سلسلة ملفات بحثية | الفلسفة والعلوم الإنسانية | 19 أبريل 2016

# الهرمينوطيقا وإشكالية النص

تقديم وتنسيق: د. الطيب بوعزة | د. يوسف بن عدي

الطيب بوعزة
يوسف بن عدي
فوزية ضيف الله
سلمى بالحاج مبروك
زهير الخويلدي
قاسم شعيب
منير الزكري
عبد العزيز زيوان
عبد السلام حيدر
محمد فوزي
توفيق فائزي

مؤمنون بلا حدود
Mominoun Without Borders
للدراسات والأبحاث www.mominoun.com

جميع الحقوق محفوظة © 2016
All rights reserved © 2016

# الفهرس


تقديم ..... 3
الطيب بوعزة ـ يوسف بن عدي

دراسات وأبحاث:

هرمينوطيقا الفنّ عند غادامار ..... 7
فوزية ضيف اللّه

منزلة الهيرمينوطيقا في آثار ليفيناس ..... 27
سلمى بالحاج مبروك

الأثر الفني عند بول ريكور بين قابلية التبليغ والتعددية الدلالية..... 39
زهير الخويلدي

نماذج التأويل ..... 53
توفيق فائزي

قراءات:

قراءة في كتاب: تحولات الفينومينولوجيا المعاصرة، ..... 61
محمد فوزي

حوارات:

حوار مع الدكتور قاسم شعيب ..... 69
أجراه: يوسف بن عدي

ترجمات:

التطعيم التأويلي ..... 75
منير الزكري / عبد العزيز زيوان

هيدجر والتحول التأويلي ..... 85
هانس ألبرت
ترجمة: عبد السلام حيدر

المساهمون في الملف..... 101

# تقديم

◆ الطيب بوعزة ـ يوسف بن عدي

ترجع التأويلية (الهرمينوطيقا) في أصلها الاشتقاقي إلى **هرمس** الذي قدمته الميثولوجيا الإغريقية بوصفه يتقنُ لغةَ الآلهة، ويعملُ على ترجمة مقاصدها ونقلها إلى الكائنات البشرية. فكانت وظيفة هرمس الاطلاع على الخفي عن الأعين والأبصار، واجتياز المسافة بين المرئي والمحجوب، بين عالم الألوهية وعالم البشر.

وخلال لحظة التأسيس ارتبطت التأويلية (الهرمينوطيقا) بالنص الديني، ثم تطورت بعد ذلك لتصير دالة على نمط خاص في قراءة النصوص بشكل عام، وليس النص الديني وحده، مقدمة موقفاً خاصاً من إشكالية الحقيقة.

فصار المشكل في قراءة النص ليس الخلوص إلى معنى موضوعي وحقيقة أحادية، بل الموقف التأويلي هو مناداة بانفتاح القراءة على تعددية المعنى. ولعل اختلاف الناس في قراءة النصوص الفلسفية والدينية والجمالية وما أشبه ذلك، يقرّ بحقيقة مفادُها أنّ النص لا يستبطن حقيقة أحادية، وإنما هو مكمن استخراج المعنى/المعاني. وبهذا كانت التأويلية تقدم تعدد القراءات دليلاً على انفتاح إمكانية دلالة النص.

لطالما أشهر المؤولون والخائضون في التأويليات إشكالات مركبة من معطيات نظرية ومذهبية تاريخية هائلة من قبيل: ما هو النص؟ وما معنى فهم النص؟ هل يوجد المعنى في الذات القارئة أو هو من لواحق النص ومكوناته؟

وممّا لا يخفى على المطلع على المشهد التأويلي الغربي أنّ **شلايرماخر** قد ركّز في دراساته وفهمه للنصوص على فهم الحياة ذاتها وفهم الوجود، من منظور أنّ النص في تصوره يحتوي على جانبين: الجانب اللغوي والجانب الذاتي. هذا الأخير الذي هو طريق فهم النص عند **دلتاي**. وينجم عن هذا أنّ مشكلة تعدد المعاني في النص الواحد بتعدد القراء والأشخاص أسفرت عن ظهور تعددية في نظريات المعنى، فكان بعضها يدافع من جهة عن تاريخيانية المعنى، وكان بعض آخر يقول إنّ المسبقات والأحكام القبلية هي جزء من قراءة المقروء (**غادامير**). كما انساق أهل الفينومينولوجيا نحو القول إنّ التأويل لا يمكن عزله البتةَ عن تجربة الوجود الإنساني.

وإذا كنا قد أشرنا سابقاً إلى أنّ الهرمينوطيقا كانت في العصر الوسيط قد تقدمت كتعيين لدلالة النص الديني، فإنها صارت في زمننا المعاصر مع هايدغر وغادامير وروري وريكور ممثلة لموقف فلسفي كلي من إشكالية الحقيقة وماهية المعنى.

وقد عُرِّفَ التأويل قديماً بوصفه تحصيل المعنى والدلالة بما يجاوز ظاهر النص وحرفيات ملفوظاته، لكنّ الهرمينوطيقا كحمولة فلسفية حاضنة لمختلف تيارات الفكر المنشغلة بإشكالية المعنى، سعت نحو تقديم الكائن من خلال أفعاله وسلوكاته وسماته لفهم الوجود مرتكزة على فكرة الدلالة بدل فكرة الحقيقة.

ولاستبيان إشكالية القراءة الهرمينوطيقية للنص نقدّم هذا الملف الذي توزعت موادّه على جوانب متعددة:

ففي **باب دراسات وأبحاث**: تناولت الباحثة التونسية فوزية ضيف الله في دراستها: "**هرمينوطيقا الفنّ عند غادامار: في الدلالة التأويلية للمعاصرة الجماليّة**" مشيرة إلى أنّ العلاقة بين الفنّ والهرمينوطيقا عند غادامير هي من الغرابة، وربما تكون غرابتها في أنهما تكشفان معاً حقيقية المعيش الإنسانيّ، وعلاقة الذات بالعالم وطريقة فهمها له.

ولا يبعد هذا عن أفق التفكير الفينومينولوجي والتأويلي عند غادامير، بحيث نجد الباحثة التونسية سلمى بالحاج مبروك تتصدى في دراستها: «**منزلة الهرمينوطيقا في آثار ليفيناس: من هرمينوطيقا المعنى إلى هرمينوطيقا الوجه**»، إلى رصد معالم تطوير ليفيناس نظرية الدلالة والمعنى «خارج الهرمينوطيقا» لتجاوزها نحو أفق مخالف، مرماه بناء علاقة تأويلية تفهمية تتمثلُ في الـ «إيتيقا» بما هي «فلسفة أولى».

أمّا الباحث التونسي زهير الخويلدي فقد حرص في دراسته: «**الأثر الفني عند بول ريكور بين قابلية التبليغ والتعددية الدلالية**» على تجميع معطيات رؤية بول ريكور للأثر الفني المنتشرة في مؤلفاته ومكتوباته. إذ المتصفحُ لها، وربما كما يقول الباحث، لم يترك لنا ولو كتاباً واحداً يتناول فيه قضايا الجمال، ولم يقدم مداخلة مستقلة حول الفن والإستيطيقا، بالرغم من تفكيره في الدين والأدب والعلوم الإنسانية والأسطورة والأنثربولوجيا والبيولوجيا.

كما أنّ ورقة الباحث المغربي توفيق فائزي: «**نماذج التأويل: الكاتب والكتاب والقارئ**» تسعى إلى بيان سبب رئيس من الأسباب التي أوجبت الخلاف بين المؤولين أو النظار في التأويل. إنها المثالات التي يُنطلق منها لتُجعل نموذجاً قد يكون الكاتب أو الكتاب أو القارئ.

أمّا في **باب قراءات**، فقد قام ذ. محمد فوزي بقراءة كتاب: «**تحولات الفينومينولوجيا المعاصرة مرلوبونتي في مناظرة هوسرل وهايدغر**» للمؤلف محمد بن سباع، من خلال النظر في سؤالين مهمين: هل تمكن مرلوبونتي من تجاوز الفصل التقليدي الذي أقامته الفينومينولوجيا بين المعرفة والوجود؟ وبعبارة أخرى هل علاقة فينومينولوجيا مرلوبونتي بفينومينولوجيا هوسرل وهيدغر علاقة استئناف أم تجاوز؟.

وفي **باب حوارات** جاء الحوار مع الدكتور قاسم شعيب: «**في تحرير العقل الإسلامي العربي...ونظام الحداثة والدين**»، منكباً على مقاربة الكثير من القضايا الفكرية والمذهبية والدينية من قبيل كيفية تحرير العقل الإسلامي العربي من ركام تأويلي اختلط فيه العقلاني باللاعقلاني. ودلالة فلسفة الدين، وهل هي تأويل أو طريق ملكي لتحصيل هذه الغاية القصوى على حد كلام المتقدمين من الفلاسفة؟

أمّا **في باب ترجمات**: فقد نقل إلى العربية كلّ من الباحثين المغربيين المترجمين منير الزكري وعبد العزيز زيوان مقالة فرنسوا دوس: «**التطعيم التأويلي**». التي هي رصد لبيبلوغرافيا السيرة الفلسفية لبول ريكور وكيفية انتقاله من الدفاع عن نشر كتاب غادامير للجمهور الفرنسي وتورطه في الجدل معه في قضايا التأويلية والتاريخيانية...، ضداً على السائد في فرنسا آنئذ من مناهج الوضعانية السوسيولوجية.

كما أدرجنا ترجمة الباحث والمترجم المصري عبد السلام حيدر لمقال هانس ألبرت: «**هيدجر والتحول التأويلي**». وهو نصٌ يتعقب نقد الاتجاه الفلسفي الذي يمثّله كلّ من مارتن هيدجر وتلميذه غادامير.

ونحسب أنّ هذا الملف بتنوع أبحاثه وتفرعها يعطي صورة متكاملة عن المسألة الهرمينوطيقية.

# الهرمينوطيقا وإشكاليّة النّص

# هرمينوطيقا الفنّ عند غادامار:
## في الدلالة التأويلية للمعاصرة الجماليّة

◆ فوزية ضيف الله

**الملخص التنفيذي**

ثمّة قرابة غريبة بين الفنّ والهرمينوطيقا عند غادامار، إذ تلتقي التجربة الفنيّة مع التجربة الهرمنيوطيقيّة في كونهما تكشفان عن حقيقة المعيش الإنسانيّ. ولعلّ ارتباط الفنّ بالهرمينوطيقا قد صار من الأمور التي ينبغي توضيحها وفهمها قبل الانتقال إلى الاهتمام بهرمينوطيقا الفنّ في حدّ ذاتها ومساهمتها في فهم العالم والآخر والذات على حدّ السواء. تسعى هرينيوطيقا الفنّ إلى تجاوز مشكلة "اغتراب الفنّ" إيماناً منها بأنّ العمل الفنّي هو من أكثر الأشياء التي تبدو أكثر حميمية وألفة بالنسبة إلى الإنسان، لأنّه يخاطبنا مباشرة دون توسّط، ويلتقي بنا كما لو أننّا نلتقي مع أنفسنا.

تنظر هذه الدّراسة في هرمينوطيقا الفنّ عند غادامار من خلال ثلاث لحظات:

اللحظة الأولى: تبحث في مفهوم المعاصرة الجماليّة: إنّ اللّغز الذي تثيره قضيّة الفنّ في تقدير غادامار لغز يعاصر الماضي والحاضر دون استباق أو توقّع، لذلك يتساءل عمّا يمكن أن يحافظ على ديمومته في الزمان. يوضّح غادامار أنّ معاصرة الوجود الجماليّ تعني بوجه عامّ حضوره اللازمانيّ. بيد أنّه يُشدّد على ضرورة تواجد الزمانية ضمن هذه اللازمانيّة نفسها، فالزمانيّ هو الأصل الذي ينشأ عنه اللازمانيّ، فهما من الأضداد لكنّهما ينتميان إلى جوهر واحد هو الزمان. يقصد غادامار بالمعاصرة الجماليّة أن يُنجز أمامنا الحضور الجزئي للعمل الفنيّ حضوراً أقصى مهما كان أصله نائياً في الزمان.

اللحظة الثانية: تنظر في مفهوم اللعب الجمالي من جهة كونه قهراً للزمان: تصيّر المعاصرة الجماليّة ماهيّة الذات المتفرجة منتمية لماهيّة العمل، فيصبح كلاهما دالاً على الآخر دون تحيّز أو تمييز لأحد الماهيّتين عن الأخرى. غير أنّ انعطاء الذات لدى العمل الفني لا يدلّ على نقص في الوجود الجماليّ للأثر، ولا يدلّ على افتقار للذات على معنى من المعاني، ولكنّ الذات تقصد العمل الفنيّ من جهة "اللعب" الجماليّ. إنّ محور هذا اللعب ليس "من يلعب"، بل هو حركة اللعب نفسها مراوحة بين الجيئة والذهاب، سواء كانت لعباً للألوان، أو للأشكال، أو لجسد راقص.

اللحظة الثالثة: الهويّة الهرمنيوطيقية للعمل الفنيّ: الهويّة الهرمنيوطيقيّة هي ما يؤسس وحدة العمل. إنّ العمل الفنيّ ينجز مرّة واحدة لتبقى هويّته حاضرة إلى الأبد كما هي، ويلتقي بمشاهديه دوماً ممتلئاً امتلاء الحاضر الذي يسكنه، ليتمّ إدراكه فيما بعد وفقاً للمعنى الذي تتشبّع به وتحدثه فينا. إنّ ما يضمن هويّة العمل الفنيّ هو تعهّد الفنّان بمهمّة إنجاز العمل.

## 1- اعتبارات تمهيديّة:

لئن ارتبطت الهرمينوطيقا عامّة ارتباطاً وثيقاً بالفلسفة من خلال جدلها مع تاريخ الفكر الفلسفيّ عامّة، فإنّها اتّسعت مع غادامار لتشمل كلّ ما هو قابل للفهم والتأويل، إلا أنّ الفنّ شغل حيّزاً كبيراً من مجال اهتماماته، وإن كان الفنّ نموذجاً من نماذج "الحقيقة" -إلى جانب الفلسفة والتاريخ- التي يمكن أن تجعلنا متهيئين لفهم ما نعنيه بالهرمينوطيقا في حدّ ذاتها. غير أنّ فكرة ربط أنماط الهرمينوطيقا المختلفة بالفنّ هي فكرة يؤكّد ألفونس دي فالنس (Alphonse De Walhens) نشوءها الأوّلي مع الأب الروحيّ للهرمينوطيقا شلايرماخر (Schleiermacher)[1]. كما تجدر الإشارة إلى أنّ هيدغر نفسه، أستاذ غادامار، كان قد اهتمّ هو الآخر بربط الهرمينوطيقا بالفنّ، من خلال محاولته «أصل العمل الفنّي» (« L'origine de l'œuvre d'art») خاصّة الواردة ضمن مؤلّفه شعاب (*Chemins*)، إلى جانب محاضرات أخرى واردة[2]. لقد عيّن شلايرماخر قاعدة فهم النصّ كما كتبه صاحبه وفق وضعيّتين اثنتين: أي قراءة الكلّ من خلال الجزء، بما أنّ نصّاً ما لا يُفهم إلا من خلال التمعّن في شذراته الجزئيّة، وقراءة الجزء من خلال الكلّ، أي من خلال المقصد العامّ للنصّ ولصاحبه. فتكون القراءة «جيئة وذهاباً» بين الجزء والكلّ، وهو ما يُوقعنا لا محالة في الدور الهرمنيوطيقي (Le cercle herméneutique).

يبدو أنّ هذه القاعدة التأويليّة تنطبق كذلك على هرمينوطيقا الفنّ لدى غادامار، لمّا جعل فهم الأثر الفنّي وارداً ضمن علاقة تحاوريّة وتفاعيّلة بين المتفرّج والأثر، في ضرب من اللعب الحرّ الذي يجعل من المتفرّج حاضراً حضوراً كليّاً ضمن الفرجة عامّة وضمن الأثر خاصّة. عند ئذ تتحوّل هذه المشاركة وهذا الانبهار أو الانجذاب إلى العمل الفنّي إلى ضرب من «المعاصرة الجماليّة» التي يحضر فيها الأثر والمتفرّج والجماعة الفنيّة حضوراً كليّاً ومطلقاً، يدّعي لازمانيّة الفنّ، ولازمانيّة الفرجة، ولازمانيّة التواجد الجماليّ.

يحتلّ الفنّ ضمن هرمينوطيقا غادامار موقعاً أساسيّاً، إذ لم يعيّنه مجرّد موضوع تأويليّ، بل جعله مساهماً في قيام المهمّة التأويليّة في حدّ ذاتها. فيمثّل وجهاً من وجوه النشاط التأويليّ الذي تتحقّق ضمنه أبرز معاني التواصل التاريخي تجاوزاً لاغتراب الوعي الجماليّ واغتراب الوعي التاريخي على حدّ السواء، ذلك أنّ تأويليّة الفنّ تُصيّر التراث الفنيّ والتاريخيّ مألوفاً إلينا وحاضراً في عالمنا، كما لو أنّ الفنّ يحدث ضرباً آخر من اللغة التي تتصالح مع الزمان الماضي وتسعى إلى جعله معاصراً لنا ضمن لازمانيّة الفنّ والجمال. إذ لمّا كان الفهم منذ هيدغر ضرباً من «المشاركة الوجوديّة»، فإنّ غادامار -الذي يقتفي أثر أستاذه هيدغر- لا يتردّد في جعل هرمينوطيقا الفنّ قائمة على جعل هذه المشاركة في الوجود مشاركة في الزمان كذلك. فالفهم يقوم على أساس الحوار بين المتلقيّ أو القارئ والعمل الفنيّ أو النصّ، وإن كان النصّ أو الأثر الفنّي هو الذي يجعل حدوث الفهم ممكناً. يمكن القول إنّ ثمّة قرابة فريدة يقيمها غادامار ومن قبله هيدغر بين «خبرة الفنّ» و«الخبرة الهرمنيوطيقيّة»، إذ ينبغي أن يُفهم كلّ عمل فنّي مثل أيّ نصّ يتطلّب فهماً، ويشدّد غادامار

1 Alphonse De Waelhens, « Sur une herméneutique de l'herméneutique », *Revue Philosophique de Louvain*, troisième série, Tome 60, N° 68, 1962, 573-591, p.581.

2 يمكن أن نذكر مثلا: «La volonté de puissance en tant qu'art» (*Nietzsche 1*)، «L'homme habite en poètes» (*Essais et Conférences*)، «L'art et l'espace» (*Questions III et IV*)، «Approches de Hölderlin et les hymnes de Hölderlin: La Germanie et le Rhin».

على ضرورة اكتساب «فنّ الهرمينوطيقا» لبناء «هرمينوطيقا الفنّ»: «(...) وهذا الضرب من الفهم يجب اكتسابه. يمنح هذا الوضع الوعي التأويليّ شموليّة تفوق حتّى شموليّة الوعي الجماليّ، إذ لا بدّ لعلم الجمال من أن يكون مُتشرّباً من التأويليّة»[3].

ثمّة قرابة غريبة بين الفنّ والهرمينوطيقا عند غادامار، إذ تلتقي التجربة الفنيّة مع التجربة الهرمنيوطيقيّة في كونهما تكشفان عن حقيقة المعيش الإنسانيّ. إنّ الفنّ هو مبدع الحقيقة التاريخيّة التي يمكن أن تدلّ علينا وعلى زماننا وتعكس رؤيتنا للعصر ولذواتنا. لذلك يقدّم لنا مثالاً حيّاً عن حقيقة خصبة ونابضة بالحياة، فيحدّثنا عن تجربتنا في الحياة ويبرز لنا أفهاماً مختلفة للعالم. فالفنّ هو نمط من اللغة التي تجعلنا في تواصل ممتلئ مع الحياة. ولعلّ ارتباط الفنّ بالهرمينوطيقا قد صار من الأمور التي ينبغي توضيحها وفهمها قبل الانتقال إلى الاهتمام بهرمينوطيقا الفنّ في حدّ ذاتها ومساهمتها في فهم العالم والآخر والذات على حدّ السواء. فقد صار الفنّ عند غادامار من جهة كونه إحدى الموضوعات التاريخيّة، ظاهرة من الظواهر التي ينبغي على المؤوّل أن يفسّرها ويفهمها، خاصّة بعد تنامي درجة الشعور بالاغتراب إزاء الفنّ عامّة وإزاء الفنّ المعاصر على وجه الخصوص[4].

تصبح تجربة الفنّ موضوعاً للهرمينوطيقا، فإن كانت الهرمينوطيقا هي فنّ فهم وتفسير كلّ ما يقال، فإنّ الفنّ هو ضرب من اللغة التي تستدعي هي الأخرى تدبّراً وإيضاحاً. إذ تفيد الهرمينوطيقا في أصولها الأولى أمر تدبّر الحدث اللّغوي ونقله ترجمة وفهماً من لغة إلى أخرى. لذلك كان على غادامار أن يعيّن التجربة الفنيّة على أنّها منذ منشئها تجربة لغويّة. وهكذا يراوح غادامار بين «فنّ الفهم» (L'art de comprendre) وفهم الفنّ» (Comprendre l'art)، إلا أنّ العمل الفنّي له من الخصوصيّة ما يجعله متميّزاً عن أيّ موضوع آخر من موضوعات الفهم الهرمنيوطيقيّ، لأنّه «لا يقول لنا ما يقوله أيّ موضوع آخر من التراث»[5].

لقد تراجعت مكانة الفنّ نظراً لاغتراب الوعي الجماليّ: فإن كان المقصود بـ«الوعي الجماليّ» نمطاً من الوعي الذي يجعلنا منشدّين إلى العمل الفنيّ، إمّا منبهرين بشكله وألوانه وتفاصيله المضيئة والمشعّة، وإمّا ممتعضين منه ورافضين له، فإنّ الاغتراب في الفنّ يعود إلى كوننا قد صرنا نحكم عليه جماليّاً استناداً لمقولة «الوعي» ومن خلال خاصيّته الجماليّة، فلا ننظر إليه على أنّه ضرب من الإبداع الذي يخاطبنا ويحمل رسالة يودّ تبليغها، وأنّه لا ينتظر رفضاً أو قبولاً، بل تفاعلاً وتحاوراً. كلّما تراجعت درجة انفتاحنا على الحقيقة التي يحملها العمل الفنيّ، اتّسعت الهُوّة التي تفصلنا عنه وصار مغترباً أكثر فأكثر. فمن مظاهر هذا الاغتراب تراجع مكانة الفنّ في عالمنا، كما لو أنّه قد صار شيئاً من الماضي (هيغل)، لا يعبّر عنّا ولا يدلّ على راهنيّتنا ولا يمثّل الحقيقة التي نتشارك فيها وتهمّنا بالقدر نفسه. وقد كانت مسألة «اغتراب الوعي

3 غادامار، **الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسيّة لتأويليّة فلسفيّة**، ترجمة د. حسن ناظم ود. علي حاكم صالح، راجعه عن الألمانيّة، د. جورج كتوره، طرابلس، دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع والتنمية الثقافيّة، 2007، ص 249

4 غادامار، **تجلّي الجميل ومقالات أخرى**، تحرير روبرت برناسكوني، ترجمة سعيد توفيق، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، 1997، مقدّمة المحرّر، ص ص 16-15

5 غادامار، **الحقيقة والمنهج**، ص 21

الجماليّ» إحدى المسائل الهامّة التي حرّكت غادامار لكتابة الحقيقة والمنهج[6]. ويشير روبرت برناسكوني محرّر كتاب تجليّ الجميل، في تقديمه لهذا الكتاب، إنّ مسألة تقييم العمل الفنّي من خلال خاصيّته الشكليّة والجماليّة قد طرحت طرحاً إيديولوجياً مشوّهاً، لمّا سعى التنظير السياسيّ الشيوعي إلى إثارتها من خلال توجيه النقد للنزعة الشكليّة ( Le form-lisme) إقراراً بضرورة ارتباط الفنّ بالشعب[7].

يستنكر غادامار أن تكون الخاصيّة الشكليّة هي الميزة الوحيدة التي تجعل العمل الفنيّ حاملاً لمعناه في باطنه، لأنّ الفنّ يستمدّ قوّته أساساً من قدرته على أن يظلّ معاصراً لكلّ الأزمان، ولكونه يتميّز بحضور مطلق لكلّ حاضر جزئيّ، وإن كان متهيئاً دوماً لكلّ زمان مقبل. غير أنّ اغتراب الوعي التاريخي هو السبب المباشر في غربة الفنّ من جهة اعتبارنا له شيئاً من الماضي لا يعبّر عن حاضرنا ولا يفهم مشاكل عصرنا. فعندما يعجز الوعي التاريخي عن فهم حوادث الماضي وعن تقييمها في سياق عصرها بدعوى المحافظة على الموضوعيّة التاريخيّة، فإنّنا نساهم حينئذ في اتسّاع الهوّة بيننا وبين العمل الفنّي. لذلك تتعهّد هرمينوطيقا الفنّ بتجاوز هذه الغربة وتحويلها إلى ألفة حميمة. فالأعمال الفنيّة تصبح مغتربة بفعل التباعد في الزمن، مثلها مثل النصوص، وكذلك الأشخاص أنفسهم[8].

إنّ المشكل الذي يواجهه غادامار بشكل متواتر ضمن أثره «الحقيقة والمنهج» هو مشكل اغتراب الفنّ في الوعي الجماليّ المعاصر، الذي أدّى إلى طمس حقيقة العمل الفنّي. وقد بيّن أنّ كانط كان مساهماً أساسيّاً في هذا الاغتراب لمّا ربط الحكم الجماليّ بحالات الذات، وجعل الذوق الجماليّ منشدّاً إلى ما تستشعره هذه الذات من لذّة إزاء الموضوع في غياب الوسائط المفهوميّة. لذلك يتعيّن على غادامار أن يستعيد مكانة العمل الفنّي ويسترجع حقيقته ويحدّد منهجاً لقراءته وتأويله حسب إيقاع الزمن. لذلك يصرّح غادامار ضمن الفصل الثاني من الحقيقة والمنهج أنّه يواجه «مهمّة تأويل العمل الفنّي حسب إيقاع الزمن»[9]. معنى ذلك أنّ هويّة العمل الفنّي التي ندركها في كلّ مرّة وفي كلّ عصر على نحو مختلف، هي هُويّة لا تنحلّ إلى وجوه متغيّرة ولا تتلاشى، ولا تتغيّر بتغيّر الظروف، لذلك تظلّ هذه الهويّة هي نفسها، محافظة على هويّتها في جميع الوجوه التي تظهر لنا فيها. فكلّ هذه الوجوه التي تبدو متباينة في الظاهر تكون قائمة قياماً معاصراً ضمن هويّة جذريّة.

تسعى هرمينوطيقا الفنّ إلى تجاوز مشكلة «اغتراب الفنّ» إيماناً منها بأنّ العمل الفنّي هو من أكثر الأشياء التي تبدو أكثر حميمية وألفة بالنسبة إلى الإنسان، لأنّه يخاطبنا مباشرة دون توسّط، ويلتقي بنا كما لو أنّنا نلتقي مع أنفسنا. فلا ينبغي أن نختزل ما يقوله العمل الفنّي في ما يظهر عليه من خاصيّات شكليّة أو جماليّة ترضي متعتنا الحسيّة. لذلك ينبغي تجاوز هذه الغربة التي ساهم فيها كلّ من الوعي الجماليّ والوعي التاريخي -باسم النزاهة الجماليّة والموضوعيّة

6 Gadamer, « On the Problemati of Character of Aesthetic consciousness », Trans by E. Kelly, Graduate Faculty, Philosophy, Journal, IX, N° 1, 1982, P.33.

7 غادامار، **تجلّيّ الجميل**، مقدّمة المحرّر، ص 18

8 المصدر نفسه، ص 19

9 غادامار، الحقيقة والمنهج، ص 195

التاريخيّة-، وهو ما يقتضي إعادة فهم التاريخ استناداً إلى مفهوم «التاريخ الفعّال»، أو ما يُسمّيه روبرت برناسكوني «التاريخ المتواصل التأثير»، الذي يقصد به استحالة تعالي الإنسان عن التاريخ[10].

إنّ اللّغز الذي تثيره قضيّة الفنّ في تقدير غادامار هو لغز تعاصر الماضي والحاضر دون استباق أو توقّع، لذلك يتساءل عمّا يمكن أن يحافظ على ديمومته في الزمان[11]. غير أنّ ديمومة العمل الفنّي لا تعود إلى طابعه الوثائقيّ أو إلى كونه موضوعاً من التراث الذي تسترجعه الذاكرة، ولكن إلى «طابعه التعاصريّ» (contemporanéité) الذي يجعل صداه متردّداً لدى وعي الأجيال المقبلة. بيد أنّه لا بدّ من توفّر شرط الإرادة التي تريد أن تفهم العمل الفنيّ، وتسعى جاهدة إلى حفظ هذا الفهم ليظلّ متواصلاً ومعاصراً للأجيال على مرّ الزمان. لذلك يكتب برناسكوني: «نحن لا يمكن أن نفهم إلا إذا كنّا نريد أن نفهم، أي لا يمكن أن نفهم دون أن نتيح لشيء ما أن يقال لنا. وعندئذ فقط ينفتح أمامنا عالم العمل الفنّي، وتصبح حقيقته التاريخيّة متواصلة في عالمنا»[12]. فما نوع الزمانيّة المنتمية إلى العمل الفنيّ؟ هل هي زمانية تاريخيّة أم فوق تاريخيّة؟ هل هي زمانية الصيرورة والكينونة أم زمانيّة «المعاصرة الجماليّة»؟ وبأيّ حال تنتمي «المعاصرة» إلى العمل الفنّي؟ وما معنى أن يكون الفنّ قهراً للزمان؟ وما الذي يجعله محافظاً عن استمراريّته؟

## 2- العمل الفنيّ بين الزمانية واللازمانيّة: في الدّلالة التأويليّة للمعاصرة الجماليّة

إنّ الزمانية المنتمية إلى الوجود الجماليّ هي زمانيّة المعاصرة، ذلك أنّ الأعمال الفنيّة التي تظلّ دوماً محقّقة لوظيفتها هي أعمال مواتية لكلّ عصر ومعاصرة لكلّ زمان. إنّها لا توجد في المتاحف على أنّها تحف فنيّة تنتسب إلى الماضي، بل على أنّها آفاق فنيّة تثير في المشاهد إحساس التعلّق بالخلود والخروج من منطق الأزمنة المنقضية أو التي ستنقضي. غير أنّ ذلك لا يمكن حصوله إلا بالتخلّي عن نمط الوعي الجماليّ التاريخيّ واستبداله بوعي جماليّ تأويليّ[13]. يعني ذلك أنّه ينبغي على علم الجمال أن ينخرط في سياق التأويليّة، وأن يُدرك الأثر الفنيّ ضمن حدوث المعنى الذي يتحقّق ضمن حدث الفهم نفسه. لا ينبغي النظر إلى العمل الفنيّ على أنّه شيء من الماضي، أو على أنّه تابع لعلم الآثار والتاريخ، فالفنّ حدث غير تاريخيّ، وغير زمانيّ أصلاً، لأنّه دائم الحضور من جهة انطوائه على المعنى وبموجب حضوره المتميّز بالمعنى[14]. فكيف يمكن للتأويليّة أن تنصف تجربة الفنّ؟ وأيّ دلالة تأويليّة يُسندها غادامار لمفهوم "المعاصرة الجماليّة"؟

لم يتحدّث غادامار في كتابه الحقيقة والمنهج (1960) وكذلك في تجلّي الجميل (1986) بإسهاب عن مفهوم "المعاصرة الجماليّة"، فباستثناء عنوان صغير نعثر عليه تابعاً للفصل الثاني من القسم الأوّل من الكتاب، فإنّنا لا نراه يطيل التحدّث عن هذا المفهوم الذي يعيّنه باسمه في مواضع قليلة، لكنّه ما فتئ يشير إلى معاني المعاصرة واللازمانية المميّزة للعمل

10 غادامار، **تجلّي الجميل**، مقدّمة المحرّر، ص 19

11 المصدر نفسه، ص 136

12 غادامار، المصدر نفسه، ص ص 22-23

13 غادامار، **الحقيقة والمنهج**، ص 195

14 المصدر نفسه، ص 250

الفنيّ ضمن هذين الكتابين. لذلك نلاحظ أنّ غادامار لم يسخّر لهذا المفهوم مساحة كبيرة من كتبه لكنّه لم يتخلّ عنه، فظلّ حاضراً، وإن كان حضوره متناثراً بين ثنايا كتبه.

يوضّح غادامار أنّ معاصرة الوجود الجماليّ تعني بوجه عامّ حضوره اللازمانيّ. بيد أنّه يُشدّد على ضرورة تواجد الزمانية ضمن هذه اللازمانيّة نفسها، فالزمانيّ هو الأصل الذي ينشأ عنه اللازمانيّ، فهما من الأضداد لكنّهما ينتميان إلى جوهر واحد هو الزمان، سواء كان هذا الزمان ثابتاً في حضوره أو متحرّكاً في سيره. لذلك تُسمّى الزمانيّة "زمانيّة تاريخيّة" أو "زمانيّة فوق تاريخيّة"، فعندما يكون الزمان "زماناً فوق التاريخ" فهو زمان لا يكون فيه الحاضر مجرّد "لحظة زائلة"، لأنّه يُصيّر الحضور ثباتاً مقدّساً، ويستلهم هذه القداسة من لحظة اكتمال الزمان لديه اكتمالاً مرويّاً وبريئاً. لذلك لا يرى غادامار أي ضرب من التناقض الذي يمكن أن يحصل بين الزمانيّ وغير الزمانيّ، بين الزمان التاريخي والزمان غير التاريخيّ، لأنّ اللازمانيّة هي في الأصل "مجرّد ميزة تنشأ عنها وبالضدّ منها"[15].

يتعرّض غادامار لتأويلية "المعاصرة الجماليّة" ضمن "أنطولوجيا العمل الفنّي" اقتداء بهيدغر، ذلك أنّ عمليّة الفهم هي عمليّة مشاركة وجوديّة تقوم على الحوار بين المتلقيّ والعمل الفنيّ. فمن شأن "المعاصرة" أن تنتمي إلى وجود العمل الفنّي، لذلك تشكّل جوهر "الحضور"، وإن كان "التعاصر" مختلفاً عن الوجود. يقصد غادامار بالمعاصرة الجماليّة أن يُنجز أمامنا الحضور الجزئي للعمل الفنيّ حضوراً أقصى، مهما كان أصله نائياً في الزمان، فنستحضر معاً لحظتين غير متزامنتين دون تحيّز أو تفضيل لواحدة على الأخرى، فكلتاهما لها من المشروعيّة ما يجعلها متأهّلة للحدوث ضمن جوهر "الحضور". فتكوّنان ضرباً من "المعاصرة الجماليّة" التي لا تعدّ في نظر غادامار مجرّد شكل من أشكال المعطى في الوعي، بل تتعيّن "حضوراً كليّاً" يحلّ فيه كلّ توسّط ويُحتفظ فيه بحضور الشيء الجزئي حتّى يصبح "مُعاصراً" ضمنه[16].

يُشير غادامار إلى أنّ مفهوم "التعاصر" هو مفهوم يعود إلى كيركغارد، ولا يعني بالنسبة إليه "الوجود في الوقت نفسه" (شذرات فلسفيّة، الفصل الرابع). لكنّ كيركغارد مزجه بطابع لاهوتي، فيحضر "التعاصر" و"المعاصرة" في الطقوس الدينيّة على وجه الخصوص (الوعظ، إعلان كلمة الله). لذلك يُعيَّن التعاصر على أنّه مهمّة يواجهها المؤمن عندما يستحضر في الوقت نفسه لحظة حضوره في الزمان ولحظة الفداء لدى المسيح، فلا يُنظر إلى لحظة الفداء على أنّها أمر ولّى وانقضى في الماضي، بل على أنّها لحظة حاضرة يُشارك فيها المؤمن مشاركة أصليّة. غير أنّ ولادة الفنّ ضمن المعبد قد تجعل "المعاصرة الجماليّة" ناشئة ضمن جماليّة الشعائر والطقوس والمواعظ. فالمهمّة التي يُقرّرها التعاصر هي جعل المشاهد منجذباً إلى الحدث الفنّي، مشاركاً في ما يعرض أمامه (من لوحات، طقوس، تماثيل، مسرح) مشاركة أصيلة، مُنسجمة مع استمراريّة حدوث المعنى إلى حدّ نسيان ذاته ونسيان الزمان الذي ينتمي إليه الأثر الفنيّ في الأصل[17]. قد تعني "المعاصرة" إذن ضرباً من توقّف السّير المطّرد للزمان، ليجد المتفرّج نفسه عند لحظة ثابتة تحول دون رجوعه إلى الماضي أو استباقه

15 المصدر نفسه، ص 196

16 المصدر نفسه، ص 203

17 المصدر نفسه، ص 204

للمستقبل، ليكون في وضع يسمح له بإدراك استمراريّة المعنى في الزمان وفي الوجود. فهل يعني ذلك أنّ التعاصر هو تعاصر في الزمان وفي المكان فينخرط الوجود الجماليّ في حضور مطلق للزمان؟

إنّ لحظة "المعاصرة الجماليّة" هي، على حدّ تعبير غادامار نفسه، "اللحظة المطلقة التي يقف فيها المتفرّج، هي لحظة ينسى فيها ذاته ويتوسّط معها. فما ينتزعه من ذاته يُعيد إليه في الوقت نفسه وُجوده ككلّ"[18]. معنى ذلك أنّ المتفرّج يصبح منسجماً مع العمل الفنيّ انسجاماً يجعله منتمياً إليه وتابعاً له، إلى الحدّ الذي يجعله غير قادر على التمييز بين ما يراه في العمل وما يراه في ذاته. لأنّ ذاته التي ترى وتتأمل وتحسّ وتفهم العمل الفنيّ وتنعطي انعطاء كليّاً لهذا العمل، تُستردّ في الوقت نفسه مُحمّلة بكليّة المعنى. فمن شأن هذا الطابع التعاصريّ للفنّ أن يميّز لغة العمل الفنّي الذي لا يخاطبنا كأيّ موضوع آخر من الماضي، ويظلّ حاضراً حضوراً مطلقاً بالنسبة إلى أيّ زمان. لذلك فإنّه يصبح قادراً على التجليّ والتواصل معنا تواصلاً حميماً، متجاوزاً كلّ أشكال الاغتراب التي كان يعانيها الوعي الجماليّ والوعي التاريخيّ. غير أنّ هذه القدرة على تجاوز الاغتراب تحتاج في تحقّقها إلى مساندة الهرمينوطيقا التي تتكفّل بفهم الفنّ وتحديد ما يدلّ عليه وما يقصده أوّلاً، لتتعهّد ثانياً "هرمينوطيقا الفنّ" بالكشف عن حقيقة العمل الفنّي المغتربة في التاريخ، فيصبح قيام هرمينوطيقا الفنّ بالنسبة إلى غادامار ضرورة ملحّة. وإن كانت مشكلة اغتراب الوعي هي مشكلة حديثة إلى حدّ ما، فإنّ غادامار يعتبر كانط المسؤول المباشر عنها إلى جانب مساهمة قرّائه وأتباعه في تعميقها[19].

فلكي يتجاوز غادامار جميع مآزق الوعي الجماليّ، عليه أن يشدّد على ضرورة تعلّق الاستمراريّة بكلّ فهم للزمان، وإن كان هذا الزمان هو زمان الأثر الفنيّ نفسه. ذلك أنّ مجرّد الإشارة إلى التناقض بين "زمان تاريخيّ" وآخر "فوق تاريخيّ" لا تكفي لفهم زمانيّة الفنّ. إذ يكشف غادامار أنّ "الزمان الحقيقيّ" يتجلّى في "الزمان الظاهريّ" وفي "الزمان الوجوديّ التاريخيّ"، لكنّ هذا النمط من الزمان لا يكون هو الآخر دون استمراريّة. وهنا يثأر غادامار لأستاذه هيدغر، رغبة منه في توضيح ما يقصده بالعرض الأنطولوجيّ للزمان. يكتب غادامار موضّحاً هذا الأمر قائلاً: "يأخذ العرض الأنطولوجيّ الهيدغريّ لأفق الزمان الذي أسيء فهمه بثأره. فالناس بدلاً من أن يلتزموا بالدّلالة المنهاجيّة للتحليل الوجوديّ للدازين، تعاملوا مع زمانيّة الدازين الوجوديّة والتاريخيّة ـ التي يُحدّدها الهمّ والحركة تجاه الموت- أي التناهي الجذري، كطريقة من بين طرق عديدة ممكنة لفهم الوجود، ونسوا أنّ هذا هو نمط وجود الفهم نفسه الذي يتجلّى هنا بوصفه زمانيّة"[20].

لقد رفض غادامار - احتذاء بأستاذه - أن يختزل الهرمينوطيقا في جملة من الأدوات التقنيّة بحثاً عن معنى نصّي، ليرتفع بالفهم (Verstehen) نحو البنية الأنطولوجيّة لنمط وجود الموجود في العالم وفي التاريخ. إذ ليس الفهم عند هيدغر نمطاً من سلوك الوجود الإنسانيّ، ولكنّه „ضرب وجود الدازين نفسه" الذي يتحقّق وجوده ضمن الفهم نفسه[21]. لقد عالج

18 المصدر نفسه، ص 205

19 غادامار، **تجلّي الجميل**، ص 24

20 غادامار، **الحقيقة والمنهج**، ص 196

21 Amar Djaballah, «L'herméneutique selon Hans-Georg Gadamer», *Revue Théologie évangélique*, Vol, 5, N° 1, 2006,

هيدغر من جديد راهنيّة سؤال الفنّ في ارتباطه بسؤال الوجود، ضمن تأويليّة أنطولوجيّة للأثر الفنّي، فيفهم الأثر الفنيّ على أنّه ضرب وجود „الوجود ـ في- العالم". غير أنّ السؤال عن الأثر الفنيّ قد كان سيء الطرح في نظر هيدغر، لأنّنا لم نبحث عن الأثر ولكن بحثنا من جهة أولى عن „شيء" (une chose)، ومن الجهة الثانية عن «منتوج» (un produit). ويردّ هيدغر مسؤولية وقوعنا في مثل هذا الخطأ إلى الإستيطيقا من جهة اكتفائها بالتأويل التقليديّ للموجود[22].

لقد انتقد هيدغر الإستيطيقا وبيّن حدودها وعجزها عن الاهتمام بسؤال الوجود وبالأنطولوجيا الأساسيّة التي شيّد عليها مجمل فكره. فمن شأن الأثر الفنّي أن يحمل الدازين نحو «الوجود -في- العالم» (l'être-au-monde) من جهة التساؤل عن أساس الموجود، سالكاً «شعاب» سؤال الوجود نفسه. لذلك ينكشف الأثر على أنّه ضرب متميّز يدلّ على أصالة الدازين وينبئ بقدوم حقيقة الوجود، فيكون الأثر الفنّي الموضع الذي تشيّد فيه الحقيقة على أنّها «أليثيا» (aletheia). وفي مقابل ذلك، تعمد الإستيطيقا إلى ردّ الفنّ إلى جملة من المثيرات المؤثّرة في ذات من الذوات[23].

يتجلّى لدينا إذن أنّ المعاصرة الجماليّة تصيّر ماهيّة الذات المتفرجة منتمية لماهيّة العمل، فتصبح كلتاهما دالة على الأخرى دون تحيّز أو تمييز لإحدى الماهيّتين عن الأخرى. غير أنّ انعطاء الذات لدى العمل الفني لا يدلّ على نقص في الوجود الجماليّ للأثر، ولا يدلّ على افتقار للذات على معنى من المعاني، ولكنّ الذات تقصد العمل الفنيّ من جهة «اللعب» الجماليّ[24]. يبحث غادامار عن أسس أنثروبولوجيّة للفنّ من خلال ظاهرة اللعب بوصفها فائضاً من النشاط الذي يجعل الفنّ قهراً للزمان من جهة محافظته على الاستمراريّة. فما هو «اللعب الجماليّ»؟

### 3- ظاهرة اللعب الفنّي من جهة ما هي قهر للزمان:

يعرّف غادامار اللعب كما يلي: نجد أنّ الكلمة (Spiel) تعني في الأصل «رقص»، وهي مازالت موجودة في كلمات كثيرة (مثل كلمة «المغنيّ أو الشاعر الجوّال (jongleur, Spielmann). فليس لحركة اللّعب هدف يُوصلها إلى نهاية ما، إنّما يُجدّد اللّعب نفسه في تكرار دائم. وواضح أنّ الحركة إلى الأمام وإلى الخلف ذات مكانة مركزيّة في تعريف اللّعب من دون اعتبار لمن (أو لما) يُنجز الحركة. فحركة اللّعب بحدّ ذاتها ليس لها قوام، إن صحّ التعبير. فاللّعبة هي التي تلعب بصرف النظر عمّا إذا كانت هناك ذات تلعبها أم لم تكن. فاللّعب هو حدوث الحركة بحدّ ذاتها»[25].

---

(pp.31-68), p.32.

22 Heidegger, «L'origine de l'œuvre d'art », *Chemins*, Paris, Gallimard, 1962, p.40: « La façon même dont nous posons la question de l'œuvre [d'art] se trouve ébranlé, parce que nous n'avons pas cherché l'œuvre, mais en partie une chose et en partie un produit. Mais cette manière de poser la question, ce n'est pas nous qui l'avons développée: c'est l'esthétique. La façon dont elle considère à l'avance l'œuvre d'art ne sort pas du domaine de l'interprétation traditionnelle de l'étant».

23 Frédérik Bruneault, « L'art et l'œuvre d'art compris à la lumière de l'analytique existentielle de l'être-au-monde chez Heidegger », *Horizons Philosophiques*, Printemps 2004, Vol 14, N° 2, (pp37-56), p.49-50.

24 غادامار، **الحقيقة والمنهج**، ص 205

25 غادامار، **الحقيقة والمنهج**، ص 174

تتجّه الهرمينوطيقا الأنطولوجيّة نحو اعتماد مفاهيم دارجة ضمن التجربة الإستيطيقيّة، على غرار مفهوم «اللعب». فإن لم يكن الفنّ نمطاً من النشاط النفعيّ أو نمطاً من النشاط النظريّ، فإنّه نشاط «لعوب» (ludique). إنّ محور هذا اللّعب ليس «من يلعب» بل هو حركة اللّعب نفسها مراوحة بين الجيئة والذهاب، سواء كانت لعباً للألوان، أو لعباً للأشكال، أو لعباً لجسد راقص. يحيلنا اللّعب مباشرة على الأثر الفنيّ الذي يتجلّى لنا سمعيّاً (الموسيقى) أو مرئيّاً (المسرح والرسم) أو لفظيّاً (الشعر). فتحويل الأثر إلى «صورة» أو إلى «صوت» أو إلى «قول»، يستردّ للعب عقلانيّته، وماهيّته كأثر فنيّ، وكذلك ديمومته في الزمان[26].

يستند غادامار إلى موقف أوّليّ مفاده أنّ ماهيّة العمل الفنّي تتحدّد على أنّها لعب. معنى ذلك أنّ وجوده الفعليّ متزامن ومواكب دوماً لعمليّة عرضه. فتنكشف وتتجلّى وحدته وهويّته ضمن تعيّن وقيام العرض نفسه. ومهما تكرّر العرض أو طرأ عليه تحريف أو تحوير ما، فإنّ العمل الفنّي يظلّ محافظاً على حقيقته وماهيّته الأصليّة. فيستمدّ دوام الماهيّة ولو من خلال تكراريّة العرض المشوّه، لأنّ التكرار يصبح تابعاً لمفهوم اللعب نفسه، ومحيلاً على أصالة العمل في حدّ ذاته. تلك هي «الزمانيّة المربكة» التي تميّز العمل الفنّي، وذلك هو الحضور الملزم الذي يجعل كلّ عرض لعباً بالفنّ وانبثاقاً لأصالة «المعاصرة الجماليّة» المميّزة للفنّ[27].

