جامعة الجزائر 2

أبو القاسم سعد الله

كلية العلوم الانسانية

قسم الفلسفة

النظرة الجمالية للإنسان عند فريدريك شيللر

رسالة لنيل درجة دكتوراه العلوم

إعداد الطالبة : **إشراف الأستاذ الدكتور:**

مجكدود ربيعة **كمال بومنير**

السنة الدراسية: 2021/2020.

أبو القاسم سعد الله

كلية العلوم الانسانية

قسم الفلسفة

النظرة الجمالية للإنسان عند فريدريك شيللر

رسالة لنيل درجة دكتوراه العلوم

إعداد الطالبة : **إشراف الأستاذ الدكتور:**

مجكدود ربيعة كمال بومنير

أعضاء لجنة المناقشة

1- أ. د. عبد الرحمن بوقاف	جامعة الجزائر2	رئيسا
2- أ. د.كمال بومنير	جامعة الجزائر2	مشرفا ومقررا
3- د. حبيبة محمدي	جامعة الجزائر2	عضوا مناقشا
4- د. خيرة عماري	جامعة الجزائر2	عضوا مناقشا
5- أ. د.إبراهيم سعدي	جامعة تيزي وزو	عضوا مناقشا
6- د. عبد النور نابت	جامعة البويرة	عضوا مناقشا

السنة الدراسية: 2021/2020.

شكر وتقدير

أتوجه بالشكر الخالص إلى أستاذي المشرف الدكتور كمال بومنير على كامل التوجيهات التي ساعدتني في إنجاز هذا البحث. وأتقدم بالشكر الوافر إلى أعضاء لجنة المناقشة الذين تحملوا قراءة هذه الرسالة.

إهداء

إلى والدي العزيزين أهديهما ثمرة غرسهما عرفانا مني بفضلهما الجميل علي فجزاهما الله عني خير الجزاء، وأطال الله بعمريهما.

إلى زوجي وبناتي "مليسا"و "أميليا"

إلى إخوتي الأعزاء: نادية، زين الدين، حمزة، أنوار

إلى كل من رحب صدري بحبهم إلى كل قريب أم بعيد قد دعا لي بالتوفيق.

مقدمة

مقدمة:

لقد اعتبرت الحضارة الأوربية عند فلاسفة الحداثة، بمثابة حضارة مريضة، تنخر جسد الإنسان الحديث وقيمه، وذلك جرّاء الحضارة المادية بكل زخمها وافرازاتها المختلفة من عقلنة، وتقنية وعلمية، ومشاع فيها من نفعية وآلية، وكذا ما انتشر فيها من تخصصات أو ما يسمى «بالعقل الأداتي». فهذا ما أدى إلى ظهور نتائج وخيمة على الانسان الذي أصبح غريبا عن ذاته.

فالحضارة الصناعية الحديثة، أوهمت الإنسان على أنّ أفعاله، وأفكاره نابعة من قرارة نفسه، ولكنه في الواقع قد فقد حريته، فهو يعيش في حقيقة الأمر في إطار الهيمنة، والسيطرة والقمع، وفرضت عليه هذه الحضارة جل أنواع القيود، فمن المفروض أنّها تزخر بإمكانيات ضخمة من خلال هذه الثورات التكنولوجية، التي فجرتها، وستقدم للإنسان إمكانيات التحرر والانعتاق والسعادة، إلّا أنّها أدّت إلى افتقار روحي، وجمالي للإنسان في نفس الوقت، مما أدّى إلى انكماش حدود الفن، في حين أنّ العلم يقوم بتوسيع نطاق وجوده.

وأمام هذا التناقض الذي أفرزه المجتمع الصناعي الحديث في تخلخل بنية الطبيعة الإنسانية، وإبعاد البعد الجمالي والفني، ظهر الفيلسوف الشاعر " فريديريك شيللر" من خلال مؤلفه **رسائل في التربية الجمالية للإنسان** في تشخيصه لحالة الإنسان الحديث، تشخيصا سيكولوجيا دقيقا، وكان نتيجة لرؤيته الناقدة لواقع الانسان، ولرد الاعتبار لذلك الإنسان المريض الذي فقد شخصيته، وكيانه من جراء اللوحة القاتمة التي يعيشها المجتمع الأوربي، والذي سلبت منه حريته، وفيه أصبح الإنسان آداة استغلال. ولعودة الإنسان إلى طبيعته الإنسانية الحقة، ولإيجاد ذاته التي تمكنه من تجاوز حالته الآنية، لا بدّ أولا أن ينطلق من الإنسان ذاته، ذلك لتحقيق توازنه الداخلي، وفيما يتعلق ببنيته الطبيعية التي يسري فيها تغيير المجتمع والدولة. وليس للإنسان خيار أمامه من أجل تطوير حاجاته المعنوية والمادية، من أجل وصوله إلى نموذج حياتي يحقق من خلاله السعادة، إلّا من خلال ترويضه سلوكيا

وتطويره معرفيا، والاشتغال على التثقيف الجمالي لضرورته من أجل التواجد الإنساني، وذلك لإعادة بناء حضارة جديدة، التي هي كفيلة بأن تعيد له إنسانيته المفقودة، وذلك بتربية الإنسان تربية جمالية، من أجل تطويره كفرد وترقيته حضاريا، لجعله منسجما مع ذاته وكذا مع الآخرين، وتكسب الفرد الخصائص التي تنميه جماليا، ومن ثمة نجد هذا الأخير ينعكس بشكل كبير على العالم الذي هو فيه.

وفي هذا السياق بالتحديد، فإنّ الموضوع المقترح تناوله في هذا البحث لا يحيد عن هذه المسألة ألا وهي" النظرة الجمالية للإنسان عند فريديريك شيللر " محاولة مساءلة جدية للفكر الفلسفي الشيللري، ومنظوره للإنسان الحديث، وذلك من خلال مشروعه العام في التربية الجمالية، ويمكن بالاعتماد على هذا الأساس، صياغة الإشكالية والإجابة عنها:

هل بالإمكان إعادة بناء الحضارة وذلك انطلاقا من تربية الذوق الجمالي للإنسان الحديث؟ وهل يمكن أن نتحدث عن نظرة استطيقية من خلال اللعب الحر، لبعث إنسانية سامية تعيد وحدة الطبيعة الإنسانية الممزقة؟ وكيف يمكن للفن وللتجربة الجمالية أن يربيا إنسان هذا العصر، وذلك بتغييره نحو الأفضل، لتحقيق غايته وذاتيته؟

وبغية التعامل مع الإشكال، وما تفرغ عنه من مشكلات، اعتمدت على المنهج التحليلي النقدي كرؤيا محددة للتعامل مع الموضوع، وقد عدت إلى أمهات كتب شيللر من خلال نصوصه لتقديم صورة عن أزمة الانسان الحديث، والبحث عن منظوره قصد إعادة بعث حضارة جديدة، وذلك بدأ بالفن. ولتحليل الموضوع بشكل أدق، فقد استعنت بالمنهج المقارن، والذي ظهر على وجهين: الأول كان بين كانط وشيللر فيما يتعلق بعلاقة الجماليات بالأخلاق، والوجه الثاني: بين الحضارة اليونانية والحضارة المعاصرة.

فرض المنهج المعتمد في الدراسة، خطة بحثية مقسمة إلى مقدمة، وأربعة فصول وخاتمة.

اشتملت المقدمة على التعريف بالموضوع، الذي يفسح لنا المجال للدخول في متن البحث، الذي نختتمه بإشكالية ويتبعه تحديد المنهج المتبع، خطة البحث، أهم الأسباب الدافعة لاختيار البحث وأهدافه، إضافة لأهم الدراسات السابقة وأهم المؤلفات المعتمدة، وننهي المقدمة بأكثر الصعوبات التي اعترضت العمل.

تناولنا في الفصل الأول، الذي يحمل عنوان "شيللر الموقع والمرجعية"، المسار البيوغرافي لشيللر وأردنا من خلاله الوقوف على عدّة عناصر أي التطرق إلى الكثير من النقاط المهمة في حياته، والتي وقعت كلحظات تحول جذري في مساره الفلسفي، انطلاقا من سخطه المعلن على "مدرسة كارل"، فكانت بمثابة انطلاقة جدية للنجاحات الأولى، التي تجلّت في أعماله المسرحية، وأفكاره الفلسفية الجمالية. وبالإضافة إلى ذلك، فقد سلّطنا الضوء على قضية تموقع شيللر ضمن التيار الرومانسي من خلال مفاهيمه الجوهرية، التي صبغت جماليته، فمنها العودة بالإنسان إلى الطبيعة، والحنين إلى الإغريق، والبحث عن الجنة الضائعة، وخلع قداسة العقل، وترك العنان للمشاعر والعواطف الجياشة، والحنين إلى اللامتناهي. وأخيرا التطرق إلى ازدواجية الشعر والفلسفة في فكر شيللر. كما اختص المبحث الثاني في مرجعية شيللر، أردنا من خلاله الوقوف على العناصر الفلسفية والفكرية التي كونت أفكاره الجمالية، وللكشف عن حدود التأثير الذي مارسه بعض فلاسفة الأنوار، فوجدناها في تأثير روسو في فرنسا، والتأثير الجرماني الذي مثّله كانط وهمبولدت وغوته. وكذلك، إلى أصداء الثورة الفرنسية التي تعتبر الملهم لأفكاره السياسية والجمالية.

والفصل الثاني، والذي عنوانه بـ "من مأساة العصر إلى الأفق الجمالي للحضارة"، فقد خصصناه للتشخيص لحالة الإنسان الحديث، ومحاولته لفهم أزمة الحضارة الأوروبية، وذلك بالانطلاق من عصر التنوير، بحيث ربطناه بمسألة موقف شيللر المتمثل في الإعلاء النظري للتنوير الكانطي، الذي يعده شيللر أساس إستمرار بقاء الإنسان على همجيته، وذلك نتيجة انحراف قيم عصر الأنوار عن مسارها الحقيقي، وذلك من أجل خدمة الإنسانية،

وتحيلنا هذه المعضلة نحو التساؤل عن الدور الذي لعبه النموذج الإغريقي مقارنة بالنمط الحالي للإنسانية. وفيما يتعلق بالمبحث الثاني، فقد تم فيه الانتقال إلى مراجعة شيللر لشعار الأنوار الكانطي والإعلان الجمالي نحو الثقافة الجمالية من خلال تمثلاتها في الانسان والفن، وفي الطبيعة. وتأكيده على التأهيل الجمالي الذي يجب أن يدعم بالأخلاق، ولكن ليس لاعتبار الجمال رمز للأخلاق كما يؤكده كانط، وإنّما الجمال كعلامة، وكشرط للتجربة الإنسانية التي تتمثل في الذات، وفي الآخر.

أما الفصل الثالث، وسمناه بـ "نحو تربية استطيقية للإنسان الحديث"، فقد خصصناه للحديث عن المشروع الشيللري الذي يتمثل في إعادة بناء إنسان جمالي، يمكنه من تحقيق وحدته الممزقة في خضم هذه الحضارة المريضة التي لم تزد للإنسانية إلا انحطاطا تلو الآخر. لذا يحيلنا مفهوم الإنسان عند شيللر، إلى ضرورة تشريح بنيته الطبيعية القائمة على طبيعة مزدوجة، وعن ثنائية وجودية، تكمن في "الدافع الصوري" و"الدافع الحسي"، وتكمن مهمة الفرد في كيفية فك النزاع القائم بين هذين الدافعين. طبقا لمشروعه العام، فيحتج شيللر على اقتضاء الأخلاق لتناغم هذين الدافعين، ويؤول به المطاف إلى تقديم دافع ثالث، وهو "دافع اللعب" كغياب للإكراه، وكميلاد جديد للروح الإنسانية، إذ ينجذب الإنسان نحو الجمال، وكما ينجذب إلى وظيفة اللعب وعلاقته بالجميل والحرية، باعتبار هذه الوظائف المتداخلة كشروط أساسية لتعلم الإنسان كيفية الانتقال من حالة الحرية لتجاوز الحياة الحسية إلى فعل التحرر. أما المبحث الثاني فخصصناه لعلاقة الجمال بالتجربة الإنسانية، وكشرط أساسي لتحقيقها، وربط مفهوم الجمال بالجميل والحقيقي، وبالخير والحرية. وأخيرا، بيننا مفهوم "الروح الجميلة" باعتبارها مصالحة بين الواجب والميل، وتمثل أيضا تناغم الأضداد بين الإحساس والعقل. أما المبحث الثالث، فيتمثل في دور التربية الجمالية في خلق اللذة الأخلاقية للإنسان، باعتبار أنّ الجميل يؤثر في الأخلاق، من خلال ربط شيللر التجربة الفنية بالمسرح، كمؤسسة أخلاقية، تتطع بمهمة لها طابع "التعالي الخلقي". إذ أنّ تأثير الخطاب المسرحي على الجمهور الأكثر تأثيرا من الخطاب الديني. لذا ارتأينا تحليل مسرحية

" اللصوص" لنبين الدور التربوي الأخلاقي في المسرحية التراجيدية عند شيللر، باعتبارها صراع بين الحرية والأخلاق. وأخيرا، بيننا المشروع الاجتماعي والسياسي في الدولة الجمالية، فالسياسة عنده ترتبط بالجماليات، وبالأخلاق وكذلك بفلسفة التاريخ، ويجعل من الفن محرّك الثورة الاجتماعية والسياسية، إذ يحقق الإنسجام داخل المجتمع بفضل التواصل الفني الذي يوجد المجتمع.

أما الفصل الرابع، الذي عنوناه بـ "امتدادات الأطروحة الجمالية الشيللرية في الفكر الفلسفي المعاصر"، فقد تفرد المبحث الأول منه للحديث عن أولى النماذج، التي انتهت في المعجم الجمالي الشيللري، إذ استهلناه بالبعد الجمالي عند ماركوز، بحيث انطلقنا من المشروع التنويري من منظور النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، خاصة عند ماكس هوركهايمر وأدورنو، محاولين مراجعة العقل التنويري، وبلورة مشروع تنويري آخر، إذ يختلف عن المشروع الأول لأنه قائم على السيطرة اللاعقلانية للإنسان. ثم الانتقال إلى مشروع ماركوز النقدي للمجتمع الغربي، وما ابتكرته من مظاهر الاغتراب، والقمع المستمر للدوافع والحاجات الأولية للإنسان، لننعطف بعدها إلى أهمية الفن والأعمال الفنية، والجمالية التي ارتبطت بمجمل رؤيته، ونقده الجذري للوضع القائم، وذلك من خلال الحساسية الجديدة، إذ توقظ الوعي والقدرة على التفكير، وتمكنهم من أن يغيروا العالم، ويشيدوا للحضارة الغير القمعية التي تقوم على تحقيق التحرر والإنسانية. فالفن يعبّر عن فلسفة متكاملة، لأنّه يعبّر عن قضايا سياسية وفكرية واجتماعية، إذ له القدرة على تشكيل مبدأ جديد للواقع، ويخلق روحا إنسانية تطمح للأفضل، وكما توصلنا وشهدنا أنّ كلّ ما هو سياسي أخلاقي إلى ما هو جمالي فني، وإذا وصل الفن إلى هذا المستوى الراقي، فسيصبح سلاحا حقيقيا ووسيلة للتحرر. ثم رصدنا في المبحث الثاني حضور الفلسفة الشيللرية الجمالية في تأويلية غادامير، استهلناه بمفهوم التأويلية الفلسفية الغادامييرية، باعتبارها انفتاح يقوم من خلاله الحوار الذي تنفتح فيه الذات على الموضوع أو الأنا على الآخر، بهدف الوصول إلى شيء مشترك للجميع. كما يليها رصد الإسهام الحقيقي، لهذه الرؤية الهرمنيوطيقية لمشكلة العمل الفني

واغتراب الوعي الاستطيقي، هو إعادة النظر في الجماليات التقليدية، الذي ظلّت تعاني من طابع إمتاعي ذاتي من جهة، ومن طابع ذاتي شكلاني لدى كانط على وجه الخصوص. هنا تظهر مكانة وموقع الفن في تأويلية غادامير، فمن أجل التأكيد على صواب تحليله لخبرة الحقيقة كما تتجلى في الشكل الفني، فيقوم هذا الفيلسوف بالاستعانة بمفهوم اللعب كمفتاح للتفسير الانطولوجي للعمل الفني وأسلوبه في الوجود، إذ يجد شكله الكامل في التجربة الجمالية عند شيللر، ليصبح عند غادامير في العمل الفني نفسه.

وفي الأخير كانت الخاتمة، والتي تضمنت فيها اللحظات الرئيسية التي قام عليها البحث.

يمكن إجمال دوافع البحث في محاولة رد الاعتبار للتهميش الذي لقاه فكر شيللر، بحيث أنّه لم يحظ بما يستحقه من عناية، إذ لا يكاد يذكر ضمن دائرة المثالية الألمانية التي استحوذ على عرشها "كانط" و"فختة" و"شيلينج"و "هيجل"، رغم راهنية موضوعه في التربية الجمالية وهو ما شدّ انتباهنا، ومحاولة نقل التجربة الشيللرية في "التربية الجمالية" للساحة الفكرية العربية، ولغياب هذا المشروع في بعديه النظري والعملي، بسبب تهميشه في مجتمعاتنا، رغم ما أكدته الدراسات العلمية أنّ التربية الجمالية، تعزز النزوع في الإبداع بفتح آفاق أوسع للتفكير والابتكار. وإلى جانب ذلك، نجد أنّ الأقلية من الدراسات قد تعرضت لهذا المفكر الفيلسوف، وفي المقابل، نجد أن الفلسفات الغربية قد شهدت اهتماما بالغا في إعادة إحياء الفكر الشيللري لأهمية مشروعه في التربية الجمالية للإنسان.

أما أهمية البحث فهي تكمن أساسا في محاولة تسليط الضوء على مكامن الفلسفة الجمالية الشيللرية، ، إذ لا يمكن فهم أي تأويل جمالي للإنسان وللعالم في فلسفة الحداثة، وما بعدها بدون العودة إلى المنظور الشيللري. لذا تمتد أهميته في التأثير، الذي مارسه على معاصريه من الشعراء والفلاسفة. وإلى جانب ذلك، يعد مفهومه "اللعب" ودمجه ضمن الجماليات، محطة محورية، ومنبعا لفلاسفة ما بعد الحداثة، حيث اتخذ هذا المفهوم تعددية،

إذ نجده عند مارتن هايدغر بمثابة "جوهر الكائن"، وعند فنك اوغن " اللعب كرمز للعالم"، و"كمبحث لا متناه للإمكانيات" عند جورج بتاي، و"بلعب الاختلاف" عند جاك دريدا.

ومن الأجدى أن نشير أولا إلى البحوث الأكاديمية التي أنجزت في الجامعات الجزائرية، حول شيللر، فالأطروحات الفلسفية تكاد تنعدم، ونجد على حد علمنا مذكرة الماجستير للطالبة قروم مسعودة " الجمالية في الفلسفة الألمانية، فردريك شيللر نموذجا"، نوقشت بقسم الفلسفة، جامعة الجزائر2 (2015-2014).

أما المراجع ذات الصلة الوثيقة بفكره، سواء باللغة الفرنسية أو باللغة العربية، نجد:

في مقدمة هذه الدراسات نجد كتاب "الأستطيقا عند شيللر"L´esthétique de Schiller، ترجمة لفريديريك مونتارجيسF.Montargis الصادر عن دار فليكس ألكوAlcan Felix، 1890، ويعد مونتارجيس من أكبر المتخصصين في الفلسفة الشيللرية بصفة عامة، ويرصد هذا الكتاب المحطات الرئيسية التي شكّلت وعي شيللر في مساره الفلسفي، وكما تناول نظرية الاستطيقا الشيللر، والذي عبّر عن آرائه في الفن انطلاقا من:"الأستطيقا والجميل" و"الاستطيقا والحياة". وأخيرا، "الاستطيقا والفن". ونجد أيضا العنوان نفسه والمترجم نفسه، الصادر عام 1886، أشار فيه مونتارجيس إلى خصائص مؤلفات شيللر، وإلى فكرة التجاوز الكانطي عند شيللر، وكما تطرّق إلى القصائد الفلسفية. وكما استفدنا من كتاب "شيللر"،Schiller ، لمؤلفه مارمييهX.Marmier وفيه عرض حياة شيللر ومسيرته، من خلال أعماله ومسرحياته. أما من جانب حضور فلسفة شيللر في الكتابات العربية، فهي قليلة، إلّا أنّه يمكن العثور على عمل المؤلف مصطفى ماهر في كتابه "شيللر، حياته وأعماله"، إذا تمّ فيه عرض منهجي كامل لحياة شيللر، وصورة لحضارة عصره، وكذا عرضه وتحليله لمسرحيات شيللر بأكملها، كما تناول آراء شيللر ومفاهيمه، خاصة الفنية منها. وكما نجد كتاب "فلسفة الجمال والفن" للباحثة السورية عباس بشرى، تناولت فيه مساوئ الحضارة، والدور التربوي للفن وعلاقته باللذة الأخلاقية، كما تناولت بالعرض

والتحليل أغلب مسرحيات شيللر التراجيدية منها مسرحية "اللصوص"، "دسيسة الحب" و"فييسكو"، "عذراء أورليان" و"عروس ميسينا". وأخيرا، تناولت مفهوم "اللعب" و"النفس الجميلة" و"الدولة الجمالية".

وكما نجد من المراجع التي كان فريديريك شيللر عنصرا من عناصرها، ومن أهمها: كتاب "المثالية الألمانية" ترجمة لأبو يعرب المرزوقي، فتحي المسكيني، ناجي العويلي، الصادر عن الشبكة العربية للأبحاث والنشر، 2012، وكتابات كمال بومنير التي نجد منها:" النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت من ماكس هوركهايمر إلى أكسل هونيت"، دار منشورات الاختلاف، 2010، وكتاب "جدل العقلانية في النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، نموذج هربرت ماركوز"، دار منشورات الاختلاف، 2010، وكتاب "ما الجمالية" لمارك جيمينيز، دار مركز الوحدة العربية، 2009.

ومن المراجع باللغة الإنجليزية نجد: كتاب "الفن والتحرر" Art and libération، لدوقلاص كيلن Douglas kellner، الصادر عن دار كيندلKindle، 2007.

إلّا أنّ المقالات بخصوص موضوع الفن ومسألة التربية الجمالية باللغة العربية قليلة، رغم توفرها باللغة الفرنسية، ونذكر من بينها على سبيل المثال لا الحصر. ومن المقالات الجديرة بالذكر، نص "الحساسية والثنائية" في "الرسائل في التربية الجمالية للإنسان" Sensibilité et Dualisme dans «les lettres sur l'éducationesthétique de l'homme» لمونيك كاستيلوMonique Castillo، الصادرة عن مجلة "دراسات فلسفية، 1992، وهو من النصوص التي فتحت مشكلة الحساسية والثنائية مع نصوص شيللر مباشرة، ومن غير توسطات تأويلية أخرى. حيث تطرقت إلى مفهوم الثنائية، وإلى مسألة الحساسية في الرسائل من الزاوية السياسية والثقافية، وكما تناولت فكرة الثنائية والأخلاق عند كانط، والتجاوز الشيللري لها، وإلى علاقة الثنائية والإستطيقا. وأخيرا، تطرقت إلى مفهوم ودور اللعب في الرسائل. وكما يمكن أن نذكر المقال

القيّم لجلبار مارليو Gilbert Marlio، المنشور في المجلة الألمانية العالمية 2004، "الجمال كشرط للإنسانية، الإستطيقا، والأنثروبولوجيا في "الرسائل في التربية الجمالية للإنسان" La beauté Comme Condition de L'humanité, Esthétique et Anthropologie dans les «Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme»، وفيه عرض أنثروبولوجي لرسائل شيللر، واعتبر الجمال شرط ضروري للإنسانية، باعتباره حالة إنسانية، وكتجربة إنسانية، وكشرط للمفهوم العقلاني للإنسانية.

وكأي بحث أكاديمي فإنّ الصعوبات جزء لا يتجزأ من هيكلته، ومن بين الصعوبات التي واجهتنا في البحث، قراءة المتن الشيللري في لغته الأصلية الألمانية، لكننا وجدنا مخرجا لهذا العائق بالرجوع إلى ما ترجم من مؤلفاته إلى اللغة الفرنسية، وهي ترجمات بشهادات من تخصصوا في شيللر من ترجمات رصينة، كما اعتمدنا على مراجع أخرى اهتمت بشكل خاص بفلسفة شيللر سواء تعلق الأمر بمؤلفات كاملة أو مقالات المشار إليها أعلاه.

الفصل الأول

شيللر، الموقع والمرجعية

المبحث الأول

شيللر وتوجهه الرومانسي

" إن قصة معارفي هي أيضا قصة حياتي."

Montargis (F), L’esthétique de Schiller, p. 79

المبحث الأول: شيللر وتوجهه الرومانسي

لقد صعب فصل فكر الفيلسوف عن حياته ومحيطه، باعتبار أنّ كل محاولة للفصل تعتبر كتقصير، وبخصوص **شيللر** تصبح المسألة ملحة لاعتبارات عديدة، إذ نرى أنّه من الأجدر أن نأخذها بجد، وخاصة عندما أقر شيللر من خلال رسالة إلى **الكونتيسة شيملمان** بنفسه عن ذلك، إذ قال:« إنّ قصة معارفي هي جزء لا يتجزأ من قصة حياتي » [1] . وبالتالي، فالتعريف به أمر ضروري من أجل تسليط الضوء على الكثير من النقاط المهمة في حياته، والتي وقعت كلحظات تحول جذرية في مساره الفلسفي، وفي رؤيته لثقافة عصره، مما أتيح له بناء صرحه الفلسفي الجمالي الذي امتزج بالروح الشعرية.

أولا- شيللر: حياة ومسيرة

ولد **يوهان كريستوف فريديريك فون شيللر**Y. Christoph. Freidrich Schiller في الحادي عشر من شهر نوفمبر عام 1759 في مرباخ Marbach، في مقاطعة فورتمبرغ Wurtemberg بألمانيا، من أبوين هما **يوهان كاسيار**، وهو ضابط في الجيش ومن عائلة متدينة، وأمه **إليزابيث كود فاين** التي كانت هي الأخرى مليئة بالتقوى. وبميلاده فرح به أبوه فرحا شديدا.

ومن الصفات التي ورثها **شيللر** عن عائلته من جهة أبيه: أنّه كان يشبه القساوسة، وهذا ما يظهر كثير من تصرفاته، إذ كان يتلو الصلوات بصوت عالٍ في البيت وكثيرا ما كان قاسيا على ابنه، لكن يتصف بأخلاق رفيعة، ومن بين الميولات التي ورثها عن أبيه، أنّه كان يطمح منذ صغره لأن يصير قسيسا في المستقبل[2]، كما أنّه ظل متأثرا بهذه النزعة طوال حياته من خلال مسرحياته وأعماله. أما من جهة أمه، كانت تتصف بطبيعتها الحنونة والرقيقة، إذ كانت تلطف بهدوء عقلها وتلطّف سلوكها، إذ أظهرت ميلا قويا للشعر والموسيقى، وقد غرست فيه منذ نعومة أظفاره من خلال تعلقه بالقسيس موزر، لونا من

[1] Montargis (Frédéric), L'esthétique de Schiller, (Paris: Edition Felix Alcan, 1890). p.79.
[2] Marmier (X) Schiller,(Bruxelles: Société Belge de la librairie,1841). p.14.

المسيحية العاطفية ملكت على الصغير نفسه تماما، وكانت ذات مرة تحكي عن المسيح في ترحاله، فلم يتملك **شيللر** نفسه وبكى. لقد بقيت هذه العناصر الدينية العاطفية من بين السمات التي حدّدت شخصيته في صغره إلى أن غيرتها الأحداث الجسام، هو حرصه الشديد على العطف وروح الشفقة، كما تروي له أحيانا قصصا توارثيه يستمع إليها بعاطفته الدينية، وأحيانا كانت تشتت ذهنه بقراءتها لأجمل الفقرات المسندة لشعرائه المفضلين، وهو الحب الذي استمر لآخر سنوات حياته.[1]

وإلى جانب ذلك، كان خياله نتيجة لتلك الطبيعة الريفية البدائية، والتي كانت الطبيعة النظرة في مارباخ، وما حولها، فقد كانت المنطقة خصبة، كثيرة الزرع و المراعي، والغابات، ولم تكن بعيدة عن الجبال، إذ كانت تطل على نهر النيكار، يقول شيللرفي وصف الطبيعة:«يا له من مجال شاسع الخيال يبدأ في الإقلاع، أحب أن أتجول تحت الظل الكثيب لغابات الصنوبر، لأصعد إلى التل، وأجلس على سفح جدران الدير، اتسعت روحي في هذه المشاعر الحميمية والساحرة، التي لم يعرفها كل من لم يعش إلا في أسوار المدن، مكنتني هذه الطبيعة بتوسيع تأملاتي، وصقل عقلي التحليلي».[2]

دخل **شيللر** إلى مدرسة أولية أو ابتدائية لاتينية والتي تقوم بإعداد التلاميذ للدخول إلى مدرسة الأديرة، وكان أول ما تعنى به هذه المدرسة اللغة اللاتينية، فكانت تهتم بشيء من اليونانية وتدريس الدين، وكانت طريقة التدريس تقوم على حفظ المواد عن ظهر قلب، رغم أنّ شيللر في هذه المرحلة يكتب الشعر باللغة اللاتينية، ولكنه لم يكن على ما يبدو يفكر في أن يغير طريقه الذي بدأه متأثرا بالقسيس **موزر**، وكانت القصائد الأولى التي كتبها بالألمانية تبين تأثره بالكتاب والشعراء ذو الصبغة الدينية.[3]

[1] Marmier (X), Schiller, op.cit. p.04.
[2] Ibid. p.11.
[3] مصطفى (ماهر)، شيللر، حياته وأعماله، (مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987)، ص 44.

إنّ الدروس الكلاسيكية التي كان يأخذها من القسيس ، وتعليم أمه له، والتي قد مورست في وقت مبكر من خلال ذكاء **شيللر**، وحبه للطبيعة من خلال هذا المصدر الرائع للعديد من أفكاره النبيلة، وفي يناير عام 1773 كتب أستاذ شيللر نص الشهادة التي منح إياها بعد نجاحه في الامتحان وقال فيها:«... وهو يترجم بمهارة مجموعة أعمال الأدباء اللاتينيين التي تستخدم في المدارس الأولية، ويترجم بمهارة لا تقل عن السابقة نص العهد الجديد باليونانية، وبدأ بداية طيبة في صناعة الشعر اللاتيني...»[1]

1-مدرسة كارل: من السخط المعلن إلى النجاحات الأولى

لقد عزمت عائلة شيللر على سلك السبيل الذي يؤدي به إلى النهاية لسلك رجال الدين، لكنهم جميعا جاوزوا الصواب فيما عزموا عليه لقد كانوا يعيشون في عصر الملكية المستبدة. ولقد أرسل الأمير كارل أويجين تعليمات إلى جميع المدارس يطلب فيها ترشح التلاميذ النابهين من أبناء الضباط، حتى يدخلهم "مدرسة كارل"، وكان **شيللر** من اللذين وصل تقرير عنهم إلى الأمير واختارهم، أبلغ الامير والد شيللر وأبلغه أنه قد اختار ابنه ليدخله في مدرسته ليتعلم على نفقته، تألم أبيه لذلك ألما شديدا ولكنه لم يستطع أن يفصح عما به، لأنه يعلم أنّ حياة أسرته كلها مرتبطة بالأمير.

كانت مدرسة كارل في أول أمرها ملجأ للأيتام، ففكر الأمير في تحويله إلى مدرسة عسكرية، والشيء الذي ميّز مدرسة كارل الأوامر القاسية والعقوبات الأكثر قسوة، إذ تفرض عليها الاستبداد بكل قسوة، فكانت المدرسة داخلية والتلاميذ لا يخرجون من المدرسة في إجازة أو عطلة، وقد بقي **شيللر** في هذه المدرسة ثمانية أعوام من عام 1773 إلى عام 1780، لم يخرج من المدرسة مطلقا، وقد طرأت على أسرته أحداث عديدة لم يشهد شيئا منها. وفي هذه الفترة اهتم أيما اهتمام بمختلف العلوم، وأحرز تقدما في دراسة اللغة الفرنسية والجغرافيا والتاريخ، وخاصة الفلسفة، وكانت مادة التخصص هي التي فرضت عليه في مبدأ

[1] مصطفى (ماهر)، شيللر، حياته وأعماله، مرجع سابق، ص 46.

الأمر فرضا "الحقوق"، ثم انتقل فيما بعد إلى دراسة "الطب". وفي وقت لاحق قال شيللر إنّ الشاعر يجب أن يتمتع، بصرف النظر عن أعماله المفضلة بعلم خاص، ومهنته ليتعلمها بغض النظر عن أي شيء آخر، لذا كتب إلى أحد أصدقائه قائلا:« كنت أخشى منذ فترة طويلة أنّ ناري الشعرية ستطفأ، إذا كان الشعر هو وسيلتي الوحيدة للعيش، بينما سيكون لديها باستمرار عوامل جذب جديدة بالنسبة لي، إذ لم يصبح التزاما، إذا كرست نفسي فقط لساعات مختارة، وعندها سأستثمر كل قوتي وحماسي على الشعر، وآمل أن يستمر شغفي بالفن طول حياتي».[1] رغم تلك الظروف القاسية في "مدرسة كارل"، إلّا أنّه شغل بكل ما له علاقة بالأدب والشعر والفلسفة، ودرس التاريخ، وبالإضافة إلى ذلك نجد أنه قد كتب بلوتاريخ Plutarque، وكتب في الفلسفة، وكما درس لغته في ترجمة الإنجيل **للوثر**، ذلك النصب الرائع للغة الألمانية، والأعمال النقدية **لليسينغ** Lessing من دراساته المفضلة.[2]

وفي الثالث عشر من عمره، انطلقت عبقريته في محاولات كان في لودقيجسبورغ يكتب الدراما، وربما كانت مسرحية "**المسيحيون**" هي أول مسرحية كتبها، تلتها قصيدة "**المساء**"، ونشرت في العام التاني قصيدة أخرى "الفاتح"، وهي من القصائد التي تقلّد أسلوب **كلوبشتوك**، وباول جرهرت مع إسراف في الهتاف والتعجب. وفي إحدى هذه المسرحيات، تلتها ملاحظة المحرر يقول فيها: « هذه السطور من شاب يقرأ كل شيء على مرأى من كلوبشتوك، ولا يرى ويشعر إلّا من خلاله... فسيكون قادرا على أن يكون له مكانه مميزة إلى حدّ ما وأن يكرم بلده».[3]

انطلاقا من ذلك، كتب أشهر مسرحياته وهي "**اللصوص**" Les Brigands، فكان كل مشهد من هذه الدراما الرهيبة نتيجة لخيال ناري تمّ قمعه بشكل مؤلم، وشعور بالكراهية العميقة لأي نوع من الإكراه، والعبودية، فكان شيللر عبقري إذ قدّم بعض الأشياء التي لم

[1] Marmier (X), Schiller, op.cit. p. 26.
[2] Ibid. p.29.
[3] Ibid. p.33.

يختبرها من قبل، وأعطى أولئك الذين حلّم بهم، الحياة والحركة والواقع، وما كتب الخلود لهذا العمل المبكر، دعوته إلى الحرية والعدالة والشرف والإخلاص والشهامة والثورة على الظلم والوقوف في وجه الطغيان. ويوضح **شيللر** المزاج الذي أدّى به إلى كتابة المسرحية ويقول في ذلك: « أنا أكتب كمواطن عالمي ليس في خدمة أي أمير، ولقد فقدت فيما مضى موطني الأول لتكون الدنيا التي لم أكن أعرفها إلّا من خلال المنظار المقرّب لموطني، ولقد حولني خطأ عجيب في فهم الطبيعة التي تربيت فيها، وظل حماسي ثماني أعوام طوال يناهض النظام العسكري... فأراد قلبي أن يهرب من ظروف كانت بالنسبة لي تساوي العذاب، فهام إلى عالم من المثاليات، ولم يكن يعرف العالم الواقعي الذي كانت تفصلني عنه القضبان».[1]

وفي عام 1782 صدرت له مسرحية "**فييسكو**" La conjuration de fiesque degênes "**مؤامرة فييسكو في جنوا**"، وهي مسرحية نثرية تنتمي إلى الأدب الثوري، تعتمد على المادة تاريخية من مصادرها كتاب الكاردينال ريتس"مؤامرة الكونت جان لودي دي فييسك"، وهي توحي إلى مأساة جمهورية، تجسم فكرة "الحرية الجمهورية"، أو الحرية في دولة يتساوى فيها الناس، ولا يكون فيها طاغية يستبدهم[2]. ثم ظهرت في عام 1783 مسرحية جديدة هي "**لويزا ميللر**" هي التي اشتهرت فيما بعد باسم "**مكيدة وحب**" Intrigue et Amour، تدور أحداثها في الفترة المعاصرة، –أي القرن الثامن عشر– في بلاط أحد الأمراء، في هذه المسرحية بالإضافة إلى العناصر التي عرفناها في **شيللر** وانتاجه السابق.

الهجوم على الاستبداد والدفاع عن الحرية والوقوف في وجه قوى الظلم، شيء جديد المتمثل هو إبراز دور المرأة، وليس هذا الاهتمام بالمرأة بجديد على الأدب الألماني في ذلك الوقت، ولكنه جديد بالنسبة **لشيللر**، فلا شك أنّ علاقة الحب التي نشأت بينه وبين شارلوتة أثّرت

[1] Marmier (X), Schiller, op.cit. p.42.

[2] مصطفى (ماهر)، شيللر، حياته وأعماله، مرجع سابق، ص 81.

أكبر الأثر على إدخال العنصر النسائي في المسرحية، فهي مأساة المرأة من التقاليد البالية التي تمنع الزواج غير المتكافئ اجتماعيا، بمعنى أنّها مأساة المرأة التي كان سببها الوحيد هو حظها العاثر في طريق مخططات الأمراء المستبدين.[1]

لذلك نلاحظ في مسرحية "**مكيدة وحب**" أنّ **شيللر** بدأ يدخل في مرحلة جديدة من الإنتاج الفني التي تتميز بالاستقرار، إنّ المسرحية ماتزال تحمل مميزات حركة "العاصفة " على وجه التحديد حركة العاصفة المتأخرة، من تغليب للأصالة و العنصر الأولى القوي الخلاق الذي يبصر الكون، وتغليب للطبيعة من الأحاسيس الفردية و في النظم الاجتماعية على القيود الحضارية والقيود الاستبدادية الطاغية، وتغليب للقلب والحدس والغريزة على الفكر، وتغليب للبساطة على التعقيد، وسمة الاستقرار هي انعكاس لما قد طرأ على حياته من بوادر انفراج الأزمة، وبوادر الأمل في الوصول إلى اعتراف المجتمع به أديبا وصاحب رسالة.[2]

لقد كان إنتاج **شيللر** لم يقتصر فقط على الجانب الأدبي المسرحي، وإنّما نجد الجانب الفلسفي الذي أخذ بعناية، وذلك بربط المسرح بالأخلاق، إذ أنّ المسرح يحمل بعدا أخلاقيا، وأنّ العمل المسرحي في الأساس ينطلق من الرغبة في إبراز سمة إنسانية أو شعور إنساني أو قوة اجتماعية، أودعوة إلى قيام صرح أخلاقي، فالمواقف الدرامية تتخذ أهمية كبيرة انطلاقا من اللحظة التي تكون فيها الغاية الرئيسية هي غاية أخلاقية، لذا ربط **شيللر** بين المسرح والأخلاق، ويتجلى ذلك في مؤلفه الذي يحمل عنوان "المسرح بوصفه مؤسسة أخلاقية" Le Théatre considèrè comme une institution morale (1784)، تستند إلى أنّ المسرح يشترك مع الدين بميزة ممارسة تأثير أخلاقي، فالمسرح قناة مشتركة يمر عبرها نور

[1] مصطفى (ماهر)، شيللر، حياته وأعماله، مرجع سابق، ، ص96.

[2] المرجع نفسه، ص 98.

الحكمة انطلاقا من صفوة المجتمع[1]. يواصل **شيللر** إنتاجه المسرحي، وفي أفريل عام 1787، لقد أتم مسرحية "**دون كارلوس**" Don Carlos بها وصل إلى غايته بعد أن حملها في وجدانه، وانتقل فيها من مارباخ إلى مانهايم إلى لابيتسيج إلى دريسدن إلى تارانت، وتأثر في غضونها بمؤثرات فكرية عديدة. وعلى هذا الأساس، اعتبرها **شيللر** مسرحية في الفترة الأولى في فكره المسرحي[2]، فتدور أحداث المسرحية في اسبانيا في منتصف القرن السادس عشر، في بلاط الملك فيليب الثاني، وتعد من المسرحيات البرجوازية، وتحتل هذه المسرحية مكانا هاما في الأدب الألماني، والأدب الشيللري والأدب العالمي، فهي من ناحية أخرى من أضخم التراجيديات الألمانية (5370 بيتا من الشعر)، وهي من ناحية ثانية تجسيم للمثل الأعلى السياسي، وهذه المسرحية التي ختم بها شيللر إنتاج فترة الشباب، ووقف بها على عتبة الكلاسيكية.

فبهذا، ظل **شيللر** يؤلف بغزارة، وذلك سعيا منه لبناء نظريته الاستطيقية، انطلاقا من دراسته لفلسفة **كانط** E. Kant التي أعطته الدفعة القوية، فآتت في بادئ الأمر في عام 1793 "**رسائل كالياس**" Callias ou sur la beauté فهو البحث الأول **لشيللر** حول الجمال، وهو مستلهم من **كانط** بشكل رئيسي، وهو يحاول التوفيق بين المفهوم الكانطي للحرية والتمثيل الصوري لمفهوم الجمال.

صدر له في نفس السنة مقال عنوانه "**عن النعمة والكرامة**" Sur la grâce et la dignité وعبّر فيه عن رأيه المخالف لكانط، لا في الجمال فحسب بل وفي الأخلاق كذلك. فالنعمة في تقديره فالنعمة هي الجمال وقد اكتسى بمسحة روحية، أما الكرامة هي الصورة الظاهرية للحرية العقلية، وتظهر في التحمل والمعاناة، والنعمة تظهر في الحركة والفعل، والإنسان الذي يتمكن من الجمع بينهما هو الإنسان الكامل، وقد نجح هذا المقال

[1] عباس(بشرى)، فلسفة الجمال والفن عند فريدريك شيللر، ط1(دمشق: منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب،2018)، ص136.

[2] Blanchet (F), Théâtre de Schiller, op.cit, p.19.

نجاحا كبيرا، وكثرت التعليقات حوله، وكتب كانط نفسه إلى **شيللر** ردا لطيفا، مدح فيه قدرته الممتازة وقال إنه يتفق معه في كثير من المبادى التي عرضها، وإنه يأمل أن يتوصل إلى اتفاق معه في موضوع الجمال الأخلاقي.[1]

وفي عام 1793 ظهر **لشيللر** مقال آخر في فلسفة الفن بعنوان "**في التأثر**"Le pathétique وهو مقال يختص بالتراجيديا، وكتب عنها مقالتين"**عن سبب المتعة التي نجدها في المواضيع التراجيدية**" De la cause du Plaisir que nous prenons aux objet tragique، و"**في الفن التراجيدي**" De l'art tragique وموضوع التأثر هو حول العنصر الأساسي في التراجيديا، وعنصر المعاناة أو التحمل، أومقاومة الصراع التراجيدي، فهي تكشف عن مبدأ الحرية في الإنسان عندما يسمو فنيا، على الصراع التراجيدي، وهذا السمو قيمة من القيم الاستطيقية التي يتفرد لها شيللر دراسة خاصة، والمقال يحمل عنوان "**السامي**" Le Sublime(1793) ، إذ تكمن قيمة السمو عندما تتحقق في الإنسان عندما يشعر بأنّه خاضع مستقل في وقت واحد، وكما أنّه خاضع باعتباره كائنا في الطبيعة، ومستقل باعتبار أنه طاقة روحية.[2]

ويستكمل **شيللر** عرض فلسفته في الجمال في مجموعة من الرسائل المعروفة باسم "**رسائل في التربية الجمالية للإنسان**" (1793-1795) Lettres sur l'èducation esthètique de l'homme، والحقيقة أنّ هذه الرسائل كانت في أصلها رسائل خاصة، بعث بها شيللر إلى الأمير الدانماركي، بحيث تناول هذه الرسائل بالصقل والتعديل والتطوير، حتى اكتملت مؤلفا فلسفيا يكمل المقالات الاستطيقية السابقة. فحاول شيللر في هذا الكتاب أن يتجاوز التناقضات التي ووضعها الفيلسوف **كانط** بين الواجب والرغبة والتناقضات بين

[1] مصطفى (ماهر)، شيللر، حياته وأعماله، مرجع سابق، ص 222.

[2] المرجع نفسه ، ص 222.

العقل والحواس[1]، وفي مقابل ذلك بين فيها قيمة الفن في تربية الإنسان والسمو به وإسعاده، يقول في ذلك:

«إنّ السعادة كل السعادة لا تكتمل إلا بنا

أو: من التضافر الجميل للطاقات كلّها تقوم الحياة الحقة».[2]

وآخر الدراسات الاستطيقية **لشيللر** نجد مؤلفه "**عن الشعر الساذج والشعر العاطفي** "Poèsie naïve et sentimentale ، وقد بدأ يكتب هذه الدراسة في خريف عام 1794 وظلّ يعمل فيها طوال عام 1795، وكان الأصل في هذه الدراسة هو المقارنة بين الإنتاج الفني بين الإغريق والإنتاج الفني المعاصر **لشيللر**، إذ يبرز الاختلاف بين هاذين الشكلين من الشعر، ويحدد غايتهما المشتركة، فإنّ الجزء الأكثر أصالة في البحث يخص العلاقات القائمة بين الفن والطبيعة والشعر.

ظل **شيللر** يؤلف بغزارة إلى آخر حياته، فظهرت المرحلة الثانية* من فكره المسرحي، انطلاقا من مسرحية "**فالنشتاين**"Wallenstien عام 1799، أحد عشر عاما تفصل بين مسرحية "**دون كارلوس**" عن "**فالنشتاين**"، كانت هذه الفترة مؤلمة بالنسبة **لشيللر**، حياة أسرية، وأخيرا فإنّ انعكاساته الخاصة والدراسة المتعمقة للأدب القديم والحديث، تمحي تدريجيا الانطباعات الأولى وتغير في مجرى أفكاره. بدءا من "**فالنشتاين**"، ولم تعد الفلسفة تمتلكه، فلم تعد تحدد له مسبقا الشخصيات ومسار مجرى الأحداث، في حين أنّه على دراية كافية بالتاريخ الذي سيطلب منه لوحات أمينة، وهو يعلم أنّ للمسرح قوانينه التي سيحترمها،

[1] باومان(بربارا)، وأوبرله (بريجيتا)، عصور الأدب الألماني، تحولات الواقع ومسارات التجديد، تر، هبة شريف، مراجعةعبد الغفار مكاوي، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2002)، ص 172.

[2] مصطفى (ماهر)، شيللر، حياته وأعماله، مرجع سابق، ص 341.

* ففي الفترة الثانية من فكره المسرحي، وفي ظل تطورات الأحداث يحجب شيللر الجانب الفلسفي والسياسي عن أعين المتفرجين، بغية السماح للشخصيات بالتصرف والتحدث، إلّا أنّ القول بإهمال الجانب الفلسفي والسياسي سيؤدي إلى المخاطرة بتجاهل المعنى العام لمسرح شيللر. أنظر:

Blanchet (F), Théâtre de Schiller, op.cit, p.15.

وحدوده التي لن يتعداها[1]. و**شيللر** الآن غير شيللر فيما مضى، إنّه فنان وناقد وفيلسوف ومؤرخ في وقت معا، إنه ينشئ ويتذوق في وقت معا، في خطاب إلى **كورنر** يقول **شيللر**:«... ليس من بين مسرحياتي القديمة، واحدة اتخذت من الهدف والشكل ما اتخذت مسرحية فالشتاين، وإنّني الآن أعرف بدقة تامة ماذا أريد وما ينبغي علي... فهذه المادة هي بالضبط النوع الذي يصلح لأفتتح به حياتي المسرحية الجديدة».[2] وتليها في هذه الفترة، مسرحية "**ماري ستيوارت**" Marie Stuart (1800)، أوضح فيها **شيللر** تقاطع المآسي القليدية في عصره من السياسة و الحب، ويتضمن هذا العمل المواجهة بين ملكتين: تدعى الأولى إليزابيت ملكة إنجلترا تحمل صفات التلاعب والقسوة، والخداع. أما الملكة الثانية ماري ستيوارت ملكة اسكتلندا فهي غامضة الشخصية مما جعلها بطلة مأساوية، وتصور هذه المسرحية بذلك انعكاس قطبية الأخلاقي النفسي[3].

أما الفترة الثالثة من فكر **شيللر** المسرحي، تتصدرها التراجيديا الرومانتيكية، "**عذراء أورليان**"La Pucelle d'orlèans عام 1801، فيترك شيللرفي هذه المرحلة التاريخ والواقع، لخلق كائنا مثاليا محظا، وأبعد عن عقلية أهل الحداثة، وقد سعى **شيللر** بخياله إلى عصر غريب عنه كل الغرابة، فتخيل شخصية تراجيدية بطريقة لا تمت بأي صلة للعصر الوسيط، بل عن طريق محاكاة القدامى، ثم نجد إلى جانب مسرحية "**عذراء أورليان**" مسرحية "**عروس ميسينا**"Fiancée de Messine(عام 1803) ، إذ حاول **شيللر** في هذه المسرحية وضع عناصر التراجيديا اليونانية القديمة، وفي صورة عصرية تجمع بين طرف من الثقافة الإغريقية وطرف من الثقافة المسيحية. وتعد المسرحية بحثا جريئا، يعيد بشكل حداثي تكوين الدراما اليونانية، وهي محاولة لا سابق لها تسعى لتجديد أشكال المسرح القديم وأجوائه: مثل

[1] Blanchet (F), Théâtre de Schiller, op.cit. p. 14.

[2] مصطفى (ماهر)، شيللر، حياته وأعماله، مرجع سابق، ص ص 260-261.

[3] Laudin(Gérard), « Le droit ou la force. L'instrumentalisation du droit, de la recherche du bien général, de la volonté du peuple et de l'opinion publique dans "Marie Stuart" », Revue germanique internationale, 2004, pp.71.72.

الاتحاد الحميمي بين الأسطورة والدراما، والتجسيم الملحمي، إضافة إلى آثار الرعب الناجمة عن القضاء والقدر.[1] كان **شيللر** يتمتع بأكبر قدر من السعادة، التي يمكن أن تحدث للشاعر، الفنان، وذلك يظهر في إنهاء حياته المهنية بروعته الفنية التي تألّق بها في مسرحية "**فيلهام تل**" Tell William(1803-1804) ، فهذه التركيبة الرائعة للفلسفة والتاريخ، والفن. تعد الحرية روح المسرحية، ويمكن أن تكون بمثابة برنامج للفيلسوف، وشعار للسياسي، وكمصدر الهام للشاعر.[2]

لقد أراد فيلسوف فايمار أن يعيش حتى يبلغ الخمسين، ووضع خطة لحياته المستقبلية حتى عام 1809، ودوّن فيها الأعمال التي أراد أن يكتبها، لكن شاءت الأقدار أن ينهار الشاعر الفيلسوف، لسوء حالته الصحية، فكتب إلى **غوته** قائلا: « لقد أدّت الضربتان العنيفتان اللتان قدّر علي أن أتعرض لهما في فترة سبعة أشهر، إلى هز كياني من أساسه وسيكون من الصعب أن أستردّ قواي»[3]، والحال كذلك إذ في التاسع من ماي من عام 1805 توفي شيللر، ودفن على تقاليد الفن في فايمار بنقل الموتى بعد منتصف الليل في هدوء حيث يدفنون.

ثانيا- شيللر والرومانسية

ظهرت الحركة الرومانسية الألمانية* Le romantisme Allemand في غضون القرن الثامن عشر بمدينة "إينا" Iéna الألمانية، حيث كانت هذه الفترة خصبة على المستوى

[1] بشرى (عباس)، فلسفة الجمال والفن عند فريديريك شيللر، مرجع سابق، ص 218.

[2] F. (Blanchet), Théâtre de Schiller, op.cit, p. 77.

[3] مصطفى (ماهر)، شيللر، حياته وأعماله، مرجع سابق، ص 354.

* إن الرومانسية تأكيد فكري وفني ذو طابع إيجابي لنقائض النفس البشرية، إذ تعبر عن مجالات التجربة الكامنة خاف العقل والمنطق بأسلوب مباشر وصادر عن القلب، وتعد هذه الاهتمامات الجديدة استجابة موائمة للتغييرات الحادة وعدم اليقين الذي تجلى في ذلك العصر. أنظر:

بروان (مارشال)، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، الرومانسية، ترجمة إبراهيم فتحي، لميس النقاش، ط1، المجلد الخامس، (القاهرة: المركز القومي للترجمة ، 2016). ص ص 16-17.

الفكري، ومن أهم خصائصها زيادة الحساسية، وعدم القناعة بما يمليه العقل والحكمة، والحنين العميق إلى اليونان القديمة، وقد كان أمل العودة إلى الانسجام الذي ميّز العصر الذهبي لليونان القديمة، بهدف إلى نقض الانفصال الذي أكّده كانط من الطبيعة الميكانيكية والحرية اللامتناهية، ورفض مفاهيم العالم النيوتوني، والثورة ضد الطرق والمثل العليا العامة لعصر العقل.

ولهذا فقد ينظر إلى هذا التيار بأنّه كان تراجعا مخيفا للعقل والعقلانية، ولكن هذه الحركة كانت متوقعة، ومن الواضح كذلك أنّها غطّت بعض الأشياء ذات الأهمية العظيمة، كما أدخلت إلى العالم تأكيدا جديدا ولازما على جوانب من شخصية الإنسان الغنية بالألوان، وهي جوانب كانت قبل ذلك مهملة في الميدان النظري على الأقل.[1] فكان مذهب هذا التيار الناشئ هو التخلي عن الطرح الفلسفي الجاف واللجوء إلى الأدب والشعور رافضا في الوقت ذاته الفصل بين هذه الأجناس الفكرية.

لقد كانت الرومانسية نتاجا لعصر النقد، وبالتالي للتنوير. لذا فالتيار الرومانسي يتعارض في مقولاته، ومبادئه مع العقيدة الأنوارية التي كانت تريد أن تجعل من الإنسان كائنا عقلانيا فحسب، لكن لابد أن نفهم أن معركة الرومانسيين لم تكن ضد العقل، ولكنها كانت معركة في سبيل عقل أرقى وأرحب، عقل يتوافق مع ما عليه الكائن البشري من تعقيد، ولأن جانبه الحيواني كان أعمق جذورا من جانبه العقلي، ولذلك فإنه لا يستطيع أن يعيش على الحقيقة وحدها.[2]

إنّ هذه الثورة التي أحدثتها الحركة الرومانسية على قداسة العقل، كانت بمثابة رؤية جديدة أو بالأحرى رؤية متجددة، بحكم ماضيها من حنين إلى روح اليونان القديمة في تأويل الخبرة البشرية، تأويلا يتجاوز النموذج الذي كرّسته عقلانية الأنوار، التي قتلت كل ما ليس عقلانيا، فقد كانت هذه الحركة «ضد النظر إلى العالم كنظام آلي واسع فحسب، فكانت

[1] راندال (جون هرمان)، تكوين العقل الحديث، تر، جورج طعمة، ج2، ط2، (بيروت، دار الثقافة 1966)، ص 24.
[2] المرجع نفسه ، ص 21.

تعبيرا عن الاعتقاد بأنّ الحياة أوسع من الذكاء، وبأنّ العالم أكثر مما في وسع الفيزياء أن تجد فيه».[1]

فلقد كانت حركة "العاصفة والاندفاع" Sturn und Drang تعني بصفة عامة الفكر الألماني في تلك المرحلة، وتعد أيضا الجانب المتطرف من حركة التنوير، والذي يتميز بفهمه للعالم والحياة على أساس فكري واقعي تحت انتصار العلوم الطبيعية والفلسفية. لذا فقد بدأت الأجيال الجديدة تعارض الإصرار على التفكير الحكيم، والتأكيد على العقل، وحمل الجيل الذي ولد في منتصف القرن الثامن عشر لواء هذه الحركة التي توصف بأنّها " أول حركة شبانية ثورية».[2]

ويفهم من العاصفة والاندفاع ذلك الغليان الكبير الذي عرفه الفكر الألماني، والفكر الأوروبي عموما، بصورة تقريبية فيما بين سنتي (1770-1780)، وتعد هذه الحركة بمثابة الجانب المتطرف من حركة التنوير، كما يؤكد ميشال فوفل Michel Vovelle أنّ حركة العاصفة والاندفاع تقدّم نفسها كرد فعل ضد عقلانية التنوير، ويقول في ذلك: « إنّ (العاصفة والاندفاع) هو أكثر من مجرد صورة رمزية روسوية، أو تعبير عما سيتم استحضاره[...] تحت عنوان ما قبل الرومانسية وبدت هذه الثورة الجيل أرضا خصبا في التربية الجرمانية، مواتية للتعبير عن مجموعة كاملة من الموضوعات، وتمرد الذات، والمعيشة الفقيرة، والاحتجاج السياسي والاجتماعي، وإيقاظ القيم القديمة والجديدة للناس، الأرض والوطن».[3]

[1] راندال (جون هرمان)، تكوين العقل الحديث ، مرجع سابق، ص 24.

[2] باومان (بربارا) وأوبرله (بريجيتا)، عصور الأدب الألماني، تحولات الواقع ومسارات التجديد، مرجع سابق، ص 149.

[3] Chantal (Allier) ,L'Allemagne théorise le romantisme ; le « sturn und drang » en est le tumultueux prologue avec Herder, Goeth et Schiller, les frères Schlegel, Novalis…le foyer d'iéna et la doctrine proprement romantique, n°4, (1798), Université populaire du Tourskey,2017, p. 3.

إلى جانب ذلك، كانت هذه الحركة ثورة عارمة في الأدب الألماني، فأبرزت مفكرين وشعراء كبارا من بينهم نجد فريديريك **شيللر** الذي عاصر هذه الحركة، وكان من أكبر ممثليها نتيجة لإنجازاته في الفلسفة والأدب والشعر، وذلك من خلال المفاهيم الجديدة التي أعطاها للفكر والطبيعة والشعر والحياة. وقد صبغت جماليته بمفاهيم جوهرية، دعوة إلى العودة بالإنسان إلى الطبيعة، ودعوته إلى تمجيد حالة الفطرة التي لم تفسدها ألوان التكلف التي يضطر الإنسان إليها في المجتمع، والحنين إلى الإغريق والبحث عن الجنة الضائعة من خلال العودة إلى اليونان القديمة، وخلع قداسة العقل، وترك العنان للمشاعر والعواطف الجياشة، والمزاوجة بين الشعر والفلسفة. وفقا لذلك، هل يمكن اعتبار هذه المفاهيم الجوهرية التي بنيت عليها الجمالية الشيللرية مقدمة صاخبة للرومانسية؟

ومن وجهة النظر الجمالية نجد **شيللر** يدافع عن الأولوية المطلقة للشعور والعاطفة على العقل، وبفضل عبقريته الفردية الخالية من أي تأثير ولأولوية القواعد التقييدية، يدعو إلى قاعدته الوحيدة التي نجدها في جل أعماله الفلسفية والشعرية ألا وهو الاستماع إلى القلب، يقول **شيللر** في كتابه **رسائل في التربية الجمالية للإنسان** : « ذلك أن الطريق إلى العقل لا بدّ أن يمر عبر القلب، هكذا تكون تربية الإحساس، الحاجة الأكثر إلحاحا لعصرنا»[1]، فيعد هذا العنصر– العودة إلى القلب– الإرشادي والتوجيهي في الإنسان عند **شيللر**، فلقد أخذ هذه الجملة من **روسو**J.J.Rousseau ولكن لا يعني أن روسو رفض العقل، فهو –على العكس- وصفه بأنه عطية إلهية، ولكنه أحس أن نوره البارد في حاجة إلى دفء القلب ليلهم العمل والعظمة والفضيلة.[2] منه، اعتبرها **شيللر** شعارا لرسائله الجمالية، وهذا التحول من العقل نحو العاطفة إنّما هو هروب مما بدا له من القسوة الصارمة من القانون الأخلاقي عند **كانط**، والصلابة الرواقية، والزاوية العقلانية الكانطية، رغم أنّ **شيللر**

[1] شيللر (فريدريك)، مقالات فلسفية في المسرح و الشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا، ترجمة علي مصباح، ط1،(منشورات الجمل، بيروت،2017)، ص 93 (الرسالة 1)

[2] نغم عاصم (عثمان)، الرومانسية، بحث في المصطلح وتاريخه ومذاهبه الفكرية، ط1، (المركز الإسلامي للدراسات الإستراتيجية العقبة العباسية المقدسة،2017)، ص 40.

قد ادّعى موافقته على تأكيد **كانط** على سيادة العقل على دافع الحس، إلّا أنّه كان قلقا من قيام لغة **كانط** حول الخضوع والانقياد بتشجيع سلطة استبدادية، بتجاهل اندفاعات الحس أو السعي لقمعها. لذا ادعى شيللر أنّ غفلة كانط العامة اتجاه الطبيعة الحسية البشرية والنظر إليها كعقبة أوكتحد صريح للقانون الأخلاقي، تعد قسوة **كانط** في فصل الطبيعة الحسية عن القيمة الأخلاقية".[1] لذا فإنّ كلية الشخصية نتاج العقل والقلب، إذ بفضلها يسير الإنسان إلى طريقة جديدة نحو الانسجام.*

ووفقا لذلك، نجد صيغة "الحنين إلى الإغريق" La Nostalgie de la grèce تشير بصفة عامة إلى الانبهار الذي مارسه النموذج الثقافي اليوناني، بين مختلف المؤلفين على المشهد الفكري الألماني في القرن الثامن عشر، ويأخذ هذا السحر الديالكتيكي موقف ازدراء للثقافة الحديثة، والرغبة في إعادة تأسيس نموذج ثقافي جديد مستوحى من العصور القديمة الهيلينية. إنّ طغيان اليونان على ألمانيا وتأثير الفن والشعر اليوناني على المؤلفين الألمان، ستؤثر متلازمة الحنين بطريقة صريحة على قائمة طويلة من المؤلفين انطلاقا من **فنكلمان** Wickelmann في عمله الشهير" **تأملات حول محاكاة الأعمال الإغريقية في فن الرسم والمعيار**"(1755). يرى **هيجل** أنّ **فنكلمان** استلهم فكرة مبكرة بصيرته في مثل اليونانيين على نحو فتح به الطريق أمام معنى جديد للنظر في الفن، ولقد أنقذ الفن من الوسائل التي تنظر إليه على أنه يخدم الغايات المشتركة أو مجرد محاكاة للطبيعة، ولقد شجع على نحو قوي اكتشاف (فكرة) الفن في الأعمال الفنية وكذلك تاريخ الفن. ويجب اعتبار **فنكلمان** على أنه واحد من ضمن الذين في مجال الفن قد فتح للروح عضوا جديدا وأحوالا جديدة كلية التناول.[2]

[1] صالحي (أمير عباس)، ايمانويل كانط، فلسفة الأخلاق–الحداثة، ط1، (إيران: القبة العباسية المقدسة المركز الإسلامي للدراسات، 2019)، ص 227.

* سنتطرق إلى هذه الأفكار بأكثر تفصيل في الفصل الثالث من هذا البحث.

[2] هيجل (فريديريك)، علم الجمال وفلسفة الفن، ترجمة، مجاهد عبد المنعم مجاهد، ط1، (مصر: مكتبة دار الكلمة، 2010) ص 113.

في هذا السياق يقول **فنكلمان:** « إنّ الطريق الوحيد أمامنا حتى نكون عظماء، ويحذو حذونا إذا أمكن، هو أن نسير على خطى القدماء(...) إنّ السمة العامة المميزة والباهرة للأعمال الإغريقية العظيمة في النهاية هي البساطة النبيلة وهي العظمة الساكنة في وقفة التماثيل نفسها وتعبيراتها، فكان أنّ البحر يظل في أعماقه هادئا مهما ثار سطحه، تعبر أيضا تماثيل الإغريق عن روح عظيمة وهادئة رغم كل جيشان المشاعر الذي يطل منها»[1]. وعلى نحو ذلك، فالفكر اليوناني يوحي بكليته، باعتبار عالما وحدويا ومتجانس، إذ انعكس مبادئه العظيمة من خلال دراسة أعماله الفنية[2]

إنّ اليونانية الضائعة ليست بيونان المفاهيم، وإنّما هي عبارة عن ذلك الفكر الذي يوحي بالفن والجمال والحنين إليها ولا يقصد به تلك القصائد والتماثيل والمعابد، وإنّما يقصد تلك الكلية La totalité ، أي في عالم يوناني هيليني، ويتأسف **شيللر** لهذه الخسارة التي فقدها الفكر التنويري الذي استعبد كل ما هو فن وجمال.[3]

وبالتالي، فإنّ تأثير الإغريق في المسارات الفلسفية **لشيللر** نجدها في قصيدة "**آلهة اليونان**" Les dieux de la gréce و"**الفنانون**" Les artistes، وفي البداية تظهر اليونان كأفق مميز حيث يرحب بالجمال والحب والكلية، والتي تمّ استبعاد حضور اليوناني في الثقافة الحديثة، التي فقدت الطبيعة نتيجة للحضارة التي تحول بينه وبين أن يكون هو والطبيعة شيئا واحدا، ولكنه يظل على وعي بذلك المثل الأعلى الذي ضاع منه، وهو ينعطف إليه، ويبحث عنه، ويسعى إلى إعادة الوحدة التي يمكن تحقيقها في قصيدة "**الفنانون**"، التي لا تلغي الدور التصالحي للفن كبقايا عصر ذهبي قد تلاشى، ولكن نحو

[1] باومان(بربارا)، وأويرله (بريجيتا)، عصور الأدب الألماني، تحولات الواقع ومسارات التجديد، مرجع سابق، ص ص 165-166.

[2] Blanc (Jean), Winckelmann et l'invention de la Grèce, Cahier « Mondes ancien », Edition Anthropologie et histoire des Mondes Antique, 2018.p.

[3] Ricœur (Paul), Vers la Gréce Antique, De la Nostalgie Au Deuil, Revue esprit, Paris, Edition esprit, 2013, p. 31.

مملكة مستقلبية، ويبدو أنّه يقترح الانسجام المستقبلي في أيدي الفنانين الذين يحرسون على الحقيقة.

أما بالنسبة لنظريته عن الخيال فيمكن أن نلخصها من خلال هذه الأبيات من قصيدته "**الاستقلالية**"Résignation يقول فيها:

لقد ولدت في أركاديا
وعلى مهدي وعدتني الطبيعة بالسعادة
لكن ما منحه لي الربيع
دموع فقط[1]

فيربط **شيللر** الأركاديا بالشعر الرعوي Idylle، الذي يعتبر أعلى أشكال الفن، إنّ في الوضع الرعوي يجد الإنسان نفسه في مقابل الحضارة، على حد قول **شيللر**:« الطور الطفولي للإنسان»[2]، إذ تقدّم صورة عن الإنسان في وضع البراءة والانسجام والسلام مع نفسه ومع العالم الخارجي، وهذا النوع من الخيال يمثّل هروبا من الواقع، وهذه البراءة في الوضع الرعوي أيضا تعد فكرة شعرية، وأنّ ملكة الخيال مطالبة بالتالي أن تعرب هناك أيضا عن مقدرة إبداعية، فمهمة الخيال على حد قول **شيللر**:« لا يكون على الخيال سوى انتقاء العناصر المطلوبة والربط بينهما داخل كل موحد»[3].

