



المسرح في هيرمينوطيقا غادامير
اللّعبة في الفن و في العرض المسرحي.
The theater in the hermeneutics of Gadamer
Play of Art and theatrical performance.

محمد بلعربي (*)

جامعة قسنطينة 3 ، الجزائر

Belarbi Mohamed

mohammed.belarbi@univ-constantine3.dz

تاريخ الإيداع: 2022/06/30 تاريخ القبول: 2022/08/22 تاريخ النشر: 2022/09/30

الملخص:

يعتبر المسرح ناصية الأعمال الفنيّة التي اهتمت بها هيرمينوطيقا هانس جورج غادامير (1900-2002) (Hans- Georg Gadamer) التّأويلية، ضمن أنطولوجيا العمل الفنّي، كون الفن موضوعاً للفهم في وجوده السّامي، في تناولها اللّعب، المسرح، ضمن الرّؤية التي يؤكّد غادامير من خلالها بأن بحثه في علاقة اللّعب بتجربة الفن، وكون لعبة الفن تحتل مكانة انطولوجية مستقلة عن الإرادة والذات، واستقلالية اللّعبة في حد ذاتها، فهي حاملة للحسن والفعل المشترك والتي تعكس ماهيتها، حيث يحقّق اللّعب ذاته، في تحقيقه مفهوم العرض حيث لا

(*) المؤلف المرسل: محمد بلعربي: mohammed.belarbi@univ-constantine3.dz



ينتهي إلا إلى العالم الذي يمثله، فاللعب قائم أساسا على التمثيل Representation مثل الذي يتسم به المسرح كفن أدائي، إذ لا يتحقق العمل الفني دون عرضه، ولا وجود للمسرح إلا في تحقق عرضه مُسرحًا.

الكلمات الدالة:

هيرمينوطيقا، انطولوجيا، اللّعب، المسرح.

Abstract:

The theater is the cornerstone of the works of art that Hans-Georg Gadamer (1900-2002) hermeneutics are interested in, within the ontology of the artwork, as art is a subject of understanding in its sublime existence, in its dealing with play, the theater, within the vision through which Gadamer confirms that His research is on the relationship of play with the experience of art, and that the game of art occupies an ontological position Independent of the will and the self, and the independence of the game in It self, as it is a carrier of common sense and action that reflects its essence, where play achieves itself, in achieving the concept of presentation where it belongs only to the world it represents. Play is based mainly on representation, such as that which characterizes the theater as a performing art, as the artistic work is not achieved without its presentation, and the theater does not exist except in the realization of its performance in theatre.

Key Words:

Hermeneutics, ontology, play, Theater

مقدمة:

اهتمت هرمنيوطيقا هانس جورج غادامر بلعبة الفن كونها أنطولوجيا* الفن، فاللّعبة في الحقيقة والمنهج* استعارة تكشف لنا عن نمط وجود العمل الفني، وهي المفتاح الذي يتيح لنا إمكانية معرفة الحقيقة وفهم الوجود¹ ومن أجل فهم هذه "المشاركة" ف غادامر يلجأ إلى مفهوم اللّعب، ليبيّن على وجه التحديد أنّ كلّ فرد متضمن في اللّعب يكون مُشاركًا. وأنّه ينبغي كذلك أن يصدق القول على لعب الفن بأنّه من حيث المبدأ، لا يكون هناك أيّ انفصال جذري بين العمل الفني والشخص الذي يحدث العمل في خبرته² وإذا كان غادامير يربط اللّعب بالفن



عموماً، فإنّه يحرص على ربطه باللّغة بشكل خاص. وفي هذا الصّد يد يرى أنّه كما أنّ اللّعب يتخذ الوجهة نفسها التي يتخذها الفن، فإنّ ألعاب اللّغة تكون أيضاً أساساً للمُحادثة، وتعني أنّ مجال الفهم والهيرمينوطيقا يتصف بما تتصف به اللّغة من شمولية وعالمية³ فاللّغة لدى التّأويليين تعبر عن الوجود نفسه على نحو أوسع من حدود البشر.

