

تأويل التجربة الفنية في فلسفة غادامير

Interpretation of artistic experience in Gadamer's philosophy

تاريخ النشر: 2025/04/25

تاريخ القبول: 2025/01/08

تاريخ الإرسال: 2024/12/07

عقبي لزهر¹EMAIL : laguibi@yahoo.com ، جامعة بسكرة ، الجزائر ،¹

الملخص

يهدف هذا المقال إلى تحليل طبيعة تأويل غادامير للتجربة الفنية، وما تحمله من دلالات عن الحقيقة والمعنى. وتكمن أهميته في أن غادامير يعتبرها أنموذجا لأي تجربة إنسانية، ففهم التجربة الفنية هو مفتاح لفهم التجربة الإنسانية بأبعادها اللغوية والتاريخية، الأمر الذي يحتاج إلى البحث عن تأصيلها عنده وفهم طبيعتها قبل الانتقال إلى تحليل مسار التأويل فيها، وهو مسار جدلي ينتقل من الفهم الأنطولوجي للتجربة الفنية إلى الفهم المعرفي، والعودة من الفهم المعرفي إلى الفهم الأنطولوجي التطبيقي، مع استخلاص آفاق ذلك المسار التأويلي من خلال مناظراته مع أهم فلاسفة عصرنا.

الكلمات المفتاحية: الهرمينوطيقا، : التجربة الفنية : التأويل : الأنطولوجيا : التطبيق،

المؤلف المرسل: عقبي لزهر، الإيميل: laguibi@yahoo.com

Abstract:

This article aims to analyze the nature of Gadamer's interpretation of the artistic experience, and what it carries of connotations of truth and meaning. Its importance lies in the fact that Gadamer considers it a model for any human experience. Understanding the artistic experience is the key to understanding the human experience in its linguistic and historical dimensions, which requires searching for its roots in him and understanding its nature before moving on to analyzing the path of interpretation in it, which is a dialectical path that moves from the ontological understanding of the artistic experience to the cognitive understanding, and back from the cognitive understanding to the applied ontological understanding, while extracting the horizons of that interpretive path through his debates with the most important philosophers of our time.

Keywords: hermeneutics; artistic experience; interpretation; onthologie; action.

1. مقدمة:

إن أغلب الدراسات التي تناولت فلسفة غادامير اهتمت كثيرا بمفهوم الجمال واللغة والتاريخ باعتبارها تجليات للتجربة الانسانية، أي أنها اهتمت بمواضيع فلسفته التأويلية، لكن القليل منها من اهتم بطبيعة فهمه ومقارباته في تأويلها. هذا المقال يركز أكثر على عملية التأويل عند غادامير، ولا تؤخذ التجربة الفنية هنا إلا كأنموذج للتأويل، باعتبارها لا تكشف عن أهمية الفن فحسب بل تعبر عن التجربة الانسانية برمتها عنده، فتأويل التجربة الفنية يعلمنا تأويل التجربة الانسانية كلها.

تأخذ فلسفة التأويل أو الهرمينوطيقا عند هانز جورج غادامير، الفيلسوف الألماني، طابعا شاملا، فهي تأويل للتجربة الإنسانية برمتها، وإن أهم معالم هذه التجربة الإنسانية عنده هي التجارب اللغوية والتاريخية والفنية. ورغم أن لكل تجربة إنسانية من هذه التجارب خصوصيتها المميزة عن التجارب الأخرى إلا أنها تبقى متداخلة وتخضع لوحدة التأويل، وهو مفهوم معقد عند غادامير، لأنه إذا كان التأويل لا يروم المنهج العلمي في فهم التجربة الإنسانية فإنه يرتبط بكثير من المفاهيم والمقاربات الأخرى التي يعتبرها غادامير مناسبة لتلك التجربة، وهذا التعقيد بالذات هو الذي يدفعنا إلى التساؤل عن طبيعته في التجربة الفنية، لذلك فإن الإشكال المحوري لهذا المقال هو التساؤل: كيف يؤول أو يفهم غادامير التجربة الجمالية والفنية ؟

إن تحليل هذا الإشكال يتطلب الإشارة إلى تراث غادامير الفلسفي في الهرمينوطيقا وفلسفة الفن والجمال المرتبطة بها، الأمر الذي يدعونا لاستخدام المنهج التاريخي لتتبع حواراته مع كانط وشلايرماخر ودلتاي وهوسرل وهيدجر وغيرهم من أقطاب الفلسفة الألمانية، وكذلك أفلاطون وأرسطو لأجل بلورة فلسفته التأويلية و مفهومها للفن والجمال، وهذا يسمح لنا بوصف الخصائص العامة لفلسفة التأويل عند غادامير من جهة ومن جهة أخرى التعرف إلى خصوصية التجربة الفنية و الجمالية عنده باعتبارها إحدى مظاهر التجربة الإنسانية، وهذا يدفعنا إلى تحليل خطوات تأويله للتجربة الفنية والجمالية، وما يميز ذلك التأويل من خصائص أنطولوجية ومعرفية وعملية، وبالتالي فهم كيف يكون تأويل التجربة الفنية أنموذجا لفهم الإنسان لنفسه، وإجابة لمعنى وجوده، وتحديد طابعه المعرفي وامتداداته في فهمنا التطبيقي العملي للفن والجمال.

ينتهي المقال بدراسة أفق التأويل الذي أسس له غادامير في الفلسفة المعاصرة، لاسيما مع بول ريكور وهابرماس وجاك دريدا، حيث حوار غادامير مع هؤلاء الفلاسفة قد عمق نظريته التأويلية فأصبحت أكثر وضوحا.

2. تراث غادامير في فلسفة الفن والجمال

ينحدر مصطلح الهرمينوطيقا من الثقافة والفلسفة اليونانيتين، ولذلك فإن مصطلح hermeneutic يدل على " التفسير العلمي " أو " المؤول المترجم " (غادامير، 2006،

صفحة ص: 26) بينما مصطلح hermes كان يدل في الأساطير اليونانية على الإله هرمس الذي تكمن مهمته في نقل رسائل الآلهة إلى البشر وتوضيحها لهم، وبالجمل، الهرمينوطيقا هي التوسط لشرح وتفسير وفهم الرموز والنصوص والآثار، و توضيح ما ألتبس وأشكل، وفك لما هو غامض ومشتبه.