وبالتالي، فالخيال نتاج منافي للواقع، لأن الطبيعة الرعوية عملا تخييليا جميلا وساميا، وتكون الطاقة الشعرية، وهي تشتغل على إنجازها، متجهة إلى خدمة الفكرة المثالية. فالإنسان الذي انفصل عن بساطة الطبيعة وأصبح خاضعا إلى القيادة الخطيرة لعقله، لن يرى مجددا قوانين الطبيعة المجسدة في نموذج نقي، وأن يطهر روحه من مفاسد التصنع، ولا يمكنه العودة إلى "أركاديا" لأن ذلك لم يعد ممكنا.

[1] Schiller (Friedrich),Oeuvres de Schiller, «Poésies», , Trad, par.AD. Règnier, Tom 1, (Paris : Librairie Hachette, 1873), p. 408.
[2] Schiller (Friedrich), Oeuvres de Schiller, «L'esthétique», Trad, par.AD.Règnier, Tom 8, (Paris : Librairie Hachette, 1873), p. 401.
[3] Ibid. p.406.

ووفقا لذلك، فإنّ خيال **شيللر** بعيد كل البعد عن الواقع، لأنه اتجاه إلى شيء لم يكن موجودا من قبل ولا يمكن أن يكون له وجود أبدا، وإنّما يتجلى فقط في مخيلته، والتي جسدتها قصيدة "**آلهة الإغريق**"، وهي بمثابة ما يطلق عليه المرء بالهيلينية الرومانسية، فيونان **شيللر** ليسن فقط غير واقعية، وإنّما هي مجرد أرض جمالية لرغبة القلب، يقول في ذلك:

أريد أن أذهب إلى الأرض البعيدة

أهرب من الحياة الضيقة المملة

إلى جمال الظلال[1]

لم يكن **شيللر** بإمكانه أن يجعلنا نعود إلى الطبيعة بالمعنى الذي عاشه **روسو**، ولكنه يدفع بالإنسان إلى الكفاح والسعي للتقدم إلى الأمام، قصد الوصول إلى الجنة الضائعة، وذلك من خلال قصائده التي يحاول فيها أن يحاكي المرحلة التي كان فيها الإنسان، يحي في تناغم وانسجام مع الطبيعة، ويطمح الشاعر الحساس إلى تحقيق مثل أعلى مفقود، من خلال الخيال الأدبي الفلسفي الذي تعتبره الرومانسية قوة، ومن شأنها أن تعيد الوحدة الضائعة بين الإنسان والطبيعة.[2]

إنّ انغماس **شيللر** في هذا النوع من الخيال هو بمثابة هروب من الواقع لكن دون تحقيق حقيقة ما، لأنه مجرد حنين إلى الماضي، الشوق اللامتناهي والغير المحدود للقلب الرومانسي، وهذه الأخيرة "اللامتناهية" يمكننا التعبير عنها عن طريق "الحنين إلى اللامتناهي"، فإنّ مفهوم اللامتناهي هي أنّ له وظيفة ذات منزلة ممتازة في فكر الرومانسية الأولى، أو بالنسبة إلى الرومانسية عامة، وله موضع مركزي في الفلسفات المثالية.[3] ويعتبر مفهوم اللامتناهي ذا دلالة بالغة في وصف الإنسان، باعتباره ذاتا فاعلة روحيا، وذلك أنّ

[1] Schiller (Friedrich), Oeuvres de Schiller «Poésies», op.cit, p. 415.

[2] باومان(بربارا)، وأويرله (بريجيتا)، عصور الأدب الألماني، تحولات الواقع ومسارات التجديد، مرجع سابق، ص 183.

[3] هنس (زند كولر)، المثالية الألمانية، تر: أبو يعرب المرزوقي، فتحي المسكيني، ناجي العونلي، المجلد 2، ط1، (بيروت: الشبكة العربية للأبحاث والنشر، 2012)، ص 927.

اللامتناهي متلازم مع تصور، لعدم تحديد تكويني للإنسان، وقوة لا متناهية في عمله، فهو يعلو على قدرة الإنسان كله، فقدرته على إدراكه وتحقيقه، وهذا هو حال الأركاديا. ويستعمل "الحنين اللامتناهي" لوصف تكوين الإنسان المتناقض بين التحدد والتناهي والجسدية والواقع التاريخي للحياة من جهة أولى، واللاتحدد والانفتاح والحرية والروحانية من جهة أخرى، فلا يستطيع الإنسان تحقيق أي إمكانية تمام التحقق ولا أن يحقق كل الإمكانات أبدا[1].

بالإضافة إلى أنّه لا يمكن إدراكها إدراكا إلّا بصورة غير مباشرة رمزيا أو أمثوليا، وفي ذلك إدراكها يأتي دور المتخيلة للشعر الذي هو أفضل ما يمكن أن ننسب إليه هذه القدرة. لذا، فإنّ ميدان الشاعر الرومانسي هو المثل الأعلى، والفكرة التي يسمو عن طريقها العقل وما يمثله في مجال الفن والمخيلة، ونشوة اللامتناهي فوق كل أدرن الواقع وأوساخه.

وأخيرا، فالحنين إلى اللامتناهي هو العلامة المميزة للرومانسية عامة، وهو لا يؤسس فلسفة الرومانسية الأولى فحسب بل يؤسس كذلك الأدب والموسيقى والرسم والدين التي تكون أربعتها ذات توجه رومانسي، كما يتحدد فكر الرومانسية بمطلب التأليف بين الفلسفة والشعر، وهدا ما نجده عند **شيللر**.

ثالثا– شيللر، ازدواجية الشعر والفلسفة

استطاع **شيللر** المفكر والشاعر أن يصبغ كتاباته الفلسفية، وفق تجربته الشخصية ، وذلك بفضل مواهبه المتعددة وذهنه المتقد ونوعية الحوار الذي أقامه مع جهابذة عصره، إذ يعكس ظاهرة روحية هامة في مواهبه وملكاته، وهي ظاهرة ثنائية المواهب، فهو "عقل فلسفي" و"خيال فني"، وكان بعض أصدقاء شيللر– من مفكري عصره– يعلقون على هذه الثنائية أو الازدواجية الفلسفية لديه بقولهم له:« إنّ خياله هو الذي يدفعه إلى الشعر، أنّه

[1] هنس (زند كولر)، المثالية الألمانية، مرجع سابق، ص ص 292–293.

طيب القلب حلو الحديث يحب الشعر، أو إنّ الشعر هو الذي يميل إليه أعظم الميل ويجتهد فيه أعظم الاجتهاد وليس هناك وسيلة لرده عنه».[1]

وتجدر الإشارة إلى أنّ **إيغلي**Eggli في كتابه "**شيللر والرومانسية الفرنسية**"، ذكر بأنّ **شيللر** يوصف شاعرا فيلسوفا، إنّ عمق فكره وغناه يعدان من الخصائص الرئيسة لنبوغه.[2]

رغم أنّ **شيللر** ينتقد في الفترة السابقة أثر الفلسفة في إبداعه الشعري، وكان ينظر إلى ثنائية طبيعته على أنّها "إشكال" لذا بعث الفيلسوف الشاعر في رسالته المشهورة التي أرسلها إلى **غوته** (31 أوت 1794) بحيث عرض فيها الشكوى من أمره هذا، قائلا: «... ولهذا فأنا أهيم كالكائنات المذكرة المؤنثة معا، بين المفهوم والرؤيا، وبين القاعدة والإحساس، وبين المخ الصانع والعبقرية. وهذا هو الشيء الذي أضفى عليّ ، في السنوات المبكرة، سواء في ميدان التأمل أو في ميدان الشعر، مسحة تغلب عليها الحيرة، فكان الشعر يغلب عليّ حينما كان يجب أن أتفلسف، وكانت الروح الفلسفية تغلب مرات غير قليلة، لحالات يعطل فيها خيالي مجرداتي، ويطل فيها عقلي الجامد شعري».[3]

فيتضح لنا من هذا القول، أنّ الطبيعة الهجينة لشاعر مفكر لا يفلح بطريقة دائمة في ترويض عقله الجامح ولا في مواءمة ميدان نشاطه الشخصي، رغم أنّ الفلسفة تعد الأفكار الكلية لتفسير العالم، والشعر بالمقابل يستعمل الوسيلة اللسانية المتعددة الوجوه لتأويل منجز لهذه الأفكار. وبذلك فإنّ الفلسفة هي منجز الفكر والتأمل والشعر بالمقابل يستند إلى الحس والخيال. وبهذا المفهوم، فإنّ هذا الربط المستمر بين الفكر والشعر عند **شيللر** أصبح فيما بعد سببا من أسباب شهرته وحضوره في الأدب الألماني، كما أنّ هذه الازدواجية بين الشعر والفلسفة تحيلنا إلى:

[1] مصطفى (ماهر)، شيللر، حياته وأعماله، مرجع سابق، ص 23.

[2] بشرى (عباس)، فلسفة الجمال والفن عند فريديريك شيللر، مرجع سابق، ص20.

[3] مصطفى (ماهر)، شيللر، حياته وأعماله، مرجع سابق، ص 23.

أولا: قاده التأليف بين الشعر والفلسفة إلى منهج "التوازنات" التي انطلقت لديه من فكره توازنه الشخصي تجاه الخيال الشعري والفكر التجريدي، لتصب في الفكرة العامة لتوازن البنية الإنسانية القائم على الائتلاف بين "الحس" و"العقل"،*وسعيه لإقامة الحدود لكلتا الملكتين والعمل على تهذيبهما، بحيث تكف كل واحدة على تهديد حرية الأخرى، أي تحقيق فكرة "الاعتدال"و"التوافق"، إذا فكل من المجالين يحيل أحدهما إلى الآخر، ولا يمكن لهما أن يحققا منجزهما إلا بفضل ما بينهما من تعاون. وهذا ما نستشفه منقوله:« فإذا استطعت أن أسيطر على الملكتين بحيث أصنع لكل ملكة منها بحريتي حدودها، فإنّ مستقبلا جميلا ينفتح أمامي».[1]

ثانيا: إنّ تأليف الفلسفة والشعر عند **شيللر** عنده ما يسمى بالشعر الفلسفي La Poésie philosophique، والذي يعتبره **مونتارجيس** Montargis في كتابه "**الاستطيقا**"، نتاجا أو مزيجا بين الجانب النظري والعملي، وتقدّم لنا هذه القصائد ميزة عن "المثال" الذي لا ينفصل عن المبدأ، وتكشف لنا بشكل كبير على أصالة وحميمية فكر **شيللر**.[2]

ونذكر من بين هذه القصائد الفلسفية قصيدة "**إلى الفرح**" A la joie ، ومحتواه يكمن في الطمأنينة والرضى، وكذا وحدة الشكل والإشعاع، ويقول فيها:

«الفرحة هي اسم الولب المحرك القوي في الطبيعة الخالدة
الفرحة، الفرحة هي التي تحرك التروس في ساعة الكون العظيمة
إنها تجذب الزهور من البذور
والشموس من السماوات
وتدحرج الأفلاك إلى مواضيع لا يعرفها منظار الراصدين
مثل الشموس التي تطير

* سنتطرق إلى هذه الأفكار بأكثر تفصيل في الفصل الثالث من هذا البحث.

[1] مصطفى (ماهر)، شيللر، حياته وأعماله، مرجع سابق، ص .23.

[2] Montargis (Frédéric), L'esthétique de Schiller, (Paris : Edition Félix Alcan, 1886), p. 119.

عبر فلك السماوات البديع

سيروا أيها الأخوة بالفرحة، في طريقكم

بفرحة البطل يسير إلى الانتصار»[1]

نجد أيضا قصيدة "**آلهة الإغريق**"، وقد ظهرت في (مارس من عام 1788)، إذ قام بتمجيد الثقافة اليونانية، وفيها درب قلمه على الأسلوب الشعري المعبر عن الغنائية الفكرية، ويقول فيها في إحدى أبياتها:

«حجاب الشعر السحري لا يزال يحيط بالحقيقة برشاقة

ثم من خلال كل الخليقة تدفقت ملء الحياة

وما لن يكون حساسا أبدا، للضغط على صدر الحب

أعطنا الطبيعة نبلا أعلى

كل شيء يظهر أثر إله».[2]

وهناك أيضا قصيدة كبيرة تتكون من 481 بيتا من الشعر، كتبها **شيللر** في رودلشتات وهي قصيدة "**الفنانون**" Les Artistes ، إذ تعد نموذجا لهذا الفن –الشعر الفلسفي– وتعرض الموضوعات المهمة التي ستوضحها "**الرسائل في التربية الجمالية للإنسان**" على أنّ الجمال قدّم أكثر من خدمة للثقافة والحضارة، وبظهور الفن تتطور الإنسانية، وبه تكتمل على نحو جميل، وإنّ وجود الناس كان مرهونا بوجود الفنانين، لذا تقدّم لنا هذه القصيدة صورة الفنان النبيلة، التي تظهره بمظهره "الابن الأكثر نضوجا في ذلك العصر"، إذ كانت قصيدة "**آلهة الإغريق**"، التي يتغنى فيها **شيللر** عن الحياة الإغريقية، وعن الجنة الضائعة بالنسبة للمحدثين، فإنّ قصيدة "**الفنانون**" تعطينا وعدا راهنا بسيادة مستقبلية، إذ يمكننا استعادة الجنة الضائعة من خلال الفنانين الذي سيزودنا بالوسائل[3]، وفيها يقول:

[1] مصطفى (ماهر)، شيللر، حياته وأعماله، مرجع سابق، ص 132.

[2] Schiller (Friedrich), Oeuvre de Schiller, «Poésies», op.cit, p296.

[3] Montargis (Frédéric), L'esthétique de Schiller, 1886, op.cit, p.133.

«ما أجملك، أيها الإنسان، وأنت تقف بغصن النخيل على حافة العصر

في رجولة كريمة فخورة

بحس متفتح، وعقل ملآن

وجد عنيف، وسكون غني بالأعمال،

وقد أصبحت أكثر أبناء الزمان نضوجا،

تحررت بالعقل، وقويت بالقوانين،

وعظمت بالحلم، وأثريت بكنوز،

أخفاها عنك صدرك زمنا طويلا،

سيد الطبيعة، الطبيعة التي تحب قيودك،

والتي تعرف قوتك في ألف من المعارك،

والتي سمت منبثقة من تحتك خارجة من الهمجية».[1]

من بين القصائد الأكثر إثارة للاهتمام، نجد قصيدة "**المثل الأعلى والحياة**" L'idéal et la vie، فهي قصيدة فكرية، بمعنى أنّ موضوعها يتحدد في العقل وبنيته. ومع ذلك، فإنّ كل خطوة فيها مشحونة بالمشاعر، ويقدّم فيها الإلقاء بثروة رائعة من الصور. فتعتبر هذه القصيدة من أعظم قصائده الفلسفية، حتى **شيللر** شعر بنوع من التبجيل والاعجاب بها، فكتب إلى **همبولدت**، قائلا:« عندما تتلقى هذه الرسالة، أترك كل ما هو دنس، وإقرأ هذه القصيدة في هدوء مهيب».[2] وأجاب همبولدت:« كيف سأشكرك على المتعة التي لا توصف التي منحتهما لي قصيدتك؟ منذ اليوم الذي تلقيتها فيه، استحوذت عليّ بالمعنى الحقيقي، لم أقرأ شيئا آخر، وبالكاد أفكر في شيء آخر».[3] والحقيقة أنّ القصيدة تعتبر بداية عصر جديد في إنتاج **شيللر**، الذي يمتاز بقدرة فنية فائقة، وتمكن من الشكل، والإتقان في معالجة

[1] مصطفى (ماهر)، شيللر، حياته وأعماله، مرجع سابق، ص ص 177-178.
[2] Calvin (Thom), Schiller's philosophical poet, NewYork, Columbia University, 1913, p.609.
[3] Ibid. p.609.

العبارة، وهي في الوقت نفسه تعبير عن اللون الذي سيظل اسم **شيللر** ملتصقا به، وهو الشعر الفلسفي.

في جميع أنحاء هذه القصيدة، تبين لنا أهمية الفن وعظمته، ويتم وضع "الجمال" في "المثالية"، لأنها تحيلنا إلى العقيدة الفلسفية القائلة بأنّ القوة الجمالية فقط هي القادرة على حل الصراع الأبدي بين الإنسان الحسي والعقلاني، فالحياة كفاح ويجب أن تكون كذلك، وهذا هو جوهرها. ولكن باللجوء إلى عالم المثل سيتوقع على الإنسان أن يشبه هرقل، فهناك يهرب من استبداد الجسد وعبودية الطبيعة، فهذا النضال والكفاح سيكلل بتصالح القوى المتحاربة، ويُرى صراعها من منظور الجمال الأبدي.

يبدو **شيللر** للوهلة الأولى من خلال هذه القصيدة أنه يسعى لتحقيق السلام الداخلي والوئام، كما لو كانت الراحة الشخصية هي أعظم شيء في الحياة، وكما يوصي أيضا، بحياة هادئة، تأملية، لكن يجب أن تقرأ هذه القصيدة وفقا لتصور للوجود على أنّه لا يمكن تحقيقه إلّا من خلال صراع شاق مع هذه الحياة[1]، لذا فإنّ الروح الأساسية للقصيدة هي روح المسعى النشط، الذي يصبو الإنسان إلى تحقيقه ويقول في بعض أبيات هذه القصيدة:

«شابة فتية من كل الصفات الأرضية
مجردة، تهيم في أشعة الكمال
هي الصورة الربانية للإنسانية
بينما تتجول أشباح الحياة الصامتة المشرقة على حافة نهر سلييس
كما عاشت في المنطقة السماوية قبل نزولها
الإنسانية الخالدة في طبيعتها الحزينة
إذا كانت رحلة الصراع لا تزال غير مؤكدة في الحياة،

[3] Calvin (Thom), Schiller’s philosophical poet p.610.

هنا تؤكد نصرها».[1]

لقد حاول **شيللر** من خلال قصائده الفلسفية، إثراء وتوسيع حياة الفرد، وذلك بالعودة إلى الفن الجيد والفلسفة، يصارع بهما الطبيعة المنحرفة، وضيق الأفق. وهاهو يتوق إلى عالم الجمال والعظمة والانسجام الإغريقي، ويوجه بصره إلى الخلق والابداع، الذي كان نتيجة الاعتدال بين المضمون والشكل والحماس والتأني، القلب الثائر والعقل الهادئ، فالروح الشعرية عنده منتجة ومبدعة، وهي توجد عالما "فنيا".

[1] Schiller (Friedrich), Oeuvres de Schiller «Poésies», op.cit, p.296.

المبحث الثاني

المنطلقات الفكرية للفلسفة الشيللرية

" إن السبيل الأسمى الذي سلكته كي أصل إلى الذروى القصوى للخير، كان سببه اعتمادي على الأغلبية من الرجال الممتازين، وهذا يظهر أن لهم اليد الطولى في زرعهم للخير في أعماقي، فلقد سعفني الحظ على الاتصال بهم في الفترات الحاسمة خلال مسيرتي المهنية."

Montargis (F), L’esthétique de Schiller,1890, p. 79.

المبحث الثاني: المنطلقات الفكرية للفلسفة الشيللرية.

تشكّل **رسائل في التربية الجمالية للإنسان** المنشورة عام 1795 **لشيللر**، مثالا لنص يصاغ، وهو بمثابة برنامج كتبه ليعرض فيه مشروعا نقديا فنيا للحداثة، ومن ثمة طرح فيها المنعرجات الفكرية التي مر بها من خلال أفكاره، والتي صنعت من خلالها فلسفته ونحتت رسائله. إذ طرأت عليه عدّة فلسفات مركزية آنذاك، ويمثلها **روسو** و**كانط** و**همبولدت** و**غوته** وغيرهم، وهي لا تنحصر في مسيرة حياة ومراحل بقدر ما تشير إلى أهم فلاسفة عصر الأنوار آنذاك، والتي تأثر بهم تحت وطأة هاجس البحث الدائم لاستعاد الكلية الطبيعية الإنسانية الضائعة، وقصد تربية جمالية للإنسان الحديث.

أولا- تأثير كتابات روسو الأولى على مسرحيات شيللر:

يقول **إيغلي** في كتابه "**شيللر والرومانسية الفرنسية**" إذا كان حجم التأثيرات الجرمانية على شيللر كبيرا، فلا شك بأنّه ما من كاتب فرنسي أثر تأثيرا كبيرا في تأملات **شيللر** مثلما أثّر **جون جاك روسو** J.Jacques Rousseau بحيث يخبرنا **شيللر** أنّه وجد فيه سخطه على البؤس الأخلاقي في عصره، بل وجد فيه المحتوى والشكل وحتى الهدف.[1] وبالفعل قد تم الإشارة من أزل إلى العلاقات التي تربط مسرحيات **شيللر** في المرحلة الأولى* بكتابات **روسو** الأولى، فهي علاقات جلية واضحة، وقد عبّر **شيللر** عن ذلك التقارب، فلا غرابة أن يعشق تلك الكتب الهدامة والعامة التي يختلط فيها بطريقة غريبة، الحقد على المجتمع،

[1] Benrubi (J), Goethe et Schiller, Continuateur de Rousseau ,Paris, Revue de Métaphysique et de Morale, Presse Universitaire de France, 1912, p.450.

* تجدر الإشارة أنّه تمّ تقسيم مسرحيات شيللر إلى ثلاثة مراحل:

- تشمل المرحلة الأولى، مسرحيات الشباب: "**اللصوص**"،"**فيسكو**"، و"**دسيسة وحب**"، "**دون كارلوس**".
- في المرحلة الثانية، المسرحيات، المسرحيات التي تقدّم دراسة شاملة وواعية للتاريخ: "**فالنشتاين**"، و"**ماري ستيوارت**".
- أما في المرحلة الثالثة، فيها ترك شيللر التاريخ والواقع جانبا، لخلق أنواع مثالية: "**عذراء أورليان**" و"**عروس ميسينا**"، أنظر:

Blanchet (A), Du théâtre de Schiller, op.cit, p p. 24-25.

ويظهر النقد الاجتماعي اللاذع عند **روسو** كما يظهر عند **شيللر** قلبا متعطشا للحرية والمساواة التي تكشف عن الأوزار التي عانى منها، وقد كان الدواء الوحيد لدى الاثنين هو العودة إلى الطبيعة، وذلك الإنجيل الجديد الذي يدعو إلى الحياة الفطرية.[1]

إنّ أكثر الأعمال المميزة **لشيللر** الشاب بلا شك هي " **اللصوص**"*، فلا يظهر تأثير **روسو** في هذه المأساة بأكملها فحسب، بل أيضا وبشكل خاص في الكلمات التي يضعها **شيللر** في فم بطله المفضل "كارل مور"[2]، فالتعارض بين الحضارة والطبيعة هو أحد الموضوعات المتكررة في مسرحية "**اللصوص**"، وقد تمّ تشخيص هذين الأساسين المتناقضين (الحضارة والطبيعة) في الدورين اللذين يؤديهما الأخوين المتناحرين. ولكي نقدّر هذه المسرحية تماما ويجب أن لا ننسى أنّ تمرد كارل هو نتيجة ضرورية للمثل الأعلى الذي وضعه عن مصير الإنسان والمجتمع، فبالفعل الكلمة الأولى لكارل مور مميزة، ويقول في هذا الصدد: «أشعر باشمئزاز من هذا العصر، عصر النباشين بالجبريين أقرأ في بلوتارك عن حياة العظماء».[3] يعود سبب استيائه إلى الانقسام العميق الذي يعتقد أنّه يراه بين الحياة الداخلية والحياة الخارجية في عصره، إنّه غاضب من رؤية الطبيعة الصحية المنعزلة تماما عن الاتفاقيات والقوانين، فإنّ عودة كارل مور إلى الغابات البوهيمية لا تعني العودة إلى الحالة البربرية، بل العودة إلى حالة العدالة، لأنّ الإيمان بخير الإنسان الأصلي هو الذي دفعه إلى إعلان الحرب على نفاق الحياة الاجتماعية. لذا يعاني كارل مور بشكل خاص من رؤية هذا التنافر الكبير في الطبيعة غير الحية والحياة البشرية، فقد يعتقد المرء أنّه يسمع **روسو** عندما يهتف بطل **شيللر**: « إنّ في الطبيعة الجمادية انسجاما إلهيا، فلم هذا النشاز في عالم العقل».[4]

[1] عباس (بشرى)، فلسفة الجمال والفن عند فريديريك شيللر، المرجع السابق، ص 269.

[2] Benrubi (J), Goethe et Schiller, Continuateur de Rousseau, op, cit, p. 451.

[3] شيللر (فريديريك)، اللصوص، ترجمة وتقديم عبد الرحمن بدوي، (الكويت: وزارة الإعلام)، ص 44.

[4] المصدر نفسه، ص ص 184-185.

إلى جانب مسرحية "**اللصوص**"، فيظهر تأثير **روسو** بقوة في مسرحية " **دسيسة وحب**" Intrigue et amour، (1783)، إنّ هذه المأساة البرجوازية* هي بطريقة ما التطور الدراماتيكي للمشكلة الاجتماعية عند **روسو** في "**إيلويز الجديدة**"Nouvelle Heloise (1761)، إنّ عدم المساواة الاجتماعية هي التي تجعل من المستحيل على جولي أن تتزوج من سان بريوكس. والعلاقة بين فرديناند ولويز في مسرحية "**دسيسة وحب**" عند **شيللر** نفسها العلاقة بين جولي وسانت بريوكس في مسرحية "**ايلويز الجديدة**". فرديناند في مسرحية "**دسيسة وحب**" هو بلا شك المتحدث باسم أفكار **شيللر**[1]، فالمسرحية بأكملها ليست سوى مرافعة Rèquisitoire ضد الطبقات المتحيزة التي تهضم حقوق عاطفة الحب وطبيعتها، ومرافعة اللاإنسانية الاجتماعية، وتبدو هذه المسرحيات الأولى وكأنها شذرات من "**الاعترافات**" التي كتبها **روسو**، وبالفعل هي تنجم مباشرة عن الحساسية المفرطة عند **شيللر**، وعن المعاناة الأولى لفكر يثور عندما يشعر بقسوة المجتمع وظلمه.[2] ووفقا لذلك، نسمع نبرة الثورة والنقد في مسرح الصبا كما لو كنا نسمعه في خطابات **روسو** الأولى، من حيث منشؤها الاجتماعي وحساسيتها، لكن لو استعدنا التمييز الذي يقيمه **شيللر** في بحثه "**عن الشعر الحساس والشعر العاطفي**" بين الطبيعة والثقافة، لرأينا أنّ هذا التضاد يعبّر عن نفسه بطريقة الندب والرثاء عند **شيللر** و**روسو** على حد سواء.

كما نجد أيضا، أنّ إبداعات **شيللر** الشعرية تطوق إلى الطبيعة، التي تمثل الطبيعة النقية ومشاهدها البسيطة والهناء، وإدراك صادق لظواهر جزئية من العالم الطبيعي، ورؤى عن تناغم الطبيعة ككل مع العالم الإنساني. فالطبيعة –كما عرّفها القدماء– تظهر بجباء من منظور فقدانها، إذ أصبحت كشيء صعب المنال يتوقون إليه، أصبحت عند **شيللر** "مثالا"،

*__التراجيديا البرجوازية:__ مسرحية ظهرت في عصر التنوير في البداية في الأدب الانجليزي ثم انتقلت فيما بعد إلى الأدب الألماني، وهي تهتم بتصور التراجيديا أو مفارقات القدر المأساوية في الأوساط البرجوازية، ويدور الصراع في هذه المسرحيات حول كفاح الطبقة البرجوازية ضد السلطات الاجتماعية التي تقهرها، أنظر:

باومان(بربارا) وأويرله (بريجيتا)، عصور الأدب الألماني، تحولات الواقع ومسارات التجديد، مرجع سابق، ص 154.

[1] Benrubi (J), Goethe et Schiller, Continuateur de Rousseau, op, cit, p.45.

[2] عباس (بشرى)، فلسفة الجمال والفن عند فريديريك شيللر، مرجع سابق، ص 269.

أو كالجنة المفقودة. لذلك، فإنّ عمليات وصف مشاهد الطبيعة التي نراها في أشعار **شيللر** الأولى تذكرنا بالكامل بصفحات **روسو** الأكثر تميزا وخصوصية، إذ يعد عاشق الطبيعة وداعيتها الأول، يقول بخصوص ذلك: « كنت أحب أن أغيب عن نفسي في نسيج خيالي في الفضاء... وكان قلبي المنقبض يكاد يختنق في حدوث الموجودات... وأعتقد أني لو استطعت الكشف عن أسرار الطبيعة لكنت في موقف أقل مجلبة للسرور من هذه النشوة» [1]. لذا نجد سحر الطبيعة في كلمات اللص لكارل مور الغارق في تأمل الشمس الغاربة، الذي يحن إلى ذكرى أمنياته الطفولية حين يقول:

«السلام عليك يا وطني، ويا سماء وطني، ويا شمس وطني، وأنت أيتها الأرياف، والروابي، والأنهار والغابات أحييكم جميعا من كل قلبي..

ما أرق النسيم الذي يهب من جبال وطني!...

إنّ السنوات الذهبية في الطفولة شبيهة بشهر أيار، تعود بالحياة في قلب هذا المسكين. هناك كنت سعيدا، سعادة ساذجة، مجردا من كل الغيوم...

إنّ السجين نسي النور، بيد أنّ حلم الحرية مر عليه مرور البرق خلال الليل...

ليتركه بعد ذلك أشد ظلاما.

وداعا يا أودية وطني! قديما شاهدت كارل صبيا، وكان كارل صبيا سعيدا.

وها أنت ذى تشاهدين الآن الرجل، وهو في يأس».[2]

إنّ هذه الأشكال من الرثاء والحسرة، وكذلك القلق الحديث تختلط بأشكال فكرية بنّاءة وايجابية على نحو أفضل.

بناء على ما سبق، فإنّنا نجد بعض سمات فكر **شيللر** الفلسفي تذكرنا **بروسو**، خاصة في بداية فكره بالأشكال الفكرية العنيفة والعاطفية عند **روسو**، فكان على وفاق تام معه،

[1] نغم عاصم (عثمان)، الرومانسية، بحث في المصطلح وتاريخه ومذاهبه الفكرية، ط1، (المركز الإسلامي للدراسات الإستراتيجية العقبة العباسية المقدسة،2017)، ص 72.

[2] شيللر (فريديريك)، اللصوص، مصدر سابق، ص ص 151-152.

ونعترف أنّ حماس **شيللر لروسو** أكبر بكثير في شبابه "المرحلة الأولى" منه في وقت لاحق، وأنّه في "مرحلته الثالثة" انتقد بشدّة **روسو** وأحرق ما كان يعشقه في شبابه في فترة دراساته الفلسفية، وينتقد **شيللر** الصورة التي كان يمتلكها عن **روسو** في شبابه، وبذلك استطاع في تلك المرحلة من تطور عمله أن يتحرر من تأثير **روسو**، رغم أنّ انطلاقهما واحد ويبرز تشخيصهما للشر الاجتماعي وقيمة مفهوم الانسجام عند الإنسان، وهذا ما يتجلى في "**عن الشعر الحساس والشعر العاطفي**". ونجد أيضا، في مؤلفه **رسائل في التربية الجمالية للإنسان** صدى اللعنة التي يوجهها **روسو** للحضارة، فاللوحة السوداء التي يرسمها **شيللر** عن الإنسانية الكلية في الرسالتين الخامسة والسادسة هي نفسها التي نجدها في " **أصل التفاوت بين الناس**" عند **روسو**.[1]

لقد كان **شيللر** "روسويا" لا بمعنى أنه اتبعه أو قلده، بل تكمن رسويته بالأحرى في محاربة نشطة ضد نفاق حضارة فكرية بحتة، وفي نضال من أجل تكريس داخلي للحياة الفردية والاجتماعية، **فروسو** الذي أحدث في السياسة والمجتمع والفن والأخلاق هزّة بالغة القوة، نفضت عنها تراب الجمود، ومنحتها حياة جديدة و**شيللر** في قصيدته يرثي **روسو**، ويأسف للنهاية التي انتهى إليها:

كانت الدنيا فيما مضى من الزمان ظلاما، فمات الحكماء.
وها هي ذي الدنيا قد أضاءت بالنور، والحكيم يموت.
لقد قضى سقراط نحبه بين السفسطائيين.
أما **روسو** فقد عانى وقاسى ومات ظهراني المسيحيين.
روسو، الذي أراد أن يجعل من المسيحيين بشرا.[2]

[1] عباس (بشرى)، فلسفة الجمال والفن عند فريديريك شيللر، مرجع سابق، ص 278.
[2] مصطفى (ماهر)، شيللر، حياته وأعماله، مرجع سابق، ص. 68.

ثانيا– بين "شيللر" و"كانط"

كان ربيع عام1791 تاريخ أول علاقة **شيللر** مع **كانط**، وهي العلاقة التي ظلّت دائما ذات بعد فكري فلسفي، **فشيللر** الشاعر كانت له رغبة حاسمة في التعرف على الفيلسوف الذي اسمه على لسان الجميع في ذلك الوقت، وقد تعرّف على **كانط** من خلال صديقه **كورنر**، كانت الأحاديث بين الصديقين – **شيللر وكورنر**– تدور حول اهتمام **شيللر** الجديد والجاد بالتعمق في فلسفة **كانط**، وكان **كورنر** منذ وقت طويل يعتقد أنّ **شيللر** بحاجة إلى هذه الفلسفة، وأنّ عمله الأدبي العظيم لا يمكن أن يكتمل إلّا بدراستها. فقد كان **كورنر** على حق في حث **شيللر** على دراسة **كانط**، لأن **شيللر** كان شاعر الفكرة، وما كان يصح أن يعيش شاعر الفكرة في عصر واحد مع أكبر فلاسفة ألمانيا بدون أن يعلم فلسفته علم اليقين.[1]

وفي عام 1791 أصيب **شيللر** بوعكة صحية، مما أدّى به إلى قضاء فترة نقاهة والتي أجبرته على مقاطعة الدروس والعمل، مما أعطاه الفرصة لتنفيذ المشروع الذي كان يعتز به لفترة طويلة. وفي مارس 1791 كتب إلى صديقه في **دريسدل**، قائلا: «لن تخمن أبدا ما قرأته وأدرس في هذه اللحظة؟ لا شيء أقل من **كانط**، نقد ملكة الحكم، لحظات تحصلت فيها على نفسي، جذبني بمحتواه، الجديد، المشرق، المليء بالأفكار وألهمني الرغبة في التعمق في فلسفته بشكل تدريجي».[2] تبين **لشيللر** بوضوح هدفه من دراسته هذه الفلسفة، ومن دراسة غيرها من الأشياء النظرية: لتعزيز قدرته الخلاقة من العمل على أساس أكثر قوة وبصيرة، يقول في خطاب إلى **كورنر**: «الحقيقة أنّني لا أشعر بقوتي إلّا في الفن نفسه، أما النظريات

[1] مصطفى (ماهر)، شيللر، حياته وأعماله، مرجع سابق، ص. 210.

[2] Montargis (Frédéric), L’esthétique de Schiller,1890, op.cit, p.81.

فإنّني أتعذّب دائما في معالجة مبادئها. أنا لست في الأمور النظرية إلّا من الهواة، ولكنّي أحب أن أتفلسف في النواحي النظرية خدمة للناحية التنفيذية الإبداعية».[1]

أول مرة قرأ **شيللر لكانط** كتاباته الصغيرة، ودرس كتابه "**نقد ملكة الحكم**"، وعكف على دراسة مؤلف "**نقد العقل الخالص**"، وكتب إلى كورنر (01 جانفي 1792) بقوله:« إنّني أدرس بحماس كبير فلسفة **كانط**، وسأعطي الكثير من وقتي لأتمكن من التحدث عن ذلك معك كل مساء، لقد قررت قرارا لا رجعة فيه، وهو أن لا أتركها قبل أن أسبر أغوارها، حتى لو اقتضى ذلك ثلاث سنوات من الجهد».[2]

انطلاقا من هذا، كانت دراسة فلسفة **كانط** هي التي أعطته الدفعة القوية، ومكنته من بناء نظريته الاستطيقية، وتعتبر "**الرسائل في التربية الجمالية للإنسان**" وباعتراف **شيللر** نفسه متأثرا بالكانطية، فيقول بخصوص هذه المسألة:« لن أخفي عنكم أنّ ما سيأتي من أطروحات تستند جلها إلى مبادئ كانطية»[3]، فكتب **لورو** في مقدمة كتابه "**الرسائل في التربية الجمالية للإنسان**" أنّ **شيللر** قرأ وأعاد قراءة "**نقد ملكة الحكم**"، في عام 1791 و1792، وبذلك أصبح على دراية بالاتجاهات الرئيسية لفلسفة **كانط**. فتأثير هذه القراءات لا يمكن إنكارها، فهي تتجلى في كتابات نثرية مختلفة، فهو يجمع بين تأكيدات **كانط** ولكن بطريقته الخاصة، ومن بين هذه الكتابات نجد:

– في أول المقالات عن المأساة، مقالة "**عن سبب المتعة التي نجدها في المواضيع التراجيدية**" فيؤكد **شيللر** أنّ الفن يمنحنا متعة حرّة، والتي ترتكز كليا على أساس من شروط أخلاقية، وسينتج عنها أيضا أن إثارة تلك المتعة غاية لا يمكن بلوغها، إلا بواسطة وسائل أخلاقية، وأنّ الفن لا يمكنه بالتالي، أن يمرّ عبر الأخلاق وهو يسلك طريقه نحو المتعة الكاملة كغاية أسمى له، وهنا يكرر **شيللر** باستخدام الصيغة الكانطية، وهذا ما عبّر عنه في

[1] مصطفى (ماهر)، شيللر، حياته وأعماله، مرجع سابق، ص ص. 210– 209

[2] Montargis (Frédéric), L'esthétique de Schiller,1890, op.cit, p.81.

[3] شيللر (فريدريك)، مقالات فلسفية في المسرح و الشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا، المرجع السابق،ص 76 (الرسالة 1)

قصيدة "**الفنانون**" أي أنّ تأمل الجمال يأخذ الكائن بعيدا عن الواقع لأنّه مدين **لكانط** بتأكيد هذا الاعتقاد.[1] ويضيف أنّ المتعة الحرّة تنشأ من شكل الأشياء، عندما تأخذ في الاعتبار لإرضاء كياننا الأخلاقي. فشكل تمثيل الجمال يشعرنا بإحساس الملائمة* بين هذا التمثل وطبيعتنا البشرية. ومن المؤكد أيضا أنّ كلّ متعة، عندما تكون نابعة من مصدر أخلاقي فهي على حدّ قول **شيللر**:« تهذب أخلاق الإنسان»[2]، إذ لها آثار أخلاقية على الإنسان، فالجمال يقوي مشاعرنا الأخلاقية. فالمتعة التي نجدها في الجميل وفي المؤثر، والسامي تمتن أحاسيسنا الأخلاقية، مثلما تساهم المتعة التي نجدها في الخير والحب في تمتين لهذا الميول. فالفن – حسب **شيللر**– لا يحقق تأثيره الأخلاقي إلّا إذا كان متوخيا في ذلك الوسائل الأخلاقية، التي يمكن لها أن تسحرنا بل كذلك: «لأنّ المتعة نفسها هي التي يمنحنا إياها، فتتحول إلى وسيلة أخلاقية».[3] وفي الجزء المتبقي من نفس المقال، يجادل **شيللر** بأن التمثيلات القادرة على أن تصبح في ظل الظروف التي حددها للتو، لوسائل المتعة الجمالية (الحرّة)، فتتوزع هذه التصورات داخل الخانات التالية: « الخير والحق والكمال والمؤثر والسامي، إذ يشغل الخير عقلنا، والحق والكمال ذكاءنا، أما الجميل فيشغل الذكاء والخيال معا، ويشغل المؤثر والجليل والعقل والخيال».[4]

وبهذا يمكننا أن نجمع الفنون التي تلبي حاجيات الذكاء والخيال بصفة خاصة، أي تلك التي تتخذ من الحقيقة والكمال والجمال غاية أساسية لها، وأن نضعها تحت " الفنون الجميلة". أما تلك التي تتجه بصفة خاصة إلى الخيال والعقل والتي تجعل بالتالي من الخير

[1] شيللر (فريدريك)، مقالات فلسفية في المسرح و الشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا، المرجع السابق،ص 93 (الرسالة 1)

* يعرف كانط الملائم أو الملائمة بما: «هو ما يسير الحواس في الإحساس، فكل رضا هو نفسه إحساس باللذة، وبالنتيجة، فإنّ كل ما، وهو يسر للسبب نفسه، هو ملائم، وفقا لدرجة مختلفة، فهو جذّاب، ومغر، ولذيذ، وممتع...الخ.» أنظر: كانط (ايمانويل)، نقد ملكة الحكم، ترجمة (بيروت: منشورات الجمل، 2009)، ص 126.

[2] Schiller (Friedrich), Oeuvres de Schiller «L'esthétique », op.cit. p. 5.

[3] Ibid. p.5 .

[4] Ibid. p.7.

والجليل والمؤثر موضوعا رئيسيا لها، فيمكن جمعها داخل فئة خاصة نطلق عليها اسم "الفنون المؤثرة".

ويضيف **شيللر** في المقالة الثانية من المأساة، مقالة "**عن الفن التراجيدي**"، وهي فلسفة تماثل فلسفة **كانط**، فيسعى جاهدا لتقليل أنانيتنا، ووعينا بالذات من خلال لفت انتباهنا إلى القوانين الأخلاقية العالمية، ويخلق لدى الأفراد تصرفا ساميا للعقل الذي يسمح لهم بتجربة المتعة حتى في وجود الألم أو في الألم ذاته.[1]

ومن هاتين المقالتين يمكننا أن نستشف آثار الفكر الكانطي فيهما، ولا يقتصر تعريف **شيللر** بمثل تعريف **كانط** للجمال من خلال تأثيره على الإنسان، لكنه يؤكد أيضا أنّ الفنون المثيرة للشفقة تثير المتعة الجمالية عن طريق التمثلات الأخلاقية، وهو يعتبر التمثيل أخلاقيا فقط بقدر ما يتوافق مع المفهوم الكانطي، بمعنى أنّه يشهد على انتصار الإرادة على الطبيعة. وبهذا المفهوم يطوّر **شيللر** فكرته عن السمو من خلال إدماجه إلى حد ما الأخلاق الكانطية في جمالياته، علاوة على ذلك فهو يستمد قوته من **كانط** نفسه.[2]

ووفقا لذلك، وفي عام 1790 كتب **كانط** في مؤلفه "**نقد ملكة الحكم**"، تحت عنوان "**ملاحظة عامة حول تفسير الأحكام الجمالية التأملية**"، يبين لنا فيها أنّ تعريفه للجميل والسامي في علاقتهما النهائية بالشعور الأخلاقي، فيقول بخصوص هذه المسألة:« ...فإنّ كليهما غرضي، باتحادهما في الذات نفسها، فيما يتعلق بالشعور الأخلاقي، إذ يهيئنا الجميل لكي نحب شيئا، حتى الطبيعة، من دون مصلحة، أما الجليل فلكي نقدّره حتى على الضدّ من مصلحتنا (الحسيّة)».[3] ومن ناحية أخرى، يبدي شيللر تمسكا صريحا بالأخلاق الكانطية، وبالتالي يبدو أنّه يتخلى عن نموذجه الهيليني للإنسانية المتناغمة، التي تتوازن فيها الطبيعة والروح، ويمكننا أن نفترض أنّ الأخلاق الكانطية قد جذبت غريزته البطولية.[4]

[1] Schiller (Friedrich), Oeuvres de Schiller «L'esthétique », op.cit.p.38.(Lettre 1)
[2] Schiller (Friedrich), Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme, op.cit, p.38.
[3] كانط (ايمانويل)، نقد ملكة الحكم، مرجع سابق، ص 195.
[4] Schiller (Friedrich), Lettre sur l'éducation esthétique de l'homme, op cit, p.39.

وفي الحقيقة سعى **شيللر** في الأمور الأخلاقية إلى اتجاهين مختلفين: فأحيانا يدعو إلى أخلاق الانسجام، التي تعطي الجسد والحياة العاطفية دورا، لكنّه يوازنهما بالروح. وفي بعض الأحيان، يدعو إلى التشدد الكانطي، فهذا التردد بين هذين الاتجاهين سيتم المصالحة بينهما في **رسائل التربية الجمالية للإنسان.**

–ثاني المقالات نجد "**رسائل كالياس**" وهي عبارة عن سلسلة الرسائل والتي بعثها **شيللر** إلى **كورنر**، فتمّ كتابتها بين 25 جانفي و23 فيفري عام 1793، وتعد البحث الأول **لشيللر** حول الجمال، وهو بحث مستلهم من **كانط** بشكل رئيسي، وهو يحاول التوفيق بين المفهوم الكانطي للحرية والتمثيل الصوري لمفهوم الجمال، يقيم الجميل تناظرا مع الحرية، ويتبع **شيللر** التعاليم الكانطية، فيربط الجلال بالقانون الأخلاقي.[1]

وفي بحث عنوانه "**عن النعمة والكرامة**" (1793) يقدم **شيللر** النعمة والكرامة – لهذين القطبين الجماليين– وكأنّهما متممين لبعضهما بعضا، فتعبّر النعمة عن سلطة الروح على المادة، في حين أنّ سحر الجلال*الأخلاقي الكانطي يعبّر عن القيام بالواجب، ففي الواقع يحاول في "**رسائل كالياس**" و"**عن النعمة والكرامة**" تجسيد عالم الأفكار الجليل في جمالية الأشياء الفنية، فيصبح الشكل الجميل رمزا للتناغم والخير.[2]

وبناء على ماسبق، وفي هذه الكتابات الرئيسية – والتي صدرت قبل كتاب "**رسائل في التربية الجمالية للإنسان**"– كان **شيللر** مهتما بالجماليات النظرية، وتعدّ "الرسائل" اختتام لنقاش داخلي طويل للعديد من المفاهيم التي تمّ تشكيلها انطلاقا من فلسفة **كانط** الجمالية، إلّا أنّ **شيللر** طوّر محتواها وعدّلها بما يتناسب مع فلسفته، التي لا تنفصل عن إنسانيته، ومن بين هذه المفاهيم نجد علاقة الجمال بالأخلاق*، ومفهوم "اللعب"

[1] عباس (بشرى)، فلسفة الجمال والفن عند فريديريك شيللر، مرجع سابق، ص 78.

* يترجم في بعض الأحيان، الجليل، أحيانا السامي أو الرفيع.

[2] عباس (بشرى)، فلسفة الجمال والفن عند فريديريك شيللر، مرجع سابق، ص 78.

* سنتطرق إلى هذه الأفكار، بأكثر تفصيل في الفصل الثاني من هذا البحث.

1- مفهوم اللعب الحر

إنّ المعرفة الإنسانية عند **كانط** تحدث من خلال تعاون الحدس الحسي، من خلاله تعطى الموضوعات، ومن خلال الفهم يتم تصورها، جاعلة إصدار أحكام موضوعية عليها ممكنا. وفيما يتعلّق بقدرتنا على إصدار أحكام استطيقية، فإنّ ما يهم **كانط** ليس هو علاقة الفهم بالحدس، بل بالخيال مادامت الأحكام الاستطيقية لا شأن لها بوجود الموضوعات –كما هي معطاة في الحدس – بل ينصبّ اهتمامنا فقط على تمثّلها الحسي بالنسبة للخيال، بصرف النظر عما إذا كانت معطاة بوصفها موجودة أم أولا[1]، فيقول بخصوص ذلك في كتابه "**نقد ملكة الحكم**": « لكي تعرف إذا ما كان أي شيء جميلا...فحكم الذوق ليس حكما معرفيا، وبالتالي ليس منطقيا، بل حكم جمالي، أساسه المحدّد لا يمكن أن يكون إلّا ذاتيا»[2]، فالحكم هو الملكة التي تربط بين ما هو معطى في الخيال، وبين المفاهيم التي تندرج تحتها. وبناء على ذلك، يفترض مقدما في كل فعل من أفعال الحكم، أن تكون هناك عملية يشارك فيها كل من الخيال والفهم، من حيث علاقة كل منهما بالآخر، تنصب على تمثل معطى، ما دام القصد من الحكم النظري هو الوصول إلى أحدهما، ولكن الحكم يتضمن أيضا ما يسميه **كانط** "بالمناورة الحرّة" أو "اللعب الحر" للخيال والفهم في علاقة تبادلية، هي مناورة حرة لأنها متحررة من الاسترشاد بأي مفهوم، وتتم في علاقة منسجمة، على حدّ قول كانط:« أي ترتبط ملكة الحكم الجمالي عند الحكم على الجميل والخيال بلعبة الحرّ بالفهم، ولكي تتوافق مع مفاهيمه بشكل عام».[3]

إنّ الذات تكتسب خبراتها بهذا الانسجام العفوي بين ملكتي الخيال والفهم. لذك فإنّ الفعالية الحياتية أو الوظيفية لكل منهما تكون أكثر نجاحا، وأكثر حيوية ونشاطا عندما يعملان معا بانسجام، فيقول **كانط** في ذلك:« الجمع بين هاتين الملكتين والانسجام بينهما

[1] ألن(و. وود)، كانط فيلسوف النقد، ترجمة بدوي عبد الفتاح، ط1، (القاهرة: دار أفاق للنشر والتوزيع،2014)، ص220.
[2] كانط (ايمانويل)، نقد ملكة الحكم، مرجع سابق، ص 123.
[3] المرجع نفسه، ص 183.

في الخيال والفهم، اللذين لا يمكن لأحدهما أن يستغني عن الآخر، ومع ذلك لا يمكن التوحيد بينهما دون قيود وإضرار متبادل، لا بدّ أنّ يبدو أمرا تلقائيا غير مقصود بل يحدث عفو الخاطر، وإلا فلن يكون فنا جميلا».[1] ومن ثمّ يأخذ الانسجام أو الإحياء المتبادل بين الخيال والفهم في اللعب الحرّ شكل المتعة. هذا الشعور بالمتعة في نظرية **كانط**، هو المتعة الاستطيقية أو الخبرة بالجمال، لذا فإن مصدر المتعة أو البهجة الاستطيقية سيكون ذاتيا خالصا، لأن هذا المصدر يعتمد فقط على الطبيعة الجوهرية للخيال والفهم – والتي هي واحدة عند كل الناس – فإنّ الشروط التي يتم بمقتضاها الشعور بهذه المتعة، ستكون صحيحة بالنسبة لكل من تكون لديه الخبرة بالتمثل بحدود من المناورة الحرة لملكاتهم.[2]

ووفقا لما سبق، فإنّ **كانط** يتكلم عن ملكات، للتفاهم والتخيل والعقل، أما **شيللر** فيعبّر بدوره عن ذلك، ولكن بعبارات مستقاة من غرائز خاصة بالطبيعة البشرية[3]، أي العقل والحساسية أو بين "النزوع العقلي" و"النزوع الحسي" فإنّ الإنسان لا يبلغ تماما، ولا يتفتح إلّا في تناغم نزوعاته، أي عندما يصنع حدودا لها وذاك بفضل تدخل نزوع ثالث، يطبق عبيه اسم "نزوع اللعب"[*]، فالإنسان الذي يلهي نفسه في اللعب سيتخلص بالتأكيد من دوائر الحتمية لها، ويكتشف في الوقت ذاته حرية لا حاجة لها للقيادة. لذا يستعير **شيللر** من النقدية الكانطية التعريف الجمالي للحرية (استقلالية الإشباع عن متعة الحواس)، والتي يميزها **كانط** عن "النشاط الخاضع للقانون". ولكي يؤكد هذا التمييز يستخدم **كانط** مصطلح "اللعب" الذي عن طريقه تلعب المخيلة بحرية مع شرعية الفهم.

ويصل **شيللر** إلى نتيجة تؤكد أن الحرية تنجم من التخلص عن وطأة الأغلال والقيود، ويستخلص من علم الجمال الكانطي تصوره الخاص عن الحرية بوصفها حالة توازن تكمن

[1] كانط (ايمانويل)، نقد ملكة الحكم، مرجع سابق ، ص 253.

[2] ألن(و. وود)، كانط فيلسوف النقد، مرجع سابق، ص221.

[3] جيمينيز (مارك)، ما الجمالية؟، ترجمة شربل داغر، ط1، (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2009)، ص 181.

[*] سنتطرق إلى هذه النقطة بأكثر تفصيل في الفصل الثالث من هذا البحث.

في التخلص من هيمنة العواطف والقوانين والتوصل إلى حالة تحافظ على سلطتها المزدوجة[1]. إلّا أنّ **شيللر** يقرأ "نزوع اللعب" قراءة مغايرة لكانط، ولذلك: فإنّ الصراع بين "الحس" و"العقل" عند **كانط** يجعلان الإنسان إما همجيا أو بدائيا، إذ في هذه الحالة يصبح صراعا، وذلك إما بتغلب الحساسية إضعافها للعقل، أو عندما يضحي العقل بعالم الحس، على غرار مفهوم **شيللر**، إذ يعتبره بمثابة " توازنا" لإلهام إغريقي أكثر مما هو حداثي.[2]

ثالثا- هيلينية همبولدت

إن أول التأثيرات الجرمانية للفلسفة الشيللرية، لا تتحقق دون العودة إلى الخيط الرابط بينه وبين **همبولدت** Guillaum von Humboldt، التي تعد فيها العلاقة المعرفية من خلال مناقشة بعض القضايا الفلسفية إلى تكوين صداقة بينهما، وتقريبا في نفس الوقت الذي بدأ فيه **شيللر** الخوض في الفلسفة النقدية، كان على اتصال مع **همبولدت**، ولقد سمع به لأول مرة من خلال خطيبته **شارلوت لنجفلد** Charlote de Lengefeld، كما أتاحت مجلة "دي هورين"Die Horen **لشيللر** فرصة توثيق علاقته **بهمبولدت**، بدأ العمل المتبادل بينهما وكان أكثر نشاطا وغالبا ما يستمر الحوار بينهما حتى منتصف الليل، وربما حتى يطلع فجر اليوم التالي، يقول **همبولدت** عن **شيللر**:« [...] كان النشاط الفكري يلوح كأنه بالنسبة إليه راحة لا جهد، وكان هذا يتضح على الأغلب في الحوار الذي كان **شيللر** يبدو وكأنّه ولد له خاصة».[3] وفي المقابل، يصرّح **شيللر** لزميله **كورنر** (18 ماي 1794) إذ يقول:« لقد وجدت في همبولدت، معرفة ممتعة ومفيدة بلا حدود، من خلال المناقشة معه، تتطور كل أفكاري بشكل أكثر سعادة وسرعة».[4] وبعد بضع سنوات (6 أوت 1797) كتب

[1] Castillo (Monique), Sensibilité et Dualisme dans les « Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme », les études philosophiques, , Presses Universitaires de France, N°4,1992, p. 456.
[2] Ibid.p56.
[3] مصطفى (ماهر)، شيللر، حياته وأعماله، مرجع سابق، ص.231.
[4] Montargis (Frédéric), L'esthétique de Schiller, 1890, op.cit, p.98.

شيللر **عن همبولدت**، حيث يقول:« الاهتمام النادر الذي أبداه للأشياء أيقظ فيّ كل الأفكار الخاملة، وأجبرها على أقصى درجات الدقة والحماية ضد ضيق الأفق».[1]

ووفقا لذلك نتساءل: ما نطاق العمل الذي مارسه عقل **همبولدت** على عقل **شيللر** في هذه الفترة التي امتدّت لثلاث سنوات، والتي كانت بمثابة العصر الذهبي لصداقتهما؟

وفي المقام الأول، يمكن أن يظهر التأثير على **شيللر** من خلال تشجيعه، وبعث فيه الميول الفلسفية، ويقول بخصوص ذلك: «تركت كلّ أعمالي لأرتاح بعض الوقت وذلك لدراسة كانط... (4 جويلية 1794 في مراسلاته مع **كونر**). إنّ التواجد مع همبولدت يجعل هذه المهمة أسهل بالنسبة لي».[2] فكان **همبولدت** في حديث إلى **شيللر** يملأ قلبه بالثقة، فهو معجب بإنتاجه، وعلى مستوى رفيع في الفكر والذوق، ولهذا كان **شيللر** يعلّق على حكمه ونصحه ولنقده أهمية كبيرة. لذلك فإن لقاء **همبولدت** مع **شيللر** يحفّز الاثنين على التفكير، ويتيح لهما فرصة لتبادل الأفكار رغم أنّ تطور أفكارهما قد حصل بشكل متوازن إلى حدٍ، ما فكلاهما بدأ حياته بتعاليم العقلانية الأنوارية التي انسلخا منها فيما بعد. وكان **همبولدت** بالنسبة **لشيللر** مشابها في دوره **لكورنر**. وإلى جانب ذلك، يرجع الفضل إلى **همبولدت** في تركيز **شيللر** نشاطه تدريجيا نحو التراجيديا.

لم يكن **همبولدت** مجرد عقل فلسفي ونقدي، بل كان أيضا عالما لغويا Philologue، في اللغة اليونانية على وجه الخصوص. لقد شرع في دراسة الفيلولوجيا اليونانية عام 1792، وكان الهدف من ذلك الاهتمام، بغية رسم صورة كاملة عن الحضارة البشرية، وذلك انطلاقا من دراسة الأعمال الكبرى لفلاسفة اليونان، وتهدف إلى تكوين صورة دقيقة من

[1] Montargis (Frédéric), L'esthétique de Schiller, 1890, op.cit, p.96.
[2] Ibid. p. 98.

عاداتهم وفكرهم وفلسفتهم، أي صورة لم يجد بعد في أي كتاب.[1] مما مكنه من اكتساب تجربة كافية مع اللغة اليونانية، واللغة اللاتينية من خلال قراءة المؤلفين من خلال نصوصهم.

وبالتالي، انصب اهتمام **همبولدت** على الكيفية التي يمكن من خلالها، أن نستفيد من هذه المرجعية اليونانية قصد تسخيرها لتغيير الواقع السياسي والاجتماعي للحالة الراهنة للحضارة، ولا يمكن تحقيق ذلك إلا من خلال تشخيص الأوضاع التي يعيشها الإنسان في الزمن الحاضر ومقارنته بالنموذج اليوناني. رغم أن هذا الأخير، في مجمله يستعصي على المحاكاة والمقارنة، رغم أنّهم « قد رسموا بطريقة مثالية أنقى صورة لمصير الإنسان، حتى لو أنّ ملء هذه الصورة فيما بعد كان يمكن أن يحدث بطريقة أخرى».[2] فإنّ دراسة الإغريق أو بالأحرى دراسة الأثينيين هي الأكثر جدوى، إذ يعرض **همبولدت** هنا الصفات التي تجعل الإغريق موضوعا متميزا للدراسة من أجل معرفة الإنسان ولتكوينه، إذ نجد تحالف وتناغم بين التنوع والوحدة، وارتباطا حاضرا عبر التاريخ، أصالة وسذاجة مميزة لشباب البشرية بحس جمالي، وذوق رفيع خاص بالشعوب المثقفة، والتي نجدها وفقا له بولدت في جميع أنحاء الأمة اليونانية.[3]

لذلك يعبر **همبولدت** عن سمات الإنسان الإغريقي، حيث يذكر بعضها منها الاندماج الحميمي بين الحسّي والروحي والحفاظ على التوازن والانسجام داخل مجموعة من كل التطلعات، وإظهار كل ما هو سام، كان إنسانيا وسعيدا إلى أقصى حد لأنه استطاع أن يتمثّل من هذا المنطلق، ويعطي حضورا فعليا ليعيش داخله بواسطة نوع من المباشرة الخالية من الوسائط فقد كانوا أكثر أصالة وأكثر قربا من الطبيعة مما هو عليه الإنسان اليوم، فقد كانوا على درجة عالية من النشاط الذي يسمح لهم بتطوير كلّ إمكانياتهم وملكاتهم العقلية الأخلاقية والاستطيقية، إنّه يرى فيها التعبير الأكثر اكتمالا للإنسانية نفسها، وإذا كانوا

[1] Leroux, (Robert), Guillaume de Humboldt, la formation de sa pensée, jusqu'en 1974, (Paris : les belles lettres, 1932), p. 378.
[2] Quellien (Jean), Humboldt et la Grèce, modèle et histoire, op.cit, p.150.
[3] Sandrine (Maufroy), Michel (Espagne), L'hellénisme de Wilhelm Von Humboldt et ses prolongements européens, Paris, Edition Demopolis, 2016, p .290.

كذلك، فلأنّهم «كانوا شعبا في مرحلة الطفولة شعبا قريبا من الطبيعة، شعبا يملك البطولة وقابلية الانفعال والتأثر بكل الانطباعات الحسية، ويملك الطاقة القوية الدؤوب».[1] أما إنسان العصر الحالي، فقد دخل عالم الانفصال والتمزّق والصراع، أي عالم الانشقاق عن المطلق، عالم لا يترك أيّ خيار للفرد بين اليأس والتخلي عن كل قرار وبين حذفه نهائيا.

ولتجسيد هذا التعبير النوعي في الإنسانية، فيستوجب ألا يكون العالم عالم الذكاء التقني، بل عالم تتطور فيه كل القوى الإنسانية بصورة متوازية، إنّه عالم ذو صبغة رومانسية يعاد فيها الاعتبار للبعد الاستطيقي الذي سحقته العقلانية، ويستعيد فيه المتخيل مكانته الأساسية، وتتحرر فيه العواطف والرغبات من القهر، والحق أن معرفة الجانب الإنساني للإغريق، هي معرفة للإنسان في شموليته، من إدراك العلاقات الموجودة بين الإنسان والعالم الخارجي، ومعرفة ما يمكن أن يحدث فيه العالم وما لا يمكن أن يحدث فيه. وكما أشار إليها همبولدت في نظره معرفة تسمح « لفهم الإنسان من الزاوية التي حدّدتها ذهنيته وفلسفته التي يعتقد أنّما تعبّران عن الطبيعة الحقيقية للإنسان في علاقته مع العالم ».[2]

تشكّل هذه الأفكار ولهيلينية **همبولدت** أساس المقال الذي كتبه "**عن الإغريق**" Sur les Grecs، في عام 1793، وتمّ إرساله إلى كل من **وولف** Wollf وكودجوتورد دالمبرج Condjuteur Dalberg وإلى **شيللر**. ولقد ترك هذا المقال في ذهنهم بصمة لا تمحى، خاصة عند **شيللر** الذي كان جاهلا بكلّ ما يتعلّق بالأدب اليوناني، إذ يعترف أنّه:« حتى في الرابعة والعشرين أهملت تماما الأدب اليوناني»[3]، لذا حاول مرارا و تكرارا سدّ الفجوة أثناء إقامته في رودوليشتات Rudolstadt (19 ماي– 12 نوفمبر 1788)، وأجرى لأول مرة قراءة جادة ومستمرة لهوميروس وللتراجيديين، ويعلن أنّه لن يفتح عملا حديثا واحدا خلال عامين، وكتب إلى **كورنر** في 2 أوت 1783، يقول فيها:« أنا لا أقرأ الآن إلا هومير وحده تقريبا... ولقد عزمت ألّا أقرأ في العامين القادمين شيئا مما يكتبه الأدباء المحدثون إذ لا أحد

[1] Quellien (Jean), Humboldt et la Grèce, modèle et histoire, op.cit, p.389.
[2] Leroux, (Robert), Guillaume de Humboldt, la formation de sa pensée, jusqu'en 1974, op.cit, p.391.
[3] Ibid.p. 99.

منهم يفيدني... فقط القديم منه يمنحني ملذات حقيقية، أحتاجها لأعلى درجة لتنقية ذهني».[1] ويضيف قائلا:« سأقرأ الترجمات الجيّدة».[2]

يجدر الإشارة إلى أنه أخبر **همبولدت** بخطته لتعلّم اللغة اليونانية واستشاره بشأنها، وبإحساس كاف، قام صديقه بإبعاده عن ذلك معتقدا أنّ هذه الدراسة ستأخذ مقدارا كبيرا من الوقت، لذا فمن الفائدة في استخدام الترجمات للأعمال الأصلية لأدباء اليونان، ويصرّح **همبولدت** بوقت طويل في مقدّمة مراسلاته المنشورة عام 1830، أنّ **شيللر** لكونه مضطرا لاستخدام الترجمات إلّا أنّه لم يكن أقلّ من الرجال الذين عرفوا كيفية اختراق العبقرية الشعرية للإغريق، وأثبت نفسه على أنّه أفضل روح ولون العصور القديمة[3]، وتجلى ذلك في أروع قصائده الشعرية "**آلهة اليونان**"، "**الفنانين**"، "**المثالي والحياة**".

رابعا-"شيللر" و"غوته"

من بين صداقات **شيللر** التي على الرغم من وصولها متأخرا، إلّا أنّها كانت الأعمق في حياته، فإنّها تخص **يوهان فولفغانغ فون غوته** Johann Wolfgang Von Goethe، إنّ الصداقة بين **غوته** و**شيللر** امتدّت لمدة عشر سنوات من لقائهما في عام 1794 حتى وفاة شيللر عام 1805، ولقد جمعت بينهم علاقة عمل وصداقة فكانت تبدو فكأنّها مقدّر لها أن تستمر بفضل تغلبهما على بعض التحفظات قبل أن تتحول إلى تبادل مثمر للأفكار ونبضات إبداعية. فالمراسلات Les Correspondences تكشف عن الصداقة المتناقضة أحيانا، والتي توجد أعظم كاتبين ومفكرين في ألمانيا في نهاية القرن الثامن عشر، وبداية القرن التاسع عشر، فقد كتبوا بطريقة مستمرة في نقطة التحول لهذين القرنين واللذان تميزا بشكل خاص في تطور الفلسفة.[4]

[1] Leroux, (Robert), Guillaume de Humboldt, la formation de sa pensée, jusqu'en 1974, op.cit, p.100.
[2] Ibid. p.100.
[3] Montargis (Frédéric), L'esthétique de Schiller, 1890, op.cit, p.100.
[4] Bénédicte (Abraham), La Correspondance entre Goethe et Schiller (1798-805) ou L'émergence progressive d'un discours scientifique sur l'art et la littérature, Paris, 2016, p.35.

وإلى جانب ذلك، تقدّم العلم في مجالات علم الأحياء وعلم الفلك والفيزياء والبصريات التي اهتم بها غوته على وجه الخصوص، وهكذا تزود لنا هذه الصداقة بوثيقة غنية للغاية ومفيدة حول تحديات العبور من قرن إلى آخر. ومنه، يتم وضع المراسلات بين **غوته** و**شيللر** تحت علامة الصداقة والتي يكمن أساسها في التبادل الفكري، إذ يأمل كل منهما على أن يستمد من الرسائل التي يكتبونها بشكل شبه يومي للتشجيع في العمل، أوالاقتراحات، وربما المجاملات أو الإعجاب الذي يمنحهما الاستمرار في أبحاثهما ومؤلفاتهما فيعترف **غوته** بأنّه يرى بعض المزايا في هذا التبادل مع **شيللر**، عندما كتب في 6 جانفي 1798، ويقول فيها: «لقد منحنا الاجتماع الإيجابي بين طبيعتينا بالفعل بعض المزايا، وآمل أن تستمر هذه العلاقة إلى الأبد[...] لقد علمتني أن أرى تنوع الروح البشرية أكثر دقة، أعطيتني شبابا شعريا ثانيا، وهو ما كنت قد توقفت عنه عمليا».[1]

ومن هذا المنطلق، كتب **شيللر** رسالة إلى **غوته**، وتعتبر من أروع الرسائل التي تضمنتها كنوز الآداب الألمانية والتي تعبّر عن الصداقة الحميمة بينهما، ويقول في هذه الرسالة:« لقد بعثت المناقشات التي جرت بيننا مؤخرا الحركة في كتلة أفكاري كلها، لأنّها مسّت موضوعا كان يشغلني وملك على نفسي منذ سنوات عديدة وبثت رؤيا فكرك التي أتيحت لي، نورا مفاجئا في نفسي أضاء بعض الأمور التي لم أكن أستطيع أن أوائم بينها وبين نفسي كنت أفتقر إلى الموضوع، إلى الجسم اللازم لكثير من الأفكار التأملية، ولقد هديتني السبيل إليها. إنّ نظرتك المتطلعة التي تسكن هادئة صافية فوق الأشياء، ألا توردك أبدا خطر الانحراف عن الطريق، هذا الخطر الذي يتردى إليه بسهولة لا التأمل فحسب، بل الخيال المتبع لإرادته والمطيع لذاته وحده. في إلهامك الصائب يكمل كل شيئ ، ويمكن على

[1] Bénédicte (Abraham), La Correspondance entre Goethe et Schiller (1798-805) ou L’émergence progressive d’un discours scientifique sur l’art et la littérature, op.cit.p.37.