عُني غادامير في منظوره الأنطولوجي عنايته بكافة الفنون، خاصة المسرح، لأنّه أقرب الفنون لنمط وجود اللّعبة⁴ إذ الحديث عن هيرمينوطيقا غادامير يقودنا إلى موضوع الفن، وهو موضوع قديم قدم الفلسفة ذاتها، والذي عرف العديد من محاولات التنظير من قبل جلّ الفلاسفة منذ اليونان، لأنّ المواضيع الجوهرية تمتلك نوعاً من الانفتاح الذي لا تستهلكه المحاولات المتكررة للقبض على أساس ثابت لاحتوائها، وبالتالي أمكننا التأكيد على أنّ الفن والأثر الفني هو واحد من المواضيع التي تعاطاها الفكر الغربي، وهذا السبب دفع بـ غادامير إلى اعتبار الفن بوابة لفهم العلوم الإنسانيّة بل فسحة لتحررها من منهجية العلوم الطبيعيّة، وتحقيق التواصل الدائم بين العمل الفني وعالمه الخاص وفي هذا الصدد يستعين غادامير بمفهوم "اللّعب"، كمفتاح يقود إلى التفسير الأنطولوجي للفن ويهدم مزاعم التّزعة التجريدية التي تميل إلى ربطه بنشاط الذات، وتسعى إلى فهم الفن من خلال وعي المشاهد أو المبدع. والفن كـ (لعبة) يتمتع بنمط وجود سامٍ، يفرض نفسه على الذات ويأخذها في لعبه ويجلبها إلى عالمه. وهو عالم مغلق على ذاته، فالعمل ينتمي إلى العالم الذي يمثله⁵. لذا لا يمكن أن نقيم تمييزاً أنطولوجياً بين العمل الفني وعرضه والعمل الدرامي يكون موجوداً فقط عندما يُمثّل، والتّحول في العمل الفني يضمن التواصل الهيرمينوطيقي لوجودنا، لأنّ التحول إلى بنية هو تحول إلى حقيقة، والعمل الفني يصبح تكشفاً لشيء ما من ثنايا التخفي. فالفن يجعلنا نعيد استكشاف واقعنا ونزيل التّخفي بحواس الفهم، فهل مفهوم اللّعبة في الفن أو اللّعب هو مفهوم سلمي أم مجرد استعارة للمفاهيم تكشف نمط العمل الفني ووجوده المستقل وحقيقته ومن ثمّ الفهم بما يحمل من آفاق جديدة للفن ولأنطولوجيا العمل الفني؟

مفهوم الهيرمينوطيقا:

لغة :



إنّ مصطلح هرمنوطيقا (التأويلية)، لا يمكن أن يتم دراسته في الموروث الغربي من دون الالتفات إلى أصله الإغريقي، Hermeneia ويعني "يفسّر"، والاسم Hermeneuein حيث تنحدر كلمة هرمنوطيقا من الفعل اليوناني ويعني "تفسير"⁶، ويعود أصل كلمة هرمنوطيقا إلى الأساطير الإغريقية، حيث ترتبط لغويا بالإله "Hermes"، وقد جاء ذكر ذلك في كل من الإلياذة والأوديسا، وبما أنّ وظيفة هرمس هي ترجمة مقاصد الآلهة ونقلها إلى البشر، فإنّ الكلمة الأقرب إلى الهرمنوطيقا في هذه الحالة هي الترجمة، وهي واحدة من أسس نظرية هيدجر Martin Heidegger (1889-1976) في التّأويل.

