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

هرمينوطيقا الفنون الأدائية عند هانس جورج غادامير

زكرياء صديقي
باحث مغربي

2023

- **بحث محكم**
- **قسم الفلسفة والعلوم الإنسانية**
- 30 شتنبر 2023

جميع الحقوق محفوظة © 2023

هرمينوطيقا الفنون الأدائية
عند هانس جورج غادامير

الملخص:

نسعى من خلال هذه المحاولة البحثية إلى استحضار المقاربة الهرمينوطيقية من أجل فهم الأعمال الفنية؛ بمعنى الكشف عن وجه الجِدّة في هرمينوطيقا هانس جورج غادامير، والذي يظهر في كونها لم تكتفِ بالشق النظري، بل إنها انتقلت إلى الشق العملي، حيث استطاعت الاشتغال على بعض الأعمال الفنية التي يمكن تصنيفها إلى ثلاثة أنواع، وهي على التوالي: الفنون التشكيلية، والفنون الأدبية، والفنون الأدائية هذه الأخيرة هي التي ستشكل موضوع هذه الورقة البحثية.

يتناول غادامير الفنون الأدائية باتخاذ المسرح نموذج مناسب للاشتغال؛ وذلك راجعٌ إلى عامِل أساسي وهو أن هذا النوع من الفنون يعتمد على خاصية العرض أمام الجمهور، وهنا يعود إلى التراجيديا في البيئة اليونانية لكي يوضح، كيف تعمل على إدماج الجمهور في العرض التراجيدي من خلال عملية التطهير التي يقوم بها لنفسية المتلقي بإثارة عاطفتيْ الخوف والشفقة لديه؛ لأن المأساة تعكس الواقع الذي يعيش فيه المتلقي، وهو الأمر الذي نجده حاضراً في الاحتفال أيضا، الذي ينتمي هو الآخر إلى البيئة الإغريقية، ويعمل على دمج الجمهور فيه؛ لأنه يتضمن نشاطاً قصدياً يسعى إلى تبليغه لنا، ويتميز بزمانيته الخاصة التي تتجاوز الزمان العادي. ولعل هذه الأمور هي التي ينبغي الاعتماد عليها في المسرح المعاصر من أجل تجاوز أزمة الفن أو ما يسمى بالوعي الجمالي، حيث يقترح علينا ثلاث نقاط ينبغي أن يتسم بها المسرح في اللحظة الآنية، وهي: أولاً خاصية العرض، ثانيا عنصر المشاركة، وأخيراً خاصية المُعاصرة.

تقديم:

نستهل هذه الافتتاحية بإخبار المتلقي أن موضوع هذا البحث سيرتبط بمفهوم الهرمينوطيقا، باعتباره المفهوم القديم الجديد في الآن ذاته؛ فهو قديم لأن جذوره تعود إلى البيئة اليونانية مع الإله هِرمس الذي كان يقوم بتبليغ ما يجول بخاطر كبير الآلهة إلى بني البشر؛ بمعنى أنه كان يقوم بوظيفة التوسط بين العالمين، وهذه العملية تشبه عملية الترجمة التي نقوم بها اليوم. أما عن أن الهرمينوطيقا مفهوم معاصر، فهذا راجع إلى الحركة الدينامية والصيرورة الدؤوبة التي تعرفها الأبحاث اليوم في هذا المجال، ليس في المجتمعات الغربية فقط، بل إن الأمر وصل إلى المجتمعات العربية أيضا.

يقوم البحث في الهرمينوطيقا عموما على قضية ترتبط أساسا بتأويل النصوص على اختلاف أشكالها الدينية، والقانونية والجمالية؛ هذه الأخيرة شكلت موضوعاً للبحث منذ بزوغ الفلسفة في البيئة الإغريقية، غير أنها لم تحظَ بنقاش هرمينوطيقي كما هو الحال لدى الفيلسوف الألماني هانز جورج غاداميرHans-Georg Gadamer، حيث تظهر أصالته في كونه حاول تجاوز إشكالية المنهج التي لازمت العصر الحديث؛ لأن النموذج التأويلي الذي يقترحه هذا الفيلسوف لا يظهر في المنهج بقواعده الصارمة وضوابطه المُحكمة، بل إنه يتجلى في حقيقة التجربة الإنسانية التي يمكن الوصول إليها عبر تجارب مختلفة كالتاريخ واللغة بالإضافة إلى الفن الذي سيشكل موضوع هذا البحث؛ على اعتبار أن غادامير يرى في حقيقة الفن الأرضية الخِصبة التي تشهد على انصهار الآفاق بين المتلقي والعمل الفني.

ينبغي التنبيه إلى مسألة منهجية ومعرفية في الآن ذاته؛ ألا وهي أن هذه الورقة البحثية ستحاول التركيز على نوع واحد من الفنون، تجنبا لأي سقوط في العموميات. لذلك سوف ينصب اهتمامها تحديداً على الفنون الأدائية ومدى قدرتها على تقديم حقيقة الفن.

إن أهم ما يميز العمل المسرحي هو خاصية العرض أمام الجمهور؛ فكل مُمثل يقوم بأداء دور يسعى من خلاله إلى تبليغ فكرة ما، وعندما نجمع هذه الأداءات المختلفة لكل الممثلين نكون أمام وحدة متكاملة، تسمى العرض، لكن لا يمكن أن ندعي بأن هذا العرض هو الأداء الوحيد والحقيقي لهذا العمل المسرحي، بل إن إعادة إنتاج وتكرار هذا العرض أمر ممكن من طرف ممثلين آخرين. ومن هنا، نفهم أن السيناريو المكتوب لا يجد تحققه الفعلي إلا عندما يؤدى على خشبة المسرح بكيفية مستدامة؛ لأن التكرار لا يفقد للعمل الأصلي هويته، بل إنه يحافظ على تلك الهوية، رغم تعدد الأداءات، ويمنحه نوعا من الحيوية التي تُعينه على الاستمرار في الوجود، رغم تباين الأزمنة وتعدد الأمكنة[1].

1 معافة هشام، **التأويلية والفن عند هانس جيورج غادامير**، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، 2010، ص 188

يتناول غادامير أهم المراحل التي مر منها المسرح مند نشأته حتى اللحظة المعاصرة، في محاولة منه للكشف عن أهم المظاهر التي اتخذها أثناء تطوره، بدءا بالتراجيديا والاحتفالات التعبدية مرورا بمسرح العرض الدائم في ألمانيا، وصولاً إلى المسرح في صورته المعاصرة، والجذير بالذكر أن كل لحظة من هذه اللحظات لها مميزاتها وخصائصها التي سنكشف عنها الآن باعتبارها شكلا من أشكال الفنون الأدائية.

1- عصر الحضور الديني المتسامي

بداية يخبرنا غادامير أن «المسرح نتاج يوناني من حيث اسمه وطبيعته»[2]؛ ومن أهم مميزاته في هذه الفترة أنه لم يكن يضع التمثيل والممثلين على قمة الهرم؛ لأنهم يمثلون أشياء ثانوية، لذلك يتم التركيز على عملية المشاركة، التي تجعل كلا من الممثلين والمتفرجين على قدم المساواة من حيث الأهمية، وهذه الخاصية من أعظم الأشياء التي ميزت المسرح في هذه المرحلة، لكونها تحدث تغيرا في المشاهد، وتجعله في وضعية مختلفة عما كان عليه قبل أن يشاهد المسرح ويشارك فيه[3]. وقد اتخذ المسرح في البيئة اليونانية صورتين هما: التراجيديا والاحتفال التعبدي.

لكن، يتعين علينا بداية ونحن نتابع عودة غادامير إلى تناول الإرث اليوناني المرتبط بالعمل التراجيدي والاحتفال الديني؛ أن ننتبه إلى أن تلك العودة لا تصبو إلى القيام بجرد تاريخي لذلك الإرث الجمالي، بل هي دعوة إلى استحضار الهوية الهرمينوطيقية لتلك الأعمال الفنية؛ بمعنى إنشاء نوع من الوحدة بين الماضي والحاضر، في محاولة لتحطيم التصور السلبي للمسافة الزمنية، والانفتاح على أفق مستقبلي، يمنح أهمية للمتلقي عبر مساعدته على فهم ذاته وفهم العالم من حوله أيضا[4]. وهذا ما سنُلاحظه فيما سيأتي من تحليل، الذي سنبدأه بالتراجيديا وصُولاً إلى الاحتفال.

