

فينومينولوجيا الاغتراب و الآنية في الفن عند هانز جورج غادامير .

رحال محمد الأمين / جامعة وهران

الفن بوصفه ظاهرة تأويلية :

تتموقع تأويلية غادامير* ضمن جهود النقد الفلسفي المعاصر بوجه عام ، والإهتمامات التي ركزت على إنتاج وتلقي النصوص و فهمها ، فيما يتعلق بمنظومة الممارسات و التمثلات الثقافية و الرمزية للمجتمعات الإنسانية ، إلا أن خصوصية النقد الذي تتميز به التأويلية عند غادامير تضاف بالضبط إلى تلك الأصوات التي تنتقد بالضبط فكرة الذات المركزية . إذا ما أخذنا بعين الاعتبار محورية الحوار كخطوط أساسية في مسائل التأويل و الفهم . وقد تركزت بحوث غادامير بإيجاد مجال لتفسير العلاقة التي يمكن وصفها بأنها بريئة من سلطة الذات على الآخر . من هنا يبرز في الأفق الوجود الجمالي على أنه تجربة الواقع و محاولة تكييف له .

يتساءل غادامير عن إمكانية توفير الفن لمسائل المعرفة والحقيقة أو إمكانية وجود الحقيقة في العمل الفني ، و يمارس تأويلا نقديا لنظريات الوعي الجمالي التي تعترف أن تجربة العمل الفني لا يمكنها إدعاء الحقيقة بسبب التحديدات التي يخضع لها هذا العمل الفني ، من هنا وجب الإقرار حسب غادامير أن نعتبر الفن مجال يعبر عن نمط الوجود . و عليه وجب التسليم بأن الحقيقة الفنية والتاريخية تتمتع بسمة البقائية والإستمرار في الوجود ، لتعبر عن أنماط للفهم أثناء حدوثها ، هكذا سعى غادامير لإظهار تجربة الفن بوصفها تجربة حقيقة .

يدعو غادامير في مجمل تأويليته الفلسفية إلى الإلحاح على أهمية الفن وأحقية في ادعاء الحقيقة وان هذا الفن كموضوع للفهم ينبغي شرحه و تفسيره لكي نستطيع فهم وظيفته في المجتمع والعالم تفاديا لمشاهد الاغتراب الذي تعيشها الذات إزاء الأعمال الفنية و علينا أمام معادلة الفن والتأويل أن نُقر ونعترف بأن النجاح الذي يُحققه العمل الفني في التوفيق بين المتناهي واللامتناهي هو المؤشر الملموس على حقيقة إن الفلسفة مطالبة بالقبض عليها مفهوما⁽¹⁾ . يمكن للعمل الفني أن يتجاوز سلطة الحقيقة الموضوعية ، عندما ينتج عالمه الذاتي الذي يُعبر عن كينونته ، لكنه في الوقت نفسه يمثل حدثا مستقلا عنه لأنه يكشف عالما آخر ، إن الفنان يحقق ذاته في العمل الفني على النحو الذي فيه تتمايز فيه الذات داخل العالم او الوجود ، يُعطينا غادامير مثلا عن

الفكرة الهيدجيرية للصراع بين العالم والأرض لينتهي إلى الإقرار أن تجلي الحقيقة الفريد و المتفرد إنما يحدث في العمل الفني (2).

* **غادامير هانز جيورج** : فيلسوف ألماني ولد بماربورغ عام 1900 ، نشأ في بريسلاو وانتقل مع والده الذي كان استاذاً باحثاً الى جامعة ماربورغ ، أين بدأ غادامير لدراسة الأدب و الفن والتاريخ و الفيلولوجيا ، لكن سرعان ما تعرف على الكانطية الجديدة و الأفلاطونية على يد الأستاذ بول ناتورب ، اكمل دراسته بالدكتوراه عام 1922 حول لذة الحوار الأفلاطوني ، صيف 1923 انتقل غادامير لملاقاة هيدغر أين وجد أستاذاً يجدد نظرة جريئة حول أرسطو و الفلسفة الاغريقية ، و صار مساعداً له في جامعة ماربورغ . استدعي عام 1938 لكرسي الفلسفة بجامعة ليبزيغ ، ثم شغل عام 1949 منصب كارل ياسبرس في جامعة هايدلبرغ و بقي هناك حتى تقاعد عام 1968 ، و في الفترة بعد 1950 وهب محاضراته للتركيز على موضوعات شكلت جزءاً مهماً من كتابه « حقيقة و منهج » ، عمل على احياء فكر هيجل و بقي يبحث و يلقي مداخلات على هامش الملتقيات الفكرية و حظي بحفل تكريمي ضخيم بجامعة هايدلبرغ عام 2000 ، تقديراً لأعماله و كتاباته التي نذكر منها : بداية الفلسفة ، الفلسفة التأويلية . طرق هيدغر ، حقيقة و منهج ، و كتب اخرى ، توفي عام 2002.

(1) غادامير هانز جيورج ، طرق هيدجر ، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح ، دار الكتاب الجديدة ، بيروت ، 2007 ، ص 224.

(2) غادامير ، طرق هيدجر ، ص 230 .

يُتيح الفن للتأويل إمكانية الابتعاد عن صرامة المنهج ، ومن فضائل فن التأويل هي إقصاء التعصب والانحياز الذي يمكن أن يكونا عائقين أمام الفهم ، ينبغي علينا أن نفهم أن مسألة الفهم ليست مسألة تتعلق بالسيطرة والدقة ولكنه واقعة و حدث ، تظهر وتبين على حدث الانتماء المشترك للأثر الفني كما هو الحال مع تجربة الفن .

يعتمد غادامير في كتاب **حقيقة و منهج** * إلى استخدام وتوظيف عبارة " فن " تأكيداً على فنية التأويل ، أو لنقل التأويل في أبعاده الفنية ، فيتأكد أفق التأويل بالجانب اللغوي للتأويل ، النص يكون ليتكلم من خلال التأويل ، ولكن لا نص ولا كتاب يتكلم إذا لم يتكلم لغة تتواصل مع الآخر .