يذكر غادامار «الأعياد» كشكل من أشكال العروض أو الاحتفالات المتكرّرة تكراراً مربكاً، فالعيد الذي يعود في كلّ مرّة ليس العيد الذي كان. لكن رغم ما يطرأ عليه من تغيير، فإنّه هو نفسه، وفي كلّ مرّة يحتفل به بطريقة قد تختلف عن سابقتها. يكتب غادامار: «ونحن ندعو ذلك بعودة العيد. ولكنّ العيد الذي يحدث مرّة أخرى ليس عيداً آخر، وليس مجرّد تذكار لذلك العيد السابق. فالطبيعة المقدّسة الأصليّة لجميع الأعياد تستثني، بجلاء، التمييز المألوف في الخبرة الزمانيّة بين الحاضر، والذاكرة، والتوقّع. فالتجربة الزمانيّة للعيد هي في الحقيقة الاحتفال به، زمانه الحاضر الفريد»[28]. فالاحتفال بالعيد لا يعترف بالزمانيّة التاريخيّة، ولا يمكن أن تكون له هويّة تاريخيّة، لأنّ هويّته تتحّد في كونه مختلفاً ومعاصراً لجماليّة الحدث خارج الإحساس بوطأة الماضي والذاكرة، وخارج توقّع ما سيُقبِل. فما هو مهمّ هو حضور اللّحظة التي يعود فيها العيد حضوراً على جهة الصيرورة والاختلاف ضمن كليّة الزمان وإطلاقيّته، «فهو كيان زمانيّة على نحو أكثر جذريّة من أيّ شيء ينتمي إلى التاريخ. فوجوده مرتهن بالصيرورة والعودة»[29].

وإن كان كانط ميّالاً إلى ربط الفنّ بمفهوم «اللعب الحرّ» لمّا اعتبر المتعة الجماليّة حالة ذهنيّة من الحساسيّة تتزامن ضمنها ملكتا الذهن والخيال في نمط من التلاعب الحرّ، فإنّ غادامار يتناول مفهوم «اللّعب» في علاقته بتجربة الفنّ، من جهة رغبته في إفراغه من المعنى الذاتي الذي ألصقه به كلّ من كانط وماكس شيلر، كما أنّه يجعله مفتاحاً للتفسير

26 Alphonse De Waelhense, « Sur une herméneutique de l'herméneutique », *Revue Philosophique de Louvain*, Troisième série, Tome 60, N° 68, 1962, pp.579-580.

27 غادامار، **الحقيقة والمنهج**، ص ص 197-198

28 غادامار، المصدر نفسه، ص 198

29 غادامار، **الحقيقة والمنهج**، ص 198

الأنطولوجي لتجربة الفنّ، كما يظهر في العنوان الذي يخصّصه للمبحث الأوّل من الفصل الثاني لكتاب الحقيقة والمنهج[30]. يشمل «اللّعب» مفهوم المشاركة والانجذاب والاحتفال، وهو ما يعني أنّ الإحساس بجماليّة العمل الفنّي هو أمر ينشأ عند الذات، وإن كان يشمل المجموعة المشاركة في اللعب ككلّ. فالعرض المسرحيّ لا يوجد في غياب ذاتيّة المتفرّج، والدّراما نفسها لا تعرض دون جمهور، وكذلك العيد لا يُكوّن حدثاً احتفاليّاً في غياب ذات تحتفل به. يدلّ حضور المتفرّج في هذه العروض على المشاركة في اللعب الفنيّ مشاركة ذاتيّة، وعلى فعل الانتباه الذاتيّ إلى شيء ما خارج عن الذات، فيمثّل فعل المشاهدة صيغة أصيلة من المشاركة[31]. يعود غادامار هنا إلى العبارة الإغريقيّة (theoros) التي تعني المتفرّج المشارك في الفعل المقدّس من خلال حضوره ومشاركته في الوفد، فالسمة المميّزة لهذا «التيوروس» هو كونه حاضراً أو موجوداً. يُشدّد غادامار إذن من خلال العودة إلى هذا المفهوم (theoros) المجاور لمفهوم «النظريّة» الإغريقيّ الأصل (theoria)، - الذي يدلّ على حضور ما هو واقعيّ حضوراً خالصاً - على قداسة فعل المشاركة. فالنظر العقليّ و«النظريّة» يدلّان على انهماك الذات على أمر ما انهماكاً ذاتيّاً وصادقاً، إلى الحّد الذي تنسى فيه شؤونها الخاصّة، رغم أنّها لا تدلّ على شيء فاعل، بل على ما هو منفعل إزاء ما يُرى ويحدث ويتحقّق في الواقع على نحو خالص. قد تدلّ هذه الأمور على الخلفيّة الدينية لمفهوم العقل و«التيوريا» (theoria) عند الإغريق، كما يمكن أن تحيل على ضرب من القرابة بين الدين والفنّ، أي بين المشاركة في الفرجة الفنيّة والمشاركة الخالصة في الاحتفال بالطقوس الدينيّة[32].

إنّ «العيد» هو الاحتفال باليوم الذي يتكرّر في سياق يحتوي الجماعة كليّاً في حضور راهن ومطلق، فما يميّزه هو كونه يجمع بين الوحدة ومشاركة الجميع فيه. تحيل صورة العيد على «نظريّة المشاركة الأفلاطونيّة» كما جاءت في محاورة بارمنيدس. إذ يشير غادامار إلى وجود تقارب بين «المشاركة في العيد و«المشاركة في المثل»، فكلاهما يمثّلان ضرباً من «الحضور اللامرئيّ للشيء الذي يظلّ هو نفسه»، فيتمّ إثبات علاقة الفكرة (فكرة العيد، فكرة المثل) بالأشياء بموجب طبيعة اليوم الموجود لكليهما. يقع تمثيل «نظريّة المثل» في المقطع 131ب من محاورة بارمنيدس بـ «اليوم» الذي ينبثق في أكثر من مكان على هذه الأرض ويظلّ محافظاً على وحدته، أو بـ «الوشاح» الذي يغطّي الجميع دون أن ينقسم إلى أجزاء[33].

غير أنّ انغماس الذات في اللّعب ينبغي أن يكون تجربة جديّة، فاللّعب لا يحقّق هدفه إلا إذا أخذ على مأخذ الجدّ. فالجديّة في اللّعب هي أمر ضروريّ لضمان شموليّته وتحقّق المشاركة الكليّة، لذلك فـ «الشخص الذي لا يحمل اللّعبة على محمل الجدّ يُفسد متعة الآخرين»[34]. يرى غادامار أنّ اللّعب تجربة طبيعيّة، فالإنسان يلعب بقدر ما يكون جزءاً منتمياً

30 غادامار، المصدر نفسه، ص 171

31 غادامار، المصدر نفسه، ص 199

32 غادامار، المصدر نفسه، ص 200

33 غادامار، المصدر نفسه، ص 199، هامش عدد 225. يذكر غادامار المناقشة الأرسطية لوجود الأبيرون (apeiron)، أي اللامحدود فيما يتعلّق بـ «وجود اليوم» و«العيد» و«الألعاب الأولمبيّة» ضمن الكتاب الثالث من **الفيزيس** (Physics)، ويؤكّد على شكله المتميّز. يرى أرسطو عودة العيد على أنّها عودة لشيء تاريخيّ فقط، وأنّ العيد الذي يتغيّر في كلّ مرّة، لذلك يعتبره كياناً زمانيّاً، يجمع بين الكينونة والصيرورة. في حين يظلّ حضور الإله وحده هو «الوجود الأعظم أصالة» (كتاب **الميتافيزيقا**، XII، 7).

34 غادامار، المصدر نفسه، ص 171

إلى الطبيعة. وكلّما كان هذا اللّعب -رغم جدّيته- دون غرض أو هدف، صار متجدّداً باستمرار، حتّى يكون نموذجاً للفنّ. ألا يبدو أنّ جميع ألعاب الفنّ هي ألعاب مقدّسة تستمدّ قداستها من محاكاتها الدائمة للعب العالم اللامتناهي ولأبديّة العمل الفنّي المبدع ذاتيّاً على حدّ تعبير فريديريك شليغل[35]؟

يبدو أنّ عمليّة اللّعب تحدث في «المابين» (l'entre-deux)، أي بين المتفرّج والأثر أو العرض الفرجويّ. فيُجّرب اللاعب اللّعبة من جهة ما هي أمر خارج عن ذاته، أو واقع يفوقه ليشمل الطقس الدينيّ مثلاً في مشهد من مشاهد المسرحيّة الجماعية كلّها. لذلك تحقّق المسرحيّة في انفتاحها على الجمهور دلالة أنطولوجيّة كليّة، وتجمعهم في لحظة «المعاصرة الجماليّة» عندما يستغرقون كليّاً في اللّعب المعروض. يعني ذلك أنّ اللعب الذي يُصيّر الجماعة منتمين إلى وجود واحد وزمان واحد، لا يكتسب وجوده ولا معاصرته الجماليّة في وعي اللاعب بل في نسيانه لذاته واستغراقه في النسيان إلى جانب ذوات أخرى. يحتلّ المتفرّج حينئذ مكان اللاعب، وهو ما يرفع الاختلاف بين اللاعب والمتفرّج[36]. فاللّعب إذن هو حدوث للحركة من أجل أن تلعب اللّعبة الفنيّة، «وهكذا، نحن نقول إنّ شيئاً ما «يلعب» في مكان ما، أو في وقت ما، وإنّ شيئاً ما يجري، أو إنّ شيئاً ما يحدث»[37].

ينتمي المتفرّج أنطولوجيّاً إلى لعبة الفنّ، بيد أنّ وجوده لا يُفهم في نظر غادامار إلا استناداً إلى مفهوم الذاتيّة من جهة ما هي طريقة يعتمدها الوعي الجمالي لفهم ذاته. فحضور المتفرّج أمام أثر فنيّ ما هو في واقع الأمر وجود «خارج الذات»، وهذا الأمر لا يعدّ نمطاً من أنماط الجنون، بل هو «إمكانيّة للوجود الكليّ مع شيء آخر». يحتاج هذا النوع من الحضور إلى ضرورة استسلام المتفرّج أمام عمليّة «نسيان الذات» التي يوقعه فيها تفاعله مع الأثر، فيتواجد مع الأثر الفنّي خارج الذات نفسها. لا يعتبر غادامار نمط وجود الذات خارج نفسها وانسياقها في تجربة نسيانها لذاتها من الأمور السيئة، ويساند التأويل الأفلاطوني الإيجابي لحالة الانجذاب خارج الذات ضمن محاورة الفيدروس التي يسميّها «الجنون الجيّد» في مقابل «الجنون السيّء». وقد عبّر إيجن فينك عن معنى هذا الانجذاب الذي يحدث للذات بعبارة «الجذل الإنسانيّ المحض» الذي يقصد به أن يكون المرء خارج نفسه وبعيداً عنها، مستغرقاً في شيء يستبدّ به دون أن يكون مؤهّلاً له. ويضع فينك هذه العبارة في مقابل «الحماسة الدينيّة» التي تدلّ على وجود الإنسان في الله. غير أنّ غادامار لا يستحسن هذا الفهم الذي يُقدّمه فينك هاهُنا، بل يعتبره غير كاف للغرض، فأشكال «الجذل الإنسانيّ المحض» التي يصفها فينك تتجلّى في نظر غادامار على أنّها أشكال «لتعالي الذات المتناهية على تناهيها»[38]، لذلك لا يدلّ هذا التواجد خارج الذات على جنون صاحبه بل على «تواجده الكليّ مع شيء آخر»[39]. فنلحظ هنا مرّة أخرى أنّ المعاصرة الجمايّة هي

35 Friedrich Schlegel, « Gespräch über die Poesie », *Friedrich Schlegels Jugendschriften*, ed. J. Minor, 1882, II, 364, [in the critical edition of Schlegel. Ed. E. Behler, See part I, Vol, 2. 2, ed. Hans Eichner, PP. 284-351, and P. 324 for this citation]. ذكره غادامار، **الحقيقة والمنهج**، ص 171.

36 غادامار، **الحقيقة والمنهج**، ص 183

37 غادامار، المصدر نفسه، ص 174

38 غادامار، **الحقيقة والمنهج**، هامش عدد 230، ص 202. يعود غادامار إلى مؤلّف إيجن فينك، **في ماهيّة الحماسة** (Eugen Fink, *Vom Wessen des Enthusiamus*, Freiburg, 1947, pp.22-25.).

39 غادامار، المصدر نفسه، ص 202

تواجد في الزمان ذاته وكذلك في المكان ذاته، إذ يعمد المتفرّج إلى تتبّع الأثر- موضوع الانجذاب- في حلّه وترحاله، وفي زمانه ومكانه.

لقد راهن الفنّ الحديث على الرغبة في تقويض المسافة التي تفصل المشاهد أو الجمهور عن العرض أو العمل الفنيّ، وقد ناضل فنّانو القرن التاسع عشر لأجل جعل المتفرّج مساهماً في العرض الفنيّ. يذكر غادامار مسرح بريخت (Brecht) الملحمي كمثال على ذلك، فقد قوّض واقعيّة المشهد المسرحيّ وجميع آليّات الفرجة المعتادة ناسجاً هويّة جديدة للعمل المسرحيّ[40]. غير أنّ لعبة الفنّ بوصفها نمطاً من الحضور الكلّي الذي يجمع المتفرّج بالعرض الفرجويّ لا يستنفد نفسه عند انتشائه، فهو حضور كليّ في المكان ومطلق في الزمان. يعتمد غادامار للتأكيد على هذه المعاصرة الدائمة للنشوة مفهوماً استهلّ به كيركغارد «التأمّل اللاهوتيّ» هو مفهوم «الادّعاء» (claim). ويذكر غادامار أنّ هذا المفهوم يوفّر لنا إمكانيّة قيام التفسير اللاهوتي لما يسميّه كيركغارد «المعاصرة»، فالادّعاء هو الأمر الذي يبقى ويظلّ. لذلك لا يعتبر غادامار لعب الفنّ مجرّد «نشوة لحظيّة»، «بل إنّ له ادّعاء الدّيمومة وديمومة الادّعاء»[41]. فكيف وظّف غادامار مفهوم «الادّعاء» في تأويليّة المعاصرة الجماليّة؟

يتميّز الادّعاء بأمرين: الأمر الأوّل هو كونه يظلّ باقياً، والأمر الثاني هو كونه يمكن تقويته وتعزيزه في أيّ وقت نظراً بالعودة إلى مسوّغه الأساسيّ الذي يرفعه ضدّ شخص ما. يعني ذلك أنّ الادّعاء يُتوسّل بين شخصين تلبية للاتّفاق، لكنّه ينبغي أنّ يتخّذ شكل المطالبة لتعزيزه، «فديمومة الادّعاء ينبغي أن تتجسّد في مطالبه»[42]. فكما يتوسّط الادعاء بين شخصين مختلفين تلبية للتوافق، فإنّ «اللّعب» يتوسّل للتوسّط بين اللاعب والمتفرّج، وكلمات الموعظة تنجز التوسّط الكليّ بين الماضي والحاضر لتقوم بدورها في مجال التأويليّة. فعندما صار «الادّعاء» وعظاً مع الإعلان عن البشارة، تكفّلت كلمات الموعظة بإنجاز الطقس الديني الذي يعزّز مطلب ادّعاء الإيمان في كلّ مرّة، ويجعل المرء في حضور كليّ ومعاصر للجماعة الدينيّة التي يُحرّكها القدّاس[43].

لذلك فإنّ رؤية الزمان من طرف لاهوت الكتاب المقدّس استناداً إلى الوحي الإلهي، هي وحدها التي تقدر على إضفاء الشرعيّة اللاّهوتيّة على التقابل الحاصل بين «لا زمانيّة أو زمانيّة العمل الفنّي» وهذا «الزمان المقدّس» زمان اللاهوت. يكتب غادامار مفسّراً هذا الأمر قائلاً: «فمن دون هذا التسويغ اللاهوتي سيحجب الكلام عن «الزمان المقدّس» المشكلة الحقيقية، التي لا تكمن في وجود العمل الفنّي النائية عن الزمان، إنّما تكمن في زمانيّة هذا الوجود. وبهذا نستأنف سؤالنا مرّة أخرى، ما نوع هذه الزمانيّة»[44]؟ إنّ زمانيّة العمل الفنيّ هي زمانيّة مقدّسة لأنّها «فوق تاريخيّة»، تتعالى عن التاريخ وعن كلّ ما هو زائل لتعانق الحضور المطلق في كليّته. غير أنّ النظر إلى قداسة زمانيّة العمل الفنّي لا

40 غادامار، **تجلّيّ الجميل**، ص ص 101-102

41 غادامار، **الحقيقة والمنهج**، ص 202

42 غادامار، المصدر نفسه، ص 203

43 غادامار، المصدر نفسه، ص 203

44 غادامار، المصدر نفسه، ص 197

تكون ممكنة خارج التسويغ اللاهوتيّ، لأنّ الجمع بين «الزماني» و«المقدّس» لا يبدو من الأمور البديهيّة، فالمقدّس عادة هو ما يتجاوز حدود الزمان.

لقد أظهرت لنا قراءة غادامار مفهوم الجماليّ على أنّه «لعب» و«حضور» يُراوح بين «زمانيّة تاريخيّة» وأخرى «فوق تاريخيّة»، وبيّنت لنا كيف يصبح هذا الحضور في كليّته وإطلاقيّته مشاركة جماعيّة لإحساس «المعاصرة الجماليّة». يمرّ غادامار إلى مساءلة التراجيديا من جهة علاقتها بالميدان الجماليّ، واستناداً إلى كتاب فنّ الشعر لأرسطو، حيث يكون للمتفرّج دور أساسيّ في تحديد طبيعة التراجيديا وجوهرها[45]. فكيف يكون «التراجيديّ» (le tragique) ظاهرة أساسيّة للجماليّ؟

يُضمّن أرسطو في تعريفه للتراجيديا تأثيرها على المتفرّج، وفي ذلك إشارة إلى دوره في تحديد جوهر التراجيديا نفسها، فانتماؤه إليها لا يكون اعتباطاً، بل هو ضروريّ وجوهريّ. معنى ذلك أنّ وجود الجماليّ في التراجيديا يحدّده المتفرّج نفسه من جهة مشاركته في ما هو معروض، أي من خلال تقلّص المسافة التي تفصله عمّا يعرض في المسرحيّة. لذلك لا يمكن للمتفرّج أن يظلّ منعزلاً عن العرض، فالمشاركة في التراجيديا ليست أمراً اختياريّاً بل ضروريّة وملزمة للمتفرّج. لا يمكن اختزال الدور التأثيري للتراجيديا على المتفرّج في مجرّد الإثارة العاطفيّة الظرفيّة، بل إنّ انفعالاته العميقة تواصل استمراريّتها ضمن تأمّل المتفرّج لذاته، «فيجد نفسه مرّة أخرى في الفعل التراجيديّ لأنّه يكون في مواجهة قصّته هو، قصّة يألفها من التراث الدينيّ أو التاريخي، وحتّى لو أنّ هذا التراث لم يعد يفرض لزوميّته على وعي لاحق (...) فإنّ التأثير المستمرّ الذي تنطوي عليه هذه الأعمال والموضوعات التراجيديّة هو أكثر من التأثير المستمرّ الذي يتركه نموذج أدبيّ ما. فهذا التأثير لا يفترض فقط أنّ المتفرّج ما يزال متآلفاً مع القصّة، إنّما يفترض أيضاً أنّ لغة القصّة ما تزال في متناوله. وحينذاك فقط يمكن أن تصبح مواجهة المتفرّج مع الموضوعة التراجيديّة ومع العمل التراجيديّ مواجهة للذات[46]»، وفي ذلك إحالة على الطابع التطهيري للتراجيديا.

لا ينبغي الاهتمام بالعمل الفنيّ على أنّه جزء من التراث، أو على أنّه «شيء من الماضي» (هيغل)، لأنّ ذلك سيُفضي ضرورة إلى البحث عن تبرير له حالما ينتهي هذا العصر القديم للفنّ[47]. فقد تبيّن من خلال مناقشة غادامار وقراءته للتجلّي المتواصل لتجربة الإغريق القدامى في الاحتفالات الدينية وفي المسرح التراجيديّ، أنّ العودة إلى الماضي وإلى التراث تكون لغاية فهم «الهويّة الهرمينوطيقية» المميّزة للعمل الفنيّ ككلّ. فلا يتعلّق الأمر ها هنا بمجرّد الإحساس بتعايش الفنّ الماضي إلى جانب الفنّ الحاضر داخل قاعات متحف للعروض الفنيّة، بل في حصول الوحدة بين ما هو ماض وما هو حاضر ضمن حركة الروح. «فماهيّة ما يُسمّى بالروح تكمن في القدرة على التحرّك داخل أفق مستقبل مفتوح وماضٍ لا يقبل الإعادة. فإنّ منيموسين Mnémosyne ـ الربّة المختصّة بالذاكرة والاسترجاع- تسيطر هنا بوصفها ربّة الحريّة الروحيّة.

45 غادامار، المصدر نفسه، ص 205

46 غادامار، المصدر نفسه، ص 210

47 غادامار، **تجلّي الجميل ومقالات أخرى**، ص 70

وحركة الروح ذاتها تعبّر عن نفسها في مجال الذاكرة والاسترجاع الذي يُجسّد فنّ الماضي جنباً إلى جنب مع تقليدنا الفنّي الخاصّ، مثلما تعبّر عن نفسها التجارب الجريئة الحديثة بتشويهها غير المسبوق للشكل»[48].

إنّ العمل الفنيّ ينجز مرّة واحدة لتبقى هويّته حاضرة إلى الأبد كما هي، ويكوّن مجالاً شاسعاً للتعرّف والفهم. لكنّ هذه الهويّة التي يسميّها غادامار «الهويّة الهرمنيوطيقيّة» تختلف من شخص إلى آخر، لكونها مرتبطة بتباين القراءات واختلافها. ما الذي يقصده غادامار بـ «الهويّة الهرمنيوطيقيّة» للعمل الفنيّ؟

### 4- في الهويّة الهرمينوطيقيّة للعمل الفنّي:

يُعرّف غادامار «الهويّة الهرمينوطيقية» للعمل الفنّي على أنّها «(...) ما يُؤسّس وحدة العمل. فلكي أفهم شيئاً ما، فإنّي يجب أن أكون قادراً على معرفة هويّته. فقد كان هناك شيء ما سقت عنه أحكاماً وفهمته. فأنا أعرف شيئاً ما على النحو الذي كان عليه أو على النحو الذي يكون عليه، وهذه الهويّة وحدها تؤسّس معنى العمل»[49]. لا يمكن اختزال هذه «الهويّة» في مجرّد تحويل المشاهد للعمل المسرحيّ مثلاً إلى مشارك فيه، مثلما يحدث في التجريب الحديث للفنون. إذ تتجلّى الهويّة على نحو أعمق وأبلغ من ذلك، فتكون كلّ التجارب الفنيّة المتميّزة وحتّى العابرة منشغلة بمسألة الهويّة الذاتيّة التي تظهر في العمل الفنّي وتقيّم على أنّها نمط من الخبرة الجماليّة. فعندما يقدم عازف على ارتجال العزف على آلة الأورغن مثلاً، فإنّه لن يكون قادراً على تكرار هذا العزف المرتجل مرّة أخرى، وكلّ من استمع إلى العرض المرتجل لن يرضى بعزف آخر بعده، رغم أنّ هذا الارتجال لم يقع تسجيله. فالطابع أو الهويّة الهرمنيوطيقية المميّزة لهذه القطعة الموسيقية المرتجلة تتقوّم بذاتها ولا تضاهيها أيّة محاولة أخرى في تقليدها ومحاكاتها. فإن كان الارتجال الأوّل مفعماً بالإحساس، مليئاً بروح عازفه ومؤثراً في المنصتين إليه، فإنّ محاكاته ستكون عديمة الإحساس. ليس العزف مجرّد تمرين للأصابع، لكنّه جملة من الأحاسيس التي تتجسد وتمتثل أمامنا على جهة الامتلاء الروحيّ النابض بالحياة[50].

معنى ذلك أنّ العمل الفنيّ ينجز مرّة واحدة لتبقى هويّته حاضرة إلى الأبد كما هي، ويلتقي بمشاهديه دوماً ممتلئاً امتلاء الحاضر الذي يسكنه، ليتمّ إدراكه فيما بعد وفقاً للمعنى الذي تتشبّع به وتحدثه فينا. إنّ ما يضمن هويّة العمل الفنيّ هو تعهّد الفنّان بمهمّة إنجاز العمل. يُسمّي غادامار مرور العمل وانتقاله من لحظة التخطيط له إلى لحظة إبداعه بـ «الوثبة»، ويسمّيها والتز لحظة «الانبثاق الخفيّ للعمل الفنيّ»[51]. غير أنّ التطلّع إلى هذه الهويّة لا يكون باعتماد معايير كلاسيكيّة تتعلّق بالشكل أو باللّون، بل بقراءة العمل الفنيّ قراءة متفطّنة ومتأمّلة في المعنى الذي تدلّ عليه. ولا ينبغي الاعتقاد في أنّ هذا الأثر يحيل على ماضٍ يمكننا الاستمتاع به وحاضر نشارك فيه، إذ يبيّن مفهوم اللّعب الفنيّ أنّ المشاركة

48 غادامار، المصدر نفسه، ص ص 78-79. يبيّن غادامار في هامش الصفحة أنّ Mnémosyne هي» ابنة كويلوس Coelus وتيرا) Terra الأرض ،وأمّ ربّات الفنون التسعة من جوبيتر الذي انتحل هيئة راع كي يستمتع بصحبتها ،وتعني الذاكرة ،فإنّ الشعراء قد أطلقوا على الذاكرة لقب» أمّ ربّات الفنون «هي التي تدين لها الإنسانيّة بتقدّمها في العلم والمعرفة والفن.«(

49 غادامار، المصدر نفسه، ص 103

50 غادامار، المصدر نفسه، ص ص 102-103

51 غادامار، المصدر نفسه، ص 117

تكون جماعيّة، محوّلة نمط حضور الأثر إلى حضور مطلق خارج حدود الزمانيّة التاريخيّة. يصبح العمل الفنيّ إذن مجالاً شاسعاً للتعرّف والفهم، الذي يختلف من شخص إلى آخر. لذلك ترتبط الهويّة الهرمينوطيقيّة بتباين القراءات واختلافها، «فكلّ عمل يترك للشخص الذي يستجيب له منطقة حرّة معيّنة، مساحة يملؤها بنفسه»[52]. فكيف تتعيّن المسافة بين الهويّة والاختلاف، بين الهويّة الهرمينوطيقيّة واختلاف القراءات أو زوايا النظر؟

إنّ الذي يخاطبنا في العمل الفنّي بطريقة ذات دلالة هو «الرمز» الذي يتشكّل أمامنا في الصّورة أو في الصّوت، فهو الذي يسمح لنا بالتعرّف على هويّة العمل «على نحو ما كان المضيّف يتعرّف على ضيفه بواسطة علامة الضيافة»[53]. يقتفي غادامار بتعمّق مفهوم الرمزي في الفنّ كما تبنّاه شيلر، محاولاً إظهار حقيقته الخاصّة والعميقة. فالرمزيّ ليس الذي يحيلنا إلى المعنى بكلّ بساطة، بل هو ما يسمح بتجلّي المعنى وتقديمه لذاته. يبدو أنّ الفنّ يحقّق ماهو أبلغ من مجرّد تجلّ للمعنى، فيقوم باحتوائه «كي لا يفرّ أو يهرب منّا، وإنّما ليبقى آمناً ومحتمياً داخل السكينة المنتظمة للإبداع»[54]. ولعلّ أهميّة الرمزيّ في الفنّ راجعة إلى كونه لا يرتبط بمعنى نهائيّ يمكن مراجعته واحتواؤه نظريّاً ضمن مفاهيم عقلانيّة (هيغل)، بل في قدرته على الاحتفاظ بمعناه في باطنه. لذلك نشعر بالخيبة أمام هذا الفنّ العظيم الممتلئ بالمعنى، والذي لا نمتلك له عدّة مفهوميّة ولا يمكن فهمه اعتماداً على تقنيات علم الجمال المثاليّ. لقد أخفق هيغل عندما عرّف الجميل في الفنّ على أنّه المظهر المحسوس للفكرة، وأخفق علم الجمال في فهم حقيقة الفنّ لمّا لم يتبيّن أنّنا نلتقي بالفنّ ونتحّد معه في نموذجه الممثّل له، على أنّه تجلٍّ متميّز للحقيقة[55].

إنّنا نحتفل لأننّا اجتمعنا لأجل شيء ما هو المعنى الذي يدلّ عليه الرمز نفسه، لا لكوننا كنّا في المكان نفسه. ذلك هو القصد الذي يجعلنا نعيش «جماليّة المعاصرة» متوحّدين في زمان واحد، منغمسين في تجارب ذاتيّة وخاصّة. هكذا يخلق الفنّان جماعته الخاصّة التي تمتدّ لتشمل العالم بأسره[56].

يقع تأويل العمل الفنّي اعتماداً على «الأذن الباطنيّة» التي تتمكّن من التعرّف على الأثر في معناه الباطنيّ الذي يختلف عمّا يبدو عليه أمامنا في الواقع. فإن كان غادامار يشبّه العمل الفنيّ بالكيان العضوي الحيّ الذي يتقوّم ببنية باطنيّة، فإنّ ذلك لا يعني أنّ وجوده يتحدّد كميّاً بفترة زمانيّة محدودة (شباب، نضج، شيخوخة)، بل يكشف عن زمانيّة مستقلّة بذاتها. ترتفع «الأذن الباطنيّة» المدركة بالعمل الفنيّ إلى مستوى الوجود المثاليّ، لذلك لا يمكن لأحد أن يدّعي قراءته لقصيدة مشهورة أو عزفه لمقطع موسيقيّ بطريقة مقنعة إقناعاً تامّاً، ولا يمكن لأيّ قراءة أن تبلغ الوجود المثاليّ لنصّ شعري. فتعمد كلّ قراءة إلى إضفاء وإضافة طابع خاصّ وذاتي في مستوى الصّوت لا يتعلّق بالنصّ الشعريّ في هويّته الهرمينوطيقيّة. لعلّ العوارض العامّة التي قد تلتصق بالنصّ الشعريّ المقروء أو بالعزف يمكن أن تصبح مصدر قلق

52 غادامار، المصدر نفسه، ص 105

53 غادامار، المصدر نفسه، ص 137

54 غادامار، المصدر نفسه، ص ص 117-118

55 غادامار، المصدر نفسه، ص 122

56 غادامار، المصدر نفسه، ص ص 125-128

وانزعاج لدى آذاننا الباطنيّة. إذ يمكننا أن نميّز بيسر بين أصل العمل وما يمكن أن يطرأ عليه من تغييرات أثناء محاولة محاكاته. يتعيّن على قارئ العمل أن يكتشف هذه «الزمانيّة المستقلّة» الخاصّة بكلّ عمل فنيّ من خلال التذوّق الروحيّ لكلّ إلقاء شعريّ أو أداء مسرحيّ أو لوحة فنيّة، فالدّور الذي يقوم به المشارك في اللعب هو دور تزامنيّ، معاصر لنشوء الجماليّة لدى العمل الفنيّ، ومعاصر كذلك للحظات تواصله وانتشاره لدى من يريدون تقليده. لذلك فإنّ المحاكاة لا يمكن لها أن تبلغ أصالة العمل الفنيّ ومثاليّته[57].

غير أنّ غادامار يعتبر المحاكاة (mimesis) من طبيعة العمل الفنّي وينتصر للقول السائد إنّ «الفنّ يكون دائماً محاكاة»، نظراً لكونه يمثّل دوماً شيئاً ما. لذلك يؤكّد أنّه قد نعثر دوماً في كلّ عمل فنّي على شيء شبيه بالمحاكاة، لكن لا يمكن اختزال المحاكاة في مجرّد التقليد لشيء اعتدنا عليه وألفناه. فإنّ لفظة الميميزيس (mimesis) في أصلها الإغريقيّ من «رقصة نجم السّماء»، أي أنّ النجوم تمثّل انتظاماً للأشكال والنسب الرياضيّة المكوّنة للنظام السماويّ، فإنّ المحاكاة في الفنّ بهذا المعنى تصبح «تمثيلاً لشيء ما»، فالتمثيل متضمّن ضمن المحاكاة في حدّ ذاتها[58]. وقد يكون اللّعب الفنيّ شكلاً من أشكال التمثيل الذاتيّ، الذي يعبّر عنه ضمن الماهيّة المميّزة لمفهوم التمثيل (la représentation). فعندما يقع تمثيل شيء ما، فإنّه يكتسب زيادة في الوجود من خلال كونه يصبح ممثّلاً، ولن يكتفي الفنّان بالتحدّث إلى الجماعة الضيّقة المتمثّلة في جمهوره الخاصّ، لأنّ الدائرة تتسع لتشمل العالم بأسره[59].

يُوضّح غادامار معنى «الزمانيّة المستقلّة» للعمل الفنّي من خلال النتائج التي توصّل إليها البحث السيكولوجي فيما يخصّ تجربة الإيقاع. إذ يبدو أنّ له بالغ التأثير في السمع والفهم على حدّ السواء: «فلو أدخلنا سلسلة من أصوات أو نغمات متكرّرة في مقاطع منتظمة، فإنّنا نجد أنّ المستمع يقوم بطريقة لا إراديّة بإدخال إيقاع على سلسلة النغمات»[60]. لكن هل الإيقاع هو أمر معطى أم أمر محدث وداخل على النغمات؟

يمكن للإيقاع أن يكون أصليّاً في صورة معطاة، لكننّا نحن من يجعل هذا المعطى بيّناً بإدخالنا للإيقاع فعليّاً على العمل، وذلك عندما يتوحّد المستمع بنفسه ويستغرق بها متأمّلاً الأثر الفنيّ، فيقوم لا إراديّاً بإدخال الإيقاع على العمل مساهماً في قيام بنيته الصوتيّة. لا يتعلّق الإيقاع بالفنون الصوتيّة مثل الموسيقى والرقص، بل يتعلّق كذلك بالفنون الصّامتة مثل الرسم والنحت، إذ تتميّز كلّها بضرب من الإيقاعيّة، وبضرب من الزمانيّة الخاصّة.

تكون الهويّة الهرمنيوطيقيّة للعمل الفنّي هويّة متجسّدة في «معاصرة جماليّة» قاهرة للزمان وللتحوّل وللتغيّر. إنّه لغز الفنّ، لغز تعاصر الماضي والحاضر، على النحو الذي يعطّل كلّ اشتغال للذاكرة وللخيال، فلا حصول لتذكّر أو لتوقّع. يبيّن غادامار شكل التعاصر بين الماضي والحاضر المميّز لهويّة العمل الفنيّ في علاقته باللعب من جهة ما هو فائض من

57 غادامار، **تجلّيّ الجميل**، ص ص 133-134

58 غادامار، المصدر نفسه، ص 119

59 غادامار، المصدر نفسه، ص 125

60 غادامار، المصدر نفسه، ص 134

النشاط الحرّ، هي خاصيّة إنسانيّة مميّزة لوجودنا، تجعل من كلّ العصور الفنيّة وكلّ الأساليب والأجناس الفنيّة حاضرة في «اليوم» نفسه غير آبهة بتدفّق الزمان. فمن شأن الاحتفاليّة والمشاركة في الطقوس الدينيّة أن تصيّر اللعب نشاطاً يضفي على الاحتفال طابع الخلود، حتّى لو كانت المراسم التي نشارك فيها هي مراسم للفنّ الجنائزيّ أو احتفالات للنذور. إذ تُضفي مثلاً مراسم دفن الميّت علامات الخلود على ما هو زائل وعابر. إنّ هذا الطابع الخاصّ للعب الفنّي هو الذي يجعله متميّزاً عن أشكال اللعب الأخرى في مجال الطبيعة[61].

يكمن سرّ العمل الفنّي في قدرته على تعليق الزمان وانتشال المشاركين في اللعب من وجودهم اليوميّ للسموّ بهم نحو الزمانيّة الخاصّة والحضور الكليّ. فالاحتفال بالأعياد مثلاً كلّ عام يكون مُتعاصراً مع الحاضر البعيد للاحتفالات السابقة. أمّا في المسرح فنكون جميعاً مساهمين ومشاهدين للحدث نفسه. يبيّن غادامار أنّ «الخاصيّة المتأصّلة في طبيعة كلّ مهرجان هي أنّه يتميّز بتكرار إيقاعيّ خاصّ يسمو به فوق صيرورة الزمان. وهو في نوع من الإيقاع الكوني يؤكّد أنّه ليست كلّ الأزمنة تمرّ مرور الكرام على وتيرة واحدة لها الطبيعة نفسها. فعلى العكس من ذلك، نجد في مسار الزمان الاحتفاليّ أنّ ما يعود هو اللّحظة المتسامية»[62]. لذلك فإنّ العمل المسرحيّ لا يمكن أن يصبح شيئاً من الماضي، هو مجرّد شيء تاريخيّ، وإن كان يعرض حدثاً من أحداث التاريخ، فهو لا يمثّل شيئاً آخر غير الحضور. وهكذا يُصبح المسرح على اختلاف مصادره حدثاً معاصراً لكلّ حاضر»[63]. يتميّز المسرح بقدرة هائلة على جعل الحاضر ملتحماً ويتفوّق دوماً في السموّ بالماضي إلى مستوى الحضور الكليّ الذي يتشارك فيه العارض والمشاهد. يبدو المسرح في ماهيّته الهرمنيوطيقيّة قريباً جّداً من القول الأفلاطوني في مهمّة الفلسفة الذي يضمّنه غادامار نفسه للإشارة إلى حصول التقارب الممكن بين المهمّة الفلسفيّة والمهمّة المسرحيّة: «أن نرى الأشياء معاً من جهة الواحد» (أفلاطون، الفيدروس، 265د)[64]. غير أنّ التجليّ الأكثر أصالة لهذه المعاصرة الجماليّة يكون في الاحتفالات التعبديّة من جهة تعبيرها عن اكتمال اللحظة وتعليق الزمان، وانتشاء الروح وسموّها بذاتها. إذ يتجلّى الإله في حضور مطلق، يلتقي فيه الماضي والحاضر في وحدة الآن[65].

يكون الفنّان في لحظة الحضور المطلق منغمساً في لحظة حالمة، هي لحظة الثمالة العاطفيّة. قد يبدو غادامار ها هنا متحدّثاً متأثّراً بفلسفة نيتشه من خلال أثره ولادة التراجيديا، أو متأثراً بقراءة هيدغر لنيتشه، أي تأويله لمفهوم النشوة (Der Rausch) في الفنّ. يحدث الإحساس بالنشوة ويصبح ممكناً من خلال الرؤية الفنيّة، غير أنّ هذا الإحساس لا يحدث للمشاهد أو للمتقبّل للأثر الفنّي فحسب، بل إنّه يحدث لدى الفنّان أيضاً: فالفنّان يشعر بالنشوة أثناء خلقه للأثر الفنّي وعند اكتماله أيضاً. لقد كانت النشوة ضمن ولادة التراجيديا القوّة الفنيّة الديونيزوسيّة المتعلّقة بفنّ الموسيقى وتقابلها القوّة الفنيّة الأبولينية المتعلّقة بفنّ النحت.

61 غادامار، المصدر نفسه، ص 137

62 غادامار، المصدر نفسه، ص 153

63 غادامار، المصدر نفسه، ص 157

64 غادامار، المصدر نفسه، ص 189

65 غادامار، المصدر نفسه، ص 152

فما هو ديونيزوسي (le dionysiaque) وما هو أبولوني (l'apollinien) يمثّلان قوّتين طبيعيّتين يرجع إليهما التطوّر المتواصل للفنّ، إذ أنّه من شأن الاتحاد الممكن بين القوّتين، بين الحلم (das Traum) والنشوة أن يخلق أثراً فنيّاً متميّزاً هو التراجيديا الإغريقيّة[66]. يمكّن ديونيزوس الإنسان من مغادرة عالم الظواهر، وتجاوز آلامه وفردانيّته، فيسمو بنفسه بعيداً عن كلّ ما هو إنسانيّ نحو ما هو إلهيّ ومطلق، ويبتعد عن الزمانيّة التاريخيّة التي يمثّلها أبولون نحو زمانية أبديّة هي زمانيّة العود الأبديّ. غير أنّ غادامار لم يجعل الإحساس بالمعاصرة الجماليّة مرتبطاً بقوى خفيّة تمسك بمصير الإنسان، وإن اعتمد على التراجيديا الأرسطية فيما يخصّ مشاركة المتفرّج للعبة المعاصرة الفنيّة، فإنّه لم يورد التراجيديا النيتشوية في ولادتها الجديدة محمّلة برموز الأساطير الإغريقيّة القديمة. ذلك أنّ الإنسان في ولادة التراجيديا يكون محكوماً عليه أن يعيش الصراع بين القوّتين الفنيتين: ديونيزوس وأبولون، الأوّل يحمله إلى الأبديّة والسعادة والثاني يعود به إلى الألم والزمان التاريخيّ. فكلّما تذكّر فردانيّته عاد من حيث أتى، ويكون عليه في كلّ مرّة أن يستمرّ في ثمالته الديونيزوسية حتى لا يعود له الوعي بكونه «فرداً» تعيساً يحيا في عالم الظواهر الزائلة[67].

إنّ العمل الفنّي لا يُفهم إلا ضمن الأصول الأولى لنشأته، فهو يفقد معناه إذا اقتلع من البيئة التي نشأ فيها. لذلك فإنّ إعادة بناء الظروف الخاصّة به لا يبدو أمراً مهمّاً في نظر غادامار. فإذا كانت حقيقة العمل الفنيّ مرتبطة بمنشئه، فإنّنا نتساءل مع غادامار عن «حقيقة المعنى» الذي ندركه من ملاحظتنا للعمل الفنّي ومشاركتنا فيه. فهل يعدّ الفهم إبداعاً ثانياً، أي معاودة إنتاج للإنتاج الأصليّ؟ هل هو استدراك واسترجاع للحياة الماضية أي إرجاع للأعمال الفنيّة إلى الأصل الذي جاءت منه؟ أم إعادة بناء للأصل لا تتجاوز أن تكون مجرّد نقل لمعنى مندثر[68]؟

لا يمكن إعادة الفنّ إلى أصله، لأنّ اللوحة التي تخرج من المتحف لا تعود إليه بالحالة نفسها التي كانت عليها أوّل الأمر، لذلك فإنّ فهم الفنّ هو حماية للفنّ من سوء الفهم الذي قد يتعلّق بالأثر الفنّي. يبدو غادامار من هذه الناحية وفيّاً لشلايرماخر الذي يقرّ هو الآخر بضرورة عدم اقتلاع العمل الفنيّ من تربته الخاصّة، لكنّه يوضّح أنّ مفهوم هيغل للتأويليّة أكثر قيمة من تأويليّة شلاير ماخر. يرتفع هيغل بالبعد الكليّ الذي أدرك فيه شلايرماخر مشكلة الفهم، نحو أسمى أشكال العقل المطلق، حيث يبلغ الوعي الذاتي الروح المطلق القادر على استيعاب حقيقة الفنّ والفلسفة. فتنجز الفلسفة مهمّتها التأويليّة من جهة تعبيرها عن الروح المطلق. حيث يقرّر هيغل أنّ علاقة الروح المطلق بالتاريخ لا تكمن في استرجاع الماضي، بل تكمن في «التوسّط الفكريّ»، فالتاريخ له علاقة خارجة عن الواقع، لأنّه تأسّس بعد حصول الواقعة على نحو فعليّ، ويجعلها في المستوى نفسه الذي تكون عليه حقيقة الفنّ نفسها[69].

---

66 فوزيّة ضيف الله، **أطروحة الدكتوراه، «كلمات نيتشه الأساسيّة ضمن القراءة الهيدغريّة»**، إشراف محمّد محجوب 2011، كليّة العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة 9 أفريل، تونس، مارس 2011، ص 106

67 Cornélius Hein, présentation de *La Naissance de la Tragédie*, Genève, Méditation, Editions Gohier, S A, 1964, P.8.

68 غادامار، **الحقيقة والمنهج**، ص ص 252-251

69 غادامار، **الحقيقة والمنهج**، ص 254

إذا كان الطابع التعاصريّ هو الذي يجعل العمل الفنيّ قادراً على التجلّي والتواصل مع عالمنا، فإنّ العمل الفنيّ نفسه لا يمكن أن يواصل دوره إزاء وعي جماليّ متزايد الاغتراب، وهو ما يجعل تواجد هرمينوطيقا الفنّ أمراً ملحّاً ومتزايد الأهميّة يوماً بعد يوم. إذ تلزمنا حقيقة الفنّ أن نشرع مجدّداً في نقد الوعي الجماليّ والوعي التاريخي على قدر بحثنا في الحقيقة المتجليّة في الفنّ وفي التاريخ.

## بيبليوغرافيا

### باللغة الأجنبية:


- Bruneault (Frédérik), «L'art et l'œuvre d'art compris à la lumière de l'analytique existentielle de l'être-au-monde chez Heidegger », *Horizons Philosophiques*, Printemps 2004, Vol 14, N° 2, (pp37-56), p.4950-.
- De Waelhens (Alphonse), « Sur une herméneutique de l'herméneutique », *Revue Philosophique de Louvain*, troisième série, Tome 60, N° 68, 1962, 573-591.
- Djaballah (Amar), « L'herméneutique selon Hans-Georg Gadamer », *Revue Théologie évangélique*, Vol, 5, N° 1, 2006, (pp.31-68).
- Gadamer, « On the Problemati of Character of Aesthetic consciousness, », Trans by E. Kelly, Graduate Faculty, Philosophy, Journal, IX, N° 1, 1982.
- Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art », *Chemins*, Paris, Gallimard, 1962.
- Nietzsche, *La Naissance de la Tragédie*, présentation de Cornélius Hein, Genève, Méditation, Editions Gohier, S A, 1964.


### بالعربية:


- غادامار، تجلّي الجميل ومقالات أخرى، تحرير روبرت برناسكوني، ترجمة سعيد توفيق، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، 1997
- غادامار، الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسيّة لتأويليّة فلسفيّة، ترجمة د. حسن ناظم ود. علي حاكم صالح، راجعه عن الألمانيّة د. جورج كتوره، طرابلس، دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع والتنمية الثقافيّة، 2007

# منزلة الهيرمينوطيقا في آثار ليفيناس:
## من هيرمينوطيقا المعنى إلى هيرمينوطيقا الوجه

◆ سلمى بالحاج مبروك

**الملخص التنفيذي:**

يطور ليفيناس نظرية في الدلالة والمعنى "خارج الهيرمينوطيقا"، لكنها تسمح فيما بعد أن تعيد استثمار نظرية الهيرمينوطيقا وتخصيبها بطريقة أكثر أصالة، متجاوزاً بذلك أفق "المنعرج الهيرمينوطيقي" لفلسفة هيدجر التي تعتمد على فهم الآخر Verstehen وردّ علاقتنا به إلى مجرّد فهم. وهو ما أثار حفيظة ليفيناس الذي اعتبر أنّ مثل هذا النموذج من العلاقة بالآخر يستمد جذوره من تاريخ الفلسفة ونظرية المعرفة التي لم تتبنَ سوى قراءة هيرمينوطيقية مغتربة للآخر بردّه إلى مجرد موضوع للأنا سالبة منه كلّ أبعاده الإيتيقية. الأمر الذي دفع بليفيناس إلى تجديد الفلسفة عبر تحويلها من مجرد نظرية في المعرفة والوجود والمعنى الذي يجد أصله في الفهم إلى «إيتيقا» بما هي «فلسفة أولى». ممّا يجعلنا نلاحظ أنّ الإضافة التي يقدّمها ليفيناس بتجاوز الهيرمينوطيقا بهيرمينوطيقا أخرى يثبت أنه بين الإيتيقا «كفلسفة أولى» و«الفلسفة الهيرمينوطيقية» يمكن أن يحدث نوع من التقاطع سمّاه البعض «الأخلاق التأويلية».