يقول غادامير: «لعل نظرية أرسطو عن التراجيديا تفيد في تجسيد بنية الوجود الجمالي ككل»[5]؛ فقد وظف المعلم الأول هذا المفهوم في فن الشعر، لكي يبين بأن ما يُكسب نظرية التراجيديا درجة عاليا من المعنى هو كونها تتخطى الحدود الفنية، لكي تُعلن عن نفسها في الواقع المعِيش، كما أنها توجد في الأعمال الفنية الأخرى كالدراما والملحمة[6].

---

2 غادامير هانس جيورج، **تجلِّي الجميل ومقالات أخرى**، ترجمة ودراسة وشرح سعيد توفيق، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، 2019، ص 150

3 نفسه، ص 154

4 ضيف الله فوزية، **هرمينوطيقا الفن عند غادامار**، الهرمينوطيقا وإشكالية النص، مؤسسة مؤمنون بلا حدود، سلسلة ملفات بحثية، 2016. ص ص 20-19

5 غادامير هانز جورج، **الحقيقة والمنهج الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية**، ترجمة علي حكم صالح وحسن ناظم، دار أويا للطبع والنشر والتوزيع والتنمية الثقافية، الطبعة الأولى، 2007، ص 105

6 نفسه، ص 105

إن الدراما ليست سوى واحدة من الفئات المختلفة للعرض الفني التي يحللها غادامير، فكلمات: «مسرحية» و«عرض» و«متفرج» هي مفاهيم تحتل مكانة مهمة في الفكر الجمالي لدى غادامير، والتي يمكن فهمها من منظور الدراما؛ ففي تناوله لهذه الأخيرة يركز على فعل المأساة، كما ناقشها أرسطو باستحضار خاصيتي الخوف والشفقة؛ فالمشاهد للدراما يتعين عليه أن يتموضع خارج الذات؛ بمعنى أن المشاهد على وعي بأنه يمكن أن يجد ذاته في نفس الموقف المأساوي الذي يشاهده، ومن ثم يدرك أن هناك إمكانية لمعرفة العالم عبر الانفتاح على العمل الفني والانغماس فيه، ما دفع بغادامير إلى التأكيد مرة أخرى على عدم الفصل بين المشاهد والعرض المسرحي، الأمر الذي يوحي بأن تشكل المعنى يكون عملا مشتركا بين المؤلِف والمتفرج[7].

يتضمن العرض التراجيدي كما يدعي أرسطو، عنصرين اثنين هما: الخوف والشفقة؛ ذلك أن الخوف يتحدد حسب أرسطو في الشقاء الذي يُحيط بالمتفرج، ليس داخليا فقط، بل نجد تمظهراته الخارجية أيضا، من خلال الرعشة التي تُصيب المشاهد أثناء رؤية العمل التراجيدي. أما الشفقة، فإنها تكمن في نوع من التضامن بسبب ما أصاب شخصية البطل. وتظهر قوة الخوف والشفقة بكونهما قطبين أساسيين في تعريف مفهوم التراجيديا من جهة، والقدرة على جعل المتفرج يوجد خارج الذات، لكي يلاحظ قوة ما يمثل أمامه من جهة ثانية[8].

هكذا يركز غادامير على حضور المتفرج في تعريف أرسطو للتراجيديا؛ فالمحاكاة التي يقوم بها المُمَثل هي محاكاة للواقع بكل مشاكله، الأمر الذي يجعل المتلقي يرى نفسه داخل العرض التراجيدي، ومن ثم ينخرط في تشكله، ومن هذا المنطلق نرى أن العلاقة بين الجمهور والعرض المسرحي هي علاقة انسجام وتكامل. إنه انسجام يُساهم في بناء وحدة المعنى التي تشكل هدف التراجيديا[9]؛ لأن السبيل الأمثل لتطهير الانفعالات التي تتركها التراجيديا في المتفرج هو العمل المسرحي نفسه؛ لأن الخوف والشقاء ينتجان تفكيرا مأساوياً يُصيب المتفرج عند وقوع المأساة، غير أن هذا الحزن هو شكل من أشكال التحرر الذي يقود المتفرج إلى التغلب على حالة البؤس في مستوى أول، ثم بعد ذلك التحرر من كل ما من شأنه أن يبعدنا عمّا يجري في وجودنا في مستوى ثانٍ، وبالتالي إمكانية الرجوع والعودة إلى أنفسنا[10]. وهذه هي أسمى غايات الفن حسب غادامير.

يصل المسرح إلى هدفه إذن، عندما يستطيع أن يضم المشاهد في بنيته؛ وذلك بإخضاعه إلى عملية تطهير للنفس وما تحمله من دلالات أخلاقية ودينية تترك في نفسية المشاهد انفعالي الخوف والشفقة، فكما أن الترياق يتسبب في علاج البدن، فإن التراجيديا وما تقوم به من تطهير تساهم في علاج النفس؛ فالمشاهد يشفق على البطل مما أصابه من ألم وحزن، وفي نفس الوقت يخاف أن ينتهي به المطاف إلى نفس مصير البطل[11].

---

7 Bourgeois, Jason Paul. *The Aesthetic Hermeneutics of Hans-Georg Gadamer and Hans Urs von Balthasar*. Vol. 268. Peter Lang, 2007, p p 1415-

8 غادامير هانز جورج، **الحقيقة والمنهج**، م. م. ص 107

9 معافة هشام، **التأويلية والفن عند هانس جيورج غادامير**، م. م. ص 194

10 غادامير هانز جورج، **الحقيقة والمنهج**، م. م. ص 208

11 معافة هشام، **التأويلية والفن عند هانس جيورج غادامير**، م. م. ص ص 195-196

هذه النتائج تدفع بالمتلقي إلى التخلص من نزوعه الأناني وغرائزه الشريرة، ومن ثم تطهير النفس من كل الآثام، وكل هذا يحدث في التراجيديا التي استطاعت أن تضع الإنسان أمام ذاته، لكي يتعرف عليها ويتخلص من كل النقائص التي تحجب نقاءها وتُعيق اتزانها، وتعلمها التنكر للميولات الفردية والانخراط الفعلي في العلاقات الإنسانية، وهذا ما يفسر إلحاح غادامير على أن الفن لم يقطع مع الواقع، وإنما هو تجلٍّ له؛ لأن المتفرج في التراجيديا - كما قلنا- لا يُتابع عالماً غريبا عنه، بل إنه يرى ذاته في العمل الفني، طالما أنه يشعر بالخوف والشفقة التي يثيرها العمل الفني وتنعكس إيجابا على ذاتية المتلقي بهدف تطهيرها. وهذا ما دفع بغادامير إلى الإقرار أن العمل الفني يشهد على مواجهة الذات لذاتها، دون أن تبرح عالمها بطريقة سحرية، بل عبر انخراطها المستمر في العمل الفني، فكل لقاء مع العمل الفني يكشف عن خبرة من خبرات الوجود[12].

هكذا تظهر حقيقة العمل الفني عندما يتعرف الجمهور على ما يُعرض أمامه؛ لأن خاصية التعرف هاته تظهر في المتعة التي يشعر بها المتلقي؛ لأنه استطاع أن يفهم ما يُنجز أمامه؛ بمعنى أصبح مدركا لنداء الحقيقة الذي يوجد في العمل الفني، وإن لم يستطع إدراك تلك الحقيقة، فإن ذلك لا يعود إلى قصور يعتري المتلقي، بل إلى عجز وفشل الممثل في أداء العمل التراجيدي[13].