نحو أكثر إكتمالا مما يسعى إلى التحليل جاهدا، ولما كان كل شيء يكمن فيك ككل، فإنّ ثروتك أنت خافية عليك...».[1]

لقد عجّل **غوته** بإرسال الرد، فقد فرح بهذا التحديد الذي قدّمه إليه **شيللر**، يقول في صدد ذلك:« لا يمكن أن أحصل في عيدي ميلادي الذي يحل هذا الأسبوع على هدية أعظم من خطابك، الذي وصفت فيه بيد الود والصداقة جوهر حياتي، وشجعتني فيه باهتمامك على أنّ استخدم قواي على نحو أكثر نشاطا وحيوية... ونحن عندما نوضّح أحدنا للآخر النقط التي وصلنا إليها حاليا، سنتمكن من العمل المشترك المتصل الذي لا ينقطع...».[2] إنها دعوة من **غوته** إلى أن يفتح كل منهما قلبه وعقله للآخر، وإنّها دعوة من **غوته** للعمل المشترك، ولقد كان **شيللر** يسعى دائما وفي كل مراحل حياته، للحصول على شريك في الحوار، وسعد **بكورنر** و**همبولدت**، ولكنهما كان يفتقرا إلى عنصر هام هو القدرة الفنية الخلّاقة.

ومن بين المواضيع التي دارت حولها المناقشة، بل هناك من الدلائل ما يجعلنا نعتقد أنّ الحديث دار حول الفن والأدب، وأنّ الرجلين تبينا أنّ ما يمكن أن يكون بينهما من الاتفاق أكثر بكثير، مما يمكن أن ينشأ بينهما من خلاف، فلقد تتبادل الأفكار حول جوهر الجمال والفن، وقد أوصى **غوته** **شيللر** أن يحضر له كتاب لـ "رومدور" Romdohr"**الهبة أوالجمال في الفنون المقلّدة**" ليكون بمثابة أساس للمناقشة.[3]

إلى جانب ذلك، حاز في فكر **شيللر** تلك الأعمال التي قدّمها **غوته**، فكانت بمثابة حافز فكري مبدع ففي عام 1796 صدرت رواية "**فيلهم مايستر**" **لغوته** (1795 –1796) Wilhem Meisterفكانت لها أثرا كبيرا في حياة **شيللر**، وحازت فيه نهضة شعرية، لذلك

[1] نقلا عن، مصطفى (ماهر)، شيللر، حياته وأعماله، مرجع سابق، ص ص 234–235.

[2] مصطفى (ماهر)، شيللر، حياته وأعماله، مرجع سابق، ص235.

[3] Montargis (Frédéric), L’esthétique de Schiller, 1890, op.cit, p. 108.

جعل من التاريخ والفلسفة في المقام الأدنى (الثانوي). بل أكثر من ذلك، فقد أفهم أنّه لا التاريخ ولا الميتافيزيقا مقصده الحقيقي، فلقد اعتاد مثل **غوته** أن ينظر إلى العالم من خلال خيال الشاعر[1]، وحاز في ذهنه المواضيع التي ترتبط ارتباطا وثيقا بالأدب، وبذلك أنعش فيه الذوق الأدبي، وهذا ما أثار إعجاب **غوته**، إذ يقول:« إنّه أكثر جرأة فيه تكمن في تصميمه، وفي نفس الوقت متمكن من تنفيذها علىعلى أحسن وجه».[2]

كما نجد أيضا، قراءة **شيللر** الملحمة الشعرية **لغوته** "هرمان ودوروتيه" (1798) Hermann et Dorothea كان يفكّر في كتابة ملحمة عن ملك السويد **جوستاف فون أدولف** Gustave-Adolphe. وفي الأخير، قرّر العمل الدرامي الذي وضع فيه علامة على أحد الأبطال الرئيسيين في "**تاريخ حرب الثلاثين عاما**" (1793-1791)، و**فالنشتاين** Wallenstein(1800).

إنّ موضوع "**فالنشتاين**" وضعه في مقدّمة أعماله، وهي عبارة عن مجموعة من الحقائق التاريخية، وتضمن – حسب **شيللر**– تلك الإنحرافات في الخيال التي أساءت إلى "**دون كارلوس**"Don Carlos، وتعود فكرة "**فالنشتاين**" الأولى إلى عام 1790 حيث أنهى **شيللر** "**تاريخ حرب الثلاثين عاما**"، إلا أنّه قد تخلى عن العمل في مسرحية "**فالنشتاين**" حتى عام 1796، قد تلقى التشجيع لإكمالها من طرف **غوته**، فقد كتب **غوته** إلى **شيللر** عندما علم بخبر إقباله على الكتابة، ويقول فيها:« إنّ أحسن خبر يمكنك أن تبعث به إلي هو تمسكك **بفالنشتاين** واعتقادك في إمكانية انجازه».[3] وعند اكتمال المسرحية اقترح عليه **غوته** أن يشطّر المسرحية الضخمة إلى شطرين حتى لا يؤدي إعدادها إلى تقطيعها وتضييع أجزاء منها.

[1] Bossert (A), Goethe et Schiller, (Librairie de Hachette, 1873), p.265.
[2] Ibid, p.266.
[3] مصطفى (ماهر)، شيللر، حياته وأعماله، مرجع سابق، ص259.

وفقا لذلك، غدت الصداقة بين **غوته** و**شيللر** مبررا لتحفيز أدبي، إذ لم يكن نص "**فالنشتاين**" يرى النور خارج نطاق صداقتهما، ولا ريب أنّ **شيللر** كان من دون **غوته** ليعوز الجرأة ثم يعود إلى الكتابة المسرحية، وينجز أعماله الكلاسيكية. في الضفة المقابلة، لم يكن لرواية غوته الثانية "**ويلهم ما يستر**" فرصة الاكتمال سوى في جوار **شيللر**، إذ أرجع هذا الأخير غوته إلى صحبة القصيدة، ووهبه شبابا شعريا ثانيا.

وهكذا فإنّ علم الجمال ليس فقط أساس للمقابلات الأولى بين **غوته** و**شيللر**، وإنّما تكمن أيضا في مجالات أخرى، فقد تطرقا إلى الاختلافات والتشابهات بين روح الحدس وروح التأمل، وخصائص الرواية، والملحمة والدراما، وكذا التمييز بين النثر والشعر، وتأثير الإيقاع، المأساة الفرنسية والانجليزية، وإلى ثورات في تطور الفنون، اللاوعي والعبقرية، هذه هي الموضوعات الرئيسية التي خاض فيها **غوته** و**شيللر**.

لكن أكثر ما أثر به **غوته** في **شيللر** الفيلسوف، لم يكن تصفيقه ولا نصائحه، بل باعتباره مثلا أعلى، إنّه وجد فيه أفضل من منصح، بل المقرّب للنظر في نظرياته عن الفنان والحياة، وبرهان على حقيقة مذهبه الذي يريد فيه تجسيد مثاله للإنسانية.[1] كما وجد **شيللر** في **غوته** أعظم التشجيع، ولم يكن هناك شيء يشغل باله إلا العودة للكتابة بعد وقفه لسنوات، وإذا قلنا الكتابة، فإننا نعني الكتابة للمسرح في المقام الأول. فكانت وقفة **شيللر** وقفة تحفيز واستعداد بأتمّ معنى الكلمة، وبالإضافة إلى ذلك، كانت الأيام التي قضاها **شيللر** في محراب الشاعر الصديق في فايمار كفيلة بمدّه هذه الشحنة الدافعة، بدأ **شيللر** يتغلب تدريجيا وبسرعة على الانهماك المسرف في التأملات، فبدأ يكتمل تدريجيا وبسرعة شاعرا.

من وجهة النظر الشعرية، قد صرح غوته في مقدمة مرسلاته مدى تأثره **بشيللر**، يقول بخصوص ذلك :« لاّ أعرف حقا ما كان سيحدث لي بدون إثارة **شيللر**».[2] إن دعوة **شيللر**

[1] Montargis (Frédéric), L'esthétique de Schiller, 1890, op.cit, p.108.
[2] Ibid. p.106.

إلى الشعر صعبة، ولكنه تلقى الحافز الأكبر من **غوته** مما مكنه من إيجاد ذلك اللون الذي سيظل اسم **شيللر** ملتصقا به، وهو الشعر الفلسفي. ومن بين هذه القصائد الشعرية نجد قصيدة بعنوان "**المثل الأعلى والحياة**" L'ideal et la vieوتدور حول الفن وعظمته، الدنيا مليئة بالصراع والنضال والألم، وعالم المثل الأعلى، عالم الفن السامي لا يعرف إلا الاعتدال والسكون والسلام، والإنسان الذي يرتفع إلى عالم المثل الأعلى يشبه هرقل، وطريق ارتفاعه إلى عالم المثل هي طريق هرقل، يقول فيها هرقل:

«إن أردتم وأنتم على الأرض أن تساووا الآلهة
وأن تكونوا أحرارا وأنتم في عوالم الموت
فلا تقطفوا من ثمار جنته
إذا أردتم أن يهيموا على أجنحة (الفن) عاليا
فانباءوا عنكم الخوف الدنيوي
وفروا من حياتكم الضيقة السخيفة
إلى عالم المثل الأعلى»[1].

تدفقت القصائد الفكرية لتكون شواهد على الشعر الألماني الذي ينبض بالروح اليونانية، وقصائد عن الطبيعة التي يعتبرها غوته كلها الحنين إلى الاتساق والانسجام واليقين بأنّ الطبيعة يمكنها أن تضفي هذا الانسجام على البشر أيضا، وهذا ما نجده في قصيدة "**أغنية متجول في الشارع**" Chant de nuit du voyageur (1776)

«أنت يا من تأتي من السماء وتهدئ من كل الألم والعذاب
وتملأ قلب من تضاعفت تعاسته
بالسرور المضاعف
آه. تعبت من التجوال

[1] نقلا عن، مصطفى (ماهر)، شيللر، حياته وأعماله، مرجع سابق، ص ص 240-241.

ما معنى كل هذه الآلام وكل هذه المتع؟

أيها السلام حلو

تعال، آه تعال وأدخل إلى صدري».[1]

في الواقع أصبحت الطبيعة عند **غوته** بمثابة الصديق الذي يستند إليه، فمنه يستمد قوته في كل الأوقات، عزا إلى دراستها لتأثيرها المفيد للعقل وحتى على الذوق، فرأى فيها العلاج الأكثر فعالية ضد المبالغة في الأنظمة والأنساق، وإساءة استخدام الدياليكتيك والمناقشات العاطفية العميقة. وأخيرا، اعتبر الطبيعة هي الرمز الأكثر كمالا لهذه الوحدة والانسجام الذي جعله مثالا في حياته.[2]

ويتبين لنا انطلاقا من هذا، تأثر **شيللر** بنظرة **غوته** إلى الطبيعة (العودة إلى الطبيعة) وذلك من خلال أشعاره. إنّ تعريف **شيللر** للفن والشعر يعد أساسا على العلاقة بالطبيعة ونجد مفاهيم "الوحدة" و"الانسجام" و"الطبيعة" حاضرة حضورا مكثفا في فلسفة **شيللر** الجمالية، بل أكثر من ذلك، إنّ نقده للحضارة الحديثة المريضة، عائد إلى ذلك الشرخ والانقسام في الطبيعة الإنسانية الذي مردّه الابتعاد عن سحر وجاذبية الطبيعة، والمعبر عن الماضي المفقود وكل ما يمكنه أن يجسده: لقد كانت كفيلة بخلق عالم سحري من الأمن تحكمه سلطة خيّرة، فكانت بمثابة رمز لبطولة ثقافية، فعلى الفنان أن يكون دائما، طبقا **لشيلر**– المحافظ على الطبيعة– وهو ما يعني بالنسبة لفنان العصر الحديث، على حدّ قوله:« البحث عن الطبيعة المفقودة».[3] وأنّ العودة لها إيذان بالانتصار الأخير على الاغتراب في مستويات الحياة الإنسانية كافة*.

[1] باومان (بربارا) وأويرله (بريجيتا)، عصور الأدب الألماني، تحولات الواقع ومسارات التجديد، مرجع سابق، ص 170.

[2] Bossert (A), Goethe et Schiller, op.cit, p.207.

[3] Schiller (Friedrich), Oeuvres de Schiller «L'esthétique», op, cit, p.360.

* سنتطرق إلى هذه الأفكار بأكثر تفصيل في الفصل الثاني من هذا البحث، تحت عنوان "نحن" و "الإغريق".

فلقد توسعت فحوى الصداقة الفكرية بين **غوته** و**شيللر**، ففي أواخر عام 1795، فكر **غوته** في أن يقوم بالاشتراك مع **شيللر** في تأليف قصائد شعرية صغيرة جدا، واقترح تسميتها "اكسينين "Xenien **نفحات الحكمة**". وقد تلقّى رفضا وهجوما وسخرية من طرف أغلبية الأمراء والكتّاب، ومن التقاليد الأدبية في تلك الفترة والتي نالت الرفض والهجوم أيضا فكل إنسان يريد إخضاع الفن لأي سلطة أو نظام سياسي، فلسفي أو ديني، كما هاجموا اللاهوتيين المتصوفة في الإخوة ستوليار.[1] ولقد كانت "**نفحات الحكمة**" شاملة بالنقد والهجاء في ميدان الأدب المعاصر كله تقريبا، فهي نفحات قارصة حادة بما فيها من حكمة، فقد اكتسبت أسلوب الهجاء، ومن "**نفحات الحكمة**" نذكر نفحة "**شعارات**":

«أستمر دائما وأبدا في وضع الشعارات على جرائدك،

فهي هكذا تبين كلّ الفضائل التي لا يلاحظها أحد عليك».[2]

المقصود بهذه النفحة رايشنارت الذي انقلب على الشاعرين، بعد التظاهر بالإخلاص لهما. كما نجد أيضا: "**ألماناخ شيللر**" عام1796، " **في أصل الكلمات**"، "**الشيء المفتقد**"، إذ يقول **غوته** و**شيللر** فيها: « إذا كنت تملك الخيال والفطنة والإحساس والقدرة على الحكم حقا، فلا ينقصك الكثير حتى تصيح ليسنج أو فيلاند».[3]

وفي هذه الأبيات قد انتقد كلا من **غوته** و**شيللر**، الأدب الذي كتبه أدباء آخرون في ذلك الوقت، وقد أدى النقد الذي كتب من طرف الثنائي إلى انعزال الشاعرين الكلاسيكيين عن باقي الشعراء. وهكذا، تحققت الظروف الملائمة ليبدعا سويا. فقد كانت مراسلات الشاعرين إيجابية، مما ولّد العلاقة الجادة والمريحة لكليهما، وهذا يعود إلى التحفيز الذي وجده كليهما من خلال هذه العلاقة، فكان هذا النجاح لعملهما من خلال "**نفحات الحكمة**" مؤذنا لمعركة كبيرة يقف فيها **غوته** و**شيللر** إلى جانب، ويقف فيها الثائرون على هجاء

[1] Bossert (A), Goethe et Schiller, op.cit,p.261

[2] نقلا عن، مصطفى (ماهر)، شيللر، حياته وأعماله، مرجع سابق، ص 244.

[3] باومان(بربارا)، وأويرله (بريجيتا)، عصور الأدب الألماني، تحولات الواقع ومسارات التجديد، مرجع سابق، ص 174.

النفحات، ولم يكن الرد على النفحات دائما بمقالات، بل كثيرا ماكان يأخذ شكل"**نفحات مضادة**"، منها مثلا:

«قرد كانط الذي يعيش بيننا:

ما هو أحقر الأشياء الحقيرة كلها؟

إنّه يتصرف القرد الذي يحاول أن يكون ذا قدر وأهمية».[1]

وفي هذا الجو الجديد بدأ شيللر بالإشتراك مع **جوته** في العدد الثالث من الموزنألماخ وكانت غالبية القصائد من الحكايات الشعرية القصيرة*، أو ما يسمى Les ballades فلقد كانت جديدة على **شيللر**، ولكنه لم يكن جديدا على **غوته**، فقد سبق أن كتب في هذا النوع مثلا نجد "**الصبي الخائف**"، "**ملك تولة**" و"**ملك الإرل**" و"**الصيادة**"، لكنّ الإنتاج الجديد من البلادة، سواء كان إنتاج **شيللر** أو إنتاج **غوته**، يتميز بمستوى آخر من النضج. إذ لا تتظاهر بالضحك على شيء ما، ولكن كان العكس من ذلك، فقد أعطت مثالا للأدب الجيد، بل أكثر من ذلك، فقدّمت أمثلة عن الحياة المثالية والسلوك الصحيح، والتي تدور حول فكرة أخلاقية. فليس الغرض من القصص سرد شيء ما من أجل السرد فحسب، بل أراد إظهار السلوك النموذجي وتوضيحه، ويعني إعادة تأسيس السمعة المشوهة التي تلقتها "النفحات".[2]

واعتمد في هذه القصص الشعرية على الجانب السردي، والجانب الدرامي، والجانب الغنائي، كلّها كانت متّحدة بشكل مثالي في هذه القصص، ومن أجل أن تحكى القصص بلهفة وبأكثر وضوح لأنّها موجهة للعامة. فأخذ **شيللر** المواد الخاصة بقصصه من كل

---

[1] نقلا عن، مصطفى (ماهر)، شيللر، حياته وأعماله، مرجع سابق، ص 245.

*__القصص الشعرية__: ويرجع أصل مصطلح الحكاية الشعرية، ويعني بالألمانية Ballade، إلى الكلمة الإيطالية Ballare، وتعني الرقص، ومعروفة بشكلها الحكائي السريع، وفي القرن الثامن عشر بدأ تطور الحكاية الشعرية فتناولت موضوعات جديدة عن الصراعات الاجتماعية والدينية، أنظر:

باومان(بربارا)، وأويرله (بريجيتا)، عصور الأدب الألماني، تحولات الواقع ومسارات التجديد، مرجع سابق، ص ص 159-160.

[2] Helmut (Koopmann), Les ballades de Schiller et leur message éthique et religieux sous-jacent, Trad. François Colson Paris, Revue Germanique Internationale, Friedrich Schiller, la modernité d'un classique, 2004, p.60.

مكان، فهناك زخارف من العصور الوسطى، ولكن أيضا زخارف من التقاليد اليونانية، ثم انفتح عالم جديد فلم تكن هناك فلسفة فيه كما كانت موجودة عند "**الفنانين**"، ولا اعترافات بالروح ولا تحذيرات أوخلفية أسطورية كما في قصائد " **شباب شيللر**"، فيجد المرء أنّ هناك أساطير وحكايات[1]، ولكن كلّ هذا في تناغم جيد يعطي هذا النوع علامة للأدب العالمي. ومن القصائد الشعرية التي ألّفها **شيللر** في عام 1797، نجد منها: "**خاتم بوليقراط**"، "**الغطاس**"، "**كراكي ايبوكس**"، "**الذهاب إلى مسبك الحديد**"، "**القفاز**"، "**صراع مع التنين**"، "**الضمان**".

ونقدّم بلادة "**الغطاس**" Le plonjeur نموذجا على هذا النوع الشعري:

«هل من فارس كبير أو صغير يجرؤ

على الغوص في هذه الهوة؟

سألقي بكأس من ذهب فيها،

فيبتلعه فم البحر الأسود.

من استطاع أن يريني الكأس مرة أخرى.

فله أن يحتفظ بها فهي له».[2]

خامسا-شيللر والثورة الفرنسية

في أوت 1892 منح البرلمان الفرنسي **لشيللر**، لقب المواطن الفخري للجمهورية الفرنسية، وهذا اللقب كان يمنح لكل الأجانب الذين يكرسون أقلامهم، أو جهودهم للدفاع عن الشعب ضد الطغيان، وقد اقترح اسم **شيللر** لضمه إلى القائمة. إنّ تشريف **شيللر**"بالمواطن الفرنسي" كان نتيجة لذيوع صيته في فرنسا من خلال مسرحية "**اللصوص**" أو "**قطّاع الطرق**"، التي ظهرت في عام 1787 بتشجيع من بومارشيه، لذا أصبح **شيللر** معروف في فرنسا "كفيلسوف الحرية". إلا أنه لم يحصل على الشهادة الفخرية إلّا بعد ست سنوات، ولأنّه

[1] Helmut (Koopmann), Les ballades de Schiller et leur message éthique et religieux sous-jacent, op.cit, p.61.

[2] نقلا عن، مصطفى (ماهر)، شيللر، حياته وأعماله، مرجع سابق، ص 249.

يستقبلها بحماس معتدل، للغاية في ذلك الوقت، ولا يخلو من السخرية ويتّضح لنا ذلك من خلال الرسالة التي أرسلها لعد ذلك إلى الجمعية Campe، ويقول فيها:

«الشرف الذي يقع على عاتقي بإسناد لقب المواطن الفرنسي وهذا لا يرجع إلى أي ميزة أخرى غير تلك الخاصة بأفكاري. فإنّ الذين تبنوا بكل إخلاص شعار الفرنسيين، حتى وإن كانوا مواطنوا نهر الراين يتصرفون دائما وفقا لهذا الشعار، فلن أعرف عنوانا أفضل من لقب واحد منهم. فالوقت الطويل الذي انقضى بين إعداد شهادة المواطن الخاصة بي، واللحظة الحالية يضعني في إحراج للتعبير عن شكري في هذا الموضوع، لأنّ أيامنا للذين وقعوا على الشهادة ولم يصلوا إلى أن يكونوا بعد علىقيد الحياة إلى حدّ اليوم».[1]وصلته الشهادة بالفعل، في حين أنّ الموقعين على الوثيقة والمرسوم (دانتون، كلافيير، رولان، أعضاء المجلس التنفيذي المنتخبون) في اليوم التالي لأيام التمرد أثناء ومن خلالها قد مروا جميعا بنهاية مأساوية.

وتستدعي هذه الحقائق المأساوية أنّه مهما كانت آراء **شيللر** بشأن الثورة الفرنسية فإنّ الأفكار التي أيدتها والتي يلخصها شعار (الحرية ـ المساواة ـ الأخوة)، هذه المعادلة المشرقة، بعد ستة سنوات تحولت الحرية إلى الإرهاب، والمساواة إلى التحريم، والأخوة إلى المقصلة، تبيّن لنا مدى التباين بين القانون المثالي الذي تصورته الثورة ومبادئها المعلنة والسياسة التي كانت تمارس بالفعل.[2]

والحقيقة أن **شيللر** كان مهتما بالثورة الفرنسية منذ اندلاعها عام 1789، إلّا أنّه ومن خلال السنوات الحاسمة للثورة (من 1789 إلى غاية جويلية 1793) لم ينشر أي نصوص أوتعليقات تتعلق بالأحداث الثورية، إلّا أنّه حسب كاتب رواية سيرته الذاتية الأولى "**كارلين فون فلزوجن**" Caroline Von Wolzogen، فيبدوا أنّه شارك الحماس الأولى للمعاصرين

[1] Mondot (Jean), Schiller et la Révolution Français, d'un silence, l'autre, Revue Germanique internationale, Friedrich Schiller, la modernité d'un classique, 2004, p.87.
[2] Montargis (Frédéric), L'esthétique de Schiller,1886 op.cit, p.100.

في صيف 1789 بشأن أخبار اقتحام الباستيل. إذ اجتمع عند **شيللر** آفاق سعادته الشخصية بإعلان زواجه من **شارلوت فون لينجفبلد**، وتلك السعادة العامة لهذا التمرد الذي يرمز إلى فك أغلال التعسف والقهر.[1]

ونجد أيضا من بين الشهادات التي تبين لنا موقفه بشكل أوضح من خلال زملائه في مدرسة كارل، ونقصد زميله "**فريديريك فيلهم فون هوفن**"، حيث يقول: «بالنسبة لنظام الحرية الفرنسية الذي لم أكن مهتما به بشدّة، ولم يكن **شيللر** يتعاطف معه، فلم يكن يرى الآفاق المشرقة لمستقبل أكثر شهادة هناك. ولقد اعتبر الثورة الفرنسية مجرد نتيجة طبيعية لسوء الحكومة الفرنسية، ورفاهية البلاط والنبلاء، وإحباط معنويات الشعب الفرنسي، فكان بالنسبة له وجود رجال غير راضين وطموحين وعاطفيين استخدموا الموقف لتحقيق أهدافهم».[2]كما أنّه يعتبر الثورة عملا جاء نتيجة العاطفة، يقول في ذلك:« لا ثمرة للحكمة التي كان يعتبرها وحدها الأم الحقيقية للحرية، ولكنّه كان يعترف بأنّ الثورة أتاحت لكثير من الأفكار الهامة أن تصبح موضوعا لحديث الناس، يعد أن كانت من قبل كامنة في بطون الكتب أو في عقول المستنيرين، وكان يقول إنّ المبادئ الأصيلة التي ينبغي أن تكون أساسا لدستور شعبي يسعد الناس حقا، مبادئ لم تنشر بعد بين الناس».[3]

وإلى جانب هذه الشهادات، يمكن إضافة بعض الإشارات النادرة إلى "الثورة" من خلال مراسلاته، ففي رسالة بعثها إلى صديقه **كورنر**(14 ديسمبر) يقول فيها:« كان لدي آمال كبيرة للفرنسيين بنجاح حربهم، إذ يمكن لقوتهم أن تمنحهم دفعة أخلاقية جديدة، ويجب أن تنتهي الفضائع والتي لم تكن سوى نتيجة لضعفهم وبأسهم، مما أدّى وللأسف الشديد إلى ظهور أهوال جديدة بسبب تمجيدها، ونكران الجميل، والانتقام والأنانية».[4] وبعد أسبوعين، كتب **شيللر** إلى صديقه **كورنر** رسالة أدانت بشكل قاطع تجربة الثوار، وممثلها الفرنسي

[1] Mondot (Jean), Schiller et la Révolution Français, D'un silence, l'autre, op.cit, p.88.
[2] Ibid. p.90.
[3] مصطفى (ماهر)، شيللر، حياته وأعماله، مرجع سابق، ص 218.
[4] Mondot (Jean), Schiller et la Révolution Français, D'un silence, l'autre, op.cit, p.91.

فورستر Forster، ويقول فيها: «لا شكّ أنّ موقف فورستر سيثير استياء الجميع، وأتوقع أنّه سيخرج من هذه القضية مليئا بالخزي والندم. أما فيما يتعلّق بالثوار، لا يمكنني الاهتمام بهم، لأنّ نهجهم برمّته يشهد أكثر على السعي السخيف نحو الأنانية والانتقام، إنّ العيش مع أولئك الذين يعتقدون خلاف ذلك».[1]

تعكس الشهادات المبعثرة في كثير من الأحيان اهتماما مستداما بالثورة الفرنسية، وما تؤكده هذه الإشارات القليلة في مراسلاته، لكن ما يثير الدهشة، هو العدد الضئيل جدا لوقائع الثورة في مراسلاته، إلّا أنّه يمكن أن نعطي سلسلة من الأسباب لذلك، من خلال هذه السنوات من (1789–1792) انشغل شيللر بمشاكله الشخصية لأول مرة، وهي كالتالي:

أولا: بداية ارتباطه مع شارلوت فون لينجفيلد خلال عام 1789.

ثانيا: منصب الأستاذ الذي حصل عليه في جينا عام 1798.

ثالثا: وفي عام 1791 تعرّض لأول أزمة خطيرة.[2]

إنّ صمت **شيللر** يمكن أن يكون له أسباب خارجة عن إرادته، رغم أنّ الثورة بدت وكأنّها استجابة لأماله، ولابد أن يكون المتلقي الرئيسي في ألمانيا، وكان أن يكون الرجل الأكثر قدرة على فهم الأحداث، وأفضل استعدادا للموافقة عليها، وحتى التحمس لها. كان يمكن للمرء أن يظن أنّ الثورة كانت تحقق أمنياته، وتتلاءم بشكل طبيعي مع التطور التاريخي الذي أثاره مرارا وتمناه وحلم به[3]. إنّها طريقة تتلاءم تماما مع التفكير السياسي الذي طوّره حتى ذلك الحين، ويتجلى في بعض السمات البارزة لنضاله الفلسفي السياسي، وذلك إما قبل الثورة أوبعدها.

[1]Mondot (Jean), Schiller et la Révolution Français, D'un silence, l'autre, op.cit. p. 92.
[2] Ibid.p.93.
[3] Ibid. p.93.

فقادته أحداث الثورة الفرنسية إلى التفكير الفلسفي الكبير، وبحلول نهاية عام 1792 أشركته في مشروعين:

أولا: فلما بدأت الثورة تسير في طريق العنف، وبدأت قضية الملك غلبت شيللر عاطفته ، وبدأ يفكّر في كتابة مذكّرة – بوصفه مواطن فرنسي– لرفعها للجهات المختصّة في باريس لتصرف النظر عن محاكمة الملك (لويس السادس عشر)، وكان **شيللر** يعتقد أنّ هذا واجب يفرضه عليه تعلّقه الشديد بالحرية ، وكذا الحرية الفكرية. فبدأ في كتابة "**المذكرة**" لينقلها إلى اللغة الفرنسية عندما يفرغ منها، لكنه اضطرّ إلى الانصراف عنها بعد حكم تنفيذ الإعدام على الملك لويس السادس عشر.[1]

ثانيا: كما قادته أحداث الثورة إلى ظهور "**رسائل في التربية الجمالية للإنسان**" في نسختها الأولى، كرسالة موجهة إلى أغستنبورغ كنقد واضح لما يجري في الثورة من فوضى وإرهاب وفساد طبع، إذ فيها قام بتفسير اجتماعي لفشل الثورة، ويقول بخصوص ذلك:« لدى الطبقات الدنيا والتي تجمع الأغلبية تشهد ظهور غرائز بدائية لا ترتدع بقانون قد أفلتت من قيودها مع انفصام روابط النظام الاجتماعي، وانطلقت في حالة التهيج، الذي لا يخضع لضوابط نحو إشباع غرائزها الحيوانية... ومن الجهة المقابلة تمنحنا الطبقات المتمدنة مشهد ارتخاء وميوعة أكثر إثارة للإشمئزاز، وفساد طبع يدعو إلى مزيد من الاستياء لكونه نابعا عن الحضارة نفسها».[2]

ينتقد **شيللر** على حدّ تعبير **لورو** في مقدمته لكتاب **رسائل في التربية الجمالية للإنسان**، أن الجيل الذي قدمت له الحرية عطية لم يكن جديرا بها، وبذلك كان المبكر منحها له، لأن الناس لم يكونوا على قدر كاف من النضج ليتمتعوا بحرية مدنية. إنّ اللوم الذي يلقيه **شيللر** على الثوار هو أنّهم قاموا بمحاولة مبكرة وعملوا على تشريع عقلاني، في

[1] مصطفى (ماهر)، شيللر، حياته وأعماله، مرجع سابق، ص 217.

[2] شيللر (فريدريك)، مقالات فلسفية في المسرح والشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا، المرجع السابق،ص ص 88-89 (الرسالة 5)

حين أنّ الإنسان العقلاني لم يكن قد وجد بعد، كما أنّهم صاغوا تشريعات غير واقعية. لم يكن الناس في القرن الثامن عشر على قدر كاف من النضج. فلتتراجع إذن الثورة العنيفة! لأن الجنس البشري لم يتجاوز بعد مرحلة الحياة في ظل سلطة تكون في وقت لم يكد فيه الإنسان أن يدفع عن نفسه القوة الغاشمة لبهيمته[1]، فإنّ الإنسان الذي يفتقر إلى كثير من الحرية البشرية فهو إنسان لم ينضج بعد للحرية الدستورية، فيقول **شيللر** بخصوص ذلك:« ولإعادة الاعتبار آخيراإلى الإنسان كغاية في ذاته، وجعل الحرية الحقيقية قاعدة للتعاقد السياسي أضغاث أحلام! الإمكانية المعنوية ما تزال مفقودة، وسخاء اللحظة الحاضرة يرتطم بجيل غير مؤهل بعد لتقبله».[2]

إنّ خيبة أمل **شيللر** توافقت مع توقعاته، لكنه لم يعد يستطيع تصور أنّها ستتحقق من الآن فصاعدا من خلال المسار السياسي، الذي سلكته الثورة، بل يجب القيام "بثورة في الإحساس"، أي ثورية روحية، فهي الوحيدة المخولة لتحسين شخصية الفرد، إذ لم يكن من الضروري تغيير الدساتير لتغيير الرجال، بل سيكون تغييرها قبل تجديدها، وهذا هو المنطلق الذي يجب أن ننطلق منه. إذ ينبغي خلق النضج عند الناس الذين يفتقرون له و"التربية الجمالية" وحدها قادرة على ذلك، فهذه التربية ستخلق الواقع الذي يستند إليه التشريع العقلاني. إنّه إصلاح داخلي ينبغي أن يكتمل أولا، وهي المهمة الأكثر إلحاحا لا طائل من ورائه. فالتعليم الجمالي شرط مسبق للحرية السياسية الحقيقية، ويقول **شيللر** في ذلك:« و أنّ الطريق التي يجب أن تتبعها من أجل إيجاد حل عملي للمشكل السياسي الذي تحدثت عنه آنفا، تمر عبر المسألة الجمالية، لأننا عبر الجمال نسلك طريقنا نحو الحرية».[3]

ووفقا لما سبق، يرجو **شيللر** من التربية الجمالية نتائج مهمة في سبيل الحياة الاجتماعية فهو يؤكد أنّ الجمال ليس تعبيرا عن الحرية الأخلاقية للإنسان أو رمزا لها، بل

[1] Schiller (Friedrich), Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme, op.cit, pp.61-62.
[2] شيللر (فريدريك)، مقالات فلسفية في المسرح والشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا، المرجع السابق، ص 88 (الرسالة 5)
[3] المصدر نفسه، ص 79. (الرسالة 2)

هو شرط لهذه الحرية الأخلاقية. فقد اقتنع في الواقع أنّ الحرية السياسية لا يمكن أن تتجسد ولا يمكن أن تكون إلّا امتياز للمواطن الذي يسمو عن طريق الجمال فيصبح جديرا بالحرية الأخلاقية. يقول **لورو** في مقدّمته، أنّ سياسة **شيللر** في الرسائل لا يتضامن من علم الجمال والسياسة والأخلاق، إذ تمنح التربية الجمالية للإنسان، القدرة على التصرّف معه بوصفه "كائنا أخلاقيا" هي وحدها التي تمنحه الحق في الحرية أي: الحرية السياسية والمدنية.[1]

أما إذا عدنا إلى الإنتاج المسرحي **لشيللر** فليس من الصعب أن نراه يفضّل – في وقت مبكر جدا – تطوير انتقاداته للنظام القائم آنذاك، إذ كانت بمثابة موضع تساؤلاته ودعمه لها. ففي مسرحية "**اللصوص**" يقترح عدم تدمير المجتمع القديم بالعنف، وإنّما الأجدر أن يرتقي الأفراد عن طريق التربية إلى التوازن الجمالي، ويرى أنّ المثل الثوري الأعلى يستبدل بمثل إصلاحي عن طريق التربية. ومع مسرحية "**دسيسة وحب**" نجد في إدانته الاجتماعية ، إلّا أنّها تحمل بعدا سياسيا وذلك بإثارة قضية الحكم المطلق، فتلميحات المسرحية كلها هذه (سواء تعلّق الأمر بقوانين تحديد النفقات المالية أم بمظاهر الخلاعة الجنونية والتجارة بحياة البشر) تقصد في الواقع **كارل أوجين دوتنبرغ**، فكانت بمثابة احتجاج **شيللر** ضد سلطة ظالمة وقمعية.[2]

إلى جانب ذلك، المشاكل السياسية التي أثيرت في مسرحية "**دون كارلوس**"، إذ تعتبر أفضل عرض لمعتقدات **شيللر**، ولآرائه السياسية والفلسفية خلال الفترة التي سبقت الثورة الفرنسية. إنّ الأفكار السياسية وقناعات **شيللر** قبل الثورة، وحتى (1791–1790) جعلته بلا شك من بين أكثر المفكّرين والكتاب راديكالية في هذه الفترة، لذلك ليس من قبيل المصادفة ولا الخطأ إذا أعتبره **كارل فريديريك رينهارد** K.F. Rienhard "صديق الثورة"، إذ شارك في تطرف أفكار عصره على الأقل في المجالات الاجتماعية والسياسية.

إنّ محاولتنا الكشف عن المرجعية الفكرية **لشيللر** تبين لنا حدود التأثير الذي مارسه سابقوه عليه. كما تبين لنا حدود استقلاليته عنهم، فهو في بعض مناحي فكره مدين بشكل

[1] Schiller (Friedrich), Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme, op.cit,p.23

[2] عباس (بشرى)، فلسفة الجمال والفن عند فريديريك شيللر، مرجع سابق، ص 177.

أوبآخر لعدّة مصادر، رغم البصمة الفردية التي تطبع فكره، ولكنه في مناحٍ أخرى لا يدين بفكره إلّا لعبقريته الخاصة، التي أتاحت للشاعر الفيلسوف الإبداع الكامل في أعماله الأدبية والفلسفية.

الفصل الثانـي

من مأساة العصر إلى الأفق الجمالي للحضارة

المبحث الأول

عصر التنوير بين الاستنارة والبربرية

فالعصر متنور، بمعنى أن المعرفة قد تم اكتشافها، والتي بمقتضاها أن تكون كافية لكي توجه وتعدل مبادئنا العملية، لقد دمرت روح البحث الحر المفاهيم الوهمية التي ظلت لمدة طويلة تعيق الوصول إلى الحقيقة، وقوضت الأرضية التي بنى عليها التعصب والخداع. ونقى العقل نفسه من أوهام الحواس والسفسطة المخادعة...، ما الذي يجعلنا لا نزال على بربريتنا؟

Schiller (F), Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme, p.105.

المبحث الأول: عصر التنوير بين الاستنارة والبربرية

كما هو معروف، كان عصر الأنوار بمثابة عصر التقدم الذي يعمل على الإعلاء من شأن العقل، ومن خلاله مكنت الإنسان من تطوير الإنتاج، وتحصيل التقنية، والعلم. إلا أنه في حقيقة الأمر ما هو إلا استبداد مستنير، يقدم صورة قاتمة عن المجتمع الحديث، وعن إنسان هذا العصر، فسيادة الفلسفة النفعية التي تقر بأن الحاجة هي التي ينبغي أن تسيطر على جميع الأصعدة. والتطور العلمي، والتقني مما يضيق الخناق فيما يتعلق بالفن، والإبداع، فالإنسانية هي التي تنحني تحت نيران الطغيان والاستبداد السياسي، والإرهاق المعنوي.

وأمام هذا الواقع المتردي، في جميع المستويات هو الذي خلف أزمة روحية عملت على اغتراب الإنسان، وضياع حريته، وفقدان التوازن مع ذاته ومجتمعه، وذلك جراء تمزق الطبيعة الإنسانية.

أولا- موقف شيللر من عقلانية التنوير الكانطي

يرسم لنا **شيللر** لوحة قاتمة لواقع الإنسان في خضام الحضارة الغربية، والمجتمعات الأوروبية الحديثة التي ألمها الهون والانحطاط، والظروف اللاإنسانية التي بدأ يعرفها الإنسان في هذه الأزمة، وهذا ما أكده في الرسالة السادسة من كتابة **رسائل في التربية الجمالية للإنسان**، يقول بخصوص ذلك:« ولقد كان الذي أصاب الإنسانية الحديثة بهذا الجرح وابتلاها به هو الحضارة بعينها »[1] إن صورة الإنسان المنوطة بذاته وأفعاله موسومة في دراما العصر الحالي الذي ألمى به الحضور والضعف والانحلال، وكذلك الانحراف البشري رغم ما نشدته فلسفة التنوير من قيم.

[1] Schiller (Friedrich), Lettres sur l'éduction esthétique de l'homme, op.cit, p. 95. (Lettre 6)

لقد مارس التنوير تأثيرا كبيرا على تكوين النظرة العامة الاجتماعية للقرن الثامن عشر، إذ يرى الباحث البلجيكي **رولان مورتييه**، أن القرن الثامن عشر هو أول عصر في التاريخ يشعر بذاتيته وكيانه ووحدته، كان يشعر بأنه مكلف بتأدية رسالة مهمة للبشرية هي التنوير[1]. وتتميز هذه الحركة الفلسفية بفكرة عدم الثقة بالتقاليد والتفاؤل بالإيمان والعقل، والدعوة إلى التفكير والحكم على أساس التجربة الشخصية وأما الهدف المنشود هو انتصار العقل على الخرافة، ويستلزم ذلك سيطرته على الطبيعة، والتمسك بالعلم والمعرفة اللذان يدونهما يصبح العالم فوضى.

إلى جانب ذلك، فإن التنوير كحركة ثقافية تاريخية أدت إلى الدفاع عن العقلانية ومبادئها، وصنف كوسيلة لتأسيس النظام الشرعي للأخلاق والمعرفة، وذلك لتهيئة الأذهان لتغيير الأنظمة الاجتماعية والسياسية والثقافية، وكان محورها الأساسي هو فكرة التقدم الإنساني، فالتنوير الكانطي يعني تحرير الإنسان من حالة وصالة يفرضها على نفسه، وترجع إلى العجز عن استخدام ذكائه دون توجيه خارجي[2] .

إن حالة الوصاية–حسب **كانط**– ليست ناجمة عن الافتقار إلى الذكاء، بل هي نقص عن شجاعة الفرد وتصميمه في استخدام ذكائه دون مساعدة من قائد لها، كانت حركة التنوير تعمل على نشر أفكار جديدة جريئة ثورية، حول الكون، والإنسان والمجتمع والدولة، وراحت تتجذر أعمق من ذلك في تربية الفكر. ولكن هذا لا يتم إلا بخروج الإنسان من قصوره في استخدام عقله، وهذا ما صرح به **كانط** في مقاله له، **"ما التنوير؟" Que' est-ce que les lumières.** كتبه عام 1804، إذ عرف الأنوار:« خروج الإنسان من اقصوره الذي هو مسؤول عنه، والذي يعني عجزه عن استعمال عقله دون إرشاد الغير، وإن المرء

[1] صالح (هاشم)، مدخل إلى التنوير الأوروبي، ط1 (بيروت: دار الطبيعة للطباعة والنشر، 2005) ص 138.
[2] بوبر (كارل)، بحثا عن عالم أفضل، ترجمة أحمد مستجير، (مكتبة الأسرة، 1999) ص 143.

نفسه مسؤول عن حالة القصورهذه عندما يكون السبب في ذلك ليس نقصا في العقل، بل نقصا في الحزم والشجاعة في استعماله دون إرشاد الغير« تجرأ على أن تعرف » [1] .

التنوير إذن، هو خروج الإنسان من مرحلة القصور العقلي وبلوغه سن النضج حتى يصبح للفرد القدرة على استعمال عقله في كل المسائل الدينية بثقة ومنهجية سليمة، ومنه يتم الوصول للتحرر من الوصاية التي جلبها الفرد لنفسه، وعجزه الذي يظهر من خلال ضعفه لاستعمال فكره بطرق مفيدة من أجل التحرر، وذلك لكي تنبعث الروح النقدية التحررية لتجاوز تشاؤمية العصور الوسطى، فالتنوير أنتج إبداعات أدبية وفنية عالمية، اتسمت بالشجاعة الكافية لاستخدام العقل لمناهضة التفكير الغيبي والتحرر من الأوهام لمنح آفاقا جديدة في البحث والدراسة والمعرفة، فلسفة التنوير هذه تعتد بالعقل ، والاستقلال بالرأي، وتؤمن بأثر الأخلاق، وتقوم على فكرة التقدم والتحرر من السلطة والتقاليد[2].

وبالتالي، فالهدف الرئيسي الذي يسعى إليه عصر التنوير لتحقيقه هو عقل مستقل يسير في اتجاه مستقيم نحو التقدم بعيدا عن السلطة الكنائسية، وتكوين فلسفة الجمهور، تكون بديلة للفلسفة القديمة وتهيئة الأذهان لتغيير الأنظمة الاجتماعية والسياسية والثقافية التي باتت لا تتلاءم مع روح العصر، وكان محوره الأساسي هو التقدم الإنساني الذي ينبثق عن قدرة العقل البشري لاستنارة العصر.

لقد سعت هذه الحركة إلى تحرير الإنسان من التقاليد الإقطاعية المستبدة للملكية الخاصة، كما ارتكزت على العلم والعقل في المستوى الثقافي، وعلى الحرية والمساواة في المستوى الاجتماعي. وأخيرا وفي مجمل القول نستخلص أن التنوير يرتكز على العدل، والديمقراطية على المستوى السياسي، فمسعاها تأسيس لحضارة جديدة مبنية على فكرة

[1] كانط (إيمانويل)، في تأملان في التربية ماهي الأنوار؟ ما التوجه في التفكير؟، ط1، ترجمة محمود بن جماعة (تونس: دار محمد على نشر، 2005)، ص 85.

[2] عمارة (محمد)، الإسلام بين التنوير والتزوير، ط1، (القاهرة: دار الشروق، 1990)، ص 19.

الحقوق، أي حقوق الضمير الفردي، وحقوق النقد، وحقوق العقل، وحقوق الإنسان والمواطن، فهذه نتيجة لاستنتاج المعرفة الفكرية التي جرت في أوروبا تحت اسم "التنوير".

لكن حسب **شيللر** ما يدعو إليه لم يتحقق في الواقع الإنساني، إذ لم نجد له أثر في الحضارة التي عرفتها المجتمعات الأوروبية الحديثة في حياتها الاجتماعية، والسياسة والحضارية ضمن مسارها التاريخي. يوضح ذلك في قوله:« تمنحنا الطبقات المتحضرة مشهدا إرتخاءا وميوعة أكثر إثارة للاشمئزاز، وفساد طبع يدعوا إلى مزيد من الاستيلاء، لكونه نابعا عن الحضارة نفسها»[1]. وما استولى على الإنسان من جرائها، ذهن مشتت وإنسان مشوه أخلاقيا فاقدا للحرية واستقلاله الذاتي والمحروم من السعادة الحقيقة. إن أنوار العقل على حد قول **شيللر**: «لا يكفي أن نقول إذا أن أنوار العقل لا تكون جديرة بالاحترام إلا إذا انعكست على الطبع.... ذلك أن الطريق إلى العقل لا بد أن يمر عبر القلب، هكذا تكون تربية الإحساس الحاجة الأكثر إلحاحا لعصرنا، لا لأنها تمثل وسيلة لجعل فهمنا الأفضل للحياة أكثر نجاعة فحسب، بل بالذات لأنها تحرك باتجاه تصحيح الرؤية»[2] .

إن تشكيل الإحساس الذي يتحدث عنه **شيللر** هو القدرة على الإحساس، حسب رأيه إذا كان الفرد يجب أن يستفيد فهمه الخاص، حتى يصبح في حالة نضج وتحرر نفسه من الوصايا الدينية والسياسية، فإنه يتعرض لخطر الانسحاب من كلياته الحسية، وذلك من خلال العقلانية العمياء، والتي دعت إليها عصر الأنوار، لذا يخضع الإنسان مرة أخرى إلى فقدان فعاليته في المعرفة والحياة، أي تبيان العلاقة الكامنة بين العقل الخالص والعقل العملي.

فالإشكالية التي تطرح هنا، أن الإنجازات الفلسفية والعلمية لعصر الأنوار، تنقطع تدريجيا عن الحس السليم، ومن التجربة المستمدة من طرف الإنسان. علاوة على ذلك، فإن **شيللر**

[1] Schiller (Friedrich), Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme, op.cit, p. 93. (Lettre 6)
[2] شيللر (فريدريك)، مقالات فلسفية في المسرح و الشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا، مرجع سابق، ص 93 (الرسالة 8)

من الأوائل الذين أشاروا إلى التجاوزات السياسية والاجتماعية التي قد تسبب في تطوير العقل على حساب الحساسية، لهذا فهو يساند فكرة« كمال الإنسان» الذي اعتبره وريثا **لليسينغ** Lessing، إن المعرفة التي لا تمر من القلب أو التي لا تأتي من الشخصية أو الطبع، أي لم يتم تجسيدها وتفردها، فهي معرضة للخطر، وتلحق الضرر بمشروع التنوير.

وبما أن عصر الأنوار إنجاز للعقل وتمجيده، اتضح بعد ذلك أن هذا المشروع لم يعد مؤهلا أو قادرا على تحرير الإنسان من مختلف أشكال السيطرة التي أصبحت تهدد وجوده، وبهذا نشهد على الإنحراف الذي عرفه التنوير والعقلانية عبر مسارها التاريخي الذي عرفته الحضارة الغربية، وكيف تم التراجع عن قيم التنوير (العقل – الحرية – التقدم) التي كان هدفها تحرير الإنسان، لذا كيف نفسر تدمير العقل التنويري لنفسه، بحيث أصبحت الإنسانية تخوض في حالة جديدة من البربرية بدل من أن تصل إلى حالة إنسانية حقيقية؟

عند التحدث عن فكرة " البربرية "la Barbarie* في عصر الأنوار يمكن أن يكون في موضع متناقض، لأن عصر الأنوار ينطوي على انتصار " الحضارة " Civilisation على البربرية** ومن المؤكد أن كلمة " الحضارة " هي واحدة من تلك المصطلحات التي لا تتخذ معناها إلا من خلال ما يعارضها، فإننا حتى اليوم مازلنا نتحدث عن حاجة ملحة لحماية الحضارة من البربرية[1]، لكن فكرة البربري لم تكن مجرد إحباط للمفاهيم التي أراد هذا القرن

*يجب الإشارة أن في القرن الثامن عشر في عبارة "البربرية " و"الهمجية " غالبا ما اعتبرت مرادفا ومع ذلك لكي نكون أكثر دقة، فإن كلمة "الهمجي" هو الفرد الذي يعيش خارج الدولة أو " المجتمع المدني" فهذه الكلمة تعارض كلمة "المواطن" بالمعنى الواسع للكلمة.

أما " البربري" يعارض "المتحضر" لذلك نجد المعارضة بين الهمجي " والمواطن " بحكم سياسي، في حين أن المعارضة بين " البربري" و"المتحضر" بحكم ثقافي.

**لقد أشار شيللر في جل مؤلفاته إلى هذه المفارقة بين التنوير والبربرية، بعدة مصطلحات، نذكر أهمها: تشرذم – فقدان الانسجام – تمزق – صراع – انحطاط – الفساد – الانفصال عن الطبيعة – انحراف الطبيعة الإنسانية – عبودية – الانحدار – الانحلال – الفوضى – توازن الشر – التفتت.

[1] Lee (Young-Mock), La notion de « barbare » au siècle des lumières,2001, p.76.

"المستنير" أن يبين قيمتها مثل الأدب والحضارة والثقافة، وإنما أن يبين انحراف هذه القيم عن مسارها الحقيقي وذلك لخدمة الإنسانية.

نجد في **رسائل في التربية الجمالية للإنسان** والتي كتبت في سبتمبر 1794 إلى غاية جوان 1795، محتوى السؤال الجوهري الكانطي القائل: «هل نعيش حاليا في عصر مستنير؟ يكون الجواب: كلا، بل عصر يسير نحو الأنوار Propagation des lumière كمعنى أن التفكير في استعمال عقلك أنت ذاك هو شعار الأنوار[1]. -Penser par soi même، الذي لم يكن منتشرا بقوة في عصره، لأن الأفراد لم تتح لهم القدرة على استعمال عقولهم بثبات وإحكام في أمور الدين حول إرشاد الغير. ومن جانب آخر، يعود إلى وجود بعض العراقيل التي تحول دون تعميم الأنوار أو الخروج من حالة القصور، التي تسببوا في وجودها، إلا أنها تتقلص شيئا فشيئا، لذا سمي هذا العصر بعصر يسير نحو الأنوار.

لكن توصل **شيللر** بعد عشرة سنوات (1794)، من أطروحة **كانط** إلى تشخيص جديد، وذلك في مراجعة مفهوم الأنوار بالمعنى الكانطي، إذ يرى في التنوير هيمنة الفهم النظري[2]، رغم أن العصر مستنير، إلا أن هذا التطور جاء على الصعيد النظري بمفاهيم جديدة وجديرة بالتأمل، لكن هذه المفاهيم ظهرت في عصر لم تكن فيه الأخلاق ناضجة وقادرة على القيام بوثبة كبيرة تمكنها من مراعاة الأفكار.

ورغم هذا التطور الذي عرفته الأنوار على الصعيد النظري إلا أن العصر مازال في بربريته، ويؤكد **شيللر** على ذلك، بقوله: «فالعصر مستنير،أي أن المعارف التي بمستطاعها أن تكون كافية لكي توجه وتعدل ممارساتنا العملية قد تم اكتشافها ونشرها على نطاق واسع، وروح البحث الحر قد بدد المفاهيم الوهمية التي ظلت لمدة طويلة من الزمن تعيق الوصول

[1] Mondo (Jean), (Textes choisis et traduit par), Qu'est-ce que les lumières ? (France : Presse universitaire de bordeaux, 2007), p. 15.
[1] Berner (Christian), De Kant à Schiller ; Remarque sur l'accomplissement des lumières dans les « lettres sur l'éducation esthétique de l'homme », Paris, EUD, 2001, p. 01

إلى الحقيقة، وصدع الارضية التي أقام عليها التعصب والخداع عرش سيطرتها، نقى العقل نفسه من مغالطات الحواس ومن السفسطائية المغالطة...، مالذي يجعلنا نستمر في البقاء على همجيتنا؟ » [1].

تعود أسباب استمرارية البربرية إلى العقبات المعرقلة للفكر المستنير، وعلى الرغم من التفكير المتقدم، لكن يشاهد في الواقع تحول روح العصر إلى المنفعة والحاجة ولا يزال هذا، يفتقد إلى الوساطة التي تسمح لروح التنوير أن يستقر في الأخلاق. إلى جانب ذلك، إذا اعتبرنا الأنوار بمثابة ثقافة نظرية بالمفهوم الكانطي، لقد أخطأت –حسب **شيللر**– لما اعتدته كمسار لتقدم الإنسانية، وهذا ما يبرر مشروعية تساؤل **شيللر** حول جدوى الاستمرار في الحالة البربرية، وأن تكون ذو أصل بربري بالنسبة **لشيللر**، هو شكل من أشكال الاغتراب Une forme d'aliénation، وذلك أن يكون الإنسان مناقضا لنفسه، رغم ذلك، لا ينكر **شيللر** إنجازات عصر الأنوار بقدر ما يشك في عدم كفاءتها في الواقع الإنساني، إذ يحيلنا الإنجاز على الصعيد النظري للأنوار إلى التضارب بين« العقل النظري » و« العقل العملي »، وبين الثقافة النظرية و« الثقافة العملية » ، وبذلك رسخت الأنوار مبدأ الثنائية* بوصفها واقعة حضارية تصبح التعبير الذي يميز العصر، ونتاج متناقض له، ويقدمها **شيللر** بمثابة شر العصر.

بهذا يخلص **شيللر** إلى أن عصر الأنوار بمثابة الاسترخاء الذي يمنع الإنسان من العثور على الشجاعة والحزم بالتفكير بذاته وفي ذاته، مقارنة بالمفهوم الكانطي للأنوار

[2] شيللر (فريدريك)، مقالات فلسفية في المسرح و الشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا، مرجع سابق، ص ص 91-92 (الرسالة 8)

***ثنوية (ثنائية)** Dualisme: المقصود به " التقابل الجذري " الذي تبد والعلوم الاستدلالية وعلوم المشاهدة، مظهره له والذي يمكن تقريبة من ثنائيات أخرى: العقل والتجربة – المثال والواقع الممكن والحادث – القانون والأمر الواقع – الروح والمادة – عد إلى:
أندريه لالاند موسوعة لالاند الفلسفية، تر، خليف أحمد خليل وإشراف أحمد عوينات، المجلد الأول (A.G) (بيروت: منشورات عويدات، 2001) ص 306.

باعتبارها خروج الإنسان من قصوره، وعجزه عن استعمال عقله، وذلك ليس نقصا في العقل، بل نقصا في الشجاعة في استعماله، لكن ليس هذا الطموح الكانطي الذي لم يجد له **شيللر** مفرداته الحقيقية في الواقع. ولحل هذه المشكلة، من الضروري البحث عن المسببات لمعرفة ما الذي يعيق الإنسان من إيجاد الشجاعة والقوة للتفكير بنفسه.

1-مساوئ الحضارة الأوروبية

أ-تخصص العلوم: الاستبداد المستنير

تفتح الحضارة آفاقا جديدة للإنجازات ملبية لمطالب الإنسان في مجالات عدة، لكنها في الوقت مفاهيم جديدة مجالات جديدة للهدم والبربرية، إذ كرست الحضارة على الصعيد النظري مفاهيم جديدة تعبر عن إرادة القوة العقلانية، وهوالذي أتاح للعقل الإستيلاء على أكبر قوة فيه، وذلك تمكن العلم على وطد سلطته الكبرى، مما أدى إلى تقسيم العمل الذي هيمنت عليه عملية البحث عن القوة الفعالة، لكن سيادة الفكرة النظرية تولد تباينا صادما بين مصير الأنواع ومصير الأفراد[1]

لذا يعزى التقدم العلمي والتقني في جزء كبير منه إلى بروز فكرة التخصص العلمي الدقيق لما شهدته الصناعة وتقدم العلوم وفنون الإنتاج في القرن الثامن والتاسع عشر، وذلك عندما بدأت الصناعة تستخدم عددا كبيرا من الآليات والماكنات التي تؤدي كل منها وظيفة معينة، ولكن عمق هذا التطور هو الحس النظري الذي يغلب عليه جانب المنفعة، وبهذا يضحي الفرد «الحس» في سبيل «العقل» أو «العلم.»

ومن جانب آخر، الفرد هو تعبير عن فصل أولي بين الفكرة والحياة، وإشارة ترمز إلى التمزق العميق للإنسان، وإلى تشرذم الواقع وهذا ما عبر عنه **شيللر**:« جراء تقسيم العلوم واتساع مجال الخبرة مما أدى إلى الفصل في الحرف والأعمال » [2]. وهذا ما أدى أيضا، إلى

[1] Castillo (Monique), Sensibilité et Dualisme dans les « lettres sur l'éducation esthétique del'homme », Paris, Presse Universitaire de France, 1992, p.444.
[2] Schiller (Friedrich), Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme, op.cit, p.95. (Lettre 6)

تخصص الإنسان في مجاله والذي أصبح قانونا حتميا للذين يعملون، إذ تفرض عليهم الحياة المعاصرة تباينا متزايدا في نشاطاتهم، وبدلا من أن تتسم طبيعته بطابع الإنسانية، إذ به يصبح موسوما بطابع حرفته ، ويقول **شيللر** بخصوص هذه المسألة:« أن الإنسان الذي لا يهتم بنشاطه المعني سوى جزء صغير ومعزول من كل لا يحصل سوى تأهيل متبعثر فلا تثبت في أذنيه، في صورة دائمة سوى الضجة الرتيبة للعجلة التي يديرها، فلا يطور أبدا تناغم كينونته، وبدل أن (يكون انعكاسا) يطبع في طبيعته علامة الإنسانية، ينتهي إلى أن يكون انعكاسا وحسب لمهنته ولعلمه » [1].

إن هذا التخصص يعرقل التطور المتناغم لملكات الإنسان يجعل الناس غرباء عن بعضهم البعض، وافتقاد العامل لإنسانيته بعد استغلاله، كما أن مبادراته الفردية وإبداعاته تقل أو تنعدم إزاء نظام تقسيم العمل. كما أن التخصص يسبب انغماس الإنسان في إطار محدد وصغير جدا، مجردا عن المجتمع بصورة يصعب معها لمسه كجسم واحد شامل، إذ يسلب الفرد إمكان شعوره بنفسه كإنسان مساهم في الحياة، والسبب في ذلك كون التخصص يعمل على نمو الفرد من جهة واحدة ويعطله من سائر الجهات. لذلك فإن عقلانية الحضارة عند **شيللر** هي عبارة عن عجز لتوحيد ما شتت عناصره، وبدلا أن تقيم نظاما يمكن الفرد من إخفاء جانبه الحسي لإدراك ذاته، فهي تخضعه لإفقارها وإضعافها، وتقلص الدائرة التي يتحرك فيها كل فرد، وتجعله تبعا لذلك منغمسا في تقييم الخبرة محاولا تطبيق قواعد عملها الخاص على كل عمل ومجال دون تمييز.

مما نجم عن ذلك، امتداد التخصص إلى مجالي الشعور والفعل، ذلك أن خياله لا قدرة له أن يمتد إلى أنماط من التصور وذلك راجع لقصر ذاته وحصرها داخل حرفته ومهنته، وهذا ما يوضحه بقوله:« إلا أن السيادة اليوم للحاجة وهي التي تخضع الإنسانية لسلطان هيمنتها للطغيانية لقد غدت النفعية الصنم الأكبر، وغدا كل القوى أن تكون مسخرة لها،

[1] Schiller (Friedrich), Lettres sur l’éducation esthétique de l’homme, op.cit, p .77. (Lettre 6)

وعلى كفه هذا الميزان الوضيع لا يكون الفن من وزن يذكر، ومجردا من أي نوع من الدعم، يرى نفسه ينسحب من السوق الصاخبة لهذا القرن، وفي الوقت نفسه يواصل العقل الاستقصائي للفلسفة انتزاع المقاطعة تلو المقاطعة من مملكة الخيال، فيما حدود الفن تتقلص باتساع حدود العلم، » [1]، لأن العصر مقرونا بالنفعية، وبتوسع السوق، بينما يتقدم التطور العلمي والتقني بخطى كبيرة، كما يوسع العلم من مجاله، ويضيق حدود الفن.

لذلك، فإرادة تحرير الفرد من ضيق أناه جراء العلم والتخصص يستوجب خلق إنسانية حقيقية، وذلك بالتغاضي عن أي خصوصية فردية، والابتعاد عن أي تصنع من أجل التوصل إلى أسلوب يعبر عن وحدة وكلية الإنسان وإلى نموذج يعبر عن الشكل في قيمته الموضوعية، وهذا النمط الذي كانت عليها المدن الإغريقية، هذا ما يوضحه **شيللر** في قوله:« حيث استمتع كل فرد بحياة مستقلة وكان بوسعه متى دعت الحاجة إلى أن يكون كلا في ذاته، فهذه الطبيعة قد أخلت مكانها الآن لنموذج بارع من الميكنة والآلية (...) فالدولة والكنيسة والقانون والأعراف كلها قد عمها الآن التمزق والتفكك، وفصل الاستمتاع عن العمل وفصلت الوسائل وفرق ما بين بذل المجهود والعائد المردودي » [2] .

وبهذا كله، فإن الوضع الحالي باعتباره حالة من الاستبداد المستنير Despotisme éclairé وذلك من خلال منتجات الحضارة من التقدم العلمي والتقني واتجاه العلوم نحو التخصص الذي يعتمد على نزعة يهيمن عليها التجريد، وباعتبارها خاصية حضارية كرستها فلسفة الأنوار، إذ هدمت هوية ووحدة الإنسان. وإلى جانب ذلك، فالحضارة النظرية تكرس فكرة الثنائية بوصفها واقعة حضارية، إذ تصبح تعبيرا عن ما يميز الحضارة من تقسيمات التي هي نتاج عن تفسير القوة العقلانية الصورية، لتعجل سيادة العلم على الفن ليكون غريبا عن الحس والتضحية بالفرد في سبيل الدولة والتضحية بالحس في سبيل العقل، والتضحية

[1] شيللر (فريدريك)، مقالات فلسفية في المسرح و الشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا، المرجع السابق، ص 78 (الرسالة 2)

[2] Schiller (Friedrich), Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme, op.cit, 95. (Lettre 6)

بالفن في سبيل العلم،[1] ولخلق الانسجام و التوفيق بين مفردات التعارض ، لا يتم إلا بصقل الحساسية وتتمرد على العقل، وتعمل على تغليب الغريزة الوحشية.

ب- الاغتراب السياسي بين الفرد والدولة

إن شعار الأنوار بالمفهوم الكانطي أن يكون المرء الحزم والشجاعة في استعمال عقله دون إرشاد الغير، لكن يرى **كريستيان بيرنر** Christian Berner في مقاله "**من كانط إلى شيللر**" De Kant a Schiller " أن فلسفة الأنوار أخفقت في مشروعها، وذلك لتكريسها للثقافة النظرية La culture théorique التي من خلالها وجد الإنسان نفسه أمام متناقضات، مما أعاق إمكانية تحقيق شعار الأنوار، وذلك بعدم قدرة الفرد على التفكير بذاته[2]، وجعله خادما للإنسانية.

ومن هذا المنطلق، أصبح الفرد يعمل أكثر في خدمة الدولة على خدمة نفسه* لذا اتجهت الدولة الحديثة إلى خلق الفجوة بين المواطنين، بدلا من تكريس وجودهم ورفاهيتهم وهم محكومون بالقيام بمهمات جزئية لا ينجزونها بكامل إنسانيتهم، حتى إن الدولة تفرض عليهم الطريقة التي ينبغي إتباعها في ممارسة نشاطاتهم فقد أصبحت محركا لآلية مجردة لا يوجد فيها علاقة بين الأخلاق والقانون، إنها غريبة كل الغرابة عن مواطنيها بهذا أصبحوا غرباء عن بعضهم البعض.[3] كما أن الفرد يتلقى قوانينه كقيود تعسفية غريبة عنه، فهي تميل إلى إهمال الحياة الواقعية للأفراد، واقتصر اهتمام الدولة على الوظيفة التي يشغلها الفرد داخلها، هذه القيود التي فرضت عليه بصيغة صارمة دقيقة، قيدت في المرء كل تفكير حر، ومنعته من تطوير ملكاته، وذلك لانحصاره في هذا الدور المنوط له.

[1] Castillo (Monique), Sensibilité et Dualisme dans « les lettres sur l'éducation esthétique de l'homme » ,op.cit., p. 444.

[2] Berner (Christian), De Kant à Schiller, Remarque sur l'accomplissement des lumières dans les « Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme », op.cit, p. 03.

*يمكننا هنا التعرف على بعض العناصر المكونة لمفهوم الاغتراب الذي طوره هيجل وماركس.

[3] عباس (بشرى)، فلسفة الجمال والفن عند فريدريك شيللر، مرجع سابق، ص ص 285-286.

وعلى هذا النحو، يقول **شيللر** موضحا هذه الفكرة: « وهكذا تخمد بالتدريج جذوة الحياة الواقعية للفرد، كما يمكن للحياة المجردة للكل أن تمتد بوجودها الباعث على الرثا، ولتظل الدولة مغتربة عن مواطنيها. وأيضا، تحت ضغط الحاجة إلى التخفف من عبء تنوع مواطني الدولة، وذلك عن طريق تعدد الطبقات، ولا يمكن للدولة أن ترتقي إلى الإنسانية إلا عن طريق التصور، بهذا تفقد الهيئة الحاكمة قدرتها على إدراك الإنسانية» [1] ، مما يخلق عجزا لدى السلطة على التعامل معهم بوصفهم كائنات واقعية، وفي مقابل ذلك تنعدم ثقة الأفراد بحكوماتهم، مما يدفعهم إلى اللامبالاة تجاه التشريع الرسمي للدولة.