**تمهيد**

حين يفكر الفيلسوف فإنه لا يفكر مطلقاً بمفرده، ولكن دائماً يكون تفكيره مع أو ضد فكر آخر بوصفه الجهة المقابلة لفلسفته، ولعل من أكثر الأفكار التي تحاور معها ليفيناس هي أفكار هيدجر ونظرته الهيرمينوطيقية للوجود. ففي سنة 1927 أعلن هيدجر مشروعه الفلسفي الذي كان محل حماس الشاب ليفيناس في بدايته حول ما اعتبره من أنّ «الفلسفة هي أنطولوجيا فينومينولوجية كليّة، تنطلق من هيرمينوطيقا الدازين، والتي بما هي تحليل للوجود قامت بتثبيت عبارة الخيط الناظم لكلّ سؤال فلسفي حيث ينبع ويتجدد منبعه»[1]، وهو ما جعل هيدجر يولي اهتماماً للمقاربة الهيرمينوطقية للمعنى التي تجعل من الفهم الشكل الأول لعلاقة الإنسان بذاته وبالعالم وبالآخر وخاصة بالوجود. فسؤال الوجود يطرح على الإنسان وعلى الفيلسوف من خلال وساطة الهيرمينوطيقا. غير أنّ حماسة ليفيناس لمشروع الهيرمينوطيقا الهيدجرية لم تدم طويلاً. إذ خلافاً لهيدجر يرفض ليفيناس فكرة وجود علاقة بين المعنى والفهم، ويعتبر أنّ «الوجود والزمان» لم يدعم تقريباً سوى أطروحة واحدة هي: الوجود لا ينفصل عن فهم الوجود»[2]، فما يقوم به ليفيناس في عمله يمكن فهمه كمحاولة للتفكير في جينيالوجيا إيتيقية للمفاهيم الرئيسة التابعة للتقليد الفلسفي، بطريقة تجعل

1 Heidegger, Être et Temps, trad. Martineau, édition hors-commerce, p. 49.

2 Levinas, Totalité et Infini, Le livre de poche, Paris, 2003, p. 36.

من العلاقة بالغير منبع كلّ معنى، أو بالأحرى الحدث الذي من خلاله يأتي المعنى، وذلك بطريقة لا يقلّ فيها الفهم الآخر عن الوجود الآخر. لذلك تبدو فلسفة ليفيناس الهيرمينوطقية بداية كحركة سلبية، بمعنى نقد للهيرمينوطيقا بما هي فلسفة تقوم على مجرد ردّ المعنى إلى الفهم، أو بعبارة أخرى اختزال المعنى في الفهم، حيث يعتقد ليفيناس أنّ المعنى الذي يهمّ الهيرمينوطيقا يجب أن يكون تابعاً لمعنى متعالٍ يعمل على خرق النظام الظاهري للعالم حتى يتسنى قوله في شكل العلاقة الإيتيقية. لكن في أثناء ذلك لم تمنع هذه الحركة النقدية لليفيناس من اقتراح هيرمينوطيقا فلسفية أصلية عمل على تطويرها عبر قراءته التلمودية، حيث استعمل نظرية التأويل الموجودة في تقليد التفسير اليهودي للكتاب المقدّس جنباً إلى جنب مع المقولات الفلسفية المطبقة في الوجود الآخر أو ما وراء الجوهر، وفي كتابه الكليّة واللاتناهي. فإذا كان المنهج التأويلي بالمعنى الذي يختزل التأويل إلى الفهم هو في حد ذاته غير صالح في نظر ليفيناس الذي دائماً ما يضع الآخرين «خارج السياق» وخارج كلّ تفسير وفهم، وحتى كلّ تأويل، فهل معنى ذلك أنّ الهيرمينوطيقا لا منزلة لها داخل فلسفة ليفيناس، ولذلك يولي أولوية قصوى لفلسفة يطلق عليها «الإيتيقا»، أم أنه يمكن الحديث عن أنه يوجد لدى ليفيناس بين «الإيتيقا كفلسفة أولى» وفلسفة الهيرمينوطيقا نوع من الالتقاء الذي يمكن تسميته «الهيرمينوطيقا الإيتيقية»؟[3] بعبارة أخرى هل ثمّة انسجام بين الخطاب الفلسفي لليفيناس وممارسته الهيرمينوطيقية؟ وهل ثمّة ضرورة للمرور من الإيتيقا إلى الهيرمينوطيقا؟ وهل عمل ليفيناس على تطوير نظرية في الدلالة والمعنى «خارج الهيرمينوطيقا» ولكن في الوقت نفسه تعيد تأسيس الهيرمينوطيقا وإثراءها بطريقة أكثر أصالة؟ بمعنى آخر، هل كان ليفيناس يهدف بفلسفته الإيتيقية تطعيم الإيتيقا بالهيرمينوطيقا أم تطعيم الهيرمينوطيقا بالإيتيقا؟ لعل ما نراهن عليه حقاً في هذا البحث هو مدى قدرة ليفيناس على مغادرة الأفق الهيدجيري المفتوح بواسطة «المنعرج الهيرمينوطيقي» الذي أسسه هيدجر، وبالتالي رفضه أن يأخذ كنموذج معقولية كليّة علاقة الفهم التي يرتبط من خلالها الإنسان بالنص، والاتجاه بفلسفته من «إيتيقا الوجه» إلى «الهيرمينوطيقا الإيتيقية»، مقدّماً بذلك حلولاً أصيلة لمشاكل أساسية للفكر الفلسفي، خاصة تلك المتعلقة بعلاقتنا بالنص، سواء من خلال كتاباته الفلسفية الخالصة أو عبر سلسلة قراءاته التلمودية. لذلك سيكون بحثنا مكرّساً لعرض معنى الوجه والقيام بتحليل بعض ملامحه الأكثر أساسية، دون أن ندّعي في هذا العرض الكمال، ولا نزعم تقديم تأويل جديد لدلالة الوجه عند ليفيناس، واتباع عرض يهدف إلى تحقيق ما يلي: أولاً تقديم خصائص للوجه تكون واسعة بما فيه الكفاية لاستعمالها كمرجع في القسم الموالي من التحليل، ومن ثمّة في مرحلة ثانية موضعة سؤال الهيرمينوطيقا في «إيتيقا الوجه لوجه» داخل الفلسفة الأخلاقية لليفيناس، الأمر الذي يتطلب منا تفسير أسلوب دلالة الوجه. كما سنولي اهتماماً خاصاً لكيفية تبرئة الوجه من كلّ علاقة تختزل في مجرّد الفهم وفقاً لليفيناس، لأنه هنا يكمن حسب رأيه تمركز الفئات والتوجهات الهيرمينوطيقية الكبرى. فأصالة الهيرمينوطيقا عند ليفيناس تكون في نقد هذا الفهم كأسلوب خاص وحصري لبلوغ المعنى، وهو ادّعاء سوف ينكره الوجه وسيجبر ليفيناس على تطوير تصوّر مختلف للكيفية التي يأتي بها المعنى من خلال الذي يعنيه هو.

3 Dubost, Matthieu, Emmanuel Levinas et la littérature, dans Revue philosophique de Louvain, vol. 104, 2, mai, 2006, p. 288-311.

## 1 ـ من الوجه إلى التأويل

### أ) الوجه دلالة لا ترد إلى سياق

يُعدّ الوجه المفهوم الأكثر رمزية في الأثر الليفيناسي. فخلف هذا المصطلح يختفي حدث تفكير لا مثيل له في تاريخ الفلسفة الغربية.

وكما سيلاحظ كلّ من يقرأ أعمال ليفيناس أنّ المعنى الدقيق الذي سيعطيه لمفهوم الوجه ليس من السهل فهمه وإدراك معناه أو دلالته في الحال. فمن خلال أسلوبه التحليلي المقتضب، فإنّ مؤلف «الكليّة واللانهائي» يجعل من الصعب، حتى لا نقول من المستحيل، تحديد تعريف من شأنه أن يقدّم لنا ملامح الوجه التي يمكننا من خلالها استنتاج بطريقة أو بأخرى خصائص الوجه. غير أنّ هذه الصعوبة ليست بسبب تأثير أسلوب ليفيناس نفسه، وإنما لمفهوم الوجه نفسه المستعصي على أن ينتج في شكل تعريف أو مفهوم تقوم اللغة الفلسفية بصياغته وفقاً للنمط الكلاسيكي للجنس والنوع. وبفعل جهد الكتابة التي تتميّز باستخدام متكرّر لتعبيرات تفضيلية وصيغ مجازية تتمّ مقاربة الوجه داخل أعمال ليفيناس. فالمعنى الكلي للوجه حسب ليفيناس هو إيتيقا، ومع ذلك يجب أن نلاحظ في الحال أنّ الإيتيقا المقصودة هنا ليس لها علاقة كبيرة مع بعض فروع الفلسفة التي تعود إلى التقليد اليوناني.

يعمل ليفيناس على تطبيق الهيرمينوطيقا انطلاقاً من «الإيتيقا كفلسفة الأولى، التي يمكن أن تعطي في نهاية المطاف انطباعاً بالعمل بصفة قبلية حيث سيكون تأثيرها متمثلاً في وضع كلّ شيء محل تنفيذ سلس»[4] بدلاً من استخراج مبادئ إيتيقية انطلاقاً من التفكير حول الطبيعة السردية أو التأويلية في علاقتنا بالعالم. يبين ليفيناس أنه انطلاقاً من الآخر القادم إليّ في وجهه يمكن أن تنتشر اللغة، وبالتالي في حالة معنى يسبق العالم يتقدم كلّ تأويل يمكن أن تنفتح الهيرمينوطيقا. لم يعد نموذج العلاقة بالنص هو الذي يقود الفكر هنا، ولكنه انقلاب مهم قد حدث إنها هيرمينوطيقا النص التي يفكّر فيها انطلاقاً من العلاقة المميزة التي من خلالها ترتبط الذات بالآخر عن طريق نداء الوجه، «فالوجه دلالة لا ترد إلى سياق (...) إنه المعنى في ذاته».

فالوجه الذي يصفه ليفيناس هو الوجه الذي يهرب من كلّ محاولة تفسيرية تريد اختزاله إلى جملة من الأسباب والنتائج. حول الوجه يقول ليفيناس ما يلي: «ليس لنا أن نفسّره، لأنّه انطلاقاً منه يبدأ كل تفسير».[5] بهذه الطريقة يظهر معنى الوجه في حركة مزدوجة تبدو للوهلة الأولى كأنها متناقضة، لأنه يمثل في الوقت نفسه المقاومة والدعوة وهذا يعني أنّ العلاقة الأخلاقية التي يدعوني إليها الآخر في وجهه لا تنفصل عن مقاومة أشكال أخرى من العلاقات التي ستكون من الناحية الإيتيقية قاصرة، لأنها تمثل بالأساس علاقات قوة وهيمنة. ومن بين تلك العلاقات توجد علاقة المعرفة التي سيقوم ليفيناس بنقدها. وهو ما يدعونا لفهم سبب رفض ليفيناس لنوع هذه العلاقة مع الآخر حيث يقول: «إنّ الوجه ـ إضافة

4 Simhon, Ari, Sens unique: notes sur la question de l'interprétation chez Levinas, in Le Cercle herméneutique, « Emmanuel Levinas, phénoménologie, éthique, esthétique et herméneutique », février, 2007, p225

5 Levinas Emmanuel, Totalité et infini, Essai sur l'extériorité, Mechelen: Kluwer Academic (Biblio essais), p. 292.

إلى اللغة ـ هو عنوان الإنسانية فينا، فأنا لا ألتقي بالآخرين إلا بالوجه، ولهذا كان هو ما يمنعني من أصير مجرّد رقم أو عنصر في جنس أو نوع، فالوجه يعطيني فرادتي وهويتي كشخص، ويمنحني ذاتية تستعصي على الموضعة».[6]

**ب) نقد المعرفة**

يأخذ لقاء الوجه مع ليفيناس شكل الحدث والمواجهة، هذا المصطلح يجب أخذه في معناه الأكثر واقعية، بمعنى اختبار أنّ من يقاومني يتعارض مع قوّتي ومع سلطتي. ليفيناس يصرّ على القول إنّ مقاومة الوجه تحدث في المقام الأول كرفض لأن يتحوّل إلى موضوع معرفة لوعي يبحث عن الاستيلاء عليه وإدراكه وفق معايير المعرفة الموضوعية وأسلوب التفسير العلمي. فالوجه إذن ليس شيئاً ما يقدّم نفسه للوصف وفق مصطلحات علمية. إنّ الدخول في موضوع فلسفة ما مثل الوجه يمثل حدثاً خارقاً للعادة، بما أنّ معنى هذا الأخير يهرب من الأولوية الكلاسيكية الممنوحة للمعرفة كشكل من أشكال بلوغ العلم. فمصطلح «العلم» أو «المعرفة» لا ينبغي أن يكون مفهوماً هنا بمعناه الضيق، لا يتعلق الأمر بتعيين، على سبيل المثال، المعرفة النظرية الوحيدة الخاصة بالفكر العلمي. فنقد ليفيناس أوسع من ذلك بكثير، إنه يهدف إلى إرجاع كلّ إنتاجات المعرفة على مرّ التاريخ الغربي إلى قاسم مشترك. فالملامح الأولى التي نعرضها هنا للوجه هي ملامح سلبية، إنها تعود إلى نقد نموذج مقاربة غير مناسب، لكن مع ذلك يمثل سمة أساسية بما أنه يميّز بصفة مطلقة معنى الوجه عن كلّ الدلالات الأخرى. بل يمكن القول إنّ التعارض مع علم وسلطة الذات التي تنفّذ وتقرّر هو بعد تأسيسي غير قابل للنفي لنموذج الدلالة الخاص بالوجه.

في مقال عام 1983، يحدّد ليفيناس البنية الجوهرية لكلّ معرفة كما يلي: «بما هي معرفة الفكر هي الطريقة التي توجد بها الخارجية داخل وعي لا يتوقف عن المماثلة دون الحاجة للعودة لأجل ذلك إلى أي علامة مميّزة، وهو الأنا عينه. المعرفة هي علاقة العين ذاته مع الآخر أين يختزل الآخر في العين ذاته ويظلّ في غرابته. حيث يرتبط الفكر بالآخر، لكن حيث الآخر كآخر لم يعد كما هو - حيث إنّ خاصيته ذاتها قبلية - إنه سابق على أن يكون مجرد ملك لي».[7] كلّ فعل معرفة يؤدي بالتالي إلى اجتثاث تعالي الآخر، واختزال للغيرية لما هو خارج عني لمعطى محايث لوعيي. غير أنّ الوجه يمثل استثناء بالنسبة إلى هذه المقاربة، فهو يقاوم حركة المعرفة هذه. وبدلاً من الخضوع لقبضتي يهرب الوجه نحوي، يقفز إليّ بكلّ سرعة قبل أيّ معنى يمنحه له الوعي. فما يتحداه الآخر، في وجهه، هو هيمنة البنية الدلالية المعرفية في الفلسفة الغربية التي لم تعمل يوماً على الشك فيها. وسيكون الوجه في هذه الحالة هو الاستثناء الذي يقاوم المعنى من خلاله أي اختزال إلى مجرد محتوى معرفي. وحيث تخترق الدلالة من ورائه كلّ توجه يهدف لموضعته. يتعلق الأمر هنا ليس بدلالة من شأنها تعبئة شكل آخر من أشكال المعرفة المحددة من قبل التقليد الفلسفي، وإنما - ولنستعمل هنا عبارة يفضلها ليفيناس - المعرفة الأخرى. الطبيعة المفارقتيّة للوضعية التي وصفها ليفيناس ستظهر هنا للقارئ. كيف للوجه أن يكون بالنسبة إليّ ذا دلالة إذا كان يرفض رفضاً قاطعاً أن يكون موضوع معرفتي، وإذا كان ينفلت من كلّ معرفة قصدية لوعيي؟ لتوضيح معنى هذه التناقضات يتطلب منا الأمر أولاً تعميق نقد ليفيناس للمعرفة، سيقول إنّ المعرفة هي

---

6 [75] Ibid, p. 73

7 Levinas, Transcendance et intelligibilité, Labor et Fides, Genève, 1996, p. 12.

«وسيلة للاقتراب من الكائن المعروف بكون غيريته تختفي قبالة الكائن العارف. مسار المعرفة يختلط في هذا المستوى مع حرية الكائن العارف الذي لا يعترضه شيء ـ آخر بالنسبة إليه - باستطاعته أن يحدّ من حريّته. هذه الطريقة في حرمان الكائن الخاضع للمعرفة من غيريته لا يمكن أن تتحقق إلا إذا تمّ الإشارة إليه عبر حدّ ثالث - حدّ محايد - والذي هو في حدّ ذاته ليس كائناً».[8] في قوله هذا لا يفعل ليفيناس سوى تكرار الأطروحة الأرسطية القديمة التي تقول: «ليس هناك علم سوى بالكلي»، [9] فكما هو معروف يصبح الفرد مجرداً من خصوصيته الفردية، ويتمّ إرجاعه إلى مجرد حالة خاصة لمقولة عامة. في نظام المعرفة لا يمثل الفرد في ذاته حمّال معنى يستمدّ معناه من سياق ما، أو أفق يحتويه ومن خلاله يصبح ذاتاً مدركة من قبل الذات العارفة، إنها استحالة معرفة الفرد كفرد هي التي تميز الرؤية النظرية مقارنة بالوجه لوجه، لأنّ هذا الأخير لا ينتمي لأيّ نوع، وفرديته لا يمكن إرجاعها لأيّة مقولة عامة دون أن تفقد دلالتها الخاصة. إنها إمكانية للحديث عن الغيرية كمفهوم خاضع هنا للسؤال والتشكك. تبعية الفرد لحدّ ثالث كلي «محايد»، كما يقول ليفيناس، لا تسمح بالحفاظ على الغيرية لأنّه بالتحديد هذا ما لديه من قواسم مشتركة مع أفراد آخرين من المجموعة نفسها، كما هو معروف، منظوراً إليه كمفهوم يتحول الآخر إلى العين. ووجه الإنسان الذي يقابلني وجهاً لوجه يذوب في ملامح عامة تخفي فرديته وتحجبه عني، وتجعله مجهولاً في نظري. سيكون الخطأ هنا في الاعتقاد بأنّ ليفيناس يسيء، على المستوى الإيتيقي، للمعرفة التصورية لصالح الحدس الحسي. وأنّ هذه لا تهرب من الانتقادات التي قمنا بتقديمها، لأنها تعمل أيضاً كمحايد يمتصّ فردية وخارجية الآخر. إذا كان الحدس يفهم تقليدياً بالتعارض مع كليّة المفهوم، على نحو جزئي لا يحفظ في الأثناء قيمة حدث المعرفة إلا حيث تبقى غير مشكلة من قبل المفهوم. بعبارة أخرى، فهو لا يعرف الفردي إلّا بقدر معرفته الكلّي. على حد قول ليفيناس «الفردي بما هو معلوم منزوع من الحسيّة ومنقول إلى الكلّي داخل الحدس».[10] مشروع ليفيناس ليس هو إذن إعادة تقييم الحساسية كطريقة معرفية بديلة للمعرفة المفاهيمية والنظرية. إنّ التمشي الذي يتبعه ليفيناس هو خروج عن نظرية المعرفة وبحث عن معنى لا يحمل دلالة معروفة. ومن الواضح أنّ الوجه الإنساني له جلد وعينان وفم، يمكن رؤيته ولمسه. وإذا كان ليفيناس لم يركز كثيراً في كتاب الكليّة واللانهائي على الخاصية الحسية للوجه لوجه مشيراً بدل ذلك إلى الطابع «الأناني (إيغويتيك) egoitique» للإحساس[11]، فإنه قد منح مكانة مهمة للوجه لوجه في كتابه «الوجود الآخر». بهذا المعنى يعيد ليفيناس تأهيل الحساسية كبعد أساسي للقاء الآخر مبيّناً هشاشة القريب الماثل أمامي في لحمه. يمدح ليفيناس الحساسية كشرط لتمظهر قلق الإنسان الآخر الذي من خلال هذا القلق نفسه والضيق الذي يشعر به يتحدّاني ويفرض عليّ أن أقبل دعوته واستغاثته.

الوجه الذي يتحدث عنه ليفيناس له علاقة مع هذا الجلد والعينين والفم الذي يظهر نفسه لي عند الآخر، ولكن يجب أن نرى كلّ ما يميز الحساسية، كأسلوب للوصول إلى وجه الآخر، عن الحدس الحسي. فهذه الأخيرة تقوم بتحويل المحسوس إلى علم، ليكون شكلاً مستمدّاً من الحساسية المباشرة لعمق الجلد ـ هشاشته - توجد كما لو أنه تمّ تخديره

8 Levinas, TI, p. 32.

9 Aristote, Seconds Analytiques, I, 31, 87 b (Traduction (1939) J. Tricot) Éditions Les Échos du Maquis, v., janvier 2014

10 Levinas, Autrement qu'être ou au-delà de l'essence, Le livre de poche, Paris, 2004, p. 102.

11 Pour la phénoménologie de la sensation comme jouissance chez Levinas, voir TI, section II, B, 4, pp. 142-149.

في عملية المعرفة بالمقارنة مع هذه الهشاشة - التي هي اكتشاف الكائن ذاته - يسجل قطيعة مع المباشر، وبمعنى ما نوع من التجريد[12]. وهكذا، دون إنكار الواقع الحسي حيث يتخذ الوجه لوجه مكانه، دلالة وجه الآخر المقاومة للمفهوم ترفض الخضوع والاختزال إلى المعرفة الخاصة بالحدس الحسي فالوجه، كما الحساسية، يرفض اختزاله إلى مجرد صورة «بلاستيكية» تشكيلية ومادية أو إلى مجرّد خصائص حسية، حتّى أنه بواسطة هذا التفوق الوحيد للمعنى على حساب الشكل يستطيع الوجه أن ينفلت في الوقت نفسه من قبضة معرفتي دون أن يكفّ عن أن يكون ذا دلالة ومعنى بالنسبة إليّ. وسواء تعلق بالشكل الحسي أو الشكل العقلي فإنّ الوجه يقاوم كلّ محاولة ترمي إلى تدجينه وسجنه داخل معطيات معرفية نظرية. لذلك يجب أن نؤكد أنّ النقد الموجّه من قبل ليفيناس للمعرفة، والذي توصلنا من خلاله إلى هذا الاستنتاج، لا يهدف إلى التقليل من أهمية المعرفة النظرية، وإنما تحدّيها أن تكون لها الأولوية المطلقة في علاقتها بهذا الكائن المحسوس. فالوجه هو هذا الحدث الاستثنائي، حيث يمكن رؤية القصدية وقد أصابها العطب والفشل بواسطة معنى يقاوم كلّ استحواذ قصدي، دون أن يتوقف على أن يكون معنى ودلالة معروفة - حتى في صورة عدم الكلام - وهنا تكمن كلّ جرأة أطروحة ليفيناس في تقديم بديل هيرمينوطيقي يتجاوز أهداف الوعي القصدي.

## 2 ـ الهيرمينوطيقا كأسلوب معرفة

### أ) الفهم الهيرمينوطيقي وعطب المعنى

كما قلنا سابقاً إنّ نقد ليفيناس للمعرفة لا يقتصر فقط على المعرفة العلمية التي كانت تدّعي الكليّة، والتي قامت الفلسفة الهيرمينوطيقية للقرن العشرين بدورها بالطعن في إدّعاءاتها. بل كانت لليفيناس جرأة في ادعاء القدرة على تحديد بنية مشتركة للنماذج النظرية الخالصة أو علم الرياضيات وأولئك الذين يريدون أن يكونوا أكثر سردية، كما الهيرمينوطيقا، والذين يفضلون الحديث عن الفهم أكثر ممّا يرغبون في الحديث عن المعرفة. وكما هو الحال في جميع أشكال المعرفة، فإنّ الفهم حتى في معناه الهيرمينوطيقي الأكثر دقة سيبقى طريقة لإرجاع غيرية المعنى إلى الذاتية. مصطلح الفهم هو أيضاً واحد، حيث يتردد فيه صدى فكرة الصنع والتملك، يعارض ليفيناس مبدأ التخلي أو حرمان الذات التي يفرضها عليا نداء وجه الآخر. إذا كان الوجه يجب أن يكون وجه الآخر، بمعنى آخرية جذرية لا يمكن ردّها إلى وعي محايث مشابه لأفق الحدّ الثالث، وإذا كان من الواجب المحافظة على الآخر داخل تعاليه أمام واقع لا شخصي يقوم بتحييد الغيرية وجعلها تابعة له وكأنها تمثل تمظهراً خاصّاً له (الجوهر السبينوزي، الروح الهيغلية أو الكائن الهيدجيري)، باختصار إذا كان الآخر، في وجهه يجب أن يحتفظ بمعناه ويستمده من ذاته ولا ينتظر أن يضفى عليه من الخارج، فعليه أن يقاوم فهمي الخاصّ له. الطريقة التي يتجزأ بها معنى الوجه على كل حدث فهم سوف تكون معقولة إذا تذكرنا البنى الشكلية للفهم التي تمكنت الفلسفة الهيرمينوطيقية من إخراجها خلال القرن العشرين.

إحدى مزايا التيار الفينومينولوجي هو دون شك إعطاء قيمة لمفهوم الأفق كشرط لتجارب المعنى لدينا. حتى معطيات الوعي ليست ذات معنى في ذاتها، لكن تصير كذلك انطلاقاً من خلفية عالم الحياة، عالم ما يحمل بصفة مسبقة

12 Levinas, **Ibid,** p. 104.

دلالة قبلية في داخله، يضيء الموجودات الخاصة، يضفي عليها معنى يمكن للوعي أن يتوقعه، هذا ما كان هوسرل قد بيّنه. لكن مع هيدجر سيكون تضمين مفهوم العالم والأفق أكثر جذرية، أو يمكننا القول أكثر أنطولوجية. إنّ الاستئناف الهيدجيري للمشروع الفينومينولوجي أسفر عمّا يمكن تسميته «المنعطف الهيرمينوطيقي للفينومينولوجيا»[13] التي تتمثل، بالنسبة إلى مؤيديها، في تأكيد كليّة علاقتنا الفهميّة الأفقية بكلّ كائن، علاقة تفترض دائماً بعض الفهم للكائن نفسه. ذكاء الكائن الذي أصبح بالنسبة إلى هيدجر مشروعاً توجيهياً للفينومينولوجيا، يقتضي أن يكون الفهم ذاته أولاً مفكراً فيه بطريقة صحيحة. غير أنّ الفلسفة الهيرمينوطيقية ترتكز على شكل نموذج علاقة بالنص يهدف إلى تطوير تصورها الخاص للفهم. مفهوم الأفق يتوافق هنا مع السياق الذي من خلاله يكتسب نص ما أو جملة معنى. هذا السياق يختلف وفقاً لعدة معايير (الوضع التاريخي للقارئ، مدى المنظورية التي في الحسبان، ...إلخ) والذي من شأنه أن يعدّل فهمنا.

براديغم النص الذي يتخذ الحدس الفينومينولوجي للطبيعة الأفقية لكلّ فهم يرى أنه يشمل مجموع الكائنات (الأشياء، الآخر، الآثار الفنية...) الذي لن يكون بذلك ذا معنى بالنسبة إلينا إلّا إذا تمّ توضيحه بسياق من الدلالات التي تسبقه. علاوة على الطبيعة الأفقية للفهم تضاف الدّائرية. وما استطعنا تسميته «الدائرة الهيرمينوطيقية» قد اجتذب مسبقاً انتباه منظّري الهيرمينوطيقا قبل الاستئناف الفينيمينولوجي للمشكل.

بالنسبة إلى أولئك الذين يطمحون على غرار ديلتاي لتطوير هيرمينوطيقا علمية، التي يمكن أن تكون أساساً منهجياً لموضوعية علوم الروح، أي عنصر من عناصر الدائرية في تقدم الفهم أصبح يمثل عقبة أمام مشروعهم، وبالتالي يجب التغلب عليها. وأنّ الذات تتناول دائماً نصّاً انطلاقاً من تصوّر قبلي وعدّة توقعات لما سيكون عليه معناه، وهذا يعني أنّ تحليل جزء من النص ينبئ دائماً بفكرة مسبقة، حتى قبل أن تتمّ قراءتها، باختصار إنّ فهم نصّ ما يتغذّى دوماً من الأحكام المسبقة، وأنّ تحليل وتأليف معناه يتمّ افتراضه بصفة متبادلة، هنا يمكن أن يظهر ما يُسمّى الرذيلة الإبستيمولوجية التي تحرم الفهم، بل وتمنعه من بلوغ درجة الموضوعية التي يطمح إليها كلّ علم يحترم شروط علميته. غير أنّ هيدجر عمل على تجاوز المستوى الإبستيمولوجي للمشكل، متعهداً بإعادة تأهيل هذه الدائرة، ومشدّداً على أنها تعبّر عن محدودية الوضع الإنساني والتاريخية العميقة للإنسان أكثر من كونها تعكس خللاً أو رذيلة إجرائيّة. لذلك يشير في كتابه «الوجود والزمان» قائلاً: «إنه لا شيء يبرر خفض الدائرة لمستوى الحلقة المفرغة، أو حتى السماح لها لتكون على هذا النحو، ومنحها إمكانية إيجابية للمعرفة الأكثر أصالة، والتي بالطبع لا يمكن إدراكها كما ينبغي إلا إذا تمّ فهم التفسير على أنّ مهمته الأولى الثابتة والنهائية ليس في انعطاء قبلي ما قبل- استحواذي، والتنبؤ والتوقع بواسطة حدوس أو تصورات عامية، ولكن من خلال العمل على تطويره، وضمان موضوعه العلمي دائماً انطلاقاً من الأشياء نفسها».[14]

المشكل الذي تطرحه الدائرة لفهم مثالي دقيق ليس على الإطلاق دائريتها نفسه، وإنما هو تفسير التصورات الماقبلية التي من خلالها نلج هذه الدائرة. فالذات يجب ألّا تبحث عن مسح طاولة ما قبلياتها، وهي مهمة بالتأكيد تبدو عسيرة، وإنما أن تعمل على حملها للوعي وقياس صلاحيتها بمعيار «الأشياء ذاتها». بفعل ذلك تبقى الذات مفتوحة على التساؤل

13 Grondin, Jean, Le tournant herméneutique de la phénoménologie, PUF, Paris, 2003.

14 Heidegger Heidegger, Être et Temps, trad. Martineau, p. 135.

الثابت لفهمهما. الماقبلية لم تعد هنا رهن الدغمائية، لكن بالنسبة إلى أولئك الذين يعرفون جزءاً من الأحكام المسبقة التي داخلها يتحرك فهمه، البنية الدائرية لهذا الفهم تفترض أيضاً عدم انغلاق المعنى الذي يمكن دوماً مراجعته بطريقة مختلفة انطلاقاً من توقعات جديدة. لذلك إذا كانت المقاربة الهيرمينوطيقية تؤكد محايثة المعنى لأفق نصّي وعالمي، فإنّ هذا الأفق في تلك الأثناء ليس مغلقاً، بل يمكن مراجعته بصفة مستمرة وبطريقة متجددة، بشرط أن تخضع التصورات المسبقة للذات نفسها للسؤال.

**ب) الاستقلالية الهيرمينوطيقية للوجه**

في نص مخصص للمظاهر المختلفة لمفهوم الكليّة في تاريخ الفكر، يؤكد ليفيناس هذه الخصوصية لما يسميه «الكليّة الهيرمينوطيقية»: «مفهوم الكليّة والفكر الذي يقودنا لفهم كلّ تجربة وتقريباً كل تفكير حول الأشياء، انطلاقاً من نموذج تأويل نص. مفهوم الكليّة هو دائماً في حالة بدء، مفهوم الكليّة مفتوح»[15]، مرونة المعنى الذي يلقي بأنواره على المقاربة الهيرمينوطيقية لا تقطع مع حركة تعميم الكليّة التي تخصّ كلّ أشكال المعرفة، وإنما تشير إلى محدودية كلّ فهم إنساني، ويؤكد عدم اكتمال كليّة أو شمولية المعنى، وفي الوقت نفسه، انفتاحها الذي لا يمكن تجاوزه، الأمر الذي يجعل علاقة دائمة ممكنة الابتداء للأعمال والعالم.

ما يجب الجدال فيه من وجهة نظر ليفيناس، هو ادّعاء الكليّة لهذا المنظور الهيرمينوطيقي، بما أنّ الآخر، وفقاً له، هو استثناء، يعفى من أيّة علاقة فهميّة، محدثاً ثغرة في أفق المعنى المحايث للعالم. «ظهور الآخر ينتج بالتأكيد، في البداية، وفقاً للكيفية التي تحدث بها كلّ دلالة. الآخر هو حاضر في مجموعة ثقافية، ويضاء بواسطة هذه المجموعة، كما ينار نص بسياقه. فظهور المجموعة يضمن حضوره. إنه ينار بضوء العالم. لذلك فإنّ فهم الآخر هو الهيرمينوطيقا، وهي ضرورة (...)، لكنّ تجلي الآخر يتضمن دلالة خاصة مستقلة عن الدلالة التي نتلقاها من العالم. الآخر لا يأتينا فقط من خلال السياق، لكن دون هذه الوساطة، إنه دلالة ومعنى في ذاته. الدّلالة الثقافية ـ التي انكشفت- والتي تكشف- أفقياً بطريقة ما، التي تنكشف انطلاقاً من العالم التاريخي الذي ننتمي إليه ـ الذي يكشف حسب المصطلح الفينومينولوجي آفاق هذا العالم ـ هذا المعنى العالمي الذي يجد نفسه منزعجاً ومزاحماً من قبل حضور آخر مجرّد (أو بعبارة أدق مطلق) ليس مندمجاً في العالم. هذا الحضور يقتضي القدوم إلينا وإنجاز مدخل. وهو ما يمكن الإعلان عنه كما يلي: الظاهرة التي هي ظهور الآخر هي أيضاً وجه.»[16] وبالتالي فإنّ الوجه يخفي دلالة، حيث إنّ نمط المعنى سيكون شيئاً آخر غير نموذج النص.

إنّ الوساطة الهيرمينوطيقية تجاه علاقتنا بالمعنى تعني هنا استثناء، إنه هذا الآخر الذي تضربني دلالته الخاصة قبل أي توقع ما أو قبل أي فهم مسبق. لشكل الدائرة الخاصة بالفهم يعارض ليفيناس هنا هذه الطريق، التي تبدأ من الأنا، انطلاقاً من توقعاتي، معيداً بذلك إلى الأنا الأشياء المفهومة، بدلاً من أن يجعل من الأنا ألف باء طريق المعنى. الطريق المرسومة من خلال الوجه ستكون مباشرة وفوريّة، المعنى الذي هو في أصله غريب عني والذي يأتي إليّ قبل أي توقع

15 Levinas, Totalité et totalisation, in Altérité et transcendance, Le livre de poche, Paris, 2006, p. 66.

16 Levinas, Sens et signification, in HAH, Fata morgana, Paris, 1972, p. 47.

ممكن. معنى الوجه إذن واحد في المؤسسة حيث إنّ الذات التي تقوم باستقباله لا تشارك فيه ولا تقوم بتأويله. الوجه لا يحتاج إلى تفسير ليصل إلى دلالة ما، والسؤال الذي ترسله نظرته تتحدث عن نفسها بنفسها.

إنه الوفاء لمعنى الوجه الذي سيميز الفلسفة الهيرمينوطيقية لليفيناس، والتوجه الأخلاقي الجذري لهذه الأخيرة هو الذي يحدد أصالة ليفيناس أمام التوجهات الفينومينولوجية الهيرمينوطيقية الكبرى لفلسفات القرن العشرين، سواء مع ريكور أو خاصة مع غدامار. فليس عند هؤلاء قد وجد ليفيناس ضالته الفلسفية ولا الموارد اللازمة للتفكير في ممارسة تأويلية تكون في مستوى الاقتضاءات التي تتطلبها إيتيقاه، ذلك أنه بالنسبة إلى فيلسوف الغيرية لا يتعلق الأمر بالتفكير في الإيتيقا انطلاقاً من فلسفة هيرمينوطيقية، وإنما تشكيل فلسفة هيرمينوطيقية انطلاقاً من الإيتيقا التي تجد مشروعيتها وتستمدها من وجه مثخن بالكلام وطافح بالتعبير.

### 3 ـ تعبير الوجه أو أسبقية القول على ما قيل

هذه الطريقة التي يملكها الوجه لإحداث المعنى انطلاقاً من نفسه، متجاوزاً مقاصد وعيي، مخترقاً أفق العالم، هذا طريق المعنى الوحيد للوجه يطلق عليه ليفيناس التعبير. «الوجه يتكلم»، والكلام يسمح له بتقديم نفسه بنفسه. هذا العرض الذاتي للآخر في تعبيرة الوجه لا ينبغي أن يفهم كتجلٍّ، وتحويل الآخر إلى مظهر من شأنه أن يحوله إلى موضوع إدراك على صعيد المعرفة في الوقت نفسه. التعبير يصنع من الآخر، ليس موضوع فهمي، ولكن موضوع عرضه الخاص، يرسل معناه الخاص بمنتهى السمو قبل أن أجهّز له معنى ما. وكما يقول ليفيناس: «داخل الوجه يحضر المعبّر عنه في التعبير، يعبّر عن تعبيره ذاته. ويظلّ دوماً سيّد المعنى الذي يؤلفه.»[17] إنها إذن القدرة الذاتية لوجه الآخر على إصدار دلالته الخاصة به بواسطة ذاته وعدم رؤيتها كما لو كانت منحة العالم أو الوعي. باختصار، إنها تعبيرة الوجه هي التي تسمح له أن يقرر حول بقية الظواهر الأخرى حيث يتوقف المعنى على «نور العالم». إنه من المهم هنا أن نحدد أنّ التعبيرية التي تميز الوجه يجب ألّا تفهم بمعنى مجازي خالص. إنّ عبارة «تعبيرات الوجه» تريد أن تشير إلى أنّ الوجه كما اللغة هو دلالة، وبهذا المعنى «إنّ تجلي الوجه هو في كليّته لغة».[18]

يمكننا أن نتساءل هنا إذا ما كان الطّابع اللغوي لدلالة الوجه لا تنال من الإرادة التي يمتلكها ليفيناس لطرح عبارة الآخر على كلّ فهم من نوع هيرمينوطيقي. ومثلما أشار إلى ذلك غادامار فإنّ كل مجيء للغة كائن ما هو مواز لمجيئه للفهم. كيف يمكن أن تكون اللغة، في الوقت نفسه، ما بها كل شيء يقدم نفسه للفهم ومن خلالها يعبّر الوجه ـ حسب ليفيناس ـ عن معنى يتجاوز كلّ فهم؟ يجب أن نقبل أنّ تعبيرة الوجه تكشف عن نموذج لغة مختلفة جذرياً عن الطريقة المعتادة المستمدة من إدراك تفهمي للكائن المقال. هذا هو التمييز الذي يشير إليه ليفيناس عندما يحدد في اللغة طبقة أكثر أساسية من «القيل»، ضمن سمة توضيحية، والتي من شأنها أن تكون اللغة التعبيرية الأصلية كما «القول». في كتابه

17 Levinas, La philosophie et l'idée de l'infini, in En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger, Vrin, Paris, 2006, p. 240.

18 Ibid., p. 241.

الأساسي «الوجود الآخر أو ما وراء الجوهر» الذي كتبه سنة 1974 يحتلّ هذا التمييز بين «القول» و«المقول» مكانة هامّة تعبّر عما يميز المعنى «اللاهيرمينوطيقي» لدلالات الوجه ضمن الأنطولوجيا. إذا كانت اللغة تظهر دائماً «كمقول» بمعنى لفظ أو مضمون، فإنّ دلالة اللغة تبدأ قبل هذا الظهور. يتعلق الأمر هنا بالقبلية، بالمعنى الترنسندنتالي للعبارة. «فالمقول» يشترط «القول»، أو عبارة انطلاقاً منها يحدث لفظ مضمون محدد. في الشكل «المقول» للغة يستمد اللفظ قوته من زخم التعبير الذي يجعله ممكناً. هذا يجعلنا نقول قبل أن تكون خطاباً حول شيء ما، اللغة هي بداية كلام موجّه إلى شخص ما «إلى الآخر» أو من «أجل الآخر»، الملفوظ هو دائماً خاضع للعلاقة مع متقبل ينادي بلغة نداء لا يؤدي سوى إلى وجهه. يؤكد ليفيناس أنّ «القول» بما هو أصلي التعبير لا يستنزف في «المقول» الذي ينشأ عنه. بالتأكيد «علاقة القول بالمقول ـ بمعنى - تبعية القول للمقول إلى نسق ألسني وإلى الأنطولوجيا هو الثمن الذي يتطلبه حدث الظهور»[19]. لكن مصدر الحدث يظلّ بالنسبة إليه خارجياً ينسحب أو يختفي. وإذا كان «ما يقال» يقدّم نفسه دائماً للفهم في كلمات مقولة دائماً فإنه بإمكانه تحرير نفسه عن طريق تصحيح نفسه في مقول آخر يمكن تعديله، لأنّه عندما نقوم بتعديل كلامنا يمكننا قول الأفضل. وهذا ما أدى بليفيناس لأن يقبل داخل الخطاب علاقة مع الفردية موضوعة خارج موضوع الخطاب. هذه التحليلات تتحدى اختزال اللغة إلى نسق من العلامات أو لمجموعة من اللغات القومية التي لا تعبر عن أي شيء يتجاوز المضمون الثقافي المحدد. اللغة داخل ما «تقوله» ستكون قبل كلّ شيء علاقة بامتياز مع الآخرين، حيث إنّ الأطراف المتصلة ببعضها بعضاً لا يتمّ ابتلاعها وضمها إلى كليّة الخطاب الذي تشترك فيه. بهذا المعنى تضمن اللغة سيادة الفرد مقارنة بالكلي، وتضمن تعابير الوجه كدلالة ذاتية، وهو تعبير لا يأخذ معناه من أيّ أفق سابق.

إنه «دلالة دون سياق».[20] لا يتمثل التعبير، في الواقع، في تقديم علامة لوعي تأملي ليقوم بتأويلها»[21]، لذلك يرفض الوجه أن يعرض نفسه لتأويل المعنى الذي يعنيه، ومع ذلك فإنّ وجه الآخر يجب أن يبقى كدلالة، فالوجه حين ينادي لا يطلب مني أن أفهمه، بل أن أشعر بمعاناته وأتحمل مسؤوليتي الإيتيقية نحوه. من هنا يفكر ليفيناس في إمكانية المعنى كأخلاق تمكننا من الانتقال من هيرمينوطيقا فهمية إلى هيرمينوطيقا أخلاقية تمثل استثناء في بنية المعرفة الدلالية التي هيمنت على الفكر الغربي.

19 Levin, Autrement qu’être ou au-delà de l’essence, p. 17.

20 Levinas, TI, p. 8

21 Levinas, Liberté et commandement, Le livre de poche, Paris, 1994, p. 49.

## خاتمة

بعيداً عن الأفق الذي فتحه «المنعرج الهيرمينوطيقي» للفينومينولوجيا منذ هيدجر، ولكن أيضاً بالقرب من تراثه الديني اليهودي الذي اتجه ليفيناس نحوه، فقد تمكن ليفيناس من إقامة حوار نقدي مع الهيرمينوطيقا الفلسفية مبيناً أنه لا يمكن اختزالها في مستوى الفهم. ويؤكد أنّ دلالة الغير تكمن في ما وراء آفاق الفهم، لذا فإنّ الاستنجاد بالهيرمينوطيقا أمر ضروري ولا مفرّ منه، نظراً لتعدد الوجوه والواجبات، وهو ما يتطلب منا أخذ الهيرمينوطيقا في جذورها، وإعادة استعمالها حسب المقتضيات الإيتيقية. ولهذا فإنّ خطاب ليفيناس لا يرفض الهيرمينوطيقا رفضاً قطعياً، وإنما يبحث عن إرادة تجذيرها ومفصلتها إلى معنى أوليّ. فإعادة التفكير في الهيرمينوطيقا انطلاقاً من الإيتيقا يجعلها تابعة لها، ويعطيها فرصة أن تعني أكثر ممّا تعنيه، تتعالى نحو معنى هو ليس على الإطلاق موضوع تأمل. يتعلق الأمر بالنسبة إلى ليفيناس بالتفكير في هيرمينوطيقا مفتوحة على فائض من المعنى ومفتوحة على تجاوزها الخاص، تجاوزاً لا يجعلها أقلّ ضرورة.

## قائمة المصادر والمراجع


- Aristote, Seconds Analytiques, I, 31, 87 b (Traduction (1939) J. Tricot) Éditions Les Échos du Maquis, v., janvier 2014
- Dubost, Matthieu, Emmanuel Levinas et la littérature, dans Revue philosophique de Louvain, vol. 104, 2, mai, 2006
- Emmanuel Levinas, phénoménologie, éthique, esthétique et herméneutique », février, 2007
- Grondin, Jean, Le tournant herméneutique de la phénoménologie, PUF, Paris, 2003.
- Heidegger, Être et Temps, trad. Martineau, édition hors-commerce.
- Levinas Emmanuel, Totalité et infini, Essai sur l'extériorité, Mechelen: Kluwer Academic (Biblio essais), Levinas, Transcendance et intelligibilité, Labor et Fides, Genève, 1996.
- Levinas, Autrement qu'être ou au-delà de l'essence, Le livre de poche, Paris, 2004.
- Levinas, La philosophie et l'idée de l'infini, in En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger, Vrin, Paris, 2006.
- Levinas, Liberté et commandement, Le livre de poche, Paris, 1994,
- Levinas, Sens et signification, in HAH, Fata morgana, Paris, 1972
- Levinas, Totalité et Infini, Le livre de poche, Paris, 2003
- Levinas, Totalité et totalisation, in Altérité et transcendance, Le livre de poche, Paris, 2006
- Pour la phénoménologie de la sensation comme jouissance chez Levinas, voir TI, section II, B, 4.
- Simhon, Ari, Sens unique: notes sur la question de l'interprétation chez Levinas, in Le Cercle herméneutique, «Emmanuel Levinas

# الأثر الفني عند بول ريكور بين قابلية التبليغ والتعددية الدلالية

◆ زهير الخويلدي


## الملخص التنفيذي

«التفكير في الفن أمر على غاية من الصعوبة»[1]

منذ الوهلة الأولى لا شيء يجعل من بول ريكور فيلسوفاً إستيطيقياً ومفكراً مهتماً بقضايا الجمال والذوق والفنون والقيم الجمالية، إذ أنّ معظم جهوده متمحورة حول الدين والأدب والعلوم الإنسانية والأسطورة والأنثربولوجيا والبيولوجيا، وطالما استخدمت فلسفته مناهج الفنومينولوجيا والهرمينوطيقا والتداولية والسردية والأيتيقا والإبستيمولوجيا، وناقشت الماركسية والبنيوية والهيجلية والسيميائية، وانصبّت حول قضايا الوجود في العالم والمعنى والدلالة والمفارقة السياسية والحرب واللاعنف والتاريخ والحق. إلا أنه لم يترك لنا ولو كتاباً واحداً يتناول فيه قضايا الجمال، ولم يقدّم مداخلة مستقلة حول الفن والإستيطيقا. لكن إذا تدبرنا الأمر مليّاً واستنطقنا النصوص الريكورية جيداً فإننا نجدها مكتنزة بعناصر كثيرة تثمن الفنون وتتضمن عناية خاصة بالبصري والأشكال وتحمل فضولاً تجاه اللغة الفنية وتحليلاً لتعبيرات الانفعالات. بل إننا إذا ما عدنا إلى بعض المقالات المنشورة في مجلة «الإيمان والتربية» عدد37، سنة 1957والموجهة إلى الأساتذة البروتستانتيين فإننا نعثر على مقال مهم عنوانه: «مكانة الأثر الفني في الثقافة التي تخصنا»، وعلى حوار فلسفي منشور في خاتمة كتابه «الانتقاد والاعتقاد»، عنوانه «التجربة الإستيطيقية»[2].

على هذا النحو يمكن أن نفترض في بداية المبحث أنّ الفكر الريكوري يتسم بانفتاح معين تجاه الفنون، ويجوز أنّ اللحظة الأولى للفلسفة الريكورية يمكن تسميتها باللحظة الإستيطيقية، وتتجلى في ما تتميز به إنشائية الخطاب وهرمينوطيقا الرموز من انفتاح على الخيال والصورة والمحاكاة والإنشائية والشعرية والخطابة والاستعارة والنمذجة. لقد كان ريكور حريصاً على الاستمتاع بالموسيقى وزيارة المتاحف والنظر إلى المشاهد الطبيعية والفنية الجميلة ومتابعة الإنتاجات الأدبية والمسرحيات والأفلام وإبداعات الهندسة المعمارية والتقنية، وتعامل مع التجربة الفنية باعتبارها إحدى الأبعاد الأساسية للتجربة الإنسانية.