والمتمفحص للخلفية الفلسفية لهرمينوطيقا غادامير وفلسفته في الفن والجمال التي تخضع لها، يجد كثيرا من الفلاسفة القدامي والمحدثين، وكثيرا من الأدباء والعلماء الذين كانت فلسفته في حوار ثري معهم، وقد تمخضت بذلك عن اتجاه جديد في الهرمينوطيقا أكثر شمولية للتجربة الإنسانية، حيث الحقيقة لا تختزل في التجربة العلمية، بل تنفتح على حقائق أخرى لا تقل أهمية، مثل الحقائق الفنية واللغوية والتاريخية. ولعل أكثر أولئك الفلاسفة في الفلسفة اليونانية أفلاطون وأرسطو، فقد طبع هذين الفيلسوفين الفلسفة الغربية بطابعهما الخاص، ولم يفيدا غادامير في تأويل "بداية الفلسفة اليونانية" فقط، بل ساهما في التأسيس لنظرته التأويلية نفسها، حيث مفاهيم الجدل والحوار السقراطي القائم على جدلية السؤال والجواب عند أفلاطون، ومفهوم "الفهم التطبيقي" عند أرسطو شكلت السمات الأساسية لتأويلية غادامير: فعلى المستوى الفني تخضع الفكرة الفنية إلى جدلية السؤال والجواب " إذ يمكن أن يفهم العمل الفني فقط إذا ما سلمنا بكفايته كفكرة فنية. وهنا أيضا يجب أن نكتشف السؤال الذي يجيب عنه العمل الفني، إن فهمناه جوابا. وهذا في الواقع هو بديهية التأويلية بأسرها. " (غادامير، جورج، 2007، صفحة ص: 492)

ومن الناحية العملية لا تكتمل تلك الفكرة الفنية إلا في التطبيق، أي فقط عندما تصبح انجازا أو فعلا، ومن هنا يمكننا التكلم عما نسميه في فلسفة الفن والجمال الآثار الفنية المتميزة بأدائها الجمالي، حيث يفضل غادامير الفنون الأدائية مثل المسرح والسينما والشعر والرقص والموسيقى والرسم، تلك التي تقدم أمام الجمهور ويتفاعل معها الجمهور.

أما في القرون الوسطى فقد اتخذت الهرمينوطيقا مفهوم تفسير النصوص الدينية، وكانت مرادفة لـ "علم التفسير - L'exégèse"، حتى جاء سبينوزا- الذي اهتم به غادامير

أكثر من ديكرت- فاعلن، وهو الفيلسوف العقلاني، صراحة عدم كفاية العقل في إدراك النص المقدس، وأن كثيرا من قضايا ذلك النص يجب أن تفسر انطلاقا من النص نفسه. يعد إيمانويل كانط أيضا من الفلاسفة الذين يؤسسون ليس فقط لفلسفة الفن عند غادامير بل وتأويليته الفلسفية، فتأويلية كانط التي كان لها تأثيرا واسعا في الفلسفة المعاصرة قد أبانت بشكل واضح حدود العقل وممكناته في نفس الوقت، " فالوعي النقدي بحدود عقلنا الإنساني، الذي أكدته في نقده الميتافيزيقا الدوغمائية، مهد الطريق بالتأكيد، أمام " ميتافيزيقا عملية " متأسسة على حقيقة الحرية العقلية، ولكن كان هذا بالضبط من أجل العقل العملي " (غادامير، جورج، 2007، صفحة ص: 151) أما فلسفته الفنية فقد أضفت على الفن طابعا ذاتيا خاصا بعدما كان يخضع لنماذج عامة، لكن عند كانط " النموذج والمثال يشجعان الذوق على أن يتخذ طريقه الخاص، ولكنهما لا يعملان عمل الذوق، " لأن الذوق يجب أن يكون ذوقا خاصا. " (جورج، 2007، صفحة ص: 99)

يريد غادامير تجاوز هذا الطابع الذاتي الذي يضيفه كانط على الفن والمفاهيم المرتبطة به مثل الحكم الجمالي والذوق والحساسية، ويفضل الاحتكام إلى محاضرات هيغل في علم الجمال، لأنها تحترم الحقيقة الموضوعية التي تنطوي عليها أي تجربة فنية، حقيقة من نوع مختلف ولكنها حقيقة، بالإضافة إلى أن ربط هيغل للتجربة الفنية بالتاريخ يجعل في الإمكان " تأملها في الوقت نفسه بوعي تاريخي، ومن هنا يصبح علم الجمال تاريخا لرؤى العالم، أي تاريخا للحقيقة متجلية في مرآة الفن " (جورج، 2007، صفحة ص: 166) أما الفيلسوف الألماني شلايرماخر في العصر الحديث، فقد وجد الهرمينوطيقا مشتتة بين فروع كثيرة لا رابطة بينها: هرمينوطيقا الدين، هرمينوطيقا القانون، هرمينوطيقا الأدب، هرمينوطيقا الفن... فحاول أن يوحد بينها في هرمينوطيقا عامة مهمتها فهم وتأويل النصوص، وطرح لأول مرة إشكالية الفهم لأي نص مهما كان حقله المعرفي.

إن طرح شلايرماخر لسؤال الفهم وتساؤله عن طبيعته ووسائله جعله يكتشف ارتباطه ليس فقط بالعلوم اللغوية مثل الفيلولوجيا وقواعد اللغة، بل بفهم مقصد الكاتب نفسه عن طريق إعادة بناء صيرورة الإبداع التي مر بها الكاتب ومعايشتها حدسيا، الأمر الذي يعقد عملية فهمنا للنصوص، حيث فهم النص ليس أمرا علميا فقط، بل عمل فني، ولذا فهو يعرف الهرمينوطيقا بأنها " فن الفهم " و " فن تجنب عدم الفهم. " (Gadamer, 1976)



(223 p. تظهر محاضرات شلايرماخر في الأستطيقا L'esthétique أنه بحكم فكره اللاهوتي يرى أن الدين في حاجة إلى الوعي الجمالي للفرد المؤمن، ومثلما أن هناك استعداد مسبق لكي يكون الإنسان متدينا، هناك أيضا استعداد مسبق لكي يكون فنانا، وعليه، فإن " كل الناس فنانون... والكائن الإنساني إذن مهياً لفهم آثار الفن، أو الأفضل أيضا المشاركة في نفس الإثارة، أو نفس الدافع للذات يقودان الفنانين إلى تصميم عملهم " (Bernard, 2008, p. 136) فعلية الحدس التي تستهدف قصيدة الكاتب ومدى أصالته في الإبداع، والتي يمكن للقارئ مشاركتها مع الكاتب في أي نص تنطبق أيضا على الأثر الفني، " حيث تلقي العمل الفني يمر دائما بإعادة إنتاج هذا العمل في ذاتية ذلك الذي يحصل عليه. التلقي هو شكل من الإنتاج الجمالي. إذن الوعظ هو حوار أكثر مما هو مناجاة. " (Tétaz, 2013, p. 147)

غير أن ما يهم غادامير في هرمينوطيقا شلايرماخر ليس فقط انشغالها بمسألة الفهم كقضية محورية، بل بوصفها الفهم بالطابع الفني وتأكيدا على ربط الفن بالحدس والفردية، فالفهم في النهاية هو فن وليس علما، مادام يقصد إلى فهم واكتشاف عبقرية الكاتب وأصالته في الإبداع، وإبعاد سوء الفهم، والعلوم الإنسانية هي أقرب إلى روح الفنان منها إلى روح العالم والأفكار الفنية لحظات حية " تطفح في شكل قول، ولكنها - مهما كانت اللذة التي تثيرها هذه اللحظات في " الأشكال الأصلية للأعمال الفنية" - تظل حتى في شكلها هذا فكرا فرديا، وبناء حرا لا ترتبط بكائن، وهذا بالضبط ما يميز النصوص الشعرية من النصوص العلمية" (جورج، 2007، صفحة ص: 222)

