلك فإن الاختلاف بينهما هو اختلاف أنطلوجي لأن الصورة لا تطمس ذاتها بالإشارة إلى شيء آخر خارجها، بل تشارك فيما تعرضه أي في وجودها الخاص.[1]

إن أصل وظيفة كل من الرمز و العلامة الدالة هي تأسيس لها Institution. و هو الأصل في وجود علامة أو وظيفة رمزية، لأن اختيار الرموز و العلامات يتم عن طريق الاتفاق، أي أن معنى الإحالة في العلامة يعتمد على تأسيسها، و فعل التأسيس هو الذي يمنح الرمز دلالته لا مضمونه الأنطلوجي الخاص، لأنه يمنح دلالة لشيء ما لا يمتلك في ذاته أي دلالة.[2]

فالأعمال الفنية قادرة على أداء وظائف حقيقة . فهي تؤسس و تقام في علامات للتأمل والتبجيل و الاحترام ، لأنها هي ذاتها التي تعين هذا السياق الوظيفي و تساهم في تشكيله ، و هي ذاتها التي تحدد مكانتها ، حتى و إن تم تغيير موضعها ، كأن توضع ضمن مجموعة حديثة، فلا يمكننا أن نمحو أثرها الذي يدل على أصلها الأولي، لأن هذا الأصل جزء من وجودها.[3]

فما يمكن الانتباه إليه، هو أن الصورة عمل فني بامتياز يحث على فعل شيء ما عندما نشاهده و ليست مجرد وساطة تسمح للأعمال الفنية بالظهور أو مادة تستهلك لحظة عرضها الصورة شيء و لكنه شيء يحيل في انتمائه إلى لعبة وجود إلى شيء آخر، إلى العالم بأسره.

فبفضل الصورة يصل الوجود إلى تجل محسوس ذي معنى . ومعنى هذه الجملة يعبر عن جوهر موقف **هيغل**، فقد أعطى هذا الأخير للظاهرة الفنية بعدا يمكن أن يفي بمطالب **غادامير**،

---

[1]- المصدر نفسه، ص 235.

*- هو التصوير الوصفي الذي يتمثل غالبا بتعبير صورة شخصية كاملة أو نصفية أو جنبية أو جبهية، و لكنه قد يتمثل أيضا صورة جماعية. مثل: لوحات البورتريه ذات الطابع الديني من قبيل تلك اللوحات التي تصور المسيح أو العذراء، أو كليهما معا مع مجموعة من القديسين.

[2]- المصدر نفسه، ص 238.

[3]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ذلك أن النموذج الذي يصبو إليه العمل الفني لا يتحدد وفقا لعلاقته بفكرة ما ينبغي محاكاتها و إعادة إنتاجها، بل كما عبر **هيغل** عن ذلك في ظهور الفكرة ذاتها. فأنطلوجيا الصورة هي بمثابة أذات على سقوط الامتيازات الممنوحة للصورة المؤطرة من طرف الوعي الجمالي، لأن الصورة لا يمكن أن تنفصل أبدا عن عالمها.[1]

يبحث **غادامير** عن البعد الرمزي للصورة و دوره ألتزييني في مقال "الصورة و الإيماءة" و يرى أن المعنى الرمزي يكون حاضرا في فن التصوير المعاصر حينما نفهم الصورة من خلال لغة الإيماءة التي تحمل معناها في باطنها. فـــ " نحن نلقى هذه العلامات في فن التصوير باعتبارها عناصر السطح الخاصة بالنقطة و الخط و اللون، و لكن المعنى المسجل في هذه العلامات يبدو غير ملموس و لا منطوق و غير قابل للقياس."[2]

هذا الطابع الإيمائي في اللوحة هو بمثابة العنصر المتواصل في قلب التغير الذي حدث في أسلوب التعبير الرمزي في فن التصوير. لكن كيف يمكن إنتاج دين الفن اليوناني كدين الذي يضفي طابعا إنسانيا على الآلهة من خلال الفن المعاصر؟

يجيب **غادامير** في فقرة نقتبسها بكاملها نظرا لأهميتها: "إني أرى أن هذا يمكن فعله من خلال لغة الإيماءة gestuel. فما تعبر عنه الإيماءة يكون "هناك" في الإيماءة ذاتها. إن الإيماءة هي شيء ما يكون جسديا برمته و روحيا برمته في وقت واحد. فالإيماءة لا تكشف عن أي معنى كامن وراء ذاتها. فمجمل وجود الإيماءة يكمن فيما تقوله. و في نفس الوقت فإن كل إيماءة تكون أيضا معتمة بطريقة ملغزة. إنها سر يحتفظ بشيء ما بقدر ما يكشف لأن ما تكشف عنه الإيماءة إنما هو وجود المعنى أكثر من كونه معرفة المعنى، أو بمصطلحات هيغلية" إن الإيماءة تكون جوهرا أكثر من كونها موضوعا"."[3]

---

[1]- هشام معافة، التأويلية و الفن عند غادامير، مرجع سابق، ص 207.

[2]- غادامير، تجلي الجميل، مصدر سابق، ص ص 175، 176.

[3]- المصدر نفسه، ص 183.

لكن الجوهر يفهم باعتباره شيئا ما يدعمنا، شيئا لا منطوقا أو يمكن الإفصاح عنه لأن الجوهر كما عبر عنه **ريلكه** هو "الروح الذي يكون قادرا على أن يوحدنا".[1] فالروح لا يقصد بها وعي شخص ما و إنما روح مجتمع معين وعصر معين.

يقدم **غادامير** مثلا عن التأثير الذي تحدثه لوحات **فيورباخ** Feuerbach، خاصة اللوحة الذي قدمها عن شخصية إفيجينيا Iphigenia [*] و التي تعكس عالما مألوفا و هو عدم الألفة.

إن الإيماءة التي تعكس معنى معين مثلها في ذلك مثل اللغة، لا تكون بالضرورة إيماءة إنسانية. و هذا ما يحيلنا إلى الصلة الوثيقة بين وصف **غادامير** الإيماءة بوصف **موريس ميرلوبونتي** Maurice Merleau ponty (1908-1961)، الذي يقوم عليه مجمل وصفه للخبرة الجمالية، كخبرة إيمائية تنطوي فيها الإيماءة على معناها على نحو يشبه أفعال البدن التي تحمل دلالاتها الروحية في باطنها.

يرى **ميرلوبونتي** أن العمل الفني، لا ينطوي على مجموعة من الأفكار فحسب، بل هو في حد ذاته – جهاز عضوي خصب ينطوي على أرحام من الأفكار. و مهما كان من أمر تلك "اللغة الصامتة" التي يحدثنا بها فن كفن التصوير، فإن من المؤكد أن هذه اللغة كثيرا ما تكون أفصح من أية لغة أخرى مقولة استهلكها الاستعمال العادي. و ما دامت الأشكال التعبيرية الخرساء الباطنة في أعماق الأشياء هي في حاجة دائمة إلى ألسنة جديدة تنطق بها، فسيظل الفن جهدا بشريا متصلا من أجل التعبير عما لا سبيل إلى الإفصاح عنه بلغة الألفاظ العادية.[2]

نرى أن الحكم الجمالي هو تلك العلاقة القصدية التبادلية المباشرة ، بين الوعي و الموضوع و الذات الواعية ،هي التي تستحضر الجمال في " حضرة " الجمال في العالم ، فالجمال يتميز

---

[1]– المصدر نفسه، ص 181.

[*]– إفيجينيا: إبنة أجاممنون Agamemnon و كليتمنسترا Clytemnestra، التي قدمها أبوها قربانا لديانا ألهة الصيد بعد أن قتل أحد أبطال اليونانيين الغزال المقدس لديها قبل أن يرحلوا لإسترداد طروادة، مما أثار غضب ديانا التي منعت عنهم الرياح أثناء رحلتهم فتوقفت سفنهم. و لكي يحضر أجاممنون إيفيجينيا لتقديمها قربانا، خدع زوجته مدعيا أن إبنته ستزف إلى أخيليوس بطل أبطال اليونان و في الميناء (ميناء أوليس) حيث ترسو السفن، ذبحت العروس في ثياب الزفاف مما أثار حفيظة زوجته التي إتخذت هذا الأمر مبررا لخيانته أثناء غيابه و قتله عند عودته، رغم ما حل به من خطوب هو و رفاقه من الأبطال أثناء عودتهم مظفرين، إذ غضبت عليهم الآلهة المتحالفة مع الطرواديين. أنظر تجلي الجميل، ص 182، في الهامش.

