الجمهورية الجزائرية الدّيمقراطية الشّعبية
وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس –مستغانم–
كلّية العلوم الاجتماعية
قسم الفلسفة

أطروحة شهادة الدّكتوراه في الفلسفة والتّواصل الموسومة بـ:

إشكاليـة التواصـل في الفنّ
غادامير أنموذجا

إعداد الطّالب:
هايل بن شعبان

إشراف الأستاذ:
د: عبّاس شارف

أعضاء لجنة المناقشة:

اسم ولقب الأستاذ	الرّتبة	الصّفة	مؤسّسة الانتماء
اسم ولقب الأستاذ	الرّتبة	الصّفة	مؤسّسة الانتماء
براهيم احمد	أ ت ع	رئيسا	جامعة مستغانم
عباس شارف	أ ت ع	مقررا	جامعة مستغانم
قواسمي مراد	أ ت ع	ممتحنا	جامعة مستغانم
سباعي لخضر	أ م أ	ممتحنا	جامعة مستغانم
بلعالية دومة ميلود	أ ت ع	ممتحنا	جامعة شلف

السّنة الجامعية: 2024 – 2025

الإهـــــــــداء

إلى الّتي غادرت هذه الدّنيا، ولكن ذكراها تعيش في قلبي إلى الأبد. والدتي الغالية، كنتِ الشّمس الّتي تضيء حياتي بدفء حبك وعنايتك، كنتِ رمزًا للقوة والصّبر، كل ما حققته في حياتي يحمل بصماتك العطرة. أعدك أن أستمر في جعلك فخورة بي وسأحمل ذكراك معي في كلّ خطوة أخطوها.

إلى والدي الغالي، الّذي علّمني قيم الصّدق والأمانة، وشجّعني على مواجهة التّحديات والسّعي لتحقيق أهدافي. لقد كنت الرّجل الّذي دعّمني للوصول إلى أعلى المستويات، وأتطلّع إلى أن أستمر في جعلك فخورًا بي.

إلى رفيقة الدّرب، الّتي كانتِ مصدرًا للدّعم والإلهام والتّشجيع طوال هذه الرّحلة العلمية. شكرًا لك على صبرك وتفهّمك وثقتك الكبيرة في قدراتي.

إلى إبني وابنتي، أملي وفخري. كل لحظة قضيتها وأقضيها معكما كانت مصدرًا للسّعادة والإلهام. أرغب في أن تعلما أنّ إنجازي هذا يأتي كجزء من تعليمي لكما، وكتحفيز لكما في أن تتّبعا أحلامكما وتحقّقا أهدافكما.

كلمة شكـــــــر

الحمد لله حمدا يوافي نعمه ويكافئ مزيده، والصلاة والسلام على المبعوث رحمة للعالمين، وعلى آله وأصحابه الطّاهرين، وعلى التّابعين لهم بإحسان إلى يوم الدّين، وبعد: فإنّه بعد شكر الله سبحانه وتعالى على فضله، ومنّه عليّ، وتوفيقه إياي، بإتمام هذا العمل، أتقدّم بجزيل الشّكر والثّناء والامتنان، إلى كلّ من ساعدني من قريب أو من بعيد في إتمام هذا الجهد المتواضع. وفي هذا المقام أتقدم بالشّكر الجزيل إلى كلّ أعضاء هيئة التّدريس في قسم الفلسفة، كلّية العلوم الانسانية والقائمين عليها، وأخصّ بالذّكر المشرف الأستاذ: عبّاس شارف، على ما أحاطني به من توجيه، وإبداء للآراء التّي ازدان بها البحث؛ وأتقدّم بخالص الشّكر ووافر الامتنان إلى رئيس المشروع، أ.د. حمادي..... كما أتقدّم بالشّكر والثّناء للأساتذة الكرام أعضاء لجنة المناقشة كل باسمه ومقامه.

المقدّمـــــة

- تحديد الموضوع
- أهداف البحث ومنهجيته
- تساؤلات البحث وفرضياته
- أهمّ صعوبات إنجاز البحث
- الدّراسات السّابقة
- التّحليل

تحديد الموضوع

في لبّ الفلسفة الفنّية تتجسّد أسرار لا تكاد تنطوي على إجابات نمطية، بل تطرح تحدّيات فلسفية تفتح أفقًا جديدًا للتّأمل والبحث. تلك التّحدّيات تنعكس بوضوح في عالم التّواصل الفنّي، حيث يتقاطع الفنّ مع التّجربة الإنسانية ويتناغم مع الثّقافات والمعتقدات بأشكال متعدّدة. ففي عالم يعجّ بالتّنوع الثّقافي والفنّي، تنبعث معضلة التّواصل في الفنّ كشاهد مشترك يمتدّ عبر الزّمن والمكان، تحمل في طياتها تحدّيات فلسفية عميقة؛ إذ يتعاظم سرد القصص البصرية والسّمعية، ويتّسع حضور الأعمال الفنّية لتحتضن أطيافاً متعدّدة من التّجارب والتّفسيرات. هنا، في هذا العالم المترامي الأطراف، ينطلق سؤالنا المحوري: كيف يمكن للفنّ أن يكون جسرًا للتّواصل العميق بين البشر، ووسيلة لفهم الذّات والآخر بعمق أكبر؟

إنّه العالم الّذي شكّل أساساً حيوياً لمباحث أطروحتي، الّتي تناقش إشكالية التّواصل في الفنّ، كنقطة محورية ضمن التّفكير الفلسفي في العصرين الحديث والمعاصر، انطلاقا من الوقوف على عتبات الفنّ والتّأمل في عمقه، من خلال النّظر في كيفية تعامله مع تحدّيات التّواصل الفلسفي والتّاريخي، وكيف يمكن له أن يسهم في بناء جسور من التّفاهم الإنساني المتبادل، متجاوزاً حدود الزّمان والمكان والثّقافة.

بناءً على ذلك، تتجلّى أهمّية فلسفة التّأويل في تفسير الأعمال الفنّية كوسيلة لفهم عميق للرّموز والمعاني، ممّا يسهم في توجيه النّقاش الفلسفي حول التّواصل الفنّي نحو منحى يدعم التّفاعل الإنساني المتبادل، ويزيد من غنى الفهم.

وبذلك ساهمت الفلسفة التّأويلية للفيلسوف **هانز جورج غادامير** في صياغة أنموذجا بارزا، ومحورًا أساسيًا في فهم الحقيقة والتّواصل الفنّي في سياق التّأويل الفلسفي المعاصر. هذا ما جعل طبيعة الخبرة الفنّية جانبًا مهمًا في مشروعه التّأويلي؛ ذلك أنّ أطروحته الإيجابية والجدلية، تفترض أنّ تجربة الفنّ، تظلّ تجربة للوجود؛ يعبّر عن الواقع بشكل أعمق، ويقدّم تصوّرات

مختلفة له وللحقيقة، ويمكن فهم العالم من خلاله بشكل أكثر شمولية وتعقيدًا. لذلك أدرك أنّ تبلور فهم جديد للفنّ، من شأنه أن يجدّد حضوره، وحضور الإنسان في دائرة التّواصل الكوني، كخطوة أساسية لتحريره من تغوّل وتزمّت المنهج، ومن التّفسيرات التّعسّفية والرّؤى الأسطورية الّتي رانت عليه، والنّزعة التّجريبية الّتي تزعم احتكار الحقيقة، وحيازتها لليقين، وامتلاكها للقول الفصل. فكرّس جهوده الفكرية وأبحاثه من أجل هذه المهمّة المقدّسة في نظره، بتحرير العقل الغربي من الموروث الفكري الّذي حجب الحقيقة انطلاقا من اعتماد المنهج كسبيل أوحد لبلوغها؛ فمضى في سبيل ذلك في تقديم تصوراته لصياغة منظومة مفاهيمية تعيد للفنّ مكانته، دلالة ومعيارا وقيمة؛ فاقتضى ذلك مواجهة التّفسيرات السّابقة للظاهرة الفنّية، وتقدير تصوّر معرفي بديل، يعمل على تأويل العمل الفنّي في سياق تشكّلاته التّاريخية والاجتماعية، وفي علاقته الثّنائية (الذّات والموضوع).

وبحثًا عن صيغة تمكّن من قراءة التّراث بما يلائم الزّمان الحاضر والمستقبل، يسعى **غادامير** لإيجاد آلية تسمح بالتّفاعل مع كل عناصر التّراث ومستوياتها، ويهدف إلى جعل التّراث جزءًا متجذّرًا في حاضرنا، من خلال تطوير آليات تفسيرية تسهم في استمرارية تأثيره وتأصيله في واقعنا الحالي وفي المستقبل.

هذا ما جعل **غادامير** يخصّص جزءًا كبيرًا من حياته لمشروعه التّأويلي، الّذي يهدف إلى فهم طبيعة التّجربة الإنسانية بطريقة أعمق وأكثر أصالة، من خلال التّركيز على مجموعة من الخصائص؛ كأنماط التّفكير والمشاعر والتّصوّرات؛ بغية اكتشاف الحقائق كما هي معطاة في الواقع. وفي سبيل ذلك، اعتمد نُظُما معرفية مهمّة، كطبيعة الفهم البشري، والعلاقة بين الحقيقة والمنهج، وأهمية التّاريخ في التّأويل، وأهمّية أفق الخبرة في التّأويل... كما اعتمد أيضا مقاربة مميّزة وحوارية شاملة، تستند إلى التّفكير الأفلاطوني الأرسطي، وكذلك التّفكير الهيدغري، والّتي يعتبرها مؤسّسة لفهم صحيح للتّجربة الإنسانية.

وعليه يمكن اعتبار عمل **غادامير** مركّزًا في ثلاث مجالات رئيسية: المجال الأوّل والأكثر تأثيرًا بشكل واضح، هو تطوير وصياغة التّأويل الفلسفي، والمجال الثّاني هو الحوار داخل الفلسفة، وضمن تاريخ الفلسفة، فيما يتعلق بأفلاطون و**أرسطو** على وجه الخصوص،

ولكن أيضًا مع **هيغل** و**هيدغر**. وأمّا المجال الثّالث، هو الانخراط في الأدب وخاصة الشّعر والفنّ.

أمّا المجال الأوّل، فقد تضمّن ثلاث دوائر تلخّص آليات التّأويل والمراحل المتتالية للقراءة، وهي الدّائرة الجمالية، الدّائرة التّاريخية، والدّائرة اللّغوية.

أمّا المجال الثّاني، إذ يعتبر **غادامير** أنّ الحوار هو محور الصّراع بين منهجين فلسفيين، وهما المقاربة التّقليدية لأرسطو، والمنهج الحديث **لكانط**. علاوة على ذلك، يعتبر الحوار من أهمّ جوانب فلسفته الّتي تركّز على فهم الحقيقة، والّتي يعتبرها عملية ديناميكية تتضمّن الانفتاح على الاختلاف، والاعتراف بالفكر المسبق والمشاركة في الحوار. كما إنّه من المهمّ ملاحظة أنّ **غادامير** تأثّر بفكر **أفلاطون** و**أرسطو**، ولا سيما منهجهما التّأويلي لفهم الحقيقة، وبالمثل كان لفلسفة **هيغل** و**هايدغر** تأثير كبير على فكره.

أمّا المجال الثّالث، فإنّ منهجه في الأدب والفنّ، يتميّز بمنظور تأويلي، حيث يعتبر التّحليل العميق للنّصوص والأعمال الفنية أمرًا أساسيًا لفهمها بشكل صحيح وكامل. وهو ما يشمل النّظر في السّياق الثّقافي والتّاريخي للعمل الفنّي أيضًا، مع الحرص على استكشاف المعاني المخفية وراء الكلمات والأحداث الظّاهرة، حيث يعتبر هذا البحث عن المعاني المخفية جزءًا أساسيًا من فهم العمل الفنّي. وهذا ما يستدعي الاهتمام الكبير بتحليل الرّموز والاستعارات في الأعمال الفنّية، باعتابرها وسيلة مهمّة للتّعبير عن الأفكار والمشاعر بشكل أعمق.

ومن هنا جاء تأكيد **غادامير** على أنّ التّراث الفنّي وإن كان ثابت في بنيته وماهيته، إلا أنّه متحرّك في دلالاته، وعليه من حقّ المؤوّل الّذي يمتلك أسس التّأويل في انتاج شروط قراءة جديدة بما يتلاءم مع واقع المؤوّل.

أهداف البحث ومناهجه

يمكن أن نرصد لمناقشتنا لإشكالية التّواصل في الفنّ، وفهم **غادامير** لحقيقة الفنّ، عددا من الأهداف المهمّة؛ لعلّ من أبرزها، تعميق فهمنا لمشكلة التّواصل في الفنّ واستكشاف كيف يمكن لفلسفة **غادامير** التّأويلية أن تكون بمثابة نموذج تطبيقي لمعالجة هذه المشكلة، وتقديم رؤى ووجهات نظر وتوصيات جديدة في مجال الفنّ والتّواصل، من خلال فحص وتحليل نقدي لفلسفة **غادامير** التّأويلية، واستكشاف وتطبيق منهجه الهيرمينوطيقي على الظّاهرة الإنسانية، في جانبها الفنّي واللّغوي خاصّة، وتقييم فعاليته في تعزيز تواصل أكثر جدوى وحواري، ومستنير بالسّياقات التّاريخية والثّقافية والاجتماعية، وإبراز أهمّ التّحديات وقيود التّواصل في الفنّ، كالقضايا المتعلّقة بالتّأويل، والذّاتية، والسّياق، واللّغة، وبيان كيف يمكن لفلسفة **غادامير** أن تقدّم رؤى وحلولاً لمواجهة هذه التّحديات، ودراسة الآثار المترتّبة على تطبيق مقاربته التّأويلية على العلوم الإنسانية عموما.

ولمعالجة إشكالية الأطروحة وتساؤلاتها، ارتأيت أنَ أعتمد على المنهج التّحليلي التّاريخي، الّذي سيتيح لي ملاحظة وتتبع كيفية فهم الفلاسفة للظّاهرة الفنّية عبر محطّات بارزة في تاريخها، وطريقة وصفها وتحليلها ومقارنتها وتقييمها وتفسيرها؛ كما يوفّر مجالا مهمّا لإبراز الرّؤى المختلفة الّتي تساعد على فهم واقع الفنّ المعاصر وتطويره، وتبصّر علاقته بالحقيقة بشكل خاص، ومن ثمّ الإجابة عن التّساؤلات الّتي تتعلّق بإشكاليات البحث، وذلك من خلال:

1- التّحليل التّاريخي: والذّي يتضمّن فحص السّياق التّاريخي وتطوّر عملية التّواصل في الفنّ، وكيف توافقت أو اختلفت فلسفة **غادامير** مع هذا التّاريخ، وما مظاهر تأثير فنّانين أو مفكّرين محدّدين، أو تأثير الأحداث التّاريخية على الفنّ والتّواصل.

2- تحليل الخطاب: ويتضمّن تحليل اللّغة والتّواصل في السّياقات الاجتماعية، وكيف تمّ استخدام فلسفة **غادامير** في تفسير هذه الخطابات.

التّحليل الجمالي: وذلك من أجل تحليل تأثير فلسفة **غادامير** على تفسير وفهم الصّفات الشّكلية والجمالية للأعمال الفنّية، وإدراك بعدها التّواصلي.

تساؤلات البحث

تكمن إشكالية هذه الأطروحة في التوتّر البنيوي الكامن في عملية التّواصل الفنّي، حيث لا يُعدّ إيصال المعنى الفنّي مجرّد فعل مباشر أو شفّاف، بل هو اشتباك مع طبقات من التّأويل والذاتيّة واللّغة والسّياق الثّقافي.

ورغم القيمة الوجودية الّتي ينطوي عليها الفنّ كوسيط للتّواصل الإنساني، فإنّ هذا الوسيط ذاته يبدو محاطًا بحدود تجعل من فهم المعنى أمرًا مراوغًا وعصياً على التّثبيت. وعليه يمكننا أن نتساءل:

- كيف يمكننا بلورة مقاربة تأويلية أكثر مرونة ووعيًا، تُدرك تعقيد هذه الحدود دون أن تستسلم لها، وتعيد إمكان الفهم بوصفه حدثًا حيًّا لا يُختزل في قواعد مسبقة؟

– كيف واجهت الهيرمينوطيقا الفلسفية معضلة الفهم في الفنّ المعاصر، وكيف ساهمت في تفسيره وفهم معانيه؟

- وفي ضوء ذلك أيضا، أطرح تساؤلًا تأمليًا أخيرًا:

هل يمكن لفلسفة تأويلية، كفلسفة **غادامير** أن تُعيد ترميم فهم المعنى في زمنِ انكسار الفهم؟

فرضيات البحث

تنطلق فرضيات هذا البحث من تصوّر للفنّ بوصفه تجربة وجودية وتأويلية تتجاوز التّعبير الجمالي، لتغدو فعلًا من أفعال الفهم والتّواصل. وبالاستناد إلى تأويلية **غادامير**، يُنظر إلى الفنّ كحدث حواري يُعيد تشكيل وعينا ومعانينا ضمن سياقات ثقافية وتاريخية متغيرة، ممّا يستدعي إعادة التّفكير في دوره كوسيط للحقيقة والتّفاهم الإنساني.

- يفترض أن الفنّ يحمل بنية تواصلية ذات طابع فلسفي، يتجلّى من خلالها المعنى عبر جدلية الفهم والتّأويل، وأنّ إخفاق التّواصل الفنّي غالبًا ما ينشأ من تجاهل البعد الحواري العميق الّذي تسعى التّأويلية الفلسفية، لاسيما عند **غادامير**، إلى استعادته وتفعيله.

- يفترض أنّ تأويل العمل الفنّي ليس مجرّد فعل معرفي، بل تجربة وجودية تتأسّس على التّفاعل الجدلي بين الذّات والنصّ الفنّي، حيث تتيح "الدّائرة التّفسيرية" – كما صاغها

غادامير – إمكانية انكشاف الحقيقة الجمالية كحوار بين التّراث والمعاصرة، والمعنى والسّياق، والذّات والآخر.

– يفترض أنّ فعل الفهم الجمالي يتجاوز اللّغة المباشرة، ويستدعي تجربة تفاعلية تنطوي على أبعاد اللّعب، والاندماج، والانفتاح على الآخر، ممّا يجعل من فلسفة **غادامير** التّأويلية أفقًا معرفيًا يمكن من خلاله تجاوز اختزال الفنّ إلى دلالة، نحو انفتاحه كحدث وجودي يؤسّس لحقيقة تتشكّل في سياقها التّاريخي والثّقافي.

أهمّ صعوبات إنجاز الأطروحة

خلال سير عملي على هذه الأطروحة، واجهت بعض التحدّيات، ومن بينها يبرز:

– حاجز اللّغة، باعتبار أعمال **غادامير** باللّغة الألمانية، وعلى الرّغم من ترجمة بعض أعماله إلى اللّغة العربية أو اللّغة الإنجليزية، فقد يكون من الصّعب فهم أو تفسير بعض الأفكار. ومن هنا تضاف تحدّيات التّرجمة، إذ يمكن أن تفقد التّرجمات أحيانًا بعض الفروق والتّفاصيل الدّقيقة للنّص الأصلي، مما قد يؤّثر على دلالة المصطلحات وتفسيرها.

– منهج **غادامير** التّأويلي ينطوي على تداخل بعض المصطلحات، والّتي قد يكون من الصّعب فهمها حتى بالنّسبة للأشخاص الّذين يتقنون اللّغة الألمانية دون فهم شامل لفكره، مثل انصهار الآفاق والدّائرة التأويلية، التّقليد، التّحيّز، الأفق، اللّعب. فهذه المصطلحات مترابطة ويمكن أن يكون من الصّعب فصلها؛ ومع ذلك فإنّ فهمها ضروري لفهم المفاهيم الأساسية في فلسفة **غادامير**.

– من اللّافت في تناول **غادامير** للفنّ أنّه لا يقدّم فلسفة نسقية أو نظرية مكتملة المعالم في مجال الجماليات بالمعنى التّقليدي، إذ لا نجد في كتابه الحقيقة والمنهج منظومة مفاهيمية مغلقة حول الفنّ، بل نجد مقاربة تأويلية تتعامل مع الفنّ بوصفه سبيلاً لانكشاف الحقيقة، لا بوصفه موضوعًا مستقلاً لبناء نظرية جمالية. وبهذا، يبدو أنّ **غادامير** لا يسعى إلى تأسيس علم للجمال، بل إلى توظيف التّجربة الفنّية في إطار مشروعه الواسع للهرمنيوطيقا الفلسفية، حيث تُفهم الحقيقة بوصفها تنكشف في الفهم الحواري والتّجربة الجمالية معًا. لذلك، تتوزع رؤاه حول الفنّ عبر نصوص متعدّدة، وتُستقرأ بوصفها لحظات تأويلية ضمن كلّ متكامل يتجاوز الفنّ ذاته.

وبشكل عام، يمكن القول إنّ دراسة فلسفة **غادامير** في الفنّ تتطلّب تحليلًا عميقًا لأفكاره المتشتّتة وربطها ببعضها البعض، وهذا يتطلّب القراءة والتّفكير النّقدي والتّعمّق في فهم الأفكار والمفاهيم المختلفة المتعلّقة بفلسفة الفنّ الغادامیرية.

الدّراسات السّابقة:

تُعدّ الدّراسات السابقة، سواء العربية منها أو الأجنبية، مدخلًا معرفيًا ضروريًا لفهم الأفق النّظري والإشكالات التّأويلية الّتي يعالجها هذا البحث، لاسيما في ارتباطها بفكر **غادامير** وبالرّهانات الّتي يطرحها الفنّ كتجربة جمالية ومعرفية وحوارية. وقد تنوّعت هذه الأعمال بين ما هو تحليلي فلسفي وما هو جمالي أو لغوي، وأسهمت في بلورة مفاهيم محورية مثل "الحقيقة الجمالية"، "اللّغة"، و"الدائرة التّأويلية". وبالرّغم من مساهمتها في تأطير هذا البحث وتوجيه مساره، غير أنّها قد كشفت عن تركيز متفاوت في مقاربتها لعلاقة **غادامير** بالفنّ، إذ انشغل بعضها بالإطار العام لفلسفته التّأويلية، بينما سعت أخرى إلى ملامسة الجوانب الجمالية دون التوسّع في تحليل الفنّ كفضاء للتّفاهم الإنساني.

أولاً: الدّراسات العربية

تُظهر الدّراسات العربية المعاصرة، في أطروحاتها الأكاديمية ومقالاتها البحثية، اهتمامًا متزايدًا بفكر **غادامير**، لا سيّما من حيث امتداداته الهرمنيوطيقية وانعكاساته على الفهم الجمالي والمعرفي للثّقافة والفنّ. وقد توزّعت هذه المقاربات على محاور أساسية تكشف عن تعدّد سبل تلقّي الفكر الغادامیري في السّياق العربي.

أوّل هذه المحاور يتمثّل في الهرمنيوطيقا، حيث انصبّ الاهتمام على تحليل بنية الفهم والتّفسير في فكر **غادامير**، خاصّة من خلال دوره المركزي في الكشف عن الطّابع الحواري للّغة بوصفها وسيطًا أنطولوجيًا للتّأويل.

المحور الثّاني هو الوعي الجمالي، حيث حاولت بعض الدّراسات مقاربة التّجربة الجمالية في ضوء التّصوّر الغادامیري للفنّ، بوصفه ليس مجرّد موضوع للحكم الجمالي، بل فعلًا معرفيًا يُنتج معناه في أفق الفهم والتّاريخ. أمّا المحور الثّالث، فتركّز على الفنّ كحيّز للتّواصل، حيث تناولت الدّراسات دور الفنّ في إنتاج المعنى والتّعبير عن التّجربة الإنسانية ضمن أطر ثقافية وتاريخية متغيّرة.

كما ظهرت إلى جانب هذه المحاور قضايا أخرى مثل البعد السّياسي للفهم، وعلاقة التّأويل بالتحرّر والسّلطة، ما يدلّ على حيوية الفكر الغادامیري في المشهد العربي الرّاهن، ويكشف عن محاولات متنوّعة لاستثماره في قراءة الواقع الثّقافي والمعرفي. وفيما يلي عرض لأهمّ هذه الأعمال كمحطّات مرجعية ساهمت في بناء هذا المسار البحثي.

الكتـــب:

- هشام مغافة – "التّأويلية والفنّ عند هانس جيورج غادامير"

يُعدّ الكتاب من الأعمال العربية الرّائدة الّتي تناولت العلاقة بين الفنّ والتّأويل في فكر غادامير. يسعى الباحث في هذا العمل إلى استكشاف موقع الفنّ داخل الهرمنيوطيقا الغادامیرية، مُبرزًا كيف يُمكن للفنّ أن يكون نموذجًا لفهم الهرمنيوطيقا ذاتها.

كما ينطلق الباحث من إشكالية مركزية تتعلّق بمكانة الفنّ في مشروع غادامير التّأويلي، متسائلًا عن كيفية مساهمة الهرمنيوطيقا في فهم الفنّ، وعن التّحول الّذي أحدثه غادامير في مواجهة الأزمة المعرفية للوعي الجمالي.

يُبرز الباحث أيضا أنّ الفنّ، في نظر **غادامير**، ليس مجرّد موضوع للتّأويل، بل يُمثّل تجربة حقيقية تُتيح فهمًا أعمق للكينونة. فالفنّ يُقدّم نموذجًا للكشف عن الحقيقة، متجاوزًا بذلك حدود الجماليات التّقليدية. كما يُشير إلى أنّ تجربة الفنّ تُعدّ لقاءً بين المتلقّي والعمل الفنّي، ممّا يُمكن من تجاوز الخصوصية الفردية للكشف عن جوهر الحقيقة.

تُسهم هذه الدّراسة في تسليط الضّوء على البعد التّواصلي للفنّ في فكر غادامير، مُقدّمةً إطارًا نظريًا يُمكن أن يُفيد في فهم الفنّ كحيّز للتّفاهم الإنساني. وبذلك، تُعدّ مرجعًا هامًا للباحثين المهتمين بالتّأويلية الغادامیرية وعلاقتها بالفنّ

- ماهر عبد المحسن حسن – "مفهوم الوعي الجمالي عند غادامير"

يُعدّ الكتاب دراسة فلسفية معمّقة تسعى إلى تفكيك البنية الجمالية في فكر **غادامر**، متجاوزةً بذلك التّصورات التقليدية لعلم الجمال الحديث. ينطلق الباحث من نقد الوعي الجمالي الكلاسيكي، الذي غالبًا ما يُختزل في ثنائية الذّات والموضوع، ليُبرز كيف أنّ **غادامر** يعيد

صياغة هذا الوعي ضمن أفق أنطولوجي تأويلي، حيث يُصبح الفنّ تجربة وجودية تتجاوز حدود الشّكل الجمالي إلى أفق الحقيقة والكينونة.

في هذا السّياق، يُبرز الباحث كيف أنّ **غادامر**، متأثّرًا بالأنطولوجيا الفينومينولوجية لهيدغر، يُعيد تعريف العمل الفنّي ليس كمجرّد موضوع للتّذوّق، بل كحدث يكشف عن الحقيقة ويُسهم في تشكيل فهمنا للعالم. ويُظهر الكتاب كيف أنّ **غادامر** يرى في التّجربة الجمالية فعلًا تأويليًا يُعيد تشكيل العلاقة بين الذّات والعالم، حيث يُصبح الفهم عملية حوارية تتجاوز النّزعة الشّكلانية نحو تجربة الحقيقة.

من خلال هذا التّحليل، يُسهم الكتاب في تأطير الجانب النّظري من البحث، ويُقدّم قراءة فلسفية تُسهم في فهم الخلفية الأنطولوجية والجمالية للتّأويل عند **غادامر**، وتُبيّن حدود التّصورات الكلاسيكية في علم الجمال.

يبرز الكتاب كيف أنّ **غادامر** يرى في التّجربة الجمالية فعلًا تأويليًا يُعيد تشكيل العلاقة بين الذّات والعالم، حيث يُصبح الفهم عملية حوارية تتجاوز النزعة الشكلانية نحو تجربة الحقيقة.

من خلال هذا التّحليل، يُسهم الكتاب في تأطير الجانب النّظري من البحث، ويُقدّم قراءة فلسفية تُسهم في فهم الخلفية الأنطولوجية والجمالية للتّأويل عند **غادامر**، وتُبيّن حدود التّصورات الكلاسيكية في علم الجمال.

الرّسائل الجامعية:

- أمينة خالدي – "اللّغة والإبداع الفنّي عند غادامير" جامعة وهران، كلّية العلوم الاجتماعية، قسم الفلسفة، دكتوراه علوم، 2013م

تركّز هذه الأطروحة على استكشاف العلاقة البنيوية بين اللّغة والإبداع الفنّي ضمن فلسفة **غادامير**. تنطلق الباحثة من فرضية أنّ **غادامير** لا ينظر إلى الفنّ بوصفه مجرّد منتج جمالي، بل بوصفه فعلاً تأويليًا يتوسّط من خلال اللّغة، ويُسهم في إنتاج الفهم والمعنى. وقد تناولت الدّراسة كيف تنبثق التّجربة الجمالية، من منظور **غادامير**، من قدرة العمل الفنّي على الكشف والتجلّي، مستندة إلى مفهوم "اللّعب" و"الانصهار الأفق" كآليات تفسيرية تربط بين اللّغة والفنّ.

لقد وفّرت هذه الدّراسة أرضية نظرية مهمّة لفهم كيف تؤدي اللّغة دورًا محوريًا في التّجربة الجمالية، وأسهمت في إبراز البعد الأنطولوجي للّغة عند **غادامير** بوصفها ليست أداة للتّواصل، بل مجالًا للكشف عن الحقيقة. كما دعّمت الأطروحة هذا البحث في فهم البنية التّفاعلية للفنّ من خلال اللّغة، ومكّنت من التّفكير في الفنّ كأفق تأويلي لا ينفصل عن الفهم.

رغم عمق المعالجة في ربط اللّغة بالفنّ، إلّا أنّ الدّراسة لم تُركّز بالقدر الكافي على وظيفة الفنّ كتجربة تواصلية تتجاوز الجمال، ولم تُوسع الإطار النّظري ليشمل بعده الإيتيقي أو الحواري كما يتجلّى في تأويلية **غادامير** لاحقًا.

- روابحي محمد – "الهرمنيوطيقا والوعي الفني في الخطاب الفلسفي الغربي المعاصر" جامعة وهران، كلية العلوم الاجتماعية، قسم الفلسفة، ماجستير، 2013م.

تناولت هذه المذكرة البُعد التّاريخي والتّحليلي لتطوّر الوعي الجمالي من خلال الهرمنيوطيقا، مع التّركيز على الفلسفة الغربية المعاصرة، وكان **غادامير** من بين المحاور الأساسية للدّراسة. سعى الباحث إلى إبراز كيف غيّرت الهرمنيوطيقا المعاصرة، خاصّة الغادامييرية، من طبيعة مقاربة الفنّ، معتبرة إيّاه مجالًا للتّجربة والمعنى أكثر من كونه موضوعًا للحكم الجمالي.

أسهمت الدّراسة في توسيع فهم السّياق الفلسفي الّذي تعمل فيه تأويلية **غادامير**، وربطت بين مفهومي "الوعي الفنّي" و"التّجربة التأويلية" في محاولة لتفكيك النّظرة الشّكلانية للفنّ، لكن

دون التوغّل التّحليلي في خصوصيات النّص الغادامير ذاته. كما لم تُبلور تصوّرًا دقيقًا للعلاقة بين التّجربة الجمالية والفهم بوصفه نشاطًا تأويليًا يُشكّل الوعي الإنساني.

الدّراسات الأجنبية:

في مقدّمة هذه الدّراسات نجد كتاب " **مدخل إلى هانس جورج غادامير**" (introduction à Hans George Gadamer) لمؤلفه jean grondin

يُعدّ هذا العمل من بين أبرز الدّراسات الأجنبية الّتي تناولت فكر **غادامير** بشكل شامل ومتماسك، ويتميّز بخصوصية مزدوجة: من جهة قربه المنهجي والمعرفي من النّص الغادامير، ومن جهة أخرى بحسّ نقدي تحليلي يُتيح للباحث فهماً معمقًا للبنية المفاهيمية التي تشكّل نسيج الهرمنيوطيقا الفلسفية لدى **غادامير**.

أمّا من حيث موضوع الكتاب وإطاره، فإنّ الباحث يسعى في هذا العمل إلى تقديم مدخل معرفي ممنهج إلى فلسفة **غادامير**، متتبّعًا تحوّلاتها النّظرية من الجذور الهيدغرية، مرورًا بالاشتباك مع النّزعة التّاريخية، وصولًا إلى تأسيس تأويليّة تقوم على جدلية الفهم واللّغة والحوار. كما يركّز المؤلّف بشكل خاص على اللّحظات الفلسفية الّتي تبلور فيها المشروع الغادامير، مستعرضًا مفاهيم أساسية مثل:

- التاريخية الفهمية (historical consciousness)
- الانصهار الأفقي (fusion of horizons)
- تجربة الحقيقة في الفنّ (truth in art)
- اللّغة كأفق للفهم والتّأويل (language as the medium of understanding)

أمّا من حيث إسهامه في البحث، فإنّه يشكّل مساهمة حاسمة في تأطير الخلفية النّظرية لهذا البحث، إذ يمنح رؤية بنيوية لفهم الأسس الّتي ينطلق منها **غادامير** لتأويل الفنّ. وقد ساعد على رصد الوظيفة المعرفية للفنّ بوصفه فعلًا من أفعال الحقيقة، لا مجرّد تمثيل جمالي. كما بيّن الباحث، بأسلوب دقيق، كيف تندمج التّجربة الجمالية ضمن أفق الفهم التّأويلي، ممّا مكّن الباحث من تبيئة إشكالية الفنّ ضمن البنية الكلية للهرمنيوطيقا.

أمّا من حيث قيمته المنهجية، فإنّ العمل يمتاز بتوازنه بين التّقديم التّعريفي والتّحليل المفهومي، إذ لا يكتفي المؤلّف بعرض أفكار **غادامير**، بل يقوم بتفكيكها وربطها بمصادرها الأصلية، خصوصًا في علاقتها بفكر هيدغر وشلايرماخر ودلتاي، ما يجعل هذا النّص مصدرًا لا غنى عنه لأي دراسة تسعى إلى الإحاطة بتأويلية **غادامير** من الدّاخل.

رغم شموليته، يبقى الطّابع التّمهيدي للكتاب حاضراً، ممّا يُحيل على ضرورة الاستعانة بأعمال أكثر تخصّصًا في الجوانب الفنّية من مشروع **غادامير**، خصوصًا تلك التي تشتبك مباشرة مع "الحقيقة والمنهج" في سياق التجلّي الفنّي.

كما لـ لجون غروندان، عمل آخر: كونية التّأويلية والبلاغة: مصادرها عند الانتقال من أفلاطون إلى أوغسطين في كتاب "الحقيقة والمنهج" ترجمة: محسن الزكري، مجلة التباين،2022م، العدد 39، المجلد 10، ص99-113

تُمثّل هذه الدّراسة وجهًا مكمّلًا لعمل غروندان الموسوعي حول غادامير، لكنّها تختلف من حيث المنهج والإشكال، إذ تنخرط بشكل أعمق في البنية الخلفية لتأويلية غادامير، محاولة الكشف عن الجذور الفلسفية والبلاغية الّتي أسهمت في تشكّل المفاهيم الهرمنيوطيقية لديه، لا سيما من خلال تتبّع الامتدادات التّاريخية للفكر التّأويلي من أفلاطون إلى أوغسطين.

أمّا موضوع الدّراسة ومحاورها الرئيسة، فإنّ الباحث يركّز على ما يسمّيه بـ"كونية التّأويل"، وهي الفكرة التي تمثّل ركيزة غاداميرية أساسية مفادها أنّ الفهم ليس مجرّد تقنية مخصّصة لنصوص بعينها (كالنصوص الدّينية أو القانونية أو الأدبية)، بل هو شرط أنطولوجي لوجودنا في العالم. وتبيّن الدّراسة كيف أنّ هذه الكونية تتأصّل في تاريخ الفلسفة، لا من خلال هيدغر فقط، بل في مسارات أقدم تمتدّ من البلاغة السقراطية إلى تأمّلات أوغسطين في اللّغة والنّية والتّفسير.

يناقش غروندان الأسس البلاغية في كتاب "الحقيقة والمنهج"، مبيّنًا كيف لا يمكن فصل المشروع الغادامري عن تقاليد البلاغة القديمة، ويطرح فكرة مفادها أنّ التّأويلية ليست فقط ممارسة فلسفية، بل هي أيضًا تقاليد خطابية تمتد عبر العصور، وتعيد تشكيل ذاتها تبعًا لأفق الفهم واللغة.

تُضيء هذه الدّراسة الخلفيات النّظرية الّتي استند إليها غادامير في صوغ موقفه من اللّغة والفهم والتّواصل، بما في ذلك نظرته إلى الفنّ كتجلٍّ للمعنى يتجاوز النّسق التّمثيلي. كما تعمّق التصوّر الغادامير للفهم بوصفه تداخلاً بين البلاغي والأنطولوجي، وهو ما يُعدّ أساسيًا لتفكيك العلاقة بين الفنّ، التّأويل، والحقيقة.

في هذا السّياق، تُقدّم الدّراسة دعمًا مفاهيميًا لإطار البحث، من خلال توسيع أفق المقاربة التّأويلية، وبيان أنّ الفنّ – بما هو حدث لغوي ومعرفي – يتجذّر في هذه الكونية الفهمية الّتي تتجاوز التخصّصات الأكاديمية الضيّقة نحو رؤية شاملة للمعنى.

ما يميّز هذه الدّراسة هو طابعها التأصيلي، إذ لا تكتفي بتحليل مفهوم معين لدى غادامير، بل تُبيّن كيف نشأ وتطوّر عبر الزّمن، ممّا يمنح الباحث قدرة على تأريخ المفهوم وتحري تحوّلاته الفلسفية. كما أنّها تنفتح على تقاطعات بين الفلسفة والبلاغة، ما يعزّز المقاربة البينية في دراسة الفنّ كتجلٍّ تأويلي.

أسهمت هذه الدّراسة أيضا في تأصيل البعد الخطابي والمعرفي للفهم في تأويلية غادامير، ما يُعدّ أساسًا لفهم الفنّ كوسيط تواصلي لا ينفصل عن اللّغة والثقافة. وبذلك ساعدت على دعم التوجّه الذي يسلكه البحث الحالي في مساءلة الفنّ لا كجماليات صرفه، بل كفعل تأويلي مشبّع بالأفق البلاغي والثّقافي للوجود.

– وضمن سلسلة عقول روتليدج الفلسفية، صدر مؤخرًا العمل الجماعي "العقل الغادامير" بإشراف ثيودور جورج وفان دير هيدن، وقد جمع هذا المشروع موسوعي الطّابع مساهمات أكاديمية متخصّصة من باحثين بارزين في الفكر الغادامير، أمثال: جان غروندان، جون كابوتو، غونتر فيغال، نيكولاس ديفي، روبرت دوستال، وجورجيا وارنكِ، ما منحه طابعًا تعدديًا يجمع بين الطّرح الّتحليلي والفلسفي والتّأويلي المقارن.

يتوزّع الكتاب على ستّة أبواب رئيسة تشمل: "مداخل عامة"، "مفاهيم رئيسة"، "التأثرات التاريخية"، "مواجهات معاصرة"، "فيما وراء الفلسفة"، و"الإرث الغادامير ومسائله"، موزعة على ثمانية وثلاثين فصلًا، تتناول الجوانب المفهومية، البنيوية، والجدلية لفكر غادامير، ليس

فقط في سياق الهرمنيوطيقا التقليدية، بل في امتداداتها المعاصرة داخل الفنون، واللّغة، والسّياسة، والأنثروبولوجيا، والأدب. [1]

وظيفيًا، مثّلت هذه الدّراسة مرجعًا تأصيليًا متقدمًا لمشروع هذا البحث، إذ أسهمت في تحديد البنية النّظرية الكامنة خلف إشكالية التّواصل في الفنّ عند غادامير. أمّا من النّاحية المنهجية، اعتمد العمل على قراءة تفسيرية مقارنة، تجمع بين التّحليل المفهومي والتّأصيل التّاريخي، مستثمرة في ذلك الخلفية الفينومينولوجية والأنطولوجية للتّأويل الغادامير. كما أظهر عدد من الفصول كيف يتأسّس التّواصل الفنّي ضمن أفق الحدث الفهمي (Verstehensereignis)، أي بصفته تجربة أنطولوجية تتحقق عبر انكشاف المعنى في العمل الفنّي، وليس فقط من خلال بنيته الشّكلية أو رمزيته الجمالية.

وبذلك، تُظهر هذه الدّراسة أنّ الفن، وفق غادامير، لا يُختزل إلى جمالية مستقلة عن العالم، بل يتبدّى بوصفه حدث تواصل يشترك فيه المرسل والمتلقي ضمن لعبة لغوية تتكشف فيها الحقيقة بصيغتها الوجودية. كما أن المقاربات التي عُرضت في فصول متفرقة من الكتاب، توضح التوتر القائم بين المعطى الجمالي والمعنى الحواري في العمل الفنّي، ما يفتح أفقًا نظريًا ينسجم تمامًا مع الإشكالية المركزية لبحثنا.

من حيث القيمة الإضافية للبحث الحالي، فإنّ هذا الكتاب – رغم موسوعيته – لا يتوقّف طويلًا عند تفكيك البنية التّواصلية للفنّ في مشروع غادامير على نحو مستقل أو مركّز، وهو ما يسعى هذا العمل إلى تكميله، عبر مساءلة الفنّ كحقل دلالي متشابك، تتداخل فيه الأنطولوجيا والبلاغة والتّأويل، بوصفه وسيطًا للفهم الإنساني لا يُفهم خارج شروطه اللّغوية والتاريخية.

---

[1] – مجلة العربي الجديد، النّسخة الرّقمية، 11 /07/ 2021، الرابط:
https://www.alaraby.co.uk/culture/%22%D8%A7%D9%84%D8%B9%D9%82%D9%84-%D8%A7%D9%84%D8%BA%D8%A7%D8%AF%D8%A7%D9%85%D9%8A%D8%B1%D9%8A%22-%D8%A3%D9%82%D8%B1%D8%A8-%D8%A5%D9%84%D9%89-%D9%85%D9%88%D8%B3%D9%88%D8%B9%D8%A9

– كتاب فريدريك شلايرماخر "الهيرمينوطيقا"

يُعد الكتاب من الأعمال التأسيسية في الفكر التأويلي الحديث، ويمثّل حجر الزاوية في الانتقال بالهيرمينوطيقا من أداة منهجية لفهم النّصوص الدّينية والقانونية إلى نظرية فلسفية للفهم بوجه عام. وقد شغل هذا العمل موقعًا بالغ الأهمية في الجذور الإبستمولوجية والتّاريخية التي نهل منها غادامير، ممّا يجعل الاستناد إليه خطوة حيوية في تأطير الخلفية النّظرية للبحث الحالي.

من النّاحية المنهجية، يعيد شلايرماخر بناء مفهوم الفهم من خلال ثنائية الفهم النّفسي والفهم النّحوي، حيث لا يُردّ الفهم إلى إعادة بناء بنية النّص فقط، بل يشمل أيضًا إعادة إنتاج قصد المؤلف ضمن أفق لغوي وثقافي معيّن. هذا التصوّر يشكل بداية لما سيُعرف لاحقًا بـ "كونية الفهم"، التي سيتبنّاها غادامير مع تحوّلها إلى أطروحة أنطولوجية في الحقيقة والمنهج، حيث لا يُفهم الفهم بوصفه فعلًا تقنيًا، بل كشرط أنطولوجي لوجودنا في العالم.

وظيفيًا، تقدّم دراسة شلايرماخر بُعدًا تأصيليًا بالغ الأهمية لماهية الفهم والتّفسير، وتؤسّس لنقاش مركزي في فلسفة التّأويل: هل الفهم عملية استيعاب داخلية تعود إلى ذات القارئ، أم فعل تشاركي حواري يتجاوز حدود الذات؟ هذا السّؤال سيكون في صلب إشكالية التّواصل في الفن كما يعالجها غادامير، إذ يرى الأخير أنّ التّواصل الجمالي لا يتمّ داخل وعي فردي منعزل، بل كـ حدث حواري تنفتح فيه الذّات على الآخر من خلال العمل الفنّي.

كما تسلّط الهيرمينوطيقا الشلايرماخريّة الضوء على دور اللّغة لا باعتبارها وسيلة نقل، بل كحقل دلالي يُبنى فيه المعنى بشكل تفاعلي وتاريخي. هذا البعد اللّغوي والتّفاعلي سيكون منطلقًا مركزيًا في فلسفة غادامير، التي ترى أنّ الفن – بما هو لغة أخرى – يشكّل فضاءً للتفاهم لا يقل عمقًا عن الفهم المفهومي أو الفلسفي.

لقد ساعدت هذه الدّراسة في ترسيخ الأسس المعرفية والتّاريخية للتّأويلية التي يتكئ عليها غادامير، وأسهمت في بلورة الإطار المفهومي الذي ينطلق منه هذا البحث، لا سيما في فهم الفنّ كفعل تواصلي مؤسَّس على تأويلية اللّغة والحدث. كما تفتح على تقاطعات متعددة بين الفنّ، الفهم، والهوية الثّقافية، ما يجعل من العمل مرجعية ضرورية لمساءلة الفن ضمن أفق تواصلي وفلسفي شامل.

التّحليـــــــــل

لأجل مقاربة إشكالية التّواصل في الفنّ ضمن فكر غادامير، يتوزّع محتوى هذا البحث على مجموعة من المحاور المتكاملة، تمّ فيها تتبّع مسارات المفهوم وتحوّلاته، وتحليل خلفياته الفلسفية، مع ربطها بتجربة الفنّ بوصفها مجالًا للفهم والتّفاعل. وفيما يلي عرض موجز لمضامين الأقسام الرّئيسة الّتي تكوّن بنية هذا البحث، والمتضمّنة مقدّمة تليها ثلاثة فصول وخاتمة، تهدف جميعها إلى استكشاف أعماق فلسفة التّواصل الفنّي في سياق التّأويل الغادامير.

أمّا المقدّمة فضمّنتها إحاطة بموضوع الدّراسة بصورة عامة والتّساؤلات الّتي يطرحها، ثمّ ذكر المناهج المعتمدة والخطّة المرسومة والإشارة إلى بعض الدّراسات السابقة ذات الصّلة بالموضوع، ثمّ ذكرت أهّم الصّعوبات الّتي واجهتني أثناء إنجاز أطروحتي.

وأمّا الفصل الأوّل فكان بعنوان: **في المشروع التأويلي لغادامير.** يتضمّن أربعة مباحث رئيسية.

المبحث الأوّل: "الخلفية الفكرية لغادامير" والذي سيتناول تحليل الأصول والتّطورات في فكر **غادامير** وكيفية تأثيرها على منهجه النّقدي.

المبحث الثّاني: "التّواصل والتّقليد الفلسفي"؛ فسيشير إلى مفهوم التّواصل في الفلسفة باعتباره مفهومًا مركزيًا يدرس ويفهم من خلاله العلاقات الإنسانية وتأثيرها على بناء المعرفة وتشكيل الثقافة والهوية؛ كما سيتمّ استكشاف كيفية تأثير التّواصل كفعل على التّفكير الفلسفي، وكيفية تأثير التّفكير الفلسفي على التّواصل كمفهوم عبر التّاريخ، مما سيشمل التّغيرات في المفاهيم والمنهجيات الفلسفية.

أمّا المبحث الثّالث فخصصناه للخلفية الفكرية لغادامير، أين سيتمّ التّركيز على تأويليته وجوانبها الّتي تحاكي العقل اليوناني، وهذا يشمل دراسة عميقة لكيفية تأثير هذه المحاكاة على فهم **غادامير** للواقع وللثّقافة وللعلوم الإنسانية بصفة أعمق، من خلال استكشاف كيفية تأثير الفلسفة اليونانية التّقليدية على مفهوم **غادامير** للحقيقة والجمال والأخلاق، وكيف يتمّ تجسيدها في أساليبه الفلسفية ومنهجه النّقدي.

وختمنا الفصل بمبحث رابع بعنوان: التّأويلية في أفق **غادامير** النّقدي (تحرير الهرمنيوطيقا من هيمنة المنهج)؛ حيث سيركّز المبحث على محاولة "تحرير الهرمنيوطيقا من هيمنة المنهج". ودراسة كيفية تأثير المناهج الفلسفية والنّقدية على عملية التّفسير والتّأويل في فلسفة **غادامير**، وتجاوز القيود الّتي تفرضها؛ وذلك من خلال استخدام **غادامير** لأساليب تأويلية جديدة ومبتكرة، وتطوير أساليب فلسفية ونقدية جديدة تتجاوز الهرمنيوطيقا التّقليدية وتسمح بتحقيق تفسيرات أكثر عمقًا وتأثيرًا في الفلسفة.

الفصل الثّاني، ويتناول "**العلوم الإنسانية وتأويلية غادامير**"، ويشمل ثلاثة مباحث مهمة:

المبحث الأوّل: فهم الظّاهرة الإنسانية بين المنهج والتّأويل: في هذا المبحث، تمّ التّركيز على دراسة كيفية فهم الظّواهر الإنسانية من خلال المنهج العلمي وعملية التّأويل. يتم استكشاف العلاقة بين المنهاج العلمية والتّأويلية في فهم الظواهر الإنسانية، وكيفية تأثير كل منهما على الآخر.

المبحث الثاني: كشف الحقيقة في العلوم الإنسانية، فحص العلاقة بين المنهج والتّأويل: سنركّز في هذا المبحث على سبل كشف الحقيقة في العلوم الإنسانية، ونقوم بتحليل العلاقة المتبادلة بين المنهج والتّأويل وفقًا لرؤية **غادامير**، وكذا فحص كيفية استخدام المناهج المختلفة في العلوم الإنسانية لاستكشاف وتحليل الظواهر الإنسانية المعقّدة، وكيف يمكن لعمليات التّأويل أن تلعب دورًا مهمًا في فهم هذه الظّواهر، وفي عملية بناء المعرفة. سنقوم أيضًا بتحليل رؤية **غادامير** حول هذه العلاقة، وكيف يمكن تطبيق فهمه لتحليل الظّواهر الإنسانية واستكشاف الحقيقة خلفها.

المبحث الثالث: فهم **غادامير** للتّفاعل بين اللّغة والتّراث والتّأويل: سيدرس هذا المبحث فهم **غادامير** للتّفاعل بين اللّغة والتّراث وعمليات التّأويل، وتحليل التّفاعل والعلاقة بين اللّغة التّراث، وكيف يمكن أن يؤثّر هذا التّفاعل وهذه العلاقة على عمليات التّفسير والتّأويل للظّواهر

الإنسانية. وكذا دور اللّغة في إظهار التّراث وكيف يؤثّر ذلك على تفسيرنا للفنّ. بالإضافة إلى البحث في العلاقة بين النّص ومنتجه من جهة، وبينه وبين مترجمه، وكيف ينعكس ذلك على تأويل للفنّ كما سنقوم بفحص رؤية **غادامير** حول هذا التّفاعل وكيفية تطبيقه في تحليل الظّواهر الإنسانية بشكل شامل.

الفصل الثالث: **إشكالية الفن والتواصل في تأويلية غادامير**، وتضمّن أربعة مباحث:

المبحث الأول: تداعيات الأزمة المعرفية الغربية المعاصرة على الوعي الجمالي. في هذا المبحث، سنستكشف تأثير الأزمة المعرفية الحديثة في الغرب على الوعي الجمالي، وكيف أثّر هذا التّحول في الفهم الحديث للفنّ والجمال وعمليات التّأويل.

المبحث الثاني: إشكالية اغتراب الوعي الجمالي وعلاقته بتجلّي الحقيقة. سيناقش هذا المبحث اغتراب الوعي الجمالي في الأزمنة المعاصرة وعلاقته بتجلّي الحقيقة، ويبيّن كيف تمّ تشكيل فهمنا للجماليات من خلال النّموذج المعرفي السّائد، وكيف أدّى ذلك إلى الانفصال عن الحقيقة في تجاربنا؛ كما سيبحث أيضًا كيف يمكن لمنهج **غادامير** أن يساعدنا في إعادة الاتّصال بالحقيقة في تجاربنا من خلال فهم متجدّد للجماليات.

المبحث الثالث: الفنّ كوسيط غير لغوي للتّواصل. في هذا المبحث، سنبحث في دور الفنّ كوسيلة غير لغوية للتّواصل والتّعبير، وكيف يمكن أن يساهم الفنّ في تجاوز الحواجز اللّغوية والتّواصل بمستويات عميقة وشاملة.

المبحث الرابع: سؤال اللّعب وتجربة الحقيقة. في هذا المبحث، سنركّز على تحليل مفهوم اللّعب في فلسفة **غادامير** وكيفية فهمه لعملية التفاعل بين الإنسان والعالم من خلال نشاط اللّعب. سنبحث في كيفية يمكن أن يكون اللّعب وسيلة لفهم الواقع وتفسيرنا للفنّ بشكل جديد وتجربة الحقيقة بطريقة مختلفة، وكيف يمكن لهذه التّجارب أن تفتح أفاقًا جديدة وتوجهات جديدة لفهم الظّواهر الإنسانية والفنّية.

شكّلت الخاتمة لحظة ارتدادية على مجمل المسار التّحليلي للبحث، إذ سعت إلى لملمة خيوط الإشكالية المركزية المتمثّلة في التّواصل داخل التّجربة الفنية، من خلال استحضار أبرز

النتائج التي خلُص إليها البحث، دون السّقوط في التّكرار أو الاجترار. وقد تمّ التّركيز فيها على أهمّية الانطلاق من إشكالية التّواصل الفنّي باعتبارها مفتاحًا لفهم فلسفة غادامير وموقع الفنّ في بنيتها. كما تمّت الإضاءة على الخلفية الفكرية التي ساهمت في بلورة التأويلية الغادامیرية، بدءًا من تأثيرات هيدغر وصولًا إلى استئناف التقاليد الكلاسيكية، مع بيان خصوصية هذا المنهج في دمج الفنّ ضمن أفق أنطولوجي–حواراني يقوم على الانفتاح والتشارك. كما تضمّنت الخاتمة مقترحات بحثية وتوصيات، دعت إلى توسيع الاشتغال على الفنّ من منظور تأويلي، مع التأكيد على ضرورة استمرار التفكير في بعده التواصلي بما يتجاوز المعايير الجمالية الضيقة، نحو أفق يتكامل فيه المعرفي والأنطولوجي والثقافي.

الفصل الأول:

في المشروع التأويلي

لغادامير

"التّأويل ليس مجرّد وسيلة لفهم النّصوص القديمة، بل هو أساس لكل فهم. فإذا كان التّفاهم هو الهدف الأساسي للثّقافة، فإنّ التّأويل هو الوسيلة الّتي نصل بها إلى هذا الهدف." **غادامير**

المبحث الأول:

الخلفية الفكرية لغادامير

السّيرة الذأتية لغادامير

هانز جورج غادامير Hans-Georg Gadamer فيلسوف ألمانيّ، ولد في 11 فبراير 1900م، في ماربورغ بألمانيا. نشأ وسط عائلة من الأكاديميين، حيث كان والده أستاذًا للكيمياء الصيدلانية في جامعة ماربورغ.

تلقى تعليمه في جامعات بريسلاو وماربورغ وهايدلبرغ، حيث درس على يد فلاسفة مؤثرين مثل **مارتن هايدغر** و**نيكولاي هارتمان**. كما تأثر بعمل الفلاسفة مثل **فريدريك نيتشه، فيلهلم ديلثي**، و**جورج فيلهلم فريدريش هيجل**.

درس **غادامير** فقه اللّغة الكلاسيكية والفلسفة في جامعة بريسلاو ثمّ أكمل دراسات الدّكتوراه في جامعة ماربورغ، حيث تأثّر بالفيلسوف **مارتن هايدغر**. كما عمل **غادامير** أستاذاً للفلسفة في عدد من الجامعات الألمانية، بما في ذلك هايدلبرغ وفرانكفورت ولايبزيغ. كما شغل أيضًا مناصب في العديد من الجامعات حول العالم، كجامعة بوسطن وجامعة ييل.

كان عضوًا في أكاديمية هايدلبرغ للعلوم والإنسانيات، وحصل على العديد من الأوسمة والجوائز طوال حياته المهنية، كوسام الاستحقاق من جمهورية ألمانيا الاتحادية سابقا.

اشتهر **غادامير** بعمله في علم التّأويل ودراسة التّفسير والفهم. تشمل أعماله الرئيسية "الحقيقة والمنهج (Truth and Method): يُعتبر هذا الكتاب واحدًا من أهم أعماله، حيث يتناول المنهجية الفلسفية وعلاقتها بالحقيقة وعملية الفهم.

"طرق هيدغر (Heidegger's Ways): يقدم هذا الكتاب دراسة لفكر مارتن هيدغر وتأثيره على الفلسفة الحديثة.

"تجلّي الجميل (The Relevance of the Beautiful): يتحدّث هذا الكتاب عن دور الفنّ والجمال في الحياة الإنسانية والثّقافية.

"التلمذة الفلسفية (Philosophical Apprenticeships): يروي **غادامير** في هذا الكتاب تجاربه الفلسفية ومساره التّعليمي والتأثيرات الّتي شكّلت فكره.

"فلسفة التّأويل (Hermeneutics Interpretation) يتناول هذا الكتاب مفهوم التّأويل ودوره في فهم النّصوص والثقافات.

"بداية الفلسفة (The Beginning of Philosophy): يستكشف **غادامير** في هذا الكتاب الأسس والأصول الفلسفية وعملية بدء الفلسفة كنشاط عقلي.

توفي **غادامير** في 13 مارس 2002م في هايدلبيرغ بألمانيا عن عمر تجاوز مائة سنة بسنتين، ولا تزال أعماله موضع دراسة ومناقشة على نطاق واسع في مجالات الفلسفة والعلوم الإنسانية.

التّجارب الشّخصية ورحلة النّضج الفلسفي

تجسّدت تجارب **غادامير** الشّخصية في مساره الفلسفي بشكل لا يمكن إغفاله، حيث أثّرت بشكل كبير على تطوّر وبلورة فلسفته. فقد نشأ في بيئة ثقافية ألمانية غنيّة، حيث تلقّى تعليمه في جامعات ألمانيا، ممّا جعله يتأثّر بالتّقاليد الفكرية الألمانية، خاصّة الفلسفة الكانطية والهيغلية. ومن خلال تجربته الدّينية واللّاهوتية في سنواته الأولى، –حيث عمل ككاهن كاثوليكي لبعض الوقت قبل أن يتحوّل إلى الفلسفة– اكتسب فهمًا عميقًا للإنسانية والرّوحانية، ووجّه نظره نحو تفسير الظّواهر الإنسانية والدّينية بشكل مختلف.

كما إنّ تجربته السّياسية والاجتماعية في فترة الحرب العالمية الثّانية شكّلت جزءًا كبيرًا من تفكيره الفلسفي، حيث عاش في ظلّ نظام النّازية وشهد الانتهاكات والظّلم الّذي تعرّض له الأبرياء، امّا على المستوى الأكاديمي فقد ظهرت حينها تعليمات جامعية تتعلق بإلزامية تحيّة هتلر كجزء من الطقوس الأكاديمية؛ وفي هذا السّياق، رفض **غادامير** وبعض الأكاديميين تلك التّعليمات، ممّا جعلهم معرّضين للطّرد من الجامعة. يقول **غادامير** في ذلك: " "ظهرت في المراسيم الأكاديمية مسألة تتعلق بتحية هتلر. وهي مسألة كانت حساسة لقادة الجامعة، فظهر إعلان غير واضح نوعاً ما يفيد بأنّ التّحية غير ملزمة للذين يرتدون العباءة الجامعية لأسباب تتعلّق بالشّكل، وقد أطلق هذا الإعلان رسمياً ككلمة سر، وكان من اللّافت مشاهدة بعض منّا ممّن كانوا مفرطي الحماسة، إذ ظلّوا رغم ذلك يرفعون أيديهم للتّحية، بعد نصف عام من ذلك

صار رفض تحيّة هتلر سبباً للطّرد من الوظيفة"[1] كما تمّ أسره من قبل الجيش الفرنسي في عام 1945م، وأمضى عدّة سنوات كأسير حرب، وخلال تلك الفترة أتيحت له الفرصة للقراءة على نطاق واسع والتّأمل في تجاربه؛ حيث دفعته هذه التّجارب إلى التّساؤل عن فكرة الحقيقة الموضوعية وتطوير أفكاره حول أهمّية الفهم والتّفسير. كما جعلته هذه التّجربة يدرك أهميّة فهم جذور الصّراع والتّوترات الإنسانية، ويبحث بعمق في طبيعة القوّة والسّلطة والعدالة الاجتماعية.

بالإضافة إلى ذلك، فإنّ تجربته من خلال الهجرة، بعد انتهاء الحرب، خاصّة إلى الولايات المتّحدة الأمريكية، والاندماج في ثقافات مختلفة والتّفاعل معها، وتبادل الأفكار مع الآخرين، شكّلت منظوره الثّقافي والعالمي، وأضافت بعدًا جديدًا إلى تفكيره الفلسفي؛ وأثّرت على طريقة نظره إلى التّبادل الثّقافي وتأثيره على الفرد والمجتمع. كما كانت سنوات البحث والتّدريس في الجامعات تجربة هامة أيضًا، حيث قام بتبادل الأفكار مع الطّلاب والزّملاء والعلماء، وشارك في المناقشات الفلسفية والثّقافية التي أثّرت على تطوّر فكره الفلسفي.

جوانب محاكاة الفكر الغربي

بالإضافة إلى تجاربه الشّخصية، تأثّر فكر **غادامير** أيضًا من خلال علاقاته مع نخبة من أبرز الفلاسفة، خصوصاً خلال العصور الفلسفية اليونانية، أو مع الّذين تقاطعت حياته معهم. ففي التّلمذة الفلسفية يطرح رؤى حول تطوره الفكري، ويناقش علاقته بالفلاسفة الّذين كان لهم تأثير كبير على تفكيره؛ ويكتب سيرته الذّاتية بمحاكاة لكوكبة من الفلاسفة الألمان، حيث يصف تفاصيل حياتهم بدقّة، بما في ذلك كيفية تفكيرهم وطريقة التّفلسف لديهم، والحماسة الّتي يبديونها في كلامهم، وحتّى الحركات البدنية والأزياء الّتي يرتدونها، وأماكن إقامتهم،

[1] – جورج هانس غادامير، **التّلمذة الفلسفية**، سيرة ذاتية، ترجمة حسن ناظم، علي حاكم صالح، الكتاب الجديد، ط1، 2013م، ص 151

وحتّى أنواع الأحذية الّتي يرتدونها. [1] هذا الأسلوب يعكس محاولة **غادامير** لتشكيل تجربة قراءته للقارئ بشكل شامل، من خلال تقديم صورة مفصّلة عن حياة هؤلاء الفلاسفة وكيفية تفاعله معها.

أمّا فيما يتعلق بتأثير الفلاسفة اليونانيين في فلسفة **غادامير**، فيمكن القول أنّها تميّزت بروح الحوار وجمال الفهم؛ فقد اعتمد **غادامير** في فلسفته التّأويلية على التّفاعل مع أعمدة الفلسفة اليونانية مثل سقراط، أفلاطون، وأرسطو. إذ يعزى هذا الاهتمام إلى أهمّية الفكر اليوناني في تاريخ الفلسفة وتأثيره العميق على التفكير الغربي.

يشير **غادامير** إلى **سقراط** وأسلوبه في المناظرات الفلسفية كنموذج للحوار الفلسفي، حيث يؤمن بأهمية الحوار والجدل في فهم الحقيقة والتّفاعل الفكري؛ هذا ما يتجلى في قوله: ولغرض بناء نظريتي التّأويلية، أصبحت مقتنعا بوجوب تبنّي ميراث سقراط عن الحكمة الإنسانية الّتي هي الجهل إذا ما قيست بما يدّعيه العلم من العصمة الإلهية لمعارفه" [2]

أمّا **أفلاطون** والذي يعزى إليه التّأسيس الحقيقي للنّص الفلسفي، فيستلهم منه أهمية العقل والفهم في استكشاف الواقع. بالإضافة إلى المحاورة والجدل والعنصر الدّيني والشّعري والأسطوري والفنّي؛ لذلك يصفه بـ "أبو الفلسفة الحديثة"، والّتي رأى أنّها تجسّد جوهر التّفكير الفلسفي كحوار بين وجهات نظر مختلفة؛ فقد رأى في الحوارات الأفلاطونية مثالاً على أهمّية المحادثة وتبادل الأفكار في البحث الفلسفي. هذا ما أكّده من خلال قوله: "ما من أحد سوى أفلاطون، أفلاطون صاحب مذهب المثل، وجدل الأفكار، أفلاطون الّذي أضفى على الطّبيعة شكلا رياضيا ومنح ما ندعوه بعلم الأخلاق مضمونا عقليا، أقول ما من أحد سواه وضع أساس المفهمة الميتافيزيقية لتراثنا، ولكن في الوقت نفسه حدّد جميع بياناته بموجب المحاكاة" [3]

---

[1] – جورج غادامير، **التّلمذة الفلسفية**، مصدر سابق، ص ص 8–9 بتصرّف.

[2] – جورج غادامير، **التّلمذة الفلسفية**، مصدر سابق، ص307

[3] – المصدر نفسه، ص309

أما بالنّسبة لأرسطو(384–322قم)، فقد يشير **غادامير** إلى تصوره عن الفهم والتفكير العقلاني، وكذلك فهمه للعمل الفنّي والجمال ودوره في حياة الإنسان. هذه الإشارات تظهر كيف يستمد **غادامير** إلهامه ويثير حواره في فلسفته التأويلية من التقاليد الفلسفية القديمة ويجمع بينها وبين التحديات الحديثة. حيث يشير الانزياح الحاصل في مفهوم الهرمنيوطيقا عبر التاريخ الفلسفي، ولذلك يؤكد **غادامير** على أهمّية التّراث الأرسطي والعودة إليه، خاصّة فيما يتعلّق بمشكلة التّطبيق العملي للتّفسير والتّأويل، باعتبار جذور هذه المشكلة والمفاهيم المتعلّقة بها تمتدّ إلى الفلسفة الأرسطية، وخاصّة في بعدها الأخلاقي، ممّا يظهر أهمّية فهم التّراث الفلسفي القديم في تفسير وتطبيق الفلسفة المعاصرة. وهذا ما يؤكّده قوله: " ولهذه الغاية يمكن أن تكون "الفلسفة العملية " التي طوّرها أرسطو نموذجا، وهذا هو الخطّ الثّاني من التّراث الّذي يجب إحياؤه، ويبدو لي البرنامج الأرسطي من علم عملي النّموذج البحثي الوحيد الّذي طبقا له يمكن التّفكير في العلوم التّأويلية" [1]. لقد كان جليا استناد **غادامير** إلى أفكار **أرسطو**، خاصّة حول الحكمة العملية والأخلاق، والّتي رأى أنّها توفّر موازنة قيّمة للمنهج التّجريدي والنّظري للعديد من الفلاسفة.

في تحليله لفكر **إيمانويل كانط** (1724–1804)، أثنى **غادامير** على بعض جوانبه الفلسفية، خاصة فيما يتعلق بأهمية التّفكير النّقدي والدّور الحاسم الّذي يلعبه الموضوع في عملية المعرفة. يرى **غادامير** أنّ **كانط** قدّم مساهمات كبيرة في تأسيس منهجية فلسفية تعتمد على النّقد الفكري والتّحليل العميق. وهذا ما اعتبره إسهامًا كبيرًا في تطوير الفلسفة وتعزيز فهمنا لطبيعة الواقع، كما يعتبر **كانط** أحد المفكرين الّذين ساهموا في بناء أسس الفلسفة الحديثة. يقول غادامير في تلمذته:" كان أوّل كتاب فلسفي تخيّرته هو كتاب **كانط** "نقد العقل المحض"، بطبعة كيرباك ذات الغلاف الورقي. كان الكتاب موجودا في مكتبة أبي... وهكذا باشرت

[1] جورج غادامير، **التّلمذة الفلسفية**، مصدر سابق، ص307

الفلسفة خلال عطلتي الدّراسية الأولى. لقد تمعنت في الكتاب مليّا، ولكن لم تنسلّ منه أدنى فكرة مفهومة" [1].

من خلال هذا التّصريح، يبدو أنّ **غادامير** كان متأملّاً في مضمون الكتاب، وقد استغرق وقتًا طويلاً في دراسته لكنّه، لم يستوعب الفكرة الرّئيسية للكتاب بشكل كامل أو بشكل مفهوم في تلك الفترة الزّمنية. وهي إشارة إلى بداية مغامرة **غادامير** الفلسفية، حيث بدأ في استكشاف أفكار الفلاسفة الكلاسيكين مثل **كانط**، وهو ما أثّر بشكل كبير في بداية تكوينه الفلسفي، وساهم في تشكيل مساره الفكري وتطوره كفيلسوف.

ومع ذلك، كان لغادامير انتقادات لبعض أفكار **كانط**، ومن بينها مفهومه للأنا المتعالية. حيث اعتبر أنّ الفكرة الكانطية للأنا المتعالية تفتقر إلى القدر الكافي من الوضوح والتّعمّق، وتنطوي على تبسيط مفرط لطبيعة الذّات البشرية، وتجاهل للجوانب العقلية والعاطفية الأكثر تعقيدًا.

أمّا من أبرز الفلاسفة الّذين كان له تقاطع مباشر معهم، نجد، **مارتن هيدغر** (Martin Heidegger) يحث يقدّم **غادامير** تقديراً كبيراً له، ويعتبره واحدًا من الفلاسفة المؤثرين على فكره. بل "إنّه الشخص الّذي سلك به إلى التّجربة الفلسفية التي شبّهها بالصّعقة الكهربائية"[2]، إذ يناقش **غادامير** تفاعله مع فلسفة **هيدغر** وأفكاره الأساسية بشكل عميق.

يستعرض **غادامير** حياة **هيدغر** وتأثيره البارز في فلسفة القرن العشرين، حيث يركّز على موهبته المبكرة ونجاحه السّريع في الأكاديمية، ويشير إلى تطوّر تفكيره من خلال تأثير

---

[1] – المصدر نفسه، ص ص 37–38

[2] – هانس جورج غادامير، **طرق هايدغر**، ترجمة: حسن ناظم، علي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد، ط1، 2007م، ص 27

معلميه وزملائه، ويستعرض أيضًا الشّهرة العالمية الّتي اكتسبها **هيدغر** من خلال كتابه "الوجود والزّمان"، وكيف شكّل هذا الكتاب نقطة تحوّل في حياته وفي مجال الفلسفة بشكل عام. كما يتحدث **غادامير** أيضًا عن الفترة الصّعبة الّتي عاشها أستاذه خلال فترة الحكم النّازي، وكيف أثّر ذلك على توجهاته الفلسفية ونشاطاته الأكاديمية.

لقد كان **غادامير** طالبًا في جامعة ماربورغ لدى **هيدغر** في عشرينيات القرن الماضي؛ إذ كان لتأكيده على أهمّية الأنطولوجيا، ودراسة الوجود، واستجوابه للافتراضات الفلسفية التّقليدية؛ تأثير على فكر **غادامير** فيما يتعلّق بهذا الجانب؛ كما انجذب إلى تأكيد **هيدغر** على الدّائرة التّأويلية وأهمّية فهم السّياق التّاريخي للأفكار الفلسفية.

إن مكانة **هيدغر** جعلت **غادامير** يصرّح بأنّه "ليس بمقدور المرء تجنب **هيدغر**، إنّه سدّ منجرف يغمره تيار الفكر المندفع، وهو سدّ لا يمكن أن يزحزح من مكانه" [1] ومع ذلك، نأى **غادامير** بنفسه فيما بعد عن آراء **هيدغر** السّياسية خلال فترة تنامي النازية، إذ يقول: "ليست لدي خبرة شخصية عن **هيدغر** في فترة فرايبورغ الّتي بدأت في العام 1933، ومع ذلك فقد كنت أرى عن بعد أنّ **هيدغر** كان يواصل شغفه الفكري بحماسة شديدة بعد فترته السّياسية الفاصلة، فقاده هذا التّفكير إلى ميادين جديدة غير مطروقة" [2]

تشابهت وتناغمت جهود **غادامير**– إلى حدّ قد يوحي بالتّأثّر– مع جهود **نيتشه** في إثراء الفلسفة بتفكير جديد، من خلال إعادة تقييم المفاهيم الفلسفية التّقليدية وتجديدها لتتناسب مع الواقع الجديد، حيث تواكب التّحولات الفكرية والثّقافية في عصره. ذلك أنّ فلاسفة ما قبل **سقراط** حسب تصريح **غادامير** "تقصّوا وبحثوا عن المصير النّهائي من دون أن يعرفوه سلفا، وهو مصير غنيّ بالإمكانيات. لقد كانت الفلسفة عندهم مغامرة فكرية تحدّها خبراتهم الشّخصية

[1] – المصدر نفسه، ص 22.

[2] – نفسه، ص 253.

وعلاقتهم بالعالم" [1]. من جهة مماثلة، تمثّلت جهود **نيتشه** في تحديث الفلسفة، واستعادة مجدها، وضرورة التّخلص من القيم التّقليدية وتحدّي المفاهيم السّائدة، خاصّة ذات البعد اللّاهوتي، على حسب تصريح **نيتشه:**" سيفهمني الألمان دون صعوبة إذا ما قلت أنّ الفلسفة قذ دخلها الفساد بسبب ما دخلها من دم لاهوتي " [2]. كما تقاطعت رؤاهما أيضا في التّركيز على المفهوم الفنّي والثقافي، أو القيمة الجمالية للثّقافة، كوسيلة لتحقيق التّحول والتّجديد الفكري والثّقافي وإثراء التّجربة البشرية؛ إذ يرى كلاهما أنّ الفنّ يعبر عن الحياة ويساهم في بناء الهوية الثقافية والجمالية للشعوب.

وذلك أيضا، انخرط **غادامير** بشكل نقدي في فلسفة **نيتشه،** الّتي رأى أنّها تتحدّى الافتراضات الميتافيزيقية التّقليدية للفكر الغربي؛ لذلك قدّر نقد **نيتشه** للموضوعية وتأكيده على الطّبيعة الذّاتية والتّاريخية للتّفسير، وشارك في أعماله، وخاصّة منهجه الدّيالكتيكي وتأكيده على دور التّاريخ في تشكيل الوعي البشري.

لكن من جهة أخرى كان **غادامير** حذرًا من بعض جوانب فلسفة **نيتشه،** خاصة فيما يتعلّق برفضه للمحاكاة وتأكيده على إرادة السلطة. إذ رأى أنّ الرّفض القاطع للمحاكاة قد يؤدي إلى عزل الفرد عن الآخرين وعن التّجارب الحياتية والفكرية الهامة. كما تناول **غادامير** الانزعاج من تفضيل **نيتشه** لإرادة السّلطة والقوّة والميول نحو السّيطرة والتفوق، لأنّ هذه النّزعة قد تؤدي إلى استغلال القوّة لتحقيق أهداف ذاتية على حساب الآخرين، ممّا يؤدّي إلى الظّلم والتّعصب وتفشي العدوانية.

---

[1] – غادمير هانز جورج، **بداية الفلسفة،** ترجمة: علي حاكم حسن ناظم، دار الكتاب المتحدة، بيروت، ط1، 2002م، ص4.

[2] – فريدريك نيتشه، **نقيض المسيح،** ترجمة: علي مصباح، منشورات الجمل، ط1، 2011م، ص35

كما كان صديقًا للفيلسوف **إرنست كسيرير** (1874 – 1945) (Ernst Cassirer)، الّذي كان شخصية مهمّة في تطوير الأشكال الرّمزية، إذ يعتبر من الفلاسفة الأساسيين في الفلسفة الهرمنوطيقية والثقافية، حيث قدّم مساهمات كبيرة في فهم الثّقافة والرّموز والتّفاعل بين الإنسان والعالم. وقد استمدّ **غادامير** الكثير من أفكاره ومنهجه الفلسفي، لكنّه فيما بعد وسّع وطوّر تلك الأفكار والمفاهيم بمساهماته الخاصّة.

من ناحية أخرى ساهمت تلك الحوارات الفلسفية الّتي خاضها **غادامير** مع الكثير من العقول سواء تلك الّتي لا زالت تنطق من الماضي وتمثل التّراث، أو المعاصرة بأنواعها في بلورة وتطوير فكره الفلسفي. أشهر تلك الحوارات كانت مع هابرماس ودريدا. فمن خلالها تبادل **غادامير** الآراء والأفكار، ممّا سمح له بفهم وتقدير وجهات نظر متنوّعة ومختلفة في الفلسفة. هذا التّبادل الثّري ساهم في توسيع آفاقه الفكرية وتعميق فهمه للقضايا الفلسفية المختلفة، كما ساعد في تطوير قدرته على التّفكير النّقدي وبناء حجج قوية.

تأثر عمل **غادامير** الفلسفي أيضا بشدّة بتدريبه في فقه اللّغة الكلاسيكي، ودراسة اللّغات القديمة والأدب، حيث دفعته هذه الخلفية إلى النّظر إلى اللّغة كعنصر مركزي في الثّقافة البشرية والتّأكيد على أهمّية التّفسير في فهم النّصوص الفلسفية والثّقافية والأفكار.

غادامير، إرث فكري وتأثير على المشهد الفلسفي الغربي

كان لغادامير تأثير كبير على المشهد الفكري للقرن العشرين؛ حيث أثّرت أفكاره ونظرياته في مجموعة واسعة من المجالات المعرفية، كالدّراسات الفكرية والفلسفية والأدبية والثّقافية والعلوم الإنسانية والاجتماعية واللّاهوت.

يتركّز إرث **غادامير** الفكري بشكل أساسي حول منهجه التّأويلي لفهم التّجربة الإنسانية والتفسير. إذ قام بتطوير الفلسفة التأويلية. حيث وسع أفكار المفكرين الهرمينوطيقيين الأوائل، مثل مارتن هايدجر وويلهلم ديلثي، وطور نظرية شاملة للتّفسير كان لها تأثير كبير في العلوم

الإنسانية والاجتماعية. كما رفض فكرة المعرفة الموضوعية وشّدد على أهمّية اللّغة والثّقافة والتّقاليد في تشكيل فهمنا للعالم.

كانت أعماله مهمة أيضًا في الدّراسات الأدبية، حيث طبق العلماء أفكاره في دراسة الأدب والتّحف الثقافية الأثرية. علاوة على ذلك، كانت أفكاره مؤثرة في تطوير النّظرية النقدية والدّراسات الثقافية، وكذلك في مجالات مثل الأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع. ساعد تركيزه على أهمية فهم السياق الثقافي والخلفية التاريخية للنصوص والأشياء في تشكيل هذه المجالات وساهم في فهم أوسع للتجربة الإنسانية.

جانب آخر من تراث **غادامير** الفكري هو تأثيره في مجال التّعليم. تمّ تطبيق أفكاره حول أهمية الحوار والتّفاهم بين وجهات النّظر المختلفة في علم أصول التّدريس وتطوير مهارات التّفكير النّقدي. جادل **غادامير** بأنّ التّعليم لا ينبغي أن يُنظر إليه على أنّه عملية أحادية الاتّجاه لنقل المعرفة، بل كحوار بين المعلم والمتعلّم، حيث ينخرط الطرفان في التفسير والفهم.

بالإضافة إلى ذلك، تمّ تطبيق أفكار **غادمير** أيضًا في مجال الأخلاق. وجادل بأنّ الفهم الأخلاقي ليس مجرّد مسألة اتّباع القواعد أو المبادئ، ولكنّه يتطلّب منهجًا تفسيريًا يأخذ في الاعتبار السّياق والخلفية التّاريخية للموقف. وقد أدّى ذلك إلى تطوير الأخلاق التّأويلية الّتي تؤكّد على أهمّية التّفسير والحوار في صنع القرار.

كان لفلسفة وفكر **غادامير** تأثير واسع وهامّ على المفكّرين والفلاسفة الغربيين عبر مجموعة واسعة من المجالات، كالتّواصل والهوّية والأخلاق والسّرد وما بعد الحداثة.

وفيما يلي بعض أبرز الفلاسفة الذين تأثروا بفكر **غادامير**، وأبرز المجالات الّتي تأثّروا بها:

ريتشارد رورتي (1931–2007): حول اللّغة والحقيقة، ممّا دفعه إلى تطوير منهج ما بعد الحداثة الخاصّ به في الفلسفة والبراغماتية.

يورغن هابرماس(1929–...): حول التّواصل والتّفسير، ممّا أدّى إلى تطوير نظريته التّواصلية.

بول ريكور (1913– 2005): في تطوير الأنثروبولوجيا الفلسفية الّتي عرف بها. وفي تطوير فلسفة الخطاب على أساس زيادة التّركيز على اللّغة، مما دفعه أيضا إلى تطوير منهجه التّأويلي للنّص والمعنى.

تشارلز تايلور (1931–...): حول تعدّد الهويات الثّقافية، وأهمّية الحوار بين وجهات النّظر المختلفة.

جاك دريدا: بينما انتقد أفكار **غادامير**، تأثّر عمله في التّفكيك بشكل كبير بمنهجه التأويلي للتّفسير والفهم.

ألاسدير ماكنتاير Alasdair MacIntyre: حول أهمّية المجتمع وتطوير الأخلاق الفضيلة.

جياني فاتيمو: حول نهاية الميتافيزيقيا وأهمّية التّفسير في فلسفة ما بعد الحداثة.

إيمانويل ليفيناس: تأثّر بأفكار **غادامير** حول الحوار والتّفاهم في فلسفته الأخلاقية وتركيزه على أهمّية الآخر في اتّخاذ القرار الأخلاقي.

جان لوك ماريون: حول دور التّفسير في اللّاهوت وأهمّية التّعرف على حدود اللّغة في فهمنا للإله.

كما كان لفلسفة وفكر **غادامير** تأثير كبير على مجال النّظرية الأدبية والنّقد، ممّا أثّر على العلماء والمفكّرين لإعادة التّفكير في دور القارئ، والمكانة التّاريخية للتفسير، والأبعاد الأخلاقية للتفسير. وفيما يلي سرد لأبرز المفكرين والنّقاد، ومجالات تأثّرهم بفكر وفلسفة غادامير:

مارثا نوسباوم: حول أهمّية الأدب في التّربية الأخلاقية ونقدها للنّسبية.

فريدريك جيمسون: حول دور التّفسير فيما بعد الحداثة وانتقاده لتفتيت الثقافة.

هانز جواس: حول أهمّية التقاليد والذّاكرة الثّقافية في النّظرية الاجتماعية.

ولفجانج إيسر Wolfgang Iser: حول دور القارئ في عملية التّفسير، ممّا أدّى إلى تطوير نظريته الخاصّة في استجابة القارئ.

ستانلي فيش: حول دور التّفسير وأهمّية التّقاليد على المجتمعات، وحدود السّلطة التّفسيرية.

بول دي مان: حول العملية التّفسيرية ودور اللّغة في التّفكيك ونقده لفكرة المعنى المستقر.

جيفري هارتمان: حول دور التّفسير في النّقد الأدبي وتأكيده على الأبعاد الأخلاقية للتّفسير.

هانز روبرت جاوس: حول المكانة التّاريخية للتّفسير وأهمّية السّياق التّاريخي في النّقد الأدبي.

ج. هيلس ميلر: حول أخلاقيات التّفسير، ونقده لفكرة التّفسير الموثوق.

تميّزت فلسفة **غادامير** بتفاعلها مع الفكر الغربي بشكل أشمل وأعمق، حيث قام بتقديم قراءات معاصرة وتفسيرات جديدة للمفاهيم والأفكار الفلسفية الكلاسيكية، كما ركّزت فلسفته على دراسة الثّقافة والسّياسة من منظور شامل، يتجاوز النّظريات الفلسفية التّقليدية. وقد تأثّرت أفكاره بشكل كبير بالفلاسفة الغربيين السّابقين أو المعاصرين له، ولكنّه لم يكن مقتصرًا على تبنّي أفكارهم بل قام بتطويرها وتجديدها وتطبيقها على سياقه الزّماني والمكاني الخاص.

المبحث الثاني:
التواصل والتقليد الفلسفي

التّواصل المصطلح والمفهوم:

التّواصل لغة:

التّواصل لغة من الاقتران والاتّصال والصّلة والالتئام والجمع والإبلاغ والاعلام [1]

يرى جاكبسون موثان ميبكي، أنّ أصل كلمة التّواصل (Communication) في اللّغة الأجنبية، تعني إقامة علاقة تراسل وترابط وارسال وتبادل واخبار وإعلام [2]. ويذكر غريب عبد الكريم، في (المنهل التربوي) تعرّيف شارل كولي (Charles Cooley) حيث يعرّف التّواصل بأنّه "الميكانيزم الّذي بواسطته توجد العلاقات وتتطوّر، إنّه يتضمّن كل رموز الذّهن مع وسائل تبليغها عبر المجال وتعزيزها في الزّمان، ويتضمّن أيضا تعابير الوجه وهيئات الجسم والحركات ونبرة الصوت والكلمات والكتابات والمطبوعات والقطارات والتلغراف والتلفون، وكل ما يشمله آخر ما تمّ في الاكتشافات في المكان والزمان [3].

اصطلاحا: يشكّل التّواصل باعتباره نشاطا إنسانيا، جزءًا أساسيًا وجانبًا مهمًا من جوانب التّفاعل البشري، من حيث لقاء الغير والانفتاح عليه والاشتراك معه في إنتاج المعنى والدّلالة، من خلال تبادل المعلومات والأفكار والمشاعر والعواطف، كما لعب دورًا مهمًا في تشكّل المجتمعات وبناء العلاقات بين البشر أفرادا وشعوبا، والحفاظ عليها، وحلّ النّزاعات وتسهيل التّعاون، عن طريق وسائط متعدّدة، تتطور بمرور الوقت.

ويُعتقد أنّ اللّغة المنطوقة والإيماءات ولغة الجسد، كانت أقدم أشكال التّواصل البشري، إذ لعبت دورًا مهمًا في الحياة اليومية للثقافات القديمة على اختلاف مشاربها، بالإضافة إلى استخدام الوسائل المرئية، مثل الرّسومات والرّموز، والدّخان ولهيب النّار... كما استخدم الانسان

---

[1] – المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، 1998، ط 3، ص 903

[2] – جاكبسون، موثان ميبكي، هابرماس وآخرون، **التواصل، نظريات ومقاربات**، ترجمة: عز الدين الخطابي وزهور حوتي، منشورات عالم التربية، الدار البيضاء، ط 8، ص8

[3] – غريب عبد الكريم، **المنهل التربوي**، منشورات عالم التربية، الدار البيضاء، 2006م، ط 1، ص953

القديم الأصوات بمختلف صيغها ودلالاتها للتّواصل. ولذلك كان من الصّعب تحديد بدقّة فلسفة معيّنة للتّواصل قد يكون اعتنقها الإنسان القديم.

فعلى مرّ التّاريخ، كان للتّقدم في تقنيات التّواصل تأثير عميق على الطّريقة الّتي يتفاعل بها البشر مع بعضهم البعض، حيث سعى الإنسان إلى البحث عن مجموعة متنوّعة من الأساليب، بهدف تحقيق بالتّواصل مع أفراد جنسه بطرق مختلفة، والمساهمة بشكل كبير في تشكيل مسار التّاريخ البشري.

في الوقت نفسه، فإنّ التّواصل الفعّال لا يقتصر على التّقنيات والوسائط الّتي نستخدمها فحسب، بل يتعلق أيضًا بالمهارات والقدرات الّتي نطوّرها باستمرار أثناء عملية التّواصل. ولذلك يتطلّب التّواصل الجيّد القدرة على تكييف أسلوب التّواصل مع المواقف والجماهير المختلفة، وهذا يتطلّب القدرة على التّنقل في السّياقات الاجتماعية والثّقافية المعقّدة والمتنوعة، وفهم ومعالجة احتياجات ووجهات نظر مختلف الأفراد والجماعات، والتّغلب على تعقيدات وتحدّيات التّواصل في عالم متنوّع ومتغيّر. ذلك لأنّ التّواصل الهادف والإيجابي والفعّال، هو عملية ديناميكية تتضمّن التّعلم المستمر والتّكيف والمشاركة مع جماهير وسياقات متنوّعة، وتتطلّب بالإضافة إلى خبرة فنّية، استيعاب وفهم الشّبكة المعقّدة من الهياكل الاجتماعية والتّجارب الفردية، والانخراط في الاستماع الفعّال والانفتاح الذهني، والاستعداد للتّحلي بالمرونة والاستجابة لاحتياجات الآخرين.

ورغم أنّ موضوع التّواصل ظلّ أحد أبرز الموضوعات الّتي استأثرت باهتمام الباحثين والدّارسين على مرّ العصور، إلاّ أنّه تعسّر وضع حدّ جامع مانع للمصطلح، ولعلّ ذلك راجع إلى عدّة عوامل، نذكر منها:

- التّعقيد: التّواصل هو عملية معقّدة تنطوي على تبادل المعلومات والأفكار والعواطف بين الأفراد أو المجموعات؛ وهذا التّعقيد يجعل من الصّعب حدّ التّواصل بطريقة دقيقة وشاملة.
- الطبيعة السّياقية: قد يختلف معنى التّواصل تبعًا للسياق الذي يحدث فيه؛ إذ يمكن أن يكون لنفس الكلمات أو الأفعال معاني مختلفة في سياقات ثقافية أو اجتماعية مختلفة.
- طبيعة متعدّدة التّخصّصات: يشمل مجال التّواصل مجموعة واسعة ومتعدّد من التّخصصات، كعلم النّفس وعلم الاجتماع واللّغويات والأنثروبولوجيا والدّراسات الإعلامية؛ ممّا يجعل من الصّعب الوصول إلى تعريف واحد قابل للتّطبيق في جميع هذه التّخصّصات.
- عدم وجود توافق في الآراء: قد يكون هناك خلاف بين العلماء حول ما يشكّل التّواصل، والعناصر الأساسية للعملية، يمكن أن يؤدي هذا إلى تعريفات وأساليب مختلفة لدراسة الاتّصال.
- الطّبيعة الدّينامكية: التّواصل هو عملية ديناميكية تتطوّر وتتغيّر باستمرار، ممّا قد يجعل من الصّعب تحديدها بطريقة ثابتة وغير متغيرة.

بشكل عام، فإنّ العوام السابقة كلّها تساهم في التّحدي المتمثّل في تحديد هذا المفهوم بطريقة واضحة وشاملة. ولكن رغم ذلك، يمكن أن نعرض بعض المفاهيم للتّواصل.

فلسفة التّواصل في الفلسفة الغربية المعاصرة:

تعدّ فلسفة التّواصل مجالًا واسعًا ومتعدّد الأوجه يشمل مجموعة واسعة من الأفكار والمناهج، ولا يزال يمثّل الشّغل الشّاغل للفلاسفة والمنظّرين الاجتماعيين الغربيين إلى اليوم. وقد تأثّرت فلسفة التّواصل في الفكر الغربي المعاصر بعدد من الأفكار والاتّجاهات الرئيسية. ولعلّ من أكثر المقاربات تأثيرًا، المنظور التّفاعلي الرّمزي، والّذي يؤكّد على دور الرّموز واللّغة في تشكيل الواقع الاجتماعي. ينظر هذا المنظور إلى التّواصل باعتباره عملية ديناميكية يقوم الأفراد من خلالها بإنشاء المعنى والتّفاوض عليه في التّفاعلات الاجتماعية.

أمّا تطوير النّظريات الّنقدية فهو اتّجاه آخر مهمّ في فلسفة التّواصل، والّتي تهدف إلى كشف وتحدّي اختلالات القوة والتّفاوتات الاجتماعية. فغالبًا ما تركّز هذه النّظريات على الطّرق الّتي يتمّ بها استخدام التّواصل لتعزيز أو تحدي الأيديولوجيات المهيمنة وهياكل السلطة. كما تشمل الأفكار الرئيسية الأخرى في فلسفة التّواصل على دور التّكنولوجيا والإعلام في تشكيل التّواصل والمجتمع، وأخلاقيات التّواصل، والعلاقة بينه وبين الهويّة.

فهناك إذن كثير من نظريات التّواصل الّتي حاولت مقاربة وفهم نظام التّواصل؛ لذلك من الصّعب استقراء كلّ النّظريات التي تحدثت عن التّواصل، بل سنكتفي ببعض النّماذج التّواصلية المعروفة قصد معرفة التّطورات التي لحقت هذه النّظريات؛ ومن ثمّة سنذكر بعضا من الفلاسفة الغربيين المعاصرين الّذين كتبوا عن مفهوم التّواصل ودوره في حياة الإنسان والمجتمع. ولعلّ **يورغن هابرماس** العالم الاجتماع والفيلسوف الألماني، المعروف بإسهاماته في مجال النّظرية الاجتماعية، ولا سيما نظريّته في الفعل التّواصلي، يعدّ من أبرز من نظّر للفعل التّواصلي، من خلال نظريّته الّتي تركّز على دور الاتّصال في تشكيل وتنسيق العمل والمعايير الاجتماعية. فوفقًا لهابرماس، يعدّ التّواصل عنصرًا أساسيًا في الحياة الاجتماعية لأنّه يمكّن الأفراد من تنسيق أعمالهم والتّوصل إلى تفاهم متبادل؛ وبهذا المعنى، يعمل التّواصل كوسيلة للتّكامل الاجتماعي، ممّا يسمح للأفراد بالعمل معًا لتحقيق أهداف مشتركة والتّفاوض وحلّ النّزاعات.

لم يتناول **هابرماس** مسألة التّواصل كموضوع فلسفي، بل تناولها من منظور السّوسيولوجيا أو علم الاجتماع، بوصفها فعلا اجتماعيا، لا فعلا له صلة كلية بالوعي الانساني. وعليه يمكن القول: إنّ **هابرماس** ينتصر للنّظرية الاجتماعية على حساب فلسفة الوعي؛ إذ ثمّة فرق بين تناول التّواصل من منظور الفّاعل للتّواصل، وبين تناوله كما لو كان فعل حوار أو تحاور تتدخل فيه أطراف متعدّدة [1].

[1] – مانفريد فرانك، **حدود التّواصل**، ترجمة: عزّ العرب الحكيم بناني، الدّار البيضاء، ط1، 2003م، ص 15

وبهذا الخصوص يعترف **هابرماس** بفضل علماء الاجتماع في بلورة هذا المنظور الجديد للتواصل قائلا: "ان تحول المنظور الذي انتقل من الفعل الغائي الى الفعل التواصلي بدأ مع **ميد** و**دوركهام**. فهؤلاء الى جانب **ماكس فيبر** ينتمون الى جيل المؤسسين للسوسيولوجيا الحديثة" [1]

إنّ مفهوم الفعل التّواصلي وفقًا لهابرماس، أساسيّ لفهم كيفية عمل المجتمع وكيف يمكن للأفراد الّذين يملكون القدرة على التّفكير العقلاني، والانخراط في عملية خطاب نقدي، الوصول إلى التّفاهم والاتّفاق المتبادلين، من خلال تبادل الحجج والمعلومات. ووفقًا له، فإنّ الفعل التّواصلي هو العملية الّتي يتفاعل الأفراد من خلالها ويشكّلون الأعراف والقيم الاجتماعية من خلال التّواصل؛ ذلك أنّ عمليّة العمل التّواصلي مدفوعة بالرّغبة في الوصول إلى إجماع عقلاني. "التّواصل ليس مجرّد مسألة تبادل المعلومات، ولكن إنشاء العلاقات والحفاظ عليها"[2]

ولمّا كانت نظريّة الفعل التّواصلي عند **هابرماس** نظريّة اجتماعية تشرح كيفية تفاعل الأفراد وتشكيل الأعراف والقيم الاجتماعية من خلال التواصل، فقد كان لها تأثيرها الكبير في مجال علم الاجتماع والنّظريات الاجتماعية للديمقراطية، حيث إنّها تؤكد على أهميّة التّواصل المنفتح والمتكافئ في تشكيل القرارات السياسية. كما تمّ تطبيقها على دراسة الحركات الاجتماعية والتّواصل التّنظيمي ومجالات أخرى من التّحليل الاجتماعي.