لقد تأثر فلهايم دلتاي بمفهوم شلايرماخر للهرمينوطيقا، لكنه باعتباره مؤرخا مبرزا، فقد ربطها بمفهومه للتاريخ ووسع مجالها إلى العلوم الإنسانية أو علوم الروح، وحاول الحد من غلواء منهج الحدس النفسي أو الاستبطان عند شلايرماخر بافتراض الحاجة إلى تفسير تعبيرات الحياة المعيشة، وبهذا انتقلت معه الهرمينوطيقا من تأويل النصوص إلى تأويل تعبيرات " الأفعال الإنسانية، فوحدة الحياة النفسية " إذا وقفنا على النحو الذي يكون به تثبيت أحوالها وتحصلها، ويكون به توجيه انتباهها إلى نفسها، تبين لنا ما يشكو منه مثل هذا المنهج الاستبطاني لمعرفة الذات من ضيق في الحدود: فالأفعال فقط، وتعبيرات الحياة الثابتة وآثارها على الآخرين، هي التي تخبر الإنسان عن نفسه.... فإن شئنا الإيجاز،

قلنا إنها صيرورة الفهم التي بواسطتها تتضح الحياة لنفسها في أعماقها." (دلتاي، 2015، صفحة ص: 56)

لكن غادامير يرى أنه في الوقت الذي يحاول فيه دلتاي تمييز العلوم الإنسانية عن العلوم الطبيعية، فإنه يحرص على بناء نزعة علمية داخل العلوم الإنسانية، من خلال تفسير التعبيرات الدالة على التجربة المعيشة، ويعتبرها مفارقتها في هذا المجال، مع ذلك يثمن عاليا نحت دلتاي لمفهوم البنية من فلسفته للحياة ليخص به التجربة الإنسانية، فمفهوم البنية يأخذ معنى إنسانيا وجماليا، حيث " يتناول دلتاي هذا التعبير على نحو إستعاري، فالبنية لا تعني أن هناك سبب تعقبه نتيجة، إنما هي ذات علاقة بتفاعل النتائج" (غادامير، 2002، صفحة ص: 26، 27) وبالتالي لا يكتمل تفسير الفعل إلا في التعبير عن تفاعل نتائجه، تماما مثلما هو الحال بالنسبة للنغم الموسيقي الذي لا يكتمل معناه سوى في خاتمته، فالأستطيقا كأى تجربة إنسانية، لا تروم التفسير السببي، بقدر ما تروم مفهوم البنية الذي يدل على التناغم والتفاعل والتداخل بين عناصر العمل الفني.

وأخيرا، فإن ما أثر على تأويلية غادامير بشكل حاسم، هو أستاذه مارتن هيدغر M.Heidegger، الذي في خضم تأثره بالنزعة الظاهرية التي تدعوه إلى العودة إلى " الأشياء نفسها " قد عاد بنا إلى السؤال الخفي، السؤال المنسي: ما الوجود ؟ ومن أجل أن يتعلم كيف يسأل هذا السؤال شرع هيدجر في تعريف الدازاين بطريقة أنطولوجية إيجابية " (غادامير، جورج، 2007، صفحة 216) وهذا التحديد يظهر أسبقية ما هو أنطولوجي عما هو ابستمولوجي، وأنه يمكن دائما البحث عن الأسس الأنطولوجية لأي موضوع قابل للمعرفة، وهذا " المنعطف الأنطولوجي الحاسم " كما يصفه غادامير ساعده على تجاوز المشكلات المتعلقة بالمنهج العلمي وتوسيع مجال التأويل إلى التجارب الفنية والتاريخية، فإذا ما طبقنا هذا على الفن، فإن الفن الذي يظهر كشيء من الأشياء، يكتسي وجوده طابعا شعريا ورمزيا، ويشير إلى توتر في فهمه بين الغموض والوضوح، إلا أنه يكشف عن الوجود أو الدازاين الذي يسكنه.

هذا التراث الفلسفي المتنوع أسس في الواقع لتأويلية غادامير ومفهومها لفلسفة الفن، حيث تبدو التجربة الفنية مجرد واحدة من التجارب الإنسانية الأخرى، وأن الهرمينوطيقا يجب أن تفهم عندئذ " بمعنى شمولي جدا عندما تحيط بمجمل عالم الفن وأسئلته

المركبة، يجب أن يفهم كل عمل فني، وليس الأدب فقط، مثل أي نص آخر يتطلب فهما." (جورج، 2007، صفحة 249)

3- فهم الخبرة الفنية كتجربة إنسانية:

إن مهمة الهرمينوطيقا أو التأويلية هي فهم الخبرة الفنية كتجربة إنسانية، وبالتالي فهي تتحدد عند غادامير بخصائص التجربة الإنسانية التي تعبر عن نفسها في شكل رموز أو آثار أو نصوص، ومهمة المؤول هي فهم الآثار الفنية وتأويلها مثلما نؤول أي نص أو تعبير آخر. لا تعتبر الخبرة الفنية أو الجمالية عنده "نوعا من أنواع الخبرة، بل هي تمثل ماهية الخبرة في ذاتها" (جورج، 2007، صفحة 132) و بالتالي تكتسي طابعا كليا، ولتميز هذه الخبرة كثيرا ما يكرر غادامير التمييز الأساسي الذي يقيمه العالم هيلهولتز بين المنطق الاستقرائي في العلوم الطبيعية والاستقراء الفني في العلوم الإنسانية، فإذا كانت العلوم الطبيعية تخضع للاستقراء العلمي التجريبي والمفاهيم العلمية المرتبطة به، فإن العلوم الإنسانية تخضع لنوع من الاستقراء هو أقرب إلى الفن، حيث فهمها يتطلب من المؤول الدقة واللطافة والإحساس المرهف، وهذا يعني أن التجربة الفنية تطبع التجربة الإنسانية بطابعها الخاص. لكن لا يرى غادامير هذا التمييز كافيا، ويريد أن يفصل التجربة الإنسانية والتجربة الفنية التي تنطوي تحتها عن المنهج العلمي، بحيث لا يمكن مقاربتها أو اختزالها في التجربة العلمية والمنهج العلمي المرتبط بها.

يجب إدراك أن التجربة الفنية عند غادامير هي تجربة تاريخية، وبالتالي فهي تتغير في الزمن، وهذا لا يؤدي إلى اختلاف دلالاتها اللاحقة عن دلالاتها الأصلية فحسب، وبالتالي اغترابها عنا، بل يعني أنها لا تحمل أي دلالة مطلقة، فهي تحمل في كل مرة عالمها الخاص المرتبط بسياقها التاريخي، وتعتبر عن حقيقة موضوعية، بحيث أن الأثر الفني "ينتصب في ذاته، وبانتصابه في ذاته، فإنه لا ينتهي إلى عالمه فقط، وإنما عالمه حاضر فيه، إن العمل الفني يكشف عالمه الخاص." (غادامير، جورج، 2007، صفحة 227) وبهذا الصدد يميل غادامير إلى رفض إمكانية إعادة إنتاج العمل الفني في ذهن أو نفسية القارئ التي يدعيها شلايرماخر، فهي استعادة في الخيال، ولا يمكن أن تعيد حقيقة العمل الفني كماهي، في ظروفها وأشخاصها وأغراضها الدفينة، وفي المقابل يقبل غادامير باحترام حقيقة الفن عندما يضفي عليها هيغل تصوره التاريخي، ومهمة الهرمينوطيقا هي فهم التجربة الفنية

وفق تجربتنا في الحاضر، وربطها بترائنا وقيمنا وآفاق انتظارنا للمعنى، وبالتالي تجاوز اغترابها الذي ينشأ عن بعد المسافة الزمنية والتاريخية.