إن الذات في تجربة الفن ليست ذاتية الشخص الذي يجرب الفن بل هي العمل نفسه . وهي النقطة التي تصبح فيها نمط وجود اللعب ووجودا ذا دلالة ⁽¹⁾ ، إن العودة إلى الخبرة الإنسانية بما هي يتجلى في إشكال الإبداع الإنساني . إنما يمكن أن تجعلنا نفهم هذه الطرق بالتأكيد على مفهوم اللعب بما له من أهمية خاصة ، إشتراط غادامير كوظيفة أولية جدا للحياة الإنسانية لدرجة ربطه بالحضارة ككل . وما يجب فهمه في « اللعب » هو الإندفاع بحرية عوض وصفه بما هو سلبي وربطه بغاية ما . إن الشيء المميز للعب الإنساني هو قدرته على إحتواء عقلنا أي إحتواء تلك القدرة الإنسانية الفريدة التي تتيح لنا أن نضع لأنفسنا هدفا بطريقة واعية ⁽²⁾ .

يوظف غادامير مثالا عن زيارة متحف ما أو الإستماع إلى حفلة موسيقية بما تتطلب هذه الخبرة نشاطا روحيا وعقليا ، نجد أنفسنا أمام فن يعاد إنتاجه أو أمام أصالة أعمال فنية نشاهدها ، إلا أن التجول في متحف ما مثلا لا يضمن الحكم أن نفس الإحساس يملكنا بين مغادرة المتحف أو دخوله ، إن تحقق الخبرة نتيجة ما شهدناه يجعل العالم أكثر إشراقا وأخف زوالا و يضمن مشاهدة هذه الأشكال في فضاء أو وسط معين ، يسمى « الفن » أو « خبرة الفن ».

العمل الفني جزء لا يتجزأ من وجودية الذات في العالم ، يشكل مجاله فضاء لاندماج النتائج وحسن البناء، وينبغي أن يفسر العمل الفني بمقولات التناغم والتفاعل وليس بصرامة المنهج كما هو الحال مع ما وصلت إليه اللسانيات في مسائل التفسير والشرح ، أين يتم العمل على رصد العلاقة بين السلبي والايجابي في التفسير اللساني ، وهو ما تنطلق منه الهيرمينوطيقا كأحد الاهتمامات الكبيرة لها ⁽³⁾ .

يؤكد غادامير على أنطولوجية الفن بوصفه مهارة في الوجود وفي خلق وإبداع أشكال العلاقة والإنتماء فيه ، هكذا تكون تجربة العمل الفني مدخلا شعريا تلتفت فيه الحقيقة إلى نداء الكائن على نحو شعري لا يسع العلم أن يُنصت إليه ، فالهيرمينوطيقا هي فن في الفهم بحيث يستمد الفهم لانهايته من طابع الفن التعددي .

* لا يتعلق الأمر بترجمة حرفية تخوفا من المفهوم و دلالاته ، لكن الأمر انما يتعلق اساسا بغادامير نفسه ، فمشروع الفيلسوف كله لا يُبنى على وجود حقيقة بالمعنى الأحادي او الفردي ، وهذا لا يجد اي مشكلة في التعبير في اللغة الأجنبية الانجليزية كقولنا truth ، او في اللغة الفرنسية vérité ، لكن في اللغة العربية فـ « الـ » العهدية التي تستخدم للتعريف تبعث في دلالتها الإيحائية على

فهم من شأنه ان يُقْصِي تعددية الحقيقة و يؤكد طابعها الفردي و التفرد ، وكأن الأمر عند غادامير يتعلق بحقيقة واحدة و ليس حقائق كما سيكشف عنه مشروع فن التأويل الفلسفي . و اجتهدنا في هذه الترجمة له ما يبرره في خصوصية اللغة العربية فقط ، مادامت هي اللغة التي نكتب بها .

(1) غادامير هانز جيورج ، حقيقة و منهج ، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح ، دار اويا ، طرابلس ، 2007 ، ص 173.

(2) غادامير هانز جيورج ، تجلي الجميل ، ترجمة سعيد توفيق ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، 1997 ، ص 99 .

(3) Gadamer Hans Georg , Philosophical Hermeneutics , translated by David Linge , University of California press , London , 1977, p 2.

من فكرة الفينومينولوجيا الى الهرمينوطيقا .

في أصل العلاقة بين الفينومينولوجيا و الفن و التأويل :

بعنوان " إسهام هوسرل الصامت في الهرمينوطيقا " ، الذي يُخصّصه جون جروندان في كتابه : المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا ، يُرغمُ هوسرل على تأسيس نظرية في العودة إلى الأشياء بما هي في حقيقتها أو في أصلاتها ، وهو بالضبط نفس ما عُنيّت به كبرى الاشكاليات الرئيسية في تاريخ التأويل الفلسفي ، فالعودة الى الأشياء تصبح بمثابة عودة إلى القصيدة التي تقوم بتوليد الواقعي من الشعور ، ثم ان البحث عن المعنى المتستر خلف الأشياء ومساءلة القصيدة الكامنة خلف الجزء الظاهر من الظواهر ، هي مهمة معقدة تستحق أن تُنعت بأنها هيرمينوطيقية (1) .

ان الفينومينولوجيا تجدُ لصاحبها نظرية متأصلة حول الرؤية الجمالية ، وتقوم المقدمة الشهيرة بأن الوعي هو دائماً الوعي بشيء ما ، وانطلاقاً من اننا نمتلك التجربة ، فاننا نتمكن من استنتاج هذه التجربة في موضوع ما مستقل عن هذه التجربة ذاتها و يستطيع البناء القصدي لهذه التجربة ان يصير شيئاً ، التجربة و ما يحيط بها ، اذ تنطلق الظاهراتية من فن الوصف ، لقد كان قصد هوسرل هو وصف الظواهر كما تتبدى للوعي ، ومستقلة عن وجود كل ماعداه .

ان الفن في الفينومينولوجيا يصطبغ بالدلالة الوجودية له ، فالفينومينولوجيا التأسيسية مع هوسرل يمكنها ان تقوم بما هي فن للوصف كدافع لتطوير وجهة النظر التي يمكن ان نُكونها عن

العمل الفني ، و عمد هوسرل في نصوصه الى ذكر لفظ : **الفن** *téche* للدلالة على المهارة ، وهي نفس الدلالة التي سنجدها لاحقا كنظرة جديدة لـ فن التأويل الفلسفي .

ان طموح هوسرل في الظاهرية التكوينية والتي جعلته ينصرف ، بل ينفر من قراءة النصوص في ابعادها اللغوية والتقنية ، هو ما ولد شعورا بوجود فراغ كان من شأنه ان يُتيح للتلميذ إعادة طرح سؤال الكينونة في علاقته بالتأويل ، و الأمر يتعلق بـ مارتن هيدجر الذي يُصرح بـ أن **الهيرمينوطيقا** تُعنى **بمهمة التأويل في علاقته بالكينونة** . يمزج هيدجر بين التأويل و البعد الأنطولوجي للكائن (الانسان) ، ف فهم الوجود يتم من خلال تأويل الدازاين * (الكائن الموجود في العالم) باعتباره كائنا منفتحا على الوجود ، اذ لم يعد فعل الفهم عملية معرفية بل حالا من احوال الوجود ⁽²⁾ .