اصطلاحا :

يرتبط المصطلح بعملية التفسير والتأويل والإفهام، وبخاصة حين تشتمل هذه العملية على اللّغة، فإنّ معنى الهرمنوطيقا اصطلاحا حسب بول ريكور Paul Ricœur (1913-2005) هو "تأمل حول عمليات الفهم الممارسة في تأويل التّصوص"⁷، ويشير هانس جورج غادامير H.G. Gadamer إلى أن الكلمة Hermeneutike مشتقة من الكلمة Tekhné التي تميل إلى الفن معنى الاستعمال التقني لآليات ووسائل لغوية ومنطقية وتصويرية واستعارية ورمزية. الهدف من هذا الفن هو الكشف عن حقيقة شيء ما⁸ إذن فالتعريف الاصطلاحي للهرمينوطيقا في مقاربة أصل الكلمة هو فن للتأويل والفهم لأهمية الفن حسب ما يدعو غادامير كي نستطيع فهم وظيفته في المجتمع، والحقيقة ان هذا الفن كموضوع للفهم ينبغي تجاوزه عن طريق التّأويل وبالتالي تجاوز ما تعلّق باغتراب الذات Aliénation de soi إزاء الأعمال الفنية، فالذات في تجربة الفن عند غادامير ليست ذاتية الشّخص بل هي العمل نفسه موضوعاً للتفسير والفهم والتّأويل.

اللّعب والفن:

يعتبر مفهوم- اللّعب -من أهم الأفكار التي انطلق منها غادامير Hans- Georg Gadamer (1900-2002) التي استعان بها في فلسفته الفنية، لفهم حقيقة نمط العمل الفني، في إفلاس أسطيقا الذاتية في إمساك خبرة الفن، كون مفهوم اللّعب Jouer، ليس بمعناه الحقيقي الذي يعني الترفيه والتسلية ولكن بمعناه الاستعاري في قوله: " نحن عندما نتناول اللّعب من جهة علاقته بالفن، فهذا لا يعني أن ننصرف الى توجه مبدع العمل الفني، أولئك



الذين يستمتعون به ولا إلى حالاتهم الذهنية، كما لا ننصرف على ما تشعر به الذات معينة من حرية أثناء انغماسها في اللّعب إنما نحن نقصر حديثنا على نمط وجود العمل الفني نفسه⁹ ليؤكد غادامير ضمن هذه الرؤية بأن بحثه في علاقة اللّعب بتجربة الفن، لا يهدف إلى فهم الفن من خلال سلوك المبدع أو المشاهد وحالتهم الذهنية، ولا من خلال اللّذة التي تستشعرها الذات في انغماسها في اللّعب، وإنما إلى فهمه من خلال نمط وجود العمل الفني ذاته. فخبرة الفن هي خبرة بالوجود، بل أكثر من ذلك فالعمل الفني ليس موضوعا يقف بمواجهة ذات قائمة في ذاتها بل ان العمل الفني يحقق وجوده الحقيقي متى اصبح تجربةً تحدث تغييرا في الشّخص الذي يجربّه، فالذات في تجربة الفن هي الذات الباقية والثابتة و ليست ذاتية الشّخص الذي يجرب الفن انما هي العمل نفسه، فاللّعب له ماهيته الخاصة و المستقلة عن وعي الذي يمارس اللّعب، و اللّعب يوجد أيضا عندما يكون الأفق الموضوعاتي محدد من أي طرف ذاتية موجودة لذاتيتها، يوجد حيث لا يكون هناك ذوات تتصرف بشكل لعب، لذا تجده يقول : " إن اللاعبين ليسوا ذوات التي تلعب، بل ان اللّعب يحضر من خلال اللاعبين"¹⁰

فالذاتية إذن حسب غادامير، تعتبر مهملّة، رغم مركزيتها في التّجربة الجمالية بالنسبة للأستطيقا Esthétique التي جعلت الذات مركزا وكأن الأمر يتعلق بحالات الذات العقلية وخبراتها المعيشة. فلا وجود للذات دون أن تلعب مع نفسها، وأن الخبرة الجمالية في نظره ليست خبرة قائمة في ذاتها مستقلة عن عالم العمل الفنّي، أين تكون السّيادة المطلقة للذات التي تأخذ زمام المبادرة، بل العكس، فحالة الذات في هذه الوضعية تكون مماثلة لحالتها التي تندمج فيها في اللّعبة. لذا فإن الذات ليست سيّدة لما يحصل لها في الخبرة الجمالية فهي دعوة إلى الفهم، هي مسألة مرتبطة بالحدث والفهم Compréhension et événement. والنموذج الأمثل لهذا الحدث في نظر غادامير هو الحدث الفنّي Événement artistique الذي يتجاوز الذات إلى ما وراء الإرادة والفعل، فيصبح الحدث تجربة وجودية.