تخضع التجربة الفنية باعتبارها تجربة إنسانية إلى جدل التملك والتماسف appropriation et distanciation، وهذا يعني بالنسبة لغادامير تناولها أولا انطلاقا من علاقة الانتماء، أي انطلاقا من الوعي المسبق وما يحمله من تراث وأحكام مسبقة وسلطات وفعالية للتاريخ، بمعنى تملك التجربة الفنية والنظر في افتراضاتنا المسبقة حولها، وهذا ما يؤسس للوعي أو الفهم الأنطولوجي، تلك النظرة التي أسس لها هيدغر في مفهوم الوعي المسبق للدازين الملقى به في العالم والمحدد بزمانيته، والتي بموجبها "ما هو حاضر أمامنا الذي يعرفه العلم من خلال الملاحظات والحسابات، و الأبدى الذي يقع في ما وراء كل شيء إنساني، يجب أن يفهما بموجب الحقيقة الأنطولوجية المركزية للزمانية الانسانية". (غادامير، جورج، 2007، صفحة 217)

في المقابل، يتجه التأويل في خطوة تالية إلى أخذ مسافة من علاقة الانتماء والنظر إلى التجربة الفنية كبنية مستقلة، كشيء من الأشياء، وهذا ما يدل عليه مفهوم التماسف عند غادامير، ويعبر عنه في قراءة النص بـ "شيء النص" أو "عالم النص"، وفي فلسفة الفن "الأثر الفني" أو "عالم الفن الخاص". وهذه الخطوة معرفية تسمح بتأمل الأثر الفني والحوار معه والإجابة عن أسئلته من أجل فهمه، "فالتأويل الجدلي يفتح نفسه لأسئلة الشيء، ويتقبل أن يكون هو المسؤول لا السائل...بذلك يمكن للشيء الذي يلاقيه أن يكشف عن نفسه وعن وجوده الخاص". (مصطفى، 2003، صفحة 161) ينتهي هذا الجدل عند غادامير بين علاقة الانتماء والتماسف في تأويل النص أو الأثر الفني إلى ما يسميه "انصهار الآفاق" وهو نوع من الاتفاق بين خطاب التأويل وخطاب النص أو الأثر الفني.

4- أسس تأويل العمل الفني:

إن تأويل العمل الفني لا يختلف عند غادامير عن تأويل النص، ويمكن أن نعتبر النص أنموذجا لتأويل التجارب الإنسانية كلها، وبالتالي يخضع العمل الفني لنفس المقولات والمفاهيم التي يخضع لها النص والتي تنتظم في جدل واسع هو الدائرة التأويلية التي تعبر عن الجدل بين خطاب التأويل وخطاب النص، بدل خطاب القارئ وخطاب الكاتب عند

كل من شلايرماخر ودلتاي، وبالتالي الجدل ما بين الفهم الأنطولوجي والفهم الاستمولوجي للآثار الفنية والمحكوم أساسا بجدل الانتماء والتماسف. يسترشد غادامير بالفينومينولوجيا لكي يؤكد الحاجة إلى التلازم بين الوعي الجمالي وموضوع الأثر الفني، بحيث لا يمكن الفصل بين الذات وموضوعها كما تعمل النزعة الذاتية، فالإدراك هو دائما إدراك لشيء ما كما يقول هوسرل، وبالتالي فإن الحقيقة هي ترك دلالة الأثر الفني تتجلى وتنكشف للذات من خلال المسألة والاصغاء والحوار، ويمكن توضيح هذه المفاهيم ضمن الخطوات الأساسية لتأويلية غادامير:

1-4 الفهم الأنطولوجي:

الفهم الأنطولوجي هو الفهم الذي يتميز بأنه نمط في الوجود، فهو ليس معرفة بل طريقة في فهم الوجود مبنية على علاقة انتماء القارئ وأحكامه المسبقة المستمدة من ثقافته وتراثه وتاريخيته. الأحكام المسبقة ليست عائقا للفهم كما تدعي الوضعية أو والتجريبية، بل بالعكس هي الأحكام التي من خلالها يفهم القارئ الأشياء والموضوعات، وبتطبيق ذلك على الفن فإن فهمه يرتبط بربطه بتجاربنا وأحكامنا المسبقة، وبالتالي بتراثنا وثقافتنا. و عن الانتماء يقول إدغار موران: "أروع إنبثاق للذهن البشري يتصف بكونه منتجا ونتاجا للعقل الإنساني في الآن نفسه، كما يمكن للإنسان من أن يكون موضوعا لنفسه دون أن يكف عن بقائه ذاتاً. فتشكل الوعي من خلال تكوّن منظومة من الخيالات و الأفكار والمعتقدات يلور نظرة خاصة للوجود، وهو ما يضيف على الإنسان إكتساب الهوية والانتماء إلى الدائرة الإنسانية و هذا ما يجعله متمایزا عن غيره." (زكرياء، 2022، الصفحات ص: 132-133)

يتجاوز غادامير بذلك النظرة العقلانية والمتعالية الكانطية التي تربط فهم الفن بالتجربة الحسية والذوق الذاتي، فمن شأن هذه النظرة أن تجعل الفن عملا اعتباريا وغريبا عنا، أي غريبا عما يؤسس لفهمنا. حيث يفقد الوعي الجمالي حضوره ويصبح وعيا استلابيا، و ينشأ هذا الفهم عن اختزال الفن في الشكل وفصله عن مضمونه باعتباره شيئا غير قابل للمعرفة، وبالتالي رد ذلك المضمون إلى الذات، وتجاهل ما يحكمها من أحكام مسبقة وثقافة وتراث، " حيث تفترض جميع المفاهيم من قبيل المحاكاة، والمظهر،

واللاواقع، والوهم، والسحر، والحلم، تفترض كلها أن الفن يرتبط بشيء يختلف عن الوجود الحقيقي. غير أن العودة الظاهرية للتجربة الجمالية، تعلمنا أن التجربة الجمالية لا تؤمن بهذه العلاقة، بل هي بالأحرى تعتبر ما تجربته حقيقة أصيلة... فما كان مظهرها يكشف نفسه، وما يفتقر إلى الواقع يكتسبه، وما كان سحرا يفقد سحره، وما كان وهما تدرك حقيقته، ونصحو من أحلامنا." (جورج، 2007، الصفحات 148-149)