[2]– زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، المرجع نفسه، ص 167.

بالحضور في ظاهرة الجمال ، و حقيقة الجمال تتجلى في مظاهر و ظواهر الموضوعات الجميلة في جدلية الوجود و الموجود ، و الحلم و الواقع . و الجمال لا يتحدد إلا بذاتية الجمال ، الجمال في ذاته ، الذي نراه بعين القلب و الروح في الوردة التي تنثر عطرها و لا تنثر فكرة الوردة [1].

فمن البداهة أن يكون كل فن في الرسم يفترض تصورا معينا عن الواقع، و يتضمن بالتالي أنطلوجية ما. إلا أن المفارقة عند "**ميرلوبونتي**" أعمق بكثير. فمن جهة، كل تاريخ فن الرسم الحديث و جهده للتحرر من التوهمية له معنى ميتافيزيقي[2]. و من جهة ثانية، ليس من واجب الفلسفة أن تجني هذا المعنى في لوحات **بول سيزان** Paul Cézane (1839-1906) [*] و لوحات المدرسة التكعيبية[**] و أن يظهر التصور الذي يحمله ذاك المعنى. على العكس تماما، إن "**سيزان**" فكر من خلال الرسم [3] و حول رؤيته إلى إيماءة، و كان الفكر الصامت لفن الرسم لديه، وسيلة حرر الفكر من حوادث الكلام. و في اعتبار كون إدراك الجسد الحي يقدم لنا مدخلا للوصول إلى الواقع و إلى الكائن، و في اعتبار أن فن الرسم قد ولد من هذا الجسد المدرك، و أنه يقدمه من ثم له، فإن حركة الرسم هي سلفا أنطلوجية.

---

[1]- جميل قاسم، نقد الحكم الجمالي ، مقال ضمن : مجلة الفكر العربي المعاصر ، العددان ، 108، 109، ص 47.

[2] -Merleau Ponty Maurice,., le visible et l'invisible, ed Gallimard , Paris, 1964, p24.

*- إحتل "**بول سيزان**" مكانة رفيعة في الفن الحديث، و هو رسام فرنسي يمتاز بألوان حية و تعمقه في تحليل الظل و النور، لا سيما في تصوير المشاهد البرية لإقليم **بروفانس**. و يعتبر تحليله للطبيعة على أساس الشكل المكعب و الأسطواني منطلقا للمدارس الغربية الحديثة التي أعقبته. و قد ظل يعمل بمفرده دون تلاميذ، و دون معجبين من أسرته، و دون تشجيع من النقاد، بإستثناء **زولا Zola** صديقه منذ الطفولة الذي كان أول من أدرك عبقريته (أنظر كتاب الوجودية لجون ماكوري، تر: إمام عبدالفتاح إمام، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، 1982، ص381. و Maurice Merleu Ponty, visible et invisible, op.cit,p11

**- التكعيبية Le cubisme: هي حركة في فن الرسم المعاصر، أثرت في كل المدارس التشكيلية، سعى القائمون بها إلى البحث عن الشكل و استكشاف الحقيقة الجوهرية من خلاله. و ما يمكن أن يقال عن "سيزان" فنان المرحلة الانطباعية أنه كان أول من فتح الطريق الاتجاه التكعيبي دون قصد منه، و دون أن يهتدي إلى هذه المرحلة، و من أهم ميزاتها أنها تعتمد على الإبداع المطلق و الإبتكار، فهي ترفض الواقع، و إتباع الأصول القديمة، و الفن هو تجربة ذاتية دون الاهتمام بالمضمون

(voir jean pierre Néradau, dictionnaire d'histoire de l'art, 1ère édition, P.U.F, paris, 1985, p153.

[3]- Ibid. p60.

بالتالي، يمكن أن نقول أن تحديد معنى الرسم و مترلته، في الوضع الراهن يستوجب أن نلاحظ اعتباطية اقتران الصورة بالخطاب اللغوي. و هو ما برز مع الانطباعيين [1]،حيث تبين لهم أنه لا وجود لتمثيل في الواقع، لأن الواقع غير قابل لتسمية ملائمة، انه دوما في حاجة إلى قراءة أولى أو إلى تأويل.

فإذا كان الحيز في فن الرسم لا يتجاوز مستوى السطوح لأنه يعرض للعين المساحات المنظورة أو النقاط و الخطوط ، فان الرسم يؤسس بلا شك الإدراك الحسي البصري على غرار الهندسة المعمارية التي تؤسس الانتصاب ،أو النحت الذي يؤسس اللمس، أو الشعر الذي – كما يقول هيدجر – "يؤسس اللغة" [2].

إن التطور الذي شهده فن الرسم منذ ظهور النزعة الانطباعية ، و الذي تواصل إلى يومنا هذا ، يبين بكل وضوح الدور الرئيسي الذي تطلع به المخيلة أكثر فاكثر في فن يبدو و كأنه موجه لاستنساخ ما نراه في الواقع ، إذ ينشغل الرسام بالإحساس البصري [3]،

هذا ما يعبر عنه **بول سيزان** من خلال الارتباط ألحميمي مع المنظر الطبيعي: "فِيَ يُفكر المظهر الطبيعي، فأنا وعيه".[4] فاللوحة لا تروي قصة – فيما يرى **غادامير** – و لا تفسر لنا من جديد قصة كنا على ألفة بها من قبل، و إنما هي عبارة عن رموز لخاصة عدم الألفة التي نجد فيها أنفسنا. و "يكفي أن نذكر لوحات الطبيعة الصامتة لدى **سيزان**، حيث لم نعد نلقى هنا موضوعات ملموسة مرتبة في فراغ يمكن لروايتنا التوغل فيه بالفعل"[5]، إذ تفترض الخبرة الجمالية للمتعة و الوعي القصدي بالموضوع حيث تكون المتعة مكونة للعلاقة الجمالية للموضوع. لكن، هل يمكن أن ننظر للفن "كفن العمارة" بنفس النظرة؟

---

[1]- الانطباعية impressionnisme، مذهب أو طريقة في الفن أو في النقد تقوم على التعبير عن الانطباعات المباشرة من غير الرجوع إلى أصول أو قواعد متفق عليها، و بالتالي، فهو يتجاوز فن الرسم التقليدي و الرسمي الذي لم يعد يتماشى مع روح العصر.

[2]- توفيق الشريف، فلسفة الفن ، مقال ضمن ، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 114، 1997، مركز الإنماء القومي، بيروت، ص 84.

[3]– توفيق الشريف، المرجع نفسه، ص 85.

[4]- Ibid. p30.

[5]– غادامير، تجلي الجميل، مصدر سابق، ص 195.

3- فن العمارة:

العمارة l'architecture أسبق الفنون في ترتيب الوجود، و لقد ارتبطت الأصول الأولى لفن العمارة بالمنفعة و الحاجة التي يؤديها لفن العمارة الإنسان، و تتمثل البدايات الأولى للعمارة (*)، في الكوخ أو مسكن للإنسان، و المعبد كملاذ الإله و جماعة المؤمنين به.[1] و نلاحظ أن هذه الأعمال المعمارية الأولى كانت تقام من أجل هدف معين، أي لم يبن الإنسان هذه الأشياء من أجل ذاتها، و إنما لتلبية حاجة الإنسان إلى المأوى، و حاجته لمكان يتعبد فيه، و هذه الحاجات لا تنبع من الفن، و ليس من شأنها إبداع أعمال فنية.

لكن حين يظهر في وسط هذا الطابع النفعي للعمارة، ميل إلى صياغة أشكال معمارية يمكن أن تتصف بالجمال و الفن، فعندئذ يكون قد حدث انقسام بين الإنسان و بين المحيط الذي تقدمه العمارة كوسيلة من أجل تلك الغاية الإنسانية.[2]

لهذا، نجد أن **غادامير** يدافع عن هذا النوع من الفنون، الذي يسعى الوعي الجمالي إلى الانتقاص من الدلالة الوظيفية و الأدائية للعمل المعماري ذلك أن "الإعتبارات الجمالية الخالصة لا تعير أية أهمية للدعوى العملية لفن العمارة، بل العكس، تسعى في غالب الأحيان إلى استبعادها من دائرة الجمالي."[3]

فإذا كانت اللوحة هي النموذج الأمثل لذلك النوع من التمثيل الذي يشير إلى ما ورائه، إلى ما يكتسب فائضا من الوجود في عملية العرض، فإن فن العمارة يقدم التأكيدات الكبرى "للمناسبية" "occasionna lité" المعاصرة للعمل.