وفي سياق آخر ضمن الفلسفة الألمانية، يعتبر **مارتن هيدغر** من أبرز الفلاسفة الّذين كتبوا على نطاق واسع حول اللّغة والتّواصل وطبيعة الواقع، حيث يعتبر تصوره للّغة من بين أهمّ وأعمق التّصورات الّتي اهتمت بمفهوم اللّغة وحاولت الكشف عن ماهيتها، بعيدا عن التّأويلات الميتافزيقية الّتي سادت التّفكير الغربي منذ أفلاطون، إذ يعتبر اللغة مكانًا للوجود

1 - J. Habermas, **Theorie de l'agir communicationnel**, Trad.JM. Ferry, Paris, 1987, T.1, p.9

2 – أ. جلول مقورة، **نظرية الفعل التواصلي عند يورغن هابرماس**، دورية المعيار، كلية أصول الدين، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، الجزائر، العدد32، 2013م، ص355–374

البشري، ويرى أنّ الأشخاص الّذين يستخدمون الكلمات بشكل إبداعي وفكري يلعبون دورًا هامًا في الحفاظ على اللّغة وتوجيهها نحو التّفاهم والإشراق. " اللّغة هي بيت الكينونة لأنّها من حيث هي القولة لحن الخصوصية " [1]

يعتقد **هيدغر** أنّ التّواصل يمثّل جانبًا أساسيًا من الوجود البشري، وأنّه لعب دورًا مركزيًا في الطّريقة الّتي يرتبط بها النّاس بالعالم؛ لذلك تستند فلسفة التّواصل عنده إلى فكرة أنّ التّواصل لا يقتصر فقط على تبادل المعلومات، بل يتعلّق أيضًا بخلق المعنى والفهم. وبيّن بأنّه ضروري لخلق معنى مشترك وللدّخول في حوار حقيقي مع الآخر؛ ولذلك لم يكن مجرّد مسألة لغة، بل شمل أيضًا أشكالًا غير لفظية للتّعبير، مثل الإيماءات وتعبيرات الوجه. باعتبارها أشكالا ضرورية لفهم معنى الكلمات وخلق فهم مشترك مع الآخر. ولذلك يشدّد على أهمية دراسة التّواصل من منظور أنطولوجي، حيث ارتبطت فلسفة التّواصل عنده ارتباطًا وثيقًا بمفهومه عن الوجود في العالم، والّذي يشير إلى الطّريقة الّتي يتواجد بها البشر ويتواصلون مع العالم من حولهم. فهو يعتقد أنّه ينبغي علينا فهم الجذور والمبادئ الأساسية للتّواصل وتأثيرها على وجودنا في العالم؛ ويقترح أنّه يمكننا استكشاف معاني التّواصل بشكل أعمق من خلال دراسة الأنساق العامّة والقواعد الّتي تحكمها.

يعبّر **هيدغر** عن هذه الرّؤية بقوله: "ينبغي فهم ظاهرة التّواصل في معنى واسع وانطولوجي، فالقول الّذي يسمح مثلا بنشر "بلاغ" أو بإعلان صفحة إخبارية ليس إلاّ حالة خاصّة من حلات التّواصل في معناه العام(...) فهو يحسن المشاركة عليها عند التّصور، إذ هو في حقيقة الأمر تسلسل عن غاية من التّعقيد، وإذا ما كنّا نريد تجسيم الفكرة فلنقارن وعينا بماء غامر لنرى أنّ الأفكار الواعية تمام الوعي ليست منه إلّا سطحه، أمّا كتله فهي على العكس من ذلك، تلك الأفكار المتداخلة وتلك المشاعر الغائمة، وذلك الصدى المنبعث من

[1] – مارتن هيدغر، **كتابات أساسية**، الجزء2، ترجمة: إسماعيل المصدق، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1 ،2003، ص261

حدسنا ومن تجربتنا بوجه عام، ويضاف كلّ ذلك إلى ما في إرادتنا من استعداد خاص، إذ أنّ تلك الإرادة من نواة كيان نفسها." [1]

وبشكل عام، تؤكّد فلسفة التّواصل عند **هيدغر** على أهمّية الحوار الحقيقي والمعنى المشترك في العلاقات الإنسانية وفي فهمنا للعالم. يقول **عمر مهيبل** أنّ فلسفة **هيدغر** في مجملها متعدّدة الأوجه، موحدة الهدف، فهي تواصل بين الكائن وكينونته، وتواصل بين الكائن والآخر، وتواصل بين زمانية الكائن وتاريخيته، وتواصل بين الميتافيزيقا والانطولوجيا السّياسية، وتواصل بين الفكر واللّغة، وتواصل بين الميتافيزيقا والشّعر، بين التّقنية واللّغة. [2]

أمّا فلسفة التّواصل في الفكر الأمريكي، يمكن أن نمثّل لها بالفيلسوف، **جون ديوي** الفيلسوف، والمصلح التّربوي؛ الّذي اشتهر بإسهاماته في تطوير علم النّفس الوظيفي وفلسفة البراغماتية. أمّا نظرّيته في التّواصل، فقائمة على أساس أنّ التوآصل هو جانب أساسي من التّنمية الاجتماعية والفكرية للإنسان، وأنّه يلعب دورًا مركزيًا في تكوين وصيانة الرّوابط والعلاقات الاجتماعية. ففي نظره " أن التّواصل، أداة تدقيق اجتماعي، لأنّه يعدّ لمعيار أساسي لكلّ علالة إنسانية تقوم بإنتاج وتحقيق مكاسب اجتماعية، وعن طريق المشاركة يصبح للفرد إمكانية اكتساب وممارسة مراقبة على الحياة الاجتماعية. ولهذا فانّ الباحث ديوي ينادى بإرساء نظام تواصل جماهيري." [3] فالتّواصل الفعّال يتطلّب مشاركة نشطة من جميع الأطراف

---

[1] – عمر مهيبل، **إشكالية التواصل في الفلسفة الغربية المعاصرة**، منشورات الاختلاف، ط1، 2005م، ص18

[2] – عمر مهيبل، **إشكالية التّواصل في الفلسفة الغربية المعاصرة**، مارتن هيدغر، جريدة الرّياض، الخميس 30 نوفمبر 2006م – العدد 14038

[3] – غريب عبد الكريم، **التّواصل والتنشيط، الأساليب والتقنيات**، منشورات عامل التربية، ط1، 2008م، ص 10.

المعنية، وهي عملية ديناميكية تتضمّن تبادل الأفكار والمشاعر والخبرات. وشدّد على أهمّية السّياق في عملية التّواصل، ذلك أنّ معنى الرّسالة لا يتحدّد فقط من خلال الكلمات المستخدمة، ولكن أيضًا من خلال السّياق الّذي يتمّ توصيلها فيه.

كما إنّ التّواصل الفعّال يتطلّب القدرة على الاستماع والنّظر في منظور الآخرين، وأنّه يتطلّب القدرة على التّعبير عن نفسه بوضوح وفعالية. وأعرب عن اعتقاده بأنّ القدرة على التّواصل بشكل فعّال أمر ضروري لتنمية مهارات التّفكير النّقدي، وأنّه جزء مهمّ من العملية الديمقراطية.

عموما، تؤكّد نظرية **ديوي** للتّواصل على أهمية المشاركة النّشطة والسّياق والتّفكير النّقدي في عملية تبادل الأفكار والمعلومات. إنّه منهج شامل يعترف بالأهمية الاجتماعية والفكرية للتّواصل في حياة الإنسان. فالاتّصال ليس مجرّد وسيلة لتبادل المعلومات، ولكنّه وسيلة لخلق وتشكيل الواقع والشّعور بالذّات. يقول **ديوي** ضمن هذا المفهوم: "إنّ وجود المجتمع لا يدوم بالنّقل والاتّصال فحسب، ولكن يصحّ أن نقول إنّ وجوده متضمّن في النّقل والاتّصال. فليست الصّلة بين الكلمات الإنجليزية – Common (مشترك) Community (جماعة) Communication (اتصال) – لفظية فحسب، ذلك بأنّ النّاس يعيشون جماعة بفضل ما يشتركون فيه من الأشياء، وأنّ الاتّصال هو الوسيلة الّتي بها يشتركون في إحراز الأشياء. أمّا الأشياء الّتي ينبغي لهم الاشتراك فيها حتّى يؤلّفوا جماعة أو مجتمعاً فهي الأهداف والعقائد والمطامح والمعارف أي التّفاهم، أو كما يقول أهل الاجتماع التّشابه العقلي. ومثل هذه الأشياء لا يمكن أن تنقل بين الأفراد نقلا مادّياً كما تنقل الحجارة، ولا يمكن أن يشترك الأفراد فيها كما يشتركون في تقسيم فطيرة بينهم، وإنّما الاتّصال الّذي يكفل لهم الاشتراك في التّفاهم هو ذلك الاتّصال الّذي ينتج تماثل الميول الفكرية والعاطفية بينهم، أي تماثل الوسائل الّتي يجيبون بها عن حاجياتهم ومطامحهم. [1]

[1] – جون ديوي، **الديمقراطية والتّربية**، ترجمة: منى عفراوي، وزكريا ميخائيل، مطبعة لجنة التّأليف والتّرجمة والنّشر، القاهرة، 1947م، ص4

وإذا عرّجنا على فلسفة التّواصل عند **تشارلز تايلور** الفيلسوف الكندي المعروف بإسهاماته في مجالات الفلسفة السّياسية والنّظرية الاجتماعية وفلسفة اللّغة والتّواصل؛ فإنّنا نجده يهتم بطرق الفهم والتّفكير حول عملية التّعبير والتّواصل من خلال سياقاتنا الاجتماعية والسياسية والثقافية. ولذلك نجده يقترح أنّ التّعبير عن أيّ شيء يتضمّن إظهاره في سياق معيّن، وهذا السّياق يختلف باختلاف الوسيلة المستخدمة للتّعبير. فالتّعبير عن المشاعر يمكن أن تظهر من خلال تعبيرات الوجه، مثل الابتسامة أو الدّموع وغيرهما. فهذا السّياق هو الوجه نفسه والتّعبيرات الوجهية. أما التّعبير عن الأفكار، فباستخدام الكلمات كوسيلة للتّعبير وهنا، يكون السّياق هو اللغة والكلمات التي تُستخدم. في حين فإنّ التّعبير من خلال الفنّ، فتشكّل الأعمال الفنّية وسيلة للتّعبير والتواصل، وهي نفسها تمثّل السّياق ذاته، سواء كانت قصّة أو لوحة أو أي وسيلة فنّية أخرى. كما يمكن أن يتمثل التّعبير الفنّي في الألوان والأشكال والرّموز المستخدمة. ولذلك يشير **تايلور** إلى أنّ كلّ سياق من هذه السّياقات يحمل سمات خاصّة به، وهذه السّمات تلعب دورًا في تحديد كيفية فهم واستيعاب التّعبير، كما يشدّد على أنّ الفهم والتّواصل لا يمكن أن يتمّ منفصلين عن السّياق الّذي يجري فيه التّعبير. وبذلك يقدّم وجهة نظر مفيدة حول كيفية فهم عملية التّواصل والتّعبير في مختلف السّياقات ووسائل التّعبير المختلفة. وفي هذا السياق يقول: "التَّعبير عن شيءٍ مَعْنَاهُ إظهارُهُ في وَسَط ما. فأنا أُعبّر عن مشاعري في وجهي، وأُعبّر عن أفكاري في الكلمات الَّتِي أَتَفَوَّهُ بها أو أكتُبها، وأعبَرُ عن روايتي للأشياء في عمل فنّي ما قد يكونُ قصَّةً أو رواية. وفي جميع هذه الحالات يكونُ لدينا فكرة إظهار شيءٍ، وفي كل حالة، يكون الإظهارُ في وسَطٍ يَتَمتَّع بصفاتٍ مُعيَّنةٍ خاصة" [1]

أمّا في الفكر الفرنسي، فقد كتب العديد من الفلاسفة عن فلسفة التّواصل. ولعلّ من أبرزهم، **جاك دريدا**، المعروف بإسهاماته في مجال التّفكيك، وهو منهج نقدي لفهم العلاقات بين النّصوص ومعانيها والسّياقات الّتي تُكتب وتُقرأ فيها.

[1] – تشارلز تايلور، **منابع الذّات (تكوُّن الهويّة الحديثة)**، ترجمة: حيدر حاج إسماعيل، المنظّمة العربية للتّرجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2014م، ص545

يشير **دريدا** إلى أهمية اللّغة والتّواصل في الفهم البشري والتّفاعل الاجتماعي، ويشدّد على تعقيدات وفجوات اللّغة وكيف يؤدّي ذلك إلى تعدّد المعاني واختلاف الاستفسارات والتّفسيرات، حيث اجتاحت أفكاره ميدان الفلسفة والأدب والعلوم الاجتماعية والنّقد الثّقافي. فقد اعتقد في فلسفته في التّواصل بأنّ جميع الاتصالات بطبيعتها غير مستقرة وغير ثابتة، لأنّ اللّغة بطبيعتها غير ثابتة، وغير مستقرة. فوفقًا لي نظريته، فإنّ اللّغة هي نظام من العلامات المعقّد. " نطلق كلمة "لغة" على الفعل والحركة والفكر والتروي والوعي واللاوعي والخبرة الانفعال... إلخ." [1] ففي هذا السّياق، يرتبط مصطلح "لغة" بمفهوم أوسع من مجرد اللّغة المكتوبة أو اللّغة الشفهية، بل تمتد لتشمل جميع أوجه التّواصل والتّعبير في الحياة البشرية. يعكس هذا التفكير تعقيد الطبيعة البشرية وتعدد وسائل التّعبير والتّواصل الّتي يستخدمها البشر للتّعبير عن أنفسهم وتبادل المعرفة والتّفاعل مع العالم المحيط بهم.

كما إنّ مفهوم الكتابة لا يقتصر فقط على الكتابة الأبجدية والنّصوص المكتوبة. بل يشمل أيضًا جميع وسائل التّعبير والتّواصل الّتي تستخدم لتدوين المعلومات والأفكار والمعاني، بغض النّظر عن الوسيلة المستخدمة. هذا يتضمن الصّور والرّموز والحركات البدنية والأصوات والموسيقى والفنون التّصويرية والرّقص والأداء، وحتّى الألعاب والتّقنيات العسكرية والسّياسية.

يقول في هذا السياق: " ولكننا نميل الآن إلى أن نطلق كلمة كتابة على كل هذا وعلى أشياء أخرى: لا نطلقها فقط على الحركات البدنية لعملية التدوين في الكتابة الأبجدية، والكتابة التصويرية (pictographique) والكتابة الرّمزية (ideographique)، ولكنّنا نطلقها أيضًا على كلّ ما يجعل الكتابة ممكنة ونطلقها أيضاً، فيما وراء الوجه الدّال على الوجه المدلول عليه نفسه، وعلى كل ما يمكن أن يؤدّى عمومًا إلى التّدوين سواء كان حرفيًا أم لا، حتّى لو كان ما توزّعه

[1] – جاك دريدا، **في علم الكتابة**، ترجمة: أنور مغيث، منى طلبة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط2، 2008، ص69

الكتابة في الفراغ مختلفا عن الصّوت البشرى مثل السّينما والرّقص بالتّأكيد، ولكن هناك أيضاً كتابة تصويرية وموسيقية ونحتية... إلخ. ويمكننا أيضا أن نتحدّث عن كتابة ألعاب قوى، بل وبيقين أكثر يمكن أن نتحدّث عن كتابة عسكرية وسياسية إذا ما نظرنا إلى التّكنيك الّذي يتحكّم في هذه المجالات." [1]

إذن، يشير **دريدا** إلى أنّ التّواصل والتّعبير يمكن أن يتمّ من خلال وسائل متعدّدة وأشكال متنوّعة، وجميعها تعتبر أشكالًا ممكنة للغة وللكتابة، ويبرز التّفاعل بين النّصوص والمعاني والوسائل الّتي تُستخدم للتعبير عنها.

أمّا **ميشيل فوكو**، الفيلسوف والمؤرخ، المعروف بإسهاماته في مجالات الفلسفة وعلم الاجتماع، والنّظرية الثّقافية، كان مهتمًا بشكل خاصّ بالطّرق الّتي تترابط بها السّلطة والمعرفة، ولذلك حدث نوع من الاقتران بين الاتّصال والقوة في فلسفته. وكان لفلسفته في التّواصل، تأثير كبير على دراسة الاتّصال والإعلام.

حرص **فوكو** من خلال فلسفته في التّواصل على التّأكيد بأنّ السّلطة ليست مجرّد شيء يمارسه الأفراد أو المؤسسات، بل إنّها قوة منتشرة تشكل وتؤثّر في جميع أشكال التّفاعل والتّواصل الاجتماعي. وجادل بأنّ السّلطة ليست مجرّد شيء يُمارس على الأفراد أو الجماعات، بل هو أمر يتمّ التّفاوض عليه باستمرار والتّنازع عليه من خلال أشكال مختلفة من التّواصل والخطاب.

كما أكّد أيضا على أنّ المعرفة والتّواصل متشابكان بشكل وثيق، وأنّ إنتاج المعرفة ونشرها واستقبالها كلها تتشكّل من خلال علاقات القوة. إذن هو " تأكيد على علاقة المعرفة – السلطة، أي على هذا التّبادل الدّاخلي، وأشكال الانزياح والانزلاقات الصّامتة، والتّوتر والاستقطاب المتبادل، فكأنّه يصف جسراً متحرّكاً أو يتحدّث عن معابر مباشرة أو كثيرة الالتواء، لا بين المعرفة والسلطة، بل هنالك في الموقع الّذي لا يجدان منه فكاكاً أو انفصالاً.

[1] – المرجع نفسه، ص69

هو موقع القطع الخطابية والسّلطات الذرّية. ويمكن أن نأخذ أمثلة بسيطة، فمدلول "التحقيق" (enquête) في العصر الوسيط كان يستعمل استعمالات مختلفة في ممارسة التّحقيق في خدمة السّلطة الملكية، وفي مجال المعارف التّجريبية النّاشئة كضامن لعمليتها، وأنّ مدلول "الامتحان" في أيّامنا هذه، هو في نفس الوقت مبدأ اصطفاء في المدرسة والمعمل، ونموذج نظري للعديد من العلوم الانسانية، ابتداء من علم الاجتماع إلى التّحليل النّفسي " [1]

باختصار، تؤكد فلسفة **ميشيل فوكو** في التّواصل على دور القوّة والمعرفة في تشكيل الطّرق الّتي نتواصل بها ونتفاعل بها مع بعضنا البعض، وتسلّط الضوء على أهمية فهم السّياق الاجتماعي والثّقافي والسّياسي الّذي يحدث فيه التّواصل.

الفهم التّواصلي: دور التّواصل في البحث عن الفهم من منظور غادامير ي

مفهوم **غادامير** للفهم التّواصلي، المعروف أيضًا باسم "الفهم التأويلي"، هو موضوع مركزي في كتبه ورسائله، لا سيما في كتابه العمدة "الحقيقة والمنهج" باعتباره عملا واسع النّطاق. فمن خلال استكشافه للموضوعات المتعلّقة بالتّأويل والتّفاهم، أكّد **غادامير** على أهمية التّفاهم المتبادل والحوار بين النّاس. لاعتقاده أنّ الفهم ليس مجرّد عملية فردية، ولكنّه يتطلّب التّواصل والمشاركة مع الآخرين. ذلك أنّ الفهم هو عملية تأويلية تتضمن حوارًا بين المترجم والعمل المفسّر؛ وبأنّ اللّغة تلعب دورًا مركزيًا في هذه العملية، لأنّها الوسيلة الّتي يتمّ من خلالها التّعبير عن المعنى وفهمه، وبذلك يؤكد على أهمّية التّواصل والحوار في البحث عن المعنى والتّفاهم.

فالفهم الحقيقي ليس سعيًا ذاتيا أو فرديًا، بل يتطلّب تبادل الأفكار ووجهات النّظر من خلال الحوار والتّواصل. وبالتّالي فإنّ الفهم ينطوي على لقاء بين الشّخص الّذي يسعى إلى الفهم وبين التّراث، وأنّ هذا اللّقاء يتشكّل من خلال الفهم المسبق والأحكام المسبقة. ويتطلب تهيئة المرء لنفسه كي يخبره النّص بشيء مان ممّا يتطلب وجود حس تأويلي منذ

[1] – عبد العزيز العيادي، **ميشال فوكو، المعرفة والسلطة**، المؤسسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، ط1، 1994م، ص 95

البداية لآخرية النّص" بيد أنّ هذه الحساسية لا تتضمّن الحيادية فيما يتعلّق بالمضمون، ولا تتضمّن نكران المرء ذاته، بل تتضمّن منح المرء الصّدارة لمعانيه المسبقة وأحكامه المسبقة، وتكييفها. [1] ومن ثمّ فإنّ الفهم ليس عملية محايدة أو موضوعية، بل يتشكّل من خلال السّياق الثّقافي والتّاريخي الّذي يحدث فيه. فضلاً عن الخبرات الشّخصية ووجهات نظر المفسّر أو المؤوّل. "الفهم ليس عملية محايدة لإدراك شيء معطى بموضوعية، بل هو عملية نشطة وخلاقة تجلب الماضي إلى الحاضر وتعرضه في المستقبل."[2] وبهذا يصبح الفهم ليس مجرّد مسألة تطبيق المفاهيم أو الأفكار الموجودة مسبقًا على نصّ أو موضوع، بل هو عملية الانخراط النّشط في معنى النّص أو الموضوع وتفسيره في سياقه التّاريخي والثقافي، ضمن تفاعل حركة التّراث وحركة المؤوّل، وضمن هذا السّياق يصرح **غادامير**: " فتوقّع المعنى الّذي يحكم فهمنا لنصّ ما ليس مجرّد شرط مسبق ثابت، إنّما نحن بالأحرى ننتجه بقدر ما نفهم ونشارك في تطوّره، ومن ثمّ نحدّده نحن. وعليه، فإنّ دائرة الفهم ليست دائرة منهجية، إنّما هي تصف عنصرا في بنية الفهم الأنطولوجية." [3]

من الواضح حسب **غادامير** أنّ الفهم ليس مجرّد نشاط معرفي يحدث في العقل، بل هو سمة وجودية للوجود البشري. وفقًا لاعتقاده، فإنّ السّياق التّاريخي والثّقافي واللّغوي، يشكّل فهمنا للعالم. فبالنسبة إلى **غادامير**، الفهم ليس مجرّد استيعاب الحقائق أو البيانات الموضوعية، بل هو عملية مستمرة من التّأويل والحوار. وهذا يدل أنّ نداء الوجود هو الّذي يسمح للكائن

[1] – هانز جورج غادامير، **الحقيقة والمنهج**، الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار أويا للنشر، ليبيا، ط1، 2007م، ص372

[2] – المصدر نفسه، ص301

[3] – المصدر نفسه، ص402

البشري بالفهم، وبعبارة أخرى إن" يبدأ الفهم عندما يخاطبنا شيء ما، وهذا هو الشّرط الأوّل للتّاويلية." [1]. شدّد **غادامير** على أهمّية الانفتاح والاستعداد للانخراط مع الآخرين في عملية التّواصل، " فكل ما مطلوب منا هو أن نظل منفتحين على المعنى الذي ينقله الشّخص الآخر." [2] كما أعرب عن اعتقاده بأنّ الحوار، الّذي يستمع فيه الأفراد إلى وجهات نظر بعضهم البعض ويتفاعلون معها، ضروري لتحقيق التّفاهم المتبادل وكشف الحقيقة الّتي يُنظر إليها على أنّها شيء ينبثق من عملية التّفسير الحوارية هذه، بدلاً من كونها شيئًا ثابتًا أو محددًا مسبقًا، كما يُنظر إليها على أنّها جانب مركزي وأساسي للتّواصل الهادف. وبالتّالي ينظر **غادامير** إلى التّواصل على أنّه عملية تفاهم متبادل، يشارك فيها كلّ من المُرسِل والمتلقّي في حوار يسعى إلى الكشف عن معنى رسالة معيّنة، وينظر إلى اللغة كوسيط تتمّ من خلاله هذه العملية. وفي هذا السّياق نراه يصرّح: " لا تفيد المشكلة الهرمينوطيقية التّمكن الصّحيح من اللّغة بل بلوغ فهم مناسب عن موضوع الكلام الّذي يحدث عبر وسيط اللغة" [3]. بمعنى أنّ مسألة الفهم تستند إلى فعالية اللّغة، لأنّ كل تأويل هم فهم بالدّرجة الأولى، وكل تأويل يندرج في بنية اللّغة، وبذلك يصرّ **غادامير** في مواضع متعددة بأنّ" مجمل خبرتنا بالعالم يمكن تفسيرها وفهمها على أنّها حدث لغوي، لأنّ كلّ تفسير وفهم لمّا يكون قابلا للتعقّل هو فهم وتفسير يكون له طابع اللّغة." [4]

---

[1] – غادامير، **فلسفة التأويل، الأصول. المبادئ، الأهداف**، ترجمة: محمد شوقي الزين، الدّار العربية للعلوم، بيروت، ط2، 2006م، ص.409.

[2] – غادامير، **الحقيقة والمنهج**، مصدر سابق، ص372

[3] – المصدر السّابق، ص507.

[4] – غادامير، **تجلّي الجميل ومقالات أخرى**، تحرير: روبرت برناسكوني ترجمة: سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثّقافة، المشروع القومي للتّرجمة، القاهرة، د.ط، 1997م، ص21

يرى **غادامير** أنّ السّعي وراء الحقيقة هو عملية مستمرة تتطلب الرّغبة في الانخراط في الحوار والاستماع إلى وجهات نظر الآخرين. كما إنّه من خلال الحوار، نحن قادرون على إجراء تقييم نقدي وتحدي افتراضاتنا ومعتقداتنا، والتّوصل إلى فهم أعمق للعالم والآخرين. بشكل عام، تؤكّد فلسفة **غادمير** على أهمية التّواصل والحوار في السّعي وراء الحقيقة، وتقترح أنّ الحقيقة تنبثق من التّفاعل وتبادل الأفكار ووجهات النّظر. كما كان لمفهوم الفهم التّواصلي تأثير كبير على مجالات الفلسفة والنّظرية الأدبية والعلوم الإنسانية على نطاق أوسع. كما تمّ تطبيقه في مجالات مثل التّربية وعلم النّفس، حيث يبرز أهمّية الحوار والتّواصل في عملية التّفاهم.

ممّا سبق، يمكن النّظر إلى فهم **غادامير** للتّواصل على أنّه جمع لوجهات نظر الفلاسفة الّذين سبقوه، وكذلك أولئك الّذين كانوا معاصرين له، حيث تأثّرت فلسفته بشدّة بمن سبقوه، كما اعتمد على بعض معاصريه لتطوير منهجه الخاص لفهم التّواصل والتّفسير وطبيعة الحقيقة. لقد كان واضحا تأثّر **غادامير** بتركيز **أفلاطون** على الحوار وأهمية اللّغة في البحث الفلسفي – وهذا ما سيتمّ التّفصيل فيه لاحقا– كما استند **غادامير** إلى نظريّة **أرسطو** في البلاغة وتأكيده على دور التّأويل في التّواصل. وكان من الطّبيعي أيضا أن يتأثر **غادامير** بأستاذه **مارتن هيدغر** في فلسفته التّأويلية، والّتي أكّدت على دور التّأويل في الفهم، وضمن السّياق نفسه، يظهر التّأثر جليا بتركيز **فيلهلم ديلتاي** على أهمّية السّياق التّاريخي ودور التأويل في فهم التّجربة البّشرية. وكان **لفريدريك نيتشه**، بصمة حول طبيعة الحقيقة وأهمية التّأويل في عملية الفهم، مستندا ضمن السّياق نفسه إلى نظرية التّعاطف **لهانز ليبس** في تطوير أفكاره الخاصّة حول الفهم والتّأويل.

كما يمكن النّظر إلى آرائه حول التّأويل على أنّها بناء على التّقليد التّأويلي الّذي بدأ مع **فريدريش شلايرماخر** واستمر خلال **فيلهلم ديلتاي**. ومع ذلك، يختلف **غادامير** عن هؤلاء المفكرين في وجهة نظره بأنّ التأويل ليس عملية ذاتية بحتة، بل يتشكل من خلال السّياق التّاريخي والثقافي الّذي يحدث فيه. وهو ما يميز وجهة نظر **غادامير** عن أولئك الّذين سبقوه.

من ناحية أخرى يرفض **غادامير**، فكرة المعنى الثّابت والموضوعي الّذي يمكن اكتشافه من خلال التّأويل، ويؤّكد في مقابل ذلك على أنّ المعنى ليس شيئًا ثابتًا وموضوعيًا، ولكنّه يقع دائمًا في سياق تاريخي وثقافي معين ويتطوّر باستمرار، ويشكّل من خلال عملية التّأويل المستمرة. تتناقض وجهة النّظر هذه مع آراء **شلايرماخر** و**ديلتاي**، الّذين شدّدا على البحث عن المعنى الموضوعي من خلال التّأويل.

نقطة التقاء أخرى واختلاف في ذات الوقت، بين فهم **غادامير** للتّواصل وفهم أسلافه، مثل **هيدغر** و**فيتجنشتاين**، وهي التّأكيد على دور اللّغة في تشكيل فهمنا للعالم. ورغم مشاركته التّأكيد على أهمّية اللّغة مع الفلاسفة السابقين، إلّا أنّه يختلف عنهم في وجهة نظره بأنّ اللّغة ليست مجرّد أداة لنقل الأفكار أو المفاهيم الموجودة مسبقًا، ولكنّها جزء لا يتجزّأ من وجودنا في العالم، الّذي نختبره ونفهمه.

لا يشاطر **غادامر** معاصريه **يورغن هابرماس** و**كارل أوتو أبل**، الإيمان بالحقيقة الموضوعية والثّابتة، ذلك أنّ، فلسفته التأويلية تتمحور حول فكرة أنّ الحقيقة دائمًا ما تقع تاريخيًا وثقافيًا، وأنّها تخضع دائمًا للتّفسير وإعادة التّفسير، وبأنّ الفهم دائمًا سياقي، وأنّ فهمنا للعالم يتشكّل من خلال سياقاتنا التّاريخية والثقافية، رافضا بذلك رأي معاصريه المرتبطان "بالنّظرية النّقدية"، والّتي تفترض وجود الحقيقة الموضوعية. ومع ذلك، فقد انتقد **هابرماس** أيضًا فكرة حقيقة واحدة مطلقة، بحجّة أنّ وجهات النّظر والتّفسيرات المختلفة يمكن أن تسهم جميعها في فهمنا للعالم. من ناحية أخرى، يرتبط **أبل** بمنهج أكثر تقليدية وموضوعية للحقيقة، مؤكّداً على أهّمية الأدلّة التّجريبية والتّفكير المنطقي في السّعي وراء المعرفة.

المبحث الثالث:

تأويلية غادامير: جوانب محاكاة العقل اليوناني

سعى **غادامير** في مشروعه إلى تطوير منهج جديد للفهم يكون أكثر استجابة لتعقيدات التّجربة الإنسانية وأكثر انسجامًا مع السّياقات الثّقافية والتّاريخية الّتي يتمّ فيها إنتاج المعرفة. لتحقيق هذا الهدف، اعتمد **غادامير** بشكل كبير على تقاليد الفلسفة اليونانية، انطلاقا من قناعته بأنّ بداية العلم والفلسفة الاغريقيين يجب أن تفهم في ضوء إجابات المفكّرين العظام عن التّساؤلات الّتي أثارتها تلك البداية، ومن هنا نجده مثلا يقرأ محاورة فيدون [1] وخاصّة عمل **أفلاطون** و**أرسطو**.

يعترف **غادامير** بأنّ الفلسفة اليونانية لعبت دورًا مركزيًا كمصدر للأفكار، ونقطة مرجعية لفهم طبيعة التّجربة الإنسانية، ذلك لقدرة الإغريق على تقديم مجموعة غنيّة ومتنوّعة من الأفكار الّتي يمكن استخدامها للتّفكير في العالم من حولنا وفهمه، تتميّز بإحساس من التّأمل والتّفكير، وأنّ أفكارهم الفلسفية كانت متأصّلة بعمق في ثقافتهم وأسلوب حياتهم.

ومن هنا – كما يتصوّر **غادامير** – ومن خلال الانخراط في أفكار الفلاسفة اليونانيين، يمكننا تعميق فهمنا لأنفسنا وللعالم الّذي نعيش فيه، واكتساب تقدير أكبر لغنى وجمال التّجربة الإنسانية.

لم تكن الفلسفة اليونانية بالنسبة لغادامير مجرد فضول تاريخي، بل كان لها دورًا حاسمًا في تطوير الفكر الغربي، واستمرت في التّأثير على الفلسفة المعاصرة حتّى يومنا هذا. إنّها تقليد حي لا يزال له صلة وأهمّية للفلسفة عبر العصور. وهذا ما جعلها خالدة وعالمية، يمكن استخدامها لإلقاء الضّوء على مجموعة واسعة من الأسئلة الفلسفية والعملية.

يقرّ **غادامير** بأنّ تركيز الإغريق على التّأمل والتّفكير، وكذلك تقديرهم للجمال والفنون، أدّى إلى ظهور تقليد فلسفي يهتمّ بفهم طبيعة الواقع وطبيعة الوجود. كما إنّ الإغريق تميّزوا

[1] – أفلاطون، **فيدون**، ترجمة: عزت قرني، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2001، تقديم المحاورة، ص 11

بطريقتهم الخاصّة في التّعامل مع الأسئلة الفلسفية الّتي تميّزت بحس الانفتاح والحوار، بدلاً من البحث عن إجابات نهائية.

يمكن القول أنّ وجهة نظر **غادامير** للفلسفة اليونانية أظهرت مدى الاحترام العميق والإعجاب، الّذي يكنّه لها. ولذلك اعتبر التّعامل مع أفكار الفلاسفة اليونانيين، جزءًا أساسيًا من مشروعه الفلسفي.

سوف يستكشف هذا المبحث، تلك الطّرق الّتي أثّر بها الفكر اليوناني على فلسفة **غادامير** وفكره. على وجه التّحديد، سوف نركّز على الطّرق الّتي حاكى بها **غادامير** جوانب من العقل اليوناني في عمله، بما في ذلك عودته إلى الفكر السقراطي، وانخراطه في فلسفة **أفلاطون** في الفنّ والسياسة، واستخدامه للمفاهيم الأرسطية في نظريته التّأويلية. من خلال دراسة هذه التّأثيرات، سنكتسب فهمًا أعمق لمشروع **غادامر** الفلسفي وصلته بالمناقشات المعاصرة في العلوم الإنسانية والاجتماعية.

غادامير والتّراث السّقراطي: إعادة فحص للفلسفة اليونانية"

يشير التّقليد السّقراطي إلى الإرث الفلسفي والفكري للفيلسوف اليوناني القديم **سقراط** Socrate (469-399)، الّذي يُعتبر على نطاق واسع، أحد مؤسسي الفلسفة الغربية، كما يُعرف بطريقته في الاستجواب، والمعروفة باسم الطريقة السقراطية، والّتي استخدمها لتحدّي معتقدات وافتراضات محاوريه من أجل الوصول إلى فهم أكبر للعالم. "إنّ ما يميّز فكر **سقراط**، أنّه جاء في لحظة تأجج فيها الفكر اليوناني بين الانسان والطّبيعة، وعندما كان الصراع على أشده بين الذات Objet والموضوع Sujet." [1]

[1] – محمد عبد الرحمن مرحبا، **مع الفلسفة اليونانية**، منشورات عويدات، بيروت باريس ط3، 1988، ص 491.

تأثّر **غادامير** بشدّة بالجوانب الفكرية والفلسفية لسقراط، إذ انجذب بشكل خاص إلى طريقة **سقراط** في الاستجواب، والمعروفة باسم الطّريقة السّقراطية، والّتي اعتبرها نموذجًا لنوع التّفكير النّقدي الضّروري لتطوير المعرفة والحكمة، والّتي تتضمن تحدّي معتقدات وافتراضات المحاورين من أجل الوصول إلى فهم أكبر للعالم؛ فسعى **غادامير** إلى دمجها في مشروعه الفلسفي الخاص. وهذا ما يتجلّى في قوله:" ولغرض بناء نظريّتي التّأويلية، أصبحت مقتنعا بوجوب تبنّي ميراث **سقراط** عن الحكمة الإنسانية الّتي هي الجهل إذا ما قيست بما يدّعيه العلم من العصمة الإلهية لمعارفه."[1]

قدم **غادامير** تفسيرًا فريدًا ومختلفًا لفكر **سقراط** عندما وصف الطّريقة السقراطية للحوار كوسيلة لفهم الصفات المتأصلة للفرد، وإعادة اكتشاف الطبيعة الحقيقية للوجود البشري، وقبول حقيقة أن دائرة العالم المجهول أكبر من دائرة العالم المعلوم. "...ولكن ليس هذا هو طريق الحكمة إنّ الحكمة الإنسانية هي معرفة جهلنا. والشخص الآخر الذي يحادثه **سقراط**، مدان بجهله بموجب معرفته هو. وهذا يعني أنّ شيئا ما ينير له نفسه، وما تنطوي عليه حياته من أوهام ولتعبّر عن ذلك بطريقة **أفلاطون** الجريئة في الرّسالة السابعة: ليست محاججته هي الّتي تدحض فحسب وإنّما روحه أيضا."[2] فالتّجربة السقراطية الأصيلة هي الّتي حولت الفلسفة إلى الجدلية، أين تدخل الذّات في حوار مع الغير، وقبل ذلك مع ذاتها."[3]

يعتبر مفهوم الحوار (Dialogue) مهمًا للمشروع الفلسفي لغادامير كأساس للظّاهرة الهرمنيوطيقية أو دراسة التّفسير والفهم. فحسب **غادامير**، الحوار ضروري لنا في فهم العالم من حولنا، ولإدراك الحقيقة، الّتي يعتقد بأنّها دائمًا إنسانية، بمعنى أنها حقيقة ذات صلة وذات مغزى بالنسبة لنا، وليست حقيقة مطلقة أو موضوعية توجد بشكل مستقل عن فهمنا لها، يتم

1 – غادامير، **التلمذة الفلسفية**، مصدر سابق، ص307.

2 – نفس المصدر، ص 310.

3 - Hans Georges Gadamer, **L'Herméneutique En Rétrospective**, Traduit de l'allemand par Jean Grondin, Édition Vrin, Paris, 2005, p 140.

التّوصل إليها من خلال الحوار، أو تبادل الأفكار ووجهات النّظر بين النّاس، كما يؤكّد **غادامير** على أهمّية الحوار كوسيلة لاكتساب فهم أعمق للعالم. فنجده يقول: "وهكذا نعود إلى النتيجة إنّ الظّاهرة التّأويلية تدلّ ضمنياً أيضا على أولوية الحوار وعلى بنيّة السؤال والجواب."[1]

استفاد **غادامير** من إحدى التّقنيات المهمّة في فكر **سقراط**، وهي الطّريقة الّتي انخرط فيها في الحوار والنّقاش مع خصومه. فقد كانت فلسفته نتيجة لمنهجيته، والّتي كانت الطريقة السقراطية للمحادثات الديالكتيكية القائمة على السخرية، والتهكم، وتوليد أفكار جديدة. " وكما عرف **سقراط** من خلال السّخرية المألوفة كيف يحقّق غاياته مع أطراف أحاديثه."[2]

يعزو **أرسطو** إلى **سقراط** أنّه صاحب الحدّ الكلي والاستقراء. وهو الانتقال من المحسوس إلى المعقول. ومن صغار الأشياء إلى كبارها للوصول إلى المعنى الكلّي أو الماهية.

يعتقد **أرسطو** أنّ **سقراط** هو صاحب مفهوم "الحد الكلّي والاستقراء"، وأنّ الانتقال من المعلومات الحسّية إلى المفاهيم الأكثر تجريدًا، ومن الأشياء الصّغيرة إلى الأشياء الأكبر، هو طريقة لفهم المعنى النهائي أو جوهر شيء ما. وهو مذهب **سقراط:** وهو أنّه إذا كان الإنسان غير مدرك للعلم الصّحيح، فإنّ فيه مع ذلك حقائق كامنة يستطيع الإنسان أن يستخلصها من نفوس الآخرين، فهي حقائق لا يدري بها الإنسان، ولكنّها على كل حال كامنة في نفسه ووسيلة استخراجه منها إنّما هي الحوار [3] وهذا ما جعل **غادامير** يعتقد أنّ **سقراط** يُنظر إليه على أنّه

---

[1] – غادامير، **الحقيقة والمنهج**، مصدر سابق، ص491

[2] – غادامير، **التلمذة الفلسفية**، مصدر سابق، ص 309

[3] – أميرة حلمي مطر، **الفلسفة اليونانية، تاريخها ومشكلتها**، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، ،1998، ص ص145 –146

شخصية مؤثّرة للغاية وجذّابة في التّاريخ، ومعروف بمهارته في تعليم الآخرين بشكل أصيل من خلال الانخراط في حوار فكري [1]

عند الحديث عن الحقيقة، فإنّها عند **سقراط**، ومن بعده تلميذه **أفلاطون**، هي قبل كل شيء فكرة؛ والفكرة لا يمكن أن تتضح إلا بالجدل: أي بالتّحليل النّقدي لها كما تبيّن ذلك من المحاورات سابقة الذّكر. إنّ الجدل في الفلسفة السّقراطية لا يتناول الأشياء والوقائع، وإنّما يتناول التّفسيرات والتّأويلات المختلفة لها أو العبارات الّتي تقال عنها، ومواجهة الكشف هو جوهر المنهج الجدلي.[2] لهذا نجد **غادامير** يؤكد على أولوية ومكانة السّؤال في كلّ أنواع المعرفة، وهذا ما تؤكّده المشاهد الّتي لا تنسى في الحوارات الأفلاطونية، أين يظهر **سقراط** كمحاور يربك محاوريه السفسطائيين حتّى يصلوا إلى نقطة يفقدون فيها القدرة على طرح الأسئلة، فسقراط كان يفحمهم لأنّه كان أساسا يعرف كيفية طرح الأسئلة، ففنّ طرح السّؤال هو على وجه الدّقة من قيادة الفكر إلى أبعد الحدود، أنْ نسأل يعني أنْ تتاح لنا الإمكانية أن نكون مفكرين.[3]

الأسس الأفلاطونية والأرسطية لفلسفة غادامير

اعتبرت فلسفة **أفلاطون** مؤثّرة ودائمة عبر التّاريخ، لتضمّنها بعض العناصر الرّئيسية لفكره الّتي ساهمت في تأثيره الدائم، من أهمّها: تركيزه على طبيعة الواقع ودور المعرفة في فهمه، ونظريّته عن الأشكال باعتبارها الأساس لفهم طبيعة الواقع، ومفهومه عن الرّوح، بالإضافة إلى فلسفته السّياسية، ومساهماته في الأخلاق. بشكل عام، يمكن أن يُعزى تأثير **أفلاطون** الدّائم إلى الأهمّية الدّائمة وقوة أفكاره حول الواقع والمعرفة والتجربة الإنسانية. وهذا

1 - Hans Georges Gadamer, **Langage Et Vérité**, Traduit de l'allemand par Jean–Claude Genes, Édition Gallimard, Paris, 1995, p 167.

2 – أميرة حلمي مطر، **الفلسفة اليونانية تاريخها ومشكلتها**، مرجع سابق، ص145

3 - Hans Georges Gadamer, **Herméneutique Et Philosophie**, Traduit de l'allemand par Jean Greisch, Édition Beauchense, Paris, 1999, p 40

ما أكّده **غادامير** من خلال قوله:" ما من أحد سوى **أفلاطون**، أفلاطون صاحب مذهب المثل، وجدل الأفكار، **أفلاطون** الذي أضفى على الطّبيعة شكلا رياضيا ومنح ما ندعوه بعلم الأخلاق مضمونا عقليا، أقول ما من أحد سواه وضع أساس المفهومية الميتافيزيقية لتراثنا، ولكن في الوقت نفسه حدّد جميع بياناته بموجب المحاكاة."[1]

كان لفلسفة **أفلاطون** تأثير كبير على فكر **غادامير**. وقد تجلىّ ذلك في بعض الأعمال المحدّدة الّتي يناقش فيها **غادامير** أفكار **أفلاطون** ويتفاعل معها، كأطروحته لنيل شهادة الدّكتوراه، تناول من خلالها أحد جوانب فكر **أفلاطون**، تحت عنوان: "اللّذة في حوارات **أفلاطون**"، وكذلك "الأخلاق الجدلية عند أفلاطون" تحت إشراف أستاذه **مارتن هيدغر**، بالإضافة إلى دراسات مثل، "فكرة أفلاطون عن الحقيقة" و"أفلاطون والشّعراء" كما يتضمّن كتابه "العقل في عصر العلم" مناقشة لفلسفة **أفلاطون** في العلم. توضّح هذه الأعمال مشاركة **غادامير** وتقديره لأفكار **أفلاطون** وتأثيرها الدّائم على فكره.

من ناحية ثانية، كانت قراءة **غادامير** لفكر **أرسطو** مؤثّرة بعمق في فكره الفلسفي، إذ قدّم مساهمات كبيرة في مجال التّأويل، وحول فعل المحاكاة، وبداية الفلسفة. كما انخرط **غادامير** بعمق في أعمال **أرسطو**، وتأثّر بشكل خاص بفلسفته في الحكم العملي، والخبرة في السّعي وراء الحقيقة، وبيّن بأنّ منهجه في المعرفة، كان أكثر فائدة من المنهج النّظري الأكثر تجريدًا الّذي اتخذه فلاسفة مثل **كانط**، باعتباره مناسبًا بشكل خاص لتفسير النّصوص. كما اعتمد **غادامير** أيضًا على عمل **أرسطو** حول مفهوم الحياة الجيّدة، أو ما يسمّى بـ(اليودايمونيا) (eudaimonia) في مناقشاته الفلسفية الخاصة. وبيّن بأنّ السّعي وراء اليودايمونيا يعتبر هدفًا إنسانيًا أساسيًا، وأنّه ينطوي على تنمية فضائل مثل الشّجاعة والعدالة والرّحمة.

[1] – غادامير، **التلمذة الفلسفية**، مصدر سابق، ص 309.

مناقشة فكرة بداية الفلسفة

تأثّر **غادامير** بشكل كبير بأفكار **أفلاطون** و**أرسطو** حول أصل الفلسفة، أو بداية الفلسفة، كنشاط أساسي وقيِّم؛ حيث كان لهما مقاربات مختلفة إلى حدّ ما لقضية بداية الفلسفة. سعى **غادامير** إلى الجمع بين نظرتيهما، ليخلص إلى مقاربة بنظرة ثاقبة لطبيعة هذا المجال المعقّد والمتعدّد الأوجه.

فقد كان السّعي وراء الفلسفة بالنّسبة لأفلاطون، مرتبطًا ارتباطًا وثيقًا بالبحث عن الحقيقة والمعرفة؛ باعتبار الهدف النّهائي للفلسفة هو الوصول إلى معرفة الأشكال أو الأفكار الأبدية وغير المتغيّرة، والتّي اعتبرها الحقيقة المطلقة وراء عالم التّجربة الحسّية المتغيّر وغير المنتهي. وأنّ السّعي وراء الفهم الفلسفي يؤدّي إلى تقدير أكبر للجمال والخير.

بالنسبة لأفلاطون، كانت مسألة بداية الفلسفة مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بطبيعة الرّوح وأهمّية البحث الفلسفي. يقترح **أفلاطون** في محاورة "فيدون" أنّ الرّوح خالدة وأنّ الهدف النّهائي للبحث الفلسفي هو فهم الطّبيعة الحقيقية للواقع والأشكال، الّتي كان يعتقد أنّها الجانب الأساسي للواقع. وفقا لأفلاطون، فإنّ الرّوح قادرة على استيعاب الأشكال وتحقيق حالة من التّنوير، من خلال التّأمل الفلسفي.

ترتبط هذه الفكرة ارتباطًا وثيقًا بمسألة بداية الفلسفة، حيث تشير إلى أنّ السّعي وراء المعرفة الفلسفية هو وسيلة لتحقيق فهم أعمق للعالم ومكان الإنسان فيه. بهذه الطّريقة، تتشابك مناقشات **أفلاطون** عن بداية الفلسفة وطبيعة الروح بشكل وثيق، حيث رأى السّعي وراء الفهم الفلسفي كوسيلة لاكتشاف الطّبيعة الحقيقية للروح والعالم.

من ناحية أخرى، رأى **أرسطو** الفلسفة كنظام عملي يهتمّ بفهم العالم الطّبيعي والمبادئ الّتي تحكمه، ولذلك يعتقد أنّ بداية الفلسفة كانت مع **طاليس**، الّذي كان سعيه وراء الفلسفة – فيما يرى **أرسطو** – ضروريًا للمساعي العملية للحياة، مثل السّياسة والأخلاق، وكذلك لتحقيق

الحكمة، وفهم أسباب ومبادئ الأشياء، من أجل القدرة على التنبّؤ والسّيطرة على العالم الطّبيعي. وهذا ما ذهب إليه **عبد الرحمن بدوي** وأيّده حين يقول بـ " أنّ الفلسفة اليونانية لم تنشأ عن فلسفة شرقية مزعومة، إنّ بداية الفلسفة كانت مع اليونان في فجر القرن السّادس قبل الميلاد، لذلك رجّحنا **أرسطو**." [1] ويقصد بذلك ترجيحه للفكرة الأرسطية القائلة بأنّ بداية الفلسفة كانت مع **طاليس**.

لعلّ هذا الاعتقاد يؤيّده إعطاء الإغريق القدماء قيمة عالية للسّعي وراء المعرفة والفهم، لاعتقادهم أنّ فهم العالم والقوى الّتي تشكله، يمثّل مسعى نبيلًا وجديرًا بالاهتمام، حتّى لو لم يكن له تطبيق عملي، نظرا لأنّ اكتساب المعرفة والفهم – حسب اعتقادهم – يعتبر غاية في حد ذاته، وأنّ السعي وراء الحقيقة هو وسيلة لإثراء العقل والروح. إنّ الإغريق "بحثوا المعرفة لذاتها بمعنى أنّ العقل يتّجه إلى كشف الحقيقة بباعث من اللّذة العقلية، بدون أيّة أغراض عملية وغايات دينية، وهذا النّوع من المعرفة النّزيهة نشأ في ظلّ اليونان." [2]

في بحثه حول أصل الفلسفة وبدايتها، يبدأ **غادامير** من مشكلة فلسفية مفاهيمية، ويبحث في خصائص الفكر الفلسفي المعاصر فيما يتعلّق بهذه المشكلة. إذ يشارك في البحث والنّقاش حول طبيعة الفلسفة نفسها كنظام فلسفي، ذلك لأنّ ووفقًا له، فإنّ الغرض من البحث في بداية الفلسفة، هو فهم طبيعة ونطاق الفكر الفلسفي نفسه. فمن خلال مناقشة أصل الفلسفة وتطورها، يمكننا الحصول على نظرة ثاقبة للأسئلة والاهتمامات الأساسية التي حفّزت الفلاسفة عبر التّاريخ، بالإضافة إلى الطّرق الّتي تمّ بها معالجة هذه الأسئلة.

يمكن أن يساعدنا هذا الفهم على وضع استفساراتنا الفلسفية المعاصرة ضمن سياق تاريخي وثقافي أوسع، واكتساب تقدير أعمق لثراء التّقاليد الفلسفية. بهذه الطريقة، فإنّ بحث

---

[1] – عبد الرحمن بدوي، **ربيع الفكر اليوناني**، وكالة المطبوعات، الكويت، ط5، 1979، ص 45

[2] – الطويل توفيق، **أسس الفلسفة**، دار النهضة الغربية القاهرة، ط4 ،1964، ص 38

غادامير في بداية الفلسفة ليس مجرد تمرين أكاديمي، بل محاولة لإثراء وتعميق فهمنا لطبيعة الفكر الفلسفي ومكانته في الثقافة الإنسانية. " إنّها موضوعة تقارب المشكلات الرّاهنة في ثقافتنا الخاصّة الّتي لم تجد نفسها بمواجهة تغير جذري فقط، وإنّما بمواجهة اللّايقين والافتقار إلى الثّقة بالذّات، ولذلك نحن نكافح من أجل تأسيس ارتباطات بأنواع أخرى من الثّقافات إجمالا، الثّقافات الّتي ليست لها أصول في الثّقافة الإغريقية بخلاف ثقافتنا، وهذا هو السّبب الأول لاهتمامنا بالمراحل الأولى لتطوّر الفكر الإغريقي."[1]

يشير مفهوم **غادامير** عن "البداية الزمنية" للفلسفة إلى التّحوّل الّذي حدث في الفكر اليوناني القديم من التّقاليد الأسطورية والشّفوية، إلى استخدام الخطاب الفلسفي المكتوب، والتّفكير التّجريدي؛ إذ غالبًا ما يرتبط هذا التّحوّل بصعود السفسطائيين، وتطور الطّريقة السقراطية، الّتي أكّدت على استخدام التّفكير النّقدي والحجج المنطقية في السعي وراء الحقيقة. يرتبط هذا التحول أيضًا ارتباطًا وثيقًا بتطور الأبجدية والقدرة على كتابة الأفكار الفلسفية بطريقة أكثر منهجية ودائمة، مما سمح بالحفاظ على الفكر الفلسفي ونشره على نطاق أوسع. هذا هو التّحوّل الّذي يرى **غادامير** أنّه يمثّل البداية الحقيقية للفلسفة كنظام متميّز منفصل عن الأساطير والتّقاليد الشفوية.

يقول **غادامير** حول هذا المعنى: " إنّ الشّيء الأساسي في محاضراتي عن الفلسفة قبل سقراط هو أنّني لا أبدأ بطاليس ولا بهوميروس، ولا أبدأ باللّغة الإغريقية في القرن الثّاني قبل الميلاد، إنّني أبدأ بدلا من ذلك بأفلاطون وأرسطو، وذلك بحسب تقديري هو المدخل الفلسفي الوحيد لتأويل الفلسفة قبل سقراط، وأيّ مدخل آخر يمثّل نزعة تاريخية من دون فلسفة"[2]

[1] – غادامير، **بداية الفلسفة**، مصدر سابق، ص ص 5–6.

[2] – المصدر نفسه، ص ص 6–7

واضح أنّ منهج **غادامير** في تاريخ الفلسفة، يختلف عن بعض المناهج الأخرى، من خلال تركيزه بشكل أكبر على المحتوى الفلسفي لأعمال الفلاسفة، بدلاً من التّركيز على سياقهم التّاريخي أو الزّمني، ولذلك اختار **غادامير** التّركيز على أعمال **أفلاطون** و**أرسطو** كبداية للفلسفة بسبب الأهمّية الفلسفية لأفكارهم، وليس بسبب مكانتهما في الجدول الزّمني التّاريخي فحسب. كما أنّه وبحسب **غادامير**، من العسير ممارسة فعل التّأويل على فلسفة تحمل فكرا، ولا تحمل نصّا. فقد كتب كلا الفيلسوفين نصوصًا منهجية تناولت مجموعة واسعة من الموضوعات الفلسفية، وكان لأفكارهما تأثير دائم على تطوّر الفكر الفلسفي في التّقاليد الغربية؛ ولذلك يبرز **غادامير** قيمة نصوصهما في فهم تاريخ الفلسفة، فاتخذهما من أهم مرجعيات مشروعه التّأويلي. يقول في ذلك:" أيّة نصوص يمكننا أن نستخدمها لتساعدنا في هذه الموضوعة؟ وإجابتي عن هذا السّؤال هي إنّ النّصوص الحقيقية الأولى لموضوعتنا هي كتابات أفلاطون وأرسطو."[1]

من جهة أخرى، يتميّز منهج **غادمير** في تاريخ الفلسفة بمنظور تأويلي، ممّا يعني أنّه مهتمّ بفهم معنى وأهمية النّصوص والأفكار الفلسفية في سياقها التّاريخي والثّقافي. وفقًا لغادامير، هذا مهم لأنّ معنى النّص أو الفكرة ليس مستقرّا أو ثابتًا، بل يتشكّل بالأطر التّفسيرية وافتراضات القارئ أو المترجم. فمن خلال فحص تاريخ الفلسفة، يمكننا الحصول على نظرة ثاقبة للسّياق الثّقافي والتّاريخي الّذي تمّ فيه إنتاج النّصوص والأفكار الفلسفية، وهذا يمكن أن يساعدنا على فهم معناها وأهميّتها بطريقة أكثر دقّة. وفي هذا السّياق يقول **غادامير:**" " فكل قراءة وفهم للنّص المكتوب تمكّن من إعادة وفهم ما هو ثابت في النّص إلى عبارة جديدة وتشكيله بطريقة جديدة " [2]

[1] – المصدر السابق، ص 41

[2] - Gadamer, **L'art de comprendre**, Ecrit2, trad Pierre Fruchon et Autres, p173.

يؤكّد **غادامير** بأنّ تاريخ الفلسفة ليس مجرّد سجل للأفكار والمناقشات السّابقة، بل هو تقليد حيّ يستمرّ في تشكيل وإثراء مناقشاتنا الفلسفية المعاصرة. وهو يعتقد أنّه من خلال الانخراط في قراءة حوارية لتاريخ الفلسفة، يمكننا الوصول إلى فهم أعمق لالتزاماتنا الفلسفية والافتراضات الّتي تكمن وراءها. بهذه الطّريقة، فإنّ بحث **غادامير** في بداية الفلسفة ليس مجرد محاولة لفهم الماضي، ولكنّه أيضًا وسيلة لإثراء وتعميق استفساراتنا الفلسفية المعاصرة.

والبحث عن بداية الفلسفة بطبيعة الحال هو بحث في الأزمة الفلسفية المعاصرة، ذلك لأنّ الفكر الفلسفي المعاصر يعيش أزمة، لابتعاده عن المفاهيم الفلسفية التّقليدية، مثل الحكمة والميتافيزيقا والسّعي وراء المبادئ والأسباب الأولى. إنّ هذا التّحول يرجع إلى استبعاد العناصر الرّوحية، والتركيز على البيانات المادّية، فكان من نتاج ذلك، فقدان الخيال الفلسفي.

وفي ختام مناقشتنا لفكرة بداية الفلسفة، تجدر الإشارة إلى أنّه من الممكن اعتبار بداية الفلسفة متجذّرة في الفكر الأسطوري الإغريقي، حيث أنّ العديد من الأنظمة الفلسفية المبكّرة كانت متشابكة بشكل وثيق مع المعتقدات والممارسات الدّينية، وتأثّر فلاسفة ما قبل **سقراط**، مثل **طاليس**، بعمق بسياقاتهم الثّقافية والتّاريخية، ومن المحتمل أن تكون مناقشاتهم الفلسفية قد تشكّلت من خلال القصص والتّقاليد الأسطورية في عصرهم. ومع ذلك، من المهم أيضًا ملاحظة أنّ مفهوم "البداية" تعسّفي إلى حدّ ما، فمن الصّعب اختزال بدايتها في الفكر الإغريقي؛ ذلك لأنّ للفلسفة تاريخ طويل ومتنوّع، وهناك العديد من التّقاليد والمقاربات المختلفة للموضوع. فاعتقاد بعض المؤرخين أنّ الفلسفة بدأت مع الإغريق القدماء، يقلّل من يقينيته اعتقاد فريق آخر، بأنّ جذورها تمتدّ في الحضارات السّابقة، مثل تلك الموجودة في مصر القديمة، وبلاد ما بين النّهرين. في حين يعتقد البعض الآخر أنّ الفلسفة نشاط إنساني عالمي كان موجودًا دائمًا، بشكل أو بآخر، عبر التّاريخ. وقد يكون لدى الفلاسفة والعلماء المختلفين أفكار مختلفة حول المكان الذي بدأ منه نظام الفلسفة حقًا.

مفهوم غادامير للمحاكاة في إطار رؤية أفلاطون وأرسطو

المحاكاة (imitation) وباليونانية(μίμησις) وفي الأصل اللاتيني، (mimēsis)، والّتي تعني التقليد أو التمثيل. يشير هذا المفهوم إلى فكرة أنّ الفنّ هو تقليد للواقع، وهو مفهوم مركزي في نظرية **أفلاطون**، ومن بعده **أرسطو**.

يناقش **غادامير** في كتابه "تجلّي الجميل" مفهوم المحاكاة في الفنّ، ويطوّره بناء على أفكار **أفلاطون** و**أرسطو**. وفي ظلّ تمرّد الفنّ الحديث عن التّقاليد الفنّية القديمة، يتناول **غادامير** الجدل الدّائر حول قيمة التّصوير التّجريدي، ودور المحاكاة في تفسير الفنّ المعاصر.

يرى **غادامير** أنّ فكرة المحاكاة، نشأت في العصور القديمة، ولكنّها وصلت إلى ذروتها مع الكلاسيكية الفرنسية في القرنين السّابع عشر، ثم زاد تأثيرها فيما بعد على الكلاسيكية الألمانية في القرن الثّامن عشر. حيث نظرت الكلاسيكية الفرنسية، إلى الفنّ كوسيلة للمثالية والعقلنة، والتّأكيد على النّظام والانسجام والتّوازن. تميّز الأسلوب بالتّركيز على الأشكال الكلاسيكية، مثل الشّكل البشري المثالي، واستخدام التّناظر، والمنظور، ومبادئ أخرى للهندسة المعمارية الكلاسيكية.

أمّا الكلاسيكية الألمانية، الّتي ظهرت في القرن الثامن عشر، فنظرت أيضًا إلى الفنّ كوسيلة للمثالية، ولكن مع التّركيز على التّعبير عن المشاعر والحياة الدّاخلية للموضوع. وبتركيز أكبر على المحتوى الدّرامي والعاطفي، ونهج أكثر فردية تجاه الشّكل البشري.

احتفلت كل من الكلاسيكية الفرنسية والألمانية بالمثل الفنّي المتمثّل في محاكاة الطبيعة، حيث كان تمثيل الطبيعة في الفنّ ذا قيمة كبيرة، وذا مركزية للمثل الفنّية لكلتا الحركتين. حيث نظرت إليه الكلاسيكية الفرنسية على أنّه وسيلة للمثالية والعقلنة، إذ سعى الفنانون إلى تصوير الطبيعة بطريقة متناغمة ومتوازنة ومنظّمة، وخلق شعور بالجمال يتماشى مع المُثُل الكلاسيكية للتّناسب والتّناسق.

في حين كان يُنظر إلى تمثيل الطّبيعة في الفنّ، عند الكلاسيكية الألمانية، على أنّه وسيلة للتّعبير عن المشاعر والحياة الدّاخلية للموضوع، أين سعى الفنّانون إلى تصوير الطّبيعة بطريقة أكثر فردية ودرامية، وخلق شعور بالجمال يتماشى مع مُثُل التّعبير العاطفي والحياة الدّاخلية للموضوع.

إذن، فحسب رأي الحركة الكلاسيكية، فإنّه من خلال محاكاة الطبيعة في الفن، يمكن أن ننتج فنًا ممتعًا من النّاحية الجمالية، ومثيرًا أخلاقيًا ومحفزًا فكريًا، ذلك لأنّ تمثيل الطّبيعة في الفنّ يمكن أن يقدم انعكاسًا للعالم الطبيعي الصادق والجميل.

لكن **غادامير** يرى أنّ عبارة محاكاة الطبيعة في التّقليد الكلاسيكي، والّتي فهمت على أنّها الإيمان بقدرة الفنّ على تقليد أو تصوير الطّبيعة في حالة، وأنّ العمل الفنّي المثالي يجب أن يعرض صورًا للطّبيعة في أنقى صورها، خالية من أي تشويه أو زخرفة. هي نظرية واهية مرتبطة بالنّزعة الطّبيعية المتطرّفة، ولا علاقة لها بالمفهوم التّقليدي للمحاكاة. إذ يصرّح في هذا السياق:" والاعتقاد بأنّ العمل الفنّي المتقن ينبغي أن تظهر فيه نفس صور الطبيعة بكل نقائها، والإيمان بقدرة الفنّ على تصوير الطّبيعة في حالة مثالية – كلّ هذه الأفكار المألوفة تكون متضمّنة في عبارة "محاكاة الطبيعة" ونحن هنا نستبعد من بحثنا النّظرية الواهية المرتبطة بالنّزعة الطّبيعية المتطرّفة، والتّي وفقاً لها يكمن معنى الفنّ في الإخلاص المباشر الصّريح للطّبيعة فهذه الفكرة لا علاقة لها بالمفهوم التّقليدي للمحاكاة."[1]

يؤكّد **غادامير** على أنّ تاريخ الفكر الجمالي يشير إلى أنّ فكرة المحاكاة تمّ رفضها واستبدالها بمفهوم التّعبير في مجال الجماليات مع مطلع القرن الثامن عشر. أين يمكن

[1] – غادامير، **تجلي الجميل ومقالات أخرى**، مصدر سابق، ص ص 206 –207

ملاحظته بشكل خاص في جماليات الموسيقى. كما أنّ فكرة المحاكاة، ليست مقبولة أو مفهومة جيدًا في الأزمنة المعاصرة، على اعتبار أنّها غير موافقة للعصر الحديث [1]

كما يعتقد **غادامير** أنّ مفهوم التّعبير انبثق من جماليات الموسيقى في القرن الثّامن عشر، وسيطر في النّهاية على الحكم الجمالي في القرن التّاسع عشر، على اعتبار أنّ الموسيقى هي الشّكل الفنّي الّذي يكون فيه مفهوم المحاكاة أقلّ أهميّة ويكون تطبيقه محدودًا للغاية. في حين يحظى مفهوم التّعبير بتقدير كبير في الموسيقى، حيث يُنظر إليه على أنّه الجانب الرّئيسي للموسيقى، بدلاً من المحاكاة. كما أنّ الحكم الجمالي للموسيقى خلال القرنين الثّامن عشر والتّاسع عشر قد استند إلى كثافة وصدق التّعبير، بدلاً من المحاكاة [2]

ففهم **غادامير** للمحاكاة يشير إلى فكرة أنّ الفهم ليس مجرد مسألة محاكاة، أو إعادة إنتاج واقع موضوعي، ولكنّه يتضمّن محاكاة أو "توظيف" معنى النّص أو العمل الفنّي في تجربة المرء الخاصّة. هذا يعني أنّ الفهم ليس عملية محايدة أو سلبية، بل هي عملية تتشكّل من خلال تجاربنا السابقة وتحيزاتنا وتوقعاتنا. ولذلك يرى **غادامير** أنّ عملية المحاكاة يمكن أن تؤدي إلى فهم أعمق للعمل الفنّي، بالإضافة إلى إحساس أكبر بالارتباط به؛ بل المحاكاة في الفنّ كطريقة لفهم العالم من خلال الفن.

كما شدّد **غادامير** على أهمّية السّلوك المحاكي في العملية الإبداعية، من خلال تقليد شيء ما أو إعادة إنتاجه من أجل فهمه وتقديره بشكل أفضل. ذلك لاعتباره المحاكاة جانب أساسي من جوانب التّعبير الفنّي، لأنّه يسمح – حسب اعتقاده– للفنّان بالدّخول في حوار مع الموضوع الّذي يتمّ تمثيله، كما يسمح للجمهور للتّفاعل مع الفنّ الذي يشاهده وفهمه، فيدخل

[1] – المصدر نفسه، ص207

[2] – المصدر نفسه، ص207

في حوار مع الفنّان والعمل الفنّي، مما يسمح بتقدير وفهم أعمق للعمل. ومن خلال عملية المحاكاة، يكون الفنّان قادرًا على استيعاب الموضوع وإدراكه بطريقة تسمح له بإنشاء تمثيل هادف له. وفقًا له، فإنّ عملية الاستيعاب والفهم هذه، هي ما يجعل الفنّ حقًّا معبّرًا وذو مغزى. ولذلك يرى "أنّ المتعة الّتي نجدها في المحاكاة هي في الحقيقة متعة التّعرف على شيء ما."[1]

واضح تأثّر فهم **غادامير** للمحاكاة في الفنّ بأفكار **أفلاطون** و**أرسطو**، ومع ذلك، فإنّ منهج **غادامير** يختلف في بعض النّواحي عن آرائهما.

فمن وجهة نظر **أفلاطون**، فإنّ العالم المادي الّذي ندركه بحواسنا هو مجرّد ظل، أو تقليد للواقع الحقيقي الموجود في عالم الأشكال أو الأفكار، كما أنّه غير كامل وقابل للتّغيير، في حين أنّ عالم الأشكال والنماذج مثالي ولا يتغيّر. ولذلك اعتقد **أفلاطون** أنّ معرفة عالم الأشكال يمكن أن تتحقق من خلال الاستقصاء العقلاني والتأمّل، وليس من خلال التّجربة الحسية. بالإضافة إلى ذلك، آمن **أفلاطون** بعالم ميتافيزيقي للواقع يتجاوز العالم المادّي الّذي نختبره بحواسنا، يتكوّن من مفاهيم مجرّدة، مثل الحقيقة والجمال والعدالة. ومثلما ندرك الأشياء المادّية من خلال إحساسنا بالبصر، يمكننا أيضًا إدراك المفاهيم المجرّدة للعالم الواضح من خلال عملية مماثلة. ومع ذلك، على عكس الأشياء المادّية الّتي يتمّ إدراكها من خلال حواسنا الجسدية، فإنّ إدراك المفاهيم المعقولة يتطلّب إعادة توجيه الرّوح نحوها، من خلال التأمّل والبحث الفلسفي، وليس من خلال التّجربة الحسّية. وهذا هو جوهر فهم **أفلاطون** للفلسفة، حينما يعرّفها بأنّها:" رؤية الحقّ أو البصر بالمثال." [2]

---

[1] – المصدر نفسه، ص 213

[2] – أحمد فؤاد الأهواني، **نوابغ الفكر الغربي، (أفلاطون)**، دار المعارف، القاهر، ط4، د.س، ص ص: 74-75.

يستخدم **أفلاطون** قصّة الكهف، كقصة رمزية لحالة الإنسان. إذ يمثّل الكهف عالم الحواس، حيث يمكننا فقط رؤية الظلال والأوهام. في حين تمثّل النّار مصدر معرفتنا، الّتي تنير فهمنا للعالم، كما تمثّل الظّلال المعرفة الّتي نكتسبها من حواسنا، وهي محدودة وخاطئة في نهاية المطاف؛ وأمّا السّجين الذي تحرّر من الكهف، فيمثّل الفيلسوف الّذي اكتسب معرفة بالواقع الحقيقي، ويعود ليخبر الآخرين عنه. [1]

فالفنّ إنّما هو انعكاس لذلك العالم الكامل المثالي، وأنّ هدفه تقليد كمال الأشكال الأبدية. والرّوح البشرية إنّما أتت من ذلك العالم الكامل المثالي غير الحسّي، ثم إنّها تتوق إلى العودة إلى موطنها الأصلي، وأنّ قدرة العقل البشري على فهم ذلك العالم، إنّما تأتي من ذاكرة التّجارب الماضية، لأنّ روحه متجذّرة فيها بقايا من صوره، فهي بالنّسبة له كمرجعية يجري من خلالها مقارنة عالم الواقع. من هنا فإنّ كلّ ما ينتجه الإنسان من فنون، هو في نظر **أفلاطون** محاكاة لما كان هناك، وبدرجة ما يقارب الفرع الجديد، أصله الأزلي. [2] والمحاكاة كتقليد للواقع أدنى من الحقيقة المطلقة في نظر **أفلاطون**، لاعتقاده أنّ الفنّ تقليد للتّقليد، أو محاكاة لمحاكاة، وبالتّالي ليس صحيحًا أو أصليًا. أي أنّ الفنّ يحاكي الأشياء الّتي هي في حدّ ذاتها مجرّد نسخ عرضية من صورهم الخالدة، ممّا يعني أنّ هناك مسافة بين ما هو حقيقي وما هو ممثّل في الفنّ. لذلك يقول **غادامير**: يدين **أفلاطون** الفنّ لأنّه يقف وراء مسافة واحدة من الحقيقة"[3]

ومن ناحية أخرى، يرى **غادامير** أنّ المحاكاة هي طريقة لتقريبنا من فهم الحقيقة، وأنّ الفنّ وسيلة لتمثيل الواقع بطريقة تثير المشاعر لدى المشاهد، وتساعده على فهم الواقع بشكل

---

[1] – المرجع نفسه، ص ص 84 – 85، بتصرّف

[2] – أميرة حلمي مطر، **فلسفة الجمال: أعلامها ومذاهبها**. مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع، القاهرة، 2003، ص50

[3] – المرجع نفسه، ص214

أعمق. ولذلك يعتقد أن إدانة **أفلاطون** للفنّ، عقيدة ساخرة بطريقة متطرّفة، ممّا يعني أنهّا لا يجب أن تؤخذ حرفيًا، بل كشكل من أشكال الخطاب أو الأداة الأدبية المستخدمة لإثارة نقطة أو إثارة أسئلة حول طبيعة الحقيقة والفنّ. ويصرّح بأنّ المحاكاة، مثل الأعمال الفنّية، توفّر طريقة لفهم معنى الأشياء الّتي تتجاوز مجرّد الملاحظة التّجريبية. وبهذا المعنى، فإنّ رؤية **غادامير** للمحاكاة لا تتعارض بالضّرورة مع فكرة **أفلاطون** عن عالم الأشكال، حيث يرى كلاهما حقيقة أعمق لا يمكن الوصول إليها مباشرة من خلال التّجربة الحسّية.

من ناحية ثانية طوّر **أرسطو** وجهة نظر أكثر إيجابية عن المحاكاة، بحجّة أنّها طريقة لفهم الواقع بشكل أعمق وأنّه يمكن استخدامها لإثارة **المشاعر** لدى المشاهد. إذ اعتبر الفنّ شكل من أشكال تقليد الواقع، يمتلك القدرة على إثارة المشاعر وإلهام التّفكير في المشاهد. ونظر إلى المحاكاة على أنّها طريقة للنّاس لفهم وإدراك العالم من حولهم، من خلال تمثيله بطريقة واقعية وذات مغزى.

من أهمّ المبادئ الأساسية لنظرية **أرسطو** عن المحاكاة، اعتقاده أنّ الدّافع للمحاكاة هو جانب أساسي من الطّبيعة البشرية، وأنّه موجود في جميع أشكال الفنّ. فالتّقليد طبيعي للإنسان منذ الطّفولة، وهو جزء أساسي من كيفية تعلمنا وإدراكنا للعالم من حولنا. كما إنّ الدّافع إلى المحاكاة، يتّضح في الطّريقة الّتي يلعب بها الأطفال، وكيفية محاولاتهم تقليد أفعال وسلوكيات الكبار.

يعتقد **أرسطو** أنّ الدّافع للتّقليد هو جانب أساسي من جوانب الطّبيعة البشرية، والّتي من صفاتها غريزة التّقليد، والّتي تشكّل الأساس لكلّ أشكال التّعبير الفنّي والإبداع، وأنّها موجودة في أشكال التّعبير الأولى، مثل رواية القصص والغناء. إنّ "المحاكاة غريزة في الإنسان، تظهر فيه منذ الطّفولة، والإنسان يختلف عن سائر الحيوان، في كونه أكثر استعداداً للمحاكاة. وبالمحاكاة يكتسب معارفه الأولية. كما أنّ النّاس يجدون لذّة في المحاكاة... فالكائنات الّتي

تقتحمها العين حينما نراها في الطّبيعة، تلذّ لنا مشاهدتها مصوّرة، إذا أُحكم تصويرها، مثل صور الحيوانات الخسيسة والجيف."[1].

كما إنّ التّقليد لا يقتصر على الفنون، بل هو موجود في جميع جوانب الحياة البشرية، حيث نقوم بتقليد أفعال وسلوك بيئتنا الاجتماعية والنّاس من حولنا، لنتمكّن من فهم العالم من حولنا، لأن "المحاكاة تعلّمٌ، والتعلّم لذيذ، لا للفلاسفة وحدهم، بل وأيضاً لسائر النّاس، وإن لم يشارك فيه هؤلاء إلاّ بقدر يسير. فنحن نُسَرُّ برؤية الصّور، لأنّنا نفيد من مشاهدتها علماً، ونستنبط ما تدل عليه؛ كأن نقول: إنّ هذه الصّورة صورة فلان."[2]

يؤسّس **أرسطو** لنظريّته في المحاكاة انطلاقا من نظرته حول طبيعة الفنّ وعلاقته بالواقع، كان يعتقد أنّ أفضل فنّ هو الّذي يحاكي العالم بطريقة صادقة وجميلة. إذ يعتقد أنّ جميع أشكال الفنّ لها أصولها في رغبة الإنسان في تقليد العالم من حولنا، وأنّ كلّ شكل فنّي له طريقته الخاصّة في القيام بذلك. ولذلك حدّد ثلاثة فروع رئيسية للفنّ: الشّعر والموسيقى والرّقص. فأمّا الشّعر، بأشكاله المختلفة، هو أكثر الفنّون عالمية، لأنّه يقلّد أفعال الإنسان وعواطفه. وميز بين الشّعر الملحمي الّذي يروي قصة شعرية، والشّعر الدّرامي الذّي يؤدّى على خشبة المسرح. "فالملحمة عند **أرسطو** تحاكي الفعل بالرّواية عنه، أمّا المسرحية فتحاكي الفعل بالفعل."[3] اعتقد **أرسطو** أنّ الملحمة تعتبر أعلى شكل من أشكال الشّعر، لأنّها تجمع بين تقليد الأفعال والعواطف البشرية، وعناصر المشهد والموسيقى، حيث إيماءات الممثلين وتعبيراتهم، إلى جانب لغة المسرحية، تعمل معًا لخلق تجربة عاطفية للجمهور.

[1] – أرسطو طاليس، **فن الشعر**، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953م. ص12

[2] – المرجع السّابق، ص12

[3] – زكي نجيب محمود، في تقديمه لكتاب أرسطو **في الشعر**، ترجمة: شكري عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. 1993. ص: ع.

أمّا بالنّسبة للموسيقى، فقد اعتبرها **أرسطو** تجسيدًا للمشاعر البشرية. حيث الإيقاعات والألحان المختلفة تثير مشاعر مختلفة لدى المستمع. كما يمكن للموسيقى أن تخدم غرضًا أخلاقيًا من خلال تعزيز المشاعر المعبّر عنها في كلمات الأغنية. كما إنّ إيقاعات وألحان الموسيقى، مثل كلمات الشّعر، يمكن أن تخلق حالة عاطفية معينة لدى المستمع." إذ "يحدث في النفس راحة، لأنه ينطوي على حساب معدود، وفيه نظام واطراد. وهذا مشاهد حتى بالنسبة للأطفال."[1]

يعتقد **أرسطو** أنّ فنّ الرّقص، هو شكل من أشكال التّمثيل غير اللّفظي الّذي يستخدم الحركة لنقل المعنى، وهو وسيلة لتمثيل المشاعر والأفعال والشخصيات البشرية، وأنّ إيماءات الرّاقصين وحركاتهم يمكن أن تعبّر عن المشاعر، أو تحكي قصة، أو تصوّر الشّخصيات.

ناقش كل من **أرسطو** و**غادامير** مفهوم المحاكاة، لكن من وجهات نظر مختلفة. حيث تهتمّ وجهة نظر **أرسطو** في المحاكاة بشكل أساسي باستخدام الخيال لإنشاء صور ذهنية لشيء غير موجود؛ باعتبار المحاكاة وسيلة لتطوير المهارات العملية والاستعداد لمواقف الحياة الواقعية. ومن خلال ممارسة المحاكاة، يمكن للأفراد اكتساب المعرفة والخبرة القيّمة الّتي ستساعدهم على اتّخاذ قرارات أفضل في المستقبل.

من ناحية أخرى، يرى **غادامير** أنّ المحاكاة هي طريقة لفهم طبيعة التّفسير البشري. ويتصوّر أنّ فهمنا للعالم يتأثّر دائمًا بمفاهيمنا المسبقة وتحيّزاتنا، وأنّ المحاكاة يمكن أن تساعدنا في الكشف عن هذه الافتراضات الخفيّة. إنّها وسيلة للانخراط في حوار مع العالم، ممّا يسمح لنا بتوسيع فهمنا له واكتساب رؤى جديدة حول طبيعته.

[1] – أميرة حلمي مطر، **فلسفة الجمال**، مرجع سابق. ص87

يقول **غادامير** أنّه على الرّغم من الأحكام المسبقة الكلاسيكية والمناهضة للكلاسيكية في مجال الفنّ وعلم الجمال، إلاّ أنّه يؤيدّ استخدام **أرسطو** كممثّل للتّقليد الكلاسيكي للمساعدة في فهم الفنّ الحديث. لأنّه يعتقد أنّه من خلال الفهم الصحيح لنظرية المحاكاة لأرسطو، يمكننا اكتساب فهم أفضل للمفاهيم الأساسية للفنّ الحديث. ويعترف أنّ نظريّة المحاكاة لأرسطو لها مصداقية أولية، ممّا يعني أنّها تحمل بعض الحقيقة أو القيمة الّتي يمكن استخدامها لفهم تعقيدات الفنّ الحديث. [1]

بشكل عام، يختلف منهج **غادامير** في المحاكاة في الفنّ عن منهج **أفلاطون** و**أرسطو** في أنّه رأى أنّها طريقة لاستكشاف وفهم العالم من حولنا والتّعبير عن المشاعر والأفكار من خلال وسيلة الفنّ، وليس مجرّد تقليد واقع. كما شدّد على أهمّية التّفسير والمعاني الثّقافية في فهم الفنّ، ولذلك يقول:" لا ريب أنّ ماهية المحاكاة تكمن على وجه التّحديد في التّعرف على ما يكون ممثلاً في فعل التمثيل، الّذي يهدف إلى أن يكون صادقاً ومقنعاً إلى الحدّ الّذي لا نفطن فيه إلى أنّ ما يكون ممثلاً على هذا النّحو لا يكون حقيقياً."[2] بينما ركّز **أفلاطون** و**أرسطو** أكثر على العلاقة بين الفنّ والحقيقة.

لاشكّ أنّ فهم **غادامير** للتّراث الفلسفي للجماليات كان له تأثير كبير على الطّريقة الّتي يفكّر بها العلماء والنّقاد في التّصوير التّجريدي الحديث. إذ يرى بعض النّقاد بأنّ أفكار **غادامير** حول أهمّية المحاكاة والسّياق يمكن أن تساعدنا على فهم أفضل للطّرق الّتي يعتمد بها المصوّرون التّجريديون الحديثون على التّقاليد الفنّية الّتي سبقتهم، حتّى عندما يدفعون حدود ما هو ممكن مع وسيلة التّصوير.

---

[1] – المرجع السّابق، ص212

[2] – المرجع نفسه، ص214

فقد أشار **غادامير** أنّ بعض النّقاد يشكّكون في قيمة الرّسم التّجريدي، معتقدين أنّه ليس أكثر من اتّجاه عابر، يعتمد في نجاحه على تجارة الفنّ. لكن الفحص الدّقيق لأشكال الفنّ الأخرى المتعلّقة بالرّسم التّجريدي يكشف أنّ هناك المزيد من التّفاسير، على عكس ما يعتقد هؤلاء. هذا لأنّنا نشهد تحوّلًا أساسيًا في الفنّ الحديث، بدأ قبل الحرب العالمية الأولى مباشرةً، والّذي تزامن ظهوره مع ما يسمّى بالموسيقى اللاّمقامية.

المبحث الرّابع
التّأويلية في أفق غادامير النّقدي
(تحرير الهرمنيوطيقا من هيمنة المنهج)

التّأويل المصطلح والمفهوم:

التّأويل مصدر على وزن تفعيل مادّته "أول من آل يؤول". [1]، وله عدّة معان أهمها

– الرّجوع: [2] آل الشّيء يؤول أوّلاً ومآلاً: رجع، وأوّل إليه الشّيء رجعه، وألت عن الشّيء: ارتدّت.

– التّفسير: [3] أوّل الكلام وتأَوَّلَهُ: دبَّره وقدَّره، أَوَّلَه وتَأَوَّلَهُ فسَّره. قال تعالى: ﴿وَكَذَٰلِكَ يَجْتَبِيكَ رَبُّكَ وَيُعَلِّمُكَ مِنْ تَأْوِيلِ الْأَحَادِيثِ﴾ [4] وفي حديث ابن عباس رضي الله عنهما، "اللَّهم فقّهه في الدّين وعلّمه التّأويل" والمراد بالتّأويل، نقل ظاهر اللّفظ عن وضعه الأصلي. [5] وجاء في كتاب العين: التأوّل والتّأويل: تفسير الكلام الّذي تختلف معانيه ولا يصح إلاّ ببيان غير لفظه". [6] وفي المعجم الوسيط: أوّل الكلام: فسّره وردّه إلى الغاية المرجوّة منه. [7]

– الاصلاح والسّياسة: [8] ألت الشّيء أؤوّله، إذا جمعته وأصلحته، فكان التّأويل جمع معاني ألفاظ أشكلت بلفظ واحد لا إشكال فيه، وألت الشّيء أولا وإيالا: أصلحته وسُسْتَهُ.

---

[1] – ابن منظور، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997م، مجلد11، مادة أوّل، ص32

[2] – المرجع نفسه، ص32

[3] – نفسه، ص32

[4] –القرآن الكريم، رواية حفص عن عاصم، **سورة يوسف**، الآية:06

[5] – ابن منظور، **لسان العرب**، المرجع السابق، المجلد 11، ص:33.

[6] –الفراهيدي الخليل بن أحمد: **كتاب العين**، ترجمة: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط، د.س، ج8، مادة أول، ص369

[7] – مجمع اللغة العربية بالقاهرة، **المعجم الوسيط**، ص33

[8] – ابن منظور، **لسان العرب**، المرجع السابق، مج11، مادة أوّل، ص33

كما تتلاقى في المعاجم الغربية المعاني اللّغوية والاصطلاحية، حيث يتطوّر مفهوم التأويل بشكل تدريجي. ومن بين هذه المفاهيم المتقدّمة، يأتي الشّرح والتّفسير والقراءة:

1– الشّرح: عملية شرح لإعطاء معنى واضح لشيء غامض، أو هو شرح نصّ واعطائه معنى. [1]

2- التّفسير: تأويل نصّ: التّعليق عليه، وكذلك تفسير فعل أو سلوك. [2]

3– القراءة : التّأويل الصّوفي، أو الاستعاري أو الرّمزي لنصّ ما هو قراءة، وهو كذلك عمل لإعطاء معلى رمزي أو استعاري لشيء ما. [3]

4- الترجمة: تأويل ملفوظٌ ترجمته. [4]

في المعاجم الاصطلاحية العربية

عالج الفلاسفة والفقهاء والأصوليون المسلمون مفهوم التّأويل من منظور ديني، فقد ارتبط بتأويل القرآن الكريم، ونظرًا لارتباطه بمصادر مختلفة، ولذا تنوّعت تعريفاته وفقًا للمصادر المرجعية المختلفة، كما وظّف كآلية لتطوير أنظمتهم الفلسفية والّتفاعل مع العالم من حولهم. وتأثّرت هذه المفاهيم بظهور الفرق الدّينية، مما أدّى إلى اكتسابها مفاهيم جديدة. وبسبب هذا التنوّع، فإنّه من الصّعب إيجاد تعريف موحّد للتّأويل، حيث يعتبر مصطلحًا متغيّرًا ينتقل بين الدّارسين ويتغيّر تبعًا للنّظرة الفردية. لذا، أيّ محاولة لتحديد هذا المصطلح بدقّة تتوقّف بالضّرورة على وجهة نظر خاصّة قد تختلف مع آراء أخرى. ومع ذلك، يمكن طرح بعض الآراء الّتي تسعى لتقديم رؤية شاملة لمفهوم التّأويل.

1 - Dictionnaire Robert, article interpretation, p 1199. - Grand dictionnaire encyclopédique Larousse, article interpretation, P 5640.

2 - Même référence, même page

3 - Même référence, p 1199

4 - Même référence, P 5641.

ومن أهم مساهمات الفلاسفة المسلمين في مجال التأويل، الّذي يشير إلى عمليّة تفسير وفهم النّصوص الدّينية، تطويرهم لنظامه. إذ أدرك الفلاسفة المسلمون أنّ القرآن الكريم، بالإضافة إلى الحديث النبوي الشّريف، نصوص ترد في سياقات مختلفة، وحمّالة أوجه، تتطلّب اهتمامًا وتحليلاً دقيقين من أجل فهمها بشكل صحيح.

كما قدّم الفلاسفة المسلمون، مثل **الفارابي** و**ابن رشد** و**ابن سينا** و**غيرهم**، مساهمات كبيرة في مجالات الميتافيزيقيا والأخلاق والمنطق؛ حيث أدركوا أهمّية التّأويل كوسيلة لتطوير رؤى وأفكار جديدة؛ كما ساهموا أيضًا في تفسير أعمال الفلاسفة اليونانيين القدماء، مثل **أفلاطون** و**أرسطو**، وسعوا إلى التّوفيق بين أفكارهم وعلم الكلام والفلسفة الإسلامية. فكان لعملهم هذا دورًا مهمًا في تطوير الفلسفة الإسلامية، كما ساعد في تشكيل المشهد الفكري للعالم الإسلامي.

يعرف **الجرجاني** التّأويل في قوله: "التّأويل في الشّرع، صرف اللّفظ عن معناه الظّاهر إلى معنى يحتمله، إذا كان المحتمل الّذي يراه موافقا للكتاب والسنّة، كما في قوله تعالى:" يخرج الحيّ من الميّت" إن أراد به إخراج الطّير من البيضة كان تفسيرا، وإن أراد به إخراج المؤمن من الكافر، أو العالم من الجاهل كان تأويلا" [1] بمعنى أنّ التّأويل يتجاوز مجرّد تفسير النّص، إذ يُعنى بدراسة ظاهرة لغوية يمكن تفسيرها من عدّة زوايا مختلفة. ومن الشّروط الأساسية لأيّ تأويل أن يكون مستنداً إلى دليل نصّي متعلّق بالموضوع، سواء كان ذلك الدّليل مأخوذاً من النّص نفسه أو من مصدر خارجي. وفي العلوم الشّرعية، يشترط أن يكون التّأويل متوافقاً مع الكتاب والسنّة، أي يجب أن يكون يتوافق مع المصادر الأساسية في الإسلام.

أمّا في المعاجم الحديثة، فيتمّ تعريف التّأويل بأنّه "تحديد المعاني اللّغوية في العمل الأدبي من خلال التّحليل وإعادة صياغة المفردات والتّركيب، ومن خلال التّعليق على النّص

[1] – مراد وهبة، **المعجم الفلسفي**، دار قباء الحديثة، القاهرة، 2007، ص159

[1] إذ يتمّ ذلك من خلال إعادة صياغة المفردات والتّراكيب اللّغوية والتّعليق على النّص، أي أنّ هناك درجات للتّأويل، إذ يمكن اعتباره كمرحلة تتضمّن الشّرح والتّفسير، ولكنّه يتعدّاهما منخلال التّعليق. حيث يتمّ توليد الشّرح والتّفسير من خلال فهم المفهوم، في حين يسمح التّعليق بفهم الفهم بشكل أعمق. وتحدّد مبادئ التّأويل المعايير الّتي يجب اتّباعها في هذه العملية.

في المعاجم الغربية: تتلاقى في المعاجم الغربية المعاني اللّغوية والاصطلاحية، حيث يتطوّر مفهوم التأويل بشكل تدريجي. ومن بين هذه المفاهيم المتقدّمة، يأتي الشّرح والتّفسير والقراءة والتّرجمة:

الشّرح: عملية شرح لإعطاء معنى واضح لشيء غامض، أو هو شرح نصّ واعطائه معنى. [2]

اعتبر بعض الفلاسفة وعلماء اللّغة التأويل شكلاً من أشكال الشّرح. حيث يهدف إلى فهم وتفسير المعاني والنصوص بشكل دقيق وعميق، سواء كان ذلك في سياق الدين أو الأدب أو الفلسفة أو أي مجال آخر.

التّفسير: مصطلح "التأويل" في الموسوعات العالمية، يمكن أن يشير إلى مجالات ومفاهيم مختلفة حسب السّياق. وإذا بحثنا عم مدلول مفردة "تأويل في معجم "لالاند Lallande" باعتباره من أهم القواميس الفلسفية المعاصرة، فإنّنا نجدها تعني التّفسير، أي: "تفسير نصوص فلسفية أو دينية، وبنحو خاص الكتاب، (شرح مقدس)، تقال هذه الكلمة خصوصا على ما هو رمزي." [3] الملاحظ على هذا التّعريف تركيزه على شرح (الكتاب المقدّس). كما ورد بنفس

---

[1] – الرويلي ميجان والبازعي سعد، **دليل الناقد الأدبي**، مرجع سابق، ص88

[2] - Dictionnaire Robert, article interpretation, p 1199. - Grand dictionnaire encyclopédique Larousse, article interpretation, P 5640.

[3] – أندريه لالاند، **موسوعة لالاند الفلسفية**، مرجع سابق، ص555.

المعنى في معاجم أخرى، تأويل نصّ: التّعليق عليه، وكذلك تفسير فعل أو سلوك.[1] **القراءة:** التّأويل الصّوفي، أو الاستعاري أو الرّمزي لنصّ ما هو قراءة، وهو كذلك عمل لإعطاء معلى رمزي أو استعاري لشيء ما.[2] يوحي هذا التّعريف بوجود علاقة جدلية بين القراءة والتّأويل، كما يستفاد أنّ هناك تشابهًا وارتباطًا عميقًا بين المعاني اللّغوية والاصطلاحية لكل مصطلح. إذ إنّه من شروط المصطلح وجود مناسبة أو مشاركة أو مشابهة بين مدلوله الجديد ومدلوله الأصلي. يمكن رصد هذه التّوافقات والتّشابهات في اللّغة الغربية من خلال مصطلح القراءة، حيث تطورت فكرة القراءة من مجرد مهارة لغوية إلى عملية تعلّم القراءة، ثمّ فهم المحتوى المكتوب، ومن ثمّ التّوجه نحو منهجية تفصيلية لفهمه بعمق، وفي النّهاية يتمّ التّفكير في التّأويل، والذي يتجاوز المعالجة السطحية للنّص إلى سبر أغواره، وكشف خباياه. فالتأويل هو الرّابط الذي يجمع بين القارئ والنّاقد. يكفي للقارئ أن يعلم أنّ "التّأويل بيان أحد محتملات اللفظ [3]، أي هو توضيح إحدى المعاني الممكنة للنّص، ويكفيه أن يفهم معنى واحدًا منها. أمّا النّاقد الأدبي، فعليه أن يعرض أكبر قدر ممكن من وجوه التّأويل، ويتابع جوانب النّص بشكل شامل، وبذلك يكون وسيطًا مريحًا للقارئ، ينقل له متعة الأدب بأبهى صورها. إنّ هذه المهمة النّبيلة والصّعبة ليست سوى مهمة رواد النّقد وأهله.

التّرجمة: غالبًا ما يتناول الفلاسفة وعلماء اللّغة في مجال التّأويل مسائل تتعلّق باللّغة والثقافة والتّفاعل بينهما، وهذا يشبه إلى حد ما عملية التّرجمة اللغوية التقليدية. ومنه يمكن القول إنّ التّأويل والتّرجمة هما عمليتان مترابطتان تهدفان إلى فهم ونقل المعاني من لغة إلى

1 - Dictionnaire Robert, article interpretation ،p 1199 - Grand dictionnaire encyclopédique Larousse, article interprétation ،P 5640.