كما أن اعتراف المتفرج بالحقيقة التي ينطوي عليها العمل الدرامي، هو شكل من أشكال المشاركة في اكتماله، وهذه المشاركة لا تتحقق في المأساة فقط، وإنما في جميع أشكال العرض الفني، كما هو الشأن في الرسم والأدب وما إلى ذلك، ما يعني أن المأساة هي فقط مجرد مثال ملموس للتجربة الجمالية التي يناقشها غادامير أثناء حديثه عن حقيقة الفن[14]. وتبعا لذلك، يتضح أن أهمية التراجيديا لا تظهر في انتمائها إلى مجال الجمال فقط، بل في الكشف عن أهمية المتفرج أيضا، فهو لا يكون مجرد متلقٍّ سلبي للأحداث، بل إنه يشارك في العمل الفني، وهذه المشاركة حسب غادامير لا تكون اختيارية[15]؛ بمعنى أن المشاهد لا يملك حرية المشاركة أو الاعراض عنها، بل إنه يكون مُلزم بالانخراط في العمل الفني التراجيدي، فمن خلاله يرى نفسه، كما لو كان المرآة التي يعرف فيها المتفرج ذاته، وكأن العمل يعرض قصته، وهذا ما يبرر قوة التأثير المستمر الذي تمارسه

12 نفسه، ص 196

13 نفسه، ص 190

14 Bourgeois Jason Paul, The Aesthetic Hermeneutics of Hans-Georg Gadamer and Hans Urs von Balthasar, p 15

15 يخبرنا جون غراندين بأن غادامير يعتقد أن أهمية المأساة تكمن في المشاركة الجوهرية للمشاهد في اللعبة، ويعود إلى تعريف أرسطو للمأساة باعتبارها تطهير النفس من عواطف الضيق والكرب، وما يهم غادامير من هذا التعريف هو أن المتفرج متورط في هذا العمل الفني ويسعى إلى تنقية أهوائه، لأن المأساة في جوهرها تعني مواجهة مع النفس، طالما أنها -أي المأساة- تعرض الواقع الذي ينتمي إليه المُشاهد، وهذا يوحي بأن مشاركته فيها لا تكون اختيارية، فهي تخرجه من واقعه اليومي وتعيده إليه بعدما قامت بتغييره. Grondin, Jean, *The philosophy of Gadamer*. translated by kathryn plant, Routledge, 2014. p 78

التراجيديا، والذي يفوق التأثير الذي من الممكن أن نجده في نموذج فني آخر، لأنه يجعل المتفرج في مواجهة مع ذاته[16].

لذلك، فإن أي ادعاء من لدن المؤلف يعتقد فيه بأن العمل الذي يخطه بأنامله هو نتاج لاختيار حر من لدنه، هو مجرد وهم من منظور غادامير؛ لأن ما يبدعه من حقائق يكون عملا مشتركا بين العديد من المكونات؛ فإلى جانب المؤلف المُبدع يوجد المشاهد، الذي ينبغي أخذه بعين الاعتبار أثناء اختيار مادة العمل وكذلك أثناء عملية البناء؛ لأن المُبدع والمتلقي يوجدان معا في نفس السياق وفي العالم نفسه. إنه العالم الذي يضم الرسام والنحات والمشاهد، وهو الذي نتعرف فيه على أنفسنا بعمق من خلال ما يضمه من معاني تشهد على الربط الوثيق بين العمل الفني والعالم الموجود واقعياً[17].

هكذا يخلص غادامير الإقرار بأن المأساة تتميز بثلاثة أمور: أولا أن المأساة لا تتحقق إلا عندما يتم عرضها، ثانيا أنها تضم المشاهد لكي يكون مشاركا فيها، ثالثا نجد أنها لا تنفصل عن مأساة الحياة التي تعيدنا إليها باستمرار، وهو ما جعل منها تمثل حسب غادامير نموذجا لكل التجارب التأويلية؛ لأنه من طبيعة الفنون الأدائية كالمسرح والموسيقى والرقص أنها لا تطرح أي مشكل؛ فتحققها يظهر في عرضها أمام الجمهور، عكس الفنون غير الأدائية التي تجد صعوبة في إحداث لقاء مباشر مع الجمهور، ويتعلق الأمر هنا بالرسم والنحت والعمارة والأدب، وما إلى ذلك من الفنون التي لا تنطوي على عرض مباشر كما هو الحال في الفنون الأدائية[18].

نستنتج في الأخير، أن غادامير يؤكد أن نمط وجود العمل الفني يتحقق أثناء العرض الذي يشكل الطبيعة الحقيقية للعب[19]*؛ لأنه يفتح العمل الفني على المتلقي، لكي ينضم هو الآخر للعب، وهذا ما ظهر في الدراما التي لا يمكن فصلها عن اللاعب الذي يقوم بأداء هذا العمل الدرامي، وهذا الأخير لا يمكن أن يفصل عن عالمه الذي يُمثله. وبالتالي، فهو يكون مُحصلة لتدخل كل هذه العوامل، بحيث إنه لا يمكن أن نستحضر عنصر ونُقصي آخر، فقط هناك أسبقية منهجية للاعب؛ لأنه هو من يُوجد العمل الفني، وهذا ما سنجده في الاحتفال الديني؛ فعن طريق اللعب الديني والأداء الشعائري يمكن أن نكشف عن الحقائق الدينية[20].

---

16 انظر في ذلك:

- غادامير هانز جورج، **الحقيقة والمنهج**، م. م. ص 210

- ضيف الله فوزية، **هرمينوطيقا الفن عند غادامار**، م. م. ص 19

17 غادامير هانز جورج، **الحقيقة والمنهج**، م. م. ص 211

18 Grondin Jean, The philosophy of Gadamer, P P 48- 49

19* يجب أن نعلم بداية بأن مفهوم اللعب وإن كان يحتل مكانة هامة في جماليات غادامير إلا أنه لم يكن أو من استعمله، حيث نجد وجود ربط بين الفن واللعب عند كانط؛ أثناء حديثه عن التلاعب الحر لملكتنا العقلية بين الخيال والذهن، بسب المتعة الناتجة عن رؤيتنا للجمال، كما نجد المفهوم يحضر في جماليات شيلر باعتباره يمثل الحالة الاستيطيقية التي تتوسط الحالة الطبيعية الغريزية والحالة العقلية، وخلافا لهؤلاء سوف يستخدم غادامير ذلك المفهوم بطريقة مختلفة؛ إذ سيقوم بداية على تطهيره من كل الدوافع الذاتية التي ارتبطت به مع كانط وأتباعه، لكي يكون صالحا للجماليات التي سيرسم معالمها غادامير. عبد المحسن حسن ماهر، **مفهوم الوعي الجمالي في الهرمنيوطيقا الفلسفة عند جادامر**، م. م. ص 221

20 غادامير هانز جورج، **الحقيقة والمنهج**، م. م. ص ص 189-190

اتضح في الأخير، أن أهمية المُشاهد تظهر بشكل واضح في الفنون الأدائية خاصة المسرح؛ لأن هذا الأخير لا يكتمل إلا بحضور الجمهور الذي يُعرض أمامه العمل المسرحي، وقد أقر غادامير بأن الإرهاصات الأولى للمسرح ظهرت بدايةً في الممارسات الاحتفالية لدى اليونان، وما تتسم به من طابع ثيولوجي يعبر عن طبيعة الصلة بين الآلهة والبشر؛ فالاحتفال هو بمثابة مرآة للحياة الاجتماعية؛ لأنه يضم مختلف الانفعالات الإنسانية من فرح وحزن وسعادة، التي تجعل الإنسان يسمو بشكل جزئي عن واقعه اليومي وحياته الروتينية، وينخرط في مقابل ذلك في وجود جماعي مختلف عما تَعودَ عليه[21]. لهذا سيقدم غادامير هذا النوع من الفنون الأدائية في صورة إيجابية تهدف إلى تقديم أهم الخصائص التي يتسم بها.

يتميز الاحتفال بخاصية المشاركة؛ بمعنى أن الكل ينخرط فيه، لكن لا ينبغي أن نحصر المهرجان في بعده السلبي، باعتباره عطلة عن العمل؛ لأن هذا الأخير رغم كونه يقوم على التعاون والتضامن بين مكونات العمال إلا أنه سرعان ما يفرقهم؛ لأنه يرتبط بغاية يومية فقط. عكس الاحتفال الذي يجمعنا داخل كُلٍ موحد، وهذا الاحتفاء بفن الاحتفال ليس وليد اليوم، بل إنه تقليد قديم يعود إلى الثقافات القديمة، بل أكثر من ذلك يمكن للمتأمل البسيط في الثقافات البدائية أن يلاحظ تفوقها علينا في هذا المجال. ويمكن القول إن القاسم المشترك بين كل الأجيال التي تعاقبت على ممارسة الاحتفال هو تأكيدهم أن الطبيعة الحقيقية لفن الاحتفال تتواجد في خبرة الجامعة. وبالتالي، يتعذر في غيابها الحديث عن الاحتفال[22].

لهذا يشدد غادامير في الحقيقة والمنهج بشكل خاص على خاصية المشاركة، بكونها تمثل عنصرا جوهريا في الاحتفال؛ إذ لا يمكن للمرء أن يحتفل بمفرده؛ لأن الاحتفال يضم القواسم المشتركة بين من يمثل ومن يشاهد ويستمتع بالتمثيل، ومن ثم فإن الاحتفال لا يُقصي أي أحد إلا من قام بعزل نفسه بشكل مقصود[23].