اللّعب في العرض المسرحي :

يعتبر اللّعب بعدا جوهريا لفهم العرض المسرحي، في علاقة اللّعب بالمسرح ذلك التداوي الحزّللحركة التي تمثل روح المسرح أو "اللّعب المسرحيJeu théâtral"، فاللّعب ممارسة واقعية حرة تعاش باعتبارها متخيلا من أجل المتعة، وتخضع لقواعد المختبر المسرحي وتتحقق في



شروط زمانية ومكانية تجعلها بكل انزياحاتها التقنية والإبداعية، واقتربها من الغرائبي والعجائبي. كما تؤكد ذلك أن أوبرسفيلد Anne Obersfeld (1918-2010) قائلة: "إن فكرة اللّعب نفسها تتضمن مفهوم الحزّية، وذلك عندما يقال، في المجال الميكانيكي، إن هناك لعبا بين قطعتين. إلا أن هذه الحركية هي، في المجال المسرحي، جانب الإبداع الخاص بالممثل الذي يخلق العناصر المكونة للعبة، لكنه يستعمل أيضا، في كل لحظة، الإمكانيات التي يتيحها له العشوائي"¹¹. وإذا حاولنا أن ننظر إلى المسرح في ضوء هذه الخصائص المميزة للّعب، فإننا نلاحظ أنها تنطبق بقوة على هذا الفن إلى الحد الذي يجعلنا ننظر إلى المسرح باعتباره ضربا من اللّعب، وإن كان اللّعب المسرحي يتميز عن اللّعب الحقيقي بكونه يفرق بين اللاعبين والمتفرجين، ويحوّل المتعة باتجاه الآخر، ويصبح محاطا بنوع من البراغماتية التي تجعله يتجاوز اللّذة الخالصة. ولعل هذا ما جعل باتريس بافيس Patrice Pavis يؤكد أن "للمسرح علاقة وطيدة مع اللّعب في مبادئه وقواعده، إن لم نقل في أشكاله أيضا"¹²

وفي معجم ماري إلياس وحنان قصاب إشارة إلى "تداخل لغوي في كثير من لغات العالم بين التعبيرات التي تدلّ على المسرح، وتلك التي تدلّ على اللّعب إذ التداخل اللّغوي يحمل دلالة واضحة تتخطى اللّغة لتشمل علاقة كل من هاتين الظاهرتين ببعضهما مع بعضها الآخر على مدى الزمن. والمقارنة بين الظاهرتين تنطلق من التمييز بين بعدين تحملهما الظاهرة المسرحية بحد ذاتها كمحاكاة تقوم على إعادة عرض لشيء ما، وكنشاط لعبي يطال عناصر العرض المسرحي، وعلى الأخص أداء الممثل، وتاريخ المسرح يتأرجح بين هذين البعدين. فاستخدام تسمية لعبة للدلالة على المسرحية أو العرض المسرحي منذ القرون الوسطى في كل دول أوروبا يفسر بالظروف التي أدت إلى عودة ظهور المسرح في تلك الفترة حيث انبثق عن الاحتفالات التي تحمل في جوهرها طابع اللّعب. وقد بقيت هذه التسمية سائدة حتى القرن الثامن عشر حيث ظهرت تسميات أخرى أكثر دقة"¹³ فمنظور اللّعب في المسرح، قائم في علاقته بالأداء الحركي والفرجوي.