2 - Même référence, p 1199

3 – أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني الكوفي، **الكلّيات (معجم في المصطلحات والفروق اللّغوية)** تحقيق: عدنان درويش، ط2، مؤسسة الرّسالة، بيروت، 1988م، ص261

أخرى، سواء كان ذلك في سياق النّصوص الأدبية والفلسفية أو في سياق اللّغة والثّقافة بشكل عام، فالترجمة: تأويل ملفوظٌ ترجمته. [1]

لقد كان التّأويل جانبًا حاسمًا في البحث الفلسفي منذ العصور القديمة، حيث أدرك الفلاسفة القدماء أنّ اللّغة أداة معقّدة ودقيقة تتطلّب اهتمامًا وتحليلاً دقيقين من أجل فهمها بشكل صحيح. فقد كتب كل من **أفلاطون** و**أرسطو** كثيرا عن أهمّية التّأويل في البحث الفلسفي. ففي حواره، (كراتيليس "Cratylus")، يستكشف **أفلاطون** طبيعة اللّغة والطّرق الّتي يمكن بها تفسير الكلمات وإساءة تفسيرها.

وبالمثل، كرّس **أرسطو** اهتمامًا كبيرًا لمبادئ التّأويل في (الأورغانون)، وهي مجموعة مؤلّفات عن المنطق. إذ سمّ الجزء الثاني من الأورغانون: بـ Perihermineias. فالتّأويل عند **أرسطو** يعني حسب **ريكور**" P.Ricoeur" "أن تقول شيئا عن شيء آخر" وأن تكون الأصوات التي تلفظها الحنجرة ذات دلالة"[2]

كما قد يدلّ مصطلح التّأويل أيضا على " ممارسة فكرية دليلها الآلية أو الفنّ، وهو ما يستحضره تشكيل اللّفظ الّذي يدلّ على التّقنية، يتّخذ الفنّ هنا دلالة الإعلان والتّراث والتّفسير والتّأويل." [3]

لكن ثمّة فرق بين التّأويل ومنهج التّأويل أو التّأويلية، إذ" التّأويل هو استخلاص المعنى الكامن انطلاقا من المعنى الظّاهر أي أنّه بعبارة أخرى الانطلاق من المعاني المجازية بحثا عن المعاني الحقيقية"[4]، بينما منهج التّأويل يمارس على النّص الدّيني بوصفه من أهمّ المجالات الحافلة بالرّموز والاستعارات والّتي لا يخلو في كثير من الأحيان من الغموض

1 - Dictionnaire Robert, Référence précédente, p 1199.

2 - P.Ricoeur: De l'interprétation : essai sur Freud, SEUIL, Paris, 1965, p29-30.

3 – غادمير، **فلسفة التّأويل**، مصدر سابق، ص61

4 – سعيد جلال الدين، **معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية**، دار الجنوب للنشر، تونس، ط1، 1998م. ص90

والتّناقض الظّاهري. زد على ذلك ينصب على نصوص أخرى مأخوذة من الفلسفة والأدب والشعر والفن والقانون...وتعتبر تقنية التّأويل من أفضل الطّرق الّتي يعتمدها التّحليل النّفسي لسبر أغوار اللاّشعور انطلاقا من معاينة التّصرفات اليومية العادية ومن تفسير الأحلام."[1]

إذن فالتّأويل عند علماء اللاّهوت هو تفسير الكتب المقدّسة تفسيرا رمزيا أو مجازيا يكشف عن معانيها الخفية [2]

لكن وإن ظهرت الهرمنيوطيقا في بداياتها، في القرن السّابع عشر بصورة (علم التّفسير) أو (فنّ تفسير النّصوص)، غير أنّها في أواخر القرن التّاسع عشر وبداية القرن العشرين، توسّعت ميادينها كثيراً، بحيث أضحى تعبير "علم التّفسير"، أو "فنّ تفسير النّصوص" غير قادر أن يعبّر بدقّة عن الجهود والدّراسات الكثيرة الّتي دخلت عالم الهرمنيوطيقا في عصرنا؛ وذلك يرجع إلى الفرق الدّلالي بين مصطلح التّفسير ومصطلح التّأويل، مما ينجر عنه فرق عملي وإجرائي على الظّاهرة محلّ الدّراسة؛ ذلك أنّ التّأويل يعني التّوصل لمعنى أعمق من التّفسير. فقد كان يطلق على اسم التّفسير علم نموذج المعقولية الّذي اقتبسته المدارس الوضعية من علوم الطّبيعة وطبّقته على العلوم التّاريخية؛ وأمّا التّأويل فقد أريد به شكلا خاصّا وتابعا للفهم المجسّد لعلوم الفكر، والمراعي للاختلافات الجوهرية القائمة بينها وبين علوم الطّبيعة.

أمّا معنى المصطلحين في تراثنا العربي، فقد فرق **أبو هلال العسكري** بين التّفسير والتّأويل في كتابه "الفروق اللغوية" حيث ذكر بأنّ "التّفسير هو الإخبار عن أفراد أحاد الجملة، والتّأويل الإخبار بمعنى الكلام. وقيل التّفسير أفراد ما انتظمه ظاهر التّنزيل، والتّأويل الإخبار

[1] – المرجع السّابق، ص90.

[2] – جميل صليبا، **المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ج1، 1982م، ص 235

بغرض المتكلم بكلام. وقيل التأويل استخراج معنى الكلام لا على ظاهره، بل على وجه يحتمل مجازا أو حقيقة." [1].

وقد أشار الدكتور **عبد الغني بارة** في كتابه الموسوم" الهرمينوطيقا والفلسفة نحو مشروع عقلي تأويلي" ، والّذي هو في الأساس رسالة دكتوراه . أشار إلى فوضى المصطلح الّتي يتخبّط فيها مصطلح التّأويل بعد انتقاله من أصوله الغربية وتلقي المفكرين العرب له، فيرى أنّه لا " يكاد الباحث عن ترجمة لمصطلح "هرمينوطيقا" (Herméneutique) في الثّقافة العربية، يجد مقابلا واحدا، أو مصطلحا جامعا لما يدلّ عليه المفهوم في أصوله الغربية، إذ تتباين التّرجمات وتتعدّد، كلّ حسب الرّؤية المعرفية الّتي يدين بها، أو بالنّظر إلى التّرجمة على أنّها تأويل – كما يقول **غادامير**– فتزداد الفجوة بين مفهوم المصطلح في النّص الأوّل بوصفه نسخة أصلية، ومفهومه في النّصوص الثّواني بوصفها نسخا شائهة، أزاحت الأصل وألغت حضوره، ونصبت نفسها أصلا بديلا، فيصبح الحديث إذ ذّاك، عن تلقي المصطلح بفعل التّرجمة بدل مرجعية المصطلح". [2]

وقد أحاط الباحث في عمله بمجموعة من الدّراسات الّتي وظفت مصطلح "الهرمينوطيقا"، ترجمة ومفهوما أو منهج مقاربة، من خلال إثارة السؤال بالمفهوم الهيدغري، الغادميري، الّذي لا ينتظر إجابة على حدّ قوله، بقدر ما هو سؤال وجود أو كينونة وفهم الفهم. [3] ويمكن إجمال ذلك في الآتي:

---

[1] – العسكري أبو هلال، **الفروق في اللغة، الباب الثاني**، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط4، 1980م، ص ص48–49

[2] – عبد الغني بارة، **الهرمنيوطيقا والفلسفة نحو مشروع عقل تأويلي**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008 م، ص 85

[3] – محمد شوقي الزين، **تأويلات وتفكيكات**، فصول في الفكر الغربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2002، ص29

– **نظرية التّأويل:** استخدم هذا المصطلح كل من مصطفى ناصف وميجان الرويلي وسعد البازغي ومصطفى تاج الدّين، بوصفه مقابلا للكلمة الغربية (Herméneutique)

– **فنّ التّأويل:** واستعمله مصطفى النّحال ونبيهة قارة ومحمّد شوقي الزين، الّذي ترجم (Hermeneutique) بفنّ التّأويل تمييزا لها عن التّأويل بمعنى (Interprétation)التّأويلية: وهو مصطلح فضّله عبد المالك مرتاض ومحمد الولي وفريق مركز الإنماء القومي.

–**علم التّأويل:** أو علم الفهم أو علم التّفسير عند محمد بن عياد وعلي عيسى الكاعوب وعز الدين إسماعيل وكذلك الأمر عند خالد التوزاني والجيلالي الكدية

– **نظرية التّفسير:** عند نصر حامد أبو زيد الّذي فضّل هذه الصيغة تمييزا له عن التّفسير كمقابل لمصطلح: (Exégèse)وتبعه في ذلك عاطف جودة نصر ومحمد عناني ونبيل راغب.

– **التّأويل:** الّذي ذهب إلى استعماله **عمر مهيبل** في إحالة إلى المفهوم كما هو في بيئة التّداول عند العرب القدامى، كما أشار إلى أنّ استعمال **غادامير** لمصطلح التّأويل قد أثار جدلا واسعا داخل الأوساط الفلسفية الألمانية، بسبب ملامسته لمعارف أدبية وفنية متقاربة.

غير أنّ كلتا العلمين "التّفسير والتّأويل" خضعا لتحوّلات أساسية نقلتهما من مجالهما الأصلي إلى مجالات جديدة. فلم يعد التّفسير مقتبسا من علوم الطّبيعة، ولكن من النّماذج اللّسانية الخاصّة، كما خضع مفهوم التّأويل بدوره داخل الهرمنيوطيقا الحديثة لتحوّلات عميقة جدّا أبعدته كثيرا عن التّصوّر السيكولوجي للفهم.

التّأويل والتّحولات الفلسفية: مسارات نقدية وإعادة تفكير

أكّد **غادامير** على أنّ أيّ تأويلية ستصطدم دوما حين تريد أن تتعاط مع الفنّ أو التّاريخ أو اللّغة، مع عقبة منهجية لا سبيل إلى تخطيها، إذ إنّ الحقيقة هي الحقيقة المعيشة، حقيقة الانتماء والتجذّر، في حين أنّ المنهج يعطي موضعة الحقل الّذي نتعامل معه للتّاريخ فاعلية لا سبيل للتّخلص منها، والذّات متجذّرة في تقليد معيّن كلّما ابتعدت عنه أصبحت غريبة عن

نفسها. إنّ كل تطبيق لمنهجية تموضع هو نوع من استلاب الذّات، أي تحويلها إلى غريبة عن محيطها وعاملها"[1]

الملاحظ على التّأويل قبل **غادامير**، أنّه قائم على أساس آفاق عالم المفسّر التّي تعمل على تشكيل الجهود التّفسيرية للتّراث، واعتبار تلك الآفاق ذاتها كمواضيع للفهم، بل عوامل لظروف حدوث الفهم. لكن مع **غادامير**، انصبّ الاهتمام على حقيقة الفهم وظروف حصوله، بعيدا عن المنهج وقواعده؛ ودون الاهتمام بصحّة الفهم أو خطئه؛ فنقطة البدء عند الفهم في حدّ **غادامير** "ليست هي ما يجب أن نفعل أو نتجنّب في عملية الفهم، بل الأحرى الاهتمام بما يحدث بالفعل في هذه العملية." [2] إذ على التّأويل أن يتجنّب العشوائية والقيود النّاشئة عن العادات العقلية، مع التركيز على الأشياء ذاتها وعلى النّصوص؛ وبذلك تعدّ هذه النّظرة منعرجا ونقلة نوعية في التّعامل مع المباحث الفلسفية؛ ومن هنا نبع مشروع **غادامير** الفلسفي بمجمله. حيث أصبحت الهرمنيوطيقا داخل المشروع الغادامير، تأويلا للتّأويل ونقدا للنّقد، وفهما للفهم؛ من خلال فلسفة لا تدعو إلى حقيقة نهائية بقدر ما تدعو إلى فهم وممارسة انسانيين، وفي سبيل تحقيق ذلك اتّخذ غادامير من اللّغة دليله في مسعاه لإعادة الاعتبار للتّراث أو التّاريخ. ضمن دائرة هرمنيوطيقية شملت ثلاث مجالات: المجال التّاريخ، والمتمثّل في التّراث، والمجال الجمالي، والمتعلّق بالأعمال الفنّية، والمجال اللّغوي باعتباره واسطة بين المجال الأوّل والثّاني، من خلال التّركيز على الدّلالات والمعاني.

لذلك يعقد **غادامير** إحدى مساجلاته الكبرى مع قطبي التّأويلية الرومانتيكية، **شلايرماخر**، و**ديلتاي**، ليؤكد أنّهما لم يسلما من تأثير وإغراءات التّوجه الحديث نوح المنهج،

[1] – ريكور بول، **الذات عينها كآخر**، ترجمة وتقديم وتعليق: جورج زيناتي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص 46.

[2] –. شرفي عبد الكريم، **من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة**، دراسة تحليلية نقدية في النّظريات الغربية الحديثة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م، ص36

والتّصور الأداتي والمنهجي الّذي اصطبغت به الهرمنيوطيقا، فما كان عليه إلاّ تجاوز ذلك النّموذج الابستمولوجي من أجل اكتشاف مبحث الحقيقة في مجال الهرمنيوطيقا. [1]

لاشكّ في أنّ التّأويلية بعد **شلايرماخر** و**ديلتاي** هي امتداد لسابقتها في بعض مبادئها، وهي تجاوز لها في ذات الوقت. ولعل شلايرماخير كان له أثره على **غادامير** وتأويليته الفلسفية الكونية؛ غير أنّ تأثير هيدغر في تلميذه **غادامير** كان أقوى وأبلغ؛ ذلك أنّ هيدغر أقام التّأويلية على أساس فلسفي، وجعلها هدف فلسفي، بدل علم المنهج، وذلك من خلال تغيير وظيفة الهرمنيوطيقا من العلم ومنهجه، أي البحث حول منهج لفهم النصوص، أو منهج عام للعلوم الإنسانية، أو عن نظريّة تفسيرية، أو معيار لتقويم الفهم الصحيح عن غيره، إلى البحث عن معنى الفهم والتّفسير نفسه وحقيقته؛ وباعتبار الفلسفة هي فهم الوجود، فعلى التّأويلية – كما يرى هيدغر – أن تساهم، وأن نستفيد منها في مجال فهم هذا الوجود، وأن تعود الفلسفة إلى وظيفتها ومسارها الأصلي، الّذي انحرفت عنه بعد افلاطون، ألا وهو البحث عن معنى الوجود، بدل البحث في فهم الموجودات؛ وحتى نوقظ سؤال الوجود، لا بدّى من تأويل تفسيري لفهم الوجود. "فعلى خلاف ما بنى عليه المفهوم التّقليدي القاضي بكون الفهم ينشأ من التّفسير، أوضح **هيدغر** أنّ الفهم كامن في تربة الوجود الإنساني على نحو يسبق أية عملية تفسيرية"[2]

إنّ هذه الرؤية، والفهم، الّتي طوّرها **هيدغر** في تأويليته، هي الّتي انطلق منها **غادامير** في كثير من أبعادها، لرسم معالم تأويليته الفلسفية الكونية، مستبعدا ضرورة وجود المنهج في الوصول إلى الحقيقة، مستقدما تفسيرا جديدا لعملية الفهم؛ ذلك أنّ فهم التّأويل لديه قائم على عدم خضوعه لأيّة معايير عامة، منهجية أو تقنية أو مذهبية؛ إذ يصف **غادامير** الهرمينوطيقيات السّابقة، بأنّها اختزلت نفسها في "هرمنيوطيقا قواعدية"، لم تسلم من تأثير

[1] – المرجع السابق، ص43

[2] – العياشي إدراود، **سؤال الهرمينيوطيقا في الفكر الإسلامي، نقلة مفهومية ام نكسة منهجية**، مجلة التّفاهم، المغرب، العدد 44، 2014م، ص225

مناهج العلوم الطبيعية [1]. وهذا ما انتقده **غادامير** في كتابه "الحقيقة والمنهج"، وفي "فلسفة التّأويل "حيث بدأ بطرح تاريخي نقدي للهرمنيوطيقا التّقليدية، منذ **شلايرماخر** وحتّى عصره مرورا **بديلتاي**؛ مدّعيا بكونية التّأويلية (universalité de l'herméneutique)، والتّي أثارت جدلا كبيرا في تاريخ التّأويلية؛ ساعيا إلى تقويض الفكرة المركزية والجوهرية الّتي قام عليها العلم الحديث في الغرب، والقائمة على مبدأ التّلازم بين الحقيقة والمنهج. ولذلك يقول **غادامير** في محولة لإحداث قطيعة مع التّأويل السابق: "إذ حملني هذا المفهوم على مجاوزة مناقشة المشكلات المرتبطة بنقد المنهج، لتوسيع مسألة التّأويل فيما وراء حقل العلم، وإدراج تجربتي الخيال والتاريخ" [2]

لقد تناول **غادامير** في كتابه "الحقيقة والمنهج" المستويات الكبرى للتّجربة التأويلية، والمتمثّلة في اللّغة وعلاقتها بفاعلية الحوار، وبالتّاريخ كبعد من أبعاد الوعي التّاريخي، والجمال كلحظة تأويلية وتجربة أنطولوجية تتجلّى فيها فاعلية الفهم؛ ذلك لأنّ علاقة الإنسان بالعالم ذات طبيعة لغوية، ومن ثمّة فهي علاقة فهم، وبهذا تمثّل التّأويلية وجها كونيا من الفلسفة، لا مجرّد أساس منهجي للعلوم الإنسانية.

القراءة النّقدية لشلايرماخر وديلتاي:

يتجاور **غادامير** بطّرحه، التّصور الّذي أسّس له كلاّ من **شلايرماخر** و**دالتاي** لفنّ التّأويل، والّذي يركّز على صرامة المنهج، من خلال وضع آليات لغوية ومنطقية في قراءة النّصوص، أو التّراث بشكل عام. كما ينتقد **غادامير** التاريخية التي قالت بأنه يمكن الوصول

[1] – شادي كسحو، **حدود المنهج، مدخل إلى هرمنيوطيقا غادامر**، الحوار المتمدّن، العدد: 6841، 2021/3/15م، أنظر الرابط:

https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=712307

[2] – غلدامير، **فلسفة التّأويل**، مصدر سابق، ص175

إلى موضوعية التّاريخ إذا عدنا إلى عصره ومفاهيمه وانقطعنا عن واقعنا وتخلينا عن أحكامنا السابقة. ولذلك بنى مشروعه الهرمنيوطيقي الذي شكّل منعطفا تاريخيا حاسما في مسار الهرمنيوطيقا الحديثة، على الانتقاد الأساسي الّذي وجهّه إلى سابقيه **شلايرماخر** و**ديلتاي**. أمّا **شلايرماخر** فقد أعطى للتّأويل بعدا لغويّا، ووجهة نفسية، فصار بذلك مجرّد تأويل لغوي، من جهة، ومن جهة ثانية، تأويلا نفسي، من خلال رصد المقاصد الأولية للمؤلف، ومن ثمّة إعادة تأسيسها، أي إعادة توظيفها داخل شمولية السّياق الرّوحي للمؤلف، والسّعي لإعادة إنتاج المعنى الأصلي الّذي يتوارى خلف النص."وينطلقّ **شليرماخر** لوضع قواعد الفهم من تصوّره لجانبي النّص، اللّغوي والنّفسي، ولذلك يحتاج المفسّر للنّفاذ إلى معنى النّص إلى موهبتين، الموهبة اللغوية، والقدرة على النّفاذ إلى الطّبيعة البشرية" [1] فعملية الفهم عند **شلايرماخر** لا تتم إلا بتظافر الجانبين اللّغوي والنّفسي، و" فهم النص هو فهم الفرد، وليس فهم قاعدة أو قانون معين. إن المواجهة بين المؤول والمؤلف يجب أن تفهم باعتبارها التقاء بين فرديتين في علاقة حوارية" [2] في حين إنّ العلاقة بين إذ يستحيل أن يتطابق المؤوّل والمؤلّف، أو أن يحلّ المؤول محل والمؤلّف. وهو أمر مستحيل معرفيا فيتجرّد، من تجربته الخاصّة ووضعيته التّاريخية، خاصة إذا كانت المسافة الزمانية التّاريخية بينهما بعيدة جدّا. [3]

ولذلك يرى **غادامير** أنّ "هناك دوما "حقيقة ممكنة" نستخلصها من فاعلية قراءتنا للنص. فهنا ترتبط علاقة وثيقة بين المؤوّل والنّص، متمثّلة في "الحوار"(Le dialogue)، وهو امتداد لفكرة هيدغرية تجعل من "الكائن–في–العالم" أو "الكائن هنا" (Dasein) عنصرا حيويا وفعّالا في علاقته الحوارية مع مفهوم "الكائن" مع "الآخر" (Mitsein) فيؤدي هنا الفهم وظيفة "المشاركة"(participation)خلافا لشلايرماخر، لا يعني الفهم (compréhension) إحياء دلالة

[1] – نصر حامد أبو زيد، **إشكاليات القراءة وآليات التأويل**، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2014م، ص20–21

[2] – عبد الكريم شرفي، **من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة**، مرجع سابق، ص29

[3] – المرجع نفسه، ص31

أصلية كانت لحدّ الآن مطموسة، وإنّما هو "سماع شاعري" (écoute poétique) لأثر فنّي، وماذا بإمكانه قوله في اللحظة الراهنة". [1]

ثمّ إنّ **غادامير** قد قلّل من أهمّية تركيز **شلايرماخر** الّذي انصبّ حول وضع القواعد والقوانين الّتي تحول دون الوقوع في سوء الفهم؛ بيد أنّه يجب التّركيز– حسب رأيه –على الاهتمام بما يحدث بالفعل في هذه العملية، بصرف النّظر عمّا يجب أن نفعل أو نتجنّب في عملية الفهم. كما ينتقد **غادامير** إقامة **شلايرماخر** تأويليته انطلاقا من تأثره بالفلسفة العقلانية الديكارتية، الّتي كان تركيزها على الذّات المفكرة، وحريّة الفرد في تحصيل الفهم والمعرفة، كردّة فعل على فلسفة العصور الوسطى. فالبنية الحلقية للفهم في نظرية **شلايرماخر** الهرمنيوطيقية– في نظر **غادامير**– قد بقيت في حدود علاقة صورية بين الجزء والكل، أو في ظل الذّاتية،الحدس المسبق للكلّ وتفسريه، شرحه اللاّحق على مستوى الجزء، وفي هذه النّظرية تحصل البنية الحلقية من مستوى نصّي إلى مستوى آخر، وتجد معناها في الفهم الكامل للنّص."[2]

وفي سياق نقده لهرمنيوطيقا **ديلتاي**، يرى **غادامير** أنّه في خلال بحث **ديلتاي** عن منهج موضوعي خاض بالعلوم الإنسانية في مقابلة مناهج العلوم الطبيعية، قد سقط ووقع فيما حاول تجنّبه والهروب منه؛ ذلك أنّ عملية الفهم في الإنسانيات وفي العلوم الطبيعية أيضا، عملية تتجاوز إطار المنهج، إذ المنهج لا ينتج في النّهاية إلاّ ما يبحث عنه، أو لا يجيب إلاّ عن الأسئلة الّتي يطرحها. ومن جهة أخرى يرى **غادامير** أنّ جهود ديلتاي لم تكن موفقة، ذلك لأنّه لم يفلح في إتمام مشروعه وما كان يمني نفسه به ويدعو له، وهو التّوفيق بين الوعي

[1] – غادامير، **مدخل إلى أسس فن التّأويل**، ترجمة: محمّد شوقي الزّين، مجلّة فكر ونقد، الرّباط، المغرب، العدد 16، فبراير 1999، ص 86

[2] – عبد الغني بارة، **الهرمينوطيقا والفلسفة، نحو مشروع عقلي تأويلي**، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2008، ص 138

التّاريخي من جهة، ورغبة العلم في إدراك الحقيقة من جهة أخرى. فديلتاي ليس متأثّرا بالنّزعة الديكارتية فحسب، بل هو أيضا وريث التّقليد الرومانتيكي وفلسفة الحياة، وبالتّالي فإنّ تأمّلاته المعرفية حول أساس العلوم الإنسانية لا تتوافق مع انطلاقه من فلسفة الحياة. [1]

كما إنّ **ديلتاي** أعاد السمة السيكو لوجية للهرمنيوطيقا لأنه عد التعبيرات الإنسانية بجميع أنواعها لغوية وغير لغوية ما هي إلا تجل لفردانية الفرد وتميزه في الاستعمال وفهم ذلك وتأويله هو انتقال إلى هذه الفردانية أو نفسية المستعمل. [2]

يرى **غادامير** أنّ غاية الفهم أو التأويل لدى **ديلتاي** هو تحقيق تطابقه مع باطن المؤلف والتّوافق معه وإعادة إنتاج العملية المبدعة التي ولدت النتاج أو الأثر إلّا بداعي" [3] فالهرمنيوطيقا تروم من المتلقي " الفهم الجيد للمؤلف أكثر مما فهم نفسه [4] أي إنّ **ديلتاي** هو الآخر ابتعد عن جوهر التّأويل في ذاته فلم يهتم بعملية فهم" الدّلالات النّصية وتأويلها في ذاتها، بل ربطها بنفسية منتجها وبإعادة إنتاج تجربته كما عاشها بجميع تأثيراتها.

ولذلك شمل مشروعه أيضا نقد المناهج المستخدمة في العلوم الإنسانية، وبالأخصّ المناهج الحديثة الّتي تسعى لتمثيل مناهج العلوم الإنسانية على أساس المنهج العلمي؛ فالعلوم الإنسانية في نظر **غادامير** تحتاج إلى مفردات أكثر تلاؤما مع طبيعتها، من مثل: الحذاقة، والرقّة، والشّاعرية، والحساسية والذّوق.

إنّ العلوم الإنسانية هي الفكر الكامن في نفسية الفرد، بينما موضوع العلوم الطبيعية هو العالم الفيزيائي الّذي يتركب من الأشياء، ومن ثم فإنّ الحقيقة الّتي يطمح إليها الباحث في العلوم الإنسانية ليست خارجة كعنصر أجنبي وغريب، إنمّا بداخله ومحايثة لنشاطه المعرفي، تصبح العلوم الإنسانية من هذا المنظور "مرآة" يرى بواسطتها الباحث إمكانياته

---

[1] – غادامير، **الحقيقة والمنهج**، مصدر سابق، ص334

[2] – عبد الكريم شرفي، **من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة**، مرجع سابق، ص33

[3] – المرجع نفسه، ص33

[4] – المرجع نفسه، ص33

المعرفية وحدوده، فالمعرفة في العلوم الإنسانية، كما يقول **غادامير**، لها دوماً "علاقة بمعرفة الذّات، العلوم الإنسانية تربط الباحث بذاته عبر عنصر التّراث كفهم جذري للذّات وتناهيها، حقيقة التّراث المدروس) الحدث التّاريخي، الأثر الفنّي أو الأدبي...(هي في الواقع حقيقة بالنّسبة إلى هذا الباحث الدّارس، حقيقته كما يتمثّلها وينتجها. [1]

ومن أجل ذلك يرى وجوب مراجعة المفاهيم الموجّهة للنّزعة الانسانية، من قِبَل: الثقافة، الحسّ المشترك، الحكم، الذّوق...، يقول **غادمير** متحدّثا عن مشكلة المنهج في العلوم الإنسانية: "استُلهِم منهج العلوم الإنسانية عن **هردر** Herder (1744م- 1803م) وعن النّزعة الرومانتيكية في ألمانيا، ولكنّه انتشر في كل الأنحاء، ويمارس تأثيرا على التقدّم العلمي. بالخضوع إلى هذا المنهج، فإنّ الحياة الحديثة ترفض متابعة التّراث بصورة ساذجة، أو الاستسلام إلى حقائق عريقة متفق عليها(...) لم يعد الوعي التّاريخي ينصت للصوت الّذي يأتيه من الماضي ولكن، بتفكيره حول هذا الصوت، يعيد وضعه في السّياق الّذي تجذّر فيه لمعرفة الدّلالة والقيمة النّسبية الّتي يكتسبها. هذا السلوك الفكري إزاء لتراث يسمى تأويلا"[2] ولذلك نجده في كتابه "الحقيقة والمنهج" يقدّم مناقشة مستفيضة **لكانط** وكتابه "نقد ملكة الحكم"، كما ينتقد رؤية **ديكارت** لمفهوم الأحكام المسبقة التّاريخية والتّراثية. فقد كان **ديكارت**، كما يرى **غادامير** في كتابه "الحقيقة والمنهج"، الأوّل من بين المحدثين الّذي أحاط مفهوم "الحكم المسبق" بسمعة سيئة في العالم الحديث. وبالمقابل اتخذ **غادامير** مهمة إعادة الأحكام المسبقة التّاريخية والتّراثية إلى موقعها الحيوي كاشتراطات لإمكانية أي فهم يمكن أن نتوفّر عليه. [3]

كما يقدّم نقدا للوعي الجمالي تحت عنوان: "تعالي البعد الجمالي" ليخرجه من الذاتوية الّتي سيطرت على مناهج الفهم الجمالي؛ ويعمل على استعادة مفهوم الذّاتية لموقعه في العلوم

---

[1] – **غادامير، فلسفة التأويل، مصدر سابق، ص17**

[2] – المصدر نفسه، ص149

[3] – غادامير، **التلمذة الفلسفية**، مصدر سابق، ص15.

الإنسانية؛ فالذّات لا يمكن التّخلّص منها، كما أنّها ليست مصدر الخطأ، كما هو الحال في المنظور العلموي، وبذلك يتجاوز **غادامير** ثنائية الذّات والموضوع، كما هي مطروحة في نظريّة المعرفة "وهي الفكرة التّي أخذها **هيدغر** عن **هوسرل** وطورها إلى فكرة الوجود الإنساني في العالم، باعتبارها خاصية تميز أسلوب وجود الإنسان كوجود منخرط في العالم لا ينفصل فيه الوعي عن الأشياء توجد في عالمه".[1]

إنّ أيّ منهج يتضمّن إجاباته، ولا يوصلنا إلى الحقيقة، بل يوصلنا إلى حقيقته هو بالذّات. إذ ليس هناك – حسب **غادامير** – ارتباط لزومي بين الفهم والمنهج، إذ الفهم فاعلية إنسانية تسمو على المناهج، الفنّ استيعاب رمزي للكون يشمل مختلف العناصر الثّقافية الّتي تساعد الإنسان على كشف أسرار محيطه وعالمه، إنّه أنسنة الإنسان عبر اللّغة الّتي بها تفهم الأشياء ومن خلالها، والفهم هو إجراء وساطة بين الحاضر والماضي، وتطوير في الذّات لكلّ السّلسلة المرتبطة بالمنظورات الّتي يحضر عبرها الماضي ويتوجّه إلينا. [2] إنّها محاولة لفهم العلوم الإنسانية على حقيقتها بصرف النّظر عن المنهج. هرمنيوطيقية **غادامير** إذن تتجاوز إطار المنهج لتحليل عملية الفهم نفسها [3].

وبهذا يكون **غادامير** قد انطلق بالتّأويل إلى حيّزه الفلسفي الكوني بشموله وآفاقه كلّها، كما أراده أستاذه **هيدغر**، منطلقا من التحوّل الأنطولوجي لعلوم التّأويل عن طريق اللّغة (التّركيز على علاقة اللّغة بالوجودي) باعتبارها الخلفية الأصلية الموحّدة والمشتركة بين الإنسانية، وباعتبارها الوسيط في تجربة التأويل، بل باعتبارها أفقا لأنطولوجيا تأويلية في التّأويل، كما أنّها "الكائن الّذي يمكن أن يفهم". ولذلك غالباً ما تُنعت تأويلية **غادامير** بأنّها هرمينوطيقا لغوية، من حيث أنّها تعطي الأولوية والصّدارة لعامل اللّغة كبعد كونيّ وشامل، يشترط الأبعاد الأنطولوجية والأنثروبولوجية كلّها للكائن. حيث تتجلى عالمية تأويليته في التّفاهم والحوار

---

[1] – غادامير، **الحقيقة والمنهج**، مصدر سابق، ص24

[2] – غادامير، **فلسفة التّأويل**، مصدر سابق، ص175

[3] – نصر حامد أبو زيد، **إشكاليات القراءة**، مرجع سابق، ص38

كعلاقة جدلية، منتجة وخلّاقة، بين الـ(نّحن) و(التّراث) وبين (الأنا) و(الآخر)، قوامها السّؤال والجواب، والاستقصاء لا الاقصاء، والحوار لا التّحوير، ومحاولة الاقتراب من عتمة اللّغة؛ ذلك أنّ اللغة تكتمل معقوليتها وتنكشف قوتها وطاقتها وتتجلى حكمتها في بلاغة الحوار [1] فاتّسع معه مفهوم النّص ليشمل اللّغة، واتّسع مفهوم اللّغة ليستوعب السّؤال الفلسفي، فتجاوز بذلك التّأويل المنهج، انطلاقا من التّفسير الجديد لعملية الفهم، وتحليل حقيقته وفلسفته وشروط وجوده. فَهْمُ يعتمد في وجوده على الأحكام والآراء المسبقة، دون أيّ اعتبار لقصدية المؤلف، ممّ يترتّب عليه إلغاء حتمية وجود المنهج. وعلى هذا الأساس يحدّد **غادامير** علاقة المؤوّل بالنّص، بقوله: "لا يحاول المؤوّل وبحضور نص ما، تطبيق معيار عام لحالة خاصة، وإنّما ينصبّ اهتمامه على الكشف عن دلالة أصلية تماما متوارية في المكتوب المراد معالجته"[2] إنّ مهمّة التّأويل عند **غادامير** هي كشف الحقيقة العميقة والأصيلة الّتي يتضمنها النّص، بمعنى أنّه بالإضافة إلى فهم لغة النّص وثقافته، لابدّ من إيجاد القول المسكوت عنه ضمن تلك اللّغة، واكتشاف ما كان يريد قوله، لأنّ اللّغة هي الوسط الجامع للفهم[3] وأنّها " كلّ ما ينبغي افتراضه في التّأويلية[4] لابدّ من البحث لتحقيق الحوار بين النّص العقلي للمؤلف، والمضمون العقلي للقارئ، على الرّغم من تباعد المكانين.[5] لكن على عملية التّأويل هذه، أن تنطلق من فروض راهنة وأخرى قديمة، أي "بتحقيق الوعي من أحكامه المسبقة قديمة العهد

[1] – أ.د، رحمان غركان، **في بواعث التأويل وآلياته**، مجلة العميد، العراق، المجلّد الأوّل، العددان، الأول والثاني، أوت، 2012م، ص 163

[2] – غادامير، **مدخل إلى أسس فن التأويل**، مصدر سابق، ص89.

[3] - Gadamer, H, G ،**Vérité et Méthode**, édition intégrale revue et complétée par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio ،Seuil, Paris, 1996 p 419

[4] - F, Schleiermacher, **Herméneutique**, tra, Fr, par Christian Berner, Cerf, Paris, 1987, p 173.

[5] - Georges Gusdorf : **Les origines de l'herméneutique**, Bibliothèque scientifique Payot, France, 1988, p227.

ومن افتراضاته الرّاهنة"[1] الأمر الّذي يساهم في ربط حاضرنا بماضينا، ويحقّق علاقة الانتماء الّتي تربطنا بالتّاريخ أو التّراث، على اعتبار أنّ الفهم هو "إجراء وساطة بين الحاضر والماضي، وتطوير في الذّات كلّ السّلسلة المرتبطة بالمنظورات الّتي يحضر عبرها الماضي ويتوّجه إلينا"[2]، بالاعتماد على فكرة "المسافة الزّمنية" الّتي تسمح بإمكانية فهم الموضوع وقراءته قراءة جديدة، باعتبارها " كمؤسس لإمكانية إيجابية ومنتجة للفهم"[3].

وبناء على ما سبق، لم يعد التّأويل في نظر **غادامير** مبحثا مثقلا بأحد طرفي ثنائية الذّات والموضوع، الّتي ورثها عن المنهج العلمي الحديث، كما تجاوز مهمة البحث عن المعنى الخفيّ، أو المعنى الوحيد والأصلي الّذي تحجبه عبقرية الذّات المبدعة. بل صار ضمن تأويلية **غادامير**، تفاعل بين الذّات والموضوع، بين فعل الفهم وشكل النّص، الّذي لا يكف عن التجدّد كلّ مرّة تمّ فيها فعل الفهم على أنحاء مغايرة. وغدت مهمّة التّأويل، كشف كلّ قيمة للبعد التّأويلي، وإبراز أهمّيته الأساسية لمجمل فهمنا للعالم وفي كل تجلياته. ذلك أنّ التّأويلية الفلسفية لغادامير، لا تختصّ بفهم النّص، أو العلوم الإنسانية فقط، وإنّما تشمل زيادة على ذلك، الأعمال الفنّية، وكلّ ما يتعلّق بأفعال الإنسان وأعماله، وقابل للفهم والتّفسير، لأنّ مهمّتها البحث عن حقيقة الفهم بصورة عامة، ودراسة الشّروط الوجودية لحصوله والعوامل المؤثرة؛ على الرّغم من أنّ لهرمنيوطيقا **غادامير** اهتمام خاص بموضوع تفسير النّصوص وفهمها. وفي هذا السياق يقول **غادامير:**" لئن جعلنا الفهم موضوع تفكيرنا، فليس المرمى من وراء ذلك هو فنّ الفهم أو تقنية الفهم، على النّحو الّذي كانت تسعى إليه الهرمنيوطيقا ذات الطّابع الفيلولوجي(...) إذ ليس من اهتمامي أن أضع قواعد للعلوم أو لصروف الحياة، بل أسعى إلى تصحيح التّفكير الزّائف في ماهيتنا."[4]

---

[1] – غادامير، **مدخل إلى أسس فن التأويل**، مصدر سابق، ص94.

[2] – المصدر نفسه، ص99

[3] – المصدر نفسه، ص99

[4] – غادامير، **الحقيقة والمنهج**، مصدر سابق، ص–ص29–30

كما يبدو جليّا من خلال النّظر في الفلسفة التّأويلية لغادامير، اهتمامه بمسألة التّراث، وعودته إلى التّراث اليوناني. فقد دعا إلى إعادة قراءة التّراث قراءة إيجابية تسمح بفهمه من جديد فهما صحيحا، حتّى نتجاوز كل ما علق به من تحريفات وتأويلات فاسدة، قصد توظيف الحقائق الجديدة النّاتجة عن الفهم الصّحيح له في فهم اللحظات الرّاهنة، ضمن حوار جدلي تكون فيه المعرفة تواصلا ومشاركة. وبذلك يكون الفكر اليوناني قد ساهم بشدّة في تشكيل ملامح فلسفته التأويلية، الّتي تتأسّس عل الحوار ببين الذّات والموضوع، وبين الأنا والآخر، وبين الماضي أو التّراث(النّص) والحاضر أو الرّاهن(التّأويل)، وذلك من خلال تأثّره الواضح بشخصية **أفلاطون** باعتباره المؤسّس الحقيقي للتّفكير الميتافيزيقي الغربي، ومن خلال ارتكازه على الفكر السقراطي في بعده الحواري، ويظهر ذلك من خلال قوله:" ولغرض بناء نظريتي التّأويلية، أصبحت مقتنعا بوجوب تبنّي ميراث سقراط عن الحكمة الإنسانية الّتي هي الجهل إذا ما قيست بما يدّعيه العلم من العصمة الإلاهية لمعارفه".[1] وكذا بعثه لروح التّفكير الفلسفي والجدلي بكلّ تجلياته المختلفة، بالإضافة إلى نقده للنّزعة المنهجية في الفنّ الحديث بكلّ إشكالاته المطروحة، وذلك من خلال استناده على نظريّة المحاكاة لأفلاطون، وكذلك المرجعية الأرسطية في بعدها الأخلاقي العملي، باعتبارها سندا ودعامة هامّة في تبلور الفهم التّأويلي، وفي فهم النّصوص وتطبيقاتها.

لقد عمل **غادمير** على خلق استراتيجية ثلاثية لمشروعه الفلسفي الأنطولوجي التّأويلي، حيث جمع بين التّجربة الفلسفية، والتّجربة الجمالية، والتّجربة اللّغوية، باعتبار التّأويل مبحثا يتداخل فيه الفلسفي والأدبي؛ ضمن خطّة تفصح عن غنى مرجعيته الفلسفية الّتي كانت ملامحها تحيل بجلاء على الفلسفة اليونانية، والكانطية، والهيجلية، والكانطية الجديدة، والرومانسية، وبالتّحديد، رومانسية **شلايرماخر** و**ديلتاي**. وهكذا يتعلّق الأمر بالدّائرة الجمالية والتّاريخية واللّغوية وهي، في نهاية المطاف، دوائر تحيل على الأجزاء الثلاثة المكوّنة لكتابه

[1] – غادامير، **التلمذة الفلسفية**، مصدر سابق، ص307

العمدة" الحقيقة والمنهج" في احتوائها للتّجربة الهرمينوطيقية في سعيها لإعادة الاعتبار للحكم المسبق وللتّراث وللسلطة وطموحها إلى الشمولية.

من هذا المنطلق يعتبر **غادامير** رائد التّأويل الفلسفي من حيث هو مبدأ كوني يشمل الدّين والتّراث والثّقافة والتّاريخ والفنون والآداب والرّموز، وبذلك يصبح أقوى طرح للتّأويلية الفلسفية في العصر الحديث، وبالتّالي فإنّ مشروعية الحديث عن مفهوم التّأويل لدى **غادامير** تحيل الباحثين والنّقاد إلى فهم فكر ما بعد الحداثة الّذي لم يعد يعترف بأية مصادر أخرى غير حركية التّأويل. ذلك أنّ أوهام الحداثة هي ما أدّى بالعقل الغربي إلى الاّتجاه نحو الهرمنيوطيقا؛ أي إنّ الهرمنيوطيقا جاءت لتكشف عن القيم المعيارية لأحلام المماثلة والمطابقة والتّعالي والتّمركز وابتعادها عن الحقيقة. فظهور الهرمنيوطيقا ارتبط بأزمة الحداثة الأوربية، أو بالأحرى بأزمة المناهج العلميّة وسلطتها الشمولية. في المقابل بحث المنهج التّأويلي عن طريقة جديدة لتوسيع مساحة الحقيقة وجعلها أكثر مرونة.

الفصل الثاني:

العلوم الإنسانية وتأويلية غادامير

"إنّ استكشافنا التّأملي للعلوم الإنسانية يفتح أبواب الفهم العميق والتّفاعل الرّوحي مع الوجود."

- مارتن هايدغر-

المبحث الأول:

فهم الظّاهرة الإنسانية بين المنهج والتأويل

مفهوم المنهج:

لغة، يعني الطّريق الواضح، وورد في القرآن الكريم في قوله تعالى: {لكلّ جعلنا منكم شرعة ومنهاجاً} [1]، وفي لغتنا العربية نجد أنّ كلمة المنهج مأخوذة من الفعل نهج ينهج نهجاً، ورد في المعجم الوجيز: (مادة نهج) " نهج الطريق نهجاً: وضّح واستبان، ونهج الطريق: بينه، وسلكه. ويقال: نَهَجَ نَهْجَ فلان: سلك مسلكه، وانتهج الطريق: استبانه وسلكه، واستنهج سبيل فلان: سلك مسلكه، والمنهاج: الطّريق الواضح والخطّة المرسومة، ومنه: منهاج الدراسة، ومنهاج التعليم ونحوهما، (ج) مناهج، والمنهج: المنهاج (ج) مناهج [2].

والمنهج في الاصطلاح هو الوسيلة المحدّدة الّتي توصل إلى غاية معينة، ويقابله في الفرنسية " Méthode "، وفي الإنجليزية Method"، أمّا المنهج العلمي فهو خطّة منظمة لعدّة عمليات ذهنية أو حسّية بغية الوصول إلى كشف حقيقة أو البرهنة عليها. [3]

امّا في معجم أندري لالاند فهو" برنامج ينظم مسبقا سلسلة عمليات يتبغي اكمالها، وتدلّ على بعض الأخطاء الواجب تجنّبها، بغية بلوغ حقيقة معيّنة" [4]. ويعرّفه رونيه ديكارت بقوله: "المنهج هو عبارة عن قواعد مؤكّدة بسيطة، إذا رعاها الإنسان مراعاة دقيقة، كانفي مامن من أن يحسب صوابا هو خطأ. [5]

---

[1] – سورة المائدة الآية 48

[2] – المعجم الوجيز، معجم اللغة العربية، 1989م، ص636

[3] – إبراهيم مدكور، **المعجم الفلسفي**، مجمع اللّغة العربية، القاهرة، 1983م، ص195

[4] – أندري لالاند، **موسوعة لالاند الفلسفية**، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 2001م، ص ص 803–804

[5] – رونيه ديكارت، **قواعد لهداية العقل**، ترجمة: سفيان سعد الله، دار سراس للنشر، تونس، 2001م، ص 371

المنهج هو الطريق، وهو" مجهود لبلوغ غاية، بحث، طريق نصب من خلالها زبها إلى نتيجة معيّنة، حتّى وإن كانت هذه الطّريق لم تتحد من قبل تحديدا إراديا، ومترويا، هنا يطلق اسم الترتيب على فعل الفكر الذي يكون له، حول موضوع واحد، عدة أفكار، عدة أحكام، وعدة أدلة فيرتبها على أفضل وجه ليجعل الموضوع معروفا" [1]

هناك جدل طويل بين العلماء حول أفضل السّبل لدراسة الظّاهرة الإنسانية. فبينما يفترض بعضهم بأنّ المنهجية الصّارمة والموضوعية ضرورية للتأكّد من علمية وموثوقية الدّراسة؛ بالاعتماد على التّوظيف الدّقيق للبيانات والتّحاليل الإحصائية والتّجارب المضبوطة، بهدف تحديد العلاقات السّببية بين المتغيّرات.

من ناحية أخرى، يعتقد فريق آخر بأنّ دراسة الظّواهر الإنسانية لا يمكن اختزالها في منهج موضوعي وكمي بحت، بل يحاجّون بأنّ التّأويل والفهم أساسيان لاكتساب نظرة ثاقبة حول السّلوك البشري؛ ويؤكّدون على استخدام البيانات النّوعية، مثل المقابلات والملاحظات والرّوايات الشّخصية، حتّى يتسنّى للباحث استكشاف التّجارب الذّاتية للأفراد والجماعات.

لعلّ ضرورة تحديد مناهج، والعمل على تطويرها والتقدّم في فلسفاتها وإجراءاتها، غدت مبدأً أساسيا، وسبيلا لإدراك الحقيقة لدى الباحثين والمفكّرين، من خلال تأويل موضوعي لظواهر العالم، بل فرضته أحيانا طبيعة الظّاهرة محلّ البحث والنّظر والدّراسة. وقد تشكلت هذه القناعة من خلال أفكار وفلسفات العديد من المفكرين المؤثرين عبر التّاريخ؛ وذلك منذ ***أرسطو*** *إلى* ***كارل بوبر***، *مرورا* ***بفرانسيس بيكون***، *و****جون ستيوارت ميل***، *و****ديكارت***، *وصولا إلى فلاسفة التّحليل المعاصر؛ ممّا يعكس الفهم المتطوّر للمعرفة والاحتياجات المتغيّرة للمجتمع.*

فأمّا ***أرسطو*** *فقد افترض القياس كمنهج ضروري لقيام العلم، وكان له تأثير مهمّ على تطوير مناهج الفنون الحرّة، والّتي أكّدت على تعليم واسع في مجالات متعدّدة، كالفلسفة والتّاريخ والرّياضيات والبلاغة. من ناحية أخرى، أكّد* ***فرانسيس بيكون*** *على أهّمية الملاحظة التّجريبية في تطوير المعرفة، والّتي أرست الأساس للطّريقة العلمية وأثّرت في تطوير مناهج العلوم*

[1] – أندريه لالاند: **موسوعة لالاند الفلسفية**، مرجع سابق، ص803

الحديثة. بينما دافع ***جون ستيوارت ميل*** *عن تعليم ليبرالي يركّز على تطوير مهارات التّفكير النّقدي وتعزيز الفضول الفكري، في سياق آخر أكد* ***ديكارت*** *على أهمية التّفكير التّحليلي الصّارم والتّفكير المنطقي في السّعي وراء المعرفة. أمّا في القرن العشرين، كان لفلسفة* ***كارل بوبر*** *في العلوم تأثير كبير على تطوير مناهج العلوم، مؤكّدة على أهمّية قابلية التّزييف والاختبار التّجريبي في البحث العلمي.*

غالبًا ما يُنسب إلى ***ديكارت،*** *الفضل في وضع الأساس للفلسفة الغربية الحديثة. في عمله الأساسي، "الخطاب حول المنهج"، يقدّم منهجه في البحث الفلسفي والمعرفة، والّذي يُعرف باسم منهج الشّك؛ والّذي تتضمن شكًا منهجيًا في جميع معتقدات الفرد وآرائه، من أجل الوصول إلى أساس المعرفة المؤكد وغير القابل للشك؛ لاعتقاده بأنّ العديد من معتقداتنا تستند إلى مصادر معرفية غير موثوقة، مثل الإدراك الحسّي، والّتي يمكن أن تكون مضلّلة أو خادعة. فمن خلال إخضاع جميع معتقداتنا للشكّ، يمكننا تحديد المؤكّدة منها وغير القابلة للشك، لبناء أساسا للمعرفة.*

ولذلك اعتبر ***ديكارت*** *البحث في المنهج من أهم المشكلات، وعليه يجب أن يجد عناية بالغة لدي الفيلسوف في مهمّته، باعتباره من أدوات التّفلسف.* [1] ولذلك جاء منهجه كردّ فعل على منطق **أرسطو** العقيم الذي أدّى إلى جمود الفكر، –كما يدّعي **ديكارت**_ لقد أقام منهجه على دعامتين هما: الاستنباط الرياضي والحدس العقلي المباشر، *ثمّ على* مبدأين أساسيين، هما مبدأ استقلال العقل، ومبدأ المساواة بين العقول، *حيث* يقول في بداية "مقال في المنهج": "العقل هو أحسن الأشياء توزعاً بين النّاس بالتّساوي"[2]

كما أكّد ***ديكارت*** *أيضًا على أهمّية التّفكير التّحليلي والتّفكير المنطقي في السّعي وراء المعرفة؛ لتصوّره أنّه يمكن اكتساب المعرفة من خلال التّفكير الاستنتاجي، حيث يتم أخذ بعض*

---

[1] – عثمان أمين، **ديكارت**، مكتبة الانجلو مصرية، القاهرة، ط2، 1969، ص77

[2] – رونيه ديكارت، "**مقال عن المنهج**" ترجمة: محمود محمد الخضيري، مراجعة وتقديم: محمد مصطفى حلمي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط3 ،1985، ص161

الحقائق كبديهيات، ويتمّ استنتاج الحقائق الأخرى منها منطقيًا. بالإضافة إلى منهجه في الشك، اقترح أيضًا مجموعة من القواعد لإجراء البحث العلمي، تُعرف باسم "قواعد توجيه العقل". تؤكد هذه القواعد على أهمية تقسيم المشاكل المعقدة إلى أجزاء بسيطة، والمضي قدما بشكل منهجي من خلال عملية التّحليل والتّركيب للوصول إلى حل.

إنّ منهج **ديكارت** *أراده أن يكون* منهجاً للعلم والفلسفة معا، وأهمّ ما يميّزه أنّه منهج عقلي بحت، يبدأ بالبداهة واليقين؛ وهو لا يفرض قيوداً على العقل، بل يجعله مستقلاً حرّاً، ينطلق وراء الحقيقة، *إنّه المنهج الّذي ارتضاه لأوروبا بعد التخبّط الّذي عاشته في العصور الوسطى حينما سارت على غير هدى من منهج محدد.*

ولذا فإنّ **ديكارت** سيظلّ فاتحاً باباً كان من قبل مغلقا، وهو البحث عن منهج البحث الفلسفي طمعاً في الوصول إلى مواقف لها نصيب من الدقة والموضوعية، وسوف يظلّ **ديكارت** إماماً بمنهجه لكلّ من يأتون بعده وإن اختلفوا عنه في موقفه الفلسفي.[1] *فقد كان لأفكاره تأثير عميق على تطوّر الفلسفة والعلوم الغربية الحديثة.*

لقد كان جليا تأثّر العلوم الإنسانية بالتّطوّر الكبير الّذي حدث على مستوى علم المنهج، بما يعني التّأمّل الفلسفي في أسس العلوم وأصولها وأنظمتها، وكذا التّطوّر الملحوظ الّذي عرفته العلوم الطبيعية بفضل تطبيقها للمنهج التجريبي، الّذي طرحه دعاته كنموذج لبناء المعرفة ثمّ لبلوغ الحقيقة؛ متأثّرين ومدفوعين بآراء **كانط** الّذي عمل على زعزعة الميتافيزيقيا والفلسفات الشائعة آنذاك، معتمدا على تحكيمه لأسس العلوم التجريبية، مستندا على المنجزات الكبيرة النّاجحة للعلوم التّجريبية والفيزيائية الحديثة في القرن التاسع عشر، وسيطر على أذهان العلماء والمفكرون، التّصور الشائع، أو النظرة القائلة، بأنّ العلم الصحيح، والحقيقة المطلقة، إنّما يمكن الوصول إليهما من خلال العلوم التّجريبية فحسب، فكان ذلك دافعا قويا للعلوم الإنسانية، في سعيها إلى بلوغ نفس درجة يقين وموضوعية العلوم الطبيعية، وذلك من خلال محاولة تطبيق المنهج التّجريبي على الظّاهرة الإنسانية.

[1] – محمود فهمي زيدان، **مناهج البحث الفلسفي**، دار الأحد البحيري إخوان، بيروت،1974، ص63

غير أنّ العلماء اختلفوا بين مؤَيد ومعارض، حول إمكانية إخضاع الظّاهرة الإنسانية لذات منهج العلوم الطبيعية، إذ يرى المؤيّدون بإمكانية إجراء التّجارب عليها، وبالتّالي إمكانية الحصول على النّتائج اليقينية الموضوعية؛ وهذا ما ذهب إليه الوضعيون أمثال **أوغست كونت**، و**إميل دوركايم**، و**جون ستيوارت مل**، وغيرهم، حيث مثّل لهم حافزا على تطبيق المنهج التّجريبي في العلوم التّاريخية والإنسانية، كخلاص وحيد لتأخّر العلوم الإنسانية عن العلوم الطبيعية، كون المنهج التّجريبي يتجنّب الذاتية، لذلك قوانينه كلية يقينية. وفي هذا السّياق يقول **دوركايم**: "لم يهتم علماء الاجتماع اهتماما كبيرا حتّى يومنا هذا، بتحديد وتعريف الطّريقة الّتي يستخدمونها في تعريف الظّواهر الاجتماعية، وهكذا نجد أنّ مشكلة الطّريقة لا تشغل حيزا في كل ما أنتجه سبنسر، وذلك لأنّه لم يكرّس كتابه المسمّى "المدخل إلى علم الاجتماع" –ذلك الكتاب الّذي ربما خدعنا عنوانه – لبيان الطّرق الّتي ينبغي استخدامها في علم الاجتماع، ولكنّه قصر على بيان الصّعوبات الّتي تعترض نشأة هذا العلم، والأسباب الّتي تُيسر له الخروج إلى حيّزِ الوجود" [1]

ولمّا كانت الحقائق الاجتماعية مماثلة للحقائق الفيزيقية، باعتبارها واقعية وعملية، فبإمكانها أن تخضع لنفس المعايير المنهجية في الاستدلال والشّرح؛ وهذا ما عبّر عنه **جون ستيوارت مل** بقوله: " إذا كان علينا أن نهرب من الفشل المحتّم للعلوم الاجتماعية بمقارنتها بالتقدّم المستمر للعلوم الطّبيعية، فإنّ أملنا الوحيد يتمثل في تعميم المناهج التي أثبتت نجاحها في العلوم الطبيعية، لجعلها مناسبة للاستخدام في العلوم الاجتماعية"[2].

---

[1] – إميل دوركايم، **قواعد المنهج في علم الاجتماع**، ترجمة: محمود قاسم، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، 1988، ص47

[2] – نصر حامد أبو زيد، **إشكاليات القراءة وآليات التّأويل**، مرجع سابق، ص24

لكن في المقابل يقرّ المعارضون من العلماء والابستيمولوجيين المتخصّصين في العلوم الإنسانية، *بصعوبة دراسة الظّاهرة الإنسانية بنفس الطّريقة التّي تدرس بها الظّاهرة الطّبيعية، ويحتجّون لذلك، بأنّ الواقع يؤكد أنّ المنهج التّجريبي عجز عن الإحاطة بجميع الظّواهر، خاصّة الظاهرة الإنسانية، نظرا لطبيعتها المغايرة للظّواهر الطّبيعية وتميّزها عنها، مؤكّدين بالتّالي على ضرورة* تجاوز دعوة الوضعيين، والعودة إلى دراسة موضوع العلوم الإنسانية الحقيقي، والمتمثّل في المعاني والأفكار، *وضع مناهج علمية جديدة للتّفسير والفهم الصحيح، تتناسب وطبيعة الظّاهرة الإنسانية.*

ولذلك يؤكّد **لوسيان غولدمان** على أنّ الاختلاف في الموضوع بين العلوم الطبيعية، والعلوم الإنسانية ينبغي أن يترتّب عنه أيضا اختلاف في المنهج، وهكذا نراه قد ناقش في كتابه " العلوم الإنسانية والفلسفة" موقف **دوركايم**، إذ يقول: "صحيح أنّ **دوركايم** يبدوا مقتنعا أنّه يمكن ضمان الموضوعية في البحث، إنّه ينتظر من السوسيولوجي أن يدرس الوقائع الاجتماعية من الخارج، باعتبارها أشياء، لكنّه لم يتساءل قط فيما إذا كان ذلك ممكنا أبستمولوجيا." [1]

إذن إنّ الاعتداد بالمنهج وتمجيد العقل على تلك الصورة الّتي رسمها له مؤيّدوه، في إدراك الحقيقة، حجب كثيرا من الحقائق وزيّف الكثير منها أيضا، خاصّة مع الظّاهرة الإنسانية الّتي تطرح دراستها جملة من العوائق، وأنّها تبقى خاضعة للنّظرة القيمية أو المعيارية أكثر من أن تكون قابلة للخضوع لقانون عام يمكن أن نتنبّأ من خلاله بهذه الظّاهرة، ممّا يجعلها أدني من الظّاهرة الطّبيعية، لأنّها لا توصل إلى الحقيقة المطلوبة. فكان من الضّروري إيجاد مناهج

[1] – لوسيان غولدمان، **العلوم الإنسانية والفلسفة**، ترجمة: يوسف الأنطكي، المجلس الأعلى للثقافة، بيروت، 1996م، ص61

تتناسب معها، ذلك أنّ أصحاب النّزعة الإنسانية يروا أنّه يمكن تحقيق العلمية والموضوعية بمناهج أخرى تفرضها طبيعة الظّاهرة الإنسانية. فكانت الهرمينوطيقا، حيث اعتبرها البعض

فنّا للفهم، واعتبرها آخرون منهجا وعلما مناسبا لتحقيق الموضوعية في دراسة الظّواهر الإنسانية. (سيتمّ التّفصيل في التّمييز بين هذه الاعتبارات لاحقا).

المنعرج الهرمنيوطيقي

"المنعرج الهرمينوطيقي" مفهوم فلسفي يؤكّد على أهمّية التّفسير والفهم في الخبرة والمعرفة الإنسانية، وينطوي على إدراك مفاده أنّ تفسيراتنا للعالم تتشكّل من خلال تصوراتنا المسبقة، وأنّ فهمنا دائمًا مؤقت وخاضع للمراجعة؛ كما يعترف بأهمّية التّفسير الذّاتي في تشكيل فهمنا للعالم، ويؤكّد على دور اللّغة والثقافة في تشكيل تفسيراتنا، ويدرك أنّ الأشخاص المختلفين قد يكون لديهم تفسيرات مختلفة لنفس الظواهر. تمّ تقديمه كبديل للمنهج التجريبي، الّذي يؤكّد على الملاحظة والتجريب، ويسعى غالبًا إلى القضاء على التّفسير الذّاتي لصالح الحقائق الموضوعية.

وفي هذا الصدد جاءت جهود ***دالتاي*** Dilthey Wilhelm (1833-1911م) *مؤكّدا* على أنّ العلوم الإنسانية لها خصوصياتها ومميزاتها الّتي تجعلها تختلف عن العلوم الأخرى، *في محاولة للإجابة عن تساؤلات العلماء عن* أسباب فشل وصول العلوم الإنسانية إلى اليقين الذي وصلت إليه العلوم الطبيعية؛ فقد تبيّن له أنّ تأخّر العلوم الإنسانية يرجع إلى وجود مشكلتين: الأولى أنّ العلوم الإنسانية لا زال يعوزها تصوّر واضح ومتّفق حوله عن مناهجها وأهدافها. أمّا الثّانية، فهي أنّ العلوم الطّبيعية تزداد تطورا وهذا ما جعلها تَأخُذُ المكانة الأولى مقابل العلوم الإنسانية [1] وهذا ما يحتِّم وضع منهجا لها يتناسب مع هذه الخصوصية، فإذا كانت العلوم الطبيعة تعتمد على التفسير، فإن العلوم الإنسانية يجب أن تعتمد على الفهم. وهو الموقف الذي أثّر كثيرا على بعض الفلسفات المعاصرة، خصوصا منها الفلسفات الفينومينولوجية والفلسفات التأويلية، ومن هنا *رأى* ***دلتاي*** بأنّ الهرمينوطيقا بمثابة منهج للعلوم

[1] – منى طريف الخولي، **مشكلة العلوم الإنسانية، تقنينها وإمكانية حلها**، دار الثقافة للنشر والتّوزيع، القاهرة، 1990، ص 48

الإنسانية. وفي ذات السياق والمواقف المتتالية حاول **إدموند هوسرل**، تشخيص أزمة العلوم الإنسانية، فبين أن العلوم الإنسانية ينبغي أن ينظر إليها في إطار الاختلاف الموجود بين المعرفة في العلوم الإنسانية والمعرفة في العلوم الطبيعية.

لكن جلّ المقاربات الفلسفية، لم تُوفّق إلى حدّ يزول معه الاشكال، في التّوفيق بين الظاهرة الطّبيعية والظّاهرة الإنسانية، الّتي تحتاج إلى منهج مغاير قائم على الفهم.

ومن هنا جاء مشروع **غادمير** للفهم التّأويلي، ليقرر أنّ الموضوع في مجال العلوم الإنسانية هو الّذي يحدّد طبيعة المنهج، بالتّالي فإنّ الظّاهرة الإنسانية تفهم ولا تفسّر. وفي ذلك يصرّح ويتساءل في ذات الوقت: "إنّ العلوم الإنسانية بتطويرها لمناهجها التّاريخية، النّقدية تستثمر في لفت انتباهها لأنموذج العلوم الطّبيعية، لكن ينبغي طرح مسألة فيما إذا كان هذا الأمر له دلالة البحث عن منهج مستقل خاصّ بالعلوم الإنسانية، بالقياس إلى منهج العلوم الطّبيعية والّذي يظلّ ثابتا في جميع ميادين تطبيقاتها. لماذا لا تبدوا الفكرة الديكارتية حول المنهج غير ملائمة في العلوم الإنسانية؟ ولما لا يصبحّ المفهوم العريق للمنهج عند الإغريق هو الّذي يملك حق الاستشهاد؟ [1]

لقد سعى **غادامير** من خلال مشروعه، الإجابة على السّؤال المركزي الّذي يدور حوله كتابه العمدة" الحقيقة والمنهج" ألا وهو: هل المنهج هو الطّريق الأوحد إلى الحقيقة كما في العلوم الطبيعية، أم أنّ هناك طرق أخرى لبلوغها؟ كما واجه فلاسفة وعلماء المنهج بتساؤله الأساسي والمحوري: هل الفهم الموضوعي والحقيقي والواقعي مختصّ بالعلوم التّجريبية دون العلوم التّاريخية والإنسانية؟ خاصّة في عصر هيمنة العلوم الطّبيعية، وخضوع العلوم الإنسانية لها.

[1] – غادامير، **فلسفة التأويل**، مصدر سابق، ص 152.

للإجابة عن هذه التّساؤلات، مارس **غادامير** مساءلة نقدية واسعة للمنهج في العلوم الإنسانية، معتبرا الهرمنيوطيقا استراتيجية تنفلت من المنهجية [1] ولذلك يُنظر إلى "**غادامير**"إلى أنّه فيلسوف التّأويل بلا منازع في الفكر المعاصر، فهو أوّل فيلسوف استخدم مصطلح "التأويل" بالمعنى الفلسفي الكوني – مستحضرًا مفاهيم التّفسير (التّأويل باليونانية) ومعنى النّص. لكن هذا لا ينفي وجود التّأويل كمنهج منذ القدم، ذلك أنّ التّأويل ولد مع مولد النّص، والنصّ المقدّس بالتحديد، لكنّه أخذ طابع التّفسير ولم يكن تأويلا بالمعنى الحديث.

الهرمنيوطيقا أم المنهج الهرمنيوطيقي؟

قد يستشكل القارئ العلاقة المفهومية بين الهيرمينوطيقا والمنهج، ويتساءل عن إمكانية اعتبار الهرمنيوطيقا منهجا، أو بمعنى آخر، هل يوجد منهج هرمنيوطيقي؟ وهل الهرمنيوطيقا تعبّر عن فنّ التّأويل أم علم التّأويل؟ وما هي أصوله التّاريخية، وارتباطه بالفلسفة الهرمسية؟

للإجابة عن هذه التّساؤلات، ولإزالة اللبس القائم بين مصطلح المنهج، ومصطلح هرمنيوطيقا، وجب توضيح دلالة مصطلح الهرمنيوطيقا أوّلا، ومصطلح " هرمسية" أو فلسفة هرمسيّة". حيث يطلق هذا المصطلح على "مجموعة عقائد يُظَن انّها ترجع الى الكتب المصرية المسماة (كتب توت المثلث العظمة)" [2]

لكن المصادر العربية الإسلامية تشير إلى أنّ **هرمس** هو **إدريس** النبي عليه السّلام، وقد ولد بمصر وسموه **هرمس** الهرامسة، ومولده بمنف، وقالوا: هو باليونانية **أرميس**

[1] – عبد الله بريمي، **غادامير أم ريكور**، ص1، انظر الرابط:
www.ebn-khaldoun.com/article_details.php?article=504

[2] – اندريه لالاند، **موسوعة لالاند الفلسفية**، مرجع سابق، ص 556

وعُرّب بهرمس، ومعنى أرميس عطارد، وقال آخرون اسمه باليونانية طرميس." [1] وهو المحمود آثاره والمرضي أقواله، ويعدّ من كبار الأنبياء، وهو الّذي وضع أسماء البروج والكواكب." [2]

ارتبط مفهوم مصطلح "هرمنيوطيقا" في الفكر الغربي بأسطورة **هرمس**، رسول الآلهة لدى اليونان؛ فبالإضافة إلى أنّه رسولا بين الآلهة، فهو أيضا رسولا بين الآلهة والبشر، حيث يتلقّى **هرمس** المعرفة مشفّرة وعلى شكل رموز، ثم يبلغها للبشر بلغة تناسب عقولهم، فصار كل من يقوم بقراءة النّصوص المقدّسة يسمّى هرمسيا [3] ثمّ تطوّرت اللّفظة إلى أن صارت الهرمنيوطيقا(hermeneutics)، وهي التّعبير الانجليزي للكلمة اليونانية الكلاسيكية "هرمس" الّتي تعني (المفسّر أو الشّارح). حيث كان قادرا بنعله ذي الأجنحة على تجسير الفجوة بين الإلهي والعالم البشري ويصوغ بكلمات مفهومة ذلك الغموض القابع وراء القدرة البشرية على التّعبير. [4]

لقد ارتبط اسم **هرمس** إذن بالقدرة على تحويل الأشياء الّتي تتجاوز الفهم البشري إلى شيء يمكن فهمه وإدراكه. حيث نبعت هذه الفكرة من الدّور الذي لعبه **هرمس** في الأساطير اليونانية كرسول بين الآلهة والبشر، وكوسيط بين العوالم المختلفة، بين الأحياء والأموات أو بين العوالم الأرضية والإلهية، أو بين مستويات من الفهم. يمكن النّظر إلى هذه القدرة على

---

[1] – أبو الحسن علي بن يوسف القفطي (ت:646)، **أخبار العلماء بأخيار الحكماء**، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2005م، ص8

[2] – أبو الفتح محمد بن عبد الكريم بن أبي بكر أحمد الشهرستاني (ت:548)، **الملل والنحل**، تحقيق: عبد العزيز محمد الوكيل، مؤسسة الحلبي، القاهرة، 1387هـ، 1968م، ج2، ص290

[3] – عماد حاتم، **أساطير اليونان**، دار الشرق العربي، بيروت، لبنان، ط/، 1994، ص95

[4] – دايفيد جاسبر، **مقدمة في الهرمنيوطيقا**، ترجمة: وجيه قانصو، الدّار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2007م، ص21

أنّها نوع من ترجمة المعرفة والخبرة "الخارجة عن دائرة الفهم والإدراك البشري إلى شيء قابل للفهم والإدراك." [1]

وضّح **غادامير** العلاقة بين المفهومين وبين موقع كلاّ منها ضمن فلسفته، من خلال عملية النّقد الّتي وجّهها منذ البداية، للوظيفة الدّلالية للكلمة اليونانية Hermeneus(هرمس).

إذ يرى **غادامير** أنّ هذا الجذر اللّغوي مُلتبس من حيث الوظيفة الدّلالية، وبهذا الصّدد يقول: "نجد في الاستعمال القديم للّفظ نوعاً من الالتباس، فقد أُعتبر هرمس (Hermes) رسول الآلهة إلى البشر، كما أنّ الأوصاف التي دلّ عليها **هوميروس** تُظهر غالباً أنّ **هرمس** يُبلّغ حرفيا ويُنجز كاملاً ما وُكّل بتبليغه" لا توجد إذن دون شكّ أي صيغةٍ لفهم التّقارب بين فنّ التّأويل والفنّ التّكهني. [2]

وبنفيه لهذا التّقارب، يصل **غادامير** إلى المعنى الّذى يؤكّد دلالة المصطلح على التّفسير:" هكذا تطوّر المعنى المعرفي لـ (Hermeneias) و (Hermeneus)في الهيلينية المتأخّرة ليدلّ على التّفسير العلمي أو المؤوِّل المترجم" [3] وعليه فمهمّة **هُرمس** هي بناء جسر التّفاهم بين البشر والآلهة، وجعل ما يبدو لا عقلي شيئاً ذي معنى. ولهذا يرى **غادامير** أنّ **هرمس** قد اعتبر رسول الآلهة الى البشر، يبلغ حرفيا وينجز كل ما وكل بتبليغه. "إذن تتعلّق الهرمينوطيقا بالتّفسير وحتّى بالتّرجمة فيما يتعلّق بالنّصوص الدّينية المقدّسة" [4]

إنّ الهرمنيوطيقا فيما يرى **غادامير** هي في الأصل فنّ إيضاح وتفسير ما يقال، وإنّما تتّسع لتستوعب خبرة الفنّ. بمعنى فهم المعنى الكامن وراء ما يقال؛ لاعتقاده بأنّ الفهم ليس

---

[1] – علي الرباني الكلبايكاني، **الهرمنيوطيقا ومنطق فهم الدين**، تعريب: داخل الحمداني، مؤسسة أهل الحق الإسلامية، ط1، 2013م، ص18

[2] – غادامير، **فلسفة التأويل**، مصدر سابق، ص ص، 61-62

[3] – المصدر نفسه، ص62

[4] – دافيد حاسبر، مقدمة **في الهرمنيوطيقا**، ترجمة وجيه قانصو، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2007م، ص21

مجرّد عملية معرفية لفكّ تشفير معنى الكلمات، ولكنّه أيضًا ارتباط نشط بين المترجم والنّص أو العمل الّذي يتمّ تفسيره.

فالهرمنيوطيقا وفقا لتعريفها الأصلي هي "فنّ إيضاح وتدبر ما يقال بواسطة أشخاص آخرين نلقاهم في التّراث، حيث يكون ما يقال غير مفهوم مباشرة أو هي فنّ توصيل ما يقال في لغة غريبة إلى فهم شخص آخر، وهكذا لم تعدم الهرمنيوطيقا أن تجد مبررا في أن تسمي نفسها على اسم **هرمس** hermes مفسّر الرّسالة المقدّسة للبشر". [1]

وبما أنّ **هرمس** كان وسيطا بين الآهلة والبشر، ينقل مقاصد الآلهة إلى البشر من خلال فهم لغتهم وترجمتها عن طريق اللّغة باعتبارها الوسيط بين الآهلة والبشر، لم يقتصر معنى الهرمنيوطيقا في أصلها اليوناني على معنى القول، أو النّقل، وإنّما تعدّت إلى معنى التّوضيح والتّرجمة، او للدلالة على عملية الفهم وكيفية الوصول إليه من خلال توظيف الخط واللّغة. ولذلك نسب اليونانيون اكتشاف الخط واللّغة إلى **هرمس**، وهما الأداتان اللّتان يستعملهما الإنسان في إدراك المعاني لإيصالها إلى الآخرين. ذلك أنّ الأصل اليوناني للفظة هرمنيوطيقا، يوحي بعملية الإفهام، وبخاصة حين تشتمل هذه العملية على اللّغة، فاللّغة هي الوسيط الأساسي في هذه العملية بلا ريب"[2].

وعلى هذا ظهرت ثلاث اتّجاهات في تفسير معنى مصطلح هرمنيوطيقا، حيث يمكن القول أنّ الفعل (hermenuein) أو الاسم المشتق منه(hermenria) يتّخذ اتّجاهات ثلاثة في الاستخدام اليوناني والحديث وهي كما يلي:

[1] – زهر فارس، **التأويلية عند هانز غادامير**، قراءة في المرجعيات والمنظومات والآليات، مجلة فتوحات، جامعة عباس لغرور خنشلة، ع2، جوان 2015، ص 192.

[2] –ويرنرج جينروند، **تطور الهيرمنيوطيقا اللاهوتية، من البدايات إلى عصر التنوير**، مجلة قضايا إسلامية معاصرة، العدد: 59 –60، مركز دراسات فلسفة الدين، بغداد، 1435 هـ/ 2014 م، ص66.

الأوّل، القول (to Say): أو التّعبير من خلال الكلمات. الثّاني، التّوضيح: (to explain) توضيح موقف ما. الثّالث، التّرجمة (to translat)، كما في التّرجمة من وإلى لغة أجنبية. [1]

واستنادا إلى ما سبق يتبيّن أنّ مدلولات الهرمنيوطيقا تتمحور حول التّبليغ، الشرح، التفسير والترجمة، أو بعبارة أدق، هي طريقة في حل وفكّ الرّموز، اعتمادا على أدوات منهجية يعتمدها المؤوّل في قراءته للنّص المقدّس أو غير المقدّس. وتهدف أيضاً إلى إقامة الشّروط والمبادئ الموضوعية الأكثر شمولية للتّأويل، وهذه القواعد تخضع لمقاييس هي: التقيّد بالنّص، مبدأ تعدد التأويلات ومبدأ عدم التكافؤ [2]

ولما كانت الهرمنيوطيقا تدلّ على عملية الفهم وكيفية الوصول إليه، فإنّ معنى الهرمنيوطيقا اصطلاحا حسب **بول ريكور** هو " تأمّل حول عمليات الفهم الممارسة في تأويل النّصوص. [3] وبهذا ينظر إلى الهرمنيوطيقا على أنّها نظرية حديثة طرحت في مجال تفسير النّص وفهمه أو تأويله، وهذا ما يشير إليه أوّل كتاب صدر في هذا المجال باسم الهرمنيوطيقا، تأليف الثيولوجي الستراسبورغي **دانهاور**(1603م–1666م)، طبع عام (1654)، وقد عرف فيه مصطلح الهرمنيوطيقا بالقواعد والمناهج اللاّزمة لتفسير الكتاب المقدس.

وقد كان لها تأثيرها في الكثير من الدّراسات حول المعرفة، خاصّة المعرفة الدّينية وتفسير النّص الدّيني، حيث اكتست طابعا تقديسي مرتبط بشرح الأوامر الإلهية اعتمادا على

---

[1] – صفاء عبد السلام جعفر، **هرمينوطيقا الأصل في العمل الفنّي، دراسة الأنطولوجيا المعاصرة**، د. ط، الإسكندرية، منشأة المعارف، 2000، ص 24

[2] – مليكة دحمانية، **فصول في القراءة والتأويل من خلال نماذج غربية معاصرة**، أطروحة دكتوراه في الأدب العربي، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر 2، 2010–2011، ص48

[3] – عمار ناصر، **اللغة والتأويل، مقاربات في الهيرمنيوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1428هـ/ 2007م، ص19.

علامات نصّية أو كونية أو طبيعية. ذلك لأنّ التأويل ولد مع مولد النّص، والنّص المقدّس خاصّة، حتى قيل: أنّ النّص لا يعتبر مقدّسا ما لم يكن قابلا للتأويل" وربّما كانت الأكثر تأثيرا في هذا المجال من غيرها من النظريات.

إنّ المتتبّع لتاريخ التّأويلية، يلحظ أنهّا مرّت بثلاث مراحل هامة، أوّلها المرحلة الكلاسيكية القديمة، حيث سعت إلى إيجاد منهج يعتمد عليه لتفسير النّص المقدس، ثمّ مطلق النّصوص، ثمّ تلتها المرحلة الرومانتيكية، والّتي بدأت تظهر ملامحها مع **شلاير ماخر**، في مقام التّأسيس، ضمن مهمّة محدّدة، تتلخّص في استخراج شروط إمكان تأويل صالح كلّيا، يعتمد على إيجاد منهج يجنّب سوء الفهم. ثمّ **ديلتاي** من بعده، ضمن مهمّة توسيع مدى التّأويل ومقصده، من تأويل النّصوص المكتوبة إلى الفهم التّاريخي عامّة. ثم مرحلة التّأسيس الفعلي للتّأويلية الفلسفية، لتكون مهمّة **هيدغر** إعادة تعريف المهمّة التّأويلية في اتجاه بحث أنطولوجي، ثم مع **غادامير** بالبحث في حقيقة الفهم.

ولما كانت تأويلية الفيلسوف الفرنسي **بول ريكور**، والأمريكي **هيرش** والألماني **يورغن هابرماس**، يمكن إدراجهم ضمن شكل واحد من التّأويلية، وهي التّأويلية المنهجية الّتي تبحث عن صلاحية التّأويل، سأقتصر الحديث عن تأويلية **شلايرماخر**، و**ديلتاي**.

شلايرماخر نحو تأويلية عامّة في مواجهة سوء الفهم

بمحاولته اكتشاف نمط جديد يجعل الفهم مقبولا، ويحوّل مفهوم الهيرمينوطيقا إلى تقنية في الفهم، أو منهج للفهم، أحدث فريديريك **شلايرماخ**Frederic Schleiermacher (1768-1834) المفكّر الدّيني، في العصر الرومانتيكي، ثورة في معنى التّأويل، إذ نقل مجال الهرمنيوطيقا من دوائر اللاّهوت إلى فضاء التّفكير الفلسفي، لتكون فنّا للفهم عينه، فهو يعتقد بأنّ الفهم ضرورة تأويلية تتطلّبها النّصوص، سواء كانت فلسفية أم أدبية أم قانونية أم دينية. (1)

[1] – عبد الغني بارة، **الهرمينوطيقا والفلسفة**، مرجع سابق، ص97

فمعه انتقل التّأويل من مجرّد تفسير نصوص مقدّسة، إلى دراسة مختلف نّصوص التّراث، باعتبارها أعمالا تحمل ملامح ذلك العصر، وباعتبارها وسيطا لغويا بين فكر المؤلّف وفكر القارئ؛ وعليه وجب علينا أن نرصد العلاقة الجدلية الّتي تحكمها، مفترضا جانبين: جانب موضوعي، وآخر ذاتي، فأمّا الموضوعي، فيشير إلى اللّغة، وهو المشترك الّذي يجعل عملية الفهم ممكنة، وأمّا الذاتّي، فيشير إلى فكر المؤلّف، وأمّا تظافر الجانبين، فيشيران إلى تجربة المؤلّف الّتي يسعى القارئ إلى إعادة بنائها، ومن ثمّة فهما، الأمر الّذي يتيح إمكانية عملية الفهم. فالتأويل اللغوي يضطلع بتحديد المعنى وفقاً لقوانين موضوعية وعامة، بينما يركّز الجانب السيكولوجي من التّأويل على ما هو ذاتي فردي.

وفي هذا السّياق، يقول شلاير ماخر: "بالضبط كما أنّ لكل حديث علاقة مزدوجة باللّغة ككل وبجُماع تفكير المتحدّث، كذلك هناك في كلّ فهم لحظتان: فهم للحديث بوصفه شيئاً مستمداً من اللّغة، وفهمه بوصفه "واقعة في تفكير المتحدّث". تنتمي اللّحظة اللّغوية إلى التّأويل اللّغوي وتعدّ إجراء سلبياً وعاماً يفرض حدوداً ويقدم البنية الّتي يعمل الفكر في إطارها. وأمّا التّأويل السّيكولوجي فيرمي إلى فرادة المؤلّف وعبقريته الخاصّة، وهو من أجل ذلك يتطلّب اندماجاً وجدانياً بالمؤلّف ولا يفرض حدوداً ويعد الشقّ الإيجابي بحق في عملية التّأويل." [1] بمعنى أنّه يجعل من التّأويل، حركة فهمية متضمّنة لقواعد نحوية وسياقات قصدية للمؤلف. فمهمّة الهرمنيوطيقا عنده، هي فهم النّص كما فهمه مؤلفه، بل أفضل ممّا فهمه. ويذهب إلى أنّ المفّسر عليه أن يتمكّن من خلال المنهج الصحيح، إلى التّوصّل لمقاصد المؤلّف والحقيقة الموضوعية للنّص والعمل.

وفي محاولة لفهم رؤية **شلايرماخر** للتّأويل، يرى كثير من الّنقاد المهتمين بفكره، أنّه انطلق من الخطاب الشفهي وليس من النّصوص، فهو يعتقد بأنّ " كلّ عملية فهم انعكاس

[1] – عادل مصطفى، **فهم الفهم، مدخل إلى الهرمينوطيقا نظرية التأويل من أفلاطون إلى غادامير**، رؤية للنّشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2008م، ص104.

لعملية الكلام"[1] ويمحور عملية الفهم على المتكلّم الأجنبي وعلى ذاتيّة المؤلّف، كما أنّه ميّز بين ثلاثة أشكال للفهم في فلسفته التّأويلية هما: "الفهم التّاريخي الّذي يرجع إلى المضمون، والفهم النّحوي الّذي يرجع إلى الشّكل واللّغة والعرض، ثمّ الفهم الذّهني، الّذي يعتدّ بذهنية الكاتب وذهنية العصر"[2] فأضفى بذلك على التّأويل الطّابع السيكولوجي، مع تأكيده على أنّ فهم النّص لا يتمّ إلاّ من خلال إعادة بناء السّياق التّاريخي، باعتباره عملية مهمّة في عمليّة فهم النّصوص.

إنّ الهرمينوطيقا لدى **شلايرماخر** ليست مبحثا واحدا عامّا، وإنّمّا هي كثيرة ومتعدّدة وذلك حسب اختلاف وتعدّد النّصوص من أدبية وتاريخية ودينية؛ ولكن بالرّغم من التّمايز والاختلاف بين هذه النّصوص إلاّ أنّ هناك رابط يجمعهم هو اللّغة؛ ففهم أيّ نصّ من النّصوص يتطلب صيغة نحوية واحدة لفهم معنى الألفاظ المكوّنة للنّص، وإدراجها في نسقها اللّغوي ومنه تتحدّد الهرمينوطيقا العامّة، ويمكن لهذه الهرمينوطيقا العامّة أن تكون الأساس والجوهر لكلّ هرمينوطيقا خاصة [3]. وبذلك تعدّ لهرمينوطيقا فنّا لفهم جميع النّصوص. ففي عبارة افتتاحية لمحاضراته في الهرمينوطيقا يقول **شلايرماخر**: " الهرمينوطيقا بوصفها فنّ الفهم لا وجود لها كمبحث عام، يهتم بفن الفهم، وإنّما يوجد فروع متعدّدة لها، منفصلة عن بعضها البعض، فهناك هرمنيوطيقا فيلولوجية، وأخرى لاهوتية، وثالثة قانونية. [4].

من هنا سعى إلى وضع أسس لهرمنيوطيقا عامة، بوصفها فنّ تجنّب سوء الفهم، وهذا الأخير إنمّا يقوم في أساسه على ظاهرة سوء الفهم (la ecomprehension)، إذ هو الّذي يدفعنا ويثيرنا من أجل الفهم، وذلك من خلال وضع شروط وقواعد لضبط هذه العملية فنجعل منه

---

[1] – هانز روبرت جوس، **علم التأويل الأدبي، حدود ومهمّاته**، ترجمة: بسّام بركة، مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء العربي، العدد3، 1988م، ص55

[2] – المرجع نفسه، ص56

[3] – عادل مصطفى، **فهم الفهم مدخل إلى الهرمينوطيقا**، مرجع سابق، ص98

[4] – المرجع نفسه، ص98

فنّا. وفي هذا السياق يقول **دلتاي:**" يبدأ **شلايرماخر** بالبحث عن مصدر فنّ التّأويل فيجده في ظاهرة سوء الفهم، من حيث إنّها تثير الحاجة إلى الفهم، وتلك الحاجة تتحوّل إلى فنّ إذا استطعنا أن نتزوّد بشروط الفهم." [1] وبهذا يسبق شلايرماخر سوء الفهم على الفهم في عملية التّأويلّ لأنّ سوء الفهم هو الّذي يدفعنا إلى الفهم.

ومن هنا يكون **شلايرماخر**، قد أعاد بناء تأويليته وفقًا لـ " فن تجنّب سوء الفهم" في المعنى الّذي يجب أن يُعطى للنصوص القديمة، البعيدة عنّا في الوقت المناسب، والّتي تقع تحت عادات لغوية أخرى، عندما لا يحيل الكلّ إلى هوميروس [2] وفقًا لهذا، يجب علينا أولاً أن نفترض سوء الفهم من أجل السعي نحو أفضل فهم لعقل المؤلف، ومن ثمّة فهم قصده. وهكذا، من خلال العمل المتتالي للتّأويل، سيكون من الممكن، كما يعتقد، فهم المؤلّف أفضل من فهمه نفسه.

ولتأكيد رؤيته استند **شلايرماخر** على مبدأين أساسين:

المبدأ الأوّل، يفترض بأنّ التّأويل يُنتج آليا، من خلال ادّعائنا فهم كل شيء، حتّى إذا صدما نقيض فهمنا، أدركنا زيف ووهم ادّعائنا.

أمّا المبدأ الثّاني، فقائم أيضا، على الاعتقاد بأنّ سوء الفهم ينتج آليا، من خلال توقعنا منذ النّظرة الأولى للأشياء، لعدم إمكانية الفهم الصحيح، وعليه، تكون عملية إدراك صعوبات الفهم، باعتبارها عناصر جوهرية، ضرورية ومهمّة، لأنّ تجاوزها حافز مهمّ للفهم الصّحيح. وبهذا يمكن أن نخلص إلى أنّ مهمّة التّأويل مع **شلايرماخر** لم تعد منوطة بمجرد اللافهم، وإنما تجاوزت ذلك إلى سوء الفهم، الذي فرضه التّغيير في معني الكلمة ورؤى العالم، إضافة إلى ذلك المسافة الزمنية الفاصلة بين زمن التّأليف وزمن التّفسير. وعليه فإن معني النّص – لدي **شلايرماخر**– ليس هو المعنى الجاهز المعروف لدى القارئ، الذّي يمدّنا به النّص، إنما هو المعني الّذي يحصل نتيجة إعادة تمثّل الظّروف التّاريخية الّتي أوجدت النّص.

---

[1] – نبيهة قارة، **الفلسفة والتأويل**، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1998م، ص44

[2] - Gadamer Hans. George, La philosophie herméneutique, op. Cit, p88.

وبهذا الطّرح يكون **شلايرماخر** قد أعلن تمرّده عن السلطة الكنسية الّتي تفرض قواعد ومعايير لتأويل نصوص الكتاب المقدّس، والّتي تفرض الإقرار والاعتراف بأنّ النصّ المقدّس ليس حمّال أوجه، بل يحمل معنى واحدا مقصودا لذاته؛ وهذا مالم يستوعبه **شلايرماخر**، وهو الّذي يدرك أنّ تلك النّصوص مكتوبة بأيدي أناس لأجل أناس آخرين، وبذلك فهي تخضع لذات المبادئ الّتي يخضع لها أي نصّ آخر. ومادامت مهمة الهرمنيوطيقا هي وضع المعايير والقواعد، فإنّ **شلايرماخر** يكتفي بوضع المعايير العامّة الّتي يراها ضرورية لتجنّب سوء الفهم. ولكنه من جانب آخر يرى (أن نظريّة التّأويل –رغم كل التّقدّم الّذي أصابته– ما تزال بعيدة عن أن تكون فنّا مكتملا، ويؤّكد بالدّرجة نفسها استحالة أن يستطيع أي تفسير لعمل ما، استهلاك كلّ إمكانيات معنى هذا العمل. [1]

تأويلية ديلتاي نحو تأسيس منهجي للعلوم الرّوحية

لم يفرّق **ويلهلم دلتاي** (1833–1911)، بين التّفسير والتّأويل في مقال له بعنوان "تكوين التّأويل" إذ يقول "نطلق اسم التّفسير أو التّأويل على ذلك الفنّ من فهم التّجليات الحيوية الثّابتة بشكل دائم...يدور فنّ الفهم حول تأويل الشّهادات الإنسانية الّتي حافظت الكتابة عليها...إنّنا نعطي اسم التّفسير والتّأويل لفنّ فهم التّجليات المكتوبة للحياة." [2]

يعتبر **ديلتاي** أكبر العارفين بميراث **شلايرماخر**، فقد ساهم في رسم صورة واضحة المعالم لمنزلته من خلال كتاباته، من قبل: نشأة الهرمنيوطيقا، النّسق الهرمنيوطيقي لشلايرماخر، حياة **شلايرماخر** من خلال الرّسائل، مبادئ الاخلاق لدى **شلايرماخر** (1864م). فقد شكّلت سيرته أنموذجا لفلسفة **ديلتاي**، كما إنّ حياته هي المدخل الرّئيس لفكره.

متأثّرا بنظرته في بعض جوانبها، ومتجاوزا لها في بعضا الآخر ركّز **ديلتاي** على البحث عن منهج للتّفسير والفهم الصّحيح في مجال العلوم الإنسانية، على غرار العلوم

---

[1] – نصر حامد أبو زيد، **إشكاليات القراءة وآليات التأويل**، مرجع سابق، ص ص 22–23

[2] – بول ريكور، **صراع التّأويلات، دراسات هرمنيوطيقية**، ترجمة: منذر عياشي، مراجعة: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2005م، ص99

الطّبيعية، يصل من خلاله للفهم الموضوعي، وذلك لأنّ لها منهجا يختلف في طبيعته عن المنهج التّجريبي في العلوم الطبيعية. ومن أجل تجسيد نظريته، استند على رأي **شلايرماخر** الّذي اعتبر أنّ الفهم لا يرتبط بإدراك الحقيقة الّتي ينطوي عليها رأي أو فكر، بقدر ما يبحث عن الشّروط الخاصّة الكامنة في التّعبير الّذي بلوره هذا الرّأي أو الفكر. وبهذا يكون **شلايرماخر** قد انتقل من فهم محتوى الحقيقة إلى منهج البحث عن الحقيقة. ولذلك ميّز بين منهجين في الممارسة التّأويلية: منهج قواعد اللّغة، الذي يعالج النّص، وتحديد دلالة الألفاظ في سياقها، وتراكيب الجمل ودلالتها ضمن بنية النّص الكلية. "التّأويل اللغوي هو إذن فن إيجاد المعنى الدقيق لخطاب معين انطلاقا وبمساعدة اللغة"[1]. ومنهج التّأويل النفسي، وذلك من خلال الاهتمام ببيوغرافيا المؤلف، أي حياته في السّياق التّاريخي الّذي ينتمي إليه.

كما سعى **ديلتاي** من خلال فهمه للهرمنيوطيقا كمنهج للعلوم الإنسانية، إلى إعادة بعث مشروع الهرمنيوطيقا العامة، بوصفها فنّ الفهم، بعدما تراجع مشروعها، بعد وفاة زعيمها وأبرز مؤسّسيها **شلايرماخر**، عام 1834م، حيث حدثت ردّةٌ في الفكر التّأويلي، وعودةٌ إلى حدود الأفرع التّخصصية لتصبح الهرمنيوطيقا مرة أخرى تأويلًا فيلولوجيًّا أو قانونيًّا أو تاريخيًّا. ليرى في الهرمنيوطيقا أساسًا لكل العلوم الرّوحية، أي الدّراسات الإنسانية والعلوم الاجتماعية. "فالطبيعة غريبة عن الإنسان ويستطيع المرء إدراكها بواسطة الملاحظة الحسية، أما العالم التّاريخي الاجتماعي، فهو عالم الإنسان، ولا يمكنه إدراكه إلا من الدّاخل؛ ولهذا فإنّ العلاقة بين الإنسان والموضوع في العلوم الروحية علاقة مباشرة؛ لأنّ هذا الموضوع هو التّجربة الإنسانية الحيّة، ومن هنا فإنّ الأساس في العلوم الرّوحية هو التّجربة الحيّة، ويقصد بها الأحوال والعمليات والنشاطات الباطنية كما نستشعرها ونحياها ونعيها [2]. والعلوم الروحية عند **ديلتاي** تشمل كلا من العلوم الفنّية مثل النّحو والخطابة، وعلوما معيارية مثل الأخلاق

1 - F. Schleidrmacher, Herméneutique, Labor et Fides, 1987, p.77

2 – عبد الرحمن بدوي، **مدخل جديد إلى الفلسفة**، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، 1975، ص 286.