لكن لا ينبغي أن نفهم أن قيام الاحتفال يتم بطريقة اعتباطية؛ بمعنى التجمع في رواقٍ ما لأجل التسلية فقط، بل إن ذلك التجمع يقتضي وجود غاية وهدف نقصده ونسعى إلى بلوغه، بالإضافة إلى خاصية القصد والمعنى، نجد خاصية أخرى، وهي أن الاحتفال لا يتوقف بالضرورة على خطاب ما يُتلى على مَسامع الحاضرين، وإنما قد يتطلب الاحتفال نوعا من السكينة التي يرى غادامير أنها تنتمي إلى الاحتفال أكثر من الخطاب، ويسوق لنا مثالا على ذلك ويتعلق الأمر بالدخول إلى صالات المتحف لأول مرة، حيث يستولي عليك أنت وباقي الزوار تمثال أو لوحة تشكيلية أو شيء ينتمي إلى التراث، وردة الفعل التي يقوم بها الزائر لا تكون بمثابة تعبيرات

21 شرف الدين خاطر، **الفن كعرض وتشكيل ثقافي عند هانس جيورج غادامير**، مجلة جماليات، العدد الثاني، 2020.ص 48

22 جادامر هانس جيورج، **تجلّي الجميل ومقالات أخرى**، م. م. ص 128

23 عبد المحسن ماهر، **غادامر مؤوّلاً هايدغر مثلث اللعب والرمز والاحتفال كنظرية معرفة**، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، دورية الاستغراب، العدد الخامس، بيروت، 2016، ص 356

كلامية، وإنما يكتفي بالصمت والسكينة، ويعود ذلك إلى كون هذه الأمور تصيبنا بالدهشة التي تجعلنا بمنأى عن انشغالاتنا اليومية ومصالحنا الذاتية، ونفهمها في الأخير باعتبارها نشاطاً قصديا Intentional activity[24].

أما الخاصية الثالثة للاحتفال، فإنها تكمن في «البنية الزمنية للاحتفال» التي ترى أن زمنية الاحتفال موجودة من قبل، ولا تبدأ بالأداء الذي نشرع في القيام به، صحيح أنه يمكن أن نصوغ برنامجا منظما لكل فقرات الاحتفال، غير أن ذلك يتم فقط داخل الاحتفال الجاري قبل عملية التنظيم هاته، وهذا يفيد أن هناك زمنا للعرض يختلف عن الزمن الذي نصوغه نحن بصفتنا منظمين لهذا العرض[25]. لهذا يرى غادامير أن المهرجان يتميز بزمنية معينة ننجذب إليها بتلقائية، فهو يحدث في وقت معين وكل من يشارك في المهرجان يرتقي إلى الحالة الاحتفالية، ومن الواضح في المهرجان أن أولئك الذين يشاركون فيه هم جزء لا يتجزأ من الاحتفال الذي يتجاوز اختيارهم الذاتي ونشاطهم القصدي[26]؛ يعنى ذلك أن هناك الزمان الذي يكون تحت تصرفنا وملكا لنا نحتاج إلى ملئه لئلا يكون فارغا؛ لأن الفراغ هو تعبير عن انقضاء الزمان منا، الأمر الذي يسقطنا في الملل. لذلك ننهمك في أعمال معينة لكي نملأ وقتنا. أما النوع الثاني، فهو الزمان المرتبط بالاحتفال أو العمل الفني، وهو نوع من الزمان لا يحتاج لأن يملأ؛ لأنه زمان مكتمل ومستقل بذاته، الأمر الذي يوحي بأنه لا ينتظر تدخلا لأشخاص لكي يكتمل، وإنما يعتمد على نفسه فقط، وكمثال على هذا الزمان المستقل بذاته، يستحضر غادامير مثال التقدم في العمر من لحظة الطفولة إلى لحظة الشيخوخة انتهاءً بالموت، فهذا الزمان لا نستطيع التحكم فيه أو قياسه بواسطة الساعة[27].

تحدث غادامير عن الزمن الفريد للمهرجان، باعتباره زمنا مكتملا، يتجاوز الزمان الذي نستطيع التحكم فيه، والذي سماه بالزمن الفارغ. أما زمن المهرجان، فهو الزمان في ذاته؛ فنحن نعيش في زمان يزعم فيه المرء أن كل شيء يمكن أن يكون موضوعيا، ومن ثم يسهل التحكم فيه، هذا الاعتقاد بأننا نتحكم في كل شيء كما لو كنا آلهة هو مجرد وهم، لأننا ككائنات بشرية ننسى أو نتناسى أن وجودنا مؤقت وفانٍ[28]. أما الاحتفال، فإنه يستعيد الماضي في الحاضر الآني، من خلال عودة المهرجان بكيفية مختلفة؛ لأن كل مهرجان يكون فريدا من نوعه ولا وجود لاحتفال يشبه الآخر، حتى وإن كان يهم نفس الحدث[29].

---

24 جادامر هانس جيورج، **تجلّي الجميل ومقالات أخرى**، م. م. ص 129

25 نفسه، ص ص 129-130

26 Grondin, Jean. «Play, Festival, and Ritual in. Gadamer”.” *LK Schmidt Language and Linguisticality in Gadamer's Hermeneutics, Lanham, Maryland: Lexington Books* (2001), p 46

27 انظر في ذلك:

- جادامر هانس جيورج، **تجلّي الجميل ومقالات أخرى**، م. م. ص ص 131-132

- عبد المحسن حسن ماهر، **جادامر: مفهوم الوعي الجمالي في الهرمنيوطيقا الفلسفة**، دار التنوير، مصر، 2009، ص ص 233-234

28 Grondin Jean, Play, festival, and ritual in Gadamer, p p 4748-

29 Ibid, p 46

يتبين تبعا لما سبق، أن زمانية العمل الفني من وجهة نظر غادامير تتميز عن الزمان العابر، الأمر الذي يجعلنا أمام خيارين لتحديد هذه الزمنية: زمنية تاريخية وزمنية فوق تاريخية؛ هذه الأخيرة يُطلق عليها أيضا الزمان المقدس الذي يحمل مرجعية لاهوتية تمنح الصلاحية لزمانية العمل الفني[30]. وخير شاهد على ذلك، ما نجد في الاحتفال بالأعياد التي تتسم بطابع دوري ومتكرر، صحيح قد يبدو أن هناك اختلاف بين العيد السابق والعيد الذي نحتفل به اليوم، خصوصا عندما نربطه بالتعاقب التاريخي العادي، لكن هذه الطبيعة التاريخية تضل ثانوية بالمقارنة مع النظرة الأصلية للعيد التي ترى أن العيد يبقى هو نفسه رغم ما يحدث من تغير، ونفس الأمر نجده في العمل الفني؛ فرغم تعدد الأداءات المتكررة، فإنه يستطيع الحفاظ على هويته[31]، لأن «التكرار بالأحرى أصلي أصالة العمل الفني»[32].

تلكم إذن هي أهم الخصائص التي يتميز بها الطابع الاحتفالي للمسرح، والتي تم تحديدها في ثلاث خصائص؛ أولاً خاصية المشاركة التي تستدعي المتفرج، باعتباره عنصرا مركزيا في كل عمل فني، ثانيا النشاط القصدي للاحتفال الذي يكون بمنأى عن قصدية المشاركين. وأخيرا، البنية الزمنية للاحتفال التي تكون مستقلة بذاتها، وتتجاوز الزمان العادي. وهذه الخصائص هي التي سيستلهم غادامير من أجل رسم معالم الفنون الأدائية في اللحظة المعاصرة، كما لو أنه يزعم أن النهضة التي يمكن تحقيقها في مجال الفن الآن، تتطلب منا الاطلاع على الطريقة التي كانت تشتغل بها الفنون في البيئة اليونانية على غرار التراجيديا والاحتفال. وهذا ما سنراه فيما سيتقدم من تحليل.