من بين الأسئلة التي يمكن طرحها على ريكور بجديّة نجد ما يلي: ماذا نقصد بالأثر الفني؟ وما المنزلة الممنوحة له في الثقافة المعاصرة؟ ولماذا يعجز الإنسان اليوم عن الحياة دون الاستمتاع بآثار فنية؟ وأين يتجلى البعد الديني في الأثر الفني


1 ريكور (بول)، الانتقاد والاعتقاد، ترجمة حسن العمراني، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2011، ص 106

2 انظر ريكور (بول)، الانتقاد والاعتقاد، مصدر مذكور. ص ص 95-113

عند بول ريكور؟ وكيف عرّف ريكور الذوق الجمالي؟ ولماذا يتحفظ ريكور على الفن الكلاسيكي ويبدي إعجابه بالرسم التشكيلي وعشقه للموسيقى الروحية؟ وما الأعمال الفنية التي يجلها ويحترمها؟ ماذا يفضل ريكور من الفنون؟ هل تراه أقرب إلى النحت والموسيقى من الشعر والقصة وأميل إلى التصوير والمسرح من الصورة السينمائية؟ وما الأعمال التي قاوم الاقتراب منها والتأثر بها؟ أين تظهر إبداعية الفنان وعظمة الفن حسب ريكور؟ هل في القدرة على نقل التصور الكلاسيكي للحقيقة باعتباره آلة ناسخة وعاكسة لأوضاع مجتمعه، أم في مواجهة العالم المألوف واختراقه وتأثيث عالم مغاير؟ وأيّة وظائف أساسية يمكن أن تسند إلى العمل الفني؟

تتطلب معالجة هذه الإشكاليات مرور مسار البحث الفلسفي في المدونة الريكورية باللحظات المنطقية التالية:

الشعرية والمحاكاة وإعادة تشكيل النص الأدبي.

رمزية التصوير وتثمين العمل البصري للاستعارة.

الأبعاد الدينية للآثار الفنية ومشكل التمثيلانية والتعدد الدلالي.

الأثر الفني بين التعبير الأسلوبي والتجربة الإبداعية.

ما يراهن عليه ريكور هو الكفّ عن تضخيم التجربة الفنية من قبل ما بعد الحداثة وإعادة الفن إلى منزلته التمثيلية الحقيقية بوصفه رؤية للعالم، ووسيطاً رمزياً يسمح بتشكل الذاتية، والتواصل مع الغير والإقامة في العالم، ونقد الافتراض السردي للرسم وتحرير النحت من الفن التصويري، والاشتغال على الهرمينوطيقا النقدية للأعمال الفنية، وتوزيع التعددية الدلالية في التجارب الجمالية الأكثر كثافة لغة ورمزاً وقصاً ونقداً.

## 1- الشعرية والمحاكاة وإعادة تشكيل النص الأدبي:

لقد اهتمّ ريكور بالشعرية باكراً منذ 1966 حينما تناول بالدرس كتاب مايكل ديفرون، وعرفها بأنّها فلسفة تريد أن تكون وفيّة لصوت الطبيعة، وتركز على الصور المدهشة والأشكال العجيبة وما تثيره في الخيال وسحر في العيون، وتصنع باللغة مجالات متنوعة من التعبير خارج إطار ملكة الوعي ونظرية الحكم[3].

لقد عاد ديفرون إلى شيلنغ في فلسفة الطبيعة ذات المنحى الشعري وطبق التأمل على الشعر، لكي يعبّر عن عظمة اللغة الإنسانية ودفعها إلى التفتح والإفاضة وتنبيه الإنسان على العناصر والأبعاد الأكثر إنسانية فيه وحاول استخراج فلسفة لغة على أرضية فلسفة الطبيعة. لقد أصبحت الطبيعة آلة إنتاج وفضاءاً تعبيرياً وقادرة على الكلام وتخاطب الإنسان وتحول الإستيطيقا إلى اختصاص فلسفي، وصارت القصيدة أثراً لغوياً، وعبرت الوضعية الإبداعية عن الحالة

3 Ricœur (Paul), Lectures2, op.cit, p p.335-336.

الشعرية للشاعر وعن الماهيّة الشعرية، وأمكن إنقاذ بعض السمات الموضوعية من جهة الشاعر والشعر على السواء، وتمّ الكشف عن الماهوي في الكيان الشعري لكليهما، وتوجيه النداء بغية الغوص في الأعماق وصعود القمم والتجذّر ضمن الحقل الإشكالي للكينونة.

على هذا النحو يقدّم ريكور القصيدة على الشاعر وإرادته الصارمة والواضحة، ويجعل الذاتية تذوب في عتمة النص الشعري، وترسو على حافة تواجد الكائنات، وتلقي بظلالها على الأنوار المنبعثة من الأشياء. وبالتالي سيتبدل السؤال البدهي: ماذا عن ماهيّة الشعرية؟ بسؤال آخر: ماذا يوجد في القصيدة poème؟

عملية سردية يتمّ من خلالها بثّ صوت بين متكلم وسامع يتقبل، وبالتالي تظهر القدرة التعبيرية للّغة من خلال وساطة الوجود المقروء بين الوجود المكتوب والوجود المسرود وتمثل القصيدة الطبيعة، حيث يلتقي المعنى بالمحسوس، وتتجسد الفكرة في الموضوع المدرك، ويكون الشاعر مشاركاً في حمل رسالة الوجود.

يتوقف ريكور من خلال عمل ديفرون عند القدرة التعبيرية للشعر، ويفنّد عملية المرور عبر الطريق الزائفة الصاعدة من باطنية الذات إلى خارجية العلامة للكشف عن المعنى، ويقترح طريقاً أكثر أصالة وجدّة، وهو الالتقاء بالطبيعة والتعلق بها بصورة حميمية، والغوص في حضنها والإحساس بالولادة فيها والتعبير عنها.

هكذا تتفرع التعبيرية إلى اتجاهين: الأول يعود إلى الأمر الذي يريد أن يعبر عن نفسه، والثاني هو الأمر الذي يتمّ من خلاله التعبير، وبالتالي نحصل على المعبر به وعليه في مستوى أول والمعبر فيه أو عنه ثانياً. والحق أنّ العناصر الأكثر تعبيرية في القصيدة ليست الجُمل، بالرغم من تضمنها لعدة صور شعرية ولوحات وجداريات تخيلية، وإنما هي الكلمات وبالتحديد الكلمات الأصلية والمفاتيح التي تحوز على إمكانيات هائلة في إنتاج المعنى والتحفيز بالإشارة والتصوير والتشبيه والاستعارة والكناية والتورية.

تعبيرية العالم لا تكمن في الانفعالية والعاطفية والذاتية، وإنما تكمن في وظيفتها الوصفية، وتترجم بقدوم الأشياء إلينا وإفصاحها عن ذاتها، وإعطاء الطبيعة نمطاً من الوجود الذكي بحيث يلقي بدلالته نحونا، وبالتالي يسمح الشعر لبول ريكور بأن يضع التعبير عن المعنى في منزلة عليا بالمقارنة مع الدلالة.

حينما يتكلم الشعر بلسان حال العالم فإنه يفعل ذلك بشكل مغاير للعلم والتقنية واللغة المفهومية للفلسفة، ويتخطى الحديث عن طبيعة الأشياء، ويولي اهتمامه بمعنى الكلمات، ويظهر الأنماط الشعرية للوجود. إذ لا تركز الشعرية على الوظيفة الدلالية للقصيدة ولا على البنية العلائقية للكلمات والإيقاع والتناسق وترتيب الجمل، بل يتوقف بانتباه وإصغاء عند الطابع الموسيقي للقصيدة والبعد النغمي للكلمات وطابعها التعبيري.

العدو الأول للتعبيرية في النزعة الشعرية هو الصمت، وذلك لكونه عزوفاً عن الكلام وسقوطاً في اللامنقال واللامعنى، ولذلك يستدعي بول ريكور الفينومينولوجيا، ويصعد من الشعر إلى الشاعر مدرك العالم ومسميه وقارئه، ويقاوم كلّ نزعة تختزل الشعرية في الذاتية، ويقرر فهم الشاعر من خلال شعره لا الشعر بالشاعر، ويعتبر وظيفة الشاعر في منحه

القصيدة اسماً أو عنواناً لا غير، بينما تتضمن القصيدة عالماً يراد اكتشافه. هكذا تلتقي نظرية الحالة الشعرية مع نظرية القراءة من ناحية ونظرية الإبداع من ناحية أخرى، وتتفادى الخلط بين الخيال والمخيال وبين الوعي المتخيل والوعي المتصور، وتدرك العالم وفق جملة من الصور الضخمة ودرجات ثقيلة من المعنى دون السقوط في اللامعنى وتقليد الأشكال التقليدية للحرفي والملهم. إنّ الاهتمام الأول عند ريكور هو مسألة التأويل، وإنّ الهرمينوطيقا الريكورية تتحرك ضمن تأويلات متصارعة، ولكنها ذات طبيعة شعرية ومنفتحة على المخيال، وترتكز صوره على أسس أنثربولوجية.

## 2- رمزية التصوير والعمل البصري للاستعارة:

«لطالمت حالت الوظيفة التمثيلية أو المحاكاتية، في فن الرسم، دون الانبساط الكامل للوظيفة التعبيرية، ومنعت العمل الإبداعي من التشكل كعالم منافس للواقع خارج الواقع»[4]

من المعلوم أنّ ريكور من المواظبين على زيارة المتاحف والمعارض وتقليب الآثار والاستغراق في اللوحات الجدارية والرسوم، وهو كذلك من المغرومين بالاستماع إلى الموسيقى الروحية والسمفونيات، ومن العاشقين لفن النحت والتلميحات التي تجعله يقول أشياء تتجاوز الوصف وتعبر عن الفراغ وتخترق المادة. ولذلك يحتاج الفن إلى الاستعارة من أجل تصوير التعدد الدلالي بأسلوب شعري، وتجميع مستويات كثيرة ضمن لغة متينة وسبكها في تعابير مكثفة تشتغل على إدماج مستويات متنافرة ضمن وحدات منسجمة ومتآلفة.

لقد عمل ريكور على مغادرة الفن التصويري في الرسم والنحت والمسرح والغناء، وأبدى تحفظاته على الافتراضات السردية للمنحوتات واللوحات والتمثيليات وتصوير الحكايات الواقعية بطريقة مبتذلة وساذجة، وازدادت ثقته في الفن التشكيلي وما تثيره تحليلات الأدب من توظيف للزمن والسرد في إعادة تشكيل الفعل الإنساني واستثمار الفراغات التي يرصدها الذوق المدرب عند إبصار لعب الألوان والأضواء والأشكال واستكشاف إمكانات علائقية، والسماح لانفعالات كثيفة وملأى بالخصوبة والانتعاش بالظهور. كما نادى ريكور بتحرير فن النحت من هيمنة الفن التصويري وتجاوز مواردة الكلاسيكية واستعمالاته اليومية التي تعتبره مجرد أداة للتواصل، وذلك لصعوبة امتلاك القدرة على معرفة الحكايات التي يتمّ تصويرها، ولكي يتمكن الأثر الفني من الذهاب إلى ما وراء الأحداث، ويخلط بين السخرية والتقديس والشعور بالإجلال والتعبير عن التعددية الدلالية، ويكتسب القدرة على تجميع القوى الأكثر كثافة والحالات المستعصية، ويكتشف الخصائص المطمورة للغة، ويدرك المقاصد الكليّة، ويصف الأبطال وأدق اللحظات.

يقوم الفن بتجميع المشتت وإدماج المجالات المتناضدة من المعنى وتكثيف الفراغات، ويحتوي العلامات والرموز والاستعارات المتنافرة مجتمعة، ويترك في النفوس والحواس البهجة والانشراح وتأثيرات مذهلة. غير أنّ النظر إلى الإستيطيقا من زاوية السرد قد قلب الموقف الفلسفي برمّته تجاه الآثار الفنية، وزوّدها بمقدرة عجيبة على ممارسة التناص والإغواء والفتنة والسحر بالكلمات والرقص على الأوتار المقلوبة، وصقل الحواس وتهذيب الذوق وتدريب اليدين على الرسم

4 ريكور (بول)، **الانتقاد والاعتقاد**، مصدر مذكور، ص 101

والنحت والعزف، والإيمان بقيمة المطالعة والإصغاء والقراءة، وممارسة التأويل وتطييب الخواطر والقفز في المجهول، والاقتراب من عين الذات.

غرض العمل الفني ههنا ليست التسلية الخالصة التي يقوم بها المنتوج المصنوع من قبل الحرفي، بل تجميع المشتت وتدوير المربع وتنظيم المتشظي وزرع الحياة في الصور الجوفاء ومقاومة الفراغ والانشطار بالامتلاء المعرفي والثقل الوجودي والابتكار الدلالي وتنشيط الذاكرة وتحرير الخيال ومضاعفة الهجوم على المألوف والانخراط في التجربة المضادة للملل والكسل وبلورة المشروع الإنساني.

من البدهي أنّ تطعيم المقاربة الإستيطيقية بالبعد السردي يسمح بمواجهة مشكل الطابع المضاعف للعلامة والتعويل عليها من اتخاذ مسافة من الأشياء والاغتراب داخل نظام خاص وفق تناص معين وبناء جمل تتولى عملية نقل اللغة إلى العالم والقطع مع اللغة المتداولة والألسن الاصطناعية والتعويض بالقصص. لعل جوهر نظرية الفن عند ريكور يقوم على نظرية المحاكاة وما يتفرع عنها من تمييز بين عملية التشكيل وإعادة التشكيل والتشكيل المسبق، وبالتالي لا تعني استنساخ الواقع كما هو بل إعادة بنائه بطريقة إبداعية. على هذا النحو يعرف التشكيل بأنّه قدرة الأثر الفني على التشكل بذاته داخل فضاء التجربة التي ينتمي إليها وفي العالم الخاص به، أمّا إعادة التشكيل فهي قدرة العمل الإبداعي على زحزحة أيقونات عالم الكاتب وتوظيف المحاكاة في توسيع حقول التجربة، وإعادة تشكيل انتظارات القارئ وبافتراض عالم إبداعي جديد وإعادة الاشتغال على الحياة اليومية باختراقها من الداخل وإعادة تصويرها وفق رؤية جمالية إبداعية. علاوة على ذلك لم تكن المحاكاة نقلاً ساذجاً للواقع ولا مجرد تصوير آلي وحرفي، وإنما تساعد المرء على التعرف أكثر على موضوعات الواقع والكشف عن أبعاد خفية من التجربة وابتكار المنظور الفني الخاص. لا تقدّم نظرية المحاكاة مفاتيح لغزو الطبيعة ولا تقترح حلولاً لألغاز، وإنما تساعد على تغيير طرق الدخول إلى العالم وتجويد فن طرح الأسئلة وسبر أعماق الكينونة والإبحار نحو اللامتوقع واللامتحيز واللامنتمي.

لا يهتم الفنان حسب ريكور بالحقيقة والواقع والتطابق، وإنما يترك الذات تنكشف في تعبيرية حرة وفي تأويلية سردية منفتحة على كلّ القراءات، ولا يقترح وصفة سحرية للخلاص من الآلام، بل يقحم المتلقي في عالمه الخاص، ويسمح له بالمشاركة في تجربة تطهر من الانفعالات الحادة والانطباعات غير الملائمة.

اللاّفت للنظر أنّ ريكور ينتبه إلى احتفاظ الفن غير التصويري ببقايا تصويرية على غرار التلميحات إلى الواقع في الرسم التشكيلي والنحت، ويؤكد عجز الموسيقى الروحية عن إعادة بناء التجربة الإنسانية، وذلك لوقوعها تحت تأثير رواسب لاهوتية وخدمتها لنصوص دالة شفوياً وإثارتها في النفس أحاسيس غامضة.

لا ينبعث الفن عن الأصوات المجهولة الصادرة عن الأهواء والخيال المضطرب، بل يترجم لغة العواطف ويتعلق بالمشاعر ويتيح للفنانين موهبة منافسة الإله في صناعة العالم، ويرفض أن يتحوّل إلى آلة ناسخة للواقع المعتاد، ويجهز العالم الإبداعي للإقامة والسكن عبر طلاوته بكيفيات جمالية خالصة وترنيمات موسيقية أخّاذة. لعل أبرز الوظائف الأساسية للآثار الفنية هي جعل العالم مضيافياً، والتنازل عن رغبة الإنسان العارمة في ركوب السهل والبسيط وتدريبه على

ركوب المخاطر وبناء قلادة من الدرر الفريدة والجواهر اللّماعة وتكثيف مجالات حضور الإنسان في الكون واستكشاف أغوار الوجود واكتساب القدرة على التأثير. المقصود أنّ الفنان يخوض تجربة الانسحاب والعودة والتخفي والظهور ويشتد الصراع بين عالم المؤلف وعالم المتلقي بغية محو الوظيفة التمثيلية الوصفية وتشييد وظيفة تعبيرية تمنح الذوات القدرة على تنويع الأسلوب بتغير الأحوال، وتتراوح المشاعر بين الأكثر حساسية عند الافتتاح والأكثر جذرية عند الاختتام. كما يصلح الفن للحلم ولإنتاج أعمال متحركة في العالم ولتربية الأحاسيس وتثقيف الذوق والتمكن من الظفر بالجميل الفني وانتقاء المشاهد الخلابة من الطبيعة العمياء والنحت بالألفاظ لقصة خلود الكون، ويجسد صوت الوعي ونداء الضمير، ويحقق معادلة الفكرة والأثر، ويؤطر الإبداع، ويصارع المعاناة.

إنّ البعد الإستيطيقي الذي يثمنه ريكور لا يحوم حول مسار الدلالة فحسب، بل ويشمل أيضاً عملية الترميز والإظهار، وما تستلزمه العلامة من تسليط الضوء وتجديد الانتباه بالمرجع والإحالة إلى النسق الواقعي.

### 3- الأبعاد الدينية للآثار الفنية، ومشكل التمثيلانية والتعدد الدلالي

"لا يمكن الحديث عن الحقيقة في العمل الفني إلا إذا كان القصد هو قدرته على شق طريق في الواقع الذي يتجدد بفضله".[5]

ينطلق ريكور من فرضية هيجلية مفادها أنّ الفن ولد بين أحضان المعبد، وأنّ الجماليات انتهت بمجرد إخضاع الآثار الفنية لعملية تأويل لا متناهية ونقد الوعي الجمالي من قبل هانز جورج غادامير وبحث هيدجر عن أصل العمل الفني في العناصر الأربعة التي تشكل العالم وتصارع البشر الفانين مع الآلهة.

ينفتح الفن عند ريكور على هموم الناس، ويتموقع داخل حركة التاريخ، ويخلخل أفق الانتظار الذي سطرته العولمة، ويعكس المأساة البشرية في الحياة اليومية، ويخلق نظاماً لا واقعياً لعالم فريد بإعادة تشكيل العالم المعتاد واتخاذ الموقف المناسب والتقاط الحواشي ونقد المركز والحد من رغبة القوة في التوسع والإعلاء من قيمة الحق والزيادة في مساحة الحرية والحياة، ويجهز المرء لكي يبدع ويظهر ديناميته في التحرر. لكن لم يقدر الفن المعاصر على التحرر من تبعيته تجاه الدين، ولذلك يعوض مراسم الخضوع للمقدّس والتضرعات للآلهة بطقوس وثنية من الحرية ونوبات من التمرد وأحاسيس بالتزامات غريبة تجاه الآخر.

يحضر الديني ضمن العلاقة التي يبنيها الفنان بالكليّ، وتعطشه نحو المطلق بالرغم من غوصه في دائرة الخصوصية، ويظلّ الفنان في حركة سداد دين تجاه أمر فريد يرمز إلى العلو والأسبقية واللانهائي.

يسعى ريكور إلى تبيان المدى الذي قطعه الفن المعاصر في صراعه المرير مع نظرية المحاكاة، ويتفطن إلى أنّ التصوير الفوتوغرافي الفني قد اشتغل بذكاء على تخوم محاكاة الواقع، وأنه نجح إلى حدٍّ ما بالتحرر من الاستنساخ والانعكاس

5 ريكور (بول)، **الانتقاد والاعتقاد**، مصدر مذكور، ص 98

الآلي والمحاكاة، وباغت الفجوات التي يتركها الارتباط بالواقع، وشكّل عالماً منافساً له، وبنى موضوعه خارج إطار الوظيفة التمثيلية، وحاول إيجاد متحف خيالي تجتمع فيه الأساليب ويفرخ فيه الاختلاف والتنوع، وتصبح العلامات ممرات افتراضية واستعدادات لارتباطات غير ملائمة.

لقد نتج عن الإصرار على إحداث قطيعة في العمل الفني مع نظرية المحاكاة ظهور مشاكل عديدة، أبرزها القول بحدود الفن والوقوع في الخلط من جديد بين البضائع المصنوعة المعدّة للاستهلاك والأعمال الفنية. في هذا الصدد يسعى ريكور إلى إثارة هذه النقطة من أجل تحرير الفن من الاستعمال العادي والأسلوب الوثائقي والعمل التأريخي الذي يشتغل وفق آلية الانتقاء والفرز وإعادة الإنتاج، ويقوم بتلطيف الفظيع وتخفيف المعاناة وتسكين الجراح والارتقاء به إلى مستوى إزعاج السلطات القائمة وامتلاك النبرة العالية والتركيز على القدرة التعبيرية للكلمات ووضع الكثافة في المادة وشقّ طريق موصل إلى تذوق الانفعال.

والحق أنّ اللغة تتمكن من التعبير وابتكار الدلالة وإنتاج المعنى إذا ما تحررت من الوصف والفحص والتحقيق والتدقيق والملاءمة والمطابقة والتمثيل والتصوير، ولاذت بأفعال وأساليب التخيل والافتراض والاستشراف والحكي والحلم والتذكر والاستعارة والتلميح والابتداع والكناية والتورية والمجاز والترميز.

هكذا ينصّ ريكور على فرادة العمل الفني بالمقارنة مع المصنوع والطبيعي، ويربط امتلاكه للقيمة بتلقيه زيادة أيقونية ومنحة جمالية من طرف الانفعال الإبداعي للفنان وعبقريته المهدورة في تصيد جواب بسيط على سؤال عنيد، وإسناد المزاج التأليفي إلى التجربة الحيّة للفنان، وإبراز الوظيفة المرجعية للعمل الفني. تبعاً لذلك لا يمكن تفسير لغز الإبداع الفني بالعبقرية والعظمة والحرفية والمهنية وبالأثر الناجح والتلقي المرضي من قبل الجمهور وانفتاح السياق الاجتماعي الذي اقتضاه وبرّر وجوده، وإنما يتوقف على نقل مشكل ينتظر حلاً من الحياة اليومية إلى الحياة التأملية عبر وسائط رمزية وأساليب فنية ووسائل تصورية. إنّ اللوحة والتمثل والمعبد والقطعة الموسيقية والمسرحية والقصيدة والأغنية بماهي آثار فنية تنقل ملامح المشروع الإنساني المزمع بلورته في المستقبل تستحق أن تكون موضع نظر وتفكير ومجال استطلاع[6].

إنّ فرادة التجربة الفنية وأهمية التجربة الإبداعية تكمن في قابليتها للتبليغ والاقتسام مع الغير وسلاسة عبوره من المؤلف إلى المتلقي وإمكانية العثور على الكوني في الخصوصي عبر لعب بين الخيال والذهن وبلوغ درجة التمام في كلّ أسلوب تعبيري، والتسبب في اكتواء المتلقين بنار الفرادة والخصوصية والتميز. كما تساعد التجربة الفنية على اكتشاف صفاء الروح، وتمنح الذوات مسارات حياتية مثالية وتختصر الطريق إلى المطلق، وتذكر الناس بالأساسي والجوهري من الوجود، وتبعدهم عن الاهتمام بالثانوي والعرضي، وتمنحهم منظومة معيارية تساعدهم على اختيار وتسديد غايات أفعالهم ومقاصد رغباتهم. ما يروق في التجربة الفنية ليس الإنجاز والإتمام والانتهاء والإتقان، بل وضع الأثر قبالة الذات والإبقاء عليه في حالة من عدم الاكتمال وما تنتجه الحركة الروحية من مضاعفة الفرح والانتشاء والأمل في الذات.

---

Ricœur (Paul), *Lectures 1, édition Seuil. Paris, 1992*. 6

اللافت للنظر أنّ ريكور يرفض مصادرة الديني للفني وتحديد مجالاته أو الحكم بطريقة هجينة على الديني من منظور فني، ويعترف بالتقاطع بينهما وبوجود منطقة للتوسع والانتشار المشترك للمجالات من الطرفين، ويرى أنّ الفني يحتمي بالديني للردّ على الاستعمال النفعي والابتذال الواقعي، وينقذ تسامي الروح وقداسة الجمال من التدنيس، ويستلهم مشاعر العظمة والإجلال في اتجاه الرائع والمطلق والغزير والنزيه والطاهر.

بناء على ذلك يمكن للمتلقي استقبال العمل الفني بمشاعر صادرة عن منابت دينية، ويمكن للمؤمن التوجه نحو أداء الشعائر والطقوس وتفضية الاعتقاد من خلال ذوق فني وقع تدريبه في المعارض والمتاحف. من هذا المنطلق يتحدث ريكور عن فن القدسي في الموسيقى والشعر والرسم والنحت والعمارة الهندسية، ويرى أنّ المقدّس استثمر الفن للانتشار واكتساب الهالة والإعجاب، وقام بتوظيف الرقص واللعب والأناشيد واستعارة الجسد ليدخل البعد التبادلي في العلاقة الإيتيقية العمودية بين الإنساني والإلهي ويجتاز العتبة التي تفصل وتصل بين الغرائز والروح، وتحول الاحتفال بالعفة إلى عرس للنفس واستمتاع بالحياة. أليس الفن هو الذي طرد الغلظة والتشدد والقسوة من قلوب المتدينين وأدخل الحنو والرقة كإيتيقا وجود؟

### 4- الأثر الفني بين التعبير الأسلوبي والتجربة الإبداعية

«ما يؤدي إلى نجاح عمل فني ما هو تمكن الفنان من القبض على ما ينطوي عليه ظرف معين أو إشكالية ما، من فرادة نسجت لأجله في نقطة فريدة، بحيث يستجيب لها بحركة فريدة».[7]

يتوقف بول ريكور عند التراجيديا الإغريقية وسلم الأنغام في الموسيقى الحديثة والأسلوب المنظوري في التصوير والنحت في الفترة المعاصرة، لكي يبرهن على القيمة الكونية للقواعد التأليفية للأعمال الفنية. لكن يصطدم بمفارقة تخصّ الظاهرة الفنية تتمثل في صعوبة التفكير في الفن، ويرجع ذلك إلى إدماج انفتاحية التجربة الجمالية للمتلقين في تأكيد فرادة عملها الإبداعي، ولكنّ هذا الإدماج يشكل عملية لا متناهية تندرج ضمن حاجة العمل الفني إلى التبليغ والتقاسم مع الآخرين، لكي يعطي نفسه درجة كبرى من الكونية. وبعبارة أخرى: "الكونية التي يدعيها العمل الإبداعي لا تكون ممكنة إلا عبر وساطة فرادتها وخصوصيتها القصوى"[8]، وتبعاً لذلك، فإنّ نجاح العمل الفني لا يرجع إلى حيازته على خصائص كونية ومطابقته للأصل الذي يحاكيه وجودة التصوير التمثيلي الذي يقوم به ولا لتحقق قابلية التبليغ، وإنما يعود إلى القيمة المضافة إلى كل تمثيل وتطابقها مع موضوعها وجدارته بفرضية العرض في المتحف الخيالي.

إنّ القيمة المضافة للتمثيل هي التي قللت من القطيعة بين الفن التصويري وغير التصويري، وإنّ الفن غير التصويري هو الذي حرّر البعد الإستيطيقي الخاص بالرسم التصويري، وحوّله إلى نموذج يحظى بالتقدير.

---

7 ريكور (بول)، **الانتقاد والاعتقاد**، مصدر مذكور، ص ص 103-104

8 ريكور (بول)، **الانتقاد والاعتقاد**، مصدر مذكور، ص 106

لقد نجح العمل الفني بانكبابه على تنظيمه الداخلي في التحرر من الوظيفة التمثيلية وقول العالم بطريقة مختلفة وإبراز طابع إيقوني للعلاقة الانفعالية المنعقدة بين الفنان والواقع المسماة (نمط mode)، وقد اختفى الحكم المحدد من عمل الفنان، وظهر الحكم التفكيري بكلّ حمولته المعيارية وقدرته على التبليغ، بناء على ذلك من الخطأ إخضاع تذوق جمالية الأعمال الفنية إلى مجموعة من القواعد، ولذلك امتنع الفن المعاصر عن التحديد القبلي للجميل، وارتأى ترك الحرية للمتلقي للحكم والإحساس بالفرادة والمشاركة في الإبداع. بهذا المعنى يكشف ريكور عن وجود تقاطع بين الإيتيقا والإستيطيقا، وذلك حينما يؤكد على ضرورة الحكم على التجربة الجمالية من زاوية الحكم على التجربة الأخلاقية بالتركيز على ثيمة الفرادة في الأعمال الفنية للأشخاص والعلاقات الفريدة التي يبنونها مع العالم، وكذلك ينتبه إلى أهمية السامي لزرع الأخلاقية في الإستيطيقا.

خلاصة القول إنّ العمل الفني حسب ريكور يتميز بجملة من الخصائص هي فرادة الوضعية وقابلية التبليغ والكونية والتعبيرية والنموذجية والتواصلية والأخلاقية، ويمكن أن يكون مساحة للشهادة على الصورة الممزقة للإنسان والحالة المزرية للعالم والوعد بعالم أكثر حرية وتسامحاً وصورة متصالحة مع الإنسان.

هكذا تتسربل داخل التجربة الجمالية عدة قيم، مثل فعل الخير والإحسان للغير وشجاعة الوجود وصلابة الموقف والتعبير عن الالتزام، ويفك الفعل السامي عن نفسه العزلة لينصهر في المعزوفة الكونية للسلام. كما يتمتع الأثر الفني بالهالة والإشعاع وقدرة الجذب والإبهار والاقتداء وضبط الأفعال بمعايير جزئية وتوجيه أمر كوني إلى كلّ فرد، ودفع المحاولات البشرية إلى صنع نماذجها الملائمة لوضعيتها الخاصة.

لقد سمح استبدال الأمر الكوني بقابلية كخاصية جوهرية للعمل الفني بزرع الأفعال الأخلاقية في قلب التجربة الفنية وتوسيع الحكم الإستيطيقي، على غرار ما فعلته **حنة أرندت** ليشمل الحكم على الأحداث التاريخية والحكم القضائي والحكم السياسي والتركيز على أفراد من البشر ميزتهم الفرادة والخصوصية والقدرة على خرق العادة، لكي يدرجوا المصير الإنساني ضمن البعد الكوسموبولوتي ضدّ البعد البيولوجي[9].

مهمة الأثر الفني ليس تجميع فضائل الخير ومراكمة المعايير الموجهة نحو النافع والحسن والصالح فقط، بل يضاف إلى ذلك تشتيت تعبيرات الشر والاعتراض على بناء نظام فاسد وتعرية الاستغلال وفضح أشكال التشويه التي يتعرض لها الإنسان ومقاومة الفضيحة والعار والحد من الإصابة بالعدوى وإيقاف انحدار الذوق.

لقد حرص ريكور على تفكيك العلاقة بين الجمال والشر، ورفض تمكين الشر من زيادة أيقونية وفائض قيمة جمالية، واعتبر ذلك مجرد انحراف وتضخيم واستعارة بيولوجية، ونظر بإجلال وتعظيم إلى نظام الخير، وحرص تجربة الجميل في دائرة الأخلاق، وتعتبر الآثار الفنية مدرسة مربيّة للنوع البشري. إنّ القاعدة الذهبية التي يخضع لها الفنان هي «طاعة الطبيعة من أجل توجيهها بطريقة جيدة»، وإنّ الأولوية تعطى للمادة التكوينية والإيقاع الزمني والأسلوب الإنشائي

9 «Jugement esthétique et jugement politique selon Hannah Arendt». Droit et cultures, n° 28, 79-91 (II.A.557) Repris dans Le Juste I, Éditions Esprit, Paris 1995

والمهارة الحرفية والخبرة الفنية والذوق الرفيع، وبالتالي يمثل العمل الفني تجربة تعبيرية عن أسلوب فريد يبتدعه الفنان لقول طريقة وجوده في العالم، وبعبارة أخرى يشتغل الفنان على المواد لكي يجسّد فكرة تعبّر عن مشروع إنساني وفق أسلوبه الخاص.

ما يثير الإعجاب في الأثر الفني هو المادة التي صنع منها، والأسلوب التعبيري الذي تجلى من خلاله للمتلقي، والشكل الإطاري الذي تبلور فيه، والمرجع الذي يحيل إليه، والمقصد الإيتيقي الذي يقترحه، وبالتالي يتشكل جهد الفنان في إيجاد حلٍّ شعري للمعضلة التقنية التي تمّ رصدها واستحالت معالجتها وفق المقولات.

علاوة على أنّ الأسلوب الفني يعبّر عن روح العصر وثقافة الجماعة الفنية ودرجة الذوق العام، والمستوى التدريبي للحواس، ودرجة التوازن بين العناصر المتنافرة، والقدرة على ضبط الإيقاع الصوتي والألوان، ويساعد على استعمال جملة من الرموز المادية لتشكيل رؤية فنية للعالم وتجسير الهوّة بين الأنا والآخر.

هكذا يجمع الأسلوب بين الروحاني والتقني، وبهذا المعنى المزدوج يدشن تنمية غير مباشرة للإنساني، ويتحول إلى وسيط ملموس بين مستويات الحياة من خلال الرموز الكبرى للأصوات والألوان والحركات، ويعمل عن طريق تقنية التأويل على فكّ شفرة الواقع، ويركز على الجوهري والدائم وغير القابل للمحو فيه.

هذه الوظيفة الجديدة للفن يؤديها على أحسن وجه كلٌّ من المسرح والنحت، حيث يمثل الإنسان بلحمه ودمه موضوع التمثيل الفني، وتتحول الصورة التي يشكلها الإنسان حول نفسه إلى مصدر معرفي أكثر أهميّة من الملاحظة الباطنية ويكشف الوجه الإنساني عن المعاناة اليومية التي يعيشها بأدوات شعرية ورمزية.

كلّ عمل فني يطرح إمكانية جديدة للإقامة في العالم، ويعبّر عن المشروع الإنساني بأسلوب مختلف، ويمثل اختباراً خيالياً واسعاً للإمكانيات الأكثر امتناعاً للإنسان، ويحوّل الكائن البشري إلى مركز افتراضي للكوكب. زدْ على ذلك يسائل الفن الكائن البشري من جهة طريقة وجوده ونمط حياته ومعنى كينونته، ويتخلى عن كلّ الأفكار المبتسرة والعموميات الفارغة، ويركز انتباهه النقدي على التصور الجميل للعالم. ما يثير الإعجاب في العمل الفني هو مشاركة المتلقي للمؤلف في مغامرة الإبداع، والغوص في أعماق الأثر، والشعور بالفرح من الدخول في لعبة الإخفاء، والتجلي والاستثمار الحذر لجدلية الغياب والحضور.

## خاتمة

«لا ينبغي أن نقصي شيئاً من دائرة إعجابنا، بل يجب أن نتعلم كيف نحبّ كلّ شيء».[10]

صفوة القول إنّ علاقة بول ريكور بالفن ليست مجرد هواية أو تطفل فضولي، وإنما علاقة إعجاب بالآثار والروائع يصل إلى حد العشق والولع والهيام بالجمال والعاطفة الجياشة، ويتحول إلى نوع من التأمل الصامت والحكمة الملتزمة بالرؤية والفرجة والاستماع والإصغاء والاستمتاع والمحبة الخالصة ومشاركة وجدانية في إعادة تشكيل العالم وإبداع الأعمال الفنية على نحو مختلف وخفقان روحي منتج للفرح.

التجربة الإبداعية التي يظهر بمقتضاها الأثر الفني إلى الوجود هي خلاص من المألوف والمبتذل والعادي، وتطهير من الفظاظة والشر والسوء، وتبديل في الأساليب التعبيرية والعناصر التكوينية، وانفلات من الرقابة، وحركة تربوية مجانية للأهواء، وصراع ضد الموت، وانتصار على العدم، وذلك بالإحياء والانبعاث للجميل.

إنّ الفنان يمرّ وينتهي، ولكنّ الأثر الفني الذي أبدعه يستمر بعده ولا يزول، بل يظل حياً ومصدر إلهام لغيره، وإنّ الأجيال المتعاقبة فانية، بينما الإبداعات التي تنتقل بينها باقية ودائمة، وتقاوم كلّ محو واندثار، وإنّ الفن يبحث عن الخلود والانتصار على الموت بالإبقاء على الحياة في الكائن، ولكنّ الإنسان يبدو على علم بهشاشته الأصلية ولا عصمته، ويسهر على ديمومة ذكره بإنتاج آثار فنية صلبة والقيام بأعمال حسنة.

لكي يتغلب الإنسان على الموت يحرص على ترك ميراث من الإبداعات وحصيلة من الأعمال الحسنة، ولذلك تمتلك الآثار الفنية عمراً أطول وقيمة أكبر من حياة البشر وزمن صلاحية الأشياء والمصنوعات، وبالتالي ينجح الفنان في جعل المادة والأحجار والألوان والأصوات والأشكال خالدة عندما يمنحها أسلوباً، ويعبّر بها عن فكرة، ويدمجها ضمن مشروع، ويسدد بها مقصداً، ويجعلها طريقة لقول العالم دون مفاهيم.

بناء على ذلك يحاكي الإنسان الحركة الإبداعية للإله، وينزلها من السماء إلى الأرض ومن عالم الروح إلى عالم المادة، ويمنح المقدّس خصائص دنيوية، ويعبّر عن المطلق بما هو محسوس ويدرجه ضمن التاريخ، وإذا كان كلّ أثر جميل ينبع من المقدّس ويعبّر عنه بشكل ملموس، فإنّ الفن يحوز على دلالة دينية أصلية، والإستيطيقا المعاصرة ابتعدت كثيراً عن مصدرها الثقافي الوثني، وتحولت إلى دفاع جمالي عن المقدّس. على خلاف ذلك لم يجسّد الفن المتمرد نزعة معادية للدين، بل أعلن عن محاولة لتأليه الإنسان، وإضفاء القداسة على حقوقه في التمتع بالطبيعة واستعمال العقل ودربة الحرية والشغف بالجمال وطلب السعادة.

ليس الفن مجرد إعلان عن انتصار الإنسان على المقدّس وتخليد لأثره في الكون، وإنما هو إحلال تقديس الجمال والتجربة الفنية مكان أداء الطقوس والشعائر وفعالية نقدية تجاه التصورات الاعتقادية المستقرة. على هذا النحو

10 ريكور (بول)، **الانتقاد والاعتقاد**، مصدر مذكور، ص 95

يدعو ريكور إلى أن يبقي الفكر الفلسفي على تيولوجيا الفن من أجل اكتساب الأساليب التعبيرية عن الأصول والبدايات ومواصلة التفكير في المصير والنهايات وفق رؤية أخروية منفتحة، وإنقاذ المنبع المقدّس للحياة من كل تجفيف وتصحر، وتوجيه الحركة الإبداعية الفنية نحو مقاومة الذوق الهابط. إنّ جوهر العملية الفنية هو الإبداع وإنّ هذه الفعالية الإبداعية هي ميزة إنسانية، ودون إضافة وتجديد وخلق لا يمكن الحديث عن كائن بشري وعن رؤية جمالية للكون، وإنّ البصمة الإنسانية على العمل الفني تظهر في نقاوة الأسلوب ووضوح التعبير والإخلاص للحرفة والالتزام بالواقع المادي واستيفاء الإشكال المثار. غير أنّ ربط الإبداع بالكائن الإنساني بشكل وثيق قد يساعد على معانقة السمو والرفعة من جهة، ولكنه قد يوقع به في الدنو والتحرج من جهة أخرى. إذ الإنسان قادر على جعل العوالم الممكنة من الأمور الحاضرة والمتحققة، ولكنّ أساليبه في الإبداع وطرقه في الإنشاء تظل نسبية وتاريخية ومجرد محاولة، وتنتمي إلى نظام إبداعي مختلف عن نظام الكينونة الذي صدرت عنه سائر الكائنات في أبهى مظهر[11].

في نهاية المطاف يمكن اعتبار اللحظة الإستيطيقية هي المظهر الأول في الفلسفة الريكورية، ويمكن النظر إلى هذه الإستيطيقا من زاوية وجود ومنزلة الإنسان في العالم، والتعامل معها من جهة شعرية وأنطولوجية. كما ارتبطت اللحظة الإستيطيقية التأسيسية بشعرية الخطاب وبالانتباه إلى القيمة الجمالية للآثار الفنية، وأفضت الملامسة الوجودية للّغة الفنية إلى تأمل عميق في حقيقة الجمال، والنقر على حدود التجربة الفلسفية، والنظر إلى المعارض الفنية بوصفها شهادات على الينابيع المتفجرة للخلاب والجليل والسامي. لقد آمن ريكور بأهميّة الآثار الفنية في التعليم، ودعا إلى ضرورة تنظيم المعارض وزيارة المتاحف وإشراك المتعلمين في النقد السينمائي والتفرج على المسرحيات ومشاهدة المنحوتات وتدريب العيون على التذوق[12]. ولكن هل يمكن أن تمثل الآثار الفنية مناسبة للتفلسف؟ وكيف تسمح تجربة الفنان الإبداعية للفلسفة بالظهور؟

---

11 http://www.protestantismeetimages.com/P-Ricoeur-La-place-de-l-oeuvre-d.html

12 http://www.protestantismeetimages.com/Metaphore-et-esthetique-dans-la.html.

## مسرد المصادر والمراجع

**باللغة الأجنبية:**

- «Jugement esthétique et jugement politique selon Hannah Arendt». Droit et cultures, n° 28, 79-91 (II.A.557) Repris dans Le Juste I, Éditions Esprit, Paris 1995.
- Ricœur (Paul), Lectures2, *édition Seuil. Paris. 1992*.

**باللغة العربية:**

- ريكور (بول)، الانتقاد والاعتقاد، ترجمة حسن العمراني، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2011.

**روابط مستعملة:**

- http://www.protestantismeetimages.com/P-Ricoeur-La-place-de-l-oeuvre-d.html
- http://www.protestantismeetimages.com/Metaphore-et-esthetique-dans-la.html

# الهرمينوطيقا وإشكاليّة النّص

# نماذج التأويل:
## الكاتب والكتاب والقارئ

◆ توفيق فائزي

**الملخص التنفيذي**

يسعى هذا المقال إلى بيان سبب رئيس من الأسباب التي أوجبت الخلاف بين المؤولين أو النظار في التأويل. إنها المثالات التي يُنطلق منها لتُجعل نموذجاً قد يكون الكاتب أو الكتاب أو القارئ. المعني في هذ المثالات هو القيم التي تحمل بها والمستلزمات التي تستلزمها، والمؤولون والنظار في التأويل إمّا أن يختاروا نموذج الكاتب وما يحمله من قيمة السيادة أو يستلزمه من الحياة والقصد، وإمّا أن يختاروا الكتاب وما يحمله من قيمة الاستغناء بالدلالة، وإمّا أن يختاروا القارئ وما يحمله من قيمة الاستغناء بالتأويل. ويختار بعضهم أن يأخذ في الاعتبار أكثر من مثال وأكثر من قيمة. ليست هذه المثالات ممّا يمكن استنباط مستلزماتها استنباطاً كاملاً، وذلك يدعونا إلى التساؤل عن إمكانية رجوع صيرورة التأويل أو صيرورة النظر فيه إلى مثال نهائي.

حينما نواجه اختلافاً شديداً بين النُّظَّار في التأويل يصير السؤال عن أسباب ذلك الاختلاف مشروعاً، والبحث عن مستراحٍ للنظر في نظرهم مطلوباً. نفرض أنّ النظر اختلف لاختلاف نماذج التأويل. ونقصد أنّ للتأويل ونظرياته نماذج ينطلق منها أو مثالات تُتَّخذ ليقاس عليها، فتجعل الناظر يقيم تمييزاتٍ خاصة ويحكم بأحكام خاصة. بدا لنا أنّ هذه النماذج هي الكاتب والكتاب والقارئ. ولكن لا ندّعي أنّ هذه المثالات هي الوحيدة، وأنها مُحكمة مُحدَّدة في صورة نهائية. فقد نفتح الباب على مساءلة كلّ واحد من هذه المثالات: من الكاتب أو ما الكاتب؟ ما الكتاب؟ من القارئ أو ما القارئ؟ المساءلة لن تجعل من هذه المثالات مثالات أوليّة واضحة. ولكن نقول إنّ لاختيار هذه المثالات ما يبررها، فقد اجتمع تحت اسم كلّ واحد منها ما يجعله يوشك على الاستقلال فيقابل بقيمه الخاصة الطرفين الآخرين. يحمل الكاتب من القيم والصفات ما يكاد يستقل عن الكتاب، ويحمل الكتاب من القيم والصفات ما يجعله في شبه غنى عن الكاتب، وكذلك القارئ يقف في مواجهتهما. هي ليست مثالات خالصة، ذلك أننا نجد في كلّ مثال آثار المثالات الأخرى لوقوع الارتباط الشديد بين الأطراف والتداخل بينها. هل يوجد كاتب دون كتاب؟ فعل هو الكتابة دون أثر هو الكتاب؟ يدل لفظ «كتاب» على ما يتحصل من فعل الكتابة ويتولد منها ويستقل عن الفاعل، إلا أنه يدل أيضاً على المراد الذي حمله الكاتب، يقول الراغب الأصفهاني: «ووجه ذلك أنّ الشيء يُراد ثم يُقال ثم يُكتب، فالإرادة مبدأ والكتابة منتهى. ثم يعبر عن المراد الذي هو المبدأ الذي أريد توكيده بالكتابة التي هي المنتهى...»[1]

1 الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، القاهرة، المكتبة التوفيقية، 2003، ص 425

### 1ـ مثال الكتاب

الكتاب هو المراد ولا قيمة لما يَحمل هذا المراد إلا قيمة الناقل الذي وظيفته النقل، نقل ما هو الأكثر قيمة، وهو المعنى لا اللفظ، ولا حامل اللفظ من جسم الكتاب الذي نشير إليه. ولكن قد يصير الكتاب مثالاً وقيمة. فنلتفت إليه لا إلى غيره، ونتصرف كما لو لم يكن سواه، ونضخم من قيمة الاستغناء أي استغناء الكتاب عن الكاتب، ونجعلها قيمة مطلقة. حينما يكون الكتاب مثالاً لا يُستحضر الكاتب وبالأخص المعنى الذي حمله. نعتبر أنّ الكتاب حاملٌ لدلالة مستقلة عن معنى حي هو مجرد افتراض. ويتعدى اعتبارنا فنجعل الاستغناء في قلب عمل الكتابة التي يقوم بها الكاتب؛ ففي اللحظة نفسها التي يكتب فيها يتجلى الاستغناء وتموت مقاصده. وإذا كانت لحظة الكتابة ممّا يُجلي بلا مزيد عليه عند البعض سيادة الكاتب بما يقصده من المعنى الحي فيكون ما كتبه مجرد تعبير أو وسيلة لإبلاغ ما قصده؛ فإنها عند البعض الآخر[2] لحظة تثبت أنّ السيادة للكتاب بالاستقلال والاستغناء عن الكاتب الذي كتبه. لحظة الميلاد لحظة يختلط فيها اعتباران: اعتبار الأبوة والتأكيد على نسبة الابن لأبويه، واعتبار المولود كائناً غير أبويه مستقلاً عنهما، على الأقل هو جسم ليس جسم أبويه.