لم ينشر هوسرل الكثير من كتاباته عندما كان هيدجر طالبا يدرس في جوتنجن ، وهذا لم يمنع التلميذ من التوق لاستكمال دراسته عند هوسرل ، الذي حضر للعمل في الجامعة المذكورة ، أين بدأت العلاقات تنمو بينهما و التي توطدت كثيرا عندما أصبح هيدجر المساعد الرسمي لـ هوسرل في أعماله الجامعية .

(1) جون غروندان ، المنعرج الهيرمينوطيقي للفينومينولوجيا ، ترجمة عمر مهيل ، الدار العربية للعلوم ومنشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2007 ، ص 49.

★ الدازاين : (*dasein / da-sein*) ، تعني تسمية الانسان في ماهيته و اصله و مأثاته المآلي من حيث هو كنهيا « هنا » الوجود و « مجلاه » عبره تتحقق حركة « العلو » أو « الابيكيانا » الأفلاطونية بين صعيدي الكائنية و الكينونية . انظر مصطفى كمال فرحات ، صروف الكينونة بين ليفيناس وهيدجر ، حوليات الفينومينولوجيا و التأويلية ، منشورات دار المعلمين و دار سحر للنشر ، تونس ، العدد 1-6 ، ديسمبر 2006 ، ص 15 .

(2) جون غروندان ، اصول التأويلات و فصولها ، ترجمة وتعليق محمد المفيد ، مدرارت فلسفية ، وزارة الشؤون الثقافية ، المغرب ، العدد 07 ، ص 88 .

في حدود عام 1919 بدأ هيدجر يحاضر عن الفينومينولوجيا و شرع في نشر واعداد " الكتاب السنوي للفلسفة و البحث الفينومينولوجي " ، لكن بعد انتقالهما سوية الى العمل في جامعة فرايبورج بدأت العلاقة بينهما في الفتور الى حد الخلاف * ، لكن تاريخ الأفكار الفلسفية يعلمنا

ان الفكرة تتطور من خلال عاملي التأثير والتأثير خصوصا عندما يتعلق الأمر بفكر متعالى يستمد جذوره من هيغل ليسمو و يكتمل إلى الحد اللانهائي ، ويصف جون جروندان هذا التوتر الفلسفي قوله : " لقد عمل هيدجر على ترسيخ معنى اكثر موجدية من الدعوة القائلة بالعودة إلى الأشياء ذاتها ..لأن الأمر يستدعي وجود تقصير جوهري من الدازاين اتجاه ذاته " (1) . و يفضي هذا الى الفكرة الهيدجرية القائلة بأن الدازاين حقيقة الشيء تتكشف مما لا تتحجب ، إنها كالنور في هذا العالم .

يعترف غادامير في احدى محاضراته أن تعبير الظاهرية يتضمن كما استخدمه هوسرل اشارة إلى جميع الأبنية النظرية للفكر التي نشأت ضمن تقييدات نظام يتعذر الإلمام به ، و « قد برهنت قوة هوسرل في الحدس الظاهراتي على نفسها بدقة في تأمل جميع الانحرافات التي كونت الفكر المعاصر ونقدها وعلى المرء أن يعترف بأن عناية هوسرل بالوصف كانت مقترنة بوعي منهجي حقيقي » (2) .

ثم ينتصر غادامير لهيدجر عندما يصفه بالقول : « ان فكر هيدجر لم يكن تفكرا في الفكر ، فهو عندما كان يتفكر في التكنولوجيا و في المنعطف فإنه لم يتفكر فعليا في التكنولوجيا أو في المنعطف ، وإنما كان فكره مشاركة في الوجود ذاته ، الوجود الذي ينتج عنه الفكر بحكم ضرورة متأصلة فيه » .

يُتيح هيدجر لتلميذه أن تتجسد الفينومينولوجيا لتأويل التجربة الانسانية في هذا الوجود أو العالم وقد كانت عبارة هيدجر جريئة بشجاعة من خلال احدى تعبيراته : " ان [العالم] يتعولم » ، ويصفها غادامير بأنها لغة ظلمة البداية ، الأصل ، الزمن (3) .

كان هيدجر يُصر ان الفينومينولوجيا هي نفسها الهيرمينوطيقا ، لأن كُنه الفعل التأويلي هو نفسه موضوع الدراسة في الفينومينولوجيا ، بحيث لا يتأسس التأويل على الوعي الانساني والمقولات الأساسية فحسب ، بل على انكشاف الشيء الذي يجمعنا به أول لقاء في العالم .

من يقرأ محاضرات غادامير وهو يؤرخ للفلسفة عموما ولنظرياته خصوصا ، يلتمس الإيمان العميق الذي غذى نظريته فيما بعد خصوصا ما يتعلق بفن التأويل الفلسفي ، والذي مفاده ان الفينومينولوجيا التي تزامن و ترافق ظهور أسسها (مع هوسرل) و أزمة العلوم الانسانية في بداية القرن العشرين ، بأن الفينومينولوجيا هي القدر الفلسفي للعلوم الانسانية و التي يمكن ان

تخرجها من قوقعتها اللاعلمية . هذا القدر رسخ دعامة اساسية يمكن ان يقوم عليها التأويل الفلسفي ، وعليه فالتأويل من الوجهة الفينومينولوجية ليس « شيئاً يفعل القاريء ، بل هو شيء يحدث له من اجل الوقوف على حقيقة النص كما هي ⁽⁴⁾ .

* نشير الى أن العلاقة المعقدة بين هوسرل و هيدجر لا تنكر أي استمرارية وتأثير من طرف احدهما على الآخر ، لكن التعقيد يبدو انه من صلب الفينومينولوجيا ذاتها ، ما يعيد للذهن علاقة هوسرل بدلتاي ثم علاقة هيدجر بغادامير لاحقا ، و كأن هؤلاء الثلاثة بحثوا عن الفينومينولوجيا وكأنها لم توجد بعد ، وهذا التعقيد هو موضوع دراسة لا يمكن ان نستوفيها في جزء بسيط من البحث لكنها تبقى مهمة في فهم مسار التأويلية .

(1) جون غروندان ، المنعرج الهيرمينوطيقي للفينومينولوجيا ، مرجع سبق ذكره ، ص 52 ، 53 .