2- عصر التعالي الخلقي

ترتبط هذه اللحظة بظهور «مسرح العرض الدائم» مع فريدريك شيلر Friedrich Schiller، حيث أصبحنا أمام تناقض واضح بين الواقع والفن، فقد تم اعتبار هذا الأخير كوسيلة للهروب من الواقع عوض فهمه والتعبير عنه. أما المشاهد، فإنه لم يعد مشاركا فيما يعرض أمامه، وإنما هو مجرد شخص يأمل أن يتحقق ما يشاهده، لذلك شَهِدت هذه المرحلة على انتصار الخيال على الواقع[33]. وكأن المسرح يعالج ما ينبغي أن يكون وليس ما هو كائن، وهذا ما يجعل المتلقي مجرد مشاهد للأحداث دون أن تترك فيه أي تغيير، طالما أنها لا تعالج واقعه الذي يمثل جزءا منه، فقد أصبح المسرح حسب شيلر وسيلة فعالة لتوسيع رؤيتنا للعالم الذي نعيش فيه. أما عبارة التعالي التي لازمت هذه المرحلة، فإنها تكون مفهومة عندما ندرك «أننا جميعا نعرف أن الأحداث الرائعة التي تُقدم على خشبة المسرح تُظهِر لنا الحياة على النحو الذي ينبغي أن تكون عليه»[34]،

30 غادامير هانز جورج، **الحقيقة والمنهج**، م. م. ص ص 169-197

31 عبد المحسن حسن ماهر، **جادامر: مفهوم الوعي الجمالي في الهرمنيوطيقا الفلسفة**، م. م. ص ص 234-235

32 غادامير هانز جورج، **الحقيقة والمنهج**، م. م. ص 189

33 شرف الدين خاطر، **الفن كعرض وتشكيل ثقافي عند هانس جيورج غادامير**، م. م. ص 49

34 جادامر هانس جيورج، **تجلي الجميل ومقالات أخرى**، م. م. ص 156

وليست الحياة التي نحياها ونعيشها في واقعنا المَعِيش. أما عبارة الخُلقي، فإنها تكون مفهومة هي الأخرى عندما ندرك أنا فريدريك شيلر ينظر إلى المسرح كمؤسسة أخلاقية تسعى إلى التأثير في المشاهد دون أن يكون مشارك في العمل المسرحي، بل يكون مجرد متلقي سلبي لنداء التعالي الخلقي الذي يأتي من خشبة المسرح[35].

يمكن أن نُشير أيضا إلى نقطة مهمة ميزت هذه المرحلة من تطور المسرح، ويتعلق الأمر بعرض مسرحيات وأعمال قديمة على خشبة مسرح العرض الدائم، والتي استطاعت أن تحظى بأهمية بالغة جنبا إلى جنب مع المسرحيات الجديدة. وهذا يأتي لكي يؤكد أن هذه المرحلة جاءت لكي تقوم بنوع من المزج بين الحاضر الذي نعيش فيه، والماضي الذي يحفل بالعديدة من الأعمال التي نسعى إلى بعثها من جديد، لكي تبقى مستمرة على الدوام، وقد حدث هذا الأمر لأول مرة في تاريخ المسرح، ولا ينبغي أن نفهم من ذلك أننا نمنح أهمية للماضي على الحاضر الذي نوجد فيه؛ لأن ذلك سيجعل المسرح يقوم بمهمة تاريخية فقط، لذلك وجب أن نمنح أهمية للأعمال الفنية الآنية، مع إمكانية العودة للأعمال الكلاسيكية عند اليونان، مرورا بالدراما الفرنسية والانجليزية وصولا إلى الدراما الألمانية، ليس فقط بهدف نسخها على خشبة المسرح بشكل جاف يفتقر إلى الإبداع، بل ينبغي إحياؤها كأعمال حاملة للمعنى في الوقت الراهن أو بتعبير غادامير رفع الماضي إلى مستوى الحضور[36].

يعتقد غادامير أن الإقدام على ذلك المزج يمثل أمرا إيجابيا، لكن الأمر السلبي عنده يكمن في الاعتقاد بأن كل الأعمال الفنية ينبغي أن تقطع كل الصلات مع الواقع، كما لو أن الفن يُمثل إجراء نُخبويا، يرسم معالمه بعض العباقرة، ويتم توجيهه إلى جمهور بعينه لكي يستقبله، دون أن يتساءل ما إذا كان هذا الفن يعكس واقعه المعيش، لهذا ينظر غادامير إلى شيلر على أنه مسؤول عن الأزمة التي دخل فيها الفن بصفة عامة والمسرح بصفة خاصة، عندما عزل الفن عن العالم الذي ينتمي إليه، ومن ثم اغتراب كل مكونات العمل الفني كالمؤلف ومتلقي، بل أكثر من ذلك حتى العرض الفني لم يسلم هو الآخر من ذلك الاغتراب، وهذا ما يُسمى بالوعي الجمالي[37]*.

يمكن للمرء أن يلاحظ أن شيلر حاول أن يعيد الاعتبار للجمال والقيم الإنسانية، في عصرٍ تهيمن عليه المادية الصناعية، والحل الذي اقترحه هو أن يكون الفن بمنأى عن اليومي؛ بمعنى أن يتم تنزيه الفن عن كل ما هو مادي، غير أن غادامير يقترح بدل الهروب من الواقع مواجهة ذلك الواقع؛ وذلك بالانخراط الفعال للجماليات وباقي العناصر الإنسانية الأخرى في المشاكل التي يعرفها العالم بدل التنكر لها؛ بمعنى امتلاك الجرأة

35 نفسه، ص 156

36 نفسه، ص ص 156-157

37* الوعي الجمالي: Aesthetic consciousness مفهوم وظفه غادامير ويفيد بأن هناك افتراض بوجود طريقة جمالية بحتة لمشاهدة العالم، أو الاعتقاد بوجود مجال معين لتجربة الجمالية، فمثلا قد يقول المرء إن هذه القطعة الموسيقية لا تفعل شيئا سوى إثارة مشاعر الرفاهية أو الحزن، مثل هذا الاعتقاد يُقزم الموسيقى إلى عنصر من عناصر الوعي الجمالي، وهذا يعني أن الوعي الجمالي هو النظر إلى الجمال في صورته الخالصة؛ بحيث يتم إقصاء المضمون المعرفي، وهذا ما يعارضه غادامير الذي يؤكد بأن العمل الفني يحمل مضمون معرفي يسعى إلى تبليغه لنا، ومن ثم يكون الفن شكل من أشكال الحقيقة. Lawn, Chris, and Niall Keane. *The Gadamer Dictionary*. A&C Black, 2011, p p 8-9

على توظيف الفن للخروج من الأزمة الروحية التي يعيشها الإنسان في عصر تسوده المعرفة الصناعية[38]، وربما هذا ما جعل غادامير ينظر إلى الفن، باعتباره البوابة التي نصل من خلالها إلى فهم العلوم الإنسانية.

3- لحظة المسرح المعاصر

يعتقد غادامير أنها لحظة جديدة تعكس الوقت الراهن، لذلك من الصعب وضع اسم لشيء لم تكتمل معالمه بعد، لكن ما ينبغي أن نركز عليه هو بعض نقط الاختلاف بين هذه اللحظة واللحظة السابقة؛ والبحث في البداية عما إذا كانت هناك أهمية للمسرح في العالم الذي نعيش فيه، والذي يهيمن عليه التغير الصناعي والتحول التكنولوجي، وعوض أن نشاهد الفنان المُبدع، وجدنا أنفسنا أمام شخص يضطلع بمهمة المونتاج بشكل تكنولوجي صناعي خالٍ من العبقرية والإبداع، كما يخلو أيضا من الارتجال الذي يعد من أهم خصائص المسرح[39]. وهذه المهمة هي التي انبرى لها غادامير في محاولة منه، للكشف عن أهم السمات والخصائص التي تقودنا للخروج من الأزمة التي دخلت فيها الفنون الأدائية وفي مقدمتها المسرح.

بدايةً يعد مفهوم العرض المفتاح الأساسي لفهم هرمينوطيقا الفن لدى غادامير؛ لأن العرض هو الذي يمثل نمط وجود الأعمال الفنية على اختلاف أشكالها؛ «ففنون الأداء تقصد الكمال في التمثيل أو الأداء، والفنون الأدبية أدائيتها في فاعلية القراءة، وتكملة الفنون التشكيلية تتحقق في تأمل اللوحات أو التماثيل، والعمل الفني لا يتحقق من دون أدائية أو قصد الاكتمال عبر المشاهدة أو القراءة»[40]، يتضح إذن أن كل عرض يمنح نمط وجود جديد للعمل المعروض، سواءً كان مسرحية أو لوحة فنية أو قصيدة شعرية، صحيح أن كيفية العرض تختلف من فن لآخر، لكن جوهر العرض يبقى ثابتة والمتمثل في تقديم فائض من الوجود لا يتحقق إلا بانخراط المشاهد، باعتباره مشاركا، وليس مجرد متلقٍّ سلبي[41].