ما الذي يجعل الكتاب منذ البداية مستغنياً عن الكاتب؟ إنه وسيط اللغة التي يكتب بها. اللغة مستغنية بالدلالة، إنها آلة ذاتية الاشتغال. لا تحتاج إلى الكاتب لتدل. سبقت الكلمات حملها بدلالات، والكتابة ليست سوى فعل لتحرير الطاقة الكامنة في اللغة. أورد أبو العلاء المعري في «رسالة الغفران» بيتين للنمر بن تولب في سياق كلامه عن عسل الجنة. عن ذلك العسل الذي لا يُقاس عليه عسل الفانية. يقول النمر بن تولب:

ألمَّ بصحبتي وهــمُ هجــوعٌ ... خيالٌ طارق من أم حصن
لها ما تشتهي: عسلاً مُصفًّى ... إذا شاءت وحُوَّارى بسمن

لهذا البيت حكاية يرويها أبو العلاء لخلف الأحمر، «ومعناها أنه قال لهم: لو كان موضع «أم حصن» «أم حفص»، ما كان يقول في البيت الثاني: فسكتوا، فقال: حوارى بلمص؛ يعني الفالوذ»[3]. ما يعنينا هو أنّ أبا العلاء شرع بعد ذلك في ذكر ما يحتمل أن يقوله الشاعر في القافية الثانية تبعاً لما يحتمل أن يرد بدل كلمة «أم حصن» من الكلمات. ونذكر على سبيل المثال ما قاله في بداية رحلة طويلة ذكر فيها الاحتمالات التي تسمح بها اللغة: «ويفرع على هذه الحكاية فيُقال: لو كان مكان «أم حصن» أم جزء وآخره همزة، ما كان يقول في القافية الثانية؟ فإنه يحتمل أن يقول: وحوارى بكشء، من قولهم: كشأت اللحم إذا شويته حتى يبس، ويقال كشأ الشواء إذا أكله. أو يقول: بوزء، من قولهم وزأت اللحم إذا شويته. ولو قال: حوارى بنسء، لجاز، وأحسن ما يتأول فيه أن يكون من نسأ الله في أجله؛ أي لها خبز مع طول حياة،

2 كما هو الشأن بالنسبة للفيلسوف الفرنسي جاك دريدا Jacques Derrida

3 أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، تحقيق عائشة بنت الشاطئ، القاهرة، دار المعارف، ط السادسة، 1977، ص 155

وهذا أحسن من أن يحمل على أنّ النسء اللبن الكثير الماء»، [4] صحيح أنّ الشاعر اختار أحد الاحتمالات لكنّ اللغة كأنها مستقلة، وكأنّ اختيار إحدى الكلمات في آخر البيت الأول يلزم باختيار كلمة توفرها اللغة مسبقاً في البيت الثاني.

من عادة أبي العلاء أن يشرح ما يستعمله من الألفاظ بعد استعمالها[5]. هو العالم بخفايا اللغة كأنه يترك اللغة تتكلم بدله، يلزم نفسه بما لا يلزم فتتولد الدلالة غير المتوقعة من تلقاء ذاتها. يعلن موته هو لكي تحيا اللغة وتتكلم وتبوح بأسرارها.

ماذا عن مقتضى هذا الاختيار الذي يُغلِّب الكتاب على الكاتب واللغة على المقصد الحي؟ ما الأثر الذي سينتج ونحن نحمل تصوراً للتأويل نموذجه الكتاب على عمل التأويل؟ لا مستقر للمعنى إذا اتُّخذ الكتاب نموذجاً، فاتخاذه نموذجاً إعلاء من شأن اللغة التي يتولد معها المعنى بصورة آلية، في غنى عن الكاتب أو عمَّا يُفترض أنه مقصده الحي. لا سبيل إلى ردّ معاني الكتاب إلى معنى واحد متعالٍ. الألفاظ تائهة، من دون معالم تحدد لها معاني قارة. تطفو الألفاظ فتتحرك المعاني ولا تثبت. ومنح قيمة دلالية للألفاظ ليس إلا مؤقتاً؛ فكأنها أصوات بدون معانٍ أو بمعانٍ لا متناهية. لا يصير الكتاب تابعاً للقارئ أو للسياق أو للكاتب، بل يصير هؤلاء تبعاً له، وهو يستعصي على قبول معنى نهائي.

## 2ـ مثال الكاتب

حينما نجعل الكاتب هو المثال الأولي، ينجذب الكتاب إلى مركز للقرار هو الكاتب، يصير الكتاب ذا قيمة إضافية ويفقد شيئاً فشيئاً جسميته. وتتجرد الألفاظ من لفظيتها فتصير معاني، وتتكاثف المعاني وتفقد تخلخلها لتصير معنى واحداً هو الأشد كثافة، يسكن نفس الكاتب. ذلك الذي نسميه مقصد الكاتب، ولكن له أسماء أخرى كالحدس أو الاستبصار...، لم تعد العبارات مستقلة بالدلالة إلا نسبياً. صحيح أنه لولا اللغة خلف الكتاب تَمدُّ العبارات بالدلالات المتواضع عليها لما دلت ولكنها دلالات مستعملة، ويقف شبح الكاتب وراءهما: وراء اللغة ووراء الكتاب. هو السيد المهيمن الفعال المشرف على كلّ الكتاب ليهبه المعنى الأخير المودع في صدره، ذلك المعنى الأشد كثافة، شريعة كلّ المعاني الجزئية ومُسخِّر العبارات لنقله ونشره.

يُرفع من شأن فعل الكلام بدل اللغة، قد نجد للكاتب مثالاً أكثر أوليّة لتصوره ولتصور التأويل وفق هذا المثال، إنه المتكلم الحي، ذلك أنّ المتكلم الحي هو الذي يفترض حمله لحظة الكلام لمقاصد حيّة. هو الذي إذا سئل أجاب ليُعرِّف بقصده. هو الذي لا يُستغنى عنه لمعرفة المعنى الأخير، ليَفصِل في ما يحتمل من المعاني التي تحتملها العبارات. يتأسس هذا المذهب على تمييز أساسي: بين ما هو حي وبين ما هو جامد، بين ما هو حي وبين ما هو روح قاصدة.

4 أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، مرجع سابق، ص 155

5 انظر مثلاً: الفصول والغايات، منشورات المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، بيروت.

أولئك الذين جعلوا الكتاب نموذجاً يعودون إلى لحظة الكلام الحي. تلك اللحظة التي تَفترض وجود مقاصد حية ليقولوا إنه لا وجود لمثل هذه اللحظة، لأنّ الكلام الحي في الحقيقة كتاب ميت، ويُحمِّلون الكلام ما يحمله الكتاب من صفة الاستغناء بالدلالة. بمجرد أن يبدأ الكلام يغترب المتكلم عن كلامه، يصير كلامه كأنّ اللغة فيه هي التي أنتجته لا هو، يبتعد الكلام عن المتكلم ويواجه من يبدو في الظاهر أنه أنتجه ويحمل مقاصده. يصير الكلام أو الكتاب، بذلك، بجوار المتكلم أو الكاتب حتى وهو داخله. لا يحيا المعنى ولو لحظة واحدة، يولد ميتاً. مثاله مثال المجهض الذي لم يكد يحيا[6].

يبالغ من اختار مثال الكتاب فلا يبالي بالكاتب وبمقاصده الخاصة. أمّا حينما يبلغ اعتبار الكاتب ومقصده مداهما، فعندها لا يعود حتى لمعاني العبارات (للكتاب) أيّ اعتبار، فالعبارات الحقيقية هي التي قصد إليها الكاتب. لا داعي للتمييز بين معنى العبارة والمعنى الذي قصده الكاتب. لا معنى للعبارة إلا معناها الذي قصده الكاتب. ولذلك نجد كُلًّا من كتابKnapp وبن ميكاييلBenn Michaels يردان على من ميز بين المقصد والمعنى، بين لحظة تأويلية للكتاب تسبق استحضار مقصد الكاتب وبين لحظة تأويلية تستحضره فيكتمل التأويل[7]. فكأنما المقصد هو شيء يضاف إلى معنى العبارة، رغم أنّه ليس للعبارة أيّ معنى خارج مقصد الكاتب، في نظريهما. المعنى والمقصد أمر واحد، ولو اتفق أن ارتسمت على شاطئ بحر ما يشبه الكلمات اتفق أن شكلت مقاطع ممّا يشبه قصيدة شعرية لما كان لِما ارتسم أن يرتقي إلى أن يكون كلمات أو مقاطع من قصيدة[8].

سعياً من البعض للخروج من هذا التناقض كان التمييز بين معنى العبارة وبين مقصد المتكلم أو الكاتب Speaker / meaning Sentence meaningكما هو شأن جون سيرلJohn Searle [9] بين مقصد الكاتب ومقصد الكتاب، كما هو شأن أمبرتو إيكوUmberto Eco. اعتراف باستقلال اللغة بالدلالة أو باستقلال الكتاب بالدلالة دون إلغاء لما هو الأصل وهو القصد. إنّ كمال الكلام والكتاب أن يُفهم مقصد المتكلم أو مقصد الكاتب. ولكنّ هذه التمييزات التي ذكرناها مرفوضة ممن قرر أن يأخذ بمثال الكاتب بصورة مطلقة، كما يرفض التمييز بين اللغة وفعل الكلام، لتصير الغاية من التأويل هي الرجوع إلى مقصد حي للكاتب.

### 3ـ مثال القارئ

لو التفتنا إلى مثال القارئ لاختفى الكتاب أو كاد يختفي. بالإمكان أن نعتبر القارئ دون أن نلغي اعتبار الكتاب أو اعتبار أمر سابق على التأويل والفهم. أن نُبقي على تمييز استراتيجي بين ما هو موهوب لنا ينتظر منا أن نقوم بفهمه

6 Derrida J, *Limited Inc*, abc, Edition Galilée, Paris, 1990, p 98.

7 Steven Knapp and Walter Benn Michaels, « Against Theory », *Critical Inquiry*, Vol. 8 ? No. 4 (Summer, 1982), pp. 723-742, p. 726.

8 Ibid, p.727.

9 Searle J, "Literary theory and his discontents", *New Literary History*, Vol. 25, No. 3, (Summer, 1994), pp. 637-667, p 645.

وتأويله وبين التأويل ذاته. لكي لا نجعل التأويل من دون موضوع هو الكتاب الذي يقوم بتأويله. واعتبار الكتاب هو اعتبار لكل ما من شأنه أن يرجح تأويلاً دون آخر، أن يبرر معنى دون آخر. ولكن لا يجعل ذلك من القارئ مجرد متلقٍ لمعنى جاهز كان في نفس الكاتب، ولن يكون الكتاب مجرد وسيلة لعبور ذلك المعنى قصد تبليغه. إنّ الالتفات إلى جانب القارئ يجعلنا ننتبه إلى التفاعل الذي بين الكتاب وكاتبه وبين القارئ. إلى ما هو ثابت من استحضار الكاتب لقارئ ما. إلى وهم العزلة الذي يوهم بانعزال الذات عن الآخرين. حتى ديكارت في عزلته أظهر عوزه بالكتابة وبالخطاب وبالسعي إلى أن يقنع غيره بأنه لا يحتاج في وجوده إلى غيره. فكان لزاماً أن يخاطب غيره ليخبره بأنه مستغنٍ في وجوده عنه. كالشكوى من عدم الصداقة لا تكون إلا للصديق. في قلب الكتابة إذن يحضر القارئ ويكون خطابه. للكتاب وجهة أو معنى هو قارئ أو جماعة قراء يوجهون الكتابة حتى يصح أن نقول إنهم يكتبون الكتاب بدل الكاتب، أو على الأقل يعينون الكاتب في الكتابة فيستحسن الكاتب باستحسانهم ويستقبح باستقباحهم. ويكفي القارئُ الكاتبَ عناء الإظهار الكامل للمعنى فلا يملأ فضاءه كاملاً، إذ يترك فراغات ليملأها القارئ. يشتد النزوع إلى الرفع من مكانة القارئ، حتى يصير مشاركاً الكاتب في الكتابة. وحتى يصير الكتاب تأليفاً مشتركاً نتج عن الائتمار بأوامر القارئ. سنترك فراغاً لن نملأه بتفصيل نظريات القراءة التي تجعل القارئ مركزياً في التأويل[10]. إلا أننا نعود فنؤكد أنّ جعله من هذه النظريات مركزياً لا ينفي الكتاب. الاهتمام انتقل إلى ما ينتج من إحساس القارئ بالكتاب، دون نفي له.

ولكن قد نسأل السؤال الذي سأله ستانلي فيش Stanley Fish وجعله عنواناً لإحدى مقالاته: أيوجد كتاب في هذا القسم؟[11] Is There a Text in This Class ? فنشكك في وجود كتاب خارج التأويل. اعتبار القارئ هو اعتبار في الحقيقة لعمل الفهم والتأويل ذاتهما، حتى يبلغ الأمر بستانلي فيش إلى القول إنهما هما من يوجدان الكتاب. لولا التأويل لما كان الكتاب. لولا توالي التأويلات التي تحيي الكتاب كلّ مرّة في صورة للتأويل جديدة لما كان الكتاب. والكتاب هو جملة التأويلات التي تؤوله. هل نفترض وجود كتاب خارج هذه التأويلات؟ لولا الجماعات المؤولة Interpretive comm - nities[12] لما كان كتاب. الكتاب أمر غير ثابت وأمر مبهم غير مميز خارج التواضعات والتأويلات التي لا تترك صغيرة ولا كبيرة إلا جعلتها موضوعاً له. لا يعمل المؤول على تأويل أمر قائم خارجه (قصيدة مثلاً) مستقل عنه. إنه هو من يخلق ما يؤوله لحظة تأويله: Interpreters do not decode poemes they make them.[13] ولولا امتلاك المؤول لعين أنشئت لتتعرف الشعر to look with poetry-seeing eyes[14] عين عُلِّمت ورُبِّيت على أن تتعرف خصائص له، لما رأته حيث يوجد، تحيي كل جماعة فهماً معيناً لكتاب ما: شعر ميلتونMilton أو شعر أبي العلاء المعري (وهو كأنه خارج فهمها له) هذا الفهم يتأسس على تأويلات تشمل أدق العناصر. أي أنّ التأويل العام يرتكز على تأويلات تشمل أدق الجزئيات التي نميزها داخل الكتاب. والتأويل قرار لتمييز ما هو دال داخل هذا الكل، وانتزاع صورة دالة من الكتاب وهو سديم.

---

10 كنظرية كل من ولفغانج آيزر Wolfgang Iserوهانس روبرت ياوس Hans Robert Jauss وأمبرتو إيكو Umberto Eco.

11 Stanley Fish, « Is There a Text in This Class? », In *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, 1980.

12 Stanley Fish, « Interpreting the « Variorum » », *Critical Inquiry*, Vol.2 No. 3(Spring, 1976), p.p. 465-485. p. 483.

13 Stanley Fish, « How To Recognize a Poem When You See One », In Is *There a Text in This Class ?,* op. cit, p.327.

14 Ibid, p.326.

لا داعي للتمييز بين التأويل ومقصد الكاتب والوحدات المُؤوَّلة، فالتأويل يختلق مقصداً للكاتب بتمييز وحدة دالة داخل الكتاب. قرار التأويل قرار يوجِد المقصد ويوجِد الوحدات الدالة التي تدل عليه داخل الكتاب[15]. تمييز الوحدات الدالة هو مثل تمييز بيت في قصيدة أو شطر في بيت، أو آية في القرآن. والفطنة تُكتسب، وذلك التمييز ذاته تأويل. يصير القارئ هو المثال مع ستانلي فيش، لا يبتغي معه مزجه بغيره من المثالات. يجعله مطلقاً فلا وجود للكتاب ولا وجود لمقاصد الكاتب. أو لا وجود للكتاب ولا للمقاصد خارج تأويلات ينشئها المؤولون.

## خاتمة

كان ما سبق محاولة لتفسير بعض أسباب الاختلاف بين المؤولين وبين الناظرين في التأويل. مفاهيم التأويل في تبع لما نجعله مثالاً للإدراك: الكاتب أو القارئ أو الكتاب. ليست هذه المثالات أوليّة؛ ذلك أنّ وراء كلّ مثال مثالات أكثر أوليّة. ووراء كلّ مثال قيم تُختار ليُعلى من شأنها بدل أخرى. ليس السبيل فقط هو أن نختار أحد المثالات دون غيره لنجعله مطلقاً للإدراك؛ بل السبيل أيضاً أن نمزج بينها، وأن نعترف بالقيم التي يستلزمها كلّ مثال. نتساءل في الأخير: هل من سبيل إلى إرجاع تلك المثالات إلى مثال هو الأكثر أوليّة، أم أنّ قدر تأويل هذه المثالات ألّا ينتهي إلى تأويل؟

15 Stanley Fish, « Interpreting « Variorum » », Op.cit, p. 479.

## مسرد المراجع

### باللغة العربية:


- أبو العلاء المعري، الفصول والغايات، منشورات المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، بيروت.
- أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، تحقيق عائشة بنت الشاطئ، القاهرة، دار المعارف، ط السادسة، 1977
- الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، القاهرة، المكتبة التوفيقية، 2003


### باللغة الأجنبية:


- Derrida J, *Limited Inc*, abc .Edition Galilée, Paris, 1990.
- Searle J, "Literary theory and his discontents", *New Literary History*, Vol. 25, No. 3, (Summer, 1994), pp. 637667-.
- Stanley Fish, «How To Recognize a Poem When You See One», In *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, 1980.
- Stanley Fish, «Interpreting the «Variorum»», *Critical Inquiry*, Vol.2 No. 3(Spring, 1976), p.p. 465-485.
- Stanley Fish, « Is There a Text in This Class? », In *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, 1980.
- Steven Knapp and Walter Benn Michaels, « Against Theory », *Critical Inquiry*, Vol. 8? No. 4 (Summer, 1982), pp. 723742-.

# الهرمينوطيقا وإشكاليّة النّص

# قراءة في كتاب: تحولات الفينومينولوجيا المعاصرة، مرلوبونتي في مناظرة هوسرل وهايدغر لمحمد بن سباع[1]

◆ محمد فوزي

## الملخص التنفيذي:

تهدف هذه القراءة ليس فقط لعرض الأفكار الواردة في الكتاب واختصارها، بل إلى لفت انتباه القارئ الكريم لبعض القضايا التي تعرض لها الكاتب والتي تحتاج في نظرنا لنقاش جاد وهادف، لا من أجل هدم ما تقدم به من أفكار، وإنما بغرض إغناء الأطروحة وجعلها دافعاً للبحث والتنقيب، في تيار فلسفي ظلّ القول فيه محدوداً في الأوساط الفكرية العربية بدعوى صعوبة الخوض فيه. إنها دعوة لاستكشاف فينومينولوجيا مرلوبونتي بشكل خاص والفينومينولوجيا المعاصرة (فينومينولوجيا هوسرل وهيدغر) بشكل عام. لهذا كله فقد حاولنا توخي الحياد والأمانة في التدليل على مضامين الكتاب ومناقشتها.

## الكتاب:

يقع الكتاب في حوالي 317 صفحة، مصدّر بفهرس من 4 صفحات، كما أنه يشتمل على بيبليوغرافيا باللغتين العربية والفرنسية، بالإضافة إلى فهرس عام يضم معظم المفاهيم والأسماء الواردة في الكتاب والصفحات التي وردت فيها، وتجدر الإشارة إلى أنّ الكتاب صدر عن المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، مارس 2015، في طبعة أنيقة.

## العنوان:

يتكون العنوان من شقين: عنوان رئيس: تحولات الفينومينولوجيا المعاصرة، وعنوان فرعي: ميرلوبونتي في مناظرة هوسرل وهيدغر، وهو ما يدعو إلى الوقوف قليلاً عند العنوان باعتباره بوابة الولوج إلى البحث. فمن خلال القراءة الأولية للعنوان يبدو أنه يروم رصد التحولات التي عرفتها الفينومينولوجيا المعاصرة، والمقصود هنا هو ذلك التحول الذي عرفته الفينومينولوجيا انطلاقاً من مؤسسها إدموند هوسرل وصولاً إلى ميرلوبونتي مروراً بهيدغر. لكن ما يثير حقاً في العنوان هو أنّ الأمر يتعلق بمرلوبونتي كأحد أقطاب الفينومينولوجيا المعاصرة، وبالضبط ذلك التحول في مسار الفينومينولوجيا الذي مثله، لكنّ هذا التحول أو (التجديد) لن يظهر في نظر الكاتب إلا إذا أخذنا بعين الاعتبار ما يسميه مناظرة بين

1 محمد بن سباع كاتب من مواليد مدينة سطيف الجزائرية سنة 1980، حاز شهادة الدكتوراه في الفلسفة من جامعة قسنطينة (2013)، عمل في التدريس الجامعي، وهو عضو في اللجنة العلمية لقسم الفلسفة في جامعة قسنطينة، كما شارك مع آخرين في تأليف عدد من الكتب من بينها: هايدغر: من الكينونة إلى الأثر والفلسفة والنسوية.

هوسرل وهايدغر، ومفهوم المناظرة هنا يأخذ معنى مجازياً، فكما نعرف أنّ المناظرة تحتاج أطرافاً متحاورين في الواقع حول قضية أو إشكالية ما، وآلية المناظرة الأولى هي الكلام الذي يروم في الأصل الغلبة، لكنّ السجال هنا على مستوى الأفكار فقط، لذلك لا يمكن الحديث عن مناظرة بمعناها الشائع ليس فقط لعدم توفر الشرط السابق ذكره، وإنما لأنّ مرلوبونتي لاحق زمانياً على كلّ من هوسرل وهيدغر، لذلك فإنّ المقصود بالمناظرة هنا ذلك الاختلاف على مستوى الأفكار. الأمر الذي سيكون في نظر الكاتب تمهيداً لفينومينولوجيا جديدة سيعمل مرلوبونتي على بلورتها مستفيداً في ذلك من هذا الاختلاف.

هذا ما يبرر حضور هوسرل وهيدغر في الحديث عن فينومينولوجيا مرلوبونتي، وكأنّ الكاتب يصادر أهمية الفيلسوفين في تشكيل فكر مرلوبونتي. ولتأكيد هذا التأويل فلنلاحظ العنوان ونقارنه مع المحتوى المعرفي للكتاب، حيث نجد أنّ العنوان يؤكد أنّ فينومينولجيا مرلوبونتي تمثل تحولاً حاسماً وجذرياً في الفكر الفينومينولوجي المعاصر، وقد جاء في بداية العنوان الفرعي، في حين أنه لاحق على مستوى المحتوى، وذلك للتأكيد على فكرة التحول بل التجاوز في فلسفة مرلوبونتي، وهنا يمكن أن نلاحظ فكرة أخرى يتضمنها العنوان، وهي أنه لفهم أفكار فيلسوف ما لا بدّ من العودة إلى المصادر التي استفاد منها، وإلى السياق العام الذي جاء فيه.

## محتويات الكتاب:

كلّ بحث جاد وهادف لا بدّ أن ينطلق من إشكال هو بمثابة هاجس ومحفز في الآن نفسه بالنسبة إلى الباحث، والإشكال الذي يؤطر الكتاب الذي بين أيدينا هو التالي: هل تمكن مرلوبونتي من تجاوز الفصل التقليدي الذي أقامته الفينومينولوجيا بين المعرفة والوجود؟ وبعبارة أخرى هل علاقة فينومينولوجيا مرلوبونتي بفينومينولوجيا هوسرل وهيدغر علاقة استئناف أم تجاوز؟

يبدو من خلال الإشكال أنّ الأمر يتعلق بتجاوز فينومينولوجيا مرلوبونتي لفينومينولوجيا كلٍّ من هوسرل وهيدغر، وهو الأمر الذي حاولنا الإشارة إليه في قراءتنا للعنوان، لأنّ التحول يفيد أيضاً التجاوز، لكن اللافت للنظر حقاً هو أنّ الكاتب يقرّ منذ البداية بأنّ هناك نوعاً من التجاوز، لكنه يعيد طرح السؤال بصيغة أخرى، حيث يقحم فكرة الاستئناف، وهذا معناه أنّ فينومينولوجيا مرلوبونتي لا تمثل تجاوزاً بالمعنى الجذري للكلمة، وهو ما يمكن استنتاجه من خلال ملاحظتنا للفهرس، حيث سنجد أنّ الفصل الثاني والثالث مفتتحان بمفهوم التجاوز، في حين أنّ أول عنصر في الفصل الرابع معنون باستئناف القول الفلسفي للحداثة. وهذا التمييز المنهجي فيه قول سنرجئه إلى موضع آخر.

إذن الأمر يتعلق بمحاولة لإظهار أوجه التحول في الفينومينولوجيا المعاصرة من خلال المقارنة بين أهم أقطابها، لذلك فإننا نتساءل بدورنا: هل استطاع فعلاً الكاتب هو الآخر أن يظهر أوجه التحول في فلسفة مرلوبونتي ومبرراته ونقاط قوته؟

لقد بادر المؤلف إلى وضع موجز للكتاب في بدايته، ربما لأنه قد تنبه لضرورة تجاوز كلّ قراءة تجزيئية، وحرصاً منا على ألا نقع في القراءاة الاختزالية للكتاب، فإننا سنركز أكثر على الجانب المنهجي في عرض الأفكار، لكننا ومن دون شك سنحاول الوقوف على أهم القضايا التي عالجها الكتاب، متبعين في ذلك التقسيم الذي وضعه صاحب الكتاب نفسه.

في الفصل الأول المعنون بـ»تحولات الفينومينولوجيا المعاصرة من أولوية الوعي إلى مساءلة الكينونة»، ينطلق الكاتب من مقاربة مفهوم الفينومينولوجيا من خلال الرصد الكرونولوجي للمفهوم، الذي ظهر في كتابات كلٍّ من لامبرت، وكانط ثم هيغل، ليؤكد أنّ الفينومينولوجيا، بما هي دراسة للماهيات الخالصة للوعي، لم تتبلور إلا مع هوسرل الذي حاول أن يجعل من الفلسفة علماً صارماً من خلال تقعيده للمنهج الفينومينولوجي، بغرض تجاوز أزمة الفكر الأوروبي. وتنصيصاً على أهمية التحولات التي عرفتها الفينومينولوجيا، فقد خصص الكاتب جزءاً مهماً من هذا الفصل لمفهوم الفينومينولوجيا عند هوسرل، موضحاً أنّ موضوع هذا التوجه الفلسفي هو الماهية التي تقبع خلف الظواهر، والمجال الذي تتجلى فيه الماهيات هو الوعي، لذلك كان اهتمام هوسرل كبيراً بدراسة الوعي الخالص، الذي سيصبح أولوية فينومينولوجية. كما أكد هوسرل على الطابع القصدي للوعي، أي أنّ كل وعي هو وعي بشيء ما، وأنّ الوعي دائماً يحمل الموضوع في ذاته، وبذلك يكون الحدس هو أساس معرفة الظواهر. هذا الوقوف عند فينومينولوجيا هوسرل الغرض منه هو التأكيد على أنّ هذه الأخيرة هي نظرية في المعرفة، وأنّ المشروع الهوسرلي هو مشروع إبستيمولوجي بالأساس، الأمر الذي سيساعد فيما بعد على التمييز بين فينومينولوجيا هوسرل وفينومينولوجيا هيدغر من جهة وفينومينولوجيا مرلوبونتي من جهة ثانية.

ولكي يؤكد على الطابع الإبستيمولوجي لفلسفة هوسرل سيعود الكاتب للأثر الذي تركته الأزمة التي أصابت العلوم وخاصة الرياضيات في القرن التاسع عشر، وهي ما يطلق عليها «أزمة الأسس»، فانطلاقاً من إحساسه بعمق الأزمة عمل هوسرل على نقد الفكر الحداثي بدءاً بديكارت، وهنا لا بدّ من الإشارة إلى أنّ المشروعين الديكارتي والهوسرلي متشابهان إلى حد بعيد، فكلاهما انطلق من نقد الموروث، وكلاهما كان له مشروع إبستيمولوجي بديل، لهذا فقد استفاد هوسرل كثيراً من ديكارت، خاصة في تحليلاته للكوجيطو، التي ستغدو الأساس الإبستيمولوجي لنقد المعارف والعلوم «الأوروبية»، وهو الأمر الذي أكد عليه الكاتب، عندما بيّن أنّ نقد الرياضيات وكذلك النزعة السيكولوجية، سيثمر في النهاية تعريفاً جديداً للذات تكون بمقتضاه ذاتاً متعالية تقصد موضوعها وتكون منبع الحقيقة واليقين[2].

لم يكن هذا الوقوف على فينومينولوجيا هوسرل غاية في ذاته، وإنما هو مجرد وسيلة، لإظهار أنّ هذه الفينومينولوجيا الترنسندنتالية هي مشروع إبستيمولوجي محض، ونظرية في المعرفة ترجع كل الخبرات الإنسانية للوعي وللذات التي أصبحت تضفي المعنى على كلّ الموجودات داخل العالم، وهي بذلك تجعل الوعي سابقاً على وجود الظواهر.

هذا التهميش الذي سيطال الوجود هو ما انتبه له هيدغر، الذي سيعطي معنى جديداً للفينومينولوجيا، بما هي مساءلة للكينونة، هذه المساءلة التي ستجعل الفيلسوف يضطلع بمهمتين أولاهما تحليل الدزاين أو الأنطولوجيا الأساسية

2 بن سباع محمد، تحولات الفينومينولوجيا المعاصرة مرلوبونتي في مناظرة هوسرل وهايدغر، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، مارس 2015، ص 60

وثانيتهما تجاوز الميتافزيقا (ص 63)، أي نقد تاريخ ميتافزيقا الموجود من أفلاطون إلى نيتشه. إذن مساءلة الكينونة تستدعي العودة إلى الذات، لكن الذات التي تنطلق من البعد الزماني وليس من الوعي الخالص، وهذه هي نقطة الخلاف بين فينومينولوجيا كلٍّ من هوسرل وهيدغر الذي سيأخذ على عاتقه مهمة مجاوزة الميتافيزيقا، باعتبارها تفكيراً في الكينونة التي تمّ نسيانها لصالح الموجود. هنا لا بدّ أن نلاحظ أنّ الكاتب يقف عند مفهوم التجاوز كمهمة تضطلع بها الفلسفة، وبذلك تكون فينومينولوجيا هيدغر أنطلوجيا من حيث اهتمامها بالكينونة، وهرمينوطيقا من حيث اهتمامها بالدزاين.

هذا الانتقال من المعرفة إلى الوجود هو انتقال من فينومينولوجيا المعنى إلى أنطلوجيا الفهم، انتقال من البحث في المعرفة إلى البحث في الكينونة، وهو بذلك تجاوز للطرح التقليدي لعلاقة الذات بالموضوع من خلال التوجه إلى الأرضية التي تجمع بينهما، ألا وهي الكينونة[3]. إذن هناك تحول في هويّة الفينومينولوجيا ستجسّده فلسفة هيدغر، حيث ستصبح الكينونة بديلاً عن عالم الحياة لدى هوسرل. لكن هل فعلاً استطاع هيدغر إيجاد حلول للمشكلات المعرفية بردّها كلها إلى الكينونة؟

لكي يميز الكاتب أهمّ التحولات التي شهدتها الفينومينولوجيا اختار مجموعة من الثنائيات المتقابلة، في فلسفة كلٍّ من هوسرل وهيدغر، منطلقاً من التمييز بين عالم الحياة لدى هوسرل والكينونة لدى هيدغر، فالأول هو التجربة الأصيلة التي تتأسس عليها المعارف والأحكام كلها، أمّا الكينونة فهي المطلب الرئيس عند هيدغر، فنحن موجودون لكي نبحث عن معناها[4]. ثم التمييز بين ماهيّة اللغة لدى هوسرل التي هي العودة للخبرة الكامنة في الذات وأنطلوجيا اللغة لدى هيدغر باعتبارها عودة للكينونة[5]، ومن خلال هذا كله يخلص الكاتب إلى أنّ فلسفة هوسرل تهتم أكثر بالمعنى لكونها نظرية في المعرفة، أمّا فلسفة هيدغر فهي أنطلوجيا، الغرض منها هو فهم الكينونة من خلال تأويل الدزاين.

في خضم هذا السجال الفكري الحاد، ستشكل فينومينولوجيا مرلوبونتي منعطفاً مهماً في تاريخ الفلسفة المعاصرة حسب الكاتب، إذ أنها ستعمل على تجاوز الطرحين معاً المعرفي والوجودي. فهل فعلاً استطاعت فينومينولوجيا مرلوبونتي تجاوز فينومينولوجيا كلٍّ من هوسرل وهيدغر؟ أم أنّ الأمر يتعلق فقط بتأليف بين إبستيمولوجيا هوسرل وأنطلوجيا هيدغر؟

بعد أن قام الكاتب بإلقاء الضوء على التحولات التي عرفتها الفينومينولوجيا منذ ظهورها كمفهوم مع لامبرت وصولاً إلى هيدغر مروراً بهوسرل، سيعمل في الفصول التالية على إظهار أوجه التحول، أو بعبارة أدق التجاوز في الفينومينولوجا «الجديدة»، بطريقة منهجية يعتمد فيها المقارنة، حيث يخصص كلّ فصل لمفهوم معين وما يرتبط به من مفاهيم أخرى،

3 نفسه ص 190

4 نفسه ص 71

5 نشير هنا إلى أنّ الكاتب قد اشتغل على فلسفة مرلوبونتي في مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في الفلسفة تحت عنوان: «فينومينولوجيا اللغة عند مرلوبونتي»، جامعة الجزائر، كليّة العلوم الإنسانية والاجتماعية، 2003/2004

فيقارن بينها وبين ما ورد في فلسفة كلٍّ من هوسرل وهايدغر من مفاهيم. وهذه المقارنة في نظر الكاتب قادرة على إظهار مكامن التحول في فلسفة مرلوبونتي.

فمثلاً الفصل الثاني خُصّص لمفهوم الوعي المتجسد وما يرتبط به من مفاهيم كالقصدية، الرد الفينومينولوجي، الماهية، الواقع، الإدراك الحسي، الجسد وغيرها. وهنا يظهر ذكاء الكاتب عندما اختار مفهوم الوعي المتجسد لكي يبين أنّ مرلوبونتي استعمل المفهوم كبديل للوعي الترنسندنتالي، وهذه ستكون نقطة الانطلاق في مناقشة المفاهيم الأخرى، وأهمها على الإطلاق مفهوم الجسد، الذي سيكون نقطة تحول حاسمة في فينومينولوجيا مرلوبونتي، وهذا بالتالي تأكيد على تجاوز مرلوبونتي لمقولة الأنا المتعالي لدى هوسرل التي تجعل المعرفة سابقة عن الوجود داخل العالم، وهو في نهاية المطاف انتقال من الوعي الخالص إلى الواقع الفعلي.

سيستفيض الكاتب في إظهار أوجه التجاوز من خلال حديثه عن الإدراك الحسي باعتباره أساس المعرفة، ثم من خلال مفهوم الجسد الفينومينولوجي وأهم وظائفه ألا وهي الرؤية. الجسد الذي ظلّ مهمشاً في جلّ الفلسفات السابقة أصبح يلعب دوراً مزدوجاً في فلسفة ميرلوبونتي، فهو أساس الوجود والمعرفة معاً، وبذلك يكون مفهوم الجسد حلاً معقولاً للخلاف بين فينومينولوجيا هوسرل وفينومينولوجيا هيدغر.

بالطريقة المنهجية نفسها يسترسل الكاتب في الفصل الثالث في إبراز أوجه التجاوز في فينومينولوجيا مرلوبونتي، من خلال مفهوم الوجود في العالم، حيث إنّ العودة إلى العالم باعتباره حدثاً معرفياً ووجودياً في الآن نفسه، تشكل تحولاً كبيراً في مسار الفينومينولوجيا، فالعالم كما يستعمله مرلوبونتي ليس هو مفهوم العالم كما نجده لدى كانط، أي كوجود قبلي، وإنما يستعمله بمعنى الوجود الفعلي الواقعي، الذي يختلف كذلك عن مفهوم العالم لدى هوسرل، باعتباره ظاهرة أو مجموعة من الظواهر يطبق عليها منهج الرد الفينومينولوجي[6]، وبذلك فإنّ هوسرل يرجع العالم إلى خبرة الذات بإرجاعه للوعي، بمعنى أنّ معرفة العالم المعيش تستدعي إرجاعه للوعي. على العكس من ذلك فإنّ عالم مرلوبونتي هو العالم الواقعي حيث توجد الذات إلى جانب الآخرين، والآخر هنا ليس موضوعاً للمعرفة، وإنما باعتباره جسداً ووجوداً فعلياً متحققاً في العالم، كما أنه وجود مع الأشياء التي تحمل خصائص معينة أهمها أنّ لها وجوداً فعلياً، وهو ما يسمح بإقامة علاقة معرفية بين الشيء والجسد الذي يعتبر مصدراً للمعرفة[7].

هذه العناصر وغيرها تظهر البعد الوجودي في فلسفة مرلوبونتي، وهو الأمر الذي سيتضح بشكل جلي من خلال مجموعة من المفاهيم أهمها مفهوم الحرية ومفهوم الزمان، فالإنسان حسب مرلوبونتي ليس حراً بشكل مطلق ولا هو مقيد بصورة مقيدة، وإنما هو حر حرية مشروطة بأوضاع وأحوال الوجود في العالم[8]، وبذلك فهو يختلف بشكل واضح

6 نفسه ص 172

7 نفسه ص 206

8 نفسه ص 209

عن سارتر حول مسألة الحرية. أمّا فيما يخص الزمان فإنّ الزمان الحقيقي ليس ذلك الذي يتحدث عنه كانط (شرط قيام المعرفة) ولا هو الزمان الواعي ولا الزمان المتعالي، وإنما هو زمان الوجود في العالم[9].

إذن إعطاء الأولوية للوجود في العالم، العالم الواقعي المتجسد كان له تأثير مهم في فلسفة مرلوبونتي، واكبته تحولات كبيرة على مستوى المفاهيم المؤثثة لهذه الفلسفة، وبما أنّ الوجود داخل العالم هو وجود مع الآخرين، كان لا بدّ من وجود نوع من التواصل يكون بمثابة الأساس الذي تقوم عليه العلاقة مع الآخر، لذلك كان اهتمام مرلوبونتي واضحاً باللغة (الكلام)، التي ليست مجرد ترجمة لفكر داخلي وإنما تكملة لوجوده، وهو ما سيترتب عنه الحديث عن الذات المتكلمة الموجودة في العالم مع ذوات متكلمة أخرى[10]. ولا بدّ من الإشارة هنا إلى أنّ مشكلة اللغة والكلام تعيد طرح مسألة علاقة الذات بالموضوع، وهي من أهم المشكلات التي سعت فينومينولوجيا مرلوبونتي إلى تجاوزها حسب الكاتب.

يبدو من خلال ما سبق أنّ المقارنة بين المفاهيم كانت خطوة منهجية ذكية لإظهار مكامن التجاوز في فينومينولوجيا مرلوبونتي، بل الأهم هو المفاهيم التي تمّ اختيارها للمقارنة بينها، وهي ما يشكل المنطلقات في فلسفة مرلوبونتي، فإذا كان هوسرل قد انطلق من الوعي الخالص وإذا كان هيدغر قد انطلق من الوجود المجرد، فإنّ مرلوبونتي سينطلق من الوجود في العالم. هذا الاختلاف في المنطلقات أكيد أنه سيكون مؤثراً على فكر الكاتب بشكل عام.

في الفصل الرابع والأخير يعيد الكاتب طرح القضايا السالفة الذكر، لكن ليس في أفق إظهار أوجه التحول في الفينومينولوجيا، وإنما في أفق إصلاح العقلانية الغربية بشكل عام، انطلاقاً من ديكارت. حيث سيبين الكاتب الكيفية التي دخلت بها الفينومينولوجيا الجديدة في حوار مع العقلانية الغربية، وكيف أرادت أن تفرض وجودها كآلية للتأويل والتفكيك[11]، ولكن هذا لن يتأتى إلا من خلال إظهار المشكلات التي وقعت فيها الفينومينولوجيا. وبغرض إظهار أنّ مشروع مرلوبونتي كان يروم إصلاح العقلانية الغربية بشكل عام، فقد قام بمقارنته بمعظم فلاسفة الحداثة انطلاقاً من ديكارت وصولاً إلى هوسرل مروراً بكانط وهيغل.

كما أنّ مسألة إصلاح العقلانية الغربية جعلت فينومينولوجيا مرلوبونتي تنخرط في الحوار الدائر حول علوم الإنسان، كما أنها استفادت بشكل كبير من هذه العلوم، خاصة علم النفس وعلم الاجتماع، بالإضافة إلى أنها قد دخلت في حوار مع التصورات الكلاسيكية للتاريخ خاصة الماركسية.

من خلال كلّ ما سبق يمكن القول إنّ قراءة الكاتب لفلسفة مرلوبونتي من خلال ما يسميه مناظرة بين هوسرل وهايدغر كان لها على الأقل هدفان اثنان؛ فقد سعت إلى إظهار أصالتها من جهة، لا باعتبارها نسخاً لفينومينولوجيا هوسرل، وإنما باعتبارها فينومينولوجيا جديدة. ومن جهة ثانية فقد سعى إلى التأكيد على أنّ مرلوبونتي قد اكتشف في

9 نفسه ص 220

10 نفسه ص 234

11 نفسه ص 253

فينومينولوجيا هوسرل ما لم يستطع هايدغر اكتشافه[12]، وهو ما سمح له بدراسة موضوعات جديدة لم تدرس لا في فلسفة هوسرل ولا في فلسفة هايدغر. وهو ما يشكل في نظر الكاتب تحولاً مهماً في مسار الفينومينولوجيا المعاصرة.

## ملاحظات:

في الأخير لا بدّ من الإقرار بأنّ الكاتب كان موفقاً إلى حد كبير في إظهار أوجه التحول في فلسفة مرلوبونتي، أو كما يسميها الفينومينولوجيا الجديدة، لكنّ هذا لا يمنعنا من طرح بعض القضايا التي نرى أنه لا بدّ من الإشارة إليها، ولو بشكل عابر قصد لفت النظر إليها، وهي كالتالي:

سننطلق من فكرة التجاوز التي يبدو أنها شكلت الهاجس الذي حرك الكاتب على طول مسار الكتاب، وهنا فإننا نتحفظ على المفهوم، لأنّ التجاوز قد يفهم بمعنى القطيعة، وهذا ما لا ينطبق على علاقة فينومينولوجيا مرلوبونتي بفينومينولوجيا كلٍّ من هوسرل وهايدغر، صحيح أنّ هناك اختلافاً في المنطلقات، كما أنّ هناك نقداً صريحاً لفلسفة هوسرل خصوصاً، إلا أنّ مرلوبونتي استفاد كثيراً من أفكار هوسرل وهايدغر، كما استفاد من فلاسفة آخرين (الأمر الذي يقرّ به الكاتب في أحيان كثيرة، فمثلاً في الصفحة 102 الفقرة 2 يؤكد على أنّ فينومينولوجيا مرلوبونتي هي تأليف بين فينومينولوجيا المعرفة وفينومينولوجيا الكينونة)، وهذا هو المسار الطبيعي لكلّ فلسفة جادة، وهنا استحضر استعارة جميلة لنتشه في كتابه الفلسفة في العصر المأساوي الإغريقي حيث يقول عن اليونانيين في علاقتهم بالشعوب الأخرى: «إنهم عرفوا أن يلتقطوا الرمح من حيث تركه شعب آخر، لكي يلقوا به إلى أبعد»[13]، هذا ربما ينطبق على فينومينولوجيا مرلوبونتي، فأستاذ النحث لا يعلم تلاميذه كلّ شيء حول هذا الفن، وإنما فقط المبادئ الأساسية، لكن هذا لا يعني أنّ كل تلامذته سيقفون عند حدود ما قدمه، بل لا بدّ من وجود أفكار مبدعة ومجددة، فهل ما سيقوم به التلميذ هو تجاوز لمعلمه، أم أنه مجرد تطوير وتجديد للفن ذاته؟

إنّ إصرار هوسرل على جعل الفلسفة علماً صارماً[14]، دفعه لابتكار منهج يمكن من خلاله تحصيل معارف دقيقة بالظواهر، وهو المنهج الفينومينولوجي الذي يجعل من الملاحظة والوصف أهم منطلقاته، إذن لا بدّ أن نأخذ بالحسبان أنّ الفينومينولوجيا كما نظر لها هوسرل هي منهج وليست مذهباً[15]، وكما نعلم أنّ لكل علم موضوع يختص به ومنهج

12 نفسه ص 31

13 فريدريك نتشه، الفلسفة في العصر الإغريقي المأساوي، تعريب سهيل القش، تقديم ميشيل فوكو، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الثالثة 2005، ص 40

14 لا بدّ من الإشارة إلى أنّ العديد من الباحثين يؤكدون على أنّ الفينومينولوجيا كمنهج للبحث، قد ظهرت نتيجة لأزمة العلوم خاصة المنطق والرياضيات. انظر على سبيل المثال حسن حنفي، في الفكر الغربي المعاصر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 4، ص 249

15 يتحدث الكثير من مؤرخي الفلسفة في العالم العربي عن «االمذهب الظاهري»، انظر على سبيل المثال عبد الفتاح الديدي، الاتجاهات المعاصرة في الفلسفة.....ص 47 وغيرها. يشير الديدي إلى أنّ كتاب مرلوبونتي فينومينولوجيا الإدراك أو فلسفة مرلوبونتي على العموم هي شرح لفلسفة هوسرل ....ص 48. وهذا مجانب للصواب تماماً.

يحصّل من خلاله معرفة دقيقة بهذا الموضوع، وهنا نلاحظ أنّ مرلوبونتي قد حافظ على وظيفة الفينومينولوجيا وهي الوصف، كما أنه حافظ على مجموعة من المقولات الأساسية في فينومينولوجيا هوسرل، وأهمها القصدية.

على هذا الأساس يمكننا القول إنّ الفينومينولوجيا، بما هي منهج لتحصيل المعرفة، يمكن تطبيقها على موضوعات مختلفة، ربما لم يدرجها مؤسس الفينومينولوجيا في أبحاثه، وهو ما قام به مرلوبونتي، الذي طبق المنهج الفينومينولوجي على الكثير من الموضوعات، مستفيداً في ذلك من الفلسفات المعاصرة له، خاصة الوجودية، وكذلك من العلوم خاصة الإنسانية منها.

ولا ننسى أن نؤكد في الأخير على أنّ الفينومينولوجيا ما تزال مجالاً خصباً للبحث، وربما هناك مواضيع مازالت تستحق الخوض فيها والنظر إليها من زاوية الفينومنولوجيا.

# حوار مع الدكتور قاسم شعيب:
## في تحرير العقل الاسلامي العربي، ونظام الحداثة والدين

◆ أجراه: يوسف بن عدي

**مرحباً دكتور قاسم شعيب في موقع مؤسسة مؤمنون بلا حدود**

**» ما هو مساركم العلمي والأكاديمي؟**

ـ بدوري أرحب بكم في البداية. أمّا بالنسبة للمسار الأكاديمي فقد درَست الفلسفة في كليّة الآداب والعلوم الإنسانية بتونس. ثم سافرت سنة 1997 إلى سوريا حيث واصلت دراسة الفلسفة وحصلت على ماجستير في الفلسفة وعلم الكلام. وبالتوازي مع ذلك درست العلوم الإسلامية وتحصلت على شهادة الدراسات العليا في العلوم الإسلامية. وفي سوريا درَّست المنطق وعلم الكلام ومواد أخرى في معهد المرتضى للدراسات الإسلامية لسنوات عديدة. ولم أعد إلى تونس إلا سنة 2012 بعد أن ساءت الأوضاع هناك.

أمّا مساري الفكري فقد بدأ بنشر مقالات ودراسات في مجلات فكرية وعلمية متعددة. وكان كتاب تحرير العقل الإسلامي أول كتاب نشر لي سنة 2007 وقد نشره المركز الثقافي العربي، وأعيد نشره عام 2014 مع مؤسسة مؤمنون بلا حدود. ثم نشرت لي بعد ذلك كتب أخرى مثل «فتنة الحداثة» و«العقل السياسي الإسلامي» و«مشهد الفتنة» و«المفهوم الفلسفي للوجود» في دور نشر مختلفة. وهناك كتب ودراسات أخرى تنتظر النشر.

**» هل يحتاج العقل الإسلامي العربي بالفعل إلى التحرير؟ وما شروط التحرر؟ ومن ماذا؟**

ـ من الواضح أنّ ما يمكن أن نسميه العقل الإسلامي، أي العقل الذي يرى نفسه يفكر من خلال نصوص الإسلام، يحتاج إلى تحرير. فهو عقل يرى نفسه عقلاً إسلامياً، لكنه في الحقيقة عقل بونورامي تحكمه مرجعيات متعددة ومتضاربة في أحيان كثيرة. إننا لو فتحنا عقل إنسان عربي، فسنجد أنه مشكّل من أفكار دينية وحداثية واجتماعية وأسطورية وخرافية وعلمية في وقت واحد. فهو إنسان يتحدث مرّة لغة الحداثة والتنوير لإقناعنا بصحة وجهة نظره، ومرّة يتحول إلى شيخ دين يتلو علينا الكثير من الآيات والأحاديث لتبرير فكرة أو موقف، وفي أحيان كثيرة نفاجأ بكائن مؤمن بأساطير وخرافات لا وجود لها إلا في بعض الأذهان، بل إنّ الكثير منا تجده محافظاً وحداثياً في وقت واحد دون أن يشعر بتناقض.