والنّظريات السياسية والنّقد الأدبي، وعلوما تعميمية مثل علم النّفس وعلم الاجتماع وعلم الاقتصاد، وعلوما تاريخيّة بالمعنى الضيّق مثل التّراجم الذّاتية والتّواريخ. [1]

وقد نقد **ديلتاي** مذهب الوضعيين **(أوغست كونت وجون استوارث مل)** استنادا إلى تصوّره "للفهم" الذّي يمثّل مقولة مركزية توجّه كلّ مؤلّفه." [2] ومن هنا نكتشف محاولته في تأسيس أبستمولوجيا للعلوم الإنسانية، وتأكيده على الفهم كمقولة تخصُّ هذه العلوم، ذلك لأنّ الفهم عنده، هو أوّل ما يُميِّز العلوم الإنسانية في تعارضها مع العلوم الطبيعية، وهو ما يسمح بفك شفرة الإشارات والتعبيرات، فـ "الفهم هو الاسم الذي يُطلَقُ على العملية التي تُصبح بها الحياة العقلية معروفة من ثنايا تعبيراتها المُعطاة للحواس". [3]

إنّ الأساس الّذي استند عليه **ديلتاي**، في محاولته الرّامية للتّمييز بين العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية، هو تمييز في الحقيقة بين التّفسير ومجاله العلوم الطبيعية، والفهم وميدانه الإنسان، وهذا الأمر تؤكده المقولة « Nous expliquons la nature mais nous comprenons la vie de l'âme» «نحن نفسّر الطّبيعة، أمّا الإنسان فعلينا فهمه "[4]

يربط **ديلتاي** بين علوم الرّوح والتّاريخ والفهم، انطلاقا من الهدف الّذي يتصوّره لعلوم الرّوح المتضمّن فهم التّجربة الحياتية، باعتبارها خبرة زمانية تاريخية، من ثمّة اتّجه إلى التّاريخ. فكما يرى ريمون آرون (Raymonde Aron) أنّ التّجربة المعيشية والفهم يردَّان كلّ منهما إلى الآخر، فنحن نفهم فقط ما كنا عشناه بأنفسنا وما كان يمكن أن نعيشه، ومن جهة أخرى فإنّ الإنسان لا يعرف نفسه إلاّ بالفهم، بصورة غير مباشرة، بتأويل أعماله، لا بالاستبطان. وبالرّجوع

---

[1] – الرجع نفسه، ص287

[2] –– **نبيهة قارة، الفلسفة والتأويل، مرجع سابق، ص50**

[3] – **صلاح قنصوة، الموضوعية في العلوم الإنسانية، عرض نقدي لمناهج البحث، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، د ط،2007م، ص177**

[4] - Dilthey Whelheilm: Critique la raison historique, introduction à l'étude aux sciences de l'esprit, op, cit, **p 37**

إلى الوراء أو استعادة الماضي لا بالتطابق مع الحياة، وأخيراً فإنّ الإنسان يكتشف نفسه أيضاً باكتشافه لماضي الآخرين، وذلك لأنّنا كائنات تاريخية ونحن نحمل التاريخ في داخلنا، فالفكر الموضوعي والآخرون والحياة المشتركة بين الناس هي المحطات الّتي تقوم بين الفرد وبين التاريخ العالمي. [1]

لا شك انّها نظرة تؤكّد تاريخية الوجود الإنساني، أي أنّ وجوده يشمل الماضٍ والحاضر والمستقبل، من هنا سارع إلى إقامة فلسفة الإنسان ككائن تاريخي، فقد أشار إلى أننا نفهم فهماً تاريخياً، لأنّنا كائنات تاريخية. [2] فمن خلال التّاريخ فقط يمكننا أن نفهم أنفسنا، من خلال استرجاع الوعي بتاريخنا، ومن ثمّة استرجاع وجودنا الخاص. إنّ فهم الحياة الإنسانية لا يقوم على مقولات خارجية عن الحياة، بل على مقولات مستقاة من صميم الحياة ذاتها، نحن نختبر الحياة في لحظات فريدة وخاصّة من المعنى، أي من خلال خبرة مُباشرة بالحياة ككل وفهم أجزائها. [3] وعليه، فإن تأسيس مشروع هرمنيوطيقي جديد يستلزم إعادة بلورة الوضع المعرفي للفهم، من خلال تحويل موضوعه من دراسة ظواهر الطّبيعة إلى دراسة الإنسان لذاته، كظاهرة فردية (من الدّاخل)، وبوصفه ذاتا تاريخية مرتبطة بسياق أو خبرة تاريخية (من الخارج). [4]

ومن أجل محاولة فهم تجربة المبدع في الحياة، استند **ديلتاي** على لغة الكتابة بوصفها رؤية خاصّة، وأسلوبا متفرّدا، يجسد من خلاله المبدع رؤيته للوجود، وفي سبيل ذلك اكّد على تتبّع حياة النّفس، وكل ما يحيط بها من تجارب في الحياة، مقتفيا أثر سلفه **شلايرماخر**، خاصةّ

---

[1] – ريمون آرون، **فلسفة التاريخ النقدية**، بحث في النظرية الألمانية للتاريخ، ترجمة: حافظ الجمالي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، د.ط،1999، ص ص 79 – 78

[2] – **غادامير، الحقيقة والمنهج، مصدر سابق، ص326**

[3] – **هشام معافة، التَّأويلية والفن عند هانس جورج غادامير**، منشورات الاختلاف، الجزائر، **ط1، 2010، ص 59**

[4] – عبد الغاني بارة، **الهرمنيوطيقا والفلسفة**، مرجع سابق، ص188

فيما يتعلق بإجراء التّأويل النّفسي، وكذا التّأويل النّحوي. ذلك أنّ العلامات والرّموز تعدّ مؤشّرات تحمل معاني يمكن تحصيلها بفعل التّأويل، وكلّ شيء من حولنا، وما في الحياة من تعابير يعيد المبدع تشكيلها قولا وإبداعا، وتثبيتها كتابة مرتحلة عبر الزّمن إلى الأجيال، معبّرة عن خصوصية الأفراد، واتّساع مجال الفهم بفعل الانتقال والتّحوّل. [1]

ولذلك كانت مهمّة الفهم في نظر **ديلتاي**، هو تحقيق ذلك التّطابق الذي يجب أن يحصل بينه وبين باطن المؤلّف، بل والتّوافق معه، لا من أجل إعادة بناء تجربة النّص، أو الدّلالات النّصية المستقلة عن الظواهر النّفسية التي ولدتها، ولا بغرض إعادة بناء الحياة بمفهومها العام، بل بقصد إعادة بناء التّجربة الحيّة، وإعادة بناء العملية المبدعة الّتي ولّت النتاج أو الأثر الإبداعي؛ ذلك لأنّ الغاية القصوى للهرمنيوطيقا، هي الفهم الجيّد للمؤلّف، أكثر من فهم نفسه. ولا سبيل لتحقيق ذلك إلا بتخلي المؤوّل عن تجربته الخاصّة ليعيش تجربة الآخر، لأنّ النّص كما يراه دلتاي، هو تعبير عن تجربة الحياة كما عاشها المؤلّف، وليس تعبير عن تجربة الحياة الموضوعية.

وقد جاء توظيف **ديلتاي** لمصطلح "التّعبير" بعيدا عن النّظريات التّعبيرية في الفنّ، الّتي ترى العمل الفنّي على أنّه تمثيل رمزي للمشاعر (نظرية التّعبير في الخلق الشعري) الّتي نادت بالفن الخالص الّذي يرفض الارتباط بأي قيمة مقصودة في حدّ ذاتها، أو توظيف يجعل من الأدب والفنّ موجها لخدمة هدف ما. وبذلك احتلّ مكانة هامّة في تأويليته، فهو الأساس الّذي تبنى عليه معرفتنا لذاتنا؛ ذلك أنّ ما يُميّز العلوم الإنسانية، وهو الواسطة الّتي عن طريقها نعرف العقول الأخرى، ولا يمكن ذلك إلاّ من خلال التّعبيرات الّتي يمكن فهمها وإدراكها، "إنّنا نعي بصورة أساسية الحياة الدّاخلية للآخرين عن طريق تأثير إشاراتهم وأصواتهم وأفعالهم على

[1] – المرجع نفسه، ص191

حواسنا"، فـ"ما هو معطى باستمرار تعبيرات الحياة، ولأنّها تظهر في عالم الحواس فإنّها تكون باستمرار تعبيرات عن عقل تُساعدنا على فهمه". [1]

صحيح أنّ مشروع **ديلتاي** كان صياغة منهج ملائم للعلوم المختصّة بفهم التّعبير الإنساني الاجتماعي والفنّي، من خلال التّوفيق بين منهجية العلوم الطّبيعية، وشكل المعرفة في العلوم الإنسانية، مستعينا بالتّأويلية الرومانتيكية الّتي لم تولي أيّ اهتمام للطّبيعة التّاريخية للتّجربة، وتنظر إلى موضوع الفهم على أنّه نصّ ينبغي فكّ رموزه، وأيّ مواجهة مع النّص، هي مواجهة للرّوح مع ذاتها. [2] غير أنّه تجاوز صرامة المنهج عند **شلايرماخر** ليركز جهوده على صيغته التّأويلية: (الخبرة، التّعبير، الفهم). لأنّه لا يعتبر علما ما منتميا إلى الدّراسات الإنسانية، ما لم يصبح موضوعه متاحًا، من خلال إجراء قائم على العلاقة المنهجية بين الحياة والتّعبير والفهم.

وبعدما ميّز **ديلتاي** بين العلوم الطبيعية والإنسانية، تحولت المعادلة مع **هوسرل** Edmund Husserl (1859م-1938م) من ثنائية الطّبيعة وعلم الرّوح، إلى ثنائية التّقنية والإنسان، وبعدما كان الإنسان عند **ديلتاي** ثنائي التّركيب روحي وعقلي، أصبح يتّصف أيضا بطابعه الاجتماعي، ما فرض " تدشين معرفة، إتمام هذا العمل بعدما دخلت علوم الطّبيعة بقسط وافر في وضعية حول الإنسان، وبالنّتيجة، المرحلة الوضعية بينما الآمر ليس كذلك بالنسبة لعلم الإنسان"[3] فأصبحت معه العلوم الإنسانية مصطلح يعكس كل ما ينتجه الوعي الإنساني من علوم.

---

[1] – **محمد سيد أحمد، دلتاي وفلسفة الحياة، دار التّنوير للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، ط2، 2005م، ص ص 31 – 32**

[2] – هشام معافة، **التأويلية والفن عند هانس جورج غادامير**، مرجع سابق، ص64

[3] – جان بيار دروان وأوبير فايل، **علم الاجتماع المعاصر**، ترجمة: ميلود طواهري، ابن النّديم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2012، ص31

مثّلت أزمة المنهج عند **هوسرل** امتداد لأزمة العلوم الّتي نشأت وسط الصّراع بين أنصار النّزعة الوضعية الّتي تنظر إلى المواضيع بعيون تجريبية، وأنصار النّزعة الذّاتية التي حاولت تخليص العلوم الإنسانية من هذه الآزمة، فكانت هذه المحاولة بداية لأزمة أكثر عمقا. فعند تطبيق المنهج التّجريبي على العلوم الإنسانية يتحوّل الإنسان لمجرد واقعة من وقائع الطّبيعة، تفقد معها هذه العلوم دلالتها حين أهملت الأسئلة الّتي تتعلق بالوجود البشري، "والأزمة لا تكمن في الكيفية الّتي حدّدت بها العلوم مهامها أنشئت انطلاقا من ذلك منهجيتها" [1]

غير أنّ الّذي أثار اهتمام **غادامير** عند **هوسرل** هو مفهوم "القصدية" أي العودة إلى الأشياء ذاتها، فمواضيع الدّراسة داخل التّجربة لا تظهر إلا من خلال ما يحضر أمام وعي الدّارس، أمّا الجوانب الأخرى فتبقى مغيبة. فقد طوّر **هوسرل** مفهوم "القصدية"، وهي فكرة أنّ الوعي موجّه دائمًا نحو شيء ما؛ سواء كان مادّي، أو عقلي، مثل الأفكار والعواطف.

انجذب **غادامير** بشكل خاص إلى مفهوم **هوسرل** عن القصد، لأنّه رآه وسيلة لسد الفجوة بين الموضوع والهدف من الدّراسة. وبحسب **غادامير**، لا تظهر لنا مواضيع الدّراسة ضمن تجربتنا إلّا من خلال ما يأتي قبل وعي المتعلّم. هذا يعني أنّ فهمنا للعالم يتأثّر دائمًا بمفاهيمنا المسبقة. ومع ذلك، اعتقد **غادامير** أنّه يمكننا التّغلب على هذه المشكلة من خلال عملية "اندماج الآفاق" من خلال وضع تصوّراتنا المسبقة في مقدّمة وعينا، ثمّ استخدامها للدّخول في حوار مع النّص أو موضوع الدّراسة. فمن خلال هذه العمليّة، يمكننا اكتساب فهم أعمق لموضوع الدراسة.

[1] – إدموند هوسرل، **أزمة العلوم الأوروبية الفينومنولوجيا الترنسندنتالية**، ترجمة: إسماعيل المصدق، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، ط1، 2008، ص471

في هذا السّياق، يلعب مفهوم القصدية دورًا حاسمًا؛ من خلال إدراك أنّ وعينا موّجه دائمًا نحو شيء ما، يمكننا استخدام هذا الاتّجاه لتوجيه تحقيقنا إلى موضوع الدراسة. هذا يسمح لنا بالعودة إلى نفس الأشياء، ولكن بمنظور جديد مستنير من تصوراتنا المسبقة وتحيزاتنا.

بشكل عام، فإنّ اهتمام **غادامير** بمفهوم **هوسرل** للقصد يسلّط الضّوء على أهمّية فهم كيفية تشكيل وعينا لفهمنا للعالم. من خلال الاعتراف بالدور الذي تلعبه مفاهيمنا المسبقة وتحيزاتنا في تجاربنا، يمكننا الانخراط في حوار أكثر جدوى مع كائنات دراستنا واكتساب فهم أعمق للعالم من حولنا.

غير أنّ هذه النّظرة وجدت من يرفضها وينتقد زعماءها الّذين انصبّ اهتمامهم على الوصول إلى قصد المؤلف، أو المعنى الخفيّ للنّصوص، بمعنى تركيزهم كان على صحّة الفهم أو خطئه من جهة؛ ومن جهة ثانية من خلال الشكّ الموجّه نحو الاعتماد الكلّي على فكرة المنهج كسبيل أوحد لبلوغ الحقيقة.

ومّا سبق يمكن أن نخلص إلى أنّ المنهج والتّأويل والهرمنيوطيقا، مفاهيم مترابطة، ولكنّها متميّزة عن بعضها. حيث يشير المنهج إلى خطّة منظّمة لإجراء البحث أو الاستفسار، ويتضمّن مجموعة من الإجراءات أو الخطوات المصمّمة لتحقيق نتيجة محدّدة، أو الإجابة عن سؤال معيّن. بمعنى آخر، المنهج هو محكمة منظّمة لجمع وتحليل البيانات أو المعلومات.

بينما التّأويل يشير إلى إطار فلسفي ونظري، يتعامل مع تفسير النّصوص والممارسات الثّقافية والظّواهر الاجتماعية، يركّز على فهم معنى ظاهرة معيّنة في سياقها التّاريخي والثّقافي والاجتماعي، ويهتم بالمبادئ والنّظريات الّتي توجّه عمليّة التّفسير.

في حين أنّ الهرمينوطيقا يمكن أن تطّلع وتوجّه مناهج محدّدة للتّحليل، فهي ليست منهجا في حدّ ذاتها، بل تعتبر إطارًا نظريًا يمكن استخدامه جنبًا إلى جنب مع مناهج التّحليل المختلفة، مثل التّحليل النّصي، أو الإثنوغرافيا، أو تحليل الخطاب، لتفسير وفهم الظواهر الاجتماعية المعقدة.

المبحث الثاني:

كشف الحقيقة في العلوم الإنسانية:

فحص العلاقة بين المنهج والتأويل

الحقيقة كلمة كانت ولا تزال سامية ونبيلة، وتيمة شغلت الفلاسفة عبر العصور المتلاحقة، وسيظلّ البحث عنها يلازم وجود الانسان المتناهي، وتبقى الحقيقة مطلقة لامتناهية، كونها تنفتح على أكثر من سؤال: سؤال الكائن، سؤال الميتافيزيقا، سؤال الواقع، سؤال الفصل بين الصّواب والخطأ، بين الحقيقي والكاذب.. فهمل يمكن للمتناهي أن يدرك اللأمتناهي؟ أو بعبارة أدقّ، هل بإمكان الإنسان أن يدرك الحقيقة؟ وما هي علاقة الحقيقة بالواقع؟ وما أنواع الحقيقة؟ وفيم تكمن قيمتها؟

تلك الحقيقة الّتي اتّخذ الانسان – منذ القدم وحتّى عصرنا الحالي– وسائل وطرق عديدة ومتنوّعة لبلوغها، راح المفكرون والفلاسفة يبحثون عن النّموذج الأمثل لبلوغها، وظلّ سؤالها، ومعيارها، ودرجة اليقين في المعرفة المتوفّرة، يتواكب دوما مع النّظر من جديد في السّبل والطّرق المستخدمة من قبل الباحثين. تلك الكلمة النّبيلة، لكن المنهكة –كما يصفها ***هيدغر***– *من كثرة الاستعمال لدرجة أنّها أصبحت فارغة من المعنى، نعني ما يجعل الحقيقي حقيقيا* [1]

مثّلت الحقيقة للإنسان قيمة مطلقة كالخير والشر _كما يرى ***أفلاطون***– *ولذلك كان البحث عنها غاية الفلسفة الّتي دأبت على تقديم نفسها كخطاب للحقيقة، خاصّة الحقيقة المنزّهة عن الغرض؛ وظلّ البحث في مفهوم الحقيقة وطبيعتها، ومعاييرها، من أهمّ الموضوعات الفلسفية حضورا في تاريخ المعرفة والفكر.*

ولذلك اختلفت نقطة انطلاق الفلاسفة والمفكّرون عبر العصور في بحثهم عن الحقيقة، الأمر الّذي نجم عنه تعدّد وجهات النّظر، حول تحديد معناها، والكشف عن مصادرها، وضبط معاييرها؛ فزاد معه الاهتمام بدراسة الأساليب والمناهج الموصلة إلى الحقيقة.

فمنذ بدأت المجتمعات المدنية تنظّم حياتها، اتّخذت من النّظر منهجا علميّا يعين على اكتشاف حقيقة الكون والإنسان، وتفسير الوجود تفسيرا منهجيا؛ لكنّ طبيعة هذه النّظرة للوجود لم تكن بالنّظرة الفلسفية الدّقيقة، وإنّما يمكن تصنيفها ضمن لون من ألوان الحكمة، أو ضربا

[1] – مارتن هيدغر، **التقنية، الحقيقة، الوجود**، ترجمة: محمد سبيال، المركز الثقافي الغربي، د ط، بيروت، 1958، ص11

من ضروب القواعد والمبادئ ذات الاتّصال الوثيق بالدّين والعقائد. وكلّما حقّقت البشرية خطوات إلى الأمام، بادر المفكرون والفلاسفة تتبّع ورصد ذلك التقدّم العلمي والفنّي والإنتاجي المعرفي الحاصل في كل عصر، وذلك بغرض التّوصّل إلى أفضل الطّرق العلمية للكشف عن الحقيقة المخبّأة في ثنايا الظّواهر الكونية والظّواهر الإنسانية، وغيرهما من الظّواهر الّتي يشملها البحث العلمي أو الفلسفي؛ الأمر الّذي ساهم في الارتقاء المستمر في أساليب التّفكير، والتأصيل المنهجي.

إنّ نظرة الفلاسفة إلى الحقيقة كمعرفة وكعلم، وإدراجها ضمن نظرية المعرفة، فتح المجال واسعا لتنوّع الرّؤى واختلاف التّفسيرات لمفهومها، فكان من نتاج ذلك، *الخلط بين الحقيقة المدركة وجودا واقعيا، أي أنّها تطابق الفكر مع وجود الشّيء؛ أو بمعنى آخر تطابق ما في الأذهان مع ما في الأعيان. فتطابق الفكر مع واقع محدّد أو مقصود مدرك، قد يجعل منه حقيقة واقعية يدركها بعض أو كلّ النّاس في حال توفّرهم على سلامة العقل والتّفكير والادراك. وبين الحقيقة الفلسفية الّتي تتداولها مباحث الفلسفة وعلماء وباحثي المعارف والدّراسات العلمية والانسانية معا، باعتبارها مصطلحا فلسفيا أو مبحثا افتراضيا في المعرفة، تقوم معرفتها على المنطق التجريدي في الاستدلال، ومن خلاله وبه على حقائق أخرى واقعية أو حقائق افتراضية، باعتبارها افتراضا وهدفا مرحليا غير موجود، ويتعسّر تحققه فلسفيا أيضا، ويسوقنا السعي إليها، معرفة بعض الأشياء والظواهر في وجودها، أو في غيابها المستنبط فلسفيا.*

إنّ تنزّه الحقيقة الفلسفية عن الواقع المادّي، يميّزها عن حقيقة العلوم التّجريبية المتحقّقة، الّتي تمتلك أسباب البرهنة عليها. غير أنّ الفلسفة، وباعتبارها واسطة تعبير فكرية عقلية معيارية، تمتلك آليات الاستدلال والاستنباط أو الاستقراء على الأشياء والظّواهر الأخرى التّجريدية المنطقية، ويترتّب على ذلك مفاهيم غير قطعية في صحتّها، باعتبارها تعبيرا مثاليا افتراضيا، متداولا نخبويا، لا يثبت الوجود الواقعي التّجريبي. لكن ليس بالضرورة كلّ ما يعجز التّفكير العقلي عن ادراكه وإثبات وجوده، هو غير موجود.

إنّ هذا الحديث يفرض التسّاؤل عن معيار الحقيقة الّتي ينشدها الإنسان، أي التّساؤل عن العلامة التّي تسمح بالتّعرف على الفكرة الحقيقة وتمييزها، أو الشروط الّتي إن توفّرت في

فكرة ما نعتت بالحقيقة. هل هو معيار عقلي أو منطقي؟ أم معيار واقعي مادّي تجريبي؟ أم هو معيار مطابقة الفكر للواقع؟

ولنبدأ بالتّساؤل الأخير، أقصد أطروحة تطابق الفكر للواقع، هذا سيقودنا إلى الحديث عن الدّلالة الفلسفية لمفهوم الواقع، والّذي يتحدّد فلسفيا في عدّة معان، فقد يقصد به كل ما هو تجريبي عيني وقابل للإدراك الحسّي المباشر، وقد يفيد وجودا أنطولوجيا معقولا يفرض نفسه على الذّهن. بمعنى أنّ مفهوم الواقع في دلالته الفلسفية يتأرجح بين ما هو عقلي وما هو مادّي حسّي، ومن ثمة نستطيع القول بأنّ الواقع فلسفيا، يفيد كل معطى موضوعي يوجد خارج الذّات، ويتميّز باستقلاله عنها. وإذا عرفنا بأنّ الحقيقة هي خاصّية ما هو ثابت ومستقر. فما هي طبيعة علاقتها بالواقع كمعطى متغيّر ومتحوّل؟ هل هي الواقع ذاته، أم هي مطابقة الفكر للواقع؟ أم أنّ الأمر يتجاوز هذا وذاك؟

لقد نظر القدماء إلى الحقيقة من حيث ارتباطها بالوجود والطّبيعة، ذلك إنّ الغاية المنشودة للفلسفة تتمحور حول معرفة العقل لطبيعة الموجودات الّتي من أبرز خصائصها الثّبات. ولذلك تؤكّد فلسفة ***أفلاطون،*** *على أنّ ما يقبل التّغيير لا يستحقّ اسم وجوده، ولا أن يكون موضوعا للمعرفة، لأنّ من طبيعتها الثّبات. حيث يعتقد بوجود أشكال أو أفكار أبدية وغير متغيّرة أكثر واقعية من العالم المادّي الّذي نراه من حولنا، والذي هو في حالة مستمرة من التّغير والتّحول، في حين أنّ عالم النّماذج أبديّ ولا يتغيّر.*

والمعرفة حسب اعتقاده، تهتمّ بالمجال الأبديّ وغير المتغّير للأشكال، بدلاً من العابر والمتغيّر باستمرار للعالم المادي. ذلك أنّ المعرفة الحقيقية لا يمكن الحصول عليها إلاّ من خلال فهم الأشكال بواسطة العقل والتأمل، بدلاً من الاعتماد على التّجربة الحسّية.

لذلك فإنّ الأفكار كما يرى، أكثر اكتمالا من الواقع، وذلك انطلاقا من تمييزه بين عالمين: عالم المحسوسات، وعالم المثل. أمّا الأوّل فهو عالم مادّي محسوس متغّير، زائف، وناقص؛ وموجوداته هي بمثابة ظلال لموجودات عالم المثل الّذي يصفه بأنّه عالم معقول، ثابت كامل، سامي فوق العالم المحسوس ومفارق له، *وفيه توجد النّماذج العليا لكلّ الموجودات* والصّور العقلية الثّابتة الّتي منها تستمدّ جميع الأشياء الحسّية وجودها. *فالحقيقة يجسّدها عالم*

المثل، ومن هنا تكون المعرفة الحقّ –في نظر ***أفلاطون*** *– هي إدراك عالم المثل في صورته المطلقة، وبالتّالي* الحقيقة لا يمكن أن توجد إلا في العالم المعقول، (عالم المثل) *والحقيقة الوحيدة هي "فكرة الخير"، باعتباره مفهوما مطلقا خارج الإنسان، وسابق لكلّ فعل، وكلّ تجربة. إنّ الحقيقة الّتي ينشدها العقل في المفهوم الأفلاطوني مرادفة لمعرفة الوجود الّذي لا يتغيّر مهما تغيّرت العوارض؛ فهي حقيقة ثابتة مفارقة لهذا العالم.*

أمّا الحقيقة *في نظر* ***أرسطو*** *فإنّها* لا تخرج عن العالم الحسّي المتغّير على الدّوام، يُتوصّل إليها بواسطة عملية التّجريد، إذ تلغى فيها الأعراض المتغيّرة الزّائلة ويتمّ الاحتفاظ بالماهيات العقلية الكليّة الّتي تمثّل الواقع الحقيقي.

فطبيعة الأشياء في نظره، تمثّل ما هو ثابت في وجودها، إذ لا يمكن أن تتغيّر طبيعة شيء إلى طبيعة شيء آخر، فكلّ شيء في هذا العالم عبارة عن جوهر (ماهية) وصورة؛ هي حقيقة التي توجد وراء الأعراض الحسية. *والجوهر هو الحقيقة الثّابتة التّي على المفكّر أن يصل إليها، وأن يدركها في شكلها المطلق، انطلاقا من التّمثّل الحسّي للصورة، الأمر الّذي يساعد على معرفة الجوهر. ومن ثمّة فإنّ تطابق صور الفكر وصور الوجود، والتّوازن بينهما، هو الّذي يمثّل الحقيقة، أي هي تطابق بين العقل والواقع. وبذلك قد نسب الحقيقة إلى الحكم كما إلى موضعها الأصلي، وهو أيضا قد دشّن تعريف الحقيقة بوصفها مطابقة* [1]

إذن يؤكّد كلّ من ***أفلاطون*** *و****أرسطو*** *على أنّ الحقيقة هي واقع أنطولوجي معقول يوجد خلف المدارك الحسية، غير أنّ الواقع في اعتقاد أفلاطون مفارق للعالم الحسي، وهو في اعتقاد* ***أرسطو*** *محايث له ومتّصل به. إذ قام ب*إنزال تلك الصور العقلية من عالم المثل إلى الواقع الحسي وجعلها عقلية ومعقولة، توجد في الفكر لكن إدراكها لابد أن يمر عبر الحواس.

ولما كانت الحقيقة في الفكر اليوناني غاية في ذاتها، ينشدها الانسان لذاتها باعتبارها منزّهة عن كل منفعة أو مصلحة؛ وتستمد قيمتها من ذاتها لا من شيء خارجها؛ *ظلّت المقاربة الإغريقية للحقيقة سائدة في الفكر الغربي إلى غاية القرون الوسطى؛ على أنّ فلسفة العصور*

[1] – مارتن هيدغر، **الكينونة والزمان**، ترجمة: فتحي المسكيني، دار الكتاب الجديدة، ط1، 2012، ص ص 396–397

الوسطى تختلف عن الفلسفة اليونانية من حيث طبيعة المبادئ الّتي أسّست لها، ومن حيث حقيقة الأفكار الّتي دعت إليها، حيث خضع العقل للوحي، وأذعن الفكر لسلطة الدّين. لكن كان إلى جانب تلك المذاهب الّتي أخضعت العقل لسلطة الدين، مذاهب أخرى عرفت بفكرها التوفيقي بين الدّين والعقل؛ أين نجد ***توما الاكويني*** *أحد أتباع* ***أرسطو،*** *يعتقد أنه "من أجل معرفة أي حقيقةٍ –مهما كانت– يحتاج الإنسان إلى مساعدةٍ إلهيةٍ، ومع ذلك اعتقد* ***الأكويني*** *أنّ لدى البشر القدرة الطبيعية على معرفة أشياءٍ كثيرةٍ بدون وحيٍ إلهيٍّ، بل يحتاج فقط إلى المنطق باعتباره" الفنّ الّذي يقودنا بنظام وسهولة وبدون خطأ في عمليات العقل الاستدلالية"*[1] *كما يبيّن أنّ الحقيقة ليست الواقع في حدّ ذاته، وليست الذّكاء، بل هي نتاج توافق الواقع والذكاء.*

لكن في المقابل انتهجت الفلسفة الحديثة لنفسها منهجا خاصّا في البحث عن الحقيقة، أساسه التّجديد في المناهج والمذاهب، أين اتّسع نطاق البحث عن الحقيقة، لكن دون الخلاص التّام من تأثير الفلسفات القديمة؛ حيث تبلور رأي آخر ينكر الادراك الحسّي للمعرفة، ولا يعترف بقيمة المعرفة الحسّية، وهذا ما مثّلته أطروحة مطابقة الفكر للواقع، وخير من *مثّلها،* ***ديكارت، وجون لوك؛*** *إذ دعا* ***ديكارت*** *إلى تجاوز المعرفة الحسّية، لأنّ الحواس تخدعنا وتمارس ال*تشويش على العقل، *ومن الحزم أن لا نثق في الّذي يخدعنا، وأن نقصيه من علم الحقيقة. وفي هذا الصدد يقول:" وكذلك لمّا كانت حواسنا تخدعنا أحيانا، أردت أن أفترض أنّه ليس من شيء هو في الواقع كما تجعلنا الحواس نتخيّله."* [2] *وراح يشكّك في كلّ المعارف الموروثة السابقة، لأنّها غير مؤسّسة على أساس صلب ومتين وبالتالي فهي حاملة للأخطاء، " فلمّا حكمت بأنّني كنت عرضة للزلل مثل غيري، نبذت في ضمن الباطلات كل الحجج الّتي كنت أعتبرها من قبل في البرهان، ثمّ لمّا رأيت أنّ نفس الأفكار، الّتي تكون لنا في اليقظة، قد تردّ علينا أيضا ونحن نيام، دون أن تكون واحدة منها إذ ذاك حقيقية، اعتزمت أن أرى أنّ كلّ*

---

[1] – علي سامي النشار، **المنطق الصوري منذ أرسطو حتى عصورنا الحضارة**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2000، ص10

[2] – رونيه ديكارت، **مقال عن المنهج**، مرجع سابق، ص213

الأمور التّي دخلت إلى عقلي، لم تكن أقرب إلى الحقيقة من خيالات أحلامي." [1] ولذلك جعل من الشّك السّبيل الأوحد لبلوغ الحقيقة، باعتبارها نتاج العقل الّذي من خصائصه البداهة والوضوح والتميّز، وهذه الصّفات هي ذات معايير الحقيقة.

وإذا أردنا أن نفهم معيار الحقيقة في ظلّ الكوجيتو الديكارتي" أنا أفكر إذن أنا موجود" ندرك أنّ الحقيقة هي بناء عقلي يتمّ من خلال التّفكير، باعتباره حاضن للحقيقة، ومنشأ لها؛ وعليه فإنّ خاصية التّفكير عند ***ديكارت،*** *هي حقيقة الوجود البشريّ، وإذا توقّف الإنسان عن التّفكير توقف عن الوجود." إنّ الأشياء التي نتصوّرها تصوّرا قوي الوضوح والتّميز، هي جميعا حقيقية" [2]*

وإذا كان ***ديكارت*** ينتصر إلى العقل ويجعله مصدر الحقيقة، فإن **جون لوك،** يميل إلى التّجربة ويجعلها مصدر الحقيقة، ذلك أنّ العقل في نظره صفحة بيضاء، وإنّما أفكارنا ومعارفنا نتيجة الواقع التّجريبي، بما هي متطابقة مع الأشياء المادية. وعليه فإنّ الحقيقة هي حاصل تطابق الفكر والواقع، وأساسها ليس هو العقل، وإنّما هو التجربة.

كما إنّ أطروحة ***ديكارت*** *تعرّضت لعدّة تساؤلات، قلّلت من صدق البداهات العقلية في غياب التّجربة الحسّية. فقد حملت الأطروحة الكانطية لواء هذه التّساؤلات، ونقد تصوّرات* ***ديكارت*** *للحقيقة، واعتبرت الحقيقة تظافر بين العقلي والحسي.* فهي لا توجد في الذّهن على نحو فطري كما يقول **ديكارت،** وليست معطاة بالواقع الحسّي كما يزعم التّجريبيون، وإنّما تبنى وتشيد وتؤسّس باتّحاد المعطى الحسي مع البنية القبلية للعقل، فالواقع مصدر لمادة الحقيقة والعقل يمدّنا بصورتها.

غير أنّ الفلسفة المعاصرة تجاوزت مسألة حصر الحقيقة في ثنائية العقل والتّجربة، بل ذهبت بعض المذاهب إلى الاعتقاد بأنّ نفي ثبات الحقيقة في ذاتها، ووصفها بأنّها متغيّرة، تشكيك في وجودها، وهذا ما ذهب إليه أنصار مذهب الجدلية والديالكتيكية، أمثال ***هيجل*** حيث

---

[1] – المرجع نفسه، ص213

[2] – نفسه، ص 219

يرى أنّ الحقيقة في صيرورة وتغير، وليس ثمّ حقيقة مطلقة صادقة صدقا كلّيا في الزّمان والمكان، إلاّ إذا وصلت الصيرورة إلى خاتمة مطافها، وأنّى لها أن تبلغ ذلك أبدا" [1]

وفي ذات السّياق حصل مع **هيدغر** *تحوّل كبير في تصوّر الحقيقة، من خلال عدّة انتقادات وجّهها للنّظرية التّقليدية، حيث ينتقد المطابقة،* لاستحالة تطابق ما هو عقلي مجرّد مع ما هو مادي محسوس، *فلم تعد الحقيقة محكومة بثنائية الذّات والموضوع، ولا على المطابقة بين العقل والواقع، بل الحقيقة تتحقّق من خلال ردّ كلاّ من العقل والواقع إلى الأفق الأنطولوجي الّذي يسمح بانكشاف الحقيقة، وانكشاف الوجود عبر الانصات إلى لغة الوجود، على اعتبار أنّ اللّغة هي الوجود. "*

ونقد **هيدغر** *للتّصور الشائع عنها، والذي يحدّدها على انّها تطابق، أي تطابق الحكم والموضوع، نتيجة للتّفسير القديم لوجود الوجود، لا يريد هيدغر بنقده هذا وفض التطابق أو إلغائه، بل التأكيد على أنّ تطابق الشيء مع الحكم أو العبارة، هو نوع من التكافؤ.*[2] *وبالجملة الحقيقة هي كشف الحجاب الّذي يخرج الوجود من النسيان، إنّ الحقيقة هي الفعل الديناميكي الّذي يجعل الأشياء تنبثق على ضوء يقظة فكرنا ليفهم الوجود"* [3] *والحقيقة وفق رؤية* **هيدغر** *عبارة عن سلوك حر ، من خلال ترك الأشياء توجد وتكشف عن ذاتها، ومن ثم فإنّ "جوهر الحقيقة هو الحرية".*[4] *والحرية المقصودة هما هي ترك الأشياء تعبّر عن ذاتها دون إكراه أو إلزام، إنّها الوجود المنفتح للأشياء.*

إنّ توظيف **هيدغر** *لمصطلحات شبه صوفية (الانكشاف، أو الكشف، الانفتاح، نور الوجود...) يظهر أنّه قد وسع وغيّر موقع واتّجاه إشكالية الحقيقة بإضفاء بعد أنطولوجي، حتى*

---

[1] – المعجم الفلسفي، مرجع سابق، ج2، ص467

[2] – هيدغر مارتن، **نداء الحقيقة**، ترجمة: عبد الغفار مكاوي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1979،

[3] – عبد الرحمن بدوي، **الموسوعة الفلسفية**، ج1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1984، ص 606

[4] – **هشام معافة، التّأويلية والفن عند هانس جورج غادامير، مرجع سابق**، ص31

إنّه أقرّ بأنّ الجواب الأنسب على سؤال: ما معنى حقيقة كونية؟ هو القول بالتّماهي والتكافؤ بين الأنطولوجيا والكرونولوجيا، أي بين الكينونة والزمان (والحدثان، والتّاريخ واللّغة والعدم) [1]

إنّ الحقيقة بوصفها قيمة، سعى الإنسان لتحصيلها، فارتبطت بما يرغب فيه، إن على مستوى تفكيره النّظري، أو على مستوى نشاطه العملي، أو السّلوك الأخلاقي. وهذا يدفعنا إلى التّساؤل عن دوافع رغبة الانسان في الحقيقة، وسعيه لتحصيلها. وعن مصدر قيمة الحقيقة، وبعبارة أدق، من أين تستمد الحقية قيمتها؟ هل من ذاتها، أم من منفعتها؟

لقد أشرنا سلفا أنّ الحقيقة في الفلسفة التّقليدية تعتبر غاية في ذاتها، وتستمدّ قيمتها من ذاتها لا من شيء خارجها، والإنسان ينشد الحقيقة من أجل الحقيقة ذاتها، منزّهة عن كلّ مصلحة أو منفعة. غير أنّ الفلسفة المعاصرة وخاصّة المدرسة البرغماتية تؤسّس تصورا جديدا للحقيقة، *أساسه المنفعة*، لذلك اتّجهت إلى البحث في الحقيقة لا بمعنى الحقيقة، ولكن البحث في الحقيقة من حيث قيمتها ودورها ووظيفتها في المجتمع، على اعتبار أنّ الحقيقي هو المفيد. *وفي هذا السياق يرى* ***نيتشه*** *الذي ساهم في توسيع وتنسيب مفهوم الحقيقة أنّ الحقيقة المطلقة* المنزّهة عن كل غاية خارجية، هي *مجرّد أوهام وأخطاء مفيدة في تيار الحياة المتدفّق من جهة، كما أنّها من الزّاوية المعرفية مجرّد منظور يعكس موقع ورؤية بل إرادة قوّة صاحبه، وبالإضافة إلى ربطها بالصّراع الأساس بين رؤيتين للحياة: رؤية وأخلاق السّادة، ورؤية وأخلاق المستضعفين.* [2]

إنّ أساس الحقيقة الحياة لا العقل، وإذا كانت صورة الوجود معقلنة، وإذا ما كان العقل مجرّد إخفاء وتمويه، فإنّ الحقيقة الّتي يصنعها ليست سوى وهم، علينا التحرّر منه بالفنّ الذي

---

[1] – مصطفى كمال فرحات، **لماذا الفلسفة اليوم**، من ممكنات فعل التّفلسف آخريا، منشورات الجمل، بيروت، ط1، 2016. ص48

[2] – محمّد سبيلا، وعبد السلام بن عبد العالي، **دفاتر فلسفية، (الحقيقة)**، دار توبقال للنّشر، الدّر البيضاء، المغرب، ط2، 2005 ص6

يُعيدنا إلى الحسّي إلى المشاعر نفسها. *فالحقيقة قيمة وجودية في خدمة الحياة*، تتحدّد قيمتها في فائدتها ومنفعتها، إذ لا وجود لحقيقة في معزل عن غايات تضمن استمرار الحياة وبقائها، فالحقيقة ليست غاية في ذاتها بل هي وسائل لغاية نفعية. "إنّ نظرة نيتشه في الوجود تقوم جميعها على أساسين اثنين: الأوّل، إرادة القوة، والثّاني، أنّ الحياة هي الوجود الحقيقي كله ولا وجود غيرها، أو بعبارة أدق أنّ هذه الحياة وهذا الوجود (والاثنان بمعنى واحد) هي الحقيقة كلها، وليس هناك مطلقا أي شيء آخر غيرهما مما يسميه الفلاسفة (عالم الحقائق)" (1)

*وعلى غرار وجهة نظر **نيتشه**، يرى* **ويليام جيمس** أنّ الحقيقة ليست هي مطابقة الفكر للواقع وليست غاية في ذاتها، وإنّما هي أداة ووسيلة لإشباع حاجات ضرورية، والتّأثير في واقعنا وسلوكنا؛ فالأفكار النافعة والمفيدة، هي ما ينبغي السّعي إلى اكتسابها، لأنّ المعرفة هي إحدى الطّرق الّتي نحقّق بها علاقات مفيدة مع الواقع [2] بمعنى أنّها فكرة إجرائية يؤمن بها الإنسان حسب مردودها العملي؛ إنّ الحقائق يجب أن تكون لها نتائج عملية.. وبمعنى أوسع بات معنى صدق أي عبارة يكمن في النتائج، وبالتحديد في نتائجها النّاجحة أو الحسنة [3] وبالتّالي فإنّ امتلاك الحقيقة يعني امتلاك المفيد، فالحقيقة عند ويليام جيمس هي المفيد.

غادامير وسؤال الحقيقة

من الطّبيعي أن يترتّب عن المعنى الّذي يستقرّ في ذهن الإنسان عن الحقيقة، نظرة إلى الحياة، والسّلوك العملي تجاه مشكلاتها. فإن كانت الحقيقة تكمن في الاتّساق العقلي كما يقول العقليون، أو تطابق الفكر مع الواقع كما يقول التّجريبيون، أو حصيلة النتائج العملية المحقّقة في الواقع، كما يرى البراغماتيون. فإن هذا يدلّل على أنّه لا توجد رؤية محدّدة تحسم

---

[1] – عبد الرحمان بدوي " **نيتشه** "وكالة المطبوعات الكويت، ط5، 1975 ص224

[2] – وليام جيمس، **معنى الحقيقة**، ترجمة: احمد الأنصاري، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، ط1، 2008، ص72

[3] – المرجع السابق، ص58

الخلاف بين الفلاسفة حول تفسير الحقيقة، حيث اختلف معنى الحقيقة باختلاف النظريات التي تعالج مشكلة الحقيقة.

فإلى أي حد يمكن ضبط تعريف الحقيقة ومعيارها ومصدرها داخل سياق التّطور الهائل للعلوم اللّسانية والانسانية والتّجريبية؟ وهل ما زال من الممكن العثور على تحديدات واضحة لمسألتي المعنى والحقيقة؟

ومن هذا التّساؤل المحوري انبثقت تساؤلات عديدة شكّلت منطلقا لمسار البحث عن الحقيقة لدى ***غادمير***، حيث يتساءل عن إمكانية توفير الفنّ لمسائل المعرفة والحقيقة، أو إمكانية وجود الحقيقة في العمل الفنّي، ويمارس تأويلا نقديا لنظريات الوعي الجمالي الّتي تعتقد أنّ تجربة العمل الفنّي لا يمكنها ادّعاء الحقيقة. وعلى فرضية وجود حقيقة فنّية، فهل هذه الحقيقة الفنّية والتّاريخية تتمتّع بسمة البقائية والاستمرار في الوجود، على اعتبار أنّ الفنّ مجال يعبّر عن نمط الوجود، وبالتّالي يمكن وصف تجربة الفنّ بالتجربة حقيقة؟ ثمّ *ما هو دور الذّات في عملية التّأويل؟ وهل يمكن لعملية التّأويل أن تبقي على هوية النّص أو حقيقته؟ وما هي علاقة الذّات بالموضوع (النّص) في عملية التأويل؟*

لا شكّ أنّ سؤالي المعنى والحقيقة حاضران في أكثر من نصّ ومن كتاب لدى ***غادامير***، *ليس لأنّهما يشكّلان موضوعين من موضوعات الفلسفة، بل لأنّ اهتمامه بالفنّ وباللّغة وبالتّواصل وبالنّقد، جعله يواجه سؤال الحقيقة في كلّ تحليل أو سجال أو برهنة.*

ومن أجل الإجابة عن تلك التّساؤلات عمّق ***غادامير*** *البحث عن أسس الموضوعية في العلوم الإنسانية، وسعى إلى تحديد المفاهيم والمنطلقات بوصفها المدخل والمنطلق الأوّلي لبناء واكتساب المعارف، وبالتّالي الوصول إلى الحقائق؛ ومن ذلك تحديد معنى" المنهج" ومعنى "النّص" ومعنى" الحقيقة" الّتي دأبت الفلسفة على تقديم نفسها كخطابات لها؛ أو فلنقل أنّ* ***غادامير*** *سعى إلى فضح حيل الحقيقة الّتي يمارسها خطاب الحقيقة؛ من خلال منهج أكثر انتقادًا وانعكاسًا للّغة والتفسير، وأن نكون على دراية بالطّرق الّتي يمكن أن تستخدمها اللّغة للتّلاعب بالحقيقة وإخفائها، ولذلك وجب علينا استخدامها بطريقة واضحة وصادقة وشفافة.*

إنّ اعتبار الحقيقة مطلقة متعالية ثابتة أحادية، هي صفات تؤلّه الحقيقة؛ وفي التّأليه حجب وتغييب، يستوجب نقد الحقيقة باعتبارها تمثّلا لما يخلقه النّص أو ما يخفيه الكلام، أو ما يحتويه العمل الفنّي من عناصر جديدة أو أوجه متعدّدة، أو مستويات، أو رموز، أو علامات، من خلال القراءة أو إعادة القراءة، انطلاقا من التّأويلات المتتالية، فهي بذلك بناء متواصل وسيرورة لا تنتهي، لأنّها ببساطة ليست مطلبا محدّدا ثابتا، مستقرّا في ثنايا النّصوص، بقدر ما هي أفق نسير باتجاهه. ولذلك *ساجل* ***غادامير*** *بأنّ المقاربات الفلسفية التّقليدية للحقيقة، والّتي تفترض حقيقة ثابتة وموضوعية، تتجاهل الطّرق الّتي يتشكّل بها فهمنا للحقيقة من خلال سياقنا التّاريخي والثّقافي واللّغوي. بعبارة أخرى، فإنّ تفسيرنا للحقيقة ليس مجرّد مسألة اكتشاف حقائق موضوعية، بل هو بالأحرى عملية ديناميكية ومستمرة للتّواصل مع العالم من حولنا.*

يتصوّر ***غادامير*** *أنّ عملية التّفسير هذه تتأثّر حتماً بالتّحيزات والأفكار المسبقة، وأنّ اللّغة التّي نستخدمها للتّعبير عن فهمنا للحقيقة مرتبطة دائمًا بالسّياق التّاريخي والثقافي الّذي تستخدم فيه. ونتيجة لذلك، شدّد على أنّ أي ادّعاء بالحقيقة الموضوعية يجب أن يُنظر إليه على أنه مؤقت، وخاضع دائمًا للمراجعة في ضوء رؤى ووجهات نظر جديدة.*

لقد استكشف ***غادامير*** *في عمله المميز "الحقيقة والمنهج"، العلاقة بين اللّغة والتّاريخ والخبرة الفنّية في البحث عن الحقيقة الإنسانية. إذ يعتقد أنّ فهم الإنسان ومعرفته، تشكّلت بشكل أساسي من خلال الثّقافة، وأنّ المفتاح لفهم التّجربة الإنسانية يكمن في مظاهر الثّقافة، ضمن تجلّياتها في اللّغة والتّاريخ والفنّ. وبيّن بأنّ هذه الأشكال الثّقافية لم تكن مجرّد أدوات محايدة للتّواصل أو التّمثيل، ولكنّها كانت في حدّ ذاتها حاملة للمعنى والقيم الّتي شكلت الطّريقة الّتي نفهم بها العالم.*

ضمن هذا الإطار، استجلى ***غادامير*** *دور اللّغة في تشكيل الفهم البشري، وأهمّية الوعي التّاريخي في تفسير الظّواهر الثّقافية ووضعها في سياقها، وقوّة الفنّ في الكشف عن حقائق أعمق عن التّجربة الإنسانية؛ وآمن أنّ للفنّ قدرة فريدة على فتح طرق جديدة لرؤية وفهم العالم، وأنّ تجربته جزءًا حيويًا من سعي الإنسان إلى الحقيقة والمعنى.*

فالحقيقة لا تنفصل عن تعبيرها الثّقافي، الّذي يسمح بإعادة معرفتها، لأنّ "العلوم الإنسانية، تلتقي ببعض الأصناف من التّجارب القائمة خارج العلم، بتجربة الفلسفة، وتجربة الفنّ والتّاريخ ذاته، وهي كلّها أنواع من التّجارب تعلن عن حقيقة لا يسكنها الخضوع إلى التّثبّت بالوسائل الميثولوجية للعلم." [1]

يهدف **غادامير** ضمن إطاره الذّهني الجديد إلى تمييز تجربة الحقيقة الّتي تتجاوز المجال الّذي يسيطر عليه العلم والمنهج، *بل إنّ تجربتها* تتعالى عن حقل المنهج العلمي أينما وجدت تلك التّجربة. *ذلك لأنّ الحقيقة لا تُطلّب منهجيا، بل جدليا؛ أي كعملية ديالكتيكية تظهر من خلال الحوار المتحرّر تماما من ضوابط وقوانين المنهج التّجريبي.*

فرؤيته للحقيقة والفهم، تنبع من اعتقاده بأنّ تجربة الحقيقة في العلوم الإنسانية والفنون والعلوم الاجتماعية، تختلف اختلافًا جوهريًا عن تجربة الحقيقة في العلوم الطبيعية، الّتي تعتمد على إجراءات منهجية صارمة ومراقبة تجريبية. فهي في العلوم الإنسانية والفنّون، أكثر ذاتية وذات نهاية مفتوحة، وتتطلّب منهجًا مختلفًا للفهم من المنهج الموضوعي والتّجريبي للعلوم الطّبيعية. وجادل بأنّها توجد من خلال الحوار والتّفسير، وليس في الملاحظة المنهجية أو الّتجريب. ذلك لأنّ الحوار هو جانب أساسي من التّجربة الإنسانية، وهو المفتاح لفتح مستويات أعمق من التّفاهم وإدراك الحقيقة، وأنّه يتضمّن تبادلًا للأفكار والتّفسيرات، فمن خلال عملية الحوار والتّفسير هذه، يمكن أن يظهر فهم مشترك يتجاوز حدود وجهات النّظر الفردية.

إنّ تجربة *الحقيقة في نظر* ***غادامير*** *ليست محصورة في استقصاء علاقات الإنسان بالعالم والأشياء – على أهمّية هذه العلاقات في إدراك الحقيقة – ولا هي تجلّيا فقط من تجلّيات الواقع المتعدّدة، بل إنّها أكثر مرونة وأكثر انسيابية، الأمر الّذي يساهم في توسيع وتوزيع مساحة تواجدها.*

[1] – عمر مهيبل، **من النّسق إلى الذّات**، منشورات الاختلاف، الجزائر ط1، 2007م، ص162

المبحث الثالث:

فهم غادامير للتفاعل بين اللغة والتراث والتأويل

اللغة وتجلّي التّراث

لقد كان لمشكلة اللّغة مكانة بارزة في المناقشات الفلسفية منذ القدم، باعتبارها أداة يعبر بها الإنسان عن الذّات، وتواصله مع الآخر، ووسيلة لفهم ما يحيط به، بل الإمكانية العليا لوجوده، والميزة البارزة التي جعلته جديرا بعمارة الأرض. إنّها تعدّ أحسن وعاء احفظ التّراث الإنساني، وأنجع أداة لنشره ونقله بين الأجيال.

إن أعظم إنجازات العقل البشري، منذ ظهوره، تتمثل في إبداعه للّغة كوسيلة أساسية للتّواصل والتّعبير عن أعمق الجوانب في طبيعة الذّات والوجود. قال تعالى:

(وَمِنْ آيَاتِهِ خَلْقُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَاخْتِلافُ السِنَتِكُمْ وَأَلْوَانِكُمْ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ لِلعالمين) [1]

يقول العقاد: "إنّ جهاز النّطق الإنساني عبارة عن أداة موسيقية وافية، لم تحسن استخدامها على أوفاها أمّة من الأمم القديمة والحديثة كما استخدمتها الأمّة العربية؛ لأنّها انتفعت بجميع المخارج الصّوتية في تقسيم الحروف."[2]

ولقد قدّم **أرسطو** تعريفا كلاسيكيا للماهية الإنسانية مؤداه أن "الإنسان كائن حي يمتلك اللّوغوس"، وهو لفظ يوناني معناه الكلمة أو العقل أو القانون. وله استعمالات شتّى في المجال الفلسفي والديني، لكن المعنى المراد هاهنا هو اللّغة والعقل، باعتبار الإنسان قادر على التفكير وقادر على الكلام، والقدرة على الكلام تعني القدرة على إظهار ما هو غائب عبر الكلام، بشكل يستطيع شخص آخر أن يستحضره؛ وهكذا يستطيع الإنسان إيصال ما يفكر فيه. وهذا ما ذهب إليه **غادامير** إذ فسّر اللّوغوس باللّغة، حيث ذكر في كتابه فن الفهم "أنّ الانسان هو فعلا، كما قال أرسطو الكائن الذي يمتلك اللّغة. ولهذا يجب أن نمتلك القدرة لنخاطب أنفسنا

[1] – القرآن الكريم، سورة الروم، الآية 22

[2] – عباس محمود العقاد، **اللغة الشاعرة**، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، د.ط، 2013م، ص 14

بكل ما هو إنساني" [1]وهذا الإقرار قد أفرد باستمرار موقعا متميزا لظاهرة اللغة وعلاقتها بمختلف الظواهر في البحث عن ماهية الإنسان.

وتاريخ الدّراسات اللّغوية يبيّن أنّ الفكر الغربي – في صورة التقليد الدّيني– لم يضع بتاتا ماهية اللغة في موقعها الحقيقي، حيث جمّد بطريقة ما فكر اللّغة؛ ولم يتم تجاوز هذا الوضع إلا مع عصر الأنوار، حيث أثيرت من جديد مسألة أصل اللغة؛ إذ شكّل البحث عن أصل اللغة في طبيعة الإنسان –عوض الرجوع إلى قصة الخلق– خطوة عملاقة إلى الأمام.

ومنذ أواخر القرن التّاسع عشر ومع مطلع القرن العشرين ازداد الاهتمام باللّغة، من حيث المفهوم والطّبيعة والوظيفة، تسايرا مع النّهضة العلمية الّتي شهدها الغرب، حيث ركّزت الفلسفة المعاصرة على الدّراسات اللّغوية، وجعلتها مركز البحث الفلسفي باعتبارها الموضوع الرّئيس الّذي ينبغي على الفلسفة أن تهتمّ به حتّى يتمكّن الفكر من نقد تصوّره للعالم، وإعادة التّفكير في التّجربة الإنسانية في العالم، وعلاقة المجتمع بتاريخه، وفي تحديد قدرات البشر على الرّبط بين المعرفة والممارسة.

وفي هذا المجال أُجريت العديد من الدّراسات المتعلّقة بعلاقة اللّغة بمختلف جوانب الحياة الإنسانية، فكانت من ثمرة ذلك بحوثا ودراسات اجتماعية ترمي إلى بيان العلاقة بين اللغة والحياة الاجتماعية وأثر المجتمع وحضارته ونظمه وتاريخه وتركيبه وبيئته الجغرافية في مختلف الظواهر اللغوية. كما أُنشأ فرع خاصّ في علم اللّغة سمي "علم الاجتماع اللغوي" "Sociologie Linguistique", تُعالج فيه الظواهر اللغوية بطريقةٍ تكشف عن العلاقات التي تربطها بمختلف الظواهر الاجتماعية. بالإضافة إلى بحوث نفسية تدرس العلاقة بين الظواهر اللغوية والظواهر النفسية بمختلف أنواعها؛ من تفكير وخيال وتذكر ووجدان ونزوع.

1 - Hans george gadamer**: lart de comprendre** ; ecris 1 : herménetitque et tradition philosophique, Auber,1982 ; p : 67

إلخ، غير أنّ علماء النفس قد وجّهوا لهذه البحوث قسطًا كبيرًا من عنايتهم، وجعلوها موضوع فرع مستقل من علمهم سموه "علم النفس اللغوي "Paychologie du Langage" حيث أفردوا لهذه الموضوعات دراسة خاصة.

فهم التّواصل اللّغوي وأبعاده الوجودية في الفنّ عند غادامير

إنّ النّقلة النّوعية الّتي أحدثها المنعطف اللّغوي للفلسفة المعاصرة، عبّر عنها **غادامير** بقوله:" اللّغة هي النّمط الأساسي لاكتمال وجودنا في العالم، والشّكل الّذي ينطوي على شمولية تأسيس وتشكيل العالم."[1] ولذلك ركّز على أهمّية اللّغة كمجال تشكّل فيه التّجربة الإنسانية وتتجلّى فيه شروط إمكانها ودليل حدوثها، وكذلك قدرة الفهم على قراءة ومعالجة هذا المجال المعقد والمتنوّع." وليس فقط العالم لا يكون عالما إلاّ إذا بلغ لغة ما، إنّما اللّغة أيضا لا تحقّق وجودها الفعلي إلاّ إذا كان العالم حاضرا فيها." [2]

كما إنّ عمق تصور **غادامير** للفلسفة جعله ينطلق في دراسته التّأويلية من ميادين علوم الفنون، وعلوم فقه اللّغة والعلوم التّاريخية. غير أنّنا نلمس الاهتمام البالغ باللّغة باعتبارها الوسيطَ التّواصلي للبشر؛ ذلك أنّ الطّابع اللّغوي للكائن البشري يرتبط بقوّة في النّهاية باجتماعيته (socialite)؛ لذلك نجد **غادامير** يشيد بعمل **هابرماس** حين أعاد ربط تأويل النّصوص الفلسفية بمنطق العلوم الاجتماعية.

إنّها ذلك البعد الخفيّ للوجه الإنساني، وهو بعد يجسّد دور الحقيقة والفعل الذي" يطابق البنية الجوهرية للاجتماع الإنساني (Socialité humaine) [3]. ولم لا، أليست فكرة وجود العالم ذاته – مصدر مشكلاتنا الفلسفية – لا معنى لها إلّا في إطار نسق من التّصورات، وأنّ هذه

[1] – غادامير، **فلسفة التأويل**، مصدر سابق، ص ص.99-100.

[2] – غادامير، **الحقيقة والمنهج**، مصدر سابق، ص:576

[3] - Hans- george gadamer: **la philosophie germéneutique** ; paris ; Beauchemel 1996 ; p :93

التّصورات تُصاغ في لغة بالضّرورة؟ أليست خبراتنا عن العالم تُفصلها اللّغة وتوضحها؟ بل أليس العالم الّذي نوجد فيه هو عالم كّونته مناهجنا في وصفه؟ [1]

هكذا أصبحت اللّغة منطلَقًا للفكر الفلسفي المعاصر، وكأنّنا اكتشفنا لأوّل مرّة لغتنا الّتي اخترعها الإنسان ليقيم صلاته مع غيره من الأفراد. وكأنّ الشّفافية التّي كنّا نظنّها سمة من سماتها قد انتهت فجأة، لتبدو عملية التّواصل الّتي تتمّ من خلالها بحاجة ماسّة إلى المراجعة [2] ولو استعرنا تعبيرا ديكارتيا لقلنا أنّ من لا يملك معرفة دقيقة باللّغة ومشكلاتها، فمثله كمثل الأعمى، يريد أن يشاجر بصيرا دون أن يكون مغبونًا، فيصل به إلى قاع كهف شديد الظّلمة فيستويان في غموض الرّؤية وعوائقها [3]

وعلى هذا الأساس نظر "**غادامير**" إلى الطّابع اللّغوي على أنّه يغمر التّجربة الإنسانية في العالم، وبالتّالي سيحوّل المشكل الفلسفي الهرمينوطيقي إلى ممارسة تأويلية كونية لمجمل الانتاج البشري الممتد عبر التّاريخ والتّقاليد والرّموز والثّقافات المتنوّعة.

بالإضافة إلى أنّ الفلسفة التّأويلية لـ **غادامير** حملت قراءات مختلفة، خاصّة من حيث تصوّره للّغة؛ إذ تعطي تأويليته الأولوية والصّدارة لعامل اللّغة كبعد كونيّ وشامل يشترط الأبعاد الأنطولوجية والأنثروبولوجية كلّها للكائن. لذلك نجده قد اعتمد في تأويليه على منظومات معرفية أساسية، من ذلك: الفهم التّاريخي، اندماج الآفاق، وإقصاء الذّات؛ كما حدَّد ثلاث دوائر تختصر آليَّات التّأويل عنده، وتحدَّد الخطوات المتتاليَّة في القراءة، وتتمثَّل في: الدَّائرة الجمالية، الدَّائرة التّاريخية، الدَّائرة اللغوية؛ وتُعدُّ هذه الأخيرة دائرة التّأويل بامتياز، إذ اللّغة هي الوسط الّذي تجري فيه عملية الفهم والإفهام. ولذلك يؤكّد على فنّ الفهم وإيتيقا التّفاهم. وفي هذا

---

[1] – محمود فهمي زيدان، **في فلسفة اللغة**، دار النهضة العربية، بيروت، 1985م، ص 57

[2] – محمد مهران، **دراسات في فلسفة اللغة**، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص 7

[3] – رونيه ديكارت، **مقال عن المنهج**، مرجع سابق، ص 279

السّياق يصرح: " لا تفيد المشكلة الهرمينوطيقية التّمكن الصّحيح من اللّغة بل بلوغ فهم مناسب عن موضوع الكلام الّذي يحدث عبر وسيط اللغة"[1].

إنّ المهمّة الأولى والخاصّة للتّأويل عند "**غادامير**" هي فهم النّصوص عند استحالة فهمها وإدراك دلالاتها المبثوثة في ثناياها. ويشير إلى ذلك بالقول: "نتحدث عن التّأويل عندما لا يمكن فهم دلالة النّص فورا، فالتّأويل في هذه الحالة ضروري إذن، بتعبير آخر، ينبغي صياغة تفكير واضح حول الشّروط الّتي تجعل من النّص يتّخذ هذه الدّلالة أو تلك. الافتراض الأوّل في مفهوم التّأويل هو الطّابع (الأجنبي) للأمر الّذي نتوخّى فهمه، لأنّ ما هو بديهي أو الشّيء الّذي يقنعنا بحضوره البسيط لا يطالب بأيّ تأويل، إذا فكّرنا لحظة في فن تأويل النّصوص عند القدماء كما طبّق في الفيلولوجية وعلم اللّاهوت، فإنّنا نلاحظ على التّو أنّه كان دائما ظرفا طارئا""[2]

ترتبط عالمية التّأويل عند **غادامير** بالطّابع اللّغوي الثّابت للتّجربة الإنسانية؛ على أساس أنّ كل ما يمكن فهمه هو اللّغة، والفهم يستوجب التّفسير دوما، والّذي ليس هو مجرّد تبديل العلامات اللّغوية بمعانيها، بل يتطلّب فهم السّياق والتّواصل الّذي يحدث فيه النّص واستعادة العالمية اللّغوية الّتي تكون جزءًا منها. وبالتّالي، فالطّابع اللّغوي الثّابت للتّجربة الإنسانية يؤثّر على كيفية تأويلنا للنّصوص والرّموز والثّقافات، ويسهم في تشكيل فهمنا وتفسيرنا للواقع والتّجارب الإنسانية. ولذلك "وجب النّظر إلى اللّغة الإنسانية كعملية في الحياة خاصّة وفريدة مادام "العالم" يتكشّف في التّواصل اللّغوي ويضع بلوغ الفهم أمام أولئك الّذين يمارسون التّواصل كقضية مطروحة للنّقاش بينهم. وهكذا فإنّ العالم هو الأساس المشترك الّذي يَطؤه أحد ويدركه الجميع، ويوحّد جميع أولئك الّذين يتجاذبون أطارف الحديث. إنّ أنواع المجموعات الإنسانية كافة هي أنواع من المجموعات اللّغوية، بل إنّها تشكّل لغة. فاللّغة بطبيعتها لغة محادثة: فهي

---

[1] – غادامير، **الحقيقة والمنهج**، مصدر سابق، ص507.

[2] – غادامير، **فلسفة التأويل**، مصدر سابق، ص 149–150

تحقّق ذاتها، تماما فقط في عملية بلوغ الفهم، وهذا هو السّبب في كونها ليست مجرّد وسيلة في تلك العملية."[1]

يؤكّد **غادامير** أيضا على الطّابع غير الأداتي للّغة، من خلال رفضه لنظرية العلامة "Sign" في طبيعة اللّغة، ويقلّل من شأن الشّكل ومن الوظائف الأداتية للّغة، ويشير إلى طبيعة اللّغة الحيّة ومشاركتنا فيها.

إنّنا حينما ننظر إلى الكلمات على أنّها علاماتٌ نسلبها قوّتها البدئية الأصلية ونجعلها مجرّد أدواتٍ أو وسائل لتسمية الأشياء، "وحيثما تمّ النّظر إلى الكلمة في وظيفتها كمجرّد علامة فإنّ العلاقة الأصلية بين الكلام والتّفكير تتحوّل إلى علاقة "أداتية"، تغدو الكلمة أداةً للتّفكير وتقف كمقابلٍ للتّفكير وللشّيء الّذي تسميه، ولا نعود نرى العلاقة العضوية بين الكلمة وما تسميه، بل نرى الكلمة كمجرّد علامة، بذلك يظهر التّفكير كشيءٍ منفصل عن الكلمات ويستخدم الكلمات للإشارة إلى الأشياء.

ولذلك لم يعتبر **غادامير** الأنظمة الاصطناعية مثل اللّغات السّرية وأنظمة الرّموز الرّياضية، لغات بحقّ، وإنّما أدوات ووسائل للتّواصل ضمن سياقات وأهداف محدّدة، إذ تحتاج هذه الأنظمة الاصطناعية إلى اتّفاق مسبق وتفاهم مشترك بين المتحدثين لاستخدامها وفهمها. في حين اللّغة البشرية وفق رؤيته، أكثر من مجرّد أداة للتّواصل والتّبادل العملي للمعلومات. بالنسبة له، اللّغة تحمل أبعادًا اجتماعية وثقافية أعمق. لذلك فإنّ التّواصل الإنساني يتطلّب تفاعلًا حقيقيًا بين الأفراد والقدرة على التّعبير عن الرّغبات والمعاني والتفاهم المتبادل. وفي هذا السّياق ولهذا السّبب، يصرّح بأنّ "أنظمة التّواصل الاصطناعية المبتكرة ليست لغات أبدا. فلغات مثل اللّغات السّرية وأنظمة الرّموز الرّياضية ليس لها أساس في المجتمع الإنساني أو في الحياة، إنّما هي تسهل وتطبّق كأدوات ووسائل للتّواصل فقط. ولهذا تفترض دائما اتفاقا مسبقا، وهو اتفاق اللغة."[2]

---

[1] – غادامير، **الحقيقة والمنهج**، مصدر سابق، ص580

[2] – المصدر نفسه، ص580

إذن لقد اتّخذ **غادامير** من اللّغة دليلاً للفهم، وبالتّالي نقل اللّغة من كونها "موطن الكينونة والوجود" عند **هيدغر** إلى مجال الفهم ذاته، باعتبارها عمل الفهم وقاعدته الأساسية الّتي تكشف عن الأصل والأساس والمنطلق المرجعي لكلّ مكتوب أو مفكّر فيه أو متخيّل جمالي، ومن ثمّ يكون التّأويل فهماً للفهم ذاته.

كما إنّه من أسرار اللّغة كوننا لا نقدر على إنجاز حركة التّفكير بشكل تام إلاّ من خلالها، فلا يمكننا أن نفكّر إلّا بواسطتها، فاللّغة لاحقة لكلّ تفكير حول اللّغة. لكنّه في ذات السّياق يرى أنّ اللّغة ليست إحدى الوسائط الّتي يعبر الوعي عبرها عن وجوده في العالم، كالعلامة والأداة باعتبارهما خاصّيتان أساسيتان للإنسان أيضا؛ فهي ليست تماما وسيلة ولا أداة؛ لأنّ من خاصية الأداة الأساسية أن نعرف كيف نمتلك استعمالها، وهذا يعنى أن نأخذها بين أيدينا وأن نضعها جانبا عندما ننتهي من استعمالها. والأمر ليس على هذه الحال عندما ننطق بالكلمات الّتي يضعها لسان ما في متناولنا، والّتي نتخلّص منها بعد استعمالها لتعود إلى الخزّان العام للكلمات المتوافرة لدينا. فالإنسان لا يمكن تصوّره أبدا في حالة وعي منفصلة عن العالم، كما إنّه في تواصل دائم مع عالمه حتّى في ظرفية تنعدم فيها اللّغة.

لكنّ في ذات الوقت يجد الإنسان نفسه دائما محاطا بلغته لمعرفة ذاته ومعرفة العالم عبر تعلّمه للكلام. غير أنّ تعلّمه هذا لا يعني الوصول إلى استعمال أداة موجودة سلفا لتسمية عالمه الّذي يعرفه؛ بل يعني الحصول على حميمية ومعرفة بالعالم نفسه كما يأتي لملاقاته.

إنّ اللّغة في نظر **غادامير** هي ما تجعل الفهم ممكنا؛ بل هي "الوجود الجدير بالفهم"[1] لذلك يدعو للدّخول في عالم النّص والاندماج فيه باعتباره نقطة تلاقي العديد من المجالات المعرفية، إذ لا يكاد يخلو مجال من وجود النّص؛ مما يفرض على موضوع التّأويل النّصي أن يحتلّ مكانا ضمن قرائن أخرى لها علاقة بالوجود أو ما هو كائن، والّذي لا يمكن فهمه

1 Gadamer, **herméneutique et philosophie**, Source précédente, p.98

في صورته الكلّية والشّاملة. تلك القرائن تحدّد في النّهاية الطّابع اللّغوي للتّجربة الإنسانية في العالم.

إنّ ارتباط الواقع بالعنصر اللّغوي يترتّب عليه نتائج تأويلية، وعليه فإنّ عملية فهم التّراث المنقول لغوياً يحتفظ بأولوية نوعية مقارنة بكافّة طرق النّقل. ذلك أنّ التّراث اللّغوي لا يمكن اعتباره مجرّد راسب ينبغي درسه وايضاحه باعتباره أثرا من الماضي، ولكنّه شيء انتقل إلينا إمّا بشكل التّراث الشّفهي المباشر كالأسطورة والخرافة والملحمة وما إلى ذلك، وإمّا بشكل التّراث المكتوب؛ وفي هذه الحالة يأخذ أقصى مدلوله التّأويلي، بل في الواقع يشكّل التّدوين مركز الظّاهرة التّأويلية بالذّات، لأنّ اللّغة تكتسب بالكتابة ملكة الانفصال عن فعل تشكّلها، فيتواجد الماضي مع الحاضر، ويصبح كلّ ما هو منقول معاصرا لأيّ حاضر، وذلك من خلال قدرة الوعي الحاضر على إدراك كلّ تراث مكتوب؛ حينها يكتسب إمكانية نقل أفقه وتوسيعه وغناء عالمه ببعد جديد من العمق. ذلك أنّ التّراث المكتوب ليس جزءا من عالم انقضى فقط، بل صار منذ لحظة كتابته ضمن دائرة المعنى الّذي يعبر عنه، وبالتّالي يرتفع إلى ما فوق التّحديد المتناهي العابر؛ بل إنّ كلّ ما يثبت خطّيا يرتفع بنظر الجميع إلى دائرة معنى يشارك فيه بشكل متساو كلّ الّذين يعرفون القراءة.

كما إنّه لا يمكن اعتبار المخطوط قطعة من الماضي حامل للتّراث فحسب، بل تشكّل دلالاته استمرارية للذّاكرة يصير التّراث بواسطتها جزءا من عالمنا الخاص، ولذلك حينما نملك عن حضارة معيّنة آثارا خرساء صمّاء تظهر كسمات مجرّدة من أي معنى، وتبدو مستغربة إلى حدّ اعتبارها غير مفهومة، ولا نملك تراثا مكتوبا يبقى فهما لتلك الحضارة مجزأ مشوّشا متردّدا؛ ولا يمكننا النّطق ولا الرؤية بشكل صحيح إلاّ عندما نتمكّن من إعادة النّص إلى ما كان عليه، أي إلى لغة؛ ذلك أن اللّغة تكتسب روحيتها الحقّة في الكتابة. وتتخذ مرجعيتها من الكتابة، بل إنّ جوهر اللّغة كونها قابلة للكتابة، ففي التّدوين لا يكون معنى القول إلاّ لذاته مجرّد عن كل عنصر نفساني، منفصلا عن العوامل الانفعالية الّتي للتّعبير وللتّواصل. ولكن لفهم المكتوب تحضر مهمّة التأويل الحقيقية، وهي ضرورة إعادة للعلامات إلى خطاب وإلى

معنى، ذلك أنّ المعنى الخاص للكلمة متعلّق بفن الكتابة، على عكس التّعبير الشفهي أين تتفسّر الكلمة من تلقاء ذاتها، بفضل طريقة الكلام، أو النّبرة الصّوتية، والاشارات والايماءات ...الخ

أمّا فيما يتعلّق بطبيعة التّراث في نظر **غادامير**، فإنّ التّراث لغوي من حيث طبيعتُه، كما أنّ اللّغة حفظ للتّراث. ولذلك كانت الأولوية في فهم التّراث اللّغوي على كل تراث آخر، بالرّغم من أنّ الحضور المباشر والإدراك الحسّي للتّراث اللّغوي أقلّ ممّا للآثار الفنّية التشكيلية. واللّغة هي ما يسمح بانتقاله عبر الزّمن، وبواسطتها يحدث اللّقاء بينه وبين المؤوّل؛ بل إنّ التّراث هو اللّغة التي يتحدّث من داخلها الأفراد. وبهذا التوصيف فإنّ التراث لا يشكّل مجرّد موضوع يقف قبالة الذّات، بل يشبه إلى حدّ بعيد الشّخص الآخر في الحوار؛ لذلك يرى **غادامير** أنّ كلّ فهم للنّص أو التّراث هو عبارة عن اتفاق وحوار، فأن تفهم نصّا ما يعني أن تندمج معه في حوار تماما كما يحدث بين شخصين في المحادثة.

إنّ الماضي الّذي يمثله النّص، والحاضر الّذي يمثّله التّأويل، جزء من عملية اللّغة المستمرّة، تتولّد المعاني وتتشكّ تاريخيا. وإلى هذا المعنى أشار **غادامير** بقوله: "إنّ إضفاء الطّابع اللّغوي على الفهم يعني تجسيد الوعي الهرمنيوطيقي."[1] لذلك فإنّه في حالة التّراث المكتوب، تصبح الدلالة التأويلية أكثر وضوحا لاعتبار التّراث اللّغوي تواجد للماضي والحاضر معا؛ ذلك أنّ " التّراث المكتوب ليس جزءا من عالم الماضي، بل هو يعلو بنفسه إلى ما وراء العالم الماضي في عالم معنى ما يعبّر عنه، ومثالية الكلمة هي الّتي تعلو بكلّ شيء لغوي على التّناهي والزّوال اللّذين يميزان البقايا الماضية الأخرى. فليست هذه الوثيقة، بوصفها قطعة من الماضي، هي الحاملة للتّراث، بل الحامل للتّراث هو استمرارية الذّاكرة. وعبرها يصبح التّراث جزءا من عالمنا الحاضر "[2]

---

[1] – ديفيد كونزهوي، **الحلقة النّقدية، الأدب والتاريخ والهرمنيوطيقا الفلسفية**، ترجمة: خالدة حامد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005، ص96

[2] – غادامير، **الحقيقة والمنهج**، مصدر سابق، **ص: 513**

إنّ أهمّية التّراث عند **غادامير** تكمن في الشّيء المشترك بيننا وبين التّراث، لذلك فإنّ عملية تأويله تفرض علينا وعينا معيّنا به، غير أنّ عملية التّأويل هذه لا تنطلق من فراغ، وإنّما من معطيات راهنة وأخرى قديمة، فيصير بذلك الحاضر جزءا من التّراث، أي "بتحقيق الوعي من أحكامه المسبقة، قديمة العهد، ومن افتراضاته الراهنة"[1] إنّه ذلك الشيء المشترك الذي يحقق علاقة الانتماء التي تربطنا بالتاريخ أو التراث، على اعتبار أنّ الفهم هو "إجراء وساطة بين الحاضر والماضي، وتطوير في الذات كل السلسلة المرتبطة بالمنظورات التي يحضر عبرها الماضي ويتوجه إلينا"[2]، وهذا لا يتحقق إلا بالاعتماد على فكرة "المسافة الزمنية" فليس "الزمن هوة ينبغي لنا تجاوزها لإيجاد الماضي، فهو في حقيقة الأمر الأرضية التي تحمل المستقبل، وأين يتخذ الحاضر أصله ... تتعلق المسألة في الحقيقة باعتبار "المسافة الزمنية" كمؤسس لإمكانية إيجابية ومنتجة للفهم"[3].

ففهم الموضوع وكشف الحقيقة العميقة والأصيلة الّتي يتضمنها لا يمكن أن تحصل إلاّ بالمحافظة على هذه المسافة الزّمنية بين الموضوع والمؤوّل، حيث تكمن أهمّية المسافة الزّمنية عند **غادامير**، في استبعادها لفروض غير صالحة وإظهارها لأخرى أكثر إيجابية تؤدّي إلى الفهم الصّحيح، وهي "ليست ذات سمو محدّد وإنّما تتطوّر وفق حركة متّصلة للعالمية أو الثّقافة الشّاملة فالعالمية المطهرة بالزّمن هي الخاصّية الثّانية المنتجة للزّمانية، فتحفة هذه الأخيرة هو الكشف عن جنس جديد من "الأحكام المسبقة" يتعلّق الأمر بأحكام مسبقة غير جزئية ولا خاصّة وإنّما أحكام تؤسّس الأفكار الموجّهة والمؤسّسة للفهم الحقيقي"[4] وعليه فعملية الفهم متغيّرة بتغيّر الآفاق والتّجارب ممّا يؤدّي إلى تعدّد المعنى ونسبيته.

---

[1] – غادامير، **مدخل إلى أسس فن التأويل**، مصدر سابق، ص94.

[2] – المصدر نفسه، ص99.

[3] – المصدر السابق، ص99.

[4] – المصدر نفسه، ص97.

إنّ الأساس الّذي ارتكز عليه **غادامير** في منجه لتحليل التّراث، هو ارتباط التّأويل عنده بظاهرة الإبداع، حدث في الماضي، وتجذّره كقاعدة لتأويل ممارس، لكن مع موضوع راهن معاصر.

منطق الافتراض المسبق يعتبر أنّ قبل النّص يوجد نصّ آخر، نصّ قبلي، وقبل الفهم، هناك فهم آخر، فهم قبلي، وقبل التّأويل، هناك تأويل آخر، تأويل قبلي؛ هذه التّأسيسات تعتبر أنّ المواضيع الّتي يقصدها الوعي، وأنّ النّصوص الّتي يقرؤها المؤوّل ليست مواضيع أو نصوصا مستقلة ومعطيات مطلقة، وإنّما هي آفاق منصهرة من تأويلات قراءات آنية تشكّلت في الحاضر هنا والآن، وأخرى تأسّست في الماضي، وعليه ينخرط التّراث بكلّ إمكانياته الدّلالية والرّمزية والتّأويلية والتّاريخية في آنية الحاضر، تصبح كل قراءة لنّص أو أثر فنّي أو أدبي أو فلسفي، هي قراءة و تأويل للتّراث، مادام هذا النّص للتراث، ما دام هذا النّص أو هذا الأثر هو نسيج علاقات تأويلية وخطابية مثبتة تشكّلت في التّاريخ [1].

هذا التصوّر للفهم هو الّذي يلحّ عليه **غادامير** ويرى ضرورة التّسليم به في نظرية التّأويل، فلا ذاتية المؤلّف ولا ذاتية القارئ هي النّقطة المرجعية الحقيقية، وإنّما النّقطة المرجعية هي المعنى التّاريخي نفسه.

التّرجمة باعتبارها تأويلا

كثرت معاني التّرجمة وإن كان لها معاني متقاربة في مختلف المعاجم العربية؛ فقد جاء في لسان العرب بصيغة "التُّرجمان والتَّرجمان بالضمّ والفتح: المفسّر للّسان" [2]. كما جاء في معجم متن اللّغة (ترجم كلامه): بيّنه وأوضحه، وترجم الكتاب وترجم عنه: فسّر بلسان آخر، والتّرجمان: النّاقل من لغة لأخرى، والمفسّر للّسان) [3]

---

[1] – مخمّد شوقي الزّين، **تأويلات وتفكيكات**، مرجع سابق، ص40

[2] – ابن منظور، **لسان العرب**، مرجع سابق، ج 12، ص 66

[3] – أحمد رضا، **معجم متن اللّغة**، الجزء الأوّل، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1958م، ص 391

يرى" **غليسون وكوست**" أنّ لفظة (traduction) أي ترجمة، تعني تأدية أو تفسير علامات لغوية بواسطة علامات لغوية أخرى. [1]

ومعنى الفعل(traduire) أي ترجم في معجم (ديبوا) (larousse Dubois Dictionnaire de linguistique) أن يلفظ في لغة أخرى تسمى اللّغة الهدف_ Langue cible – ما لفظ في اللّغة المصدر _ Langue source _ مع الاحتفاظ بالتكافؤات الدّلالية والأسلوبية. [2]

لقد أضحت التّرجمة ضرورة ملحّة تمليها علاقة الإنسان بذاته وبغيره، إذ منذ القدم سعى الإنسان إلى فهم أناة أوّلا، وفهم الآخر(الأجنبي) ثانيا، بغية معرفة نفسه جيّدا، ثمّ من أجل التّواصل مع الآخر. كما تبوّأت التّرجمة موقعا أساسيا في سلم اهتمامات الفلاسفة والمفكّرين منذ القدم، باعتبارها وسيطا للتّفاهم ومن ثمّ التّواصل، ووسيطا يساعد على اكتشاف الآخر أو الغير، حتّى نتمكّن من ندرك موقعنا في الكون.

يواجه المترجم خلال ترجمته لنصّ ما، أي نقله من لغته الأم إلى لغة أخرى، تحدٍّ كبير يتمثل في الحفاظ على كينونة النّص المصدر بكلّ عناصره المعرفية واللّغوية والأسلوبية والجمالية، ومن هنا تتولّد مشكلة التّباعد بين اللّغتين، أقصد لغة الميلاد واللّغة الجديدة؛ فترجمة نصّ تعني إعادة إنتاج وتحويل وتوليد للنّص، ولغة ثالثة تجمع وتوحّد بين لغتين وثقافتين عن طريق التّفاعل؛ أي كتابة نصّ جديد. ومن هنا أيضا تتّخذ التّرجمة طابع إشكالي، لأنّها تتعلّق بمساءلة النّص؛ ممّا يجعلها في النّهاية ممارسة تأويلية في علاقتها بالنّص والمعنى والدّلالة والتّواصل والتّلقي؛ وهي معطيات معرفية تحاول معرفة فاعلية النّص وبعده فيي تشكيل المعنى. وعليه يمكن أن نقول –بالتّوافق مع المنهج التّأويلي – إنّ كلّ نصّ هو إعادة لتشكيل نصّ آخر، وكلّ نصّ إنّما هو محوّل من نصّ آخر، باعتبارها " نصوصا تتمّ صناعتها عبر

1 - Dictionnaire de didactique des langues : dirigé par R. Galisson/ D. Coste : Hachette 1976 – p.556

2 - Dictionnaire de linguistique – Larousse :1973 – p : 490

امتصاص، وفي نفس الآن عبر هدم النّصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصّيا، ويمكن التّعبير عن ذلك، بأنّها ترابطات متناظرة ذات طابع خطابي. [1]

يؤكّد **غادامير** على الطّبيعة اللّغوية الحقّة لعملية التّأويل. ففهم التّراث والتّعبير عنه والمشاركة فيه، وتفسيره ونقله من جيل إلى آخر، تتمّ بواسطة التّفاعل مع اللّغة، ومن خلال التّواصل اللّغوي. وبما أنّ التّراث انتقل إلينا عن طريق اللّغة، فلا يمكننا أن نفهمه إلّا إذا أدركنا بوضوح علاقة هذا التّراث اللّغوي بالتّجربة التّأويلية، والتّراث اللّغوي هو تراث بالمعنى الخاص للكلمة؛ أي أنّه شيء ينتقل من جيل إلى آخر. فهو ليس مجرّد شيء مرجأ يجب البحث فيه وتأويله كبقية من بقايا الماضي. فما وصلنا عن طريق التّراث اللغوي ليس شيئا مرجأ بل معطى لنا" [2]

ولفهم وضع التّرجمة في سياق الهيرمينوطيقا ومناقشة **غادامير** للمسألة التّأويلية، يجب أن نشير إلى الدّور الّذي تلعبه التّرجمة في هذا السّياق. حيث تصبح عنصرًا أساسيًا في عملية نقل المعاني والمفاهيم من لغة إلى أخرى. لاعتبارها عملية حساسة حيث يتعين على المترجم فهم اللّغة والثقافة المرتبطة بها، وفهم السّياق الأصلي والسّياق الهدف، وتحقيق التّوازن بين الأمانة للنّص الأصلي وقابلية التّفاهم للفئة المستهدفة.

ومعلوم أنّ لدى الإنسان ميل طبيعي إلى فهم لغة الآخر كجزء أساسي من فهم لغة الأنا، ومن هنا تصبح عملية التّرجمة ذاتها ميلا فطريا في الإنسان؛ لكن عملية الفهم كما يراها **غادامير** لا تقوم على تحويل الذّات إلى الغير، ولا على مشاركة مباشرة من الواحد للآخر،"

[1] – جوليا كريستيفا، **علم النّص**، ترجمة: فريد التراهي، دار تو بقال للنّشر، المغرب، ط2، 1997م، ص79

[2] – غادامير، **الحقيقة والمنهج**، مصدر سابق، ص512

فأن نفهم ما يقوله أحدهم، هو أن نتفاهم على الشّيء بذاته، لا أن نتحوّل إلى الغير، ونعيش من جديد ما قد عاشه"[1]

وغالبا فعل التّرجمة يوحي إلى انعدام الفهم، فحيث يوجد الفهم تغيب التّرجمة. " وأن نفهم لغة أجنبية يعني أنّنا لا نحتاج إلى ترجمتها إلى لغتنا الخاصّة، وعندما نتمكّن حقيقة من لغة ما، حينئذ لا تكون ثمّة ضرورة للتّرجمة" [2] لكن فهم لغّة ما لا يعني بالضرورة فعل الفهم حقيقة، لأنّه لا يمكن أن نفهم لغة ما إلّا عندما نعيش فيها؛ وبالتّالي فإنّ المسألة التّأويلية عند **غادامير** ليست مسألة إتقان لغة ما، بقدر ما هي مسألة اتّفاق وتفاهم صحيح، والّذي قد يتحقّق من أشياء ضمن مجال اللّغة. ذلك أنّ تعلّم لغة ما وإتقانها إلى حَدٍّ لا نحتاج فيه إلى التّرجمة من اللّغة الأجنبية إلى اللّغة الأم، بل يجعلنا نفكّر ضمن أطر هذه اللّغة وليس ضمن اللّغة الأولى أو الأمّ، ونصل إلى درجة التّفكير باللّغة الأجنبية؛ يشكّل شرطا ضروريا وأساسيا للتّفاهم خلال المحادثة. باعتبار أنّ كل محادثة تستلزم أن يتكلّم المتحادثان اللّغة نفسها. وأمّا اللّجوء إلى الترّجمة بواسطة مؤوّل، فإنّ ذلك يضعننا ضمن سياق تأويلي مضاعف، أو محادثة ضمن سياقين، إذ هناك محادثة المؤوّل مع الجهة المقابلة، وفي سياق ثاني محادثتنا نحن مع المؤوّل. وفي الحقيقة، "إن الاعتماد على التّرجمة يساوي تخلّي طرفين عن سلطتهما المستقلة. وحيثما تكون التّرجمة ضرورية فلابدّ من الأخذ بعين الاعتبار الفجوة القائمة بين الكلمات الأصلية وإعادة إنتاجها. إنّها الفجوة الّتي لا يمكن أبدا ردمها تماماً. وفي هذه الحالات لا يحدث الفهم حقيقة بين المتحادثين، بل بين المؤوّلين الّذين يتلاقون في عالم مشترك من الفهم." [3]

والمحادثة باعتبارها سياق تفاهم، تفرض أن نهتمّ لما يقوله الآخر، وأن نولي اهتماما لوجهات نظره، وأن نسعى إلى فهم ما يقوله، لا إلى فهمه هو، أي إدراك حقّ الشّيء نفسه الّذي يقصده، وبذلك لا يُرد رأيه إليه كفرد، بل إلى ما يهدف إليه رأيه بالذّات. " ولذلك فإنّ

---

[1] – غادامير، **اللّغة كوسيط للتجربة التاويلية**، مجلة العرب والفكر العالمي، ترجمة: أمال أبي سليمان، مركز الانماء العربي، بيروت، 1988، العدد3، ص 20

[2] – غادامير، **الحقيقة والمنهج**، المصدر السابق، ص.507.

[3] – غادامير، **الحقيقة والمنهج**، مصدر سابق، ص.506.

العملية اللّفظية الّتي تكون بها محادثة بين لغتين مختلفتين ممكنة عبر التّرجمة هي عملية نقل للمعلومات على نحو خاص. وهنا يجب على المترجم أن يترجم المعنى ليفهم في السّياق الّذي يحيا فيه المتكلم الآخر، وهذا لا يعني، بطبيعة الحال، أنّه حرّ في تحريف معنى ما يقوله الآخر. بالأحرى، يجب أن يصان المعنى، ولكن مادام يجب أن يكون مفهوماً ضمن عالم لغة جديدة، فيجب أن يؤسّس شرعيته ضمنها بطريقة جديدة، وهكذا، كلّ ترجمة هي في الوقت نفسه، تأويل حتّى أنّنا يمكن أن نقول إنّ التّرجمة هي ذروة التّأويل الّذي يكونه المترجم للكلمات (1)

وهنا يجب أن نشير إلى معنى الآخر عند **غادامير**، إذ يعبّر عن رؤيته للنّص الأصلي في لغته الأجنبية باعتباره "آخر" بعيدًا، حيث يحاول أن يفهمه ويعيد تأويله. ولكن يمكن أن نتساءل في ذات الوقت عن النّصوص المكتوبة بلغتنا والّتي تمتاز بأنّها جزء من تراثنا، هل يمكن اعتبارها أقلّ أهمّية من معاملتنا للنّصوص الأجنبية، وعلى هذا الأساس لا تحتاج إلى تأويل أو تفسير. وما معنى أن يكون النّص أجنبيا؟

إنّ فهم **غادامير** لمفهوم النّص الآخر يتعلّق بالّنصوص الّتي تعتبر بعيدة أو غريبة عن ثقافته ولغته الأصلية. يعني ذلك أنّ النّص الآخر هو النّص الّذي ينتمي إلى لغة وتراث مختلف عن لغة وتراث المؤوّل. ويتعلّق الأمر بتباين الثّقافات واللّغات والتّفاوت في التّعبير والمفاهيم الثّقافية بينها.

لكن من النّاحية العملية، يمكن أيضا اعتبار النّص الآخر كنصّ يكتب بلغة أجنبية أو بلغة أصلية متداخلة بثقافة مختلفة، ويمكن أن يحتوي على مفاهيم ومعانٍ غير مألوفة للقارئ المتخصّص في ثقافة محدّدة، إذا كان هناك تباين كبير في اللّغة والثّقافة والتّراث بين النّص الآخر ومتلقيه، فيمكن اعتباره آخرًا.

[1] – المصدر السابق، ص506

ومع ذلك، يجب أن نلاحظ أنّ الحدود الدّقيقة لمفهوم النّص الآخر قد تختلف باختلاف النّقاش الثّقافي والنّظري. فهناك وجهات نظر مختلفة بشأن ما يعتبر آخرًا وما لا يعتبر. تكمن المشكلة في أن هذا التّصنيف قد يكون نسبيًا وقابلًا للتّغيير وفقًا لتجارب ومعارف المتلقّي والباحثين المختلفين.

ولهذا فإنّ ترجمة نصّ ما عند **غادامير** ليست بالضّرورة إحياء وتكرار للسّياق النّفساني الأصلي لصياغته، ولا هي إعادة العملية الأصلية في عقل الكاتب، وإن كان اهتمام المترجم بالمؤلّف والتأكيد عليه مطلوب أيضا؛ وإنّما هي عملية خلق جديد للنّص الّذي توجهه طريقة المترجم في فهم ما يقوله النّص نفسه؛ على خلاف ما كان يُتَصوّر على أنّ المعاني معطاة في النّص وأن ليس على المترجم إلاّ أن ينقلها إلى النّاس كما هي؛ "بل لم يعد النّص إلاّ قادحا لبناء معان من قبل المتلقي أو المترجم". [1]

ولكن في ذات الوقت هناك مسافة محتومة تفصل المترجم عن الأصل، وعليه أن يكون واعيا بهذه المسافة، وعليه أن يبذل جهدا في معالجة نصّه، تماما كما يبذل الجهد الواجب لبلوغ الفهم في المحادثة، غير أنّ عدم ضبطه لهذه المسافة لاقتحامها وعبورها يتحتّم عليه أيضا تحقيق تسوية، إذ يحاول المترجم أن يحوّل نفسه تحويلا تامّا إلى مؤلف النّص الّذي يترجمه.[2] لكن هذا الفعل لا يوحي بحدوث الفهم في المحادثة بالضرورة، كما لا يعني أنّه ظَفَرٌ في إعادة إبداع المعنى، لأن ذلك – حسب رأي **غادامير** – يستوجب توافقا مهيأ سلفا بين طرفي المحادثة، وذلك بـ "تمييز القيمة التامّة لما هو غريب عنهما ومتعارض معهما" [3] وألّا يكون موضوع التّرجمة منفصلا عن اللّغة. وحتّى يتحقّق الإبداع في النّص على المترجم

---

[1] – مفتاح محمّد، **التّشابه والاختلاف**، نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، 1966م، ص ص201-202

[2] – غادامير، **الحقيقة والمنهج**، مصدر سابق، **ص509**

[3] – المصدر نفسه، ص 509

أن يحدث في اللّغة الموضوع الّذي يشير إليه النّص، وهذا يقتضي تبعا إيجاد لغة غير لغته الخاصّة، بل لغة مناسبة للأصل.

تتمثّل أهمّية فهم النّصوص في قدرتها على نقل المعرفة والفكر والتّجارب الإنسانية من جيل إلى جيل سواء كانت أدبية، فلسفية، دينية، أو غيرها، وتحمل معانٍ ثابتة ومستمرة في الحياة. ولذلك تتطلب قدرًا من التّأويل والتّحليل، أو التّرجمة لتضمنها رموزا وإشارات متعددة الأبعاد تتطلب تفسيرًا دقيقًا وعميقًا لاستيعاب المعنى الكامل لها. ولذلك يرى **غادامير** أنّ كل مترجم هو في الحقيقة مؤوّل، وأن موقف المترجم وموقف المؤوّل هو موقف واحد، مع وجود فارق يتمثّل في اعتبار النّصوص تعبيرات ثابتة وباقية في الحياة يُبْتغى فهمها. [1]

القراءة والكتابة كتجربة تأويلية (علاقة النّص بمبدعه)

إنّ هدف التّأويل عند **غادامير** هو كشف الحقيقة العميقة والأصيلة الّتي يتضمنها النّص، بمعنى أن خلف ما قاله المؤلف في لغته إلى جانب ثقافته، لابدّ من إيجاد ما كان يريد قوله، لابدّ من البحث لتحقيق الحوار بين النّص العقلي للمؤلف، والمضمون العقلي للقارئ على الرّغم من تباعد المكانين [2]. ومن هنا نظر إلى الكتابة والقراءة على أنّ كلاهما "فعل لذّة ومتعة، وفعل مختصّ"[3]. مما يعني أنّهما يتطلّبان خبرة ومهارة خاصّة للقيام بهما بشكل جيّد ومتميّز.

بسبب العملية الفكرية والإبداعية الّتي تتطلّبها الكتابة يعتبرها **غادامير** تأويلا، لقدرتها على إثارة التّفسير والتّأويل المتنوّع للنّصوص، وتشكيل معاني مختلفة للكاتب والقرّاء. فعملية

---

1 – غادامير، **الحقيقة والمنهج**، مصدر سابق، **ص** 510

2 - Georges Gusdorf : **Les origines de l'herméneutique**, Référence précédente, p227

3 – حبيب مونسي، **نظريات القراءة في النّقد المعاصر**، منشورات دار الأديب، الجزائر، 2007م، ص5

الكتابة في الحقيقة هي تجسيد للأفكار والمشاعر في نصوص مكتوبة، وهذا التّجسيد يتطلّب عملية تأويل، حيث يحاول الكاتب تحويل الأفكار والتّجارب الشّخصية إلى صيغة كلامية قابلة للفهم والتّواصل مع الآخرين، باستخدام اللغة والأسلوب والتّنظيم والتّركيب الجملي لإيصال معناه وإثارة تأويل المتلقّي للنّص.

وبما أنّ اللّغة والكلمات قد تحمل معانٍ متعدّدة وتترك مجالًا للتّفسير، فإنّ الكتابة تفتح أبوابًا لتأويل متعدّد واختلاف وجهات النّظر، باعتبار النّص نقطة انطلاق لعملية التّأويل الّتي يقوم بها القارئ، وتخلق تفاعلًا بين النّص والقارئ، ممّا يؤدّي إلى توليد معانٍ متعدّدة وتنوع في فهم النّص. لذلك يروّج **غادامير** لفكرة أنّ المعنى ليس شيئًا ثابتًا ومحدّدًا مسبقًا في النّص، بل يتمّ تشكيله وتأويله بواسطة القارئ. فالقراءة هي عملية تأويل وتفسير للمعاني المحتملة في النّص، من خلال استخدام القارئ معرفته السابقة، وثقافته، وتجاربه الشّخصية لفهم وتأويل النّص. فحسب **غادامير** فإنّ كلّ قارئ هو مؤوّل ومترجم للنّص، حيث يقوم بتحويل الرّموز اللّغوية والجمل إلى معانٍ مفهومة ومعبرة بالنسبة له. وعليه يمكن أن يختلف التّأويل من قارئ لآخر بناءً على خلفياتهم وثقافاتهم الشّخصية، وهذا يؤدّي إلى تنوّع واختلاف المعاني الّتي يمكن استخلاصها من النّص.