(2) غادامير ، طرق هيدجر ، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح ، دار الكتاب الجديدة ، بيروت ، 2007 ، ص 263 .

(3) غادامير ، طرق هيدجر ، ص 291 .

(4) عادل مصطفى ، فهم الفهم مدخل الى الهيرمينوطيقا ، دار النهضة العربية ، بيروت ، 2003 ، ص 147 .

ففي الفينومينولوجيا تتفاعل الذات في العالم من خلال خاصية الوعي بالوجود ، هكذا سعى هوسرل بأن يبدأ بوضع الموضوع محط فحص من قبل الوعي . واذا كانت الخبرات الإنسانية و خاصة ظواهر الفن و الوجود الانساني هي أكثر المجالات خصوبة عند التطبيق ، فلقد كان من الطبيعي أن يحدث لقاء حتمي بين ثالوث: الفينومينولوجيا، الفن، الوجودية ⁽¹⁾ .

و يحلل سعيد توفيق علاقة الفن بالفينومينولوجيا على أساس التواشج و التوأمة التي حصلت بين المجالين ، استنادا الى كون الظاهرة بشكل عام هي في الأصل خبرات انسانية ، و أن الأصل الذي ترتد اليه أولى الاجتهادات الفينومينولوجية أنها بحث في منهج الخبرة ، ولما كانت هذه الخبرات الفنية والجمالية تشارك هذه الخبرات جميعا ، فقد كان طبيعيا أن يحدث لقاء خصب بين الفن كموضوع أو مجال للخبرة و الفينومينولوجيا كمنهج للخبرة ⁽²⁾ .

لقد ساد اعتقاد ينم عن سوء فهم أو تأويل لمقصد هوسرل ، حول موضوع صرامة المنهج

الفينومينولوجي باعتباره منهجا صارما ، على أنه معاداة تامة من قبل هوسرل إلى اشكال الفن على اعتبار أن مواضيع الفن تخلت عن تلك الصرامة ، و أما ما يمكن التعليق عليه في هذه العلاقة المتوترة بين الفن و الفينومينولوجيا هو خلاف تام لمثل هذا الفهم أو التأويل الذي يرمي لاختزال الفينومينولوجيا في المنهج الصارم البعيد عن الابداع الفني و الظواهر الجمالية .

ان موضوع الخبرة المباشرة بالأشياء هو المجال الذي يمكن أن يرسم القرابة بين الفن و الفينومينولوجيا، إذ نجد أن المنهج الفينومينولوجي يقوم على مبدأ العودة إلى الأشياء ذاتها بما هي معطى مباشر للحدس لتأسيس الخبرة المباشرة من جهة ، و من جهة أخرى فإن الفن يتعامل مع الصور و الأشكال الفنية التي يتم تذوقها مباشرة بمجرد تلقيها . يقول هيدجر في مقالة (أصل العمل الفني): " إن العمل الفني يتجسد في شيئية و التجربة الجمالية من شأنها أن تكشف على الطابع الشئني للعمل الفني" (3) ، فالعمل الفني ينكشف ظاهريا من خلال التجسيد الشئني الذي بموجبه تتميز الظواهر في الفن مثل الظواهر العينية في الكينونة ، ومثلما تنمو القصيدة في الظاهراتية ، لتكشف عن الحقيقة المتحجبة في الوجود وراء ظواهره ، فإن الفن من شأنه أن يجسد هذه الحقيقة لتصبح موضوعا للفينومينولوجيا ، انه يفتتح وجود الموجود على طريقته و يتم هذا فقط في العمل الفني ، انه كشف بمعنى حقيقة الموجود تصنع نفسها في العمل الفني (4).

يُخبرنا غادامير أن سؤال العمل الفني هو بحث بامتياز عن الحقيقة ، و يُحيلنا على فهم شيئية العمل الفني في قيامه بذاته داخل العالم الموجود المنفتح (5) . فيتجسد العمل الفني بوصفه ظاهرة تكشف عن حقيقة صاحبها و تكون قابلة للتأويل الفينومينولوجي . و قد وجد غادامير في هيدجر ما يكرس مشروع إقصاء الصراع الذي غلب على تاريخ الجمالية و الفن باختزالهما في احدى طرفي جدلية (الذات / الموضوع) .

فأهم صفة يمكن أن ننسبها للفن هي اعتباره تقنية و مهارة يحاول بها صاحبها تناول جانب من جوانب الحياة المختلفة بغرض الكشف عن حقيقة ما ، على أن نشدان الحقيقة في الفن أمر هام و ضروري لأن عملية الفصل بين الفن و الحياة تؤدي إلى إفراغ الفن من محتواه ، يجدر هنا التسليم بقوة و جماعية الأثر الذي يمكن أن يتركه و نتيجة العمل الفني في الملتقين .

(1) سعيد توفيق ، الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ، 2002، ص55.

(2) سعيد توفيق ، الخبرة الجمالية ، ص 56.

(3) مارتن هيدجر ، أصل العمل الفني ، ترجمة ابو العيد دودو ، دار الأمة للطباعة والنشر ، الجزائر ، ط 1 ، 2003 ، ص 62 .

(4) مارتن هيدجر ، أصل العمل الفني ، ص 93 .

(5) ينظر هانز جيورج غادامير ، في مقدمة أصل العمل الفني ، ص 43 .

الفن باعتباره ظاهرة بين الإغتراب والآنية :

تُبنى ظاهراتية الفن على إفتراض الفن ك لغة ، أو أن نفترض أن خبرة اللغة هي ما تكشف فيه عن مُمكنات التحدث ، بل سنركز على شعرية اللغة أو اللغة في أبعادها الفنية و الجمالية . إن نتائج العلم الصناعي الهائلة أغفلت العودة إلى أفكار التكوين و التنشئة و الثقافة التي تقوم على الحوار و الفن واللغة الشعرية . وهنا يولي غادامير إهتماما كبيرا لعملية التشقيف والمعرفة الروحية من خلال الإنفتاح على الفنون ، ف الفن على وجه الخصوص يقول لنا دائما شيئا ما ينبغي أن نتعلم كيف نُصت إليه ⁽¹⁾ .

فُهم الفن في دلالات ضيقة بحسب الإستخدام المحدود كذلك ، فالفنان ليس فيلسوفا ولا رجل علم ، وإنما هو الذي يفكر فقط من العينات التي تنتج انطبعا من الحياة وفيها . والفنان يتجرد بهذا من كل المعتقدات والنظريات لأنها لا تسري و لا تنفذ الى ذهنه في العمل الفني .