إن هذا يدل أن الفن متأصل في ثقافتنا وفي واقعنا، وأن وعينا الجمالي لا يخرج عن هذا السياق، بل لا يكون الفن مفهوماً ذا معنى إلا من خلال فهمه انطلاقاً من علاقة انتمائنا الثقافية والواقعية هذه، لكن علاقة الانتماء هذه التي من خلال أحكامها المسبقة نفهم الأثر الفني، والتي تشكل أساس الفهم الأنطولوجي تدل أيضاً على التناهي finitude المعرفي، وبالتالي قابليتها للخطأ وقصورها عن إدراك حقيقة العمل الفني، الأمر الذي يفرض النظر إلى العمل الفني كبنية موضوعية، ولهذا فإن " مفهوم الانتماء يضع مباشرة الصراع مع علاقة الذات- الموضوع ويرى إلى تصور التماسف." (Paul, 1986, p. 51) والتماسف هو أخذ مسافة من علاقة الانتماء تلك والنظر إلى الأثر الفني كحدث مستقل له بنيته الخاصة، لكن فهم القارئ الأعمق في النهاية لا يحصل إلا من خلال الترابط الجدلي بين المفهومين، " التماسف يعني بإختصار أننا نستطيع في الوقت عينه أن نظل أميين لأنتمائنا إلى حضارة معينة، و إنغراسنا في تاريخ معين، و أن نضع في الوقت عينه مسافة بيننا وبين هذا الانتماء دون أن نصل إلى تشويه الحقيقة " (Paul, 1986, p. 52) وبهذا لا يتم النظر إلى العمل الفني من خلال علاقة الانتماء فقط، بل نحتاج إلى أخذ مسافة منها قصد النظر إلى محتواه الموضوعي أيضاً، وبهذا يقضي غادامير على مشكلة الصراع بين الذات والموضوع ويؤكد تلازم الوعي مع موضوعه.

2-4 الفهم المعرفي:

ان تأويل العمل الفني كبنية موضوعية يعني النظر إلى محتوى العمل الفني، ومحاولة الإمساك بعالمه الخاص، حيث يستعير غادامير هنا مفهوم البنية من دلتاي وليس من



دوسوسير أو المدرسة البنيوية بشكل عام، لقد أكد دلتاي بمفهوم البنية ما يميز التجربة الانسانية عن التجربة العلمية، بحيث تحتفظ التجربة الانسانية ببنية خاصة. ويتساءل غادامير هنا ما إذا كانت هذه البنية الخاصة بالعمل الفني قابلة للمعرفة وما هي طبيعتها الأساسية؟ " أفلا توجد معرفة في الفن؟ ألا تنطوي تجربة الفن على ادعاء الحقيقة التي تختلف بالتأكيد عن حقيقة العلم، ولكنها ليست دونها بالتأكيد" (جورج، 2007، صفحة 165)

على عكس النظرة الكلاسيكية التي تضيف على موضوع العمل الفني طابع الغموض وتختزل في الذات، فإن غادامير يستخدم مفهوم اللعب للامساك بطبيعة العمل الفني، فالعمل الفني له بنية خاصة وعالم خاص يتمثل في أنه لعبة بمعنى الكلمة، واللعبة رغم أنها تحتاج إلى لاعبين وتعرض على جمهور، لكنها تبقى ذات مفهوم مستقل بما يميزها من قواعد وعناصر وطريقة عمل تجذب لاعبيها وجمهورها إليها وتفرض عليهم دلالتها ونمط وجودها. لا يتعلق اللعب هنا بنظرة الفنان أو الجمهور، ولا بعلاقة الذات بالموضوع، لكن يتعلق بالعمل الفني نفسه وبطريقته في الوجود. هذا يفرض الوعي بسياق العمل الفني الغريب عنا وتراثه الذي ينتهي إليه، وبنيته، لأن كل أثر فني مندرج ضمن تاريخه وتراثه الثقافي والفني وبنيته كلعبة لها دلالتها المتميزة

إن النظر للعمل الفني كلعبة يعني أيضا انه نشاط دينامي يتضمن " حركة متبادلة ومكررة، والتي تتشكل ضمن سياق اللعب المفهوم بشكل واسع، وتُسَهِّل، أو على الأقل تسمح، بالمرونة الإبداعية العفوية. كما يوضح غادامير: "أول شيء [حول اللعب] هو الحركة ذهاباً وإياباً بشكل مستمر... حركة ليست مقيدة بأي هدف." لتوضيح ذلك، يستعين غادامير بوصفنا "لعب الضوء" أو "لعب الأمواج" (Heiden & George, 2021, p. 139)، حيث يندرج اللاعب في اللعبة ويتبع قواعدها، كذلك قارئ الأثر الفني في هذه اللحظة يتخذ مسافة من علاقة انتمائه ويندرج بوعيه بالكامل في الأثر الفني، وبما أنه في لعبة فإن له علاقة بالآخر الذي يلعب معه، مما يعني أن الفن لا يستدعي فقط هامشاً للحركة، بل إنفتاحاً على الآخر ومشاركة ووعياً بالإمكانات والدلالات التي يتضمنها اللعب أو الفن وتجلياته في الوعي، لاسيما الأعمال الفنية الأدائية مثل المسرح والسينما

يتبين مما سبق أن الفهم هنا هو فهم فينومينولوجي وصفي لأنطولوجية الأثر الفني وتجلياته في الوعي، وبدلاً من أن تقرأ الأثر الفني انطلاقاً من الذات، فإن الذات تتشبع بمواضيع الآثار الفنية ودلالاتها المختلفة، كأحداث تواصلية وأدائية يتطلب وجودها متفرجين نشطين أو مشاركين مستمعين " (George & Heiden, 2021, صفحة 140)

3-4 الفهم التطبيقي أو انصهار آفاق الفهم:

لكن "المسافة الاغترابية" التي تجعل القارئ المتلقي متشبعاً بالأثر الفني وواعياً ببنيتها وتجلياته وعرضه من شأنها أن تنسيه ذاته ونمط الوجود الذي يميزه، لكن الأثر الفني المتميز بأدائه في حال العرض عند غادامير يتضمن وجود الذات ممثلة في هذا المتلقي المتفرج، لأن "المتفرج عامل أساسي في اللعب نفسه الذي ندعوه جمالاً، عندما نتذكر التعريف المشهور للتراجيديا في شعرية أرسطو، حالة نفس المتفرج تندرج صراحة في تعريف ماهية التراجيديا" (Gadamer, 1976, p. 146) والمتلقي بقدر ما يرفض تأويل حقيقة الأثر الفني انطلاقاً من افتراض معرفة مطلقة متأتية من الأفق الوجودي للذات، أو الأفق الوجودي للموضوع، فإنه يرفض أيضاً إمكانية اختزال معرفته ضمن الدراسة العلمية، إذن كل معرفة تأتي من الأفق الوجودي للذات أو الموضوع هي معرفة متناهية ونسبية، لأن الكائن الإنساني كائن تاريخي ومتناهي، وليتجاوز غادامير هذا الوضع يطرح إمكانية تلاقي أفق القارئ مع أفق الأثر الفني، أو انصهار أفق القارئ مع أفق الأثر الفني من أجل تحصيل فهم مشترك، وهنا يلعب مصطلح انصهار الآفاق دوراً أساسياً في التأسيس لذلك الفهم المشترك.