لقد نظر **غادامير** إلى النّص بوصفه حالة موضوعية مستقلة عن القائل، لذلك بصرّح لأنّ النّص معزول عن منتجه [1] وعليه يصبح قائمًا بذاته، مستقلاً عن مبدعه عند الشُّروع في تأويله مباشرة. وحينها تكون مهمة التّأويل هي البحث عن هذا المعنى الخاص باعتباره قائما على نوع من المشاركة بين المبدع والمتلقّي بعيدا عن سلطة منهاج أو معيار ما. ولذلك حدّد علاقة المؤوّل بالنص بقوله: "لا يحاول المؤوّل وبحضور نصّ ما تطبيق معيار عام لحالة

[1] – رولان بارت، **الكتابة في درجة الصّفر**، ترجمة: نديم حشفة، مركز الإنماء الحضاري، بيروت ط1، 2002م، ص20

خاصة، وإنّما ينصب اهتمامه على الكشف عن دلالة أصلية تماما متوارية في المكتوب المراد معالجته" [1].

إنّ التّجربة التأويلية لدى "**غادامير**" تحوّل النّص إلى معطى يمكن فهمه، وذلك من خلال التّفاعل بين المؤوّل والنّص؛ فتؤسّس بذلك لتشكّل المعنى، بل هي حلقة إنتاجية لا تتجلى الحقيقة إلاّ بوجودها. كما أنّ القدرة على مساءلة أفكار ومفاهيم منتمية إلى حقول معرفية أخرى تمنح للنّص صفة الشّمولية. ذلك أنّ المعنى ليس هو معطى موجود ومشكّل مسبقا في النّص، بحيث لا يبقى إلاّ اكتشافه وإبرازه، إنّما التّفسير والتأويل هو الّذي يشكّله ويركّبه من خلال المعطيات النّصية وما تحيل عليه إلى قرائن أخرى لها علاقة بالوجود. والحوارية أو التّشاركية بين النّص ومؤوّله هي المجال الّذي تتكشّف فيه الحقيقة، ويحقّق للنّص كينونته.

إنّ فهم أيّ نصّ أدبي، يعني إدراكنا أنّ هذا النّص ينتمي إلى جملة آثار المؤلّف ومكوناته الذّاتية من جهة، وإدراكنا شمولية السّياق الرّوحي للمؤلّف من جهة ثانية. [2]

إنّ النّصوص لا ينبغي أن تفهم كتعبير حي عن ذاتية المؤلّف، ولا ينبغي تحديد معنى مضمون نصّ ما بأفكار المؤلّف الفعلية فقط، ولا يمكن أن نعيّن معناه بفهمه كرسالة موجهة إلى معاصريه لا غير، وبإرجاعه إلى قارئه الأصلي – كما يرى **(شلييرماخر)** – لأنّ ذلك مجانبة لتحديد معنى النّص الأصلي؛ لأنّ "الإحالة إلى القارئ الأصلي، تماما كالإحالة إلى المعنى الذي يقصده المؤلّف، لا يمثلان إلا قاعدة تأويلية وتاريخية بدائية جدّا، ولا يحق لها في الحقيقة تحديد أفق من النّصوص" [3]

---

[1] – غادامير، **مدخل إلى أسس فن التأويل**، مصدر سابق، ص89.

[2] – غادامير، **الحقيقة والمنهج**، مصدر سابق، ص 37

[3] – غادامير، **اللغة كوسيط للتجربة التأويلية**، مصدر سابق، ص29

إنّ علاقة المؤوّل بالنّص هي علاقة فهم وإدراك المعنى اللّذين يمهدان لاكتشاف حقيقة ممكنة ضمنية يختزلها النّص، كما هو إدراك القيم الدّلالية والمعرفية والجمالية الّتي ينطوي عليها النّص. ويتم ذلك كلّه دون إقصاء الذّات الكائنة وراء النّص، ودون الحلول محلّها.

إنّ ما يجسده النّص وينقله لا تكمن أهميته عند المؤوّل في كونه شعورًا أو رأيًا لمؤلفه، بل هو مهمّ في ذاته كشيءٍ معنيٍّ ومقصود، ولا هو مثير للاهتمام بوصفه تعبيرًا سواء عن الحياة أو عن أي شيء آخر؛ إنّ الموضوع نفسه الّذي يتناوله النّص هو ما يثير الاهتمام. ولذلك تنحصر مهمة الهرمنيوطيقا – كما يرى **غادامير** – بالدّرجة الأولى في فهم النّص لا في فهم المؤلّف، ويتمّ فهم النَّص لا لأنّ هناك علاقة بين أشخاص، بل لأنّ هناك مشاركة في موضوع الحديث الّذي يوصله النّص. إنّ هذه المشاركة تؤكّد على مخاطبة النّص للمرء في عالمه الحاضر دون أن يخرج عن عالمه إلى عالم النّص؛ بل يجعل النّص حاضرًا ومعاصرًا بالنسبة له.

والفهم ليس عملية ذاتية بقدر ما هو مسألة أن يضع المرء نفسه في تراث، ثمّ في الحدث الّذي ينقل التّراث إليه، فالفهم بهذا مشاركة في تيار التّراث، في لحظةٍ تمزج الماضي والحاضر. فغادامير يحاول أن يقيم التّأويل على أساس مقولة الفهم" nderstanding "والفهم عنده يبدأ عندما "يخاطبني شيء ما"[1]

[1] – غادامير، **الحقيقة والمنهج**، مصدر سابق، ص 409

الفصل الثالث:

إشكالية الفنّ والتواصل في تأويلية غادامير

"الفن هو لغة يستخدمها الإنسان للتحدث مع مكنوّنات الكون وليس فقط للتعبير عن ذاته" – جورج سانتيانا-

المبحث الأول
تداعيات الأزمة المعرفية الغربية المعاصرة على الوعي الجمالي

تشير الأزمة المعرفية الغربية المعاصرة إلى تساؤل أوسع حول طبيعة وحدود وصّحة ادّعاءات المعرفة في مختلف مجالات العلوم الإنسانية، بما في ذلك العلوم التّطبيقية والسّياسة والثّقافة.

كان لهذه الأزمة تداعيات عديدة على الوعي الجمالي، من أبرزها وأهمّها، التّشكيك في فكرة الجمال والقيمة الفنّية، ومن ثمّ التّشكيك في القدرة على تقدير وتقييم الجمال والفنّ. فقد كان يُنظر إلى الجماليات على أنّها فرع من فروع الفلسفة يهتم بدراسة الجمال والذّوق. ومع ذلك، فإنّ أزمة نظريّة المعرفة تحدّت فكرة أنّ الجمال معيار موضوعي وموحّد. وأكّدت في مقابل ذلك على أنّ التّجارب الجمالية ذاتية، وتعتمد على عوامل ثقافية وتاريخية وشخصية. وهذا ما يثير أسئلة حول إمكانية التّقدير الجمالي وقيمة الفنّ. ولذلك جاءت الدّعوة إلى تحدّى وجهات النّظر التقليدية للجمال والقيمة الفنية، وتحدّى سلطة خبراء الفنّ، والتّأكيد على الأبعاد الأخلاقية والسياسية للفنّ، والاعتراف بأنّ الفنّ جزء لا يتجزّأ من الهياكل الاجتماعية والسّياسية للمجتمع، وضرورة التّركيز على قضايا التّمثيل والهوية والسّلطة في الفنّ؛ ممّا يؤدي إلى منهج أكثر انتقادًا وانخراطًا في الفنّ، ويتيح فرصا أكبر لاستكشاف الآثار الاجتماعية والسّياسية للتّجارب الجمالية.

يمكن إرجاع التّغييرات الهامّة في المواقف والآراء تجاه الفنّ والتّجربة الجمالية، إلى تراكم المعرفة الّذي كان مستمرًا منذ العصور القديمة؛ ممّا دفع النّاس إلى إدراك أهمّية السّياقات الاجتماعية والثّقافية في تشكيل الإنتاج الفنّي، نتيجة اكتسبهم فهمًا أعمق للتّاريخ وعلم الاجتماع وعلم النّفس، وأصبحوا من جهة أكثر انسجامًا مع الطّرق الّتي يمكن للفنّ من خلالها الكشف عن المعتقدات والقيم الأساسية وهياكل السلطة في المجتمع؛ ومن جهة ثانية اعتبار الفنّ كمصدر للمتعة الجمالية والإبداع في حدّ ذاته.

فقد كانت المشكلة الخلقية، بل المسائل الميتافزيقية عامّة، ومسألة التّأمّل في الكون، وفهم طبيعة العالم، وشرح أصولهما، هي المشكلات الأساسية الّتي شغلت أذهان فلاسفة اليونان، فسعوا لإيجاد حلّ لها. فطوّروا نظريات مختلفة، مثل مفهوم الكون الأبدي، والكون

الدّوري، وفكرة المحرّك الرّئيسي أو السّبب الأول. كما اقترح فلاسفة بارزون، بمن فيهم **أناكسيماندر وأناكسيميني وطاليس**، نظريات تتعلق بأصول العالم وطبيعة المادّة والعلاقة بين العالم والإله.

وبناءً على وجهة النّظر هذه، لم تكن حالة الفنّ وواقعه هي المحور الرّئيسي للبحث الفلسفي. بالتّأكيد كانت الفنون حاضرة في اليونان القديمة، لكن غالبًا ما كان يُنظر إليها على أنّها وسيلة لتمثيل العالم أو انعكاسه، بدلاً من كونها موضوعًا للتّحقيق الفلسفي في حدّ ذاتها.

لكن مع مقولة **سقراط** " أعرف نفسك بنفسك" تغيّر مجرى الفلسفة، من خلال القول أنّ **سقراط** قد أنزل الفلسفة من السّماء إلى الأرض؛ ومثّلت مقولته هذه تحولًا مهمًا في مسار الفلسفة. فمع الفلاسفة الطّبيعيين كان يُنظر إلى الفلسفة على أنها السّعي وراء المعرفة المجردة وفهم الكون والمشاكل المرتبطة به؛ لكن مع تركيز **سقراط** على معرفة الذّات والفحص الذّاتي، أصبحت الفلسفة أكثر تركيزًا على الاهتمامات العملية اليومية، والقضايا المتعلقة بحياة الإنسان. ومع هذا التحول، تغيّرت حالة الفنّ أيضًا. فلم يعد يُنظر إليه على أنّه فقط تمثيل للعالم أو وسيلة للأفكار المجرّدة، ولكن كوسيلة للاستكشاف والتّعبير عن التّجربة الإنسانية والعاطفة. وأصبح الفنّ أكثر شخصية واستبطانًا، ممّا يعكس اهتمامات ووجهات نظر الفنّانين الأفراد وجماهيرهم.

يتجلّى هذا التّغيير في التّحول من الشخّصيات البارزة والمثالية للفنّ اليوناني الكلاسيكي، إلى الصّور الطّبيعية والعاطفية للأفراد في الفنّ الهلنستي. كما أدّى إلى تطوير أشكال فنّية جديدة، مثل البورتريه، والّتي ركّزت على تجارب وعواطف الأشخاص العاديين.

في القرون الأولى للميلاد، خاضت الفلسفة صراعًا شديدًا مع الفكر الجديد المتمثل في المسيحية، الذي كان ينكر العقل تمامًا أمام الإيمان. طُرحت هذه الفكرة من خلال ظهور طائفة جديدة تسعى إلى إعادة إحياء العناصر الأسطورية المانوية، وإبرازها على حساب الفلسفة الّتتي تستبعد الشّر بشكل دائم عن محورها. ولذلك فرضت المسيحية على الفكر استخدام القلب أكثر من العقل. ولقد أَوضَح المفكر جورج طرابيشي ذلك في كتابه "العقل المستقيل في الإسلام" إذ

يقول: " ... وفي هذا المنحى سار طاطيانوس(120-173م)، المنافح السوري الأصل عن العقيدة المسيحية، بتصويره أفلاطون والفلاسفة على أنّهم(منتحلون أغبياء لموسى)، وبتوكيده أنّ اليونان (لم تنجب إلاّ أشباه فلاسفة ثرثارين)، ومن دون أن يبدي القدّيس يوستنيانوس(100- 167م)،الفلسطيني الأصل، قدرا مماثلا من العداء للفلاسفة، فإنّه يؤكّد هو الآخر على أنّهم ما توصولوا إلى ما توصّلوا إليه من لإدراك الحقيقة إلاّ لأنّهم(وضعوا أنفسهم في مدرسة موسى والتّنزيل والتّوراة)، وليس الفلاسفة في نهاية المطاف إلّا ناطقين بلسان المسيح قبل أن يبعث المسيح."[1]

لذلك مثّلت مشكلة العلاقة بين الدّين والفلسفة محور أولويات بحوث فلاسفة العصور الوسطى. فقد دخل فلاسفة هذا العصر في جدلية بين الدّين والفلسفة، في محاولة لإيجاد العلاقة بين ما نُقل من الدّين المسيحي جملة، وما يستطيع العقل البشري فهمه وتحليله وتبريره ضمن هذا الدّين؛ ساعين إلى التّوفيق بينهما من أجل فهم أفضل للعالم ومكان البشرية فيه. ولذلك سمّيت فلسفة هذه الفترة "بالفلسفة المسيحية". وكان أفضل من مثّل هذه الحقبة من الفلاسفة، القدّيس **أوغسطين**، والقدّيس **توما الأكويني**. حيث طور **الأكويني** مفهوم "اللاهوت الطبيعي"، الذي يفترض أنّ العقل والمراقبة للعالم الطّبيعي يمكن أن توفّر معرفة بوجود الله، وأنّ العقل والإيمان يمكن أن يتعايشا ويكمل كلّ منهما الآخر. وبالمثل، سعى **أوغسطين** إلى التّوفيق بين المسيحية وتعاليم **أفلاطون** و**أرسطو**، مؤكّداً أنّ الإيمان والعقل ليسا متعارضين، وأنّه يمكن استخدام هذا العقل لتعميق فهم المرء لله والإيمان المسيحي.

بناءً على هذا التّحوّل، كان الفنّ خلال فترة العصور الوسطى متشابكًا بشكل وثيق مع النّقاشات حول العلاقة بين الدّين والفلسفة. ففي هذا السياق، لعب الفنّ دورًا مهمًا في التّعبير عن الأفكار الدّينية وتعزيز العقيدة المسيحية. حيث تم إنشاء الأعمال الفنّية مثل المخطوطات المضيئة والنّوافذ الزّجاجية والمنحوتات، لإيصال القصص التّوراتية والموضوعات الدّينية إلى

[1] – جورج طرابيشي، **العقل المستقيل في الإسلام**، دار السّاقي، بيروت، ط1-2004، ص45

السّكان الأميين إلى حّد كبير. في الوقت نفسه، عكس الفنّ أيضًا الأفكار الفلسفية في ذلك الوقت، لا سيما فكرة أنّ العقل والإيمان يمكن أن يتعايشا ويكمل كل منهما الآخر. يتّضح هذا في تطور أنماط الفنّ الطّبيعية الّتي سعت إلى تمثيل العالم الطّبيعي والشّكل البشري بدقّة، ممّا يعكس الاعتقاد بأنّ العقل والملاحظة يمكن أن يؤدّيا إلى فهم أعمق لطبيعة الله والنّفس والعالم.

غير أن الاهتمام الفلسفي في العصور الحديثة، كان له طابعا مختلفا، فقد انصبّ على الجوانب الاقتصادية والاجتماعية وحتىّ السّياسية والأخلاقية للمجتمعات، إذ تميّزت الحداثة بالخروج عن المعرفة التأمّلية والميتافيزيقية والتحوّل نحو التّركيز على القيم والأفكار المطلقة، وكذلك التّركيز على أنماط المعرفة الجديدة القائمة على العقلانية والذاتية، حيث يمثّل هذا أحد المظاهر الأساسية للحداثة. وكان ذلك نتاج النّهضة الّتي حصلت في نهاية العصور الوسطى، إذ تقلّصت سلطة الكنيسة– على اختلاف حول الخاصّية الإيجابية أو السلبية لهذا الانحصار– وازدادت سلطة العلم؛ وتحوّل تركيز البحث الفلسفي نحو فهم العالم الطّبيعي والمنهج العلمي، فاهتم الفلاسفة بشدّة بفهم الآثار المترتبة على الاكتشافات العلمية لفهمنا للعالم وموقعنا فيه. كما ركّزوا على الأسئلة المتعلّقة بطبيعة المعرفة والعلاقة بين العلم والتكنولوجيا والمجتمع. فمن خلال دراسة تأثير التّطورات العلمية على حياتنا وثقافتنا، سعى الفلاسفة إلى تعميق فهمنا للعالم ومكاننا فيه.

ضمن هذا التّطوّر، تأثّر الفنّ بشكل كبير بالاهتمام الفلسفي بالجوانب الاقتصادية والاجتماعية والسّياسية والأخلاقية للمجتمعات. حيث جلب التّنوير والثّورة الصناعية طرقًا جديدة للتّفكير، وشدّدت على العقلانية والذّاتية. أدّى ذلك إلى تحوّل في طريقة إنتاج الفنّ والنّظر إليه وتقديره. حيث تحاشى الفنّانون الموضوعات الدّينية والأسطورية التّقليدية، واهتمّوا بتصوير الحياة المعاصرة والقضايا الاجتماعية.

شكّلت الواقعية والطبيعية والحداثة فيما بعد بعض الحركات الفنّية الّتي ظهرت خلال هذه الفترة، والّتي عكست المشهد الاجتماعي والثّقافي المتغير. إذ خاض الفنّانون أيضًا تجربة تقنيات ووسائط جديدة، مثل التّصوير الفوتوغرافي والأفلام والمنشآت، ممّا دفع حدود ما كان

يعتبر فناً، وأصبحت فكرة الفنّ كسلعة أكثر انتشارًا خلال هذا الوقت، وظهرت أسواق الفنّ وراجت فكرة تسويقه.

ومع القرن السّابع عشر الّذي شهد ميلاد الفيزياء الكلاسيكية، تحوّل واقع الفنّ من التّركيز على التّأمل الدّيني والميتافيزيقي إلى منهج أكثر علمانية ونفعية. إذ أكّدت الأفكار الليبرالية الّتي ظهرت خلال هذه الفترة على الفردية وقوة العقل البشري، مما أدّى إلى تحوّل في طريقة النّظر إلى الطبيعة وفهمها؛ حيث لم يعد يُنظر إليها على أنّها موضوع تأمّل ميتافيزيقي أو مظهر من مظاهر عظمة الخالق، كما كانت في العصور الوسطى؛ بل أصبح يُنظر إليها على أنها موضوع لنشاط العقل البشري وتأكيد على عبقريته بهدف تسخير طاقاته لتحقيق طموحاته.

فقد كان **ديكارت** و**بيكون** حاسمين في تشكيل العلم الحديث، من خلال التّأكيد على الملاحظة والشّك، كما ساهم فلاسفة مثل **هوبز** و**لوك** و**ليبنيز** أيضًا في ظهور الفلسفة الحديثة، حيث قدّموا مفاهيم ونظريات جديدة حول المعرفة والواقع، والّتي لا تزال تشكّل البحث العلمي اليوم.

فكان لهذا التّحوّل في التّفكير تأثير كبير على الفنون، حيث تمّ التّركيز على استكشاف العالم الطّبيعي وتمثيله، كما لم يعد يُنظر إلى الفنّ على أنّه مجرّد وسيلة للتّعبير عن الأفكار الدّينية أو الميتافيزيقية، ولكن أيضًا كوسيلة لعكس القيم العلمانية والمادّية في ذلك الوقت. كما تمّ تطوير أساليب فنّية جديدة، مثل الباروك والرّوكوكو. بالإضافة إلى ذلك، أصبح الفنّ تجاريًا بشكل متزايد خلال هذه الفترة.

كما عُرف القرن الثّامن عشر ميلادي بـ(قرن النّقد) وهذا النّقد ارتبط بحركة دينية وفلسفية شاملة، ابتدأت في انجلترا وفرنسا بتغيير الشّكل الموجود للمعرفة الفلسفية، أي (شكل النّسق الميتافيزيقي) وكذلك برفع شعار محاربة اللّاهوت والخرافات الّتي تكبّل تفكير الإنسان الأوربي وتقيّد عقله، وتحدّ من فاعليته، ونادت هذه الفلسفة بإعطاء الحريّة للعقل، وبالقيام بنقد

شامل لكلّ الأشياء والظّواهر والمؤسّسات والمفاهيم، وبإخضاع كلّ هذه الموضوعات لمحكّ العقل، وبالتّالي الخروج بأوروبا من ظلام الجمود والظلم والأساطير إلى أنوار العقل والحريّة والتّقدّم.

ووفقا لذلك سعى الفنّانون والمفكّرون خلال تلك الفترة إلى التّحرر من الأشكال والأعراف التقليدية، واستكشاف أفكار ووجهات نظر جديدة. أصبحت الفنون أداة لتعزيز التّفكير العقلاني والبحث النّقدي، حيث وظّف الفنّانون أعمالهم لتحدّي المعتقدات والقيم الرّاسخة. كما كان لحركة التّنوير تأثير عميق على الفنّون، حيث ألهمت أشكالًا جديدة، مثل الكلاسيكية الجديدة والرومانسية، وشجعت على التّركيز بشكل أكبر على التعّبير الفردي والإبداع.

كما أدّت الدّعوة إلى تمكين العقل البشري خلال عصر التّنوير، إلى صراع بين علم النّفس والعلوم الطّبيعية. حيث تميّز هذا الصّراع بمعركة التّفوق في البحث عن المعرفة. وقد لعب **إيمانويل كانط** و**ديفيد هيوم** و**هيجل**، دورًا حيويًا في هذا النّقاش من خلال توفير منظور نقدي للمنهج العلمي، وحدود المعرفة البشرية. كما أثّرت مساهماتهم في مجالات فلسفة العلم ونظرية المعرفة بشكل كبيرن في فهمنا لكيفية اكتسابنا للمعرفة، وما يمكن أن ندّعي بشكل معقول أنّنا نعرفه.

من المهمّ ملاحظة أنّ تأثير هذا التّحول على الفنّ كان معقدًا ومتعدّد الأوجه. فمن ناحية، أدّى التّركيز على العقلانية والأسلوب العلمي، إلى الاهتمام المتزايد بالواقعية والطّبيعية في الفنّ، حيث سعى الفنّانون إلى تمثيل العالم من حولهم بدقّة؛ عزّز التّنوير من ناحية أخرى، الفردية والإبداع وحرية التعبير، ممّا أدّى إلى ظهور حركات فنّية جديدة، مثل الرومانسية والانطباعية، حيث احتفلت هذه الحركات بالعاطفة والذّاتية والخبرة الشّخصية، والّتي غالبًا ما كانت على خلاف مع تركيز التّنوير على العقل والموضوعية.

ومع مطلع القرن التّاسع عشر، انعرَج ذلك المجرى الفكري بعض الشّيء، واتَّجَه إلى دراسة المظاهر المادّية اتِّجاهًا مباشرًا، دون أن يقِف عند النّفس الإنسانية وقفةً تحليلية؛ وهكذا اصطبغَتْ الفلسفة في هذه الفترة بصبغةٍ مادّية، وضاعت في الفضاء صيحة **ديكارت** التي ألحَّ بها في أن تبدأ الفلسفة سيرَها من النّفس، ثم تُتابع طريقها إلى العالم الخارجي.

فالتّطوّر في اتّجاه المادّية والموضوعية، كان له تأثير عميق على تطوّر الفنّ في القرن التّاسع عشر وما بعده. فقد كان يُنظر إلى الفنّ قبل ذلك، على أنّه وسيلة للتّعبير عن المشاعر والأفكار الذاتية، وإلى الفنانين على أنّهم أفراد مبدعون استخدموا خيالهم لتصوير العالم من حولهم بطريقة استحوذت على جوهر تجاربهم وعواطفهم الشخصية. لكن مع استمرار الاكتشافات العلمية، زاد الاهتمام بالمراقبة والتّحليل الموضوعيين؛ فأدّى ذلك إلى تحوّل في الطّريقة الّتي يتعامل بها الفنّانون مع عملهم. فبدلاً من التّركيز على المشاعر الذّاتية والتّجارب الشّخصية، بدأ العديد من الفنانين في استكشاف العالم المادّي من خلال فنّهم، وتصويره بطريقة أكثر موضوعية وواقعية. فثل ذلك منهجا أكثر موضوعية للفنّ يعكسا لتّغييرات الثقافية الأوسع الّتي كانت تحدث في ذلك الوقت.

لكن من أخطر مقاتل العلم الحديث أنّه لم يأخذ المعتقدات الرّوحية أو الدّينية في الاعتبار، من خلال الفصل بين المادّي والرّوحي. ثمّ إنّ الحقّ في النّقد والحرّية واستقلالية العمل، مثّلت المنهج العلمي نفسه الّذي يشّجع الشّك والتفكير النّقدي، والّذي يمكن تطبيقه على كلّ من المعتقدات العلمية والرّوحية.

يقول **ألكسي كاريل:** "إنّ الغلطة المسؤولة عمّا نعانيه أنّها جاءت مِن فكرة لجاليلو؛ فقد فصل **جاليلو** بين الصّفات الأولية للأشياء وهي الأبعاد والأوزان الّتي يمكن قياسها بسهولة

عن صفاتها الثانوية، وهي الشّكل واللّون والرّائحة الّتي لا يمكن قياسها، فقد فصل الكمّ عن النوع (الكيف)، ولقد جلب الكمّ المعبّر عنه باللّغة الحسابية والعلم، بينما أهمل الكيف". [1]

يشير **أليكسي** إلى أنّ تركيز **جاليليو** على القياسات الكمّية واللّغة الرّياضية في العلوم أدّى إلى إهمال الجوانب النّوعية (الشّكل واللّون والرّائحة، التّجارب الذّاتية والعواطف والجماليات) للواقع. في حين أنّه من الصّحيح أنّ العلم يميل إلى التّركيز على جوانب الواقع القابلة للقياس والقياس الكمي، فمن المهمّ أن ندرك أنّ هذا لا يعني بالضّرورة أنّ الجوانب النّوعية مهملة أو غير مهمة.

ومع ذلك، من المهم أيضًا إدراك أنّ للعلم حدوده من حيث ما يمكنه قياسه وفهمه. فقد تكون هناك جوانب من الواقع لا يمكن قياسها بسهولة، وقد لا يتمكّن العلم من تقديم فهم كامل لها. إذ من المهمّ التّعرف على قيمة كلّ من المقاربات الكمّية والنّوعية لفهم العالم من حولنا. في حين أنّ العلم قد يؤكّد على ما يمكن قياسه وقابليته للقياس الكمّي، وعليه من المهمّ أيضًا الاعتراف بأهمّية الخبرات الذّاتية والجوانب النّوعية للواقع.

إذن منذ انفصال العلوم التّجريبية والانسانية عن التأمّل الفلسفي، والفلسفة تواجه كلّ أشكال المحاكات سواء من طرف العلوم الوضعية أو العلوم الإنسانية أو الدّين والسّياسة، وبدأت ملامح الصّراع بين الفلسفة والعلم تظهر للوجود جليّة، وشكّلت العلاقة بينهما إشكالية عصفت بزمن الوحدة والاشتراك في الهدف النّبيل، ألا وهو الكشف عن الحقيقة وتتبّع مواطن الحكمة أينما وجدت. واشتدّ ونشأ حاجزٌ بين العلماء والفلاسفة؛ فالعلماء كانوا ينظرون نظرة شكّ إلى تأمّلات الفلاسفة الّتي كثيرا ما بدت لهم وقد احتاجت إلى الدّقة في الصّياغة، كما أنّها تدور حول قضايا عديمة الجدوى ولا حلّ لها؛ أمّا الفلاسفة فلم يعودوا بدورهم مهتمّين

[1] – أنور الجندي، **أخطاء الفلسفة المادية**، دار الاعتصام، د ط، د.س، ص23

بالعلوم الخاصّة لأنّ نتائجها كانت تبدو محدودة؛ ولقد كان هذا التّباعد ضارّا بكلّ من الفلاسفة والعلماء. [1]

ولم تتوقّف إشكالية الفلسفة والعلم هنا بل تطوّرت، وبصورة أكثر وضوحا وقوّة مع المذهب التّجريبي والعقلي، وذلك لضرورة اقتضتها التحوّلات الفكرية الّتي شهدتها المرحلة، وازدادت أهميّة البحث في هذه المسألة مع رواد الفلسفة الحديثة، **ككانط** و**هيوم** وغيرهما. وهذا التوّجه الجديد قد تمّ ضمن فهم معيّن للفلسفة بوصفها "نظرية في المعرفة"، إذ بدأ في تأمّلات **ديكارت**، حين كان لا يزال التّفريق بين الفلسفة والعلم مَشُوبًا غير واضح، ليجد اكتماله لدى **كانط**، حيث يصبح هذا التّفريق حادّا يقتضي أنّ الفلسفة هي "نظريّة معرفة" متميّزة عن العلم لأنّها تؤسّسه. بل وصلت الفلسفة إلى مرحلة لم تستطيع أن تزعم أنّها تسيطر على كلّ جوانب المعرفة، كما وجدت نفسها – أي الفلسفة – في مفترق طرق ونقطة تحوّل؛ وتعالت الصيحات بأنّها أصبحت عديمة النّفع، ذلك أن طبيعة مفاهيمها التّجريدية وكذا نزعتها الدائمة نحو إعادة النّظر في الموجود والمألوف، وميلها المستمر نحو السّؤال، جعلت المعرفة كنظام مفهومي تتبرّم من السّؤال الفلسفي، وتتحاشى الشك، لا سيما في الأوقات التي تكون فيها سلطة المعرفة في حاجة إلى ضبط وإلى إجماع.

ويضاف إلى ذلك، الادّعاء بأنّ الفلسفة بقيت بلا موضوع، في الوقت الذي امتلكت فيه العلوم التجريبية والانسانية موضوعاتها، حيث بدأت الفلسفة تشهد تشظي لمباحثها، إذ انفصل علم الاجتماع واللّسانيات عن الفلسفة، وصارا ميدانين متميّزين من العلوم، وتطوّر المنطق كثيرا، حتىّ صار يُعد فرعًا من فروع الرّياضيات الّتي هي من العلوم الأساسية؛ وصار للإنسان علومه وللمجتمع علومه وللطبيعة علومها وللتاريخ مباحثه، وبذلك لم يعد للقول بأن الفلسفة

[1] – فيليب فارنك، **فلسفة العلوم، الصّلة بين العلم والفلسفة**، ترجمة: علي علي ناصف، المؤسسة العربية للدّراسات والنشر، بيروت، ط1، 1983م، ص7

هي تساؤل عن الانسان والمجتمع والطبيعة والتاريخ حجة أو دليل يصمد أمام الملاحظة؛ ذلك لأنّ صفة التساؤل وحدها غير كافية لنعت تفكير ما بأنه فلسفي. وكان لابدّ من التّفكير: ماذا بعد الفلسفة؟

وظهرت بعض التّيارات الّتي تؤكّد أنّ استمرار الفلسفة لا يكون إلّا من خلال تحوّلها إلى هيرمنيوطيقا فلسفية أي (التّأويل الفلسفي)، كما في مشروع **غادامير** و**ريكور**، أو في تحطيم أو تجاوز وتفكيك الميتافيزيقا الغربيّة كما عند **دريدا**، أو في نقد الأيديولوجيا المتجذّرة في الظّلم الاجتماعي عند **هابرماس**؛ حيث الفلسفة عنده هي الانخراط في مغامرة إنتاج المعرفة اعتمادا على "التّأمّل الذّاتي"؛ أو في استمرارها عند البعض في السيمانطيقا (علم الدلالة)، وعند البعض الآخر في النّظرية العامّة للاتّصال اللّغوى. كما تعين عليها (الفلسفة) أن تتّجه إلى التحوّلات اللّغوية التي انطلقت بشكل أساسي من فلسفة كلّ من **هيدغر** و**فيتجنشتين**. كما كان عليها أن تجيب عن التّساؤل الرّهيب: ما مصير الفلسفة.؟

إنّ اقحام الفلسفة في الطّريق الآمنة للعلم كان هدف نخبة من الفلاسفة، خاصّة **هوسرل** و**راسل**، لكنّ هذا الهدف ارتدّى إلى النّقيض بعد الحرب العالمية الأولى، فكانت نهاية الفلسفة، أو على الأقل في صورتها الكلاسيكية. غير أنّ هذه النّهاية المزعومة كانت بداية لفكر فلسفي أعمق أنتجه جدال حول مصير الفلسفة ذاتها، ففي الوقت الذي اكتسب فيه العلم قوّة هائلة وكثر الحديث عن تجاوز الفلسفة، سواء بإلغائها أو بتطبيقها، كثر التّساؤل عن حقيقة سعي العلم إلى إفناء الفلسفة، وعن حقيقة الصّراع بينها؛ وعن طبيعة العلاقة بينهما، أهي علاقة تكامل واتّفاق، أم علاقة صراع وانفصال؟ وعن إمكانية تصوّر تفلسف مستقل عن العلوم الإنسانية بمختلف حقولها، والعلوم التّجريبية بتنوّع مجالاتها، وعن إمكانية إنتاج الفلسفة للمعرفة.

لكنّ المتتبّع لتاريخ الفلسفة قبل الهزّة الّتي تعرّضت لها يدرك أنّ وحدة الفلسفة والعلم لم تكن محطّ سؤال ونظر، كما لم يسبق لوحدتهما أن شكّلت موضوع بحث، باعتبارهما يشتركان

في هدف واحد مهم؛ فكلّ منهما يسعى لاكتشاف الحقيقة، وحلّ المشكلات وإرضاء غريزة حبّ الاستطلاع؛ كما أنّهما يثيران المزيد من المسائل والمشكلات، بحيث يجلب كل حلٍّ معه المزيد من المسائل والمشكلات. "ولم يكن هناك من تمييز بين العلم والفلسفة، إذ كانت الفيزياء تسمّى الفلسفة الطّبيعية، بينما كان علم النّفس يشكّل جزءا ممّا يسمى الفلسفة الخلقية. وكان المنطق دائمًا يعتبر من فروع الفلسفة، كذلك كان علم الكونيات ونظريّة الخلق جزءا عضويا من الفلسفة الطبيعية، وعدد من العلوم الطبيعية كان أولّها االميكانيكا والرّياضيات إلا أنها ظلّت مرتبطة بها" [1]

تداعيات الفكر الحداثي على التّجربة الجمالية

شهدت نهاية القرن التّاسع عشر وبداية القرن العشرين كثيرا من المتناقضات والمتغيّرات والتّحوّلات السّريعة في شتّى الميادين والمجالات ذات العلاقة بواقع الإنسان– الغربي خاصّة– تحت مظلة الحداثة ثمّ ما بعد الحداثة، ومن بعدها المعاصرة. وكان للفلسفة نصيبا من تلك التحوّلات الّتي كانت تلوّح بمعالم فكر فلسفي مختلف، مسّت نماذج الفهم ومقولات التّفكير. حيث أصبح ينظر للحداثة على إنّها " منهج في تكوين الرّؤية الفلسفية للوجود (الكون والحياة والإنسان) يبنى على أساس محورية الإنسان، واعتماد العقل، وقانون الحركة والتّطور في الوجود. وإنّ كلّ رؤية تعتمد هذا المنهج هي رؤية حداثية، وإنّ كلّ منهج يقوم على أساس محورية الإنسان، واعتماد العقل، وتطوّر الوجود، هو منهج حداثي." [2]

وفي هذا السّياق يرى الشّاعر الفرنسي **بودلير** أنّ الحداثة ليست مفهوما سوسيولوجيا أو مفهوما سياسيا أُو مفهوما تاريخيّا يحصر المعنى، وإنّما هي صيغة مميّزة للحضارة تعارض

[1] – محمد فتحي عبد الله، **معجم مصطلحات المنطق وفلسفة العلوم**، دار الوفاء لدنيا الطبع والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2003م، ص ص 175–176

[2] – القابانجي، صدر الدّين، **الأسس الفلسفية للحداثة**، دراسة مقارنة بين الحداثة والإسلام، إعداد: عادل الفتلاوي، مركز الحضارة لتنمية الفكر الإسلامي واتجاهاته، بيروت لبنان، ط1، 2011، ص ص29–30

صيغة التّقليد، أي أنّها تعارض جميع الثّقافات الأخرى السّابقة أو التقليدية، وتتضمّن معنى الإشارة إلى التّطوّر والتبدّل في الذّهنية. "الحداثة ما هو عابر، ومنزلق وعارض...إلاّ أنّ هذا الفراغ النّاتج عن غياب المعاني الكبرى غالبا ما يتمّ ملؤه باستكشاف تاريخي وسيكولوجي للأساطير، وباستثمار أقانيم جديدة، كالأيديولوجيا اليوتوبية الكبرى الواعدة بالسّعادة والحريّة والمساواة، والأبطال الجماهيريين لهذا العصر في مختلف المجالات، كالفنّ، وأبطال الرّياضة، والسّياسة، والموضة." [1] وبهذا التّوصيف تشكّل الحداثة بنية فكرية تمتلك القدرة على النّقد والتمحيص والتّدقيق، وبذلك تضفي طابعا تشريعيا (سلطة تشريعية) على مستوى الفكر والفلسفة والأخلاق ذات العلاقة بالفرد ومؤسساته.

يقول الرّوائي الفرنسي **فلوبير** (Flaubert) عن الحداثة: "الحداثة هي التعصّب للحاضر ضد الماضي؛ بمعنى أنّ الوعي الحداثي ليس تشيّعا لسلطة ماضوية وحنينا إلى أصل تليد وحقبة ذهبية، بل هو تمجيد للحاضر وانفتاح على الآتي" [2] وهي إشارة تدلّل على أنّ مفهوم الحداثة عنده مرتبط بالزّمن والكتابة. ولذلك كان من أهم خصائص الحداثة في الأدب القطيعة مع الماضي، والكتابة في كلّ ما هو جديد غير مألوف. ومن أهم أفكاره التي تؤسّس للحداثة في الأدب، قوله: "ليس هناك مواضيع جميلة أو بذيئة إذا ابتعدنا عن قاعدة الفنّ الخالص، لأنّنا لا نستطيع بالأشياء أن نغيّر نظرتنا إلى الأشياء."[3]

أمّا الحداثة مع النّاقد الفرنسيّ **رولان بارت**(Roland Barthes) فإنّها "انفجار معرفي لم يتوصّل الإنسان المعاصر إلى الّسيطرة عليه، ففيها تنفجر الطّاقات الكامنة وتتحرّر شهوات

---

[1] – محمّد سبيلا، **مخاضات الحداثة**، دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2007، ص ص25-26

[2] – محمد الشيكر، **هيدغر وسؤال الحداثة**، دط. أفريقيا الشرق، المغرب، 2006م، ص 12

[3] – فيكتور برومبير، غوستاف فلوبير، 1978، سلسلة **أعالم الفكر العالمي المعاصر**، ترجمة: غالية شملي، ط1 لبنان: ص 22

الابداع في الثورة المعرفية، مولدةّ في سرعة مذهلة وكثافة مدهشة أفكارا جديدة، وأشكالا غير مألوفة، وتكوينات غريبة، وأقنعة عجيبة، فيقف بعض النّاس منبهرا بها، ويقف بعضهم الآخر خائفا منها، هذا الطّوفان المعرفي يولّد خصوبة لا مثيل لها، ولكنّه يغرق أيضا."[1] وعلى الرّغم من اعترافه بأنّ الحداثة تقف عاجزة على تقديم أعمالا كاملة معصومة، إلاّ أنّه يرى ضرورة الدّعوة لها والتّمسّك بها والدّفاع عنها بقوله: "ينبغي علينا أن نتّخذ موقفنا من الحداثة وندافع عنها في مجموعها راضين بما تنطوي عليه من نقائص لا يكون في استطاعتنا تقديرها بالضّبط" .[2]

لقد كان من المبادئ الأساسية للحداثة إعطاء قيمة للفرد، باعتبارها نظام شمولي عقلاني ينبني على مركزية ذات الإنسان وحرّيته ومسؤوليته؛ ذلك ما مثّلته ذاتيّة **ديكارت** الّذي أسّس حداثة فلسفية بوضع مبدأ الذّاتية(الكوجيتو) كمرجعية أساسية للحقيقة واليقين، وقيمة مطلقة بين العالم الأسطوري القديم، وعالم الإنسان الحديث مركز الكون؛ لأنّ الحداثة تقوم "على أولوية الذّات وانتصارها، إنّها رؤية للعالم قوامها الذّات."[3] حينما تحرّرت من الموروث المراد تجاوزه؛ في حدود بقاء المعرفة والعلاقة مع الطّبيعة في إطار حدود التّجربة الإنسانية، وفي حدود صلة العقل بعالمه؛ باعتبارها، أي الحداثة، ممارسات فكرية تعتمد في تكوينها على مختلف أشكال التّجربة الإنسانية عبر صيرورة تاريخية تحكمها عوامل زمانية ومكانية، تستدعي فتح مراجعات نقدية تستطيع أن تبلور الحسّ التّاريخي بوصفه حاملا لمفاهيم تراكمية بفعل

---

[1] – عدنان علي رضا النحوي، **الحداثة في منظور إيماني**، دار النحوي للنشر والتّوزيع، الرّياض، ط1، 1988م، ص 25–26.

[2] – رولان بارت، **درس السيميولوجيا**، ترجمة: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، المغرب، ط3، 1993م، ص 44.

[3] – ابن داود عبد النّور، **المدخل الفلسفي للحداثة: تحليلية نظام تمظهر العقل الغربي**، الدّار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص23

علاقة الذّات بالآخر، هذه العلاقة الّتي لا تمثّل – حسب محمّد عابد الجابري – موقفا سلبيا، ولا انكفاء على الذّات "إنّها ليست موقفا سلبيا انعزاليا، ليست انكفاء على الذّات. إنّ الحداثة هي على الرّغم من الأهمّية الّتي تعطيها للفرد كقيمة في ذاته، ليست من أجل ذاتها بل هي دوما من أجل غيرها، من أجل عموم الثّقافة الّتي تنبثق فيها. الحداثة من أجل الحداثة لا معنى لها. الحداثة رسالة ونزوع من أجل التّحديث، تحديث الذّهنية، تحديث المعايير العقلية والوجدانية." [1]

وأمّا مبدأ العقلانية باعتبارها الأساس الثّاني للحداثة، وباعتبارها منحى فلسفي يؤكد أنّ الحقيقة يمكن أن تُكتشف بشكل أفضل باستخدام العقل والتّحليل الواقعي، وليس بالإيمان والتّعاليم الدينية، فإنّ **لايبنتز**(1646–1716) هو أوّل من أسّس الحداثة الفلسفية وفق مبدأ العقلانية القائل "لكلّ شيء سبب معقول"، وكان من نتاج توظيف هذا المبدأ، أن تحوّل الإنسان من متأمّل للكون إلى غازٍ له، منقّب عن أسراره، فأخذ بوجوب العالم، ويبحث له عن أسبابه المعقولة، مميّزا إيّاها عن الأسباب غير المعقولة، "وفي ضوء الارتباط بمبدأ العقل، يصبح كلّ شيء سواء كان واقعا طبيعيا أو تاريخيا أو فنّيا، مفهوما مصدره العقل، بل يبدو العالم شفّافا وخاليا من الأسرار." [2] فالحاصل من اعتماد مبدأ العقلانية أن ساهم وساعد الإنسان في صياغة معطيات العلم الحديث انطلاقا من الواقع، فكانت تلك بداية لثورة علمية تقنية ونسقية، في إطار التوجهات الفلسفية والاجتماعية، لكن بمنأى عن المعتقدات الدينية والغيبية. إذن قد تبلورت الذّاتية من **ديكارت**، والعقلانية مع **ليبنتز**، وساهما في بناء نمط مثالي للحداثة يقوم

[1] – الجابري، مجمّد عابد، **التّراث والحداثة، (دراسات ومناقشات)**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط3، 2006، ص17

[2] – محمّد سبيلا، **الحداثة وما بعد الحداثة**، مركز دراسات فلسفة الدّين، بغداد، 2005م، ص26.

على مفاهيم أساسية هي الذّاتي والعقلانية؛ وهذه المفاهيم أو التّصوّرات المتعلّقة بالوجود والمعرفة، إنّما تشكّل أساس الحداثة الفلسفية." [1]

الحداثة وتشكيل الفنّ: التّداعيات والتّفسيرات

تشير الحداثة في الفنّ إلى الحركة الفنّية الّتي ظهرت في أواخر القرن التّاسع عشر وأوائل القرن العشرين، كاستجابة للتّغيرات الاجتماعية والثّقافية والتّكنولوجية الّتي حدثت خلال الثورة الصّناعية، وكثورة على فلسفات وإيديولوجيات الفنّ التّقليدية، والقطعية الفعلية مع الآليات والمناهج الكلاسيكية في التّصوير والتّفكير، المعتمدة على النّموذج المثالي اليوناني القديم، وكذا الحطّ من سلطة الجماعة (سلطة الكنيسة) الّتي أدّت إلى انسدادات كبيرة، نتيجة العقم الإيديولوجي الّذي طفق يقتحم الذوق، والفنّ، والجمال؛ والانتصار في المقابل للفردانية، والإعلاء من قيمة الإنسان، واستكشاف أنماط وتقنيات ومواضيع جديدة، واحتضان أشكال جديدة للتّعبير تعكس العالم المتغير.

من السّمات المميزة للفنّ الحديث رفضه للرّؤية التّقليدية، حيث أصبح يُنظر إلى أشكال الفنّ التقليدية، على أنّها غير ذات صلة بالعالم الحديث، الّذي كان من أبرز مظاهره، التّحوّل من الإقطاع إلى البرجوازية، ومن التّقدمّ الصّناعي إلى التقدّم التّقني، الّذي مهّد بدوره لمرحلة لاحقة في الميادين التّكنولوجية والسياسية؛ وما رافقه من تبدّل في معايير الذّوق الجمالي المتمثّل بالسّعي الحثيث إلى التّجديد. [2]، وتعدّدت الرؤى تبعا لرؤية الإنسان الحديث؛ وسعى الفنانون المعاصرون إلى ابتكار فن ذي صلة بزمانهم ومكانهم، مما يعكس المواقف والقيم المتغيرة للمجتمع المعاصر.

كما شهدت هذه الفترة أيضًا تحوّلًا وحراكا تجاوز لما قبله في كثير من مباحث فلسفة الفنّ، من أبرزها فكرة الفردية، إذ اعتبر الفنّانون المعاصرون أنفسهم كائنات مستقلة، أحرار في

---

[1] – الشيخ محمّد ياسر الطائري، **مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة**، دار الطليعة والنّشر، بيروت، لبنان، 1996، ص12

[2] – محمود أمهز، **التيارات الفنية المعاصرة**، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ط2، 2009، ص 69.

الإبداع وفقًا لرغباتهم ورؤاهم الخاصة، ولذلك تجاوزوا الاعتقاد بضرورة ربط الفنّ بالمبادئ الفلسفية والأيديولوجية، أو السّياسية أو الاجتماعية، ورفضوا فكرة أنّ الفنّ يجب أن يخدم ويقترن بأغراض، بدل اعتبار قيمته الجوهرية وصفاته الجمالية.

ولذلك اتّسمت الحركات والمذاهب المختلفة الّتي ظهرت خلال العصر الحديث، بالرّغبة في التّحرر من ثقل الماضي واليوتوبيا الوهمية، (*) والسعي لاستكشاف إمكانيات جديدة للتّعبير الفني، وإنشاء أعمال مستقلة عن الدّين أو السّياسة أو الأيديولوجيا؛ فكان من نتائج ذلك ظهور حركات وأنماط فنّية مختلفة، كالتّكعيبية والمستقبلية، والدّادائية، والسّريالية، والتّعبيرية التّجريدية.

تميزت التّكعيبية، الّتي طوّرها **بابلو بيكاسو**، و**جورج براك**، باستخدام أشكال مجزأة ووجهات نظر متعدّدة.

احتفلت (المستقبلية) Futurism' الّتي أسّسها الفنّان الإيطالي **فيليبو توماسو مارينيتي**، بسرعة وديناميكية الحياة الحديثة، وهي حركة طليعية في الفنّ والأدب والفلسفة الاجتماعية، نشأت في إيطاليا في أوائل القرن العشرين؛ حيث كان المستقبليون مهتمّين بالمستقبل والتّكنولوجيا وديناميكية الحياة الحديثة، ورفضوا الأشكال الفنية التقليدية، واعتنقوا تعبيرات فنّية جديدة مثل الرّسم المستقبلي والنّحت والشّعر والموسيقى الّتي تعكس سرعة وطاقة العالم الحديث. ركّزت على السرعة والشباب والتّقدم التّكنولوجي، واحتفلت بجمال الآلات والصّناعة والحياة الحضرية، ورفضت القيم العاطفية والحنين إلى الماضي. يعتقد المستقبليون أنّ الفنّ يجب أن

---

* – تشير اليوتوبيا الوهمية أو الخيالية إلى عالم أو مجتمع افتراضي أو مثالي لا يوجد إلا في الخيال. إنه مفهوم تم استكشافه في أشكال مختلفة من الأدب والفلسفة والفنّ عبر التاريخ، ترجع فكرة اليوتوبيا الوهمية إلى الفلسفة اليونانية القديمة، حيث كانت تستخدم غالبًا كوسيلة لاستكشاف طبيعة العدالة والشّكل المثالي للحكم. في الآونة الأخيرة، تمّ استكشاف هذا المفهوم في الأعمال الأدبية مثل "يوتوبيا" لتوماس مور، و "عالم جديد شجاع" لألدوس هكسلي.

يعكس ديناميكية وطاقة الحياة الحديثة ويجب استخدامه كأداة للتغيير الاجتماعي والسياسي. كان لها تأثير كبير على الفنّ الحديث والهندسة المعمارية والتّصميم والأدب.

في حين أنّ (الدادئية)، الّتي أسّسها مجموعة من الفنانين الأوروبين خلال الحرب العالمية الأولى في زيورخ عام (1916م)، رفضت المفاهيم التّقليدية للفنّ واحتضنت الفوضى والعبثية. عُرف الدادائيون بنهجهم الرّاديكالي والمناهض للفنون في الإبداع، وغالبًا ما يستخدمون عناصر سخيفة وغير منطقية وغير عقلانية في أعمالهم. حيث كانت بمثابة ردّة فعل ضدّ الثقافة السّائدة، والمعايير الاجتماعية في ذلك الوقت، والّتي رأى الفنّانون أنّها تساهم في الحرب وتدمير المجتمع الأوروبي. رفض الدادائيون الأشكال والتّقنيات الفنّية التّقليدية، وتبنّوا أساليب جديدة. وبذلك شكّلت حركة مؤثّرة للغاية مهّدت الطّريق للعديد من الحركات الفنّية والثّقافية الرّئيسية في القرن العشرين، كالسريالية وفنّ البوب والفنّ المفاهيمي. إنّ رفض الدادائيين للأشكال والتّقنيات التقليدية، واحتضانهم للامعقول، تحدى تعريف الفنّ ذاته ومهّد الطّريق لفهم جديد أكثر اتساعًا للإبداع.

في حين تميّزت السّريالية، الّتي ظهرت في عشرينيات القرن الماضي، باستخدام صور تشبه الحلم والاهتمام بأعمال العقل اللاواعي.

فهي حركة طليعية في الفنّ والأدب ظهرت في أوروبا في عشرينيات القرن الماضي. تتميز الحركة بالفتنة بالعقل الباطن والأحلام، ورفض العقلانية والتّقنيات الفنّية التّقليدية.

سعى الفنّانون السّرياليون إلى إطلاق العنان للإمكانات الإبداعية للعقل اللاّواعي، واستكشاف العناصر غير المنطقية والرائعة للتّجربة الإنسانية، مستخدمين تقنيات متعدّدة لإنشاء صور غريبة وشبيهة بالحلم تتحدى المفاهيم التقليدية للواقع. في ذات السّياق قام الأدب السّريالي باستكشاف عالم العقل الباطن، وغالبًا ما يستخدم الارتباط الحرّ وتقنيات أخرى غير تقليدية لإنشاء أعمال شعرية قد تكون مضطربة المعنى.

أمّا التّعبيرية التّجريدية، باعتبارها حركة في الفنّ، ظهرت في الولايات المتّحدة في الأربعينيات والخمسينيات من القرن الماضي، فتتميّز باستخدام أشكال مجرّدة وعلامات إيمائية لإنشاء أعمال فنّية كبيرة معبّرة، تؤكد على عملية الرّسم نفسها.

سعى الفنّانون التّعبيريون التّجريديون إلى إنشاء أعمال لم تكن تمثيلية أو مجازية، بل تنقل المشاعر والتّجارب الدّاخلية للفنان. مستعينين بمجموعة متنوّعة من التّقنيات، كالتّقطير، والرّش، وصبّ الطّلاء على القماش، لخلق تأثيرات عفوية وغير متوقّعة.

يعتبر **جاكسون بولوك**، أحد الشّخصيات الرّئيسية في التّعبيرية التّجريدية، حيث اشتهر بلوحاته الإيمائية الكبيرة الّتي تمّ إنشاؤها من خلال عملية صبّ وتقطير الطلاء على القماش.

كما كان لتطوير التّصوير الفوتوغرافي تأثيرات رئيسية على الفنّ الحديث؛ حيث كان لاختراع الكاميرا في منتصف القرن التّاسع عشر تأثير عميق على الطّريقة التّي يتعامل بها الفنانون مع عملهم. إذ أتاح التّصوير الفوتوغرافي التقاط صور للعالم بدّقة وتفاصيل غير مسبوقة، وبدأ العديد من الفنّانين في دمج تقنيات التّصوير في فنّهم الخاص.

لقد كانت الحداثة في الفنّ فترة تغيير عميق وابتكار في تاريخ الفن، وأضفت على كلّ جمالي وفنّي الصّبغة العقلية، باعتبارها الصّفة الملازمة، والتّوجه المهيمن على طبيعة ما ينتج. ومن تمظهرات هذا التّبدّل أيضا ظاهرة انفجار الجمالية خارج الحدود التّأسيسية الّتي وضعت لها. بالإضافة إلى إلغاء الأماكن الموكّلة تقليديا إلى الخبرة الجمالية، كقاعات الحفلات الموسيقية، المسرح، المعرض، المتحف؛ ونشطت في مقابل ذلك أشكالٌ جديدةٌ للعرض الفنّي، كفنّ الأرض [*]، وفنّ الجسد، والفنّ المفاهيمي، ومسرح الشّارع.. وأصبحت الحداثة تشير

[*] – فن الأرض (Earth art)، المعروف أيضًا باسم الفن البيئي، هو حركة فنّية ظهرت في أواخر السّتينيات وأوائل السبعينيات في الولايات المتحدة. تتميز الحركة بإبداع أعمال فنية كبيرة الحجم مصنوعة مباشرة في البيئة الطبيعية ومنها.عن طريق نحت الأرض نفسها أو عن طريق إنشاء هياكل في المناظر الطبيعية، وذلك باستخدام مواد طبيعية مثل الصخور أو الأغصان، كما يعتمد على التسجيل الفوتوغرافي، الذي يمثل

إلـحمولات فلسفية وإيديولوجية، وشحنة تقنيّة علميّة، وبُعداً سيكولوجياً، ودلالة اجتماعية، ورؤية إستطيقية وهيرمينوطيقة مخصوصة؛ تحيل على القطيعة مع الماضي، وإلى تحطيم التّصورات التّقليدية للعالم والتجدّد والتقدّم الشّديد صوب أفق موعود. لكن يبقى الفرق جوهريا بين المذهب الفنّي الرّصين والبدعة الفنّية الّتي ما تلبث أن تنطفأ وتزول بزوال المؤثّر والدّوافع الرّئيسية وراء ظهورها.

الخطوة الأهمّ في استثمار الفكرة، مقارنة بالحدث نفسه؛ سواءً كان الأثر الفني باق أمام العين، أم لم يكن كذلك؛ إذ أصبحت الأهمية في هذا النوع من الفن للجوانب غير المرئية، لأنه مفاهيمي في مذهبه. ما يميزهما هو تأكيد الطبيعة الوثائقية في «فن الأرض»

نمـــــــــــــــاذج للفنّ الحديث

شكل1: نموذج لفن الأرض

روبارت سميشون (robert smithson): الرّصيف اللولبي أو الحلزوني، Spiral Jetty

تاريخ الانتاج: 1970م

الخامة والقياس:

15’x1500’ path.: Mud, salt Crystals basalt rocks, earth water. Erected in the Great Salt Lake

العائدية: مؤسسة هولت / سميثسون ومؤسسة Dia Art / مرخّصة من VAGA في جمعية حقوق الفنّانين (ARS)، نيويورك.

مصدر العمل:

https://www.diaart.org/visit/visit-our-locations-sites/robert-smithson-spiral-jetty

روبرت سيمشون، فنّان أمريكي معاصر معروف بتركيباته الفنّية العامّة واسعة النّطاق. أحد أعماله البارزة هو الرّصيف اللولبي (Spiral Jetty) وهو عمل فنّي أنشأه في عام 1970م في بحيرة صولتون في ولاية يوتاه الأمريكية. يتألّف العمل الفنّي من رصيف طويل الشّكل بطول (457 مترًا)، يشكّل لفافة حول نفسه في شكل دائرة كبيرة مطوية بشكل حلزوني. يتكوّن الرّصيف اللّولبي من صخور باللّون الأسود والأحمر والأصفر والزّيتي، وقد تمّ وضعها طريقة تتناسب مع الطّبيعة المحيطة بها. يعدّ العمل الفنّي "الرّصيف اللولبي" واحدًا من الأعمال الفّنية

الأرضية الأكثر شهرة في العالم، ويستخدم الفنّان **روبرت سميثسون** المواد الطّبيعية لخلق تفاعل بين الفنّ والطبيعة.

شكل2: نموذج ثاني لفنّ الأرض

لونك ريشار (Richard Long): دائرة الخريف إلى الشّتاء Autumn to Winter Circle

تاريخ الإنتاج: 2010م

الخامة والمقياس: Cut Slate (Delastone): 10.2 x 500cm

مصدرالعمل:

https://www.galerie-tschudi.ch/exhibitions-/richard-long-2010

العمل الفني "دائرة الخريف إلى الشتاء" عبارة عن ترتيب دائري من الأحجار يعكس تغيّر الفصول من الخريف إلى الشتاء.

لم يكن المشهد البصري لدى **لونك** رمزا يحمل دلالات تاريخية، أو جيولوجية فحسب، بل كان طوبوغرافيا، فلم يسع من خلال اعماله تغيير جوهر أو نمط البيئة، بل إلى المشاركة الآنية معها بالتوثيق الفوتوغرافي، مثل الخطّ المتكوّن عن طريق المشي في الطّبيعة، والذي سيندثر لكن سيتحقّق في الصورة الفوتوغرافية، هو جزء من الطّبيعة المتمرّدة الناشئة بفعل قوّة

الخيال، وهي وسيلة لونك للكشف عن الفنّ وبصورة مباشرة، يتحقّق الارتباط مع العالم الطّبيعي في خطوط وأشكال هندسية، متكوّنة من جنس الطّبيعة ذاتها.

تؤكد الممارسة الفنية لريتشارد لونج لاند على الارتباط المباشر بالطبيعة والمناظر الطبيعية. غالبًا ما تتضمن أعماله المشي والتنزه واستكشاف البيئة الطبيعية، ويستخدم المواد الطبيعية مثل الحجارة والصخور والتربة لإنشاء أعماله الفنية.

"دائرة الخريف إلى الشتاء"، بناءً على العنوان وصورة العمل الفنّي، يمكننا استكشاف بعض المعاني الرمزية الممكنة. حيث يشير استخدام الدّائرة في العنوان إلى طبيعة دورية أو مستمرة، حيث يتدفّق أحد المواسم إلى الموسم التّالي دون نهاية أو بداية. فالخريف والشّتاء هما موسمان يمثلان نهاية عام واحد وبداية العام التّالي، لذلك يمكن للدائرة أن ترمز إلى مرور الوقت والفصول.

والخريف هو فصل غالبًا ما يرتبط بالتّغيير والانتقال والحرث والزّرع، بينما يرتبط الشّتاء بالسّكون والبرودة. قد يشير التّناقض بين هذين الموسمين في العنوان إلى رحلة من حالة إلى أخرى، أو حركة من النشاط والوفرة إلى الراحة والهدوء.

كما يمكن أن تنقل الألوان والصور المستخدمة في العمل الفنّي أيضًا معاني رمزية. يمكن أن يرمز اللّون البرتقالي والأصفر والبنّي الدافئ في الخريف إلى الدفء والوفرة والحصاد، بينما يمكن أن يمثل اللّون الأزرق البارد والرّمادي والأبيض في فصل الشّتاء، البرودة والسكون والهدوء. يمكن أن يشير استخدام الأوراق والأشجار العارية أيضًا إلى النّمو والتّعفن، أو الحياة والموت، أو التغيير والاستمرارية.

شكل3: نموذج للفنّ المفاهيمي

جوزيف كوزوث Joseph Kosuth: واحد وثلاثة كراسي One and Three Chairs

تاريخ الإنتاج: 1965م

الخامة والقياس: wood folding chair, 822×378×530 mm

– العائدية: New York, Museum of Modern Art

مصدر العمل: www.oxfordartonline.com

يمثّل هذا المشهد البصري للفنان **كوزوث** صورة مصوّرة لكرسي علّقت على جدار، إلى جانب صورة أخرى عليه تعريف موسّع لمعنى كلمة(chair). بحيث أيّ تغيير لموقع الكرسي الحقيقي قد يغيّر من طبيعة العمل الفنّي. لقد حاول **كوزوث** أن يبرز ثلاث ماهيات للكرسي، فهناك الكرسي الحقيقي، والكرسي الصورة، والكرسي الدّلالة من خلال مستوى الخطاب في الفنّ. وهي إشكالية طرحها لتفعيل المفهوم، بمعنى أي عنصر من العناصر الثلاثة يمثل الكرسي الحقيقي، باعتبار كل عنصر ينطوي على تفسير أو تأويل وجودي. فمنها من يحيلنا إلى جمهورية **أفلاطون** في المثال، أي المعنى المفارق من دون العوارض، وهو كالجوهر ثابت لا يعتريه التغيّر أو التّحوّل. في حين يؤوّل من العنصر الثاني في العرض إلى **فتجنشتاين** في فلسفة اللّغة، أو يحيلنا إلى ثلاثية **بيرس** للعلامة (ماثول، موضوع، مؤول) وهي شرط

التّأسيس للتّجربة الإدراكية عنده. إذ الذّات تدرك نفسها والعالم بمجموعة من الإحالات العلامية وبدءا من الماثول إلى المؤول، مثل الرّمز الّذي يقوم بالتّوسّط بين الأنا والآخر اعتمادا على قاعدة عرفية، إذ إنّ "للرّمز دورا هامّا في تنظيم التّجربة الإنسانية، فلكي تبلغ هذه التّجربة وتصبح عامّة وكونية تحتاج إلى أن تصبّ في أبعاد رمزيّة" [1]

مآزق الحداثة وتجاوزات ما بعد الحداثة

ما انفكّت الحداثة ترسي قواعدها وأسسها لتمنح للإنسان الغربّي لحظة الأمل المزعومة في التّحرّر من عبودية التّقاليد على جميع المستويات، ورؤية وملامسة الحقيقة الواقعية، ونفض غبار الماضي والسّعي نحو المستقبل، وتتبّع كلّ ما هو جديد، حتّى زاحمتها فلسفة ما بعد الحداثة، لتتجاوز بطرحها تجاوز الحداثة، باعتبارها أصبحت من الماضي، في عملية تبدو كأنهّا تعارض تجاوز الحداثة للماضي وسعيها نحو المستقبل؛ كأنّنا أمام عملية (تجاوز التّجاوز)، وتشكيك في شرعية فرضيات مشروع الحداثة في سعيها إلى إحلال الجديد. وهو ما دفع بالسوسيولوجي الفرنسي **آلان توران** في كتابه "الخطاب الفلسفي للحداثة " للقول: "إنّ الحقل الاجتماعي الثّقافي الغربي، منذ أواخر القرن التّاسع عشر، لا يمثل مرحلة جديدة في مسار الحداثة، بقدر ما يمثّل مرحلة نقضها وتفكيكها" [2]

ما بعد الحداثة إذن، هي حركة فلسفية وثقافية وتيار فكري، بل تحوّل مجتمعي شامل، يبدأ بالإنسان وينتهي بالأمّة. ظهرت كردّ فعل على مشروع الحداثة الّذي سيطر على العالم طيلة عقود. محورها الهدم ونقض الموروث، وإعادة بناء منظومة فكرية وثقافية قوامها العقل والموضوعية. فكانت أبرز معالمها الرفض الصّارخ للمبادئ والأسس الّتي أنشأت الفكر

[1] – سعيد بن كرّاد، **السيميائيات والتّأويل**، مدخل لسميائيات ش س، بوريس، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص122

[2] – عبد السلام بوشلاكة، **مأزق الحداثة، الخطاب الفلسفي لما بعد الحداثة**، مجلة إسلامية المعرفة، العدد السادس، المعهد العالمي للفكر الاسلامي، بيروت، 1996م، ص112

الحداثي، والتّأكيد على نسبية المعرفة وذاتية الإدراك، والميل إلى تفكيك أو تشتيت الأفكار، حيث عملت على إحداث خلل على مستوى المعرفة الإنسانية، فبثّت الشكّ في كل ما كان يعتقد أنّه محكم مثبت، وزرعت الفوضى على مستوى المعايير الاجتماعية، والأنظمة السّياسية، وسلبت القدسيّة من التّقاليد والعادات والموروث والقيم والتّعاليم الدّينية بحجة أنّها تسلب حرّية الفكر. فكانت بذلك حركة شكّ عميق شاملة، تزعزع البديهيات وتضرب المسلمات الفكرية والثقافية، "أسفرت عن عدم يقين كلّي، ورغبة في صياغة نظريات أكثر قدرة على قراءة نصّ العالم المعقّد." [1] وفي هذا المعنى أيضا، يؤكّد **إيهاب حسن** ويصرّح بأنّ "ما بعد الحداثة حطمت الحداثة وهدمت أسسها، وأنّها لا تطمح إلى مجرد ثورة ثقافية وإدراكية وحسب، وإنّما تغيير سياسي جذري، إذ أنّها تبذل بذلك كل أفكارها وجهودها في سبيل تجاوز الحداثة المغتربة، وتأسيس اتجاه راديكالي، وزلزلة أسس الثوابت السياسية الراسخة."[2]

كان ظهورها في أعقاب الحرب العالمية الثّانية، خلال فترة التّغيير الاجتماعي والثّقافي والتّكنولوجي الواسع والسّريع؛ حيث أصيب العديد من روّادها بخيبة أمل من المُثُل الطوباوية للحداثة، الّتي اعتبروها ساذجة، ومتفائلة للغاية، وسلطوية. فانتقدوا مشروع التّنوير، الّذي اعتقدوا أنّه فشل في الوفاء بوعوده بالتّقدم والعقلنة والتّحرّر.

يعتقد متتبعي تاريخ الفكر الفلسفي أنّ بدايات الرّفض، والتّجاوز للفكر الحداثي إنّما بدأت مع **فريديرك نيتشه**؛ حيث يرى بأنّ المعتقدات الميتافيزيقية والأخلاقية التقليدية، الّتي اعتبرها المفكرون الحداثيون أمرًا مفروغًا منه، كانت معيبة بشكل أساسي لأنّها لا تعكس حقيقة الوجود البشري. كما إنّ الفكر الحداثي، بتأكيده على العقل والموضوعية والحقيقة المطلقة، قد

---

[1] – السّيد يسين، **الثورة المعرفية المعاصرة، حركة ما بعد الحداثة**، دراسة في كتاب: التّحوّل الثقافي، كتابات مختارة فيما بعد الحداثة، منشورات اكاديمية الفنون، سلسلة الدّراسات النّقدية، القاهرة، 2000م، ص10

[2] – رضوان جودت زيادة، **صدى الحداثة – ما بعد الحداثة في زمنها القادم**– المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1982م، ص27

أصبح منفصلاً عن حقائق التّجربة الإنسانية وفقد الاتصال بالقوى الحيوية للحياة. ولذلك دعا إلى شكل جديد للفكر يشمل تعقيدات وتناقضات الوجود البشري، ويؤكد "أنه لا شيء يثبت أن نماذجنا المنطقية يمكن أن تكون كونية وضرورية، لقد وضعنا فيها ثقتنا بصورة مطلقة، لأننا لا نستطيع أن نعيش بدونها، ولكن الحياة نفسها لا يمكن أن تكون إثباتاً منطقيا." [1]

لقد كان لفلسفة **نيتشه** تأثير عميق على فكر ما بعد الحداثة، لا سيما فيما يتعلّق بانتقاداته للقيم التّقليدية وأفكاره حول طبيعة الحقيقة واللّغة والقوة. كما تجذّرت فلسفته في رفض الأخلاق التقليدية ودعوة الأفراد لاحتضان رغباتهم وعواطفهم، معتبرا الأخلاق التقليدية عقبة أمام ازدهار الإنسان، وعليه يجب على الأفراد السّعي لخلق قيمهم ومعانيهم في الحياة. هذا الرّفض للقيم التقليدية والتّأكيد على الحرّية الفردية والإبداع، كان له صدى قوي لدى مفكري ما بعد الحداثة، الذين شكّكوا أيضًا في صحّة المعتقدات والقيم، وسعوا إلى التّحرّر من الأعراف والأعراف الراسخة.

كما كان لأفكاره تأثير كبير أيضًا على أفكار ما بعد الحداثة حول اللّغة والحقيقة؛ خاصة من جهة اعتقاده بأنّ اللّغة غير مستقرة بطبيعتها وأنّه لا توجد حقيقة موضوعية موجودة خارج تفسيراتنا ووجهات نظرنا. يعتبر هذا الرفض لفكرة الحقيقة الموضوعية والتّأكيد على دور اللّغة في تشكيل فهمنا للواقع موضوعات مركزية في فكر ما بعد الحداثة.

أمّا أفكار **نيتشه** حول القوّة وإرادة السّلطة، فقد كانت مؤثّرة أيضًا في فكر ما بعد الحداثة. إذ يعتقد بأنّ القوّة هي جانب أساسي من جوانب الطّبيعة البشرية، وأنّه يجب على الأفراد السّعي لتحقيق القوّة وممارسة تأثيرهم على الآخرين. هذا التّركيز على القوّة وفكرة أنّ جميع العلاقات تدور في الأساس حول السّلطة، قد تبناها مفكّرو ما بعد الحداثة الّذين استكشفوا الطّرق الّتي تعمل بها السّلطة في المجتمع، وكيف تشكّل هوياتنا وعلاقاتنا ومعتقداتنا.

[1] – عبد السلام بوشلاكة، **مآزق الحداثة، الخطاب الفلسفي لما بعد الحداثة**، مرجع سابق، ص116

من وجهة نظر أخرى، غالبًا ما ترتبط ما بعد الحداثة بعمل المفكرين الفرنسيين مثل **ليوتار**، و**فوكو**، و**دريدا**، حيث طوّر هؤلاء الفلاسفة وغيرهم، مجموعة من الأطر النّظرية والمناهج الّتي تحّدت المفاهيم التّقليدية للحقيقة والمعرفة واللّغة والأدب.

أمّا جان فرانسوا ليوتار (1924–1998)، إذ تعود له الأسبقية في صوغ مصطلح "ما بعد الحداثة" في كتابه "الوضع ما بعد الحداثي" عام 1979م. يعتقد **ليوتارد** بأنّ "السّرديات الكبرى" التقليدية للحداثة، مثل التّقدم والعقل والعالمية، قد فقدت مصداقيتها، وأنّه يوجد أشكالًا جديدة من المعرفة تحدت تلك السّرديات الكبرى.

كما كان لأفكار **ليوتارد** تأثير كبير على مجموعة واسعة من المجالات، كالفلسفة والأدب والفنّ والدّراسات الثّقافية، وساعدت على الدّخول في عصر جديد من التّفكير النّقدي الّذي شكّك في العديد من افتراضات وقيم الحداثة.

أمّا **ميشيل فوكو** (1926م– 1984م) الفيلسوف والمنظّر الاجتماعي والمؤرّخ الفرنسي، فقد اشتهر بعمله في العلاقة بين السّلطة والمعرفة والخطاب. وبالنسبة إليه، فنحن لا نزال سجناء منطق حداثة يُدعي الحقيقة الّتي يحملها خطابها عن السّلطة والنّظام. "وإذا كان من البديهي والصحيح أن يعكس واقع المنظّمات نظام السّلطة الشعبية ويعيد إنتاجه، فإنّه من الصّحيح أيضا أنّ الحديث عن المنظّمات وبلورة أشكال خطابية متعدّدة، ومخطّطات وتصنيفات من أجل تحليلها سيؤدّي لا محالة إلى إعادة إنتاج هذا النّظام." [1]

مثل **ليوتارد**، تأثّر **فوكو** بشدّة بفكر ما بعد البنيوية، ورفض فكرة الهويات والمفاهيم الثّابتة والمستقرة، كما اعتقد بأنّ المعرفة ليست تمثيلًا محايدًا أو موضوعيًا للواقع، بل تتشكّل من خلال علاقات القوة الموجودة داخل مجتمع معين، كما أكّد أيضًا على دور اللّغة والخطاب

1 - Foucault Deleuze, Lectures critiques, traduit de l'anglais par Jacques Colson, Bruxelles, De Boeck-Wesmael s. a., 1989, p. 61.

في تشكيل فهمنا للعالم، وبيّن بأنّ المعرفة ليست مجرّد انعكاس للواقع، بل هي نتاج للخطابات والممارسات المقبولة على أنّها شرعية في مجتمع معين.

وبالحديث عن **جاك دريدا**، فيُنظر إليه على نطاق واسع على أنّه مؤسّس التّفكيك، حيث ارتبط مفهوم ما بعد الحداثة ارتباطا وثيقا بالتّفكيكية، الّتي ظهرت كتيّار ومنهج فلسفي ونقدي، طوّره **دريدا** في أواخر الستّينيات وأوائل السّبعينيات؛ هدفها كشف الطّرق الّتي يتمّ بها بناء اللّغة والفكر، وتحدّي الافتراضات التّقليدية حول العلاقة بين المعنى والحقيقة والواقع. ولذلك ركّز **دريدا** عمله على العلاقة بين اللّغة والمعنى والقوّة، وسعى إلى الكشف عن الطّرق الّتي تكون فيها اللّغة والمفاهيم غير مستقرة ومتناقضة بطبيعتها.

يعتقد **دريدا** بأنّ جميع النّصوص والخطابات تتميّز بعدم استقرار أساسي وتفتقر إلى معنى ثابت، وأنّ عدم الاستقرار هذا هو نتيجة التّناقضات والغموض الدّاخلي المتأصّل في اللّغة نفسها. كما رفض فكرة وجود واقع مستقر وموضوعي خارج اللّغة، بحجّة أنّ المعنى دائمًا ما يكون نسبيًا للسّياق الّذي يتمّ إنتاجه وتفسيره فيه.

اقتباس **دريدا** الشهير، "لا يوجد شيء خارج النص"، غالبًا ما يُساء فهمه على أنّه يعني أنّ كل شيء مجرد مسألة تفسير، لكنّه في الواقع، كان يجادل بأنّ جميع المعاني مضمنة بالفعل في النّص أو الخطاب، وأنّ هناك ليست مرجعية ثابتة وموضوعية خارج النّص يمكن أن تكون بمثابة أساس ثابت للمعنى.

وبذلك أحدث التّفكيكيون ثورة على المستوى الفكري والنّقدي الأدبي، باعتبار التّفكيك استراتيجية في قراءة الخطابات الفلسفية والأدبية والنّقدية، القائمة على مبدأ التّساؤل والنّقد الجذري لمعظم التّقاليد الميتافيزيقية الفلسفية الغربية؛ وليست منهجا ولا نظريّة، كما يصرّح

بذلك **جاك دريدا** في كتابه "الكتابة والاختلاف" حيث يقول:" ليس التّفكيك منهجا، ويمكن تحويله إلى منهج خصوصا إذا ما أكدنا على الدّلالة الإجرائية أو النّقدية"[1].

بينما يرى النّاقد الأسترالي **ديفيد بشبندر** أنّ التّفكيك "مقاربة فلسفية للنّصوص أكثر ممّا هي أدبيّة، إنّه نظريّة بعد البنيوية post–structuralist، ولا تدلّ بعد –(post) هنا على أنّ التّفكيك يحلّ محلّ البنيوية باعتباره نظريّة أحدث زمنيا، ولكنّها تدلّ بالأحرى على أنّه يعتمد على البنيوية كنظام تحليلي سابق، وهو أيضا نظريّة تهدف إلى إنتاج تفسيرات لنصوص خاصّة (...) أقل ممّا تهدف إلى فحص الطريقة التي يقرأ بها القرّاء هذه النّصوص."[2]

بشكل عام، كان لعمل دريدا تأثير عميق على النظرية الأدبية والفلسفة والدراسات الثقافية، ولا تزال أفكاره مؤثرة في المناقشات المعاصرة للغة والمعنى والقوة.

ولمّا كانت ما بعد الحداثة بوصفها بنية تتمدّد في الزّمن ما بين الاستمرار والانفصال، وليست بفترة زمنية محدّدة؛ ومثلما وصفها الفيلسوف **جان فرنسوا ليوتار** "تشكيكًا موجهًا نحو كافّة الادعاءات الكُبرى". [3] فإنّ من أبرز سيماتها– كما يرى العديد من دارسي فكر ما بعد الحداثة:

1–تحطيم سلطة الأنساق الفكرية الكبرى، والأنظمة الشّمولية الّتي كانت تُستخدم تقليديًا لشرح وفهم العالم، والّتي تتّخذ شكل الإيديولوجيات. ومن هنا جاءت فكرة أنّ هناك حقيقة موضوعية واحدة، وانّ هناك تفسيرا كلّية للعالم، يمكن الوصول إليها من خلال العقل أو الملاحظة التّجريبية، وفي المقابل التّأكيد على حقيقة التّنوع الإنساني، وعلى الطّبيعة الذّاتية والمبنية ثقافيا للمعرفة والمعنى. ومن هنا أيضا تبنّى الفكر ما بعد الحداثي، فكرة موت المؤلّف.

---

[1] – جاك دريدا، **الكتابة والاختلاف**، ترجمة: كاظم جهاد، دار توبقال للنّشر، المغرب، ط2، 2000م، ص63

[2] – يوسف وغليسي، **مناهج النّقد الأدبي**، دار جسور للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط1، 2007م، ص174

[3] – كريستوفر باتلر، **ما بعد الحداثة مقدمة قصيرة جدًا**، ترجمة: نيڤنن عبد الرؤوف، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ط1، 2015م، ص19

إذ يشير هذا المفهوم إلى الفكرة القائلة بأنّه بمجّرد إنشاء عمل أدبي أو فنّي ونشره في العالم، تصبح نوايا المؤلّف وتفسيراته للعمل غير ذات صلة، ويصبح معنى العمل وتفسيره متروك بالكامل للقارئ أو المشاهد، الّذي يتمتع بحرية تقديم تفسيراته وقراءاته الخاصّة للعمل، استنادا إلى فكرة أنّ الذّات ليست كيانًا موحدًا أو مستقرًا، بل هي مجموعة من الهَويات المجزّأة والمتناقضة. ولذلك يرفض أتباع ما بعد الحداثة فكرة المؤلف كشخصية فردية موثوقة، ويؤكّدون بدلاً من ذلك على مشاركة دور القارئ أو المشاهد في خلق المعنى. وهانا تجدر الإشارة إلى مصطلح "النّص المفتوح والنّص المغلق"، الذي تم تداوله ونشره بواسطة الباحثين في فترة الحداثة وما بعدها، والذي يعني وجود نصوص أدبية أو فنّية يمكن تفسيرها بطرق متعدّدة ومتنوّعة، ممّا يترك المجال مفتوحًا أمام استنتاجات وتأويلات مختلفة من القرّاء أو المشاهدين. في المقابل، النّص المغلق هو النّص الّذي يفرض تفسيراً واحداً أو محدداً، حيث يتمّ توجيه المعنى بشكل واضح وثابت.

يُذكر أنّ الكاتب الإيطالي **أمبرتو إيكو** قد ساهم في إشاعة هذا المصطلح من خلال كتابه "العمل المفتوح" الذي نشر في عام 1962م، حيث استخدمه لتوضيح فكرة التفسير المتعدّد للنصوص الأدبية والفنية." [1]

تمّ استخدام مصطلح موت المؤلّف لأوّل مرّة من قبل النّاقد الأدبي الفرنسي **رولان بارت** في مقالته عام 1967م بعنوان "موت المؤلف"، حيث قال إنّ هوية المؤلّف ونواياه غالبًا ما تستخدم للحدّ من تفسير العمل، وأنّه أكثر انفتاحًا، والمنهج الحرّ للتّفسير ضروري لعمل فنّي لكي ينبض بالحياة دائما. حيث يؤكد ذلك بقوله: " أنّ نسبة النّص إلى مؤلفه معناها إيقاف النّص وحصره وإعطائه مدلولا نهائيا." [2]

---

[1] – أمبرتو إيكو، **القارئ في الحكاية**، ترجمة: أنطوان أبو زيد، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، 1996م، ص7.

[2] – رولان بارت، **درس السيميولوجيا**، مرجع سابق، ص86

2–إلغاء التّقابل بين الذّات والموضوع، أو (التّشظّي بين الذاتية والموضوعية) بهذا المعنى، تتحدّى ما بعد الحداثة التّعارض الثّنائي التّقليدي بين الذّات والموضوع، الّذي يشير إلى أنّ هذه الذّات موحّدة ومستقرة تمتلك فلسفة شاملة أو يقينًا تامًا؛ حيث يمكن للفرد أن يتمثّل موضوعات تمّت بصلة قوية للعالم الخارجي.

يركز منظرون ما بعد الحداثة في نقدهم للعلاقة بين الذات والعالم على رفض الرؤية الأنطولوجية للعالم والتصورات التي تفترضها الحداثة عن الذات. فبالنسبة للحداثيين، تقوم العلاقة بين الذات والموضوع على التمثل الذهني كأساس لفهم العلاقة بين الذات والعالم، وكيفية تأثيره على رؤية الحياة الإنسانية والتجربة الإنسانية بشكل عام. ووفقًا لتصور ماثيو أرنولد، فإن التمثل يساعد على إظهار "رؤية كلية للحياة الإنسانية"، توضح موقف الإنسان في الحياة، وترسم له صورة ذاتية، وتضفى الطابع النّظامي على العالم والتّجربة الإنسانية"[1]

ولذلك يعتقدون أن العلاقة بين الذات والموضوع الذي يرغب الفرد في معرفته أو اكتساب المعرفة به، تتيحها القدرة اللغوية على التمثل، أو القدرة على التعبير عن أفكاره بشكل خارجي. ذلك أنّ اللغة في أساسها شفافة وخالية تمامًا من الأيديولوجيا، ولذلك، يمكن أن يصبح التمثل الذي ينعكس فيه موضوعات العالم الخارجي مرآة للعالم الواقعي الذي ننشأ معه تفاعلا، والذي يتم عبر التفسير والتأويل. لذلك يرى **دريدا**، أنّ التفسير والتأويل دائمًا مرتبطان بسلطة وهيمنة بنية ميتافيزيقية، تستمد وجودها من المفهوم المركزي للعقل (اللوغوس)". [2]

لكن الاعتقاد مرجعية اللّغة وهو ما يضع الحداثة تحت الاستفسار. يُعتبر أن اللغة وأي نظام رموزي آخر هو نتاج للتشكيل التاريخي، "باعتبارها بناء من الاختلافات... التاريخية بكل

---

[1] – عمرو الشريف، **كانط واستقلال الإستطيقا**، مجلة فصول، العدد 66، 2005م، ص65

[2] – جاك دريدا، **في علم الكتابة**، ترجمة وتقديم: أنور مغيث، ومنى طلبة، المر كز القومي للترجمة، ط2، 2008م، ص 173

ما في الكلمة من معنى ومنذ البداية" [1] وبالتالي، اللغة ليست مجرد مرآة تعكس الحقيقة بشكل دقيق، بل هي تعقيد من المعاني يمكن أن يُفهم بطرق متعددة.

الفهم الحديث للعالم لا يمكن أن يتم من خلال مصطلحات ثابتة ومنفصلة، بل هو نتيجة لعملية مستمرة للتفكير والتفاعل مع الواقع. وبالتالي، يُعتبر التمسك بفكرة وجود نظام ثابت يمكن تطبيقه على العالم الحقيقي مغالطة، حيث يؤدي هذا التفكير إلى تقييد الفهم والاستكشاف الحقيقي للواقع.

3–تفكيك الفنّ الحداثي : ظهرت ما بعد الحداثة كردّ فعل للحركة الفنّية الحداثية المهيمنة، والّتي أكّدت على السّعي وراء النّقاء والعالمية في الفنّ. في المقابل عملت ما بعد الحداثة على تفكيك فكرة الشّمولية هذه، وكشفت هياكل القوّة الكامنة والتّحيزات الثّقافية والتّفسيرات الذّاتية الّتي شكّلت الفنّ الحديث. فأدّى ذلك إلى مجموعة أكثر تنوّعًا من الأشكال الفنّية، كالفنّ المفاهيمي وفنّ الأداء وفنّ التّركيب، والّتي تحدّت الحدود التّقليدية للفنّ.

4–التّركيز على التّنوع الثّقافي : أكّدت ما بعد الحداثة أيضًا على أهمّية التّنوع الثّقافي واعترفت بوجود وجهات نظر متعدّدة متساوية في الصّحة. فكان من نتاج ذلك، ظهور التعدّدية الثّقافية والاحتفاء بالأصوات المهمّشة، باعتبار الجنس أو اللّون أو العرق. ونتيجة لذلك، أصبح الفنّ المعاصر أكثر شمولية وانعكاسًا للخبرات المتنوّعة.

[1] – جوناثان كلر، **المعنى وقابلية الإعادة**، ضمن كتاب مدخل إلى التفكيك، تأليف ميشال رايان، جوناثان كلر، ريتشارد رورتي، كريستوفر نوريس، تحرير وترجمة: حسام نايل، الهيئة العامة لقصر الثقافة، القاهرة، 2008، ص176

5-كسر الحواجز بين مستويات الثّقافات : طمست ما بعد الحداثة الحدود بين الثّقافات العالية، والثّقافات الجماهرية، وشكّكت في فكرة التّسلسل الهرمي للقيمة الفنّية. ففي وجهة نظر ما بعد الحداثة، الفن ليس حكراً على طبقة دون أخرى، بل هو متاح للجميع، بغضّ النّظر

عن خلفيتهم الاجتماعية أو الاقتصادية. من هنا يرى **روشنبرج** أنّ عالم الفنّ الشّعبي هو "عالم الفنّ المتسع." [1] أدّى ذلك إلى دمج الثقافات النّخبوية، بالثقافات الأخرى، من خلال منح فرص أكثر ضمن وسائل الإعلام، كما يظهر في أعمال فنّانين مثل **آندي وارهول** و**جيف كونز**. وقد خلق ذلك فرصًا جديدة للفنّانين لاستكشاف وانتقاد القيم الثّقافية والاجتماعية المتضمَّنة في الحياة اليومية للشّعوب.

6–تسليع الفنّ : لم يعد الفنّ في عصر ما بعد الحداثة، مقصورًا على نخبة ضيقة، بل أصبح متاحًا لمجموعة واسعة من المستهلكين وجامعي التّحف. وقد خلق هذا فرصًا جديدة للفنّانين للوصول إلى جمهور عالمي، وأدّى إلى تنوّع وثراء أكبر في المشهد الفنّي. ومع ذلك، فقد أثار أيضًا تساؤلات حول تسويق الفنّ، ومدّى تحديد القيمة الفّنية بواسطة قوى السّوق، بدلاً من الصّفات الجمالية الجوهرية.

يزعم **دانتو** في كتاب (بعد نهاية الفنّ) أنّ طابع الفنّ قد تغيّر بصورة جذرية منذ السّبعينيات ومنذ أن لفظ الفنّ الطليعي أنفاسه الأخيرة. في إشارة منه إلى أنّ الفنّ المعاصر هو معاصر، لكن هذا يعني ما هو أكثر منَ مجرد الأعمال الفنّية التّي تصنع الآن: "إن المعاصرة هي، من منظور واحد، فترة اضطراب معلومات، وحالة من الإنتروبيا الجمالية المثالية، لكنّها بالمثل فترة من الحريّة التّامة إلى حد بعيد. " تلك الحرية أفرزتها نظرة إلى الفنّ طرحت أسئلة فلسفية عن شروط وجوده، ولم تعد مرتبطة بأسئلة عن الكيفية التّي كان عليها. يستطيع الفنانون بعد أن تحرروا من عبء التّاريخ ذاك صنع أعمال بأية طريقة يرغبونها، أو لأيّ غرض يرغبونه، أو دون غرض على الإطلاق. [2]

---

[1] – كاترين ميبه، **الفن المعاصر**، ترجمة: راوية صادق، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 2002م، ص31.

[2] – جوليان ستالابراس، **الفن المعاصر، مقدمة قصيرة جدًا**. ترجمة: مروة عبد الفتاح شحاتة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، 2017م، ص117

ليس هناك شك في أنّ تسويق الفنّ كان له تأثير كبير على طريقة وهدف إنتاجه، حيث أصبح الفن يُعامل على أنّه سلعة يتمّ شراؤها وبيعها في السّوق المفتوحة، وليس ككيان جمالي مقدّس ومستقل. واتّسعت ظاهرة السّيطرة الصّريحة لمصالح الشّركات الكبرى على الفنّ، "وأضحى الفنّ يتعرّض لضغوطات مستمرة من أجل أغراض نفعية، كتحسين سمعة شركات أو مجتمعات معينة. " إن منطق رأس المال تحريك جميع المواد والأجساد والثّقافات والارتباطات بقوة في إطار البحث الآلي عن تحقيق الأرباح. يكمن شكل مماثل لهذا الأمر في استبدال الرّموز عديم الأهمية في الفن. من وجهة نظر **فيريليو**، إن الإبداع الفني — المتحالف مع رأس المال — موجه ضد الإنسانية نفسها." [1]

بالإضافة إلى ما سبق، يمكن الإشارة إلى سمات أخرى للفكر ما بعد الحداثي، كاستخدام السّخرية (المحاكاة السّاخرة)، والتّأكيد على الاختلاف والتّنوع، والمفارقة والتّمرد، والانفصال، والنصّية، والتّشكّك والتّشظي على مستويات الأخلاق، والحقيقة، والطّبيعة البشرية، والعقل، والعلم، واللّغة، والتّقدّم الاجتماعي؛ وذلك من خلال إعادة النّظر في الأفكار الفلسفية الحداثية المتعلّقة بالأفكار والثّقافة والهوية والوحدة، والسّلطة، والتّاريخ، واليقين المعرفي. ولذلك وصفها **هيبدايج** بأنّها" التّجميع(bricolage)، والمعارضة (محاكاة الأشكال السالفة ومزجها) (Pastiche)، والمجاز أو الرّمز (allégorie)، والفراغ المفرط (hyperespace)، في العمارة الجديدة [2]...كما كان من أبرز تجلّياتها أيضا، أن سعت إلى نزع سلطة المؤسّسات وتجّريدها من قوّة النّفوذ على المجتمع؛ من خلال إنكار وجود واقع موضوعي، ومن إنكار وجود قيم أخلاقية موضوعية، والدّعوة في المقابل إلى إضفاء الطّابع الشّخصي، والميل إلى

---

[1] – المرجع السّابق، ص127

[2] – روز، مارجريت، **ما بعد الحداثة** (تحليل نقدي)، ترجمة: أحمد الشامي، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، 1994، ص ص 13-14-15.

الوعي الذّاتي، والإحالة الذّاتية، والنّسبية المعرفية والأخلاقية. فتهاوت بذلك فرضيات المشروع الحداثي، ورضخ معظم مؤيّدو الرّؤى السّابقة للقرارات والتّحولات الجديدة.

إنّها كما وصفها **محمد سبيلا** "نزعة فوضوية وعدميّة فاعلة باستمرار، وهي في الحقل المعرفي والحقل الإبداعي خصوصا، تلحّ على هدم الفواصل بين أشكال الإبداع البشري؛ فالأدب يصبح منطقة حرة، لا فاصل فيها" [1]

التّحوّل ما بعد الحداثي وتوسيع دائرة الخطاب الجمالي

من المؤكد أنّ ما بعد الحداثة وسّعت دائرة النّقاش الجمالي. فمن حيث علاقتها بالجماليات، غالبًا ما ترتبط برفض المفاهيم التّقليدية للجمال وتفضيل الانتقائي والسّخرية والمرجعية الذّاتية. دفع هذا التّركيز على الجماليات، بعض النّقاد إلى القول بأنّ ما بعد الحداثة تعطي الأولوية للأسلوب على الجوهر، والعاطفة على العقل، والسّطحية على العمق. إنّها "ليست مجرّد حركة فكرية، وليست مجرّد مقولة جمالية، إنّها أوسع من إجراء معرفي ونقدي يهدف إلى الحدّ من أزمة حداثة بدأت تضرب بجذورها في المجتمعات الصّناعية الغربية، وأكبر من مجرّد حالة استباق لمستقبل ترفض التّفكير فيه، بل هي أيضا، علامة على توتّر حضاري جديد؛ علامة ستتقلّص وتتلاشي شيئا فشيئا، لتحلّ محلّها أزمة تحتلّ اليوم مكانة هامّة في الجدل الجمالي حول الفنّ المعاصر." [2] ومع ذلك، من المهمّ ملاحظة أنّ ما بعد الحداثة ليست بالضرورة مناهضة للعقلانية أو معادية للفكر؛ بل تسعى إلى توسيع فهمنا لما يعتبر أشكالًا شرعية للمعرفة والتّواصل.

---

[1] – صالح أبو إصبع وآخرون، **الحداثة وما بعد الحداثة**، منشورات جامعة فيلادلفيا، الأردن، ط1 ،2000، ص 49.

[2] Marc Jimenez, Qu'est-ce que l'esthétique 7, Gallimard, Folio Essais, Paris,1997, p. 418.

إنّ النّقاش والسّجال الّذي دار حول الفنّ الحداثي، وفنّ ما بعد الحداثة، نقاش معقّد ومستمر، حيث يقدّم النّقاد والمشتغلون بالفنّ من كلا الجانبين، الحجج والأدلة على صحّة توجهاتهم وأفكارهم. ولعلّ إحدى نقاط الخلاف الرئيسية بين الحداثة وما بعد الحداثة حول الفنّ، هي فكرة مساهمة الفنّ في تقدّم وتطوّر المجتمع، باعتبارها فكرة متجذّرة في الفكر الحداثي. ولذلك يعتقد فنّانوا الحداثة بأنّ الفنّ يجب أن يعكس ويساهم في تقّدم المجتمع، لكونه نموذجًا للمجتمع المثالي، وأنّه يمكن أن يلهم ويثقّف الأفراد لتقدير جمال ونظام العالم الحديث؛ لذلك يسعون إلى إنشاء أعمال فنّية عالمية وموضوعية وحقيقية، يمكن تقديرها عبر الحدود الزّمنية والثّقافية، لإيمانهم بقدرة الفنّ على عكس وتشكيل قيم ومثل المجتمع الحديث، والرّغبة في إنشاء أعمال تتجاوز خصوصيات السّياق التّاريخي أو الثّقافي.