---

[1]- رمضان بسطاويسي محمد غانم، جماليات الفنون و فلسفة تاريخ الفن عند هيغل، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، ط1، بيروت، 1992، ص115.

[2]- المرجع نفسه، ص116.

*- يذهب فيتروفيوس vitruvius (وهو عالم في العمارة، روماني من القرن الأول ق.م له كتاب في عشرة مجلدات في فن العمارة، أوضح فيه تاريخ العمارة، و دلالاتها في عصره)، إلى أن البناء بالخشب كان أسبق من البناء بالحجارة، و تكمن أهمية هذه المناقشات في أنها تبين أن الأشكال المعمارية تتنوع تبعا للمواد المستعملة، و لأن الحجر يحتاج إلى تشكيل كي يمكن الاستفادة منه، بينما الخشب و الأشجار ذات طبيعة طويلة، يمكن الاستفادة منها بشكل مباشر. أنظر: فلسفة الفن عند هيغل، مجلة المجلة، مقال لزكريا إبراهيم، العدد 107، نوفمبر 1965، ص 73.

[3] - Grondin ,Jean, Introduction à Hans Georg Gadamer, op.cit, p81.

كما أن أي نصب تذكاري يشير إلى إبداع ماض، فإنه لا يزال مرتبطا بعالمنا أين يؤدي وظيفة ما. و يؤكد **غادامير** كثيرا على هذه الغاية العملية لفن العمارة ،لأنها تسمح له بتحضير مقلب للوعي الجمالي و التاريخي.[1]

يرى **غادامير** أن الصرح المعماري، يشير إلى ما وراء ذاته بطريقة مزدوجة، فهو من جهة يتحدد بالمكان الذي ينبغي أن يشغله ضمن سياق مكاني كلي، و من جهة أخرى بالهدف الذي ينبغي أن يخدمه. فكل صرح يجب أن يخدم نمطا معينا من الحياة و أن يتكيف مع كل المعطيات سواء كانت طبيعية أو معمارية. لذلك نقول عن الصرح الناجح بأنه "حل سعيد"، بمعنى أنه لا يخدم هدفا معينا فحسب و لكنه أضاف شيئا ما جديدا للسياق المكاني الذي شيد فيه. و من ثم يمثل الصرح المعماري أيضا – من خلال هذا الاندماج المزدوج – فائضا حقيقيا للوجود، ما يعني أنه عمل فني.[2]

لا يصير الصرح المعماري إذن عملا فنيا، إلا إذا كان يمثل حلا لمشكلة معمارية تطرحها سياقات الأهداف و المحيط الإنساني الذي يرجع إليه في الأصل بل و أكثر من ذلك، فهو يثبت و يحفظ هذه السياقات بطريقة أو بأخرى. لهذا فهي حاضرة دائما، حتى و إن كان ما نراه الآن قد أصبح غريبا تماما عن عرضه الأصلي. فهناك دائما شيء ما فيما نراه يشير إلى الأصل. و هذا ما يحثنا بشكل حاد على إعادة النظر في وجهة نظر الوعي الجمالي إزاء الصرح المعماري.

هذا الأخير، ليس مجرد عمل فني فقط يشيد في أي مكان، ذلك أن استبعاد الغاية العملية التي تدرجه في سياق الحياة يفقده واقعيته. فإذا كان الغرض الأصلي من وجود الصرح قد أصبح غير معروف لدينا، أو أن وحدته قد دمرت بفعل التغيرات الكثيرة التي تحدث في العصور اللاحقة، فإن الصرح ذاته يصبح غير مفهوم بالنسبة إلينا. و إذا كان مسلكنا إزاءه تجريدا خالصا يحوله إلى مجرد موضوع للوعي الجمالي، فإننا نمنحه واقعا وهميا و حياة مشوهة حيث يصبح موضوعا

[1]- Ibidem.

[2]– غادامير، الحقيقة و المنهج، مصدر سابق، ص 239.

لأهداف سياحية و للتصوير الفوتوغرافي.[1] فالعمل المعماري لا يزال ينتصب في حاضرنا، و يظهر تكافؤا فريدا ينبغي أن يتطابق مع مقتضيات البناء الجديدة للحركة و عمل الفن المعماري لعصرنا.

إن مناسبة العمل ليست مناسبية لنشأة العمل فقط، بل هي أيضا عملية اندماج مع الحاضر. و ينبغي على كل تحقيق معاصر للعمل أن يضع هذا في الحسبان.[2]

هكذا، يستطيع **غادامير** و ببراعة أن يتجاوز الوعي الجمالي، و حتى الوعي التاريخي لأن النزعة التاريخية تسيء فهم أعمال فن العمارة، لأنها لا تظل ثابتة أمام حركة التاريخ، بل العكس، فهو يجرفنا معه حتى و إن اجتهدت بعض العصور – التي تتوجه نحو المعرفة التاريخية – في إعادة بناء صرح ينتمي إلى عصور سابقة، فلا يمكنها أن تدير عجلة التاريخ، و كل ما هو مطلوب منها أن تنجز وساطة جديدة بين الماضي و الحاضر.[3]

إن فن العمارة يهدم كل الأحكام المسبقة للوعي الجمالي الذي يدعي أن كل عمل فني حقيقي هو عمل يقدم خارج إطاري الزمان و المكان كموضوع للخبرة الجمالية، كما يؤكد في الوقت نفسه على ضرورة إعادة النظر في التمييز المعتاد بين العمل الفني الحقيقي و التزيين.[4]

يرصد **غادامير** بالإضافة إلى فن العمارة، فنونا تزيينية Arts Décoratifs أخرى، مثلا فن الزخرفة و الفن التشكيلي و التمثيل و الرقص و الشعر و الموسيقى، و يرى أنها تخلق الفضاء الحر و تقوي سياق الحياة تمثيليا بما هو متوافق تزيينيا و يصرح حول هذا السياق ألتزييني بقوله : "تكمن طبيعة التزيين في أداء هذا الوسيط ذي الجانبين، أي جذب انتباه المشاهد للتزيين و إرضاء ذوقه ومن ثم إعادة توجيهه بعيدا عنه و نحو مجمل سياق الحياة التي ترافقه."[5]

---

[1]– المصدر نفسه، ص ص 293، 240.

[2]- Ibidem.

[3]– المصدر نفسه، ص 240.

[4]– المصدر نفسه، ص 242.

[5]– المصدر نفسه، ص 240.

هنا تتأسس صيغة جديدة لنمط وجود فن العمارة بوصفه "تزيينا" Décoration. فإذا كان فن العمارة يعطي للمكان شكلا، و كان المكان هو ما يحتضن كل شيء يوجد فيه، فإن فن العمارة يحتضن كل الأشكال الأخرى التي قمنا بذكرها.

هذا ما يؤكد عجز الوعي الجمالي في وصف البنية الحقيقية للعمل الفني بصفة عامة، و الصرح المعماري بصفة خاصة. ففن العمارة يهدم كل الأحكام المسبقة للوعي الجمالي الذي يدعي أن كل عمل فني حقيقي هو عمل يقدم خارج إطاري الزمان والمكان كموضوع للخبرة الجمالية، كما يؤكد في الوقت نفسه على ضرورة إعادة النظر في التمييز المعتاد بين العمل الفني الحقيقي و التزيين.[1]

فما هو تزييني لا يمت بأي صلة لفن العبقرية بل هو مجرد فن حرفي، و هو بوصفه وسيلة ينبغي أن يخضع لما يجب أن يزينه و هذا ما يسمح بإمكانية استبداله كأي وسيلة أخرى تخضع إلى غاية ما لا تربطها أي علاقة بالعمل الفني. هذا الأخير يكون نتاجا لإلهام العبقرية.[2]

في الحقيقة، إن مفهوم التزيين بحاجة إلى التحرر من هذا التعارض مع مفهوم فن الخبرة. فما هو زخرفي و تزييني يتحدد دائما في علاقته بما يزينه، و لا يملك أي غاية جمالية مستقلة تحدد بعد ذلك علاقته بما يزينه. و قد أكد **كانط** بالمثل في حديثه عن الوشم الإنساني. فالوشم لا يكون وشما إلا عندما يتلاءم مع من يحمله، ذلك أن الوشم ليس شيئا مكتفيا بذاته نضيفه بعد ذلك إلى شيء آخر، بل هو جزء من العرض الذي يقدمه الشيء الذي يحمله.[3]

لهذا، يؤكد **غادامير** على تفعيل الأعمال الفنية بإعادة إنتاجها بقوله: "وقد رأينا، بالبدء من الدلالة الكلية للعب، أن الدلالة الأنطلوجية للتمثيل تكمن في حقيقة أن إعادة الإنتاج إنما هي النمط الأصلي لوجود عمل الفن الأصلي نفسه. و الآن، نحن أكدنا أن الرسم و الفنون التشكيلية

---

[1]- المصدر نفسه، ص 242.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- المصدر نفسه، ص ص 242،243.