السؤال الذي يطرح نفسه ، ما الذي يجعلنا نُقر أن الشعر فن أرفع جاذبية من الخزف ؟ أو هل أن الموسيقى تجسد الجمال أكثر مما يُجسد فن صناعة النسيج مثلا ؟ بأي معنى يكون الفن ظاهرة بوصفها حقيقة عامة ؟

للإجابة عن هذه الأسئلة الإفتراضية التي آثرنا أن تنقلنا بها ظاهراتية الفن الى مستوى العلاقة الموجودة بين الإغتراب من جهة والآنية الزمانية من جهة اخرى ، ينبغي ألا نخرج عن العلاقة الموجودة من كل جزء في هذا البحث وهي ربط الدلالة الفنية بالدلالة الفينومينولوجية .

يقوم تعريف التأويل على التسليم « بأنه نسق مجازي يجمع التدليل والتخييل والإستدلال والخيال واللغة والمجاز بحيث تُتيح هذه الفسحة للذات تنسيق عوالمها أو تجميع علاماتها

وفق ممارسة شاعرية وخطابية» (2) .

يُتيح هذا النموذج من التأويل إكتشاف الذات في العالم من خلال العالم ذاته ، بحيث تتوسع دلالة الأنا الذي يحيا في العالم ويتجه نحوه من خلال البحث عن المعنى الموجود . فيصبح المعنى وسيطا جوهريا يتوسط الذات و العالم . كان غادامير قد أعطى لهذا الوسيط دلالة البنية أو الوسيط الكلي في الفن ، إن مجال الفن وفقط هو الذي يشكل المجال الذي تفجر الذات طاقتها ومُمكنتها في العالم . الفن لغة ووظيفة...أي تشارك الذات مع الآخر في العالم في جملة من العلاقات والتمثيلات والترميزات . و القصد من ظاهراتية الفن التركيز على توضيح التداخل بين ماضي الفن في حاضر المُتلقي . وقد يكون كلمات نحوية أو قصص وروايات ، إنها علاقات الحضور المتجددة بين الذات والعالم .

إلا أن تاريخ العلاقة بين الفينومينولوجيا والتأويلية يجعلنا نستحضر النقد الهوسرلي للفكرة الكانطية القائلة بالشيء في ذاته وأن مصير الفينومينولوجيا في أن تصبح تأويلية ، لأنها تظل هيرمينوطيقا الذات من حيث أنها موجود يتطابق فيه بصفة لا متناهية . تبيان العالم مع تبيان الذات (3) .

من هذا المنطلق يهتم التأويل الفينومينولوجي بالبحث عن مكانة الأنطولوجيا في الفعل التأويلي بما هو بحث عن الحقيقة وتعبير عن الوجود .

(1) سعيد توفيق ، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر ، بيروت ، 2002 ، ص 104 .

(2) محمد شوقي الزين ، ازاحات فكرية ، الدار العربية للعلوم و منشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2008 ، ص 41 .

(3) نبهة قارة ، الفلسفة والتأويل ، دار الطليعة ، بيروت ، 1998 ، ص 41 .

يجب التفكير في الوظيفة الذاتية للعمل الفني في إطار فلسفة وعي الذات متجردا من تبعيات التعبير واللغة الإجتماعية ، فمن المفروض أن ننظر الى العمل الفني على أنه « حدث » فهو كشف لحقيقة ما ، ويفرض نفسه من خلال انفتاحه على العالم وتقدم الذات نفسها للغير من الآخرين

فالحقيقة بوصفها حدثاً ، تجعل من إمكانية الحدوث فقط في الفن .

إن الشعر مثلاً من خلال ربطه بين علاقات الإبداع والخلق وبين الإيقاع مع الوجود يجعل من إمكانية فهم هذه العلاقات مُمكنًا .

الدخول في مغامرة التأويل الناتجة عن إرادة القوة ، أي أن تلك العلاقات التي وجدت بين الأشياء والشعر وهي غير موجودة تخضع لإرادة التأويل ، والفهم يفرض فهم الأشياء على أنها حقيقة . إن الذات بوصفها نصاً في الفينومينولوجيا ، تتماهي مع ذاتها بواسطة الوعي في العالم ، تجعل من تأسيس كينونتها ضرورة واقعية في هذا العالم ، وكل نص يرى الوجود يصبح مستقبلاً ويحقق أكبر قدر في التحول من الأقلمة إلى إنتشال الأقلمة ، فينفلت من الظروف عن الحاضر ويكون بمثابة المعبر بين المتناهي و اللامتناهي ، إنه كتجلٍ من الوجود يحمل خاصيتين تبادون متناقضتين هما الراهينة واللاراهينة (1) .

سعى غادامير إلى توظيف مفهوم « الإغتراب » كدلالة انطولوجية تفسر هذه الالراهينة بدلالة الراهن ، أو دلالة الغياب و الإنتفاء بالوجود والتحقق ، أي الاغتراب بوصفه تعبيراً عن وعي آخر موجود ، ان سعي غادامير الى تجربة الفن يُبين بوضوح قيمة الأثر الفني الذي يدخل في سياقه الاهتمامات الخاصة بالأفراد ليحتويها بحذاويرها مثل إستراتيجية اللعبة عندما تُنتج عالماً جديداً للمهتمين بها ، بحيث تصبح اللعبة أو التجربة الفنية « كحلٍ يجتث الأفراد من واقعهم وتجاربهم المعاشة ليدخلهم في متاهات عالم إستغرابي » (2) .

حسبنا ان نستعير بعض الدلالات التأويلية التي يمارسها فتحي المسكيني لفهم عبارات « ما الزمن » عند هيدجر . عالم الإغتراب هو ما يجعلنا نجدد السؤال : ما هو الفن ؟ أي ما هو الذي يجعلنا نعتقد أن هذا « العمل » هو فن كذلك ؟ إن مصدر الأسئلة ليس الفكر وإنما المنطقة الغامضة التي تأتي منها أسئلتنا جميعاً ، وهي ما تعودنا من دهرنا أن نعبر عنها بلفظة : نحن . فالسائل موجود إذن كل مُط الوجود الذي هو نحن (3) .