من وجهة نظر أخرى يرفض الفكر ما بعد الحداثي إمكانية مساهمة الفنّ في تقدم المجتمع وتطوّره بأيّ طريقة، مباشرة أو غير مباشرة، باعتباره يرفض للرّوايات الكبرى الّتي تّدعي تفسير مسار التّاريخ البشري أو طبيعة الواقع.

ترى ما بعد الحداثة الفنّ على أنّه نتاج المجتمع والثّقافة الّتي نشأ فيها، وليس شيئًا موجودًا من فراغ وفي فراغ. لذلك يعتقد ما بعد الحداثيين، أنّ الفنّ يمكن أن يكون انعكاسا لواقع المجتمع، لكنّهم يرفضون قدرته المتأصّلة على توفير حلولًا للمشاكل الاجتماعية، أو مساهمته في تّقدمه وتطوّره، فتلك فكرة مضلّلة وعفا عليها الزمن. ويرجعون سبب ذلك إلى استحالة وضع تعريف واحد موضوعي للفنّ. ذلك لأنّ –حسب اعتقادهم– معنى الفنّ وقيمته ذاتيان، ويعتمدان على التّفسير الفّردي للمشاهد، فيؤدّي ذلك إلى استنتاج مفاده، أنّه لا يوجد معيار عالمي موحّد لتقييم الفنّ، وبالتّالي، لا يمكن للفنّ أن يكون مقياسًا للتّقدم أو التّطور، لعلّة اختلاف المعايير.

مجال آخر للنّقاش بين الحداثة وما بعد الحداثة، يتمحور حول دور الفنّان والعمل الفنّي ذاته. فغالبًا ما كان الفنّانون الحداثيون يهدفون إلى الأصالة والفردية والاستقلالية، وكانوا يرون

في فنّهم انعكاسًا لرؤيتهم الشّخصية وإبداعهم. في المقابل يؤكد فنّانو ما بعد الحداثة على التّعاون والتّناص والإنتاج الجماعي للمعنى، ويشكّكون في فكرة العمل الفنّي ككائن قائم بذاته له قيمة جوهرية، ويؤكدون خلاف ذلك على سياقه الاجتماعي والثّقافي والسّياسي.

كما كان للتّغييرات الّتي حدثت على مستوى الممارسة الفنّية خلال فترة ما بعد الحداثة تأثير عميق على الخطاب النّظري المحيط بالفنّ وعلم الجمال، سبقتها ارهاصات عديدة ذات صلة بالتّغيرات على مستوى النّظرة الجمالية. ونتيجة لذلك، يمكن النّظر إلى فترة ما بعد الحداثة على أنّها لحظة من التّجريب المكثّف والابتكار المستمر، سواء على مستوى الممارسة الفنّية أو على مستوى الخطاب النّظري.

يقول **جيمسون** ضمن هذا السّياق: "ثمة أسباب عديدة تدعو للارتياب في أن الآراء التّقليدية تخفي شيئا ما؛ أولا: معظم الأعمال الفنية تُعرف على الفور لكلّ من المبتدئين والمطلعين على حدّ سواء، وليس فقط لأنّها معروضة في المعرض. ثانيًا: إنّ العشوائية التّامة هي شكل من أشكال التّماثل التّام؛ فكل عنصر من المجموعة المتنوّعة للفنّ يمتزج مع غريه في عملية تقود إلى تجانس أوسع. ثالثا: (وهي في تضارب مع الفكرة الثانية)، كما رأينا، فإنّ الإباحية بعيدة تماما عن المجموع، وقدر كبير من الإنتاج الثّقافي يُستثنى على نحو صارم من عالم الفن المعاصر. أخيرا: ثمّة أعمال حالية (على غرار الإعلان) تستخدم رموزا مرئية بطريقة تقليدية إلى حدّ بعيد؛ لذا لعلّ قابلية الفنّ على التّعريف آخذة في الازدياد، جنبًا إلى جنب مع التّصريحات الّتي تتباهى بغير قابليته جوهريا للتّعريف. "[1] بمعنى أنّ الطّرق التقليدية لإنتاج الفنّ وتلقيه، لم تعد تنطبق على الفنّ المعاصر، نتيجة التّحوّل الكبير، والتطوّر الهام الّذي شمل جميع مستويات حياة الأفراد، وهو ما غيّر بشكل أساسي القواعد والنّماذج الّتي تحكم الإنتاج والاستقبال الفنّي. ذلك أنّ الفنّ يتطوّر باستمرار، وأنّ الطّرق الّتي نخلقها ونختبرها، تتشكّل من خلال تفاعل معقّد من العوامل الاجتماعية والثّقافية والتّكنولوجية. وعليه فإنّ الفنّانين

[1] – جوليان ستالابراس، **الفنّ المعاصر**، مرجع سابق، ص ص107–108

والجماهير على حدّ سواء، بحاجة إلى الانفتاح على الأفكار والمناهج الجديدة، إذا أرادوا الانخراط بشكل كامل مع عالم الفنّ المعاصر الغنيّ والمتنوّع.

إنّ العلاقة بين ما بعد الحداثة كحركة فلسفية، وما بعد الحداثة كحركة فنّية معقدة وغامضة إلى حدّ ما. فقد لا توجد نظرية جمالية واحدة شاملة يمكن أن تُعزى إلى ما بعد الحداثة، أو نصوص صريحة لفلاسفة ما بعد الحداثة يدافعون أو يهاجمون التّغييرات في مفهوم الفنّ؛ إلا أنّ هناك تقاربًا واضحًا بين وجهات النّظر النّظرية الّتي دعا إليها فلاسفة ما بعد الحداثة، والتّغييرات الّتي حدثت في مجال الفنون. إذ يعكس هذا التّقارب تحولًا ثقافيًا أوسع نحو منهج أكثر نقدًا وانعكاسًا للذّات وللمعرفة والتّعبير.

فهناك مستوى معين من الانسجام والتّوفيق بين المقولات والقيم الّتي تنتجها الأشكال المختلفة للفنّ، ووجهات النّظر النّظرية الّتي ظهرت في فلسفة ما بعد الحداثة. حيث تأثّر كلّ من الفنّ والفلسفة بالتّغيرات الثّقافية والاجتماعية الأوسع الّتي حدثت في عصر ما بعد الحداثة، وقد استجابوا لهذه التّغييرات بطرق مختلفة، ولكنّها متكاملة.

فقد أكّد فلاسفة ما بعد الحداثة، مثل **جان فرانسوا ليوتار** و**ميشيل فوكو** و**جاك دريدا**، على دور اللّغة والقّوة والذّاتية في تشكيل فهمنا للعالم. فكان لهذا المنظور تأثير عميق على الطّريقة الّتي تعامل بها الفنّانون مع عملهم خلال تلك الفترة.

ففي عمق كل من الفنّ والفلسفة في عصر ما بعد الحداثة، يوجد الاهتمام باللّغة والمعنى والذّاتية. بحيث يسعى كلاهما إلى تحدّي الحدود والأشكال التّقليدية، واستكشاف أشكال جديدة للتّعبير وصناعة المعنى، تعكس وتعزّز وجهات النّظر النّظرية الّتي ظهرت في فلسفة ما بعد الحداثة.

ومع ذلك، من المهمّ الإشارة إلى أنّ هناك اختلافات بين الطّريقة الّتي يتعامل بها الفنّ والفلسفة مع هذه الأسئلة المطروحة؛ حيث تميل الفلسفة إلى أن تكون أكثر اهتمامًا بالمفاهيم المجرّدة والأطر النّظرية، بينما يركّز الفنّ أكثر على التجّارب الملموسة والحسيّة، والطّرق الّتي يتمّ بها إنشاء المعنى وتوصيله، من خلال الأشكال المرئية أو السّمعية أو الجمالية الأخرى.

وفي هذا السّياق يقول **بريان ماسومي:** "إن المفاهيم الّتي طرَحها **دولوز** و**جاتاري** تَتقاطع مع كلّ النّتاج الفنّي ما بعد الحداثي." [1]

كانت العمارة أولى النّماذج الفنّية تحدّ للتّقاليد الحداثية. فقد كانت أصوات ما يسمّى بـ "المهندسين المعماريين الجدد" من أعلى الأصوات في إعلان نهاية الحداثة.

تمّت صياغة مصطلح "المهندسين المعماريين الجدد" في الستّينيات من القرن الماضي، لوصف مجموعة من المهندسين المعماريين الّذين رفضوا مبادئ العمارة الحداثية وسعوا إلى إنشاء منهج جديد أكثر تعدّدية وتنوعًا للتّصميم. ضمّت هذه المجموعة مهندسين معماريين مثل **روبرت فينتوري**، و**دينيس سكوت براون**، و**تشارلز مور**، وغيرهم.

اعتقد المهندسون المعماريون الجدد بأنّ العمارة الحداثية، بتأكيدها على الوظيفية والعقلانية والعالمية، قد فشلت في معالجة الاحتياجات المعقّدة والمتنوّعة للمجتمع المعاصر. فانتقدوا توحيد وتجانس العمارة الحداثية، والّتي رأوا أنّها تجاهلت الاختلافات الثقافية، وتجاوزت السّياقات التّاريخية. " فهناك إفلاس الصّروح المعمارية الّتي تشبه كتلا منحوتة، ونقدا لطابع النّخبة وادّعاءات تحويل المكان وسيلة لتحويل العالم، وتدمير نسيج المدينة بإفراز متكاثر لصناديق زجاجية ونتوءات عالية قطعت صلتها بسياقها المباشر، وحولته إلى مكان عمومي هابط المكانة، أي نقدا لنظرية العمل الفنّي الحداثي المتعالي على الواقع والمفارق له." [2] ولذلك تبنوا منهجًا أكثر انتقائية وتنوعًا في التصميم، بالاعتماد على مجموعة واسعة من المعايير والأساليب المعمارية، المراعية للثّقافة الشّعبية والحياة اليومية، وخصوصية الموقع، والسعي إلى إنشاء مبانٍ تستجيب لمحيطهم ومجتمعاتهم الخاصة.

---

[1] Massumi, Brian (ed) A Shock to Thought: Expression after Deleuze and *Guattari* (London: Routledge, 2002, p.13

[2] – إبراهيم فتحي، **الحداثة وما بعد الحداثة**، دراسة بمجلة إبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد8، أوت، 1991م، ص17

تعتبر العمارة المعاصرة مجالًا معقدًا ومتعدّد الأوجه يعكس القوى الثقافية والاجتماعية والاقتصادية في عصرنا. فهي مغمورة بعمق في تنافر المساحات التّجارية وثقافة الوجبات السريعة، مع التّركيز على الكفاءة والوظائف، دون إهمال الجانب الجمالي أو القيمة الثّقافية للعمل الفنّي. يتضح هذا بشكل خاص في تصميم مطاعم الوجبات السّريعة، والّتي تمّ تصميمها عادةً لتكون عملية ومريحة.

في الوقت نفسه، توحي بإيماءات وأصداء الأشكال التّاريخية، حيث يسعى المهندسون المعماريون والمصمّمون إلى إنشاء المباني والمساحات الّتي تعكس وتتحدّى التّقاليد المعمارية السابقة، من خلال استخدام الزّخارف والعناصر المعمارية التّاريخية، مثل الأقواس والأعمدة والقباب، في المباني المعاصرة. غالبًا ما تُستخدم هذه العناصر بطرق غير مألوفة، مما يخلق إحساسًا بالتّنافر والتّوتّر الّذي يتحدّى توقعاتنا وافتراضاتنا حول الشّكل الّذي يجب أن تبدو عليه الهندسة المعمارية.

وبهذا يكون القرن العشرين قد أسدل السّتار على مرحلة تاريخية طويلة وهامّة من حياة الفكر الفلسي والعلمي؛ إذ يعدّ من أخصب القرون في تطور البشرية سواء على مستوى الفكر النّظري أو على المستوى العلمي التّجريبي، فهو قرن ظهور الثّورات العلمية العظيمة. إذ يرى **بوشنسكي** أنّ الفلسفة الغربية في القرن العشرين الميلادي أي الفلسفة الغربية الحالية ظهرت أساسا من المجابهة مع الفلسفة الغربية الحديثة. [1]

لكنّه في المقابل هو قرن يموج بالمتناقضات والمتقابلات، ويحفل بالمتغيّرات والتّحوّلات السريعة، وكثرة الحروب والحركات التحرّرية عبر العالم. وهو أيضا قرن التّنوع الهائل للتّيارات والاتجاهات والأنساق والمذاهب الفلسفية المتباينة إلى حدّ كبير حينا، والمتجانسة حينا آخر؛

[1] – ا. م. بوشنسكي، **الفلسفة المعاصرة في أوروبا**، ترجمة: د، عزت قرني، بإشراف أحمد مشاري العدواني، مجلة عالم المعرفة، العدد 165، 1978م، ص 23.

فلم تعد الفلسفة مستقلة في مشكلاتها ومسائلها، بل تشابكت مع العلوم الطّبيعية والرّياضية في كثير من المباحث والإشكالات. كما التقت بعض الحركات الفلسفية كالوجودية مثلا الّتي تحتوي على عناصر وضعية ومثالية وفنولوجية في الوقت ذاته.

ولعل أيضا من أبرز تلك الاتّجاهات: الاتّجاه العقلي، حيث كان فلاسفة القرن التّاسع عشر يعلون من شأن العقل والدّعوة إلى مركزية العقل، والتّوجه نحو التّعلق بالعلم التّجريبي باعتباره السّبيل إلى الصّدق والحقيقة.

وبهذا غاب الحضور الفلسفي التّقليدي من حياة الإنسان الغربي أو كاد؛ وأضحى واقعه ينذر بحلول عصر العدميّة، فتحدّث **نيتشه** عنها كنتيجة حتمية انتهت إليها الحضارة الغربية المعاصرة. ورفض تأليه العقل، كفر بالفلسفة القائمة على العقل وحده، والتي سادت المذاهب الأوربية في عصره، ودعا إلى فكرة الإنسان الأعلى، التي تدعو إلى ضرورة العمل على خلق إرادة قوية، تساعد الفرد على تحقيق حياة أكثر فاعلية، وأكثر خصوبة وحيوية. أي أنّه يعلن نهاية الحقبة التي ساد فيها الإله، ونهاية القيمة، نهاية الأساس.

إنّه الفيلسوف الأديب الّذي أعلن حربا شعواء على الفلاسفة والفلسفة بطرحه الحاد والجريء، وبصراحة غير معهودة، لجملة من الأسئلة تتمحور حول الدّين، الأخلاق والمجتمع، وقيم الخير والشّر، والمثل الّتي وعد البشرية بأن يخلّصها منها، وألاّ يقيم أوثانا(قيم) جديدة. "وآخر ما يمكن أن أعد به كإنجازه، هو أن أحسّن البشرية؛ إنّي لا أقيم أوثانا جديدة، إنّني لا أريد سوى أن تتعلّم الأوثان القديمة ماذا يعني أن تكون أقدامها من صلصال، أن أطيح بالأوثان هو عين مهمّتي" [1].

إنّ المثالية – كما يتصوّر – تجرّد الواقع من قيمته ومعناه الحقيقي. فقد بشّر بالحدث العظيم، الّذي لم يحن وقته، ولم يبلغ بعد آذان البشر؛ إنّه (موت الإله)، حيث أعلن ذلك في كتابه: "هكذا تكلّم زرادشت"، حينما قال: "لقد مضى زمن كان فيه الإثم تجاه الله أكبر الآثام،

[1] – فريديريك نيتشه، **هذا هو الإنسان**، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، هلا للنشر والتّوزيع، ط1، 2011، ص9

لكنّ الإله مات، وبهذا مات أيضا كلّ أولئك الآثمين" [1] ويضيف بأنّه يتميّز عن غيره، لأنّه يملك من الحسّ ما لا يملكه غيره: "ها هم يضحكون، إنّهم لا يفهمونني، لست الفَمَ الذي يصلح لهذه الآذان "[2] ويصرّح بأنّ الغير لا يملك من المدارك العقلية ما يؤهّله لإدراك جليل أغراض ما يعيه هو؛ فيقول: " لكنّي مازلت بعيدا عنهم، وعقلي لا يستطيع مخاطبة عقولهم، حالة وسطى، أنا بالنّسبة لهؤلاء، بين مهرّج وجثّة " [3] بل ويذهب إلى أبعد من ذلك حينما يصرّح في كتابه "هذا هو الإنسان"، بأنّ هناك تباين بين عظمة مهمّته، وضآلة معاصريه "غير أنّ التّباين بين عظمة مهمّتي و ضآلة معاصريّ يتّضح من أنّ النّاس لم يسمعوا بي أو يروني، إنّني أحيا وفق مصداقيتي"[4]

هكذا يُعلن عن نهاية الميتافيزيقيا، باعتبارها فكر منحط، لانفصاله وعلوّه عن واقع الإنسان وحياته، وأصبح لا يرى في أزمة الأنسيّة سوى مسار انحطاط عملي لقيمة هي "الإنسانية"؛ وأصبح الحديث متواترا عن النهّايات المتتالية: نهاية الفلسفة، نهاية الإنسان، نهاية المعرفة، موت الإله، موت الفنّ... وتعالت في المقابل الدّعوات إلى ضرورة الاهتمام بالمعرفة العلمية كبديل عن المعرفة الفلسفية لنموّ عالم تقني و مجتمع مُعَقْلَن، و نهج فكر جديد مجاوز للفكر الميتافيزيقي، يعيد الاعتبار لهذه الحياة، ويعيد للإنسان حقوقه المهضومة وكرامته المطموسة، وحرّيته المسلوبة.

وتستمر نفس الاتّجاهات الفلسفية مع النّصف الأوّل من القرن العشرين، حيث امتدّ المذهب المثالي وكان له على فلاسفة هذا القرن قبولا أو رفضا. لكن هذا لم يحول دون ظهور مذاهب وتيارات جديدة الّتي بدأت في إزاحة المذاهب الّتي سبقتها وذلك من خلال الاهتمام

---

[1] – فريدريك نيتشه، **هكذا تكلّم زرادشت**، ترجمة: علي مصباح، منشورات الجمل، بغداد، ط1، 2007، ص 43

[2] – المرجع السّابق ص47– 48

[3] – المرجع نفسه، ص53

[4] – فريديريك نيتشه، **هذا هو الإنسان**، مرجع سابق، ص8

الّذي لقته في أوساط المجتمعات. الأمر الّذي ساعد الوجودية المعاصرة من التّنقل من مجرّد الاهتمام بالعالم التّجريبي، وأنّ العقل عاجز وقاصر عن معرفة ذوات الأشياء، إلى الاهتمام بالإنسان، والحديث عن الوجود الإنساني ككلّ في العالم، وضرورة الاهتمام بهذا الإنسان الملقى به في العالم في علاقة تأثّر وتأثير وتواصل دائمة محاولا فهم العالم من حولهن و إبراز قيمة الوجود الفردي، وهذا يعني أن يهتدي الإنسان إلى وجوده بنفسه، وأن يكون مستقلاً بنفسه عن الآخرين على اعتبار الوجودية اتجاه يحمل في أعماقه ثورة تجاوز هدفها تبصيرنا بالعالم من حولنا، إلى محاولة التغيير. وبهذا تحدّث مارتن هيدغر – وهو أحد كبار الفلاسفة الألمان في النّصف الأول من القرن العشرين وكان معروفاً بأنّه أحد أعلام الفلاسفة الوجودية، وعنه أخذ جان بول سارتر الفيلسوف الوجودي الفرنسي–عن فردية وجود كلّ إنسان وتأريخيته وزمانه الخاصّ به وخصوصية كلّ موجود إنساني، من حيث وجوده الخاص في العالم، وتميزه عن غيره، وليست هناك جهة اشتراك أو ماهية مشتركة مع غيره، وإنّما لكل فرد ماهيته المختصة به المتشكّلة من هذه الخصوصيات.

وبهذه النظرة أثّر كثيراً على الوجودية المعاصرة، كما اعترف بذلك أقطابها أمثال **جان بول سارتر** (jean-Paul Sartre) الّذي اعترف بالجميل تجاه **هيدغر**، إذ بعد قراءته للوجود والزمان نجده يكتب له: "لأول مرّة أصادف مفكّراً مستقلاً دخل إلى عمق مجال التّجربة الّتي أفكر انطلاقاً منها، يظهر كتابك فهماً مباشراً لفلسفتي، الأمر الّذي لم أصادفه حتّى الآن" [1]

وكتب **بول ريكور** "وأميل الآن أكثر فأكثر للقول بأنّ ذلك بشكل خصيصة لفكر **هيدغر**، وبإمكاني القول إنّ ياسبرز يبقى بالنسبة لي مزيجا من الحسرة والبلبلة، وذلك عندنا

[1] – آني كوهن سولال، **جان بول سارتر**، ترجمة: جورج كتورة، سلسلة نصوص، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط1، 2008م، ص 69

أعود بالذّاكرة إلى الوراء، وذلك لأنّي أحسّ أحيانا بأنّي هجرته وتخلّيت عنه في منتصف الطّريق. "[1]

ومن أبرز المتأثرين به تلميذه الوفي **غادامير** من خلاله كتابه " طرق هيدغر" الّذي يعتبر بحق وثيقة تاريخية فلسفية تحاول أن ترسم الخطوط العامّة للخلفية التّاريخية والاجتماعية والفكرية الّتي ولد فيها فكر **هيدغر**، وتكشف عن الطّريق أو الطّرق الّتي انبثق فيها، وسار على امتدادها.

إذا من الجليّ أنّ ما ميّز فلسفات نهاية القرن العشرين ذلك الانشطار الواضح الّذي حدث بين بداياته ونهايته، وبرزت سمات أخرى للفكر العلمي والفلسفي. ولعلّ من أبرز هذه السّمات بدأ اختلاف تلك الأنساق والمذاهب الفلسفية بعدما خَبَأَ شعاعها والانقلاب عليها، مثلما حدث للمثالية حيث أصبح ينظر لدعواها على أنّها فارغة من المعنى. فتمرّد العقل الفلسفي عليها، وتمثل ذلك في أشكال عديدة من التّفكير من أبرزها: الماركسية، الوضعية، الفلسفة التحليلية الإنجليزية، والبراغماتية، والوجودية.

فقد تمرّد الماركسيون على النّزعات المثالية لتجاهلها الظّروف المادّية الاجتماعية والتّاريخية للمجتمع، كما تمرّد الوضعيون عليها أيضا واعتبروا عباراتها فارغة من المعنى، وانطلق التّحليليون الإنجليز من نزعتهم الواقعية ليتمرّدوا على المثالية أيضا، وتمرّدت الوجودية

---

[1] – حوار مع بول ريكور، **أنتظر النّهضة**، ترجمة: د. هاشم صالح، الفكر العربي المعاصر، 1989م، ص 44، رابط المقالة:

https://hekmah.org/%d8%ad%d9%88%d8%a7%d8%b1-%d9%85%d8%b9-%d8%a8%d9%88%d9%84-%d8%b1%d9%8a%d9%83%d9%88%d8%b1-%d8%a3%d9%86%d8%aa%d8%b8%d8%b1-%d8%a7%d9%84%d9%86%d9%87%d8%b6%d8%a9/

عليها أيضا بحجة أنّها لم تكترث للقلق الإنساني والتّاريخ والزمان. وهذا التمرّد على المثالية هو في حقيقة الأمر ثورة على النّزعة العقلية بوجه عام، خاصّة فيما يتعلّق بالفروض المنهجية للنزعة العقلية. وازداد الارتباط بالعلم، والاهتمام باللّغة، فظهرت اتّجاهات ركّزت اهتمامها على اللّغة، كالاتّجاه الهرمونيطيقي مع **شليرماخر** و**دالتاي** و**غادامير** و**هيدغر** و**ريكر**... والاتّجاه التّحليلي مع **مور** و**راسل** و**فتجنشتين**؛ بالإضافة إلى الاتجّاه التّفكيكي مع **ديريدا**، **وبول دي مان**؛ لينتهي القرن العشرين بالتّساؤل العظيم والكبير والخطير في نفس الوقت الّذي طرحه الفكر البشري على لسان **ميشال فوكو** ألا وهو: ما مصير الفلسفة؟ أو نهاية الفلسفة. لكنّه سؤال أعطى للفلسفة روحا جديدة ودفقا معرفيا إضافيا وفتح مجلات عديدة للبحث الفلسفي.

فالمذاهب الفلسفية والرؤى الفكرية وحتّى المذاهب الأدبية أحياناً تنشأ على أساس توجّه أيديولوجي أو سياسي معيّن. وفي المقابل قد تستلهم وتقتبس المذاهب أو الحركات السّياسية بعض مبادئها من الفلسفة؛ ذلك أنّ المتأمّل لتاريخ الفلسفة يدرك أنّ الظّروف السّياسية السّائدة في مجتمع من المجتمعات ترتبط ارتباطا وثيقا بالفلسفة السّائدة في ذاك المجتمع. ولذلك يرى **برتراند راسل** – شيخ الفلاسفة – أنّ الفلاسفة نتائج وأسباب في آن معا، فهم نتائج للظّروف الاجتماعية ولما يسود عصورهم من سياسة ونظم سياسية، وهم كذلك أسباب (إن أسعفهم الحظّ) لما يسود العصور التّالية من عقائد تشكّل السياسة والنّظم الاجتماعية. [1]

فالمتأمّل في واقع المجتمعات وفي الفلسفة السّائدة فيها يدرك أنّ ثمّة ارتباط وثيق بينهما أمتله علاقة التّأثير والتّأثّر المتبادل؛ فلا يمكن مثلا أن نتجاهل التّأثّر البالغ لفلسفة **ماركس** على شعوب أوروبا وسياساتها؛ كما لا يمكن لدارس فلسفة **هيدغر** أن يتجاهل تأثره بالواقع السّياسي والاجتماعي الّذي فرضته الحرب وقادتها؛ وفي المقابل ارتبطت آراء النّازية في

[1] – برتراند راسل، **تاريخ الفلسفة المعاصرة**، الكتاب الاول، ترجمة: زكي نجيب محفوظ، لجنة التأليف والتّرجمة والنشر، القاهرة، 1967م، ص3.

سياستها العملية بالفلسفة النّظرية؛ كما مثّلت فلسفة **لوك** المصدر الأساسي الّذي استلهمت منه النّزعة الديمقراطية الحرّة أسسها ومبادئها.

والفلسفة المعاصرة بهذا فهي إذن حاصل ومجموع الفلسفات المختلفة السّابقة؛ باعتبار الفكر الإنساني في اتّصال دوما، يتأثّر لاحقه بسابقه إيجابا أم سلبا. فإن تتبعنا أيّة فكرة عند أيّ اتجاه فلسفي معاصر لاستطعنا أن نجد أصولها ومبادئها الّتي قامت عليها ممتدة إلى الماضي البعيد الّذي قد يمتد لقرون. وقد سعت الفلسفة المعاصرة إلى معالجة جملة من الاشكالات، من أبرزها:

إشكالية مصدر المعرفة

إنّ المعرفة بوصفها "وعي وفهم الحقائق أو اكتساب المعلومات عن طريق التّجربة أو من خلال تأمّل النّفس، فهي مرتبطة بالبديهة واكتشاف المجهول وتطوير الذات"[1] فإنّ إمكانيّة حدوثها، ومصادرها وعوائقها، مباحث اختلف حولها النّاس اختلافاً كثيراً عبر التاريخ، إذ ينطلق معظم الفلاسفة والمفكرون من دراسة المعرفة وبحثها من ناحية الإمكان والوجود، وكذا الطرق المؤدّية اليها، باعتبارها خاصّية إنسانية، فطائفة اعتبرت المعرفة عقلية، أي أن معيارها نظري تجريدي وبالتّالي فهي مطلقة، وطائفة أخرى اعتبروا معيارها عملي نفعي بحت وبالتّالي فهي نسبية. وكان لذلك الاختلاف والتّنويع أثرا عميقا في المذاهب والدّيانات والاعتقادات الّتي اعتنقها جماعات البشر قديماً وحديثاً. وبشكل عام تبحث نظرية المعرفة في المبادئ المعرفية، وغيرها من أمور متعمّقة بالمعرفة الإنسانية وطبيعتها ومصدرها وقيمتها وحدودها، وفي الصّلة بين الذّات المدركة والموضوع، باعتبارها "ثمرة التّقابل والاتّصال بين الذّات المدركة والموضوع المدرك، وتتميّز من باقي معطيات الشّعور، من حيث أنّها تقوم في آن واحد على التّقابل والاتّحاد الوثيق بين هذين الطرفين". [2]

---

[1] مصطفى حسيبة، **المعجم الفلسفي**، دار أسامة، ط1، عمان، 2009م، ص206

[2] – إبراهيم مدكور، **المعجم الفلسفي**، مرجع سابق، ص187

لكن البحث في الأبستمولوجيا(أصول المعرفة) يقودنا إلى البحث في مفهوم العقل عند الغرب، ذلك أنّ كل ما يتعلّق بالمعرفة ومصادرها معتمد على ضبط وتحديد مفهوم العقل. فمع بداية النّهضة الغربية تعرّض الفكر الغربي إلى إعادة نظر من حيث المفاهيم ومن حيث البعد الوظيفي، وعليه تعرضّ مفهوم العقل إلى تغيّيرات جذرية، فقد أسّست مقولة "العقل عاجز عن إدراك الغيب" إلى مسألة إعادة بناء مفهوم العقل في إطار هذه الحقيقة المطلقة، التّي كان من آثارها التمرّد على سلطة الكنيسة، وبالتّالي تمّت إعادة بناء وتركيب مفهوم العقل بمعزل عن "الوحي" متمثلاً بالعهدين القديم والجديد، وهو ما أدى آليًّا إلى انحصار المعرفة "بالحس". حيث تمّ اختزال وظيفة العقل من التّعرف على الحقائق الكلّية والجزئية، وتوجيه الفعل انطلاقاً من المعرفة المكتسبة إلى إدراك الظواهر الحسّية فقط، وتوجيه الفعل انطلاقاً من الخبرة التجريبية. وفي السياق ذاته ترى المدرسة العقلية أنّ العقل هو المصدر الوحيد للمعرفة، عن طريق البرهان الرّياضي، انطلاقا من الشّك إلى اليقين.

ولعل **فرانسيس بيكون** (1561م – 1626م) المعروف بقيادته للثورة العلمية عن طريق فلسفته الجديدة القائمة على «الملاحظة والتجريب»، من الرّواد الذين انتبهوا إلى عدم جدوى المنطق الأرسطي الّذي يعتمد على القياس. حيث أدرك بأنّ العيب الأساسي في طريقة التّفكير لدى فلاسفة اليونان والعصور الوسطى حيث ساد الاعتقاد بأنّ العقل النّظري وحده كفيل بالوصول إلى العلم. ومن خلال كتابه "الآلة الجديدة" يعطي الدّفعة الأولى لمساعي إعادة بناء مفهوم العقل والّذي حمّل فيه الجانب الفطري من العقل مسؤولية ارتكاب الأخطاء وتشويه الحقائق؛ لأنه أكثر جنوحاً للخطأ من الأحاسيس. وبالتالي أسّس لمفهوم المعرفة الفطرية القائلة بإنّ العقل البشري يشتمل على بعض الأفكار الفطرية الموروثة منذ الولادة دون أن يكتسبها العقل من التجارب التي تمر به أثناء الحياة. ولقد بلغ من رسوخ هذا المذهب في النّفوس أنّه لم يكن يستهدف حتىّ لمجرد البحث والجدل، وكان ديكارت من أشدّ المدافعين عن صحتّه وثبوته.

غير إنّ نظرية **بيكون**، لم يكن لها تأثير طويل الأمد، إذ ما لبثت أن استبعدت من طرف أبرز أقطاب المدرسة الوضعية، **جون لوك** (1632م – 1704م) الطبيب السياسي، والفيلسوف الحسي التّجريبي. أحد أقطاب المدرسة الحسّية التّجريبية. لقد سلّم **لوك** بعجز العقل البشري وقصوره عن معالجة ما يتجاوز حدوده وإمكانياته وقد وضح ذلك في معظم كتبه ولا سيما كتابه (مقال في الفهم الإنساني) وكتابه (عن العقل البشري) اشتهر **جون لوك** زعيم الحسيين بعبارته المشهورة: "إذا سألك سائل: متى بدأت تفكر؟ فيجب أن تكون الإجابة: عندما بدأت أحس". إذن المدرسة الحسّية التّجريبية ترجع المعرفة إلى الحسّ فقط، يقول **جون لوك:** "أنّ العقل يولد صفحة بيضاء، وأنّ التّجربة الحسّية هي الّتي تخطّ سطورها على هذه الصفحة البيضاء، وهذا دليل على أنّ لوك رفض الأفكار الفطرية الّتي قال بها **ديكارت**."[1]

ويتواصل امتداد هذه الرّؤية بأكثر حدّة في الطّرح مع **ديفيد هيوم** الّذي تأثر جدا **بجون لوك**، فكان أوّل فيلسوف في العصر الحديث يطرح فلسفة طبيعية شاملة تألّفت جزئيا من رفض الفكرة السّائدة تاريخيا بأنّ العقول البشرية نسخ مصغرة عن "العقل الإلهي" فرفض الدّيانات والمسيحية وكتبها كدليل على وجود خالق؛ وبدلا من ذلك رأى أنّ أفضل ما يمكن القيام به تطبيق أقوى المبادئ التّجريبية والمفسّرة الموجودة من أجل دراسة ظاهرة العقل البشري. ولذلك قامت فلسفته على عدم الثّقة بالتأمل الفلسفي. فعمل جاهداً لأخذ المنطق الوضعي إلى نهايته؛ لينكر أن مبادئ وعمليات العقل بحدّ ذاتها ليست فطرية وإنّما هي مكتسبة. ولكنّه آمن أنّ كلّ معرفة جديدة تأتي نتيجة للخبرة، وأنّ كلّ الخبرات لا توجد إلّا في العقل على شكل وحدات فردية من الخبرة. لكنّ رؤية هيوم للعقل وانكاره للمعرفة الفطرية أدّى إلى إنكار الرابطة الضّرورية بين السبب والمسبّب، وتحويلها إلى رابطة شكلية ظاهرية ناتجة من مجرد الألفة والعادة. وهو ما يؤدّي بالفكر الوضعي إلى نسبية مطلقة. فالعقل لم يعد ينطوي على مبادئ ثابتة، بل على مجموعة من القواعد المستمدة من العادة والألفة.

---

[1] – يحيى هويدي، **مقدمة في الفلسفة العامة**، دار الثّقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط9، 1989م، ص145

غير إنّ هذه الرؤية لم يكتب لها أن تسود طويلا، وإلاّ كانت لتأسّس مبكراً لمأزق خانق وخطير للمعرفة الغربية. فكان من الضّروري أن يبحث الفكر الغربي عن رؤية تعيد التوازن له. فجاءت أفكار **إيمانويل كانط** (1724م–1804م) لتعيد صياغة الفكر الغربي من خلال إعادة مفهوم المبادئ الفطرية والضرورية، انطلاقا من مشروعه العام الّذي شمل منظورا جديدا في الفلسفة، أثر ولا زال يؤثّر في الفلسفة الأوربية، حيث امتدّ منذ القرن الثّامن عشر حتّى القرن الحادي والعشرين. من خلال نشر أعمالا هامة وأساسية عن نظرية المعرفة وأعمالا أخرى متعلقة بالدّين وأخرى عن القانون والتّاريخ. فقد جمعت المدرسة النّقدية الكانطية بين الاتّجاهين العقلي والحسّي التّجريبي، "إذ يلخّص كانط موقفه التّوفيقي الشّامل في عبارة مشهورة وهي: التّصورات بدون الادراكات فارغة، والإدراكات بدون التّصورات عمياء." [1] أمّا المدرسة الحدسية تذهب إلى اعتماد الحدس كمصدر للمعرفة رافضة الحسّ والعقل؛ أمّا المدرسة الماركسية فتعتمد المنظور الإنساني في وجوده الشّامل أي ما يسمى بالبنية الكلية. [2]

إلاّ أنّ أفكار **كانط** أعادت بعض التّوازن للفكر الغربي بإعادة مفهوم المبادئ الفطرية والضرورية، لكنّها كرّست النّظرة الوضعية في الوقت نفسه؛ إذ جعلت استخدام هذه المبادئ الفطرية في غير المحسوس أمراً مستحيلاً، ممّا جعل العقل يقتصر في إدراكه على "الحقائق الجزئية" إلى حقيقة كلّية متمثّلة في إله خالق مهيمن، على الرّغم من اعترافه بضرورة ردّ عالم الظّواهر المحسوسة إلى عالم علوي ماورائي. المفارقة المذهلة الّتي يلاحظها بعض الباحثين تتمثّل في إنكار **كانط** قدرة العقل النّظري الخالص على الوصول إلى معرفة راسخة للحقّ العلوي، في الوقت الّذي يؤكّد فيه لزوم مفهومي الله واليوم الآخر لتأسيس فعل أخلاقي عند الحديث عن العقل العملي.

---

[1] – هنتر ميد، **الفلسفة أنواعها ومشكلاتها**، ترجمة: فؤاد زكريا، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة ط2، 1985م، ص 194

[2] – يحيى هويدي، **مقدّمة في الفلسفة العامّة**، مرجع سابق، ص 235

لقد أسّست هذه النّظرة الكانطية للشّرخ الاعتقادي للدّين، والّذي تحوّل بذلك إلى مسألة نفسية ذاتية خارجة عن مفهوم الحقائق. كما أسّست في الوقت ذاته لتطويع الوقائع لخدمة الأغراض الشّخصية بدلاً من اعتماد العقل للبحث عن حقائق الأشياء، ممّا أدّى لإلغاء الضّوابط الّتي تتدخل في عملية نقل المعارف من مستوى الحدس إلى مستوى التّفكير، وتحول دون تطويع الاستدلال لتحقيق مآرب شخصية.

ومع مطلع القرن العشرين انبثقت البراغماتية أو الذّرائعية، من الرّوح المادية الّتي طغت على الحياة العامّة للمجتمع الغربي –الأمريكي خاصّة– وارتبطت بتطوّر مناهج البحث العلمية والاتّجاهات الواقعية المعاصرة، خاصّة مع الفيلسوف الإنجليزي **جيرمي بنتام**، انطلاقا من المقاييس التي حدّدها وهي: الشدّة، المدّة، اليقين، القرب، الامتداد، الخصب والنقاء.. أمّا المدرسة فإنّها ترجع المعرفة إلى السّلوك أو الفعل أو التّجربة العملية؛ يرى أنصار هذا المذهب أنّ وظيفة الفكر هي ليست أن يصف، أو يمثُل، أو يعكس الواقع.

بل إنّ الفكر هو نتاج للتّفاعل بين الكائن الحيّ والبيئة، وبالتّالي فإنّ وظيفته هي التّنبؤ، والعمل، وحلّ المشكلات، ولذلك ينظر إلى معظم الموضوعات الفلسفية– مثل طبيعة المعرفة واللّغة والمفاهيم، والعلوم، بالشّكل الأفضل من حيث استخداماتها ونجاحاتها العملية، ولذلك تحاشى **وليام جيمس** (1842م–1910م) – المتأثّر بفكر مؤسّس الذرائعية الفيلسوف الأمريكي، **تشارلز بيرس** (1839م– 1914م) وهو أوّل من ابتكر كلمة البراغماتية في الفلسفة المعاصرة – رفض مناقشة القضايا الميتافزيقية على سبيل هل العالم واحد أم كثير؟ وهل هو مادّي أم روحي؟ وهل الإنسان حرّ أم مقيّد؟ باعتبارها قضايا غيبية لا تؤدي إلى نتائج نافعة، وبالتّالي فهي ليست صحيحة وليست حقيقية، لأنّ الحقيقة تقود للنّجاح في الحياة، كما إنّ الفعل الخيّر نتيجته لذة أو منفعة.

وفي ذات السّياق يرى المؤسّس الفعلي للبراغماتية الفيلسوف الأمريكي **بيرس** أنّ كل فكرة لا بدّ أن تكون تمهيدا لعمل ما، ويدعم **وليام جيمس** هذا الاتّجاه بقوله إنّ العمل والمنفعة

هما مقياس صحّة الفكرة ودليل صدقها؛ ويدلّل **جون ديوي** على صدق دعاوى من سبقه في عملية إتمام بناء المذهب حينما يقرّر أنّ العقل هو أداة العمل ووسيلة المنفعة. ليكتمل بذلك ملمح الفلسفة الأمريكية الّتي تقوم على تمجيد الفرد وتغليب مصلحته الشّخصية، دون النّظر إلى اختلاف نظرة المجتمعات غير الأمريكية حول ما هو نافع وما هو ضار بالنّسبة لكلّ مجتمع، وذلك لاختلاف معايير كلّ مجتمع.

إذا كان من المنظور الوضعي أنّ المعرفة الدّينية تحتاج إلى إيمان ميتافيزيقي(غيبي) غير ممكن البرهنة عليه دومًا؛ فإنّ المعرفة الغربية المادّية ليست أقل ميتافيزيقيةً من المعرفة الدّينية، في اعتمادها على مرجعية المادّة وحدها. ذلك إنّ تأسيس المعرفة الغربية في سياق الحداثة قد صيغت من داخل النّسق الثّقافي الغربي ذاته، ومن داخل الحركة التّاريخية الّتي مرّ بها العقل الغربي، فهو متأثّر إلى حدّ بعيد بالمسألة الدّينية، كما تجلّت لديه في دور الكنيسة السّياسي ومحاربتها للعلم، بحيث أصبح لازماً لكي تتحرّر المعرفة أن تستبعد سلطة الدّين، وهي سلطة تأسّست على ركيزة ادّعاء امتلاكها للحقيقة "الكلّية" الّتي تنتهي إليها المعارف الجزئية.

إشكالية اليقين في المعرفة (مبدأ الرّيب)

إشكالية اليقين في المعرفة، قضّية مركزية في نظرية المعرفة وفلسفة العلم. فالأمر يتعلّق بمسألة دقّة وموثوقية المعرفة والاعتقاد، من خلال إثارة الشّكوك حول صحّة معرفتنا ومعتقداتنا، والتّأكيد على القيود وقابلية الخطأ للمعرفة البشرية، طرح الأسئلة حول الأساليب المستخدمة لاكتساب وتبرير ادّعاءات المعرفة. حيث تبرز الحاجة إلى إعادة تقييم وفحص فهمنا للعالم باستمرار.

تتقاطع مشكلة اليقين في المعرفة أيضًا مع مشكلة الشكّ، الّتي تشكّك في إمكانية معرفة معينة وموثوقية حواسنا وإدراكنا. وذلك مجال نقاش مستمر في الفلسفة، وجدال بين الرأي الّذي يدعو إلى التّشكيك في جميع ادّعاءات المعرفة، فمن المسلّم به عمومًا أنّ البشر ليسوا على

دراية كاملة، ولم يمتلك أيّ شخص معرفة كاملة. بينما قد يختلف الفلاسفة حول الأسباب الكامنة وراء ذلك، إلاّ أنّه مقبول على نطاق واسع حتىّ في السّياقات العلمية.

تخضع التّجارب العلمية لضوابط صارمة يمكن أن تحدّ من دقّتها، وتستند الفرضيات العلمية إلى أدلّة قد لا تضمّن صحتها، وبين رأي آخر يرى من الممكن خرق حجاب الجهل البشري بالأدوات الصّحيحة، بحسب دعاة الحتمية الّذين يعارضون مبدأ الشكّ. إذا كان على الشّخص أن يعرف كلّ الظّروف الحالية في الكون، فلا يوجد نظريًا أيّ شيء يمنعه من الحصول على معرفة كاملة. ولكن لابدّ من رأي ثالث أكثر اعتدال يعترف بإمكانية المعرفة مع إدراك حدودها.

كما ترتبط مشكلة المعرفة أيضًا، بتطوير ونشر التّقنيات الجديدة، حيث إنّها تثير أسئلة حول الآثار الأخلاقية والاجتماعية لهذه التّقنيات والمعرفة الّتي تدعمها.

وفي سياق أزمة العلوم والمعارف أو إشكالية اليقين، تصف نظرية النّسبية العامّة **لألبرت أينشتاين**، ومبدأ عدم اليقين الّذي وضعه الفيزيائي الألماني **فيرنر هايزنبرغ** كيف أنّ فهمنا للعالم محدود بشكل أساسي من خلال الأدوات ذاتها الّتي نستخدمها لرصده وقياسه. فقد أثار أزمة الفيزياء بتحدّثه عن اللّايقين، وعن اللّاحتمية؛ وطوّر ميكانيكا الكم. "مستخدما مبدأ أينشتين الثّوري بطريقة مرنة في دعم مبدئه: الملاحظون يرون العالم بشكل مختلف. غير أنّ أينشتين اعتبر هذا إساءة تأويل بشعة لأعظم إنجازاته." [1]

ينصّ مبدأ اللايقين على أنّه كلّما زادت دقّة معرفة موضع الجسيم، كلّما قلّت دقّة معرفة زخمه، والعكس صحيح. قدّم هذا المبدأ قيدًا أساسيًا على دقّة القياسات على المستوى الكمّي وتحدّى المفهوم الكلاسيكي للحتمية، والّذي اعتبر أنّه يمكن التّنبؤ بسلوك الجسيمات بيقين مطلق إذا كانت ظروفها الأولية معروفة.

[1] – ديفيد لندلي، **مبدأ الرّيبة**، ترجمة: نجيب الحصادي، دار العين للنشر، أو ظبي، د.س، ص20

كان عمل **هايزنبرغ** على مبدأ عدم اليقين جزءًا من تحوّل أكبر في الفيزياء في أوائل القرن العشرين، حيث بدأ العلماء يدركون أنّ القوانين الكلاسيكية للفيزياء لم تكن كافية لتفسير سلوك الجسيمات على المستوى الكمي. أدّى هذا الإدراك إلى تطوير ميكانيكا الكم، والّتي قدمت مفاهيم جديدة، مثل ازدواجية الموجة والجسيم والتّراكب والتّشابك.

بهذا المعنى، يمكن اعتبار مبدأ عدم اليقين بمثابة تذكير بأنّ هناك جوانب معيّنة من العالم وخبراتنا خارجة عن فهمنا وتحكمنا الكاملين. " وثمّة حقيقة بديهية، وإن ظلّت منسية، مفادها أنّ الكائنات البشرية ليست كلّية العلم. لم يسبق لأحد من البشر أن عرف كلّ شيء، ومن غير المرجّح أن يتسنىّ لأحد منهم أن يعرف كل شيء" [1] وفي هذا السّياق يتحدّث **ديفيد ليندلي** في كتابه، (مبدأ الرّيبة) عن الشكّ وعن مفهوم عدم اليقين في العلم وآثاره على فهمنا للعالم. يستكشف الكتاب كيف أنّ مبادئ عدم اليقين، كما طوّرها فيزيائيون مثل **فيرنر هايزنبرغ** و**نيلز بور**، تحدّت افتراضاتنا حول الواقع الموضوعي للعالم ودقّة قياساتنا وتوقعاتنا، ويبيّن بأنّ مبدأ عدم اليقين يُظهر أنّ هناك حدًا ملازمًا لقدرتنا على معرفة الحالة الدّقيقة للنظام، مثل موضع وسرعة الجسيم، في أي وقت. هذه الفكرة لها آثار بعيدة المدى على فهمنا للعالم الطّبيعي، حيث تشير إلى أنّه من غير الممكن قياس أي شيء بدقّة كاملة، وأنّه سيكون هناك دائمًا مستوى معيّن من عدم اليقين المتأصّل في معرفتنا.

"لم يجادل **هايزنبرج** في كمال قوانين الطّبيعة، بل عثر في حقائق الطّبيعية نفسها على صعوبات غريبة وتهدّد بالخطر. لقد تعلّق مبدؤه في الرّيبة بأكثر أفعال العلم أولية: كيف نحصل على معرفة بالعالم، كيف نحوز على نوع المعرفة الّذي نستطيع تعريضه للتّدقيق العلمي؟ وفيما يتعلّق بمثال الجسيمات الّذي عني به، كيف نعرف موضع شيء ما ومدى سرعته؟ لقد كان من شأن هذا السّؤال أن يربك أسلاف **هايزنبرج**. في أي وقت، للشّيء المتحرّك

[1] – المرجع السابق، ص11

سرعة بعينها وموضع محدّد. ثمّة سبل لقياس أو ملاحظة السّرعة والموضع. وكلّما كانت الملاحظات أفضل، كانت النّتيجة أدّق، أي شيء آخر يمكن قوله؟" [1]

ومن جانب آخر، يستكشف **ليندلي** الآثار المترتّبة على مبدأ عدم اليقين في مجالات أخرى من العلم والفلسفة، والأدب، والأنثروبولوجيا، وعلى أسس الاحتمال، وحدود المعرفة البشرية، ويبيّن أنّ مبدأ عدم اليقين له آثار مهمّة على كيفية تفكيرنا في العالم ومكاننا فيه، وأنّه يجبرنا على إعادة فحص افتراضاتنا حول طبيعة الواقع وقدرتنا على فهمه.

يقول بهذا الخصوص: "أصبح مبدأ الرّيبة عبارة جذّابة تصف صعوبة عامة، ليس فقط في العلم، تواجه تأسيس معرفة لا تشوبها شائبة. حين يقرّ الصّحفيون أنّ رؤاهم قد تؤثّر في القصص الّتي يعدّون تقارير بخصوصها، حين يأسى علماء الأنثروبولوجيا على أنّ حضورهم يؤثر في سلوك الثّقافات الّتي يقومون بتقصيها، سوف يكون مبدأ **هايزنبرج** في متناولهم: الملاحِظ يغيّر الشّيء الملاحَظ (بالكسر ثم الفتح). حين يقر منظّرو الأدب أنّ النّص يعرض تنويعة من المعاني، وقفًا على مزاج ومحاباة قرّاء مختلفين، يكون **هايزنبرج** مختبئا في الوراء: فعل الملاحظة يحدد ما يلاحظ وما لا يلاحظ." [2]

إن اعتماد مبدأ عدم اليقين من قبل فروع المعرفة الأخرى لا يرجع بالضّرورة إلى علاقته المباشرة بمجالاتهم المحدّدة، بل قد يكون ذلك بسبب أنّ المبدأ يبرز جانبًا أساسيًا من البحث العلمي؛ إذ إنّ هناك حدودًا لما يمكننا معرفته على وجه اليقين. هذه الفكرة من عدم اليقين وحدود المعرفة، هي جانب أساسي من جوانب الفلسفة، ولها صدى مع تجارب النّاس اليومية من حيث التّنوّع في المواقف المعقّدة وغير المؤكّدة، بالإضافة إلى أنّ مبدأ الشكّ هو جانب أساسي من جوانب المنهج العلمي، ويشجع التّفكير النّقدي والاستعداد للتّشكيك في الافتراضات والبحث عن الأدلة. وبالتّالي، فإنّ اعتماد مبدأ عدم اليقين لهايزنبرغ في المجالات الأخرى قد

[1] – المرجع نفسه، ص19

[2] – المرجع نفسه، ص22

يكون أكثر حول تداعياته الأوسع على كيفية تعاملنا مع المعرفة والاستفسار، بدلاً من علاقتها المحددة بتلك المجالات.

"هل يتعلّق هذا بأيّة طريقة بالفيزياء الأساسية؟ بالكاد! فلماذا إذن تحمّست فروع معرفية أخرى لتبنيّ مبدأ **هايزنبرج؟** سوف أقترح لاحقا أنّ هذا الضمّ لفكرة غريبة لا يرجع إلى كون الصّحفيين وعلماء الأنثروبولوجيا يتوقون إلى العثور على تبرير عملي مشكوك في أمره لأحكامهم؛ بل لأنّ مبدأ الرّيبة يجعل المعرفة العلمية نفسها أقلّ ترويعا لغير العلماء، ويقرّبها من نوع المعرفة الغامضة والمراوغة الّتي نتشبث بها يوميّا." [1]

كما شكّل اكتشاف قوانين الوراثة من قبل العالم السويدي **غريغور مندل،** ثورة علمية مهمّة أعادت النّظر في كثير من المسائل العلمية الّتي كانت توصف بالثّبات.. تحدّى عمل **مندل** المفهوم السائد آنذاك للوراثة. حيث "طوّر في ستّينيات القرن التّاسع عشر ما صار يعرف باسم قوانين مندل للوراثة (Mendel's laws of inheritance). باستخدام نباتات البازلاء كموضوعات لتجاربه. درس **مندل** انتقال لون وشكل وملمس الزّهرة من البذور إلى الأجيال المتعاقبة. وكان اختيار هذه الصّفات عن قصد، لأنّها تنتقل بطريقة الكلّ أو لا شيء، على العكس من الصّفات الّتي تتباين عبر مدى متّصل من التّدرج، مثل الوزن أو الحجم، بعد إجراء أعداد كبيرة من التّلقيحات بين النّباتات الّتي ثبتت صلاحيتها للإكثار، صار بإمكانه وصف الانتظام العددي في الطّريقة الّتي تمرّر فيها الصّفات من الآباء إلى الأجيال المتعاقبة من الذرية، النّظام الذي صار يعرف بقوانين مندل. لكن، لم يقترح مندل آليةً تفسر نقل الصفات من جيل إلى جيل، واكتفى بمجرد اقتراح أنه من المحتمل أن ينطوي ذلك على عوامل (factors)، داخل النّباتات." [2]

---

[1] – المرجع، نفسه ص22

[2] – شيلدون كريمسكي وجيرمي غروبر، **تفسيرات وراثية،** ترجمة: د. ليلى الموسوي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2016، ص34

لم يقدم عمل **مندل** فهمًا جديدًا للوراثة فحسب، بل فتح أيضًا طرقًا جديدة للبحث العلمي. إذ فتح المجال للعلماء بالبدء في دراسة الأساس المادّي للوراثة والتّحقيق في كيفية انتقال السمات من جيل إلى آخر. علاوة على ذلك، أرست قوانين الوراثة لمندل الأساس لتطوير علم الوراثة الحديث، والّذي أحدث ثورة في فهمنا للعديد من جوانب علم الأحياء، بما في ذلك التطوّر والبيولوجيا الجزيئية والتكنولوجيا الحيوية.

بشكل عام، كان اكتشاف مندل لقوانين الوراثة ثورة علمية مهمة غيرت بشكل أساسي فهمنا لعلم الوراثة ومهدت الطريق للعديد من التطورات العلمية المستقبلية.

كما تحدى اكتشاف العالمة **باربرا مكلينتوك** وجهة النّظر السائدة، حيث أجرت بحثًا رائدًا حول بيولوجيا الطّفرة في نباتات الذرى. كان عملها ذا صلة بموضوع التّغيير السّريع في علم الأحياء، حيث اكتشفت أنّ الجينات يمكن أن تتحرّك داخل جينوم الكائن الحيّ، وهي ظاهرة أسمتها "التّحويل"

قوبل عمل **مكلينتوك** على التّحويل في البداية بالشّك، لكن الدّراسات اللاّحقة أكّدت النّتائج التّي توصلت إليها وأدّت إلى فهم أفضل لآليات التّباين الجيني والتطور. حاز عملها على جائزة نوبل في علم وظائف الأعضاء أو الطب عام 1983م.

أمّا أزمة اليقين في الرّياضيات المشار إليها باسم "فرضية ريمان" الّتي اقترحها عالم الرّياضيات **برنارد ريمان** في عام 1859م. تهتم الفرضية بتوزيع الأعداد الأولية، والّتي هي اللبنات الأساسية لجميع الأرقام. تؤكّد فرضية **ريمان** أنّ توزيع الأعداد الأولية ليس عشوائيًا، بل يتبع نمطًا يمكن التّعبير عنه رياضيًا.

تشير قاعدة "من نقطة واحدة يمرّ أكثر من خط مستقيم "، إلى مفهوم الهندسة غير التقليدية، الّتي تتحدى فكرة أنّ هناك طريقة واحدة فقط لقياس الفضاء والمسافات. أمّا وفق الهندسة غير التقليدية، فهناك إمكانية مرور خطوط متوازية متعدّدة عبر نقطة واحدة، كان يُعتقد سابقًا أنّها مستحيلة وفقًا للهندسة التقليدية.

هذه الفكرة، الّتي اقترحها عالم الرياضيات **نيكولاي لوباتشيفسكي** لأوّل مرّة في أوائل القرن التّاسع عشر، ساهمت في أزمة اليقين في الرّياضيات من خلال تحدي المعتقدات القديمة حول طبيعة الفضاء والبديهيات الّتي تقوم عليها النّظم الرياضية.

لقد أدّت فرضية **ريمان** على مجال الرياضيات، إلى تطوير فروع جديدة للرياضيات، بما في ذلك نظرّية الأعداد والهندسة الجبرية، ولها روابط عميقة بمجالات أخرى من العلوم مثل الفيزياء وعلوم الكمبيوتر؛ ولا تزال تمثّل مجالًا نشطًا لأبحاث مكثّفة لعلماء الرياضيات اليوم.

و"وفق هذا، لم يعد هناك مجال لليقين والإطلاق والجزم، ولم يعد ثمّة حقّ لأحد في أن يزعم أنّ للحقيقة وجها واحدًا، أو بأنّ جهة دون غيرها قد عرفت هذا الوجه. يحدث هذا في العلم، معقل الملاحظة والتّجريب وإعمال أشدّ معايير الاختبار صرامة وإحكامًا؛ فما عسى أن يكون عليه الأمر حين يرتهن بمسائل ميتافيزيقية أو أخلاقية أو سياسية أو أدبية؟ يظهر أنّ النّزعة الدوغماطيقية بمختلف تمظهراتها تلقى مصارعها على يد هذا المبدأ، وأن بقاءها إلى يومنا هذا لا يثبت سوى عناد أنصارها." [1]

أزمة المنهج

شهدت الفلسفة المعاصرة تحولًا بعيدًا عن التّركيز التّقليدي على العقلانية والحجج المنطقية الّتي ميّزت الفلسفة الغربية منذ الإغريق؛ وتزايد التّركيز بدلاً من ذلك على الحدس والحلم والخيال...إلخ، كمصادر للمعرفة والفهم. ويرجع ذلك جزئيًا إلى التّغيرات والتّطورات السريعة في مختلف المجالات العلمية والبشرية، والّتي أدّت إلى إعادة تقييم دور العقل البشري وحدوده.

إذن هناك اعتراف متزايد في الفلسفة المعاصرة بأنّ التّركيز التّقليدي على العقلانية والحجج المنطقية له حدود، وأنّ الأنماط البديلة للفهم والمعرفة قد تكون ضرورية لفهم بعض

[1] – ديفيد لندلي، **مبدأ الرّيبة**، مرجع سّابق، ص14

الظّواهر أو جوانب الواقع بشكل كامل. وقد أدّى هذا إلى تحوّل نحو منهج أكثر شمولية وتجريبية للفلسفة، والّذي يتضمّن عناصر الحدس والحلم والخيال، وأنماط التّفكير غير العقلانية الأخرى.

وقد تأثّر هذا التّحول بعدد من العوامل، خاصّة تلك التّطورات الهامّة في علم الأعصاب، وعلم النّفس المعرفي، والّتي تحدّت المفاهيم التّقليدية للعقل وحدوده. بالإضافة إلى ذلك، فإنّ التّقدم في مجالات ذات العلاقة، مثل الدّراسات البيئية، ودراسات النّوع الاجتماعي، قد سلّط الضّوء على أهمّية الخبرة الذّاتية والحاجة إلى دمج وجهات نظر وأشكال مختلفة من المعرفة في البحث الفلسفي.

ففي مجال علم الأعصاب، هناك فهم متزايد لدور العقل اللاّواعي وتأثير العواطف والتّجارب الذّاتية على إدراكنا للعالم. أمّا في علم النفس، فهناك اهتمام متزايد بدور الحدس والمشاعر في اتّخاذ القرار. وفي الأدب والفنون، هناك اعتراف متزايد بأهمّية الخيال والإبداع في فهم التّجربة الإنسانية.

أحد الشّخصيات الرئيسية في هذا التّحول نحو منهج أكثر تجريبية للفلسفة، هو الفيلسوف الفرنسي **جيل دولوز**، الّذي أكّد على أهمية الإبداع والحدس والتّأثير في الفكر الفلسفي. جادل **دولوز** بأنّ المقاربات التّقليدية للفلسفة أصبحت مركزة أكثر من اللاّزم على المنطق والجدل، وأنّ أنماط التّفكير البديلة كانت ضرورية لفهم تعقيدات العالم بشكل كامل.

"لقد حسم **دلوز** الأجوبة في قولة واحدة، أنّ الفلسفة هي إبداع المفاهيم. لم تعد الفلسفة معرفة (المبادئ الأولى)، ذلك التّعريف الإغريقي الأرسطي، الّذي لم تزحزحه أعتى ثورات العقل وانعطافاته الكبرى حتّى **كانط** لم يبارح هذه التّرسيمة، وإن اصطلح عليها بتسمية أحدث: (نقد العقل الخالص). فقد يتضمّن إبداع المفاهيم تخوماً من المبادئ الأولى، ولكنّه لا يتحدّد بها. وقد يوحي ابداع المفاهيم بما يشبه الممارسة الفعلية للعقل الخالص. لكنّه مع ذلك يحمل هذه الممارسة إلى ما لا ينتظره العقل الخالص من ذاته، ولا تَعِدُ به جاهزيته أصلاً. هذا التّعريف، الّذي يزعزع كذلك من مواصفات كل تعريف منطقياً، ينقل الفلسفة من طوبائية البحث

عن الحقيقة إلى حيز أدوات البحث. إذ أن المفاهيم لم تكن مفردات للحقيقة، بقدر ما تصير أدوات أو مفاتيح تتعامل مع أجواء الحقيقة. ولقد قلنا، مفاهيم ولم نقل مفهوماً. وذلك لأنه لم تعد ثمة طريقة واحدة بعينها تطرق باب أو أبواب الحقيقة. فإنّ تعدّدية في المفاهيم تفترض مداخل كثيرة ومتنوّعة الّتي قد يُؤدي بعضها الى البعض الآخر، أكثر مما يتّجه الجميع نحو قبلة واجدة." [1]

ويؤكد **دولوز** في كتابه (الاختلاف والتكرار) 1968م، على أهمّية الإبداع ودور الحدس في الفكر الفلسفي، ويجادل بأنّ الإبداع هو أساس الفلسفة وأنّ الحدس ضروري لخلق مفاهيم جديدة. أمّا في كتابه (منطق المعنى) 1969م، فإنّه يستكشف العلاقة بين اللّغة والحس والإبداع، ويرى أنّ الإبداع ينشأ من اضطراب الحس، وأنّ اللّغة قادرة على إنتاج حواس وأفكار جديدة.

إذن فهناك جدل ومناقشة مستمرة حول المناهج في الفلسفة المعاصرة، حيث يعتقد البعض بأنّ المناهج التّقليدية تركّز بشكل كبير على النّصوص والأرقام التاريخية، وأنّها لا تعكس بشكل كاف تنوّع الفكر الفلسفي في العصر المعاصر، من جهة مقابلة، يعتقد آخرون بأنّ المنهج التّقليدي ضروري لفهم السّياق التّاريخي وتطوير الأفكار الفلسفية، وأنّه يوفّر أساسًا ضروريًا للمشاركة في المناقشات الفلسفية المعاصرة.

أدّت هذه التّطورات إلى تحوّل في الطّريقة الّتي يتعامل بها الفلاسفة مع موضوعاتهم، مع مزيد من التّركيز على المناهج متعدّدة التّخصصات والشّاملة الّتي تتضمّن رؤى وأساليب من مجالات أخرى، مثل أساليب الاستبطان والتّأمل والممارسات التّأملية الأخرى لاكتساب نظرة ثاقبة لطبيعة التّجربة الإنسانية.

---

[1] – جيل دولوز، **ماهي الفلسفة**، ترجمة: مطاع صفدي، مركز الانتماء القومي، بيروت، ط1، 1997م، ص5

لقد تأثّرت إذن الفلسفة المعاصرة بالهزّات العنيفة الّتي تعرّض لها الفكر البشري، وانعكس ذلك على الفهم المتزايد بأنّ العقل البشري ليس مجرد آلة عقلانية ومنطقية، ولكنّه أيضًا نظام معقد وديناميكي يتشكّل من خلال مجموعة واسعة من العوامل.

فقد كان لظهور العلم الحديث في القرنين السّابع عشر والثّامن عشر، بتركيزه على الملاحظة التّجريبية والمنهج العلمي، تأثيرا عميقا على طريقة تعامل الفلاسفة والباحثين مع موضوعاتهم. إذ أدى النّجاح الكبير للعلم في مجالات مثل الفيزياء والكيمياء والبيولوجيا إلى إعادة تقييم المنهج الاستنتاجي التّقليدي للفلسفة، والّذي اعتمد بشكل كبير على التّفكير المنطقي والافتراضات المسبقة. وبدأ الفلاسفة في الاعتماد بشكل أكبر على الملاحظة والتّجريب لفهم العالم، محاكاة لعلم الرياضيات والفيزياء وعلم الأحياء، فانعكس ذلك على المعرفة، حيث بدأ التّشكيك في وجهة النّظر التقليدية القائلة بأنّ المعرفة لا يمكن الحصول عليها إلاّ من خلال العمليات العقلانية والمنطقية، وبدأ التّأكيد على أهمّية الملاحظة والخبرة في اكتساب المعرفة.

ووفقا لها التّحول فقد أفرزت كشوفات **فرويد** في اللاوعي وضعاً جديداً هزّ أركان علم النّفس التقليدي آنذاك؛ إذ تَبَيّنَ أنّ السّلوك الإنساني لا يصدر في مُعظمه عن العقل. كما شهد علم الاجتماع تحولات الكبرى لا تقل أهمية عن تحولات علم النّفس، حيث تراجع المفهوم التقليدي للعقل؛ خاصة مع التّوجه الجديد الذي برز مع **شلايرماخر** و**ديلتاي**، إذ أحدثا ثورة حقيقية في هذا المجال، إذ دعا **ديلتاي** إلى توظيف قدرة الإنسان للتقمص المُتعاطف لحالات الآخرين، وأفعالهم، وفهمها من الداخل، وكان ذلك بمثابة استدعاء أول للمنهج التأويلي، كما سنبيّن ذلك لاحقا.

بالعودة إلى الاغريق، نجد أنّ المنهج الاستنتاجي ميز تفكير الإغريق، من حيث تركيزه على فكرة أنّ المعرفة يمكن الحصول عليها من خلال التّفكير المنطقي واستخدام الافتراضات أو المقدمات المسبقة، فقد كان هذا المنهج بارزًا في أعمال الفلاسفة مثل **أفلاطون** و**أرسطو**.

وقد تأثّر هذا المنهج في الفلسفة بشدّة بالتّفكير الرّياضي لليونانيين، الذين عُرفوا بمساهماتهم في الرّياضيات والهندسة، إذ يمكن رؤية هذا الارتباط بين الفلسفة والرياضيات في أعمال الفلاسفة مثل **فيثاغورس** و**إقليدس**، من حيث توظيفهما للمفاهيم الرياضية والتّفكير في حججهم الفلسفية.

واستمر هذا المنهج في الفلسفة طوال العصور الوسطى، مع استمرار الفلاسفة مثل **توماس الأكويني** و**رينيه ديكارت** في الاعتماد على التّفكير المنطقي والاستنتاج للوصول إلى حقائق ومبادئ عامة.

لكن مع ظهور العلم الحديث في القرنين السّابع عشر والثّامن عشر، واجه تحديًا كبيرا بسبب التّركيز المتزايد على الأساليب التّجريبية والاستقرائية؛ وبدأ المنهج العلمي الجديد(المنهج التّجريبي) ينافس بل ويزيح في كثير من مسائل الفكر والمعرفة المنهج الاستنتاجي أو الاستنباطي، الّذي أصبح ينظر إليه على أنّه غير قادر على تقديم التّفسير الصّحيح عن العالم ومشكلاته، فكان ظهوره ينظر إليه من جهة على أنّه سرّ من أسرار تقدّم العلوم التّطبيقية، ومن جهة أخرى النّقلة الّتي طوت صفحة طرق التّفكير القديمة؛ وعليه جاءت دعوة الفلاسفة إلى تبنّي هذا المنهج الجديد.

رفضت الفلسفة الحديثة، المنطق الصّوري. إذ كان **ديكارت** (1590م–1650م)، –أحد أبرز فلاسفة العصر الحديث– من أشدّ المعارضين للمنطق الصّوري، كما اشتهر برفضه لاستخدامه في حججه الفلسفية، لاعتقاده أنّه صارم للغاية ومقيّد، بحيث لا يكون له أيّ قيمة في فهم تعقيدات العالم؛ ذلك لأنّ المنطق الصوري يعتمد على مجموعة من القواعد غير المتغيّرة الّتي لا يمكن أن تفسّر تعقيدات الفكر والخبرة البشرية. ونتيجة لذلك، أكّد **ديكارت** على أهمّية الحدس والعقل والتّفكير والتّأمّل الذّاتي في اكتساب فهم أفضل للعالم والعقل البشري، ممّا يؤدّي إلى معرفة أكثر دقّة وجديرة بالثّقة.

هذا الرّفض للمنطق الصّوري من قبل **ديكارت** وفلاسفة آخرين في عصره، اعتبر خروجًا مهمًّا عن المقاربات التّقليدية للفلسفة الغربية، الّتي اعتمدت بشكل كبير على الاستدلال المنطقي

والاستنتاج، فساعد في تمهيد الطّريق لمقاربات أكثر ابتكارًا وفريدة من نوعها للفلسفة، وكان له تأثير عميق على طريقة تفكير الفلاسفة في المعرفة والمنطق والعقل البشري، وترك بصمة واضحة الأثر على الكثير من الاتّجاهات الفكرية والفلسفية الّتي ظهرت في تلك الحقبة؛ إذ تأثّر كلّ من **باروخ سبينوزا** و**جوتفريد لايبنيز** –اللّذين تبعا تقليد **ديكارت**– بشدّة بالصّياغة الرّياضية للقوانين العلمية في تفكيرهما الفلسفي، من جهة استخدامهما للتّفكير الرّياضي والبنية الهندسية، لفهم طبيعة الواقع والعقل البشري.

اعتقد **سبينوزا** في عمله "الأخلاق" أنّه يمكن فهم الواقع على أنّه مادّة واحدة، والّتي أشار إليها باسم "الله أو الطبيعة"، وأنّ كلّ الأشياء في الواقع هي تعبيرات عن هذه المادة، فوظف لإثبات ذلك مفاهيم رياضية مثل البديهيات والتّعريفات والافتراضات لبناء حجته.

كما ناقش مبدأ السّببية، مستندا أيضا إلى مفاهيم رياضية. حيث ينصّ على أنّ كلّ ما هو موجود أو غير موجود يجب أن يكون له سبب أو تفسير محدد لوجوده أو عدم وجوده. كما يمكن أن يكون هذا السّبب أو جزءًا من طبيعة الشّيء نفسه أو موجودًا خارجه. بالإضافة إلى أنّ سبب وجود مادّة ما يقوم فقط على طبيعة تلك المادة نفسها، من حيث وجودها الضّروري.

"لابد أن يكون لكلّ شيء سبب أو علة معيّنة تفسر وجود هذا الشّيء أو عدم وجوده. وإن وُجد مثلاً مثلث، لابدّ من وجود علّة أو سبب لوجوده، وإن لم يوجد لابدّ أيضاً من وجود علّة أو سبب يمنع وجوده أو ينزع منه الوجود، ثم إنّه لابدّ لهذه العلّة أو السّبب إمّا أن تتضمّنها طبيعة الشّيء أو أن توجد خارج الشّيء. والعلّة الّتي تفسّر مثلاً عدم وجود دائرة مربّعة إنّما تشير إليها طبيعة الدّائرة المربّعة نفسها من جهة انطوائها على تناقض. وعلى العكس إنّ ما يفسّر وجود جوهر ما ينتج عن طبيعة هذا الجوهر وحدها من جهة انطوائها على الوجود الضّروري." [1]

[1] – باروخ سبينوزا، **علم الأخلاق**، ترجمة: جلال الدّين سعيد، المنظّمة العربية للتّرجمة، بيروت، ط1، 2009م، ص41

قد يكون المنهج العلمي مفيدًا في معالجة بعض الأسئلة الفلسفية، مثل تلك المتعلّقة بالعالم الطّبيعي والظواهر الفيزيائية، لكن قد لا يكون مناسبًا تمامًا لمعالجة الأسئلة الفلسفية الأخرى المتعلقة بالأخلاق ونظرية المعرفة والميتافيزيقا. فغالبًا ما تتعامل مجالات الفلسفة هذه مع المفاهيم الّتي لا يمكن قياسها بسهولة، أو ملاحظتها من خلال الوسائل التّجريبية، ممّا يجعلها أقلّ قابلية للمنهج العلمي.

أدّى الاعتراف بحدود وبقصور المنهج العلمي في معالجة بعض الأسئلة الفلسفية إلى قيام العديد من الفلاسفة باستكشاف المزيد من المناهج الشّاملة ومتعدّدة التّخصصات الّتي تتضمّن رؤى من مجالات أخرى، كعلم النّفس وعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا، وحتى الأدب والفنّ. تدرك هذه المناهج أنّ التجربة الإنسانية معقدة ومتعددة الأوجه، وأنّه لا يمكن استيعابها بالكامل من خلال المناهج والأساليب العلمية وحدها.

فالفينومينولوجيا أو الظّاهراتية، منهج فلسفي يركز على دراسة التّجربة الذّاتية والوعي، ويبدأ بالتّجربة الحدسية للظّواهر كنقطة انطلاق. هذا يعني التّركيز على كيفية تجربة الظّواهر في الإدراك الواعي، بدلاً من مجرّد دراستها كحقائق أو أشياء موضوعية. كما تهدف الفينومينولوجيا إلى وصف وتحليل هياكل الخبرة والوعي، وتسعى إلى الكشف عن الفئات الأساسية للتّجربة، مثل الإدراك والقصد والتّجسيد، ولا تهدف للوصول إلى حقائق مطلقة أو مجرّدة عن طبيعة الواقع، بل تسعى إلى فهم أنماط الوجود البشري في العالم، وكيف نختبر العالم من حولنا ونتفاعل معه.

وبالمثل، فإنّ النّظرية النّقدية كمنهج فلسفي يهدف إلى فهم ونقد المجتمع والثقافة من أجل تغييرهما للأفضل، ويستكشف الأبعاد الاجتماعية والتّاريخية للتّجربة البشرية. ظهرت في القرن العشرين كرد فعل على إخفاقات الأساليب العلمية الفلسفية والاجتماعية التّقليدية في معالجة مشكلة المساواة الاجتماعية، والقمع والظلم.

تستند النّظرية النّقدية على رؤى من مختلف التّخصصات، كعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا والعلوم السّياسية والدّراسات الثّقافية، كما تستكشف كيف تشكّل اللّغة والثّقافة والأيديولوجيا فهمنا للعالم ومكاننا فيه.

كما أنتج هذا التّحول مشكلة على مستوى تصنيف المشكلات الفلسفية، وتحديد مجلات البحث الفلسفي؛ ومن حيث تحديد الأساليب والطّرق الّتي ينبغي استخدامها لمعالجتها. ومن ثمّ كانت الضّرورة ملحّة لإيجاد مناهج تعتمد جميعها على أساليب أكثر شمولية ومتعدد التّخصصات، وتتناسب مع طبيعة الظّاهرة الإنسانية، وأكثر ملاءمة للتّعامل مع تعقيدات التّجربة الإنسانية. فكانت البراغماتية والظواهرية، والنظرية النقدية، والتأويل، أو ما يسمى بالمنعرج الهرمنيوطيقي، والّذي سنفصل الحديث عنه في مبحث لاحق.

بشكل عام، يعكس التّحول نحو منهج أكثر شمولية وتجريبية للفلسفة اعترافًا متزايدًا بأنّ الأساليب وأنماط التّفكير التّقليدية قد تكون غير مناسبة للتّعامل مع العالم المعقّد والمتغيّر بسرعة الّذي نعيش فيه. كما يسلّط الضّوء على التّطور والتّكيّف المستمر في مجال الفلسفة، حيث يسعى إلى الاستجابة للتّحديات الجديدة ودمج أشكال جديدة من المعرفة والفهم.

إشكالية الذّات

يعرّف اللّغويون معنى الذّات بأنّها ما يصلح لأن يعلم ويخبر عنه، وذات الشّيء، نفسه وعينه وجوهره. أمّا الفلاسفة وأهل الاصطلاح فإنّهم يحدّدون الذّات بأنّها ما يُقوّم به غيره، سواء كان قائما بنفسه، كزيد في قولنا: زيد عالم، أو كان غير قائم بنفسه، كالسّواد في قولنا، رأيت السّواد الشّديد. كما تطلق لفظة الذّات على الماهية، بمعنى ما به الشّيء هو، ويراد به حقيقة الشّيء، ويقابله الوجود. [1]

[1] جميل صليبا، **المعجم الفلسفي**، مرجع سابق، ج1، ص 580

تعدّ إشكالية الذّات في الفلسفة الغربية الحديثة والمعاصرة، قضيّة معقّدة ومتعدّدة الأوجه، تتعلّق بطبيعة الذّات، وكيف يمكن فهمها وتعريفها.

تناول الفلاسفة إشكالية الذّات من زوايا مختلفة، اعتمادًا على القضايا المحدّدة الّتي يحاولون معالجتها. ونتيجة لذلك، هناك العديد من وجهات النّظر الفلسفية المختلفة حول هذه الإشكالية، أفرزت بدورها مجموعته من النّظريات والرؤى.

حيث يعتقد بعضهم بأنّ الذّات ليست كيانًا ثابتًا لا يتغير، بل هي عملية تتطوّر وتتغيّر باستمرار. بينما يقترح آخرون أنّ الذّات ليست كيانًا منفصلاً عن العالم من حولنا، بل هي جزء مترابط، من كلٍ أكبر وموّحد. بالإضافة إلى ذلك، ركّز بعضهم على الآثار الأخلاقية لمشكلة الذات، ودرسوا كيفية تأثير فهمنا للذّات على معتقداتنا الأخلاقية والسياسية، معتقدين بأنّ الفهم الأفضل للذّات يمكن أن يساعدنا في تطوير هياكل اجتماعية أكثر عدلاً وإنصافًا.

من ذلك:

– طبيعة الوعي الذّاتي: هي موضوع مركزي للنّقاش في الفلسفة الغربية. يجادل بعض الفلاسفة بأنّ الوعي الذّاتي هو جانب فريد وأساسي للذّات، وأنّه من الضروري أن يكون لدينا إحساس بوجودنا وهويتنا. يقترحون أنّه بدون الوعي الذّاتي، لن نكون قادرين على التّفكير في أفكارنا وخبراتنا وسنفقد الإحساس بالوكالة والسّيطرة على حياتنا.

يعدّ **إيمانويل كانط** أحد أبرز الشّخصيات الفلسفية التي ناقشت إشكالية الذّات. الذات (أو الذاتية) في فلسفة **كانط**، هي القدرة على الوعي بالذّات ككيان مستقل، والّتي تمكن الفرد من التّفكير والحرّية، وهي العنصر الأساسي للشّخصية والوعي، وتمثل مصدر الأفكار والمفاهيم العامّة والأخلاقية، الّتي تحكم سلوك الفرد. وليست مجرّد مجموعة من الخصائص الفردية المجرّدة، بل تجربة داخلية فريدة ومركزية لكل فرد.

ولذلك فإنّ فكرة الذّاتية تستند إلى الوعي بالذّات والحرية. وهذا التّصوّر هو انعكاس دقيق لفلسفة الحق **لإيمانويل كانط**؛ حيث تستند الميتافيزيقيا الكانطية للحقّ على المبدأ الأساسي للحرية، والذي يُنظر إليه على أنه جانب أصيل وأساسي من الطبيعة البشرية. حيث يعتقد في عمله "ميتافيزيقيا الأخلاق" بأنّ الأساس الحقيقي الوحيد للأخلاق والعدالة هو مبدأ الحرية،

ويؤكد أنّ البشر لديهم كرامة وقيمة متأصلتين، وأنّ الحرّية ضرورية لقدرتنا على ممارسة قوتنا الأخلاقية وعيش حياة ذات معنى. وهي ليست مجرد سمة عرضية للوجود البشري، بل هي سمة أساسية لإنسانيتنا متأصلة في طبيعتنا ككائنات عقلانية. " ولما كانت هذه الأخيرة من الواجب أن تستمد من خاصية الحرية وحدها، بذلك نصل إلى إثبات أمر مهم وهو أننا من الواجب كذلك أن نثبت أن الحرية خاصية تتصف بها إرادة الكائنات العاقلة." [1]

كما جادل **رينيه ديكارت** في أهمّية الوعي الذّاتي. ففي تأملات في الفلسفة الأولى، صرّح بشكل واضح، "أنا أفكر، إذن أنا موجود". إذ يعتقد بأنّ الشّيء الوحيد الّذي يمكنه التّأكد منه هو وجوده؛ إذ يعقد بأنّ قدرتنا على التّفكير هي شرط ضروري لوجودنا ككائنات مفكرة.

وفي سياق الحديث عن العلاقة بين الذّات ومشكلة العقل والجسد، أو مشكلة العقل والجسد، باعتبارها قضيّة مركزية في الفلسفة؛ غالبًا ما يُنظر إلى **ديكارت** على أنّه أحد مؤسسي الفلسفة الحديثة، بسبب تركيزه على الذّاتية والتمييز بين العقل (أو الروح) والجسد. حيث كان هذا التركيز على ذاتية المعرفة وأولوية الذّات كأساس لليقين موضوعًا متكرّرًا في الفلسفة الحديثة. حيث بدأ مع **ديكارت** الوعي بتمايز الذّات والموضوع؛ إذ نجده يتحدّث عن ثنائية النّفس والبدن، ويعمل فيما بعد على ردّ البدن إلى النّفس مؤسّساً بذلك للذّاتية باعتبارها خاصّية رئيسية للفلسفة الحديثة، والذّاتية نزعة لردّ كلّ الوجود إلى وجود الذّات باعتبارها أساساً لكل يقين ممكن." [2]

ومع ذلك، يشير آخرون إلى أنّ الوعي الذّاتي هو مجرّد مجموعة من الخبرات والتّصوّرات، وليس كيانًا متميزًا، مجادلين بأنّ إحساسنا بالذّات يتغيّر ويتطوّر باستمرار استجابة لتجاربنا، وأنّه لا توجد نفس ثابتة أو أساسية موجودة بشكل مستقل عن هذه التّجارب.

---

[1] – إيمانويل كانط، **تأسيس ميتافيزيقا الأخلاق**، ترجمة: عبد الغفار مكاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1980، ص108

[2] – أندريه لالاند، **موسوعة لالاند الفلسفية**، مرجع سابق، ص، 1350

اتسمت الفلسفة بعد **ديكارت** بالتعقيد والعمق والغموض. أدى صعود العلم الحديث والتشكيك في المعتقدات التقليدية إلى تصارع الفلاسفة مع الأسئلة الصعبة حول طبيعة الواقع، وحدود المعرفة، والعلاقة بين الفرد والمجتمع. كما أضاف تطوير التحليل النفسي **لسيغموند فرويد** طبقة أخرى من التّعقيد إلى الفلسفة، من خلال استكشاف طريقة عمل العقل الباطن ودور الرغبات والدوافع اللاواعية في تشكيل السلوك البشري. قوبلت أفكار **فرويد** في البداية بالتّشكيك وحتّى العداء، لكن في النّهاية كان لها تأثير عميق على علم النّفس والأدب والثقافة الشعبية.

اتّهم بعض النّقاد، التّحليل النّفسي بأنّه مفرط في الحتمية أو الاختزالية، ممّا يقلّل من السّلوك البشري إلى دوافع بيولوجية بسيطة، أو دوافع غير واعية. وأشاد آخرون بآرائه حول تعقيدات التّجربة الإنسانية وأهمّية التّأمل والتّفكير الذّاتي.

وما "عقدة المرآة" مع **جاك لاكان** الطبّيب الفرنسي (1901م–1981م) إلّا خير دليل على ذلك. فقد كان **لاكان** محللًا نفسيًا بارزًا، قدّم مساهمات كبيرة في مجال التّحليل النفسي، وكان لعمله تأثير على العديد من الفلاسفة والمنظّرين مثل **مارتن هايدجر**، و**جاك دريدا**، و**إدموند هوسرل**؛ اشتهر بأسلوبه المبتكر في تفسير أفكار **فرويد**، وتأكيده على أهمّية اللّغة والرّموز في تشكيل التّجربة الإنسانية.

واحدة من أشهر مفاهيم **لاكان** هي "عقدة المرآة"، والّتي تشير إلى مرحلة النّمو الّتي يبدأ فيها الأطفال في التّعرف على انعكاسهم في المرآة ويطوّرون إحساسًا بذاتهم منفصلًا عن العالم من حولهم، معتبرا تلك لحظة حاسمة في تطوّر إحساس الطّفل بذاته، وهي مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بتطوّر الأنا.

وعلى الرّغم من الجدل المستمر، تظلّ طبيعة الوعي الذّاتي سؤالًا أساسيًا في الفلسفة الغربية، مع آثار مهمّة على فهمنا للذّات والوعي والطّبيعة البشرية على نطاق أوسع. زمع ذلك سيظلّ الحوار المستمر بين المدارس الفكرية المختلفة ضروري لتقدم مختلف المجالات، كالعلوم والفلسفة والفنون، ولتقدّم المعرفة وتطوير الأفكار الجديدة، من خلال تحدّي المعتقدات القائمة واستكشاف وجهات نظر جديدة، ممّا يمكّن من الاستمرار في إحراز تقدّم في فهم أعمق لأنفسنا وللعالم من حولنا.

لقد تمّ تشكيل فكر وطريقة تفكير الفيلسوف المعاصر من خلال مجموعة متنوّعة من المصادر، بما في ذلك التّقاليد الفلسفية التّاريخية والتأثيرات الثقافية والاجتماعية والتّجارب الشخصية. لكن يبقى من الصّعب تحديد المصادر الدّقيقة لأفكار فيلسوف ما، أو مدى تأثره بطريقة مباشرة بمفكّرين أو مدارس فكرية محدّدة دون سواها. حيث تتشكّل رؤى الفلاسفة من خلال مجموعة معقّدة من العوامل الفكرية والشّخصية، فمن الشّائع أن يعتمد الفلاسفة على مصادر متعدّدة وأن يدمجوا الأفكار ووجهات النّظر المتنوّعة في أطرهم الفلسفية الخاصة، ممّا قد يؤدي هذا أحيانًا إلى صراعات واضحة بين المناهج الفلسفية المختلفة أو المدارس الفكرية، ولكنّه قد يؤدي أيضًا إلى تطوير أفكار جديدة ومبتكرة تبني على نقاط القوة في التّقاليد المختلفة، وغالبًا ما تكون أفكارهم نتاج عملية استجواب واستكشاف وتركيب فكري، تستمر مدى الحياة.

الفلسفة المعاصرة: احتضان التّعقيد وتحدّي الفكر التّقليدي

تعتبر الفلسفة المعاصرة فلسفة الإنسان بامتياز، تنخرط بعمق في تعقيدات وتحدّيات حياته، وتعبّر عن مشكلات واقعية تلازمه، وتفرض نفسها على حياته اليومية بكلّ أبعادها؛ وتسعى إلى معالجتها. وهي من جانب آخر فلسفة الفرد والفردانية، من خلال السّعي للتّحرر والتّمايز عن الآخر؛ وهي فلسفة العلوم، فلم تعد المعرفة العلمية في الفلسفة المعاصرة انعكاسا للواقع بل ترجمة له، تحوّله إلى نظريّات قابلة للتّصديق والتّكذيب باعتبار النّظرية العلمية غير مستقرّة وغير ثابتة معرفيا. ومن وجهة نظر أخرى، فهي فلسفة الحقيقة أيضا الّتي تتجاوز سلطة العلم لارتباطها في بعض جوانبها بالعاطفة والشعور. هي فلسفة انفتاح البحث الفلسفي على ما كان يستبعده العقل الفلسفي. تعتمد على النّقد والدّراسة والتّحليل للمعرفة العلمية. إنّها

فلسفة ما وراء سلطة العلم، فلسفة متعدّدة الأوجه، تعدّدت مصادرها، وتنوّعت خلفياتها الفكرية العلمية، حيث استقت مبادئها وأسسها من حاصل النّتاج الفكري الفلسفي للحقب الزّمنية الّتي سبقته؛ باعتبار الفلسفة تتغذّى من تاريخها، بقدر ما تتجدّد بالانفتاح على ما تستبعده أو تعتبره نقيضا لها.

لكن المتتبّع لتاريخ الفلسفة المعاصرة يلحظ الاختلاف حول البداية الفعلية لها، فمن المفكّرين من يعتمد تاريخ 1832م، أي بعد وفاة الفيلسوف الألماني **هيغل** سنة 1831م كبداية للفكر الفلسفي المعاصر؛ ولكن من جهة أخرى لم يضع البعض الآخر نقطة لبداية هذا العصر. وبسبب عدم الاتّفاق على تحديد البدايات، يكتفي بعض المفكرين في حديثهم عن خلفيات الفلسفة المعاصرة بالماضي القريب، ويعنون بذلك تلك الحقبة من التّاريخ الّتي يطلق عليها المؤرخون عادة اسم " العصور الحديثة"[1].

تشمل الفلسفة المعاصرة العديد من التّخصصات الفرعية والأساليب المختلفة، نذكر منها ما يلي:

–الفلسفة التحليلية: وهي فرع مهيمن في الفلسفة المعاصرة يركز على تحليل اللّغة والمنطق، حيث يسعى الفلاسفة التّحليليون إلى توضيح المفاهيم، وكشف البنية المنطقية الأساسية للحجج، وتطوير أساليب صارمة لتقييم الادعاءات.

–الفلسفة القارية: وهي مصطلح يستخدم لوصف مجموعة متنوعة من الحركات والمقاربات الفلسفية التي نشأت بشكل أساسي في قارة أوروبا في القرنين التاسع عشر والعشرين. وهي تشمل مجموعة متنوعة من المدارس والتقاليد الفلسفية، مثل الظاهرتية والوجودية والمثالية والتأويل والبنيوية وما بعد البنيوية والنظرية النقدية.

[1] – محمد مهران رشوان، **مدخل إلى دراسة الفلسفة المعاصرة**، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1984م ص 18

يعتبر كل من **كيرك جارد** Kierkegaard و**نيتشه** و**ماركس** شخصيات رئيسية في تاريخ الفلسفة، لكنهم مرتبطون بتقاليد فلسفية مختلفة. غالبًا ما يُنظر إلى **كيرك جارد** على أنه شخصية رئيسية في تطوير الوجودية، والتي تؤكد على الوجود الفردي والحرية والاختيار. يُعرف نيتشه بنقده للأخلاق والدين التقليديين، فضلاً عن دعوته إلى "إرادة القوة" التي تحتفي بالإبداع والفردية. من ناحية أخرى، يُعرف ماركس بتحليله للرأسمالية ودعوته للاشتراكية كوسيلة لتحقيق العدالة الاقتصادية والاجتماعية.

كان للفلاسفة الثلاثة تأثير كبير على تطور الفلسفة القارية، لكنهم لا يمثلون بأي حال التقليد بأكمله. تشمل الفلسفة القارية مجموعة واسعة من وجهات النظر والمناهج، وقد استكشف مفكروها مجموعة واسعة من الموضوعات، من الجماليات والأخلاق إلى السياسة وعلم الوجود.

–البراغماتية، أو الفلسفة البراغماتية، هي تقليد فلسفي نشأ في الولايات المتحدة في أواخر القرن التاسع عشر. غالبًا ما يرتبط بعمل **تشارلز ساندرز بيرس** و**ويليام جيمس** و**جون ديوي**، ويتميّز بتركيزه على الخبرة العملية والعمل كأساس للمعرفة والمعنى.

تهتم البراغماتية في جوهرها بالعلاقة بين النّظرية والممارسة. تعتقد بوجوب الحكم على الأفكار والنّظريات من خلال نتائجها العملية، وليس من خلال التزامها بالمبادئ المجرّدة أو المفاهيم الميتافيزيقية. بمعنى آخر، يتمّ تحديد قيمة الفكرة أو النّظرية من خلال فائدتها في حل مشاكل العالم الحقيقي وتحسين حياة النّاس.

يرفض البراغماتيون فكرة الحقيقة المطلقة أو المعرفة المطلقة، ويعتقدون بأنّ المعرفة مؤقتة دائمًا وخاضعة للمراجعة بناءً على تجارب وأدلّة جديدة. كما أنّهم يرفضون فكرة الطّبيعة البشرية العالمية الثّابتة، بل إنّ البشر في اعتقادهم هم نتاج سياقاتهم الاجتماعية والتاريخية، وأنّ فهمنا للعالم يتشكّل من خلال تجاربنا وتفاعلاتنا مع الآخرين.

كان للبراغماتية تأثير كبير على مجموعة واسعة من المجالات، كالفلسفة وعلم النّفس والتّعليم والنّظرية الاجتماعية والسّياسية. وقد أدى تركيزها على الخبرة العملية والعمل إلى ابتكارات مهمة في هذه المجالات، مثل التّعلم التّجريبي والديمقراطية التّشاركية.

–فلسفة العلم: وهي فرع من فروع الفلسفة يهتم بطبيعة البحث العلمي وأساليبه وحدوده. وهو يشمل مجموعة من الموضوعات، مثل الافتراضات الأساسية ومبادئ التّفكير العلمي إلى الآثار الأخلاقية والاجتماعية للبحث والاكتشاف العلمي.

من الأسئلة المركزية في فلسفة العلم، طبيعة المعرفة العلمية. حيث ناقش فلاسفة العلم ما إذا كانت المعرفة العلمية موضوعية وعالمية، أو ما إذا كانت متوقّفة على عوامل تاريخية واجتماعية. واستكشفوا أيضًا الطّرق الّتي يتمّ بها تطوير النّظريات العلمية واختبارها وتعديلها، ودور الملاحظة والتّجريب والاستدلال في البحث العلمي.

تناقش فلسفة العلم موضوع آخر مهم، هو الفصل بين العلم واللاعلم. إذ حاول الفلاسفة تطوير معايير للتّمييز بين التّخصصات العلمية وغير العلمية، وكذلك لتقييم صحة وموثوقية الادعاءات العلمية. كما تتناول فلسفة العلم أيضًا القضايا الأخلاقية والاجتماعية الأوسع نطاقًا المتعلقة بالبحث العلمي والاكتشاف العلمية، مثل مسؤولية العلماء عن النّتائج المحتملة لعملهم، والعلاقة بين العلم والتكنولوجيا، ودور العلم في المجتمع، وغيرها من المواضيع. وبشكل عام، هي مجال متعدّد التّخصصات يعتمد على رؤى من الفلسفة والتّاريخ وعلم الاجتماع والتّخصصات الأخرى، لتقديم تحليل نقدي للممارسة العلمية وآثارها على فهمنا للعالم.

–الأخلاق والفلسفة السّياسية: وهما فرعان من الفلسفة يرتبطان ارتباطًا وثيقًا، حيث يتعامل كلاهما مع أسئلة أساسية حول كيفية العيش معًا في المجتمع.

تهتم الفلسفة الأخلاقية، بمسائل الصواب والخطأ، والخير والشر، وطبيعة القيم والمبادئ الأخلاقية. حيث تنطوي على دراسة النّظريات الأخلاقية، والتي تحاول تقديم إجابات منهجية لأسئلة مثل "ما هي طبيعة الأخلاق؟ وكيف نعيش حياتنا؟ يمكن تقسيم النّظريات الأخلاقية إلى فئات مختلفة، مثل العواقبية، وهي نظرية أخلاقية تقيم أخلاقية الفعل بناءً على عواقبه. حيث يكون الإجراء صحيحًا من الناحية الأخلاقية إذا أدى إلى أفضل نتيجة أو عواقب ممكنة. هذا يعني أن أخلاق الفعل تعتمد كليًا على النتائج التي ينتجها، وليس على أي خصائص متأصلة للفعل نفسه.