عموما، بتعبير أنطلوجي، نمط الوجود نفسه. و النمط الخاص لحضور عمل الفن هو عرض الوجود."[1]

من هنا، نستطيع أن نقول ،بأن تحليلات **غادامير** للإطار العام للتزييني قد برهنت على صلاحية نموذج التمثيل و انطباقه على كل أنماط الفن التشكيلي. فالتمثيل بهذا، يصبح حدثا للوجود و ليس حدثا للخبرة يحدث في لحظة الإبداع الفني، ثم يستحيل بعد ذلك إلى مجرد خبرات متكررة في ذهن من يتلقاه.

[1]- المصدر نفسه، ص 243.

الخاتمة

خاتمة

في الختام ، يمكن القول أن هذه القراءة لم تكن ، في الواقع سوى محاولة لرصد و بيان طبيعة الأشكلة الفلسفية التي يختزلها هذا المشروع الغادامیري من خلال تحليله ، بغية الكشف عن معانيه الدفينة و لغته الهلامية الغامضة ، القابلة للتأويل و لتعدد المعاني .

إنه لمن الصعب أن نختم بحثنا هذا، بتقديم إجابات قطعية، و إنما نعمل فقط على التخلي عنه و إبقائه مفتوحا على قراءات أخرى. و لعل الدراسات اللاحقة يكون لها لمسات لتطوير هذا الموضوع و ملئ فراغاته ، و من ثم ، إتمام ما أردنا أن نبينه و لو بشكل بسيط .

لقد تميز **غادامير** كما تجلى من خلال مسار هذا البحث بتشبثه بالهرمونيطيقا كمشروع عقل تأويلي ، إذ يعود إليه الفضل ، بعد **هيدغر** ، في تأسيس هرمونيطيقا فلسفية ، من شأنها كسر القيود التي أحاطت بها فلسفة التعالي التي تغنت بالموضوعية العلمية ،كرؤية منهجية جديدة تجعل من المعرفة الإنسانية قابلة للقياس و البرهنة.

فالهرمونيطيقا بالنسبة **لغادامير** ، بما هي ممارسة ، هي فن الفهم و التأويل و هي كل شيء عدا أنها نسق أو نظام l'herméneutique est tout , sauf un système. [1] مما جعله يحاكم فكرة الموضوعية العلمية التي حاولت فيه الهرمونيطيقا الرومانسية أن تقحمها بشدة في حقل العلوم الإنسانية ، إذ أصرت على حصر عملية الفهم في الصبغة المنهاجوية للتقنية و الإجرائية ، الهدف منها هو تأسيس نظرية عامة في الفهم.

و ما من شك في أن فكرة **غادامير** المتعلقة بالحوار ، و التناهي الإنساني و الوعي التاريخي الفعال ، تكسب الإنسان نوعا من الرغبة في البحث عن الحقيقة التي ترتبط بالانفتاح و التجديد . هذه الأخيرة، تستدعي السؤال عن المستقبل .

فهو هنا يعود إلى الطابع الجواني في إدراك الأشياء . لهذا ، يعتبر أن العلوم الإنسانية لها دوما علاقة بمعرفة الذات ، تربط الباحث بذاته عبر عنصر التراث ،كفهم جذري للذات و تناهيها .

---

[1] - Greisch ,Jean, préface , in : H-G-Gadamer , herméneutique et philosophie, collection « le grenier à sel » , Beauchesse éditeur , paris , 1999, p 13.

إن التأويل غدا مع **غادامير**، نمطا في الوجود و ليس نمطا في المعرفة . هذه النقطة بالذات أثارت انتقادات شديدة من طرف **هابرماس** الذي اتهمه بالعداء للعلم و الموضوعية مقابل ولائه للتقليد و سلطة التراث .

لقد سخر **هابرماس** طاقة كبيرة لنقد مشروع **غادامير** الهرمونيطيقي، و رفض التراث باعتباره وعاء يختزن تشوهات ايديولوجية قد تصيب الفهم ، أين تتحول الأحكام المسبقة - التي جعل منها **غادامير** أداة ضرورية للفهم - عائق أمام العقل . لذا، ينبغي وضعها تحت محك النقد العقلي لمواجهة هذا القبول السطحي لأطروحات التراث. [1]

لكن ،هذه الانتقادات لا تنقص من أهمية مشروع **غادامير** ، و إلا لما أثارت كل هذه التساؤلات و الانتقادات . كما أن المنظور الفينومينولوجي الذي أضفاه **غادامير** على مجال الهرمونيطيقا الذي يبحث عن الطبيعة الانطلوجية للفهم و يوضح دور التراث و الماضي في عملية فهم النص التاريخي ، يقدم خدمة جليلة للهرمونيطقا ، و يوسع الأفق الضيق الذي فرضته عليها النظرة التقليدية ،كما يعد مدخلا هاما إلى المشكلة الهرمونيطيقية و الدليل على ذلك ،أن محاولته لازالت تلهم الكثير من نقاد الأدب المعاصرين، مثل : **هانز روبرت ياوس** و **شتانغر**. [2]

لقد أكد **غادامير** في فلسفته التأويلية على ضرورة البحث عن الحقيقة الإنسانية في ثقافته . فالبحث عن الحقيقة الإنسانية لا يكون إلا في الوسط الذي يعيش فيه الإنسان و ضمن المنتوج الذي يكون له الفضل في صنعه : إنهما المجتمع و الثقافة . هذه الأخيرة التي حدد معالمها في مجال الفن ، اللغة و التاريخ .

لينتهي الأمر بالحقيقة في مفهومها الواسع ، بالخروج عن كونها تطابق الفكرة مع موضوعها، تطابقا خالصا ، لتصبح أكثر انفتاحا لإمكانات تجليها و الذي مهما بلغت درجة تخارجها لن تعبر ، إلا عن نسيان ، تفتح المجال لنشاطية الفكر الحر المستمر في عطائه الخصب. وبطبيعة الحال ، انعكس هذا التفكير على الحقيقة الجمالية .

---

[1] -Jürgen Habermas, connaissance et intérêt, op.cit , pp 270,271.

[2] – كونز هوي دافيد ، الحلقة النقدية ، مرجع سابق ، ص 213.

إن الفن و إن كان يمثل جانبا واحدا من جوانب النشاط الهرمونيطيقي ، إلا أنه يمثل النموذج الأخصب لانكشاف الحقيقة . لهذا ، يحاول **غادامير** من خلال مشروعه التأويلي ، استعادة الحقيقة التي تكمن في كل لقاء لنا مع العمل الفني ، عن طريق تجاوز الاغتراب السائد في الوعي الجمالي المعاصر الذي أدى إلى طمسها من خلال نزعة ذاتية خالصة . فيعطي **غادامير** أهمية بالغة لدور المتلقي في قراءته للنص ، رغم آنيته مما يجعل العمل الفني مفتوحا على قراءات أخرى .

كما يكون تلقي العمل الفني على أساس الوعي الجمالي يجعل الذات مغتربة عنه مما يؤدي إلى نكران الحقيقة الكامنة فيه، حيث تكون الخبرة هي خبرة بالحقيقة، يتخذ فيها المظهر بالجوهر، الشكل بالمضمون و اللغة بما تعبر عنه.

لهذا ، يعطي **غادامير** الأهمية للتجربة الوجودية التي يشكلها الفنان في العمل الفني ، لا إلى المادة . ففهم العمل الفني لا يعني بحال من الأحوال فهم تجربة المؤلف ، بل يعني فهم تجربة الوجود التي تكشف عن نفسها من خلال النص .

إن فهم الأخر (شخص أو نص) حسب **غادامير**، هو فهم لا يمكن أن يتم داخل مفهوم إيديولوجي أو تصوراتي ، بل يتم داخل محور قوامه السؤال و الجواب، مؤكدا على فعل تواصلي في إطار ايطيقا الحوار كعلاقة جدلية مبدعة و منتجة .