كما لزم عنه أيضا، خلق تفاوت كبير بين الطبقات، ووسعت الهوة الفاصلة بين الفرد والإنسان المثالي، وأن الطبقة المحكومة تشهد اضطرابا سياسيا يشجع على نشر الغرائز الفوضوية، وكذلك يشهد لدى الطبقات المثقفة انحرافا متأتيا من أنانية الطبقة الراقية، يجسد التفاوت بين الطبقات شكلا مفرطا للشقاق بين المثالي والواقعي. وبهذا المعنى، فالمجتمع والدولة الحديثين جعلا من الأفراد صيغة مجردة، لا يشعرون بأية قرابة مع الدولة، التي لا تولي اعتبار لواقعيتهم الملموسة لأن المجتمع قد انفصل عن الطبيعة، وأصبح العقل النظري غريبا عن الواقع.

وبهذا يتجلى مفهوم الاغتراب L'aliénation عند **شيللر** بوصفه حالة سلبية، لانفصال الإنسان عن ذاته، وذلك بعدم قدرته على التفكير في ذاته من جهة، وانقساما في وجوده بين الواقع والمثال من جهة أخرى. رغم أن كل فرد حسب **شيللر**:« ينطوي في داخله على نموذج إنسان مثالي[2]»،ومهمة الفرد الانسجام مع هذا النموذج المثالي لطبيعته الموحدة، ويكون ممثلا ومجسدا من خلال الدولة، باعتبارها الشكل الموضوعي والقانوني، لكن نجد أن هناك طريقتين مختلفتين لتوافق الإنسان الزمني مع إنسان المثال، وتعتبر الدولة المجسدة لهاتين

[1] Schiller (Friedrich), Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme, op.cit, pp. 96-97. (Lettre 6)
[2] Ibid. pp .96-97. (Lettre 6)

الصيغتين وذلك بسيطرتها على الأفراد، إما من خلال قهر يمارسه الإنسان المجرد على الإنسان الملموس (التجريبي)، وهذا يعني إلغاء الدولة للفرد، وإما عن طريق تماهي الفرد مع كيان الدولة، وذلك بأن يرتقي الإنسان الملموس إلى منزلة الإنسان المثالي[1]. وإذا حقق الإنسان هذه الوحدة فإنه سيبقى على خصوصية ذاته ومن وراء سلوكه يتمظهر الجانب الاجتماعي، ومنه ستكون الدولة منفذا ومعبرا عن طبيعته وشرعيته الباطنية، ولن تكون سوى الأداة المعبرة عن غرائزه الجميلة. وإن ظلت شخصية الشعب تحمل تناقضا بين الإنسان الذاتي والإنسان الموضوعي، فنجد أن هذا الأخير يعيش مواجهة حادة بينهما، مما يجعل الثاني– الإنسان الموضوعي– لا يستطيع أن يفرض نفسه إلا بقمع الأول وقهره، ومن هذا التناقض تلجأ الدولة إلى شدة الصرامة القانونية في التعامل مع مواطنيها، وإن سعت على أن تدوس على الفرديات فهذا راجع إلى رغبتها في التهديد لكيانها.

وبهذا المعنى، نتوصل إلى أن أحاسيسه طاغية على مبادئه، وبهذا لن يتمكن الفرد بلوغ كماله وإنسانيته بصورة تامة، لأن الدولة تقيم تعارضا بين الموضوع والذات– كل واحد غريبا عن الآخر– وبين الفعل الإنساني والحياة الداخلية للإنسان، لذا غدت الدولة حسب **شيللر** «عاملا فاعلا للشر» [2] .

هكذا نشأت حياة جمعية آلية جراء هذا التعارض والاغتراب، واتخذت الإنسانية –حسب **شيللر**– طريق آخر غير الذي يجب أن تكون فيه، فأصبح الإنسان غريبا، وذلك بالتفرقة بين الروح التأملية L’esprit Spéculatif والروح العملية L’esprit pratique، إذ أن الأولى قصرت ذاتها في البحث في عالم المثل، وبهذا أصبحت غريبة في عالم المادة، فهجرتها لحساب الصورة. أما الروح العملية فأجبرت أن ترى الحرية في مجالها الخاص، وحصرت نفسها في الذاتي. فالدولة يجب أن تتأسس هي بذاتها منذ البداية على أساس من إنسانية

[1] Schiller (Friedrich), Lettres sur l’éducation esthétique de l’homme, op.cit, p.126. (Lettre 12)
[2] Ibid.p.126. (Lettre 12)

أفضل، بدلا من القول، بقدرتها أن تؤسس هذه الإنسانية الأفضل فهي –الدولة– تعرض علينا بالأحرى صورة عكسية تماما، فهي قاصرة أن تعرض ذلك النمط من الإنسانية الذي يجب أن تحققه كشرط ضروري ولازم لإصلاحها.

ج–المسيحية بين العالم الحسي والميتاحسي

إن المشكلة الدينية عند **شيللر** تكمن في المعارضة بين العالم الحسي والعالم ما فوق المحسوس Supra- sensible الذي كرسته أيضا الديانة المسيحية، فالحضارة الحديثة تفضل الإنسان عن الآلهة، بل أكثر من ذلك فهي تنكر وجود الآلهة، والاتحاد بين الآلهة والناس تعد الصيغة الأعلى لفكرة وحدة الشمل La Totalité التي تشكل مع فكرة الحرية أحد أقطاب التأمل النظري في كتابات **شيللر** المهمة[1]. ويستحضر ثقافة الإغريق، ويعرض لنا مثالا عن الاتفاق القائم بين عالم الإنسان وعالم الآلهة إلى درجة تشبه الإنسان بصورة الآلهة، وهذا ما نراه عند **هوميروس** Homère في تصويره للعلاقة بين الإنسان والآلهة، وفي وصفه للآلهة ودورها، ففي أشعاره تظهر الآلهة فوق جبل الأولمب Olympe أشبه بالمجتمع البشري، لكنه مكتوب بأحرف كبيرة، فريوس هو السيد المسيطر والقائد الأعلى، وأب الآلهة والبشر، ثم هناك بعد التخصصات في الوظائف، فهيرا هي حارسة الزواج، وأرتميس هي ربة الطبيعة البرية كما أن ديميتر أصبحت الأم[2].

هكذا تظهر الآلهة عند اليونان بصورة بشرية للناس، يأكلون ويشربون ويتزوجون ويختفون كما يشاءون، تجرهم إلهام الرماح فيتألمون، وهم حادثون وجدوا في الزمان. ومن الناحية الخلقية لهم شهواتهم وعصباتهم، ورغم هذا التقارب بين الإنسان والآلهة، إلا أن هناك

[1] عباس (بشرى)، فلسفة الجمال والفن عند فريدريك شيللر، مرجع سابق، ص 43.

[2] جفري (باروند)، المعتقدات الدينية لدى الشعوب، تر: إمام عبد الفتاح، مراجعة عبد الغفار مكاوي (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، 1993)، ص22.

سائلا عجيبا يجري في عروقهم فيكفل لهم الخلود.[1] ويظهر **هوميروس** في **"الأوديسا"** المقارنة بين الآلهة والبشر في حديث الآلهة إلى البطل اليوناني أوديسيوس قائلة: « إنك تفوق البشر والآلهة مكرا ودهاءا ... وكلانا يتفنن الكذب الذي ينفع ولا يضر فأنت بين البشر أرجحهم عقلا وأفصحهم لسانا » [2]. لذا فالأساطير اليونانية لم تنقص من مقدرة الآلهة، بقدر ما رفعت قيمة الإنسان، وذلك الماضي البعيد أين نجد التناغم بين الدين والعادات، بين المثالي والواقعي، فالفن اليوناني يمثل الوعي الفلسفي والديني، فالآلهة تأخذ مسرح الأحداث، لتستعير مواضيعها من التقاليد والأعراف، فحياتهم السياسية والاجتماعية، وحياة الخيال وحياة الروح تتفاعل وتنسجم فيما بينها، وبهذا يستمر كل عضو في نموه الطبيعي، دون التعدي على الأعضاء المجاورة[3]

إلى جانب ذلك، عبرت هذه الصورة الإنسانية للآلهة عن خصائص الروح الإغريقية، تلك الروح التي لم تعرف إلها مفارقا، بل لم تعبد قوى الطبيعة المؤلهة بقدر ما عبدت الإنسان، فالحضارة الإغريقية أكدت على الانسجام الحاصل بين حياة الآلهة وحياة الإنسان. وكانت ديانتهم تعبر عن نزعة أنثروبومورفيه[4]Anthropomorphisme،* إلى حد ألا تتصور الآلهة إلا على صورة البشر بكل أهوائهم ونقائصهم، وبهذا ترتبط الآلهة بدرجة الثقافة الإنسانية، والقيمة الرئيسية لحضارة معينة تكتشف بالصورة التي تمثل بها الآلهة. يقول **شيللر** بخصوص هذه المسألة: «يكون الإنسان متفوق على الطبيعة بدء من اللحظة التي يعرف فيها كيف يشكلها ويحولها إلى موضوع بين يديه، وحالم يشرع في تأكيد استقلاليته عن الطبيعة كظاهرة، يؤكد فيها كرامته كقوة أمام الطبيعة كقوة ، التي كانت تدخل

[1] Montargis (Frédéric), L'esthétique de Schiller,1886, op.cit, p. 127.
[2] Ibid. p.126.

[3] كرم (يوسف)، تاريخ الفلسفة اليونانية، (بيروت: دار القلم)، ص 3.

[4] هوميروس، الأوديسة، ترجمة دريني خشبة، ط1 (بيروت: دار التنوير، 2013)، ص 15.

*أنثروبومورفيه **Anthropomorphisme**: يقصد تلك النزعة التي تعمل على نسب الحيوانات صفات و مشاعر إنسانية، وتقصد هنا إظهار الآلهة ووصفها بصفات إنسانية.

عليه الرعب في سنوات شبابه، وتفاجئه بأن تعكس له لحظتها باعتباره صورته فيها، إذ تصبح صورة لتمثله، وهكذا يعرف الإله المشرقي الذي يحكم العالم بقوة الكواسر الغاشمة تحولا داخل المخيلة الإغريقية ويستقر داخل الحدود اللطيفة للإنسانية »[1]

وبهذا فالإغريقية لم يكونوا يعبدون إلاها واحدا، كما رسمته الديانة المسيحية، التي اختزلت هذا التعدد بالوحدانية من جانب، وعارضت بين الإنسان والآلهة من جانب آخر. فما الذي قطع الوصال الرائع بين الآلهة والإنسان؟ أي قوة فككت الوحدة العضوية بين العالم فوق الحسي والعالم الحسي؟

يجيب **شيللر** عن هذا التساؤل في قصيدة فلسفية عنوانها"**آلهة الإغريق**" **Les Dieux De la Grecs*** وفيه بيّن عن الآلهة والشخصيات الأسطورية التي عبرت في زمن جميل عن الطبيعة وعن ملء الحياة، فعبادة الآلهة التي اختلطت مع حياة الإنسان، إذا ألهمت السعادة والصفاء، والمرح، وكانت« تعاليم آلهتهم نفسها من وحي إحساس ساذج: ثمرة خيال مرح لإنتاج عقل قلق على غرار الإيمان الكنسي للأمم المتحدة »[2]، وهنا إشارة إلى الديانة المسيحية التي قطعت الوصال بين الآلهة والإنسان.

لذا يقيم **شيللر** مقارنة شعرية Poétique بين الديانة المسيحية والديانة الوثنية De paganisme et la religion chrétienne في قصيدته، إذ يقول:

الزمن السعيد، أنت لم تعد! أنت لم تعد، عصر السعادة.

كنا نعرف كيف نستمتع بالطبيعة الجميلة

[1] شيللر (فريدريك)، مقالات فلسفية في المسرح و الشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا، المرجع السابق، ص 195 (الرسالة 25)

*آلهة الإغريق:**les Dieux de la Grecs** قصيدة شعرية ضمن القصائد الفلسفية لشيللر، نشرت لأول مرة عام 1788 في مجلة " دبرتويتشه مركور" نجد في النسخة الأولى تهجما شرسا على الدين المسيحي، ثم يخفف الشاعر من حدة هذا التهجم في الطبعة الثانية التي ظهرت عام1800 وهي قصيدة تحاول أن تقرب بين الأساطير الإغريقية والعالم الحديث.

[2] Schiller (Friedrich), De la poésie naïve et sentimentale, Trad Sylvain Fort, (Paris: Edition L'Arche,2002), p. 28.

فالحزن والحداد اليوم يبدو واضحا

فالآلهة لم تعد تقدم نفسها لنا

لإغناء إله واحد

لحق الدمار، ببقية الآلهة [1]

إن ديانة الإغريق تؤنسن الآلهة باعتبارها قوى كونية تلبس أشكالا إنسانية، فهي على غرار الدين المسيحي الذي خلق تصورا جديدا للإنسان والآلهة، وهذا نتاج ما تمارسه الحضارة النظرية، إذا استحوذت على كل نشاط روحي على الإنسان بصورة كاملة، إذ يصبح أحادي الجانب Unilatéral ومفرطا يعرقل وحدة الكلية.

وبهذا المعنى، فإن الثقافة الحديثة تمارس نفس التأثير الذي يمارسه الدين فوق الحسي، إذ يعود فقدان الكلية إلى الفعل المشترك للمسيحية، ولصيغة الثقافة النظرية التي ساهمت في احتياح المسيحية للعالم القديم، وذلك لوجود فلاسفة من أمثال **أفلاطون** Platon و**الأفلاطونية المحدثة** Neo-Platonism الذين أطلقوا الشرارة التي أحدثت الشرخ بين الطبيعة الحسية والطبيعة الأخلاقية، وبين حياة الجسد وحياة الروح التي تشكل جوهر المسيحية. لكن ما فعلته المسيحية أنها نقلت فكرة هذا الانفصال من التأمل النظري الفلسفي إلى ميدان الحياة الواقعية، وذلك عندما استبدلت الآلهة التي كانت من قبل متجسدة بالتماثيل والقصائد بإله غير مرئي لا يمكن تمثيله، وبهذا اقترن هذا التصور الإلهي تعديلا عميقا في تصور طبيعة الإنسان، وفي قصيدة " **آلهة اليونان**"، ذهب **شيللر** في تمجيده للثقافة اليونانية إلى حد اتهام المسيحية بأنها مسؤولة عن القضاء على الروح اليونانية ونهايتها، يقول مبينا ذلك من خلال أشعاره:

بين البشر والآلهة والأبطال

[1] Schiller (Friedrich), Poésie de Schiller, Trad. X. Marmier (Paris : Charpentier, Librairie Editeur, 1854), p. 158.

ربط "آمور" (إله الحب) رباطا جميلا

واشترك البشر والآلهة والأبطال

في التهليل والتكبير في اماتونت

كان الجد العابس والحرمان الحزين

منفيين عن عبادتكم الصافية

كان على القلوب كلها أن تنبض بالسعادة

لأن السعيد كان من أقاربكم

لم يكن في ذلك الوقت شيء مقدس إلا الجمال

لم يكن في ذلك الوقت هيكل عظمي مقدس

يتقدم إلى فراش المحتضر بل كانت قبلة تنطبع على شفتيه فتأخذ منها آخر الحياة

وكان واحد من الجنس ينكس مشطه[1].

إن الإنسان في نظر القدماء، كان كلا واحدا مكونا من الروح والجسد، إذ رأى الإغريق أن هذين العنصرين يشكلان وحدة عضوية، وأن أي منهما لا ينبغي أن يتعدى على الآخر. وكان حرصهم على إشباع الحاجات الجسدية أمر شرعي بقدر حرصهم على مراعاة الميول الروحية. فالخير الأعظم بالنسبة للإغريق كان المتعة والصحة والسعادة، خلافا لما نراه في الدين المسيحي الذي شتت شمل الإنسان، إذ فرق بين الروح والجسد وأذل الجسد أمام الروح، فإشباع أكثر الوظائف طبيعية، يعد خطيئة في عرف المسيحية.[2] لذا فما يميز المثال الأعلى الحديث عن المثال الأعلى القديم وهو الثورة الحميمية التي حرض عليها الدين المسيحي في تصوره لمفهوم الله والروح، فالشعور الديني الجديد هو الذي اتجه نحو السماوات:

نعم، عادوا إلى منازلهم، وأخذوا معهم كل شيء جميل

كل شيء نبيل، كل الألوان، كل أصوات الحياة

[1] Schiller (Friedrich), Oeuvres de Schiller, «Poésie», op.cit, pp .415-416.

[2] عباس(بشرى)، فلسفة الجمال والفن عند فريدريك شيللر، مرجع سابق، ص48.

ونحن لم يتبق لنا سوى الكلمة من دون الروح[1].

بهذا عوضت الآلهة والأولمب الإغريقي بالإله المسيح الذي بدل أن يمجد العالم والطبيعة استخفى بهما[2]، وأقر بعالم ما فوق الحسي على حساب العالم الحسي- أما عند القدامى نجد الوحدة بين كمال الشكل وغنى الموضوع، كما طرح موضوع طبيعة الإنسان وعلاقة أبعادها بالآلهة دون مس بوحدتها، وإن النظرة الوحيدة التي من خلالها أقام **شيللر** مقارنته بين الفرد الإغريقي والإنسان الحديث هو أنه قائم على الإحساس بالطبيعة، باعتبار الفرد الإغريقي أنموذجا يمثل عصره، لأنه طغت عليه الطبيعة الموحدة، بينما استولى التشتت والتمزق المدمر للحضارة الغربية، وذلك لانسحاب الطبيعة من حياة الإنسان كتجربة وكذات، ومنه فمهمة الثقافة تكمن في قيادة الإنسان نحو طريق العقل والحرية للعودة مباشرة إلى الطبيعة.

د- الإحساس بالطبيعة: "نحن "و"الإغريق"

إن النمط الحالي*الذي تعيشه الإنسانية مختلف مقارنة مع ما كانت فيه في النمط الماضي، وذلك خاصة عند الإغريق، إذ ما تتمتع به الحضارة والثقافة الأوروبية تعبر عن حالة مجرد عارية من حالات الطبيعة في المقابل العيش مع الطبيعة الساذجة في الطراز الإغريقي، ويقول **شيللر** موضحا هذه الفكرة: « فالإغريق يحملوننا على أن نخجل من أنفسنا، ليس فقط بما كانوا عليه من بساطة هي على الضد مما عليه عصرنا الآن: بل إنهم أندادا منافسون لنا، وكثيرا ما يكونون علينا أن نحتذيها» [3] ، من هنا يتساءل **شيللر** ولماذا

[1] نقلا عن، باومان (باربارا) وأوبرله (بريجيتا)، عصور الأدب الألماني، تحولات الواقع ومسارات التجديد، مرجع سابق، ص171.

[2] Gilbert (Merlio), la Crise de la modernité selon Schiller, Revue germanique internationale, 2004, p. 149.

*تجدر الإشارة أن المفارقة التي أقامها شيللر بين "نحن" و "الإغريق" عبر عنها بعدة عبارات منها:
- ففي مؤلفه**"عن الشعر الساذج والشعر العاطفي"**، نجد: الأمم الحديثة، نحن المعاصرون، نحن اليوم
- أما في مؤلفه **"رسائل في التربية الجمالية للإنسان"**، نجد: العصر الراهن، عصرنا الحالي، معشر المحدثين، الجيل الحاضر، الإنسانية الحديثة، العصر الحاضر.

[3] Schiller (Friedrich), Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme, op.cit. p.93. (Lettre 6)

كان الفرد الإغريقي مؤهلا لأن يكون ممثلا يعكس عصره، ولماذا ليس بامكان الفرد الحديث أن يقوى على أن يكون كذلك، يجيب **شيللر** بقوله: «السبب هو أن الطبيعة الموحدة للكل طغت على الأول فيما استولى على الثاني الذهن المدمر للكل» [1]

يشير **شيللر** في كتابه "**عن الشعر الساذج والشعر العاطفي**" **De la poésie naïve et sentimentale** إلى نوع من الإحساس الذي نجده في الطبيعة، لكنه ليس إحساسا استطيقيا بل أخلاقيا لأنه يأتي عن طريق الفكرة، ولا يتولد مباشرة عن المعاينة، يوضح ذلك من خلال مثاله، بقوله: «ما تحمله بالنهاية زهرة عادية بسيطة ليس فيها ما يجلب الانتباه، أو نبع مائي، أوحجرة تكسوه الطحالب، أو زقزقة العصافير، وطنين النحل...إلخ. مالذي تحمله في ذاتها مما يمكن أن يكون جديرا بالعجاب بالنسبة لنا؟...بل فكرة ما تتجسد من خلالها » [2] وبالتالي فإنه لا يتجه اهتمامه بالمرة نحو جمال الصورة وإنما تجسده من فكرة ما هذا ما كان، عليه اليونانيون القدامى، إذ كانوا يعيشون في حياة طبيعية بسيطة، التي تنير فيهم التفكير الساذج الذي ينتصر على كل تصنع، فهو يوحد بين البساطة الطفولية والصبيانية، لأن ما نحبذه عند الإنسان في حياته الاجتماعية، يكون بعيدا عن البساطة في التعبير عن أحاسيسه، أما اليوناني فمصدر ترفعه يعود إلى الاشمئزاز من كل تصنع.

وبهذا فالإنسان في خصام الحضارة يكون مزيفا إذ يتكلم بما لا يتفق مع ما يفكر فيه، وعليه أن يتخذ طرقا للمراوغة لقول أشياء ليس من شأنها إلا أن تعبر عن حالة مرضية، وهذا ما يتجلى في خطورته التي تتمثل في خياله الذي طاله الفساد. إن البعد عن البساطة والأحاسيس تدفع بالإنسان إلى سهولة الوقوع في الذنب والغواية، وتنشأ عن ذلك من معاملات الناس اليومية، طريقة ساذجة تتمثل في تسمية الأشياء التي لا يعبر عنها.

من هنا تنسب السذاجة الواعية –حسب **شيللر**– إلى الإنسان ككائن غير خاضع بكليته إلى الطبيعة، ولا نرى عندها في الطبيعة غير العاقلة سوى تلك الأخت المحظوظة التي تنعم

[1]Schiller (Friedrich), Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme, op.cit p. 24.
[2] Schiller (Friedrich), De la poésie naïve et sentimentale, op.cit, p. 24.

بحضن البيت الأمومي الذي غادرته، بدافع من غرور الحرية لتلقي بنفسها في عراء الغربة، وتأخذ رغبة موجعة في العودة حالمة تشعر في اختيار مرارات الحضارة، يقول في هذا السياق: « طالما كنا مجرد أطفال للطبيعة كنا سعداء و كاملين،ثم أصبحنا أحرارا، وضاع من الكمال والسعادة معا، عن هذا الإحساس ينبع حنين مزدوج غير متعادل إلى الطبيعة: حنين إلى سعادتها، وحنين إلى كمالها. ضياع الأولى هو موضوع حسرة الإنسان الحساس، وضياع الثانية موضوع حسرة الإنسان الأخلاقي » [1]،لأن مفاسد الحياة الاجتماعية ومتابعها وانحرافاتها عن الطبيعة جراء مساوئ الحضارة وما آلت إليها، قد سحبت من الإنسان ما كان يقف عليه، فلم يعد له إلا أن يساير عالمه المتصنع وعلى خلاف ما كان يعيش فيه الإنسان أثناء السعادة الطبيعة، والتي كانت تحيط باليونانيين القدامى. إذ كانت له تلك الحميمية مع الطبيعة الحرة فجاءت تصوراته وأحاسيسه وأخلاقه ملتصقة بالطبيعة، وكانت أعمال شعرائهم صورة وفية لبساطة الطبيعة، أما نحن «المعاصرون فلم نجد آثار لاهتمام وجداني نوليه إلى المشاهد الطبيعية والأحوال الطبيعية، وفي هذا الصدد **يقول شيللر**: «لقد كان اليوناني على درجة عليا من الدقة وتفان في وصفه للطبيعة، لكن دون أن يضع في ذلك أكثر مما يضع من دقة وتفان في وصف لباس أو درع.. أو أي غرض من منتجات صناعته » [2].

إن الإنسان اليوناني لا يبدو في ولعه بالأشياء أن يقيم أي فرق بين ما وجد من لدن نفسه، وما كان نتاج صنعة و إرادة إنسانية، لذا فإن اهتمامه بالطبيعة متجها نحو إرضاء فهمه من جهة وحب اطلاعه أكثر من إحساسه الأخلاقي من جهة أخرى، ولا يتعلق بمنتجات الحضارة، بذلك الانفعال النفسي الذي نجده عند المعاصرين في خصام الحضارة المادية، على غرار ما نجده عند اليوناني« فخيالهم القلق يخترق الطبيعة ليمضي رأسا إلى دراما

[1] Schiller (Friedrich), De la poésie naïve et sentimentale, op.cit. p.24.
[2] Ibid. pp. 27.28

الوجود الإنساني، ما هو حي وحر فقط، لكن الطباع وحدها والأفعال والمصائر المعاملات هي التي ترضي فضوله » [1].

أما عن حالة المعاصرين اليوم فنجد أنها مضطربة إذ تجلب لهم صراعات كثيرة مما يؤدي الى خلق جملة من المتاعب والحيرة، في حين يكون خيال اليوناني على العكس من ذلك، متجها كليا نحو السعي إلى العثور على الطبيعة الإنسانية، لكن لم هذا الاختلاف في التفكير؟ قد تجاوزنا الإغريق في العلاقة مع الطبيعة تجاوزا كبيرا، وكيف يمكن أن نحتفي بالطبيعة هذا الاحتفاء كله ونرتبط بها هذا الارتباط كله، ونعانق عالما لا روح فيه بهذا الفيض الدافئ من الإحساس؟ يجيب **شيللر**:« يعود ذلك إلى كون الطبيعة لدينا قد انسحبت من الإنسانية، وأنه لم يعد بإمكاننا العثور عليها في حالتها الحقيقية إلا خارجنا،... وما يحملنا على تأمين حالة إشباع جسدي لميلنا الفطري نحو الحقيقة والبساطة وهو في صحوة رائعة، لا ينبع من انسجامنا التام مع الطبيعة بل ينبع على العكس من تعارض علاقاتنا مع الطبيعة فضلا عن ظروفنا وأخلاقنا .» [2] لذلك يرتبط الشعور –حسب **شيللر**– الذي يربطنا بالطبيعة ارتباطا وثيقا بالشعور الذي ينتابنا عندما نشتكي من فقداننا لطفولتنا ولبراءتنا الطفولية، لأن سذاجة وطفولة الإنسان الإغريقي هي التجلي الكامل والوحيد للطبيعة. أما في الإنسانية المتحضرة فلا غرابة، إذ يبتعد الإنسان في كل خطوة يخطوها اتجاه الطبيعة، ليرجع في النهاية إلى الطفولة. فالحضارة عند اليونانيين القدامى لم تمض في مسيرة انحطاطها إلى حد القطيعة مع الطبيعة،، قد شيدت على الأحاسيس وليس على آلة لإنتاج المصطنع، وتعاليم آلهتهم نفسها كانت من وحي إحساس ساذج ثمرة خيال مرح، لا نتاج عقل قلق على غرار الإيمان الكنسي للأمم الحديثة.

[1] Schiller (Friedrich), De la poésie naïve et sentimentale, op.cit, pp. 26 .27
[2] Ibid. p.28 29.

وبالتالي فإن الإنسان اليوناني لم يفقد الطبيعة في إنسانيته، ولا يمكن أن تصيبه الدهشة ولا أن يشعر بحاجة قوية لأشياء تذكره بتلك الطبيعة، إنه سعيد لكونه إنسانا منسجما مع ذاته، وكذلك تراه يتمسك بالإنسانية، كما أنها أسمى ما لديه، فيربط بها كل ما تبقى، على حد تعبير **شيللر**: «وغير سعيدين في تجربتنا الإنسانية نشعر أن ليس لنامن حاجة أكثر إلحاحا من حاجتنا إلى الفرار من انسانيتنا.» [1] ويوضح أن الشعور المقصود هنا ليس ذلك الشعور الذي شعر به الإغريق، بل إنه يمثل الشعور الذي يشعر به المعاصرين إزاء الإغريقيين، أولئك كانت احساساتهم طبيعية، أما المعاصرين فمايشعرون به إزاء الطبيعة كالشعور الذي ينتاب المريض إزاء الحالة الصحية.

وبالتالي، فإن الأول سيظل دائما متخلفا عن الثاني، ما اعتبرنا العلاقة التي لكل منهما بنمطه وبالمستوى الأقصى لإمكانياته. أما إذا ما قارنا بين النمطين في حد ذاتهما فإن الهدف الذي يرمي إليه الأول من خلال الحضارة سيكون متفوقا على ما بلغه الثاني من خلال الطبيعة، يقول **شيللر** في هذا الصدد:« أحدهما يستمد قيمته من خلال بلوغ هدف متناه، والثاني يكتسبها من خلال الاقتراب من عظمة لا متناهية » [2]، وسيبدو هذا الأخير بصفة فردية في وضع غير محظوظ مقارنة بالإنسان الذي تشتغل الطبيعة لديه بكل ما فيها من كمال. إن هذين النوعين المختلفية من الإنسانية التي رسمها كل من الإغريق والمعاصرين، ينطبق أيضا على النوعين الموافقين لهما من الشعراء، ففي مؤلفة عن الشعر الساذج والشعر العاطفي، يبين **شيللر** علاقة الشعر بالطبيعة عند الإغريق، وعند المعاصرين فالروح الشعرية لا يمكنها أن تختفي عن الإنسانية، ولا يمكن أن تضمحل إلا باضمحلال الإنسانية نفسها، أوعدم إخضاعها للشرط الإنساني، غير أن درب الطبيعة لا يظل فقط قائما على الدوام في داخله، بل النزوع قوي يظل يدفعه باستمرار إلى العودة إليه، وبهذا لا

[1] Schiller (Friedrich), De la poésie naïve et sentimentale, op.cit, p p.29.
[2] Schiller (Friedrich), Oeuvres de Schiller, «L'esthétique» , op.cit, p. 366.

تضمحل هذه الملكة باضمحلال البساطة الطبيعية، التي نجدها عند المحدثين بل تظل تشتغل،–الروح الشعرية– في اتجاه مغاير لا غير.

إن المقارنة بين الشعراء القدامى والمحدثين يوضحه **شيللر** في قوله:« فالأولون يؤثرون فينا عن طريق الطبيعة، ومن خلال الحقيقة الحسية، ومن خلال الواقع الحي والإخيرون يؤثرون فينا بواسطة الأفكار» [1]، إن الطريق التي يتبعها الشعراء المحدثون هي نفس تلك التي يجب أن يتبعها الإنسان، فالطبيعة تجعله موحدا مع نفسه، والصنعة تجزئه وتفصله، ومن خلال المثال يعود إلى وحدته ولأن المثال شيء لا متناه، ولأنه لا يمكن بلوغه فإن الإنسان الحديث لا يستطيع أن يكون كاملا في نمطه الخاص به أبدا، على غرار ماكان بإمكان الإنسان الطبيعي في نمطه. وفي نظر **شيللر** يجب أن لا نقارن بين الشعراء القدامى والمحدثين إلا داخل نظام مفهوم أرقى، ولا يمكن من جانب آخر أن نستقي المفهوم الجامع للشعر انطلاقا من الشعراء القدامى وحدهم، وأن نقلل من قيمة المحدثين مقارنة بهم، وإذا ما عدنا إلى مفهوم الشعر عند **شيللر** فيعتبره:« وإذا ما أطلقنا اسم شعر على ما ظل عبر العصور يمارس تأثيره على الطبيعة البسيطة» [2]، فلن يكون إلا إذا وجدنا لقب شاعر على الشعراء المحدثين، لأنهم هنا بالذات لا يخاطبون سوى تلامذة الفن، ولا شيء لديهم مما يمكن أن يقولوه للطبيعة البسيطة. ومن هنا، يستبعد **شيللر** الشعراء المحدثين على أن يكونوا جنبا إلى جنب مع **هوميروس** في ما كان يمثل من عظمة هذا الأخير، ونقاء روحه المستوحاة من الطبيعة. ويضيف أيضا، بخصوص هذه المسألة: «وسيبدو مضحكا أن نشرف واحد مثل ميلتون أو كلوبستوك باسم "هوميروس الجديد »[3]

وعلى هذا النحو، لن يكون بإمكان أي من الشعراء القدامى، وأقل منهم **هوميروس**، أن ينافس المحدثين، لأن القدامى يستمدون قوتهم من الفن المحدود، والمحدثون يستمدونها من

[1] Schiller (Friedrich), Oeuvres de Schiller, «L'esthétique» , op.cit. p.367
[2] Ibid. p. 368.
[3] Ibid. p. 369.

فن اللامتناهي، فالشاعر الحديث يجد نفسه ممزقا بين ملكته الفكرية، التي تسحبه من الواقع، وغريزته الشكلية التي تظل تعيده دوما إلى للواقع، وهكذا يجد نفسه يعاني انشطارا داخليا لا يمكنه أن يحل إشكاله إلا بالقبول على نحو تقويمي بإمكانية تجسيد المثال.

على غرار شعر القدامى لا يفعل سوى ملاحقة الطبيعة البسيطة والإحساس، ويكتفي بمجرد محاكاة الواقع، فإنه لا يكون له، وبالتالي غير علاقة واحدة بموضوعه، ويظل يحس بالطبيعة باستمرار وبنمط واحد، فهنا يختلف الأمر تماما لدى المحدثين، فهذا الأخير يفكر في الانطباع الذي تحدثه لديه الأشياء، فالموضوع عنده يتم وصله بفكرة، وعلى هذه الصلة فقط تقوم قوته الشعرية، ومن هنا يكون شعر المحدثين على حد قول شيللر: «على الدوام في مواجهة مع صراع بين أفكار وأحاسيس» [1] .

وبهذه الثنائية المحددة له، السؤال الذي يطرح نفسه، أيهما تكون له الغلبة في إحساس الشاعر وفي تصويره؟ هل سيتوقف أكثر عند الواقع، أم عند المثال؟ هل سينصرف إلى معالجة الواقع كموضوع مثير للنفور، أم إلى المثال كموضوع مثير للتعاطف؟ وأجاب **شيللر** على ذلك بقوله: «وسيكون تصويره أيضا ينحصر في شكل هجائي، أو رثائي وضمن واحد من هذين الإحساسين سيتخذ كل شاعر عاطفي لنفسه موقعا»[2] ، إن اختلاف شعر المحدثين وشعر القدامى، عوضا من أن يظل متوقفا ومتصالحا مع الطبيعة ومع الحالة الحسية، كما يفعل هذا الأخير فيضعها في علاقته بمجموعة من الأفكار ويطبقها على الواقع، وهكذا يكون التعامل مع شيئين متعارضين في آن واحد والمتمثلين في المثال والتجربة، فلا يمكن أن يوجد بينهما أكثر من ثلاثة أنواع من العلاقات:

فإما أن تكون النفس منشغلة بدرجة أولى بتناقض الحالة الواقعية مع المثال أو بإنسجامهم أو أن تظل في حالة مراوحة بينهما. ويوضحهما **شيللر** في النقاط الآتية:

[1] Schiller (Friedrich), Oeuvres de Schiller, «L'esthétique» , op.cit. p.369.
[2] Ibid. p.369.

- ففي الحالة الأولى، تجد النفس رضاها تكمن في علاقة الصراع الداخلي، أي في حيوية الحركة.
- وفي الحالة الثانية، تكمن في انسجام الحياة الباطنية في الروح الحيوية.
- وفي الحالة الثالثة تكون هناك مراوحة بين الصراع والانسجام، وبين الراحة والحركة[1].

يظهر من كل ما سبق، أن **شيللر** يكرر موضوعات معركة القدامى والمحدثين الفرنسية، بيد أن الكلاسيكية الألمانية تميزت عن كلاسيكية فرنسا القرن السابع عشر بتوجهها نحو رؤية مثالية لليونان القديمة بدلا من روما، وترى في اليونان فكرة التآلف(الانسجام) المثالي والبسيط قبل انقسامات العصر الحديث.

هـ- لماذا العودة إلى النموذج الإغريقي؟

ما هو الدور الذي يلعبه هذا النموذج؟ وما حاجة **شيللر** إلى اللجوء لهذا التمثيل من الماضي الأسطوري والتاريخي؟ في حين سيتم عرض الرسائل كمشروع للمستقبل؟

إن النموذج الإغريقي بالتأكيد هو أحسن ممثل للمثالية المطلوبة للحضارة الحالية ـ على حد تعبير **شيللر** ـ رغم الفارق الزمني والتاريخي الذي يفصل بينهما، والممتدة بين عصرين متباعدين، جراء التقدم الذي أحرزته الحضارة والذي يخلق موقفا متميزا للعصر الإغريقي. إلا أنه يقدم صورة عن الإنسان في وضع البراءة، أي في وضع من الإنسجام والسلام مع نفسه، ومع العالم الخارجي، غير أن مثل هذا الوضع لا يوجد في طور ما قبل الحضارة فقط، بل في الحضارة أيضا كغاية نهائية تسعى إليها.

إن استدعاء **شيللر** من أجل تقليد القدامى، ولكن ليس استنساخ، بل البحث عن الظروف من أصالة جديدة للاستفادة القصوى من المعرفة المكتسبة، من أجل فهم آليات التاريخ قصد التحضير لإعادة الكلية الجمالية للإنسان الحديث ويعبر أيضا عن الوحدة المفقودة والوعي

[1] Schiller (Friedrich), Oeuvres de Schiller, «L’esthétique» , op.cit. p.400.

بهذه الخسارة. كما أن تنافس القداماء والمحدثين، يقدم للحداثة، مرة أخرى، قاعدة يتمكن انطلاقا منها، ومن خلال منظور نقدي، من البحث في ذاتها عن ضمانات تفتقر إليها[1]، والبحث عن هذه الضمانات يمكن أن تنتج ثقافة متفوقة، والسعي لحل أزمة الهوية والحداثة التي شعرت بأنها تميزت بأوجه القصور، والعيوب مقارنة بالنموذج الإغريقي. وباعتبار الحداثة كمرحلة انتقالية بين العصر الذهبي الماضي والعصر الذهبي في المستقبل. إلى جانب ذلك فالمثل الأعلى اليوناني يشكل تمثلا حسيا Une représentation sensible للمثل الأعلى المنشودة والقادر حسب **شيللر** على إيقاظ طموح الإنسان الحديث.

إن شكل هذا النموذج الإغريقي والدور الذي يلعبه في الواقع يجعله يقترب إلى تعريف **شيللر** للرعوي" في قصيدة الرعوي" L'idylle الذي وضعه في مؤلفه "**عن الشعر الساذج والشعر العاطفي**"، إذ يقول في ذلك:« يمثل التصوير الشعري لإنسانية بريئة وسعيدة الفكرة المحورية العامة لهذا النوع الشعري. ولأن تلك البراءة وتلك السعادة تبدوان غير متلائمتين مع العلاقات المفتعلة لمجتمع قد غدا أكثر إتساعا ومع مستوى بعينه من الحضارة والترقق[2]». وفي تصويره للإنسانية الكاملة للعصر الإغريقي، غالبا ما يكون **شيللر** شاعرا أكثر ما يكون فيلسوفا، لقد وضح بالفعل الأهمية التي يوليها في عرضه الجمالي للأفكار النظرية، وخاصة عندما يكون الهدف من ذلك تثقيف الجمهور حتى يتمكن من دمجهم. وأكثر من ذلك فالأمر هنا يتعلق بتعبئة الأمل للوصول إلى الإحساس بالطبيعة وإلى المثال الإغريقي.

ويشير **شيللر** إلى أن كل تاريخ الشعوب التي لها وضع براءة، عصر ذهبي ويظل الإنسان يتذكره دائما، كل الشعوب التي لها تاريخ، لها أيضا فردوس، ووضع براءة، وعصر ذهبي، بل كل فرد له فردوسه و عصره الذهبي، وبحسب ما يحمل من مقدار كبير أو صغير

[1] هابرماس (يورغن)، القول الفلسفي للحداثة، تر فاطمة الجيوشي،(دمشق: دراسات فلسفية، وزارة الثقافة،1995)، ص 74.

[2] Schiller (Friedrich), De la poésie naïve et sentimentale, op.cit, p.76.

من الشعرية في داخله يظل يتذكرهما دوما بهذا القدر من الحرارة، وهذا هو حال المحدثين إزاء القدماء، إذ انفصل الإنسان عن بساطة الطبيعة وأصبح خاضعا إلى القيادة الخطيرة لعقله، لذا يرى مجددا قوانين الطبيعة مجسدة في النموذج الإغريقي النقي، وأن يطهر روحه في هذه المرآة الصادقة مما لحقها من مفاسد التصنع والحضارة النظرية. يقول **شيللر** مبينا ذلك:« حياة التحضر والتربية العقلية بأنها محض شر، ويعتبرون ذلك الوضع الطبيعي الذي تخلينا عنه هو الغاية الحقيقية للإنسان»[1] ، لكن مهما حاول الإنسان الحديث أن يمتلك إحساسا كاف بالروح اليونانية يجب عليه:

أولا: أن ينافس اليونانيين في ميدانهم الخاص أي ميدان الشعر الساذج.

ثانيا: فليفعل ذلك بصفة كلية، ولينتصر عمله على ذلك دون غيره.

ثالثا: أن يضع نفسه خارج كل متطلبات الذوق العاطفي لعصره ، على حد تعبير **شيللر:** «ومن الأكيد أنه سيجد صعوبة كبرى في الارتقاء إلى مستوى نموذجه فبين الأصل وأكثر المحاكين نجاحا تظل هناك دوما مسافة واضحة لكنه على هذه الطريق سيكون من المؤكد أنه سينتج عملا شعريا حقيقيا » [2] ،لأن التجربة الواقعية وحياة التحضر تستوجب أن تتلاءم مع وضع البراءة والانسجام عند القدامى لذا تظل تناقضه بصفة مستمرة.

وإذا ما أراد الإنسان الحديث العودة إلى الماضي، فإنه يجب عليه أن يولي ظهره إلى سلبيات الحضارة، يلغي فوائدها أيضا ويجد نفسه، وفقا لطبيعته، في صراع معها، ولا يستطيع بلوغ مبتغاه إلا من خلال كل تمصطنع، ومن خلال تبسيط الطبيعة الإنسانية، ومنه فالإنسان الحديث يوحي إليه بإحساس موجع بالخسارة عوضا عن الإحساس المرح بالأمل. لذا تعتبر البراءة الرعوية البدئية في مفهوم البراءة من خلال دلالتها الطفولية أنه يوجد في قلب الجنس الرعوي، والتي يرى فيها **شيللر** بمثابة لقاحا لأبناء الحضارة في مختلف ظروف الحياة الاجتماعية الأكثر عنفا، والأكثر حدة، والفكر الأكثر انتشارا، والفن الأكثر رفاهة،

[1] Schiller (Friedrich), De la poésie naïve et sentimentale, op.cit, pp.71-72.
[2] Ibid. p.76.

على حد قول شيللر:« رعوية لا تعود بالإنسان إلى أركاديا» [1] ، لكن إذا كان **شيللر** يصف الحالة الرعوية في الطبيعة الإغريقية بالمقابل ربطها بالأركاديا* كأسطورة، إذ أن الإنسان الحديث يحتمي بالغد الحالم أي "العصر الفردوسي" القادم أو الحنين إلى الماضي المؤسف عليه، والبساطة الوعيدة والبراءة المطلقة، وذلك لأن العصر الأركادي (المثالي اليوناني)، كانت الطبيعة والحرية في انسجام بدائي، وكان الناس يسلكون سلوكا أخلاقيا، فكانت الطبيعة السوية محكمة داخل الإنسان، واستطاع النظر إليها خارجة ببساطة ودون تلاعب. أما الإنسان الحديث فإنه يعاني من إحساس بصراع بين الطبيعة والحرية، بين الواقعي والمثالي، ويعمل على مصالحة توفق بينهما[2]، وصارت الطبيعة داخل الإنسان لا تعمل بالطريقة السوية إذ ينظر إليها خارجة عن إسقاطات حنين تغرس فيها وميضا من شخصيته المشتاقة، إلا أنه لم يعد ذلك ممكنا للعودة إلى بساطة الطبيعة والإحساس بها.

[1] Schiller (Friedrich), De la poésie naïve et sentimentale, op.cit, pp.7.

* **أركاديا:** (ميثولوجيا) منطقة جبلية في اليونان تمثل في الميثولوجية الإغريقية طبيعة رعوية حيث يعيش الآلهة والبشر في وئام ومنذ العصر الهليني غدا اسم أركاديا مراد لجنة ضائعة، أو عصر ذهبي واتصال الرعوي تاريخيا بالأركاديا كأسطورة يعود إلى فرجيل لأنه أول من تلقف موضوع الأركاديا بالخيالية وطورها في "رعوياته" وهي مديح الماضي الذهبي المتخيل، والنوستاجية المبرحة، أنظر:

نازك إبراهيم (عبدالفتاح)، الشعر العبري الحديث –أغراضه وصوره– (بيروت : دار الجامعية للطباعة والنشر 1983) ص 1.

[2] بروان (مارشال)، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، الرومانسية، ترجمة إبراهيم فتحي، لميس النقاش، ط1، المجلد الخامس، (القاهرة: المركز القومي للترجمة ، 2016).

المبحث الثاني

من الثقافة النظرية إلى الأفق الجمالي

" وروح الاستقصاء الفلسفي مطالب من قبل الأوضاع الحالية على نحو ملح بتركيز، كل جهودها على الأثر الفني الأكثر كمالا ".

Schiller (F), Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme, pp.76-77

المبحث الثاني: من الثقافة النظرية إلى الأفق الجمالي

إن الطبيعة الإنسانية الممزقة، والتي انبثقت بسبب هذا المفقود، الذي ضاع في خضم الحضارة المادية بكل زخمها، وإفرازاتها المختلفة- كما سبق أن ذكرنا- فإن نظرة **شيللر** لوظيفة الفن على أنها شيئا آخر مخالفا تماما لما يعتقده الجميع، وغايته هو توجيه الإنسانية اتجاه الأخلاق، إن هذه المرجعية النظرية لهذا المسعى هي بالطبع الاستطيقا الكانطية والتي يشكلها شيللر، وذلك بإعطائه بعدا ملموسا لا ينفصل عن ايطار التجربة الحسية ويمده بمنظور إعلائي جمالي.

أولا – شيللر: مراجعة شعار الأنوار الكانطي والإعلان الجمالي

إن أفول التنوير بالمفهوم الشيللري يجعل هذا الأخير يعيد تعريف شعار الأنوار« تجرأ على أن تعرفAude Saper على أن مجال الإعلان الذي تم فتحه غير كاف، ولو نعود إلى **كانط** من حيث واستعماله للعقل، يقول في ذلك:« إن الاستعمال العمومي للعقل ينبغي أن يكون حرا وهو وحده القادر على نشر الأنوار بين الناس، بينما الاستعمال الخاص قد يكون في العديد من الحالات محدود بشكل صارم، دون أن يعيق بوجه خاص تقدم الأنوار» [1]. نفهم من ذلك وجود استعمالين للعقل، فالأول عمومي علينا جعله حرا، بينما الثاني يجب أن يكون خاضعا في استعماله الخاص ، إذ أن الإنسان يستعمل عقله استعمالا خاصا عندما يكون "أداة في جهاز ما" أي عندما يكون له دور يلعبه في المجتمع ووظائف يمارسها: كان يكون جنديا، أو تكون له ضرائب يسددها، أو يكون مسؤولا عن كنيسة، أو يكون موظفا في إحدى الحكومات، كل هذا يجعل من الكائن البشري عضوا معينا داخل المجتمع، إنه يوجد بذلك في وضع محدد يملي عليه تطبيق جملة من القواعد ويسعى لغايات معينة. وكانط لا يطلب القيام بطاعة عمياء دون تفكير، ولكن يطلب استعمالا للعقل يكون متكيفا مع هذه الأوضاع المحددة، وفي هذه الحالة نجد أن العقل يكون خاضعا لتلك الغايات

[1] كانط (ايمانويل)، ثلاثة نصوص، تأملات في التربية، ماهي الأنوار؟ ما لتوجه في التفكير؟، مرجع سابق، ص 88.

المعينة. لذا فاستخدام العقل يتطلب تحمل المسؤولية الذاتية اتجاه النفس، والمسؤولية الجماعية تستوجب الإسهام في بناء الفضاء العمومي الذي ينتمي إليه الفرد، لذلك فإن مدلول التنوير يرتبط بالنزوع الموضوعي للتطور من أجل بناء فضاء أفضل وأرقى[1].

لكن هذا الأخير لم يمنح الاهتمام للتنوير الفردي فقط بل يسعى إلى الاهتمام بالتنوير للاستعمال العمومي للعقل، وأما الغرض من التمييز الكانطي بين الاستعمال العام والخاص للعقل هو التوفيق بين التغيير والاستقرار إذا كان الاستعمال العام يوفر القوة الدافعة المواتية للتغيير، فالاستعمال الخاص للعقل في الوقت نفسه يضمن الاستقرار.

إن نوع من هذا التطور –حسب **شيللر**– الناتج عن التنوير، لا يمكن أن تحكمه السياسة، مما مكن للعلم أن يزدهر بشكل مستقل عن السياسة والدولة الحالية، بالنسبة له ليس مقياس التقدم مرتبط بتطور العلوم، وهذا يعود إلى عدة أسباب:

أولا: تشكيل أناس همجيين.

ثانيا: التقدم التقني للعلم غير صالح لتعزيز الحرية، إذ أصبح الإنسان عبدا لها لأنها مرتبطة بالحاجة.

ثالثا: لا يمكنه أن يحل المشكلة السياسية، ولا حتى تحقيق إنسانية أفضل، فالحرية مطلوبة، لذلك لا تجد مكانها في خضام التقدم والتقنية.

وبهذا، يتفاقم تسلط الحاجة إلى جدلية العقل التي يرتكز عليها **شيللر** مثل **كانط**، فهي قائمة على اللامشروط، يقول **شيللر** موضحا ذلك: «فالعقل، كما نعلم، يعلن عن ظهوره لدى الإنسان من خلال مطلب معرفة المطلق (يعني ما يستمد ضروريته ومبرره من نفسه)» [2] .

[1] سامية (الهواشي) من نقد الخرافة إلى نقد الاغتراب، فلسفة النقد ونقد الفلسفة في الفكر العربي والغربي ط1(بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 2005)، ص 65

[2] شيللر (فريدريك)، مقالات فلسفية في المسرح و الشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا، المرجع السابق، ص ص 137-138 (الرسالة 24)

لكن عكس الجدل المتعالي، فهذه الجدلية لا ترتقي بالضرورة إلى مجال الأفكار، لكن تستطيع أن تضع الإنسان في خدمة الحاجة، ويعد هذا الانحراف بمثابة الحفاظ على حيوانيته ووحشيته، يقول **شيللر** في هذا السياق:« يمكن مع ذلك، ونتيجة لتأويل خطئ يصعب تفاديه في عصرنا الذي تسوده الحسية الظافرة، أن يتم تحويل اتجاه اهتمامه نحو الحياة الفيزيائية، وعوضا من أن يحرر الإنسان يلقي به إذا في أشنع أنواع العبودية» [1] . لأنه إذا كان العقل يتوق نحو اللامشروط الراسية في طبيعة الفرد، يتحول إلى كارثة عندما لا يكن مستعدا بشكل كاف، لذا يجب إعادة مساره ليتحقق الانسجام بين النزوع الحسي والنزوع العقلي.

يرى **شيللر** أن إعلان العقل غير كاف لنشر الأنوار، فالتغيير يكمن في مجال آخر مستقل بذاته، ويكون مطروح من السياسة: إنه الفن الذي لم يأخذه **كانط** بعين الاعتبار عام 1784 يقول بخصوص هذه المسألةهذه الوسيلة التي نطلبها هي الفن، وتلك المنابع الصافية تنفتح لنا من داخل نماذجه الخالدة»[2]، فالسياسي يمكن أن يهين الفنان، لكنه لن يستطيع تزوير الفن، يقول **شيللر** في هذا الصدد:« فالفن مثله مثل العلم، متحرر من كل ما هو وضعي وكل الأعراف التي يفرضها الإنسان كلاهما يتمتعان بمناعة مطلقة ضد الإرادة الاعتباطية للإنسان، وبإمكان المشرع السياسي أن يفرض المنع على مجاليهما، لكنه لن يستطيع أن يفرض سيادته عليهما» [3] . نفهم أن العلم والفن لهما القدرة على تجاوز كل إكراه خارجي والتصدي لأي محاولة اختراق مجالهما، أو السيطرة عليهما، حتى السياسي ليس له القدرة على ذلك. الفن سيرتفع عن دنايا العصر وما يعتقده، وألا ينحط إلى الحاجات اليومية للإنسان وأن يتحرر من الروح التواقة إلى التطرف، فعليه أن يناضل من أجل تحقيق المثالي

[1] شيللر (فريدريك)، مقالات فلسفية في المسرح و الشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا، مرجع سابق، ص 138 (الرسالة 24)

[2] Iالمصدر نفسه، ص 94 (الرسالة9)

[3] Iالمصدر نفسه، ص 94. (الرسالة9)

من خلال التوحيد بين الممكن والضروري، وأن ينعكس في كل الإشكال الحسية والعملية منه، إن مجال الإعلان يكمن في الفن به سيتم اكتشاف التواصل الحقيقي والاستعادة الممكنة للفطرة السلبية الضرورية للتنمية السياسية، هذا هو الإعلان الذي يوسعه **شيللر** إذ يصبح آلية مناسبة للتواصل وهو شرط ضروري لإمكانية اتحاد الفرد مع الأنواع.

يحلل **شيللر** هذه الفكرة أكثر بالعودة إلى الحالة الطبيعية البدائية للإنسان، إذ أنه لا يستطيع أبدا أن يرى الآخرين في نفسه، لا يرى في الآخرين سوى نفسه، أما المجتمع فيقطع أوصاله معه، فعوض أن يوسع مجاله ليشمل مجمل النوع، لا يفعل سوى حصره أكثر فأكثر في شخصه دون غيره، (هو على غرار الحالة الاستطيقية)، وبذلك لا يمكنه أن يلتقي بالإنسانية، ولا يستطيع أبدا أن يكتشف الإنسانية في نفسه. ومنه، لا يمكن أن يحقق هويته، وذلك لتجاهله للمجتمع. ولتحقيق الفرد هويته بتصالحه في المجتمع الجمالي، حيث يؤكد نفسه في علاقته بالآخرين، يقول **شيللر** مبينا في ذلك: «بل هناك فقط حيث يكون له كوخه الذي يستطيع أن يعيش في علاقة حميمية وهادئة مع نفسه داخله، وحالما يجتاز عتبته يجد نفسه في تواصل مع بني جنسه[1]» . فالفن إذن لا يسمح بالحس السليم لأنه فعل تواصلي، إذ به يستطيع كل من الحواس والعقل أن يتطورا داخل توازن سعيد وهو روح الجمال وشرط للإنسانية.

لذا، يعيد **شيللر** صياغة شعار الأنوار، إلى مقولة " كن جريئا في استعمال عقلك أنت" إذ أن الجرأة تكمن في الذوق والتناغم، وذلك بتبادل الاتصال من خلال المشاركة الذي تؤسس التواصل الفني للانسجام، مع الفرد أولا ثم مع المجتمع، بعد ذلك وبهذا يمضي الذوق بالمعرفة، إلى منطقة الفضاء المفتوح للحس العمومي.

[1] شيللر (فريدريك)، مقالات فلسفية في المسرح و الشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا، مرجع سابق، ص 147 (الرسالة 25)

وهكذا، تم العثور على علاج، لما أطلق عليه **شيللر** بدراما العصر، من خلال الجماليات كنشاط علاجي Comme thérapie، للتوفيق من بين المتعارضات بين الموضوع والذات، الطبيعة والتاريخ، الضرورة والحرية، وبين العقل والحس[1]، يقول في هذا السياق :« إن الذوق وحده هو الذي يبسط الانسجام داخل المجتمع، لأنه يخلق انسجاما داخل الفرد، وكل الأشكال الأخرى للإدراك تجزئ الإنسان، لأنها ترتكز حصريا إما على الجزء الذي هو حياة حسية، أو على الجزء الذي هو حياة روحية من كيانه. وحده الإدراك الجمالي الذي يجعل منه كلية، لأنه يجعل هاتين الطبيعتين تنسجمان داخل كل موحد» [2]، لأن العلاقات الفنية وحدها، هي التي توحد المجتمع، لأنها تحيل على ما هو مشترك بين الجميع. ويعتبر دورهم وطبيعتهم كحافزين لتحفيز طموح الآخرين نحو الجمال، وفي هذا النموذج فالتوازن الجمالي يغير مستقر للإنسان لذا يستلزم تدريجيا المزيد من الاستقرار، وهذا الأخير لا يتطلب وجود الفن، بل من خلال الذين يمارسونه مع الآخرين في علاقات جميلة. وفي القصيدة **الرعوية L'idylle لشيللر** يصور لنا تجليات فكرة المثال الأعلى للجمال، مطبق على الحياة الواقعية، وعلى الحضارة الحالية، ويتمثل طابعها الأساسي في أنها تلغي تماما، كل التناقضات بين الواقع والمثال، ونهاية الصراع الداخلي للفرد كما هو في المجتمع، وبوجود وحدة طوعية بين الميول والقوانين.

وبالتالي، تضع حدا لكل صراعات الأحاسيس المتناقضة للنفس البشرية، ويقول موضحا هذه الفكرة:« سيكون الهدوء إذا هو الانطباع السائد، لكنه سيكون هدوء الجمال، لا هدوء الكسل، هدوء تابع عن توازن القوى وليس عن سكونها، عن الامتلاء لا عن الفراغ » [3]،لأن الجمال بطبعه ميال إلى الطمأنينة وذلك بانسجام الأجزاء، التي تسعى دائما إلى الكلية

[1] Bélisle (Marc), Genèse du concept de vérité esthétique, quelques repères, Horizons philosophique ,Editeur collège Edouard- Mont petit, N°1, 1993, pp. 101-102.

[2] شيللر (فريدريك)، مقالات فلسفية في المسرح و الشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا، مرجع سابق، ص 162 (الرسالة 27)

[3] Schiller (Friedrich), De la poésie naïve et sentimentale ,op.cit, p.77.

والوحدة، فالوحدة الأكثر اكتمالا ضرورية، لكن لا يعني ذلك، إلغاء الوحدة للتنوع إذ أنه ضروري، أن تجد النفس ما يدخل عليها الارتياح، لكن دون أن يحد ذلك من طاقة الاندفاع.

ثانيا– الثقافة الجمالية وتمثلاتها: الإنسان والفن والطبيعة

إن الثقافة الاستطيقية لها تأثير حاسم على الطريقة التي يظهر فيها الأفراد مع بعضهم البعض، بالإضافة إلى ذلك فإنها تحويل طباعهم الداخلية، يعني يمكن للإنسان أن يحسب نفسه من بين الأشياء الجميلة، حتى أنه "شيء جميل" بامتياز، وذلك من خلال أعماله الفنية، وهي التي تدخل في إطار الفن والتي تحاكي الطبيعة الجميلة. ومنه يحدد شيللر ثلاثة أنواع رئيسية من الأشياء التي ينبثق من خلالها الجمال، ومن خلال تمثلاتها في الثقافة الجمالية، وذلك نجده في: الإنسان والفن، وأخيرا في الطبيعة.

1– الإنسان(الفرد)

إن الهدف النهائي للثقافة الجمالية هو تحويل الفرد عن طريق الاتصال بالجمال، في إطار الفن الذي يوقظ طموحه للشكل، لذا يجب أن يؤدي من تلقاء نفسه أعمال الفنان، ويرتفع بالحرية إلى الشكل، ليدرك نفسه في المثل الأعلى للوئام بين الحسي وما فوق الحسي، وبالتالي يصبح مظهر من مظاهر الجمال في العالم. إن الإنسان لا يمكن أن يثبت كونه شخصا، إلا من خلال أفعاله وأعماله، يقول **شيللر** في هذا الصدد:« إن الإنسان في كونه شخصا هو الوحيد من بين الكائنات المعروفة الذي يتمتع بامتياز التدخل بإرادته في دائرة الضرورة، التي لا تكسر بالنسبة لبقية الكائنات الحسية، وأن يثير في داخله سلسلة جديدة من الظاهرات. وتسمى الحركة التي ينجر من خلالها ذلك الأمر فعلا، وتسمى المنجزات، وتلك وحدها، التي تنجز عن ذلك الفعل أعماله. وبالتالي فإنه لا يستطيع أن يثبت نفسه كونه شخصا إلا من خلال أعماله» [1]، لأن تلك الأفعال والأعمال مظهر أو تجلي للجمال المتشكل في العالم الإنساني، إذ أن الطبيعة هي التي تحدد غايته، وتترك له مهمة

[1] Schiller (Friedrich), Oeuvres de Shiller,«L’esthétique»,op.cit, p.75.

إنجازها وتحقيقها بنفسه، وذلك من خلال أفعاله وأعماله الموسومة بالجمال، فهذا وحده ما يجعل منه إنسانا. يقترح **شيللر** على فكرة أن الإنسان بعمله الخاص، له صيغ وتجليات متعددة، وذلك من خلال الصورة التي يقدمها:

- **أولا:** في خصوص علاقتها بالعصر الحالي، يقول **شيللر** في هذا الصدد: «عن الأفعال التي يرسم الإنسان صورة عن نفسه، وأية صورة هاته، التي يقدمها لنا عصرنا الحالي» [1] .
- **ثانيا:** عندما يشير إلى « مسرح الأحداث السياسية»[2] وعلاقتها بالأفعال وأعمال الصادرة عن الإنسان في المجال السياسي.
- **ثالثا:** الأفعال الإنسانية تمتد إلى التطبيق وذلك من خلال «فن المعيش» إذ كل هذه الصيغ المتعددة للإنسان مرتبطة بالجمال، باعتباره الوحيد الذي يمكنه انجاز نفسه كمشروع جمالي أو كإنسان جمالي، ومرتبط أيضا بالأخلاق التي تعكس حياته المنجزة.

2- الفن

إن التمثيل السابق على وجه التحديد في العالم الإنساني، وباعتبار أن الجمال يمكن له أن يظهر في الإنسان نفسه، لكن لماذا تفرض الأشياء غير الحية، طابع الانسجام الذي يجب أن يكون في النهاية ناحية إنسانية؟ فالعمل الفني له بعد الديمومة، ويمكن للإنسان أن يحافظ عليه، وانطلاقا من هذه العصور فهو يشكل تمثيلا مستمرا للمثل (الإنساني من خلال تقلبات التاريخ، بحيث يتم تقديمها للإنسان الذي هو بعيد عن صورة المثل الأعلى المفقود، يرى **شيللر** أن الفن الوصي على الكرامة المفقودة للإنسان، ويقول موضحا هذه الفكرة: «فقدت الإنسانية كرامتها، لكن الفن أنقذها. وظل محافظا عليها داخل أحجار مليئة دلالات، تواصل حقيقة الحياة داخل خيالات الإنسان، والصورة البدئية تعاد صياغتها من

[1] Schiller (Friedrich), Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme, op.cit, p. 77.
[2] Ibid. p.77.

خلال النسخة التي تجسدها وتختزنها، وكما استطاع الفن النبيل أن يظل حيا بعد انقراض الطبيعة النبيلة» [1]. فالصورة العفيفة للعمل الفني ظلت في مأمن من تقلبات وفساد الأجيال، والعصور، فمثلا، كان المواطن الروماني في القرن الأول قد أحق هامته وركع لقياصرة منذ زمن بعيد، بينما ظلت المنحوتات الفنية منتصبة القامة شامخة، وظلت المعابد محافظة على قداستها، بينما غدت الآلهة منذ العصور موضوع سخرية. من خلال تأثير الجمال الذي يحيط بها، وخاصة تأثير الفنون، ويجب على الإنسان أن يطور في نفسه انسجام مماثل، ما يصل إلى جعل نفسه كعمل فني.

3-الطبيعة

لو نعود إلى **رسائل في التربية الجمالية للإنسان** عند **شيللر** نلاحظ أنه لم يتناول بما فيه الكفاية تمثل الجمال في الطبيعة، ومع ذلك ميز بين الطبيعة والإنسان باعتبارهما شكلين جميلين. إذ يقول في مؤلفه "**عن النعمة والكرامة** ":« إن الكائنات العضوية وحدها هي التي تكون جديرة باحترامنا لها كمخلوقات، أما الإنسان فلا يكون جديرا بذلك إلا كخالق (أي صانع لحالته)، فالإنسان لا ينبغي أن يكون على غرار بقية الكائنات الحسية، مجرد مرآة ينعكس عليها نور عقل خارجي، ولو كان ذلك نور العقل الإلهي ، فعليه، وعلى غرار الكوكب الشمسي، وأن يكون مضيئا بنوره الخاص» [2].

نتوصل إلى أن من بين جميع المخلوقات الطبيعة، نجد أن الإنسان هو الوحيد الواضع لحالته، وعن المظهر الذي يشير إلى نفسه. **شيللر** هنا، لا يجيب بما فيه الكفاية ولا بوضوح حول السؤال الغائي، ما إذا كان يعتبر هذا العقل المنظم لأصل الجمال في الطبيعة، إذا كان يحتفظ بالمنظور الكانطي، لذلك يمكن أن نفترض، أن الجمال الطبيعي يستند بدقة إلى الموضوع، الذي يلاحظ ذلك، في حين أن جمال الإنسان لا يستند فقط في عين الشخص

[1] شيللر (فريدريك)، مقالات فلسفية في المسرح و الشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا، مرجع سابق، ص 59 (الرسالة 9)

[2] المصدر نفسه، ص

الذي ينظر إلى هذا الإنسان، لكن إلى الحالة الداخلية لهذا الأخير، الذي هو بمثابة موضوع للتأمل الجمالي. وفي حالة وجود الجمال الطبيعي في المشاهد، يجب أن يكون الأمر كذلك بالفعل، إلى حد ما، يمكن أن يكون متضمنا في الحالة الجمالية من أجل أن يكون قادر على إسقاط الجمال على الموضوع الذي يبدوا له متناغم، أو يرى في عالم المظاهر المطلقة التي يحملها معه، يوضح ذلك **شيللر** في مؤلفه "**عن النعمة والكرامة**" ، أن تصور الإنسان للعالم يسمح له أن يرى من حوله انعكاسات لطبيعته الخاصة، وليس تغييرا لهذه الأشياء، إذ يقول في ذلك:« ولكن بمجرد التدفق الأعمى للقوى الطبيعة التي تفسح له المجال للتفكير الحر، يدرك من خلال هذا التحقق للظواهر بعض الأشياء الدائمة في شخصه، بمجرد أن تبدأ هذه الجماهير الجسيمة للطبيعة حوله في التحدث بلغة مختلفة إلى قلبه، أن العظمة النسبية التي تخرج منه، تصبح بالنسبة له مرآة حيث يتأمل العظمة المطلقة الموجودة في نفسه» [1].

إن فكرة التربية الجمالية، تفترض أن تكون بعض المواضيع جميلة في حد ذاتها، وإذا توفرت فيجب أن يكون لها القدرة على إيقاظ غريزة اللعب المتفرج وقيادته إلى الحالة الجمالية، فتلك المواضيع يمكن أن تكون فقط عند أناس قادرين على ذلك، أو من خلال أعمالها الفنية، ليوضح **شيللر** هذه الفكرة، استند إلى الأسطورة اليونانية في الأكثر للتعبير والقدرة على مده بمفاهيم، يتعذر العقل على توضيحها ويقول بخصوص هذه المسألة:« غير أن هذا الحزام (حزام فينوس) بصفته فهو رمز للجمال المتحرك، هذه الميزة الخصوصية التي تمثل في أنه يضفي على الشخص الذي يتزين به بصفة البهاء الموضوعية، ويختلف بذلك عما سواه، من وسائل الزينة التي لا تدخل تغييرا على الشخص نفسه، بل لدى على الانطباع الذي يثيره ذلك الشخص في التصور الذاتي، الذي يتكون عنه الآخرين» [2].