وتنوع المرجعيات ليس مشكلاً في حد ذاته لو تمّ تحقيق الانسجام المطلوب بينها، لكن المشكل يتبدى عندما تنعكس تلك الأفكار والمرجعيات المتناقضة في الواقع صراعاً في كلّ الاتجاهات. صراع مع الذات وصراع مع المجتمع وصراع مع الآخر وصراع مع الطبيعة، وحتى صراع مع الله كما يؤمن به الناس العاديون أو كما يفهمه المثقفون على تنوعهم. وتلك الصراعات إنما تعبر في النهاية عن تيه العقل العربي وعجزه عن صناعة الفكرة التي تجمع حولها المجموعة الوطنية، لأنه من دون فكرة جامعة لا يمكن تحقيق الانطلاقة التي تريدها شعوبنا.

إنّ أيّ عملية بناء حضاري تحتاج أولاً إلى الفكرة الجامعة التي قد تكون فلسفة، كما حدث مع الإغريق القدامى أو مع الأوروبيين في المرحلة الحديثة. وقد تكون ديناً كما حدث مع المسلمين زمن الرسالة. وقد تكون إيديولوجيا كما حدث بالنسبة للأنظمة اليسارية في روسيا والصين وأمريكا الجنوبية ومناطق اخرى من العالم.

تحرير العقل يعني العودة إلى الـذات من أجل مراجعة كل مسلماتها. ولا بأس من استعادة مناهج الشك المنهجي أو النقد الكانطي وصولاً إلى التحرر من كل ما يعيق حرية العقل في تفاعله مع واقعه ومحاكمة تراثه، تماماً كما يحاكم أحدنا أي عقل آخر. وهذا العمل لا يمكن أن يقوم به شخص واحد أو فيلسوف واحد أو مفكر واحد، بل إنه يحتاج إلى تفاعل كل العقول.

ومن المهم القول إنّ تلك العملية التحررية تحتاج إلى أساس. وذلك الأساس يجب أن يكون منظومة القيم التي تؤمن بها الإنسانية العاقلة كما هي قيم الحياة والحق والخير والجمال والعلم والمعرفة والفضيلة والعدالة والحرية...، فهذه القيم وغيرها عندما تقبل بها المجموعة، تصبح أيّة منظومة فكرية عندما تطرح خاضعة لها. وبذلك تتم صناعة رؤية جديدة موجهة هذه المرّة لخدمة النوع الإنساني وليس لخدمة الفرد فحسب كما في المنظومة الليبرالية

أو خدمة المجموعة وحدها كما في النظم الاشتراكية. فالقيم تأبى التخصص وتروم الكليّة والشمولية، لأنّ العدالة مثلاً لا تكون عدالة حتى تكون حقاً لكل إنسان.

شرط التحرر العقلي هو إذن داخلي وجواني كامن في ذات الإنسان فرداً أو مجموعة، وهو ليس خارجياً. إنّ الإنسان ما لم يقرر بنفسه التحرر من أغلاله الفكرية أو الدينية أو الاجتماعية أو النفسية...، فلا يمكن لأيّة جهة خارجية أن تفعل ذلك بدلاً عنه. ويحتاج التحرر الذاتي إلى الوعي والإرادة. الوعي بالحاجة إلى التحرر وإرادة ذلك، لأنّ الإنسان الذي لا يعي أنه مستعبد لتراث الأجداد أو لثقافة الآخر لا يمكنه أن يخطو الخطوة التالية. والإنسان الذي لا يملك إرادة التحرر لا يمكنه تحطيم أغلاله، بل إنه سيضاعف آلامه في هذه الحالة، لأنه يعي أنه مستعبد ولكنه في الوقت نفسه عاجز عن تحطيم قيوده.

**» هل يمكن القول إنّ طريق فلسفة الدين هو طريق ملكي وآمن لتحقق هذا التحرير دون غيره من الطرق والمسالك المعروفة في تاريخنا، الطريق الصوفي العرفاني، الطريق الكلامي، والطريق الفلسفي...؟**

ـ إذا فهمنا أنّ فلسفة الدين هي قراءة فلسفية للدين من خارجه من أجل فهم معقوليته الداخلية ومعرفة جدواه الإنسانية فإنها بلا شك يمكن أن تكون حاسمة في تحقيق هدف تحرير الوعي العربي والمسلم. غير أنّ طريق فلسفة الدين ذاتها لا يمكن أن تكون طريقاً ملكية آمنة بشكل منعزل. فنحن نعرف أنّ الطرق الملكية الآمنة ليست آمنة بذاتها، وإنما هي آمنة بسبب الوجود المكثف للحرّاس. والحرّاس بالنسبة إلى فلسفة الدين القيم الإنسانية العليا التي لا غنى عنها، حتى لا يضيع فيلسوف الدين في متاهة الأهواء التي كثيراً ما تكون خفية.

إنّ فلسفة الدين يمكنها على أساس ذلك أن تلتقط العناصر والمقولات الدينية التي يمكن أن تكون المنصة التي تنطلق منها المجموعة لتحقيق أهدافها. ونحن نعرف أنّ فلسفة الدين كانت لها أهمية خاصة لدى فلاسفة الحداثة والتنوير، لأنها منحتهم القدرة على نقد الفكر الكنسي الذي كان يدّعي القداسة. ورغم الشطط في تعميم الموقف من الكنيسة على كلّ الأديان كما يفعل بعضنا، إلا أنه من الممكن الإفادة من تلك المداخل.

إننا لا نستطيع الدعوة إلى «دين أخلاقي» خالٍ من العبادة في محيط مسلم، كما كان يفعل كانط بالنسبة إلى محيطه المسيحي مثلاً، لأنّ ذلك لم ينهَ الكنيسة وطقوسها، ولأنه أدى من ناحية أخرى إلى تصحّر الروح الأوروبية، وبروز الوحش الذي في داخلها بشكل غير مسبوق تجلى في الحروب العالمية المتتالية، وفي حركة الاستعمار، وفي القتل المتنقل، وفي إثارة النزعات القبلية والإثنية والطائفية، من أجل تدمير الشعوب المستهدفة في أكثر من مكان.

وهنا علينا أن نؤكد أنّ الاسلام، كما نقرأه، يختلف عن المسيحية المتداولة في كلّ ما يقدمه، كما أنّ الإسلام ما يزال هو المقدّس بالنسبة إلى كل المسلمين حتى لو كانوا غير ملتزمين بأحكامه وشعائره. ولا شك أنّ أي حركة نهوض تحتاج إلى المقدّس سواء كان فكرة أو فلسفة أو ديناً.

وأيّ عمل نقدي يمكن أن تقوم به فلسفة الدين في علاقة مع الإسلام لا ينبغي أن يستهدف الإسلام نفسه، لأنّ ذلك سيكون خطأً قاتلاً، بل ينبغي أن يستهدف التمثلات اللاقيمية والمنغلقة والمذهبية للإسلام مادامت مناقضة لمسلمات العقل الطبيعي ومعاييره القيمية.

وهنا لا بدّ من التمييز بين ما نسميه «إسلام الوحي» و«الإسلام التاريخي»، لأنّ الأول يجعل من القيم الأساسَ لكلّ ما يطلقه من أحكام، ويؤكد على مبادئ العقلانية: «الذين يستمعون القول فيتبعون أحسنَه أولئك هداهم اللهُ وأولئك هم أولو الألباب»، و«لا دين لمن لا عقل له»، والعدل والإنصاف: «ولا يجرمنكم شنآن قوم على ألا تعدلوا، اعدلوا هو أقرب للتقوى». والحرية: «لا إكراه في الدين قد تبين الرشد من الغي»، و«من شاء فليؤمن ومن شاء فليكفر»، والسلام: «فإن جنحوا للسلم فاجنح لها»، «ولا تعتدوا إنّ الله لا يحب المعتدين»، إلى غير ذلك...، أمّا الثاني فهو الإسلام التاريخي الذي هو نتاج لرؤى بشرية كان بعضها متلبساً بالأهواء والنزوات، أو متاثراً بالواقع أو منفعلاً بما طرحته بعض الثقافات الواردة بكلّ ما تضمنه من حمولات سلبية كتيارات الغنوصية والمشائية والتصوف أو كمذاهب الجبر والتكفير والإرجاء.

أمّا الطريق الصوفي العرفاني فإنه عاجز عن أن يوصلنا إلى شيء، فهو لا يؤمن بالقيم الأساسية التي يحتاجها الإنسان، كما هي قيم العقلانية والحرية والعدالة، لأنه يؤمن بشيء يسميه الكشف أو الشهود وهو طريق ذاتي لا يمكن أبداً التأكد من صحته ولا يمكن أن يكون حجة إلا على صاحبه، إذا اعتبرنا أنه يمكن أن يكون حجة. وهو أيضاً يتحدث عن الضرورة والحتمية والجبر كما يبدو واضحاً في كلمات وأشعار ابن عربي الذي يقول مثلاً:

الحكم حكم الجبر والاضطرار ما ثمّ حكم يقتضي الاختيار
إلا الذي يعزى إلينا ففي ظاهره بأنه عن خيار

ورغم حديث المتصوفة عن الحب إلا أنّ ذلك الحب لا يمكن أن يكون واقعياً مادام مقسماً بين متناقضات. وإلا كيف يمكن أن يحب الإنسان في وقت واحد الجميل والقبيح، الخطأ والصواب،

الخير والشر...، إنّ التصوف يريد أن يفهمنا أنّ الثنائيات التي تحكم هذا العالم مغشوشة ولا بدّ من مساواة كلّ شيء بكلّ شيء على أساس فكرة وحدة الوجود، التي تؤمن بأنّ الله والمادة شيء واحد، والوجود والعدم شيء واحد، والفضيلة والرذيلة شيء واحد، والسلام والحرب شيء واحد، والخير والشر شيء واحد...، هذه المساواة المزعومة هي ضرب لقيمة العدالة في ذاتها، لأنها تعني تحلّل الإنسان من مسؤولياته. فإذا ارتكب أحدهم عملاً شريراً، مثلاً، فإنه بحسب المنطق الصوفي لا يعاقب لأنّ الخير والشر متماثلان، وحتى في العالم الآخر لا يوجد فرق نوعي بين الجنة والنار بالنسبة إلى ابن عربي، وهو ما يعني أنّ إنكار قيمة العدالة هو كلي وشامل لدى المتصوفة.

وإن دخلوا دار الشقاء فإنهـم ... على لذة فيها نعيم مبـايـن
نعيم جنان الخلد، فالأمر واحد ... وبينهما عنـد التجلي تبايـن

ولأجل ذلك فإنّ التصوف لا يمكن أن يكون محرراً للعقل العربي، وهو الذي لا يؤمن من الأساس بهذا العقل، وعمل ما في وسعه من أجل تهميشه واستبعاده مرّة باسم الكشف ومرّة باسم قابلية الخطأ ومرّة بدعوى عدم الجدوى. وهنا نتصور أنّ محاولات استعادة الفكر الصوفي، كما يفعل الكثيرون، لا تخدم رغبة النهوض لدى الإنسان العربي أو المسلم، بقدر ما تكرّس واقع التخلف والتبعية والخرافة التي يتقنها رجال الصوفية، ويحاولون تقديمها إلى الناس تحت عناوين الكرامة وما أشبه.

كما أنّ علم الكلام يعيش اليوم مخاض إعادة البناء بسبب ما لحق به من تراكمات حولته إلى إيديولوجيا تبريرية في أحيان كثيرة، لينتهي إلى أن يكون علماً. تحول علم الكلام إلى أداة للدفاع عن المذهب وليس الدين. وعندما أصبح كلاماً مذهبياً أغرق المسلمين في صراعات وحروب من خلال تذاكر الرحلات الجهنمية التي كان وما يزال يقطعها زعماء المذاهب لأتباع المذاهب الأخرى. فعندما تصبح المذهبية نزعة مغلقة وتكفيرية فإننا لا ننتظر منها إلا إنتاج ما نراه اليوم وما رأيناه طوال التاريخ من صدامات وحروب.

وهنا لا بدّ من التمييز بين الإسلام في ذاته وكلام المتكلمين، لأنّ الكلام هو في النهاية قراءة للنص الديني، بل قراءات متعددة له. ولا شك أنّ القراءة تبقى متلبسة بعناصر نفسية وتاريخية واجتماعية، ولا تعكس حقيقة النص إلا بشكل نسبي ومحدود.

**» ما شروط التفكير الفلسفي في الدين، أو إنشاء فلسفة دين معتبرة؟**

ـ نحتاج اليوم إلى بناء فلسفة دين فعّالة ومنتجة بشكل أساسي، وليس فقط فلسفة دين معتبرة ومتماسكة نظرياً. ومعنى كونها فعّالة ومنتجة هو كونها قادرة على مخاطبة كلّ العقول والتأثير فيها بشكل يدفعها إلى قراءة مقولات الدين بشكل عقلاني وصولاً إلى تجاوز كلّ العناصر التاريخية فيه، حتى يكون الدين قادراً على بناء رؤية وجودية ومنظومة فكرية تستطيع تثوير الواقع ودفعه نحو الأمام بدل طبيعته الدائرية الحاصلة اليوم، حيث مازلنا ندور حول النقطة نفسها، ولا نتمكن من الإقلاع. فلسفة الدين يجب أن تكون أداة لإخراج شعوبنا من واقعها الفاسد، وليس فلسفة لذاتها، حتى لا تتحول إلى ترفٍ فكري لا جدوى منه سوى السلوى.

ولأجل تحقيق ذلك لا بدّ من شروط أهمها:

أ ـ اعتماد المنهج الحواري منطلقاً، حتى تكون ممارسة فعل التفلسف أو «الاشتغال الفلسفي» أكثر نجاعة وأكثر التزاماً لما يمكن أن يحققه ذلك من تناول عميق للإشكاليات المطروحة. فالحوار يتطلب تعدد الأطراف المشاركة، ممّا يعني قبول الآخر والتعايش معه، وحتى التنازل عن بعض الذاتيات عندما يقتضي الأمر ذلك.

ب ـ وعي السياق التاريخي الذي تتموضع فيه المجموعة، لأنّ تحديد السياق له أهميته في فهم الواقع وتشخيص الأدواء واجتراح الحلول، بعيداً عن تلك المعالجات الخاطئة التي كانت تقرأ الواقع بنظارات خشبية وتقدّم أدوية لأمراض غير موجودة، فيما يحتاج الواقع إلى أدوية أخرى تناسب أمراضه الخاصة. فمثلاً من الخطأ اليوم محاولة صناعة فلسفة للدين تحاول إقصاء الإسلام ذاته، كما فعل كانط واسبينوزا مثلاً مع المسيحية، بدعوى أنه تحول إلى معيق لمحاولات النهوض. خطوة كهذه لن تكون إلا استمراراً لمحاولات سابقة أثبتت فشلها. فالإسلام لم يكن يوماً سبباً للتخلف، بل إنّ عمليات التشويه التي تعرض لها هي سبب ذلك التخلف. ودور فلسفة الدين هو تنظيفه من تلك التشويهات، وتحديد الجوانب التاريخية فيه من أجل تجاوزها.

ج ـ أولوية القيم على الواقع، لأننا لا نستطيع أن نصنع فلسفة دين تريد قراءة الدين من خارجه بشكل عقلاني لفهم معقوليته الداخلية وغاياته الخارجية لتكون أداة لتغيير الواقع دون أن تكون تلك الفلسفة متوفرة على إطار عام يخدم الإنسان لتتحرك ضمنه. وهذا الإطار لا بدّ أن يكون سلسلة القيم الإنسانية الرفيعة. فالقيم تدفع وترفع والواقع يُجمِّد.

**» هل هذا ما كنتم تقصدونه بالمفهوم الفلسفي للوجود، أو بالأحرى النظر الفلسفي في مناحي الوجود ومراتبه؟**

ـ «المفهوم الفلسفي للوجود» هو عنوان الكتاب الأخير الذي صدر عن مجمع إفريقية في تونس 2015. وهو محاولة لطرح خطوط أوليّة لموقف معرفي ورؤية وجودية مختلفة. فالفلسفة تقدّم رؤية

للوجود في مبدئه وصيرورته وغايته. لكنّ الرؤى الوجودية في تاريخ الفلسفة متعددة. ومع ذلك نستطيع التمييز بين رؤيتين أساسيتين: الأولى هي الرؤية الغائية للوجود، والثانية هي الرؤية الآليّة.

والرؤية الفلسفية للوجود، شأنها شأن الرؤية الدينية، حاسمة في تحديد مسار أيّ مجتمع. وعندما نتحدث عن العالم الغربي، فإنّ الرؤية الآليّة والاتجاهات المادية والوضعية هي التي انتصرت على ما سواها من رؤى عقلانية أو مثالية، وهي التي حددت الخيارات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية للمجتمعات الغربية.

ومن الواضح أنّ تلك الرؤية الوجودية، التي انبثق عنها نظام لحياة الإنسان الغربي الحديث الذي جرى تعميمه على مستوى العالم، مسؤولة عن كلّ ما نراه اليوم في الواقع الإنساني في جانبه الإيجابي كما في جوانبه السلبية. ولأجل ذلك ظهر فكر ما بعد الحداثة باعتباره الفكر الذي يريد نقد ما يراه جوانب مظلمة في فكر الحداثة. ثم انتشرت أحاديث النهايات؛ نهاية الإنسان، نهاية الإيديولوجيا، نهاية التاريخ، نهاية الحداثة...، لكنّ فكر ما بعد الحداثة سقط بدوره في نزعة غرائزية مفرطة نرى تجلياتها اليوم في الدعوة إلى استباحة كلّ المحظورات مهما كانت مدمرة، كالسدومية والإدمان والعنف والانتحار.

ولأجل ذلك يحتاج العرب والعالم كله في هذا المنعطف التاريخي لرؤية جديدة للوجود تتجاوز ما قدمه فكر الحداثة وفكر ما بعد الحداثة معاً. وهذه الرؤية لا بدّ لها أن ترى بعينين وليس بعين واحدة كما فعلت الحداثة الغربية. وهذا ما دعا إليه هذا الكتاب.

**» لكن ألا تحتاج مقاربات فلسفة الدين لقواعد وشروط هرمنيوطقية ودلالية للخوض في تجربتها؟ ثم ما هي الانعكاسات على العقل الإسلامي والعربي؟**

ـ ليس من مهام فيلسوف الدين تفسير نصوص الدين أو تأويلها. فهذه مهمة من يشتغل على النصوص من داخل الدين نفسه. يتركز عمل فيلسوف الدين على الدين من خارجه. فهو يأخذ مسافة من كل الأديان ويعمل على تقديم قراءة موضوعية تحاول معرفة معقولية الطروحات الدينية ومدى تلبيتها لحاجات الإنسان.

لكنّ هذا الكلام قد يكون نظرياً جداً، لأنّ فيلسوف الدين هو أيضاً يقرأ نصوص الدين ويفهمها على طريقته. وهنا من المهم تحديد قواعد للتفسير والتأويل. فمثلاً كَتَب كانط وهيغل في فلسفة الدين، وكلاهما قرأ المسيحية على طريقته ومن خلال منهجه. فانتهى كانط إلى رفض المسيحية وطقوسها وشعائرها داعياً إلى ما سمّاه الدين الأخلاقي الحر الخالي من الطقوس والشعائر. بينما رأى هيغل في المسيحية ديناً كاملاً يمثل نهاية الأديان التي وصلت إليها الصيرورة التاريخية، وهو ما جعل بعضهم يصف الفلسفة الهيغلية بالدين المقنع.

غير أنه في المقابل هناك من الفلاسفة من رفض معاداة الدين أو الارتماء الكامل في أحضانه، فحاول اجتراح طريق ثالثة، واشتغل على تجسير العلاقة بين الفلسفي والديني من خلال البحث عن تقاطعات تصالحية بينهما، كما فعل بول ريكور مثلاً في كتابه «صراع التأويلات» على أساس منهجه الفينومينولوجي. كان همّه كشف الطبيعة الخيّرة للإنسان واستخراج الأبعاد القيمية للقصص الديني من خلال نزع الطابع الأسطوري عن المقدّس وإزالة التشفير عن اللغة الرمزية وصولاً إلى بناء علمانية ثالثة تخرج على التجاذب بين مضيق اللاهوت القروسطي ودولته التيوقراطية وتشنج الأطروحات اللائكية المعاصرة المعادية للإيمان. وهو لذلك أراد فصل السياسي عن الديني وإبراز الأبعاد الكونية والإنسانية للعهد القديم، فاتحاً الباب أمام مشروعية تعدد الاجتهادات في قراءة النص الديني.

وهذا العمل يمكن أن يفيد في تفكيك العقل العربي الذي صنع التراث المتمحور حول النص والتأثيرات الممكنة للعقل اليوناني عليه، لأنّه من المهم اكتشاف الأسباب العميقة للصراع بين الفلاسفة والمتكلمين والمتصوفة. وهو صراع متعدد الجذور والأبعاد، وصولاً إلى معرفة الاختلافات المحتملة بين المعقول الإسلامي والمعقول اليوناني، وبين المقولات الدينية في الكتاب المقدّس ونظيراتها في القرآن الكريم، من أجل فهم طبيعة الصراع والبحث عن إمكانات تجاوزه.

**» كيف ترون علاقة الدين بنظام الحداثة؟**

ـ تتعدد الأديان وتختلف، ولذلك تعدد مواقفها من نظام الحداثة. لكن لو أخذنا الإسلام مثالاً باعتباره الدين الذي يهمنا أكثر من غيره، فإنّ علاقته بالحداثة مازالت ملتبسة، وليس المقصود الإسلام نفسه، وإنما من يتحدثون باسمه. وهذا الالتباس ناتج في أكثر الأحيان عن سوء فهم للإسلام والحداثة؛ لأحدهما أو لكليهما. فالمثقف الديني ينقصه الاطلاع الكافي على المنجز الفلسفي والفكري والعلمي الحداثي، والمثقف العلماني ينقصه الاطلاع اللازم على المنجز التراثي. وعندما يوجد مفكرون يحيطون بالمنجزين بالشكل المطلوب، فإنّ ما يغلب عادة هو الخلفية الإيديولوجية أو المذهبية المستترة لهم.

وهذا يحيل إلى مشكلتين أساسيتين أخَّرَتا الوصول الى توافق على فكرة جامعة للكتلة العربية والمسلمة من أجل الانطلاق على أساسها. المشكلة الأولى هي نقص الإحاطة المعرفية بالآخر أو الأنا أو الاثنين معاً. والثانية هي تحكم الأهواء الإيديولوجية في نتائج

البحث العلمي، حيث كثيراً ما تكون النتيجة غير منسجمة مع اتجاه البحث.

ومن هنا ذلك التجاذب بين من يدعو إلى «تحديث الإسلام»، ومن يطالب بـ«أسلمة الحداثة». فالأول يتصور أنّ الإسلام نفسه أصبح قديماً ويحتاج إلى عملية تحديث. ولا شك أنه يريد تحديث الإسلام على أساس المعطى الحداثي، بمعنى أنه يريد إخضاع المقولات الإسلامية وتبرير المقولات الحداثية من خلالها، كما هي محاولات استباحة المثلية السدومية مثلاً من خلال القرآن. أمّا الثاني فإنه يريد إخضاع فكر الحداثة ومفاهيمها للرؤية الدينية وتبرير مقولاتها من خلال الحداثة، كما هي قصص الإعجاز العلمي في القرآن مثلاً.

بينما المطلوب هو شيء آخر وهو تحيين الذات أولاً. فالإنسان العربي مطالب أولاً بالتخلي عن سلبياته الفكرية والعملية التي تعيق كلّ حركته. وهذا الأمر يمكن أن يتحقق من خلال استعادة القيم الرفيعة التي لا اختلاف حولها وإعطائها مكانتها اللازمة في حياة هذا الإنسان. وهذا يحتاج إلى كسر الأغلال الثلاثة التي تكبل الانسان العربي والمسلم بشكل عام. وتلك الأغلال هي:

أولاً: أغلال التاريخ، حيث مازال يحكمنا الأموات ويُمْلون علينا كيفية عيشنا على طريقة: «وَإِذَا قِيلَ لَهُمْ تَعَالَوْا إِلَى مَا أَنْـزَلَ اللَّهُ وَإِلَى الرَّسُولِ قَالُوا حَسْبُنَا مَا وَجَدْنَا عَلَيْهِ آبَاءَنَا أَوَلَوْ كَانَ آبَاؤُهُمْ لا يَعْلَمُونَ شَيْئًا وَلا يَهْتَدُونَ». المائدة، 104.

وثانياً: أغلال المجتمع فيما هي العادات والتقاليد والأعراف التي انتهت صلاحيتها ولم تعد مجدية، لأنّ من تلك العادات ما لا مشكلة فيه، ومنها ما يزال يشكل إعاقة للوعي والحركة، كما هي إدانة القرآن لهذا النمط: «وقالوا إنا أطعْنا سادتَنا وكبراءَنا فأضلُّونا السبيلَ» الأحزاب، 67.

وثالثاً: أغلال النفس، حيث الأهواء الجامحة والغرائز المنفلتة. فنحن مازلنا بعيدين عن الموضوعية العلمية والعملية. مازالت مواقفنا محكومة بأهوائنا الطائفية وغرائزنا الإيديولوجية، ومازالت ممارساتنا خاضعة للمصالح الذاتية الضيقة، بعيداً عن أيّ تفكير في مصالح المجموعة أو النوع. بل إنّ الأهواء أصبحت لدى الكثيرين آلهة تعبد: «أَرَأَيْتَ مَنِ اتَّخَذَ إِلَهَهُ هَوَاهُ أَفَأَنْتَ تَكُونُ عَلَيْهِ وَكِيلًا» الفرقان، 43.

وهذا يعني أنه قبل التفكير في الموضوع، لا بدّ من التفكير في الذات أولاً. وعندما يتمّ تنظيف الذات فإننا حينئذ سننجح في عكس صورة الدين والحداثة في داخلنا بشكل صحيح. فكما أنّ المرآة لا تعكس حقيقة الصورة إلا بقدر صفائها، فكذلك لا يمكن للإنسان المتخلف أن يفهم دينه أو تراثه أو إنجاز الآخرين إلا بشكل متخلف.

**» ماهو جديدكم في المستقبل؟**

ـ هناك عمل على خطين متوازيين: الأول هو خط الأنا، حيث يحتاج العقل العربي إلى تحرر ذاتي من كلّ ما يعيق حركته وقدرته على الإبداع والإنجاز فيما هو الموروث الفقهي والكلامي والتفسيري والفلسفي...، والثاني هو خط الآخر الذي ما يزال يؤثر فينا بقوة من أجل تبين كلّ نقاط القوة فيه للإفادة منها ونقاط الضعف فيه لتجاوزها. وفي هذا الإطار هناك أعمال جاهزة للنشر وأخرى في طور الإنجاز.

**» شكرا لكم دكتور قاسم شعيب على تفاعلكم**

ـ أشكر لكم اهتمامكم، وأتمنى لمنبركم التوفيق.

# الهرمينوطيقا وإشكاليّة النّص

# التطعيم التأويلي*

## تأليف: فرنسوا دوس

نقله من الفرنسية إلى العربية

◆ منير الزكري / عبد العزيز زيوان

**الملخص التنفيذي**

لقد نعتَ بول ريكور الخطوط التأويلية الكبرى ما بعد الهيدجيرية لغادامير بـ "التطعيم التأويلي" للبرنامج الفينومينولوجي. فانخراطُ ريكور في المدافعة عن نشر كتاب غادامير في دار سويْ وقيامه بعملية تقليص الكتاب الضخم: "الحقيقة والمنهج" كانتْ مناسبة للجدل مع صاحبه والبحث عن أرضية مشتركة في نهاية الأمر تحت مظلة الدفاع عن التاريخانية وإحياء للتأويلية التقليدية الحية. لقد كانت تطمح تأويلية ريكور في آخر المطاف إلى تحويل آلام الماضي إلى موارد لجدل حي يضفي المعنى على المستقبل، تأويلية تهدف إلى محاربة سوء الفهم وعوائق التواصل بين الثقافات.

****

شكلت سنة 1960 منعطفاً هاماً في مسار بول ريكور، ففي الوقت الذي كان يستدعي قولة كانط المأثورة "الرمز محفز على التفكير" كان ينخرط في منعرجات تفكير مختلفة لفهم الآثار الوجودية انطلاقاً من النصوص. فقد انكب على إنجاز برنامج لتجاوز الطابع الأسطوري، واكتشف مؤلف الفيلسوف الألماني هانز جورج غادامير "الحقيقة والمنهج" الصادر سنة 1960 والحامل لعنوان فرعي "الخطوط الكبرى لتأويلية فلسفية". وعلى الرغم من كون هذا المؤلف شكل حجر زاوية في التأويلية المعاصرة، إلا أننا لا يمكن أن نجزم بتأثيره الحاسم على بول ريكور، كيف لا وهو الذي انخرط قبل ذلك في تأويل الرموز ودراسة التأويلية الفرويدية؟ ومع ذلك يمكننا القول إنّ أطروحات التأويلية ما بعد الهيدجيرية لغادامير جعلت ريكور يطمئن إلى نعتها بـ "التطعيم التأويلي" للبرنامج الظاهراتي". قائلاً بهذا الصدد: "**لقد غدت التأويلية كما جددها غادامير في مؤلفه الضخم «الحقيقة والمنهج» إحدى مصادري المميزة.**[1]» وقد عزز الولوج الثلاثي إلى المعنى عبر التجارب الجمالية والتاريخية واللغوية لدى ريكور طمأنينة الانتقال من التقليد الظاهراتي إلى التأويلية، دون الوقوع في مخاطر الانكفاء على الذات التي تصم البرنامج الظاهراتي. ومن جهة أخرى، تلقى ريكور دعماً قوياً باكتشافه مؤلف

---

* DOSSE, François. Paul Ricœur, Les sens d'une vie. La Découverte, Paris, 2008, 712 pages

De la page 331 jusqu'à la page 343

1 Paul Ricœur, Réflexion faite, Ed. Esprit, Paris, 1995, p.38

غادامير الذي يقدم طريقة رافضة لانغلاق النزعة المنهجية الإبستمولوجية، وهو يواجه تحدي البنيوية الذي ينماز به الفضاء الثقافي الفرنسي.

شكل صدور كتاب «الحقيقة والمنهج» بالنسبة إلى ريكور حدثاً حرص على أن يطلع عليه الجمهور الفرنسي. ولم تزده عزلته عن المشهد الفلسفي الفرنسي المطبوع بالبنيوية إلا إصراراً على ذلك.

وفي الفترة التي كان فيها مسؤولاً إلى جانب فرانسوا فال في دار نشر سوي عن سلسلة «النظام الفلسفي» بدءاً من سنة 1964 كان همه الأول ـ إضافة إلى إتمام كتابه عن فرويد- ضمان نشر كتاب غادامير «الحقيقة والمنهج»، لكنّ جسامة هذا المؤلف كانت تضع أمام ريكور تحديات تجارية محضة «**كنت أود إيجاد حل لقضية غادامير بتوقيع عقد مرفق بقائمة المجتزآت المقترحة.**[2]» ورغم أنّ فرانسوا فال لم يكن معجباً مثل ريكور بغادامير، إلا أنّ تلك المجتزآت لم تكن من اقتراحه بل من اقتراح بول فلامان الذي كان يدير حينها دار منشورات سوي. تعثر العمل وطلب من إتيين ساكر الترجمة الجزئية لكتاب غادامير كان سيعهد لريكور بتصحيحها. لكن لمّا وضع ريكور مسودة الكتاب لدى منشورات سوي لم يتلقَ من فرانسوا فال الضوء الأخضر لنشرها كما كانت عليه، وذكر ريكور بما اتفقا عليه من ضرورة اجتزاء مقاطع كثيرة من المتن الفرنسي بعد موافقة غادامير. «**بمجرد أن حمل إليّ الكتاب مترجماً تولد لدي انطباع بأنّ صفحاته تزيد عن السبعمائة، فتوجست خيفة، وكان من البدهي اقتطاع جزء كبير منه**».[3] وعلى الرغم من هذه العراقيل كان ريكور حريصاً على نشر كتاب غادامير دونما أي اجتزاء. وتعكس المراسلات المتبادلة بين ريكور وفرانسوا فال مدى تشبث ريكور بالكتاب. «**فيما يخص كتاب غادامير أود أن نعالج مسألة نشر طبعة كاملة له...، ولا أحبذ نشر أجزاء مختارة منه.**[4]» لم يتأخر رد فرانسوا فال، الذي كان مكلفاً بإدارة سلسلة «النظام الفلسفي» كثيراً على رسالة ريكور، الذي كان في شيكاغو في الثالث من ماي 1972. أخبر فال من جديد ريكور باستحالة تسويق كتاب تفوق صفحاته السبعمائة. لذا كان الحل النهائي نشر نسخة مبتورة. فشرع ريكور آنذاك ـ بعد موافقة غادامير- في إنجاز عملية الاجتزاء الضرورية، وكانت عملية شاقة استغرقت صيف ريكور بكامله سنة 1993. «**كنت أخصص ثلاث ساعات في اليوم لترجمة غادامير تلك. وإذا ما تمكنت من إنجاز النص النهائي بعد عودتي من شيكاغو، فهل سيكون بالإمكان طبع الكتاب مباشرة؟ لقد حذفت 180 صفحة من أصل 500 صفحة.**[5]» لكنّ الكتاب لم يصدر عن منشورات سوي، في صيغته الموجزة، إلا سنة 1976عقب مجموعة من التقلبات.

وانتظرت النهاية السعيدة للمجازفة بنشر كتاب ضخم عشرين سنة، ففي 1996 صدرت النسخة الكاملة للكتاب دونما اجتزاء من دار سوي، وكان ريكور أيضاً المبادر بهذا النشر، فقد اقترح في سنة 1992 على بيير فريشون، المتخصص في

2 François Whal, lettre à Paul Ricœur, 15 juin 1964, archives Le Seuil

3 Ibid, 7 avril 1964, archives LeSeuil.

4 Paul Ricœur, lettre à François Whal, 25 avril 1972, archives Le Seuil.

5 Ibid, 14 aout 1973, archives Le Seuil.

الفلسفة الألمانية والمدرس ببوردو، مراجعة ترجمة إتيان ساكر وإكمالها، يقول فريشون: «**كتبت إلى ريكور بمجرد انتهائي من مراجعة الترجمة وإتمامها، فشكرني، وأخبرني أنّ ما قمت به أزال عنه تحسره**[6]».

احتفت يومية ليبراسيون بالترجمة الكاملة لـ «الحقيقة والمنهج»، وخصصت لها ثلاث صفحات كاملة عبر حوار مطول مع ريكور لعرض الكتاب المترجم. حلل ريكور الطريقة التي قرئ بها الكتاب في فرنسا سنة 1976، وكيف أنه اعتبر مجرد رد فعل ضد النزعة المنهجية لإبستمولوجيا العلوم، والحال أنه «**يُعدّ أهم كتاب نشر في ألمانيا بعد كتاب الوجود والزمان لهايدجر**[7]». أدرك ريكور التشابه بين اللعبة التأويلية عند غادامير، باعتبارها الخيط الناظم لأنطولوجيا العمل الفني، ولعبة الحوار الأفلاطوني. فقد شكلت الخصوبة المنتجة للعمل الفني والانفتاح الدائم للحوار الأفلاطوني طبيعتين تشكلان عماد التأويلية الغادامرية التي تتغذى من الأفلاطونية في معارضتها لأطروحات المثالية الألمانية بشقيها الكانطي والهيجلي.

لا يمكن النظر إلى التطور الفكري لكلٍّ من ريكور وغادامير بلغة التأثير والتأثر، وإنما باعتباره تطوراً لفكرين متوازيين وجدا نفسيهما في وضعيات جدّ متقاربة. وقد سمح هذا التطور لريكور بأن يعبئ تقليداً ألمانياً بكامله ينطلق من التأويلية المثالية ليصل إلى غادامير، وأن يجذر بذلك موقفه النقدي تجاه مزاعم البنيوية بإخضاع المعنى الجزئي للمنطق الكلي للعلامة.

إلا أنّ ريكور انطلق ـ كما تقدّم- من موقف مختلف تماماً عن موقف غادامير، فلم يتخلَ عن الرؤية التأملية أو عن توسيع الكوجيطو، الذي رغم انكساره الداخلي، يأبى أن يغيب البتة عن الأفق الفلسفي.

تندرج دراسات التأويلية لدى ريكور ضمن سلسلة من المنعطفات والتنقيبات والحَفْر فيما من شأنه إعادة سبر الذات الفلسفية. ولا يتعلق الأمر عنده بأيّ قطيعة مع مواقفه الوجودية والظاهراتية السابقة، لأنه إذا كان قد استدعى استنباتاً للتأويلية، فلأنّ التربة الظاهراتية كانت مهيأة لذلك. «**تظلّ الظاهراتية مفترضاً غير قابل للتجاوز بالنسبة للتأويلية، كما يتعذر على الظاهراتية، من جهة ثانية، أن تعيد تأسيس نفسها دون مفترض تأويلي**[8]».

أكيد أنّ ريكور انطلق من التعارض اللفظي الظاهر بين كلا البرنامجين، الظاهراتي بمنزعه نحو البحث عن المعنى داخل الوعي وترسيخ الذاتية، والتأويلي المؤسس للشروط الأنطولوجية للفهم كجدل بين الاقتراب والابتعاد، تلعب فيه الآثار وتأويلاتها المتعاقبة دور الوسيط الدائم. فلم تستنفد الظاهراتية بعدُ كلّ ممكناتها الكامنة في الطابع الكوني للقصدية، والذي يصير الوعي بموجبها حاملاً لمعنى خارج ذاته، إذ لا ينبغي للذات أن تظلّ أفق الاشتغال على المعنى. وإذا كان من اللازم تجاهل الذات كأصل أثناء العبور التأويلي، فمن أجل القبض عليها من جديد في وضعية أكثر تواضعاً. وإذا كانت مهمة الفلسفة هي معرفة الذات، فالثمن رفض التمحور حولها. ففي سيرورة تنبسط أمام القارئ وهو يجد

6 Pierre Fruchon, entretrien avec l'auteur.

7 Paul Ricœur, libération, 4 juillet 1996.

8 Paul Ricœur, « Phénoménologie et herméneutique », Phanomenologische Forschungen, Verlag Karl Alber, Fribourg-en-Brisgau, 1975, p. 31-71 ; repris dans Du texte à l'action, po. Cit., p. 40.

نفسه أمام نص غريب لا يستطيع فهم حقيقته إلا إذا استوحش عالمه الخاص. «**أستعيض عن أناي، السيد لنفسه، بالآخر المتلمذ على النص**».[9] وفي حين اعتبر البنيويون الظاهراتية برنامجاً متجاوزاً لم يعرف كيف يأخذ بعين الاعتبار أولوية اللغة في الستينيات، دافع ريكور عن ظاهراتية تأويلية تدخل في حسبانها أولوية اللغة وتحتفظ في الآن نفسه بالحدس الظاهراتي.

وبقدر ما أمكن لغادامير الارتكان إلى تقليد تأويلي خصب في ألمانيا، بقدر ما كان ريكور يستدعي أشباحاً خاملة الذكر في المشهد الفلسفي الفرنسي، وكان مبتغاه التعريف بحيوية التأويلية والاعتراف بها في فرنسا التي كانت العلوم الاجتماعية فيها شديدة الارتباط بوضعية أوغست كونط، ومن بعده بإميل دوركهايم الذي وجد في البنيوية نفساً جديداً.

إنّ التقليد التأويلي إرث الأسلاف، حيث نظفر بمصطلح الهيرمينوطيقا لدى أفلاطون عندما ربط بين فعلي الفهم والتأويل. وهو مصطلح يحيل على المعنى الكامن وراء ما يظهر، وسوف يعرف انشغالاً متجدداً به في الأعمال التفسيرية، خاصة المتعلقة بالعلوم الدينية. وكان يلزم انتظار بداية القرن التاسع عشر مع شلايرماخر من أجل أن تصير التأويلية الجهوية المسيحية نظرية عامة للفهم، في محاولة للتوفيق بين المنظور الكانطي والدعوى الرومانسية إلى نسج علاقة حية مع الخلق. دعا شلايرماخر إلى تأويلية قادرة على مواجهة كلّ الأشكال الخاطئة للفهم، في إطار توتر بين قطبين هما المؤلف والنص. ينحو **شلايرماخر**[10] منحى التأويل ذي النزعة النفسية في التقليد الرومانسي.

ينتقل المشروع التأويلي مع ديلتاي من مستوى فهم النص إلى مستوى الفهم التاريخي. فهو يريد إعطاء العلوم الروحية وضعاً إبستمولوجياً يكون فيه التاريخ واجهة أمامية، ويضع تقابلاً بين التفسير الذي هو حكر على علوم الطبيعة، والفهم الذي هو من اختصاص علوم الروح. «**تتأسس علوم الروح على العلاقة بين التعبير عن التجربة المعيشة والفهم**[11]». ومقارنة مع العالم المادي بقوانينه، يحدد ديلتاي نوعاً من الإبستمولوجيا يخصّ العالم النفسي، وضمنه يندرج التاريخ وتتحقق المعقولية فيه انطلاقاً من إدراك نفسيات الأفراد. فإبستمولوجيا علوم الروح تقتضي فعلاً تأويلياً يهدف إلى إعادة البناء، بتحويل العلامات النفسية المموضعة. وقد وجد ريكور لدى ديلتاي اهتماماً خاصاً بالبنية الداخلية للنص، كواقع مستقل عن القارئ، وينسجم صدى هذا الاهتمام مع الأبحاث المعاصرة المرتبطة بالمنعطف اللساني.

يخلص ديلتاي إلى تعميم مفهوم التأويل ليشمل مفهوم معنى الحياة، المحكوم بزمانية ثلاثية الأبعاد، كأثر للماضي وقيمة للحاضر وهدف للمستقبل. وإنّ فهماً كهذا، يرتبط بالتاريخ الكوني، لا يصير حاملاً لمعنى إلا عندما يتمّ الالتفات إلى الآخر. «**أن أفهم ذاتي، فهذا يعني أن أقوم بأكبر انعطاف نحو الذاكرة الكبرى، التي تضم كلّ ما صار ذا دلالة بالنسبة لمجموع البشرية**[12]».

---

9 Paul Ricœur, ibid, p.54.

10 شلايرماخر (1834/1768) لاهوتي بروتستانتي، فيلسوف ألماني، طوّر تأويلية فلسفية..

11 Dilthey, L'Explication du monde historique dans les sciences de l'esprit(1910), Cerf, Paris, 1988, p. 86.

12 Paul Ricœur, « La tâche de l'herméneutique », in F. BOVON et G. ROUILLER (dir.), Exegis, Problèmes de méthode et exercices de lectures, Delachaux et Niestlé, Neuchâtel, 1975, p. 179-200 ; repris dans Du texte à l'action, op.cit. p. 86

يظلّ مشروع ديلتاي، حسب غادامير، موسوماً بأفق المعيش السيكولوجي. ولا بدّ لموقف تأويلي تتجاذبه لاعقلانية فلسفة الحياة وطموح فلسفة المعنى أن يشهد انتكاسته مع ديلتاي، الذي انتقل من تصور عن التأويلية كأداة بسيطة للتحليل إلى تصور يعتبرها وعياً تاريخياً كونياً. «**في المقام الأخير، وجد ديلتاي البحث في الماضي التاريخي فكاً للرموز وليس تجربة تاريخية**[13]». وظف غادامير ثنائية ديلتاي لصالحه، وراجعها انطلاقاً من الأنطولوجية الهيدجيرية، واعتبر أنّ المأزق الذي وقع فيه ديلتاي وهو يسعى لتجاوز التناقض الملازم للمثالية في فهم التاريخ يرجع إلى كونه ظلّ حبيس نزاع بين منهجيتين، وبين أولية الوعي الذي يظل سيد نفسه. لم ينصف غادامير بنقده هذا ديلتاي، حسب ريكور، لأنه لم يدرك مآلات تصوره التي تسمح بموضعة مفهوم النص المعزول عن المؤلف والموعود بوجود كيان ومعنى خاصين.

على عكس غادامير، سوف يرفض ريكور تدريجياً وبشكل جذري طرح ديلتاي القائل بالتعارض المبدئي بين علوم الطبيعة وعلوم الروح، وسيعتبره طرحاً مدمراً، بل يمكن القول إنّ مشروعه برمته يهدف إلى تجاوز هذا الطرح البديل والمفقر. فهل يسمح مؤلف غادامير «الحقيقة والمنهج» بهذا الفضاء المنشود؟ هل يمكن أن نجد فيه حلاً يغذي طموح ريكور؟ وهل يمكن اعتبار ريكور التلميذ الفرنسي لغادامير؟ ليس في الأمر شيء من هذا، وتكفي الإشارة إلى السؤال الجذري الذي طرحه ريكور وأشار فيه إلى الفارق الذي يفصل تأويليته عن الفيلسوف الألماني: «**السؤال الذي يطرح نفسه هو مدى أحقية الكتاب في حمل عنوان «الحقيقة والمنهج**[14]». أكيد أنّ الهدف الأساس لمشروع غادامير يكمن في تجاوز مآزق تأويلية رومانسية، لكن معارضته للذاتية دفعته إلى إحياء حكم قيمة مرتبط بالتقليد وبالسلطة، وإلى نقد جذري للفلسفة النقدية وفلسفة التفكير. «**وعلى الرغم من روحه الاستفزازية، -حتى لا أقول المستفزة- يكتفي خطاب غادامير بالمرافعة عن البعد التاريخي على حساب اللحظة التأملية**[15]». تكمن الإشكالية التي يطرحها ريكور على منهج غادامير في السبيل إلى إقحام نفحة نقدية في وعي انتماء لا يقوى على إقامة مسافة مع الأشياء. فالتحرر من سلطة التأويلية الرومانسية تفترض، حسب ريكور، إعادة الاعتبار للّحظة النقدية الداخلية لعملية الاستدماج، بالطريقة ذاتها التي تطرح بها البنيوية نفسها كمرحلة عقلنة لسيرورة انتماء أكثر امتداداً. يميل ريكور بشكل جلي إلى الربط بين الحقيقة والمنهج، ويرفض في الوقت ذاته الفصل بين فعل التأويل وفعل الفهم. «**يمكن طرح المأزق الذي يستضمره عنوان غادامير «الحقيقة والمنهج» كما يلي: إمّا أن نمارس المنهج، فنفقد الكثافة الوجودية للواقع المدروس، أو نمارس الحقيقة فنضطر إلى نزع الموضوعية عن العلوم الإنسانية. ينصب كل تفكيري في محاولة تجاوز هذا المأزق**[16]».

يرفض ريكور حدي البديل، ويدخل على خط المواجهة بين هابرماس وغادامير، باحثاً عن سبيل من شأنه التوفيق بين الطرحين: يتمثل الأول في ممارسة وعي نقدي انطلاقاً من الإرث الكانطي، والثاني في **تبني تأويلية تستند إلى التقليد**[17].

13 Hans-Georg GADAMER, Vérité et Méthode(1960), Le Seuil, paris, 1996, p. 261.

14 Paul Ricœur, « La tâche de l'herméneutique », op. 97.

15 Ibid, p. 98.

16 Paul Ricœur, ibid, p. 101.

17 Paul Ricœur, « Herméneutique et critique des idéologies », in E. CASTELLI (dir), Démythisation et Idéologie, Aubier, Paris, 1973, p. 25-64 ; repris dans Du texte à l'action, op.cit. p. 333-377.

يواجه هابرماس تأويلية التقاليد التي يدعو إليها غادامير برزمة من الحجج هدفها طرح مشروع بديل قوامه نقد الإيديولوجيات. وكونه مدافعاً عن مشروع حداثي يرجع فيه فضل السبق لكانط، يطرح هابرماس الفكرة الناظمة لرهان تواصلي، ويضع مفهوم التوافق كمشروع جماعي، رافضاً أنطولوجية غادامير. وفي هذا الصدد، عندما يفترض غادامير وجود اتفاق أولي يسبق فعل التواصل، يصوغ هابرماس معالم نظرية تمكن من وصف العنف والرقابة البدائيين، الملازمين لحركة التواصل، والمرتبطين بالرغبة في السيطرة والاستغلال. يمنح هابرماس بهذه الصيغة، للعلوم النقدية والاجتماعية وخاصة للتحليل النفسي، مكانة محورية في الفلسفة الحديثة، بينما يرغب عنها غادامير ويدير لها ظهره، مفضلاً التمييز بين علوم الروح وعلوم الطبيعة، متجاهلاً البعد النقدي والتفسيري في مشروعه التأويلي العام. **انطلقت شرارة هذا السجال في ألمانيا عام 1971**[18].