تتميز أفكار **غادامير** بالشاعرية في عدم حرصه على تحقيق الصرامة المنطقية لأفكاره ، وطرحه لهذه الأخيرة في صورة بلاغية ، تسود فيها الأمثلة الواقعية و التشبيهات المجازية ، و يلعب فيها الخيال دورا بارزا جنبا إلى جنب مع الفعل ، مقتربا بذلك من تحقيق نظرية **كانط** في الإبداع الفني بوصفه تلاعبا حرا بين ملكتي الخيال و الذهن.[1]

في ظل هذه الظروف ، تصبح اللغة الوسط الحقيقي لكينونة الإنسان ، شريطة أن ننظر إليها فقط في المجال الذي تكون هي وحدها القادرة على ملئه، مجال العلاقات الإنسانية ، مجال التوافق و التفاهم الذي ينمو باستمرار عبر الإصغاء إلى صوت التاريخ الذي تقدمه الذات كفهم لحقيقة التراث الذي يرفض سلطته عليها. فاللغة بهذا المعنى ، هي ترجمة حقائق التراث و تطبيقها .

[1]- ماهر عبد المحسن حسن ، مفهوم الوعي الجمالي ، مرجع سابق ، ص 256.

جعل **غادامير** من اللغة مركز مشروعه الهرمونيطيقي بوصفها المحرر الذي يتم فيه الإعلان عن المعنى ، فيصبح حدث الفهم ، حدث اللغة نفسها . و هكذا، تصبح اللغة مساوية للوجود ذاته.ف "الوجود ينحصر في اللغة بوصفها إرادة تعبر عن أوقيانوسية الكائن ولكن يتجاوز أيضا اللغة بوصفها إرادة لا تحصرها كلمة ولا يحدها منطق."[1]

في نهاية المطاف ، نرجو أن نكون قد وفقنا في استقصاء بعض النقاط التي أثارها **غادامير** في فلسفته ، و الإلمام بفحوى ما طرحناه . و مع ذلك نعتبرها تجربة تطل و لو من نافذة ضيقة على فكر واسع مثل فكر **غادامير**.

[1]– الزين محمد شوقي ، مشكل الفهم و سؤال اللغة و الحقيقة في تأويلية غادامير ، مجلة المستقبل ، العدد 19 ، ص 19.

الـــفهارس

فهرس المصادر و المراجع

1. قائمة المصادر باللغة العربية

1-غادامير هانس جورج، الحقيقة و المنهج، تر : حسن ناظم و على حاكم صالح، دار أويا ، طرابلس/ ليبيا ، ط1، 2007.

2-غادامير هانس جورج ، تجلي الجميل، تحرير، روبرت برناسكوني، ترجمة و دراسة و شرح و سعيد توفيق ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، 1997.

3-غادامير هانس جورج ، طرق هيدغر ، تر: حسن ناصر و علي حاكم صالح، دار الكتاب الجديدة المتحدة ، ليبيا/ لبنان ، ط1، 2007.

4-غادامير هانس جورج ، فلسفة التأويل الأصول، المبادئ، الأهداف، تر : محمد سواقي الزين، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط2، 2006.

5-غادامير هانس جورج ، بداية الفلسفة ، تر : علي حاكم صالح و حسن ناظم ، دار الكتاب الجديدة المتحدة ، ليبيا/ لبنان ، ط1، 2007.

6-غادامير هانس جورج،التلمذة الفلسفية:سيرة ذاتية،تر: علي حاكم صالح و حسن ناظم، الكتاب الجديدة المتحدة ، ليبيا/ لبنان ، ط1،2013.

2.قائمة المصادر باللغة الأجنبية :

1. Gadamer Hans - George ,l’art de comprendre : herméneutique et tradition philosophique , tr : Mariana Simon ,ed, aubier Montaigne , paris , 1992.

2. Gadamer Hans - George ,l’art de comprendre :, écrits II : herméneutique et champ de l’expérience humaine , traduit par pierre Fruchon et autres , ed aubier Montaigne , paris , 1991.

3. Gadamer Hans - George , langage et vérité , traduit de l’allemand et préfacé par Jean Claude gens , éditions Gallimard, paris , 1995.

4. Gadamer Hans - George , le problème de la conscience historique , tr : pierre fruchon , ed du seuil, paris , 1996.

5. Gadamer Hans - George , la philosophie herméneutique , traduit par jean grondin , P.U.F, paris , 2001.

6. Gadamer Hans - George , l'herméneutique en rétrospective , 1ere partie , traduction et notes de jean grondin, vrin, paris , 2005.

3. قائمة المراجع باللغة العربية

1- إبراهيم أحمد ، أنطولوجيا اللغة عند مارتن هيدغر ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ،ط1، 2008.

2- إبراهيم زكريا ، فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مكتبة مصر ، القاهرة ، 1988.

3- ابراهيم زكريا ، كانط أو الفلسفة النقدية ، مكتبة مصر ، القاهرة ،1988.

4- إبراهيم زكريا ، مشكلة البنية ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، 1990.

5- إبراهيم عبد الله ، المركزية الغربية ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ،ط1، 1997.

6- إبراهيم عبد الله ، المطابقة و الاختلاف ، بحث في نقد المركزيات الثقافية ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ،ط1، 2004.

7- إبراهيم عبد الله و آخرون ، معرفة الآخر ، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء / بيروت ، ط2، 1996.

8- إبراهيم محمد حمدي ، دراسات في نظرية الدراما الإغريقية ، دار الثقافة للطباعة النشر ، القاهرة ، 1977.

9- أبو ملحم علي ، في الجماليات ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت ،ط1، 1990.

10- أدونيس ، الشعرية العربية ، دار الأداب ، بيروت ، ط1، 1985.

11- أرسطو ، السياسات ، تر و تعليق : الأب اوغسطينوس بربارة البولسي ، الهيئة الدولية لترجمة الروائع الإنسانية ، بيروت / لبنان ، 1975.

12- أرسطو ، الميتافزيقا ، تر : إمام عبد الفتاح إمام ، نهضة مصر للطباعة و النشرو التوزيع، القاهرة ، ط3، 2003.

13- أرسطو ، في الشعر ، تحقيق و ترجمة و دراسة : شكري محمد عياد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1993.
14- أفلاطون ، القوانين ، تر : محمد حسن ظاظا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1986.
15- أفلاطون ، تيانيتوس ، تر ، أميرة حلمي مطر ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، 1973.
16- أفلاطون ، محاورات نصوص (فايدروس)، ترجمة و تقديم ، أميرة حلمي مهر ، دار النصر للتوزيع و النشر ، القاهرة ، د.س .
17- أميرة حلمي مطر ، فلسفة الجمال : أعلامها و مذاهبها ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 2002.
18- بارة عبد الغني ، الهرمونيطيقا و الفلسفة : نحو مشروع عقل تأويلي ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1، 2008.
19- الزواوي بغورة ، الفلسفة و اللغة : نقد " المنعطف اللغوي " في الفلسفة المعاصرة ، دار الطليعة للطباعة و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط1، 2005.
20- بن عبد العالي عبد السلام ، في الترجمة ، تر : كمال التومي ، دار توبقال للنشر ، المغرب ،ط1 ،2006.
21- بن مزيان بن شرقي ، سؤال الأصل : مقاربات في فلسفة التاريخ ، دار الغرب للنشر و التوزيع ، ط1، الجزائر ، 2008.
22- بومدين بوزيد ، الفهم و النص : دراسة في المنهج التأويلي عند شلايرماخر و دلتاي ، منشورات الاختلاف ،ط1، الجزائر ، 2008.
23- توفيق سعيد ، الخبرة الجمالية ، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية ، دار الثقافة للنشر و التوزيع ، القاهرة ،ط1، 2002.
24- توفيق سعيد ، في ماهية اللغة و فلسفة التأويل ، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط1، 2002.
25- ج، هيوسلفرمان ، نصيات بين الهرمونيطيقا و التفكيكية ، تر : حسن ناظم و علي حاكم صالح ، المركز الثقافي العربي ، المغرب / لبنان ،ط1، 2000.

26- جاسبر دافييد ، مقدمة في الهرمونيطيقا ، تر : وجيه قانصو ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1، 2007

27- أحمد حساني ، دراسات في اللسانيات التطبيقية ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 2000.

28- الخطابي عز الدين ، في الترجمة و الفلسفة السياسية و الأخلاقية ، منشورات عالم التربية ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1، 2004.

29- دريدا جاك ، صيدلية أفلاطون ، تر : كاظم جهاد، دار الجنوب للنشر ، تونس ،ط1، 1998.