بالنسبة لغادامير يشير مفهوم انصهار الآفاق إلى اندماج سياقات مختلفة وآفاق مختلفة في فهم الأثر الفني، وهذا لا يحصل إلا من خلال الحوار والنقاش وجدلية السؤال والجواب التي تقرب الفهم بين أفق القارئ وتجاربه في فهم الفن في الحاضر والدلالات المختلفة للأثر الفني في سياقاته التاريخية والثقافية المختلفة، "فالمرء عندما يقوم بالتفسير لا يترك أفقه الخاص وراءه، بل يوسعه بحيث يدمجه بالأفق الخاص بالنص أو الفعل، كما أن التفسير ليس الوقوف على مقاصد الكاتب أو الفاعل التاريخي. إن الموروث نفسه يتحدث في النص، وجدل السؤال والجواب يحدث انصهاراً للأفقين أو التحاماً بينهما" (مصطفى، 2003، صفحة 192) ولذلك يتسم هذا الفهم بأنه تركيب، بالإضافة إلى أنه أنطولوجي، لأن

فيه عودة إلى وجود الذات في الحاضر وقد تشبعت بالدلالات المختلفة للأثر الفني، وأخيرا هو فهم تطبيقي لأنه تطبيق لفهم الذات على واقعها وكشف للإمكانيات المختلفة التي يفتحها ذلك الفهم أمامها، حيث أن ما نفهمه في الأثر الفني بالنسبة لغادامير ليس أصلته أو أنموذجه الأول بل تطبيقات ذلك الأنموذج ودلالاتها المختلفة و ما تفتحه أمامنا من آفاق.

نستخلص مما سبق أن عملية التأويل عند غادامير عملية كلية تنطلق من الفهم الأنطولوجي إلى الفهم المعرفي الفينومينولوجي، ومن الفهم المعرفي الفينومينولوجي إلى الفهم الأنطولوجي التطبيقي حيث تتناول العمل أو الأثر الفني انطلاقا من الأحكام المسبقة للذات وتاريخها وتراثها، أي وفقا لعلاقة الانتماء، وهذا طبيعي، فالإنسان يتعرف على أي موضوع غريب انطلاقا من ثقافته وأحكامه المسبقة، لكن هذه المعرفة متناهية ومحدودة، الأمر الذي يتطلب الالتفات إلى أنطولوجية الأثر الفني من حيث هو حدث، والنظر إليه كبنية خاصة، كعبة لها قواعدها وقوانينها ووضعيتها الخاصة وسياقها الثقافي والتاريخي الخاصين، لعبة تتضمن لاعبين ومتفرجين أو متلقين، هم جزء منها وليس خارجين عنها، ودور الفهم هنا هو إعادة بناء موضوع الأثر الفني ووضعه في سياقه التاريخي والثقافي وفهم دلالاته وتجلياته.

وفي الأخير، يلتقي طرفا الجدل والحوار بين الفهم الأنطولوجي والمعرفي ويحصل الفهم المشترك، إن هذا اللقاء مدعو لإنصهار أفقي الفهم، من خلال جدلية السؤال والجواب، وهذا يعني أنه لا يخفي التناقضات والمفارقات أو الاختلافات بينهما، بل ينتظر انفتاحهما وإصغاءهما لبعضهما البعض من أجل تحصيل فهم مشترك للأثر الفني وتطبيقه في الحاضر.

إن المتأمل في هذا الجدل بين خطاب التأويل وخطاب معرفة الأثر الفني أو خطاب القارئ وخطاب النص، يجعلنا أيضا نستخلص أن رفض غادامير اعتبار التجربة الفنية موضوعا للمنهج العلمي، لم يمنعه من استخدام أنواع من الجدل يستدعيها التأويل أولها

جدل الانتماء والتماسف، وثانها جدل الفهم الأنطولوجي والفهم المعرفي الفينومينولوجي، وأخيرا جدل السؤال والجواب الذي يسمح بتجسيد الحوار السقراطي في تناول المفاهيم والأشياء.

5- أفق التأويل الغاداميري في الفلسفة المعاصرة:

عرف مفهوم التأويل عند غادامير انتشارا واسعا في الفلسفة المعاصرة، ولذلك يجد حوارا مستفيضا، لا سيما في أمريكا الشمالية وأوروبا الغربية، لكن من المهم حصر تحليلنا لهذا الانتشار الفلسفي عند أهم الفلاسفة المعاصرين أمثال بول ريكور وهابرماس وجاك دريدا الذين كانت لهم نقاشات وحوارات واسعة مع غادامير، وكان التأثير والتأثير بينهم متبادلا:

1.5 بول ريكور: لا يجد القارئ للهرمينوطيقا الفلسفية عند ريكور فرقا شاسعا بينها وبين الهرمينوطيقا الفلسفية لدى غادامير، فقد تشبع كلاهما من نبع الهرمينوطيقا الكلاسيكية عند شلايرماخر ودلتاي، وتجاوزا معا نزعتها الذاتية والحدسية، فلم يعد التأويل مجرد جدل بين خطاب القارئ وخطاب الكاتب بهدف البحث عن مقصد الكاتب كما هو الحال عند شلايرماخر ودلتاي، بل " يتعلق الأمر بتمييز الهرمينوطيقا عن عمل الإستعادة النفسية والتقنية للمقصد الأصلي" (weiss، 2009، صفحة 17:P) فيصبح التأويل هو الجدل بين خطاب القارئ وخطاب النص بهدف معرفة دلالة النص ومعناه في وجودنا، ولذلك ينطوي تحت هذا الجدل الكبير عندهما جدل الفهم الأنطولوجي والفهم المعرفي للنص وجدل الانتماء والتماسف.

لقد تشبعا أيضا من الفينومينولوجيا الهوسرلية حيث يشكلان مظهران بارزان لتطبيقاتها في الفلسفة المعاصرة مثلما هو الحال عند هيدغر وميرلوبنتي وغابريال مارسيل، كما يعتبر مارتين هيدغر مصدرا أساسيا للفهم الأنطولوجي الذي يؤسس لفلسفتهم، وكانت عودتهما إلى كانط وأرسطو واضحة، فمن الأول أحذا بأهمية

النقد ومن الثاني أخذنا بأهمية التطبيق وفلسفة الفعل، غير أنه رغم وفائهما للفهم الأنطولوجي الذي يبدأ به التأويل وينتهي عنده، فإن الهرمينوطيقا الفلسفية لدى غادامير ظل التأويل فيها يفتقد بحسب اميليو بيتي وبول ريكور إلى استخدام مناهج موضوعية في تحليل النصوص، وهذا ما يفسر عناية ريكور بمختلف المناهج المعاصرة في تحليل النصوص مثل المنهج البنيوي مطبقا على الأساطير عند ليفي ستراوس وعلى الحكايات الفولكلورية عند الشكلايين الروس أمثال بروب ورولان بارت وغريماس في فرنسا، (Paul, 1986, pp. p.; 165,166,167) ومقاربة التحليل اللغوي عند فيتجنشتاين، والتفكيك عند جاك دريدا والتحليل النفسي عند فرويد، وانفتاحه على الإبستمولوجيا في دراسة الأفعال الإنسانية.