العرض المسرحي عالم خاص في لعبوته، أو بتعبير آخر، يمثل بنية اللّعب Figure، بما هو عالم مغلق على ذاته يقول غادامير: "أن اللّعبة لها وجودها الخاص الذي يجعلها لا تقيم في وعي اللاعبين وأفعالهم، بقدر ما تجذبهم إلى مجالهم وتشحنهم بروحها، فالذي يلعب يحس أن



اللّعبة، واقع يتجاوز، تأثيرا وسيطرة وهذه الحقيقة لا ريب فيها، تتجلى موضوع عندما يكون هذا العالم نفسه واقعا مقصودا¹⁴ فالعرض المسرحي إذن في تجسيده يمثل لعبة تجذب اللّاعبين وتشحنهم بروحها كون المسرح ظاهرة فنية قائمة في أساسها على لقاء واع، ومقصود بين الممثل والمشاهد، إذ يتم فيه تحويل نص مسرحية مكتوب الى مشاهد تمثيلية، يؤدها الممثلين أمام حشد من الجمهور، فالعرض المسرحي لا يحقق نجاحا، إلا إذا لاقى قبول الاخرأي الجماهير، يرى غادامير ان العرض المسرحي هو الكلّ المكون من اللّاعبين(الممثلين)، المشاهدين وهذا يعني بالنسبة لـ غادامير، أن الممثل يتبادل موقعه مع المشاهد، لأنّ اللّعبة تلعب في المتفرج ولأجله. فالعرض يعرض لأجله لأنّ اللّعب ينطوي على معنى يُفهم، انفصل عن سلوك اللّاعبين، ويتجلى في مظهره الخالص المستقل عما يلعبونه والذي يتحقق فيما بعد في بنية، و لازالت الفنون الأدائية كالمسرح والموسيقى، محافظة كأعمال فنية على استمرارية هويتها كبنية ذات معنى، وتبقى في الوقت نفسه مفتوحة على إمكانيات غير محدودة، ترتفع عبر انفتاحيتها التّأويلية إلى مستوى فهم جديد.

والتّحول من بنية اللّعب إلى مُستوى لعب الفن. يُجسد الاكتمال الحقيقي لظاهرة اللّعب الإنساني إلى بنية مكتفية بذاتها¹⁵ Transmutation en Œuvre، لأنّ اللّعب قد تجرّد كلياً من سلوك اللّاعبين التمثيلي، ويتجلى في مظهره الخالص المُستقل عما يلعبونه. يُطلق غادامير على هذا التغير، الذي من خلاله يبلغ اللّعب الإنساني اكتماله الحقيقي عندما يصبح فناً، اسم "التحوّل إلى بنية". وتعني كلمة "تحوّل"، التحوّل إلى حقيقة، لأنّ العمل الفني هو مجالها بوصفها تجلياً لشيء ما من ثنايا التخيّل، إذ التجلي والتخفي والصّراع بينهما هو الذي يؤسّس لاستمرارية انكشاف الحقيقة الجوهرية للعمل الفنّي في عرضه الشيء حين يصير إلى شيء آخر يُعبّر عن وجوده الحقيقي بالقياس.

المشاركة في اللّعب (العرض):

يستدعي اكتمال بنية اللّعبة (العرض) نوعاً من المشاركة والتواصل مع الآخر أو الشريك الذي ينبغي أن يضع نفسه في اللّعبة ذاتها، " لأنه لا وجود للعمل الفني إلا في علاقته المشتركة التي يؤسّسها مع متلقيه"¹⁶ ف غادامير يتخذ ما تتميز به بنية اللّعب من استقلال ذاتي وانفتاحها مع ذلك على الجمهور، كنموذج في حالة المسرح، فالمسرحية تظل في نظره لعبة تتمتع بنفس المميزات التي تتمتع بها بنية اللّعبة بوصفها عالماً مغلقاً على ذاته، وعبره فقط تكتمل دلالتها



الكلية. فالمسرحية لا توجد بالأساس من أجل اللاعبين Acteurs فقط، بل من أجل (المشاهدين) المتلقين، والمسرحية في تسامها الجمالي توحد المشاهدين وتسمو بهم إلى حالة من المشاركة الكلّية، بمعنى أنّها تمتلك المسرحية زمانية Temporalité خاصة بها. ومنه فمشاركة الجمهور التّواصلية في نظر غادامير عنصر جوهري في العرض ، والتّعرف على الدلالة الحقيقية (الكلّية) للّعب، وكل فشل في هذه المشاركة إخفاق في نواة البنية الداخلية للعرض وفي انغماس المشاركين في ميكانزمات الاشتغال التي تسمّى مفردات العرض المسرحي. طقسية اللّعب :