[1] Schiller (Friedrich), Du sublime, Trad. par. Adolph Régnier, (Paris : Edition Sulliver,2005), p.24.
[2] Schiller (Friedrich), Oeuvres de Schiller «L'esthétique» , op.cit, pp.79.

بمعنى ذلك، أن الأسطورة اليونانية، التي تقول إن البهاء يتحول إلى خصلة لدى الشخص، وأنه حاملة الحزام جذابة فعلا، لا لأنها تبدو كذلك فقط، فهذا ليس لكون الحزام بمثابة حلية خارجية عرضية لا تبدو الصورة المناسبة للدلالة على الخصلة الشخصية للبهاء، لكن خصلة شخصية يتم تصورها في الوقت نفسه كشيئ قابل للانفصال عن موضوعه لا يمكن تجسيدها بطريقة أخرى سوى من خلال حلية عرضية يمكن للشخص أن يتخلى عنها دون أن يصيبه أي نقص، وإذا ما كان حزام الفتنة يجسد خصلة موضوعية بإمكانها الانفصال عن موضوعها، دون أن يطرأ أي تغيير على طبيعته فإنه لن يكون سوى تعبير عن جمال الحركة، وهذه الأخيرة على حد تعبير **شيللر**:« هي التغير الوحيد الذي يمكن أن يطرأ على موضوع ما دون أن يفقده هويته» [1]، فجمال هذه الحركات معطى ملاصق لكيان " فينوس" وفي المقابل يكون جمال الحركات العرضية ملحقا يضاف إلى ذلك الكيان.

ثالثا– التأهيل الجماعي للأخلاق

تنبثق أنواع الانحلال الخلقي وفساد طبع الإنسان من الحضارة، رغم ما تتبجح بها الفئات المثقفة في المجتمع، بإضفاء نبلا على طباع الإنسان، إلا أنها على حد قول **شيللر**:« تأثير يهيئ من المبادئ العامة ما يجعل على تقوية أو تعزيز الفساد الأخلاقي»[2] وهذا ما أثر على المجتمع الإنساني، بدلا من أن يكون أنيسا واجتماعيا، نجد أن المجتمع مصاب بشتى أنواع العدوى والبؤس يجعل ملكة الحكم عند الإنسان خاضعة لهذا الفساد الأخلاقي.

فالحضارة تحد من غريزة التحسن والتطور الموجودة في ذات الإنسان وتلزم التزامها وخدها على الطبع، وبهذا يبدوا لنا روح العصر منفصلا، عن الطبيعة الإنسانية، لذا لا يمكن – حسب **شيللر** – إيجاد صيغة جديدة للحضارة انطلاق من إضفاء النبل والطبع الأخلاقي

[1] Schiller (Friedrich), Oeuvres de Schiller «L'esthétique» , op.cit, p. 55.
[2] Ibid.p. 55.

على الإنسان، وهذا لن يتأتى إلا من خلال تهيئ الفرد جماليا. لذا يجد الفن في الإنسان، على النحو الذي صاغته عليه التجربة الواقعية، مادة فاسدة وغير طيعة، تنزع عنه الكثير من عناصر كماله المثالي، وبهذا سيبدو الجمال في الواقع دوما كفصيلة غريبة ومحدودة، سيرى نفسه يفقد من حريته وتنوعه داخل الأنفس المتوترة، ومن قوته المنشطة لدى الأنفس المرتخية.

وإذا ما أسقطنا ذلك على العلم والفن، فإنه حينما تغدو الطباع فجة ومتصلبة سيتسنى لنا أن نرى العلم يلزم حدوده وبصفة صارمة، وحينما تلين الطباع، وترتخي، فينزع العلم إلى أن يكون محل إعجاب لغيره، ففي الحياة الواقعية يمكننا أن نميز بين نوعين من الجمال، فهما مرتبطين حتما بالطبع الإنساني، "الجمال المهدئ Beauté gracieuse "و"الجمال المنشط Beauté énergique " يبين بمقدور الأول فعل شيء من أجل حماية الإنسان من حد ما من الميوعة والفتور، وكذلك لا يضمن الجمال الثاني حمايته من بقايا التوحش والقسوة المترسبة في طبع الإنسان وفي الحضارة ككل.

يربط **شيللر** هذين النوعين من الجمال بطبع الإنسان، وهذا ما يوضحه بقوله:« الجمال المهدئ جعل للنفس المتوترة، والمنشط للنفس المرتخية، إلا أنني أقول إن الإنسان متوترا عندما يجد نفسه تحت ضغط الأحاسيس (تحت سلطة النزوع المادي)، تماما مثلما يكون واقعا تحت ضغط الأفكار (تحت السيطرة الحصرية لنزوع التصور)» [1].

بهذا المعنى، تأتي الشرور – حسب **شيللر** – وذلك من خلال تطبيقنا لنوع من أنواع الطبع الجمالي الغير المناسب للإنسانية، حيث نرى في عيوبه محاسنا، بدل الوقوف ضدها، لذا فالحساسية تتمسك بالحق وتطالب بجزء من سلطة الحياة، وهنا يفترق **شيللر** عن **كانط**، فلكي يرسخ هذا الأخير فكرة أن قانون الإرادة هو قانون شكلي فقط، لابد أن يعمد إلى إقصاء أي عنصر عاطفي، فقد تخوف من أن يعكر الميل العاطفي من صفاء الحاضر

[1] شيللر (فريدريك)، مقالات فلسفية في المسرح و الشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا، مرجع سابق، ص 117 (الرسالة 17)

العقلي، لدرجة أنه أقام تعارضا بينهما، نحب الخير في عرفه، إلى هذا الحد أو ذلك، فهو طريق نحو الشر.

فوجود هذه الصرامة المتطرفة عند كانط، سيتم بإلغاء الميل العاطفي – حسب **شيللر**– في أخلاقية متساهلة، تطالب بتشريع دراكو Dracon*، يقول **شيللر** في ذلك: «لأن ذلك العصر لم يبد له مهيأ بعد وجدير بمشرع مثل صولون**[1]» [1]. لذلك يرفض أن يرى مذهبا في نظرية ما تلغي جانبا من الروح الإنسانية، وفي موضع آخر يقارن أخلاقية **كانط** برسم دقيق، لكنه رسم بارد وصارم عكس اللوحة التشكيلية التي يرسمها الفنان الإيطالي **تيسيا** Titiens، الذي وإن كان لا ينسى الخطوط والحواف، فإنه يزينها بألوان الحياة، فالخير هو خط ولون في آن واحد، عقل وإحساس، إنه نتاج تناغم بين العقل والقلب إنه كلية الشخصية[2].

ونجد أن هذه الأخيرة لم تتحقق عند الأفراد بكثر بمقارنتها مع الشعوب، فقد طالعتنا وحدة الشمل هذه في عصر معين وعند عرق مميز، إذ ترسمتها القصيدة الغنائية الحماسية. إذ يمدح **شيللر** فيها حضارة الإغريق، ومن خلالها، نجد كل جذاب في الفن متناغما مع وقار الحكمة، ويتآلف شباب الخيال مع رجولة العقل، ولم تكن وحدة الحياة على نحو مفتت وجزئي، تجعل صورة المواطنين تعاني من التعثر والشتات، من فرد إلى آخر لكي تحصن كلية الجنس.

وفي تلك الفترة، لم نجد الفرق الشاسع بين المواطن والكاهن، لا بين الفنان والعالم، باعتبارهم جزءا لا يتجزأ عن بعضهم البعض. لا شك من أن هذا التأليف لم يكن ممكننا إلا

* **داركو Dracon**: (حوالي القرن التاسع قبل الميلاد) هو أول مشرع في اثبتا في اليونان القديمة، وقد قام باستبدال نظام القانون العرفي والخصومات الدموية التي كانت سائدة آنذاك بتشريع مكتوب. ونظرا لصرامته ارتبط المصطلح داركو بالقواعد أوالقوانين الصارمة.

** **صولون Solon** : الشاعر والمشرع اليوناني الذي عاش في القرنين السادس والسابع قبل الميلاد (640– 560 ق م)، واحد من حكماء الإغريق السبعة الذي قام بإصلاحات تشريعية وإدارية، سميت هذه التشريعات باسم تشريعات صولون.

[1] Schiller (Friedrich), Oeuvres de Schiller «L'esthétique» , op.cit,p.89.

[2] Montargis (Frédéric), l'esthétique de Schiller,1890, op.cit, p. 163.

بعد التطور النادر للقوى المكونة له، لذا اقتبس **شيللر** فكرة كانط ليعترف بأن تطور الإنسانية، يستوجب تقسيم العمل، لكن من صحة الكلام أيضا أن هذا التخصص الذي يعم الفائدة على النوع كان وبالا على الفرد، ويستوجب على الحضارة أن تكون قادرة على علاج الشرور التي تجبلها معها[1]. لذا تكون غاية الدولة قائمة في حد ذاتها منذ البداية على أساس قيام إنسانية أفضل، وعلى تقديم الفائدة، ويكون القانون فعالا فيما يناهز المئة من الجمهوريات، وهذا ما يعني أن نهاية كل حكومة هي الفوضى أو إلغاء الحكومة.

بهذا، ينطلق **شيللر** ومعظم المنظرين في السياسة في القرن الثامن عشر على فكرة أن الناس عاشوا في البداية في حالة طبيعية، ثم تجاوزوا هذا الظرف، وتخلصوا من العجز والعزلة وأبرموا العقد الذي يكون للدولة، وقد اقتصر دور تلك الدولة على جعل الحياة مشتركة ممكنة، وعلى الحرص لضمان وجود المجتمع عن طريق لجم أنانية الأفراد، فقد ولدت الدولة من حاجات طبيعية فيزيائية للإنسان، وأسماها **شيللر**"دولة الضرورة "[*] لكن الإنسان بحكم كونه حرا وعاقلا، لا يمكنه الاكتفاء بها، فعملت تلك الدولة على إذلاله، لأنه لم يأخذ بعين الاهتمام سوى طبيعته الحسية، ثم تصور عقل الإنسان دولة أخرى تم إبرام عقدها عن طريق الاختيار الحر، والتمييز الجلي، وليس تحت ضغط الحاجة والضرورة، وهكذا حلت «دولة العقل »[*] محل " دولة الضرورة " . يقول **شيللر** بخصوص ذلك: «ومن أجل الحفاظ على كمال الدولة، يجب الانطلاق من العناية بالأفراد من تحسين الأفراد، والمقصود هنا، تأهيل شخصيات تعرف كيف تسخر نفسها، لخدمة المثل العليا للعقل، والمقصود هنا تربية النشئ ليمتلكوا الشجاعة والطاقة لكي يكتسبوا صفة العقلانية، فتلك هي

[1] Montargis (Frédéric), L'esthétique de Schiller,1890, op.cit, p. 164.

[*]إن دولة الضرورة هو ذلك الاسم الذي يطلق على كل هيئة سياسية يكون تنظيمها البدائي صادرا عن قوى لا عن قوانين، ويطلق اسم "دولة الضرورة" وحينا آخر " الدولة الطبيعية" أو " دولة الحاجة". انظر:
شيللر (فريدريك)، مقالات فلسفية في المسرح و الشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا، المرجع السابق، ص 80 (الرسالة 3)

[*]يتكلم شيللر عن نفس المشروع ويطلق عليه اسم " دولة العقل" حينا آخر "دولة الأخلاق".

الأمثولة الأولى، التي يجب أن تقترح عليهم، وإن أردنا ترسيخ دولة العقل»[1] . معنى ذلك، لابد من تحقيق دولة العقل وهذا التغيير ينحصر في الذات أولا، وذلك قصد إيجاد أشخاص قادرين على تغيير المجتمع، مما يسهل في الانتقال من الدولة الطبيعية إلى دولة الأخلاق.

إلا أنه – حسب **شيللر**– لم يتم ربط تطور العقل بأي تطور أخلاقي، ونهاية القرن الثامن عشر تقدم لمشاهد وانحرافات خطيرة، ففي الطبقات الدنيا للمجتمع، نلاحظ اندفاعا للغرائز كلها، وخلاصة الأمر أن الفرد أصبح كائنا متوحشا من جديد، لا يضبط حياته الحسية بأي مبدأ. أما أناس الطبقات العليا، يتصرفون كالهمج الذين يهمون بمبادئهم للمشاعر الإنسانية، لكنهم يطالون عبيد الطبيعة، ويبدون أكثر مدعاة للاحتقار من المتوحش.

وبهذا المعنى كتب كاستيلو في كتابه "**الدراسات الفلسفية**" أن شيللر قدم الثنوية بوصفها تناقضا ينطوي عليه التصور السياسي للتطور:

أولا: بوصفه مصدرا لحاجة ثقافية.

– وثانيا: باعتبارها شر من شرور الحضارة.

قد اختار **شيللر** شرح الحاجة للثقافية بمفردات كانطية، وهذه الحاجة تمثل وحدة ينبغي اكتشافها، وهو يبتعد بذلك عن تصور حضاري للتربية، يجعل من الثقافة جسرا يصل بين الوجودêtre، وواجب الوجودDevoir-être، وهكذا فقد أعطى الأفضلية للبعد الثقافي في التربية، الذي يركز على الكمال الأخلاقي[2]، وذلك لتجديد إنسانيته، إذ تفترض تدريب قلوبنا وعواطفنا، لأنه من وجهة نظر **شيللر**: أن كل إنسان يحمل في تصرفاته وعزيمته، رجل مثالي خالص، داخل نفسه، والهدف من التربية هو تحقيق هذا الانسجام، لكي نوجد كائنات أخلاقية بطبيعتها، لأنه يملك حساسية أخلاقية، تمكنه من النمو وتزدهر ولكن بشرط، أي عندما تتكامل طبيعته بشكل فعال.

[1] Schiller (Friedrich), Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme, op.cit., p. 25.

[2] عباس(بشرى)، فلسفة الجمال والفن عند فريدريك شيللر، مرجع سابق، ص 55.

وهكذا قد أعطى الأفضلية للبعد الثقافي للتربية الذي يرتكز على الكمال الأخلاقي. بناء عليه حل **شيللر** التأهيل أو التدريب (أي القدرة على التطور ومراعاة حاجات الطبيعة)، محل الثقافة (أي مجمل الزامات الحضارة وخدعها)[1]. ومنه أحال المبدأ الحقيقي للوحدة الثقافية والأخلاقية إلى علم الجمال لا إلى العقل العملي. ولقد لاحظ **كانط** في كتابه **" نقد ملكة الحكم"** أن التوزيع غير المتساوي للخيرات المادية للحضارة يزيد الفرق بين كد الفقراء المضنى وترف الأغنياء الكمالي، لكنه يعزو هذا الخطأ إلى التوزيع غير الكافي في عصر التنوير. اهتم **كانط** و**فخته** بنزعة إنسانية قانونية تجعل من الترويج المؤسساتي للحرية محركا لصيرورة أخلاقية إنسانية. على الإنسانية أن تبدأ بالتخلص من مظاهر الاستبداد العديدة السياسية والتربوية والدينية، لأن الحرية توفر للعقل تنشئة أخلاقية[2].

إلا أن **شيللر**، يتوخى قلب هذه العلاقة بين الأخلاقية والحرية، وذلك عن طريق جعل الأخلاقية شرطا للحرية، فالأمل بحرية سياسية ممكنة، تقوم على نبل السلوك فحسب، لكن يتعين أولا، أن يتم تأهيل الشخصية الأخلاقية، إذ يقول **شيللر**: «كل إصلاح في المجال السياسي لا بد أن ينطلق من السمو بطبع الإنسان»[3] وعليه إن دعم الأنموذج الجمالي بالنسبة **لشيللر** هو وسيلة للتمرد ضد جهل معاصريه بالتربية والثقافية، ولئن كان الازدهار الإنساني يعود إلى أخلاقية حرة فإن تربية الإحساس مطلوبة أكثر من التعليم. وفي مقدمة الرسائل كتب **لورو** Robert Leroux إن المشكلة السياسية ،هي مشكلة أخلاقية، لذا يجب إصلاح الطباع والأخلاق، وهنا يتدخل مفهوم التربية الجمالية، فمن أجل إصلاح الأخلاق يعتمد **شيللر** على الجمال الذي سيعالج العصر من الفساد أينما حل، وعن طريق حله لمشكلة الفساد تحل مشكلة الدولة [4].

[1] Castillo (Monique), Sensibilité et Dualisme dans les « Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme », op.cit, p.445.

[2] Schiller (Friedrich), Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme, op.cit, p.25.

[3] شيللر (فريدريك)، مقالات فلسفية في المسرح و الشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا، مرجع سابق، ص 93 (الرسالة 9)

[4] Ibid.p26.

وبهذا، فإن الطباع التي تضفي عليها التربية الجمالية نبلا، ستتجرد غريزتها من العنف، فالصراع سيزول عن المجتمع الجمالي، على حد تعبير **شيللر**:« فسيكون عليه في الجمال الذي تحكمه العلاقات الجميلة أي في الوضع الإستطيقي... وهنا لا ينبغي أن يكون هناك خصام للفرد مع المجموعة، ولا للمجموعة مع الفرد، ولا يحق لطرف أن يستبد بالقوة لأن الطرف الثاني قد تنازل عن قوته، فهنا لا يوجد غير منتصرين، وما من مكان لمهزوم» [1] ، إذ فيه يشعر الناس بالارتياح، وستصبح" دولة الضرورة " عديمة النفع بفضل الطباع الجمالية، فيجعل إنسان الجمال الانتقال إلى " دولة العقل " ممكنا فهو سيرعى هذا الانتقال، لذا يضفوا الأفراد ولن تكون دولة العقل إلا ترجمانا للأفراد الذين سيكونون قد أظفوا جمالا على ميولهم الحسية، لن تكون هذه الدولة إلا الصيغة الأشد وضوحا للتشريع الداخلي الذي منحوه لأنفسهم.

إنها دولة مثلى يطلق عليها **شيللر** في أغلب الأحيان اسم» دولة العقل »أيضا «دولةجمالية Etat esthétique "، ويتصور أنها بمنزلة عضوية عليا organisme، وهي عضوية، لأنها مكونة من طاقات حسية وحيوية، كطاقات عضو في جسم الإنسان، ولأن الحكام والمحكومين هم وسائل وغايات في الوقت نفسه بالنسبة لبعضهم البعض.

ويصرح أيضا، أنه في مدينة الجمال المستقبلية، لن يضيقوا على الحريات، إذ سيكون بوسعهم إطلاق الحرية السياسية، لأن الجمال سيبعث فيها الحرية الأخلاقية، وستمنح الحرية الأخلاقية الحق للحرية السياسية والمدنية، كما إن أساس الانتقال من ذاتية الفرد إلى موضوعية النوع أو الجنس، يرشد **شيللر** إلى درب استعادة الاكتشاف النقدي للموضوعية العملية، لكن على نحو مخالف للأنموذج القانوني الذي يعارض بين سيادة القانون، وعدم

[1] شيللر (فريدريك)، مقالات فلسفية في المسرح و الشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا، مرجع سابق، ص 161 (الرسالة 27)

أهلية الإحساس، فيتوخى أنموذج "الفنان التربوي" إلى جعل إحساس الإنسان غاية في حد ذاتها، إذ إن الشخصية مادة وشكل بطريقة لا تقبل الفصام.[1]

ومنه ، لم تعد التربية بمثابة لم تعد إصلاح إلى ما لا نهاية، أو برنامج نظري عديم الجدوى، إنها تغير من دلالتها، فلم تعد مشروعا، ولا تمهيدا للمثال الأعلى، بل ارتباطا. واتحادا، وانتقالا بين الطبيعة والحرية، إذ يطالب الفنان بترويج صورة للطبيعة، تكون بمستوى تطلعات العقل[2]، لإذابة النزعة الإنسانية الجمالية، والنزعة الإنسانية السياسية، في إشكالية واحدة، وذلك عن طريق النظر للميدان السياسي بوصفه ظاهرة ثقافية، أكثر مما هو قضية تنظير. إذ يتعين على الفن، ألا يقدم حلا نظريا أو ذاتيا فقط، بل أن يكون له صلاحية انتروبولوجية واجتماعية.

وبهذا المعنى ستسود المساواة في الدولة الجمالية، لأن اليد العاملة نفسها، في حال اكتسابها للتناغم الداخلي، سيكون لها حقوق النبلاء ذاتها، وبذلك ستنتفي الامتيازات، ويمكن القول: إن **شيللر** يدين السمات السلبية لحضارة الحديثة ويصرح في الوقت ذاته بأنه ابن عصره. ونشير هنا أن ماركيوز في كتابه "**الحب والحضارة**" يذهب إلى أن ميدان علم الجمال عند **كانط** هو الوسط الذي تلتقي فيه الحواس بالعقل، ويتحقق هذا التوسط عن طريق المخيلة، التي تعد الملكة العقلية "الثالثة"، أضف إلى ذلك أن البعد الجمالي يشكل أيضا الوسط الذي تتلاقى فيه الطبيعة والحرية، ويحتم هذا التوسط المزدوج حدوث الصراع الذي يثيره التقدم الحضاري، ما بين الملكات الدنيا والملكات العليا، ذلك أن التقدم إنما يتحقق عن طريق خضوع الملكات الحسية إلى العقل. على غرار نظرة **شيللر** إلى ذلك، إذ يقتضي تعزيز الحساسية بما أنها تعارض طغيان العقل، وتحريرها من هيمنته، يقول في ذلك: « والحالة الوسطى بين المادة والصورة، وبين التقبل السلبي والفعل، وأن الجمال هو الذي

[1] عباس(بشرى)، فلسفة الجمال والفن عند فريدريك شيللر، مرجع سابق، ص 55.

[2] Castillo (Monique), Sensibilité et Dualisme dans les « lettres sur l'éducation esthétique de l'homme », op.cit, p.446.

يضعنا داخل هذه الحالة الوسطية» [1] وعن طريقه يتم استدراج الإنسان الحسي نحو الصورة والفكر، وعن طريق الجمال تتم العودة بالإنسان العقلاني إلى المادة، وإلى العالم الحسي.

إن الفن بإمكانه أن يرفع هذا التناقض وذلك إذا وجد بينهما، ولكن نحن نعرف أنهما غير قابلين للوحدة، لأن الصورة والفكر يظلان متناقضين إلى الأبد- إذن، كيف يمكن أن يرفع الجمال هذا التناقض؟، يجيب **شيللر** عن ذلك بقوله:« تكون مهمتنا الثانية إذا أن نجعل وحدتها كاملة، وأن ننجزها على نحو نقي وكلي يجعل كلا الحالتين تضمحلان كليا داخل حالة ثالثة، ولا يتبقى في الكلية الجديدة التي سيكونانها أي أثر عن انقسامها» [2] ، وهذه المهمة مستندة إلى الوظيفة الجمالية، باعتبارها الموضوع الرئيسي لفلسفة الثقافة، فإنها تستخدم لتوضيح معالم وأسس الحضارة الغير القمعية، وذلك على غرار المنطق الداخلي، لإرث الفكر الغربي التقليدي الذي من خلاله استجر شيللر البحث عن مبدأ جديد للواقع والممارسة الجديدة في إطار جمالي.

لكن طغيان النزعة العقلية يؤدي إلى ضعف الإدراكية للحس، حتى في مجال المعرفة، باعتباره السلوك العقلي الضابط، مما أثر على مجال علم الجمال، فأصبح أسيرا للمنطق والميتافيزيقا وتقدم الحواس بوصفها مدخلا أوليا للمعرفة معطيات أولى تضبطها، ملكات العقل فاكتسبت قيمة فلسفية، بإطار محدود، بظرف ابستمولوجي عارض يتعلق بعمليات لا تتلاءم مع نظرية المعرفة العقلانية المتجاوزة للإدراك المجرد، فكانت المخيلة التصورية، لا تنضبط في إطار العمليات العقلانية المجردة وكذلك الحدس الحر.

ويرى **هربرت ماركيوز** أنه لم وجود علم الجمال باعتباره علم معطى الحواس يوازي علم المنطق بوصفه علما للوعي التصوري، لكن من منتصف القرن الثامن عشر، وبفضل

[1] شيللر (فريدريك)، مقالات فلسفية في المسرح و الشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا، مرجع سابق، ص 119 (الرسالة 18)

[2] المصدر نفسه، ص 119 (الرسالة 18)

ألكسندر جوتليب بومجارتن Alexander Gottlieb Baumgarten ظهر عل الجمال Esthétique بوصفه منهجا فلسفيا، ونظرية في الفن والجمال، فمنذ ذلك التاريخ صار لعلم الجمال فضائه الجمالي المستقل[1]، وذلك عندما نشر كتابه "**التأملات**" وأتبعه بكتاب ثان تحت اسم "**الاستيطيقا**" 1735، إذ عرض فيه وجهة نظره الجديدة في مجال دراسة الظاهرات الجمالية، فتناول مسائل الذوق الفني، كما حاول وضع منطق للذوق الإنساني على غرار المنطق الصوري الذي يخدم الفكر. وبهذا فإن الجمالية (وهي مادة فلسفية متخصصة جديدة)« هي علم نمط المعرفة والعرض الحسي (أي منطق ملكة المعرفة الدنيا، فلسفة اللطائف وربات الفن، نظرية المعرفة الدنيا، فن جمال الفكر، فن أنالوغون العقل »[2].

إذ مثل علم الجمال بتعريفه المتصل بالإحساس Sensation، والمأخوذ عن اليونان، وعلى هذا النحو يصبح علم الجمال، باعتباره علم الإحساس والرؤية الحسية، وهو الذي يصل إلى فكرة الشيء أي يتوصل إلى مبدأ كماله، مثل الفهم تماما، ومن ثمة، تأخذ الفلسفة في تعريف بومغارتن معنى حديث ألا وهو المتعلق بالجميل Beau، وحصر الفن والذوق الجمالي في حدود الحساسية [3] Sensibilité. يرجع تأسيس الجمالية يهدف في حقيقة الأمر إلى القضاء على تلك التراتبية التي كانت قائمة بين ما يسمى بالعلم الدقيق والمعرفة الناتجة عن دراسة الجمال والفن. وأيضا، على التمييز الذي أقامه "عصر التنوير" بين الأفكار الواضحة، والمتميزة الخاصة بمجال المنطق، ومجال آخر كان يكتنفه الغموض أحيانا والإقصاء، والمتمثل في الحساسية والحدس والخيال[4].

[1] إبراهيم (زكريا)، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دط، (مصر: دار مصر للطباعة، 1966)، ص 8.

[2] جيمينيز (مارك)، الجمالية المعاصرة – الاتجاهات والرهانات – ترجمة كمال بومينر، ط1 (الجزائر: منشورات الاختلاف، 2012) ص 18.

[2] رواية (عبد المنعم عباس)، الإنسان، الفن، الجمال، ثلاثية الحياة الأخلاقية، ط1 (مصر: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2014)، ص ص، 144 – 145.

[4] جيمينيز (مارك)، الجمالية المعاصرة، الاتجاهات والرهانات، مرجع سابق، ص 18.

وبهذا يظهر التاريخ الفلسفي في مفهوم على الجمال لاستبعاد التجربة الحسية بقوة، فقد عارض علم الجمال في تأسيسه سيادة العقل القمعية، وانصب الجهد على إظهار المكانة المركزية للوظيفة الجمالية، ولتكون مقولة مركزية تؤكد على الحقيقي المرتبطة بالحواس بصفة خاصة يصيبها من تشوه تحت سلطة الواقع، وحسب نظرة نظام العقل التي تقوم بتحرير الحواس، بدلا من تدمير الحضارة، فإنها تقدم لها قاعدة أشد إحكاما وتزيد إلى حد بعيد، من ممكناتها.

لذا تستخدم الوظيفة الجمالية لمنح الحرية الجسدية والأخلاقية للإنسان، وتحقيق الانسجام« للتأثير في الإحساسات والانفعالات ذات القوة المتغيرة، إلى ما يحملها على التوازن مع الأفكار العقلية... وتجريد قوانين العقل من قسرها الخلقي وإلى التوفيق بينها وبين الحواس وأهميتها »[1]، وبهذا يظهر الإنسان أن له وجود حر على الصعيدين المادي والأخلاقي معا.

رابعا– الجمال كعلامة أو رمز للأخلاق؟

إذا كان كل فرد يحمل في ذاته مؤهلاته الفطرية، التي تجعل منه إنسانا مثاليا نقيا، إذ تعد هذه المهمة الكبرى لوجوده أمام كل المتغيرات التي تحدث فيه، وأن يكون منسجما مع الكلية الثابتة لذاته، فإن هدف الجمال هو تحقيق هذا الانسجام ورعاية بذور الكمال والوحدة المحتملة داخل كل كائن بشري، لأن شخصية الإنسان لديها القدرة على التعلم لتصبح كاملة، لذا فهي تشير إلى الإنسان كائن أخلاقي، على الرغم من قدرة الإنسان دائما على أداء الأعمال الغير الأخلاقية، وبذلك تصبح فاسدة، إلا أنه يملك حساسية أخلاقية أساسية تنمو، وتزدهر عندما تتكامل طبيعته بشكل فعال. إذ يوفر لنا جمال التشجيع العملي الضروري لهذا النمو، وهو من أكثر انشغالات **شيللر** الأساسية في فلسفته، كون الإنسان كائنا ذو أخلاق،

[1] Schiller (Friedrich), Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme, op.cit., p. 137. (Lettre 14)

ومن أجل، جعل الجمال انعكاسا للحالة الداخلية للإنسان، فينبغي السعي للمقاربة بين الجمال والأخلاق، فالجمال لا يضمن فقط الاهتمام بالأخلاق لكنه يهتم أيضا بالوجود الإنساني.

إن هذا المنظور، قد احتل خلال القرن الثامن عشر الذي تصور الجمال عامة والفن خاصة من زاوية وظائفها في علم النفس الأخلاقي، والتربية الأخلاقية، كما أن المغزى الحقيقي للجمال والتذوق بالنسبة للحياة الإنسانية، هو مغزى أخلاقي في المقام الأول[1]. إلا أن **كانط** يقر ب "استقلال الاستطيقا"*، ويقصد من ذلك أن الأحكام الجمالية ليست متميزة عن كل المقاييس الأخلاقية، بل مستقلة عنها، إلا أن الأحكام الاستطيقية مرتبطة ارتباطا وثيقا بما يعتبره **كانط** بواجبنا الأخلاقي في تقييم الارتقاء بما هو جميل في الطبيعة.

لذا اعتبر إن« الجمال هو رمز للخير أخلاقيا »[2]، وكلمة "رمز" هي عند كانط الطريقة التي يعطى بها محتوى حدسي لمفهوم أولي، وعندما يتم تعيين هذا المحتوى بالطريقة التي تمكننا من التعرف على مثل للمفهوم، يسمى مخططا أو نظاما "Schéma"، ولكن عندما يكون المفهوم فكرة للعقل، حينما لا يتوفر أي حدس مطابقا له، فإن المحتوى الحدسي لا يمكن أن يعطى له مباشرة، بل عن طريق التمثيل "Analogie" ويسمى التمثيل الذي يتم من خلاله رمزا Symbole يقول **كانط** بخصوص هذه المسألة:« فإما أن يكون تخطيطيا (Schematic)، حيث يعطي العيان المقابل لمفهوم يدركه الفهم قبليا، أو يكون رمزيا، حيث لا يوجد عيان حسي يكون مناسبا لمفهوم لا يستطيع أن يفكر فيه سوى العقل... وتقوم الأولى بهذا على نحو إيضاحي، والثانية عن طريق مماثلة، تؤدي ملكة الحكم مهمة مزدوجة، الأولى تطبيق المفهوم على موضوع عيان حسي، ثم الثانية تطبيق قاعدة التأمل المجردة لذلك العيان حتى على موضوع مختلف تماما، لا يكون الموضوع الأول سوى رمز

[1] ألن (و. وود)، كانط فيلسوف النقد ، مرجع سابق، ص 227.

* نشير أن مصطلح " استقلال استطيقا " لم يستخدمه كانط، وإنما بعض مستخدمين المصطلحات الكانطية.

[2] كانط (ايمانويل)، نقد ملكة الحكم، ترجمة سعيد الغانمي، ط1 (بيروت: منشورات الجمل، 2009)، ص 288.

له» [1]، يوضح **كانط** ذلك، من خلال مثاله لربطه بين الدولة الملكية بجسم ذي روح إذا ما كانت محكومة وفق قوانين داخلية للشعب، لكن يتم تمثلها بمجرد آلة (مثل طاحونة يدوية) إذا كانت تحكمها إرادة فردية مطلقة، وفي كلتا الحالتين عند كانط يتم تمثلها رمزيا وفحسب.

لذا فإن الخير الأخلاقي باعتباره فكرة، لا يمكن لأي حدس حسي أن يكون مطابقا لها أبدا، ومن ثم فالرمزية في موضعها الصحيح هنا أيضا، أنه محمول يمكن أن يطبق على شيء ما، ليس لأن المحمول صادق موضوعيا بالنسبة لهذا الشيء، أو حتى أنه يشبه ما هو صادق موضوعيا عنه، بل بالأحرى لأن الإجراء المستخدم في الفهم عن التفكير في هذا المحمول الحدسي، يحمل بعض الشبه مع إجرائه عند التفكير في فكرة العقل، وبالتالي، وضع **كانط** أربع من هذه الطرق التي يمكن للجمال أن يرمز للأخلاقية عن طريقها.

1- **الطريقة الأولى:** يمتع الجميل مباشرة، (ولكن فقط في العيان التأملي، وليس في المفهوم كما هو الحال في الأخلاق).
2- **الطريقة الثانية:** أنه يتمتع من دون أية مصلحة (أما الخير أخلاقيا فيرتبط بالطبع بالضرورة وبمصلحة ما، لكنها ليست المصلحة التي تسبق الحكم على الرضا، بل بالمصلحة التي يتم إنتاجها أولا.
3- الطريقة الثالثة، أن يتم تمثل حرية الخيال (وبالتالي الحرية الحساسية ملكتنا) في الحكم على الجميل بما يتناغم مع قانونية الفهم (في الحكم الأخلاقي تفهم ألحرية الإرادة بوصفها توافق الإرادة مع نفسها بمقتضى القوانين الكلية للعقل).
4- الطريقة الرابعة، يتم تمثل المبدأ الذاتي للحكم على الجميل بوصفه كليا، أي صالحا لكل شخص، ولكن لا بوصفه قابلا لئن يعرف عن طريق أي مفهوم كلي[2].

[1] كانط (ايمانويل)، نقد ملكة الحكم ، مرجع سابق، ص ص286-287 .
[2] المرجع السابق، ص289.

أما بالنسبة **لشيللر**، فليس الجمال رمزا فحسب بل هو علامة La beauté comme signe لأنه يدعو إلى الأخلاق، فإنه يخلق الطبقة التحتية لتغذيتها بالحرية، التي تنشئها وتزرعها بواسطة التوازن بين الحس والعقل، وبهذه الطريقة، فالجمالية الشيللرية تفرض الانسجام بين الجانب الداخلي للفرد (سماته المادية المقابلة) والطبيعة المادية، فيكفي النظر غلى إيماءات الفرد وسماته المادية المقابلة للحالة الداخلية له، هذا ما يوضحه في قوله:« الطبيعة الميالة إلى التناغم لن تفترق مثل هذا التناقص الفج وما يكون متناغما داخل المجال الذي يسوده العقل، لن يتجسد في أي شكل من النشاز في العالم الحسي» [1]، يعني هذا القول إعطاء النية لشخصية قابلة للتواصل، والتي تساهم في صقل العلاقات بين الأفراد القادرين لتطوير بعضهم البعض عن طريق مشاعر الاحترام إلى حد أن تكون ميزة أو خصلة، لخلق مناخ ملائم على المستوى الأخلاقي ولتحقيق الإنسانية بانسجام الجمال والأخلاق. وهذه الفكرة: مع ذلك تصطدم ببعض الغموض في الرسائل، إذا في بعض الأحيان يعتبر **شيللر** الجمال هو« رمز لمصيره المحقق» [2] وتارة أخرى« فإن الجمال بما هو اكتمال إنسانيته» [3].

وبالتالي، فإن مسألة تمثيل الإنسانية هي أحد القضايا التي تأخذ بعدا إشكاليا، والتي أثارها **شيللر** في الرسالة الخامسة عشر بقوله:« كيف يمكن لجمال أن يوجد، وكيف تكون إنسانية ممكنة» [4]، لأنه إذا كانت هناك هيمنة حصرية لنشاط دافع ما على حساب الدافع الآخر، فهو معيق للجمال الإنساني، باعتبار أن الجمال نتاج الوحدة بين الحس والعقل، وفي هذا المنوال، فإن تتجسد هناك الإنسانية، فيستلزم أن يضفي عليها الجمال، أما السؤال

[1] Schiller (Friedrich), Oeuvres de Schiller, « L'esthétique », op.cit, p.65.
[2] Schiller (Friedrich), Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme, op.cit, p .135. (Lettre 14)
[3] شيللر (فريدريك)، مقالات فلسفية في المسرح و الشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا، المرجع السابق، ص 106 (الرسالة 15)
[4] المصدر نفسه، ص 106. (الرسالة 15)

المطروح والمتمثل في الاستفسار عن وجود الجمال؟ وكيف سيكون للإنسانية وجود واقعيا، فحسب **شيللر** لا يستطيع لا العقل ولا التجربة أن يخبرانا عنهما.

فالجمال يوفر لنا التفاهم الأخلاقي، وتأثيره هذا يأتي من قدرة الفن على الوصول إلى حقائق عالية، ونقلها إلى حالة متجانسة يستلزم فهمها للحظات، والإيمان بقدرة الفن على كشف الحقيقة هو خروج كبير من منظور كانط، وهي خطوة مهمة في فهم علم الجمال والتربية لذا يصر كانط على أن الفن لا يمكن أن يعطينا أي معرفة للأشياء بحيث أنها مرتبطة بالمفاهيم والخبرات ويجب اعتبار الفن مستقلا عن هذه المفاهيم. إلا أن **شيللر** يمنح قوة كبيرة للفن ولمبدعيها، ووفقا له، فإن الفنانين الحقيقيين يساعدوننا في رحلة نحو الحقيقة، وفهم أفضل لأنفسنا، وللعالم الذي نعيش فيه، لأنهم منفصلين إلى حد ما عن العالم المادي، وعلى اتصال مع عالم بعيد عن ذلك، فهم يمتلكون فهما مرموقا للحقيقة والجمال، على حد تعبير **شيللر**:« لأن الذوق فيهم إنما هو أكثر نقاءا من القلب »[1].

ومن خلال تجربة الجمال يمكن للفرد أن يتحول إلى كائن أخلاقي حقيقي: ومع ذلك فيجب إيجاد كيفية التعامل مع الحياة حتى يكون لنا النشاط الأخلاقي الممتع، بدلا من أن يكون قسريا أو مدفوعا، وذلك للمصالحة بين العقل والحس اللذان يوفران الأساس للأخلاق، فإن أغلب الفلاسفة يتفقون على أن التأمل في الجمال يسهل انتقال الإنسان من الطبيعة إلى الأخلاق، حيث يقول **كانط** في ذلك:« يتيح الذوق الجمالي الانتقال من فتنة محسوسة إلى مصلحة أخلاقية معتادة»[2] كما يشير **شيللر**، أن الانتقال يكون من الحالة المادية إلى الحالة الجمالية مرورا إلى الأخلاق.

في الواقع تلعب الأخلاقيات دورا أساسا في مناقشة **شيللر** " للتربية الجمالية " إذ يرى فيها وحدة بين الطبيعة والأخلاق، في حين كما رأينا سابق أن **كانط** يؤيد بعناد أن الاثنين

[1] Schiller (Friedrich), Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme, op.cit, p .111. (Lettre 9)
[2] كانط (إيمانويل)، نقد ملكة الحكم، مرجع سابق، ص 290.

سيظلان دائما مستقلين ومكتفين ذاتيا، على الرغم من أن عوالم الأخلاق والطبيعة التي تظل متميزة بشكل مميز، ولا تقارب أبدا مع فلسفة كانط، فإنها تلتقي وتصبح واحدة عند **شيللر** مع الجمال كمركزه، يجمع بين الطبيعة والأخلاق باعتبار أن «الحس الفني المتطور يهذب الأخلاق »[1]. لقد استند شيللر إلى تجربة الحياة اليومية ليستدل على ذلك، إذ تظهر بصفة شبه مستمرة أن ذوقا متطورا يكون مقترن بوضوح الذهن، وبحيوية الإحساس وبعقلية متحررة، وأيضا بغرة نفس على غرار الذوق البدائي المفترق بنقائص هذه الخصال.

وعلى أساس الحس الفني فقد ميز **شيللر** بين الأمم الأكثر تخطرا، والتي عرف فيها الحس الجمالي أقصى درجات تطوره، على نقيض أمم ذات طابع التوحش أو الهمجية التي كان فيها انعدام الحس الفني لديها سببا في أن تكون على طبع خشن وبهذا المعنى، فإن الحالة الجمالية ليست فقط وسيلة للانتقال من الحالة الطبيعية إلى الحالة الأخلاقية، بلهي أيضا وسيلة لإدماج الأخلاق في الطبيعة.

وبعبارة أخرى، ومن أجل التنفيذ الفعال للمثل الأخلاقية في الطبيعة، يؤكد **شيللر** ذلك في قوله: «فلا بد أن يكون السلوك الأخلاقي قد تحول إلى طبيعة فيه، وأن يكون مدفوعا بغرائزه إلى ذلك السلوك» [2] . فالاستمتاع بالجمال من أجل مصلحة الفرد، وهذا ما يجبره على متابعة المسرحية التي ستقوده نحو الحرية والحساسية الأخلاقية.

وبهذا يصبح العمل الأخلاقي جميلا لأنه ينشأ كما لو أنه انبثق من الغريزة، بحيث يصبح جزء من طبيعتها، وأن يتصرف الفرد بطريقة جمالية، وهذا الانتقال الدهائي من جمالية الأخلاق هو أسهل و بلا حدود من الانتقال من الحالة المادية إلى الجمالية، إذ لا يمكن تطوير الحالة الأخلاقية فقط من هذا المنطق أو الجانب،، لذا فالحالة الجمالية هي شرط مسبق للشروط الأخلاقية، لأنها تقودنا إلى فهم الحرية، التي بدورها تلهم الإنسان بالعمل

[1] شيللر (فريدريك)، مقالات فلسفية في المسرح و الشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا، مرجع سابق، ص 99 (الرسالة 10)

[2] المصدر نفسه،ص 83.

الأخلاقي وفي الواقع، يبدوا أن الاختلاف الأساسي في فهم الحرية على المحك هنا، لأن اختلاف **شيللر** مع **كانط** واضح في العلاقة الوثيقة التي يربطها بين الحرية الداخلية والأخلاق، لذا يخالفه **شيللر**، لأن كانط يجادل في الفهم بأن إرادتنا الحرة لا توجهنا بشكل طبيعي نحو القانون الأخلاقي، إذ يقول في ذلك:« فقط الأعمال التي يتم تنفيذها من أجل القانون الأخلاقي هي حرة أو مستقلة ذاتيا» [1] وهي فكرة تستمد الحرية من الأخلاق. لكن الحرية عند **شيللر** هي شرط مسبق للانتقال إلى الحالة الأخلاقية ويجب أن نختار وبشكل مسبق لنكون كائنات أخلاقية، وتتحقق أسباب ذلك أثناء تجربة اللعب الجمالي (المتعة الجمالية)، وفي هذه اللحظة، نحقق بشكل مثالي فهما للأخلاق.

إذن، عن طريق خاصية نستطيع أن نخلق قواعد خاصة بنا، ومن ثم نقوم بمتابعتها بشكل متعمد في فهم الذات ووعي ما، بمعنى أن نتصرف أخلاقيا، ومنه سوف تتوافق إرادتنا الحرة والأخلاقية مع حل كل التوتر وإن تطور الحالة الأخلاقية ليس عن طريق الحالة الفيزيائية (المادية)، وإنما عن طريق الحالة الاستطيقية فقط.

خامسا– الثقافة الجمالية وتمثل الإنسانية

إن الإنسان لا يظل متوقفا على ما صنعت منه الطبيعة، لأنه لا توفر لديه التنمية الكاملة لتشكيل ذاته، وهذه المهمة متروكة له، فعليه أن يملك القدرة على أن يمضي بنفسه في نفس الطريق الذي قطعته الطبيعة من خلاله في البداية، و لكن على حد تعبير **شيللر**:« لكن في الاتجاه المعاكس هذه المرة: أي أن له قدرة على أن يحول عمل الضرورة إلى عمل لاختياره الحر، وأن يرتقي بالضرورة الفيزيائية إلى منزلة الضرورة الأخلاقية» [2] . بمعنى، أن الإنسان بهذا المنطلق في توجيه مساره المعادي للطبيعة يمكنه الوصول إلى

[1] كانط (إيمانويل) نقد العقل العملي، ترجمة غانم هنا، ط1، (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2008)، ص 75.
[2] شيللر (فريدريك)، مقالات فلسفية في المسرح و الشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا، المرجع السابق، ص 79 (الرسالة 3)

تحقيق إنسانيته، لأن هذه الأخيرة لا تتحقق إلا من خلال حرية الإنسان وذلك بتجاوزه لما صنعت منه الطبيعة.

إن الإكراه الحصري الذي تمارسه الطبيعة على الإنسان بواسطة الإحساس، واملاءات العقل الحصرية التي يمارسها عليه بواسطة التفكير قد سلبته بالضبط تلك الحرية. لكن أعادت إليه تلك المقدرة داخل الثقافة الجمالية والتي تعتبر «أرقى هبة من بين كل الهبات، وأنها الهبة الإنسانية بامتياز » [1]، رغم أن **شيللر** في الرسالة الواحد والعشرين يؤكد أن الإنسان يكون حائزا بالفطرة على هذه الإنسانية «لكنه يفقدها في الفعل مع كل حالات، التحديد التي يمر بها، وسيكون عليه في كل مرة يريد أن يمر فيها إلى حالة مخالفة أن يستردها من خلال الحياة الاستطيقية»[2] بمعنى أن ينجزها في الثقافة لكن يجب إيجاد الأدوات التي يتم توفيرها من قبل الجمال الذي يطلق عليه **شيللر** ب «خالقنا الثاني »[3] ولكن بشرط أن لا يمنح فقط إمكانية بلوغ الإنسانية ويدع البقية للإرادة الحرة كي تقرر إلى أي مدى يريد الفرد أن يحقق ذلك، بهذا المفهوم سيكون مشابها للطبيعة التي يعتبرها **شيللر** خالقتنا الأول.

إن فكرة الجمال هي التعبير عن مفهوم الكمال وذلك بقدرة الإنسان على استرجاع إنسانيته وذلك من خلال النشاط الجمالي، وتسند مسؤولية انجاز هذه المهمة إلى عاتق الثقافة لتحقيق الانسجام في الإنسان وفي تكوين الفرد,La formation de l'individu، صحيح أنه لا يملك القدرة على التصرف بناءا على الحرية أو تحقيقها، لكنه قادر على زرعها بفضل الجمال إذ بها تتمثل الإنسانية الحقة، وذلك أولا بوعي الذات لنفسها وإدراكه للآخر.

[1] شيللر (فريدريك)، مقالات فلسفية في المسرح و الشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا، المرجع السابق، ص 123(الرسالة 21)

[2] المصدر نفسه، ص 123.(الرسالة 21)
[3] المصدر نفسه، ص 124.(الرسالة 21)

1- تمثل الذات

يشير **شيللر** أن مسألة تمثيل الإنسانية تنقسم إلى تمثيل الذات وتمثيل الآخر، ولفهم الآخر وعملية التواصل معه لا تتم إلا إذا انطلقنا من فهم الذات لنفسها، وأن تكون قادرة على التموقع في قلب العالم وعلى الارتقاء بنفسها إلى مستوى النوع الإنساني. ولكن هذه الذات لا تتمثل إلا من خلال الآخر، وذلك عندما تملك وعيا ذاتيا من أجل أن تكون قادرا للتعرف على الآخرين. وعلى عكس ذلك، فان الاعتراف المطلق خارج الذات يوقظ الشعور بكرامته الخاصة، بحيث يتم بما يوفره الآخر من تنمية للوعي الذاتي وإنسانيته.

في الواقع، إن من خلال التمثيل سيتم تأسيس الوعي الذاتي والاعتراف بالآخر، باعتبار أن الإنسان يعرف على حد تعبير **شيللر**:« بوصفه ذاتا تتمثل »[1] والإنسانية نفسها تظهر عندما يمتلك الإنسان ذوق الظاهر. لكن السؤال الذي يطرح نفسه: كيف تتمظهر هذه المتمثلات لتكشف الذات عن نفسها؟ إنها تظهر عندما يصل الحد إلى جعل الإنسان ذات تجربة جمالية، إذ تكشف هذه الأخيرة عن الجانب الخفي الذي يحمله الفرد داخل نفسه. إن الوعي الذاتي يتطلب وساطة بين العالم الخارجي والمادة وهذه الوساطة يجب أن تكون جمالية، وللحفاظ على هذا الجسر بين الجانب الداخلي للذات والجان بالخارجي الذي يكمن في الأخر. لكن يمكن للمظهر أن يستخدمه بشكل غير لائق وبذلك تفقد طابعها الجمالي، لذلك فإن هذه الوساطة تنطوي أيضا على خطر الأوهام، التي يمكن أن تقيمها الذات لنفسها مما يعيق تحقيق إنسانيتها.

بشكل عام، فهذه الأوهام يمكن أن تؤثر على فهم طبيعة المرء لنفسه، وذلك في الإفراط في تقديره لجزء واحد من كيانه، وكما ينجر عن سوء فهمه للأخر مما يؤدي إلى تحريف الأفعال وتصوره الخاطئ للآخرين. ومنه نجد نوعان رئيسيان من الأوهام:

[1] شيللر (فريدريك)، مقالات فلسفية في المسرح و الشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا، مرجع سابق، ص 150(الرسالة 26)

الشكل الأول: يتكون من المبالغة في تقديره للطبيعة الحساسة ولا يمكن تجاوز هذه المخاطر إلا من خلال ثقافة الذوق، بحيث أنها تأخذ الدعم من العالم المادي. وفي مؤلفه "**عن السامي**"يحذر **شيللر** من هذا الوهم، إذ يقول: «صحيح أن الإحساس بالجمال، عندما يتم تطويره بواسطة الثقافة، نكتفي بالفعل لجعل أنفسنا إلى حد ما مستقلين عن الطبيعة... ولكن في النهاية، فمن الضروري أن يكون لهذه الظواهر جسم تظهر به نفسها، وبالتالي لطالما شعرنا بالحاجة، إذ لم نجد سوى مظهرا جميلا، ظاهرة جميلة، فإن هذه الحاجة تعني وجود أشياء معينة ويترتب على ذلك أن رضانا لا يزال يعتمد على الطبيعة، التي تعتبر كقوة وذلك لأنها من تتصرف بالسيادة في كل الوجود» [1] . وبالتالي، من المرجح أن الجمال يخدم الحواس، ويتحقق هذا عندما يتم استخدام المظهر بطريقة غير لائقة، أو لأن الشخص يفتقر إلى الإنسانية ولا يقدرها كمظهر. إن هاتان المشكلتان عادة ما تتماشى مع بعضهما البعض فالفرد المتحضر الذي يستخدم المظهرغير الآمن على سبيل المثال لإخفاء انحرافه ويتظاهر بالنبل فهو لا يخدع فقط الآخرين بل يخدع نفسه.

الشكل الثاني: من الوهم وربما هوأكثر خطورة من الأول، إذ يتكون من ذريعة عمياء يكمن في قوة العقل،إذ يعتبر كنرجسية فلسفية Une narcissisme philosophique، فهذا التعبير يلائم بشكل خاص هذا النوع من الوهم إذ يؤدي بالإنسان إلى حذف حدود الواقع والنظر إليه فقط من خلال قوانين صارمة وباردة، ويميل الإنسان إلى المثالي في هذا النوع فيفقد الاتصال مع الواقع وذلك راجع إلى أن كلماته لم تعد تساعده على فهم العالم أو العمل على ذلك.

بل أسوا من ذلك، فإذا كانت هذه المتطلبات تؤدي به إلى العمل، فمن المرجح أن تؤدي به إلى الهمجية، ويقول **شيللر** في مؤلفه "**عن السامي**" موضحا هذه الفكرة: «الأمر ينطبق على التعصب الديني والأخلاقي، وعلى الحماسة المفرطة في عشق الحرية وحب

[1] Schiller (Friedrich), Du sublime, op.cit, p.16

الوطن. وبما أن مواضيع هذه الأحاسيس متصلة بالأفكار وليس لها ظهور في التجربة الخارجية (فالذي يحرك السياسي المتحمس مثلا ليس ما يراه، بل ما يفكر فيه)، فإن الخيال المستقل بذاته، يتمتع بحرية خطيرة...إلا أن الطريق من التجربة إلى المثال تظل طويلة جدا، وما بينهما تسود الفنطازيا بجموح إرادتها التي لا يقيدها قيد» [1] . ونفهم من ذلك، أن الفرد تدفعه حريته الذهنية أحيان إلى التخلص من سيطرة الأحاسيس دون أن يكون موجها في ذلك إلى قوانين العقل، وعندئذ ينصرف عن الطبيعة بواعز من الحرية فقط، وبدون ضابط قانوني لذا يجد نفسه يقع في فريسة جموح الفنطازيا.

إن هذين الشكلين من الوهم من نوع النرجسية التي تتجه فيها الذات، نحو جانب واحد من الطبيعة الإنسانية: فالأول يحجب الطابع العالمي والكرامة والأخلاق والثاني يتجاهل حدود الواقع ومتطلبات الحساسية، ويرفض الأول أن يصل إلى الكرامة الحقيقية، والثاني يفترض وجودها كحساسية. إن هذه النرجسية العقلية تؤدي إلى دعم الذرائع المفرطة، بالمقارنة مع تحول الواقع إلى أفكار العقل والتي في العموم، يتم تطبيقها مع القليل من الاهتمام بالأفراد الذين سوف يعانون من ذلك.

وإن الوهم المعاكس، الذي قد يسميه المرء بالنرجسية الحساسة يميل للحفاظ على الأنانية وهو أكثر انحرافا، ولكنها تتستر تحت النبل والتفاني فانه يؤدي على سبيل المثال، إلى حب ما ليست سوى رغبة أنانية، يقول **شيللر** في هذا السياق: «كم من الناس لا يسمحون لأنفسهم بأن يكونوا غير عادلين، حتى يتمكنوا من أن يكونوا كرماء، وعدد الذين عليهم أي واجب اتجاه المجتمع لفعل الخير للفرد، وكم من الناس الذين يغفرون لبعضهم البعض بطريقة غير تقليدية، والهجوم على الإنسانية، ولابد من الاعتداء على الشرف الذي يؤدي إلى تسريع أجواء عقولهم، وإلى تدمير أجسامهم والتي أدت لتزييف فهمهم، والحط من شخصياتهم التي تتبع مثالا للسعادة السياسية، وأهوال الفوضى، التي تدوس على القوانين

[1] Schiller (Friedrich), De la poésie naïve et sentimentale, op.cit, p.91.

الحالية، لإفساح المجال لقوانين أفضل، ولا تتشاجر لرؤية الجيل القادم، فالإفراط الواضح في فضائل معينة يمنحهم قشرة من النقاء، مما يجعل من الطفح ما يكفي لخرق القوانين الأخلاقية وكثير من الناس ينخدعون من هذا الوهم الغريب، ومن الرغبة في الارتفاع إلى أرقى من الأخلاق، من الرغبة في أن تكون أكثر من العقل» [1] .

بهذا كله، فإن الجمال يلعب دورا حيويا في كسر، وإلغاء هذه الأوهام والانحرافات التي تلت ذلك الجمال الصحوة للإنسان المتناغم في وحدة من جميع كيانه، وبالفن يعود الإنسان إلى إنسانيته، كما أنها علامة جمالية تكشف الإنسانية لبعضها البعض. وأيضا، على حد تعبير **شيللر**: «من أجل منع التربية الجميلة من أن تقودنا إلى هذه الرؤية الخاطئة، من الضروري أن يقتصر الذوق على تنظيم الشكل الخارجي، بالعقل والخبرة يحددان جوهر الأفكار» [2] .

2-تمثل الآخر: المظاهر الحساسة للإنسانية

ماهي العلامات التي تعرفنا بفرد ما، وما الذي يمكننا التعرف عليه؟ تصرفاته أم طبيعته؟ هنا يبدو المظهر الخارجي أساسا في معرفة الجانب الداخلي للفرد. لكن ستكون هنا مسألة المظهر الجمالي. إن البعد العالمي الذي يربط جميع الأفراد هي تلك الروابط الغير المادية، ولكن تعايش الفرد في عالم محدود قائم على التواصل والاعتراف بالآخر ويتطلب منه وسيلة مادية. لكن ليست فقط المفاهيم والأفكار التي يتم التعبير عنها من خلال اللغة، لكن إنسانية الشخص تكتشف من خلال جسده وأفعاله وأعماله.

يعالج **فختة** Johan Gottlieb Fichte هذه المسالة في "**محاضرات حول وجهة الباحث**" Les conférences sur la destination du savant, وفي تحديده لمفهوم المجتمع، إذ

[1] Schiller (Friedrich), Du sublime, op.cit, p.130.
[2] Ibid. p.122.

يقول: «كيف للإنسان أن يعرف ويتعرف على كائنات معقولة من نوعه لكنها خارجة عنه، في حين أن مثل هذه الكائنات بالتأكيد لا تعطى مباشرة في وعيه الذاتي النقي» [1]

لا يطرح **شيللر** هذا السؤال بطريقة صريحة لكنه يجيب عن ذلك بطريقة غير مباشرة، وذلك بتعامله في تمثيل العواطف والأخلاق، وأخيرا الإنسانية ككل. يعتبر هذا جانبا مركزيا في المجتمع الإنساني، عبر **شيللر** عن هذه التمثلات في مؤلفه "**عن النعمة والكرامة**"، بحيث يتم تعريف النعمة أنها مظهر خارجي من مظاهر الروح الجميلة، ويقول في ذلك :« النعمة تعبير عن روح جميلة» [2] أين تظهر جمال الشخصية وكرامته كمظهر من مظاهر السمو من خلال أفعاله وعلى الرغم من أن **شيللر** لم يجعل في الرسائل موضوعا، مثل هذا التحليل الشامل الذي نجده في مؤلفه "**عن النعمة والكرامة**"، إن مسألة تمثيل الإنسانية لها أهمية بالدرجة الأولى، إنها تلعب دورا في تعريف التواصل الاجتماعي وإنشاء الدولة المثالية.

إن إخفاء الطبيعة المعقولة (الميتا–حسي) فإنها حسب **شيللر** تتجلى في العلم من خلال طرق غير مباشرة: إما من خلال التشكيل الغامض بالمادة التي تشكل الجمال، وإما سلبا وذلك لمعارضتها ومقاومتها للمادة والذي يتوافق مع الجليل. في هذه الحالة الأخيرة فقط تظهر بوضوح الطبيعة الأخلاقية للإنسان، يعني هو تجلي في العالم المادي وبطبيعته الحساسة والمادية وحدهما تمكناه من أن يميز نفسه عن بقية العالم، وذلك بانتمائه إلى النوع الإنساني.

فهذه الأخيرة، تتجلى من خلال ما يتجاوز التشريع الطبيعي، بتعبير آخر لأنه يفضل حريته، لذلك يضيف إلى ذاته ما صنعت منه الطبيعة. ومن هذا نجد ما يؤسس التمييز بين النعمة (جمال الإنسان)، والجمال المعياري (جمال الجسد)، يقول **شيللر** بخصوص هذه المسألة: «اسم جمال البناء (الجمال المعماري) بهذا الاسم أريد أن أشير إلى ذلك النوع من

[1] Fichte, (J.G)., La Conférence sur la destination du savant, introduction historique, traduction et commentaire par Jean-Louis Vieillard-Baron, Coll. Bibliothèque des textes philosophiques », (Paris : Vrin, 1994), p.45.
[2] Schiller (Friedrich), Oeuvres de Schiller, «L'esthétique», op.cit, p 65.

الجمال الإنساني الذي لا يكون منجزا، من قبل القوى الطبيعية فحسب، بل ولا يكون له من محدد سوى تلك القوى الطبيعية. تناسق سعيد للأعضاء، انسياب في تقاطيع الجسم سحنة لطيفة، جلدة رقيقة ناعمة، قوام رشيق، صوت عذب...إلخ صفات لا يمكن أن تتأتى إلا عن الطبيعة والحظ السعيد »[1] .

نفهم من ذلك، أن ملامح بنيته المعمارية، تعود إلى الطبيعة فهي التي تكشف عن غرضها، لكن في المقابل أن الطبيعة هي التي تحدد فعلا التهيؤ لدى الإنسان، إذ لا تدعه لإرادته الخاصة، لذا فله جانب لا يكون من عمل الطبيعة بل لا بد أن يكون من عمله هو. تبين البنية المعمارية إنه لا يمكن للإنسان أن يخرج عما رسمت له الطبيعة، إلا أن الجزء الايمائي فيه أنه يعبر عما فعله هو بنفسه لإنجاز ذاته وتحقيق إنسانيته. والإنسان لكي يكون له شيئا خاصا به، وذلك لكي يميز عن غيره لا يتم إلاإذا كانت بنيته إيمائية.

[1] Schiller (Friedrich), Oeuvres de Schiller, «L'esthétique», op.cit,p.9.

الفصل الثالث

نحو تربية استطيقية للإنسان الحديث

المبحث الأول

بنية الطبيعة الإنسانية

"الإنسان لا يلعب إلا حيث يكون إنسانا بالمعنى الكامل للكلمة، وأنه لا يكون إنسانا بحق إلا حيث يلعب".

Schiller (F), Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme, p.143

المبحث الأول: بنية الطبيعة الإنسانية واللعب

يأخذ مفهوم الإنسان مكانة مركزية في فلسفة **شيللر** الجمالية، باعتبار أن الطبيعة البشرية الممزقة في خضام الحضارة المادية، بحيث أنه يشهد انفصام الصراع الناتج عن الوحدة التصالحية، مما ولد عنده الحاجة الملحة عن كيفية إعادة العثور على الاتحاد والتناغم بين قوى الإنسان.

من هنا، يستعين **شيللر** بمفهوم" اللعب" كوسيط للولوج إلى الجمال، ولتحقيق الحرية الإنسانية، إما على المستوى الفردي، وعلى مستوى المجتمع، لذا يعتبره أداة للثقافة الجمالية

أولا– المفهوم المتعالي للإنسان عند فردريك شيللر

يتميز **فكر شيللر** بحس قوي للبعد الزمني والوجود التاريخي، فهو لا يوضح فقط العلاقات المنطقية بين مختلف الكليات الإنسانية، بل يأخذها من بعدها الزمني، وهذا يعد من الأمور المهمة في تفكيره، ومن خلال هذه الرؤية الديناميكية للإنسان، يحلل الموجود البشري، ويحاول أن يقيمها على أسس ودعائم قائمة على منهج "التجريد"، الذي يكشف للإنسان عن طبيعة* مزدوجة وعن ثنائية وجودية.

*يصعب فهم مصطلح الطبيعة بشكل خاص عند **شيللر**، إذ يستخدمها بعدة معاني مختلفة. هناك ما يقل عن أربعة استخدامات نجدها في الرسائل:

المعنى الأول: يتعلق بطبيعة الإنسان الذي يتكون من طبيعتين أساسيتين.

المعنى الثاني: باعتبارها العالم المادي بشكل عام.

المعنى الثالث: يشير إلى حالة الأشياء التي لا تزال في حالتها الخامة.

المعنى الرابع: الطبيعة في تناقضها مع المصطنع.

1-بنية الطبيعة الإنسانية

يحدد **شيللر** الطبيعة المزدوجة للإنسان عن طريق ربطها بمفهوم "القوة الدافعة" أوالنزوع**، بالاعتبار أنه يوجد شكلان من أشكال القوة الدافعة، "القوة الدافعة الحسية "،ترتبط بالعواطف والغرائز، تخضع الإنسان لحتمية الجسد وتحت هذه القوة الدافعة الحسية يبقى الإنسان سلبيا، أو بالأحرى يكون غير موجود، لأنه ليس سوى نتاجا للتأثيرات المتغيرة، وحتى عندما ترغمه العاطفة القوية على التصرف فإنه لا يكون سوى أداة عمياء خاضعة لقوى خارجة عن كيانه الأخلاقي، لأن عواطفه تتجاوزه ولا يكون سيد أفعاله[1].

أما ثاني هاتين القوتين الدافعتين " القوة الدافعة الصورية" فهي تخص الطبيعة الروحية للإنسان، الذي يطلق عليه اسم" الشخصية الذاتية"La personne مع ما يحمله هذا المفهوم من تركيز على المسؤولية الإنسانية، ويكتسي هذا المفهوم أهمية جوهرية لأنه يشير إلى ما هو ثابت ودائم في الشخصية الإنسانية، يقول **شيللر** موضحا ذلك: «فنحن ننتقل من راحة إلى نشاط، ومن حب إلى اللامبالاة، من الاتفاق إلى التناقص، لكن ما نزال نحن» [2]. إن الشخصية لا تستمد مقوم وجودها من غيره لذلك كان الوعي بالهوية الشخصية- عند **شيللر**- فهو بمثابة الإدراك للحرية، فهي أساس لذاتها.

في الرسالة الحادي عشر من رسائله الجمالية، يؤسس **شيللر** للروابط بين الكائن والزمن، تلك الروابط التي تؤدي إلى تسليط الضوء على إحدى النقائض الرئيسية، التي تطرحها فكرة الحرية، إذ يقول: « يتعين-إذن- على الشخصية الذاتية أن تكون ذاتها ذلك لأن الثبات لا يمكن أ يصدر عن التغير، ومن ثم فإننا نجد أن لدينا في المقام الأول فكرة

**إن الترجمة المعتمدة عموما للفظ الألماني(Trieb) ليست صائبة: يستحسن الكلام عن نزوع، عن اندفاعية ديناميكية بدل الحديث عن غريزة أو ميل فطري إلزامي. يعرف شيللر هذه النزوعات بوصفها طاقات، وليست الغريزة قابلة للتحسن بينما توجه النزوعات بفضل التربية. أنظر:

جيمينيز (مارك)، ما الجمالية، ترجمة شربل داغر، (بيروت: مركز الوحدة العربية،2009)، ص182.

[1] عباس(بشرى)، فلسفة الجمال والفن عند فريدريك شيللر، مرجع سابق، ص 229[1]

[2] Schiller (Friedrich), Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme, op.cit, p.12.