يرى ريكور أيضا أن غادامير يجعل المسافة من علاقة الانتماء مسافة اغترابية، لأنها في نظره تفصل القارئ عن انتمائه وتاريخه وتراثه، وبالتالي عن أحكامه المسبقة، التي تشكل أساس فهمه للنص، وهذا يجعله يقع في مفارقة، إذ كيف يدعوننا إلى اتخاذ مسافة من ذاتنا لأجل قراءة موضوعية للنص ثم يؤكد عدم إمكانية التخلص من أحكامنا المسبقة في قراءته؟ لكن الحل بالنسبة لريكور: أن " ما يجعلنا نتواصل في المسافة هو شيء النص الذي لا يتعلق أبدا لا بمؤلفه ولا بقارئه " (Paul, 1986, p. 111)

2.5. هابرماس: الهرمينوطيقا عند غادامير مرتبطة بنمط وجود الكائن الإنساني وبنمط فهمه، وبما أنه كائن متناه وتاريخي فإن فهمه يتطلب الحوار مع الآخرين، والهرمينوطيقا تجد إمكانياتها الأساسية في هذا الحوار وجدلية السؤال والجواب، وهذا يتضمن حاجة الإنسان إلى التفاعل مع الآخرين والتواصل معهم. لقد التقط هابرماس هذه الفكرة من غادامير وطور فكرته من خلال نظريته في الفعل التواصل التي تقوم أيضا على فكرة التواصل وتستدعي الحوار والمناقشة، وتبعاً لذلك فإن كلا الفيلسوفين يعتبران اللغة الواسطة الأساسية للتجربة الإنسانية المعيشة، حيث اللغة هي الوسيلة الوحيدة التي

تحمل أفكارنا وتراثنا وتعبير عن توجهاتنا وحقيقة تجاربنا وأفعالنا الإنسانية، "فالخطاب وفقا للغة الإشارات هو فعل كينوني يقدم مجموعة من الجمل المفيدة والمفهومة التي تعبر عن صيغ المخاطبين و التي من شأنها أن تفسر الحقيقة و تكشف معانيها و تعرى المعاني التي يحملها الخطاب " (المحمداوي، 2015، صفحة ص: 69) ومن هذه الناحية ينتهي هابرماس وغادامير الى الهرمينوطقا الفلسفية.

إن ما قدمه غادامير لهابرماس أيضا هو نقد العقل العلمي الوضعي الذي يعتبره غير قادر على إدراك الحقيقة في كليتها، فشأنه هو فقط دراسة الظواهر الطبيعية، وبالتالي لا يمكن اعتباره أنموذجا لدراسة التجربة الإنسانية التي تتضمن حقائق لا تقل أهمية عن الحقيقة العلمية مثل التجارب الفنية واللغوية والتاريخية، وقد أفضى الحوار بين الفيلسوفين إلى إدراك معنى حدود العقل والحقيقة والايديولوجيا، ما جعل هابرماس " يفهم ويقبل أخطاءه بالتخلي عن فلسفته ذات المنحى الماركسي الفرويدي لصالح نظرية في اللغة مستوحاة من الهرمينوطيقا الغاداميرية " (Braiellet, 1997, p. 131) وجعل غادامير يدرك ما وراء الفكر من قوى وسلطات ومصالح تجعل من عملية انصهار الآفاق حول الحقيقة محل تساؤل.

لكن هابرماس لاحظ أيضا إهمال الهرمينوطيقا الأنطولوجية عند غادامير للمناهج الموضوعية والنقدية في قراءة التجربة الإنسانية، وهو " لايقبل أن يجعل غادامير التمييز مطلقا بين الحقيقة والمنهج " (Braiellet, 1997، صفحة 132) وبالتالي يحرم الهرمينوطيقا من استخدام المناهج المناسبة، ولم يقرأ غادامير ما تخفيه أحكامنا المسبقة من تحيزات ومصالح وأحكام قد تشوه الحقيقة، ولم يستفد من ماركس في نقده للإيديولوجيا وكان أقرب إلى هيغل في اهتمامه بهيمنة الفكر، ولذلك لا يتواني هابرماس في وصف فلسفة غادامير بالمثالية. غير أن السجال بين هذين الفيلسوفين الكبيرين سرعان ما انتهى إلى

تقريب هابرماس من الهرمينوطيقا الفلسفية وتقريب غادامير من الحاجة إلى نقد الأفكار ومناقشتها قبل انصهار آفاقها.

3.5 جاك دريدا: أسس دريدا للتفكيك متجاوزا بذلك البنيوية التي تؤكد إمكانية تحديد الدلالة الموضوعية للنص، بهذا المعنى المضاد للبنيوية يتضمن التفكيك القول بتعدد دلالات النص بتعدد قراءاته، ومع أن تفكيك النص يستدعي معرفة بنيته كما يؤكد دريدا فإن النص نفسه هو دائما إمكانية لقول شيء آخر غير ما عناه كاتبه، لكن جان غراندان لا يرى في التفكيك حاملا لمعنى التعدد فقط بل يحمل أيضا معنى الفوضى " (أن لغة واحدة لا تكفي)، والمعنى المجازي (الاهتمام بالمسكوت عنه). " (غراندان، 2007، صفحة ص: 170) وكذلك الهرمينوطيقا ليست مشروعا شموليا يؤسس للمعقولية كما يعتقد دريدا بل هي محاولة للفهم انطلاقا من سوء الفهم، فهي تتضمن دائما دلالة الغموض ومحاولة تفسيره في وضعية وسياق معينين، ولا يمكن أن يرتفع هذا الفهم إلى درجة نظرية مطلقة في التأويل. ولذا فإن هرمينوطيقا غادامير عندما ينتهي الفهم فيها إلى تملك الذات من خلال تطبيقها للفهم على وضعيتها الخاصة، فلا يجب أن ننسى أن هذا الفهم مشبع بأفهام الآخرين للأثر الفني في التاريخ، وهو بالتالي يختلف عن الفهم الأنطولوجي الأول للأثر الفني حيث تفهم الذات من خلال علاقة الانتماء، وبالتالي من خلال أحكامها المسبقة، ولكي يدفع غادامير شبهة أن تؤدي علاقة التملك هذه في الفهم التطبيقي إلى الفهم الذاتي فإنه تحت تأثير نقد دريدا يعترف بإمكانية إهمال فهم الآخر، لكن تبقى هذه مخاطرة علينا تفاديها، ومن هنا " بدأ يشير، وبالحاح، إلى أن روح الهرمينوطيقا تتمثل في الاعتراف بأن الآخر هو من قد يكون على حق " (غراندان، 2007، صفحة ص: 181)

إذن في فلسفة دريدا وغادامير على السواء ميل إلى الاعتراف بتعدد الأفهام في النظر إلى النصوص والثقافات والفنون، وفي حين يركز غادامير على إمكانية التوافق بين الأفهام والآراء من خلال انصهار الآفاق، فإن دريدا يسعى إلى تعزيز الاختلاف والتنافر بينها.