يقول غادامير : " نحن نكتشف أشكال اللّعب في أكثر أنواع النشاط الإنساني جدّية، في الطّقس الديني وفي إدارة إجراءات العدالة وفي السلوك الاجتماعي بوجه عام، حيث إنّنا نجد هنا أيضا مجالا للحديث عن أدوار الحياة وما إلى ذلك" ¹⁷ فالعرض (اللّعب) له صبغة الطّقس الديني فهو من جهة أكثر من عرض يقدم من أجل مشاهدين، ولكنه من جهة ثانية باعتباره فعلا دينيا، بمثابة عرض وجد أصلا من أجل الجماعة. ولكل لعبة زمانها الخاص، وهو زمان مقدّس مقتطع من الزّمان العادي يحدده نمط وجود اللّعبة ذاته. والشئ نفسه ينطبق على زمانية العمل المسرحي بوصفها زماناً مقدّساً يتجاوز الزمن التاريخي الذي يجعلنا نغمس في مشاكل الحياة اليومية وفي خبرات خاصة" ¹⁸. وهذا يعني بالنسبة لـ غادامير أنّ المسرح يتميّز بطابع طقس (احتفالي) في جو من التّوحد والسّكينة بين المشاهدين الذين يتوجهون إلى نفس الحدث ويشتركون فيه، فإن الأداء المسرحي لا يمكن أن يفصل عن المسرحية ذاتها، ويختزل إلى مجرد خبرات ذاتية متدفقة، لأننا نواجه العمل المسرحي تماما كما نواجه الإلهي في الطّقس الديني" ¹⁹. تلك هي الوظيفة الدينية التي تمنح اكتمال دلالة اللّعب بمفهومه الطّقس. فهو كالعامل الموجه نحو جمهور، وفي حضور هذا الجمهور فقط تكتمل دلالاته.

الخاتمة :

حين طبّق غادامير المعنى الاستعاري على نموذج اللّعبة في الفن بوصفها حواراً وفهما، ذلك أنّ اللّعبة والفهم تربطهما بنية مشتركة. والحديث عن فكرة لعب الفن يقودنا إلى الحديث عن جدلية التّوجه والاستجابة. فالعمل يرفع أمامنا تحدياً وينتظر منا أن نتصدى له منذ اللّحظة التي نتوجه فيها إليه وننتفتح عليه، ذلك أنّ الاستجابة والقراءة التي يثيرها العمل الفني لازالت جزءاً من ادعائه. وهذه العملية فيما يرى غادامير، تعني أنّ بنية الفن تقوم أساساً على عرضها، وهي بنية نشارك فيها باستمرار. ولا يتحقق ذلك في نظر غادامير إلا بإدراك الزمان



المستقل الخاص بالعرض، فنجاح أي أداء مسرحي في توصيل خبرة فنية أصيلة، لا يتحقق إلا إذا كُنّا نستمتع بحواسنا الباطنية تلقياً مختلفاً عما يعرض أمامنا، فالعناصر المكونة للعمل الفني لا نستمددها من العمل المعاد إنتاجه مهما كانت، ويمكننا أن نوجز تصوّر غادامير للمسرح بوصفه التّمودج الأمثل الذي يؤكد المصادقية المنهجية لاستعارة اللّعبة في الكشف عن نمط وجود العمل الفني في ثلاث نقاط:

- لا وجود للعرض المسرحي إلا في عرضه مسرحياً (نصاً مُمسرحاً).
- العرض المسرحي يشرك المشاهد في لعبة الفن نصّاً وعلى الركح، في طقسيته، وفي التّعريف على ذاته من خلال العرض.
- العرض المسرحي رغم انغلاقه لا يعني انقطاعه عن العالم والحياة، فهو يمثّل أنطولوجيا للفهم والتأويل.