الوجود المطلق المعتمد على ذاته. أي بعبارة أخرى أننا نجد لدينا فكرة الحرية. في حين يتعين على الظرف أو الشرط الموضعي أن يكون له أساس وذلك بالنظر إلى أنه لا يوجد من خلال الشخصية الذاتية ولا متضمنا فيها، ومن ثم لا يكون مطلقا إذ لا بد له أن يكون ناتجا عن غيره أو ثمرة لغيره. وهكذا يكون لدينا – في المقام الثاني– المسوغ لكل وجود أو لكل صيرورة. أي يكون لدينا مسوغ للزمان فإن القضية التي تقول: «إن الزمن هو شرط كل صيرورة[1]» ، هي قضية متطابقة؛ ذلك لأنها تقرر فقط أن الناتج هو الشرط اللازم لشيء ما آخذ في التحصل

إن مفهوم الإنسان لا ينحصر في كونه شخصية ذاتية فحسب، بل إنه شخصية ذاتية في ظرف موضعي معين، إذ تطلعه على وجود أشياء في العالم غير ذاتية تتميز بالتغير، وفي هذا الصدد يقول **شيللر**: « وأننا نشعر ونفكر ونريد لأن ثمة إلى جانب ذواتنا يوجد شيئ آخر » [2] ، لأن الإنسان يعيش في ظروف موضعية وحالات متغيرة من خلال تعاقب الادراكات الحسية، وهذه العملية الإدراكية التي يتم بها الإنسان إدراك الظرف الموضعي بوصفه موضوعا، ويدركه من خلال توسط الإدراك الحسي كشيء يوجد في المكان خارج ذاته، وكشيء متغير في الزمان داخل ذاته، إن الظروف الموضعية وادراكات المرء الحسية لها، تثري الوجود الصوري للذات وتمدها بمضامين واقعية حتى لا تظل الذات صيغة فارغة من المعنى. لذا يربط **شيللر** الصلات والروابط والوظيفة بين "الشخصية الذاتية" و"الظرف الموضعي" يمكن تشبيه العلاقة بينهما بالعلاقة عند **كانط** بين "الحدوس التجريبية" أي المعطيات الحسية و"الذات الصورية"، إذ اعتبر **كانط** أن "الحدوس التجريبية" بغير شروط الذات الصورية تكون كمادة عمياء بلا صورة. كما أن "الذات الصورية" بغير"حدوس تجريبية" تكون كقوالب جوفاء خالية، على حد قول **شيللر**: «إن الشخصية في حد ذاتها مستقلة عن كل مادة حسية، وهو التصرف الوحيد لتحقيق اللامتناهي للممكن، طالما أنه ليس لديه حدس

[1] Schiller (Friedrich), Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme, op.cit,.121. (Lettre 11)
[2] Ibid. p.120.(Lettre 11)

حسي لا يشعر فهو بلا مضمون وقابلية جوفاء. من ناحية أخرى، حساسيتها منظور إليها في ذاتها فقط وبمعزل عن سائر ما للعقل فإنها لا يمكنها أن تفعل شيئا أكثر من جعل المرء مضمونا ماديا...يظل المرء لأي شيء سوى عالما» [1] ، والعالم في مصطلح **شيللر** هو المحتوى المادي الذي لا يتضمنه شكل أو صورة.

إن الإنسان يواجه الثبات والتغير ويخضع للثبات داخل التغير، لذا يلحان على الإنسان داعيان مختلفان وهما القانونان الأساسيان للطبيعة الإنسانية: نجد الطبيعة الحسية والعقلية، ويؤكد أولهما على الواقعية المطلقة والثاني يؤكد على الصورة المطلقة، وما على الإنسان إلا أن يبعث نوعا من التجانس والنظام في كل العالم من تغيرات وتحولات.

كل رسائل **شيللر** تنصب في البحث عن كيفية حل الصراع القائم بين الدافعتين، باعتبارهما تستغرقان فكرة الإنسانية وتمثلاتها. لذا يتساءل بقوله: «كيف لنا أن نستعيد وحدة الطبيعة البشرية التي تبدو أنها قد دمرت تماما من جراء هذا التعارض الأصلي والجذري» [2] . هذه المشكلة القائمة بين الدوافع غالبا ما يكون من الصعب جدا تفسيرها في رسائله، لأنها لا تظهر دائما بما يكفي من الوضوح والاتساق، ومع ذلك سنبين أهم عناصر هذه المشكلة التي تكمن في العلاقة بين الدافعين، وكذلك سنقف عند مشكلة الوحدة الإنسانية.

2-العلاقة بين الطبيعتين

إن طبيعة الإنسان مزدوجة بشكل أساسي وغير قابلة للاختزال، فالنزاعات كما يشرح **شيللر** مفصولة بمسافة لا نهائية. ومن جهة أخرى، لا يوجد اتصال محتمل فيما بينهما، ولا يمكن أن يوجد تصادم أو مواجهة بين الطرفين. إذ يقول في الرسالة الثالث عشر: «صحيح أن توجهات هاتين القوتين تناقض فيها الواحدة الأخرى، ولكن إنهما لا تتناقضان أو

[1] Schiller (Friedrich), Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme, op.cit, p.122. (Lettre 11)
[2] Ibid.p.120. (Lettre 11)

تتعارضان بشأن موضوعات واحدة بذاتها. ومن ثم فإن الأشياء التي لا تلتقي معا لا يمكن أن تتصادم معا. فالقوة الدافعة الحسية إنما تنشد التغير حقا، غير أن هذا لا ينسحب فعلا على الشخصية الذاتية، ولا يمتد إليها ولا إلى مجالها. ففي المبادئ ليس ثمة من التغيير شيء، أما القوة الدافعة الصورية فإنها تقصد إلى الوحدة والثبات، غير أن هذا أمر لا يقتضي أن يكون للإحساس هويته الذاتية» [1] .

يؤكد **شيللر** أن الطبيعة قد زودت الإنسان بهذه القوى، لكن لا تريد العداء بينهما، وبالتالي فإن صراع النزوعات سيكون حقيقة إنسانية، ويجب معرفة نتيجة الاستخدام الغير السليم لها لأن هذه الخصومة تعود بالضرر على الحرية والسعادة، هذا هو السبب بالضبط الذي جعل **شيللر** يسعى جاهدا لتأسيس اتفاق بين الطرفين، مما يؤدي إلى التناغم في الطبيعة الإنسانية.

ومع ذلك فهذه الازدواجية تلعب دورا أساسيا في تطور الإنسان، فهو جزء طبيعي من عملية الحضارة يعني"الآلية" Mécanisme ، باعتباره تثقيف لكلياته. الأمر الذي سيجعلها في مجملها حقيقة طبيعية وإنسانية بحيث تكون كذلك بنية أساسية للإنسانية. ولقد لاحظت **مونيك كاستيلو**Monique Castillo ميل **شيللر** التعادل الكامن بين الطبيعتين، وبالتالي تعزيز الحساسية على العقل فهو يؤكد على الطابع الأساسي للثنائية، ويقول في ذلك: «ونتيجة لذلك أصبحت الثنائية ثنائية منتظمة ومضاعفة، ثنائية مبنية على العقل المعارض للحساسية. فالإزدواجية لم تعد تمثل تكملة للمعارضة بين الشكل والمادة، ولكن عداء نشط للاحتياجات الأصلية للطبيعة الإنسانية، توحد وانفصال، تجعل من المعارضة النشطة والسلبية، ويمكن تلخيصها بالتوتر بين الإرادة والمحبة » [2].

[1] Schiller (Friedrich), Lettres sur l’éducation esthétique de l’homme, op.cit, p.122. (Lettre 11)
[2] Castillo (Monique), Sensibilité et Dualisme dans les « Lettres sur L’éducation esthétique de l’homme », op.cit,p.453.

ومع ذلك، فإن المشكلة تزداد تعقيدا بالنظر إلى حقيقة **شيللر** المتمثلة في دافعه عن توازن النزوعات، ولا يدعم مساواتهم، إذ في بعض الأحيان نجده على قدم المساواة مع الطبيعة الإنسانية، ومن جانب آخر يخول ميل ما وإعطاء الأولوية بالطبع لصالح النزوع العقلي.

أيا كان المنظور، فالنزعات تحكمها المعارضة الغير القابلة للاختزال والترابط الأساسي، فلابد لأي قوى أن تتلاشى تماما لصالح الأخرى لأنه ينتج عن ذلك التقليل من الإنسانية إلى حد العدم، وإذا كانت إحدى القوى مسيطرة على الأخرى فسيؤدي ذلك إلى إنسانية غير مكتملة، يقول **شيللر** في ذلك: «كل هيمنة حصرية لنشاط هذه أو تلك من الغرائز يعيق اكتمالها» [1]

وعلاوة إلى ذلك، وبالنظر إلى المسافة المطلقة بين الطبيعتين، فسيبدو أن المرور من الواحدة إلى الأخرى صعب للغاية، وفشل الإنسان في تطوير نزوعاته على الأقل يبقى محصورا في الطبيعة التي تهيمن عليه. وهنا تكمن مشكلة التوازن بين القوى والحاجة إلى التجاوز لإيجاد وسيط بينهما. وهذا التوجه المزدوج للنزوعات هو الذي أدى إلى الغموض في رسائله. لذا هل يمكن اعتبار الوساطة بين النزوعات بمثابة وسيلة للانتقال من النزوع الحسي إلى النزوع العقلي أم أنها ستكون الهدف النهائي؟

3- مشكلة الوحدة الإنسانية

إن تعريف الإنسان –حسب **شيللر**– يدور حول عنصرين أساسيين:

أولا: واصفا إياه بأنه «شخص في حالة معينة»[2] ، فهو يؤسس بهذا التعريف لمفهوم النزوعات الأساسية إذ تمثل الدستور الطبيعي للإنسان بشكل أساسي وضروري.

[1] Schiller (Friedrich), Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme, op.cit, p.135. (Lettre 14)
[2] Ibid. p.121. (Lettre 11)

ثانيا: اعتبار الوحدة كمال للإنسانية، على حد قوله: «إن مفهوم الإنسانية لايمكن أن يستقيم على وجه الكمال إلا من خلال الوحدة » [1]. هاذين الاعتبارين شرطين ضروريين للإنسان. لكن المشكلة التي تطرح نفسها: كيف يمكن استعادة وحدة الطبيعة الإنسانية في خضام هاتين الطبيعتين الغير المتجانستين؟

وتعتبر هذه المسألة بمثابة القضية المركزية في المناقشات النظرية التي أجريت في أعقاب الفلسفة النقدية الكانطية، وما يقترح حول هذه المشكلة الغير المرضية من قبل العديد من معاصريه وخلفائه. بحيث قاموا بعدة محاولات لإعادة التفكير في النظام الكانطي، وذلك لتأسيس وحدة الإنسان التي تؤدي إلى الحرية الفكرية للمثالية الألمانية، والتي يعتبر **فخته** Fichte من أهم الشخصيات الأساسية. وعلى الرغم من أنه لا يتم ذكره في كثير من الأحيان من خلال تاريخ هذا التيار الفلسفي الكثيف، وباعتبار أن **شيللر** جزء من هذه الحركة.

ففي الرسائل يستعير بشكل واضح وصريح من **كانط** و**فخته**، ويحاول حل المعارضة بين العقل والحساسية الناشئة بالضرورة عن الرؤية الهرمية للكليات أو للطبيعة الإنسانية، مفصلة دائما على حساب الحساسية، وهو يستمد ذلك من **كانط** أكثر من **فخته**. أيضا إلى جانب المثالية المستوحاة من هؤلاء المؤلفين نجد في فكره عناصر من الجماليات العقلانية، على سبيل المثال، مع **بومغارتن** ومن الجمالية الحسية عند **بورك**.

بالنسبة **لشيللر** فقد لاحظ فشل كل من **كانط** و**فخته** في ضمان وحدة الكائن البشري، وذلك عائدا إلى نفي الإحساس الذي كان يعارض فعليا العقل، فهو مع ذلك مكون من طبيعة الإنسان يجب أن يؤخذ بعين الاعتبار في تعريف مصيره. لذا يكون **شيللر** أقرب إلى **كانط** بحيث استعار منه الحكم الجمالي ودوره في الانتقال من العقل إلى المعرفة الطبيعية،

[1] Schiller (Friedrich), Lettres sur l’éducation esthétique de l’homme, op.cit, ..95 (Lettre 16)

لكن وضع **شيللر** هذا التجاوز بشكل مختلف تماما عن **كانط**، لذا ينتقد الطابع العقلاني الصارم للأخلاق الكانطية*.

كما يوضح **شيللر**، أن التنافر والتضاد بين الطبيعتين، يؤدي إلى عدم وجود سبيل آخر للحفاظ على الوحدة الإنسانية، لذا يجب أن تخضع القوة الدافعة الحسية خضوعا تاما للقوة العقلية. غير أن النتيجة الوحيدة المتحصلة عن ذلك هي مجرد التماثل وليس التآلف، وبهذا يبقى الإنسان مقسما إلى الأبد. ولتوضيح هذه الوحدة يستمد **شيللر** من **فختة** فكرة "التأثير المتبادل"Réciprocité d'action* بين الطبيعتين؛ فكلا المبدأين بينهما خضوع بمعنى أنه كل واحد يؤثر في الآخر ويتأثر به، فلا مادة بدون صورة ولا صورة بدون مادة.

إذن، من الضروري ألا يقرر الحس شيئا في مملكة العقل، ولا يتجرأ العقل على تقرير أي شيء في مملكة الحس، ويقول **شيللر** بخصوص هذه المسألة: «ونحن عندما نعين أي منهما حدوده المخولة له، فإننا نستبعد بالفعل ذاتهالأخر ونمنعه عن الأول، فمنح بذلك لكل منهما مجالا لا يمكن له تجاوزه إلابإلحاق الضرر بكليهما» [1] .

فهكذا يجب أن ندعم الإنسانية بهذا التناغم لكي يتم أن تنشيطها داخل الفرد، وكلتا القوتين الدافعتين الأساسيتين والمتعارضتين، فإن كلتاهما تنتقدان ما لهما من قوة وضغط أو إلزام. فيكون التعارض القائم بين الضرورتين سببا باعثا للحرية. إلا أن الحرية التي يقصدها **شيللر** ليست بالنوع الذي يتعلق بقدرة الإنسان الذهنية أو بوصفه كائنا عاقلا، وإنما ترتكز على طبيعة الإنسان المركبة. فالنوع الأول من الحرية هو نهج وفعل وتصرف عقلي فحسب، أما النوع الثاني منها على حد قوله: «بأن يسلك بشكل عقلي في حدود عالمه المادي، وأن

* هذه هي المشكلة التي ستثير واحد من أقوى ردود فعل شيلر ضد كانط. في مؤلفه "النعمة والكرامة"، ينتقد شيلر كانط لاستبعاده للحساسية من المجال الأخلاقي. لذا ففي الرسائل يصل شيللر بين الأخلاق والجمال.

* يشير شيللر في هامش الرسالة الثالث عشر، أننا نجد فكرة التأثير المتبادل هذه، وما لها من أهمية تامة موجود على نحو رائع في كتاب فختة (**أساس النظرية الكلية للعالم**، المنشورة عام 1794).

[1] Schiller (Friedrich), Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme, op.cit, p.130. (Lettre 13)

يسلك بشكل مادي في حدود قوانين التحقق الفعلي، على أنه إمكان طبيعي للسلوك الأول» [1] .

وبهذا المعنى، لكي يكون الإنسان إنسانا بكل معنى الكلمة، ومحققا بذلك تناغمه الداخلي، وواعيا بحريته وشاعرا بوجوده الخارجي، ويجب أن يكون نفسه من حيث هو مادة وأن يعلم ذاته من حيث هو روح، وعندئذ يحقق إنسانيته، على حد تعبير **شيللر**:« يحقق حدسا كاملا أو استبصارا تاما بإنسانيته، وأن الموضوع الذي أتاح له هذه الرؤية سوف يفيده كرمز لمصيره المحقق، ومن ثم كتمثل للامتناهي. » [2] .

ثانيا- اللعب وتناغم المتناقضات

يسعى **شيللر** في رسالته الثالث عشر إلى إظهار إمكانية المصالحة، وكما يسعى أيضا إلى إقامة التوازن بين القوتين الدافعتين اللتين يعدهما الشاعر متعارضتان بحكم الطبيعة، ومع ذلك فإن ظهرت له أنهما متعارضتان، فقد حصل بفعل انتهاك إرادي للطبيعة، وسوء فهم لهما وخلط لمجاليهما، وبهذا فعلى الثقافة، أن تحقق المهمة الأولى عن طريق صقل ملكة الشعور أو الإحساس والعمل على تهذيبها.

وبهذا المعنى يعتقد **شيللر** أنه، لا يمكن للمرء أن يصنع النظام في عالم الإنسان انطلاقا من الخارج وإنما يتم تحديده من الداخل، ويقول موضحا لهذه الفكرة:« فلا بد أن يكون هناك شيء داخل النفس البشرية هو الذي يقف عائقا أمام إدراك الحقيقة، وإن بدت مشعة بكل أنوارها» [3]، وقد تم تقديم هذه الأفكار أولا في مؤلفه "**عن النعمة والكرامة**"، بحيث يميز بين الجمال والبهاء، إذ أن إحداهما يعبر عن امتلاء الطبيعة والآخر عن الفكر، ويقول في ذلك:« فالطبيعة منحت جمال الروح، والروح تمنح جمال اللعبة» [4] ، لذا هناك مرحلة يتم

[1] Schiller (Friedrich), Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme, op.cit p.121. (Lettre 11)
[2] Ibid. pp.136-135(Lettre 14)
[3] شيللر (فريدريك)، مقالات فلسفية في المسرح و الشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا، مرجع سابق، ص 92(الرسالة 8)
[4] Schiller (Friedrich), Oeuvres de Schiller « L'esthétique », op.cit, p.86.

فيها التوفيق بين الواجب والشعور عندئذ يفهم الإنسان الطبيعة دون أن يفقد الحق في الانتماء إلى العالم العقلي.

ويتوصل من خلال هذا التحليل كيفية معاملة **شيللر لكانط** عن طريق التجاوز، فهذا الأخير على حق الحفاظ على موافقة الحواس التي لا تضمن الأخلاق في أفعالنا، لكنه ليس محقا في رفض ارتباط المشاعر بقوانين العقل، ويجب على الإنسان أن يطيع عقله وهو مبتهج، إذ يجب اتفاق الميل الأخلاقي والطبيعة من قبل الإنسان إذا أراد أن يلقب بهذا الاسم، إذ يقول **شيللر** مبينا ذلك: «إن جعلت الطبيعة منه كائنا حسيا عاقلا، أي إنسانا، تكون قد سنت له التزاما بأن لا يفرق بين ما جمعته، وأن لا يقيم انتصارا على أحد الجزئين على قهر الثاني» [1].

لا يجب أن يكون العقل عدوا على خلاف صديق، لأن العدو على حد تعبير **شيللر**:« الذي يطرح أرضا يستطيع أن ينهض مجددا، أما الذي جرت مصالحته فقد تم التغلب عليه حقا» [2]، فالفرد الذي يجسد التناغم بين الحس والعقل، وبين الميل الطبيعي والواجب، وفقا **لشيللر** إنسان موهوب، من هنا نتساءل، من هو الإنسان؟ يجيب قائلا:« نتكلم عن روح جميلة، وذلك عندما يكون الشعور الأخلاقي في كل أحاسيس الإنسان قد غدا على درجة من الثبات والوثوق تجعله قادرا أن يوكل إلى الإحساس مقاليد توجيه الإرادة دون خشية، ودون أن يتهدده خطر الوقوع في تناقض مع مبادئه» [3].

إن البحث عن اللحظة المثالية في الربط بين هاتين" القوتين الدافعتين" يصبح أكثر وضوحا وحزما عند **شيللر** ولا ينحصر فقط عند النزوع الحسي، لكنه يقود إلى اقتراح وجود "نزوع اللعب"، لكن يجب أن يشير إلى المصطلح بمعناه الشائع باعتبار تلك الألعاب المستخدمة في الحياة الحقيقة، والتي عادة ما ترتبط فقط بالأشياء المادية للغاية، بل والطبيعة والنشاط الرسمي للفكر والأخلاق وهو بمثابة تعبير عن الإنسانية الحقيقية، وذلك بارتباط

[1] Schiller (Friedrich), Oeuvres de Schiller « L'esthétique »,op.cit, pp.87.
[2] Schiller (Friedrich), Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme, op.cit, p.87. (Lettre 4)
[3] Ibid.pp 90.91. (Lettre 4)

مصطلح" اللعب بالإنسان"، إذ يقول **شيللر** بخصوص هذه الفكرة: « فإن الإنسان، ولكي نحسم المسألة أخيرا. وبكلمة واحدة، لا يلعب إلا حيث يكون إنسانا، بالمعنى الكامل للكلمة، وأنه لا يكون إنسانا بحق إلا عندما يلعب» .[1]

إن هذه المقولة كانت منذ عصور طويلة تحيا وتتحرك داخل الفن والإحساس اليوناني ولدى أبرز المتميزين من معلميهم، وهم يتخذون هذه المقولة دليلا أهم« إذ يمحي كل من الإكراه المادي الذي تفرضه القوانين الطبيعية والإكراه الروحي للقوانين الأخلاقية داخل مفهومهم الأرقى للضرورة» [2]، والذي يتضمن هاتين الضرورتين فقط تبرز لهم الحرية الحقيقية، وبالتالي، تؤسس هذه العبارة لعلاقته مباشرة بين اللعب والكلية الإنسانية باعتبارها علة شارطة للإنسانية، إذ يكون اللعب هو ما يجعل من الإنسان وجودا كاملا، لأن مفهوم الإنسانية لا يمكن أن يستقيم على وجه الكمال إلا من خلال اللعب، والذي من خلاله تتكون وحدة الواقع من الشكل، والصدفة مع الضرورة، أو المعاناة مع الحرية، لأن كل هيمنة لنشاط أو تلك من الطبيعتين يعيق احتمال الطبيعة الإنسانية ويجعل منها هي نفسها أساس محدوديته.

وفي هذا تكتب **مونيك كاستيلو** في مقالها "**الحسية والثنائية في الرسائل حول التربية الجمالية للإنسان**"، إنه عندما ندرك غاية العقلانية هي الهيمنة على الحساسية، وغاية الحساسية هي أن تفك من العقلانية، فإننا نجد الفرصة المناسبة لكي نلجأ إلى مفهوم اللعب، فهذا الأخير، يكشف بأن الذائقة لا هدف له سوى ذاته وأنها لا تسلك طريق الهيمنة. أما عبارة **شيللر** المعروفة " إن الإنسان لا يمكن لا يكون إنسانا تماما إلا عندما يلعب"، فإنها لا تعني بأنها تجرد Désintéressement هو موقف يتخذه شخص مولع بالجمال، بل هو حالة من الوفرة والامتلاء. فالإنسان الذي يلعب يتخلص من دوائر الحتمية كلها، ويكتشف في الوقت ذاته حرية لا حاجة لها للقيادة. بهذا المعنى، يبقى اللعب مستقلا حتى عند هدف

[1] شيللر (فريدريك)، مقالات فلسفية في المسرح و الشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا، مرجع سابق، ص 109(الرسالة 5)
[2] Schiller (Friedrich), Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme, op.cit, p.127. (Lettre 12)

تحرر العقل، إنه يجعل مطلب التحديد الأخلاقي وفيما يخص الحالة الجمالية، يمكن الاستقلال الذاتي في عدم المبالاة، فهو يعاش بمنزلة انعدام الحاجة إلى التحرر، وتجعلنا الغاية المجردة للنزوع اللعب على مسافة واحدة من الغريزتين الآخرتين[1].

إن التوازن المعاش في الحالة الجمالية يجعل **شيللر** بفضل إقامته ميزان العدل بالتساوي بين العقل والإحساس من حيث إشباع استقلالهما، ويكمن كمال الإنسان في قوة التناغم بين قواه الحسية والروحية، لذا ترى **كاستيلو** أن **شيللر** قد تخلى عن قابلية الكمال عند الحداثيين لصالح مفهوم الكمال القديم الذي يعبر عن السلطة من دون الهيمنة والسيادة وعن القوة التي لا تلجأ للتبعية والخضوع[2].

فلذا يتوصل **شيللر** إلى أن الأخلاق تعتبر مملكة الكينونة وقوة التناغم الكامل، فالرسائل حول التربية الجمالية للإنسان تقيم تعارضا بين مملكة السلطة التي تميز الحداثة وعالم النظام الذي يميز القدماء، وأن الجمال وحده القادر أن يقدم للمحدثين نموذجا للمصالحة بين الفكر والحياة، وبين الطبيعة والحرية، وقد وضح ذلك في مؤلفه "**عن النعمة والكرامة**"، حيث اعتبر الفن والأخلاق يكملان الإنسان نحو للوقار. وبالتالي، يميز **شيللر** بين الجمال والبهاء، إذ أن إحداهما يعبر عن امتلاك الطبيعة والآخر عن الفكر، إذ يقول موضحا ذلك: «فالطبيعة منحت جمال البناء، والروح تمنح جمال اللعبة... فالبهاء هو جمال الشكل تحت تأثير الحرية» [3].

فالجمال إذن بوصفه شكلا حيا forme vivante يحفظ مبدأ التناغم الكامل، بين المتناقضات، فلا يسود الصراع إلا في حال خموده، وفي حين أن الجمال لا يتخلى عن أي إمكانية ويقترح وحدة الشمل الإنسانية، وفي الواقع تعين تحقيق الغرائز بدلا من إقصائها

[1] Castillo (Monique), Sensibilité et Dualisme dans les « Lettres sur L'éducation esthétique de l'homme », op.cit, p.456.
[2] Ibid. p.450.
[3] Schiller (Friedrich), Oeuvres de Schiller « L'esthétique »,op.cit, p.56.

فالتحديد المتبادل للطبيعتين لا يتم إلا عن طريق ضعفهما المشترك، بل عن طريق تآلفهما المشترك.

لذا فالمساحة التي تتحرك فيها كليات الإنسان بلعبها الحر، هي في الحقيقة ليست كذلك على وجه التحديد مع الحياة المادية، وإنما تنحصر في المجال الذي ينتمي إليه الجمال والمظهر L'apparence لأن اللعب يجد متعته في المظهر، ويتبعه مباشرة يقظة النزوع الحسي التي تتعامل مع المظهر لشيء مستقل، عندئذ يصبح الإنسان قادرا على التمييز بين المظهر والواقع والشكل والجسد، ويفصل بين الكائن والشكل ليمنح هذا الأخير قدرا ممكن من الاستقلالية بقدر ما سيكون بوسعه، إلا أن يوسع مجال الجمال فحسب، بل أكثر من ذلك، أن يجعل حدود الحقيقة محصنة من كل انتهاك فالإنسان لا يملك هذا الحق السيادي إلا في مجال الظاهر.

يمثل الظاهر حسب **شيللر** مساحة؛ عالم يتحرك فيه الإنسان بحرية وانسحابه من الواقع، فاللعب بالمعنى الاستطيقي يسمح بالإجراءات والأفعال من دون نتائج في العالم الواقعي، وهذه الإجراءات يمكن أن تضع خارج قيود الواقع، فاللعب ليس نشاطا فوضويا، إنه يخضع مثل الجمال لمعيار الوحدة والوئام الناتجان عن النزوع العقلي واللتان تشاركان أيضا مع اللعب. فإن العلاقة بأكملها مع العالم تشهد تغييرا نوعيا، وحتى النشاط الجمالي يفتح عالما إنسانيا، ويتجلى الظاهر في الإنسان لا في انتمائه فقط إلى الطبيعة الحساسة، لكن يتعلق أيضا بالطبيعة العقلية، علم يعكس الطبيعة الخاصة للإنسان بتصرفاته وأعماله، كما أن العالم لا يكذب أو لم يكن وهميا، فإذا كان يعتمد على المظاهر فهذا يعني أنه يرتكز على مظهر الكون الشديد الحساسية من خلال المادة. على هذا النحو يصنع مرآة للإنسان، إذ يرسله في إشكال مختلفة، وبصورة طبيعية مزدوجة، وإن وحدة الشمل التي يحدثها اللعب من خلال الجميل، لا يقتصر فقط العلاقات بين القوتين الدافعتين، لمجرد لعبة التوازن، إذ يتعلق الأمر بالاتحاد العميق الذي يقوم على العمل الفني الكلاسيكي نموذجا عنه أو الذي ينبغي

أن يلهم الحياة العملية، يقول **شيللر** في هذا السياق:« إن الفن يوحد هاتين الحالتين المتناقضتين، ويرفع بالتالي التناقض» [1].

تكمن المهمة الأولى عند **شيللر** أولا في ربط الحالتين المتناظرتين للقوتين الدافعتين، لكن كيف نرفع هذا التناقض؟ علما أنهما غير قابلتين للوحدة إلا بإلغائهما، هنا تأتي المهمة الثانية والتي يؤكد فيها بقوله:« أن نجعل وحدتهما كاملة، وأن ننجزها على نحو نقي وكلي يجعل كلا الحالتين تضمحلا كليا داخل حالة ثالثة، ولا يتبقى في الكلية الجديدة التي سيكون لها أي أثر عن انقسامهما» [2]، فاللعب بمثابة وسيط بين الجدية sérieux والغبطة frivol، لقاء الخفة الناتجة عن متعة الحساسية المشاركة في التجربة الجمالية، يقول **شيللر** موضحا ذلك:« يفقد كل واقعي صرامة جديته عندما يقترن بالأفكار لأنه يغدو ضئيلا، وتتخلى الضرورة عن صرامة جديتها عندما تلتقي بالإحساس لأنها تصبح سهلة» [3].

وهنا، تكمن أهمية اللعب، إذ اعتبرناه أحد النقاط الأساسية للفلسفة الشلليرية وذلك من خلال رسائله، إنه مركز الإجابة بشكل صحيح لمشكلة وحدة الإنسان، وذلك بعلاقته بالجمال، الذي يوفر له الحل، هذا النزوع الثالث له طبيعته الخاصة، ومهمته قيادة الإنسان إلى حد الكمال، وذلك بتميز مجال نشاطه الذي يهدف إلى التناغم والتوازن. وهذا بالأحرى يحدث تغيير نوعي للإنسان، لأن كل النزوعات تدخل في علاقة توازن وتتصرف بطريقة جديدة، وذلك أن الإنسان لا يبلغ تماما، ولا يتفتح إلا في تناغم نزوعاته، لأنه إذا إنقاذ إلى ذلك النزوع الإحساسي سيصبح سجين طبيعته وحاجته الفيزيائية، وهو موضوع تحت القيد الحصري للنزوع الشكلي، ومجبر على الانطباع للعقل، وهو ضحية قوته التشريعية، المجردة وغير المتعينة في شكل، وحدها لعبة الملكتين الحس والعقل تسمح له بالتفلت من صفي العبودية هذين، في صدد هذا يقول **شيللر**: « فالقوة الدافعة الحسية تنشد أن تكون محددة حتى تتلقى موضوعها، بينما القوة الدافعة الصورية تحدد لنفسها حتى تنتج موضوعها أو

[1] شيللر (فريدريك)، مقالات فلسفية في المسرح و الشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا، المرجع السابق، ص 119(الرسالة 18)

[2] المصدر نفسه، ص 119(الرسالة 18)

[3] Schiller (Friedrich), Lettres sur l’éducation esthétique de l’homme, op.cit p.136. (Lettre 14)

تحدثه إحداثا، ومن ثم سوف يكون على القوة الدافعة للعب أن تسعى إلى أن تتلقى قدر ما يتحتم عليها أن تكون منتجة بذاتها، وأن تنتج بقدر يطيح الحس إلى التلقي» [1].

يوضح **شيللر** أن اللعب يتميز بخاصية الوفرة وذلك بعلاقة نشاطه بالنزوعات الأساسية وهذا يعني أنه لا يمكن للإنسان أن يذهب إلى أبعد من تلك الحاجة الحسية والدخول في علاقته حرة مع العالم ومن ناحية أخرى، لا يمكن للإنسان فقط أن يتصرف أخلاقيا من خلال الواجب، بل يمكنه أن يتجاوز القانون الخلقيLoi morale من خلال مطابقته بالمتعة التي يوفرها اللعب.

إن دافع اللعب له مكانة أنطولوجية، لأنه يدخل الوجود بتفاعله وتنشيطه للنزوعات فيما بينها لذا نتساءل "هل هناك مثل هذا النوع؟ " بالمنظور الشيللري وجوب ظهوره إلى الوجود، لأنها في مثل الكمال الإنساني والوحدة لبنية الطبيعة الإنسانية لذا فعليه أن يحققه في الوجود، وذلك باعتباره مشروع الإنسان قصد الوصول إلى غايته.

إذا اللعب ليس فقط خاصية وجودية إنسانية، بل إن الطبيعة منحت على حد تعبير **شيللر** حتى الكائن المجرد من العقل، صفة اللعب، باعتبارها فائض الطاقة وفائض الحياة، فالأول يعني وجود دفع في نشاطه وفي حركته، أما الثاني في هذا الذي يحفزه على الحركة، يوضع ذلك من خلال مثاله هذا:« وبغبطة نرى الحشرة تحوم دون غرض تحت أشعة الشمس، وما نسمعه من زقزقة العصافير هو بكل تأكيد شيء آخر غير نداء الرغبة أو الحاجة» [2] ، لأن كل هذه الحركات لها الحرية على مستويين؛ إما أن يكون الحيوان بصدد العمل فعندئذ تكون الحاجة هي الدافع في نشاطه، وإما أن يكون بصدد اللعب وهو الدافع في نشاطه.

[1] شيللر (فريدريك)، مقالات فلسفية في المسرح و الشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا، مرجع سابق، ص (الرسالة15)

[2] المصدر نفسه، ص 156(الرسالة 27)

إلى جانب ذلك، نلاحظ في الطبيعة وجود الغير المتحركة(المادية) فائض في القوة لأنها حسب **شيللر** غير مقترنة بالدوافع والرغبات، والذي يمكن أن يسمى لعبا بالمعنى المادي، لأنها تجاوزت بصفة جزئية إكراه الحاجة، وتتخذ لها من اضطرارية الفائض يسميه **شيللر**« باللعب الفيزيائي» [1] ، أو الجدية الفيزيائية، وبهذا نرتقي نوعا ما من الحرية وتقترب لتحقق الحركة الحرة التي هي وسيلة وغاية في الوقت نفسه.

ويقف **شيللر** عند تجليات اللعب حتى بالنسبة للأعضاء الجسدية، وهي عندما تكون المخيلة بحركاتها الحرة ولعبها واستقلاليتها وبتحريرها من كل القيود بهذا تظل ألعاب الخيال بتلقائيتها من دون إلزام أو إكراه، وباعتبارها أيضا لعبة التتالي التلقائي للأفكار، إذ تنجز ملكة الخيال الشكل الحر La forme libre، وبهذا تتحول إلى اللعب الإستطيقي، باعتبارها طاقة جديدة إذ تشرع تلقائيا في الاشتغال.

هنا تتجلى مكانة اللعب الاستطيقي باعتباره وسيط بين العقل والحواس، إذ يقول في ذلك: «ولأن العقل المشرع يتدخل هنا لأول مرة في أفعال غريزية عمياء، ويخضع المسار الاعتباطي للمخيلة لوحدته الأبدية الثابتة، ويضفي استقلاليته على ما هو دائم التغير ولا نهائيته على الحياة الحسية» [2] ، إلا أن اللعب الاستطيقي يظل في محاولاته الأولى شبه ممتعة عن الإدراك، لأن الغريزة الحسية، ستظل تخترقها بصفة دائمة، والحي يسعى للعب دائما إلى أن لا يخترق العقل حدود الحس ولا الحس يفترق حدود العقل.

ثالثا– اللعب والحرية الإنسانية.

يشير **هربرت ماركوز**Herbert Marcuse في كتابه "**الحب والحضارة**" أن قصد اللعب هو الجمال، وهدفه هو الحرية[3]، إذ أن الطريق الذي يجب إتباعه هو رد الاعتبار للمشكلة الجمالية، إذا عن طريق الجمال نصل إلى الحرية وإن غريزة اللعب هي آداة هذا التحرير وليست غاية هذه الغريزة هي اللعب" بشيء" من الأشياء، بل هي بالأحرى لعبة الحياة ذاتها،

[1] شيللر (فريدريك)، مقالات فلسفية في المسرح و الشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا، مرجع سابق، ص157 (الرسالة27)
[2] المصدر نفسه، ص 158 (الرسالة 27)
[3] ماركوز(هربرت)، الحب والحضارة، مرجع سابق، ص214.

وهي بذلك تتجاوز الحاجة والقسر الخارجي وتبطله، كما يقول **شيللر**: «وتفك عنه وثق كل نوع من الغكراه، فيزيائيا أم معنويا » [1] ، وبهذا فإن الإكراه الواقع وإكراه الطبيعة سرعان ما يختفيان.

بمعنى أن القوة الدافعة للعب تعمل على المزاوجة بين القوة الدافعة الحسية والتي تملك الجانب المادي والقوة الدافعة الصورية تهلكه معنويا وأخلاقيا، ومنه يزاوج اللعب كلاهما في بنيتهما الأخلاقية والمادية، وتجعل كلا الأمرين ممكنا، وبهذا سوف تحقق صورة في قلب المادة وتحقق الواقعية في الصورة، مما يؤدي إلى تقليص القوة الدافعة للعب لتأثير الإحساسات والانفعالات ذات القوة المتغيرة إلى حملها على التوافق مع الأفكار العقلية من قسرها الأخلاقي إلى التوفيق بينهما وبين الحس.

لذا فالإنسان لا يكون حرا إلا حينما يكون حرا بالنسبة إلى القسر الخارجي والداخلي، أي المادي والمعنوي، وحينما لا يكون مرغما عن طريق القانون ولا عن طريق الحاجة، غير أن ذلك القسر هو الواقع. فالحرية بذلك في معناها الدقيق هي حرية بالنسبة للواقع الموجود، وبهذا يغدو الإنسان حرا عندما« يفقد كل واقعي صرامة جديته عندما يقترن بالأفكار، لأنه يغدو ضئيلا، وتتخلى الضرورة عن صرامة جديتها عندما تلتقي بالإحساس، لأنها تغدو خفيفة» [2]، ففي ظل حضارة إنسانية حقا سيكون الموجود الإنساني لعبا أكثر منه كذا بالأحرى وسوف يحيا الإنسان في ظل الظاهر أكثر مما يحيا تحت وطأة الحاجة، وتمثل هذه الأفكار أحد المواقف الأكثر تقدما في الفكر، لأنه يجب أن نشير إلى أن التحرر بالنسبة للواقع الموجه هنا ليس سوى حرية متعالية داخلية أو مجرد حرية ذهنية.

لكنها ستكون حرية ضمن الواقع الذي يفقد طابعه الجدي، حينئذ ستكون الطبيعة، وهو لن يكون حرا إلا في أثناء اللعب معها، ولذلك سوف يكون عالمه هو عالم الظاهر، ونظامه هو

[1] شيللر (فريدريك)، مقالات فلسفية في المسرح و الشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا، مرجع سابق، ص161 (الرسالة15)
[2] المصدر نفسه، ص 108، (الرسالة 15)

نظام الجمال، وعند تحقق الحرية سيكون للعب الأسبقية على الواقع المادي والمعنوي الإرغامي، إذ مع« الخير والكامل يكون الإنسان جديا فقط، أما مع الجمال فيكون لاعبا» [1].

لكن أليست إهانة للجمال أن نجعل منه مجرد لعب، وأن نزج به بين كل تلك الأغراض الطائشة التي تجعل الناس في كل الأزمنة يتعرفون على تسميتها بهذا الاسم " اللعب"، أليس تناقضا مع المفهوم العقلاني للجمال ومع شرف منزلته باختزاله في مجرد اللعب، في حين يجعله شيللر أداة للثقافة؟

يجيب **شيللر** بقوله:« إن ما تسمونه لعب بحسب تصوركم للمسألة تطبيقا، أسميه من منطلق رؤيتي التي برهنت عليها بأدلة توسيع» [2] إذ لا يعني اللعب بعلاقته بالألعاب للمتداولة في الحياة الواقعية، والتي غالبا ما تتعلق بمواضيع مادية، لأن بهذا المفهوم سنخرج عن نطاق اللعب إلى مجال العبث، والذي يكون متناقضا لمفهوم الجمال الذي يعنيه **شيللر** ومنه تتجلى الوظيفة الجمالية، باعتبارها مبدأ حاكما للوجود الإنساني بكامله وهو لا يستطيع ذلك إلا إذا أصبح كليا، لذلك تفرض الحضارة الجمالية أن تحقق في منظوره ثورة كلية في مفهوم الإحساس، ولا تصبح تلك الثورة ممكنة إلا إذا اكتسبت الحضارة نضجا رفيعا جدا، ماديا ومعنويا، وإذا ما أصبحت غريزة اللعب مبدأ باعتبارهما مسيطرين على الإنسان في المجتمع البدائي، ولا باعتبارهما مسيطر عليهما من قبل الإنسان (كما في حضارة اليوم). والحق بالأحرى، باعتبارهما موضوعين «للتأمل» وفي الوقت الذي تتغير فيه التجربة الأساسية والإنشائية Formative، فإن موضوع التجربة ذاته يتحول كذلك. وفي تحرر الطبيعة من السيطرة والاستغلال العنفي، وتكيفها مع غريزة اللعب، فإنها سوف تتحرر كذلك من عنفها الطبيعي Violence naturelle، وتصبح حرة في الكشف عن صورها المجانية، والتي تعبر «الحياة الباطنية» Vie intérieure لموضوعاتها[3].

[1] شيللر (فريدريك)، مقالات فلسفية في المسرح و الشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا، مرجع سابق، ص108 (الرسالة15)
[2] المصدر نفسه، ص 108.(الرسالة 15).
[3] عباس(بشرى)، فلسفة الجمال والفن عند فريدريك شيللر، مرجع سابق، ص.239.

ويتبع ذلك تغييرا سيطرأ على العالم الذاتي، وهناك كذلك ستصنع التجربة الجمالية حدا للإنتاجية العنيفة الاستغلالية التي تحول الإنسان إلى آداه للكد، غير أن الإنسان لن يرتد إلى حال الانفعالية المؤلمة ولسوف يبقى وجوده فعلا غير أن« الأشياء التي يملكها وتلك التي يضعها لا ينبغي فقط أن تحمل بعد آثار عبوديتها لأي هدف، ذلك أنه فيما يتجاوز ميدان الحاجة والقلق، فإن الفاعلية الإنسانية تنفجر عبر تجل حر لإمكانياتها» [1] .

كتب **شيللر** في مؤلفه "**عن الشعر الحساس والشعر العاطفي**" نطلق اسم إعادة الخلق Récréationعلى العبور من حالة عنف إلى حالة طبيعية بالنسبة لنا، وتكمن المسألة بمجملها في معرفة ماهية حالتنا الطبيعية، وما نقصده بحالة العنف. وإذا جعلنا حالتنا الطبيعية تكمن في اللعب الحر لقوانا الجسدية، في غياب أي حالة إكراه، فإن أي فعل للعقل، من حيث مقاومته للحساسية، هو عنف نتعرض إليه، والعلاقة بين الحرية الجسدية وهدوء التفكير تصبح المثال الأعلى لإعادة الخلق[2]. إذا حددنا حالتنا الطبيعية بالإمكانية اللامحدودة في التعبير عن كل شيء إنساني، وفي القدرة على التمتع بكل قوانا بحرية متساوية، فإن أي تفرد أو تجزؤ لهذه القوى الجسدية والنفسية يعد خطيئة مضادة للطبيعة، وحالة عنف، ويصبح المثل الأعلى لإعادة الخلق إعادة جمع لوحدة شملنا الطبيعية في تناغم كلي.

وهكذا، فإن المثال الأعلى الأول حسب **شيللر** تحدده حاجات الطبيعة الحسية، في حين أن الثاني تحدده استقلالية الطبيعة الإنسانية. أما عن أي من هذين النوعين من الخلق فيحق للشاعر وينبغي عليه أن يوفره لنا؟ فذلك سؤال غير مطروح على المستوى النظري على الأقل إذا ما من أحد سيرضى بأن يبدو كما لو أنه يسعى إلى تبجيل المثال الحيواني على المنال الإنساني، وكما نعلم أن الحالة الذهنية لدى أغلبية الناس مقسم إلى قطبين: عمل مجهود مرهق من جهة، ومتعة مميعة من الجهة الثانية، وأن هذا العمل يجعل الحاجة

[1] Schiller (Friedrich), Lettres sur L’éducation esthétique de l’homme, op.cit, p.145. (Lettre 16)
[2] عباس(بشرى)، فلسفة الجمال والفن عند فريدريك شيللر، مرجع سابق، ص240.

الحسية إلى الراحة العقلية أفضل من التطلع الأخلاقي للانسجام وحرية العمل المطلقة ويقول شيللر في هذا الصدد: «إذ يجب إشباع الطبيعة قبل أي حاجة فكرية» [1] .

ويشير **شيللر** إلى أن ذلك يجمد ويقيد الغرائز الأخلاقية التي يترتب عليها تلك التي من المفترض أن تكون هي التي تطرح هذا المطلب، بهذا المعنى لا شيء مناقض للتقبل الحسي، وللجمال الواقعي أكثر من هاتين الحالتين المنتشرتين بين الناس، لذا فإن قلة من الناس تتمتع بالقدرة على الحكم على الصعيد الجمالي. فالجمال عند **شيللر**: «هو نتاج التوافق بين العقل والإحساس، وهو يخاطب كل ملكات الإنسان معا، لذلك لا يمكن الإحساس به، كما ينبغي استخدام الحر والكامل لكل القوى، فهذا الجمال يتطلب مشاركة الإحساس المنفتح، والقلب الرحب، وعقلا يقض والذي لم يلقى محبة الكل، ويجب أن يتمتع بكامل طبيعته، وهذا ليس حال أولئك الذين فرقهم من الداخل الفكر المجرد وأولئك الذين أرهقتهم المعاملات التجارية، فهؤلاء لا يريدون نسيجا حسيا لكي يتابعوا فيه لعبة قواهم العقلية، بل على العكس عليهم بموافقة اللعب وتشجيعه، فهم يريدون ألا يتحرروا، لكنهم يريدون أن يتحرروا فقط من عبئ ثقل كاهلهم، وليس من حد يقف عقبة أمامهم أو يعيقهم عن الفعل» [2].

لذا، فإن هذا الصنف من البشر يمكنه أن يصل إلى بناء أحكام تقنية، ولا يلامسون أحكام استطيقية، أي تلك التي ينبغي أن تحتضن الأثر في كليته، لذا تصون الكلية الطبيعية الجميلة للإنسانية لأنها معرضة للتدمير بصفة مستمرة من طرف الحياة العملية المجهدة، كما أنه مجال غير حجر: لأن الوجود الإنساني في هذا المجال محدود بأهداف ووظائف ليستمن أهدافه ووظائفه، وهي لا تتيح تحركا حرا ولا انسجاما للملكات والرغبات الإنسانية.

لذا فهو نظام لا إنساني في جوهره، إذ لا يمكن للمرء في ظل ذلك النظام أن يكون ذو قيمة وغاية في ذاته ولكي يستطيع الفرد أن ينمو خارج عالم العمل الإنساني لابد من إيجاد

[1] Schiller (Friedrich), De la poésie Naïve et Sentimentale, op.cit, p.93.
[2] Ibid. p p.94.

مبدأ جديد للحضارة قائم على اللعب والحرية، يقول **ماركوز**:« في حين أن اللعب وطمأنينة الحاجات باعتبارهما مبدئي للحضارة لا يتضمننا مجرد تحويل العمل فحسب ولكنه ربطه التام بممكنات للإنسان والطبيعة المتطورة بحرية» [1].

ولكي يتم تحقيق الحضارة اللاقمعية، فيجب أن يأخذ تصورا جماليا، وذلك بالاعتماد على هذه العوامل:

– **تحول التعب (الكد) إلى لعب:** والإنتاجية القمعية إلى إنتاجية حرة، وهو التحول الذي ينبغي أن يسبقه الانتصار على الحاجة، وهذا الانتصار هو العامل المحدد للحضارة الجديدة.

– **التصعيد الذاتي للحساسية:** وعكس تصعيد العقل (أي الغريزة الصورية) لهدف إعادة التوافق بين الطرفين المتناقضين[2].

– **الانتصار على الزمن:** من حيث أن الزمن يدمر الانزواء الدائم وذلك لإعادة التوافق بين الوجود المطلق والضرورة بين التغير والهوية[3].

وبهذا تتطابق هذه العوامل عمليا في عوامل إعادة التوافق بين مبدأ اللذة ومبدأ الواقع، وهنا تظهر القوة الدافعة للعب باعتبارها العامل المسيطر المشترك ما بين كلا العمليتين والمبدأين العقليين المتناقضين، ومنه يتحقق الانسجام بين العالم الذاتي والعالم الموضوعي، وبين الإنسان والطبيعة، بحيث تصبح الطبيعة في الإنسان وخارج الإنسان إحساسه بقوانين الظاهر والجمال.

[1] ماركوز(هربرت)، الحب والحضارة، مرجع سابق، ص 213.
[2] المرجع نفسه، ص 213.
[3] Schiller (Friedrich), Lettres sur L’éducation esthétique de l’homme, op.cit, p.145. (Lettre 16)

رابعا– نشاط اللعب بين المثالية والواقعية

إذا كانت مسألة مكانة اللعب إلى حد ما واضحة المعالم، لكن لم يتم حلها حلا نهائيا، السؤال الذي يطرح نفسه الآن حول هذه النظرة الإنسانية وهذا الانسجام والوحدة بين الحس والميتا حسي، هل هذا ممكن؟ يجيب **شيللر** أن التجربة تدعم المثل الأعلى للجمال الذي أنشئ بشكل مترابط مع تلك الإنسانية، لذا فلا يتحقق في التجربة، رغم وجود نوع خاص من الجمال الناقص، لكنه يؤدي إلى درجة معينة من الوئام بين كليات الإنسان.

ومع ذلك، فإن مجال النشاط هذا هو عالم الظاهر Le Monde des apparences* الذي حدده **شيللر** بتناقضه مع الواقع، إذ يقول في ذلك: «يمارس هذا الحق الإنساني وفقا لفن الظاهر، وبقدر ما يكون على دراية بتمييز "ما هو لي وما هو لك" على نحو صارم، ويفصل بعناية بين الكائن والشكل ليمنح هذا الأخير أكبر قدر ممكن من الاستقلالية، بقدر ما سيكون بوسعه، لا أن يوسع مجال الجمال فحسب، بل أكثر من ذلك أن يجعل حدود الحقيقة محصنة من كل انتهاك، ذلك أنه لن يستطيع أن ينفي الظاهر من كل واقع دون أن يخلص الواقع من الظاهر في الآن نفسه» [1] .

لكن هل معنى ذلك أن الإنسان المثالي، يعتبر الجمال ليس سوى ذلك المظهر القائم على الوهم؟ لا يؤكد **شيللر** في تناغم الميل والواجب في مجال المظهر، إن القضية هنا هي قضية رئيسية؛ هل يؤدي المثال الإنساني الذي حدده **شيللر** إلى تمويه عبودية الحساسية للعقل، إذا كان هذا هو الحال فإن السعادة والفضيلة لن تكون إلا عبارة عن آمل تافه ومشروع التربية الجمالية قائم على ما لا نستطيع أن نأمل فيه وفي وئام حقيقي لأي فرد ولا في المجتمع ولا في السياسة، ولكن في المظهر الجمالي. وإلى جانب ذلك، فإن التسلسل

*يقصد شيللر بكلمة الظاهر العالم اللاواقعي لمخيلة الإنسان أي عدم وجود واقعي للعالم، إلى جانب ذلك فهو يميز بين المظهر الاستطيقي والمظهر الواقعي، المظهر المنطقي. فالأول باعتباره لعب، والثاني فهو مجرد خديعة، أنظر:
Schiller (Friedrich), Lettres sur L'éducation esthétique de l'homme, op.cit. p.45

[1] شيللر (فريدريك)، مقالات فلسفية في المسرح و الشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا، مرجع سابق، ص 151(الرسالة 26)

الهرمي المدمر بين العقل والحساسية التي يحاول **شيللر** التغلب عليها ستستمر، وعلاوة على ذلك، سوف يصبح غير محسوس تحت العراء الخارجي الذي من شأنه أن يمنحه المظهر الخارجي.

وبالتالي، يستند مشروع التربية الجمالية من خلال الرسائل، وإن هذا الانسجام ممكن حقا، ومع ذلك نجد في بعض النصوص في مؤلفه **عن السامي**Sur le Sublime ، حيث يطرح هو أيضا مسألة التربية الجمالية، ولكن بمصطلحات مختلفة بعض الشيء، لأنها موجهة إلى السامي، مفادها أنه من الصعب للغاية التوفيق مع المثل العليا للانسجام الإنساني الذي طرحه **شيللر** في رسائله، إذ يسلط الضوء على نقاط الضعف في ثقافة الجمال، والتي تميل إلى إبقاء الإنسان أسير الوهم الذي يبعده عن وفائه الحقيقي، يوضح ذلك من خلال قوله:« بين الرفاهية والسلوك الجيد، وئام الذي لا يوجد أي أثر له في العالم الواقعي »[1]. إذن هذه الصعوبة التي لا يمكن إيجاد الحل النهائي لها، **فشيللر** لا يبدو واضحا تماما في هذه المسألة، فغالبا ما تكون آرائه متناقضة.

وفي الواقع، إن هاجس **شيللر** للمصالحة بين المتناقضات، لا يستهدف المظهر الواقعي، لكن الهدف المراد الوصول إليه من خلال التربية الجمالية في نهاية المطاف هو التحول الداخلي للفرد، وعلى الرغم من أنه يترك هذه القضية غامضة مما يفتح التساؤل على مسألة وحدة المظهر الواقعي، ففي بعض الأحيان يضع بعض الحلول لهذه المشكلة، لكن لا يعني بالفعل وضع حلول نهائية لها، لأن هذه الحلول لا تتوافق مع أفكاره النهائية. لو نعود إلى تحديد ما يشير إليه **شيللر** من حيث المظهر L'apparence والواقع Réalité فالواقع يتوافق بشكل أساسي مع العالم المادي، أي ما هو واقعي مادي، ملموس، له بعد زماني.

أما بالنسبة للظاهر، والذي يتم تعريفه في مناقضته للواقع، لكن من السهل الخلط بينه وبين الوهم، **فشيللر** لم يكن له الغاية الواضحة للتمييز بينهما، إلا أنه وضح في أحد رسائله، بقوله:« لا يكون الظاهر استطيقيا إلا عندما يكون صادقا (أي وهو يطرد عنه كل ادعاء

[1] Schiller (Friedrich), Du Sublime, op.cit., p. 30.

للواقعية) ومستقلا (أي وهو يتخلى عن كل سند من الواقع)، وبمجرد أن يكون كاذبا ويتظاهر بالواقعية، وبمجرد أن يكون غير نقي وفي حاجة إلى سند الواقع، كي يكون فاعلا، فإنه لا يكون شيئا آخر غير أداة وضعية لأغراض مادية، ولا يستطيع أن ينجم عنه ما يمكن أن يدل على حرية العقل، إلا أنه ليس من الضروري للموضوع الذي نجد فيه مظهرا جميلا أن يكون مجرد من كل واقعية، يكفي أن يكون حكمنا عليه خاليا من كل إحالة على تلك الواقعية، ذلك أننا لمجرد أن نفعل ذلك يكون حكما غير إستطيقي»[1].

وإن الصدق واستقلالية الظاهرتان لا نلمسهما فقط في الحكم الاستطيقي، وإنما يمكن أن يتعدى ذلك في شخص أو شعب بأكمله، إن هاتين الميزتين نستخلص أنهما حائزتين على عقل وذوق وكل ما يتصل بذلك من الخصال الممتازة، وسنلاحظ على حد قول **شيللر**:« أن المثال هو الذي يحكم الحياة الواقعية للفرد، وأن الشرف أقوى من حب الملكية، والفكر أكثر من المتعة، وحلم الخلود أكثر من التعلق بالوجود »[2]، ومنه فالمظهر المزيف هو ملجأ العجز، وعندما يلجأ الأفراد إلى إيجاد سند للواقع في المظهر، أو سند للمظهر (الاستطيقي) في الواقعي، فإنهما على حد تعبير **شيللر**:« فإنما يعربون من خلال ذلك عن فقر معنوي وضحالة استطيقية »[3].لأن الحاجة إلى الواقع والتعلق به ليس سوى حالة نقص، لذا يجب أن تكون اللامبالاة بالواقع والاهتمام الذي يولي للمظهر فهو« توسيعا لمجال الأنسنة وخطوة حاسمة نحو الثقافة» [4] ونحو الحرية أيضا، بمعنى أن التمسك بالواقع يظل للمخيل الموثوق به عن طريق قيود صارمة، ولا تستطيع أن تتطور ملكتها بحرية إلا بعد إشباع الحاجة وهذا في إطار الحرية الخارجية.

أما الحرية الداخلية (الباطنية) والتي تعتبر أساس الأخلاق، فهي تشرع بصفة مستقلة عن كل عنصر خارجي وتمتلك من الطاقة ما يكفي لتدافع به عن المادة وضغوطاتها، لذا

[1] شيللر (فريدريك)، مقالات فلسفية في المسرح و الشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا، مرجع سابق، ص ص 151-152(الرسالة 26)

[2] المصدر نفسه، ص 152.(الرسالة 26)

[3] المصدر نفسه، ص 152.(الرسالة 27)

[4] المصدر نفسه، ص 148.(الرسالة 26)

فالمظهر الاستطيقي لا يشكل خطرا على الحقيقة ولا على الأخلاق، وإن وجدنا الأمر على عكس هذا، فمعناه بكل بساطة أن المظهر لم يكن استطيقيا، في هذا الصدد يضرب **شيللر** لنا مثالا عن هذا بقوله:« إن إنسانا غير عارف بآداب السلوك هو وحده الذي سيأخذ تعبيرات المجاملة التي هي شكل شائع ومتعارف به، على أنها علامات مودة خاصة نحو شخصه، وسيشتكي بعدها من سلوك خداع إذا ما اتضح له خطأ اعتقاده. وبالمقابل فإن عديم اللياقة في المعاملات اللطيفة وحده هو الذي سيلجأ إلى الخداع لكي يبدو مؤدبا وإلى النفاق كي ينال الإعجاب» [1].

فالأول إذن، ينقصه حسن الاستقلالية في المظهر، لذلك فهو لا يستطيع أن يمنح مدلولا لهذا الأخير إلا من خلال محتوى الحقيقة، والثاني يفتقر إلى الواقع ويطمح في التعويض عن ذلك بالمظهر. ينطبق هذا على الشخص وعلاقته بالمظهر الإستطيقي، فإنه يتجاوزه إلى العصر الذي اعتبره **شيللر** أنه لا يعيب المظهر المزيف فقط، بل ذلك الصادق أيضا، فإن إعجابهم غالبا ما يذهب إلى المظهر السطحي الهزيل أكثر من المظهر المستقل الذي يملأ ما هو فراغ ويغطي ما هو بائس. لذا يميز بين نوعين من المظاهر:

أولا: المظهر المزيف السطحي

ثانيا: المظهر المستقل (المظهر المثالي): الذي يضفي على الواقع طابع النبل.

إلا أن –حسب **شيللر**– فالمظهر الاستطيقي يصبح صعب التحقيق طالما سيظل الإنسان على قدر من الجهل، وأن يسيء استعماله، ولكي يتحقق ذلك يضع له شروط لذلك المظهر الصادق والمستقل، و يوضح ذلك بقوله:« لا بد أن يكون حائزا على قدر من ملكة التجريد، وقدر من حرية النفس، وقدرة من قوة الإرادة أكبر مما يكفي للبقاء حبيس الواقع »[2]، إذ لا بد للفرد أن يتجاوز الواقع لكي يستطيع أن يرتقي إلى مستوى ذلك الطموح.

يشير **شيللر** أنه لم نرتق بعد إلى مستوى المظهر المحض، لأننا لم نفصل بين الكيان ومظهره الخارجي لضمان ضبط حدود نهائية لكليهما، وسيظل هذا العصر بهذا المستوى ما

[1] شيللر (فريدريك)، مقالات فلسفية في المسرح و الشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا، مرجع سابق، ص ص153(الرسالة 26)

[2] المصدر نفسه، ص 152.(الرسالة 26)

لم يتم التوصل إلى التمتع بجمال الطبيعة دون أن يتملك الفرد الطمع فيها، وأن نقيم ثورة كلية على طريق إحساسه وذلك من خلال تقديره الغير النفعي للمظهر عندئذ على حد قوله:« يمكننا عندها أن نستنتج أن ثورة من ذلك النوع قد طرأت على طبيعته وأن إنسانيته قد بدأت حقا »[1].

وبالتالي، فالمظهر الاستطيقي ليس سراب للواقع، بل هو ظهور للمثالية في العالم الواقعي، من هذا المنظور، فالتجربة الجمالية لا تنطوي على الخروج من العالم الواقعي، ولكن بطريقة معينة، الانتقال من مستوى آخر من الواقع، من خلال العلاقة الجديدة للتغيير النوعي فيما يخص اللعب، وهذا الأخير غالبا ما يكون مرتبطا بالوعي الذاتي، حيث يكون الإنسان واع بحريته والشعور بوجوده في وقت واحد، لذا فإن ظهور الوعي الذاتي مقترن بظهور نزوع اللعب، وبهذا الارتباط يمكن للإنسان أن يصبح قادرا على التمييز بين المظهر والواقعي والشكل والجسد، بطبيعته قادرا على فصليهما عن نفسه.

[1] شيللر (فريدريك)، مقالات فلسفية في المسرح و الشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا، مرجع سابق، ص ص155(الرسالة 27)

المبحث الثاني

الجمال والتجربة الإنسانية

" في كلمة واحدة، يجب أن نكون قادرين على اظهار على أن الجمال شرط ضروري للإنسانية. لذا يجب علينا أن ترتقي الآن إلى المفهوم الخالص للإنسانية ".

.Schiller (F), Lettres sur l’éducation esthétique de l’homme, p.118

المبحث الثاني: الجمال والتجربة الإنسانية.

تكمن المسألة الجمالية عند **شيللر** في التوفيق بين المتناقضات، والسعي لإيجاد حل لهما، فبتأكيد سيكون التفاعل بينهما منبعثا من شأن الجمال الذي تكتمل صورته بين الوحدة والتوازن بين المتناقضات، وبالتالي فالجمال لا يكون إلا انطلاقا من الطبيعة البشرية، وأيضا من زاوية الدور الذي يقومه لذا يعد بمثابة ضرورية للتجربة الإنسانية.

أولا- الجميل كشرط لتحقيق الإنسانية

يسند **شيللر** موضوع "القوة الدافعة الحسية" بمفهومها العام إلى الحياة، ويعني ذلك مجمل الوجود المادي وكل حضور حسي مباشر، وأما موضوع "القوة الدافعة التصورية"، فهو مفهوم يضم كل المكونات الشكلية للأشياء، وكل علاقات هذه الأخيرة بطاقاتها العقلية، أما موضوع غريزة اللعب، باعتبارها "الصورة الحية"، مفهوم يستخدم للتعبير عن المكونات الجمالية للأشياء، أو ما يسمى بالجمال.

وبهذا فالجمال موجود في منتصف هاذين العالمين، باعتباره طريق ومن خلاله يمكننا العبور من الحياة الدنيا للحساسية إلى الحياة العلوية للعقل[1]، فهو واسطة بين التجربة والعقل أوبين المادة والصورة، أو بين الحس والفكر، وعلى الجمال أن يوفق بين الأطراف المتناقضة والمتعارضة، ويجمعهما في كلية واحدة، فالتوفيق بين المتناقضات على حد تعبير **شيللر**:« هذه هي النقطة التي يفضي إليها بالنهاية مجمل الإشكال الذي يطرحه الجمال، وإذا ما توفقنا في حل هذا الإشكال بصفة مرضية، فسنكون قد أمسكنا في اللحظة نفسها بالخيط الذي سيقودنا عبر متاهة المسألة الجمالية »[2].

[1] Montargis (Friedrich), l'esthétique de Schiller, 1890, op.cit, p.146.

[2] شيللر (فريدريك)، مقالات فلسفية في المسرح و الشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا، مرجع سابق، ص 119(الرسالة 18)

وبالتالي، ألا تكون هناك وحدة بين الدافع الحسي والدافع العقلي، أي لا بد أن تكون هناك غريزة اللعب، لأن الجمال الداخلي الذي يقتضي الحرية، والفن (الجمال) وسيلة من وسائل الحرية لا ينتج عنها، بل أن مصدر الجمال مصدر فطري مصدره من الطبيعة، وهذه الدافعة هي اللعب، فمفهوم الإنسانية لا يستقيم على وجه الكمال إلا من خلال وحدة المتناقضات لأن كل هيمنة حصرية لنشاط هذه أو تلك من الغرائز يعيق اكتمال الطبيعة الإنسانية، ويجعل منها هي نفسها أساس محدوديته، ويقول في هذا السياق:« حالما يعلن العقل أن بنية انسانية سوف تظهر إلى الوجود، فإنه يكون بذلك قد أعلن القانون: بأن ثمة جمالا سوف يكون »[1].

الإنسان في نظر **شيللر** ليس مادة فحسب، ولا عقلا صرفا، ومنه فالجمال بما هو اكتمال إنسانيته ولا يمكنه أن يكون موضوعا فقط لغريزة المادة، ولا يمكنه أيضا أن يكون موضوعا للدافع العقلي، بل هو موضوع مشترك للدافعتين، أي القوة الدافعة للعب باعتبار هذه الأخيرة التي تحدد موضوع الجمال، فالنفس في نظره عند مشاهدتها للجميل فهي في موقع وسط بين القانون والحاجة، وبسبب ذلك التجاذب بالذات التي تجد نفسها فيه، بينما تكون في مأمن من إكراهات هذا وتلك.

لكن لو استندنا إلى الدافعتين– الحسية والعقلية– نجد أن متطلباتها تأخذهما بجدية، لأن إحداهما تستند في عملية المعرفة إلى واقع الأشياء، والثانية إلى ضرورتها، أما في مجال الفعل ترميان أحدهما إلى حفظ الحياة والثانية إلى حماية الكرامة، أي أنهما متجهتان كليهما إلى غايتي الحقيقة والكمال، وبخصوص ذلك يقول **شيللر**:« يفقد كل واقعي صرامة جدية عندما يقترن بالأفكار، لأنه يغدو ضئيلا، وتتخلى الضرورة عن صرامة جديتها عندما تلتقي بالإحساس لأنها تصبح خفيفة» [2].

[1] شيللر (فريدريك)، مقالات فلسفية في المسرح و الشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا، مرجع سابق، ص 106(الرسالة 15)
[2] المصدر نفسه. ص108. (الرسالة 15).

وبهذا المفهوم للجمال باعتباره لعب، أليست هذه إهانة للجمال أن نجعل منه مجرد لعب؟ وأن ننقص من شرف هو منزلته بتناقضه للمفهوم العقلاني للجمال، ونختزله بمجرد اللعب، في حين أنه يعتبر آداة للثقافة الجمالية؟ يجيب **شيللر** على ذلك بقوله:« إن ما تسمونه أنتم للمسألة تضييقا، اسميه من منطق رؤيتي التي برهنت عليها بأدلة، توسيعا. وعلى العكس من رؤيتكم يمكنني أن أقول: مع المستساغ ومع الخير والكامل يكون الإنسان جديا فقط، أما مع الجمال فيكون لاعبا »[1].

وهكذا، ينبغي أن يكون الجميل لا حياة صرفا ولا شكلا محضا، بل شكل حي Forme vivante تعبر عن اللعب الحر والبعيد عن الجدية، معناه أن يكون جمالا، بما يعني أنه يملي على الإنسان القانون المزدوج للصورانية المطلقة والواقع المطلق، إذ يقول **شيللر**:« وبعبارة أخرى: لا يحق للإنسان إلا أن يلعب بالجمال، ولا يحق له أن يلعب إلا بالجمال »[2]، وإن تفاعل الدافعتين المتناقضتين يسفران عن نشأة الجمال، والذي ينبغي أن نبحث عن مثاله الأعلى في أكمل صورة ممكنة من الوحدة والتوازن بين الواقع والصورة.