خاتمة

إن النظرة التأويلية التي قدمها غادامير للتجربة الفنية هي أنموذج لفلسفته التأويلية التي تتناول أيضا التجربة اللغوية والتجربة التاريخية، فالهرمينوطيقا الغاداميرية هي تأويل للتجربة الإنسانية في أبعادها الفنية واللغوية والتاريخية، وهي نظرية تستبعد منذ البداية المنهج العلمي في دراسة التجربة الإنسانية المتميزة عن الحوادث الطبيعية ببنيتها الخاصة الأنطولوجية، وبمنط فهم الكائن الإنساني لوجوده وتجاربه، وبتوسط اللغة في فهم كل تلك التجارب الإنسانية.

تستمد هرمينوطيقا غادامير أصولها من تاريخ الفلسفة اليونانية، من روحها الجدلية الحوارية مع سقراط وأفلاطون ومن فلسفتها العملية التطبيقية مع أرسطو، لكنها هرمينوطيقا تحاور أكثر الفلسفة الألمانية الحديثة والمعاصرة مع كانط وشلايرماخر ودلتاي وهوسرل وهيدغر، ورغم هيمنة الفهم الأنطولوجي لهيدغر على فلسفة غادامير فقد سعى إلى بناء فلسفة متميزة وشاملة في التأويل، حيث اتخذت فلسفة التأويل عنده من التجربة الفنية أنموذجا للتجربة الإنسانية في كل مظاهرها التاريخية واللغوية.

تتميز التجربة الفنية بطابعها التاريخي والمتناهي وبتعدد تأويلاتها، وبالتالي تحمل التجربة الفنية عالمها الخاص وتعبر عنه، أي تعبر عن سياقها التاريخي والثقافي الخاص، و المفهوم الأقرب إلى وصفها هو أنها لعبة بمعنى الكلمة، حيث لكل لعبة عناصرها وقواعدها وماهيتها الخاصة وجمهورها، ويجد غادامير في الفنون الأدائية أفضل تعبير عن التجربة الفنية مثل المسرح والسينما والموسيقى، حيث تتطلب جمهورا لا يرى تلك التجربة من الخارج بل يشارك فيها من الداخل، فالتجربة الفنية دون الجمهور تظل بلا معنى.

ما أهمني في هذا المقال أكثر هو تأويل التجربة الفنية عند غادامير باعتباره أنموذجا لتأويل التجربة الإنسانية، حيث يحكم ذلك التأويل جدل خطاب التأويل وخطاب النص أو الأثر الفني، حيث يتلازم وعي القارئ مع دلالة ذلك الأثر الفني، فينشأ أولا الفهم

الأنطولوجي الذي يقرأ تلك الدلالة من منطلق الأحكام المسبقة للقارئ المتأنية من علاقة انتمائه للتراث والثقافة والتاريخ الخاص به، في لحظة معرفية ثانية يتجه التأويل إلى بنية الأثر الفني متخذاً مسافة من علاقة انتمائه، فجدل الانتماء والتماسف يسمح بالنظر إلى دلالة الأثر الفني كحدث أو بنية مستقلة عن علاقة انتماء القارئ، وهكذا يمكن وصف عناصره وقواعده وجميع تجلياته في الوعي، وأخيراً، يكون على القارئ في خطوة ثالثة، العمل على انصهار أفق القارئ وأفق بنية الأثر الفني، أي انصهار الفهم الأنطولوجي و الفهم المعرفي، وهذا يعني أن هذا الانصهار تركيبي وتاريخي، ولكنه أيضاً أنطولوجي تطبيقي، لأنه يطبق في النهاية على وضع القارئ الراهن، فالتأويل إذن عند غادامير يأخذ مساراً جدلياً من الفهم الأنطولوجي إلى الفهم المعرفي، ومن الفهم المعرفي إلى الفهم الأنطولوجي التطبيقي في حركة حلزونية، لكن شتان بين الفهم الأنطولوجي الأول الساذج للأثر الفني وبين الفهم الأنطولوجي الأخير الذي يحمل صفة التطبيق، حيث الفهم الذي نطبعه أفضل من افهم الذي نفترضه.

لقد عمم غادامير هذا المسار التأويلي ليشمل التجربة اللغوية والتجربة التاريخية أيضاً، الأمر الذي جعله يؤسس لهرميوطيقاً شاملة للتجربة الإنسانية بكاملها، وقد لقيت هذه الهرميوطيقاً نقاشاً ثرياً في عصرنا من قبل أهم الفلاسفة مثل ريكور وهابرماس ودريدا، وبذلك تغيرت بعض ملامحها التي كان كتاب " الحقيقة والمنهج " يقدمها.

5. قائمة المراجع:

Bernard, R. (2008). *A la découverte de shleiermacher*. Genève: Van Diern.

Braiellet, H. (1997). *Plaidoyer pour une raison critique*. [Http://doi.org/10.722/401044](http://doi.org/10.722/401044): Laval théologique et philosophique.

Gadamer, H. (1976). *Verité et Méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Paris: Edition de Seuil.

Heiden & George, A. (2021). *Gadamerian Mind*. London: Routledge.

Paul, R. (1986). *Du Texte à L'action*. Paris: du Seuil.

Tétaz, J. M. (2013). *Paroles d'Noël*. Labor et Fid.

Weiss, I. (2009). *Gadamer: une herméneutique philosophique*. Paris: J Vrin
Librairie philosophique.

المحمداوي، ع. ع. (2015). *الإشكالية السياسية للحداثة - من فلسفة الذات إلى فلسفة التواصل*. بيروت - لبنان: منشورات ضفاف، لبنان - دار و مكتبة عدنان.

جورج، غ. ه. (2007). *الحقيقة والمنهج. الخطوط الأساسية للهرمينوطيقا الفلسفية*. طرابلس - ليبيا: دار أوبا.

دلتاي، ف. (2015). *إقامة العالم التاريخي في علوم الروح*. تونس: المركز الوطني للترجمة.

زكرياء، ي. (2022). *الانتماء الهوياتي الفردي وأبعاده الفكرية والاجتماعية والثقافية*. مجلة
المقدمة للدراسات الانسانية والثقافية. 133- 132 ,

غادامير، ه. ج. (2002). *بداية الفلسفة*. بيروت: دار الكتاب الجديد.

غادامير، ه. (2006). *فلسفة التأويل*. ط1، بيروت: منشورات الاختلاف، الدار العربية
للعلوم.

غادامير، جورج. (2007). *طرق هيدغر*. بيروت: دار الكتاب الجديدة المتحدة.

غراندان، ج. (2007). المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا. الجزائر، بيروت: منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم - ناشرون.

مصطفى، د. (2003). فهم الفهم، مدخل إلى الهرمينوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى غاد/مير. بورك هاوس: مؤسسة هنداي.