لهذا ينتقد غادامير النظريات السابقة التي تقلل من دور المتفرج، باعتباره لا يُساهم في إنتاج العمل الفني، ويوضح أن مشكلنا الحالي هو أننا نمنح أهمية لعرض مسرحي، ليس لأنه ينطوي على دلالة أو يساهم في تشكُل معنى ما، بل لأن هذا الممثل أو ذاك هو الذي يُمثل، ولم نعد نعير اهتماما إلى ذوق المتفرج، بل إلى أداء الممثل. لذلك يُقر غادامير أن السبيل الأمثل هو تجاوز الممثل؛ لأنه لا يعرض ذاته، بل يعرض عملاً فنيا أصيلاً. لهذا وجب التركيز على العرض، وليس الشخص الذي يؤدي ذلك العرض؛ لأن ذلك هو الذي من شأنه

38 شرف الدين خاطر، **الفن كعرض وتشكيل ثقافي عند هانس جيورج غادامير**، م. م. ص 42

39 جادامر هانس جيورج، **تجلّي الجميل ومقالات أخرى**، م. م. ص 150

40 شرف الدين خاطر، **الفن كعرض وتشكيل ثقافي عند هانس جيورج غادامير**، م. م. ص 44

41 نفسه، ص 44

أن يوصلنا إلى الحقيقة التي يريد أن يُخبرنا بها العمل الفني[42]. ومن هنا يحق لنا أن نتساءل: كيف يتحقق العرض المسرحي؟

إذا لم يكن هناك مكان للمحاكاة في المعرفة الجمالية، فلن يكون للفن مكان في الواقع، هكذا يُصرح غادامير لكي يؤكد على أهمية العرض في المنظومة الجمالية؛ لأن الإبداع الفني هو انعكاس للذات، ويظهر ذلك في كون صاحب فلسفة التأويل ذهب أبعد من هايدغر في الإقرار أن الفن لا يحوُّل الواقع فقط بعدما تم اكتشافه، بل نحن أنفسنا خاضعين للتحوُّل كمشاهدين، عبر توريطنا في العمل الفني، لأن هذا الأخير لا يوجد إلا في عرضه[43].

يزعم غادامير أن المعرفة الإنسانية لا ترتبط في مجملها بالصرامة المنهجية التي جاء بها العلم الحديث، بل لابد من الانفتاح على سُبل أخرى قادرة على تقديم حقيقة مختلفة عن تلك التي نصل إليها في العلوم الحقة، ولهذا يقترح الفن كطريق لبناء وفهم الإنتاجات الإنسانية، ومن أهم المفاهيم التي يقترحها لذلك الغرض نجد مفهوم المحاكاة، هذا المفهوم الذي كانت له صورة سلبية لدى أفلاطون الذي يعتبر المحاكاة مجرد نسخة خالية من الإبداع، ومن ثم فهي تصور واقعا أدنى منزلة، ونفس الصورة نجدها تتكرر في العصر الحديث؛ إذ تم إقبار هذا المفهوم عبر الإقرار بعدم قدرته على مواكبة الفن الحديث، كما لو أنه استنفذ كل إمكانياته، لكن غادامير يرفض هذا التحديد، ويقر في المقابل أن المحاكاة تقوم على فعل التعرف؛ بمعنى أنها تستحضر العمل الفني الذي كان معروفا وتقدمه في صورة جديدة، هذا التمثيل هو الذي يحتوي المعنى الموجود في فعل المحاكاة[44].

إن الحديث عن عملية التعرف، لا يعني أننا نتعرف على الأعمال الفنية فقط، بل إن اللقاء مع الفن هو مناسبة لكي نتعرف على أنفسنا من جهة، والتعرف على العالم وتحقيق الألفة معه من جهة ثانية. ومنه، نتأكد أن عملية التعرف تُصيب الأعمال الفنية والذات الإنسانية والعالم الذي يجمعهما[45]. لذلك، كان لزاماً علينا العودة إلى البيئة اليونانية، مع أرسطو عوض أفلاطون، حيث نصل إلى كون التعرف هو بلوغ الأصل والجوهر في العمل الفني الذي تنتجه المحاكاة، ومن ثم أضحت هذه الأخيرة تتمتع بمضمون معرفي لا يمكن إنكاره، وهو ما يحقق أهداف ومساعي نظرية الفن[46].

---

42 نظر في ذلك:

- معافة هشام، **التأويلية والفن عند هانس جيورج غادامير**، م. م. ص 190

- غادامير هانز جورج، **الحقيقة والمنهج**، م. م. ص 191

43 Grondin Jean, The philosophy of Gadamer, P 46

44 شرف الدين خاطر، **الفن كعرض وتشكيل ثقافي عند هانس جيورج غادامير**، م. م. ص ص 46-47

45 انظر في ذلك:

- غادامير هانز جورج، **الحقيقة والمنهج**، م. م. ص 188

- شرف الدين خاطر، **الفن كعرض وتشكيل ثقافي عند هانس جيورج غادامير**، م. م. ص ص 47-48

46 غادامير هانز جورج، **الحقيقة والمنهج**، م. م. ص ص 188-189

تبعا لذلك، يتبين أنه عندما يُقلد الممثل عملا فنياً، فإنه لا يصبو إلى الاقتراب من الأصل، وإنما الغاية هي تقديم إمكانات جديدة يمكن للعمل الفني أن يظهر فيها؛ بمعنى أن عملية التمثيل تسعى إلى إظهار العمل الفني في صورة جديدة لا تكون مألوفة لنا، كي لا نقول إنه يكرر وينسخ الأصل دون أي محاولة للإبداع، وهذا ما يفسر تعدد الأداءات لنفس العمل المسرحي، وهذا الإجراء لا يؤثر سلبا على العمل الفني بقدر ما يمنحه نوعا من الحيوية؛ لأن الأعمال التي لا نهتم بها يكون مآلها الموت[47].

هكذا يؤكد غادامير مرة أخرى، أن الإنتاج الإبداعي للفنون الأدائية يتحقق في هذا المفهوم القديم الذي يُسمى «المحاكاة»، وهنا ينبغي أن نشير إلى مسألة في غاية الأهمية، كي لا نقع في الخلط بين الإبداع والاتباع؛ «فقد ميز اليونان بين نوعين من النشاط الإنتاجي: الإنتاج اليدوي الذي يصنع أدوات، والإنتاج المحاكي الذي لا يخلق أي شيء واقعي، وإنما يقدم تمثيلا فحسب»[48]، وهذا النوع الثاني هو الذي نتبعه في مجال الفن، حيث نسعى إلى التركيز على التمثيل الذي يكون أمامنا، باعتباره يتضمن موضوعا ما أو يحمل رسالة يريد تبليغها للمشاهدين، ولكي يحقق ذلك، فإنه يستعمل مجموعة من الوسائل، كالحركات والإيماءات الجسدية وغيرها من الأمور التي تحقق هدف التمثيل؛ فالممثل مدعو إلى الانغماس في الدور الذي أُسند إليه، بشكل لا يترك أي فرصة للمشاهد بأن يتساءل عن درجة الإتقان التي بلغها الممثل في أداء دوره؛ لأن تلك الأمور تعد ثانوية، بالقياس إلى التمثيل الذي يكون جوهريا، والتمثيل هنا لا يتصل بالمكر والخداع على نحو ما يتم في الحياة الاجتماعية، حيث نجد أن الشخص يمثل ليس بهدف تحقيق مقاصد جمالية، وإنما بهدف الحصول على تعاطف المجتمع. وبالتالي، فرغم ما يدَّعيه من صدقية، فإن تمثيله يبقى كاذبا ويفتقد إلى الصدق، وهذا هو جوهر الاختلاف بينه وبين التمثيل المحاكي الذي يتم بوصفه عرضا تمثيليا صادقا، يستدعي المتلقي أو المشاهد لكي يُشارك في لعب الفن[49].

تكمن قوة العمل الفني في كونه يجعلنا ننخرط فيه؛ فعندما نسمع عملاً موسيقيا، فإننا مدعوون للغناء والرقص، ولا يمكننا أن نتجاهل النقر بالأصابع أو القدم؛ بمعنى أننا ننخرط في العرض الموسيقى[50] الذي يتحقق باعتباره عملا فنيا يتطلب المشاهدة وعملية الاستماع، ما يجعل المتفرج مشارك كما هو الحال في المسرح؛ لأن الموسيقى تندرج ضمن الفنون الأدائية التي يتم عرضها أمام المشاهد؛ ذلك أن «العمل الموسيقي يستثير الجماهير ويغير أفق مقاربتهم الوجودية»[51]. ومن ثم نفهم أن كل ما قُلناه سلفاً على نموذج المسرح يمكن أن نُطبقه على الموسيقى وسائر الفنون الأدائية.