ينزعج ريكور من الطابع الإقصائي لكلا الموقفين المتصارعين، ويقترح انطلاقاً منهما «**تأويلية نقدية**[19]» في وفاء صرف للتقليد الريكوري. لم يكن طموح ريكور بناء نسق فوقي يحتوي الخصمين (هابرماس وغادامير) واعتلاء برج عاجي، بل الحرص بكل تواضع على حثهما على الإصغاء المتبادل، وتيسير الحوار بين هذين التيارين اللذين يحظيان بالقوة والأهمية نفسها. ويقترح ريكور تغيير منطلق المسألة التأويلية «**حتى يصير الجدل بين تجربة الانتماء والتباعد المستلب مفتاح الحياة الداخلية للتأويلية**[20]». يقترح ريكور إثراء الطريقة التأويلية برافد نقدي وبأساليب شتى. لا يجب اعتبار المسافة النقدية في المقام الأول مجرد تقهقر أنطولوجي بسيط، بل وسيلة ضرورية وشرطاً لا مندوحة عنه في الفعل التأويلي، وعلى التأويلية في المقام الثاني، أن تتخلى عن «**ثنائية ديلتاي المدمرة**[21]» والمضي بعيداً في سيرورة الموضعة، حتى نتلمس الدلالات العميقة، وننشئ جدلاً من شأنه الجمع بين الحقيقة والمنهج. وفي المقام الثالث والأخير يجب ألّا يصبح الفهم مجرد ناقل لنوع من الذاتية داخل النص، بل عاكساً لها. يستضمر الفهم نقداً للوعي الخاطئ كما يطرح ذلك هابرماس عندما يضفي على نقد الإيديولوجيات بُعداً ميطا-هيرمينوطيقياً. يفترض في القطب النقدي أن يتغذى من القطب التأويلي، ويسمح بالجمع بين الطريقتين. فالتأويلية لا تقدم النقد على أنه الأول أو الأخير، بل تعتمد دائماً على إعادة تأويل الإرث الثقافي، وخاصة تلك التقاليد التي أعيد اكتشافها فتحولت إلى طقوس جديدة «**لهذا السبب كان من اللازم على كلّ تأويلية تاريخية البدء بخلخلة التقابل التجريدي بين التقليد والعلم التاريخي، وبين التاريخ والمعرفة حول التاريخ. ففعل التقليد الذي بقي حياً، وفعل البحث التاريخي يشكلان فعلاً وحيداً لا يجد فيه التحليل إلا نسيجاً منسجماً من الأفعال المتبادلة**[22]». فالمواضيع التي تخضع للفهم التاريخي ـ الهيرمينوطيقي غير محددة سلفاً، لأنّ المعنى ليس متعالياً على

18 Hermeneutik und Ideologiekritik, Frankfort, Suhrkamp, 1971.

19 Paul Ricœur, «Herméneutique et critique des idéologies », op.cit. p. 362.

20 Ibid, p. 365.

21 Paul Ricœur, ibid, p. 367.

22 Hans-Georg GADAMER, Vérité et méthode, op.cit. p. 304.

الموضوع، والاكتشاف التدريجي للمعنى محايث لبناء الموضوع. يتوجب على مشروع التحرر الذي تطمح الطريقة النقدية لهابرماس إلى تجسيده، أن ينطلق إلى إعادة تأويل الماضي «**وإعادة اشتغال خلاق للإرث الثقافي**[23]».

يختم ريكور استدلاله مفصحاً عن المسكوت عنه في الطريقة النقدية التي تعرض نفسها بنوع من الاستعلاء في الوقت الذي تتحدر فيه من تقليد يكمن في التحرر «**لا شيء يعتبر أكثر خداعاً من أنطلوجيا التوافق المسبق وخطاب النهايات التحريري**[24]».

تنماز التأويلية إذن حسب ريكور بفرادتها، وتتخلى عن حلمها الرومانسي القديم بتوحيد جميع أنواع التأويليات في تأويلية وحيدة جامعة. فتعدد التأويلات وصراعها أمر ضروري ينمّ عن تعدد أنماط التساؤل المفضية إلى حجج تملك مشروعية جهوية خاصة «ثمّة أساليب متعددة لقراءة نص حجاجي أو أدبي»[25]. فعلى سبيل المثال يمكن قراءة أسطورة أوديب قراءتين مختلفتين تملكان القدرة نفسها على الإقناع، ففرويد يرى في الأسطورة التعبير عمّا هو سابق عن تجربتنا، أي عقدة أوديب. أمّا سوفوكليس فيعتبر الأسطورة تمثيلاً لتراجيديا الحقيقة، التي تفترض المرور عبر سلسلة من اختبارات العبور المؤهلة. لا تولي القراءة الثانية، بانفتاحها على المستقبل، أهمية قصوى لجريمة قتل الأب أو لزنى المحارم. «**لا تفرض القراءة الأولى الثانية، ولا الثانية الأولى، ويلزم الأخذ بهما معاً**»[26].

يضفي غادمير صبغة أنطولوجية على تأويليته، لأنّ التأويل عنده جزء لا يتجزأ من الكينونة باعتبارها فهماً مكتملاً، ويقيم تقاطباً بين الألفة والغرابة، من شأنه أن يحدد حقل البحث لدى المؤول: «**تشتغل التأويلية في هذا الحيز البيني، وهو مجالها الحقيقي**»[27]. ويؤثر قطب الانتماء والمشاركة في التقليد، على غرار هايدغر، وينتصر للإستيطيقا كأسلوب ممكن لجعل التأويلية كونية، ويفترض وجود عقل داخلي في اللغة من طبيعة غير نفسية، لكن تجذره المسبق في الحوار على النمط الأفلاطوني، يجعله يشرك في العالم ذاتاً مسلوبة المعنى «**إنّ تجذر اللغة في حوار يجمع المصرح به والمسكوت عنه، يتمم بفنائيتنا أساس الكونية الفلسفية التأويلية**»[28]. إنّ التزحزح الجذري للذات خارج مركزها في هذه الأنطولوجيا هو ما حدا ببير فريشون إلى نعتها بـ «**الأفلاطونية الأخلاقية**»[29]. يرفض ريكور، من جانبه أيضاً، الإقصاء الجذري للذات، ويقيم تماثلاً بين الحركتين التأويليتين اللتين تبدوان متنافرتين ظاهرياً، حركة الانتماء والتجذر التي يدافع عنها غادامير، وحركة النقد والتباعد التي تمثلها اللحظة المنهجية الكانطية المتعلقة بشروط إمكان القول. وتنبثق عن هذا التوفيق علاقة جديدة مختلفة بين الفلسفة والعلوم الإنسانية.

---

23 Paul Ricœur, « Herméneutique et critique des idéologies », op. p. 375.

24 Ibid, p. 376.

25 Paul Ricœur, Présence protestante, entretien avec Olivier Abel, Antenne2, 15 décembre 1991.

26 Ibid.

27 Hans-Georg GADAMER, Vérité et méthode, op.cit. p. 317.

28 Jean Grondin, L'Horizon herméneutique de la pensée contemporaine, Vrin, paris, 1993, p. 249-250.

29 Pierre Fruchon, entretien avec l'auteur.

يمكن أن نميز في هذا التباين اختلافاً في الحساسيات بين أنطولوجيا ذات توجه كاثوليكي لدى غادامير، تحتفي بمفهوم الانتماء، وبروتستانية تدفع ريكور إلى إقامة تماثل بين التماهي والغيرية، وبين الانتماء والتباعد المطلوبين بالنظر إلى التقليد. لكنّ غادامير وريكور يتلاقيان ويتفقان في الوساطة النصية التي تمكن من المشاركة في العالم. وهذا ما يمنح «الحقيقة والمنهج» أهمية قصوى بالنسبة إلى ريكور، إذ جعله يستعيض عن هاديغر بغادامير ما دام قد وجد فيه اعتناء بالبعد النصي، وقدرة على التخلص من المأزق الذي أفضى إليه الطرح الأنطولوجي لمسألة الفهم، وتجاوزاً للحيز السيكولوجي الذي حصر فيه ديلتاي الفهم، نحو مجال التاريخانية الذي جنبه الوقوع في النزعة الآنوية.

ممّا لا ريب فيه أنّ غادامير عزز ثقة ريكور بمساره التأويلي الخاص، الذي قاده من البحث عن الجزء الباطن في منبع النص بإيثار التشكيك التأويلي إلى التساؤل عن تلقي النص عند مصبه تزامناً مع فعل القراءة. «**يقف جريان كلّ عمل إبداعي عند فعل القراءة ...، والقراءة مكان للصراع، إنه صراع مركزي بين ما يقدّمه المؤلف، وما يحمله القارئ من انتظارات واعتراضات**»[30].

لا تناقض الأعمال التأويلية لريكور مواقفه الفلسفية السابقة، فهي ليست سوى نقط حفر إضافية من شأنها اختبار صلاحية تلك المواقف الفلسفية، فلم تقطع مع الذات أو مع اللحظة التأملية الأولى، وما كثرة حديث ريكور عن جون نابير واغترافه من معين فكره، لدرء مخاطر التيه في دروب الفكر الملتوية لعصره، سوى دليل على ذلك. ظلّ ريكور إذاً وفياً لماضيه الكانطي الجديد، ولم يتملص منه كما فعل بيير كولان الذي سلك طريقاً معاكسة[31]. لقد كانت لحظة المنعطف التأويلي في الواقع أيضاً عودة إلى بيير نابير[32]. سعى ريكور إلى الجمع بين موقفين من شأنهما الإسهام في بناء المشروع الفلسفي نفسه، شريطة الوعي بالفرق بين الفلسفة التأملية والحدس والإسقاط المباشر للكوجيطو «**إنّ الفلسفة التأملية نقيض فلسفة المباشر**»[33]، فالأنا لا يمكن القبض عليه إلا عبر أفعاله، ولا يمكن اختزاله في مجرد الشفافية السيكولوجية، بدءاً من اللحظة التي يهدف فيها التأمل إلى إعادة القبض على أنا الكوجيطو في مواضيعه ومنجزاته وأفعاله. ويظلّ أفق التأمل التأويلي دائماً معرفة الذات.

يستشعر بول ريكور الاطمئنان وهو يعتمد مواقف جون نابير في تأكيده: «**يظهر العالم المحسوس في كليته أحياناً، وكلّ الكائنات التي نتعامل معها كنص قابل للقراءة**»[34]. ويستنتج ريكور من هذا القول في معرض حديثه عن نابير «**من**

30 Paul Ricœur, entretien avec Alain Veinstein, France culture, 17 mai 1994.

31 Pierre COLIN, « L'héritage de Jean Nabert », Esprit, n°7-8, 1988, P. 119-128 ; « Herméneutique et philosophie réflexive », *Paul Ricœur. Les métamorphoses de la raison herméneutique*, Cerf, paris, 1991, p. 15-35

32 Paul Ricœur, Préface à Jean NABERT, *Eléments pour une éthique*, Aubier, paris, 1962 ; « L'acte et le signe chez Jean Nabert », *Etudes philosophiques*, PUF, Paris, 1962, n°3, p. 339-349 ; repris dans *Le Conflit des interprétations*, op.cit. p. 211-221 ; « Herméneutique des symboles et réflexion philosophique », Archivi di filosofia, 1962, p. 19-34 ; repris dans le Conflit des interprétations, op.cit. p. 311-329.

33 Paul Ricœur, Le Conflit des interprétations, op.cit. p. 322.

34 Jean NABERT, Eléments pour une éthique, op.cit. p. 48

**أجل استخدام لغة غير تلك التي استخدمها نابير، علماً بأنّ عمله يدعو إليها، وبالنظر إلى كون التأمل ليس حدس الذات بالذات، فإنّ تلك اللغة ليست سوى لغة التأويلية»**[35].

لا انفصام إذاً بين نموذجين فلسفيين، حتى وإن بدا أنّ هناك انتقالاً لأمد طويل إلى ما يخبرنا به الفكر الرمزي حول كينونة الإنسان، فإنّ منطق اللاوعي وقواعد السيميائيات وأفق الفلسفة التأملية تظلّ أساسية بالنسبة إلى ريكور، الذي يتساءل في أوج الصراع التأويلي مع البنيوية «**ما مستقبل الفلسفة التأملية؟ أجيب: إنّ الفلسفة التأملية التي تحملت تصحيحات التحليل النفسي والسيميولوجيا وتعليماتها قد سلكت طريقاً طويلة ومنحرفة في تأويلها للعلامات الخاصة والعامة، النفسية والثقافية، التي تعبر بواسطتها الرغبة في الكينونة والجهد الوجودي اللذين يشكلاننا**»[36].

إنّ قراءة السبيل التي شقها ريكور شابها كثير من سوء الفهم، فبعض أنصار الفلسفة التأملية يعتبرونه قد انساق مع منعطفاته قبل أن يعود أخيراً إلى ذاته مع إصداره لكتاب: «الذات عينها كآخر». وأمّا البعض الآخر، أمثال جون جروندان، المتخصص في التأويلية والمتتلمذ على غادامير، فلم يمنح ريكور سوى هامش ضيق ضمن التأويلية المعاصرة، لأنه «**لم يطور أيّ تأويلية نسقية**»[37]. إنّ جون جروندان قد منح ريكور حيزاً ضئيلاً في المشهد الذي رسمه للتأويلية المعاصرة، حيث اكتفى بتقديمه كمدافع عن تأويلية وضعية منحصرة في نقاش منافح عن المقاربة التأويلية في مواجهة خصمها المتمثل في التحليل النفسي والسيميولوجيا ومختلف أشكال النزعات المنهجية[38]. حصر ريكور إذن التأويلية في وضعية دفاعية ضيقة، وانغلق بذلك على إرادته الإدماجية، في حين تأبى السيمولوجيا والبنيوية، حسب جروندان، أن تدمج في التأويلية «**أعاتب عليه عدم تيسيره لي إبراز إسهامه الخاص**»[39].

إنّ اختزال أعمال ريكور في مجرد الدفاع عن التأويلية، لتبخيس أصالة إسهامه الذي يجد مبرره في القولة المأثورة، المخترقة لكافة مشروعه: «تفسير أكثر لفهم جيد»، ومع ذلك فإنّ إنجاز هذا البرنامج الطموح يناقض الحكم المتحامل الذي لا يرى في استراتيجية المنعطفات الطويلة إلا تعبيراً عن «**منطق الدفاع**»[40].

إنّ الموقف النقدي لجون جروندان يتناغم في الواقع مع موقف غادامير من ريكور، إذ يرى الفيلسوف الألماني أن ريكور لم يقطع جذرياً مع ديلتاي، أي مع التأويلية منظوراً إليها كمنهجية للعلوم الإنسانية. وهنا مكمن التعارض بين ريكور من جهة، وهايدجر وغادامير من جهة أخرى، فالأول يسلك طريقاً طويلة، بينما غريماه يسلكان طريقاً أقصر، لا

35 Paul Ricœur, « L'acte et le signe chez Jean Nabert », *Le Conflit des interprétations*, op.cit. p. 221.

36 Paul Ricœur, « la question du sujet. Le défi de la sémiologie », 1967, cité par Pierre COLIN, « Herméneutique et philosophie réflexive », op.cit. p. 30.

37 Jean Grondin, entretien avec l'auteur.

38 Jean Grondin, «l'herméneutique positive de Paul Ricœur: Du temps au récit», L'Horizon herméneutique de la pensée contemporaine, op.cit. p. 179-192.

39 Jean Grondin, entretien avec l'auteur.

40 Jean Greisch, «Bulletin de philosophie. La raison herméneutique en débat», Revue des sciences et philosophiques et théologiques, t. 78, n° 3, juillet 1994, Vrin, Paris, p. 450.

ترتهن فيها التأويلية بإشكالية المعرفة العلمية، بل تشمل عالم الحياة كله، وعالم الموجود في العالم. إنّ ما يتخلى عنه ريكور هو هذه الأنطولوجيا التي تزعم الارتقاء إلى مستوى الأساس الأول والأخير. ويتغيا المشروع التأويلي لريكور الكشف عن الوساطات بين الكائن والمعنى، وبين هويّة المؤلف ومنتوجه، وبين السياق السوسيوتاريخي والفاعلين فيه.

وجد غادامير وريكور نفسيهما ـ رغم اختلاف توجيههما ـ يقتسمان الانشغال نفسه في علاقتهما بالتاريخانية، وفي تحويلهما التقليد إلى تقليدانية حيّة. كما يشهد على ذلك إصدار ريكور لمؤلفه «الزمن والسرد» بين سنتي 1983 و1985، وتركيزه على مفهوم الهويّة السردية.

وقد ظل التواطؤ بين ممثلي التأويلية في ضفتي نهر الراين قائماً، ويشهد عليه لقاؤهما المنعقد بباريس في نونبر 1993، حيث قدّم صاحب «الحقيقة والمنهج» ندوة في جامعة السوربون حول موضوع «اللغة والتعالي» أمام حشد غفير. وكشفت مداخلته عن أفق آخر للانشغال المشترك مع ريكور، يتمحور حول الحوار والتفاهم المتبادل «**اللغة حوار دائم**»[41]. في اليوم الموالي نظمت مائدة مستديرة جمعت كلا من ريكور ودريدا وبولان وليوتار وماريون، ولاروبيل وريتير في مناظرة حول غادامير بالحي الجامعي بباريس. «**أدرك غادامير عام 1993 وجود توافق بينه وبين ريكور**»[42]. وفي الحادي عشر من فبراير عام 1995 سافر ريكور إلى هايدلبرغ للاحتفال بعيد ميلاد غادامير الخامس والتسعين، فسُرّ هذا الأخير بالزيارة، وبمناسبة هذا اللقاء الحميمي، تعمّد ريكور، في كلمته، تناول موضوع سبق لغادامير أن عالجه، يتعلق بـ «السلطة والاعتراف» احتفاء بمضيفه «**لا تجد سلطة الأشخاص أساسها النهائي في خضوع العقل وتنازله بل في فعل الاعتراف والمعرفة [...] فليست السلطة حقاً بل استحقاقاً**»[43]. وفي إيثاره المعهود للحوار أشار ريكور إلى عمق أطروحات ثلاثة مفكرين يهود، وهم فرانز روزنزفايك Franz Rosenzweig وهانز جوناس Hans Jonas وإيمانويل ليفيناس Emmanuel Levinas، فوجدت إشارته صدى خاصاً في بلد لطالما اضطهدت فيه الثقافة اليهودية الألمانية رغم ازدهارها «**إزاء هؤلاء الفلاسفة الألمان، يشكل استحضار ليفيناس والحديث عن الحب، والتذكير بقوله: «لا تقتلوني» لحظة قوية، ليس هدفها الاتهام بل الدعوة إلى الاعتراف بإرث الآخر**»[44].

يسلم ريكور بوجود أرضية ممكنة للاتفاق بين جميع الموروثات الثقافية على اختلافها، لكنه يدعو في المنحى نفسه، إلى التفريق المنهجي بين الحدث والبنية، وبين اللغة والكلام، وبين السنن والرسالة، وبين العقل والزمن.

وتطمح تأويلية ريكور في آخر المطاف إلى تحويل آلام الماضي إلى موارد لجدل حي يضفي المعنى على المستقبل، تأويلية تهدف إلى محاربة سوء الفهم وعوائق التواصل بين الثقافات.

41 Hans-Georg Gadamer, «langage et transcendance», conférence à la Sorbonne, présentée par Jacques Poulain, entretien avec l'auteur.

42 Jacques Poulain, entretien avec l'auteur.

43 Hans-Georg Gadamer, Vérité et Méthode, op.cit. p. 300.

44 Jeffrey Barash, entretien avec l'auteur.

# هيدجر والتحول التأويلي[1]

◆ هانس ألبرت[2]
ترجمة: عبد السلام حيدر[3]

**الملخص التنفيذي:**

تتناول هذه الدراسة - للفيلسوف الألماني هانز ألبرت - الاتجاه التأويلي الألماني بالنقد، خاصة الاتجاه الفلسفي الذي مثله كلٌّ من مارتن هيدجر وتلميذه جدامر. وهانز ألبرت لا ينكر كون هيدجر فيلسوفاً كبيراً، لكنه يرى أنّ فلسفته اشتملت على شك جذري في الثقافة الحديثة، وكان هذا على وجه الخصوص حينما أقدم على محاولة وضع اللغة، وفكرة الحقيقة المرتبطة بها، موضع التساؤل والارتياب. ويرتبط بذلك أنه اتهم الموروث الفلسفي بأنه أخطأ التوجه، وقال إنّ جذور هذا الخطأ تعود إلى الفكر اليوناني. وبهذا وضع الفكر الحديث الذي تطور عن هذا الموروث وجهاً لوجه مع فكر ذي طبيعة مغايرة، يتناقض مع الفكر العلمي الحديث، ويقترب من الشعر والخيال. وقد انتهى به الأمر إلى مذهب في الوجود يمكن للمرء أن يحدده بدقة بأنه منهج خلاصي، لكن دون إله، ففي هذا المنهج يحتل الوجود مكاناً يُعطى عادة في التقليد المسيحي للإله فقط. ويمكن للمرء ودون مصاعب أن يفهم هذا المنهج بوصفه امتداداً للفكر التاريخي الفلسفي.

وعلى أثر هيدجر أقدم جدامر على محاولة إثبات شموليته للفهم، كي يدلل بالتالي على الأهمية الأصيلة للتأويل كما يفهمه لكل أنواع التجارب الإنسانية. وقد حاول في الوقت نفسه، كما حاول هيدجر قبله، التشكيك في النموذج الموضوعي للتفكير العلمي، وفيما يرتبط به من هدف معرفي ومنهج توجيهي، وأن يجعله ـ على أساس تأويل ما ـ أمراً نسبياً، مدعياً في كلّ ذلك ضرورة تجاوز ما في التأويل الكلاسيكي من تطلع يميزه نحو الموضوعية. وهذه الفلسفة التأويلية التي طورها جدامر، والتي تتبع بعض موضوعات الفكر الهيدجري، تختلف بشكل تام عن التأويلية الكلاسيكية التي تُفهم على أنها "منهج لتفسير النصوص" وحسب. فتأويلية جدامر تزعم أنها تقدم تصوراً شاملاً ومهماً للتجربة الإنسانية كلها، وأنها تتجاوز ما في النظرية المعرفية حتى الآن.

1 ترجمة الباب الأول من كتاب (Kritik der reinen Hermeneutik, Der Antirealismus und das Problem des Verstehen) أي "نقد التأويل المحض: اللاواقعية ومشكلة الفهم» (1994) للفيلسوف الألماني المعاصر هانس ألبرت.

2 هانس ألبرت (Albert Hans) من مواليد (كولونيا بألمانيا سنة 1921)، عمل أستاذاً للفلسفة بجامعة هايدلبرج حتى خروجه على المعاش سنة 1989 وهو يعيش في هايدلبرج حتى الآن، ويُعدّ ممثلاً لتيار «العقلانية النقدية» في الفلسفة الألمانية المعاصرة.

3 مترجم مصري حصل على دكتوراه الفلسفة في الآداب من جامعة بامبرج/ ألمانيا سنة 2002. من ترجماته: «الشرق والغرب» لأنّا ماري شيمل (المشروع القومي للترجمة 2004)، و»فكر بنفسك! عشرون تطبيقاً للفلسفة» لينس زونتجن (المحروسة 2006)، و»إمبراطوريات. منطق السيادة الكونية» لهرفريد مونكلر (ميونخ 2008)، و»المجتمع المدني، النظرية والتطبيق السياسي» لفرانك آدلوف (المحروسة 2009).

## سؤال الكينونة

يدور فكر مارتن هيدجر Heidegger كما هو معروف حول „سؤال الكينونة"، وهو السؤال المركزي في عمل هيدجر الرئيسي Sein und Zeit أي „الكينونة والزمان"[4]. وقد طُرح هذا السؤال - كما قال هيدجر - بوصفه سؤلاً عن معنى كلمة محددة. وقد توقع المرء كإجابة عن هذا السؤال شيئاً من قبيل: تحديد المصطلح وتعريفه. ولأنّ الأمر يتعلق هنا بمصطلح يأخذ معنى محدداً في إطار الفكر الفلسفي، خاصة مع مشكلات المنطق، يمكن للمرء أيضاً أن ينتظر لمحة عن الجدالات والصراعات بين المفاهيم التي قدمت حتى الآن حول هذا المصطلح، وربما أيضاً شيئاً من قبيل التحليل المنطقي، كما هو معتاد في تراث الفكر التحليلي منذ فريجة ورسل. ولكن فكر هيدجر - كما هو معروف - وليد تقليد مختلف هو التيار الظاهراتي (الفينومينولوجي) الذي يعود إلى إدموند هوسرل[5]. وهذا ما يمنح السؤال عن معنى „الكينونة" ثقلاً خاصاً لديه، مما جعله يبالغ في إظهار أسبقية جانبيها الأنطولوجي (الوجودي) والأونطيقي (الموجودي)[6] (ص 11 وما بعدها). وهذه المبالغة في وصف المشكلة خدمه بالطبع في المطالبة بضرورة وجود „أنطولوجية تأسيسية" يكون واجبها „التحليل الوجودي للدازين"[7] (ص 12 وما بعدها). وهكذا انبثق عن „سؤال الكينونة" لديه تساؤل مختلف تماماً، وهو ينتقل إلى هذا السؤال الثاني دون إجابة سؤال البدء أو حتى شرحه. وقد وصف هو منهج تحليل الكينونة بأنه „ظاهراتي"، ولهذا الوصف عنده معنى يختلف عن كلّ معانيه المعروفة. وهذا المنهج يهدف - كما شرح هيدجر - إلى „تأويلية دازينية"، أي طريقة تفسيرية يتمّ من خلالها إظهار مفهوم الكينونة للمعنى الأصلي لها، والذي ينتمي للدازين نفسه، وكذلك المعنى الأصلي للبنى الأساسية لكينونته الذاتية" (ص 37). ولأنه من خلال ذلك تمّ تحديد أفق „كل بحث أنطولوجي تالٍ للموجود الذي لا يطابق الدازين" فإنّ هذا التأويل Hermeneutik يشتمل في الوقت نفسه على „تعميق شروط إمكانية كلّ بحث أنطولوجي". ومن هذه الناحية فإنّ الدازين بوصفه „كائن" في إمكانية الوجود، ولديه أسبقية أنطولوجية قبل كلّ موجود آخر، فإنّ هذا التأويل يتحول ليكون „تحليلاً لوجودية الوجود" (ص 37 وما بعدها). وإبّان ذلك بذل هيدجر كلّ ما في وسعه للفصل بوضوح بين لون التحليل الذي يسعى إليه وبين الأبحاث النفسية والبيولوجية والأنثروبولوجية التي تقوم على أساس تجريبي، والتي تعتمد بدورها على أسس أنطولوجية، وبالتالي على بحث قَبْلي مناسب يعتمد بدوره على أساس ظاهراتي (ص 45 وما بعدها، وص 50 خاصة الملاحظة رقم 1). وقيام هذا البرنامج يتأسس في إبراز مصطلح „الكينونة-في-العالم" In-der-Welt-sein بوصفه الدستور الأساسي للكينونة هناك، ومتعلقاً بهذا تقنين فرادة البنية الكليّة للكينونة هناك، وأصبح من المعتاد أن يُعدّ هذا الذي فعله هيدجر - حتى من جانب نقاده - بوصفه بحثاً فلسفياً رائعاً.

---

4 انظر (صفحة 1 وما بعدها) من كتاب هيدجر:

Martin Heidegger: Sein und Zeit, (1927), 7. Auflage. Niemeyer, Tübingen 1953.

5 كما هو معروف وجد فيما قبل نوع من التلامس بين هذين التقليدين الفلسفيين، فنقد هوسرل للمغالاة بقيمة السيكولوجيا في المنطق يعتمد على نقد ذاتي من قبل فريجة لموقف وقفه هو نفسه من قبل. راجع:

Edmund Husserl, Logische Untersuchungen: Erster Band: Prolegomena zur reinen Logik, 5. Auflage, Tübingen 1968.

6 يعني بالجانب الوجودي (الأنطولوجي) وبالجانب الموجودي (الأونطيقي) وبالألمانية ontisch وهي كلمة ذات أصل يوناني، وتعني «كونه موجوداً دون الحاجة لمعرفة ذلك والاعتقاد به» (المترجم).

7 الدازين Dasein يعني «الكينونة هناك» (المترجم).

على أساس من محاولة التأسيس الهيدجرية لتحليله للدازاين يمكن للمرء أن يحسبه على تقاليد الفكر الترانسندنتالي - أي المتسامي - الذي يُحسب بدوره على المرحلة الأخيرة من فلسفة أستاذه هوسرل[8]. كذلك يمكن استنتاج أنه كان يعتقد أنّ إجابة „سؤال الكينونة" الذي صاغة بنفسه أصبح - وبطريقة غير مباشرة - يعتمد على تحليل الدازين ويحتاج إليه. وكما نعرف فقد انبثق التحول الترانسندنتالي للفكر الفلسفي من ظنون وفروض، ولا بدّ للمرء لضمان صحة المعلومات من أن يختبر الشروط التي تثبت أنّ هذه النتائج ممكنة الوجود لدى الذات الفاعلة، وهذه الشروط ذات السمة القَبْلية يجب أن تبقى مفتوحة لكي تختبر من قبل العقل. وقد تطورت هذه الطريقة في الفهم في إطار العقلانية الكلاسيكية ومطلبها لتعليلات وبراهين أكيدة. وهو مطلب قاد هذه الطريقة إلى صعوبات لا حل لها[9]. وهذه الصيغة للعقلانية هي ولا ريب صيغة فاشلة، وهذا ما يمكن أن يقال أيضاً على المحاولة الهوسرلية لمواصلة هذه الصيغة في إطار فلسفته الظاهراتية[10]. لقد وسع هوسرل وبشكل كبير مجال الحدسية القَبْلية وذلك من خلال تحليله الجوهري للماهية، ورغم ذلك دون أن يتمكن من توكيد إدعاء المصداقية Geltungsanspruch المرتبط بهذا التحليل. وبعد هوسرل مضى على هذه الطريق بثقة ودون تردد كل من ماكس شيلر Scheler ومارتن هيدجر. وقد نتج عن هذا اقتحام القَبْلية لمجال العلوم التجريبية[11].

وبناء على هذا يمكن للمشروع الهيدجري أن يُفهم بوصفه „محاولة لتقديم نقد داخلي وإعادة صياغة للبرنامج الظاهراتي"، أي أنّ التحليل الهوسرلي يمثل أساساً له[12]. وإعادة الصياغة هذه سببها وجود بعض الصعوبات الأكيدة في الفكر التأسيسي الهوسرلي[13]. وفي الحقيقة لقد حول هيدجر عامل هوسرل المتسامي „المحلي" إلى فاعل „عالمي محدد"، وذلك دون أن يفقد دوره الظاهراتي. وعند هذا الموضع يدخل الشخص لديه مكان الوعي الهوسرلي، وفي مكان الموضوع يأتي العالم، وفي مكان العلاقة القصدية يأتي أسلوب كينونة من „في الكينونة"[14]. ويحلل الشخص بمساعدة الوجودات الأساسية،

---

8 قارن في ذلك (Edmund Husserl: *Cartesianische Meditationen*. Eine Einleitung in die Phänomenologie.) وهو من تحرير وتقديم (Elisabeth Ströker)، هامبورج 1977.

9 لأجل ذلك قارن كتابي (Traktat über)، وكتابي (Traktat über kritische Vernunft; 5. Auflage, Tübingen 1991) (ص 13 وما بعدها)، وفي أماكن عديدة منهما، ولأجل الحصول على تصور فلسفي ترنسندنتالي متحرر من الأصولية راجع كتاب فولفجانج رود Röd:

Erfahrung und Reflexion. Theorien der Erfahrung in transzendentalphilosophischer Sicht, München 1991.

10 للاطلاع على الأنواع الفينومينولوجية قارن أيضاً النقد في كتاب يوليوس كرافت Kraft بعنوان "من هوسرل إلى هيدجر، نقد الفلسفة الفينومينولوجية" (هامبورج 1977). يبرز لدى هوسرل صيغة من الحدسية في مكان الإجراء نفسه (أسلوب العمل) البناء الذي نقد قبله.

11 قارن بكتاب يوليوس كرافت Kraft السابق، (ص 23). ومن هنا ليس غريباً إذا ما وصف أحد النقاد الجدد هيدجر أنّ عنده في العمق جهداً تنظيمياً نادراً ما يراه المرء. ثم كانت النتيجة أنّ المرء بعد "الكينونة والزمان" لا يمكن أن يتأخر مرّة أخرى (قارن بكتاب توماس رينتش Rentsch: مارتن هيدجر، الكينونة والموت، مقدمة نقدية. ميونخ / زيورخ 1989، ص 155)، وهو يزعم أنّ جهد هيدجر يتركز في عنصر (محاولته) وهو بالضبط العنصر الذي نقده كرافت عن حق.

12 تبعاً لكارل فريدريش جيتمان Gethmann (ص276) من أطروحته حول مارتن هيدجر:

Norbert Hoerster: *Klassiker des philosophischen Denkens. Bd: 2, München 1982. S.*

13 قارن بكتاب جيتمان السابق (ص 300 وما بعدها)، وبتصور المؤلف في بحثه السابق ذكره بعنوان: «البحث عن أس المعرفة، هوسرل وهيدجر ومدرسة إيرلانجن»، (ص 3 وما بعدها).

14 قارن في ذلك كتاب رينهارد جروسمان:

Reinhardt Grossmann: Phenomenology and existentialism: an introduction, London 1984, P. 157.

بدلا من التحليل بمساعدة „المقولات"، وذلك كله حتى تحددهم في مقابل „الموجود الذي لا يحقق التواجد"[15]. وينتج عن ذلك وجود ادعاء مرتبط بالتساؤل المتسامي، ولكنه أقرب للصحة من التحليل الهوسرلي ذي الطابع الإشكالي بسبب سمته الحدسية القَبْلية. ومن نقطة الصفر عديمة الملامح لبِنْية العالم يبدو كأنّ هيدجر لديه ماهية ما بملامح محددة، حتى أنه يبدو كأنّ النوادر المعتادة للمنهج الظاهراتي في طريقها للاختفاء. وإذا نظرنا إلى تحليلات „الأنطولوجيا التأسيسية" بكل نزاهة فإنها تبدو في أفضل الأحوال كإعادة صياغة Umschreibung للوقائع المعروفة للحياة وللتجارب اليومية، وذلك بمساعدة ملاحنات لغوية شاذة جداً. وهي ملاحنات يمكن أن تُعدّ من قبيل القدرات اللغوية الخلاقة التي يجب تقديرها، حتى وإن عجزنا عن الوقوع فيها على أيّة مساهمة في التقدم المعرفي[16]. وإبّان ذلك يتمّ إبراز عناصر تبدو للمؤلف مهمة لتساؤله، أي أننا هنا أمام توصيفات متأثرة برؤية محددة قدمها المؤلف بوصفها نتائج إدراك حدسي قَبْلي، ويفترض في الوقت نفسه أن يُسلم بصحتها المطلقة. فهو يرفع المطالبة بالحدس القَبْلي دون سبب وجيه، إذ ليس واضحاً لماذا يجب على المرء أن يقبل بهذا ويمدحه. ولأنّ هيدجر ومنذ فترة طويلة قد ابتعد عن الأبحاث النظرية المعرفية، فإنه لم يعد يهتم بمثل هذه الأبحاث في الحقول الأخرى. ولكنه يؤسس على هذا مطلبه السابق رأيه بعدم أهمية أبحاث العلوم الطبيعية ونتائجها بالنسبة إلى أبحاثه. وقد اتضح بالفعل أنّ هذه الحيلة المراوغة هي إجراء تحصيني لنتائج تحليله لكينونة الموجود الإنساني، وبالتالي فهي إجراء تعطيلي للمناقشة غير المستحبة، مثلما نعرفه في مجال الاقتصاد.

فيما يختص بسؤال البدء لهذه المحاولة يمكن ملاحظة أنّ الجهد الظاهراتي لتحديد مصطلح الكينونة يبدو كأنه وقع في سوء تفاهم شديد، على الأقل بالنسبة إلى النتيجة التي كان المرء ينتظرها. وعلى هذا الأساس يمكن أن يفهم لماذا خصّ كانط Kant على سبيل المثال أسس المعرفة العلمية بأبحاث ضافية اهتمت ببحث الشروط الممكنة للمعرفة كهدف واضح المعنى ويمكن الموافقه عليه. ومن غير المفهوم أن يعطي المرء كلّ هذا الاهتمام لتحديد مصطلح ما، وأبعد من هذا عن الفهم أن يدب في طرق ملتوية لا تمنحه أي أمل في النجاح، وألا تستخدم على الإطلاق إمكانيات التحليل المنطقي[17]. وبالنظر إلى هذه الوقائع لا يمكن للمرء أن يدفع الشك في أنّ سؤال البدء الهيدجري له خلفية غامضة، ويحتمل أنها لم تكن واضحة تماماً لهيدجر نفسه.

## الخلفية الأخروية الغامضة

إذن فهيدجر لم يُجب في عمله الرئيسي „الكينونة والزمان" على ما يُسمّى „سؤال الكينونة" الذي طرحه. لقد استخدمه فقط لأجل القيام بنزهة لغوية لتبرير تحليله للدازين الذي يصفه بأنه „أنطولوجية أساسية"، وقد تأكد بالنظر إلى سؤال البدء أنّ هذا التحليل مأزق لا مخرج منه. ولكي نبحث عن خلفية „سؤال الكينونة" لا بدّ للمرء من أن ينظر

15 قارن بكتاب هيدجر السابق «الكينونة والزمان» (Heidegger: Sein und Zeit) (ص44 وما بعدها).

16 ينقصني على كل حال تذوق هذا اللون من النثر، لأنه في رأيي قليل الإسهام فيما يخص الوضوح، فهذه القدرات تسهم فقط في تزوير الحقائق، بينما يتعلق الأمر في الحقيقة بإبداع مصطلح. قارن في هذا أيضاً حكم باول إدوارد P. Edwards في كتابه "هيدجر والموت: تقييم نقدي" (Heidegger und das Tod)، (دارمشتادت 1985، ص 7 وما بعدها).

17 قارن في هذا كتاب جروسمان Grossmann السابق (ص 178 وما بعدها).

بصفة خاصة إلى المرحلة الأخيرة من فلسفة هيدجر: „فلسفة الرجعة" Kehre، التي تنتهي إلى فكر كينوني-تاريخي، وإلى فكرة „التجاوز" التي يرى هيدجر أنها ضرورية „لتجاوز" الميتافيزيقا[18].

عندما قلت إنّ فكر هيدجر يدور حول „سؤال الكينونة"، وهو ما كان يعود إليه بشكل متكرر، لم أكن أعني بذلك أنّ هذا السؤال عن معنى „الكينونة" كان سؤالاً واضحاً. ويدلّ على هذا بشكل واضح الطريقة التي عالج بها هيدجر هذا السؤال؛ حيث خلط إبّان ذلك بين مشاكل متناقضة لا صلة بينها. وكان الاضطراب الذي أحدثه عند ذلك ذا معنى مركزي بالنسبة إلى تطور فكره. ويبدو أنّ هذا الاضطراب كان مسؤولاً أيضاً عن الشغف والافتتان الذي أنتج هذا اللون من التفكير لدى معاصريه من ذوي الطابع الرومانسي الذين كانوا يعبثون في أجواء الفلسفة بحثاً عن تعويض للديني[19].

ويدين تحليل الدازين في كتاب „الكينونة والزمان" لانتقاء الموضوعات المتأثرة بالتراث اللاهوتي، التي يبني هيدجر توجهه في التحليل على أساس منها. وبالتالي فإنّ هذا التحليل الهيدجري يتبع الصيغة الاصطلاحية لهذه الموضوعات المتأثرة بالتراث اللاهوتي. وقد فُهم هيدجر آنذاك من قِبل قراء كتابه، ومستمعي محاضراته، فهموه بوصفه „متأثراً بكل من كيركجارد وباسكال ولوثر وأغوسطين، وبأنه رغم ذلك يقدم تحليلاً غير مؤمن للدازين"[20]. نعم هو تحليل متأثر في عرضه للمشكلة بالموروث المسيحي، ولكنّ الحلول التي يطرحها مستغنية عن تصور الإله في هذا الموروث[21].

أمّا ما استفاده الفكر الهيدجري من اللاهوت البروتستانتي، فهو ما نبه إليه كارل لوفث Löwith مبكراً بقوله إنّ „تحديد الدازين من خلال „الموت" و"الخوف" و"الذنب" و"الضمير" و"الهموم" لا يمكن استخدامه لاهوتياً „ليس لأنّ الوجود تعبير عن دستور طبيعي وبسيط للدازين، وإنما لأنه تعبير لمثل هذا المفهوم الفلسفي للتواجد الإنساني، وهو مفهوم يعطل التفسير المسيحي للدازين بالمفهوم الهيجلي المزدوج، وهذا يعني أنه يستخدم المصطلح المسيحي وينكر تفسيره المسيحي"[22].

وقد استمرّ هذا الاعتماد على الموروث المسيحي في المرحلة الفلسفية الأخيرة لهيدجر، ولكن تزحزحت نقطة الارتكاز قليلاً من تحليل الدازين إلى تحديد الأحداث التاريخية من منظور مصير الكينونة وقدرها Seinsgeschick، وفيه تختبئ الكينونة وتنكشف، وتوجه اهتمامها للناس وتنعزل عنهم. وباختصار فإنّ هذا السلوك هو ما يحرص المرء في التفكير

18 قارن لأجل ذلك بصفة خاصة (ص 19 وما بعدها) من كتاب لوفث: (K. Löwith: Heidegger, Denker in dürftiger Zeit)، فرانكفورت 1953.

19 قارن لأجل ذلك الفصل الخاص بهيدجر في كتاب (E. Tcpitsch: Zeit und Heil).

20 قارن كارل لوفث (K. Löwith)، السابق (ص 21).

21 بصفة خاصة حديثه عن التأثير الكبير لكيركجارد فيما يخص التحليل الوجودي. وقد لاحظ البعض أنّ الهوامش الصغيرة التي خص بها هيدجر هذا المفكر تجعل أثره بالنسبة إلى تفكير هيدجر الخاص شيئاً لا يمكن أن ينصف بأية طريقة، هكذا في كتاب رينتش السابق (ص139 وما بعدها)، وهو يشير أيضاً إلى ملاحظة هانس يوناس Jonas أنّ كتاب «الكينونة والزمان» هو وإلى حد كبير «استعادة للبنية العميقة لأسطورة الخلاص الغنوصية» (السابق، ص 152) (المؤلف).

22 قارن بدراسة كارل لوفث Löwith: (Phänomenologische Ontologie und protestantische Theologie) وذلك في كتابه (Aufsätze und Vorträge) (شتوتجارت 1971، ص 10).

اللاهوتي على أن يضيفه إلى الله فقط. ورغم ذلك فإنه هنا يثير الانطباع بأنّ الأمر يتعلق بالكينونة نفسها، التي حاول تحديدها في „الكينونة والزمان". فتحليل الدازين، بمساعدة الموجودات، كان هو الموضوع المسيطر في „الكينونة والزمان"، ولكن لم يكن هذا هو الحال في فلسفة هيدجر الأخيرة - كما أثبت لوفث ـ „صحيح أنّ هيدجر لم يتخلَ عن الدازين بسهولة، ولكنه فُسّر بشكل مختلف، ومن ثمّ سار بعض الشيء عكس اتجاهه الأصلي[23]. وفي الوقت نفسه فسّر هيدجر تاريخ الميتافيزيقا الغربية منذ أفلاطون بوصفه تاريخ انحلال وتدهور، لأنها اعتمدت على مصير الكينونة وقدرها، ومن ثم كان هيدجر يعتبر أنّ تفكيره الخاص ما هو إلا محاولة لتجاوز هذه الميتافيزيقا، والتخلص من العدمية Nihilismus التي تسيطر في هذه الميتافيزيقا. وبالتالي يصبح „نسيان الكينونة" Seinsvergessenheit علامة مميزة للتفكير الميتافيزيقي منذ بدايته، أمّا „مفارقة الكينونة" Seinsverlassenheit فتصبح علامة فارقة لحالة التاريخ العالمي الحاضر[24]. ولأنّ تفكيره الخاص يتحرر من هذا التراث، فهو يتحرر أيضاً من المنطق والعقلانية المرتبطين بهذا التراث، وكما نعرف فهما أمران حاسمان بالنسبة إلى التفكير العلمي. ومن ثمّ فنتاجه الفكري أقرب إلى الشعر الذي لا يخضع للقيود المميزة لهذا التراث. ولكن بينما كان هيدجر يحاول تجاوز طريقة التفكير الإغريقية، وفكرة العلم المرتبطة بها وقع بفكرته عن „أخروية الكينونة" Eschatologie des Seins في طريقة تفكير نشأت في الموروث المسيحي. ومن هنا يمكن للمرء أيضاً - كما فعل لوفث بحق[25] - أن يعتبر فكره هذا بمثابة انتكاسة ورجوع عن فكر نيتشه Nietzsche، حيث كان هو „المفكر الوحيد" الذي تجرأ على القول إنّ „المسيحية كذبة عمرها ألفا سنة، وعلى أن يفكر في نهاية „الخطيئة الأصلية"، ومن ثم فإنّ „تاريخ الكينونة لهيدجر مقارنة بنيتشه يبدو متخلفاً أو مغيباً، وكأنه لم يستمع بعد إلى „صياح ديكة الوضعية"، ولم يستعد وعيه الكامل بعد.

## هيدجر واللغة

اهتم هيدجر في أعماله الفلسفية ليس فقط بجعل العلاقات اللغوية موضوعاً لأبحاثه، وإنما اهتم أيضاً بـ"ماهية اللغة"؛ فهو - مثل كثيرين غيره - يستخدم اللغة لحلّ مشاكله وشرح مقترحاته فيها؛ فهو كما سبق يميز مشكلته الرئيسية،

23 قارن: (K. Löwith: Heidegger - Denker in dürftiger Zeit.)، حيث يقول (ص 20 وما بعدها): «بينما يفهم «الكينونة» في كتابه «الكينونة والزمان» على أساس الدازين، ولأنه سهل المنال فقط من جانبه، يصبح مُفكراً فيها الآن بالعكس، فماهية الإنسان تكون في أنّ «أصله من حقيقة الكينونة»، ويتحول تواجد الموجود الذي يتفتت ذاتياً أمام الموت، ويتحول إلى سكن انجذابي بقرب الكينونة» (السابق، ص 22). وتتحول «حالة الخوف غير المعلنة» إلى «حياء ديني أمام أسرار الكينونة» (السابق، ص 25).

24 حول تشجيع هذا التواصل الشاذ بين الميتافيزيقا والعدمية والاجتهادات الهيدجرية للتنصل من هذه الطريقة في التفكير راجع دراسة: (Pierre-Jean Faye: Heidegger, der Staat und das Sein) في كتاب: (Jürg Altwegg (Hg.): Die Heidegger-Kontroverse. Frankfurt 1988) الصفحات (145-154). وكما أثبت فاي Faye فقد أصبح هيدجر بعد سنة 1933 يدعم بخليط من المكانة المتعاظمة وعدم التعليل (الفقر في البراهين على ادعائه بأنّ "عدمية الميتافيزيقا الغربية"، "العدمية الأوروبية" منذ أفلاطون وحتى نيتشه هي الشر الذي يجب على أوروبا أن تتعافى منه: في البداية إلى جانب النازية، وفيما بعد أنّ الميتافيزيقا جُعلت المسئولة عن النازية. فهو الوحيد الذي لم يمرض، وهو الوحيد الطبيب المداوي" (السابق، ص 152).

25 قارن في ذلك دراسة لوفث: (Löwith: Heidegger Vorlesung über Nietzsche) في كتابه (Vorträge und Aufsätze) (ص 84-99). وعن هذا الموضوع راجع أيضاً (ص 168 وما بعدها) من كتاب رينهارد ميرنج Mehring:

Reinhard Mehring: Heideggers Überlieferungsgeschick. Eine dionysische Selbstinszenierung, Königshausen & Neumann, Würzburg 1992.