لذلك أصبح واضحاً ممّا سبق أن العرض بوصفه جوهر المسرح كان من أولويات تفكير غادامير التّأويلي كفن من الفنون الأدائية Performance، وصدق منهج غادامير الهرمينوطيقي في تفسيره لظاهرة المسرح الفنية كونها عملية عرض (مسرحي)، بحيث يشارك المشاهد في هذا العرض بناء على حاضره وحضوره، فالحقيقة في الفن هي ما يمكن أن يقوله لنا الفن ذاته في حوار معناه داخل دائرة الوجود وهذا جوهر التفكير التّأويلي عند هانس جورج غادامير.

الهوامش :

* الانطولوجيا: العلم الذي يكون موضوعه الوجود المحض، أو الموجود المشخص وماهيته، أو الموجود من حيث هو موجود أو الموجود في ذاته مستقلاً عن أحواله وظواهر، راجع: ألحفي عبد المنعم، المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، القاهرة، مكتبة مدبولي، ط3، 2000، ص 124

** كتاب مرجع، ل هانس جورج غادامير الذي يلخص الخطوط العريضة لفلسفته التّأويلية.

¹ - ينظر: أنور مغيث: اللّعبة والفن عند غادامير، الفلسفة والعصر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة العدد الثالث، 2004-2005، ص 185

² - هانز جورج، غادامير، تجلي الجميل، تر: سعيد توفيق، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 1997، ص 108

³ - صفاء عبد السلام علي جعفر، هرمنوطيقا اللّغة عند غادامير، الفلسفة والعصر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، العدد الثالث، 2005، ص 136

⁴ - ينظر: أنور مغيث: اللّعبة والفن عند غادامير، م س، ص 169



- ⁵ - الحقيقة والمنهج، ترجمة حسن ناظم و علي حاكم صالح، الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، دار أويا، طرابلس، ط1، 2007، ص 190
- ⁶ - عادل مصطفى: فهم الفهم، مدخل إلى الهرمينوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامير، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2007 م، ص 27
- ⁷ - عمار ناصر، اللّغة والتأويل، مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007 م، ص 19
- ⁸ - صفاء عبد السلام جعفر. هيرمينوطيقا تفسير الأصل في العمل الفني. دراسة في للأنطولوجيا المعاصرة. منشأة المعارف للإسكندرية، د ط، 2000. ص 23.
- ⁹ - ينظر: غادامير، هانز جورج، الحقيقة والمنهج، تر. : حسن ناظم وعلي حاكم صالح، بيروت، ط1، 2007، ص 171
- ¹⁰ - م ن، ص 173
- ¹¹ - Anne Ubersfeld – Les termes clés de l’analyse du Théâtre –Ed. Seuil, Paris, 1996- p 49
- ¹² - Patrice Pavis – Dictionnaire du Théâtre – Messidor/Edit Sociales –2^e Edit., Paris, 1987 – p 214
- ¹³ - ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب – المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض – مكتبة لبنان – بيروت 1997 – ص 394-395
- ¹⁴ - عبد الغني بارة، الهرمينوطيقا والفلسفة، نحو مشروع عقل تأويلي، الدار العربية للعلوم-ناشرون، ط1، 2008، ص 189
- ¹⁵ - هانز جيورج، غادامير، تجلي الجميل، م س، ص 258
- Gadamer (Hans Georg) Présentation de l’Actualité du Beau, trad. Elfie Poulain – Aix-en-Provence Alinea 1992 – 16 p 10
- ¹⁷ Jean Grondin : L’art comme présentation chez Gadamer in [http : // www. Philo. Umontreal. com](http://www.Philo.Umontreal.com)
- ¹⁸ - هشام معافة، التأويلية والفن عند هانس جيورج غادامير، الدار العربية للعلوم ومنشورات الاختلاف، بيروت 2010، ص 191
- ¹⁹ - هانز جيورج، غادامير، تجلي الجميل، م س، ص 190