–علم الأخلاق، الذي يستكشف أسئلة الصواب والخطأ، والخير والشر، وطبيعة القيم والمبادئ الأخلاقية، والعلاقة بين الأخلاق والدين، ودور القيم الأخلاقية في المجتمع، وهل هي موضوعية وعالمية، أم أنها مرتبطة بأفراد أو ثقافات معينة؟

من ناحية أخرى، تهتم الفلسفة السياسية بمسائل السلطة والعدالة وتنظيم المجتمع. ويتضمن دراسة النظم والنّظريات السياسية التي تحاول تقديم إجابات لأسئلة مثل "ما هي طبيعة السلطة السياسية؟ وما هو دور الدولة في المجتمع؟ يمكن تقسيم النظريات السياسية إلى فئات مختلفة، مثل الليبرالية والمحافظة والاشتراكية والفوضوية.

وتبقى العلاقة بين الأخلاق والفلسفة السياسية معقدة، حيث غالبًا ما تكون الاعتبارات الأخلاقية في قلب المناقشات والقرارات السياسية. على سبيل المثال، الأسئلة حول توزيع الموارد وحماية الحقوق الفردية هي أسئلة أخلاقية، وهي أيضًا مركزية في المناقشات السياسية حول العدالة الاجتماعية ودور السلطة في ذلك.

–فلسفة العقل: وهي فرع من فروع الفلسفة التي تتعامل مع طبيعة الوعي والإدراك والفكر تسعى إلى فهم كيفية عمل العقل، وكيفية ارتباطه بالجسد والعالم الخارجي.

أحد الأسئلة الرئيسية في فلسفة العقل هو مشكلة العقل والجسم، التي تسأل كيف يمكن أن ترتبط العمليات العقلية بالعمليات الفيزيائية في الدماغ والجسم. تمّ التّعامل مع هذه المشكلة من قبل مدارس فلسفية مختلفة، مثل الثّنائية والمادّية والوظيفية. حيث ترى الثنائية أنّ العقل والجسد كيانان منفصلان، وأنّ العقل لا يمكن اختزاله في العمليات الفيزيائية في الدماغ. من ناحية أخرى، ترى المادية أنّ العقل قابل للاختزال بالكامل في العمليات الفيزيائية في الدماغ، وأنّ الحالات العقلية ليست أكثر من حالات دماغية. بينما تأخذ الوظيفية منهجًا مختلفًا، حيث يتمّ تحديد الحالات العقلية من خلال أدوارها الوظيفية في النّظام المعرفي، بدلاً من خصائصها الفيزيائية.

كما تشمل فلسفة العقل مواضيع مهمة أخرى، مثل الوعي وطبيعة التجربة الذاتية، والعلاقة بين اللغة والفكر، وطبيعة العواطف والحالات العقلية. كما لها آثار على مجموعة واسعة من التخصصات، كعلم النّفس وعلم الأعصاب.

–فلسفة الدّين: وهي فرع من فروع الفلسفة الّتي تستكشف طبيعة المعتقد والممارسة الدّينية، والعلاقة بين الدّين والمجالات الأخرى للحياة البشرية، كالعلاقة بين الدّين والأخلاق، وطبيعة التّجربة الدينية، والعلاقة بين الدّين والعلم، كما ترتكز على فحص نقدي للمفاهيم والمعتقدات والممارسات الدّينية، والدّور الّذي يلعبه الدّين في حياة الإنسان. إنّها تمثّل حوارا ونقاشا مستمرين بين الفلاسفة وعلماء الدّين، حيث تسعى للتّعامل مع بعض الأسئلة الأساسية للوجود البشري.

وهناك فروع أخرى للفلسفة المعاصرة الفلسفة النسوية، وهو مجال فرعي جديد نسبيًا للفلسفة يركّز على الطّرق الّتي يشكّل بها الجنس والعرق والطّبقة والأشكال الأخرى للهوّية الاجتماعية فهمنا للعالم ومكاننا فيه. بالإضافة إلى الفلسفة البيئية، حيث تركّز على العلاقة بين البشر والعالم الطّبيعي، والآثار الأخلاقية لأفعالنا تجاه البيئة.

المبحث الثّاني

إشكالية اغتراب الوعي الجمالي وعلاقته بتجلّي الحقيقة

لقد عملت فلسفة ما بعد الحداثة على إحداث فوضى على مستوى المعايير الاجتماعية، وسلبت القدسيّة من التّقاليد والعادات والقيم والتّعاليم الدّينية بحجة أنّها تسلب حريّة الفكر.

وعملت على زرع الخلل على مستوى المعرفة الإنسانية، فبثّت الشكّ في كل ما كان يعتقد أنّه محكم مثبت، وأُسْقِطَت القواعد والمعايير الّتي كان يتقيّد بها الفنّ، فكان من نتاج ذلك اغتراب الوعي الجمالي، والوعي التّاريخي لدى الإنسان الغربي.

على الرّغم من كثرة ما كتب حول موضوع الاغتراب، أو ربّما بسبب كثرة ما كتب وسبب تضارب الآراء والاتّجاهات، فإنّ مفهوم الاغتراب لا يزال يعاني كثيرا من الغموض، إذ من العسير تحديد مفهوم دقيق، ومن هنا جاء تضارب الأقوال والآراء، ولكن بالرّغم من هذا فإنّ كلّ المحاولات الّتي بذلت حتّى الآن تدور حول أمور معيّنة تشير كلّها إلى دخول عناصر معينة في مفهوم الاغتراب مثل: الانسلاخ عن المجتمع والعزلة أو الانعزال والعجز عن التّلاؤم، والإخفاق في التكيف مع الأوضاع السّائدة في المجتمع، واللامبالاة، وعدم الشّعور بالانتماء.

والواقع أنّ مصطلح الاغتراب يعتبر الآن من أكثر المصطلحات تداولا في الكتابات الّتي تعالج مشكلات المجتمع الحديث، وبخاصة المجتمع الصّناعي المتقدّم، وبالذّات في الدّول الرأسمالية، إذ إنّ لفكرة الاغتراب إثر واضح للجدلية الهجيلة، ويظهر أنّ " **فرويد** " قد تأثّر بها في بعض أرائه، وذهب إلى أنّ الحضارة في مطالبها المتعدّدة قد لا يقوى الفرد على تحقيقها وتنتهي به إلى ضرب من الاغتراب وكره الحياة الّتي يحياها. [1]

إنّ تجاوز الاغتراب الحاصل في وعي الإنسان الغربي المعاصر بقطبيه: اغتراب الوعي الجمالي، واغتراب الوعي التّاريخي، ظلّ من أبرز مهام الهرمنيوطيقا الفلسفية؛ وذلك من خلال تظافر كلّ من خبرة العمل الفنّي، والخبرة التّاريخية ضمن بعدهما الفلسفي، بعيدا عن سطوة مناهج البحث العلمي، من أجل تشكيل نماذج بارزة للحقيقة في ميدان العلوم الإنسانية، خاصّة الفنّ، كونه يمدّنا بلمحة أوّلية عن هذا النوع من تلك الحقيقة. فما هي نقطة التحول التي جاءت على يد **غادامير** إزاء الأزمة المعرفية في تاريخ الوعي الجمالي؟

[1] – محمد خليفة، عبد اللطيف، **دراسات في سيكولوجية الاغتراب**، دار غريب، القاهرة، 2003، ص 27

في ظلّ واقعِ حالٍ بات مكشوفًا، شخّص **غادامير** حالة الفنّ، فوجده قد وصل إلى مرحلة متدهورة، وأوشك على الاختفاء من عالم الإنسان المعاصر، المعتمد في كثير من جوانب حياته على آليات التقدّم العلمي والتكنولوجي؛ حيث تحوّل إلى مُجرّد مُستهلك للمنتجات المختلفة، ومُتلقّ للمعلومات وللأفكار عبر أجهزة الإعلام والاتّصال، الّتي اقتحمت البيوت وأثّرت على الثّقافات وعلى الأفكار؛ ولم يعد المتلقّي يملك السّيطرة عليها، حيث جعلت الإنسان يَعْمَدْ إلى مُحاورة نفسه، حين أُغْفِلت تقاليد الفنّ وفن الحوار، وأُسْقِطَت القواعد والمعايير الّتي كان يتقيّد بها الفنّ القديم، والّتي استمدّ منها الفنّ الحديث قوّته وأكّد شرعيته، من خلال ملازمته لها، لكن تلك الشرعية تساقطت بفعل الثورات الشّكلية الّتي أسقطت معها تلك القواعد والمعايير، ووضعت أخرى جديدة لا تتّسم بالثّبات والاستمرارية، فما تلبث أن تزول سريعًا؛ وأضحى الفنّ المعاصر يعاني أزمة شرعية، من أبرز مظاهرها انسياق الفنّان وراء التّقليد الجديد، إذ استساغ السّهولة، وحبّذ الصّيت الإعلامي عن الإبداع الفنّي الحقيقي، وقطع الصّلة بكلّ ما هو كلاسيكي وتهلهلت القناعات، وتغيّرت النظرة الكليّة للفنّ، وتدحرجت قيمته؛ فانعكس كل ذلك على العلوم الإنسانية عامّة، وعلى الفنّ خاصّة؛ حيث انحصر مفهوم المعرفة في مجالات الاستخدام النّظري والعملي للعقل، وهمُّش الذّوق، واسْتُبْعِدَت فاعلية الحكم الجمالي؛ ((فقد كان الذّوق الكلاسيكي يتطلب ان تكون الخطابات الخاصة والخطب القانونية ودروع الأبطال فنّية... على حين أنّ الذوق الحديث يتطلّب أن تكون العمارة ومنافض السّجاد وظيفية)) [1] وبات الفنّ يعيش أزمة قلبت المعايير والموازين وفتحت باب الجدال على مصراعيه، وأضحى يعيش معضلةَ سؤال: ما هو الفنّ؟ وكيف يحقّق معناه؟ ومن هي الجهة المخوّل لها أن تقرّر ما هو الفنّ؟ وما هي الأسس والمعايير التي على أساسها يتميّزُ الفنّ من غير الفنّ؟ ما الذي يجعل من العمل الفنّي عملا فنّيا وليس شيئا عاديا من أشياء العالم، أي أداة بسيطة أو وعاء بسيطا؟

[1] بيير بورديو، **قواعد الفن**، ترجمة: إبراهيم فتحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2012، ص382

إنّ هذه الأزمة كما يرى **غادامير** أفقدته أساسياته، وشكّكت في قدرة تجربة العمل الفنّي على امتلاك الحقيقة، وجُرِّد من مهامه التقليدية. وفي ظلّ التّطورات الّتي فرضتها العلوم التجريبية أيضا انحصر العمل الفنّي إلى مجرّد إنتاج صناعي، وهيمنت العقلية التّجارية على نظرة الفنّان لعمله الفنّي، فتحوّلت مواد الإبداع إلى "بضاعات جماهيرية" قابلة للتّلقّف الانفعالي السّريع، وأصبح الحديث عن "بضاعات ثقافية"، عوض الحديث عن عروض فنّية، كلوحة أو معرض وغيرها، بلغة فنّية راقية، وتحوّلت المؤسسات الثقافية– خاصّة المتاحف – من وسيط بين المُنْتِج(العارض) والجمهور، إلى جهة فاعلة نافذة مؤثّرة على نوع المنْتَج باعتباره سلعة تعرض، وأصبح الحديث عن " فنّ معاصر "لا يعدو كونه الحديث عن "عولمة فنّية" ذلك أنّ مفهوم الفنّ المعاصر تعدّت دلالته لتدلّ على التمدّن والتحضّر، والتّساوي والتّبادل واحترام الجميع بين الّذين يملكون القدرة والحرّية على إنتاج الفنّ العالمي، بعيدا عن سلطة القواعد والمعايير الفنّية السابقة! وبهذا صار التحوّل من فنّ عالمي إلى عولمة الفن. وهذا ما كان يصبوا إليه منظّمو معرض "سحرة الأرض" ففي عام 1989م اشترك مركز (بومبيدو) وقاعة (فيليت)، بباريس، في تقديم هذا المعرض المميّز وغير المسبوق، وذلك كردّ فعل على المعرض الشهير (البدائية في فنّ القرن العشرين: الصلة بين القبلي والحداثي) الذي احتضنه متحف الفنّ الحديث (موما) في نيويورك عام 1984م، والّذي كان يسم الفنّ القَبَلِي والدّيني غير الغربي بسمة الغرائبي الآسر المغلق عن العالم المعاصر. لكنّ الغرض من "سحرة الأرض" هو التّأكيد على أنّ الإبداع الفنّي المعاصر ليس مقتصرًا على الغربيين دون سواهم. فقد عُرضت أعمالُ نحو خمسين فنّانًا من خمس قارات، إلى جانب أعمال فنّانين من المسرح المعاصر، أمثال: **مارينا أبراموفيك**، وكريستيان **بولتانسكي**، ولويز **بورجوا**، و**دانييل بورين**، و**بربارا كروجر**، فقد كان القائمون علية يؤسّسون لصيرورة عولمة الفنّ المعاصر، ويعطون مؤشّرًا لميلاد مرحلة تاريخية، نشهد فيها ميلاد ثقافة عالمية جديدة.

لكنّ ما تجدر الإشارة إليه أنّ منظّمو المعرض تلافوا حينها وضع لفظ "الفن" فيه، للإشارة إلى اختلافات تعريفات الفنّ وصيغه الملموسة من بيئة إلى أخرى. وجاء توظيف لفظة "السّحر" للحديثَ عن الأثر المدهش الذي تحدثه أعمال الفنّ في تلقيها.

وحينما تتعدّد الخطابات وتتشابك مضامينها، وتتقابل مفاهيمها وتتداخل معاييرها بين النّفع والذّوق، بين الآني العابر والثّابت المتجدّد. حينها أيضا تتقابل دعاوى الفنّانين وما يقوله خطابهم عن فنّهم مع ما يقوله الفنّ عن نفسه؛ والحاصل تعدّدية قيمية ثقافية سبّبت تصدّع أركان الجمالية كفلسفة وكمذهب؛ الأمر الّذي أصبح معه استحالة تحديد معايير جامعة مانعة للفن. وهذا أحد تجلّيات النّزعة الحداثية الّتي قطعت الصّلة بكلّ ما هو كلاسيكي وفكّكت القناعات، وأصبحنا نتساءل عن وظيفة الفنّ في الزّمن المعاصر، وبدأ الحديث عن موت الفنّ باعتباره مسارا حتميا.

إنّ هذه النّظرة للفنّ – كما يراه **غادامير** – تسبّبت في غربة الوعي الجمالي، وتملّكته الذّاتية الذّهنية الّتي مارست عملية تذويب خطيرة؛ وإلى ذلك يشير بقوله: "ومع ذلك كان تأسيس علم الجمال على ذاتيّة القوى الذّهنية بداية عملية التّذويب الخطرة" [1]. كما إنّ هذه الذّاتية حوّلته وجعلت منه مفهوما مجرّدا ومستقلا عن الواقع والحياة الإنسانية عموما. كما يصرّح بذلك: "فبعزلنا الفنّ عن ارتباطاته بالحياة وعن الشّرائط الّتي تقاربه بها، فإنّما نحن نؤطّره مثل صورة ونعلّقه على الجدار" [2] وازدادت التّساؤلات عن إمكانية توفير الفنّ لمسائل المعرفة باعتبارهما سبيلا من سبل التّواصل، وتَعَاظَمَ التّشكيك في إمكانية وجود الحقيقة في العمل الفني.

---

[1] – غادامير، **الحقيقة والمنهج**، مصدر سابق، ص 222– 223

[2] – المصدر السّابق، ص 213

وفي ظلّ التساؤلات الملحّة، والتّشكيكات المتزايدة الّتي فرضها واقع الفنّ، قام **غادامير** برصد واستجلاء معالم هذا الاغتراب والتجريد؛ والمتمثّلة في تلك التحولات الجذرية التي عرفتها التعبيرات الفنية منذ الأزمنة الحديثة، ومن ثمّة الكشف عن أسبابها الحقيقية، ثمّ مواجهتها، ومجاوزتها في نهاية المطاف. وقد خلُص إلى أن هذا الاغتراب الذي يعاني منه وعي الإنسان المعاصر راجع لهيمنة ولتغلغل المنهج العلمي في نظرتنا إلى العالم؛ وكان من آثاره أن رُدَّ الفنّ والجميل إلى نزعة ذاتية خالصة.

وضمن هذا السّياق ظلّ **غادامير** دائم الدّعوة إلى ضرورة إرجاع الفنّ إلى وظيفته الأساسية، وإلى ضرورة تعلّمه ليستطيع الإنسان من خلاله التّحكم في مصيره، واستعادة سُبل ارتباط ماضيه بحاضره وبمستقبله أيضا. وهذا ما حمله مشروعه التأويلي القّائم على نقده لنظريات الوعي الجمالي السائدة، –خاصّة تلك الّتي تأثّرت بالنّظرة الكانطية للفنّ– وإلى تجاوز الاغتراب الحاصل في الوعي الجمالي والوعي التاريخي، والتّواصل مع التّراث من خلال عملية "انصهار الآفاق" والعمل على تحقيق الفهم، والقراءة المنطلقة من المعاصرة. وفي سبيل ذلك دعا إلى ضرورة تجاوز فرضيّة رّهان العقود الأولى في القرن العشرين، والمتمثّلة في ضرورة وجود فنّ وفق علاقة باتت لازمة بينه والمعتقد الفلسفي والإيديولوجي. هذا "اللزوم" بين الفن وصياغة معنى جديد (لتأسيس المذاهب والتيارات والموجات) تحدث عنه **بيار بورديو** في كتابه "قواعد الفن"، ولذلك يرى **بورديو** أنّه ينبغي إعادة صياغة علم الجمال، وبيان كيف أدخل الفلاسفة المحترفين إلى ميدان الفن مفهومات تمّ إعدادها أصلا داخل التقليد اللاهوتي.

فقد تحاشى مؤسّس علم الجمال الألماني **ألكسندر بومجارتن**(1714م–1762م) الاعتبارات الأخلاقية، وبدا مستقلا عن الفلسفة في تأملاته الفلسفية حول الشّعر، ونقل إلى

نسق علم الجمال نظرية **ليبنتس** في نشوء الكون، ووفقا لتلك النظرية فإن الله في خلق أفضل العوالم الممكنة قد اختار من بين عدد لا متناه من العوالم، كل منها مشكّل من عناصر ممكنة مع غيرها، والممكن مع غيره عند **ليبنتس** هو الّذي يجوز أن يوجد مع ممكن آخر إذا لم يكن بينهما تعارض. [1] وفي السياق ذاته كتب الروائي والكاتب الألماني **كارل فيليب موريتس**(1756م–1792م) من خلال إسهاماته في علم الجمال أنّ العمل الفنّي كون مصغّر، ليس جماله في حاجة لأن يكون نافعا، لأنه يحمل داخله غاية وجوده. [2]

كما سعى إلى توضيح وتأكيد الدّلالة الحقيقة للوعي الجمالي، وكذا البحث في خلفية هيمنة مفاهيم الخبرة الفنّية والوعي الذّاتي؛ وهذا ما أوجب عليه أيضا نقد ذاتية الوعي الاستطيقي عند كانط. تلك الجماليات الّتي تنبني على نقد وتقويض الوعي الجمالي، وتنظر إلى العمل الفنّي بوصفه موضوعا جماليّا خالصا مجرّدا من مضمونه الأخلاقي والمعرفي. وبذلك قضت الكانطية المحدثة على علم الجمال المثالي المطلق المتعالي كما عند **أفلاطون**. فقديما ارتبط مفهوم الذّوق عند اليونان ارتباطا وثيقا بالفلسفة الأخلاقية، وغدت الأخلاق مرتبطة بالذوق السّليم؛ وكان الوعي الجمالي مصدرا للمعرفة المنبثقة من خلال الأسطورة، أو النّص الدّيني. واستقرّ الإغريق إلى وجود آلهة تتخصّص بالفنون، ومنها ما يتخصّص بالشعر. فالجمال في نظر أفلاطون إلهام مقدّس تملكه ربّات الفنّ، وتمنحه لبعض البشر دون البعض الآخر، أي باختصار هو منحة إلهية. ففي محاورة "فايدروس" لأفلاطون، ينادي **سقراط** "ربّات الشعر" إليّ يا ربات الشّعر، أيّتها الإلهات يا ذوات الصّوت الرّخيم، فلتأخذن بيدي في هذه الرّواية الّتي يجبرني عليها هذا السّيد)) [3] والفنون في نظر **أفلاطون** ليست على درجة واحدة من حيث

---

[1] – بيير بورديو، **قواعد الفن**، مرجع سابق، ص290

[2] – المرجع نفسه، ص 290

[3] – أميرة حلمي مطر، **محاورة فايدروس لأفلاطونن أو عن الجمال**، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000م، ص48

التّأثير، فكلَ نوع يُعْرف له قيمته وتأثيره متى كان مطابقًا للأخلاق القويمة، ووسيلة من وسائل دعم الفضيلة والأخلاق. "فالموسيقى أرفع من الفنون الأخرى على أساس أنّ تأثير الإيقاع واللّحن في الرّوح الباطنة للإنسان وفي حياته الانفعالية أقوى من تأثير العمارة أو التّصوير أو النّحت" [1]

فالمسألة تنحصر في حسن استعمال الفنّ أو سوء استعماله، أي إنّها تعود إلى الإرادة والأخلاق، لا إلى الفنّ نفسه. فقد تميّزت نظرية أفلاطون في الجمال بالهجوم على الجانب العاطفي والحسّي، والنّزوع نحو الجانب الأخلاقي والمثالي واحترام المنطق والعقل، والاهتمام بإثارة الحماس والنّخوة والشّجاعة. [2] ولكنّه عرف له قيمة إصلاحية متى كان مطابقًا للأخلاق القويمة. فالمسألة تنحصر في حسن استعمال الفن أو سواء استعماله، أي إنّها تعود إلى الإرادة والأخلاق، لا إلى الفن نفسه.

ومع مجيء **إيمانويل كانط** شهدت فلسفة الفنّ رؤية مغايرة، طالما صار الحكم الأخلاقي حكما عقليا صوريا خالصا وقبليا. إذ حاول كانط أن يفصل بين جمال الطبيعة والجمال الفني، وطرح التّساؤل التّالي: هل العمل الفنّي نتاج طبيعي أم فعل إنساني؟ ((فقد أرجع الابداع الفنّي إلى قوانين وشروط أوّلية سابقة على التّجربة، ولكنّها ليست مشتقة من عالم مثالي يجاوز التّجربة الإنسانية، بل مشتقّة من قوانا الإدراكية للعقل)) [3] وبهذا تكون الكانطية المحدثة قد قضت على علم الجمال المثالي برفضها الاعتماد على المفاهيم عند التّعامل مع الأثر الفنّي، واعتقدت في وجود منهج موصل إلى الحكم الجمالي. حيث تتلخّص النّظرية الجمالية عند

---

[1] – جوليوس بورتنوي، **الفيلسوف وفنّ الموسيقى**، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2004م، ص33

[2] – د – علي عبد المعطي محمّد، ورواية هبد المنعم عبّاس، **الحسّ الجمالي**، دار المعرفة الجامعية، 2005م، ص25

[3] – د. عبده مصطفى، **فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع العقلي**، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 1999، ص57

كانط فيما يأتي: الإنسان له معرفة بالطبيعة، وهذه المعرفة من جهة خارجة عن نطاقه، ومن جهة ثانية داخلة في حسّه الجمالي. فالعملية الأولى هي من اختصاص العقل الخالص، أما العملية الثّانية هي من اختصاص العقل العملي، وبين هاتين العمليتين في الإدراك هناك كذلك إمكانية لعملية ثالثة، هي الحكم الّذي ينتج أحكاما بدون مفاهيم ومتهات الذّات، وبدون رغبات، وهذه العلمية هي أساس الحس الجمالي.

وهذا ما انتقده **غادامير**، ولذلك نجده يقول في سياق نقده للكانطية الحديثة: "هذه الحركة الفلسفية المهيمنة كانت قد أحيت الأساس الكانطي للمعرفة العلمية من دون استعادة الأفق الميتافيزيقي الذي يقع عند أساس وصف كانط للحكم الجمالي، وأعني بذلك نظام الوجود الغنائي. وبالنتيجة تعبأ التصوّر الكانطي المحدث للمشكلة الجمالية بأحكام مسبقة، وعرض موضوعة مقال **هايدغر** يعكس بوضوح هذه الحالة. [1]

لقد وقف **غادامير** في بداية بحثه الفنّي عند تجربة كانط الفنّية، فاعتبرها قد شكّلت في جوهرها ما أسماه بـ "اغتراب الوعي الجمالي" والّذي أدّى إلى نسيان ماهية الفنّ وخبرته الأصيلة بالحقيقة، وهذا ما أورث الإنسان المعاصر غربة إزاء ظواهر الفنّ. ((إنّ الوعي الجمالي عند **غادامير** قد أصبح مغتربا عندما أسّس نفسه على فكرة الجميل فحسب، ناسيا أنّ الجميل ليس مفهوما مجرّدا ومستقلّا يمكن اختزاله إلى عالم الوعي أو الشعور بعيدا عن الواقع والحياة الإنسانية. والوعي الجمالي بهذا المعنى يصبح اتّجاها خاطئا وغير مشروع إزاء الفن، بل إنّ الفنّ نفسه كموضوع لمثل هذا الوعي يفقد مصداقيته ومشروعيته)) [2]

[1] – غادامير: **طرق هايدغر**، مصدر سابق، ص 224– 225

[2]– غادامبر، **تجلي الجميل**، مصدر سابق، ص27

ولذلك يدعو **غادامير** إلى استعادة التّراث الّذي تمّ إقصائه من قبل **كانط** عبر اختزاله إلى مجرد أحكام جمالية وذاتية؛ كما إنّ النّموذج الّذي أعطاه **كانط** للجمال والّذي وصفه في كتابه "نقد ملكة الحكم"، كان بمثابة نقطة تحوّل أساسية أدّت إلى انقطاع التّقليد الموروث في توصيف الجميل باعتباره مجالا للمعرفة تتكشّف فيه الحقيقة، حينما أرجع الحكم الجمالي إلى حالات وظروف الذّات واللذّة الّتي تستشعرها إزّاء الموضوع بمعزل عن وساطة المفاهيم والتّصوّرات العقلية؛ الأمر الّذي أدّى في نهاية المطاف الى ركود العلوم الإنسانية؛ ونفى وجود قاعدة كلّية وموضوعية حول الحكم الجمالي تحدّد بواسطة العقل لأنّها قاعدة مبنية على الإحساس الجمالي وهو شيء ذاتّي في الإنسان؛ وهو بذلك يختلف عن الحكم العقليّ المنطقيّ القائم على التصورات العقلية؛ فيعتبرها كانط محض حساسية للتّذوّق الخالص بالذّات.

هذا يدلّل على أنّ **كانط** يبني في نظريته الاستطيقية نظاما معرفيا قوامه الذاتية، ففي كتابه " نقد ملكة الحكم " يتّجه إلى البرهنة عن هذا التّوجه. ((إنّه حكم قائم على الشّعور باللّذة كما أنّه مقترن بالرّضا أو السرور)) [1] بمعنى أنّ التوجّه الحداثي للجمالية يتّخذ من الذّاتية شكلا ومن الطّبيعة مضمونا، فهو يعتقد أنّ النشاط الاستطيقي يتجسّد في إنتاج العمل الفنّي، وهذا النّشاط ليس عقلانيا ولا منطقيا، لأنّه لا يمدّنا بالتّصورات مثل الفهم الصّوري، ولا يمدّنا بالأفكار مثل العقل، بل يأتي عفويا من الطّبيعة، فالجمال هو الّذي ينتج الفنّ وليس العكس.

في حين يرى **غادامير** أنّ العلوم الإنسانية لها دوماً علاقة بمعرفة الذّات، تربط الباحث بذاته عبر عنصر التّراث كفهم جذري للذّات وتناهيها. ولذلك وجب ربط الفنّ بالعالم المشترك، من خلال الحفر في الجذور، وتحقيق المصالحة بين فنّ الماضي وفنّ الحاضر، باعتبار الآثار الفنّية الّتي ورثناها عن أسلافنا تحوي ينابيع ينبثق منها الجمال والحقيقة والمعنى. من هنا كان رهان **غادامير** الحقيقي فكّ سيطرة الفهم الكلاسيكي للجمال وتحرير الظاهرة الفنّية من الأطر الّتي لا تنسجم مع طبيعتها، من إمكانية مقاربتها مقاربة موضوعية وتطبيق المناهج العلمية

[1] – كانط إمانويل، **نقد ملكة الحكم**، ترجمة: د. غانم هنا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2005م، ص41

عليها؛ إذ يصرّح بهذا الخصوص: ((الجميل هو شيء لو أضيف له شيء أو أُخذ شيء منه فسوف يدمّره)) (1)

إنّ مشروع **غادامير** في تجاوز الاغتراب الحاصل في الوعي الجمالي والوعي التاريخي، والتّواصل مع التّراث من خلال عملية"انصهار الأفاق" والعمل على تحقيق الفهم، والقراءة المنطلقة من المعاصرة، أحاله إلى البحث في هيمنة مفاهيم الخبرة الفنّية والوعي الذاتي، وهذا ما أوجب عليه نقد ذاتية الوعي الاستطيقي عند **كانط**. تلك الجماليات التي تنبني على نقد وتقويض الوعي الجمالي، الذي ينظر إلى العمل الفني بوصفه موضوعا جماليا خالصا مجرّدا من مضمونه الأخلاقي والمعرفي.

لقد أبدى **غادامير** موقفا سلبيا من تدحرج قيمة الفنّ، ومن الحالة التّي آل إليها، وبيّن انعكاسها على العلوم الإنسانية، إذ انحصر مفهوم المعرفة في مجالات الاستخدام النّظري والعملي للعقل، وهمّش الذّوق، واستبعدت فاعلية الحكم الجمالي. و هذه النظرة للفن كمل يرى **غادامير** أفقدته أساسياته التّي تعمل على بناء معالم من التّطور والتغييرات للفرد، فتقضي بذلك على عوائق راهنة وتغيرها للأفضل تماما، كما ساعدت أيضا على الّتشكيك في قدرة تجربة العمل الفنّي على امتلاك الحقيقة، و أضحى الفن في ظل التّطورات التي فرضتها العلوم التجريبية، لا يملك تلك الفاعلية التي يملكها العلم حيث أصبح مجرّدا من مهامه التقليدية، وانحدر الخلق الفنّي إلى مجرّد إنتاج صناعي، حيث غزت العقلية التّجارية للفن، فتسبّبت في غربة الوعي الجمالي، وتملكته الذّاتية الذهنية التي مارست عملية تذويب خطيرة؛ ، إلى ذلك يشير بقوله: "ومع ذلك كان تأسيس علم الجمال على ذاتية القوى الذّهنية بداية عملية التّذويب

[1] – غادامير، **الحقيقة والمنهج**، مصدر سابق، ص214

الخطرة. وممّا لاشكّ فيه أنّ العامل المحدّد كان ما يزال، كما يرى كانط، هو الانسجام السري القائم بين جمال الطّبيعة وذاتية الذّات." [1].

كما أن هذه الذّاتية حوّلته وجعلت منه مفهوما مجرّدا ومستقلا عن الواقع والحياة الإنسانية عموما. فبعزلنا الفنّ عن ارتباطاته بالحياة وعن الشرائط التي تقاربه بها، فإنّما نحن نؤطّره مثل صورة ونعلّقه على الجدار. [2]

ووفق هذا المنظور سعى **غادامير** إلى الإجابة عن التّساؤل الملح الذي فرضه واقع الفن، ومفاده إمكانية وجود الحقيقة في العمل الفني، أو إمكانية توفير الفن لمسائل المعرفة باعتبارهما سبيلا من سبل التواصل؟

وانطلاقا من هذا التّساؤل، ومن تحليله لواقع الفن، رأى **غادامير** ضرورة إرجاع الفن إلى وظيفته الأساسية، وذلك من خلال الاستعانة بالهرمنيوطيقا كنقطة انطلاق لتأويل العمل الفنّي، فسعى لتحقيق ذلك إلى، وإعادة تعريف الظاهرة الجمالية انطلاقا من الوظيفة الأنطولوجية التي تقتضي ربط الفن بالعالم، وهذا إنّما يحصل عبر انصهار الأفاق [*] "إن الفهم ينبغي استكناهه، بالأحرى، كـ "انصهار للآفاق" بين الماضي والحاضر [3]؛ أي بين الإنسان والموروث التاريخي لامتصاص تلك المسافة الزمنية وجسرها. هذه الحقيقة يُطالعنا بها غادامير حين أكَّد أن المهمة التي يُناط بها الفهم أن يُنجز انصهاراً بين "الذات" و"موضوعها"، على نحو تَظْهر المسافة كما لو أنها مُلغاة سلفاً. إذ الفهم يُنْجِزُ انصهاراً للآفاق بين أفق المؤول وموضوعه، ويجعله فاعلاً، على نحو يتعذر علينا أن نُميّز تمييزاً واضحاً الأفق الذي يعود إلى

---

[1] – غادامير، **طرق هيدجر**، مصدر سابق، ص222– ص 223

[2] – غادامير، **الحقيقة والمنهج**، مصدر سابق، ص 213

[*] – ظهرت هذه العبارة بداية في نهاية الفصل الموسوم بـ " مبدأ تاريخ التأثير" " **Le Principe de l'histoire de l'action (ou influence)** »، وذلك في سياق سُجالي إذ عمد "غادامير" إلى توظيفها للرّد على من يَدَّعُون، مثل "دلتاي"، بأن مُهمَّة الفهم تتلخص في التّحرر من أفق الحاضر قصد "**الانتقال** " **Transposer** " "إلى أفق الماضي، وهذا ما يعترض عليه "غادامير".

[3] – Gadamer. Hans– George : vérité et méthode : Source précédente, p. 451.

المؤول أو الذي يعود إلى موضوعه. أما الميل الحديث المتزايد إلى الفصل بين آفاق متمايزة، بين مؤول وموضوعه، وبين حاضر وماض، ليس إلاَّ فصلاً مصطنعاً ووهماً أداتياً حديثاً للفهم [1].

كما سعى أيضا إلى إبراز الوظيفة الأنطولوجية للفنّ من خلال إعادة تعريفه " فطبيعة الفنّ لا تتمثّل في تحويل شيء كان قد تشكّل من قبل أو تتمثّل في نسخ شيء كان موجودا من قبل، إنّما الفنّ هو شروع من خلاله يبرز شيء ما بوصفه شيئا حقيقيا" [2]

إذن فالمهمّة الفريدة للفنّ هي إيجاد الألفة بين الإنسان والعالم، باعتباره يعكس قدرة الإنسان على أن يتصوّر الموجودات في العالم في وضعية أفضل، تمثّل في النّهاية آثارا فنّية، ويجعل منها عوالم أرحب، وأن يستثمر طاقاتها التي تكتنزها من خلال التعبير والإنتاج في إنتاج المعنى، باعتبار الآثار الفنّية تتميّز بطّاقة هائلة على إنتاج المعنى، وأن يبدع في فتح فضاءات أرحب تتجاوز العوالم المجردة المغلقة القائمة على مفاهيم الإلهام والتوسّط والحدس والتقمّص وعزل الإعمال الفنّية عن الحياة؛ وذلك بإيجاد أفق يربط بين الفنّ والحياة، ويصالح بين الإنسان والتّاريخ، ويماهى بين الجمال والحقيقة. كلّ ذلك من خلال إظهار تجربة الفنّ بوصفها تجربة حقيقة، والدّعوة إلى وجوب الإقرار باعتبار الفنّ يزيد من قدرة الإنسان على أن يصوّر الأشياء الموجودة في العالم، وعلى أن يتخيّلها في وضعيات أفضل ويصنع منها عوالم أرحب. وقد جعل النّاس من الفنّ يعبّر عن الجمال وينتج الحقيقة في الآن نفسه؛ ويظهر ذلك

1 – Jean. Grondin : Introduction à Hans Georg Gadamer, Édition du cerf, paris, 1999, p. 033

2 – غادامير، **طرق هيدغر**، مصدر سابق، ص237

في الطّاقة الهائلة الّتي تكتنزها الآثار الفنّية على إنتاج المعنى، وإضاءة المناطق المظلمة وفتح الفضاءات المغلقة. [1]

وتبعا لذلك وجب التّسليم أيضا بأنّ الحقيقة الفنّية والتّاريخية تتمتع بسمة البقائية والاستمرارية في الوجود. ولذلك يدعوا ويلحّ على أهميّة وأحقيّة الفنّ في امتلاك الحقيقة، ويؤكّد على ضرورة أن ينتج العمل الفنّي عالمه الذاتي الذي يُعبّر عن كينونته؛ وأن نعيد للوعي الجمالي مصدره الذي لا يمكن أن يحصل إلاّ من خلال الأثر الفنّي ذاته، والمتمثّل في الحقيقة التي يتضمّنها، باعتبار الآثار الفنّية الجميلة انعكاسا وتعبيرا عن الحقيقة الإنسانية. حينها فقط يمكن للفنّ أن يتجاوز سلطة الحقيقة الموضوعية، وأن يجعل الناس منه تعبيرا عن الجمال، وانتاجا للحقيقة في الآن ذاته.

إنّ اغتراب الوعي الجمالي وما سبّبه من نسيان ماهية الفنّ وخبرته الأصلية بالحقيقة، أورث الإنسان المعاصر غربة إزاء ظواهر الفن، ولذلك يدعو **غادامير** إلى استعادة التّراث الّذي تمّ إقصائه من قبل **كانط** عبر اختزاله إلى مجرد أحكام جمالية وذاتية؛ كما إنّ النموذج الذي أعطاه **كانط** للجمال والذي وصفه في كتابه "نقد ملكة الحكم"، كان بمثابة نقطة تحوّل أساسية أدّت إلى انقطاع التقليد الموروث في توصيف الجميل باعتباره مجالا للمعرفة تتكشّف فيه الحقيقة، حينما أرجع الحكم الجمالي إلى حالات وظروف الذّات واللذّة الّتي نستشعرها إزاء الموضوع بمعزل عن وساطة المفاهيم والتّصورات العقلية؛ الأمر الذي أدى في نهاية المطاف

[1] – زهير الخويلدي، **الصورة بين العرض والتّمثيل عند غادامير**، صحيفة الفكر، أخر تحديث:28 أبريل 2018م، على الرّابط:

https://elfikr.org/%D8%A7%D9%84%D8%B5%D9%88%D8%B1%D8%A9-%D8%A8%D9%8A%D9%86-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B1%D8%B6-%D9%88%D8%A7%D9%84%D8%AA%D9%85%D8%AB%D9%8A%D9%84-%D8%B9%D9%86%D8%AF-%D8%BA%D8%A7%D8%AF%D8%A7%D9%85%D9%8A%D8%B1/

الى ركود العلوم الإنسانية؛ في حين يرى **غادامير** أنّ العلوم الإنسانية لها دوماً علاقة بمعرفة الذات، تربط الباحث بذاته عبر عنصر التّراث كفهم جذري للذّات وتناهيها. ولذلك وجب ربط الفنّ بالعالم المشترك، من خلال الحفر في الجذور، وتحقيق المصالحة بين فنّ الماضي وفنّ الحاضر، باعتبار الآثار الفنّية التي ورثناها عن أسلافنا تحوي ينابيع ينبثق منها الجمال والحقيقة والمعنى.

من هنا كان رهان **غادامير** الحقيقي فكّ سيطرة الفهم الكلاسيكي للجمال وتحرير الظاهرة الفنّية من الأطر التي لا تنسجم مع طبيعتها، من إمكانية مقاربتها مقاربة موضوعية وتطبيق المناهج العلمية عليها؛ إذ يصرّح بهذا الخصوص:" الجميل هو الشّيء لو أضيف له شيء أو أُخذ شيء منه فسوف يدمّره" [1]

[1] – غادامير، **الحقيقة والمنهج**، مصدر سابق، ص214

المبحث الثالث:

الفنّ كوسيط غير لغوي للتواصل

على مرّ التّاريخ لعب الفنّ دورًا مهمًا في عملية التّواصل بين الشّعوب، باعتباره وسيلة للتّعبير عن الأفكار والعواطف والقيم الثّقافية ومشاركتها مع الآخر، من خلال عملية الوساطة التّاريخية الّتي يمارسها الفنّ. فقد كان للفنون البصرية مثل الرّسم والنّحت والعمارة، دورا مهمّا في نقل تلك القيم والمعتقدات الثّقافية، ووسيلة للتّعرف على ثقافات الآخرين وفهمها، إذ غالبًا ما تصوّر هذه الأشكال من الفنّ الأحداث التّاريخية والتّقاليد الثّقافية والمعتقدات الدّينية. فكان الرّسم بمثابة وسيلة لتوثيق الأحداث الهامّة والاحتفال بها، كما تمّ استخدام التّماثيل للاحتفال بالشّخصيات البارزة وتكريم الموتى والتّعبير عن المعتقدات الدينية. من جهة أخرى، ساهمت العمارة في تشكيل البيئة المادّية الّتي يعيش فيها النّاس.

وغالبًا ما يُعتبر الفنّ وسيلة تواصل غير لغوية، لعدم اعتماده على الإشارات اللّغوية لنقل المعنى، بل يستخدم بدلاً من ذلك، العناصر المرئية والسّمعية والحسّية الأخرى للتّعبير عن الأفكار والعواطف. وبذلك يُعتبر هذا الشّكل من التّواصل أكثر شمولية، حيث يمكن فهمه وتقديره من قبل أشخاص من ثقافات ولغات مختلفة، باعتبار الفنّ لغة عالمية، له القدرة على تجاوز الحواجز الثّقافية واللّغوية، وتجاوز المسافات الزّمنية من خلال استخدام الدّلالات والصوّر الإبداعية الّتي تتخطّى حدود المكان والزمان لتوصيل الحقيقة. بالإضافة إلى ذلك، يمكن للفنّ في كثير من الأحيان أن ينقل المعنى بطريقة أكثر تجريدية ومجازية، ممّا يسمح بالانفتاح إلى تفسيرات ثريّة ومتنوّعة للعمل الفنّي، اعتمادًا على تجارب المتلقّي ومعتقداته وخلفيته الثقافية.

وبالرغم من أنّ التّواصل اللّغوي يعتمد على اللّغة المتداولة، والكلمات الّتي تستخدم في التّعبير، باعتبارها وسيلة فعّالة للتّواصل، فإنّها لا تعكس كلّ الأفكار والمعاني النّي قد يريد أن يعبّر عنها الفنّان، في حين يمكن للفنّ أن يتيح للشّخص التّعبير عن أفكاره ومعانيه بطريقة فريدة وفلسفية. ذلك لأنّ الفنّ في أحد جوانبه، هو تجسيد للميتافيزيقا، إذ ينقل مفاهيم الإنسان إلى المستوى الإدراكي لوعيه، ويسمح له بفهمها مباشرة، كما لو كانت مدركات. أي القدرة على نقل الأفكار والمفاهيم المجرّدة واستيعابها، وإبراز المعاني الّتي ينطق بها العمل الفنّي، والتّدليل

عليها من خلال التّجارب الملموسة والحسّية، وبتوظيف الصوّر والألوان والأشكال والأدوات الخاصّة بالفنّ، مما يسمح للبشر بفهمها على مستوى أكثر سهولة وفورية.

هذا يعني أنّ الفنّ هو وسيلة لجلب الأفكار والمفاهيم المجردة، الّتي تتعلّق بالميتافيزيقا، إلى مستوى أكثر واقعية وفورية؛ تجسيدا للوظيفة المزدوجة للفن، والمتمثّلة في الوظيفة النفسية والوظيفة المعرفية، وهما سرّا أهميّته في حياة الإنسان وجوهر الموضوعات الجمالية.

والصّورة هي جوهر الفنون البصرية، وهي ملتقى للفنون المختلفة، حيث يمكن للفنّان أن يجمع فيها بين العديد من العناصر الفنّية المختلفة، مثل اللّون والخطّ والشّكل والتّكوين والنّسيج والضّوء والظّلال والتّأثيرات البصرية، إضافة إلى الرّسالة والمعاني الّتي يريد التّعبير عنها؛ فتعكس بذلك في طياتها تجلّيات متعدّدة للفنون، ممّا يجعلها تحمل قيمة فنّية وجمالية كبيرة.

وبالنّسبة للمتلقّي، فإنّ الصّورة تعدّ العتبة الّتي يقف عليها قبل أن يلج عالم اللّامرئي للعمل الفنّي، حيث يتلقّى الرّسالة والمعاني الّتي يحملها العمل، ويتفاعل مع العناصر الفنّية المختلفة الّتي تشكّل الصّورة. ومن خلال هذا التّفاعل، يمكن للمتلقّي أن يستمتع بالجمالية الفنّية للصّورة، ويفهم الرّسالة الّتي يريد الفنّان التّعبير عنها، ويتعرّف على مفاهيم جديدة وقيم فنية متنوّعة. ذلك لأنّ الصورة تمتلك القدرة على إثارة الانتباه وتحفيز الفضول والاستكشاف لدى المتلقي، وتمكنّها من إيصال رسالة محدّدة إلى الجمهور بشكل فعّال، سواء كانت رسالة جمالية أو تعبر عن رؤية فنّية أو رسالة اجتماعية أو سياسية.

فقد تجسّد لوحة تجريدية ما مفهوم الحريّة، باستخدام الألوان والأشكال، لخلق تجربة حسّية تثير الشّعور بالحريّة؛ فمن خلال تجربة العمل الفنّي، يمكن للمشاهد إدراك مفهوم الحريّة على مستوى أعمق، دون الحاجة إلى الاعتماد على اللّغة أو التّحليل الفكري. من ناحية أخرى، يمكن توظيف الصّورة للتّعبير عن عادات جماعية، من خلال تصوير مشاهد أو مواقف تمثل مجموعة معيّنة أو تصرّفات المجتمع أو عاداته أو معتقداته، أو للتّعليق على العادات الجماعية

أو نقدها، من خلال إبراز جوانب معيّنة من سلوك المجتمع أو المجموعة الّتي يجدها الفنّان مشكلة أو جديرة بالملاحظة.

ولمّا كانت الصّورة تحتوي على ثقافة بصرية، ولغة بصرية، فإنّها تحتاج إلى تأويل وتفاعل من المتلقي حتّى يتمكن من استيعاب معانيها ورموزها المختلفة. يقول **رجيس دوبري:** "الصورة علامة تمثّل خاصّية كونها قابلة للتّأويل." [1] ولذلك، فإنّ تأويلها قد يعتمد بشكل كبير على خلفية المتلقّي ومعرفته بالثّقافة والتّقاليد والرّموز المرتبطة بالصّورة المعينة؛ كما يتطلّب مهارات تأويلية، وقدرات تحليلية لدى المتلقي، وتحديد المعنى الذي يمنحه المتلقّي للصّورة قد يختلف من شخص لآخر، بحسب خلفيته الثقافية وتجاربه الشخصية. كما إنّ فعل التّأويل في ثقافة الصّورة يعتبر مصاحبا لعملية الاستقبال وليس منفصلا عنها؛ فهي فضاء مفتوح لكل عين تنظر إليها، وتمنحنا فرصة للحديث عنها وتقديم تفسيرات متعددة ومتنوعة لها. ومع ذلك، من الصّعب إيجاد قراءة منهجية شاملة للصورة، أو تطوير شبكة تحليلية تتجاوب مع جميع جوانبها المعقدة وتفسيراتها المتنوّعة، وذلك بسبب تعقيد مكوّناتها وتأثرها بتفسيرات مختلفة، وهذا ما يتطلّب أيضا تظافرا وتناسقا بين مكونات الصّورة الّتي تشكّل جميعها لغات، ومن ثمّ نصوصا تحتاج إلى تأويل. فالشكل يمثل نصا، واللّون يمثل نصّا...لكنّها أوّلا فنّ، وثانيا شكل جماليّ قبل أن تكون واسطة إبلاغ تواصلية لخطابات ما. يقول " **كريستيان ميتز**" في إحدى مقالاته "إنّ اللّغات البصرية تقيم مع باقي اللّغات علقات نسقية متعدّدة ومعقّدة، ولا أهمية لإقامة تعارض ما بين الخطاب اللّغوي والبصري، كقطبين كبيرين يحظى كلّ واحد منها بالتّجانس والتّماسك في غياب أيّ رابط بينهما" [2]

---

[1] – سعاد عالمي، **مفهوم الصورة عند رجيس دوبري**، إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، ط1، 2004م، ص 23

[2] – عبد الحق بن عابد، **سيميائيات الصورة بين آليات القراءة وفتوحات التأويل**، من كتاب: ثقافة الصورة في الأدب والنقد، مؤتمر فيلديلفيا الدّولي الثّاني عشر، منشورات جامعة فيلديلفيا، 2008م، ص 147.

رمزية ومعنى الألوان في الفنّ (لغة الألوان)

لطالما كانت الألوان جزءًا أساسيًا من ثقافة الإنسان وتاريخه، وشكلا من أشكال من التّعبير الفنّي، من حيث دلالتها التّواصلية غير اللّغوية. فإلى جانب استخدامها للتّمييز بين الأشياء في الطّبيعة والكون، فغالبًا ما تستخدم أيضا للتّعبير عن الرّمزية والمعنى الخفيّ، أو لإثارة مشاعر أو أفكار محدّدة، أو لنقل الأفكار والعواطف بطريقة مرئية، وتوفّر لغة عالمية يمكن فهمها عبر الثّقافات والفترات الزمنية المختلفة. حيث تضيف الأهمّية الرّمزية للألوان في الفنّ عمقًا وثراءً إلى العمل الفنّي، وتسمح للمشاهد بالتّفاعل مع العمل الفنّي على مستوى أعمق وأكثر وضوحًا.

يُعتقد أنّ اكتشاف الإنسان للألوان قد حدث مع مرور الوقت، من خلال الملاحظة والتّجريب. فقد أدرك البشر الأوائل اللّون لأوّل مرّة من خلال العالم الطبيعي، متمثّلة في ألوان النّباتات والحيوانات والمناظر الطّبيعية من حولهم. إذ تتمتّع الطّبيعة بوفرة الألوان المختلفة والفريدة من نوعها، كألوان السّماء والبحر والأوراق والزّهور والثّمار.

كما يشير استخدام الألوان في لوحات الكهوف، الّتي تعود إلى عصور ما قبل التّاريخ، إلى أنّ البشر الأوائل كانوا مدركين وقادرين على استخدام الألوان في فنّهم؛ مستخدمين في ذلك الأصباغ المصنوعة من المواد الطّبيعية، ومن المعادن والنّباتات والحيوانات، ممّا يشير إلى خطوة مهمّة في تطور الحضارة الإنسانية.

تعكس فكرة مهمة في الفلسفة وعلم النفس المتعلق بالوعي والتفاعل مع العالم المحيط. عندما نتحدث عن التعامل مع الألوان بانطباع نفسي دون معرفة معناها العميق، نعكس جانبًا من تجربتنا الحسية والفكرية.

وغالبًا ما استخدمت الألوان بشكل رمزي، عبر العصور، فقد اعتقد **أرسطو** أنّ لها معاني رمزية، ويمكن أن تثير مشاعر مختلفة لدى النّاس. لقد كتب أن "الألوان يقال إنّها تشبه الأصوات من حيث أنّها مرتبطة ببعضها البعض". كما كان يعتقد أنّ الألوان لها ترتيب طبيعي، حيث يكون اللّون الأسود هو اللّون الأكثر "ترابيًا" والأبيض هو الأكثر "سماويًا".

تتفاوت معاني الألوان والرّموز المرتبطة بها بشكل كبير وفقًا للسّياق الثّقافي والتّاريخي والاجتماعي في مختلف الشّرائع والمعتقدات الدّينية والممارسات الرّوحية. ومن هنا، تظهر أهمّية دراسة الألوان والرّموز في إطار ثقافي شامل لفهمها بشكل كامل؛ فقد لعبت الألوان دورًا بارزًا وحملت معاني رمزية متنوّعة. وفي القرآن الكريم، وردت الألوان في عدّة سور، حيث تمّ ذكرها أو مشتقاتها تسع مرات في سبع آيات، تحمل هذه الألوان دلالات رمزية متعدّدة وأهداف جمالية. وتمتلك هذه الألوان تأثيرات مادّية وأخرى معنوية ونفسية على الإنسان، ممّا يعكس حالته الأخلاقية والنّفسية.

قد أورد القرآن الكريم الألوان مع التّأكيد على بعضها أكثر من الآخر، حيث يتمّ ذكر كلّ لون في سياقات محدّدة أو يُدمج مع سياقات أخرى لنقل معانٍ أعمق. وشمل ذكر الألوان جميع جوانب من الخلق، سواء من بشر أو حيوانات أو نباتات أو جمادات. قال تعالى:

{أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَخْرَجْنَا بِهِ ثَمَرَاتٍ مُخْتَلِفًا أَلْوَانُهَا وَمِنَ الْجِبَالِ جُدَدٌ بِيضٌ وَحُمْرٌ مُخْتَلِفٌ أَلْوَانُهَا وَغَرَابِيبُ سُودٌ*وَمِنَ النَّاسِ وَالدَّوَابِّ وَالْأَنْعَامِ مُخْتَلِفٌ أَلْوَانُهُ كَذَلِكَ إِنَّمَا يَخْشَى اللَّهَ مِنْ عِبَادِهِ الْعُلَمَاءُ *إِنَّ اللَّهَ عَزِيزٌ غَفُورٌ} سورة فاطر، الآية، 26-27

تشمل الآيتين الكريمتين دعوة الانسان إلى التدبر في ملكوت الله، وتقدير تنوع وتعدد خلقه تعالى، من خلال تنمية حس جمالي واسع وشامل يمكنه أن يقدر تنوّع الصّخور وجمالها، على الرّغم من طبيعتها ووظيفتها المختلفة مقارنة بالفواكه.

أن النّظرة الجمالية المجرّدة يمكن أن تتعرف على عنصر الجمال المشترك في كل من الكائنات الطبيعية، بغض النّظر عن اختلافاتهما.

عنصر الفن والجمال في هذه الآيات هو استخدام لغة وصفية حية لرسم صورة للعالم الطبيعي وفضله. يضيف ذكر الألوان المختلفة إلى ثراء وجمال هذه الصورة، حيث يشير إلى نسيج من الأشكال الطبيعية المتنوعة والنابضة بالحياة.

تتشابك أهمية الألوان في القرآن مع كل من المجالين المادي والروحي، حيث تكون معانيها أحيانًا بمثابة مكافأة أو عقاب.

تعكس فكرة التوحيد كحقيقة فكرية فلسفة وجودية عميقة في الإسلام، حيث يرتكز المفهوم إلى وحدانية الله وتفرد الخالق بالعظمة والقدرة، باعتبار التوحيد محورا أساسيا للفهم الديني والثقافي في العالم الإسلامي، وهو مفهوم يتجلى في كل جانب من جوانب الحياة، بما في ذلك الفن الّذي يعكس تأثير التوحيد الفكري بشكل بارز، إذ يعتبر الفنّ الإسلامي وسيلة للتّعبير عن المطلق وجماله، وينعكس ذلك في تصاميمه ونقوشه وأسلوبه؛ حيث تمثل العناصر الفنّية في الفنّ الإسلامي تجسيدا للتّوحيد، حيث تتجلّى القيم الدّينية والرّوحانية من خلالها.

{ليس كمثله شيء وهو السّميع البصير} سورة الشورى الآية 10

ومن خلال استخدام الزّخارف الهندسية والنّقوش الدّينية، يسعى الفنّ الإسلامي إلى تجسيد فكرة التوحيد بشكل جمالي وفنّي. فالزّخارف المعقّدة والأشكال الهندسية المتناظرة تعبّر عن تناغم وتوازن الكون الّذي يحكمه الله الواحد. ومن خلال توظيف العناصر الفنّية بمهارة، ينجح الفن الإسلامي في تجسيد الجمال الرّوحاني والتّأملي للوحدانية الإلهية.

بالإضافة إلى ذلك، يتجلى انعكاس التوحيد الفكري في الفنّ الإسلامي في التّركيز على الجمالية البسيطة والهادئة، حيث يهدف الفنانون إلى إيصال رسالة الوحدانية والسّكينة والتّوازن من خلال أعمالهم. وبذلك، يصبح الفنّ الإسلامي تعبيرًا فنيًا عن الإيمان والتّأمل في المطلق، ممّا يجعله يتحوّل إلى نافذة تستقي منها الرّوحانية والجمال من مصادرها الأصلية.

يقول ألكسندر بابا دوبولو: "إن الجمالية الإسلامية لم تكتف بملامة الفقه الإسلامي، والإعراض عن النقل الواقعي للعالم، بل إنها تجاوزت ذلك إلى التعبير (إيجابياً) عن الروح الإسلامية عندما ارتبطت وثيق الارتباط بكل إبداعات الذهنية العربية الإسلامية في العصور الوسطى إلى درجة أصبح فيها الرسم الإسلامي (صلاة حقيقية ترفع الروح إلى الله)[1] .

إنّ الفنّ الإسلامي يشكّل تجسيدًا فريدًا للتّعبير الفنّي داخل الثّقافة الإسلامية، حيث يتنوّع ويتعدّد الأساليب والتّقنيات المستخدمة فيه بحسب التّاريخ والمكان والتّأثيرات الثّقافية.

[1] – ألكسندر بابا دوبولو، **جمالية الرّسم الإسلامي**، ترجمة: على اللواتي، مؤسّسات عبد الكريم عبد الله، تونس، 1979م، ص7

ومن بين الأساليب الفنّية المطبوعة على هذا الفنّ، يتميّز الفنّ الإسلامي بتقديم مجموعة من الرؤى والتّفسيرات المختلفة، حيث يختلف تفسير وتوجيه الفنّ في الثّقافة الإسلامية من شخص لآخر ومن مجتمع إلى مجتمع.

هناك من يعتبر الفنّ الإسلامي فنًا تجريديًا، حيث يركّز على استخدام الأشكال والأنماط الهندسية والزّخارف المجرّدة، دون التّركيز الواضح على التّمثيل الواقعي للأشكال. يسعى هذا النّوع من الفنّ الإسلامي إلى التّعبير عن المشاعر والمفاهيم الرّوحية بوساطة الأشكال والأنماط الجمالية.

من ناحية أخرى، هناك فنّانون ومفكّرون يعتبرون الفنّ الإسلامي فنًا توحيديًا، حيث يركّز على تجسيد مفهوم التّوحيد ووحدة الله بوسائل فنّية محدّدة. يستخدم هؤلاء الفنّانون الرّموز الدّينية والثّقافية لتعزيز فكرة التّوحيد وتأكيد أهميتها في الثّقافة الإسلامية.

هذا الاختلاف في التّصورات حول الفنّ الإسلامي يعكس التنوع الفكري والثّقافي داخل العالم الإسلامي، وكذلك تأثيرات التّاريخ والسّياق الاجتماعي على التفسير الفنّي والثّقافي. يظهر هذا التنوّع في الفنّ الإسلامي كثرة الأشكال والأنماط والتقنيات المستخدمة، وهو ما يثري التجربة الفنية ويعزز الفهم المتعمق للثقافة الإسلامية وتراثها الفني.

وعلى الرّغم من وجود علاقة ضمنية بين المصطلحين إلا أنّه هناك من يرى بأنّ وصف الفنّ الإسلامي " بفن التوحيد " يكون أكثر تحديدا ودقة من وصفه بفن التجريد، والتوحيد يكون أعم ليشمل التجريد. فإن نصف الفنّ الإسلامي بالفن " التوحيدي " نكون أكثر صواباً ومنطقاً من ناحية التقويم الفني من أن نصفه بالفن التجريدي، وإن كانت بعض المقاصد، وبعض المعاني التي لخصتها كلمة " التجريد " وأشارت إليها كاصطلاح فني تتضمنها كلمة التوحيد كاصطلاح أغني وأشمل. [1]

[1] – سمير الصبّاغ، **الفنّ الإسلامي**، قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية، دار المعرفة، بيروت، ط1، 1988م، ص106

يستخدم اللّون في القرآن الكريم بشكل رمزي غالبا، وترمز الإشارات إليه إلى مفاهيم دينية وروحانية.

فأمّا اللّون الأبيض فإنّه لون الصّفاء والطّهر والنّقاء والهداية، والخير والحق، وإثارة المشاعر الإنسانية النّبيلة، وهو لون تعبيري في الدّرجة الأولى، كما هو لون رمزي.
وقد ورد هذا اللّون الأبيض في آيات كريمات، نذكر منها على سبيل التّمثيل لا الحصر قوله تعالى في سورة آل عمران:

﴿وأَمَّا الَّذينَ ابْيَضَّتْ وُجُوهُهُم فَفِي رَحْمَةِ اللهِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونْ﴾ سورة آل عمران، الآية 107

بينما هناك آيات كريمات تصف يد النّبي موسى عليه السّلام الّتي ضمّها إلى جناحه فخرجت بيضاء من غير سوء نوراً ساطعاً، نذكر منها قوله جلّ وعلا:

﴿ونَزَعَ يَدَهُ فَإِذَا هِيَ بَيْضَاءُ للنَّاظِرِينَ﴾ سورة الشعراء، الآية [33]

وورد ذكر اللّون الأسود في القرآن الكريم في مواضع عدّة، وصفت بعضها المجرمين والكفار والمنافقين، الّذين تسودّ وجوههم من الحزن وشدّة العذاب يوم القيامة. قال تعالى:

﴿ويَوْمَ القِيَامَةِ تَرَى الّذِينَ كَذَبُوا عَلَى اللهِ وُجُوهُهُم مُسْوَدة﴾ سورة الزّمر، الآية 60

وقوله تعالى في سورة آل عمران:

﴿يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ ۚ فَأَمَّا ٱلَّذِينَ ٱسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكَفَرْتُم بَعْدَ إِيمَـٰنِكُمْ فَذُوقُواْ ٱلْعَذَابَ بِمَا كُنتُمْ تَكْفُرُونَ﴾ سورة آل عمران، الآية 106

وقوله تعالى في سورة النّحل:

﴿وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُمْ بِالأُنثَى ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ﴾ سورة النّحل، الآية [58]

بينما تصف آيات أخرى توقيت الإمساك عن الطّعام في رمضان. وذلك في قوله تعالى:

﴿وَكُلُوا وَاشْرَبُوا حَتَّى يَتَبَيَّنَ لَكُمُ الْخَيْطُ الْأَبْيَضُ مِنَ الْخَيْطِ الْأَسْوَدِ مِنَ الْفَجْرِ﴾سورة البقرة، الآية 187

ولقد ورد اللون الأزرق في القرآن الكريم مرة واحدة لوصف حال الشّؤم والعذاب، في نهاية قصة قوم كفروا بالله وعاندوه، من شدّة ما أصابهم من الفزع والهول وذلك في قوله تعالى من سورة طه:

﴿ونحشر المجرمين يومئذ زرقاً﴾ سورة طه، الآية 102

وورد اللّون الأحمر مرة واحدة في وصف الجبال، وذلك في قوله تعالى من سورة فاطر:

﴿ومِنَ الجِبَالِ جُدَدٌ بِيضٌ وَحُمْرٌ مُخْتَلِفٌ أَلْوَانُهَا وَغَرَابِيبُ سُودٌ﴾ سورة فاطر، الآية 27

وذكر اللّون الأصفر للدالّة على مرحلة نضج الثّمار، أو وصف لمشاهد القيامة والرّياح الحانقة، والتّعبير عن البهجة في موضع آخر مثل قوله تعالي:

﴿قَالُواْ ٱدْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّن لَّنَا مَا لَوْنُهَا ۚ قَالَ إِنَّهُۥ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفْرَآءُ فَاقِعٌ لَّوْنُهَا تَسُرُّ ٱلنَّـٰظِرِينَ﴾ سورة البقرة، الآية 69

وورد اللّون الأخضر ليدلّ علي سّر الرّوح والنّضارة والجمال والشّجر والنّبات والثّمر والطّير والفراش والبساط والثوب، وهو اللّون الأكثر متعه في القرآن الكريم. وذلك في قوله جلّ وعلا في سورة الكهف:

﴿وَيَلْبَسُونَ ثِيَابًا خُضْرًا مِّن سُندُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ مُّتَّكِئِينَ فِيهَا عَلَى الْأَرَائِكِ نِعْمَ الثَّوَابُ وَحَسُنَتْ مُرْتَفَقًا﴾ سورة الكهف، الآية[13]

وقوله في سورة يوسف:

﴿وَقَالَ الْمَلِكُ إِنِّي أَرَىٰ سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعَ سُنبُلَاتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ ۖ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ أَفْتُونِي فِي رُؤْيَايَ إِن كُنتُمْ لِلرُّؤْيَا تَعْبُرُونَ﴾ سورة يوسف، الآية 43

وقوله في سورة يس:

﴿الَّذِي جَعَلَ لَكُمْ مِنَ الشَّجَرِ الْأَخْضَرِ نَارًا فَإِذَا أَنتُمْ مِنْهُ تُوقِدُونَ﴾ سورة يس، الآية 80

وأمّا الحديث عن استخدام الألوان في الشّعر العربي، فإنّ الشّعراء يعبّرون عن غنى ثقافتهم وعمق تجاربهم الرّوحية من خلال أشعارهم. فالألوان بالنّسبة لهم ليست مجرّد مظاهر

بصرية، بل هي رموز تحمل معانٍ عميقة تتنوّع وفق السّياق والثّقافة. يتجلّى هذا في استخدام الألوان للمديح والثّناء، حيث تمنح الصّورة جمالاً وعمقاً يثري المعنى. إذ يمكن للشّاعر أن يشبه حبيبته بزهرة حمراء للتّعبير عن جمالها ورونقها، أو يصوّر عينيها بألوان السّماء الزّرقاء للتّعبير عن عمق وجاذبية نظرتها.

وكما أنّ اللّون يرتبط في الشّعر بوصف الأشخاص، فإنّه يرتبط أيضا بالنّقاء والطّهارة، ورمزا من رموز النّعمة والجمال الخَلْقِي. إذ بمهارة وتقنية، وبواسطة هذه الرّموز البصرية، وباستخدام الألوان بشكل متقن، ينجح الشّعراء في إثراء الصّورة الشّعرية بمعاني متعدّدة ومترابطة، ما يزيد من جاذبية القصيدة ويعزّز تأثيرها الفنّي. كما تتجلّى دلالات تعكس قدرة الشّعراء على التّعبير عن مشاعرهم وتجاربهم الحياتية بأسلوب يتجاوز الكلمات إلى عالم الرّموز والأفكار الرّوحية.

وسنسوق بعض الأمثلة من الشّعر العربي أين تراقصت الألوان على معاني القصيدة العربية؛ حيث اللّون الأبيض يظهر بوضوح في الشّعر الجاهلي ويقترن بجلال الرّجل وبهاء المرأة ومضاء السّيوف ونقاء الدّروع في الحروب، وتدور معانيه في سياق الشّرف والرّفعة ومعاني الخير؛ فهذا أبو تمّام يفتخر بحبّه للسّيف وعشقه له، وأنّه أصدق إنباء من الكتب:

السَيفُ أَصدَقُ أَنباءً مِنَ الكُتُبِ*** في حَدِّهِ الحَدُّ بَينَ الجِدِّ وَاللَعِبِ

بيضُ الصَفائِحِ لا سودُ الصَحائِفِ *** في مُتونِهِنَّ جَلاءُ الشَكِّ وَالرِيَبِ

وإذا قالت العرب فلان أبيض، وفلانة بيضاء، فالمعنى نقاء العرض من الدّنس والعيوب، ومن ذلك قول زهير بن أبي سلمى يمدح هرم بن سنان:

أشمُ أبيضُ فيّاضُ يفكّك عن*** أيدي العناةِ وعن أعناقِها الرّبقا

وفي سّياق آخر يقول الشّاعر صفيّ الدّين الحلّي:

بيضٌ صَنائِعُنا سودٌ وَقائِعُنا .... خُضرٌ مَرابِعُنا حُمرٌ مَواضينا

وهناك أوصاف للمرأة أحبّها الشّعراء وتغنّوا بها بشعرهم عامة. قال الشّاعر النّابغة الذّبياني:

بَيِضاءُ كالشّمس وافَتْ يَومَ أسْعَدها*** لَمْ تُؤذِ أهلاً ولم تُفحش على جار

أقولُ وَالنّجْمُ قَدْ مَالَتْ أواخِرُهُ *** إلى المَغيبِ تُبيتُ نظرة حارِ

هذه أيات شعرية تُظهر استخدام الألوان بشكل فعّال في تعبير الشّعراء عن المدح والثّناء على أحبائهم، وتعزّز جمال الصّورة وعمق المعنى.

وتعددت رموز ودلالات الفنون الإسلامية، فالنّقطة أو الرّقم (1)، تعني الخالق وكلّ تعبير مطلق لا يحتمل التّأويل، والمربّع في الحضارة الإسلامية دالّ علي الثّبات والكمالية في الشّيء، ويعني أيضاً الكعبة المشرّفة، وهي ترمز لتجمّع المسلمين، والمركزية للإسلام والمسلمين بمعني واسع وشامل، ثمّ هناك المكعّب ويعني مركز الجهات الأربع، وتوحي بحركة الطّواف في البيت حركه دائرية ودلالتها الاحتواء والتّوجيه، والمثمّن يعني الملائكة الّتي تحمل عرش الرّحمن، والشّكل النّجمي ومثله الكروي تعبر عن الكون والوجود والسّماء وما يليها من عالم روحاني.

وتكاد تكون دلالات الألوان متماثلة في ثقافة المجتمعات عبر العصور، حيث ارتبط الأسود بالحزن والحداد، كما هو رمز الخوف من المجهول والميل والتكتم والعدمية والفناء والصمت. [1] بينما ارتبط اللّون الأبيض بالنّقاء والبراءة، والأحمر يمثل الشّجاعة والغضب والنّار، وقد يدلّ على الحب إلى جانب والرومانسية والعواطف الثّائرة والحركة والحياة الصافية

[1] – صالح ويس، **الصورة اللونية في الشّعر الأندلسي**، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2004 ص124

والمبدأ الخالد. [1] والأصفر مرتبط بالشّمس والذّهب، والأزرق مرتبط بالسّماء والبحار والمحيطات وهو لون الشّوق واللّيل الطّويل الّذي ينتظر شروقه والمحيطات وهو لون الشّوق واللّيل الطّويل الّذي ينتظر شروقه. [2] والأخضر مرتبط بالطّبيعة والنّمو، هو لون يبعث الطمأنينة والرّاحة في الّنفس كما أنّه اللّون الوحيد المتّفق على دلالته المريحة للنّفس الإنسانية. [3] كما يمكن استخدام الألوان لخلق شعور بالتّوازن والانسجام في الفنّ.

البعد التّواصلي لشكل العمل الفنّي

الشّكل فلسفياً هو معنى مجرّد قريب من النّموذج أو البُنية، وليس الشّكل بمعناه الهندسي. يعرفه **جيروم:** بأنّه تنظيم لعناصر الوسط المادّي الّتي يتضمّنها العمل الفنّي ويتحقّق الارتباط المتبادل بينها، وأهمّ الأنواع في التّركيب الشّكلي ما يحقق الوحدة العضوية. [4]

يمثّل شكل العمل الفنّي جانبًا أساسيًا في فلسفة التّواصل، بالنّظر إلى الطّريقة الّتي يتمّ بها ترتيب وتنظيم عناصر العمل الفنّي، والجمع بين نية الفنّان وتفسير الجمهور؛ إذ يمكن لشكل العمل الفنّي أن ينقل رسالة أو معنى في حد ذاته، ويمكنه أيضًا تشكيل تصوّر الجمهور لمحتوى العمل الفنّي، انطلاقا من كيفية تفسيره للألوان والأشكال للعمل الفنيّ، وبالتّالي يمكنه أن يؤثّر أيضًا على الاستجابة العاطفية للجمهور.

---

[1] – المرجع نفسه، ص121

[2] – قدور عبد الله ثاني، **سيمائية الصورة**، دار الوراق، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص113

[3] – ابتسام مرهون الصفار، **جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم**، عالم الكتب الحديث، 2010م، ص71

[4] – بيير جيرد، **علم الاشارة والسيمنولوجيا**، ترجمة: مندر عياش، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، 1992م

يسعى الفنّان، إلى تطوير أسلوبه الخاص باستخدام تقنيات وأساليب مختلفة بهدف إنشاء تواصل بين العمل الفنّي والمتلقي لإيصال الأفكار والخبرات من خلال أعماله الفنية، مما يسمح للمشاهد بفهم وتفسير الرّموز والعلامات الموجودة في العمل الفنّي، مما يؤدّي إلى إدراك القيمة الجمالية للعمل الفنّي. ممّا يستوجب على الفنّان أن يجد أو ينشئ نظامًا للتّواصل المرئي لينقل رسالته بشكل فعّال." ن هناك طرقاً عديدة للنظر إلى هذا العالم وان هناك وسائل متباينة لإيصال خلاصة تجربة الفنان [1] ".

ووفقا لما سبق يُنظر إلى الشّكل على أنّه الوسيط الّذي يقوم الفنّان من خلاله بإيصال الرّسالة المقصودة إلى الجمهور، أي أنّه وسيلة المعنى المرصود، ووسيلة التّعبير عن الفكرة، سواء كان مجرّدًا، رمزيًا، إيحائيا... إلخ. فمن خلال الشكل يمكن للجمهور الوصول إلى المعنى والفكرة والعاطفة الّتي يريد الفنّان نقلها، لوجود ارتباط وثيق بين الشّكل والمحتوى.

لقد ميّز العديد من الفلاسفة الاختلاف في أنواع الأشكال ومعانيها من حيث بنائها الشّكلي. إذ يروي لنا تاريخ الفنّ، أنّ التّمييز بين الأشكال العضوية والأشكال الهندسية كان موضوعًا سائدًا للمناقشة؛ فغالبًا ما ترتبط الأشكال العضوية، مثل تلك الموجودة في الطبيعة، بالسّيولة والحركة والديناميكية، بينما ترتبط الأشكال الهندسية، مثل تلك الموجودة في الهندسة المعمارية، بالاستقرار والنّظام والعقلانية. حيث أكّد **سقراط** أنّ جمال الأشكال الهندسية النّاتجة عن حركة الخطوط وبمختلف أنواعها تمتلك صفة الجمال الدّائم وليس الجمال النّسبي المحكوم زمنياً وفقاً لأهداف وجوده. [2]

---

[1] – جيروم ستونليتز: **النقد الفني**، ترجمة: زكريا إبراهيم، مطبعة جامعة عين شمس، القاهرة، 1974م.

[2] – جورج فلانجان، **حول الفن**، ترجمة وتقديم: كمال الملاخ، مراجعة: صلاح طاهر، دار المعارف، القاهرة، 1962، ص 286

ويرى **أرسطو** أنّ الشّكل كامن بذاته وهو يُطبع بالطّابع الّذي يجعله منتسبا إلى هذا النّوع أو ذاك من أنواع الكائنات. حيث أعطى حرية للفنّان بتأسيس شكل يحاكي الطّبيعة، ولكنّه غير الشكل الموجود في الطّبيعة، ولكن كل ما اقتربت الأشكال في البناء الهندسي كلما كانت أقرب من الجمال المطلق كونها لا تحتاج إلى الّتفسير. يقول **أرسطو:** "إنّ النّاس تجد متعة في رؤية الشّبيه لأنّ في الاستدلال والتّعرف على الأنموذج متعة." [1]

لكن هناك فريقًا من المفكّرين مثل الدكتور **صموئيل جونسون** والفنان في مجال الفنون البصرية، **السير جوشوا رينولدز** (Reynolds. J) قاموا بتطوير فكرة المحاكاة الأرسطية لتشمل ما يعرف بـ "محاكاة الماهيات"، وبيّنوا كيف يمكن للفنان تجاوز التّفاصيل الدّقيقة ليصل إلى الجوانب العامّة والجوهرية للموضوعات الّتي يعمل عليها، ممّا يساعده على التّعبير بشكل عميق ومعبر عن الحياة والواقع يقول **جوشوا رينولدز** " إنَ جمال الفنّ وعظمته ينحصران في قدرته على تجاوز جميع الصّور الفردية والعادات المحلية وشتّى أنواع التّفاصيل والجزئيات؛ فالفنّان الّذي يعرفُ الطّابع العام للأشجار على سبيل المثال يستطيع بخطوط قليلة مقتصدة بارعة أن يقدّم صورةً تخطيطية نشعر أمامها أنّه قد توصّل إلى «ماهية» الشّجر ذاته أو نفَذ إلى كيانه الباطن."[2]

في مجال الجماليات، يعتقد فريق من الفلاسفة بأنّ بعض الأشكال هي بطبيعتها أكثر جمالًا أو إرضاء للعين من غيرها؛ لذلك ميّز **إيمانويل كانط** بين الجمال "الحر" و "التابع" للأشكال، حيث يُنظر إلى الجمال الحرّ على أنّه شكل يرضي بحدّ ذاته، بينما يُنظر إلى الجمال التّابع على أنّه ممتع. كما إنّ" الشّكل هو الّذي يجدّد الأثر الفنّي ويعيّنه، كما إنّ للأثر

[1] – عادل مصطفى، **دلالة الشّكل**، دارسة في الإستطيقا الشّكلية وقراءة في كتاب الفنّ، مؤسسة هنداوي، د.ط، 2018م، ص 39.

[2] – المرجع السّابق، ص39

الفنّي وحدة طبيعية نهائية داخلية وهيّ تؤلّف كلا واحدا، وهذه الخاصية تميزها عن كل شيء آخر، وتستثير للانفعال الجمالي، وهذه الخاصّية مستقلة عن المحتوى." [1]

بالإضافة إلى ذلك، استكشف بعض الفلاسفة العلاقة بين الشكل والمعنى في الفنّ، بحجة أنّ شكل العمل الفنّي يمكن أن يشكّل فهم الجمهور وتفسير محتواه. وهذا مفهوم مهم في الفلسفة والنقد الفني، يتعلق بالعلاقة بين شكل العمل الفنّي والمحتوى أو المعنى الّذي ينقله. وهذا يشير إلى أنّ الشّكل الفنّي هو الطّريقة الّتي يتمّ بها تنظيم وتصميم العمل الفنّي. بحيث يمكن أن يشمل العديد من الجوانب مثل الهيكل، والألوان، والأشكال، والتّرتيب، والوسائل المستخدمة في العمل الفني. كما يمكن لأعمال الفنّية أن تأخذ أشكالًا متنوعة، مثل المباني والتّماثيل واللّوحات والقصائد والأعمال الموسيقية.

لكن الأهمية المركزية للشكل تنبثق من أنّ الشكل الفنّي يعتبر تجسيدًا بصريًا لنيّة الفنان. يعني ذلك أن الفنان يستخدم الشكل لنقل مشاعره وأفكاره ورؤيته الفنية. فالصورة الفنية مثلا هي مادة تواصل، بحيث تقيم العلاقة بين المرسل والمتلقي وتبني جسور التّواصل بينهما. وحسب قول الباحث الفرنسي **جون دافنيون:** "الصّورة هي التّجربة الجمالية والمخيال الاجتماعي. فهي تجربة جمالية لأنّ في تشكيلها تستدعي كلّ الفنون لتكوينها، ومخيال اجتماعي لأنّها "بمثابة الوعاء أو السّجل الّذي يتمّ بواسطته التّخزين الإبداعي للصّور والتّخيلات". [2] وعبر هذا التصوّر، يمكن للأفراد والمجتمعات فهم تفاعلاتهم وتصرفاتهم، وتحليل التّغيرات الاجتماعية والثّقافية الّتي يشهدها المجتمع. انطلاقا من هذا السّياق، يُمكن اعتبار المخيال الاجتماعي كنوع من الأدوات الفكرية التي تمكّننا من استيعاب الواقع والتّفاعل معه بشكل أفضل.

[1] – هنري لوفارف، **علم الجمال**، ترجمة: محمد عيتاني، المعجم العربي، بيروت، ط1، 1954، ص19

[2] - حسني عبد الجليل يوسف، **عالم المرأة في الشّعر الجاهلي**، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، 1989م، ص 67

يتوسّع تعريف الفنّان ليشمل ليس فقط الرّسامين والموسيقيين والشّعراء وصانعي الأثاث، والمعماريين، ولكن أيضًا صانعي الأحذية ومصممي الملابس...إلخ، إذ يتقاطع هذا المفهوم مع التصّور اليوناني القديم، إضفاء صورة على "هيولي" أو هو صنع شيء ما، أو "محاكاة" أو تقليد الواقع، حيث كان يُنظر إلى الفنّ على أنّه وسيلة لخلق شيء جديد أو إعطاء شكل لشيء كان موجودًا من قبل. فرسالة الفنّان إذن ذات أهمية عظمى يأخذها المتلقي لا بالمعنى فحسب، وإنما بواسطة الشّكل الّذي من خلاله يخبرنا عن مشاعره وأحاسيسه. [1]

كما إنّ لفنون الأداء، مثل المسرح والموسيقى والرّقص، دورا مهم أيضا في عملية التّواصل، إذ يمكن استخدام هذه الأشكال من الفنّ لرواية القصص ونقل المشاعر ونقل القيم والتقاليد الثقافية، ففي العديد من الثقافات، تعتبر فنون الأداء جزءًا لا يتجزّأ من الاحتفالات والطّقوس الاجتماعية والدّينية، الّتي تساهم في الجمع بين المجتمعات وإيصال القيم والمعتقدات المشتركة. ويأخذ التّواصل أهميّة كبرى بين المشاركين في الأشكال الجماعية، مثال ذلك العروض المسرحية والخطابات الشّعرية والشّعائر الدّينية والسّياسية ...الخ [2]

كما يمكن أن يوظّف الفنّ أيضًا كوسيلة للمشاركة في القضايا الاجتماعية، والتّعبير السياسي، فعلى مر التّاريخ استخدم الفنّانون أعمالهم في نقد وتحدي القضايا الاجتماعية والسياسية، ولإيصال رسائل التّغيير الاجتماعي والسياسي. ولذلك كلّه اهتم الفلاسفة المعاصرين بعنصر التّواصل في الفنّ.

---

[1] – الأعسم باسم عبد الله، **مفهوم الشّكل في الخط المسرحي**، المجلة القطرية، تصدر عن وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي، العراق، العدد الأوّل، 2001، ص3

[2] – بيير جيرو، **علم الإشارة والسيمنولوجيا**، ترجمة: مندر عياش، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، 1992، ص41

تعد نظريات الفنّ والتّواصل موضوعات واسعة ومعقّدة تشمل مجموعة واسعة من التخصصات، بما في ذلك علم النّفس وعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا والفلسفة والدّراسات الإعلامية. هناك العديد من الأساليب المختلفة لفهم كيفية تفاعل الفنّ والتّواصل، وكيفية تشكيلهما من خلال الثّقافة والمجتمع والتّجربة الفردية.

تعتبر السيميائية إحدى طرق دراسة الفنّ والتّواصل، وهي دراسة العلامات والرّموز وكيفية استخدامها لنقل المعنى، بل لنقل أنواع مختلفة من الرسائل. إنّه تخصص ظهر في أوائل القرن العشرين كطريقة لفهم كيفية إنشاء المعنى ونقله من خلال اللّغة والوسائط وأشكال الاتصال الأخرى في سياق الفنّ والتّواصل. كما يمكن توظيف السيميائية لتحليل كيفية استخدام الأشكال المختلفة للفنّ والتّواصل، واستخدام الوسائط وأشكال التّعبير المختلفة مثل الأدب والفنّ المرئي والأفلام والموسيقى، للإشارات والرّموز لنقل حمولات معرفية أو العواطف.

يمثل اتّجاه التّواصل في السيميائية أو السيميوطيقة، كل من بريطو أوستين (Austin)، فنحنستاين (Wingentein) مارتينيه (Martinet)." وهذا الاتجاه، يرى في الدّليل على أنّه أداة تواصلية، أي مقصدية إبلاغية، ويعني هذا أنّ العلامة، تتكوّن من عناصر ثلاثة: الدّال، المدلول، الوظيفة، أو القصد، وهؤلاء اللّسانيون والمناطقة لا يمهم من الدّوال والعلامات السيميائية غير الإبلاغ والوظيفة الاتّصالية أو التّواصلية، وهذه الوظيفة لا تؤّديها الأنساق اللّسانية فحسب، بل هناك أنظمة سننية غير لغوية، ذات وظيفة سيميوطيقية تواصلية. [1]

فالأعمال الفنّية تتضمّن رسالة بصرية مقروءة ذات دلالات محددة بأطر التّشكيل. حيث يكون العمل الفنّي حاملاً في كلّ خطاب دلالة معيّنة (رسالة مشفّرة) يقصد بها التّأثير على المتلقّي وإبلاغه بتلك الرّسالة وبذلك يحل العمل الفنّي محلّ اللّغة المتداولة وتكون العلامة

[1] – جميل حمداوي، **السيميوطيقا والعنونة**، مجلة عالم الفكر، المجلد 25، العدد 3، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1977م، ص 89

التّشكيلية المتمثّلة بالشّكل الفنّي المنتج، هي وحدة الاتّصال والإيصال، ذلك لأنّ إن العمل الفنّي هو "نظام من العلامات، أو بنية من العلامات مكتملة ومكتفية بذاتها، تؤدي غرضاً معرفيا وجمالياً خاصاً [1]."

وهناك منهج آخر يتمثّل في دراسة الجماليات، أو دراسة الجمال والذّوق. وهو تخصّص يسعى إلى فهم كيفية إدراك النّاس للجمال والاستجابة له. و(الجمالية) في قاموس أوكسفورد تعني "نظرية التذوّق"، أو أنّها عملية إدراك حسّي للجمال في الطّبيعة والفنّ [2]. يمكن أن تساعدنا الجماليات في فهم كيفية استخدام الفنّ والتّواصل لاستحضار الاستجابات العاطفية، أو ردود فعل عاطفية؛ أو ما يسمّى بسيكولوجية الذّوق والجمال، الّتي تُعنى بفحص الأسس النّفسية والعصبية لاستجاباتنا للتّجارب الجمالية، سواء كان الجمال صفة موضوعية كما يرى **إيمانويل كانط**، حينما يعتقد أنّ الجمال ليس مجرّد ميزة تعتمد على ذوق كلّ فرد، بل هو خاصّية موضوعية تنطوي على جمالية مستقلة توجد في الأشياء. وفي هذا السّياق، يتوجب على الفرد أن يتعلّم كيفية التّعرف على هذا الجمال وتقديره، وهذا ما يعنيه بالذّوق.

فتصوّر **كانط** للجمالية كمصدر للحكم الذّوقي يمكن فهمها بالتّأكيد على أنّها نوع من الحكم الجمالي؛ حيث يعتقد أنّ هناك جمالية موجودة في الأشياء بشكل مستقل عن التّقديرات الشّخصية، وهو ما يقود إلى الفهم الّذي تمثّله أفكاره في "نقد ملكة الحكم". يُمكن تفسير فكرته في هذا السّياق، على أنّها نوع من الحكم الجمالي، حيث يقوم الفرد بتقدير الجمال بناءً على معايير موضوعية قائمة على الجمالية الموجودة في الأشياء ذاتها. بمعنى أنّ "اللّذة الّتي نحسّ بها عندما نتأمّله، هي لذّة تأمّلية خالصة تختلف عن اللّذات النّاتجة عن إرضاء أيّة حاجة بيولوجية، أو تحقيق أيّة غاية عملية. إنّها لذّة الإحساس بالشّكل، دون رغبة في امتلاك الشّيء

[1] – جوناثان كلر، **فرديناند دي سوسير، تأصيل علم اللّغة الحديث وعلم العلامات**، ترجمة: محمود حمدي عبد الغني، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000م ص 21.

[2] - Harald Osboran, The Oxford to Art ،Great Britain,1988, p.1

أو الانتفاع به، فالذّوق هو ملكة الحكم على شيء ما أو أسلوب ما من أساليب التّمثيل، بواسطة الشّعور باللّذة والألم، على نحو خال من أيّة منفعة. [1]

أو من وجهة نظر مختلفة عن الذّوق والجمال باعتباره صفة ذاتية كما ذهب إلى ذلك **ديفيد هيوم**، مجادلا بأنّ أحكامنا على الجمال ذاتية وتعتمد على تجاربنا الشّخصية وخلفيتنا الثّقافية؛ حيث يعتقد أنّ الجمال مسألة تفضيل شخصي، وأنّه لا يوجد معيار موضوعي للجمال ينطبق على جميع الناس. وكيف تشكّل تفضيلاتنا الشّخصية وتأثيراتنا الثّقافية، تصوّراتنا عن الجمال. كما تساهم دراسة الذّوق والجمال في كيفية استخدام أشكال مختلفة من التّعبير لخلق تأثيرات مختلفة. وكيفية مساهمة العناصر المختلفة للفنّ، مثل اللّون والشّكل والتّكوين، في التّجربة الجمالية الشاملة لعمل فنّي.

في حين يرى **جان جاك روسو**، الفيلسوف الفرنسي، بأنّ الذّوق والجمال هما تعبيران عن غرائزنا الطّبيعية وأنّهما يعملان كوسيلة للتّواصل مع الآخرين وتكوين روابط اجتماعية. اعتقد أيضا أنّ إحساسنا بالجمال يتشكّل من خلال العالم الطّبيعي وتفاعلنا مع الآخرين، وأنّه جانب مهمّ من جوانب الحياة البشرية.

كما تشمل النّظريات الأخرى في مجال الفنّ والتّواصل، الدّراسات الثقافية الّتي تبحث في كيفية تشكيل الثّقافة وتشكّلها من خلال التّواصل والفنّ، وكيفية تشكيل الممارسات والقيم والمعتقدات الثقافية المختلفة، والطّريقة الّتي يخلق بها النّاس الفنّ والتّواصل، ويفسرونه. كما يمكن الاستعانة بها بهدف فهم كيف يمكن للسّياقات الثقافية المختلفة أن تؤثر على معنى وأهمية الفنّ والتّواصل، وكيف يمكن للفنّ والتّواصل أن يشكّل ويعكس القيم والمعايير الثّقافية. يقول (موركافسكي) إنّ العلامة في الفنّ يمكن رؤيتها على نحو خاصّ في علاقتها بالمجتمع،

[1] – أميرة حلمي مطر، **فلسفة الجمال**، أعلامها ومذاهبها، مرجع سابق، 112

وتنشأ الشّخصية العلاماتية للعمل الفنّي أساسا من الطّبيعة الاجتماعية للفنّ، فالبنية الدّاخلية للعمل الفنّي تضعه في علاقة معيّنة مع نظام القيم الموجود في المجتمع المحدّد آيديولوجيا."[1]

والفنّ حسب نظريّة التّواصل عند **هابرماس** باعتباره شخصية بارزة في النّظرية النّقدية، وسيلة مهمّة للتّواصل ووسيلة لتعزيز التّفكير والحوار داخل المجتمع؛ إذ يتصوّر **هابرماس** الفنّ كوسيلة للتّعبير عن الأفكار والمشاعر والخبرات وإيصالها للآخرين، وتشكيل المعنى المشترك داخل المجتمع؛ كما يعمل الفنّ كوسيط يمكنهم من خلاله الانخراط في الحوار والنّقاش مع الآخرين؛ ذلك أنّ "العقل التّواصلي عند هابرماس هو فاعلية تتجاوز العقل المتمركز حول الذّات، والعقل الشّمولي المنغلق الّذي يدّعي أنّه يتضمّن كلّ شيء"[2]

وفي سياق النّظرية النّقدية أيضا، وباعتبارها تقليدا للفكر الاجتماعي والسّياسي، يرى **هابرماس** أنّ الفنّ يلعب دورًا حاسمًا ومركزيا في تعزيز التّفكير النّقدي وتشكيل الخطاب الاجتماعي والسّياسي، لامتلاكه القدرة على تحدّي ونقد الأعراف الثقافية والاجتماعية السّائدة، وتوفير مساحة لوجهات النّظر، ووجهات النّظر البديلة للتّعبير عنها والاستماع إليها. من خلال القيام بذلك، يمكن للفنّ أن يساهم في توسيع وتنمية عملية التّفكير النّقدين وتشكيل مجتمع أكثر ديمقراطية، وقبولا للأخر. ذلك لأنّ النّظرية النّقدية تسعى، بشكل عام، إلى نقد وتحليل هياكل السّلطة والأيديولوجيات المهيمنة سياسيا واجتماعيا، معتمدا على الحداثة التي اعتبرها دليلا على العقل التنويري، مقابل النزعات اللاعقلانية التقويضية والتّفكيكية، وباعتبارها نموذجا للتحرر من كل أنواع السيطرة، مركزا على التواصل بأنواعه لاعتباره وسيلة لبناء المعرفة وليس

[1] – بلاسم محمد جسام: **التحليل السيميائي لفن الرسم**، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة 1989م، ص 92.

[2] – توم بوتومور، **مدرسة فرانكفورت**، ترجمة: سعد هجرس، دار أويا، الكتب الوطنية، ليبيا، ط2، ص160

مجرّد تبادلها. [1] وفي هذا السّياق يُنظر إلى الفنّ على أنّه وسيلة يمكن من خلالها التّعبير عن هذه الانتقادات ونقلها إلى جماهير أوسع.

انتقد **هابرماس** تقسيم **ماكس فيبر** للنّشاط العقلي إلى ثلاث مجالات: العلوم الوضعية، والعلوم الأخلاقية، والعلوم الجمالية. يجادل **هابرماس** بأنّ تقسيم **فيبر**، وتقديمه وتفضيله للمعرفة التّقنية والعلمية وتحديد أولوياتها على حساب الأبعاد الأخرى للتّجربة البشرية، يقوّض إمكانية قيام مجتمع عقلاني وديمقراطي. ولذلك يعتقد أنّ اتباع منهج أكثر شمولية، يتضمّن عقلنة العالم الحيّ لفهم تكامل العلم والأخلاق والجمال والتّواصل، كما يعتقد بأنّ المركزية الغربية، بتركيزها على العقلانية الأداتية، يهيمن عليها الإنتاج الرأسمالي، وتتجاهل الأبعاد الجمالية والأخلاقية للعقلانية التّواصلية، والّتي تعتبر حاسمة لخلق مجتمع عقلاني. "من أجل ذلك وضع نظرية عقلانية للمجتمع تقوم على عقلنة العالم المعيش، ودمج المجالات: العلم، الأخلاق الفن، التي فصلها ماكس فيبر عن بعضها."[2]

ففكرة العقلانية الأدائية توحي بأنّ السّلوك العقلاني قد تجاوز جميع أشكال التّواصل، سواء كانت سياسية أو اقتصادية أو أخلاقية أو فنّية. في حين، يقوم الفعل التّواصلي على فكرة الذرائعية ويُنظر إليه على أنّه أساس لفهم المجتمع. وفي هذا السّياق يقول **هابرماس:**" إنّ ما هو أنموذج بالنّسبة لهذه العقلانية ليست علاقة الذّات المنفردة مع العالم الموضوعي القابل

[1] – المرجع السّابق، ص160

[2] – عطيات أبو السّعود، **حصاد الفلسفة للقرن العشرين**، منشاة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط1، 2003م، ص97

لتّجسيد، والاستعمال، بل هو أنموذج العلاقة التذاوتية الّتي يقيمها النّاس القادرين على الكلام، وعلى الفاعلية حينما يتفاهمون بينهم حول شيء معيّن."[1]

وفي السّياق ذاته، اهتم **غادامير** بشكل خاص بكيفية التّواصل من خلال الفنّ، باعتباره شكلا من أشكال التّواصل الّذي يعتمد على التّفسير، وخاصة الفنّ الأدبي والمرئي، إذ يسمح بفهم أعمق للتّجربة الإنسانية. ذلك أنّ فعل تفسير الفنّ هو عملية حوارية؛ حيث يجلب المتلقّي خبراته ووجهات نظره إلى العمل الفنّي، ومن جهته يقوم العمل الفنّي بدوره في تشكيل فهم المتلقّي. حيث تركّز مفهوم **غادامير** للتّواصل في الفنّ على فكرة فهم العمل الفنّي كحوار بين الفنّان والعمل الفنّي والمشاهد، وسعيا للبحث عن الحقيقة، إذ يعتقد أنّ العمل الفنّي يجب أن يُنظر إليه على أنّه مصدر للحقيقة، يخاطبنا بطرق لا تستطيع الكلمات وحدها أن تؤديها.