30- دولوز جيل و كلير بار نسيه، حوارات في الفلسفة و التحليل النفسي الأدب و السياسة ، تر : عبد الحي أرزقان، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1، 1999.

31- ديمان بول ، العمى و البصيرة ، مقالات في بلاغة النقد المعاصر ، تر : سعيد الغانمي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، 2000.

32- ر.هـــ . روبتر ، موجز تاريخ علم اللغة في الغرب ، تر : أحمد عوض ، عالم المعرفة ، الكويت ، نوفمبر ، 1997.

33- روسو جون جاك ، محاولة في أصل اللغات ، تر : محمد محجوب ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد / العراق ، 1986.

34- ريكور بول ، صراع التاويلات : تر : منذر عياشي ، دار الكتاب الجديدة المتحدة ، لبنان ، ط1، 2005.

35- ريكور بول ، عن الترجمة ، تر : حسين حمزي ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1، 2008.

36- ريكور بول ، نظرية التأويل ، الخطاب و فائض المعنى ، تر : سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء / المغرب ،ط1، 2003.

37- ريكور بول ،من النص إلى الفعل ، أبحاث التأويل : تر : محمد برادة و حسان بورقية، عن الدراسات و البحوث الإنسانية و الاجتماعية ، القاهرة ، ط1، 2001.

38- الزاهي فريد ، النص و الجسد و التأويل ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، المغرب ، 2003.

39- الزاوي حسين و آخرون ، التأويل و الترجمة ، منشورات الاختلاف ، الجزائر / لبنان ، ط1، 2009.
40- الزين محمد شوقي ، تأويلات و تفكيكات ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1، 2002.
41- سارة كوفمان و روجي لابورت ، مدخل إلى الفلسفة جاك دريدا ، تر : إدريس كثير و عز الدين الخطابي ، دار إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء / المغرب ، 1991.
42- سبيلا محمد و عبد السلام بن عبد العالي ، الحقيقة ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ،ط2، 1996.
43- سعد حسن ، الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة بين النظرية و التطبيق ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1986.
44- سوريو إتيان ، الجمالية عبر العصور ، تر : ميشال عاصي ، منشورات عويدات، بيروت، 1978.
45- شاخت ريتشارد ، الاغتراب ، تر : كامل يوسف حسين ، دار شرقيات للنشر و التوزيع ، ط2، القاهرة ،1995.
46- شرفي عبد الكريم ، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ط1، 2007.
47- شيا محمد شفيق ، في الأدب الفلسفي ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، ط1، بيروت ، 2009.
48- صفدي مطاع ، إستراتيجية التسمية في نظام الأنظمة المعرفية ، مركز الإنماء القومي ، بيروت / لبنان ، ط1، 1986.
49- طه عبد الرحمن ، فقه الفلسفة ، 1: الفلسفة و الترجمة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط2، 2002.
50- عبد الحميد شاكر ، التفضيل الجمالي ، مطابع الوطن ، الكويت ، 2001.
51- عبد السلام بن عبد العالي ، أسس الفكر المعاصر ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2، 2000.

52- عبد العزيز محمد حسن ، دي سوسير ، رائد علم اللغة الحديث ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1990.
53- عمارة ناصر، اللغة و التأويل: مقاربات في الهرمونيطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي، منشورات الاختلاف،ط1، الجزائر، 2007.
54- غراندين جان ، المنعرج الهرمونيطيقي الفينومنينولوجيا ، ترجمة و تقديم : عمر مهيبل ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ،ط1، 2007.
55- غوته ، فاوست ، تر : محمد عوض محمد ، لجنة التأليف و الترجمة و النشر ، ط2، القاهرة، 1946.
56- فاتيمو جياني ، نهاية الحداثة ، تر : فاطمة الجيوشي ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، 1998.
57- فرديناند دي سوسير ، دروس في الألسنية العامة ، يوسف غازي و مجيد النصر ، المؤسسة الجزائرية للطباعة ، الجزائر ، 1986.
58- فريحة أنيس ، نظريات في اللغة ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، د.س.
59- نبيهة قارة ، الفلسفة و التأويل ، دار الطليعة ، بيروت ، لبنان ،ط1، 1998.
60- صلاح قانصو ، الموضوعية في العلوم الإنسانية ، دار التنوير ، بيروت ، ط2، 1984.
61- كانط ايمانويل، نقد ملكة الحكم ، تر : غانم هنا ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، ط1، 2005.
62- كروتشه بندتو ، فلسفة الفن ، ترجمة و تقديم ، سامي الدروبي ، المركز الثقافي العربي ، ط1، الدار البيضاء ، 2009.
63- ماهر عبد المحسن حسن ، غادامير مفهوم الوعي الجمالي ، دار التنوير ، بيروت ، 2009.
64- مجموعة من الكتاب ، مسارات فلسفية ، تر : محمد ميلاد ، دار الحوار ، سوريا ، ط1، 2004.
65- محمد سيد أحمد ، دلتاي و فلسفة الحياة ، دار التنوير للطباعة و النشر ، ط2، بيروت ، 2005.
66- مصطفى عادل ، مدخل إلى الهرمونيطيقا ، دار النهضة العربية ، بيروت ، لبنان ، ط1، 2003

67- مصطفى ناصف ، اللغة و التفسير و التواصل ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، 1995.
68- مصطفى ناصف ، نظرية التأويل، النادي الأدبي الثقافي، جدة ، المملكة العربية السعودية ، ط1، 2000.
69- معافة هشام ، التأويلية و الفن عند هانس جورج غادامير ، منشورات الاختلاف، الجزائر ، ط1، 2010.
70- مهيبل عمر ، من النسق إلى الذات ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ،ط1،2007.
71- أبو زيد نصر حامد ، إشكاليات القراءة و آليات التأويل ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، ط2، 2001.
72- أبوزيد نصر حامد ، الخطاب و التأويل ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط3، 2008.
73- نعوم ،شومسكي ، المعرفة و اللغة ، تر : ابراهيم مشروح و مصطفى خلال ، دار توبقال ، 1988.
74- نوكس.إ، النظريات الجمالية ، تر : محمد شفيق شيا ، منشورات بحسون الثقافة ، بيروت، ط1، 1985.
75- نيتشه ، فريديريك ، العلم المرح ، ترجمة و تقديم : حسان بورقية و محمد الناجي ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء / المغرب ، ط1، 1993.
76- هابرماس ،يورغان ، المعرفة و المصلحة ، تر : حسن صقر ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة، ، ط1، 2002.
77- هوسرل، إدموند ، أزمة العلوم الأوروبية و الفينومينولوجيا الترنسدنتالية ، تر : إسماعيل المصدق ، المنظمة العربية للترجمة ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، لبنان ، ط1، 2008.
78- هويسمان ،دنيس ، علم الجمال ، تر : أميرة حلمي مطر ، دار النصر للتوزيع و النشر ، القاهرة ، د.س.
79- هيدغر ،مارتن، المنادي : إنشاد في شعر هولدرين و تراكل ، تر : بسام حجار ، المركز الثقافي العربي ، لبنان ، ط1، 1994.

80- هيدغر ، مارتن ، أصل العمل الفني مع مقدمة للفيلسوف غادامير ، تر : أبو العيد دودو، منشورات للاختلاف ، الجزائر ، ط1، 2001.
81- هيدغر، مارتن ، التقنية – الحقيقة- الوجود، تر : محمد سبيلا و عبد الهادي مفتاح ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء / بيروت ، ط1، 1995.
82- هيدغر، مارتن ، نداء الحقيقة ، تر : عبد الغفار مكاوي ، دار الثقافة للطباعة و النشر ، القاهرة ، 1979.

4. قائمة المراجع باللغة الأجنبية

1. Cassirer Ernest, la philosophie des formes symboliques , 1 : le langage , tr : Ole Hansen jean et jean Lacoste , minuit , paris , 1972.
2. Cauquelin Anne, Aristote : le langage , P.U.F, paris ,1990.
3. Chomsky-noam , le langage et la pensée, tr : louis Gean calvet, ed, payot, paris , 1976
4. Croce Benedetto, essais d'esthétique , tr : gilles Tiberghien , Gallimard , paris , 1991.
5. Deleuze Gilles, différence et répétition , P.U.F, 4 eme édition , paris ,1989.
6. Deleuze Gilles simulacre et philosophie , in : logique du sens, ed de minuit, paris ,
7. Derrida Jackes, de la grammatologie , ed de minuit, paris , 1967.
8. Derrida Jackes, l'écriture et la différence , ed du seuil, paris ,1967
9. Eagleton Terry , critique et théorie littéraires , traduit de l'anglais par Maryse Souchard avec la collaboration de jean François la bouverie , P.U.F, paris , 1ere édition , 1994.
10. Foucault Michel ; les mots et les choses : archéologie des sciences humaines , éditions Gallimard , paris , 1966.