ومنه لا يجعل **شيللر** الخبرة المعاشة مصدرا يستقى منه "الجمال المثالي"، لأنه يشك في حقيقة الجمال الذي تطرحه علينا لأنها قاصرة على الوفاء، وبهذا المعنى الكلي للجمال الذي هو على نمط المعرفة الجزئية التي لا تقوى على غيره، كما أنه أيضا في الوجود الواقعي تظل الغلبة قائمة دوما لأحد العنصرين على حساب الثاني، وما يمكن أن تقوم عليه التجربة وهي المراوحة بين المبدأين، حيث ترجع الكفة للواقع حينا وللصورة حينا آخر. وبالتالي، نجد أن الجمال يعكس تماما على المستوى المثالي، يقول **شيللر** بخصوص هذه المسألة:« لا يستطيع إلا أن يكون واحدا لا يتجزأ إلى الأبد، لأنه لا يمكن أن يكون هناك سوى توازن

[1] شيللر (فريدريك)، مقالات فلسفية في المسرح و الشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا، مرجع سابق، ص 109(الرسالة 15)
[2] المصدر نفسه. ص109. (الرسالة 15).

واحد، بينما لا يكون الجمال في التجربة الواقعية إلا مزدوجا »[1]

وعلى هذا النحو، الذي صاغته عليه التجربة الواقعية، يصبح الجمال مادة فاسدة وغير طبيعية إذ تنزع الكثير من عناصر كماله المثالي الذي يجب أن يكون داخل المفهوم الخاص للإنسانية، إذ يقول:« لذلك سيبدو الجمال في الواقع دوما كفصيلة غريبة ومحدودة، لا كنوع مستقل ومكتمل» [2]، ويتضح لنا أكثر استنتاجا لفكرة الجمال والتي لا تكون إلا انطلاقا من مفهوم الطبيعة الإنسانية، وأيضا من زاوية الدور الذي يقومه، وذلك من خلال تأثيره على الإنسان تأثيرا محررا ومقيدا في الآن نفسه. ويكون لها تأثيرا محررا من خلال ما تلزمه القوة الدافعة الحسية والعقلية على حد سواء حدودهما، وتأثيرا مفيدا لكي تظل كل منهما محافظة على طاقاتها، إلا أن هذين التأثيرين لا بد أن يكونا من منطلق الفكرة المثالية شيئا واحدا، ونتاج عن مبدأ التفاعل الذي يحدث بموجبه عندما يصبح كل عنصر محددا للثاني، وأن يكون كل منها محددا بالآخر، وبهذا يكون على حد تعبير **شيللر**:« الحاصل الخالص لهذا التفاعل هو الجمال» [3].

وكما أوضحت سابقا، عن هذا الجمال أن التجربة لا تفرض علينا أي مثال عن التفاعل لهذا النوع من الجمال، بل إن التفوق سيظل دوما، ومن هنا يقيم **شيللر** مقارنة بين "الجمال المثالي" و"جمال التجربة الواقعية" باعتبار أن الأول، رغم أنه بسيط وغير قابل للتجزئة، إلا أنه يبين لنا علاقات مختلفة عن ميزة مميعة ومنشطة في الآن نفسه، أما في مجال التجربة الواقعية فهناك "جمال مهدئ" Beauté apaisante و"جمال منشط" Beauté énergique لكن كيف يمكن إلغاء تناقص الصنفين داخل وحده الجمال المثالي؟ إذا ما أقرنا أن كمال الإنسان يتمثل في الطاقة الإنسجامية، لقواه الحسية والروحية، فإنه لن يخطئ طريق بلوغ هذا الكمال إلا لأحد السببين:

[1] شيللر (فريدريك)، مقالات فلسفية في المسرح و الشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا، مرجع سابق، ص 111(الرسالة 16)
[2] المصدر نفسه، ص 116.(الرسالة 16)
[3] المصدر نفسه، ص 112.(الرسالة 16)

1- إما لنقص في الانسجام.

2- أو لنقص في القوة.

لذا نجد أن الإنسان الواقعي يعيش هذا الوضع، وذلك إما أن يكون في حالة توتر أو في حالة انفراج، يقول **شيللر** موضحا ذلك:« إما أن يكون انسجام كيانه في حالة اضطراب ناجم عن الفعل الأحادي لهذه القوة أو تلك، أو أن تنشأ وحدة طبيعته من خلال تراخ يحدث على كل من قواه الحسية وقواه الروحية »[1] هذان النوعان المتناقضان من الحدود سيتم إلغاؤهما عن طريق الجمال الذي يعيد الانسجام للإنسان المتوتر والقوة للإنسان المتراخي. ويكون الإنسان – حسب **شيللر**– متوترا عندما يجد نفسه تحت ضغط الأحاسيس (أي تحت سيطرة وسلطة غريزة المادة وحدها)، تماما مثلما يكون واقعا تحت ضغط الأفكار (أي تحت السيطرة الحصرية لغريزة التصور)، يقول مبينا ذلك:« وكل سيطرة حصرية لإحدى الغريزتين الأساسيتين تمثل بالنسبة له حالة إكراه وعنف، ولا يستقيم وجود للحرية لديه إلا ضمن تفاعل طبيعتيه» [2].

وبالتالي، فإن الإنسان الواقع تحت سيطرة الأحاسيس وحدها الإنسان المتوتر حسيا، سيجد في الصورة ما يدخل عليه الانفراج ويحرره، ومن كان تحت سيطرة القوانين، (أي الإنسان المتوتر نفسانيا) ستكون المادة هي التي تدخل عليه الانفراج وتحرره. ولكي يتمكن الجمال المهدئ من تأدية هذه الوظيفة المزدوجة سيكون عليه أن يظهر في هيأتين مختلفتين: سيعمل أولا كصورة هادئة، على تليين الحياة المتوحشة، وكصورة حية، سيمد الشكل المجرد بقوة مادية، يعود بالمفهوم إلى المعاينة وبالقانون إلى الإحساس. هذا ما يؤكده شيللر

[1] شيللر (فريدريك)، مقالات فلسفية في المسرح و الشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا، مرجع سابق، ص 116(الرسالة 17)

[2] المصدر نفسه، ص116.(الرسالة 17)

بقوله:« في الحالة الأولى، يؤدي الإنسان منقسما »[1]، على نقيض من "الحرية الداخلية" والتي تتوقف على سبيل المثال مع نوع الحرية التي عند ثوار الفرنسيين، أي رفع القيود الخارجية التي تفرضها الدولة، والتي تعطي العنان فقط لتجاوزات الحساسية الأنانية والعنيفة بالنسبة **لشيللر**، لذا يصر على ضرورة التحضير لازدهار الحرية الداخلية الأخلاقية، قبل أي تحول أو مرور إلى الحرية السياسية.

وبالتالي، فإن **شيللر** يطور مفهوما مزدوجا للحرية، من ناحية، إلى حكم ذاتي أخلاقي، ومن ناحية أخرى، عدم وجود أي قيود، وأن المصالحة بين هذين النوعين سيؤديان إلى تحقق الحرية الجمالية، ومنه يصبح الإنسان حرا في تحقيق كامل إنسانيته، لذا يعتمد بنظرته هذه على الأخلاقيات الكانطية لمفهومها الأوسع للحرية، وذلك بناءا على التقارب الذي ربط به **كانط** بين الحرية الأخلاقية والحرية الجمالية بالنسبة له، فتفهم الحرية الأخلاقية على أنها عقلانية تماما، بعيدة عن الحساسية، وهذه الأخيرة، لا ينبغي أن تلعب أي دور حاسم على الإدارة وعلى غرار **شيللر**، إذ يؤكد أن الطبيعة ليست ملزمة فقط بالواقع المحسوس، وغير ملزمة أيضا بالواقع الأخلاقي ذاته، وكل إكراه هو بمثابة اعتداء على حرية الإنسان، ومنه يجب السعي وراء حرية الإنسان بالاتفاق بين الطبيعيتين بحيث يكون القانون الأخلاقي محافظا على سلطتها.

وبهذا تحافظ الحساسية على حيويتها دون استبعاد الإنسان عند الضرورة، فمفهوم الحرية يقوم على ارتباط الميل مع الواجب، وتصور الأخلاق كفضيلة، يوضح **شيللر** فكرته بقوله: «فالإنسان ليس مدعوا لإنجاز أعمال أخلاقية منفردة، بل إلى أن يكون كائنا أخلاقيا، ومبدأه الأخلاقي لا يتمثل في الفضائل بعينها، بل هو الفضيلة، والفضيلة ليست شيئا سوى

[1] نشير هنا إلى أهم مواقف شيللر ضد كانط، والتي مجدها على الصيغة الأكثر وضوحا في مؤلفه **" عن النعمة والكرامة "** يقول شيللر: "... إن أثبت مطالب الحسية التي تم إقصاؤها كليا في مجال العقل المحض، ومن عملية التشريع الأخلاقي" أنظر:

Schiller (Friedrich),Oeuvres de Schiller, « L’esthétique », op.cit, p.86'

"ميل إلى الواجب". وبالتالي، فمهما كانت الأفعال المتأنية عن واجب متناقصة مع الأخرى والمتأنية عن ميل، ومن وجهة النظر الموضوعية، فإنها ليست كذلك، ومن وجهة نظر الذاتية، فالإنسان لا يحق له فقط، بل ينبغي عليه» [1] أن يربط كذلك بين المتعة والواجب، وينبغي عليه أن يضيع عقله وهو مبتهج.

إن مفهوم **شيللر** للجمال يعني وجود صلة قوية بين الجميل Beau والحقيقي Vrai والخير Bien وهي مستمدة من المفهوم الميتافيزيقي الأفلاطوني، ونعثر على هذه الرابطة أيضا عند بعض علماء النظريات من الجماليات في القرن الثامن عشر، بما في ذلك **شافتسبوري** lord Schaftesbury على سبيل المثال، الذي ربط الجمال بالخير، ومنه **بومغارتن** فيما يتعلق ربطه بالجمال مع الحقيقة، وبعضهم الآخر يجعل التجربة الجمالية لحظة المعرفة، وبهذا ينتمي **شيللر** إلى هذه التقاليد، إذ عنده الحقيقي ينظر إلى الخير في نطاق الجمال، والمعرفة يجب أن تكون عونا للإنسان للتصرف أخلاقيا.

1- علاقة الجمال بالحقيقي

فالجمال كما يؤكده **شيللر** يجعل الفرد "متقبلا للحقيقة" Réceptif à la vérité وبالإضافة إلى ذلك فهي تشكل الوحدة، بحيث يجب أن نعود للحصول على لمحة عامة عن المعرفة المكتسبة من خلال عمل التحليل العقلاني، فهذا الجمال لا يحدد شيئا ولا يمكن تحديد أي شيء: لا معرفة ولا أي محتوى ولكنه يتواجد بالكامل في النموذج المعطى للمحتوى.

فالجماليات إذن من ناحية الوساطة تسمح بالمرور من الواقع إلى الحساسية والمعرفة، إنه من خلال العقل يتم اكتشاف القانون الأخلاقي وإعلانه، ولكن هذا التفسير لا يزال معرفة فقط ولم يصبح عمليا حقا، وهذا ما يؤكده **شيللر** بقوله:« يكون العقل قد أنجز ما يستطيع أن ينجزه عندما يكتشف ويسن القانون، ويظل التطبيق من عمل الإرادة المصرة والإحساس

[1] Schiller (Friedrich), Oeuvres de Schiller, « L'esthétique », op.cit, p. 86.

المتوقد »[1]، يعني لكي تتمكن الحقيقة من الانتصار في صراعها ضد القوى، عليها أن تتحول هي نفسها أولا إلى قوة، وأن تكون لنفسها في مملكة الظاهرات غريزة تجعل منها منفذا ميدانيا لأغراضها. كما أن المعرفة هنا تتحقق في نهاية المطاف بدمج كل من المحتوى والشكل، ومنه ندرك تعريف **شيللر** للجمال، وهذا التوازن بين الطبيعتين هو ما يسميه بالإنسانية الكلية.

2- علاقة الجمال بالخير

إن اللعب الحر الاستطيقي للنزوعات الأساسية تحقق شكلا من أشكال الحرية، التي تتحول في نهاية المطاف إلى حرية أخلاقية وإنسانية أكثر اكتمالا، لأنه يشمل كل من الحساسية والعقل، يعرف **شيللر** الوسيط والتوازن بين الطبيعتين المتطرفتين من الحرية، والتي لم تمكن من تكريم الإنسانية في مجملها. إن الحرية بالمفهوم الكانطي، محددة بدقة على مجال عقلاني، تبعد الحساسية لذا تجعل الجمال خدمة للإنسان الطبيعي، وفي الحالة الثانية للإنسان المصطنع[2].

لكن رغم هذا، ففي كلتا الحالتين، فالإنسان لا يتحكم بحرية كاملة في مادته، بل يظل محكوما في ذلك بالمادة التي تقدمها له، إما الطبيعة أو الاصطناع المنافي للطبيعة، وبهذا يمضي في الحالة الأولى أكثر نحو الاستيلاب في الحياة المادية، ونحو الاستيلاب في الصورة المحضة في الحالة الثانية، ولفك هذا التوتر المزدوج، لابد أن نعمل ما أكده **شيللر**:« نتقصى أصوله داخل النفس الإنسانية» [3].

بفعل فكرة التأثير المتبادل بين الدوافع المتناقضة، وهو الذي يجعل من عمل الواحدة مدعما ومحددا في الوقت نفسه لعمل الأخرى، فالمثل الأعلى الذي يجب على الإنسان

[1] شيللر (فريدريك)، مقالات فلسفية في المسرح و الشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا، مرجع سابق، ص91 (الرسالة 8)

[2] شيللر (فريدريك)، مقالات فلسفية في المسرح و الشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا، مرجع سابق، ص117 (الرسالة 17)

[3] المصدر نفسه، ص 118.(الرسالة 17).

تحقيقه أولا يمر عبر تقديره للجميل، وغريزة اللعب الوحيدة التي يمكنها فتح الطريق لذلك، وفي وجود الجمال، سوف يسعى الإنسان إلى التوفيق بين مشاعره وأفكاره، وذلك من أجل إعطاء مصالح حواسه لقوانين عقله.

وبالتالي، ومن خلال التربية الجمالية، ستكون دافعة اللعب قادرة على الظهور وبشكل خاص على الممارسة من خلال تجلي الجمال، وتظهر هذه الممارسة في توفيقها بين المتناقضات حتى يتوازن في النهاية بشكل دائم، لذا يبرز شيللر الجانب الوظيفي للجمال، بعد التأكيد على كونه غاية في حد ذاته، وهو الذي دفع به في الرسالة الثامن عشر، إذ أن الجمال على حد قوله:« حالة وسطى بين المادة والصورة، وبين التقبل السلبي والفعل، وإن الجمال هو الذي يضعنا داخل هذه الحالة الوسطية » [1].

إذ عن طريق الجمال يتم استدراج الإنسان الحسي نحو الصورة والفكر، وعن طريق الجمال تتم العودة بالإنسان العقلاني إلى المادة والعالم الحسي، فالجمال كوسيلة وسطية واسطة، أي على مستوى المنهج يلعب الإنسان دورا مزدوجا، والأساس فيه كمال النقص وتحقيق التوازن، إما مع الذات بحد ذاتها، وإما بتحقيق التوازن مع الآخرين.

ثانيا- الجمال والحرية

في الرسالة السادسة يربط **شيللر** بين الحرية والانتظام والجمال، إذ يقول موضحا هذه الفكرة:« إذا كان من المؤكد أن الأجسام الرياضية إنما تأخذ سمتها بفضل التمرينات الرياضية، فإن معالم الجمال تتشكل فقط عبر الحركة الرشيقة الحرة والمتوازنة للأعضاء والأطراف» [2]، بمعنى ذلك:

[1] شيللر (فريدريك)، مقالات فلسفية في المسرح و الشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا، مرجع سابق، ص118 (الرسالة 118)

[2] المصدر نفسه، ص 118. (الرسالة 118)

أولا: يجب أن نختبر الأشياء الطبيعية الجميلة التي يعتمد تكوينها على قاعدة Règle، ويعطينا مثال عن ورقة الشجرة، فعند مشاهدتها تتبين لنا على الطور الأجزاء المتعددة، إلا أنها حققت ترتيبها الفني بإتباع قاعدة، وإذا ما اختفي هذا الترتيب، فلن نحكم على الورقة بصفتها جميلة ولا يمكن أن نحكم على هذه التمرينات الرياضية بصفتها جميلة، لذا تستند تجربة الجمال إلى انطباع الانتظام Régularité.

ثانيا، يجب أن لا تفرض هذه القاعدة– الانتظام– على الكائن من الخارج بل تتبع من طلقاء الكائن نفسه، لذا يجب على المرء أن يكون لديه انطباع بأن القاعدة هو الشكل أو الصورة التي تقابلها، و في هذه الحالة: يظهر الكائن على أنه تصميم بنفسه، كما أنه منظم ذاتيا وحر[1].

وإذا تم استيفاء كلا الشرطين، أي إذا نظرنا إلى الكائن على أنه يتبع قاعدة مفروضة في حد ذاته، فإننا نعتبر الكائن جميلا، وهذا الانتظام هو الذي يحيل بالإنسان إلى أن يكون حرا، فتجربة الجمال تسجل الحرية، فالجمال رمز للحرية، وبهذا تتحدد الروابط الماهوية بين الجمال والفن وجودا وأداءا، بحيث يصبح الفن بمثابة "التعبير عن الحرية" كما يصبح الجمال ليس شيئا آخر غير "ممارسة الحرية" ومن جانب آخر، ربط الحرية بالكمال، لأنها لا تنشأ إلا عندما يكون الإنسان في حال من الكمال، وكلما كان الإنسان بعيدا عن الكمال يناله على حد تعبير **شيللر**:« العجز والانتقاص من الحرية »[2]، واستعادتها وصلاح أمرها لا يتم إلا عندما يرد على الإنسان كماله.

وتأخذ الحرية عند **شيللر** معنى "التحرر" ولذلك فهي فعل وممارسة، وليست مجرد حالة إنها فعل الجمال الحق في النفس الإنسانية، فالإنسان الغير الحر هو الذي يعاني في قهر الأحاسيس مثلما يعاني في قهر الأفكار، ويأتي قهر الأحاسيس للإنسان متى انفردت القوة

[1] Wolfgang (Welche), L'esthétique de Schiller reconsidérée « la Beauté est liberté dans le phénomène », ou l'esthétique comme enjeu pour la pensée moderne, Traduit, Laetitia Marcucci, Nouvelle revue d'esthétique France, Presse universitaire,N°15, 2015, p.87.
[2] Schiller (Friedrich), Lettres sur l'éducation esthétiquede l'homme, op.cit, p.167. (Lettre 20)

الحسية في الإنسان بالهيمنة على وجوده، ومهمة الجمال الحق في الفن القويم هو العمل على خلاص الإنسان من نوعي القهر – الحسي والفكري– في معادلته من التوازن يجمع فيها الفن – من خلال الجمال– بين الصورة الهادئة والواعدة التي تؤدي إلى التلطيف من حياة الوحشية والقسوة، والتمهيد بذلك للانتقال من الإحساسات إلى "الأفكار".

وفي ختام الرسالة التاسع عشر– في الهامش– ينبه **شيللر** قارئه إلى نوع الحرية التي يكررها في خطاباته، فهي ليست حرية سياسية، بل هي النوع « الذي يرتكز عليه الإنسان من خلال الطبيعة المركبة أو المؤلفة ... والإنسان يكشف (عن هذا النوع من الحرية) وذلك عن طريق سلكه بشكل عقلي في حدود عالمه المادي، وأن يسلك بشكل مادي في حدود قوانين التحقق الفعلي» [1].

إن هذا النوع من الحرية يمكن وصفها بأنها "حرية أنطولوجية" بكل ما تعنيه الصفة "أنطولوجي" دون شمول وكلية وتوازن ووحدة. وهي لا تنشأ إلا عندما يكون الإنسان في حال من الكمال، ليدل بذلك على أن هذه الحرية مؤشر دال على نمو ملكات الإنسان وتآلفها ووحدتها، وهي تنشأ– الحرية– عن تعارض الحس– بحتمية فيزيائية– مع العقل– بحتمية صورية، ويؤدي هذا التعارض المتبادل، إلى كف متبادل، لحتمية الواحد للآخر، فترتفع الحتميتان السابقتان عن "سلب"، ومنه تنشأ عنه حالة جديدة، ونجد الإنسان في ظلال حرية الأنطولوجية والوحدة المطلقة لوجوده وبهذا كما يؤكده **شيللر** في هذه الفكرة:« فسوف يمنح المرء لهذه الحالة ذات الحتمية الحقيقية والنشطة باسم الحالة الجمالية» [2] وأن نصف هذه الحالة الخاصة مرتبطة بالحتمية الحقيقية والإيجابية على أنها استطيقية.

[1] Schiller (Friedrich), Lettres sur l’éducation esthétiquede l’homme, op.cit, p. 165. (Lettre 19)
[2] شيللر (فريدريك)، مقالات فلسفية في المسرح و الشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا، مرجع سابق، ص187 (الرسالة 22)

وتعتبر الرسالة العشرون تعبير مجمل عن الحرية كما يفهمها **شيللر**، وإذا كان يعرف التربية الجمالية بأنها العمل على صقل وتثقيف سائر قواتنا الحسية والعقلية من خلال تنظيمها بشكل متناغم قدر الإمكان، فإننا ندرك من ذلك أن التربية الجمالية هي أيضا – وبذات المنهج – أداة لتحقيق الحرية، وتلك التي لا تظهر إلا عند نمو ملكات الإنسان وعملها المتوازن الكلي، الذي فيه تستوجب الحتمية الأخرى، ليتلاشى الكل في حتمية أعلى هي "الحتمية الجمالية"، فالحرية حتمية جمالية عند **شيللر**.

كما تكشف الحرية عنده عن طابعها ' الجدلي"، فالذهن بموجب هذه الحرية، لا يمكن أن يكون التعيين الجمالي للحرية محدود، وذلك لأن الذهن يعتبر مقيدا في هذه الحالة بالقدر الذي يفرض لذاته حدودا على قدرته المطلقة، ولهذا لا تكون الحرية الجمالية متفقة مع القانون المقيد لها، ولكن هذا القانون لا يفرض على الحرية من الخارج، بل هو قانون صادر عن الهوية الكلية للإنسان، وهذا يعلم الإنسان درسا بأن الحرية الحقة هي الالتزام بقانون الضرورة الباطنة في الوجود المتكافل للهوية الشخصية في للإنسان.

ويترتب على ذلك، أن يكون الكسب الحقيقي من وراء هذه " الحرية الجمالية "[1] ليس كسبا معرفيا، بل إنه كسبا متمثلا في أنه قد أصبح من الممكن للإنسان – بموجب الحرية الجمالية، كما يقول **شيللر**:« أن يفعل من نفسه مايشاء، وأنه قد استعاد كليا الحرية في أن يكون ما ينبغي عليه أن يكون[2] »وإذا كان **شيللر** ينفي عن الحرية الجمالية كل طابع معرفي، فما ذلك إلا بغرض التركيز على الجانب التربوي لهذه الحرية، فهي ليست غاية بقدر ما هي "وسيلة"، لأن الانتقال من الحالة السلبية للإدراك إلى الحالة الإيجابية للفكر والإدارة، لا يتحقق إلا عبر التوسط من حالة الحرية الجمالية.

[1] شيللر (فريدريك)، مقالات فلسفية في المسرح و الشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا، مرجع سابق، ص123 (الرسالة 12)

[2] المصدر نفسه، ص 123.(الرسالة 12)

إلا أنها – الحرية الجمالية – التي لا تقرر شيئا بذاتها فيما يتعلق بما تكونه من أحكام أومعتقدات فهي – مع ذلك – الشرط الضروري الذي يمكن لنا عن طريقه وحده أن نبلغ إلى حكم أو أن نصل إلى معتقد، فالحرية الجمالية تعطي للعقل تصور الحقيقة بحيث أن هذه الأخيرة هي تلك الحالة التي تحدثها الملكة العاقلة– بحريتها – على نحو تلقائي، والحال مع الإرادة أوضح، وعلى ذلك فالحرية تقدم "عونا" دون أن "تعين" شيئا، لا للعقل ولا للإرادة.

وهكذا، فالجمال عند **شيللر** شرط ضروري للإنسانية، وقد حلل أطروحته هذه بمنظور أنثروبولوجي، ولإثبات ذلك، فإن الجمال هو حالة إنسانية، ويجب أن نميز طريقتين لهذه الظاهرة:

أولا: الجمال كشرط للتجربة الإنسانية La Beauté comme condition de l'expérience de l'humanité.

ثانيا: الجمال كشرط للمفهوم العقلاني للإنسانية La Beauté comme condition de concept rationnel de l'humanité.

1-الجمال كشرط للتجربة الإنسانية

إن فكرة الإنسان المثالي لا تتعدى فكرة الإنسانية وبمفهومها الحقيقي ليست سوى فكرة بعيدة عن الحقيقة، وإذا كان الإنسان متفق على هذه الفكرة، فإنه في كامل كماله، ويمكن أن يعرف ذلك من خلال تجربته المزدوجة، يقول **شيللر** في ذلك:« متى كان على وعي بحريته وشاعرا بوجوده الخارجي معا، ومتى تأتي له وفي وقت واحد أن يحس نفسه من حيث هو مادة، وأن يعلم ذاته من حيث هو روح »[1].

ففي الوقت الراهن، الإنسان ليس مثاليا، فهو لا يستطيع أن يحقق هذه التجربة مباشرة قصد الوصول إلى إنسانيته الكاملة، فبوجود الجمال ككائن تأملي يمكنه أن يجعل هذه التجربة ذاتية لو سمح له، لذا يأخذ **شيللر** التعريف الكانطي للجمال كرمز للخير الأخلاقي، ولكن بإعطائه تفسيرا جديدا، فسيحقق الجميل تمثيلا رمزيا لإنسانية كاملة، بحيث« فهذا

[1] Schiller, (Friedrich), Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme, op.cit, p.135. (Lettre 14)

الأمر لاطالما لم يتم تحصيله إلا داخل إطار الكلية العامة للزمان» [1]، وفي هذه الحالة فقط يمكن أن يحقق حدسا كاملا أو استبصارا تاما لإنسانيته.

2- الجمال كشرط للمفهوم العقلاني للإنسانية

إن النهج "الترنسندنتالي" الذي يربطه **شيللر** بالجمال الإنساني، بحيث أن العقل لا بد أن يطرح الشرط الضروري للوحدة بين الطبيعتين (الحسية والعقلية)، لأن مفهوم الإنسانية عنده لا تستقيم إلا من خلال هذا الكمال، كما أنه يتم يربطه بالعقل باعتباره ملكة معرفية تهدف إلى تحقيق المعرفة، وبموجبه فالعقل مجبر على وضع هذا الشرط، ويؤكد **شيللر** ذلك بقوله:« ولأنه بموجب ماهيته نفسها يطلب الكمال وإلغاء كل الحدود» [2].

من هنا يعتقد **شيللر** أن مفهوم الإنسانية كفكرة، أو كإنجاز وكتمثيل لا نهائي، هو "اكتمال الإنسانية"، مع العلاقة التبادلية التي تستدعي غريزة اللعب، وفي وجهة مغايرة للعلاقة بين الجمال والإنسانية من الجانب العقلي ومفهومه، نلقي النظرة على التي تتمثل بالعلاقة الكامنة بين الجمال والإنسانية في مجال الواقع. إن أطروحة **شيللر** هي أن الجمال حالة أو وسيلة لتحقيق الإنسانية لهذا هو أساس نظريته في التربية الجمالية.

ففي الرسالة التاسعة عشر يعرض لنا **شيللر** تحليلا لبنية النفس الإنسانية، ونتيجته الهامة تكمن في الإحساس الذي يولد الوعي الذاتي دون أي تدخل في الموضوع من جانب، ويوقظ الطبيعتين الأساسيتين من جانب آخر، ولا تتوطد للمرء أركان إنسانيته إلا بعد أن يكون كلاهما – الإحساس والوعي– بالذات قد وجدا، وهذا ما يوضحه في نصه هذا:« وإلى أن يكون وجودهما قد تم، فإن كل شيء في الإنسان يكون صادرا عنه وفقا لقانون الضرورة، ولكن يد الطبيعة ترتفع عنه، وأن مهمته الخاصة هي أن يدعم الإنسانية ويؤكد عليها، تلك الإنسانية التي خططت الطبيعة لها وكشفت عنها في داخله، وهنا يعني أنه ما أن تنشط

[1] Schiller, (Friedrich), Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme, op.cit, p.135. (Lettre 14)
[2] Ibid. p.135. (Lettre 14)

داخل المرء كلتا القوتين الدافعتين الأساسيتين والمتعارضين، فإن كلتيهما تفقدان مالهما من قوة ضغط أو إلزام، فيكون التعارض القائم بين الضرورتين سببا باعث للحرية » [1].

ومنه نستنتج أن الجمال بمثابة الخالق الثاني للإنسانية إذ يمنحنا إمكانية بلوغ الإنسانية، ويدع البقية لإرادتنا الحرة، لكي تقرر إلى أي مدى تريد فعلا أن تحقق ذلك، وبذلك على حسب قول **شيللر**:« يكون مشابها للطبيعة خالقتنا الأولى، والتي لم تمنحنا هي أيضا أكثر من المقدرة على أن إنجاز إنسانيتنا، تاركة أمر طريقة استعمالنا لتلك المقدرة إلى قرار إرادتنا[2] »، وبهذا المعنى فإنه:

1. يتم تعريف الجمال من نظرته للإنسانية المنجزة والناجحة، فالجمال هو الذي يتوافق مع تحقيق الوحدة بأكمل وجه، وتحقيق الإنسانية أيضا بفضل العمل المتبادل.
2. وهذا الاتحاد المثالي للقوتين الدافعتين، فالجمال يعطي تجربة كوحدة، فالجمال يضمن حقيقة الفكرة ويرمز إلى الإنسان وإلى إنسانيته المنجزة.
3. الجمال ليس وسيطا فقط بهذا المعنى المثالي بين الفكرة العقلانية للإنسان الكلي والإنسان الموجود الواقعي المحدود، والغير الكامل، بل الجمال هو المعنى التاريخي الفعال في تشكيل الإنسانية[3].

ثالثا- الروح الجميلة: مصالحة بين الميل و الواجب

يرى **شيللر** في كتابه "**عن النعمة والكرامة**" أنه ليس من صالح الحقائق الأخلاقية أن تضع نفسها في مواجهة مع ميول يمكن للإنسان أن يعترف بها، دون أن يكون عليها أن يخجل من ذلك وكيف يمكن لأحاسيس الجمال الحرية أن تتوافق مع الروح القائمة لقانون يسري الإنسان بالرهبة أكثر من الطمأنينة، وينزع باستمرار إلى تجزئته، وقد جعلته الطبيعة

[1] Schiller, (Friedrich), Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme, op.cit, p.165. (Lettre 19)
[2] Ibid. p.165.(Lettre 19)
[3] Mario (Heinz), La Beauté comme condition de l'humanité, Esthétique et anthropologie dans les « lettres sur l'éducation esthétique, » Revue germanique international, Friedrich Schiller, la modernité d'un classique, Paris,CNRS édition, 2004, p.142.

واحدا، ولا يضمن سيادته على هذا الجزء من كيانه إلا بإثارة الريبة والتوحش تجاه الثاني؟ إن الطبيعة الإنسانية في الواقع كل أكثر وحدة مما هو متاح للفيلسوف، إذ تجمع بين الخير والجميل، ولا يمكن للإنسان بأي حال أن يحترم نفسه حيث انحط أخلاقيا.

وبهذا المعنى، فالطبيعة الحسية هي الطرف المضطهد دوما، ولا يمكن أن تشارك في المجال الأخلاقي، هنا يتساءل **شيللر**: «فكيف يمكنها- الطبيعة الحسية- أن تمنح كل حماسة أحاسيسها لانتصار يحتفل به ضدها؟ وكيف لها بأن تدخل في علاقة حميمة معه بما يجعل حتى الفهم التحليلي لا يستطيع أن يفصلها عن دون عنف؟ »[1] . وبالفعل فإن الإرادة في علاقة مباشرة مع ملكة الحواس Sensation أكثر من ملكة المعرفة، ومن المزعج في بعض الحالات أن تسترشد بالعقل[2]، يقول **شيللر** في ذلك:« كل إنسان أراه لا يثق في صوت الغريزة، ويكون عليه دوما أن يعرضها للفحص أمام القانون التشريعي للأخلاق، لا يوقظ في إحساسا إيجابيا تجاهه، سيكون محل إعجاب إن هو أصغى إلى ذلك الصوت بقدر من الوثوق مدركا أنه لا خوف عليه من أن يقوده إلى الأنحراف، لأن ذلك يدل على أن المبدأين لديه في حالة من ذلك الانسجام يمثل ختم الإنسانية المكتملة، والذي يكون ما نسميه روحا جميلة » [3] .

إذن، تتحقق الروح الجميلة عندما يصبح الشعور الأخلاقي في كل أحاسيس الإنسان قد أصبحت على درجة من الثبات والوثوق، وتجعله قادرا على أن يوكل إلى الإحساس بمقاليد توجيه الإرادة دون خشية، ودون أن يتهدده البتة خطر الوقوع في تناقض مع مبادئه، فليست الأفعال المنفصلة لدى روح جميلة هي التي تكون جميلة، بل الطبع بكليته هو الذي يكون كذلك.

[1] Schiller, (Friedrich), Oeuvres de Schiller, « L'esthétique », op.cit, p.90.

[2] عباس (بشرى)، فلسفة الفن والجمال عند فريدريك شيللر، مرجع سابق، ص.245.

[3] Schiller (Friedrich), Oeuvres de Schiller, « L'esthétique », op.cit, p.90 .

لكن كيف يمكن التحلي بهذه الروح الجميلة؟ يجيب **شيللر** عن السؤال بقوله: «فالروح الجميلة لا مزية لها غير كونها كذلك، وهي تؤدي أكثر الواجبات قسوة كما لو أن الغريزة وحدها هي التي تعمل من خلالها، وأكثر التضحيات بطولية مما تستطيع أن تستمده من نزوعها الطبيعي يبدو للنظر كأثر تلقائي لذلك النزوع لذلك هي لا تعي شيئا من جمال أفعالها، ولا يمكنها أن تتصور أن أمرا ما يمكنه أن يتصرف ويحس بطريقة على غير ذلك النحو » [1].

وينسحب الشيء ذاته على التضحية التي تقدمها بسهولة ومن دون ألم، وهذا سبب الانطباع الذي تعطيه– الروح الجميلة– بأنها تفعل كل شيء وكأنها تلعب، هذا أيضا سبب تواضعها، لأنها تتخيل بأن هذه السهولة شاملة، وأن الكلمة التي تحدد ما يحدث للروح الجميلة وما يمر عبرها هي كلمة «نعمةGrace» : «هي التي يتناغم داخلها الحس مع العقل، والواجب مع الميل، وتكون النعمة هي التعبير عن هذا التناغم في العالم الحسي» [2] .

إن الروح الجميلة هي تناغم الأضداد: الإحساس والعقل والواجب، والميل، والعاطفة، وهذا التناغم يمنحها النعمة، ولا تستطيع الطبيعة أن تكون متمسكة بالحرية ومحافظة على شكلها في الآن نفسه إلا عندما تكون في خدمة روح جميلة، ذلك أنها تفقد الأولى تحت سيطرة روح متشددة، وتفقد الثانية في فوضى الحسية، وبإمكان روح جميلة أن تفضي بهاء أخاذ على بنية تفتقر إلى الجمال المعياري، وغالبا ما نراها تنتصر حتى على الطبيعة.

وهكذا تبدو أن النعمة لا تقتصر على الجمال فقط، بل هبة لدنية[3] Charis قبل كل شيء، أضف إلى أن« كل الحركات التي تنجم عن الروح الجميلة تكون خفيفة ناعمة وممتلئة حيوية، مع ذلك فهي مرحة وحرة، تشع العين ومن خلالها يلمع الإحساس ببريق

[1] Schiller (Friedrich), Oeuvres de Schiller, « L’esthétique », op.cit, p.90.
[2] Ibid. p.91.
[3] عباس (بشرى)، فلسفة الفن والجمال عند فريدريك شيللر، مرجع سابق، ص.247.

جذاب، ومن رقة القلب يستمد الفم لطافة لا يشوشها أي تكلف. ما من توتر في الملامح، وما من إكراه يرسم أثره على الحركات الإرادية، ذلك أن الروح الجميلة لا تعرف إكراها، فيغدو الصوت موسيقى، وسبيل نغمته الصافي يحرك أوتار القلب » [1] .

ويرى **شيللر** أن النعمة منتشرة أكثر بين جنس النساء (وربما الجمال أكثر لدى الرجال)، ولا يتطلب العثور على سبب ذلك جهدا كبيرا، فالنعمة تتطلب مساهمة البنية الجسدية، والطبع معا،الأولى بواسطة المرونة التي تمكنه من تقبل الأحاسيس، والتأهل للانخراط في لعبة الحركات، والثاني بواسطة التناغم المعنوي للأحاسيس.

لذا نجد في كلتا الحالتين أن الطبيعة أكثر سخاء مع المرأة، وأكثر تعاطفا لها مع الرجل، وإن ما يتعين على الروح أن تقدمه للنعمة، يتحقق بسهولة أكبر عند المرأة، فالطبع الأنثوي قليلا ما يرتقي إلى مستوى الفكرة العليا للنقاء الأخلاقي، ولا يمضي إلا نادرا إلى ما وراء الأفعال العاطفية، يستطيع الطبع الأنثوي أن يقاوم الحسية بقوة بطولية، لكن بواسطة الحسية فقط، ولأن أخلاقية المرأة تتجه نحو الميل Inclination فإن ذلك سيترى في الظاهرة كما لو أن الميل قائم من جهة الأخلاق.وهكذا تكون المعمة تعبيرا عن فضيلة المرأة، تعبير ما يبدو مفقودا عند الرجل.. لذا ففي العواطف تنشط الطبيعة (الغريزة) أولا، فتحاول أن تتلاقى الإرادة بشكل كامل، أو أن تشدها بعنف نحوها، ولا يمكن لأخلاق الشخصية أن تتجلى إلا عن طريق المقاومة، ولا توجد سوى وسيلة تمنع الغريزة من تقيد حرية الإرادة، ألا وهي تقييد الغريزة نفسها.

وبهذا، لا يكون التوافق مع قانون العقل في الانفعالات ممكنا إلا إذا من خلال التناقض مع متطلبات الطبيعة. وبما أن الطبيعة لا تتراجع أبدا عن مطالبها لأسباب أخلاقية، وإن كل شيء–حسب **شيللر**– يظل تبعا لذلك: «فإنه لن يكون هناك توافق كما هو عليه ممكن بين الميل والواجب، وبين العقل والحس، ولا يكون بإمكان الإنسان بالتالي أن يتصرف هنا بكامل

[1] Schiller (Friedrich), Oeuvres de Schiller, « L’esthétique »,op.cit, pp.91-92.

طبيعته المنسجمة، بل بطبيعته العاقلة دون غيرها »[1] ، ولا يكون فعله في هذه الحالة جميلا أخلاقيا Beauté morale، لأن جمال الفعل يتطلب أن يكون الميل أيضا عنصرا مشاركا بالضرورة، في حين نراه يقف موقف المعارض هنا. إلا أنه يتصرف على نحو عظيم أخلاقيا Grandeur morale، وذلك لغلبة الملكة العليا على الملكة الحسية.

لذا ينبغي على الروح الجميلة على حد تعبير **شيللر**: « أن تتحول إلى روح سامية، وهنا حجر الزاوية الذي يمكننا من تمييزها عن القلب الطيب أو الطبع الكريم » [2] . ويتحيز الرجل خلافا للمرأة، للعقل ويعني ذلك أن الروح الجميلة لديه ترتقي إلى ما تفعله الروح الجميلة، لأن ذلك يتطلب الأخذ بالحساب الميل والهوى الذي يتعارض مع العقل، وهكذا نراه يرتقي إلى الجلال، لأنه لا يتصرف إلا إذا احتكم إلى العقل.

وفي الجمال عامة، ومن خلال النعمة، فإن العقل يجد تلبية لمتطلباته في الحسية، وهذا الانسجام الذي ينتج عن "الروح الجميلة"، والذي بين عرضية الطبيعة والضرورة العقلية تثير إحساسا بالاستحسان المرح (الرضا)، إحساس يبدد الحس، لكنه ينعش ويشغل القلب، ويتبعه كما يقول **شيللر**: « انجذاب إلى الموضوع الحسي، ذلك الانجذاب نسميه عطفا– حبا (Amour- bienveillance)، إحساس ملازم للبهاء والجمال[3]».

ومن هنا، يحدد **شيللر** الحب كالآتي: «في الجاذبية (لا السحر، بل الجاذبية الشبقية: الإثارة) تكون هناك مادة حسية تعرض نفسها على الحس، وتعده بإشباع حاجة، يعني لذة. هكذا يغدو الحس متجها بكل قواه إلى الالتحام بالحسي، وتنشأ الرغبة، إحساس مثير بالنسبة للحواس، لكنه مخدر للعقل»[4] .

[1] Schiller (Friedrich), Oeuvres de Schiller, « L’esthétique »,op.cit, p.99.
[2] Ibid. p.92.
[3] Ibid. p.108.
[4] Ibid. p.109.

أما عن الاحترام فإنه ينحني أمام موضوعه، أما عن الحب، فأنه يميل إليه، ففي الاحترام يكون العقل هو الموضوع، والطبيعة الحسية هي الذات. وفي الحب يكون الموضوع حسيا، والذات هي الطبيعة الأخلاقية، أما في الرغبة فيكون الموضوع والذات حسيين[1]. لذا: « فالحب وحده يكون إحساسا حرا، لأن نبعه الصافي ينحدر مباشرة من موطن "الحرية، ومن طبيعتنا القدسية » [2] ، لذا فالحب في محاكاة البهاء والجمال يجد رضاه في الأخلاق، لأن الإنسان السيئ لا يمكن أن يحب، ولا يمكن أيضا للإنسان الطيب أن يحترم ما لا يمكن أن يعانقه بحب في آن واحد.

بهذا تكون النفس في حالة انفراج في الحب، بينما تكون متوترة في الاحترام، ولم يعد هناك من شيء يضع حدودا، لأنه ليس هناك من شيء فوق مطلق العظمة L'absolue grandeur والحسية التي يمكنها وحدها أن تضع حدودا هنا، تكون في البهاء والجمال في انسجام مع أفكار العقل، وأن الروح النقية سوى للمحبة، وليست معنية بالاحترام، والحس لا يعرف سوى الاحترام، لكنه مجرد من الحب.

إن هذا الإله الذي يكمن في الملكة الأخلاقية هو مصدر حريتنا وكرامتنا بحيث يكون أيضا مصدرا للمحبة، فالملكة الأخلاقية تلتقي بالنفس الجميلة[3]، هذا ما يؤكده **شيللر**: « وإذا ما كان الإنسان الواعي بذنبه يحيا بصفة دائمة داخل الخوف من أن يلتقي في العالم الحسي عن طريق القانون الذي في داخله، ويرى في كل ما هو عظيم وجميل وحميد عدوا له، فإن الروح الجميلة لا تعرف سعادة أكثر حلاوة من أن ترى ما هومقدس فيها يحاكي أو يتحقق في الخارج وأن تحتضن صديقها الخالد في العالم الحسي[4]» .

[1] عباس (بشرى)، فلسفة الفن والجمال عند فريدريك شيللر، مرجع سابق، ص.250.

[2] Schiller (Friedrich), Oeuvres de Schiller, « L'esthétique »,op.cit, p.109.

[3] عباس (بشرى)، فلسفة الفن والجمال عند فريدريك شيللر، مرجع سابق، ص.250.

[4] Schiller (Friedrich), Oeuvres de Schiller, « L'esthétique »,op.cit, p.110.

إلا أن الحب هو أكثر الأشياء كرما وأنانية في الآن نفسه داخل الطبيعة: الأكثر كرما، لأنه لا يتسلم شيئا عن موضوعه، بل يمنحه كل شيء، لأن العقل المحض لا يستطيع إلا أن يهب، لا أن يتسلم: وهو الأكثر أنانية، لأنه وعلى الدوام لا يبحث في موضوعه إلا عن ذاته، ولا يحتفي فيه إلا بذاته. فالكرامة التي تحدث عنها **شيللر** بخصوص الروح الجميلة نعمة إلهية لذلك لا يصعب عليها شيء، ولا تشتكي أبدا، كما أنها رقيقة، بمعنى أنها مشرقة وجميلة، لأنها سعيدة[1]. وذلك يتناغم بالطبيعة العقلية والطبيعة الحسية، وبمعنى آخر فهو يتناغم بين الواجب والميل.

وبهذا، أعطى **شيللر** أساسا موضوعيا لفكرة الجمال، وربطه بالأخلاق والحرية على غرار أخلاقيات **كانط**، ومنه تتبين لنا صرامة **كانط** ورقة **شيللر**، ولكن هل المقصود هنا التوفيق بين الأخلاق وعلم الجمال بغرض التخفيف من حدة المطلب الكانطي؟ الأمر لا يتعلق بذلك، لأن النقاش لا يدور بين الأفراد، بل هو نقاش جماعي لأنه مرتبطا بالإنسان. يرى **كانط** أن الفعل الذي يتمتع بصلاحية شمولية هو فعل لا مخافة من تطبيقه.أن المقصود هو فلسفة التاريخ و الغائية و التصور الذي يشكله الكاتبين حول الإنسان. ويرى كانط، أن الفعل الذي يتمتع بصلاحية شمولية هو فعل لا مخافة من تطبيقه، لكن معظم الافعال التي يطرحها صناع التاريخ بدءا بالرقيب الصغير وانتهاء بالعاهل لا تستجيب لهذا المطلب، فالإنتصارات العسكرية ضريبتها دم الضحايا، والثورات التي تشن في سبيل الحرية وحتى أشكال التمرد ضد المحتل، تؤدي إلى جرائم كبيرة بحق عامة الناس.[2].

لذا نظر **شيللر** إلى هذا الانسجام الأخلاقي الجمالي- النعمة والجمال- من منظور أخلاقي، وتصور أيضا إمكانية انقلاب Retournement للمذهب الكانطي عن طريق ترك مساحة أكبر لعنصر الجمال في الحياة الأخلاقية، هذا ما عالجه في مؤلفه **"عن النعمة**

[1] عباس (بشرى)، فلسفة الفن والجمال عند فريدريك شيللر، مرجع سابق، ص.251.
[2] المرجع نفسه، ص.252.

والكرامة" فصرامة الأخلاق الكانطية، لا ترضي بوجه كامل على حسن الإمكانات الطبيعية التي يتمتع بها شيللر لأنه يثق بالطبيعة الإنسانية.

ومن هنا تظهر لنا القرابة بين **شيللر** و**شافتسبيري** Shaftesbary في تصورهما للمبادئ الأخلاقية، باعتبار أن الإنسان قائم على حدس خير، وعلى إمكانيات مثالية للبشرية، وهذا ما منح **لشيللر** ثقته بالإنسان، وزرع فيه التفاؤل، على غرار المفهوم الكانطي وذلك في وجود نزعة أساسية في الإنسان نحو الشر .أما الخير عند **شيللر** هو الجزء الروحي من الإنسان الذي يعبر عن نفسه من الداخل نحو السلوك المثالي، ولكنه يتوافق مع تناسق الكون وكماله. أضف إلى ذلك، أن تأثير **شافتسبيري** في فكر **شيللر**، يمكن أن نجمله في النقاط الآتية:

أولا: استعارة شيللر فكرة الفضيلة من "الميل النقي" من **شافتسبيري**.

ثانيا، صياغة شيللر "للروح الجميلة" كما هو موضح في مؤلفة عن **"النعمة والكرامة"** ما هو إلا إعادة تأهيل " الموهوب" **لشافتسبيري**، ويؤكد هذا كدليل على إنكاره لأفكار **كانط**، ولتوأمة **شافتسبيري** و**شيللر**.

ثالثا: أن مبدأ التقدم للأهداف الأخلاقية، من خلال الوسائل الجمالية، هو بالضبط نفس الشيء عند المؤلفين.

رابعا: إن تطوير **شيللر** مفهوم وحدة الوجود المبكر له من **شافتسبيري**.

وأخيرا، فإن فكرة **شيللر** عن الانسجام الكوني، يعد مفهوم أساسي في فكره، والذي كان إلى حد ما يشير إلى **شافتسبيري** إلى **ليبنتز**[1]. هنا، يستعير **شافتسبوري** من الرواقيين مبدأ "الحياة وفق للطبيعة" ويطبقه في علم الجمال، إذ لا يمكن للإنسان تحقيق الانسجام الكامل الأكثر نقاء بينه وبين الطبيعة إلا عبر وسيلة الجمال. وهنا، لن يفهم الإنسان فحسب، بل سوف يختبر ويعرف أيضا أن في كل نظام وانتظام، وفي كل وحدة وكل قانونية، يوجد الشكل الأصلي الوحيد نفسه. إن حقيقة الكون تعبر عن ذاتها، إلى حد ما، في ظاهرة

[1] Carter (Allan L), Schiller and Shaftesbury, International Journal of Ethétique, Vol 31. The university of Chicago, press, 1921, p 205.

الجمال.[1] لذا، يتجلى الانسجام الكوني في فكر **شيللر** في قصائده عندما كان يافعا، يحتفي به بلا تحفظ، لكنه سيكشف فيما بعد الطابع المؤثر للوجود الإنساني إزاء كمال الطبيعة، ويبين هذا التباين المؤلم، فهو معجب بجمال الكون لكن فوضى العالم الأخلاقي تزعجه، وهذا ما نلمسه في صوت كارل مور: «ثمة انسجام إلهي في الطبيعة اللاحية، فلم هذا النشار في عالم العقل» [2] . فالروح الجميلة إذن، بتناسق وتناغم الواجب والميل فإنه يخلق الحب الكوني والذي يعد حسبه، وحسب **شافتسبيري** سوى شكلا من أشكال الوحدة والمحرك الوحيد للحياة الأخلاقية.

ويتجلى لنا هذا في عملية التوفيق بين التطورات الجمالية والتطورات الأخلاقية للإنسان، فتظهر في وصف **شيللر** " للروح الجميلة"، باعتبارها مصالحة ممكنة بين الغرائز والواجب، فالواجب يصبح طبيعة بالنسبة للروح الجميلة، ويتحقق عن طريق الميل فبدون صراع وفي حال وجود واجبات، فيطلب من النفس أن تنتصر على ميولها، وبذلك نجد النفس تمنح للآخرين إحساسا بالجلال ظنو ذلك عندما تقوم بإنجازها. وهكذا لم يكن **شيللر** يأمل أن يجد في هذا المذهب حلولا وأجوبة، تمكنه من تجاوز الأزمة، لكنه استطاع أن يستمد من **شافتسبيري** ما يكفي من الثقة الفكرية والتفاؤل، وأيضا تعلم **شيللر** دراسة الواقع انطلاقا من المعطيات التجريبية وأخذ العناصر الأولى لفلسفته من المشاعر والأفكار الإنسانية.

لكن رغم ذلك، يبقى **شيللر** كانطيا، لأنه يحافظ على المثل الأخلاقية العليا في الكمال وعلى تأثير "الأمر المطلق"، لكنه يتجاوز **كانط** عن طريق التزامن الضروري القائم بين القيم الجمالية والقيم الأخلاقية، فهو لا يقلل من شأن الأمر المطلق لكنه يعظم القيمة الإنسانية

[1] إرنست (كاسير) فلسفة التنوير، ترجمة إبراهيم أبو هشهش، مراجعة ياسر الصاروط، ط1، (المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، 2018)، ص 378.

[2] شيللر(فريدريك)، اللصوص، ترجمة وتقديم عبد الرحمان بدوي، دط، (الكويت: وزارة الإعلام، دون سنة،) ص 45.

للحس الجمالي، إذ يجعل من الجمال أمرا ملزما، ومثلا أعلى إذن الجمال ليس فقط دليلا للأخلاق ورمزا له، بل أصبح شاهدا عليه ومعيارا.

المبحث الثالث

دور الحس الجمالي في تهذيب الأخلاق

" إن الحس الفني المتطور يهذب الأخلاق".

Schiller (F), Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme, p.114.

المبحث الثالث: دور الحس الجمالي في تهذيب الأخلاق.

إن اللذة الجمالية وحدها القادرة على منح الوجود لمجتمع متناغم، وأهل الفن هم وحدهم من أفضل صناع للمشروع السياسي، بل ولأي مشروع إنساني كان. وأما بالنسبة للفن فهو يهدف إلى تهذيب، وترقية الذوق الجمالي، لأنه يحدث أثرا أخلاقيا. لذا حصر **شيللر** نفسه في مزاولة الشعر والمسرح اللذان كان يحسبهما معبدا للجمال، ولم يكن الأمر مجرد هروب من واقع أليم يعيشه الإنسان، وبقدر ما أصابه من معاناة فكرية فلسفية عميقة، والتي لا تنجم إلا بخلخلة جذرية في المفاهيم والمبادئ.

أولا– دور التربية الفنية: خلق اللذة الأخلاقية للإنسان

لقد استحوذت على العقول في القرن الثامن عشر فكرة أن الفن يؤدي دورا تربويا، وهذا ما نجده عند الفلاسفة الشعبيون*أمثال **يوهان غيورغ سولزر** J.G.Sulzer**، الذي يريد تأهيل الإنسان وتطويره، قصد هدف تربوي، ويؤكد في دراسته لأصل العلوم والفنون ومصيرها، إن العلوم مخصصة للبحث عن الحقيقة ولتعليم العالم، أما الفنون الجميلة فهي مخصصة لجعل الحقيقة جميلة ومحببة، وبذلك فهي تسهم في خدمة الجنس البشري وهي ضرورية، في ربطها بالتطور الاخلاقي[1].

إذ يحرص على دور اللذة الجمالية في تربية الإنسان، وفي هذا الصدد باعتبار أن شعور المتعة لا يأتي من الإستيلاء على الكمال في الشيء الجميل، بل من خلال نظام ونشاط النفس، أي من خلال نوعية عملية الروح، لذا يعتبر هذه الأخيرة بمثابة "قوة" ولا يمكن

*الفلاسفة الشعبيون: بمعنى جعل الأفكار الدينية والفلسفية لعصر التنوير شعبية ومألوفة.

**يعد ممثلا للفلسفة الشعبية، فهو يبقى عقلاني ومخلص بصورة كاملة لميتافيزيقا لايبنتز، لكنه عكف على نشر الأفكار الرئيسية للعقلانية الربوبية أو التأليهية، كما عكف على البحث النظري التأملي، فهو لديه على الدوام نية تربوية. أنظر: عباس(بشرى)، فلسفة الجمال والفن عند فريدريك شيللر، مرجع سابق، ص 116.

[1] Tolstoï (Léon), Qu’est-ce que l’art, Trad.par. T. Wyzewa, (Paris : Librairie académique, Edition Purin,1918.), p.33.

فهم علاقة الجمال بالفن عند **سولزر** إلا بالعودة إلى التنوع اللامتناهي لعناصر اللذة Plaisir، وفيها ميز بين ثلاثة أنواع من الملذات:

1. **ملذات الحواس الحسية**Les plaisirs des sens: وهي الممارسة الوحيدة للأعضاء الحسية.
2. **الملذات الفكرية** Les plaisirs intellectuels: يطلق عليها **سولزر** بـ " لذة الجمال".
3. **الملذات الأخلاقية** Les plaisirs moraux: المرتبطة تحقيقها من الخير وعطف الناس على بعضهم البعض[1].

حسب **سولزر** تخضع هذه الأنواع من الملذات إلى الترتيب الهرمي، إذ نجد أن في أعلى سلم الهرم تكمن المعرفة الأخلاقية، والتي ليست فقط الأكثر نبلا في حد ذاتها، فهي أكثر فائدة للمجتمع، وفي الجزء السفلي من السلم، نجد ملذات الحواس إذ تتميز بقوة الطبع لكنها عابرة.

وأخيرا، أما الوسطى فهي تحتلها اللذات الجمالية Les plaisirs du Beau فهي أكثر دواما من اللذات الحسية، من حيث أنها مرتبطة ارتباطا وثيقا بممارسة الفهم. فهذا التسلسل الهرمي للذات يقدم بعض الترددات، لا سيما فيما يتعلق بالفئة الوسطى،- اللذة الجمالية – فهو بالتأكيد ليس أعلى مقياس عند **سولزر** ولكنه لا يدل على أنه ليس له صفات أقل رائعة، يقدم الجميل أكبر حافز لنشاط الروح ويتميز بخاصيتين اثنتين:

أولا: الجميل مطالب بتذوق العديد من المعارف، وفي درجة معينة من ممارسة لفن التفكير.

ثانيا: الجميل له تأثير في التحفيز مع كثافة معينة لكليات الروح[2].

[1] Décultat (Elisabeth), Métaphysique au physiologie du beau ? la théorie des plaisirs de Johann Georg Sulzer (1751 – 1752), Revue germanique internationale l'esthétique l'Aufklarung, Edition CNRS, 2006, p. 97.

[2] Décultat (Elisabeth), Métaphysique au physiologie du beau ? la théorie des plaisirs de Johann Georg Sulzer (1751 – 1752), op.cit,p.96.

فهذا التعريف للذة الجمال يعطي المكانة في التصنيف السولزري Sulzérienne، ومن بين جميع اللذات المذكورة، فإن متعة الجمال هي في الواقع الأكثر قربا من تعريف غاية المتعة بحد ذاتها، والتي تكون زيادة في تحفيز كليات النفس، وبعبارة أخرى، هي الأكثر من أي تجربة أخرى، فالجمال لديه امتياز يشجع بكل وضوح الوصول إلى جوهر كل اللذات، فهي تسعى إلى ربطها معا، وذلك قصد تطويرها وبإعادتهم إلى "المركز المشترك" Le Centre commun.

وبالتالي، فاللذة الأخلاقية تؤدي دورا وسيطا بين مراودات الحواس ومتطلبات العقل، وما يميز الفنون عند **سولزر** هي أنها تمنح الحيوية والقيمة، فهي تساهم من ناحية في تطليق حدة المشاعر وفي تناغم أحاسيس النفس. ومن ناحية أخرى، فعند الضرورة تقوم بتحريض الحساسية والمشاعر المسيطرة، فتدفع بالإنسان إلى الفعل من خلال النشاط الدائم وهذا ما يسميه "بالعنصر النشط"[1] وهي كصورة عامة تنزع إلى تنظيم الحياة العاطفية، لكي ينبغي أن ينجم عنها التطور الأخلاقي. فهدف الفنون هو خلق شعور حي في النفوس، والتفرغ لها، يعني التطلع إلى سمو العقل والقلب، وينبغي بفضل نشاطها هذا أن تتمثل في أعماق مبادئ الأخلاق، لذا فالفن مجرد آداة للخير، والجمال يجب أن يسير في خط مستقيم نحو الفضيلة، «وإلى التكوين الأخلاقي والسياسي للإنسان والمواطن من خلال الفن »[2] .

وبهذا، فالفنون الجميلة مخصصة لجعل الحقيقة جميلة ومحببة، وبذلك فهي تساهم في خدمة الجنس البشري، لأنه في نظره، يرى أن التصرفات الأخلاقية للفئات هي التي تحدد إنتاج العمل الفني، إذ يقول **سولزر**: «لا أستطيع على الإطلاق تخيل القيمة التي يمكن أن يكون لها كتاب لا يوجه القارئ نحو الخير »[3]. إن التأثير الأخلاقي هو المعيار المركزي

[1] Décultat (Elisabeth), Métaphysique au physiologie du beau ? la théorie des plaisirs de Johann Georg Sulzer (1751 – 1752), p. 97.

[2] Gaubet (Jean François) et Roulet (Gérard), Aux sources de l'esthétique, les débuts de l'esthétique philosophique en Allemagne, Paris, Edition de la maison des Sciences de l'homme, 2005, p.86.

[1] Gaubet (Jean François) et Roulet (Gérard), Aux sources de l'esthétique, les débuts de l'esthétique philosophique en Allemagne, op.cit,p. 287.

لتقييم الأعمال الفنية، لذا فعلى الفنان أن يختار موضوعا فيه النفع لخلق آثار دائمة في شعور الإنسان، وأن الأعمال الفنية لا يمكن أن ترتقي بالعقل وأن تفهم بصورة كاملة، إلا من منظور الإحساس والتخيل وأن تكون نتيجة للمشاعر.

وبهذا المنظور، يبدو أن **سولزر** قام بتصحيح أطروحته السابقة، والتي علت من اللذة نتيجة لاستخدام الفهم، والعودة إلى النسخة التقليدية القائمة على مفهوم اللذة، باعتبارها أساس «نظرية الإحساس» [1]. وهكذا، قد خلق **سولزر** أثر في عصره، ويقترب **شيللر** من أفكاره إلى حد التطابق، وبالأخص فيما يتعلق بدور الشعور والإحساس في التربية الجمالية.

تقودنا أيضا الفلسفة الشعبية نحو تأملات **مندلسون** Moses Mendelssohn الذي لا يمكن العودة إلى علم الجمال إلا من خلال النظرية العامة للروح، والتي استقاها من فلسفة **وولف** Wolff، والتي يهدف فيها إلى شرح مصدر وطبيعة المتعة والشعور، ويعتبر أن إصلاح الروح ككائن مفكر نحو الكمال، لذا حاول الربط بين تصور الكمال، وأصل اللذة وهذه المسلمة يشاركها معظم فلاسفة الجمال في مرحلة ما بعد **وولف** post – wolffien، ومن قبل **بومغارتن** Baumgarten و**سولزر** Sulzer هذا ما يوجد في نظر **مندلسون** جهود الأنوار الألمان ضد الجماليات الحسية في فرنسا.

إن مسألتي طبيعة الشعور اللطيف والجمال على وجه الخصوص، قائمين على المفهوم النفسي والكمال الأنطولوجي، في الخطاب الخامس في مؤلفه "**رسائل في الأحاسيس**" 1855، يرى **مندلسون** وجوب عدم الخلط بين" فينوس السماوية" التي تتمثل في الكمال والكفاية المطلقة لجميع المفاهيم، و"فينوس الأرضية"، أي الجمال[2].إذن الجمال يعتبر خبرة وليست مسألة للمعرفة، فلا نستطيع أن نفهمها عن طريق عملية التحليل والتعريف. ومن

[1] Vesper (Achim), Le Plaisir du beau chez Leibniz, Wolff, Sulzer, Mendelssohn et Kant. Revue germanique internationale, Esthétique de l'Aufklarung, Trad., Stefanie Buchenau, Elisabeth et Christine Lieunau ,Edition CNRS, 2006, p.33.

[2] إرنست (كاسير) فلسفة التنوير، مرجع سابق، ص 419.

الخطأ، أن نعتقد أنه يجب علينا أن نختبر متعة استطيقية أكثر كمالا إذا كانت لدينا قوى معرفية أكثر كمالا، وليس الجميل موضوعا للرغبة، فعندما نرغب في شيء ما فإنه لا يصبح موضوعا للتأمل الإستطيقي والمتعة.

لذلك فالجمال حسب **مندلسون** لا يستند في الأخير وجهة النظر الميتافيزيقية التي تتمثل في البحث عن إحدى قدرات النفس الإنسانية بمقدار ما يستفيد إلى نقصها، إذ لا يمكن أن نصادق قدرة معينة أكثر كمالا من قدراتنا لبلوغ تجربة الجميل والمشاركة فيها[1]، ولذلك يسلم مندلسون بملكة متميزة، يطلق عليها اسم "ملكة الاستحسان" وهي علامة خاصة بالجمال، فكمال الشيء الجميل والمريح، هو ذلك الكمال الذي يؤدي إلى إشباع فكري المنشأ، وهو من ناحية أخرى، ارتياح ذو طبيعة عاطفية تحدثها الحساسية نفسها فتعكس هذا الإحساس المريح.

وبهذا المعنى، فإن نهج **مندلسون** في الجمال لا يمكن مقاربة معناه انطلاقا من واقع موضوعي وإنما هو نتاج التجربة الذاتية، لأن انطلاقته تكمن في استيطقا الكمال، الذي قد تأثر به **شيللر**، ويرى **مندلسون** أن الهدف الوحيد للفن هو الكمال الأخلاقي[2] La perfection morale وهذه الفكرة نجدها أيضا عند **بومجارتن**، إذ يعرف الجمال على أنه الكمال الذي يمكن بلوغه عن طريق الحواس، والوصول إليه عن طريق المعرفة الشعورية، والكمال الذي يهدف إليه **بومغارتن** من خلال ذلك هو **(الرائع)**، وعند **مندلسون** فجمال العالم ينعكس في مشاعر الإنسان فيصبح رائعا.

ومن هنا، يرى **مندلسون** أن الجمال ظاهرة إنسانية، ويبتعد قليلا عن الأفكار العقلانية الجامدة لمفهوم الرائع، وفي الطبيعة يتحكم الكمال والوحدة في تعدد الأشكال، ربما أن فهم الكمال يتم بالحواس، فإنه يصبح موضوعا للرائع، ولكن الرائع ليس هدف الطبيعة وإنما هو

[1] إرنست (كاسير) فلسفة التنوير، مرجع سابق، ص419.

[2] Tolstoï (Léon), Qu’est-ce que l’art, op.cit, p.27.

هدف الفن، وهو عند **مندلسون** يسمو عن الطبيعة، وهو بهذا يختلف عن **بومغارتن** الذي اعتبر الفن نسخة طبق الأصل عن الطبيعة[1].

وفقا لذلك، يبقى **شيللر** مقتنعا أن الفن يمكن أن يمد العون للأخلاق، فهو لا يتفق فقط مع **سولزر**، بل مع **مندلسون** أيضا، وفي الواقع يرى هذا الأخير في المعرفة الحدسية ظهورا للفائدة المهمة التي تعود بها الفنون على الأخلاق، وهي ليست مفيدة للعقول العادية فقط، بل أيضا للفيلسوف، إذ عزم على ألا يهمل أي وسيلة من شأنها، أن تبعث حياة أخلاقية حقيقية من مفاهيم معرفية لا حياة فيها[2].

لكن ينبغي أن لا نقول أن **شيللر** قد تلقى نظرية التربية الجمالية للإنسان، من يدي **مندلسون**، فهذا الأخير يؤكد في الحقيقة أنه لا يكتفي بإتباع طريق المعرفة الحدسية للتوصل إلى الفضيلة، فالصورة يمكن أن تكون مقنعة لكن ليس بإمكانها توليد اليقين الكامل، أو منح الثقة الضرورية لتذليل الصعاب، فهي تخدعنا إذ تقدم لنا أمثلة بدلا من البراهين، فالمعرفة لا يمكنها أن تخلق في داخلنا إرادة أخلاقية، إلا عن طريق التعميم، أي انطلاقا من حالات ملموسة[3]. فمن ليس قادرا على تجسيد مبدأ شامل عن طريق حالة معينة سيبقى على حافة الخطر، وغير قادر على التمسك بأمثلة يمكن أن تنقذه. وعلى العكس، من يربط بين هذين النمطين فإنه يدعم رايه العملي بفضل سلطة البرهان، ولا ينسجم هذا التصور الفكري للأخلاق أبدا مع مشروع **شيللر**.

وإذا ما عدنا إلى الدور التربوي للفن فهو يتجلى في أن الجميل يخلق ميلا لفعل الخير، وهذه الفكرة استمدها **شيللر** من تأثره **بشافتسبيري**، على أن الجميل يؤثر في الأخلاق، وإن الفنون الجميلة غايتها أخلاقية، وإن فكرة تحقيق الإنسجام الكامل عبر الجمال، أصبحت حقيقة شعرية أكثر مما هي فلسفية، إذ تقود إلى الإعتراف بأن الحساسية تخلق ميلا إلى

[1] إنصاف (جميل الربضي)، علم الجمال بين الفلسفة والإبداع، (بيروت: دار الفكر ناشرون وموزعون، 2007)، ص 97.
[2] عباس (بشرى)، فلسفة الجمال الفن عند فريدريك شيللر، مرجع سابق، ص ص125-126.
[3] المرجع نفسه، ص126.