على هذا النحو يصير الإغتراب إمكاناً أنطولوجياً مادام خَلَقا حدثاً في الزمان ، يتصف بالحقيقة الوجودية من جهة وبالكونية من جهة أخرى . إن الأفراد يُدعون ويُحققون تجارب جمالية ويتمتعون بتذوقها ، إلا أن الحضارة التي ينتمون إليها يكون لها جانب كبير من الأهمية في تكوين حقائق تجاربهم . إن الحضارة بهذا المثال فضاء يصهر فنون الجماعة وصناعاتها وطقوسها

وشعائرها وأساطيرها وقيمها ومظاهرها الإبداعية .

إن الإغتراب في الفن يسمح بتشكيل عالم الذوات كمواضيع تنجذب نحو هذا العالم مادام الفن هو الحقيقة التي يمكن أن تقدمها لغة قادرة على مخاطبة الإنسان في هذا العالم . إن لغة الفن هي تلك الأشباه التي يخلقها الفن لأصحابه وللمستمعين والمتلقين .

(1) ينظر في : عبد العزيز بومسهولي ، الشعر الوجود والزمان ، افريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، 2002، ص57.

(2) محمد شوقي الزين ، تأويلات وتفكيكات ، المركز الثقافي العربي ، بيروت - الدار البيضاء ، 2002 ، ص38.

(3) فتحي المسكيني ، الهوية و الزمان ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، 2001، ص 31 .

إن الموسيقى مثلا سواء من أي بلد ما ، تستطيع أن تبعث العديدين على الإعجاب بها ، فاللغة التي تحكي هذا الفن « الموسيقى » هي لغة عاطفة ، وتُترجم حَسْرَ وأَسْرَ قلوب كثيرة لها ما دامت تُعبر عن معانٍ وقيم إنسانية كلية ، و هو بالضبط ما ينطبق على دلالة الأثر الفني و ما يتركه في المتلقي بما هو نتيجة للعمل الفني دون إنكار سوابق هذا العمل ، فالفنان إنما يرسم الأهداف المرجوة من عرض ما أو عمل فني ما ، وهنا يحضرنا التعريف الإشكالي للزمان عند ريكور ... إنه ليس من الماضي ، وليس الزمان ، إنه البشر في الزمان ، لماذا ليس الزمان ؟ لأنه الوسط (1) ، فقد لا توجد شهادات مكتوبة ومؤرشفة فنسميها بقايا الماضي .

إن مفهوم الإغتراب الذي يطرحه غادامير هو في حد ذاته يعتبر تأويلا نقديا لكل الدلالات التي تفيد « الإغتراب » فالإجماع يبقى دائما أن الإغتراب هو عملية تتكون من مراحل مهمة :

- الإغتراب في علاقته بالمجتمع والثقافة .
- الإغتراب كتجربة نفسية على صعيد الوعي .
- الإغتراب في نتائجه على مستوى السلوك في الحياة .

كان هيجل قد ناقش مفهوم الإغتراب في الفضاء الألماني **entfendung** ، وبالضبط في كتابه **فينومينولوجيا الروح** ، لكن لا يبدو أن مناقشة هيجل وهو خط الأثر البالغ في تأويلية غادامير ،

أنه فصل بين مفهوم الإغتراب ودلالة الفهم من منظور كوني ، فـ «الجذب الكوني إنما يؤكد أن كل شيء على اختلاف ثابت من غيره والفهم يتخيل أنه قد وجد ذلك قانونا كليا قادرا على التعبير عن الحقيقة الواقعة بما هي كذلك في كليتها»⁽²⁾ .

يستعير غادامير من هيجل دلالات صيرورة العقل الكوني في تجليه على أشكال الوعي الذاتية ويعطيه دلالات أخرى أكثر واقعية لكن الفضل الذي يدين به هيجل يُلتَمَس في توظيف غادامير لمقولات أساسية يُفهم من خلالها الإغتراب في علاقته بالذات مع العالم ، يعتمد هيجل إلى استخدام كلمات : الفراغ ، الغريب ، كمفاهيم مقابلة للذات - الوعي ، ففي مجال الإغتراب ودلالاته يمكن أن تفهم الذات وجهها الحقيقي في فضاء الإغتراب أين تلتقي الأشكال اللاواعية في عالم التخيل النفسي ، يُسَوِّغ هيجل قوله أن الكون للذات و أيضا للغير وهما المحتوى نفسه⁽³⁾ .

يُوفر الفن فضاء الإغتراب الذي تتقابل فيه الذات مع العالم ويقوم الإغتراب كمقدمة لفهم الجاذبية الكلية ، انه يفوق ويتجاوز العالم الحسي أو العيني ، إلا أن وجوده كإنتفاخ هو حقيقة ، إذن هو ظاهرة ، لأنه يجسد حقيقة ما فحسب ، سماه هيجل : «المأهنا» ، « الزائل فوق » الماهناك « الثابت أين تجد الحقيقة ماهيتها . هناك شعور بقوة ما يدفعنا إليه العمل الفني أو أي لعبة ما تحقق للمنشغل بها اغترابا في ذاته ، والوعي بهذا الاغتراب هو في حد ذاته اعتراف بأن هذا الوسط أو بنية الفن هي الوساطة التي تلاقي فيها الذات ذواتا أخرى ، وبالتالي فإن الاغتراب يحقق استمرارية الذات في العالم ،

يوظف غادامير لفظ ومفهوم الثقافة **bildung** يشير إلى منظومة نظرية أو عملية ترتقي نحو الكلي لتؤدي مهمة إنسانية تتطلب تضحية بالوجود الجزئي لصالح الكلي ، والقصد هنا أن التسليم بأن الوجود هو مشاركة وتشارك واشتراك ، لكن الثقافة في وجودها النظري تجسد الاغتراب المسبق للذات ، فالمرء يتعامل مع شيء ليس مباشرا ، شيء غريب ، شيء ينتسب إلى الذاكرة والفكر⁽⁴⁾ .

(1) بول ريكور ، الذاكرة التاريخ النسيان ، ترجمة جورج زيانتي ، دار الكتب الجديد ، بيروت ، 2009 ، ص 258 .

(2) هيجل ، فينومينولوجيا الروح ، ترجمة صفوان مصطفى ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر ، 1981 ، ص 129 .

(3) هيجل ، فينومينولوجيا الروح ، ص 114 .

(4) غادامير ، حقيقة و منهج ، مصدر سابق ، ص 62 .

تُدرَك الذات ذاتها فيما يغيرها سوءا من اللغات الأجنبية أو المؤسسات في المجتمع أو التقاليد والأعراف ، فما يشكل ماهية الثقافة هو العودة للذات التي تفترض سلفا الاغتراب دون أدنى شك (1) .