11. Greisch Jean , préface , in : herméneutique et philosophie, collection " le grenier à sel" Beauchesse éditeur , paris , 1999.
12. Grondin Jean, l'universalité de l'herméneutique , PUF, paris , 1993
13. Grondin Jean, introduction à Hans George Gadamer , ed du cerf, paris , 1999.
14. Heidegger Martin, approche de Hölderlin, ed Gallimard , paris , 1962.
15. Heidegger Martin, essais et conférences, traduit par : André Préau et préfacé par : Jean Beaufret, éd Gallimard, 1995.
16. Heidegger Martin, l'expérience de la pensée , qu III, tr : André préau, éd Gallimard , paris , 1989.
17. Heidegger Martin, qu'est ce que la métaphysique ? tr : Henry Corlin , qu I , éd Gallimard , 1968.
18. Huneman Philippe et Estelle Kulich, introduction à la phénoménologie, éd Armand colin , paris , 1997.
19. Larruelle . F , les philosophie de la différence, philosophie d'aujourd'hui, paris , 1986.
20. Mounin George , histoire de la linguistique des origines, au 20 eme siècle ,P.U.F, 4 eme édition , paris , 1967.
21. Mounin George , Saussure , éd Seghers , paris , 1968.
22. Nietzsche Friedrich, ainsi parlait , Zarathoustra , tr : Maurice de Condillac, éd Gallimard , 1997.
23. Pépin Jean, l'herméneutique ancienne , in : poétique ,N° 23, éd du seuil , paris , 1975.
24. Platon , banquet et Phèdre, traduit par : E, Chambry , éd Flammarion , paris , 1972.
25. Platon, la république , tr : Emile Chambly, éd Gouthier, paris , 1977.
26. Platon, Cratyle , traduction , notice et notes par : Emile chambry, éd Flammarion , paris , 1967.

27. Ricœur Paul, lecture 03 : aux frontières de la philosophie , éd du seuil, paris , 1994.
28. Schleiermacher Friedrich , herméneutique , tr : Mariana Simon , éd , Labor et Fides , paris , 1987.
29. Vattimo Gianni , les aventures de la différence, éd du seuil, paris , 1990.
30. Warnke Georgia, Gadamer : herméneutique , tradition et raison , traduit par Jackes Colson ,P.U.F, paris , 1991.
31. Zoran Jankovic, au-delà du signe : Ga damer et Derrida, l'harmattan, paris , 2003.

5. قائمة القواميس باللغة العربية

1. ابن منظور ، لسان العرب ، دار صادر للطباعة و النشر ، بيروت ، 1995.
2. عبد الرحمن بدوي ، الموسوعة الفلسفية ، الجزء الثاني ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط1، 1984.
3. عبد السلام المسدي ، قاموس اللسانيات ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، 1984.
4. طرابيشي جورج ، معجم الفلاسفة ، دار الطليعة ، بيروت، لبنان ، ط1، 1987.

6. قائمة القواميس باللغة الأجنبية :

* Bernard Duppy, herméneutique , in :encyclopédia universalis, corpus 1, France , 2002.

7. قائمة المجلات باللغة العربية

1- مجلة فكر و نقد ، العدد الثامن ،دار النشر المغربية ، الدار البيضاء ، أبريل ،1998.
2- مجلة فكر و نقد ، العدد السادس ، دار النشر المغربية ، فبراير ، 1998.
3- مجلة فكر و نقد ، العدد الرابع ، الرباط ، المغرب ، ديسمبر 1997.
4- مجلة فكر و نقد ، ع 16، الرباط المغرب ، فبراير ، 1999.
5- مجلة الفكر العربي المعاصر ، مركز الإنماء القومي ، بيروت / باريس ، العددان 68، 69، 1989.

6-مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت / باريس، ع 16 ، 1981.

7-مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت / باريس، العددان 18،19، 1982.

8-مجلة العرب و الفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، لبنان /باريس، ع 11، صيف 1990.

9-مجلة العرب و الفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، لبنان /باريس، العددان 13، 14، ربيع 1991.

10- مجلة العربي ، العدد 535، الكويت ، جوان 2003.

11- مجلة عالم الفكر ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، ع1 ، الكويت ، سبتمبر 2000.

12- مجلة أوراق فلسفية ، عدد 27، القاهرة ، 2010.

13- مجلة كتابات معاصرة ، فنون و علوم ، المجلد العاشر ، ع 37 ، 1999.

14- مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، العدد الثاني ، 1995.

15- مجلة الفلسفة و العصر ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، العدد الأول ، 1999.

8.قائمة المجلات باللغة الأجنبية :

16- Revue philosophique : « dossier sur Nietzsche « , N° 3 ; juillet , septembre , 1998.

فهرس الأعلام الواردة		
عربية	فرنسية	رقم الصفحات
A		
آست فريديريك	Ast Frederick	27
أرسطو	Aristote	-163-162-158-115-84-60 -217-197-196-195-194-193 -278-274-260-258-243-228 .281-280-279
إيزوقراط	Azurât	252
أوغسطين	Augustin-saint	.158-155-151-150
B		
بومغارتن ألكسندر غوتليب	Baumgarten Alexander Gottlieb	.251-205
بولتمان لودفيغ	Bultmann Ludwig	120-69
بنيامين ولتر	Benjamin Walter	95
بنفنيست ايميل	Benveniste Emile	95-88
برغسون هانري	Bergson Henri	269-233
باشلار غاستون	Bachelard Gaston	214
C		
سيزان بول	Cézanne Paul	292
كاسيرر أرنست	Cassirer Ernest	270-269-183-171-170
كولينغوود روبين جورج	Colingwood Robin George	77-76
شيشرون	Cicéron	91
كروتشه بندتو	Croce Benedetto	270-269-268-203
شومسكي نعوم	Chomsky Naom	195-165
D		
ديكارت رونية	Descartes René	124-70-60
دولوز جيل	Deleuze gilles	93
دانتي أليجري	Dante Alighieri	96
دريدا جان	Derrida Jackes	-138-137-136-135-133-131 -144-143-142-141-140-193

		.173-147-145
درويسن جوهان غوستاف	Droysen Johan Gustav	.28-17
ديمقريطس	Démocrite	161-162
دي سوسير فاردیناند	De Saussure Ferdinand	190-167-164-163-95-88
دلتاي فلهالم	Dilthey Wilhelm	-25-24-23-22-21-20-19-18 -53-44-35-31-30-28-27-26 -118-110-109-108-106-60 .240-239-189
F		
فيورباخ لودويغ	Feuerbach Ludwig	291
فيخته جوهان غوتليب	Fiche Johan Gottlieb	26
فوكو ميشال	Foucault Michel	131-77
فرويد سيغموند	Freud Sigmund	60
G		
غادامير هانس جورج	Gadamer Hans-Georg	-30-29-28-27-26-25-13-10 -51-42-40-39-36-33-32-31 -59-58-57-56-55-54-53-52 -67-66-65-64-63-62-61-60 -75-74-73-72-71-70-69-68 -97-91-86-85-81-80-79-78 -108-107-106-105-103-102 -119-116-115-114-110-109 -146-145-144-122-121-120 -152-151-150-149-148-147 -159-158-157-155-154-153 -171-169-168-166-165-160 -179-178-175-174-173-172 -193-192-191-190-186-184 -206-205-199-198-197-196 -222-219-218-217-209-208 -232-231-230-229-227-223 -240-237-236-235-234-233 -252-251-247-244-243-242 -258-257-256-255-254-253 -264-263-261-261-260-259 -271-270-268-267-266-265