أي „سؤال الكينونة"، بوصفها مشكلة تحديد مصطلح بالمعنى التقليدي المعتاد. ورغم ذلك فإنه يبالغ في التعامل مع المشكلة بطريقة تعطي الانطباع بأنّ الأمر يتعلق هنا بشيء معقد كثير المعاني. فتحليله للدازاين الذي يعتمد على تأملاته الترنسندنتالية يدفعه لصك مقولات صاخبة النبرات، لكنها لا يمكن أن تفهم إلا بوصفها أوصافاً لا غير. فهو يصوغ مقولات „حول" علاقات محددة، ويجعل هذه العلاقات „موضوعاً" لأبحاثه، ولكن بالمعنى المبتذل جداً لكلمة موضوع. وبالتالي انشغل هيدجر جُلَّ وقته بالوظيفة الوصفية للّغة[26] تلك الوظيفة التي يحتاجها كلّ فرد لتوصيل مفاهيمه حول علاقاته المتنوعة. وإلى جانب هذا يستخرج وبصورة متزايدة استنتاجات منطقية من تلك المقولات التي صاغها من قبل، وهو يخدم بذلك الوظيفة التعليلية للّغة[27]، ليس فقط في العلوم وإنما أيضاً في الحياة اليومية. وبالإضافة إلى ذلك اهتمّ هيدجر وبوضوح بماهية الحقيقة ومشكلات المنطق، فهو على سبيل المثال يهتم بسؤال „أي معنى تملك مبادئ المنطق؟ وكيف تترابط مع بعضها بعضاً؟". ورغم ذلك لا يمكن للمرء أن يدّعي بأية طريقة أنه كان ناجحاً أو موفقاً في الإجابة عن ذلك السؤال. وسوف أعود إلى هذا فيما بعد.

من جانب آخر كانت آراؤه حول مثل هذه العلاقات، بالأخصّ في المرحلة الأخيرة من تفكيره، تثير الانطباع بأنّ الفكر المادي ومراعاة القواعد المنطقية، ينتميان إلى طريقة تفكير خاصة، ينبغي أن تكون مميزة للعلم وللميتافيزيقا التقليدية أيضاً، ولكن هذه الطريقة إذا ما وضعت مقابل التفكير الفعلي أو الحقيقي يتضح أنها طريقة عاجزة وبائسة. وهذا ما نجده بصفة خاصة في محاضرته „مبدأ العلة" Der Satz vom Grund فقد عبّر عن فكرتها المركزية في قوله „القفزة هي وثبة من مبدأ للعلة بوصفه نظرية عن الموجود الكينوني لتحكي عن الكينونة بوصفها كينونة"[28]. وبعد أن عالج هيدجر نظرية العلة بوصفها „مبدأ كلّ المبادئ" (ص 21)، رفعها مرّة أخرى لتكون „علة كلّ المبادئ"، وهذا يعني المبدأ بوصفه هذا، وهكذا اتفق هيدجر مع لايبنتز Leibniz في أن جعل „المبدأ الأصل للعلة المحجوبة" (ص 45 وما بعدها، وكذلك ص 56). بالطبع لا يمرّ الأمر دون بعض القطع الفنية المتكلفة التي يأتي بها إبّان ذلك، والتي لا ينبغي أن تفاجئ المناطقة فقط. وأخيراً قدّم تفسيراً لا صلة له بالمعنى التقليدي للعلة ولا يمكن ربطه مع هذا المعنى التقليدي للعلة إلا عن طريق تداعي الخواطر. وكثيراً ما يزعم أنّ „مبدأ العلة" يتقدم على المعنى المعتاد، وأنّ طريقة تفكيرنا يجب أن تتغير حتى تناسب الوضع الذي كشفه „مبدأ العلة" بوصفه „مبدأ الكينونة" (ص 93 وما بعدها). أمّا المعنى الذي يطرحه فعلى هذه الصيغة: „الكينونة والعلة: الشيء نفسه"، وفي الوقت نفسه: „الكينونة: الهاوية"، هذا رغم أنّ هاتين الصيغتين ليستا مبدأين.

هذا التفسير توصل إليه كما قال من خلال „قفزة". والحقيقة أنّ المرء إذا ما استعرض فكر هيدجر يجد نفسه وبصورة متكررة أمام مثل هذه „القفزات"، حتى وإن لم تكن تقود دائماً إلى مثل هذه التراكيب اللغوية من هذا اللون

26 قارن مع كتاب بوهلر السابق (Bühler: Sprachtheorie)، (ص 28 وما بعدها)، وفي أماكن أخرى متفرقة.

27 قارن (صفحة 134 وما بعدها) من كتاب:

Karl Popper: *Towards a Rational Theory of Tradition* (1949), in: Popper: Conjectures and Refutations. *The Growth of Scientific Knowledge*, London 1963.

28 قارن (ص 108) من كتاب: (Heidegger: Der Satz vom Grund, 1957)، الطبعة السادسة 1986

الغريب. وممّا تجدر ملاحظته أنه يأخذنا لتفكير يقوم بمثل هذه القفزات، ويتقدم بالتالي باتجاه جمل مفتعلة من هذا اللون، ولكنه يدعي أنّ هذا يناسب المعنى المدروس، وهذا الزعم مثلاً يشبه في التفكير الشائع عندما يدّعي البعض امتلاك الحقيقة المطلقة. ومما يلاحظ في هذا السياق أنّ المفكر الميسكرشي[29] ليست لديه فكرة حسنة عن الحقيقة النظرية المجردة. فالحقيقة بالنسبة إليه لا تستوطن بداية في الحكم[30]. كون تحديد „الكينونة" بكلمة Grund أي „العلة" أو بكلمة Ab-Grund أي „الهاوية" أمر لا يمكن التعبير عنه في جمل وأقوال، فإنه يعلل من جانبه بأنّ المرء يمكن أن يستخدم كلمة (كان) مع الموجود الكينوني، ولكن ليس مع الكينونة نفسها. على ما يبدو كان رأي هيدجر أنه لا يمكن أن يوجد إلا معنى واحد فقط لهذه الكلمة، وهذا جعل من غير الممكن أن يأتي بالتعريف المتمنى للكينونة Sein والعلة Grund والهاوية Ab-Grund بطريقة تقليدية ميسورة من خلال مقولة واحدة[31]. والحقيقة كان يمكن للون تقليدي من التحليل المنطقي أن يساعده على الخروج من هذه الحيرة، وعندئذ كان سيرى أنّ „التفكير المادي" ومنطقه الخاص لا يشتملان على أية قيود تجعل من الضروري القيام بقفزة في „مقولات الكينونة"، والتمكن بالتالي من التخلص من هذه الطريقة في التفكير، هذا طالما يتطلع المرء بصفة عامة إلى حديث مفيد حول أي شيء، وليس فقط الإدلاء بأقوال بلاغية صاخبة للتعبير عن مشاعره وحالاته النفسية.

ما وصل إليه في هذا البحث الثقيل كثير الالتواءات والانحرافات ليس تحليلاً سديداً بأية حال، ولا استعراضاً لأسس مبدأ العلة كما تجلت معانيها لدى المؤلفين السابقين، فما قدمه لم يكن إلا تحويراً عنيفاً لمعنى هذا المبدأ، ممّا أعطاه الفرصة مرّة أخرى لاستعراض ما يُسمّى بسؤال الكينونة[32]. والحقيقة فإنّ كل مقالاته الأخرى حول مثل هذه المشاكل يمكن أن يحكم عليها بمثل هذه الطريقة طالما دار بحثه حول تحديد مصطلح ما أو تحليل معنى تعبير ما مثل „الكينونة" أو

---

29 يعني مارتن هيدجر لأنه ولد في بلدة ميسكيرش Meßkirch في جنوب ألمانيا سنة 1889م وربما يفعل المؤلف هذا لإظهار محلية الرجل وقرويته وأنه لا يستحق لقب «ألماني» (المترجم).

30 قارن (ص12) من الطبعة الثانية (فرانكفورت 1949) من كتاب: (Heidegger: Von Wesen der Wahrheit, 1930). هنا واعتماداً على المقولات يريد أن يتحدث عن الحق والسداد، بينما تتمثل ماهية الحقيقة ـ وعن صدق ـ في الحرية، وهذا ما يتوصل إليه من خلال استعراضات اصطلاحية محضة تقدم بوصفها نظريات ذات غاية بعيدة الغور، وهذا يُعدّ من مميزات الأسلوب الهيدجري. في بحثه «نظرية أفلاطون عن الحقيقة» (الطبعة الثانية، برن 1954) تحدث عن «تحول في ماهية الحقيقة، وهو تحول أو تغير تخلت فيه ماهية الحقيقة عن أن تكون «مبدءاً للتحجب» (السابق ص 41 وما بعدها)، وهو تغير كان موجوداً ـ تبعاً لهيدجر ـ في فكر أفلاطون. بهذه النظرية فإنه فعلياً وفي أفضل الحالات تغيير لمصطلح الحقيقة في اتجاه لا يناسب الولع المصطلحي للمفكر الميسكرشي، وهذا يعني في اتجاه الفكرة التقليدية للحقيقة، والتي كان، كما توضح أبحاثه، يحتاج إليها بشكل متواصل لاستخدامها طالما أنه لم يكن قد قرر أن يودع بشكل مطلق التفكير المادي، ويفتن بشكل كلامي يستطيع المرء أن يسميه «موسيقية الكلمة» Wortmusik، وينتمي هذا المصطلح الحقيقي التقليدي، كما شدد بوهلر بحق، إلى الوظيفية التصويرية للغة حول نقد الفهم الهيدجري للحقيقة. قارن أيضاً (J. Heidegger :Thyssen „enset verum convertuntur", in: Thyssen: Realismus und moderne Philosophie, Bonn 1959 (und)، وهذا الكتاب يحتوي على أبحاث أخرى حول نقد العناصر اللاوقعية في التفكير الظاهراتي التي تبدو قليلة الشهرة (المؤلف).

31 قارن لأجل ذلك نقدياً (ص 57 وما بعدها، وص 74 وما بعدها) كما في بحث شتايجموللر: (W. Stegmüller: Sprache und Logik, Studium Generale, 9. Jahrgang, Heft 2, 1956)، وقارن أيضاً نقد المعالجة الهيدجرية لسؤال الكينونة في كتاب (P. Edwards: Heideggers Quest for Being, Philosophy 64, 1989, S. 437-470)، وكذلك مقالة E. Tugendhat بعنوان: (Seinsfrage Heideggers) في المجلد الذي حرره سنة 1992 تحت عنوان (E. Tugendhat :Aufsätze Philosophische)، ولم أطلع على هذين الأخيرين إلا بعد انتهائي من صياغة مخطوطة لهذا الكتاب (المؤلف).

32 يشبه هذا تصرفه في مكان آخر مع قضية الهويّة، قارن لأجل ذلك:

Heidegger: Identität und Differenz, 8. Auflage, Pfullingen 1989.

„الحقيقة" أو „الأساس". ومن ثم يمكن للمرء أن يتحدث عن إخفاق يعود جزئياً على الأقل إلى حيرة هيدجر واضطرابه. ولكنّ هذا الاضطراب يرتبط بالتهور الذي أعلن به قفزته إلى طريقة التفكير التي سمحت له أن يصف „الكينونة" بالطريقة نفسها التي يصف المرء بها الكائن الإلهي. حقاً كان يتمنى أن يكون أباً لمثل هذه الفكرة، ولكن كانت الحيرة، على ما يُظن، أماً لها.

كذلك في المرحلة الأخيرة من فلسفته كان هيدجر - مثل كثيرين غيره - يتحرك باستمرار في إطار الفكر المادي، ولذا فإنه يأخذ بالوظيفة التصويرية للّغة معتداً بها بطريقة عادية جداً، وذلك كي يجعل نفسه مفهوماً. من خلال الهجوم على هذه الطريقة في التفكير، أعطى نفسه مطلق الحرية في أن يترك قرّاءه ضائعين في غموض المعنى، وغياب السمة المنطقية عن جمله وتعبيراته. فهو يتقافز بين مقولات ماهوية لها طابع قَبْلي، ويتنقل بينها دون تمهيد مستخدماً في ذلك ألعاباً لغوية متنوعة، يمكن أن تُعدّ في أحسن الأحوال إبداعاً اصطلاحياً، لكنّ هيدجر كان يعتقد أنه تجاوز بفضلها العقلانية المجردة للتفكيرين الفلسفي والعلمي[33]. وهكذا يمكن أن يصاب المرء بلوثة تصوف شبه ديني تناسب ما رفضه - عن حق - الوضعيون المناطقة لحلقة فيينا Wiener Kreise بوصفه أمراً مميزاً لكل ميتافيزيقا[34]. فإذا „ما تهاوت سلطة الفهم في ميدان الأسئلة عن العدم والكينونة"، فإنه كما عني هيدجر في محاضرة قدومه لجامعة فرايبورج، „يحسم بذلك أيضاً مصير سلطة „المنطق" داخل الفلسفة. ففكرة „المنطق" نفسها ستنحل ذاتياً „في دوامة سؤال الأصل"[35].

لقد ثبت عن حق أنّ هجوم هيدجر على المنطق موجّه في الحقيقة ضد عدو مصطنع قدم على أنه „المنطق"، وهو ما يوثق لسوء فهم هيدجر للمنطق وسماته[36]. ويتعلق بسوء الفهم هذا خطؤه الأساسي عن أنّ المرء لا بدّ أن يفارق التفكير

---

33 قارن في ذلك تحليل التفكير الهيدجري المفكر فيه حول «الشيء بوصفه شيئاً» في الكتاب الذي سبق ذكره ليوليوس كرافت Kraft (ص 136 وما بعدها).

34 قارن في ذلك رودولف كارناب: (Rudolf Carnap: Überwindung der Metaphysik durch logische Analyse der Sprache, Erkenntnis, Band 2. Berlin 1931.)، وقارن أيضاً النقد (ص 131 وما بعدها) من كتاب بورديو:

Pierre Bourdieu: Die politische Ontologie Martin Heideggers, Frankfurt 1988.

وعلى ما يبدو فإنّ كارناب لم يصل لهدف تحليله تبعاً لرأي بورديو فقط، لأنه لم يهتم بالمحتوى الأيديولوجي خلف المقولات الهيدجرية عن العدم، فهو فيما يبدو قد تعامل بجدية مع المفكر الميسكرشي دون وجه حق بوصفه فيلسوفاً خالصاً (المؤلف).

35 قارن (مارتن هيدجر: ما هي الميتافيزيقا؟ ط5، فرانكفورت 1949، ص 33)، والأمر يتعلق هنا بالنص الذي خُص من قبل كارناب كما في الملاحظة السابقة. قارن لأجل ذلك دراسة Igor Zehrfasei بعنوان: (Hermeneutik als „Logik" des Handelns) وذلك في (الصفحات 77-81 من الكتاب الذي حرره Herrmann .W Theo بعنوان (Duplizität und Dichotomie .August Ernst Gedächtnis zum Dölle, Bern 1974).

36 قارن لأجل ذلك (ص 97 وما بعدها) من كتاب فريتز هاينمان:

Fritz Heinemann: Existenzphilosophie - lebendig oder tot? Stuttgart 1954.

وتمثل هذه الدراسة وصفاً جيداً للأسلوب الهيدجري. أمّا علاقة هيدجر بالمنطق فنجدها لدى يوليوس كرافت (قارن بكتابه السابق ذكره، ص 134 وما بعدها). وكرافت يعالج هنا سؤال الوجود في كلمة هيدجر في فرايبورج، وعنها يقول كرافت ضمن ما قال إنّ معالجة سؤال الوجود يتوصل إليها ليس فقط من خلال التفكير المنطقي، وإنما التفكير الجوهري أيضاً. والتفكير الجوهري متحرر من المطالب الجوهرية للتفكير المنطقي، وهي على سبيل المثال: حرية الاختلاف، واللاتداولية، واللاهويّة المرتبطة بمنطقة التفكير، وذلك حتى يستطيع أن يضطلع بحراسة الوجود. وفي التطبيق تنحصر هذه الحراسة في "تأويلية عمياء" لا ترى الفروق الاصطلاحية الجوهرية، وهذا يعني فيلولوجيا ميتافيزيقية لا تتحول لاصطلاحات فلسفية على سبيل المثال تعبيرات من قبيل (Seiendes) أي "الموجود"، و(Sein) أي "يكون»، و(Nichts) أي "العدم"، و(Wahrheit) أي "الحقيقة"، و(Grund) أي "العلة"، و(Ding) أي "الشيء". وإبان ذلك فإنّ الازدواج المعنوي المعطى لسؤال البدء والانطلاق يجعل من الممكن دائماً أن يتأرجح هنا وهناك، بين (الفيلولوجيا الغيبية التي لا تتغير، أي التي

المادي حتى يهتدي إلى مفاهيم حقيقية. وقد أبرز بشكل متكرر أنّ „التفكير الصارم" الذي يبذل جهده لأجله لا علاقة له بصرامة المنطق. أمّا ما نتج عن جهوده فيمكن للمرء أن يصفه بأنه „تفكير ضعيف"، ولكن ينظر إليه في إيطاليا - كما سمعت - بنظرة تقييمية إيجابية.

## هيدجر والعلوم

فيما يتعلق بإبعاد الفكر المادي نجد لدى هيدجر جهوداً متواصلة لنقد العلوم وتشويهها، لأنه في مثل هذه العلوم يعمل العقل المجرد فقط، العقل الحسابي المجرد الذي لا يستطيع أن يكافئ الكينونة. ويجد المرء محاولات شبيهة في دائرة التفكير الفلسفي للمتأثرين بالمثالية الألمانية من بنديتو كروتشه Croce وماكس هوركهايمر Horkheimer وهربرت ماركوز Marcuse وحتى يورجن هابرماس Habermas. فالفكر الحقيقي بالنسبة إلى فلاسفة هذه الدائرة يوجد بشكل مؤكد خارج نطاق العلوم الطبيعية فقط، أي في الدائرة التي هاجروا إليها. وفي هذا المعنى يبذل هيدجر ـ كما سبق ـ قصارى جهده لإبعاد كلّ إمكانية لأيّ نوع من التحليلات التي تعتمد على التجريب بوصفه احتمالاً بديلاً لطريقة تحليله للدازين، أو أن تقارن من هذه الوجهة مع قدرتها المعرفية. ولأنّ الأمر في تحليله للدازاين يتعلق بتوصيفات الظواهر اليومية بمساعدة جهاز اصطلاحي متأثر جزئياً بالموروث المسيحي؛ فهذا الإبعاد لا ينبني على أساس متين، خصوصاً أنّ هذا التحليل كما هو واضح يدّعي شموليته ويغالي في قيمته التفسيرية، حتى وإن كان لا يتوافق مع المعنى الصارم لكلمة التحليل كما نعرفها من خلال الأبحاث النظرية العلمية.

الصفة القَبْلية لمثل هذه الأقوال هي مناورة مكشوفة، لكن الغرض منها أن تعمل كمظلة للحماية. وهنا على سبيل المثال تأتي الأسئلة التي لا يمكن استمرار تجاهلها، عمّا إذا كان تحليل الخوف الذي يقدمه هيدجر صحيحاً ومناسباً مقارنة بالمساهمات الأخرى[37]، وعمّا إذا كانت قد وجدت للأبحاث السيكولوجية حول معايشة الزمن نتائج تعارض تحليل هيدجر لزمانية „الكينونة -في-العالم"[38]. ويمكن للمرء على سبيل المثال أن يقارن رأي هيدجر عن ماهيّة اللغة[39] مع أبحاث كارل بوهلر[40]؛ فـ „ماهية" اللغة عند هيدجر تنحصر في أنها „تجميع لكليّة الكينونة"، وهذا التعريف نتج عن اشتقاق

---

تبحث عن "المعنى الحقيقي" للكلمات والتحليل الاصطلاحي وصك المصطلحات)، وبين (التأملات النظرية حول معنى العالم، بصفة خاصة معنى وجود البشر في العالم). وإذا ما فكر المرء ـ وهذا ما يراه كرافت في النهاية ـ في أنّ هذه الأقوال التي تمدح الآن بوصفها إنقاذاً من الحضارة التكنولوجية الخالصة التي تبدو سجينة للتفكير في الموضوع. ولكنّ هذه الأقوال أثبتت من قبل شرعية الدكتاتورية القومية الاشتراكية (النازية). إذا ما فكر المرء في هذين الأمرين يستطيع أن يفهم الصعوبات التي توجد في هذا الاتجاه الفكري.

37 راجع لأجل ذلك الفصل الرابع (ص 211 وما بعدها) من كتاب: (Kaufmann Walter: Mind the Discovering, Vol. II: Nietzsche, Heidegger and Buber, New York 1980). ويحتوي هذا الفصل أيضاً على دراسة نقدية للتحليل الهيدجري التي نؤيدها إلى حد كبير.

38 ـ قارن ذلك (بالصفحة رقم 52 وما بعدها) من كتاب إيرنست بوبل Pöppel:

Grenzen des Bewusstseins, über Wirklichkeit und Welterfahrung, München 1987.

39 قارن ذلك (بالصفحة رقم 130 وما بعدها) من كتاب مارتن هيدجر (Heidegger):

Einführung in die Metaphysik (1953), 5. Auflage, Tübingen 1987.

40 كارل بوهلر Bühler (1879-1963) عالم لغة، نمساوي معروف، وعضو حلقة فيينا، من أشهر إصداراته كتابه "نظرية اللغة" Sprachtheorie (1934)، وفيه طور نموذجه الاتصالي الشهير تحت عنوان Organon-Modell. الذي حدد فيه "الوظائف الثلاث للغة" وقال إنّ اللغة تستخدم في سياق

الكلمة اليونانية „لوجوس" Logos ممّا جعل سمة الكلمة تظهر بشكل ثانوي وكأنها „إشارة مجردة". أمّا نظرية بوهلر السيميولوجية فتبدأ من السمة الإشارية للكلمة، ومن ثم استطاع شرح قدرات اللغات الإنسانية[41]. وفي ضوء هذا التحليل يتضح أنّ تحليل الماهية الهيدجري هو في الواقع ليس أكثر من تلاعب بالكلمات، ولا يستحق الالتفات إليه. وماذا ينبغي للمرء أن يرى في مثل هذه الادعاءات: „اللغة يمكن فقط أن تبدأ من الروعة والرهبة، من تحرك الإنسان في الكينونة. ففي هذه الحركة كانت اللغة هي الكلمة التي تحدث الكينونة: وهذا هو الشعر. واللغة هي الشعر البدائي الأول الذي يقوم فيه شعب ما بنظم الكينونة".

هنا يواجه القارئ بنظرية حول أصل اللغة أصدرت كمرسوم وقُررت ضرورتها دون أي اعتبار أو مراعاة للأبحاث في هذا المجال. هذا بعد أن كان مؤلف هذه النظرية - يعني هيدجر - قد قرر قبل قليل أنّ أصل اللغة يبقى سراً، بل أكثر من هذا „أنّ السمة السرية تنتمي إلى ماهيّة اللغة وأصلها"[42]. والسؤال هنا: لماذا يضع هيدجر مفهومه اللغوي فقط مع محولات التعريف التي تعود للعصور القديمة بدلاً من أن يضعها في مواجهة نتائج البحث اللغوي الحديث؟ وفيما يبدو فإنّ هذا الأمر يتعلق بأنّ مجال الماهيات أو الجواهر لن تُمس من قِبل نتائج مثل هذه الأبحاث الجديدة. ففكرة أنّ الحدسية القَبْلية للظاهراتية التي تسبق كل بحث، وغير القابلة للتصحيح عبر نتائج هذه العلوم، قد استوعبت حقيقة هذه الظواهر، هذه الفكرة الإطلاقية تحميه من أن ينزل من عليائه إلى قيعان علم غير محدد الاتجاه.

## هيدجر والتقنية

بطريقة مشابهة جداً اشتغل المفكر الميسكرشي على ماهية التقنية[43]. فانطلاقاً ممّا يسميه „التحديد الأداتي والأنثروبولوجي للتقنية" (ص 6)، الذي تفهم التقنية فيه بوصفها „وسيلة لغاية" و"فعلاً لإنسان"، وهو تحديد يحكم له هو بالصحة المحضة، انطلاقاً من هذا التحديد يهتمّ هيدجر بالوصول للتحديد „الحقيقي" للتقنية التي أدرك هو ماهيتها. ولأجل ذلك قام بانعطافة عبر المفهوم الأرسطي للسببية ممّا أعطاه فرصة مناسبة لتأملاته اللغوية الاشتقاقية المعتادة. وكانت نتيجة هذه التأملات الحكم بأنّ التقنية „ليست مجرد وسيلة" وإنما „طريقة لكيفية للكشف"، وهكذا ينفتح أمامنا „مجال آخر تماماً لماهيّة التقنية" وهو „مجال الكشف وهذا يعني الحقيقة" (ص 12). وفي هذا المجال، كما يرى هو، تنتشر التقنية وبصفة خاصة التقنية الحديثة. فعلى خلاف التقنية القديمة فإنّ الكشف لا يتحقق لديها في الإخراج، ولكنها تكون بمثابة „تحدٍ يفرض على الطبيعة طلب توفير طاقة، يمكن „إنتاجها وتخزينها بوصفها هذا". وكي يجعل الفرق

---

ما من قبل المرسل كأداة لإخبار آخر عن أشياء. وقد شهد هذا النوذج تطويرات عدة من قبل رومان ياكوبسون وأعضاء حلقة براغ اللغوية (المترجم).

41 قارن (بالصفحات من 30-62) من كتاب كارل بوهلر:

K. Bühler: Die Krise der Psychologie (1972), 3. Auflage, Stuttgart 1965.

وهنا يقوم بوهلر كما في كتابه «نظرية اللغة» بأبحاث جديدة ينطلق فيها من الخاصية الدلالية للتعبير اللغوي.

42 قارن لأجل ذلك نوعية المعالجة لسؤال أصل اللغة (في الصفحات 33 - 53) من كتاب رودي كيللر Rudi Keller: Sprachwandel. Von der unsichtbaren Hand in der Sprache. Tübingen 1990). وهنا يوجد نموذج تفسيري معقول جداً يعتمد على علومنا البيولوجية.

43 قارن (Heidegger: Die Technik und die Kehre. Pfullingen 1962.).

واضحاً فإنّه يقارن بين مولّد كهرباء حديث مقام كحاجز في النهر مع جسر خشبي قديم „مبني" على النهر لا يحجزه (ص 15). النهر هو الآن، ماذا هو؟، „انطلاقاً من ماهيّة المولد الكهربائي هو مورد الضغط المائي". وهو يرى أنّ هذه المقارنة ينبغي أن تجعل الفرق واضحاً، ولو أنه اختار بدلاً من الجسر الخشبي كموضوع للمقارنة طاحونة ماء قديمة „أقيم" فيها كذلك جدول الطاحونة مثلما النهر في حالة مولد الكهرباء لما وقع في مثل هذا التناقض الواضح، ولأصبح هذا الجدول ما هو عليه، أي „مورد ضغط مائي" وذلك بالطبع انطلاقاً من „ماهية الطاحونة". ولأصبحنا هنا أيضاً أمام كشف „له طابع الإيقان بمعنى التحدي" (ص 16). هنا أيضاً يصبح من الممكن مواصلة الألعاب اللغوية التي تقود المؤلف من „الوقوف" Stellen عبر „الاستحضار" Bestellen إلى „الاستمرار" Bestand وأخيراً إلى „الاستثارة والكشف" Ge-stell والذي يحدده أخيراً بأسلوب غير تقليدي للاستثارة والكشف بوصفه „مجمِّعاً كلّ إيقاف يوقف الإنسان، أي يستثيره كي يكشف الواقع بوصفه رصيداً عن طريق الاستحضار" (ص 20). هذه إذن „طريقة الكشف" التي تسود في „ماهية التقنية الحديثة"، والتي „ليست في ذاتها شيئاً تقنياً". وفي ركاب عملية التلاعب الكلامي هذه حاول هيدجر أن يجعلنا نقبل بأنّ كل ما هو في حالة „استمرار" „يجب ألّا يبقى قائماً أمامنا كموضوع"، ويمكننا على سبيل المثال تصور طائرة نقل بوصفها موضوعاً ولكنها تخفي نفسها في ماهيتها وكيفيتها" (ص 16). كونه شخصياً يجعل كلّ هذه الأشياء باستمرار موضوعاً لأبحاثه يجعلنا نظن أنه على الأرجح لم يكن واعياً بما يفعل. وهذا يقودنا مرّة أخرى إلى الإشكالية التي سبق شرحها باستفاضة.

فالمفكر الميسكرشي فهم التحديد الأداتي والأنثروبولوجي للتقنية فقط من خلال نظرة متجاوزة في ماهيّة التقنية، ونتيجة لهذا „يحدث" كما قال „الكشف" في اللاخفاء (ص 20)، و"يخفي" عمل التقنية الحديثة الواقع مثل رصيد مخزون. وفي الوقت نفسه يتكشف مفهوم أنّ التقنية الحديثة وهي تطبيق للعلم الطبيعي، تبدو في ضوء فكر الماهية وكأنها „مظهر خادع" (ص 23)، وسيظل قائماً طالما لا نتساءل بشكل كافٍ عن „مصدر ماهيّة العلم الحديث، ولا عن ماهيّة التقنية الحديثة". ومن ثم فإنّ „التجميع المستثير في الكشف المطلوب يسيطر بشكل مسبق في الفيزياء"، حتى وإن „لم يأت فيها على نحو صريح"، فالفيزياء الحديثة „تمثل طليعة ما زالت مجهولة الأصل بالنسبة للاستثارة والكشف" (ص 21). ونتيجة ذلك „يكون ما هو متأخر، بالنسبة إلى الثابت تاريخياً أي التقنية الحديثة... بالنظر إلى الماهيّة المسيطرة فيها، هو الأسبق تاريخياً".

ما قدّم هنا بأسلوب لغوي متقادم ليس إلا معنى أداتياً للعلوم الطبيعية الحديثة، كما نودي به في صياغات شتى ومنذ وقت طويل في الحوار التنظيري العلمي، والذي أثير من خلال المفاهيم الممثلة داخل الفيزياء والتي ثبت أنها جدالية[44]. فهي تعطي مفكر الماهية ـ هيدجر ـ فرصة كي يجابه العقل الحسابي المحض للعلوم بتفكيره الخاص، وهذا التفكير يتجلى داخل العلاقات الفعلية بشكل أعمق ممّا يستطيعه العلم، وهذا يوفر عليه بالتالي الاشتراك في الحوارات الصعبة للمشاكل التنظيرية العلمية، خصوصاً أنه يحصل على الجوهري من خلال تحليلاته للمعنى الأصلي لأصول بعض

44 ربما كان هذا أيضاً سبب رجوع ممثلي «مدرسة إيرلانجن» Erlanger Schule ذات الصلة بهوجو دنجلر Dingler إلى التفكير الهيدجري لإرساء مفاهيم حول ميزة العلوم فيما يُسمى "عالم الحياة" Lebenswelt. قارن لأجل هذا دراستي (البحث عن أس المعرفة، هوسرل وهيدجر ومدرسة إيرلانجن)، وقارن لأجل ذلك أيضاً ببعض مقالات الكتاب الذي حرره هكارل فريدريش جيتمان Gethmann تحت عنوان "عالم الحياة والعلم، دراسات حول العلاقة بين الفينومينولوجيا ونظرية العلوم" (بون 1991).

الكلمات اليونانية المحددة. وأخيراً أنّ الكشف Ge-stell كما هو دائماً „كشف وبعث للقدر" الذي „يرعى" الناس، ومن هنا فهو يحدد أيضاً „ماهية كلّ التاريخ" (ص24)، فإنه ينتج العلاقة مع أخروية الكينونة الهيدجرية التي تُعدّ السمة المميزة لتفكيره في مرحلته الأخيرة.

## التأويل كمشروع ترنسندنتالي

كما هو معروف فإنّ فلسفة مارتن هيدجر قد مهدت للتحول التأويلي في الفكر الفلسفي المعاصر، وأثارت بالتالي حركة أصابت الكثير من حقول العلوم المعرفية، ويبدو أنها سوف تستمر بالتوسع والانتشار. وقد فُهم كتابه „الكينونة والزمان" من قبل تلاميذه - ومن قبل غيرهم أيضاً - بوصفه „أبحاثاً حول الفهم". وتبدو „تأويلية الدازين"، التي تمثل نواة أبحاث الكتاب، وكأنها تدعم هذا الفهم والتقييم. وحقيقة فإنّ هذا الكتاب يكاد يكون مقطوع الصلة بالتأويلية الكلاسيكية التي دارت حول تفسير النصوص. أمّا ما بقي بينهما من صلة ضعيفة فتعود إلى اهتمام المؤلف هنا بـ"سؤال أصلي"؛ فهو يستخدم كلمة „تفسير" Auslegung فقط كمجاز، وهذا يعطيه إمكانية أن يؤكد أنّ منهجية العلوم الإنسانية التاريخية يمكن فقط أن تُسمّى „تأويلية اشتقاقية"، بالضبط لأنها „متجذرة" في تأويليته بوصفها تفسيراً للدازاين، وهي تهدف، من بين ما تهدف إليه، إلى تعميق „الشروط الموجودية" (الأونطية) لإمكانية علم التاريخ". ومن ثمّ فهو لا يحتاج إلى الاهتمام بالتأويلية الاشتقاقية، ولا بالمشاكل المنهجية للعلوم الإنسانية. وفيما بعد قام أتباعه بأكثر من هذا، حيث اهتموا بشكل مشابه بأن يشجعوا كل العلوم الثقافية بجوانبها التقليدية المعادية للمذهب الطبيعي، وأن يحصنوها مقابل نتائج البحث النفساني والبيولوجي. وقد تكررت المأساة نفسها في معالجة مشاكل التأويلية الكلاسيكية؛ فمحاولات شرح" الفهم" على أسس نظرية كما هو الحال في المفهوم الكلاسيكي، لم تعد تستخدم لحلّ المشاكل التأويلية، ومن يريد استيعاب „ماهية الفهم" على أساس من التحليلات الفينومينولوجية القَبْلية، لن تساعده تلك المحاولات التي تهدف إلى بحث شروط إمكانية الفهم بالأدوات النظرية للعلوم الطبيعية.

وأخيراً فإنه توجد في تأويلية هيدجر فكرة أثبتت أنها فكرة ناجحة وذات نتائج خاصة كثيرة، ألا وهي فكرة «البنية المسبقة للفهم» التي اعتبرت شرطاً لكلّ فهم[45]. وكان لهذه الفكرة نتائج كثيرة وبصفة خاصة لأنها ارتبطت بمفهوم مؤداه أنّ كل التفسيرات ليس عليها فقط أن تفهم المفهوم بشكل مسبق وبأية كيفية، وإنما يجب أن تتمسك أيضاً بهذا الفهم المسبق»[46]. وهذا الفهم يقود بالتأكيد إلى لون من رد الاعتبار للأحكام المسبقة التي تناقض وبوعي منهجية العلوم المعتادة. وهذا ما يفعله هيدجر وبكل وضوح في تحليله لدائرة الفهم.

45 قارن في ذلك «الكينونة والزمان» لهيدجر، (ص 150 وما بعدها).

46 قارن (بصفحة 78 وما بعدها) من كتاب كارل لوفث (K. Löwith: Heidegger, Denker in dürftiger Zeit) حيث يعلن هذا الفهم وينقده.

## تأثيرات هيدجرية

وعلى أثر هيدجر أقدم هانز-جورج جدامرGadamer على محاولة إثبات شمولية الفهم، كي يدلل بالتالي على الأهمية الأصيلة للتأويل بالنسبة إلى كلّ أنواع التجارب. وقد حاول في الوقت نفسه، كما حاول هيدجر قبله، التشكيك في النموذج الموضوعي للتفكير العلمي، وفيما يرتبط به من هدف معرفي ومنهج توجيهي، وأن يجعله ـ على أساس تأويل ما ـ أمراً نسبياً، مدّعياً في كلّ ذلك ضرورة تجاوز ما في التأويل الكلاسيكي من تطلع يميزه نحو الموضوعية. ومفهومه هذا يجسّد بطريقة خاصة ومؤثرة النقيض الطبيعي للتراث الفلسفي الألماني الذي يعود بصفة خاصة إلى هيجل. وهذا المذهب النقيض هو كما سبق صيغة جديدة للمثالية الألمانية، فهو مثالية متنكرة خلف قناع تأويلي.

فالفلسفة التأويلية التي طورها جدامر، والتي تتبع بعض موضوعات الفكر الهيدجري، تختلف بشكل تام عن التأويلية الكلاسيكية التي تُفهم على أنها منهج لتفسير النصوص. فتأويلية جدامر تزعم أنها تقدّم تصوراً شاملاً ومهماً للتجربة الإنسانية كلها، وأنها تتجاوز ما في النظرية المعرفية حتى الآن. أمّا نجاح هذا التصور الشامل مع علوم محددة فيعود ـ جزئياً ـ إلى سوء فهم ما، وذلك لأنّ هذا الاتجاه الفلسفي لا يستطيع أن يساعد في حلّ المشاكل الخاصة بهذه العلوم، خاصة وأنّ لديها مشاكل كثيرة سبق أن عالجتها التأويلية الكلاسيكية، على سبيل المثال ما يخص شرح النصوص وتفسير الفاعلية الإنسانية. أما حقيقة أنه إبّان ذلك يدور الأمر حول مشاكل الفهم للعلاقات ذات المغزى فسبب غير محتمل. كان يمكن للمرء أن ينتظر مساعدة من تأويل تكون مجازية النص فيه مفتاحاً للإجابة عن الأسئلة الأنطولوجية، ولكنّ هذا لم يحدث. إضافة إلى مشاكل هذه العلوم يوجد خلاف ذلك الكثير من المساهمات التي لا تعتمد «التأويل» كعلامة تجارية، وهذه المساهمات تلتزم بشكل كبير بإطار المذهب الطبيعي. وهذا الالتزام يعني برنامجاً معرفياً يهدف إلى تقديم تفسيرات مدعومة نظرياً كما هو الحال على سبيل المثال في العلوم الطبيعية. أمّا ما يسهم به هذا التأويل المحض[47] في حل هذه المشاكل فليس إلا صيغة جديدة لمعاداة المذهب الطبيعي وإنكاره. والحقيقة فإنّ هذه المعاداة وهذا الإنكار لا ينبنيان على تحليل مناسب وصحيح، وإنما غرضهما الوحيد هو التمهيد لإعادة إحياء اتهامات المثالية الألمانية للمذهب الطبيعي.

وهذا التأويل المحض يقف ضد كل من: المفهوم النظري-العلمي الذي طوره ماكس فيبر Weber لحقل العلوم الاجتماعية والذي تلعب فيه إشكالية الفهم دوراً مركزياً، وضد النظرية اللغوية لكارل بوهلر، وضد المفاهيم الفلسفية التي يمثلها كارل بوبر Popper والتي يمكن أن تحسب على تقاليد الواقعية النقدية. فهذا التأويل المحض ينتمي لأشكال الفكر المثالي والنسبي التي استهدفها كارل بوبر بالنقد في كتابه „أسطورة الإطار" Mythos des Rahmens ولكنه اهتم فقط بصيغ هذا الأسلوب في التفكير الموجودة في الفكر الأنجلوسكسوني. وقد أثبت فلاسفة ألمان مثل كارل-أوتو آبل ويورجن هابرماس وجود بعض التقارب بين المفاهيم الفلسفية المسيطرة في المجال اللغوي الأنجلوسكسوني والتأويل

47 سأستخدم هذا التعبير من الآن فصاعداً حتى أميز بين مفهومين: المفهوم الكلاسيكي للتأويل والمفهوم المفضل لدى جدامر وما يتضمنه من معارضة خفية أو ظاهرة للمذهب الطبيعي.

الأوروبي القاريّ، وأنّ هذا التقارب قد يسّر وبشكل استثنائي، من الحوار بين هذين الاتجاهين[48]. وبكل تأكيد كانت المساجلة الوضعية Positivismusstreit في فترة الستينيات، التي كانت في الحقيقة منازلة بين المثالية التأويلية والواقعية النقدية، تدور في نطاق هذا التقارب.

48 حول المعاداة الأنجلوسكسونية للواقعية، والتي ينقصها، مثل المعاداة الأوروبية القارية للواقعية، تقدير معنى اللغة بالنسبة إلى المعرفة الإنسانية، قارن:
Michael Devitt: Realism and Truth, sec. Edition, Oxford 1991.

## مسرد المراجع والهوامش


- Heidegger: Die Technik und die Kehre. Pfullingen 1962.
- Dichotomie und Duplizität. Ernst August Dölle zum Gedächtnis, Bern 1974
- Edmund Husserl, Logische Untersuchungen: Erster Band: Prolegomena zur reinen Logik, 5. Auflage, Tübingen 1968.
- Einführung in die Metaphysik (1953), 5. Auflage, Tübingen 1987.
- Erfahrung und Reflexion. Theorien der Erfahrung in transzendentalphilosophischer Sicht, München 1991.
- Fritz Heinemann: Existenzphilosophie - lebendig oder tot? Stuttgart 1954.
- Grenzen des Bewusstseins, über Wirklichkeit und Welterfahrung, München 1987.
- Heidegger: Identität und Differenz, 8. Auflage, Pfullingen 1989. K. Bühler: Die Krise der Psychologie (1972), 3. Auflage, Stuttgart 1965.
- Karl Popper: *Towards a Rational Theory of Tradition* (1949), in: Popper: Conjectures and Refutations. *The Growth of Scientific Knowledge*, London 1963.
- Martin Heidegger: Sein und Zeit, (1927), 7. Auflage. Niemeyer, Tübingen 1953.
- Michael Devitt: Realism and Truth, sec. Edition, Oxford 1991.
- Norbert Hoerster: *Klassiker des philosophischen Denkens. Bd: 2, München 1982.*
- Pierre Bourdieu**:** Die politische Ontologie Martin Heideggers, Frankfurt 1988.
- Reinhard Mehring: Heideggers Überlieferungsgeschick. Eine dionysische Selbstinszenierung, Königshausen & Neumann, Würzburg 1992.
- Reinhardt Grossmann: Phenomenology and existentialism: an introduction, London 1984.

# المساهمون في الملف

**ـ الطيب بوعزة:**

باحث وكاتب مغربي، حاصل على شهادة الدكتوراه في الفلسفة من كليّة الآداب، جامعة محمد الخامس بالرباط. يعمل حالياً أستاذاً للتعليم العالي في المركز الجهوي لمهن التربية والتكوين/ طنجة، له مجموعة كثيرة من المقالات والدراسات منشورة في مجلات وصحف محلية ودولية. صدر له مجموعة من الكتب من بينها: كتاب "مشكلة الثقافة"، وكتاب "قضايا في الفكر الإسلامي المعاصر"، وكتاب "مقاربات ورؤى في الفن"، وكتاب «نقد الفكر الفلسفي» من جزأين. يشرف الطيب بوعزة على التحكيم العلمي لبحوث قسم الدراسات الفلسفية والعلوم الاجتماعية بمؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث.

**ـ يوسف بن عدي:**

باحث مغربي في مجال الفلسفة العربية الوسيط والفكر العربي المعاصر، يشغل أستاذاً لمادة الفلسفة بالتعليم الثانوي، له مجموعة من المقالات والدراسات والمؤلفات، صدر له: كتاب: «مساءلة النص الفلسفي المغربي المعاصر»(2007)، وكتاب: «أسئلة التنوير والعقلانية في الفكر العربي المعاصر»(2009) وكتاب: «قراءات في التجارب الفكرية العربية المعاصرة: رهانات وآفاق»(2011)، وكتاب: «مشروع الإبداع الفلسفي العربي قراءة في أعمال طه عبد الرحمن»(2011)، وكتاب: «إشكاليات المنهج في الفكر الفلسفي العربي (2011)، وكتاب: «أطروحات الفكر العربي المعاصر، مناهج في تحليل التراث»، منشورات دار التوحيدي المغربية بدعم من وزارة الثقافة، سنة الطبع 2015.

**ـ فوزية ضيف الله:**

باحثة تونسية، مهتمة بالبحث في الفلسفة التأويلية والفينومينولوجيا، الفلسفات المعاصرة، وكذلك مهتمة بالترجمة. حاصلة على الدكتوراه في الفلسفة المعاصرة في بحث حول «كلمات نيتشه الأساسية ضمن القراءة الهيدغرية» سنة 2011، خريجة دار المعلمين العليا بتونس والمعهد العالي للعلوم الإنسانية بتونس، مبرزة في الفلسفة منذ 2003، تشتغل أستاذة مساعدة في الفلسفة بالمعهد العالي للعلوم الإنسانية بتونس. لها العديد من المساهمات في المؤتمرات الدولية في تونس وفي الخارج. لها العديد من المقالات المنشورة في مجلات عربية محكمة، وأخرى قيد النشر: هل كان هيدغر قارئاً منصفاً لنيتشه؟ تأويلية إرادة الاقتدار عند نيتشه، الكوجيتو البرغسوني، من فينومينولوجيا الذاكرة إلى جينيالوجيا النسيان، المنعطف الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا من منظور ريكور، تباشير فلسفة المستقبل، في سمات إرادة الاقتدار عند نيتشه، في معنى العدل ريكور ناقداً رولز. ولها كذلك مقالات أخرى منشورة باللسان الفرنسي.

**ـ سلمى بالحاج مبروك:**

باحثة تونسية، تخصص فلسفة معاصرة وفلسفة القيم والعمل. باحثة بالجامعة التونسية، كليّة العلوم الإنسانية والاجتماعية 9 أفريل، تونس. عضوة في مخبر البحوث الفلسفية «الفيلاب» بالجامعة التونسية. صدرت لها عدة دراسات وترجمات، منها: «قراءات ورؤى في النسق المعرفي الإنساني»، وترجمة لكتاب «ما هي السياسة؟» لحنا آرنت.

**ـ زهير الخويلدي:**

باحث وأكاديمي تونسي، حاصل على الدكتوراه في الفلسفة المعاصرة في موضوع «تقاطع السردي والإيتيقي من خلال أعمال بول ريكور». أستاذ مساعد بكليّة الآداب والعلوم الإنسانية، رقادة، القيروان، الجمهورية التونسية. نشر العديد

من المنشورات العلمية في عدة صحف ومواقع. من مؤلفاته: «معانٍ فلسفية» (2009)، و«تشريح العقل العربي الإسلامي»(2013).

**ـ قاسم شعيب:**

باحث وأكاديمي تونسي، أستاذ المنطق وعلم الكلام. له عدة مؤلفات، منها: «تحرير العقل الإسلامي» (2013)، و«فتنة الحداثة» (2013)، و«المفهوم الفلسفي للوجود»(2005). وله مقالات عديدة في مواقع ومجلات عربية.

**ـ منير الزكري:**

أستاذ ومترجم مغربي، أستاذ مادة الفلسفة ـ المغرب.

**ـ عبد العزيز زيوان:**

مفتش مادة اللغة الفرنسية ـ المغرب.

**ـ عبد السلام حيدر:**

أكاديمي ومترجم مصري، حاصل على دكتوراه الفلسفة في الآداب من جامعة بامبيرج، ألمانيا. أستاذ الدراسات العربية بكليّة العلوم الإسلامية في بروكسل. من مؤلفاته: «الأصولي في الرواية» (2003)، و«الاستشراق الألماني وتاريخ الأدب العربي»، و«الفلسفة الإسلامية وتراث اليونان» (2011). ومن ترجماته عن الألمانية: أنّا ماري شيمل: «الشرق والغرب»(2004)، و«إمبراطوريات. منطق السيادة الكونية». ومن تحقيقاته: الأعمال الكاملة لإبراهيم عبد القادر المازني.

**ـ محمد فوزي:**

باحث مغربي، حاصل على شهادة الإجازة في الفلسفة العامّة، بجامعة سيدي محمد بن عبد الله فاس، يتابع دراسته الجامعية بسلك الماستر بجامعة ابن طفيل القنيطرة، يعمل أستاذاً للتعليم الثانوي التأهيلي في الدار البيضاء.

**ـ توفيق فائزي:**

باحث وأكاديمي مغربي، حاصل على الدكتوراه في الفلسفة، جامعة محمد الخامس، الرباط. مختص في قضايا تجديد الفكر الديني والفلسفي. نشر العديد من الأبحاث والمؤلفات، منها «الاستعارة والنص الفلسفي» (2016).

# الهرمينوطيقا وإشكاليّة النّص

MominounWithoutBorders

Mominoun

@ Mominoun_sm

مؤمنون بلا حدود
Mominoun Without Borders
للدراسات والأبحاث www.mominoun.com

الرباط – أكدال. المملكة المغربية

ص ب : 10569

الهاتف : 54 99 77 537 212+

الفاكس : 27 88 77 537 212+

**info@mominoun.com**

**www.mominoun.com**

All rights reserved © 2016

جميع الحقوق محفوظة © 2016