والفنّ بهذا المفهوم يمثّل شكلا من أشكال التّعبير والتّواصل، الّذي يسمح لنا بسدّ الفجوة بين العالم الدّاخلي والخارجي، ويبرز مكانتنا في العالم والتواصل مع بعضنا البعض بطريقة هادفة. الأمر الذي يمكن أن يؤثر على مواقف ومعتقدات المتلقي، ويمكن أن يؤدي حتى إلى تحول في وعيه وإدراكه.

كما يعتقد أنّ النّقد الفنّي يمكن أن يكون شكلاً إيجابياً من أشكال التّواصل، حيث

يساعد على تعزيز فهم أعمق للفنّ وتقديره، من خلال توفير تّحليلات وتفسيرات مختلفة، يمكن أن تساعد المتلقّي على فهم سياق العمل الفنّي ومعناه وأهميته، ممّا يعزّز تفكيره النّقدي، ويعزّز ثقافة الحوار والمناقشة، من خلال تقديم وجهات نظر مختلفة، مما قد يؤدي إلى فهم ومشاركة أكبر في العمل الفنّي، ويزيد تقديره للفنّ.

أمّا الفنّان فقد يتيح له النّقد الفنّي الترويج عمله الفني، من خلال تقديم الملاحظات البناءة، الأمر الذّي يساعده على تحسين عمله الفنّي، والوصول إلى جمهور أوسع.

[1] – محمدّ نور الدّين أفاية، **الحداثة والتّواصل في الفلسفة النّقدية المعاصرة**، أنموذج هابرماس، أفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، المغرب، ط2، 1998م، ص170

كما ركّز **غادامير** بشدّة على المنظور التّاريخي للفهم في كتابه "الحقيقة والمنهج". بأن فهم النّص، أو أيّ عمل فنّي منجز، لا يمكن تحقيقه إلاّ من خلال وضعه في سياقه التاريخي. إذ يمكن للمنظور التّاريخي للفنّ أن يساهم في التّواصل، ذلك لأنّه يمثل حاملا لملامح حقب زمنية مختلفة. وذلك من خلال دراسة عناصر عدّة، من أبرزها:

الأيقونات:

من خلال تحليل الرّموز والزخارف في العمل الفنّي، يمكن تحديد الفترة الزّمنية الّتي تمّ إنشاؤها فيها من خلال الأيقونات، كما يمكن لهذه الرّموز والزّخارف أن تعبّر عن الفترة الزمنية، باعتبار الفنّ تمثيل للقيم والمعتقدات الثقافية والاجتماعية والسياسية لتلك الفترة الزمنية. فقد تمّ استخدام رموز وزخارف مختلفة في عصور مختلفة للتّعبير عن أفكار محددة، ويمكن أن تساعد في تحديد تاريخ عمل فنّي وفهم السّياق التّاريخي الّذي تمّ إنشاؤه فيه.

ففي الفنّ المصري القديم، غالبًا ما تستخدم رموز مثل عنخ (مفتاح الحياة) والجعران (رمز إعادة الميلاد) للتّعبير عن المعتقدات والأفكار الدّينية حول الحياة الآخرة. وأمّا فنّ العصور الوسطى، فغالبًا ما استخدمت الرّموز المسيحية مثل الصّليب والحمل والحمامة للتّعبير عن المعتقدات والأفكار الدّينية حول الخلاص. أمّا في فنّ عصر النهضة، تمّ استخدام الزّخارف الكلاسيكية مثل (رجل فيتروفيان)، والشّخصية البشرية المثالية، واستخدام المنظور الخطّي للتّعبير عن أفكار حول الإنسانية وجمال العالم الطّبيعي. وفي الفنّ الباروكي، تمّ استخدام الإضاءة والحركة الدّرامية لخلق شعور بالحركة والعاطفة في العمل الفنّي، للتّعبير عن أفكار حول عظمة وقوة الكنيسة الكاثوليكية.

أمّا في فنّ القرنين الثّامن عشر والتّاسع عشر، تمّ استخدام الرّمزية على نطاق واسع للتّعبير عن الأفكار حول الفرد والمجتمع، والمناخ الاجتماعي والسّياسي المتغيّر في ذلك الوقت.

وفي فنّ القرن العشرين، استخدم الفنّ التّجريدي على نطاق واسع أيضا للتّعبير عن رفض الأشكال والزخارف التّقليدية.

التّقنيات والمواد: يمكن أن تساهم التّقنيات والمواد المستخدمة في العمل الفنّي أيضًا في تحديد تاريخه. على سبيل المثال، يمكن أن يشير استخدام الطّلاء الزّيتي في القرن الخامس عشر أو استخدام التّصوير الفوتوغرافي في القرن التّاسع عشر إلى الفترة الزّمنية للعمل الفنيّ.

الخصائص الأسلوبية: يمكن أيضًا استخدام الخصائص الأسلوبية للعمل الفنّي، مثل استخدام المنظور، ومعالجة الضوء والظل، واستخدام اللّون والتّكوين العام، لتاريخ الفترة. على سبيل المثال، يمكن أن يشير استخدام المنظور الخطي في عصر النّهضة أو استخدام الأساليب الانطباعية في القرن التّاسع عشر إلى الفترة الزّمنية للعمل الفنّي.

السّياق التّاريخي: يمكن أيضًا تأريخ العمل الفنّي بناءً على السياق التّاريخي الّذي تمّ إنشاؤه فيه. على سبيل المثال، يمكن تأريخ لوحة لنابليون بونابرت إلى العصر النابليوني، أو يمكن تأريخ لوحة للثورة الأمريكية إلى القرن الثامن عشر.

النّقوش والتّوقيعات: يمكن أن تساعد النقوش والتوقيعات على العمل الفني أيضًا في تحديد تاريخ الفترة. يمكن أن تساعد توقيعات الفنّان وتاريخ الإنشاء والنّقوش الأخرى على العمل الفنّي في تحديد الفترة الزّمنية للعمل الفنّي.

المبحث الرابع:

سؤال اللّعب وتجربة الحقيقة

اللّعب في الحياة عنصر لها، والحياة عنصر الفلسفة، وحضور اللّعب في الفلسفة، يستلزم وظيفة، فعبرة، ومن ثمّة حقيقة، تسعى جاهدة لإخفاء اللّعب كأصل لها، وتكتسي كساء الجدّ؛ ذلك إنّ اللّعب يفترض المتعة، الّتي قد لا تتطلّب الجدّية؛ لكن ليس كل سلوك يحمل طابع اللّعب ينظر إليه على أنّ مقابله سلوك جدّي. فحضور موضوع اللّعب في الفلسفة، يوحي بجدّية نظرة الفلسفة للّعب، باعتباره يكتسي بعدا معرفي ابستمولوجي.

فكيف وظّف **غادامير** مفهوم اللّعب للكشف عن الحقيقة الّتي غابت معالمها عن العالم الحديث ببسطه لسلطة المنهج، الّذي سيطر على الطّبيعة، وعلى واقع الإنسان؟

اللّعب الدّلالة الاصطلاحية والمفهوم:

بالنّظر إلى أهمية اللّعب ومكانته في حياة الإنسان، سعى الباحثون والعلماء إلى تعريفه انطلاقا من اعتباره ظاهرة إنسانية؛ الأمر الّذي أدّى إلى تباين وجهات النّظر، واستحالة إيجاد تعريف جامع مانع للّعب. فمنهم من عرّفه باعتبار طبيعته، ومنهم من عرّفة باعتبار هدفه. ومنهم من أخضعه لمناهج البحث التجريبية الكميّة المادّية، مهملا بعده الجمالي الفنّي، ومنهم عرّفه باعتباره نشاطا عقليا، في حين اعتبره آخر نشاطا مشتركا بين البّشر والحيوان، وبالتّالي لا يمكن الجزم بإرجاع أصوله إلى مرتكزات عقلانية؛ ومنهم من تناوله من منظور ثقافي ذو دور محدّد في سياق حضاري معروف. لكن هذا الطّرح يستبعد طبيعة اللّعب لدى الأطفال وحتّى عند الحيوانات. "فقد خلصت بعض الدّراسات إلى أنّ اللّعب يهدف إلى تنفيس الطّاقة الحيوية المفرطة لدى البعض، بينما يتوصّل باحثون آخرون إلى أنّ اللّعب يهدف إلى إشباع غريزة المحاكاة لدى الإنسان والحيوان، بينما اكتفى باحثون آخرون بالقول إنّ اللّعب يهدف إلى نوع من الاسترخاء الجسدي الّذي تحتاجه المخلوقات، وقد يكون نوع من التّمرينات اللّازمة

لكل فرد، أو تجسيدا للمنافسة والسّيطرة على الآخرين، أو تجسيدا لموهبة ما، وقد يعبّر عن أوهام يصعب تحقيقها [1]

الحاصل أنّ اللّعب كمفهوم تنوّعت دلالاته وفقا لتشعّب حقوله واستعمالاته المتنوعة واختلاف طبيعته وآثاره. وكلّ مفاهيمه متداخلة ومتقاطعة، وليس بينها تعارض أو انفصال. وسنحاول في وقفتنا هذه أن نركّز على اللّعب باعتباره نشاطا إنسانيا ذا طبيعة خاصّة وسلوكا اجتماعيا واعيا مميّزا وهامّا.

المفهوم اللّغوي:

"اللَّعِبُ واللَّعْبُ ضدُّ الجِدِّ. لَعِبَ يَلْعَبُ لَعِباً ولَعْباً، ولَعَّبَ وتَلاعَبَ وتَلَعَّبَ مَرَّة بعد أُخرى. قال امرؤُ القيس: تَلَعَّبَ باعِثٌ بذِمَّةِ خالدٍ وأَوْدى عِصامٌ في الخُطوبِ الأَوائل [2]

المفهوم الاصطلاحي:

اللّعب نشاط طوعي أو مهمّة يتمّ تنفيذها ضمن حدود معيّنة ثابتة زمانيا ومكانيا وطبقا لقواعد وشروط تقبلناها طواعية، ونتقيّد بها بصورة صارمة؛ وهذا النّشاط ينطوي في داخله على الأهداف والغايات المتوخّاة منه، كما أنّه مصحوب بمشاعر التّوتّر والفرح بادراك واضح بأنّه مختلف عن أمور الحياة المألوفة. [3]

[1] – يوهان كوتسينغا، **ديناميكية اللعب**، ترجمة: صديق محمد جوهر، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث أبو ظبي ط1، 2012، ص37– 38.

[2] – ابن منظور، **لسان العرب**، مرجع سابق، ص ص39 40.

[3] – سوزانا ميلر، **سيكولوجية اللعب**، ترجمة: حسن عيسى، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 1987م، ص7.

ويطلق اللّعب أيضا على النّشاط الّذي يقوم به الرّاشد طلبا للرّاحة بعد التّعب وتفريجا للغمّ عن القلب، نمارسه وفق قواعد دقيقة تحدّد فيها شروط الانتصار والانكسار أو الرّبح أو الخسارة. [1]

فلسفة اللّعب في الحضارات القديمة:

إنّ ميل البّشر وقدرتهم على إضفاء شكل من أشكال المرح على جوانب من حياتهم، يؤكّد القدرة الإبداعية المتأصّلة في العنصر البشري. ووفقا لذلك يعتقد كثير من مؤرخّي الفنّ أنّ حضور اللّعب في حياة الإنسان سابق لكل نشاط ثقافي، باعتباره دافع عام، أكبر من الثّقافة نفسها، ذلك إنّ أغلب الأنشطة الأولية للمجتمع البشري متقاطعة مع اللّعب. فقد تنشأ الثّقافة في شكل لّعبة، أو من خلالها، فالشّعر كان له حضور قويّ في أشكال اللّعب المختلفة. وكانت الموسيقى والرّقص لعبة في أوضح تجلّياتها. ووجدت الحكمة والمعرفة في المجتمع الإغريقي تعبيرها في الحوارات الفلسفية (لعبة الحوار). حيث لم يكن يُنظر للّعب على أنّه مجرّد مشهد لاستغلال وقت الفراغ والتّسلية، بل سبيل من سبل اكتشاف إرادة الآلهة، من خلال المسابقات المختلفة على شكل منافسة مقدّسة للطّقوس، أو من خلال المنافسات الاحتفالية. كما اعتمدت أشكال اللّعب المختلفة خاصّة القتالية (معارك المصارعين) في تسوية النّزاعات وعقد الاتّفاقيات عند الطّبقة الأرستقراطية. أو على شكل نشاط بدني بحت. ووفقا لذلك، شكّل اللّعب عنصرا تكوينيا هامّا للثقافة البشرية. وعليه فإنّ التّلازم بين اللّعب والثّقافة يفرض عدم كفاية نموّ وتحوّل اللّعب فجأة إلى ثقافة، بل يستلزم أن تتميّز الثّقافة في مراحلها الأوّلية بشكل من أشكال اللّعب الذي يضفي عليها قيما جمالية.

فقد اشتهر الإغريق– خاصّة السفسطائيين – بالخطابة، بل قد عُرفوا بها وعُرفت بهم، فقد شكّلت الفنّ الحقيقي لديهم كما يصفها **جورجياس** Gorgias (375 –480)، بل هي

[1] – جميل صليبا، **المعجم الفلسفي** مرجع سابق، ج2، ص285.

الأسلوب الصّحيح في التّفكير باعتبارها أيضا استعراضا للمعارف المذهلة، وأسرار المهنة، وكأنّ الخصوم على خشبة المسرح في استعراض فنّي راق جدا. يطلق عليه اسم "إبيديكسيس" أي العرض أو الاستعراض، ولقد كان اصطياد الخصم في شبكة الجدل أو الحوار أو توجيه الضّربة الحوارية القاضية إليه لعبا نظيفا رائقا. [1] كما إنّ عداء **أفلاطون** للسفسطائيين لم يمنعه من انتهاج منهجم في الرّد عليهم، وذلك من خلال توظيفه للغة بليغة ذات سحر وبيان، في إطار قالب فنّي، فبمقدار ما كان يؤصّل ويعمّق الفلسفة، فقد ضلّ يعتبرها لعبة سامية رفيعة المقام. [2] وكذلك في "محاورة مينون" الّذي يحاول إنكار المعرفة وإمكان تعلّمها، فيردّ سقراط المحاور الماهر، باستقدام لعبة الحوار بمثل العبد أو الصّبيّ الخادم، الّذي يمثّل "من لا يعرف". وبتوظيف لعبة المربّع الهندسي ليؤكّد أطروحة فلسفية جدّية قائمة على لعبة الأسئلة والأجوبة، بما هو تمرين لعبّي، ليدرك الصّبي (العبد) الذي كان في البداية يظنّ أنّه يعرف مع كونه لا يعرف، ولكن مع استمرار الحوار عن طريق اللّعب، أدرك أنّه في حرج، ولم يعد يظنّ أنّه يعرف؛ فيسعى وهو يجهل إلى اكتشاف موقعه من الحقيقة، وإذ ذاك سيجد متعة في البحث، ويستفيد من معرفته لنفسه؛ تلك المعرفة الّتي كانت كامنة فيه، كانت دائما كامنة فيه، وما كان مجهوده إلّا للتّذكّر فقط.

لقد اتّخذ **سقراط** من لعبة الحوار، مسارا إلى أشدّ الأشياء جدّية، ولم يوظّف اللّعب من أجل اللّعب، حينما استقدم إلى اللّعب محاوره الصّبيّ؛ بل بغية استدراجه إلى جدّية المجتمع، جدّية المعرفة، جدّية المعيار الأخلاقي للسّلوك، وجدّية النّجاعة في الفعل.

مبدأ اللّعب في الفلسفة المعاصرة

إذا كانت الفلسفة وصفا شاملا للخبرة الإنسانية، فليس بدعا أن يهتم الفلاسفة بالخبرة الجمالية ويحرصون على فهم الظاهرة الفنّية. ولذلك تعدّ نظرة البّعد الجمالي من المسائل البارزة

[1] – يوهان كوتسينغا، **ديناميكية اللعب**، مرجع سابق، ص37.

[2] – المرجع نفسه، 226.

في تاريخ الدّراسات الفلسفية الغربية المعاصرة، التّي أولت اهتماما بالغا للّعب، باعتباره وسيطا مهمّا في إدراك الحقيقة الّتي تداخلت تجلّياتها بين عالمنا المادّي، (عالم من الصّور الزّائفة، عالم لا يستحق الاهتمام، لأنّه أشباح فانية، وبين عالمنا الرّوحي، عالم المثل أو الصّور العقلية الّتي هي حقائق ثابتة، كالعدالة والجمال والخير) – كما يرى **أفلاطون**–. كما اهتمّت باللّعب كفنّ وعلاقته بالثّقافة الإنسانية؛ وأصبحت الدّراسات الجمالية محطّ اهتمام المفكّرين والفلاسفة؛ وأعادت للظّاهرة الجمالية نظرتها الفلسفية وبعدها المعرفي.

يروي لنا التّاريخ أنّ أوروبا عاشت زمن الأنظمة الفاشية، سنوات سوداء عُبدت فيها الدّعاية، وصدّقت فيها الأكاذيب واتّسعت فيها دائرة العنف والاضطهاد، ووظّف اللّعب بأشكال متنوّعة وعلى نطاق واسع، لأغراض الدّعاية للأنظمة السّائدة. وفي خضمّ نزعة عقلية شكّلت أزمة وعي، يمرّ بها وعي الإنسان الغربّي خاصّة؛ أصبح هذا الإنسان تائها يبحث عن الخلاص أو النّجاة، نتيجة وقوعه ضحيّة الأوهام والإعلام المضلّل والأفكار المبطّنة والمعتقدات الزّائفة، وأضحى أداة ووقودا للحروب والنّزاعات حول السّلطة والقوة. ففي عصر التّنوير تحوّل العقل والوعي التّنويري إلى عقل أداتي خدم المركزية الأوروبية.

وفي مجتمع غابت عنه القيم، وهيمنت عليه النّزعة البراغماتية النّفعية المحضة، أصبح الإنسان المعاصر " كيانا مرميا في الوجود" كما وصفه **سارتر**، وأضحى كيانا "نسي الوّجود ذاته" كما قال عنه **هيدغر**. وتحوّل الإنسان من شخص إلى رقم وفرد مستهلك، يلهث وراء لقمة عيشه، لديه حاجات يومية وعليه إشباعها، ممّا يتطلّب قضاء حياته في غربة عن ذاته، واستلاب من عالمه الواقعي.

إنّ هذا الواقع كان بمثابة الدّافع والملهم لبعث الدّراسات الجمالية الفنّية من منظور مغاير للطّرح الّذي كان سائدا؛ حيث حظي عنصر اللّعب بكلّ أبعاده باهتمام خاصّ في الحضارة الغربية؛ فطوّرت أشكاله وقوالبه، وأصبحت روح اللّعب تهيمن على الشّعوب الأوروبية، وتمّ رأب الصّدع واستدراك ما ضاع من عناصر اللّعب التي ميّزت العصور السّابقة، وزاد

اهتمام المفكّرين والفلاسفة به، وأصبح ينظر إليه بجدّية ملحوظة، فأفردت له المصنّفات وخصّصت له النّدوات والملتقيات، وأضحى يشكّل جانبا من جوانب المعرفة، باعتبارها ثمرة التّقابل والاتّصال بين الذّات المدركة والموضوع المدرك، وعاملا مهمّا في إدراك الحقيقة باعتباره فنّا مجاله التّوفيق بين الرّوح والطبيعة أو بين الصّورة والمادّة، – كما يرى **شلايرماخر**– إنّها اللّحظة الّتي يصير فيها الفنّ والجمال حاصل تداخل دافعين معا، الحسّي والعقلي، أي توافق المادّة والصّورة في وحدة الدّافع أو اللّعب الّذي موضوعه الجمال؛ الأمر الّذي يساعد على إيجاد توازن في الوجود الإنساني. وفي هذا الإطار يفصح **شلايرماخر** ويصرّح أنّ الإنسان يحقّق اكتماله في اللّعب، إذ يقول:" وحده اللّعب يستكمل ما في الإنسان، ويطوّر بشكل تلقائي طبيعته المزدوجة، فالإنسان جادّ فقط فيما يوافقه، فيما هو خير وكامل، إلاّ أنّه يلعب مع الجمال، هو قرار العقل أن لا لعب إلاّ مع الجمال، وألاّ يلعب الإنسان إلاّ في الجمال. وبمعنى أعمّ وأدقّ نقول إنّ الإنسان لا يلعب إلاّ حين يكون إنسانا بالمعنى الكامل للكلمة، ولا يكون كاملا إلاّ حين يلعب" [1]

إنّها إشارة منه على أنّ اللّعب باعتباره تجربة جمالية يسعى إلى الرّبط بين ما هو فيزيائي طبيعي، وبين ما هو أخلاقي روحي، وهي نظرة كانطية بامتياز، ودعوة من **كانط** صريحة إلى ضرورة التحام الجانبين، وأن يكمّل أحدهما الآخر؛ ولكن في ذات الوقت عليهما (الفيزيائي والأخلاقي) أن لا يشكّلا عائقا أو قيدا أمام خبرة الإبداع؛ وبذلك يساهم اللّعب في الانعتاق من تلك القيود. فالميدان الممتع في اللّعب يجعلك تنعتق من القيود الفيزيائية والاخلاقية، فيتمتّع بتأمّل حرّ وخال من القلق. [2]

[1] – إ. نو كس، **النظريات الجمالية**، ترجمة: محمد شفيق شيا، مؤسسة نوفل، بيروت، ط 1، 1985م، ص 95.

[2] – المرجع نفسه، ص 95.

ويرى **فرويد** (1856م – 1939م) إنّ الإنسان طاقة غريزية، وأنّ ثقافته تتسامى بهذه الطّاقة وأنّه أي الإنسان يسير بعقده النّفسية، وعوامل الكبت في الطّفولة، وأنّه يهرب إلى أحلام اليقظة والشّطح الخيالي، ويلجأ إلى اللّعب، على أساس الافتراض بأن اللّعب والخيال يكشفان الشيء الكثير عن الحياة الداخلية للفرد ودوافعه. فيرتّب على ذلك أنّ الفنّ تعبير جبري عن الطّفولة المكبوتة والهرب إلى الخيال واللّعب؛ فالفنّ نتيجة الغريزة لا العقل. وهو محكوم بالحتمية لا الحرّية وابتعاد عن تغير المواقع، ولهذا فإنّ الإنسان والفنّان لا يتحكّم في نتاجه بل إنّ نتاجه هو الّذي يسيّره. "إنّ اللّعب عند فرويد ليس إثمارا للشّخصية الإنسانية باكتشاف التّحرّر الكامن في اللّعب، بل اللّعب عنده فعل غريزي رغم أنّه بديل لفعل غريزي آخر في عالم الطّفولة. وبدل أن يكون اللّعب هو الإنسان، حيث يلعب للمتعة وفق قوانين من إبداعه، يصبح اللّعب نتاج غريزته ويظل يسجنه في هذه الغريزة دون تحرّر" [1]

لقد اتّفقت فكرة اللّعب الّتي جاء بها **فرويد** مع ما جاء به **فريديريك فون شيلر** (1759م –1805م)، غير إنّ **فرويد** أوعز الفنّ كونه لعبا بعيداً عن العقل، فيما أكّد **فريديريك شيلر** بأنّ اللّعب يتوسّط فعل الحواس وفعل العقل، والجمال فعل تحرّر، وليس مجرّد عنصر؛ وذلك من خلال التحرّر من عالم الطّبيعة المحكوم بالإرغام والقانون والضّرورة، والتّحرّر من عالم الرّوح المحكوم بالواجب الأخلاقي." إنّه هو الحرّية لكن دون الخروج على روح القانون والنّظام، لكنّه يتبعهما من داخلهما. إنّه يستبعد الارغام، لكنّه يستبقي النّسق. وبهذا يصبح الجمال لعبا، لأنّ جوهر اللّعب هو الأداء وفق فانون ولكن انطلاقا من الذّات الحرّة دون إرغام ومن أجل غاية في ذاتها"[2]

---

[1] – مجاهد، مجاهد عبد المنعم، **أبعاد الاغتراب: فلسفة الفن الجميل**، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997م، ص47.

[2] – مجاهد، مجاهد عبد المنعم، **جدل الجمال والاغتراب**، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997م، ص 70.

إنّ الفنّ سيصير رسالة تكامل من خلال خلق شخصية متكاملة تساهم في توحيد المجتمع انطلاقا من عنصر موحّد مشترك، عنصر الجمال الّذي يقودنا بدوره إلى الانعتاق والتحرّر من خلال غريزة اللّعب، لعب الحياة ذاتها حينما نتجاوز الحاجة والقهر الدّاخلي والخارجي، أي المادّي والمعنوي، تجلّ للوجود المجرّد من الخوف والقلق، تجلي الحريّة. [1]

اللّعب كمبدأ تفسيري عند غادامير

وظّف **غادامير** مفهوم اللّعب على الفهم باعتباره فنّا لاستجلاء الحقيقة المخبوءة في ثنايا النّشاط الإنساني، والّتي غابت معالمها عن العالم المعاصر، الّذي تغيّرت رؤيته بسبب الثّورة المعرفية الرّقمية، واتّسم بالتّشيؤ والاغتراب، وهيمنة سلطة المنهج. كما استثمّره لفهم الآخر، واستخدمه للتّفسير الأنطولوجي؛ إذ قام ببناء هرمنيوطيقا فلسفية تعيد تعريف الظّاهرة الجمالية، وتقوم بنقد الوعي الجمالي الّذي سيطر على الطّبيعة وعلى الانسان، والّذي كان من مظاهره تعرية الفنّ من كل بعد معرفي وأخلاقي؛ وتقوّض هيمنة سيادة المنهج كسبيل وحيد للولوج إلى الحقيقة، من خلال قراءة نقدية للتّراث الغربي، معتمدة على اللّعب كمبدأ تفسيري، انطلاقا من الوظيفة الانطولوجية الّتي تقتضي إيجاد أفق يربط بين الفنّ والعالم، ويصالح بين الإنسان والتاريخ، ويوفّق بين الجمال والحقيقة.

لقد جاء اعتماد **غادامير** على عنصر اللّعب كأهمّ المفاهيم في قراءته الجمالية، وباعتباره مفتاحا يسمح بإلقاء الضّوء على العمل الفنّي. إنّها النّقطة الّتي يصبح فيها نمط وجود اللّعب وجودا ذا دلالة عند **غادامير**، فاحتلّ بذلك مكانة هامّة في تأويليته.

كما وظّف اللّعب كمبدأ تفسيري لبناء هرمينوطيقا فلسفية تعيد تعريف مفهوم الفنّ بشكل مغاير عن التّعريفات السّائدة، وكأساس ينطلق منه في مشروعه التّأويلي، نظرا لما لعبه هذا المفهوم من دور جوهري في علم الجمال، وذلك ما يفسّر سعيه الدّؤوب خلف الحقيقة، لينتهي

[1] – هربت ماركوز، **الحب والحضارة**، ترجمة: مطاع صفدي، دار الأدب للنسر والتوزيع بيروت، ط2، 2007م، ص207.

إلى الإقرار بأنّ تجلّي الحقيقة الفريد والمتفرّد إنّما يحدث في العمل الفنّي [1] وذلك بعد أن أبعد الوعي الذّاتي الّذي سيطر على علم الجمال، والّذي طغى في الفكر الحديث، خاصّة مع **كانط** و**شيلر**، بحيث تمّ التّركيز على الذّات المُدْرِكة، وذلك من خلال كشفه للّعب بوصفه واقعية حرّة بدلا من أنّ نصفه بطريقة سلبية على أنّه مجرّد تحرّر من الغايات السلبية." إنّه لعب حر من ألعاب الخيال والفهم، وعلاقة ذاتية مناسبة للمعرفة تبيّن سبب اللّذة في الشّيء" [2] أي اعتبار الفنّ نتيجة الغريزة لا العقل، وأنّه تعبير جبري محكوم بالحتمية لا الحرية، وهو محكوم بالحتمية لا الحريّة، ومقيّد باللاشعور لا الوعي، وهو هرب إلى عالم الحلم واللّعب وابتعاد عن تغيير الواقع. ولهذا فإنّ الإنسان والفنّان بالتّالي لا يتحكّم في إنتاجه، بل إنّ إنتاجه هو الذّي يسيّره [3]

لقد تناول **غادامير** عنصر اللّعب لتبيين طريقة وجود الأثر الفنّي ذاته، من خلال تحليله لتجربة الفنّ الّذي لا يفسّره على أنّه شعور ذات إنسانية بالحريّة أثناء انغماسها في اللّعب، ولا باعتباره نشاطا واعيا يتحرّى المتعة وجلب اللّذة من طرف مُبْدع العمل الفنّي؛ وإنّما يركّز اهتمامه نحو نمط وجود العمل الفنّي نفسه." ونحن عندما نتناول اللّعب من جهة علاقته بتجربة الفنّ، فهذا لا يعني أنّنا ننصرف إلى توجه مبدع العمل الفنّي، أو إلى أولئك الّذين يستمتعون به، ولا إلى حالاتهم الذّهنية، كما أنّنا لا ننصرف إلى ما تشعر به ذات معيّنة من حرية في أثناء انغماسها في اللّعب، إنّما نحن نقصر حديثنا على نمط وجود العمل الفنّي نفسه."[4] كما يرى أنّ تجربة التّلقي ممكنة، وقابلة للمشاركة عبر تفاعلها مع تجربة الحقيقة الكامنة، الّتي يمكن إدراكها من خلال مفهوم اللّعب، الّذي هو بمثابة مفتاح يسمح لنا بإلقاء الضّوء على العمل الفنّي وأسلوبه في الوجود. "إنّ الذّات في تجربة الفنّ–الذّات الباقية والثابتة– ليست ذاتيّة

---

[1] – غادامير، **طرق هيدجر**، مصدر سابق، ص230.

[2] – غادامير، **الحقيقة والمنهج**، مصدر سابق، ص 98.

[3] – مجاهد عبد المنعم مجاهد، **أبعاد الاغتراب** مرجع سابق، ص47

[4] – غادا مير، **الحقيقة والمنهج**، مصدر سابق، ص171

الشّخص الّذي يجرّب الفنّ بل هي العمل نفسه. وهذه هي النّقطة الّتي يصبح فيها نمط وجود اللّعب وجودا ذا دلالة" [1]

فاللّعب ليس تقابلا بين الذّات والموضوع، وإنّما هو تعبير عن علاقة تنشأ بينهما، وهي ذاتها "مكان اللّعب" ذلك أنّ الفهم والمعنى الجمالي لا يتكشّف ولا يتمّ إلاّ في فعالية اللّعب، وهذا يدلّ على أنّ اللّعب هو حركة التّأويل، وبالتّالي فإنّ مكان اللّعب هو مكان التّأويل ومكان اللّغة أيضا، وبالتّالي تصبح اللّغة مكان اللّعب. [2]

اللّعب عند **غادامير** ليس مجرّد نشاط واعي للتّسلية ومتعة تتلقّاها الذّات، بل يتضمّن أيضا نوعا من الجديّة، فالتّسلية والمتعة تعكسان جانبا لهويا، وهذا لا يسلب من اللّعب بعده المعرفي، ولذلك يصدّ **غادامير** نظريات اللّعب التي تفسّر الفنّ بأنّه تصريف لفائض الطّاقة، وجلب اللّذة الاستطيقية. كما إنّ جدّيته ليست سبيلا أوحد لمنحه غرضّيَته ومقصوديّته، فبالرّغم من أنّه نشاط لا غرضّي، إلّا أنّه عند **غادامير** نشاط مقصود لذاته، والأهم من ذلك كله أنّ اللّعب نفسه يتضمّن جدّيته الخاصّة، ويبلغ لحظة اكتماله فقط عندما يتحوّل إلى فنّ يفتح لنا مجالا للتّعرّف على عالمنا، والتّعرف على حقيقة الأشياء الثّابتة الجوهرية التي تبقى بعد زوال المتغيّرات. ولذلك كانت الجدّية ضرورية لجعله شموليا، والشخص الّذي لا يحمل اللّعبة على محمل الجدّ يفسد متعة الآخرين. "فاللّعب يتحقّق غرضه فقط إذا ما فقد اللّاعب نفسه في اللّعب" [3] فاللّعب يبقى لعبا إلّا أنّه لا يكون ذا قيمة إلّا إذا أُخِذ بجدّية، فاللّعبة لها عالمها الخاص الّذي هو مستقلّ عن وعي من يلعبونها "إنّ اللاعبين ليسوا الذوات التي تلعب، بل إنّ

---

[1] – غادامير، **المصدر نفسه**، ص 173.

[2] – ج. هيو سلفرمان، **نصيات بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية**، ترجمة: حسن ناظم، علي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 2001م، ص 42.

[3] – غادامير، الحقيقة **والمنهج**، مصدر سابق، ص 172.

اللّعب يحضر من خلال اللاعبين" [1]أي أنّ اللّعب يبقى لعبا ومن ثمّة لا يمكن أن يؤخذ بجدّية إلاّ عندما يجلب اللّاعب إلى عالمه ويسيطر عليه.

يتّضح جليّا ممّا سبق أنّ **غادامير** تجاوز الذّاتية الّتي طبعت الفكر الحديث الّتي تحيل كل شيء إلى الذّات الإنسانية، وسعى إلى تجسيد نظرته في اللّعب باعتباره خيطا ناظما وتوسيطا للتّجربة الوجودية المعبّرة عن حقيقة ما. لكن يبقى العمل الفنّي جزء لا يتجزّأ من وجودية الذّات في العالم، لا يخضع تفسيره لسلطة المنهج وصرامته، بل ينبغي أن يفسّر بمقولات التّناغم والتّفاعل، وهو ما تنطلق منه الهيرمينوطيقا كأحد الاهتمامات الكبيرة لها.

وفي الوقت ذاته يميّز **غادامير** بين ذاتية اللاّعب وذاتية اللّعب، الّذي لا ينبغي أن يفهم كسلوك يقوم به الشّخص بل الحقيقة أنّ المعنى الأصلي للّعب هو المعنى العادي، بحيث لا يفترض نمط اللّعب وجود ذات تتحكّم على نحو يدلّ أنّ اللّعبة قد لعبت، فالاستقلالية الّتي تتمتّع بها اللّعبة هي الّتي تشكّل لها ماهيتها. وبهذا المعنى تصبح اللّعبة هي الذّات الحقيقية، وذلك لأنّ وجودها ذاتيّا خاصّا، أي إنّ لها روحا خاصّة تميّزها وتجعلها قائمة بذاتها، ونحن من يدخل لها الوجود، بمعنى يجب أن تكون هناك ذات تتصرّف على نحو لعوب، لكن تتخلّى عن ذاتها وتتناساها في اللّعبة الّتي تفرض قواعدها وحركتها والدّور الأساسي الّذي تتمتّع به، لدرجة نعجز فيها عن إدراك الغموض الغريب الّذي يميّز وعي اللّعب، والتّمييز التّصوّري الّذي نفصل من خلاله بين الوجود واللّعب. وبهذا الصّدد يقول: " وهكذا نحن نقول إنّ شيئا ما يلعب في مكان ما، أو في وقت ما، وإنّ شيئا ما يجري، أو إنّ شيئا ما يحدث" [2]

فاللّعبة تفرض على اللاّعبين الاستجابة لقوانينها فوق إرادتهم الخاصّة بها، وبالتّالي تتحوّل إلى عنصر متحكّم في اللّاعب والموجّه لجميع حركاته، وعليه أن يتحرّك وفق ما تتطلّبه

[1] – غادامير، **المصدر السابق**، ص 173.

[2] – المصدر نفسه، ص 174.

قواعد اللّعبة، وهنا يشير **غادامير** إلى عنصر المشاركة، إذ لا يتسنّى للّاعب أن يلعب وحده، فاللّعبة لا تتحقّق كلعبة إلاّ من خلال شيء آخر يلاعبه اللّاعب دائما. "لا يكون بوسع المرء أن تكون لديه لعبة وحده، فلكي تكون هناك لعبة، لابدّ من شيء آخر يلاعبه اللّاعب دائما – وهذا الشّيء لا يكون بالضّرورة لاعبا آخر حقيقيا– ويستجيب تلقائيا لحركة معاكسة، لذلك تختار القطّة في لعبها كرة الصّوف لأنّها تستجيب إلى اللّعب، وستكون ألعاب الكرة دائما معنا لأنّ الكرة تتحرّك بحريّة في أيّما اتّجاه، مبدية طواعية مدهشة." [1]

إنّ هذا التّمثيل يدلّل على مركزية الحركة في تعريف اللّعب، إذ هو حدوث الحركة بحدّ ذاتها، وهو يمثّل نظاما تتبع فيه حركة الذهاب والمجيء نفسها من دون غرض أو هدف، بل حتّى من غير جهد. والمقصود بالجهد هاهنا هو ذلك الجهد الّذي يتطلّبه السلوك الغرضي المصحوب بالتّوتّر، لأنّ جوهر اللّعب هو تحرير اللاعب نفسه من التوتر. "وواضح أنّ الحركة إلى الامام وإلى الخلف ذات مكانة مركزية في تعريف اللّعب من دون اعتبار لمن أو لما ينجز الحركة" [2]

واللّعبة هي الّتي تلعب بصرف النّظر عما إذا كانت هناك ذات تلعبها أم لم تكن. وهنا إشارة إلى الاستعمال الاستعاري لكلمة "لعب" فإنّ من معانيها الاستعارية الشائعة، الحديث عن لعب الضوء، ولعب المواج، ولعب الكلمات. ولكن حتّى وإن كانت هناك ذّات مندرجة في اللّعب، فإنّها ليست هي الذاّت التي تقوم باللّعب، ولكنّها جرت العادة على ربط ظاهرة اللّعب بحقل الذّاتية. ولذلك فإنّ العمل الفنّي ليس موضوعا يقف بمواجهة ذات قائمة في ذاتها، بل إنّ العمل الفنّي يحقق وجوده متى ما أصبح تجربة تحدث تغييرا في الشّخص الذّي يجرّبه.

---

[1] – المصدر نفسه، ص 177.

[2] – المصدر نفسه، ص 177.

يقف **غادامير** على فعل التحوّل أو التّغيّر باعتباره مفهوما مكمّلا للّعب في مساره لأن يصبح فنّا، فالتّحوّل حسب توصيف **غادامير** هو أنّ شيئا ما قد أصبح شيئا آخر. فاللّعب يبلغ اكتماله حينما يغدو فنّا، أي لحظة يصير التّحوّل بنية. وهي اللّحظة الّتي تكشف أنّ ديناميكية اللّعب قد وصلت إلى لحظة اكتمالها عندما أصبحت فنّا يسمح لنا أن نرسم خطاطة التعرّف، الّذي يصفه **غادامير** بالمتعة، لأنّه يضيف قيمة سامية، ويضيف شيئا مخالفا للمألوف المُمِل، وهذا ما تعكسه الطّبيعة الحقيقية للتّمثيل الفنّي؛ والتّعرّف يضفي إلى صفة التّحرّر من قيود المجهول؛ لكن هذه الوظيفة (التعرّف) هي الأخرى مشروطة بالإرادة والرّغبة، إذ نحن لا يمكن أن نفهم إلاّ إذا كنّا نريد أن نفهم. فتحوّل اللّعب إلى فنّ يعني تحرّره، أي زوال ما يحجب حقيقة العالم، وبالتّالي العودة إلى حقيقة الوجود. وهذا يعني أنّ فهم الأثر الفنّي من حيث هو حامل للحقيقة، هو إعادة تأسيس لهذه الحقيقة بمنظار جديد، من خلال الرّبط بين عالم الأثر الفنّي، وعالم الفرد المعيش؛ أي أنّ الفرد المسيطر عليه من هذا الأثر الفنّي ليس فردا سلبيا منفعلا، لأنّ وجوده هو الّذي يعطي الأثر معناه ودوره الحقيقي، ممّا يجعل العلاقة بينهما علاقة مشاركة، وذلك لأنّ الوجود المستقل للأثر الفنّي كوجود متميّز يجعله جامدا وغير حيوي، لأنّه غير قادر على التّأثير وبذلك فالعلّة الغائية هي الّتي يتوقّف عليها وجود الأثر الفنّي. [1]

فغادامير يبصّرنا بكيفية تطوير وعينا بالفنّ من خلال رصد وتحليل ما كان عليه الفنّ كأداة تتغير النظرة إليه وإلى استخداماته وطرق استغلاله عبر العصور باختلاف الأيديولوجيات الدّينية منها والسّياسية والاجتماعية وغيرها، باعتبار الفنّ لمفهوم يتّسع لكلّ شيء، وليس محدودا بدائرة من الدّوائر مادام الفنّ يتعلّق بالإنسان.

[1] – محمد شوقي الزين، **تأويلات وتفكيكات**، مرجع سابق، ص ص 37، 38.

استنادا إلى ما سبق، ومن خلال أهمّ النّقاط الّتي تمّ التّطرق إليها، يمكن أن نجمل القول، بأنّ **غادامير** من خلال المراجعة الشّاملة للتّراث الغربي، ونقده للوعي الجمالي قصد إخراجه من الذّاتوية الّتي سيطرت على مناهج الفهم الجمالي، ومن خلال تبنّيه للعمل الفنّي كعنصر هامّ ومركزي في تأويليته، استطاع أن يبرز المهمّة الفريدة للفنّ، المتمثّلة في إيجاد الألفة بين الإنسان والعالم، وتزويده بالقدرة على تصوير الأشياء الموجودة فيه في وضعيات أفضل، تمثّل في النّهاية آثارا فنّية، ويجعل منها عوالم أرحب، وأن يستثمر طاقاتها الّتي تكتنزها من خلال التّعبير وإنتاج المعنى، انطلاقا من الطّاقة الهائلة الّتي تتميّز بها الآثار الفنّية في ذلك، وإظهار تجربة الفنّ بوصفها تجربة حقيقة، تمتلك القدرة على فتح فضاءات أرحب، تتجاوز العوالم المجرّدة المغلقة القائمة على عزل الأعمال الفنّية عن الحياة؛ وذلك بإيجاد أفق يربط بين الفنّ والحياة، وبين الجمال والحقيقة، ويصالح بين الإنسان والتّاريخ. كما كان للّعب دوارا بارزا في تأويليته من جهة علاقته بتجربة الفن، وكمبدأ تفسيري، باعتباره الحقيقة والجوهر للفنّ الأصيل.

وتبعا لذلك وجب التّسليم بأنّ الحقيقة الفنّية والتّاريخية تتمتّع بسمة البقائية والاستمرارية في الوجود؛ ووجب التّسليم أيضا بأهميّة وبأحقيّة الفنّ في امتلاك الحقيقة الّتي يتضمّنها، باعتبار الآثار الفنّية الجميلة انعكاسا وتعبيرا عن الحقيقة الإنسانية. حينها فقط يمكن للفنّ أن يتجاوز سلطة الحقيقة الموضوعية، وأن يجعل النّاسُ منه تعبيرا عن الجمال، وإنتاجا للحقيقة في الآن ذاته. وهذا ما كان يسعى إليه **غادامير** حينما فتح مجال الحوار الاستقصائي. فالتجربة الإنسانية جمعاء تشترك في صياغة الإبداع، ليتشكّل دائماً ذاك المعنى الذي لا يكتمل أبداً، فالإضافة الإبداعية تعطي جديداً، لكنّها لا تختم الإبداع.

الآثار العلمية والتّوصيات

تبيّن لنا أنّ مشكلة التّواصل في ميدان الفنّ ليست مجرّد تحدٍّ عابرٍ، بل هي أساسية في فهم البشر وتجاربهم الجمالية. ومن خلال استكشاف طريقة **غادامير** التّأويلية، نجد أنّ هذا المنهج لا يمثّل مجرّد إطار لتحليل الأعمال الفنّية، بل يعكس فلسفة عميقة حول تفاعل الإنسان مع الفنّ والعالم. ولذلك على الباحثين والعلماء والممارسين في ميدان الفنّ:

– الاستمرار في استكشاف وصقل تطبيق منهج **غادامير** التّأويليي للتّواصل الفنّي، وتطوير استراتيجيات وأساليب جديدة، من خلال الحوار المستمر والتّجريب والتّفكير.

–يمكن للمشتغلين بالفنّ ونقّاده تعزيز التّواصل في مجال الفنّ باستخدام منهج **غادامير** التّأويلي، والّذي يمكن أن يشمل النّقاط التّالية:

– تشجيع المنهج الحواري في تفسير الفنّ الّذي يقرّ ويحترم وجهات النّظر والسّياقات المختلفة.

– تعزيز فهم أكثر دقّة وتوافقًا لسياق للأعمال الفنّية الّتي تأخذ في الاعتبار سياقاتها التّاريخية والاجتماعية والثّقافية والمؤسّسية.

– تشجيع المنهج المرح والتّجريبي لتفسير الفنّ الّذي يؤكّد الأبعاد الجمالية والعاطفية للأعمال الفنّية.

– تطوير استراتيجيات تربوية تدمج منهج **غادامير** التّأويلي في التّربية الفنّية، بما في ذلك التّأكيد على دور طرح الأسئلة والتّأويل والتّفكير في عملية التّعلم.

– تشجيع المنهج النّقدي والانعكاسي للنّقد الفنّي الّذي يؤكّد على أهمّية فهم الأعمال الفنّية في تعقيدها الكامل، مع مراعاة وجهات النّظر المختلفة.

– إدراك أهمّية اللّغة في التّواصل الفنّي وتعزيز تنمية المهارات اللّغوية لتسهيل التّواصل الفعّال.

– التّأكيد على أهمّية الاستجابات العاطفية للأعمال الفنّية، وتشجيع منهج أكثر تعاطفا وعلائقية لتفسير الفنّ الّذي يعترف بإمكانية الأعمال الفنّية لاستنباط مجموعة من الاستجابات العاطفية والنّفسية.

– دعم مجالات البحث الّتي تستكشف إمكانات توظيف منهج **غادامير** التّأويلي في تعزيز التّواصل والتّفاهم في مجال الفنّ.

خاتـــــــــــمة

مع اختتام هذا البحث، نجد أنفسنا وقد خضنا في إشكالية فلسفية وإنسانية مركّبة، تمثّلت في موضوع التّواصل الفنّي من منظور تأويلي غادامير. لم يكن هذا الموضوع مجرّد مدخل إلى الجماليات، بل كان نافذة لإعادة طرح أسئلة المعنى والوجود والحقيقة في سياق التّجربة الإنسانية المعاصرة. لقد أظهرت الدّراسة كيف أنّ التّأويل الغادامير لا يُختزل في منهج، بل يتجسّد كموقف أنطولوجي يتأسّس على الحوار، والتّاريخانية، والتّقليد، ويمنح الفنّ بعدًا وجوديًا، يجعل منه وسيطًا أصيلًا للفهم والتّواصل، يتجاوز اللّغة المنطوقة لينفتح على إمكانات الوجود الجمالي والرّوحي.

وقد مكّن تحليل الخلفية الفلسفية لغادامير من فهم الجذور التي غذّت مشروعه، بدءًا من الإرث الإغريقي، ووصولًا إلى تفاعله النّقدي مع الفكر الغربي الحديث. وفي هذا الإطار، برز مشروعه بوصفه محاولة لتحرير الهرمنيوطيقا من قبضة المنهج العلمي الصّارم، وتقديم تأويلية تتأسّس على التّاريخ الحيّ والتّقاليد الثّقافية، بما يسمح بفهم الظّواهر الفنّية والإنسانية باعتبارها تعبيرات متجدّدة عن الكينونة المتجسّدة في اللّغة والتّجربة.

ومع اتّساع أفق المشروع الغادامير، بدا واضحًا تماسه مع تقاليد فلسفية أخرى، أبرزها التّقليد الفلسفي العربي الإسلامي، الذي يلتقي معها في جوانب عدّة، لا سيّما في التّصوّف والفلسفة. فقد شكّلت التّجربة المعيشة، والتّفاعل مع التّراث، محورًا مركزيًا في كلّ من التّصوّف الإسلامي والتّأويلية الغادامير. وكما يرى الصّوفيون، "تنهض الصّوفية في جوهرها على تجربة انفتاح الأنا على المعنى الباطني للوجود كلّه. لكن هذا الانفتاح مرهون بالقدرة على التّواصل بين الأنا والكون التي هي جزء منه"[1]

تشترك هذه الرّؤية أيضًا مع ما ذهب إليه **محيي الدّين ابن عربي**، الّذي يرى أنّ "المعرفة تتنازعها وجهتان: الأولى هي النّظر العقلي، والثّانية هي الكشف الصّوفي. وعليه،

[1] - اقتباس مأخوذ من أدبيات الفكر الصوفي، انظر: عبد الرحمن بدوي، موسوعة المستشرقين، دار العلم للملايين، ط3، 1984، ص: 213.

فإنّ مفهوم المعرفة يجب أن يُنظر إليه لا باعتبار **ابن عربي** متصوفًا يسلك طرق الكشف فقط، بل بوصفه فيلسوفًا يُعقلن عالم الغيب، ويشرح ترتيب وتدبير الكون بصدوره عن الواحد المتجلّي في تجلّيات عديدة"[1]. بهذا، يتلاقى الفكران الغادميري والصّوفي في تأكيدهما على وحدة التّجربة العقلية والرّوحية، وعلى مركزية الفهم المتجسّد في الكيان الإنساني برمته.

أمّا تأكيد **غادامير** على السّياق التّاريخي والتّقاليد كإطار للفهم، فيتجاوب مع المنهج التّأويلي الإسلامي الّذي لطالما شدّد على أنّ "القول في النصّ لا ينفصل عن مقامه"، وأنّ الفهم لا يكتمل إلّا ضمن تفاعل جدلي بين القارئ والنصّ والتّقليد. كما أنّ مركزية الحوار في فلسفة **غادامير** – بوصفه وسيلة للفهم – تجد صداها في الفكر العربي الإسلامي، الّذي جعل من الحوار والتّجادل سبيلًا للبحث عن الحقيقة، كما في قوله تعالى:

﴿**ادْعُ إِلَى سَبِيلِ رَبِّكَ بِالْحِكْمَةِ وَالْمَوْعِظَةِ الْحَسَنَةِ وَجَادِلْهُم بِالَّتِي هِيَ أَحْسَنُ**﴾

(سورة النحل، الآية 125)

لقد كان العلماء المسلمون، عبر قرون، منفتحين على حوار ثقافي واسع، تفاعلوا فيه مع تراثات متعددة، ما يدلّ على فهم متقدّم للمعرفة باعتبارها سيرورة مفتوحة، لا نتيجة نهائية. وهو ما يتفق مع موقف **غادامير** التّأويلي الرّافض للمعرفة "الموضوعية الصّرفة"، والدّاعي لفهم المعرفة كبناء تفاعلي، نابع من اللّقاء الحواري بين الذّات والعالم.

ومع ذلك، فإنّ مشروع **غادامير**، على عمقه واتساعه، لا يخلو من مناطق صمت وتوتّرات مفهومية. فمن جهة أولى، تبرز إشكالية مركزية: هل التّواصل في فلسفة **غادامير** يُنتج الحقيقة، أم يكتفي بكشفها؟ وهل يمكن اعتباره تجربة بريئة من التشويه والهيمنة؟

[1] - ابن عربي، الفتوحات المكية، تحقيق عثمان يحيى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج1، ص: 55.

لقد منح **غادامير** للحوار منزلة تأسيسية في إنتاج المعنى، لكنّه تجاهل – أو همّش – الطّابع السّلطوي الكامن أحيانًا في اللّغة والتّقاليد والمعايير الثّقافية، وهو ما يدفع إلى مساءلة الشّروط التي تجعل من التّواصل كاشفًا للحقيقة، لا حاجبًا لها.

أمّا الفنّ، فقد منحه **غادامير** مكانة محورية بوصفه تجربة جمالية تكشف عن الحقيقة بمعناها الأصيل، غير أنّ هذا التصوّر يفتح بدوره جملة من التّساؤلات: هل الحقيقة الجمالية تكفي لتأسيس معرفة؟ أم أنّها تظلّ لحظة تأويلية مفتوحة، مرتبطة بالسّياق وشروط التلقّي، ولا تلزم سوى ضمن أفقها الخاص؟

كلّ ذلك يفضي إلى التّساؤل الأعمق: هل الحقيقة في التّأويل ممكنة أم متعذّرة؟ لقد حاول **غادامير** تخليص الحقيقة من سلطوية المنهج الوضعي، لكنّه أعاد إخضاعها لشروط أخرى لا تقل قوة، مثل اللّغة، الذّائقة، التّقليد. بهذا المعنى، يُعاد إنتاج سلطة جديدة تحت اسم الفهم التّأويلي، قد تكون أكثر نعومة، لكنّها أقلّ قابلية للتّمحيص، ما يضع مشروعه أمام إشكالية السّلطة الرّمزية التي تتسرّب إلى كل فعل تأويلي، وتعيد توجيه المعنى في الخفاء.

وإلى جانب ذلك، فإنّ غياب معيار واضح للفصل بين التّأويل الصّائب والمضلّل، يجعل من مفهوم "انصهار الآفاق" – رغم ثرائه – أداة غير كافية لضبط المعنى أو حمايته من النّسبية. وهنا يظهر التوتّر بين طموح المشروع إلى كشف الحقيقة، ومرونته المفرطة الّتي تُبقي الحقيقة دومًا في الأفق، دون إمكانية الإمساك بها.

في ضوء ما سبق، لا ينبغي النّظر إلى هذه التّوترات بوصفها نواقص تنقض مشروع **غادامير**، بل باعتبارها أسئلة ضرورية تُبقي الجهد الفلسفي حيًّا ومفتوحًا على التّوسيع والنّقد. ولعلّ في هذا ما يضمن استمرار التّفكير في مشروعه بوصفه دعوةً لإعادة مساءلة مفاهيمنا عن الفهم، والتّقاليد، والتّواصل، والمعنى.

إنّ قيمة **غادامير** الحقيقية لا تكمن في تقديم إجابات ناجزة، بل في تحرير أسئلة الحقيقة من صلابة المنهج، ومنحها أفقًا حواريًا مفتوحًا يتفاعل مع التّاريخ والثّقافة والتّجربة. ومع ذلك، فإنّ استكمال هذا المشروع يقتضي مساءلة السّلطة الكامنة في التّقاليد، وتدقيق المعايير الّتي تضبط فعل الفهم، خاصّة في زمن العولمة الثّقافية، والهيمنة الرّمزية، والانفجار التّأويلي.

ومن هذا المنطلق، حاول هذا البحث أن يُسهم في هذا الاستكمال، من خلال مساءلة خطاب الحقيقة في فلسفة **غادامير** عبر مدخل التّواصل الفنّي، وتفكيك العلاقة المعقّدة بين الجمال والفهم، بين الفنّ والحقيقة، وبين التّأويل والسّلطة. إنّ التواصل في الفنّ، وفق هذا المنظور، ليس مجرّد تبادل للمعاني، بل تجربة كاشفة تنفتح فيها الذّات على أفق المعنى، وعلى علاقتها بالعالم والآخر.

خاتمة القول، إنّ مشروع **غادامير** – بكلّ ما يحمله من أبعاد فلسفية وروحية وتاريخية – يظل منارة فكرية تُضيء طريق التّفكير المعاصر، لكنّ إشعاعه يكتمل حين نعيد قراءته من مواقع نقدية مختلفة، بما يُعزّز من قدرتنا على فهم ذواتنا، والانخراط الفاعل في الحوار الفلسفي العالمي.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

الكتـــــب:

1. إ.نو كس، النظريات الجمالية، ترجمة، محمد شفيق شيا، مؤسسة نوفل، بيروت، ط1، 1985م

2. ابتسام مرهون الصفار، جمالية التّشكيل اللّوني في القرآن الكريم، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010م

3. إبراهيم زكريا، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1966م

4. ابن داود عبد النّور، المدخل الفلسفي للحداثة، تحليلية نظام تمظهر العقل الغربي، الدّار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2009م

5. أبو الحسن علي بن يوسف القفطي (ت:646)، أخبار العلماء بأخيار الحكماء، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2005م

6. أبو الفتح محمد بن عبد الكريم بن أبي بكر أحمد الشهرستاني (ت:548)، الملل والنحل، تحقيق، عبد العزيز محمد الوكيل، مؤسسة الحلبي، القاهرة، 1387هـ – 1968م

7. أحمد فؤاد الأهواني، نوابغ الفكر الغربي، (أفلاطون)، دار المعارف، القاهر، ط4، د.س

8. إدموند هوسرل، أزمة العلوم الأوروبية الفينومنولوجيا الترنسندنتالية، ترجمة، إسماعيل المصدق، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، ط1، 2008م

9. أرسطو طاليس، **فن الشعر**، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953م

10. أفلاطون، الجمهورية، ترجمة: فؤاد زكريا، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1984م

11. أفلاطون، الجمهورية، ترجمة، نظلة الحكيم، ومحمد مظهر سعيد، دار المعارف، القاهرة، ط2، د.س

12. أفلاطون، فيدون، ترجمة عزت قرني، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2001م

13. ألكسندر بابا دوبولو، جمالية الرّسم الإسلامي، ترجمة: على اللواتي، مؤسّسات عبد الكريم عبد الله، تونس، 1979م

14. أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، 1996م

15. أميرة حلمي مطر، الفلسفة اليونانية، تاريخها ومشكلتها، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، ،1998م

16. أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، أعلامها ومذاهبها، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، 2002م

17. أميرة حلمي مطر، محاورة فايدروس لأفلاطونن أو عن الجمال، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000م

18. إميل دوركايم، قواعد المنهج في علم الاجتماع، ترجمة محمود قاسم، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، 1988م

19. أنور الجندي، أخطاء الفلسفة المادية، دار الاعتصام، د ط، د.س

20. آني كوهن سولال، جان بول سارتر، ترجمة جورج كتورة، سلسلة نصوص، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط1، 2008م

21. إيمانويل كانط، تأسيس ميتافيزيقا الأخلاق، ترجمة عبد الغفار مكاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1980م

22. باروخ سبينوزا، علم الأخلاق، ترجمة، جلال الدّين سعيد، المنظّمة العربية للتّرجمة، بيروت، ط1، 2009م

23. برتراند راسل، تاريخ الفلسفة المعاصرة، الكتاب الاول، ترجمة، زكي نجيب محفوظ، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1967م

24. برتيلمى جان، بحث في عالم الجمال، ترجمة أنور عبد العزيز، مراجعة نظمي لوقا، دار نهضة مصر، بالاشتراك مع مؤسس فرنكلين للطباعة والنشر، (القاهرة – نيويورك، 1970م

25. بركات وائل، مفهوم بنية النّص، دار معد للطباعة، دمشق، ط1، 1996م

26. بول ريكور، صراع التّأويلات، دراسات هرمنيوطيقية، ترجمة، منذر عياشي، مراجعة، جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2005م

27. بيير بورديو، قواعد الفن، ترجمة، إبراهيم فتحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2012م

28. بيير جيرو، علم الاشارة والسيمنولوجيا، ترجمة مندر عياش، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر،1992م

29. تشارلز تايلور، منابع الذّات (تكوُّن الهويّة الحديثة)، ترجمة: حيدر حاج إسماعيل، المنظّمة العربية للتّرجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2014م

30. توفيق الطويل، الأخلاق، نشأتها وتطورها، دار النهضة العربية، مصر، ط3، 1876م

31. توم بوتومور، مدرسة فرانكفورت، ترجمة: سعد هجرس، دار أويا، الكتب الوطنية، ليبيا، ط2، د.س

32. ج. هيو سلفرمان، نصيات بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية، ترجمة حسن ناظم، علي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 2001م

33. الجابري، مجمّد عابد، التّراث والحداثة، (دراسات ومناقشات)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط3، 2006م

34. جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة، كاظم جهاد، دار توبقال للنّشر، المغرب، ط2، 2000م

35. جاك دريدا، في علم الكتابة، ترجمة وتقديم: أنور مغيث، ومنى طلبة، المر كز القومي للترجمة، ط2، 2008م

36. جاكبسون، موثان ميبكي، هابرماس وآخرون، التواصل، نظريات ومقاربات، ترجمة، عز الدين الخطابي وزهور حوتي، منشورات عالم التربية، الدار البيضاء، ط 1، 2007م

37. جان بيار دروان وأوبير فايل، علم الاجتماع المعاصر، ترجمة، ميلود طواهري، ابن النّديم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2012م

38. جمهورية أفلاطون، ترجمة ودراسة، فؤاد زكريا، دار الوفاء، الاسكندرية، 2004م

39. جورج طرابيشي، **العقل المستقيل في الإسلام**، دار السّاقي، بيروت، ط1، 2004م

40. جورج فلانجان، حول الفن، ترجمة وتقديم، كمال الملاخ، مراجعة صلاح طاهر، دار المعارف، القاهرة، 1962م

41. جوليا كريستيفا، علم النّص، ترجمة، فريد التراهي، دار تو بقال للنّشر، المغرب –ط2– 1997م

42. جوليان ستالابراس، الفن المعاصر، مقدمة قصيرة جدًا. ترجمة: مروة عبد الفتاح شحاتة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، 2017م

43. جوليوس بورتنوي، الفيلسوف وفنّ الموسيقى، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2004م

44. جون ديوي، الديمقراطية والتّربية، ترجمة، منى عفراوي، وزكريا ميخائيل، مطبعة لجنة التّأليف والتّرجمة والنّشر، القاهرة، 1947م

45. جوناثان كلر، المعنى وقابلية الإعادة، ضمن كتاب مدخل إلى التفكيك، تأليف ميشال رايان، جوناثان كلر، ريتشارد رورتي، كربستوفر نوريس، تحرير وترجمة: حسام نايل، الهيئة العامة لقصر الثقافة، القاهرة، 2008م

46. جوناثان كلر، فرديناند دي سوسير، تأصيل علم اللّغة الحديث وعلم العلامات، ترجمة، محمود حمدي عبد الغني، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000م

47. جيروم ستونليتز، النقد الفني، ترجمة، زكريا إبراهيم، مطبعة جامعة عين شمس، القاهرة، 1974م.

48. جيل دولوز، ماهي الفلسفة، ترجمة، مطاع صفدي، مركز الانتماء القومي، بيروت، ط1، 1997م

49. حبيب مونسي، نظريات القراءة في النّقد المعاصر، منشورات دار الأديب الجزائر، 2007م

50. حسن ماهر عبد المحسن، مفهوم الوعي الجمالي في الهرمنيوطيقا الفلسفية عند غادامير، إشراف، احمد عبد الحليم عطية، دار التنوير للطباعة والنّشر، بيروت، 2009م

51. حميد حمادي، سؤال المعنى، منشورات مخبر الفلسفة وتاريخها، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط 1، 2005م

52. د – علي عبد المعطي محمّد، ورواية هبد المنعم عبّاس، الحسّ الجمالي، دار المعرفة الجامعية، 2005م

53. د. الصبّاغ رمضان، الفنّ والقيم الجماليّة بين المثالية والمادية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2001م

54. د. أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، أعلامها ومذاهبها، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998م

55. د. عادل مصطفى، مدخل الى الهرمنيوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى غادامير، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان 2003م

56. د. عبده مصطفى، فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع العقلي، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 1999م

57. د. مصري حمزة، سيكولوجية التّذوق الفنّي، دار المعارف، 1985م

58. د: محمد مهران رشوان، مدخل إلى دراسة الفلسفة المعاصرة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1984م

59. دافيد حاسبر، مقدمة في الهرمنيوطيقا، ترجمة وجيه قانصو، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2007م

60. دايفيد جاسبر، مقدمة في الهرمنيوطيقا، ترجمة، وجيه قانصو، الدّار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2007م

61. ديفيد كونزهوي، الحلقة النّقدية، الأدب والتاريخ والهرمنيوطيقا الفلسفية، ترجمة خالدة حامد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005م

62. ديفيد لندلي، مبدأ الرّيبة، ترجمة، نجيب الحصادي، دار العين للنشر، أبو ظبي، 2009م

63. ديويموند موريس، البومة التّاريخ الطّبيعي والثقافي، ترجمةن عزيز صبحي جابر، هيئة أبو ظبي للثقافة والتّراث، أبو ظبي، ط1، 2010م

64. رضوان جودت زيادة، صدى الحداثة – ما بعد الحداثة في زمنها القادم– المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1982م

65. روز، مارجريت، ما بعد الحداثة (تحليل نقدي)، ترجمة أحمد الشامي، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، 1994م

66. رولان بارت، الكتابة في درجة الصّفر، ترجمة: نديم حشفة، مركز الإنماء الحضاري، بيروت ط1، 2002م

67. رولان بارت، درس السيميولوجيا، ترجمة: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، المغرب، ط3، 1993م

68. رونيه ديكارت، قواعد لهداية العقل، ترجمة: سفيان سعد الله، دار سراس للنشر، تونس، 2001م

69. ريشار أندريه، النّقد الجمالي، ترجمة، هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، 1974م

70. ريكور، بول، الذات عينها كآخر، ترجمة وتقديم وتعليق، جورج زيناتي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2005م

71. ريمون آرون، فلسفة التاريخ النقدية، بحث في النظرية الألمانية للتاريخ، ترجمة حافظ الجمالي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، د.ط،1999م

72. رينيه ديكارت، مقال عن المنهج، ترجمة محمود محمد الخضيري، مراجعة وتقديم محمد مصطفى حلمي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط3 ،1985م

73. زعابي الزغابي، الفنون عبر العصور، دار ذات السّلاسل للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الكويت، د.ط، 2015م

74. زكي نجيب محمود، في تقديمه لكتاب أرسطو في الشعر، ترجمة، شكري عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993م

75. ستيس ولتر، تاريخ الفلسفة اليونانية، ترجمة، مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1984م

76. سعاد عالمي، مفهوم الصورة عند رجيس دوبري، إفريقيا الشّرق، الدار البيضاء، ط1، 2004م

77. سعيد بن كرّاد، السيميائيات والتّأويل، مدخل لسميائيات ش س، بوريس، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2005م

78. سمير الصبّاغ، الفنّ الإسلامي، قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية، دار المعرفة، بيروت، ط1، 1988م

79. سوزانا ميلر، سيكولوجية اللعب، ترجمة، حسن عيسى، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 1987م

80. السّيد يسين، الثورة المعرفية المعاصرة، حركة ما بعد الحداثة، دراسة في كتاب: التّحوّل الثقافي، كتابات مختارة فيما بعد الحداثة، منشورات اكاديمية الفنون، سلسلة الدّراسات النّقدية، القاهرة، 2000م

81. الشكرجي جعفر، الفن والأخلاق في فلسفة الجمال، دار حوران للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 2002م

82. الشيخ محمّد ياسر الطائري، مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة، دار الطليعة والنّشر، بيروت، لبنان، 1996م

83. شيلدون كريمسكي وجيرمي غروبر، تفسيرات وراثية، ترجمة، د. ليلى الموسوي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2016م

84. صالح أبو إصبع وآخرون، الحداثة وما بعد الحداثة، منشورات جامعة فيلادلفيا، الأردن، ط1 ،2000م

85. صالح ويس، الصورة اللونية في الشّعر الأندلسي، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2004 م

86. صفاء عبد السلام جعفر، هرمينوطيقا الأصل في العمل الفنّي، دراسة الأنطولوجيا المعاصرة، الإسكندرية: منشأة المعارف، د: ط، 2000م

87. **صلاح قنصوة، الموضوعية في العلوم الإنسانية، عرض نقدي لمناهج البحث، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، د ط،2007م**

88. الطويل توفيق، أسس الفلسفة، دار النهضة الغربية القاهرة، ط4 ،1964م

89. عادل مصطفى، دلالة الشّكل، دارسة في الإستطيقا الشّكلية وقراءة في كتاب الفنّ، مؤسسة هنداوي، د.ط، 2018م

90. عادل مصطفى، مدخل إلى الهرمينوطيقا، فهم الفهم مدخل إلى الهرمينوطيقا نظرية التأويل من أفلاطون إلى غادامير، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان 2003م

91. عباس إحسان، فنّ الشعر، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ط2، 1993م

92. عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، د.ط، 2013م

93. عبد الحق بن عابد، سيميائيات الصورة بين آليات القراءة وفتوحات التأويل، من كتاب: ثقافة الصورة في الأدب والنقد، مؤتمر فيلديلفيا الدّولي الثّاني عشر، منشورات جامعة فيلديلفيا، 2008م

94. عبد الرحمان بدوي، نيتشه، وكالة المطبوعات، الكويت، ط5، 1975م

95. عبد الرحمن بدوي، ربيع الفكر اليوناني، وكالة المطبوعات، الكويت، ط5 ،1979م

96. عبد الرحمن بدوي، مدخل جديد إلى الفلسفة، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، 1975م

97. عبد العزيز العيادي، ميشال فوكو، المعرفة والسلطة، المؤسسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، ط1، 1994م

98. عبد الغني بارة، الهرمنيوطيقا والفلسفة، نحو مشروع عقل تأويلي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008 م

99. عبد الكريم شرقي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م

100. عثمان أمين، ديكارت، مكتبة الانجلو مصرية، القاهرة، ط2، 1969م

101. عدنان علي رضا النحوي، الحداثة في منظور إيماني، دار النحوي للنشر والتّوزيع، الرّياض، ط1، 1988م

102. عطيات أبو السّعود، حصاد الفلسفة للقرن العشرين، منشاة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط1، 2003م

103. علي الرباني الكلبايكاني، الهرمنيوطيقا ومنطق فهم الدين، تعريب، داخل الحمداني، مؤسسة أهل الحق الإسلامية، ط1، 2013م

104. علي سامي النشاز، المنطق الصوري منذ أرسطو حتى عصورنا الحضارة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2000م

105. عماد حاتم، أساطير اليونانن، دار الشرق العربي، بيروت، لبنان، د.ط، 1994م

106. عمار ناصر، اللغة والتأويل، مقاربات في الهيرمنيوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م

107. عمر مهيبل، إشكالية التواصل في الفلسفة الغربية المعاصرة، منشورات الاختلاف، ط1، 2005م

108. عمر مهيبل، من النّسق إلى الذّات، منشورات الاختلاف، الجزائر ط1، 2007مغادامير، التلمذة الفلسفية، سيرة ذاتية، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، بنغازي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2013م

109. عمرو الشريف، كانط واستقلال الإستطيقا، مجلة فصول، العدد 66، 2005م

110. غادامير، الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار أويا للنشر، ليبيا، ط1، 2007م

111. غادامير، بداية الفلسفة، ترجمة علي حاكم صالح وحسن ناظم، دار الكتاب الجديد المتحدة بيروت، ط1 ،2002م

112. غادامير، تجلّي الجميل ومقالات أخرى، تحرير: روبرت برناسكوني ترجمة: سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثّقافة، المشروع القومي للتّرجمة، القاهرة، د.ط، 1997م

113. غادامير، طرق هايدغر، ترجمة، حسن ناظم، علي حاكم صالح، دار الكتاب المتّحدة، ط1، 2007م

114. غادمير، فلسفة التأويل، الأصول، المبادئ، الأهداف، ترجمة، محمد شوقي الزين، الدّار العربية للعلوم بيروت، ط2، 2006م

115. غريب عبد الكريم، التّواصل والتنشيط، الأساليب والتقنيات، منشورات عامل التربية، ط1، 2008م

116. فريدريك نيتشه، هكذا تكلّم زرادشت، ترجمة، علي مصباح، منشورات الجمل، بغداد، ط1، 2007م

117. فريديريك نيتشه، هذا هو الإنسان، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، هلا للنشر والتّوزيع، ط1، 2011م

118. فيكتور برومبير، غوستاف فلوبير، ترجمة، غالية شملي، سلسلة أعالم الفكر العالمي المعاصر، لبنان، ط1، 1978م

119. فيليب فارنك، فلسفة العلوم، الصّلة بين العلم والفلسفة، ترجمة: علي علي ناصف، المؤسسة العربية للدّراسات والنشر، بيروت، ط1،1983م

120. القابانجي، صدر الدّين، الأسس الفلسفية للحداثة، دراسة مقارنة بين الحداثة والإسلام، إعداد، عادل الفتلاوي، مركز الحضارة لتنمية الفكر الإسلامي واتجاهاته، بيروت، لبنان، ط1، 2011م

121. قدور عبد الله ثاني، سيمائية الصورة، دار الوراق، عمان، الأردن، ط1، 2008م

122. كاترين ميبه، الفن المعاصر، ترجمة، راوية صادق، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 2002م

123. كانط إمانويل.. نقد ملكة الحكم، ترجمة، د. غانم هنا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2005م

124. كريستوفر باتلر، ما بعد الحداثة مقدمة قصيرة جدًا، ترجمة، نيڤنن عبد الرؤوف، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ط1، 2015م

125. كوفمان، والتر، التراجيديا والفلسفة، ترجمة، حسين كامل يوسف، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1992م

126. لوسيان غولدمان، العلوم الإنسانية والفلسفة، ترجمة يوسف الأنطكي، المجلس الأعلى للثقافة، بيروت، 1996م

127. مارتن هيدغر، التقنية، الحقيقة، الوجود، ترجمة: محمد سبيال، المركز الثقافي الغربي، بيروت، د ط، 1958م

128. مارتن هيدغر، الكينونة والزمان، ترجمة، فتحي المسكيني، دار الكتاب الجديدة، ط1، 2012م

129. مانفريد فرانك، حدود التّواصل، ترجمة عزّ العرب الحكيم بناني، الدّار البيضاء، ط1، 2003م

130. ماهر عبد المحسن حسن، مفهوم الوعي الجمالي، دار التّنوير، بيروت، 2009م

131. مجاهد، مجاهد عبد المنعم، أبعاد الاغتراب: فلسفة الفن الجميل، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997م

132. مجاهد، مجاهد عبد المنعم، جدل الجمال والاغتراب، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997م

133. محمد الشيكر، هيدغر وسؤال الحداثة، د.ط. أفريقيا الشرق، المغرب، 2006م

134. محمد خليفة، عبد اللطيف، دراسات في سيكولوجية الاغتراب، دار غريب، القاهرة، 2003م

135. محمّد سبيلا، الحداثة وما بعد الحداثة، مركز دراسات فلسفة الدّين، بغداد، 2005م

136. محمّد سبيلا، مخاضات الحداثة، دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2007م

137. **محمد سيد أحمد، دلتاي وفلسفة الحياة، دار التّنوير للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، الطبعة الثانية، 2005م**

138. محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات (فصول في الفكر الغربي المعاصر)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2002م

139. محمد عبد الرحمن مرحبا، مع الفلسفة اليونانية، منشورات عويدات، بيروت باريس ط3، 1988م

140. محمد فتحي عبد الله، معجم مصطلحات المنطق وفلسفة العلوم، دار الوفاء لدنيا الطبع والنشر، الإسكندرية، مصر، ط،1، 2003م

141. محمد مهران: دراسات في فلسفة اللغة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998 م

142. محمدّ نور الدّين أفاية، الحداثة والتّواصل في الفلسفة النّقدية المعاصرة، أنموذج هابرماس، أفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، المغرب، ط2، 1998م

143. محمود أمهز، التيارات الفنية المعاصرة، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ط2، 2009م

144. محمود فهمي زيدان: في فلسفة اللغة، دار النهضة العربية، بيروت، 1985 م

145. محمود فهمي زيدان، مناهج البحث الفلسفي، دار الأحد البحيري إخوان، بيروت،1974م

146. مصطفى كمال فرحات، لماذا الفلسفة اليوم، من ممكنات فعل التّفلسف آخريا، منشورات الجمل، بيروت، ط1، 2016م

147. مفتاح محمّد: التّشابه والاختلاف، نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب

148. منال إسماعيل توفيق محمد، دراسة مقارنة للمعتقدات المرتبطة بالثعبان في الحضارتين الإغريقية والمصرية القديمة، كتاب المؤتمر الثاني عشر، الإتحاد العام للأثاريين العرب، في الفترة من 14- 16 نوفمبر 2009م

149. الندوة العلمية الحادية عشر، دراسات في أثار الوطن العربي، الحلقة العاشرة، الجزء الأول، القاهرة، 2009م

150. منى طريف الخولي، مشكلة العلوم الإنسانية، تقنينها وإمكانية حلها، دار الثقافة للنشر والتّوزيع، القاهرة، 1990م

151. **نبيهة قارة، الفلسفة والتأويل، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1998م**

152. نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التّأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2014م

153. هربت ماركوز، الحب والحضارة، تر، مطاع ظفدي، دار الأدب للنسر والتوزيع بيروت، ط2، 2007م

154. **هشام معافة، التَّأويلية والفن عند هانس جورج غادامير**، منشورات الاختلاف، الجزائر، **ط1، 2010م**

155. هنتر ميد، الفلسفة أنواعها ومشكلاتها، ترجمة، فؤاد زكريا، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة ط2، 1985م

156. هنري لوفارف، علم الجمال، ترجمة محمد عيتاني، المعجم العربي، بيروت، ط1، 1954م

157. هيدغر مارتن، نداء الحقيقة، ترجمة، عبد الغفار مكاوي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1979م

158. هيغل، المدخل إلى علم الجمال، فكرة الجمال، ترجمة، جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1988م

159. هيغل، علم الجمال وفلسفة الفنّ، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، ط1، مكتبة دار الحكمة، بيروت، 2007م

160. وليام جيمس، معنى الحقيقة، ترجمة، احمد الأنصاري، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، ط1، 2008م

161. يحيى هويدي، مقدمة في الفلسفة العامة، دار الثّقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط9، 1989م

162. يوسف وغليسي، مناهج النّقد الأدبي، دار جسور للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط1، 2007م

163. يوهان كوتسينغا، ديناميكية اللعب ترجمة، صديق محمد جوهر، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث أبو ظبي ط1، 2012م

المجـــــــــــــلات:

1. أ. جلول مقورة، نظرية الفعل التواصلي عند يورغن هابرماس، **دورية المعيار**، كلية أصول الدين، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، الجزائر، العدد32، 2013م

2. ا. م. بوشنسكي، الفلسفة المعاصرة في أوروبا، ترجمة، د، عزت قرني، إشراف أحمد مشاري العدواني، **مجلة عالم المعرفة**، العدد 165، سنة 1978م

3. أ.د، رحمان غركان، **في بواعث التأويل وآلياته**، مجلة العميد، العراق، المجلّد الأوّل، العددان، الأول والثاني، أوت، 2012م

4. إبراهيم فتحي، الحداثة وما بعد الحداثة، دراسة **بمجلة إبداع**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد8، أوت، 1991م

5. الأعسم باسم عبد الله، مفهوم الشّكل في الخط المسرحي، **المجلة القطرية**، تصدر عن وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي، العراق، العدد الأوّل، 2001م

6. جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، **مجلة عالم الفكر**، المجلد 25، العدد 3، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1977م

7. حوار مع بول ريكور، **مجلة حكمة**، أنتظر النّهضة، تر، د. هاشم صالح، الفكر العربي المعاصر، 1989م

8. زهر فارس، التأويلية عند هانز غادامير، قراءة في المرجعيات والمنظومات والآليات، **مجلة فتوحات**، جامعة عباس لغرور خنشلة، ع2، جوان 2015م

9. عبد السلام بوشلاكة، مأزق الحداثة، الخطاب الفلسفي لما بعد الحداثة، **مجلة إسلامية المعرفة**، العدد السادس، المعهد العالمي للفكر االفسلامي، بيروت، 1996م

10. عمر مهيبل، إشكالية التواصل في الفلسفة الغربية المعاصرة، مارتن هيدغر، **جريدة الرّياض**، الخميس 30 نوفمبر 2006م – العدد 14038

11. العياشي إدراود، سؤال الهرمينيوطيقا في الفكر الإسلامي: نقلة مفهومية ام نكسة منهجية، **مجلة التّفاهم**، المغرب، العدد 44، 2014م

12. العياشي إدراوي، **مجلة التفاهم**، المغرب، السنة 12، العدد 44، 2014م

13. غادامير، مدخل إلى أسس فن التّأويل، ترجمة، محمّد شوقي الزّين، **مجلّة فكر ونقد**، الرّباط، المغرب، العدد 16، فبراير 1999م

14. غادامير، اللّغة كوسيط للتجربة التاويلية، **مجلة العرب والفكر العالمي**، ترجمة، أمال أبي سليمان، مركز الانماء العربي، بيروت، العدد3، 1988م

15. هانز روبرت جوس، علم التأويل الأدبي، حدود ومهمّاته، ترجمة، بسّام بركة، **مجلة العرب والفكر العالمي**، مركز الإنماء العربي، العدد3، 1988م

16. ويرنرج جينروند، تطور الهيرمنيوطيقا اللاهوتية، من البدايات إلى عصر التنوير، **مجلة قضايا إسلامية معاصرة**، العدد: 59-60، مركز دراسات فلسفة الدين، بغداد، 2014

الأطروحات:

1. بلاسم محمد جسام: التحليل السيميائي لفن الرسم، أطروحة دكتوراه، غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة 1989م
2. مليكة دحمانية، فصول في القراءة والتأويل من خلال نماذج غربية معاصرة، أطروحة دكتوراه في الأدب العربي، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر 2، 2010م-2011م

المعاجم والموسوعات:

1. إبراهيم مدكور، **المعجم الفلسفي**، مجمع اللّغة العربية، القاهرة، 1983م
2. ابن منظور، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997م
3. أحمد رضا، **معجم متن اللّغة**، الجزء الأوّل، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1985م
4. أندريه لالاند، **موسوعة لالاند الفلسفية**، تعريب خليل أحمد خلي، تعهده وأشرف عليه حصرا أحمد عويدات، منشورات عويدات، بيروت-باريس، ط2، 2001م
5. جميل صليبا، **المعجم الفلسفي**، درا الكتاب اللبناني، بيروت، 1982م
6. سعيد جلال الدين، **معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية**، دار الجنوب للنشر، تونس، ط1، 1998م
7. عبد الرحمن بدوي، **الموسوعة الفلسفية**، ج1، المؤسسة العربية للدّراسات والنشر، بيروت، ط1، 1984م
8. العسكري أبو هلال، **الفروق في اللغة، الباب الثاني**، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط4، 1980م

9. محمّد سبيلا، وعبد السلام بن عبد العالي، **دفاتر فلسفية، (الحقيقة)**، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط2، 2005م
10. مراد وهبة، **المعجم الفلسفي**، دار قباء الحديثة، القاهرة، 2007م
11. مصطفى حسيبة، **المعجم الفلسفي**، دار أسامة، ط1، عمان، 2009م
12. المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، ط3، 1998م
13. **الموسوعة العربية الميسرة**، موسوعة شبكة المعرفة الريفية، 1965م. مؤرشف من الأصل في 12 نوفمبر 2018. اطلع عليه بتاريخ 27ديسمبر 2022 م

المواقـــــــع الالكترونية:

1- حوار مع بول ريكور، **من فالانس إلى نانتير**، مؤسّسة مؤمنون بلا حدود للدّراسات والأبحاث، ترجمة، حسن العمراني، 2021م، على الرابط:

https://www.mominoun.com/articles/%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%8A%D9%84%D8%B3%D9%88%D9%81-%D8%A7%D9%84%D9%81%D8%B1%D9%86%D8%B

2-شادي كسحو، **حدود المنهج، مدخل إلى هرمنيوطيقا غادامر**، الحوار المتمدّن، العدد: 6841، 2021/3/15م، أنظر الرابط:

https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=712307

3-مجلة العربي الجديد، النّسخة الرّقمية، 11 /07/ 2021م، أنظر الرّابط:

https://www.alaraby.co.uk/culture/%22%D8%A7%D9%84%D8%B9%D9%82%D9%84-%D8%A7%D9%84%D8%BA%D8%A7%D8%AF%D8%A7%D9%85%D9%8A%D8%B1%D9%8A%22-%D8%A3%D9%82%D8%B1%D8%A8-%D8%A5%D9%84%D9%89-%D9%85%D9%88%D8%B3%D9%88%D8%B9%D8%A9

4-عبد الله بريمي، **غادامير أم ريكور**، ص1، انظر الرابط:

www.ebn-khaldoun.com/article_details.php?article=504

5-حوار مع بول ريكور، أنتظر النّهضة، تر، د. هاشم صالح، الفكر العربي المعاصر، 1989م، ص 44، رابط المقالة:

https://hekmah.org/%d8%ad%d9%88%d8%a7%d8%b1-%d9%85%d8%b9-%d8%a8%d9%88%d9%84-%d8%b1%d9%8a%d9%83%d9%88%d8%b1-%d8%a3%d9%86%d8%aa%d8%b8%d8%b1-%d8%a7%d9%84%d9%86%d9%87%d8%b6%d8%a9/

6-زهير الخويلدي، **الصورة بين العرض والتّمثيل عند غادامير**، صحيفة الفكر، أخر تحديث:28 أبريل 2018م، على الرّابط:

https://elfikr.org/%D8%A7%D9%84%D8%B5%D9%88%D8%B1%D8%A9-%D8%A8%D9%8A%D9%86-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B1%D8%B6-%D9%88%D8%A7%D9%84%D8%AA%D9%85%D8%AB%D9%8A%D9%84-%D8%B9%D9%86%D8%AF-%D8%BA%D8%A7%D8%AF%D8%A7%D9%85%D9%8A%D8%B1/

مصادر ومراجع باللّغة الأجنبية:

1. Dictionnaire de didactique des langues : dirigé par R. Galisson/ D. Coste : Hachette 1976
2. Dictionnaire de linguistique – Larousse :1973
3. Dictionnaire encyclopédique Larousse, article interpretation
4. Dictionnaire Robert, article interprétation- Grand dictionnaire encyclopédique Larousse, article interpretation.
5. Dictionnaire Robert, article interpretation, p 1199. - Grand dictionnaire encyclopédique Larousse, article interpretation
6. Dilthey Whelheilm: Critique la raison historique, introduction à l'étude aux sciences de l'esprit, op, cit

7. F, Schleiermacher, **Herméneutique**, tra, Fr, par Christian Berner, Cerf, Paris, 1987

8. F. Schleidrmacher, Herméneutique, Labor et Fides, 1987

9. Foucault Deleuze, **Lectures critiques**, traduit de l'anglais par Jacques Colson, Bruxelles, De Boeck-Wesmael s. a. 61.

10. Gadamer (Hans Gorge), **herméneutique et philosophie**, édition Beauchesne

11. Gadamer Hans. George, La philosophie herméneutique.

12. Gadamer, H, G ‹Vérité et Méthode, édition intégrale revue et complétée par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio ‹Seuil, Paris, 1996

13. Gadamer, L'art de comprendre, Ecrit2, trad Pierre Fruchon et Autres

14. Georges Gusdorf : **Les origines de l'herméneutique**, Bibliothèque scientifique Payot, France, 1988

15. Georges Gusdorf : Les origines de l'herméneutique, Bibliothèque scientifique Payot France, 1988

16. Hans Georges Gadamer, Herméneutique Et Philosophie, Traduit de l'allemand par Jean Greisch, Édition Beauchense, Paris, 1999

17. Hans Georges Gadamer, L'Herméneutique En Rétrospective, Traduit de l'allemand par Jean Grondin, Édition Vrin, Paris, 2005

18. Hans Georges Gadamer, Langage Et Vérité, Traduit de l'allemand par Jean–Claude Genes, Édition Gallimard, Paris, 1995

19. Harald Osboran,The Oxford to Art, Great Britain,1988, p.1

20. Hegal, Aesthe tics, **lectures on philosophy of fint art**, trans by: M. knos, two volumes, oxford university, Press 1979

21. J. Habermas, Theorie de l'agir communicationnel, Trad.JM. Ferry, Paris, 1987, T.1

22. Jean duvignaud, *sociologie de l'art*, Paris, PUF, 1967.

23. Jean. Grondin : Introduction à Hans Georg Gadamer, Édition du cerf, paris, 1999

24. Madeline Grawitz, Méthode des science sociales, Paris : Dalloz, 1981

25. Marc Jimenez, Qu'est-ce que l'esthétique 7, Gallimard, Folio Essais, Paris1997,

26. Massumi, Brian (ed) A Shock to Thought: Expression after Deleuze and *Guattari* (London: Routledge, 2002

27. P.Ricoeur: De l'interprétation : essai sur Freud, SEUIL, Paris, 1965.

فهرس المحتويات

الإهـــــــــداء

كلمة شكـــــــر

المقدّمـــــة

تحديد الموضوع **1**

أهداف البحث ومناهجه **4**

تساؤلات البحث **6**

أهمّ صعوبات إنجاز الأطروحة **8**

الدّراسات السّابقة: **9**

التّحليـــــــل **18**

الفصل الأول: **22**

المبحث الأول: **23**

الخلفية الفكرية لغادامير **24**

التّجارب الشّخصية ورحلة النّضج الفلسفي **25**

جوانب محاكاة الفكر الغربي **26**

غادامير، إرث فكري وتأثير على المشهد الفلسفي الغربي **32**

المبحث الثّاني: **34**

التّواصل والتّقليد الفلسفي **36**

التّواصل المصطلح والمفهوم: **37**

فهرس المحتويات

فلسفة التّواصل في الفلسفة الغربية المعاصرة: 39

المبحث الثّالث: 53

غادامير والتّراث السّقراطي: إعادة فحص للفلسفة اليونانية" 55

الأسس الأفلاطونية والأرسطية لفلسفة غادامير 58

مناقشة فكرة بداية الفلسفة 60

مفهوم غادامير للمحاكاة في إطار رؤية أفلاطون وأرسطو 65

المبحث الرّابع 75

التّأويل المصطلح والمفهوم: 76

التّأويل والتّحولات الفلسفية: مسارات نقدية وإعادة تفكير 84

القراءة النّقدية لشلايرماخر وديلتاي: 87

الفصل الثّاني: 97

المبحث الأول: 98

مفهوم المنهج: 99

فهرس المحتويات

الهرمنيوطيقا أم المنهج الهرمنيوطيقي؟	106
شلايرماخر نحو تأويلية عامّة في مواجهة سوء الفهم	112
تأويلية ديلتاي نحو تأسيس منهجي للعلوم الرّوحية	115
المبحث الثّاني:	123
غادامير وسؤال الحقيقة	132
المبحث الثّالث:	136
فهم غادامير للتّفاعل بين اللّغة والتّراث والتّأويل	138
اللغة وتجلّي التّراث	137
فهم التّواصل اللّغوي وأبعاده الوجودية في الفنّ عند غادامير	139
التّرجمة باعتبارها تأويلا	147
القراءة والكتابة كتجربة تأويلية (علاقة النّص بمبدعه)	153
الفصل الثّالث:	157
المبحث الأول	158
تداعيات الفكر الحداثي على التّجربة الجمالية	169
الحداثة وتشكيل الفنّ: التّداعيات والتّفسيرات	173
نمـــــــــــــاذج للفنّ الحديث	179
مآزق الحداثة وتجاوزات ما بعد الحداثة	183
التّحوّل ما بعد الحداثي وتوسيع دائرة الخطاب الجمالي	194
إشكالية مصدر المعرفة	205

فهرس المحتويات

إشكالية اليقين في المعرفة (مبدأ الرّيب)	210
أزمة المنهج	216
إشكالية الذّات	223
الفلسفة المعاصرة: احتضان التّعقيد وتحدّي الفكر التّقليدي	227
المبحث الثّاني	233
المبحث الثّالث:	248
رمزية ومعنى الألوان في الفنّ (لغة الألوان)	252
البعد التّواصلي لشكل العمل الفنّي	260
المبحث الرّابع:	273
اللّعب الدّلالة الاصطلاحية والمفهوم:	274
فلسفة اللّعب في الحضارات القديمة:	276
مبدأ اللّعب في الفلسفة المعاصرة	277
اللّعب كمبدأ تفسيري عند غادامير	281
الآثار العلمية والتّوصيات	288
خاتـــــــــــمة	290
قائمة المصادر والمراجع	294
فهرس المحتويات	319
ملخّص الأطروحة	325

ملخّص الأطروحة

تعتبر دراسة الفنّ عنصرًا حيويًا في مجال التّأويل في العصرين الحديث والمعاصر، حيث تُقدم منصّة قيّمة لفهم التّعبير الثّقافي والتّواصل التّاريخي، إذ يقدّم الفنّ نموذجا فريدا وديناميكية لاستكشاف تعقيدات التّجربة الإنسانية، ويوفّر مجالا للّتفكير النّقدي في قضايا اجتماعية مختلفة.

ولمّا كانت طبيعة الخبرة الفنّية تجسّد جانبًا هامًا في مشروع **غادامير** التّأويلي، سعى إلى تحرير العلوم الإنسانية، وبشكل خاص الفنّ، من سيطرة المنهج، ومن الفهم السّطحي والنّظرة المسبقة؛ مستنداً في تفسيره للفنّ إلى منهجية فلسفية شاملة مستوحاة في بعض جوانبها من الفلسفة اليونانية وأعلام فلسفية غربية أخرى.

وعليه يمكن اعتبار تأويلية **غادامير** موضوعاً مثيراً للاهتمام في الفلسفة الحديثة، حيث تركّز على التّفاعل بين المنهج العلمي والتّأويل الثّقافي في فهم الظّواهر الإنسانية والفنّية. ولذلك تهدف هذه الأطروحة إلى استكشاف هذا التّفاعل، من خلال دراسة إشكالية التّواصل في الفنّ، ومعالجتها ضمن منهج **غادامير** الهرمينوطيقي، وتقييم فعاليته في تعزيز تواصل أكثر جدوى في سياقات فنّية وثقافية واجتماعية متنوّعة. تنظر الأطروحة أيضاً في الآثار المترتّبة على تطبيق مقاربة **غادامير** التّأويلية على العلوم الإنسانية بشكل عام.

الكلمات المفتاحية: الفنّ – التّواصل– **غادامير** – التّأويل – الهيرمنيوطيقا

Thesis Summary:

Studying art is considered a vital element in the field of interpretation in both the modern and contemporary eras, as it provides a valuable platform for understanding cultural expression and historical communication. Art offers a unique and dynamic model for exploring the complexities of human experience and provides a space for critical thinking on various social issues.

Given that the nature of artistic experience embodies an important aspect in Gadamer's hermeneutic project, he sought to liberate the humanities, particularly art, from the dominance of methodology, superficial understanding, and preconceived notions. Grounding his interpretation of art in a comprehensive philosophical methodology, influenced in some aspects by Greek philosophy and other Western

philosophical figures.

Therefore, Gadamer's hermeneutics can be considered an intriguing subject in modern philosophy, as it focuses on the interaction between scientific methodology and cultural interpretation in understanding human and artistic phenomena. Hence, this thesis aims to explore this interaction by studying the problem of communication in art and addressing it within Gadamer's hermeneutical approach, as well as evaluating its effectiveness in enhancing more fruitful communication in diverse artistic, cultural, and social contexts. Additionally, the thesis also considers the implications of applying Gadamer's interpretive approach to the humanities in general.
Keywords: Art - Communication - Gadamer - Interpretation – Hermeneutics

Résumé de la thèse :

Étudier l'art est considéré comme un élément vital dans le domaine de l'interprétation tant dans les ères moderne que contemporaine, car il offre une plateforme précieuse pour comprendre l'expression culturelle et la communication historique. L'art offre un modèle unique et dynamique pour explorer les complexités de l'expérience humaine et fournit un espace de réflexion critique sur diverses questions sociales.

Étant donné que la nature de l'expérience artistique incarne un aspect important dans le projet herméneutique de Gadamer, il a cherché à libérer les sciences humaines, en particulier l'art, de la domination de la méthodologie, de la compréhension superficielle et des idées préconçues. En ancrant son interprétation de l'art dans une méthodologie philosophique globale, influencée en certains aspects par la philosophie grecque et d'autres figures philosophiques occidentales.

Par conséquent, l'herméneutique de Gadamer peut être considérée comme un sujet intrigant dans la philosophie moderne, car elle se concentre sur l'interaction entre la méthodologie scientifique et l'interprétation culturelle dans la compréhension des phénomènes humains et artistiques. Ainsi, cette thèse vise à explorer cette interaction en étudiant le problème de la communication dans l'art et en le traitant dans l'approche herméneutique de Gadamer, ainsi qu'à évaluer son efficacité dans l'amélioration d'une communication plus fructueuse dans des contextes artistiques, culturels et sociaux diversifiés. De plus, la thèse considère également les implications de l'application de l'approche interprétative de Gadamer aux sciences humaines en général.
Mots-clés : Art - Communication - Gadamer - Interprétation - Herméneutique