يتوسع مفهوم الاغتراب في تأويليته غادامير عندما يوظف مفهومًا جزئيا مثل مفهوم الذوق و الحس المشترك ، و على المرء بشرطية غادامير أن يمتلك هذا الحس الجمالي والتاريخي إذا ما أراد توظيف ذوقه للعمل والبحث في العلوم الإنسانية ، إن هذا الحس يتلاءم تلاؤما مفيدا مع أنية الإحساس ، فالحس المشترك بمعنى ما يؤسس مقومات مشتركة للمجتمع ، يسعى غادامير إلي توسيع دلالات مفهوم الاغتراب بالتلميح إلى مساهمة برغسون ، أن الحس المشترك نتيجة لذلك الفضاء الخيالي الذي ينسجه الفنان ، فنحن نسير على خطى ذلك الفنان لكي ننفذ معه إلى العالم الجمالي ، إنها عبقرية الفنان ومهاراته .

جعل غادامير من الذوق سؤالاً يبرر فضاء الاغتراب ، بحيث لا يمكن أن نفهم الذوق في جمال بشيء أو آخر ، وإنما في بنية كلية تنسجم مع كل ما هو جميل كذلك ، وهذا الذوق يمثل مجموعة من الأحكام التي يجمع عليها الآخرون ، إن الطابع الشئني للذوق يُحيلنا إلى فهم دلالة الاغتراب التي تتساق في ذاتها .

يروم العمل الفني إلى تحقيق هذا التشيؤ أو الاغتراب الإنساني فيجب من هنا أن تنقسم الذات وتتمايز وجوديا ثم تُعيد الالتقاء في بنية ما ، فليس الجمال سوى إبراز لإغتراب الإنسان وقهرا للعنصر المتشيع فيه بلغة هيجل ، لكن نظرة الروح وإرتباطها بالاغتراب لدى هيجل كان ينقصها الطابع الآني لفهم المعاني الزمنية وهو ما يركز عليه غادامير عندما يتحدث عن واقعية الاغتراب في فهم تجليات و تمثلات العمل الفني .

تضاعف الذات في وجودها إلى ذات أخرى متغيرة ، تتحاور معها لترى ذاتها بعيدا عن سلطة الذاتية ، إن العمل الفني يستلِب الإنسان المهتم بعمل فني ما و يُخرجه عن إطاره الداخلي ، ليعتبه إلى عالم خارجي يُحقق غرابته ويجعله يستمتع كذلك ، وهنا يتحقق الجمال بعينه ، و لا يمكن من منظور غادامير أن يكون الإنسان متشابها لأشياء الطبيعية لكنه يمكن أن يخلق الآنية مع هذه الطبيعة

من خلال الإتصال والمشاركة الجمالية .

إن آخريّة الأنا تسلب الذات وجودها الحقيقي وتشاركها جمالياً ، فالجمال يتحدد أساساً في ذلك الفضاء الاغترابي الذي ترى الذات نفسها في مرآة الآخر الذي يشاركها هذا الفضاء (العلاقات) ، إن المتفرج مثلاً يجد نفسه في مسافة بينه وبين العمل الفني وهذه المسافة جمالية بالمعنى الحقيقي لأنها تدل على تلك الضرورة التي تحقق الرؤية كفعل تلقى ، وبذلك تجعل من المشاركة الأصلية والشاملة فيما يُعرض أمامنا أمراً ممكناً (2) .

يعطينا غادامير أروع مثال عن السير العام للحركة الزمانية التي تؤطر اغتراب الأشخاص وإنسلاخهم إلى فضاء يجمعهم ، و يصور هذا المثال من التراجيديا إذاً أن ما يحدث فيها من تجارب هو شيء ، مشترك حقاً و « المتفرج يستطيع إدراك ذاته وتناهيه في الوجود بفضل قوة القدر ، وأن ما يحدث لجبابرة العالم ، مثال مهم فالحزن التراجيدي لا يثبت سير الأحداث التراجيدية بحد ذاته أو عدالة القدر بالنسبة للبطل ، وإنما يثبت نظاماً ميتافيزيقياً للوجود يسري على الجميع » (3) .

(1) غادامير ، نفس المصدر السابق ، ص 63 .

(2) غادامير ، ص 204 .

(3) غادامير ، ص 209 .

العمل الفني أو أي وجود جمالي لا يمكنه أن ينفصل عن الزمانية الخاصة به ، فهي تستطيع أن تكمل وجود ما تصل إليه تلك الأعمال ، إن علاقتنا بالأعمال الفنية وأثرها علينا كمُتلقيين مُنْهَمِّمِينَ بها ، لا تفرض وجود منفعة أو حاجة ما إنها علاقة تتسم بالحرية ، كان شيلر قد افترض أن الوظيفة الجمالية للفن إنما هي قوة كفيلة بالقضاء على حالة الاغتراب ، بحيث تصبح « التجربة الفنية بمثابة حلم يجتث الأفراد من عالمهم المعيش ويبعثهم في متاهات عالم استغرابي ، و الأثر الفني يتمتع بسلطة سحرية تُخضع الأفراد إلى نظامها المعياري ، فعلاقة الأثر الفني بالأفراد هي علاقة مشاركة » (4) .

تنشأ من خلال علاقتنا بآثار الأعمال والتجارب الفنية فضاءات سُلْطوية يمارس فيها فهم أشكال المعنى وكشفها عن حقائق وعي الأفراد ، يقدم غادامير تجاوزاً لمسائل الفهم بحيث يتركز الاهتمام على تقييم وإعادة تقييم الأثر الذي ينتج عن قراءة الآثار الفنية والنصوص ، فهو يمنح القدرة

المعيارية والدوافع الذي تحفز الأفراد على إبداع أنماط من الحياة الجديدة والانفتاح الحيوي على الأثر (2) .

ويصبح الفن بهذه اللغة مجالا للفرح والإبتهاج من خلال معايشة اللغة الجمالية . إن الاغتراب في اللعبة الفنية يعني إعادة إنتاج الأثر وفق النظام العام ودون قسر خارجي . لأنه يؤثر في الذوق بأن تتحقق مشاركة الذوات ، أين تسعى كل ذات الى الانسجام مع الآخرين في الوجود.

يستطيع الفن أن يستلهم ذواتنا و يخلق التأثير الجمالي بفضل حيويته و فعاليته على المستوى الروحي و المادي ، لا يمكن من هذا المنطلق عزل الفن بوصفه ظاهرة عن الحياة مادامت بنيته منسجمة و أسلوبا رشيقا في التعبير عن الحياة . يملك الفن قدرة المرآوية ، بأن يصبح العمل الفني ترجمة و نقلا للواقع من خلال الوعي بوجود المسافة التاريخية ، لكن ليس كقطيعة أو انفصال بل كقدرة يتمتع بها الفنان في لحظة من الزمان على رسم تلك الحقيقة الأصلية للعمل الفني ذاته.