---

47 جادامر هانس جيورج، **تجلّي الجميل ومقالات أخرى**، م. م. ص ص 256-257

48 نفسه، ص 255

49 نفسه، ص ص 256-255

50 Grondin Jean, Play, festival, and ritual in Gadamer, p 45

51 شرف الدين خاطر، **الفن كعرض وتشكيل ثقافي عند هانس جيورج غادامير**، م. م. ص 49

يمكننا الآن الانتقال من الخاصية الأولى التي ميزت المسرح والمتمثل في العرض والتمثيل، إلى الخاصية الثانية المتمثل في خاصية المشاركة التي يقوم بها الجمهور، باعتباره مساهما في اكتمال العرض المسرحي؛ إذ نلاحظ أن تلك الوحدة التي تجمع بين المشاهد والمُمثل تكتسب اليوم معاني جديدة، حيث إن المتفرج لم يعد مُتلقيا للنداء الخلقي الذي يأتيه من خشبة المسرح -بحسب ما أقر شيلر- كما أن المسرح المعاصر لم يعد يمثل هروباً من الواقع، بل انعكاس له؛ لأن المسرح أصبح يتجاوز التقليد الخالي من الإبداع، إلى نوع من المحاكاة التي تجعلنا نتعرف على إمكانات جديدة لم نكن نعرفها من قبل، الشيء الذي يوحي بوجود علاقة تبادلية بين المشاهد والممثل[52]؛ «فالممثل يستمد من المشاهد ذلك العرض التمثيلي الذي تجرأ على أدائه، ونحن المشاهدين -بطريقة عكسية- نتلقى من العرض الجريء للممثلين إمكانات جديدة من الوجود تتجاوز الحالة التي نكون عليها»[53].

تظهر أهمية المسرح إذن في حضور الجمهور؛ لأن المتلقي يمنح للعمل الفني قيمته، عندما يحضر لمشاهدته، صحيح أن العمل المسرحي يتسم شأنه شأن اللعب بخاصية الاستقلال الذاتي، إلا أنه في الوقت ذاته ينبغي أن ينفتح على الجمهور، الذي ينال قدرا من الأهمية تتجاوز أهمية الممثلين؛ فالمتلقي باعتباره مُلاحظا يستطيع أن يبني الدلالة التي يستبطنها العمل الفني أكثر من الممثل الذي ينحصر دوره في القيام بأداء ما، بخلاف المشاهد الذي يقوم بجمع الأدوار المختلفة التي يقوم بها كل الممثلين، ويضفي عليها نوعا من الانسجام يسمح له باستخراج المعنى ورصد الدلالة، وهو ما دفع بغادامير إلا التأكيد أكثر من مرة على أهمية المتفرج في اكتمال العمل الفني الذي يتم عرضه[54].

يخبرنا غادامير أن المتفرج أثناء العمل الفني يكون موجودا خارج الذات؛ ويتم ذلك عبر استسلام الذات أمام ما تشاهده وتنظر إليه، فعبر نسيان الذات يستطيع المشاهد الارتماء في أحضان العمل الفني، ويكرس كل انتباهه إلى العرض الذي يُنجز أمامه[55]، لكن ينبغي علينا أن نميز بين نوعين من المتفرجين؛ الأول هو الذي يخصص كل انتباهه للعمل الفني الذي يشاهده. أما الثاني، فهو الذي يشاهد عملا ما بدافع الفضول، لكنه لا يستمتع لأن العرض بالنسبة إليه يكون مبتذلا ومملا، والنتيجة هي غياب الجدية من لدن المشاهد. أما النوع الأول، فإن العرض لا يكون لحظياً بالنسبة إلى المشاهد، بل يكتسب بفضل انتباه الجمهور نوعا من الديمومة والاستمرارية على حد تعبير غادامير[56].

---

52 نفسه، ص 49

53 جادامر هانس جيورج، **تجلّي الجميل ومقالات أخرى**، م. م. ص 159

54 معافة هشام، **التأويلية والفن عند هانس جيورج غادامير**، م. م. ص 189

55 غادامير هانز جورج، **الحقيقة والمنهج**، م. م. ص ص 201-202

56 نفسه، ص 202

ومن هذا المنطلق، فإن العرض المسرحي يصل إلى تمامه وكماله، عندما ينخرط فيه الجمهور؛ لأن ماهية الفن تكمن في كونه موجه إلى جمهور ما، وهذا ما يقصده غادامير بالنشاط التواصلي الذي يحصل بين من يلعب ومن يشاهد المسرحية، أو ما يسميه تحديدا «نشاط تعاوني مستمر» constant cooperative activity الذي يأتي من جانب المتفرج، لكي يصل بالعمل الفني إلى تمامه وكماله[57].

يتضح إذن أن ما يميز المسرح هو أنه يمثل فضاء ينخرط فيه كل المشهدين، ويعمل على توحيدهم؛ بمعنى أن يكون قادراً على توحيد جمهور المتفرجين؛ ويتحقق ذلك بتوجيه انتباههم إلى ما يتم عرضه وليس إلى من يقوم بعملية العرض (الممثل)، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإن المسرح شأنه شأن الاحتفال يتسم بخاصية التسامي عن الزمن القابل للقياس؛ لأنه يشهد على حضور زمن الماضي والحاضر في لحظة آنية؛ بمعنى أنه يقوى على الثبات، وعلى إمكانية التمثيل وإعادة التمثيل في أزمنة مختلفة[58]، وهو الأمر الذي جعل غادامير يُصِر على أن «المسرحية تمثل دائما شيئا متساميا يوحد المشاهدين ويمنعهم من الانغماس في مشاغلهم اليومية، ويسمو بهم إلى حالة المشاركة الكلية»[59].

تتطلب المشاركة إذن حسب غادامير نسيان الذات داخل العمل الفني، لكي يمارس تأثيره عليها، ولكي أدرك بصفتي مشاهد الحقيقة الدينية والأخلاقية التي ينطوي عليها عالمي الذي أعيش فيه؛ لأن العمل الفني أو الاحتفال يجعلني بعد رؤيتي له على ألفة بالعالم الذي أنتمي إليه. وبالتالي، فالفن لا يجعل المشاهد مفارقا لعالمه، بل يدعوه لكي يكون محايثا له بعد أن يمارس تأثيره عليه، حيث يستطيع بعد المرور من الخبرة الجمالية أن يدرك العالم على نحو مختلف عما كان يدركه قبل أن يلتقي بالعمل الفني ويشارك فيه[60]. وعلى هذا الأساس، يتبين أن العمل الفني يجعل المشاهد على صلة بذاته التي يلتقي بها عند مشاهدته للعمل الفني؛ لأن ما يميز الإبداع الفني هو قدرته في التعبير عن الواقع، ولما كان المشاهد جزء من ذلك الواقع، فإنه ينخرط بكل يُسر في هذا العمل باعتباره مشاركا وليس مستهلكا، وهذا الأمر لا يتعلق بالفنون الأدائية فقط، بل يرتبط أيضا بالفنون التشكيلية التي تدفع بالفنان إلى اختيار المادة الأساسية للرسم والنحت، والتي من شأنها تحريك المشاهد لكي ينخرط هو الآخر في عملية التشكل والبناء؛ لأن الأعمال الفنية ليست انعكاسا للحالات

57 Bourgeois Jason Paul, The Aesthetic Hermeneutics of Hans-Georg Gadamer and Hans Urs von Balthasar, p 11 - 12

58 معافة هشام، **التأويلية والفن عند هانس جيورج غادامير**، م. م. ص 192

59 نفسه، ص 193. عندما يستحضر غادامير خاصية السمو في حديثه عن العرض المسرحي، فإن يصبو إلى رفض كل الاعتقادات السابقة التي ترى بأن المسرح هو مجرد حدث تاريخي يتم تكراره بين الفينة والأخرى، لكي يؤكد في المقابل بأنه يستطيع أن يرتقي ويسمو عن الزمن الذي يكون تحت تصرفنا، لكي يظهر في كل عرض على أنه يمثل نمط وجود جديد؛ يحمل دلالات جديدة نتعرف عليها كما لو أننا لم نراها من قبل. أنظر في ذلك أيضا: عبد المحسن حسن ماهر، **جادامر: مفهوم الوعي الجمالي في الهرمنيوطيقا الفلسفة**، م. م. ص 237؛ وضيف الله فوزية، **هرمينوطيقا الفن عند غادامار**، م. م. ص 23

60 عبد المحسن حسن ماهر، **جادامر: مفهوم الوعي الجمالي في الهرمنيوطيقا الفلسفة**، م. م. ص 237

السيكولوجيا للمُبدع، بل هي أعمال تُخاطب نوع من الجمهور الذي يكون مُهيئا، لكي يستقبل هذا النوع من الفنون[61].