		-278-277-276-275-273-272 -288-285-284-283-282-280 -294-293-292-291-290-289 .301-300-299-298-296-295
H		
هابرماس يورغن	Habermas Jürgen	299-196-75-68-64
هامان ريتشارد	Hamann Richard	255
هايدغر مارتن	Heidegger Martin	-47-46-45-44-43-42-33-27 -72-57-53-52-51-50-49-48 -116-91-90-79-78-76-74 -165-154-147-144-142-119 -188-187-186-185-175-166 -206-204-203-198-190-189 -212-211-210-209-208-207 -218-217-216-215-214-213 -256-242-241-221-220-219 .297-277-271-270-259
هيغل فريديريك	Hegel Frederick	-80-57-56-40-30-29-26-17 -241-229-210-183-152-92 .290-289-268
هوسرل ادموند	Husserl Edmund	-41-40-39-38-37-36-35-33 -73-70-57-52-49-46-45-43 .160-120
هردر يوهان غوتفريد	Herder Johann Gottfried	.214-181-30-29
هرقليطس	Héraclites	.213-166-161
هولدرلين فريديريك	Hölderlin Friedrich	-212-210-204-190-103-98 .219-214
هومبولدت غيوم	Humboldt Guillaume	-177-176-175-96-95-89-29 .184-183-182-181-180-179
هوراس	Horace	91
هيلمهولتز هيرمان	Helmholtz Hermann	54-53
هيرش دافييد ادوارد	Hirsch Edward David	.122-121-120-119-118-117
J		
جيروم سان	Jérôme Saint	.91
جويس جيمس	Joyce James	.246

ياوس هانس روبرت	Jauss Hans- Robert	.111-88-62-61
جاكوبسن رومان	Jakobson Roman	88
K		
كانط ايمانويل	Kant Emmanuel	-230-224- 205-60-54-18 -237-236-235-234-231-231 .300-296-257-254-252-238
L		
لاكان جون	Lacan Jean	.190
لايبنتز غوتفريد فيلهالم	Leibnitz Gottfried Wilhelm	.92
ليسينغ غوتهولد افرايم	Lessing Gotthold Ephraïm	.214
M		
ماركس كارل	Marx Karl	.241-112-60
موريس ميرلوبونتي	Maurice Merlan Ponty	.291-188
مونان جورج	Mounin George	.89
N		
نيتشه فريديريك	Nietzsche Friedrich	-133-132-131-113-112-46 -270-269-221-219-214-144 .279
نوفاليس جورج فليب فريديريك	Novalis Georg Philip Friedrich	96
P		
فيلون الاسكندري	Philon d'Alexandrie	84
أفلاطون	Platon	-126-96-94-92-80-60-55 -156-154-150-149-136-135 -225-217-193-162-161-159 .285-252-227-226
بيرس شارل ساندرس	Peirce Charles Sandres	.116-115
بروتاغوراس	Protagoras	252
بروست مارسيل	Proust Marcel	.245
R		
ريد هربرت	Read Herbert	270-269
ريكله رينر ماريا	Rilke Rainer Maria	.291-266-259-258-219-201

رانكه ليوبولد	Ranke Von Léopold	.28-17
رورتي ريتشارد	Rorty Richard	.197
روسو جون جاك	Rousseau Jean Jackes	.247-239-139-138-137-128
ريكور بول	Ricœur Paul	-115-114-113-112-92-12 .260-251-167-166-131-116
S		
سقراط	Socrate	-132-126-125-124-55-20 .266-225-213-144-135
ستيفان جورج	Stefan Georg	.209-208-203
سوزان لا نجر	Susanne Langer	.270-267
شلايرماخر فريديريك	Schleiermacher Frederick	-18-17-16-15-14-13-12-11 -80-62-60-28-27-26-24-19 -109-108-107-106-96-88 .240-189-121-118
شليغل فريديريك	Schlegel Frédéric	.179-96-13
شلينغ فريديريك ولهالم	Schelling Friedrich Wilhelm	235
شوبنهاور آرثر	Schopenhauer Arthur	214-210
شكسبير وليام	Shakespeare William	96
شيلر يوهان فريديريك	Schiller Johan Friedrich	.278-257-253-237-229-96
T		
توما الاكويني	Thomas	.156
V		
فيكو جامباتستا	Vico Giambattista	.284 -233- 205
W		
فتجنشتين لودويغ	Wittgenstein Ludwig	184

فهـــــرس الموضوعات

الإهداء

كلمة شكر

مقدمة ..... أ

الفصل الأول : المشروع التأويلي عند غادامير

المبحث الأول : العلوم الإنسانية و مشكلة التأسيس المنهجي 10

1.شلايماخر في مواجهة سوء الفهم 11

2.فلهالم دلتاي و مشروع تأسيس منهجي لعلوم الروح..... 18

3.نقد الوعي التاريخي 26

المبحث الثاني : العلوم الإنسانية و سؤال الحقيقة..... 34

1.هوسرل: الفينومينولوجيا و أزمة العلوم الإنسانية 35

2.هيدغر و انطولوجيا الفهم..... 43

3.غادامير و فلسفة فهم الفهم..... 52

المبحث الثالث : خصوصية فن التأويل عند غادامير 59

1.الممارسة شرط الفهم..... 61

2.المسافة الزمنية و سلطة التراث 63

3.إعادة الاعتبار للحكم المسبق 70

4.جدلية الحوار ، السؤال / الجواب..... 73

الفصل الثاني : اللغة و هرمونيطيقا النص

المبحث الأول :الترجمة و التأويل..... 83

1.الهرمونيطيقا و الترجمة 84

2.الترجمة بين الإمكان و الاستحالة 92

3.ترجمة النص المقدس..... 99

المبحث الثاني :جدلية النص بين المؤلف و القارئ 106

1.غادامير : انصهار الأفاق 107

2.بول ريكور النص ، من النسق المغلق إلى الانفتاح.....113
3.هيرش : نحو إعادة الاعتبار لمقصدية المؤلف 118
المبحث الثالث :الكتابة بين الميتافزيقا ، الاختلاف و التأويل 124
1.الميتافزيقا و إدانة الكتابة.....125
2.الاختلاف و الكتابة 131
3.الكتابة و أفق التأويل.....144

الفصل الثالث :اللغة و التأويل

المبحث الأول :فلسفة اللغة عند غادامير 149
1.اللغة و طبيعة الكلمة 150
2.علاقة اللغة بالفكر 159
3.تجاوز العلامة.....161
المبحث الثاني :أنطولوجيا اللغة.....176
1.اللغة رؤية للعالم 177
2.اللغة كبعد جديد لمشكلة الوجود 186
3.حدود اللغة 194
المبحث الثالث :اللغة و علاقتها بالشعر 202
1.اللغة و الإبداع الشعري 203
2.اللغة و التفكير الشعري 208
3.الشعر – الوجود– الحقيقة.....218

الفصل الرابع :هرمونيطيقا العمل الفني عند غادامير

المبحث الأول :غادامير و مشكلة اغتراب الوعي الجمالي 226
1.الفن عند الاغريق.....227
2.كانط و مشكلة الحكم الاستطيقي 232
3.اغتراب الوعي الجمالي 242
المبحث الثاني :تجاوز اغتراب الوعي الجمالي 251
1.إعادة الاعتبار للبلاغة 225

2.فكرة اللعبة و علاقتها بالفن 258
3.خبرة الحقيقة في العمل الفني 264
المبحث الثالث :الفنون و ممارسة الهرمونيطيقا 276
1.المسرح بوصفه لعبا 277
2.الدلالة الانطولوجية للصورة 285
3.فن العمارة 296
الخاتمة 301
فهرس المصادر و المراجع **305**
فهرس الاعلام الواردة **316**
فهرس الموضوعات **321**

الملخص

إن الفكرة الموجهة لهذا البحث تتمحور حول واحد من اكبر التيارات الأساسية في الفلسفة. إنها الهرمونيطيقا التي قدر لها أن تحتل مكانا بارزا في الدراسات الفكرية المعاصرة.فما من شك أن هناك حاجة ملحة لطرح الأسئلة الكبرى و إعادة طرحها من جديد لفهم واقع الإنسان ووضعه في هذا الوجود. لسنا بحاجة إلى أن نحدد مفاهيم و نضبط أفكار بل علينا أن نزيل القدسية عن كل المفاهيم و الأفكار و علينا أن نطلق الفكر و نحرر الإرادة و نشجع النقد و نحرر المعاني ليكون هناك حوار للعقل المنتج حوار قوامه التفتح على الذات و العالم على حد سواء.في ظل هذا الفضاء يمكن الحديث عن فيلسوف ألماني هو هانس جورج غادامير مؤسس الهرمونيطيقا الفلسفية.

الكلمات المفتاحية:

اللغة؛ الفن؛ الجمال؛ الهرمونيطيقا؛ الإبداع؛ الحكم المسبق؛ المسافة الزمنية؛ التاريخ؛ التراث؛ الأثر الفني.

نوقشت يوم 25 سبتمبر 2013