لا يمكن الحديث عن تكوين ذاتي أو إنساني للوعي الفردي دون العودة إلى مضمون الوعي الجمعي أي دائرة القدرة على التواصل ، و القصد هنا أن دلالة العمل الفني كنموذج للتواصل هي أن يقوم الفن بدور الوسيط بين المؤلف و الجماعة، فهناك دائما شيء (من صنع الإنسان) يمثل في العالم الحسي (الخارجي) ، بإمكان أي إنسان أن يدركه (3) . ففكرة كالفضاء يمكنها أن تجسد لقاءنا بمواضيع الإبداع و النتاج الفني ، فالفن هو امتلاء الفراغ ، و حاملنا نسلم أن الفن هو إحضار الحقيقة في الأثر (الأثر الفني) و أن الحقيقة هي لا احتجاب الكينونة (4) .

يربط غادامير بين التجربة و الحقيقة ، بتوظيفه للمفهوم الهيدغري « حدث » (الحقيقة) على أنها ظاهرة تحضر في الوجود ، إنها تفسر امتلاك الوجود لها ، إن الحقيقة في تجربة الفن هي التي لا تجعلنا ندافع مثلا عن الذات التي أنتجت هذا العمل الفني ، و لكن تجعلنا متفقيين موضوعيا على الأثر الفني للعبة هذا العمل ، هكذا تكون الحقيقة خلقا و إبداعا أي « تقنية » و مهارة في فهم الوجود فالحقيقة تجعلنا نُصغي و نُنصت لنداء الوجود أي لنتاجات الفكر و الروح .

يختلف العمل الفني عن نتاجات العلم الصناعية ، بحيث لا يمكننا اعتبار تجربة الفن فعلا استهلاكيًا مباشرًا، و إنما هو فعل التواصل بالكلام أو بالصمت، و يقدم الفن على هذا النحو العمل الفني

- (1) محمد شوقي الزين ، تأويلات وتفكيكات ، مرجع سابق ، ص 38 .
 - (2) محمد شوقي الزين ، ص 38 .
 - (3) يان موكارفسكي ، الفن كحقيقة سيميائية، مع مجموعة من المؤلفين في : سيمياء براغ للمسرح ، ترجمة أدمير كورية ، ضمن سلسلة دراسات نقدية ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، 1997 ، ص 34 .
 - (4) هيدجر، الفن و الفضاء، ترجمة معين رومية ، مجلة جسور ، العدد 3-4 ، وزارة الثقافة و الهيئة العامة السورية للكتاب ، 2006 ، ص 259 .
- تتحقق واقعي عبر التقنية بشكل أساسي و بوصفها واقعة روح ، و كأنها تنطوي على حقيقة أو على مضمون روحي . يتم الحديث عن إعادة إحياء تجربة الفن بدل توظيف شعار موت الفن و أفوله ، و ينبغي البدء بالتركيز على أهمية التجربة التي نعيشها اليوم في أفول الفن بحيث يمكن وصفها حسب هيدغر تعبيره عن العمل الفني بوصفه « توظيف الحقيقة »⁽¹⁾ .
- العمل الفني في كينونته هو موضوع الحقيقة على نحو يتجسد فيه نزاع بين العالم و الأرض بلغة هيدغر و الحقيقة تعني جوهر ما هو حقيقي ، ما يحيلنا للكلمة اليونانية (aletheia) التي تعني كشف (عدم خفاء - لا تحجب) الموجود⁽²⁾ ، إن الحقيقة تتكشف بوضوح و إنارة فالأرض تعلقو عبر العالم ، و العالم لا يقوم إلا على الأرض عندما تحدث الحقيقة ، هكذا تكون الحقيقة هي حوار الدازاين في لحظته الراهنة أمام الموجود هناك ، و كشف هذه الحقيقة يحدث من خلال العلاقة بالموجود ككل، فالجمال هو الطريقة التي توجد بها الحقيقة بوصفها كشفاً⁽³⁾ .
- إذا كان تأصيل مفهوم الحقيقة هو التأكيد على جانب التوافق منها أو لنقل في كُليتها ، فمعنى هذا أن العمل الفني على هذا النحو لا يُمثل عالماً او ظاهرة او تجربة منفصلة عن تجارب الأفراد الذاتية فحسب ، إذ أن المتلقين يكونون أكثر حضوراً ليحققوا فهماً أعم و أعمق لذواتهم حين يَلجُون العمل الفني كتجربة في عالم الآخر⁽⁴⁾ ، إن موضوع الاتفاق في تأصيل ماهية الحقيقة يُحيلنا إلى فهم آثار و دلالات اللعب التي ينتجها العمل الفني في جمهور المتلقين .
- ترتسم ملامح الحقيقة في أي عمل فني ما ، على أنها ظاهرة من الظواهر الخارجية التي

تتبدى للوعي في العالم ، إنها كيان موضوعي يقوم خارج ذاتنا لكنه ليس منفصلا عن همومنا و تصوراتنا ، فالحقيقة الفنية تنتمي إلى عالم إنساني يتكشف فيه الوجود في لحظة تاريخية ما ، و الفن كحدث او ظاهرة هو تكشف للحقيقة التي تعبر عن حالة أو لحظة تاريخية معينة ⁽⁵⁾ .

إذا كانت الحقيقة عند هيدجر نتيجة صراع العالم و الأرض ، فإن هذا الصراع يستبدل عند غادامير بالحوار بين المتلقي و العمل الفني من خلال الإجماع حول دلالة الأثر الكلية عندما يستطيع الأثر الفني أن يُلَفَت انتباهنا و يَشُد تركيزنا نحوه ، فالحقيقة في الفن هي ما يمكن أن يقوله لنا الفن ذاته في حوار معناه داخل دائرة الوجود .

(1) جيانى فاتيمو ، نهاية الحداثة ، ترجمة فاطمة الجيوشي ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، 1998 ، ص 70 .

(2) هيدجر ، مصدر سبق ذكره ، ص 101-102 .

(3) هيدجر ، ص 111 .

(4) عبد الله بريحي ، السيرورة التأويلية عند غادامير و ريكور ، دار الثقافة والاعلام ، الشارقة ، ص 93.

(5) سعيد توفيق ، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل ، مرجع سابق ، ص 145 .