إذا كان الفن حسب غادامير يتحقق في العرض في مستوى أول، ويقصد جمهورا في مستوى ثانٍ، فإن ذلك هو ما يجعل الفن يتسم بخاصية المعاصر contemporaneity، التي ترى أن الأعمال الفنية تتجاوز المسافة التاريخية التي تنتمي إليها، صحيح أنه لا يمكننا أن نُنكر عملية تأريخ الأعمال الفنية، لكن ما يهم في الأساس هو قدرة تلك الأعمال على أن تتسم بخاصية المعاصرة، التي استلهمها غادامير من اللاهوت المسيحي، عندما أكد أن النصوص المقدسة لا تتعلق بأحداث وقعت في الزمان البعيد، ومن ثم تكون منفصلة عني، بل إنها تتضمن دعوة الخلاص التي تعنيني بشكل مباشر هنا والآن على حد تعبير كيركجارد[62]؛ وعندما نعود إلى أصل استعمال كلمة معاصرة عند كيركغارد نجده يوظفها بصيغة لاهوتية، بصفتها مهمة ينجزها المؤمن، من خلال استحضار لحظتين دفعة واحدة هما: لحظة التضحية التي قدمها المسيح واللحظة الآنية، والمطلوب من المؤمن هو استحضار التضحية كحدث يقع هنا والآن، وليس كحدث ينتمي إلى ماضٍ مرّ وانقضى، ومن ثم فالمؤمن يكون مشاركا في عملية الفداء كواقعة تتم في الحاضر الآني[63].

يتبين أن غادامير يستلهم مفهوم المعاصرة contemporaneity من الفيلسوف كيركغارد، لكن بكيفية مختلفة، فإذا كان الثاني قد وظفها لاهوتيا، فإن غادامير سيوظفها فنيا وجماليا، في إطار حديثه عن العمل الفني، فهذا الأخير يتسم بخاصية المعاصرة التي جاءت كرد فعل على مفهوم التزامن الذي ميز الوعي الجمالي؛ فإذا كان هذا الأخير يتحدث عن مجموع الخبرات التي تشكل موضوعا موحدا يُعطى للوعي، فإن مفهوم المعاصرة لا ينتظر شيئا، بل يقوم باستحضار العمل الفني الآن، حتى وإن كان يعود إلى الزمان البعيد[64]، لكن ما هي الأسباب التي دفعت بغادامير إلى استحضار هذا المفهوم؟

يُجيبنا غادامير إن السبب راجع إلى وجود قراءتين مختلفتين للفن؛ الأولى ترى أن الفن يكون تاريخيا، بينما الثانية تزعم أن الفن يكون تقدميا، لكن مشكل هذه القراءات يكمن في كونها أحادية الرؤية؛ إذ يعتقد كل اتجاه أنه على صواب، ما دفع بغادامير إلى إبراز عيوب كل واحدة منهما؛ فالاتجاه الأول يظل حريصا على التقليد، باعتباره موطن المعنى والدلالة، لكن هذا الاعتقاد هو عبارة عن وهم من وجهة نظر غادامير. أما مشكلة الاتجاه الثاني، فتظهر في زعمه أن التاريخ يبدأ في اللحظة الراهنة، وهذه الرؤية تسقط هي الأخرى في وهم يصعب التحرر منه، ومن أجل فض هذا النزاع، قام غادامير باستحضار مفهوم «المعاصرة»

---

61 نفسه، ص 237-238

62 Grondin Jean, The philosophy of Gadamer. P 46

63 غادامير هانز جورج، **الحقيقة والمنهج**، م. م. ص 204

64 نفسه، ص 203

contemporaneity التي تجمع بين الماضي والحاضر.[65] ومنه، «فإن زمانية العمل الفني هي زمانية مقدسة؛ لأنها «فوق تاريخية» تتعالى عن التاريخ وعن كل ما هو زائل لتعانق الحضور المطلق في كليته»[66].

هكذا يمكن تجاوز المعنى السلبي للمسافة الزمنية التي تفصل بين زمن الماضي الذي كان شاهدا على فعل الإبداع، وزمن الحاضر الذي يشهد على عملية العرض، وبذلك يتحقق الفهم في تتالي العروض لنفس العمل لا يهدف إلى استنزافه، بل يهدف إلى إحيائه والتعرف على حقيقته التي تنكشف مع كل عرض[67]، «وهكذا يصبح المسرح على اختلاف مصادره حدثاً معاصرا لكل حاضر»[68].

خاتمة:

ختاما، يمكن أن نجمل القول إن المسرح في الفترة المعاصرة طرأت عليه مجموعة من التغيرات، خاصة بعدما وجد نفسه في عصر يسوده التقدم الصناعي والتكنولوجي، الشيء الذي يطرح عدة تساؤلات حول قيمة ومكانة الفن في عصر تسوده التقنية، ولعل هذه الإحراجات التي ظهرت في مجال الجماليات هي التي دفعت بغادامير إلى رسم معالم الفنون الأدائية بإظهار أهم الخصائص التي ينبغي أن يمتاز بها المسرح في الفترة المعاصرة، إذا ما أراد أن يقوم بدوره الذي يتحدد في العرض، باعتباره أهم خصائص المسرح؛ لأنه يحدد نمط وجود الفن، هذا الأخير لا يكتمل إلا بحضور الجمهور ومشاركته في بناء العمل الفني الذي يمتاز بدوره بخاصية المعاصرة التي تجعله يسمو على الزمان العادي لكي يصل إلى الحضور الكلي في كل الأزمنة وفي مختلف الأمكنة، مع الحفاظ على هويته التي لا يفقدها بتعدد العروض.

---

65 جادامر هانس جيورج، **تجلّي الجميل ومقالات أخرى**، م. م. ص ص 136-137

66 ضيف الله فوزية، **هرمينوطيقا الفن عند غادامار**، م. م. ص 18

67 شرف الدين خاطر، **الفن كعرض وتشكيل ثقافي عند هانس جيورج غادامير**، م. م. ص 56

68 ضيف الله فوزية، **هرمينوطيقا الفن عند غادامار**، م. م. ص 23

مسرد المراجع:

أ - العربية

- شرف الدين خاطر، الفن كعرض وتشكيل ثقافي عند هانس جيورج غادامير، مجلة جماليات، العدد الثاني، 2020

- ضيف الله فوزية، هرمينوطيقا الفن عند غادامار، الهرمينوطيقا وإشكالية النص، مؤسسة مؤمنون بلا حدود، سلسلة ملفات بحثية، 2016

- عبد المحسن حسن ماهر، جادامر: مفهوم الوعي الجمالي في الهرمنيوطيقا الفلسفة، دار التنوير، مصر، 2009.

- عبد المحسن ماهر، غادامر مؤوِّلاً هايدغر مثلث اللعب والرمز والاحتفال كنظرية معرفة، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، دورية الاستغراب، العدد الخامس، بيروت، 2016

- غادامير هانز جورج، الحقيقة والمنهج الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، ترجمة علي حكم صالح وحسن ناظم، دار أويا للطبع والنشر والتوزيع والتنمية الثقافية، الطبعة الأولى، 2007

- غادامير هانس جيورج، تجلِّي الجميل ومقالات أخرى، ترجمة ودراسة وشرح سعيد توفيق، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، 2019

- معافة هشام، التأويلية والفن عند هانس جيورج غادامير، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، 2010.

ب - الإنجليزية

- Bourgeois, Jason Paul. *The Aesthetic Hermeneutics of Hans-Georg Gadamer and Hans Urs von Balthasar*. Vol. 268. Peter Lang, 2007

- Grondin, Jean, *The philosophy of Gadamer*. translated by kathryn plant, Routledge, 2014

- Grondin, Jean. "Play, Festival, and Ritual in. Gadamer"." *LK Schmidt Language and Linguisticality in Gadamer's Hermeneutics, Lanham, Maryland: Lexington Books* (2001).

- Lawn, Chris, and Niall Keane. *The Gadamer Dictionary*. A&C Black, 2011

Mominoun
MominounWithoutBorders
@ Mominoun_sm

info@mominoun.com
www.mominoun.com