الحرية، وإذا كانت التقبلية الجمالية هي القدرة على أن يكون المرء حساسا، من دون أن يكون عاطفيا، وأن يكون لديه مشاعر من دون أن يكون مريضا، وإذا كان الذوق مربيا للإنسان، فإن الحساسية تقوم بدور تخطيطي Schématisme للعقل العملي، فالتربية الجمالية هي تلك الوساطة التي تسمو بالإنسان فوق شرطه الجسدي وتنزع عنه ذواته.[1] وبذلك تلغي دلالة الظاهراتية Phénoménalité في الفلسفة العملية، وتستبدل الرسائل في التربية الجمالية للإنسان، الظاهراتية التجريبية القائمة على ابستمولوجيا تشريعية بظاهراتية جمالية تقوم على التاريخ والطبيعة بصورة توليفية[2].

وبهذا يربح علم الجمال ما تخسره إشكالية الأخلاق، وتكون النتائج الأخلاقية والأنثريولوجية حاسمة، فالحرية لم تعد يتم الحصول عليها من العقل العملي، ويقول **شيللر** في هذا الصدد: «بما أن التهيؤ الاستطيقي للنفس هو الذي يوجد الحرية، كما أوضحت في الرسائل السابقة، فإنه يغدو من السهل أن ندرك أنه لا يمكن ينشأ عن هذه الأخيرة، وأنه لا يستطيع بالتالي أن يكون صادرا عن أصل أخلاقي» .[3] وبقدر ما تخلق الحساسية ميلا إلى تطور الحضارة، فإنها تلغي التناقص الموجود بين المصير الجسدي والمصير الأخلاقي للجنس البشري، والذي يجعل الرؤية النقدية للثقافة مرتهنة بتحررها الدائم من الأهواء والميول الجسدية.

ويمكن للفن أن يصل إلى حريته الأخلاقية من دون أن يناقض على الإطلاق بأهدافه الجسدية، فالحرية لا تنتزع انتزاعا انطلاقا من الطبيعة المادية، بل هي استعداد أو ميل ينشأ عن الحالة الجمالية، إنها مثال أعلى للحياة، بوصفه زيادة في قدرتنا على الكينونة، ويقترب المفهوم العملي للمثال الأعلى من الوجود، فيحدد الشعر العقل باعتباره حب أكثر مما هو

[1] عباس (بشرى)، فلسفة الجمال الفن عند فريدريك شيللر، مرجع سابق، ص127.

[2] Monique(Castillo), Sensibilité et Dualisme dans les « Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme », op.cit, p.460.

[3] شيللر (فريدريك)، مقالات فلسفية في المسرح و الشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا، مرجع سابق، ص147 (الرسالة 26)

إدراك عقلي، ويلغي خطر التقيد بحرفية الشرعية Légalisme الأخلاقية المنتزعة من النزعة الشكلية Formalisme. لذا يمكن أن يتم تجاوز الواجب جماليا ذلك عن طريق السمو، فالسمو يكشف روحا جملية، ويفهم **شيللر** هذا السمو الروحي باعتباره تصويرا أو تخطيطا للنهاية العملية للإنسان.

والروح السامية هي تلك التي تشكل فيها الحساسية نزوحا أخلاقيا، فتكف على أن تكون نهب المصادفة contingente في وجهة نظر عملية، إنها مرحلة فعلية، ثقافية وتاريخية لصيرورة الإنسان نوعا، وتكتمل الموضوعية العملية بصورة كاملة بظهور سمو الشخصية وفي مراحل حضارة الإنسان التي يظهر فيها الجمال وحب المظاهر.

إن الحالة الجمالية ليست عملية ترميز Symbolisation، بل تحقيق للمصير الأخلاقي[1]. يعترف **كانط** بوجود قيمة تربوية في الجمال، وبقدر ما يرمز الجمال إلى أفكار العقل، يمنح مبدأ التواصل الشامل بين البشر، إن الذوق هو وساطة تجعل الإنسانية برمتها تتعرف على ذاتها، وقد تمت صياغة الحل الجمالي الكانطي بالكامل بمفردات فلسفة التمثيل Philosophie de la représentation، فالجميل هو التمثيل الشامل للخير، لكن يريد **شيللر** أن يستمد من علم الجمال حلا انطولوجيا أكثر مما هو رمزي [2]، فالحدس الجمالي بالنسبة للفرد هو أحد افتراضات الحسية، ويستشف مرحلة جمالية تاريخية للتطور الإنساني، فلا بد أن يظهر علم الجمال الحرية باعتبارها كفاءة فعلية أكثر مما هي شكل من أشكال التمثيل، ويؤسس الحل الجمالي عند **شيللر** احتضان التوتر باستبعاد الغاية وتأخير الوصول، ويمكن أن ينجز تجاوز الذات بطريقة مختلفة عن الكفاح، وذلك عن طريق التنشئة الروحية لعلاقتنا بالعالم. بنحو ما، ويمنح **شيللر** طابعا ثقافيا للإعلائية Transcendantalisme

[1] Monique (Castillo), Sensibilité et Dualisme dans les « Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme », op.cit, p.468.
[2] Ibid. p. 468.

الكانطية، وذلك عن طريق جعل علم الجمال أساسا للتطور الجماعي والفردي، ولذلك يمنحها تصويرا متبادلا للروحي والحسي.

وبهذا المعنى، ففي المقابل نجد القيم المتناقضة أو السلطات المتعاكسة مثل الأخلاق، والعلم، الجمال، والتقنية، الإرادة والحياة، أما ما يعني التصور عن الثقافة فهذا الأخير يركز على التعبير ويحل محل أنموذج الهيمنة، ويسبق الفن الأخلاق في رؤية للثقافة تنزع عن الأشياء صفة التشيؤ، ومن هذا التحول في الوظيفة التقنية للأشياء يتولد التصور الجمالي للموضوع الثقافي، ويقول **شيللر** بخصوص هذه المسألة:« ولن تظل الأشياء التي يمتلكها والتي ينتجها حاملة فقط لآثار تطويعها من أجل هدف ما، والشكل الخجول الذي يعكس غايته الخاصة. علاوة على وظيفتها المعتادة، سيكون عليها أن تعكس أيضا الذكاء المبدع الذي تصورها، واليد التي أنجزتها بمحبة، والعقل الحر الذي اختارها وأنجزها» [1].

لذا، ينبغي على الإنسان تحقيق حريته، وقد تتبدى له إمكانيتان، فإما أن يكون عقل الإنسان متناغما مع الطبيعة الجسدية والإنسانية، وإما أن يضطر العقل لتعنيف مشاعر الإنسان، أو بالأحرى للتضحية بحياته أو بحياة الآخرين امتثالا للقانون الأخلاقي، ومن هنا تنتج حالتين حسب **شيللر**:

الحالة الأولى: يفترض **شيللر** وجود توازن بين الطبيعة والعقل عند الإنسان الذي يتحلى بالرقة أو جمال اللعب.

الحالة الثانية: أن يكون هناك انشقاق وانفصال وخضوع، لكن يوجد في الوقت ذاته تأكيدا على العظمة الأخلاقية الإنسانية التي تقبل الموت والألم باسم الحرية [2].

وإلى جانب ذلك يربط **شيللر** اللذة الأخلاقية بالدولة العقلانية، أو "دولة الجمال" التي يستمتع فيها المواطنون بالحرية السياسية والمساواة المدنية، ولكي تبرز دولة المستقبل فهي

[1] شيللر (فريدريك)، مقالات فلسفية في المسرح و الشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا، مرجع سابق، ص159. (الرسالة 27)

[2] Castillo (Monique) Sensibilité et Dualisme dans les « lettres sur l'éducation esthétique de l'homme », op.cit, p. 468.

مرتهنة مسبقا بالتحسين الأخلاقي للأفراد وسمو اداته، الذي يكمن في الجمال، وإن مدينة المستقبل لن يكون لها أسس صلبة إلا إذا كانت نتاج أفراد يتصفون، بالتسامي والأخلاق.

ولو نعود إلى **مونتكسيو**، يرى أن الفضيلة ينبغي أن تكون أساس الدول الديمقراطية ومحركا لها، وكان يعني بالفضيلة حب الوطن، ويرى أنه إذا كان حب الوطن يؤدي إلى أخلاق طيبة، فإن الأخلاق الطيبة تبعث حب الوطن. وأضاف أن زرع حب الوطن في النفوس الذي ايتطلب سلطة تربوية، وأن التربية مهمة في الحكومة الجمهورية. إن أهمية فكرة الفضيلة في حكومة جمهورية لها معنى آخر عند **شيللر**، لكننا نرى أنه يتفق مع **مونتسكيو**، إذ تعد السياسية في دولة ديمقراطية ويتعين أن تكون مرتبطة بالتربية والأخلاق، وإن الجمال هو حرية المظهر إذ تقدم لنا الطبيعة الجمال على أنه مثال ينبغي علينا إتباعه في حياتنا الأخلاقية، ولئن كان الجمال الطبيعي صورة للحرية، فإن الجمال الإنساني هو التعبير الكامل عن هذه الحرية[1].

ويرى **لورو** أن هذا ما أشار إليه **شيللر** في مؤلفه **"عن النعمة والكرامة"**، إذ يميز بين نوعين من الجمال الإنساني، ويتجلى أحدهما في النعمة Grace، ويتجلى الآخر في الكرامة Dignité، وكلاهما يعبر عن الحرية الأخلاقية الإنسانية. أما الإختلاف بينهما فهو الآتي: الحرية التي يعكسها شخص رقيق هي« تعبير عن الروح الجميلة، والتي يتناغم داخلها الحس مع العقل» [2] ، في حين أن الكرامة هي تعبير عن الإنسان الذي أراد أن يكون حُرا، اضطر إلى التحكم بغرائزه ببسالة، وينبغي وجود النعمة والكرامة فينا على الدوام ونحن نجدهما مجتمعتين في روائع النحت الإغريقي.

يساير **شيللر** في رسائله المتمثلة في التربية الجمالية للإنسان، بين الحرية الأخلاقية والجمال بطريقة أخرى أيضا، فهو يؤكد أن الجمال ليس تعبيرا عن الحرية الأخلاقية للإنسان

[1] عباس (بشرى)، فلسفة الجمال والفن عند فريدريك شيللر، مرجع سابق، ص ص 138-139.
[2] Schiller (Friedrich), Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme, op.cit, p50.

أو رمز لها، بل شرط هذه الحرية الأخلاقية. ويعبر شيللر عن فكرة تقول : «إن تأمل الجمال من شأنه إرغام طبيعتنا– أي الطبيعة الروحية والحسية– على التناغم والانسجام بحيث تحدد كل واحدة منها الأخرى وتمنعها من ممارسة سيطرتها على الروح »[1] .

وينتج عن هذا التناغم بينهما حالة جمالية من التردد والحيرة، تنشأ عنها إمكانية الحرية، وفي حضور شيء جميل يشعر الإنسان بإنسانيته الكاملة، فيشعر أنه حر ومتناغم، وفي هذا الصدد يقول **شيللر**: « هناك فقط تستطيع الحواس والعقل وملكة التقبل والتشكيل أن تتطور داخل توازن سعيد هو روح الجمال وشرط للإنسانية »[2]. وهكذا، فإن الجمال تمهيدا للأخلاق، إذ يمكن للإرادة من تأكيد استقلاليتها، ويقترح شيللر علينا تربية جمالية طويلة ينتظر منها نتائج مهمة في سبيل الحياة الاجتماعية، فقد اقتنع في الواقع أن الحرية السياسية لا يمكن إلا أن تكون امتياز للمواطن الذي يسمو عن طريق الجمال فيصبح جديرا بالحرية الأخلاقية.

وبهذا المعنى، يقول **روبير لورو** R. Leroux في مقدمة كتاب **رسائل في التربية الجمالية للإنسان:**« إن سياسة **شيللر** في الرسائل لا تنفصل عن المثال الأعلى الأخلاقي والجمالي الذي تم عرضه، وقد سلط **شيللر** الضوء على التضامن الذي أسس له، بين علم الجمال والسياسة والأخلاق، وإن منحت التربية الجمالية للإنسان القدرة على التصرف بوصفه كائنا أخلاقيا، فإن هذه القدرة على التصرف بوصفه كائنا أخلاقيا هي وحدها التي تمنحه الحق في الحرية أي (الحرية السياسية والمدنية) » [3]. وبهذا تصبح الحرية السياسية من أرفع العطايا قدرا، تلك الموعودة للبشر عندما يصبحون عن طريق التربية الجمالية الطويلة، أهلا لها. وإذا كان منح الحرية مثالا أعلى بعيد المنال، فإن شيللر مقتنع بأن تحقيق هذه الحرية

[1] Schiller (Friedrich), Lettres sur l’éducation esthétique de l’homme, op.cit, p.50

[2] شيللر (فريدريك)، مقالات فلسفية في المسرح و الشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا، مرجع سابق، ص148 (الرسالة 26)

[3] Schiller (Friedrich), Lettres sur l’éducation esthétique de l’homme, op.cit,p.20.

هو الهدف الذي تسعى إليه الإنسانية بصورة عفوية في صيرورتها التاريخية، فالتاريخ يتطور كي يتم إرساء المجتمع والحرية عند بني البشر.

ومن هذا المعنى، يتبين أن سياسة **شيللر**، لا ترتبط فقط بالأخلاق وعلم الجمال، بل أيضا بفلسفة التاريخ، أي بالتطور الذي ينقل الإنسان إلى الحالة الحسية حيث يكون عبدا للطبيعة أثناء الحالة الجمالية. بحيث يجد حريته وإلى الحالة الأخلاقية، حيث يفرض سيطرته على ذاته، على غرار الإنسان الذي يكون سوى كائن طبيعي مدفوع بإدراكه العقلي أوالحسي، فلن يكون مع الآخرين سوى الدولة البدائية التي يسميها شيللر دولة الضرورة، في هذا الصدد يقول:« لا يتم المرور من حالة التقبل السلبي للإحساس إلى الحالة النشطة للتفكير إلا عبر وسيط الحرية الاستطيقية ... باختصار: ليست هناك طريق لكلي نجعل من إنسان حساس إنسانا عاقلا سوى أن نجعل منه أولا إنسانا استطيقيا »[1]. لكن الدولة التي انبثقت من الحاجة (الضرورة) يجب عليها أن تستجيب لواقع معين ألا وهو الاضطرار لتقليص العنف والأنانية كي تعيش المجموعة الاجتماعية، فإن دولة العقل، يجب أن يكون لديها مبدأ في الواقع، ولن تمتلكه إلا بقدر ما ينسجم سلوك الناس مع الواجب، ذلك لأنهم أصبحوا أخلاقيين.

فدولة العقل لا تقوم إلا على مجتمع من أفراد ارتقوا أخلاقيا، ولا يضمنه على الدوام سوى أناس جماليين، إذ لا يمكن أن يجد هذه الدولة أناس يتصرفون تبعا لشخصيتهم الطبيعية، لأن هذه الشخصية العنيفة والأنانية تنزع نحو الهدم.ولا يمكن أن يجد هذه الدولة أناس تطورت شخصيتهم الروحية فقط، لأن هذه الشخصية حرة، أي أنها جديرة بالاختيار بين الواجب والهوى، ويمكن فيما بعد أن تتصرف خلافا لما يقبله العقل فتهدد ديمومة الدولة.

[1] شيللر (فريدريك)، مقالات فلسفية في المسرح و الشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا، مرجع سابق، ص ص 129-130 (الرسالة 23)

وعلى غرار ذلك لا يمكن لأناس جماليين حتى إن اختاروا الإذعان لميولهم، إلا أن يتصرفوا بطريقة تتم بالنبل، وعلى الرغم من أنهم أحرارا، فهم لا يتوخون سوى أشياء سامية، لأن غرائزهم نفسها قد أصبحت سامية، هذا ما شرحه **شيللر** بقوله:« إنه حتى إذا تغير شكل إرادتهم، فإن مادة أفعالهم تبقى جيدة تماما، وبذلك سيصرفون على الدوام تبعا للقانون الأخلاقي، ومن دون أن يضطروا لاتخاذ قرارات سامية، سيحترمون شخص الآخر باستمرار، ولن يتوفر الأمان إلا في دولة مكونة من شخصيات جمالية »[1].

ومن ناحية أخرى، وحدهم الناس الجماليون جديرون بالانتماء للدولة العقلانية، ويرى **شيللر** أن جميع البشر بوصفهم، ذرات متشابهة، يجب أن تجسد تعددية الشخصيات الطبيعية الإنسانية، وألا تغفل الميول التجريبية الخاصة للخاضعين للحكم،« فالدولة ليست مطالبة باحترام الطبع الموضوعي وما يرتبط بالنوع فحسب، بل كذلك بتكريم الذاتي والخصوصي في الأفراد» [2]، وعليها أن تشرع قوانين للشخصيات الخاصة والذاتية، ولشخصية الأفراد الاعتبارية في آن معا، ومما لا شك فيه أن الدولة لا تمثل المواطنين إلا في حال احترامها، لشخصيتهم الفردية.

وفي هذه الحالة، إنها موجودة بهم، وموجودة لأجلهم، وهي تتعامل معهم بوصفهم غايات بقدر ما تتعامل بوصفهم وسائل. ومن اللازم أن تتعامل معهم بوصفهم غايات، لأن المواطنين لا يمكنهم الإمتثال للدولة إلا لأنها تجعل من نفسها خادمة للجميع. لكن الدولة لا يمكنها مراعاة الأفراد حتى في نزعاتهم التجريبية إلا إذا رفع الأفراد من شأن هذه النزاعات، فأصبحوا جديرين بأن تعاملهم للدولة بهذه الطريقة، أو إذا أصبحوا أناس جماليين. إنهم سيستحقون بصورة كاملة وفاء الدولة، لأنهم سيكونون في حالة توافق مع أنفسهم، وتلك الحالة التي تميز الإنسان الجمالي، وستتمكن الدولة من أن تكون كما يجب عليها أن تكون، أي: شكلا تصبح فيه النزعات كلها موضوعية، سواء أكانت غريزية أم عقلانية.

[1] Schiller (Friedrich), Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme, op.cit ,p.27.
[2] Ibid. p. 84.

يقبل **شيللر** بمذهب الدولة التعاقدية (الوسوية)، لكنه يتجاوز هذا التصور، إذ يؤكد أن الناس في دولتهم الجمالية سيكنون أيضا غايات للحكام. وبالعكس، سيتم في تلك الدولة تحديد الناس بالفكرة العقلانية لكلية الدولة التي يشكلون أعضاء فيها. هذه الفكرة ستؤثر فيهم بوصفهم غاية، يقول **شيللر**:« ولإعادة الاعتبار أخيرا إلى الإنسان كغاية في ذاته وجعل الحرية الحقيقية قاعدة للتعاقد السياسي» [1]، وبهذا سيرتقون بسهولة إلى هذه الفكرة بقدر ما تبدو لهم الدولة بأنها كل شيء بطريقة طبيعية، وكأنها وسيلة من وسائل سعادتهم باعتبارها موجودة لا من قبلهم، بل لأجلهم.

يمكننا القول حسب **لورو**، إن الدولة المثالية أفرادها جديرون بأن يكونوا وسائل لهذه الدولة وغايتها، لأنهم أصبحوا جماليين وقادرين على تمثل الدولة من حيث هي غايتهم، وبذلك يكون هؤلاء الأفراد جديرين بالحرية، وستبقى الحرية المدنية والسياسية هدفا أسمى للجهود كلها ومركزا لأي حضارة. فالتربية الجمالية وحدها القادرة على ذلك، فهذه التربية ستخلق الواقع الذي يستند إليه التشريع العقلاني، إنه إصلاح داخلي ينبغي أن يكتمل أولا، وهي المهمة الأكثر إلحاحا، فقلب المؤسسات من دون هذا الإصلاح لا طائل من وراءه [2].

وبهذا، **فشيللر** مقتنع بأن تطور فكر الإنسان يترجم في التاريخ بتطور الحرية السياسية والمدنية، ويؤكد أن شرط الاكتمال التدريجي للحرية السياسية هو الحرية الأخلاقية، وأن هذه الحرية تخلق بتأثير الجمال. وليست الحرية الأخلاقية نتاج الجمال، لأن الحرية تبقى في نظر **شيللر** فعلا مستقلا يظهر الإنسان عن طريق عليته الخاصة. لكنه يصرح أن الحالة الجمالية هي التي تجعل هذا الفعل المستقل ممكنا، أي حالة التوازن التي يجب أن تنشأ بين طبيعتنا الروحية وطبيعتنا الحسية. إذ إن حتمية كل طبيعة من هاتين الطبيعتين تكبح الأخرى، فتجعل الروح في حالة تردد هي الحرية، وهذه الحالة يخلقها الجمال الذي يولد

[1] شيللر (فريدريك)، مقالات فلسفية في المسرح و الشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا، مرجع سابق، ص88 (الرسالة 5)

[2] Schiller (Friedrich), Lettres sur l’éducation esthétique de l’homme, op.cit p.59 .

تناغما بين الفكر والحواس، إذ يمكن في آن واحد من إنقاذ الطبيعة وتلطيف وحشيتها والبقاء مخلصا للمبادئ من دون إلغاء الحياة العاطفية، وينسحب هذا الأمر على الفرد والنوع[1].

بهذا المعنى، وصف **شيللر** في رسائله «التطور الذي انبثقت منه الحرية الأخلاقية، بتأثير الجمال، وذلك قبل أن تطرح مسألة الحرية السياسية» [2] ، فالولادة البطيئة للحرية الأخلاقية سبقت ولادة الحرية السياسية، لذا تفتح التربية الجمالية للإنسانية باب الحياة الروحية وكما تفتح بالحياة الروحية باب المدنية العقلانية، فالجمال مبعث الإنسانية الكاملة.

ثانيا- الفن المسرحي التراجيدي عند شيللر

إن الفن عند **شيللر** هو بالدرجة الأولى يعتبر مسرح، لأنه ينسب إليه تصوره عن الفن بصفة عامة، وذلك لما ينتجه من اندهاش وفعل وانفعال، وتثقيف شامل ومتوازن للقلب والعقل معا، وإن أهم وأسمى مهمة يسعى إليها المسرح هي سعادة الناس، لذا يراه كمؤسسة ثقافية بكل ما في هذه الكلمة من معنى رفيع، وأن هذه المؤسسة الثقافية تقوم بإرضاء الحاجات الطبيعية في نفوس الناس، والمسرح كمؤسسة ثقافية يسعى إلى التسلية الرفيعة وإلى تثقيف القلب والعقل معا، وأيضا كوسيلة للتوعية ، وعند **شيللر** على المسرح أن يؤدي هذا كله من خلال التراجيديا*. لكن أين تقع الكوميديا في فكره ومسرحه؟

إن الكوميديا تقع في فكر **شيللر** ومسرحه، ونفس الموقع الذي يقعه "التهكم" في فكر **سقراط** ومنهجه، فكما يوظف سقراط التهكم توظيفا بنائيا جادا للكشف عن الحقيقة، كذلك يوظف **شيللر** الكوميديا توظيفا تراجيديا للكشف عن الحقيقة. ففي مسرح **شيللر** نواجه الكوميديا كمجرد أسلوب في التعبير، وليس كموضوع للمعالجة المسرحية، فموضوعات

[1] عباس (بشرى)، فلسفة الجمال الفن عند فريدريك شيللر، مرجع سابق، ص 144.

[2] Schiller(Friedrich), lettres sur l'éducation esthétique de l'homme, pp. 68-69.

*التراجيديا**Tragédie**: محاكاة لحدث يتميز بالجدية، وبأنه مكتمل في ذاته، نظرا لما يتسم عظم الشأن في لغة لها من المحسنات ما يمتع، وكل هذه المحسنات يأتي على حدة في أجزاء العمل وذلك في إطار درامي، وليس قصصا، أما الوقائع فهي تشير مشاعر الشفقة والخوف، وبذلك تحقق التطهير الموجودة منها لهذه المشاعر، أنظر:

أرسطو، فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، (مصر: مكتبة الأنجلو مصرية)، ص15 .

المسرح الشيللري كلها موضوعات جادة تراجيديا، لكنه يبعث إلى جمهوره بضحكة مرة يستمدها من"التناقض" أو من "المفارقة" بين الحقائق الجادة[1]. لذلك لم يكن **شيللر** قد رأى في الكوميديا "نمطا" فنيا مستقلا عن التراجيديا، بل إنه رأى فيها مجرد أسلوب للتراجيديا، يستخدمه لتعكس به السخرية من تناقض الحقائق الجادة، وتتأكد فكرة الكوميديا من ظروف **شيللر** الصعبة التي مرت بها كل حياته بين فقر ومرض وغربة، فيستوجب عليه أن الضحك، ولكن يشترط عليه أن تكون تلك الضحكة نابعة من المرارة والأسى.

يؤكد صديقه **فهوفن** أن نُكات **شيللر** قد اكتسبت ثوبا من الجلال والوقار[2]، والحقيقة أن التراجيديا هي كل ما يتفق مع نظرية **شيللر** عن كون الفن أداة للتربية الجمالية ومؤشرا للحرية ومبدع للإنسجام، لذا ينمي صورة تدريجية بدور الفن في التطور الإنساني، وذلك بالإعلان عن صور شتى، كالجلال (وهو الصورة الظاهرة لحرية العقل) والفضيلة (التي هي الصورة الظاهرة كحرية الإرادة)، والواجب (وهو الصورة الظاهرة لحرية العاطفة نحو القانون) والعظمة (وهي الصورة الظاهرة لحرية الفعل الظافر على التحدي)، والسمو وهو صورة ظاهرة لحرية الاختيار مع انعدام الظفر)، والنبل (الذي هو الصورة الظاهرة للحرية في تجاوزها الجمالي للواجب).

إذن، فتجليات الحرية عند **شيللر**: هي كل ما لا يناسبه سوى التراجيديا، حيث المعاناة والتحدي والتجاوز والارتفاع لأن تصوير الألم كمجرد ألم لا يمثل البتة غرضا للفن،« لكنه كوسيلة لإدراك ذلك الغرض ... الغرض النهائي للفن هو تجسيد الميتا–حسي، والفن التراجيدي يؤدي هذه المهمة على أفضل وجه عندما يجعل من استقلالنا المعنوي اتجاه قوانين الطبيعة في حالة التأثر شيئا محسوسا» [2] ، فعلى الكائن الحسي أن يعرف معاناة حادة وعنيفة، وأن يكون هناك انفعال حاد pathos كي يستطيع الكائن العقلي أن يظهر استقلاليته ويتبدى عنصرا فاعلا، لذا لابد للبطل التراجيدي أن يكون قد اكتسب شرعيته

[1] مصطفى (ماهر)، شيللر، حياته وأعماله، مرجع سابق، ص 111.

[2] Schiller (Friedrich), Du sublime, op.cit, p.67.

ككائن حساس أولا، قبل أن يمجد ككائن عقلي. إذ يقول في مؤلفه **"عن المؤثر"** Du pathétique:« القانون الأول للفن التراجيدي هو تصوير الطبيعة في معاناتها، والقانون الثاني هو تصور المقاومة المعنوية للألم »[1] فعلى البطل التراجيدي أن يتوصل إلى تصوير الحرية المعنوية وذلك من خلال التصوير الأكثر حيوية للطبيعة المعذبة، وأن يمضي إلى أبعد ما يمكن في تصويره للمعاناة، لكن من دون أن يكون في ذلك قمع للحرية المعنوية الأخلاقية.

ولهذا ينتقد **شيللر** حالة المسرحيات المأساوية الفرنسية القديمة، حيث لا نشاهد إلا نادرا، أو لا نشاهد أبدا طبيعته في حالة معاناة، ولا نرى غير الشاعر البارد والخطابي أوممثلين يمشون فوق الخشبة بخطى واسعة ومتصلبة، ويعود ذلك إلى تلك« اللياقة المؤهلة لدى المؤلفين التراجيديين الفرنسيين تحول كليا دون تصوير الإنسانية في حقيقتها »[2] فاللياقة تزور التعبير الطبيعي وهذا ما نجده عند ملوك وأميرات وأبطال **كورناي** أو **فولتير** إذ لا ينسون التجرد من إنسانيتهم على التخلي من وقارهم، وقد وصفهم **شيللر** بقوله:« إنهم أشبه بأولئك الملوك والأباطرة الذين تصورهم الكتب القديمة، والذين يأوون إلى الفراش بالتاج فوق رؤوسهم »[3].

عكس اليونانيون القداماء، فهم لا يعرفون الخجل من الطبيعة، يمنح الحسية حقوقها كاملة، إن فهمه العميق والسليم يجعله يميز العرضي الذي يتخذه الذوق المنحط موضوعا أساسيا عن الضروري، « فالفنان اليوناني الذي يصور شخصيات من أمثال لاوكون أو نيوبي أوفيلوكتيت لا يولي اعتبارا لأميرة، لملك، إنه يركز اهتمامه على الإنسان، وعلى الإنسان فقط »[4]، فالتراجيديا ضد كل قوانين اللياقة الباردة التي تعدو كونها تصنعا في الإنسان وحجبا لطبيعته، فأبطال التراجيدي يحسون بالمعاناة بقوة وبعمق، و ذلك أن يعبر

[1] Schiller (Friedrich), Du sublime, op.cit, p.71.
[2] Ibid. p. 68.
[3] Ibid. p. 68.
[4] Ibid.p. 69.

شيللر عن أبطال التراجيديا في المسرح اليوناني، إذ يقول:« يملأ فيلوكتيت خشبة المسرح اليوناني بأنات أوجاعه، وحتى هرقل لا يقمع آلامه، وإيفيجينيا المنذورة إلى التضحية تعترف بصراحة مؤثرة بأنها لا تغادر نور الشمس دون ألم» [1] ، ومنه فإن الأحاسيس اللطيفة والتأثيرات الناعمة تنتمي إلى مجال اللذيذ وهو الذي لا علاقة له بالفن التراجيدي، إنها لا تفعل سوى مداعبة الحواس، بالتخدير أو بإحداث الارتخاء ولا تتعلق سوى بالظاهر السطحي، لا بالحالة الباطنية للإنسان.

لذا فمهمة الفن هي أن يمتع الروح ويروق للحرية، ولكن على الإنسان أن لا يكون فريسة للألم، لأنه سيكون مجرد حيوان معذب وليس إنسانا يعيش معاناة، لذا فعلى البطل التراجيدي على حد قول **شيللر**:« أن يكون مطالبا عموما بإظهار مقاومة معنوية للألم، بموجبها هي وحدها من تتسنى لمبدأ الحرية أن يسكنها والذي يتمثل في الذكاء، أن يعبر عن نفسه »[2] .

وإن تجاوز وسمو للمعاناة لكل إكراه فيزيائي، لقد ألهمت هذه الفكرة الشاب **شيللر** عندما كان طالبا يدرس الطب، إذ أن الألم ضروري، لتنشيط مكنونات العقل، وليتمثل النشاط الروحي بصورة أساسية عن طريق مقاومة الاعتداء والرد عليه بطريقة فعالة، وقد تشكلت فلسفة **شيللر** الدرامية بكاملها انطلاقا من هذا الحدس، فالمقاومة وحدها تستطيع إبداء القوة، وبذلك لا يمكن أن يستمر على إدراك كياننا الأخلاقي إلا بوجود حالة من العنف والصراع، وأقصى حالات السعادة الأخلاقية تكون مصحوبة دائما بالألم[3].

وبالتالي، وفي نظر **شيللر** فما يصنع الكاتب الدرامي الذي ينحصر في ملكة العذاب التراجيدي، التي تمكنه من شحن الصراعات الأكثر إيلاما ومن تصور المشكلات الأشد قسوة، ويتخذ أيضا أهمية كبيرة انطلاقا من اللحظة التي تكون فيها الغاية الرئيسية، هي الغاية الأخلاقية، وتكون فيها الحرية عنصرا مركزيا في المسرحية التراجيدية.

[1] Schiller (Friedrich), Du sublime, op.cit, p 70.
[2] Ibid.p.72.
[3] Léon (Xavier), Schiller et Fichte (Paris: Etudes sur Schiller, 1955), p.110.

ولنعود إلى الأسلوب المفضل للكتابة لدى **شيللر** ويتبين فيه ميله إلى القالب الشعري، وتفضيله على النشر أسلوبا في مسرحياته التراجيدية، فقد عرف كيف يطوع هذا الشعر ما يعطي العمل الفني " جلالا "وعظمة"، ولما كانا فريني الجد لا الهزل، وقد جعله أداة للتعبير "الجاد الوقور"، لأنه كما يقول في مؤلفه "**عن سبب المتعة التي نجدها في المواضيع التراجيدية"** De Les cause du plaisir que nous prenons aux objets tragique: « أنه يضمن لنا أرقى درجات المتعة المعنوية، وأن يستخدم، لهذا السبب بالذات مزيجا من الأحاسيس المتناقضة، ويمنحنا متعة فيما يثير فينا الآلام، وذلك ما تفعله التراجيديا والشعر على أفضل وجه» [1] . لكن إذا أسلمنا أن **شيللر** "رجل التراجيديا"، لكن من اللازم أن نسأل عما أحدثته عبقريته في مفهوم التراجيديا؟.

نظر **شيللر** إلى التراجيديا عن الإغريق فوجدها مأساة مبنية على نوع من الحتمية القدرية، بحيث يستمد البطل عظمته من خلال ما تقدمه الأديان والماورائيات، وبالتالي فإن تراجيديا الإغريق وتتأسس على "الأسطورة "، إذ يكتسب البطل من خلالها عظمته ونبله من "مصرعه " لا من "صراعه" وهذا النمط من التراجيديا لا يجده موافقا لعنصر العقل والتنوير والنقد في القرن الثامن عشر.

لذا فإن العصر الجديد في حاجة إلى تراجيديا ذات مفهوم جديد، و يرتكز على الواقع الحي ويأتي من طرف الإنسان،« وأن يركز اهتمامه على الإنسان، وعلى الإنسان فقط »[2] وليس على الآلهة أومن "المحايث" لا من "المفارق". فكان المفهوم الجديد للتراجيديا عند **شيللر** نتيجة إكراهات ظروف محيطة بعينها أي من "واقع" شرط أن يكون هذا الواقع من صنع إرادته، وهو يرد على هذه الضغوط بردود أفعال فيها معاني " التحدي" و"الحرية".

[1] Schiller (Friedrich), Oeuvres de Schiller, « L'esthétique », op.cit, p. 11
[2] Schiller (Friedrich), Du Sublime, op.cit,p.69.

1-الفن التراجيدي

إن الفن التراجيدي يجب أن يقوم عليه الانفعال التراجيدي لذا:

أولا: ولا بد أن يكون أولا موضوع تعاطفنا عندما ينتمي إلى نوعنا، بالمعنى التام للعبارة، وأن يكون الفعل الذي تطلب مشاركتنا فيه فعلا أخلاقيا، أي أن يتم فهمنا له داخل مجال الحرية.

ثانيا: لا بد أن تقدم إلينا المعاناة ومنابعها وتطورها التدريجي بصفة كاملة ضمن تتابع أحداث مترابطة.

ثالثا: أن يتم استحضارها للحواس، لا بطريقة غير مباشرة بواسطة الوصف، بل يعرضها علينا مباشرة عن طريق الفعل والحركة المجسدة، ويتجلى هذا في المسرح.

وتكون التراجيديا إذا، وفقا لهذا المفهوم، محاكاة شعرية لسلسلة متصلة وواضحة من الوقائع (لفعل متكامل) وتظهر الآدميين في حالة معاناة، وتكون غايتها إثارة إحساس التعاطف في قلوب المتفرجين.

أ- التراجيديا، محاكاة فعل

أنها أولا محاكاة- محاكاة فعل، ومفهوم المحاكاة يميزها عن بقية الأنواع الشعرية التي تكتفي بالرواية والوصف في التراجيديا يتم عرض الوقائع لحظة حدوثها كأشياء حاضرة أمام الخيال أو ماثلة أمام الحواس، أي حضورا مباشرا، دون تدخل من أي وسيط خارجي[1]، على غرار الملحمة والرواية والحكاية البسيطة، وبحكم شكلها التعبيري، يتم إقصاء الفعل إلى مواقع خلفية. كما أن محاكاة ما هو بعيد يضعفان الانطباع والانفعال المشارك، بينما الحاضر يجعله أكثر قوة، وكل الصور السردية تجعل من الحاضر ماضيا، وكل الصور الدرامية تجعل الماضي حاضرا.

[1] Schiller (Friedrich), Oeuvres de Schiller « L'esthétique », op.cit,p.40.

ب-التراجيديا، محاكاة سلسلة من الوقائع

التراجيديا كما يوضحها **شيللر:«** وهي لا تكتفي بأن تعرض بالمحاكاة، أحاسيس وانفعالات شخصيات تراجيدية، بل تعرض أيضا الواقائع التي تنشأ عنها هذه الأخيرة » [1] وهذا هو ما يميزها عن الأشعار الغنائية التي تحاكي هي أيضا حالات نفسية بطريقة نفسية بطريقة شعرية، والوقائع، لكنها لا تكتفي لكي تشكل تراجيديا وتستنفذ: مفهوم التراجيديا.لأنها تظل مقتصرة على التعبير عن أحاسيس ولا تتجاوز ذلك الحد.

ج-التراجيديا، محاكاة لعمل متكامل

إن الحدث المنعزل في المسرحية التراجيدية، مهما كان طابعها التراجيدي الذي يميزه (باعتباره محاكاة لفعل، وسلسلة من الوقائع)، يقول **شيللر** بخصوص ذلك: «...إن العمل التراجيدي، لا بد أن تكون هناك وقائع كثيرة متعالقة ومحددة بعلاقات أسباب بنتائج، يتم الربط بينهما بطريقة منسجمة كي تكون كُلاً» [2].إذ يجب تتبع قصة المسرحية المعروضة في مجمل تسلسلها وعلاقات ترابطها، لكي تكون مناسبة من روح مؤلفها في تدرج طبيعي تحت تأثر ظروف خارجية محيطة.

علاوة على ذلك، لا بد أن تجتمع إذا سلسلة من الحادثات المترابطة لكي تثير تبدلات في الحالات النفسية ولكي تجعل الانتباه في حالة من التوتر، وتدخل حركية على كل طاقات عقلنا، لذا على الفنان التراجيدي أن يعمل على تمديد مدة تعذيب الأحاسيس، وكما يقول **شيللر:**« ولكن عليه أيضا، أن يمنح هذه الأخيرة شيئا مما يرضيها أيضا، كي يجعل الانتصار الأخير للحافز الأخلاقي» [3]، ولا يمكن لهاتين العمليتين المتناقضتين أن تتما إلا من خلال سلسلة أفعال وحركات يتم اختبارها وتنسيقها ببراعة وحكمة.

[1] Schiller (Friedrich), Oeuvres de Schiller « L'esthétique », op.cit , p. 41-42.
[2] Ibid. pp. 42.
[3] Ibid. p.42.

د- التراجيديا، محاكاة شعرية

إن التراجيديا« غاية شعرية » [1]، إذ تحدث تأثيرا على الأنفس، وكما ينجم عن تأثيرها المتعة الحسية، فالفنان التراجيدي لا يأخذ إلا بقانون الحقيقية الشعرية، وهذا ما يجعلها على طرف مناقض للحقيقة التاريخية.

هـ- التراجيديا، محاكاة لمعاناة

تحاكي التراجيديا لوقائع قصة تظهر فيها معاناة الجنس البشري، ويعرف **شيللر** المعاناة بأنها:« التي ينبغي أن تثير تعاطفنا، يحدد منذ البداية بأنه لا يمكن إلا لإنسان، الإنسان بالمعنى الكامل للعبارة، أن يكون موضوعا للتراجيديا» [2].

وبالتالي، إن الخاصية التي تميز التراجيديا إذا« تكمن في العلاقة بين الشكل والغرض، أي في الطريقة التي تعالج بها موضوعا وفقا لغرضها، وفي طريقة بلوغ غرضها من خلال موضوعها » [3] فغرض التراجيديا هو إثارة الانفعال العاطفي، بينما الشكل هو الوسيلة التي تبلغ بواسطتها ذلك الغرض. وبالتالي يكون الشكل التراجيدي هو الأكثر ملاءمة للانفعال التعاطفي، وكل عملا تراجيديا –حسب **شيللر**– سيكون موفقا عندما يتم استخدام الشكل فيه، أي محاكاة فعل مؤثر على نحو جيد يمكن من إثارة الانفعال التعاطفي. يقول في ذلك:« ويكون ذلك العمل التراجيدي على أتم الكمال عندما يأتي التعاطف المستثار نتيجة الشكل التراجيدي المستخدم أكثر مما يكون نتيجة لتأثير محتواه، ويمكن أن يكون هذا الأمر معيارا صالحا لمثال نموذجي عن العمل التراجيدي»[4] .

[1] Schiller (Friedrich), Oeuvres de Schiller « L'esthétique », op.cit. p.43.
[2] Ibid.p.43.
[3] Ibid p .44.
[4] Ibid.p .44.

3-المسرح بوصفة مؤسسة أخلاقية

لإضفاء الشرعية على المسرح القائم على الاستخدام الأخلاقي والاجتماعي، فيستوجب أن تجتمع محاضرات **شيللر** على جميع التوضيحات التي يتم التذرع في الخلاف الأبدي للمسرح من قبل المدافعين عنه في مواجهة خصومه. فمنذ **أفلاطون** Platon إلى **روسو** JJ. Rousseau، يلخص **شيللر** حجج أنصار المسرح في عصر الأنوار- من **دوتشد** Gotthold Ephraim إلى **مرسييه** L.S. Mercier، و**فاجنر** Wagner مرورا **بلسينغ** Lessing، و**سولزر** Sulzer- باعتباره حوار حول التنوير الألماني[1].

لقد أكد **أفلاطون** بعدم قيمة الشعر وخاصة الفن المسرحي، وذلك حسب **شيللر** الذي يستند إلى وجهة نظر وجودية Ontologique، فمعظم الإنتاجات الفنية عبارة عن محاكاة أو تقليد للعرض، وبالتالي فهي غير جديرة بالثقة، فعرض الممثل على خشبة المسرح يعتبر حقيقة من المرتبة الثالثة، إذ يقول في محاورة "**الجمهورية**": « وإذن فهذا أيضا على الشاعر التراجيدي، مادام مقلدا فهو إذن، ومعه كل المقلدين، يحتل المرتبة الثالثة بالقياس إلى عرش الحقيقة» [2] ، وليس هذا فقط، ولكن شك بأن العروض المقلدة خطيرة جدا وتميل إلى أن تنتشر بشكل وبائي، وبالتالي يجب أن توضع في الإطار النظري والسياسي.

وإلى جانب ذلك، اتهم فنون الأداء بالسعي إلى تزييف الحقائق وقد بدأ **أفلاطون** النقاشات الفلسفية التي مفادها الحالة الوجودية للإنسان، فالأشياء والأفعال المقدمة على المسرح تتحقق من خلال المحاكاة عن حالة معينة يطلق عليها الآن مصطلح "الخيال"، فالمسرح مكان للخداع والغش. وكما قدم الحجج الرئيسية لتقليد قديم يعرف بـ "التحيز ضد المسرح"، وتفرض هذه الحجج على أن العرض المسرحي قد يشجع المتفرجين على تقليد نفس التصرفات في مواقف الحياة الحقيقية.

[1] Zelle (Carsten), Anthropologie et Esthétique : les premiers écrits de Schiller sur le théâtre (1782- 1784), Revue germanique internationale, Esthétique de l'aufklarung, Edition CNRS, 2006, p. 148

[2] أفلاطون، الجمهورية، تر فؤاد زكرياء،(الإسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2004)، ص 517.

ومن الجانب الأنطولوجي إلى الجانب المتعلق بالحجة و بأثره، إذ يقول بخصوص ذلك:« أليس للمحاكاة الشعرية نفس التأثير أيضا فيما يتعلق بالحب والغضب وجميع الانفعالات السارة والأليمة للنفس، وهي الانفعالات التي يعترف بأنها ترتبك بكل فعل من أفعالنا؟ إن الشعر يغذي الانفعال بدلا من أن يضعفه، ويجعل له الغلبة...، فسندافع عن رأينا السابق بوجوب طرد هذا الفن الضار من دولتنا» [1] ، وهذا ما عبر عنه **شيللر** بقوله:« فمنذ العصور القديمة كان هناك رجال يعتبرون الثقافة الجمالية شيئا ليس أقل من عمل محمود، ولم يمنعهم ذلك من الإعراب عن ميلهم إلى إقصاء الفن التخيلي من جمهوريتهم » [2]. ضد هذه الإدانة الأفلاطونية للمسرح والتراجيديا، نجد **أرسطو** Aristoteالذي صاغ أول حجة مؤثرة مضادة للتفسير الأفلاطوني حول المحاكاة، إذ يرى أن العلاقة بين النوع الأدبي والمحاكاة هي أقل إثارة للمشاكل الوجودية والمعرفية، على غرار **أفلاطون**، وعندما يشير **أرسطو** إلى الشعر فهو يشير إلى الشعر الملحمي، والشعر الغنائي، والشعر العاطفي، بالإضافة إلى الكوميديا والتراجيديا.

إن تعريف **أرسطو** للمحاكاة على أنها طبيعية، وبالتالي غير ضارة، ومن هذا المنظور الأنثروبولوجي فقد طور الفن أشكاله المختلفة وتمثلت تطبيقاتها في المسرح أو الفن عموما، وبهذا نجده يحل محل الشرط اللامبالي والذي تأسس على قمع المشاعر عند **أفلاطون**، على مثال "الاعتدال" لذا عرف تأثير التنفيس Catharsis*في المسرحية التراجيدية على أنه ينحصر في خلق الخوف والشفقة بين المتفرجين، وكما ينحصر دورهم أيضا في تخليصهم من تلك العواطف، إلا أن مشاهدة المسرحية التراجيدية لها تأثير إيجابي على المتغيرات النفسية للمشاهد، التي تتأثر بتطهير نفسه من المشاعر الضارة، ويقول في كتابه **"فن**

[1] أفلاطون، الجمهورية، مرجع سابق، ص ص519-520.

[2] شيللر (فريدريك)، مقالات فلسفية في المسرح والشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا، مرجع سابق، ص100 (الرسالة 10)

* **التنفيس Catharsis**: استخدم مصطلح بمعناه الطبي، أي تطهير شيء مؤلم، وللكلمة أيضا دلالة دينية مرتبطة بفكرة الكفارة وتطهير النفوس.

الشعر":« محاكاة لفعل... وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي، لا في شكل سردي، وبأحداث تثير الشفقة والخوف، وبذلك يحدث التطهير من مثل هذين الانفعالين» [1].

إن آثار المسرح على الجمهور – الضار منها والنافع– هيمنت على نظرية هذا الأخير في النصف الأول من القرن الثامن عشر، عندما أجبرت على تبرير نفسها ضد هجمات الحركة المناهضة للمسرح، حيث غضب كل من المناهضين والمدافعين عنه من الطبقة البرجوازية التي جعلت من المسرح نوعا أدبيا متزايدا الأهمية في صراعها ضد الأرستقراطية، فإن لهم حجة في صلاح المسرح هي قدرته على تقديم التعليم بالإضافة إلى المتعة، لذا أصبحت العواطف الفكرة المحورية لنظرية المسرح بقية القرن.

لكن تحتاج القدرة على التنفيس إلى إعادة التعريف وذلك لكي تتوافق مع عصر الكوميديا العاطفية والأحاسيس العاطفية، لذا قدم **ليسينج** إعادة تفسير مؤثرة عندما ترجم Photosو Eleos على أنها "الخوف" والشفقة"، كما عرف الأخيرة بأنها العاطفة التي تثيرها المسرحية التراجيدية، إذن يجب أن يعمل التنفيس على تحويل "العواطف إلى قدرات فاضلة"، ولقد سعى ليسينج إلى تدجين المسرحية المليئة بالعواطف التي يثيرها المسرح الجاد، ويجعلها متوافقة مع عصر يسيطر عليه العقل والعلاقات الإنسانية المقبولة[2].

إلا أن مفكري عصر التنوير لم يكونوا كلهم متفائلين، ففي هجومه الشهير على المسرح في كتاب**"خطاب إلى دالامبير بشأن المسرح"** عام 1758 عبر **جون جاك روسو** موقفه من قضية الفن الاستعراضي منطلقا من دوافع فكرية وأخلاقية، وارتكز هجومه بشكل عام على الإثارة العاطفية التي يحدثها الآداء المسرحي، والذي حسبه يمكن التحكم فيه بأي شكل من الأشكال. كما ارتكز هجومه في شكل خاص على الكوميديا، موضحا أنه كانت ثمة أعمال من هذا النوع، بل إنها تؤثر سلبا في الجمهور لكنها تقدم له صورة للعيش، وبالتالي

[1] أرسطو، فن الشعر، تر إبراهيم حمادة (مصر، مكتبة الأنجلومصرية، دون سنة)، ص 95.

[2] كريستو فرب.(بالم)، دراسات كامبردج في المسرح، تر محمد صفوت حسن،(دار الفجر للنشر والتوزيع)، ص 106.

صورة للحياة التي يتعين عليه أن يعيشها، إلا أنها لا تستقيم أمام التفكير السليم، إذ يقول موضحا ذلك:« فمن الخطر أن يعرض الجمهور لمثل هذه الصور المشوهة للحياة والداعية إلى التفاهة »[1]. لذا يعتبر **روسو** أن المسرح إنما هو في نهاية المطاف مرآة للمجتمع، وبالتالي مرآة للحضارة، منه يتساءل، هل يجوز " أن نترك الجمهور يشاهد نفسه في مرآة مشوهة، ويشاهد حضارته ممثلة على نحو لا يليق ويدفع في اتجاهات بالغة الفساد والسوء »[2].

وفي الأخير استخلص **روسو** أن الجمهور هو عادة من الفضول والبساطة، بحيث يترك نفسه أمام مشاهد من هذا النوع، إذ تؤثر في "لا وعي الجمهور"، فتصبح لديه جزءا من طبيعته البشرية، مع أنها ترتبط بالمجتمع في الأصل، ولأن التمثيل على المسرح يخاطب اللاوعي مباشرة، وبذلك فإن الموبقات الممثلة والمواقف المشوهة للعيش وللحياة تدخل مباشرة في ذهنية الجمهور بدون وعي منه، وبذلك ستبدو بالنسبة إليه طبيعة إنسانية، لذا يلوم **روسو** المسرح وباعتباره« مدرسة من خلال الأخلاق السيئة»[3].

وبهذا كله، يعالج الخطاب الشيللري للمسرح هدفين أساسيين:

أولا: أن يأخذ موقف من جهة الخلاف الأفلاطوني القديم، الذي يعارض الفلسفة والفن بشكل عام، ومن جهة أخرى، موجه للعداء للمسرح التراجيدي بشكل خاص، وللهجمات المناهضة لظهور الشعر الملحمي في المسرح وفي منتصف القرن الثامن عشر.

ثانيا: ربط الإنسان من خلال التجربة الفنية في المسرح باعتبارها قضية مهمة في عصر التنوير، من جهة، وربطه بمهمة لها طابع "التعالي الخلقي" Transcendance*

[1] Rousseau (Jean. J), Lettres a D'Alembert sur les Sspectacles, Vol 6,(Collection complète des œuvres Genève (1780-1789), p. 55.
[2] Ibid p. 41.
[3] Ibid.p. 21.

*لقد تميز المسرح في مرحلته الأولى بطابعه المميز لعبادة الإله ديونسيوس والتي ولد منها المسرح اليوناني، وسميت بعصر **"الحضور الديني المتسامي"**، إذ دامت حتى مطلع مسرح "العرش الدائم". أما الفترة الثانية العظمى في تاريخ المسرح **سمي"بعصر التعالي الخلقي أو الجلال الخلقي"**، فروح المسرح في هذه الفترة تمثلت في شيللر بوجه خاص، الذي وهب اسمه لمسرح مانها يم القومي، ثم تأتي الفترة الثالثة، تكمن في المسرح المعاصر، عد إلى:

morale ، إذ أن الأخلاق الرائعة التي تقدم على خشبة المسرح تظهر لنا الحياة على النحو الذي ينبغي أن يكون عليه حقا، كما نجده عند **شيللر** الذي نظر إلى وظيفة المسرح كمؤسسة أخلاقية، على أساس أنها وظيفة قد تطلعت على خشبة المسرح وإلى التحول لصورة أخلاقية أصيلة للحياة الاجتماعية، »وفي عام 1784 ألقى **شيللر** محاضرة بعنوان تحت عنوان**« ما هي المهمة التي يمكن لمسرح جيد أن يؤديها»** ، وهي المحاضرة التي غير **شيللر** فيما بعد عنوانها إلى« المسرح كمؤسسة أخلاقية» [1] Du théâtre Considéré comme Institution morale، عندما نشرها في مجلته "طاليا".

وفي هذا البحث يعبر **شيللر** عن رأي معروف تبناه، وهو أن أهم وأسمى مهمة يسعى إليها المسرح هي سعادة الناس عامة، ويرى أن المسرح مؤسسة ثقافية بكل ما في هذه الكلمة من معنى رفيع، وضخامة شاملة. والمسرح كمؤسسة ثقافية يسعى إلى التسلية الرفيعة، وإلى تثقيف القلب والعقل معا.[2] بالنسبة له فالمسرح قد فزا بالفعل دعوى قضائية ضد منتقديه، وإنها أكثر من أي مؤسسة عامة في الدولة، فهي دليل على الحياة المدنية ومدرسة "الحكمة العملية "، ويعتبر أكثر المفاتيح مداخل إلى الروح البشرية، فحتى أعدائه اعترفوا بأن له تأثير أساسي على الأخلاق في عصر الأنوار، وإنها« تستحق أن يكون لها التفضيل من الاختراعات الفاخرة والمؤسسات الترفيهية للمجتمع» [3] ، لذا يحدد وظيفة المسرح باعتباره تعيين« السلطة القضائية» ، إذ يعتزم وضع المسرح في نفس مرتبة مؤسسات الدولة باعتبار أن قوانين الدولة تؤثر بشكل كبير وإلى حد أنها تفرض الحدود، كما أنها ليست مستقرة ومؤكدة، وفي حين أن المسرح يشترك مع الدين بميزة ممارسة تأثير أخلاقي، وثابت وإيجابي في آن واحد.

غادمير (هانزجيورج)، تجلي الجميل، ترجمة سعيد توفيق (المجلس الأعلى للثقافة)، 1997، ص ص 154-155.

[1] لومان(باربارا) وأوبرله (بريجيتا)، عصور الأدب الألماني، الواقع ومسارات التجديد، مرجع سابق، ص 175.

[2] مصطفى (ماهر)، شيللر، حياته، وأعماله، مرجع سابق، ص 106.

[3] Martin (Matte), Jean- Jacques Rousseau et Friedrich Schiller : le théâtre sous le feu des lumières, Société de philosophie du Québec, Vol 17, N°2, 1990, p 131.

إن الدين – حسب **شيللر**– يعمل مباشرة على الإرادة نفسها إذ تربطها بصرامة أبدية، لأنها تعرف كيفية استخدام نماذج الحساسية، وأنها تعبر عن أعمق مصدر للأفكار داخل الطبيعة الإنسانية، ولتحديد هذه القوة النفسية Psychagogique للدين واستعارة "السلطة القضائية"Pouvoir Juridictionnel في عصر الأنوار، فالفن يستخدم نفس الأدوات من الخيال لذلك نجده يتنافس مع الدين، ولقد جرد اللاهوت العقلاني ديانة "القوة العظمى" التي كانت على قلب الإنسان، ولقد اختفت قوة الدين، والمكان الذي كانت تشغله هذه الأخيرة مأخوذة الآن من قبل المسرح.

فقد ورثت السلطة القضائية للمسرح الوظيفة النفسية القديمة للدين التي كانت تهيمن على الإرادة لتحل محل السلطة القضائية والدينية، فبلاغة الوعظ الديني أخذ الخطاب المسرحي مجاله « كما هو مؤكد أن التمثيل المرئي له تأثير أقوى عن تلك الرسالة الميتة أو السرد البارد، كما أن بالتأكيد فالمشهد لديه بعض آثار أعمق وأطول من هذه الأخلاق والقوانين» [1] ، لأن الآلام التي نشاهدها بالعين وتؤثر علينا بدرجة من القوة لا تقارن مع تلك التي تنتقل إلينا عن طريق الرواية أو الوصف. فالأولى تلغي دور الخيال لدينا، وبما أنها تتصل مباشرة بحواسنا، فهي تمضي من أقصر السبل إلى قلوبنا، أما في السرد الروائي فلا بد أن ينقل الخاص إلى مستوى العام أولا، ومن خلال ذلك العام فقط يمكن إدراك الخاص، وعلى هذا النحو يفقد الانطباع إذا كان جزءا هاما من قوته خلال هذه العملية الضرورية بالنسبة للفهم، وفي هذا الصدد يقول **شيللر**:« أن الحضور المباشر والحي والتجسيد اللذان ينتجان من طرف الحواس ضروريان إذا استطعنا أن نمنح تصوراتنا عن المعاناة تلك القوة هي المطلوبة لتحقيق درجة عليا من التأثير» [2]. وأن نقل السلطة القضائية الدينية إلى المسرح يأخذ بسهولة أكبر لأنه يعتمد على Topos وهذا نظرا للعلاقة بين المسرح والفقه. ولإضفاء الشرعية على المسرح في القرن الثامن عشر فغالبا ما يعزي إلى المشهد المسرحي

[1] Martin (Matte), Jean- Jacques Rousseau et Friedrich Schiller : le théâtre sous le feu des lumières,op.cit.p. 128.

[2] Schiller (Friedrich), Oeuvres de Schiller « L'esthétique », op.cit, p. 36.

باعتباره سلطة قضائية، وذلك من خلال المدافعين عنه، لذا نجد **لسينج** في مقدمة افتتاحه للمسرح الوطني في هامبورغ عام 1767، إذ يقول: «عندما لا يعاقب أي قانون أو لا يمكن معاقبته عندما يكون الشرير طاغية متعطش للدماء / عندما يكون ذلك الشخص يكره البراءة / من يجرأ على شجب ذلك؟ إنه الفن الذي لا يخاف» [1]، ومنه يصف **لسينج** المسرح "كمكمل للقوانين" Supplément aux lois، إذ يقدم عونا كبيرا للقوانين والأديان عندما تتحالف معه وهو مدرسة للحكمة الشعبية، وهذه الصفة تعطيه أكثر "كرامته العليا". وبذلك يعتقد **ليسينج** أن المسرح لا يستطيع أن يفعل بدون انعكاس مزدوج: على المؤسسة المسرحية وذلك بإدخال الفن في الحياة الاجتماعية، فبدونه سوف يتحول إلى فراغ وبدون جدوى وبالفعل فهو ينظر إلى المسرح على أنه "أسلوب تعليم مميز"، ويطمح إلى إثارة الجمهور من خلال العروض التي تتجاوز مجرد وسائل للترفيه الشعبي[2].

وهذا ما يفسر أيضا بالأهمية البالغة التي يعطيها للاعبين ولعبتهم وشخصياتهم، أما بالنسبة **لمرسييه** و**ريتشارد فاجنر**، فالمسرح بالنسبة لهم محكمة عليا ومن خلالها يتبين عدو البلاد أمام الجمهور، ويعد الفن صفة مؤسسة عامة، وقوة لإعادة إحياء الكلمة الأخلاقية للشعب. لذا يسند **شيللر** المسرح وظيفة نفسية، إذ «إن السلطة القضائية للمسرح تبدأ حيث ينتهي مجال القوانين الإنسانية » [3]، لكن هذا المكمل القانوني الذي يمثله المسرح ليس مضمونا لكي يكمل تشريعات الدولة، فهو يريد أيضا استبداله وفقا لظاهرة تخرج عن الاستيلاء على السلطة.

إن الدراما عند **لسينج** و**شيللر** شاركت في حركة محددة لسنوات 1760–1770 في عصر الأنوار الذي يرى أن السياسة تحت نيران الأخلاق، إذ نشاهد خلال هذه الفترة تفكك

[1] Zelle (Carsten), Anthropologie et Esthétique : les premiers écrits de Schiller sur le théâtre, op.cit, p.156.
[2] Lessing (Gotthold Ephraïm), Dramaturgie de Hambourg, Trad. Jean- Marie Valentin, (Paris, Edition Klincksiek, 2008), p. 02.
[3] Matte (Martin), Jean Jacques Rousseau et Friedrich Schiller, le Théâtre Sous le feu des lumières, op.cit, p. 156.

واضح جدا بين هاتين الحالتين- السياسة والأخلاق- اللتان تعتبران جانبا من جوانب السلطة، وعلى عكس تهميش استقطاب الأخلاق حول هذين المحورين، وهذا الانقسام الذي دفع المدافعين عن الأنوار بإجراء المحاكمة، باعتبار أن النقد السياسي لا ينحصر ولم يعد يستقر إلا في الحكم الأخلاقي في حد ذاته، ولكن من جراء هذا الفصل للمثل الأخلاقية والهيئة السياسية، فالمحكمة الأخلاقية تتحول إلى نقد للسياسة، ولا تظهر الانتقادات إلا عندما تكون صريحة وواضحة، وبالتالي فإنها تكمن على أساس هذا التمثل الثنائي المزدوج الذي تغلغل في هذه الحقبة.

فالقانون السياسي يرى نفسه منافسا مع الحق الأخلاقي، باعتباره ذو مكانة رفيعة بحيث تبدو السياسة الغير الأخلاقية، وكأن الأخلاق غريبة عنها وهذا ما يشير إلى نقاءها، فالقوانين الإنسانية لديها سلطة قضائية فعالة، ولكن غير عادلة، في حين أن المشهد بدون سلطة قضائية، يعد عادلا. فإن تحديد المشهد المسرحي بـ« المحكمة العادلة» [1]، إذ يحفز فن المسرح على أن لا يمنح الانفلات من العقاب على أضواء المسرح، وذلك من خلال ممارسة المؤلفين والكوميديين والمتفرجين.

ومنه يطرح **شيللر** أولا مسألة وضع المسرح الفعال في المجتمع، إذ يتساءل بقوله:« ما هو الفن الدرامي، إن لم يكن ليكون تمثيل ومحكمة هائلة » [2]، إن المشهد المسرحي لديه قوة شعرية لاستدعاء الممثلين في القصة، ويستمد الخيال المسرحي قوته من الالتزام مع "أخلاق الرجل العادي". لذا يدعم هذا الوسيط على الحساسية الجمالية، فالإنطباعات التي يولدها المشهد لها تأثيرات أعمق من الأخلاق والقوانين، وإن الوظيفة الثقافية للمسرح فوق كل القوانين، فدائرة العمل في المشهد المسرحي يتعدى نطاق العدالة والأخلاق، لأنه يرافق ما يعتبرونه غير جدير بالثقة وهي المشاعر الإنسانية، والدروس التي تنطوي تحت هذه

[1] Matte (Martin), Jean Jacques Rousseau et Friedrich Schiller, le Théâtre Sous le feu des lumières, op.cit, p. 132.
[2] Ibid. p. 132.

الانطباعات المنبثقة من هذه المشاعر تعد« كمدرسة للأخلاق لأنها تمنحنا الفرصة للممارسة أحكامنا بمعناها الأخلاقي أمام المسرح »[1]، فالدراما هنا تجعلنا نرى بوضوح الانسجام الأخلاقي للحياة الذي لم يعد من الممكن رؤية في الحياة ذاتها.

هذه القدرة على الصحوة والحكم للمسرح يظهر بوضوح في الأصل والوجهة التي يسندها **شيللر** للمشهد المسرحي، لأن مميزات هذا الأخير لا يكمن على ما هو موجود فقط، بل ما يجب أن يكون وعندما يتساوى "الوطني المتحمس والمفكر العظيم" عندئذ يمكنهم مقارنة الشعوب بالشعوب، والقرون مع القرون الأخرى، إذ يقول **شيللر**:« إذ أردنا أن يكون لنا مسرح وطني، ونصبح أمة، يجب أن يكون التواصل بين الحياة السياسية والحياة العملية، وذلك بواسطة المسرح »[2].

4-الدور التربوي الأخلاقي للمسرحية التراجيدية: مسرحية اللصوص -أنموذجا-

يصعب إدراك المغزى الفكري والجمالي لمسرحية **"اللصوص"** Les Brigands بمعزل عن معرفة التحولات الثقافية في أوربا في الربع الأخير من القرن الثامن عشر، فقد كتب **شيللر** هذه المسرحية في مرحلة بلغت الثقافة الأوروبية منعطفا مهما وخطيرا، تجسد في تراجع عصر التنوير حيث هيمنت العقل لإخلاء المكان لقدوم الثورة الرومانتيكية الجديدة التي كان يمثلها آنذاك **جون جاك روسو** في فرنسا وغوته في ألمانيا، وقد انبثقت في ذات الوقت حركة أدبية في ألمانيا تدعى "العاصفة والانطلاق"، كحركة مضادة للقيم التي طرحها عصر التنوير مشددة على دور الطبيعة والحس والمخيلة الإبداعية والموهبة وحرية الفرد، كمصادر أساسية لجميع القيم الإنسانية.

هكذا في مناخ كهذا، ظهرت مسرحية " **اللصوص**" عام 1777، وهي مسرحية استقى **شيللر** موضوعها من قصة للشاعر **كريستين شوبرت**Christian Friedrich Daniel Schubert التي تحمل عنوان "من قصص القلب الإنساني"، وتدور القصة حول ابنين لأحد

[1] Matte (Martin), Jean Jacques Rousseau et Friedrich Schiller, le Théâtre Sous le feu des lumières, op.cit, p. 133.
[2] Ibid. p 133.

النبلاء، فرقت العداوة بينهما أحدهما واسمه فيلهلم، والآخر كارل، وهو في الجامعة يطلب العلم، تحول إلى حياة المجون، ويضطر إلى الاستدانة وتصل أخباره إلى أخيه، فينقلها إلى أبيه مبالغا فيها، ويضطر كارل إلى الهرب من دائنيه والانضمام إلى الجيش البرويسي، وخوض بعض المعارك حيث يصاب فيها بجراح ويتملكه الندم ويقرر الانسلاخ عن الحياة الماضية والرجوع إلى جادة الصواب، ويرسل إلى أبيه خطابا يطالب إليه أن يعفو عنه، لكن الأخ العدو يتسلم الخطاب فيحجزه عن أبيه، الذي يظل على اعتقاده أن ابنه كارل مستمر في الظلال غارق في الفساد، ويظن كارل أن أباه لم يغفر له، ويحاول أن يشق طريق الصلاح وحده، فيترك الجيش بعد دعوة السلام ويلتحق بخدمة مزارع تتجاوز أرضه وضيعة الأب. وذات يوم يذهب هذا الإبن، كارل إلى الغابة لقطع الأخشاب فيرى أباه، ثم يرى قطاع الطرق يهجمون عليه، فيسرع إليه وينقذه من موت محقق، ويتبين أن قطاع الطرق ليسوا لمدبري الجريمة وإن كانوا أداة للجريمة التي دبرها لهم فيلهم الأخ العدو، ويتعرف الأب على ابنه الضائع، ويضمه إليه، ويتقدم كارل إلى الأب يرجوه أن يغفر جرم أخيه، فيستجيب له ويصفح عنه، وتنتهي القصة بنهاية سعيدة بعودة الإبنين إلى أبيهما [1].

وقدم **شوبرت** هذه المسرحية بقوله:« هذه القصة ليست من نسج الخيال، بل إنها حدثت بالفعل، قدمها هدية لأي "عبقري" ليضع منها مسرحية أو رواية، بشرط أن تكون لديه الشجاعة، فلا ينقلها إلى بيئة أجنبية بل يجعل أحداثها تدور في البيئة الألمانية» [2].

وبهذا تولى **شيللر** هذه المهمة الثورية ولقي متنفسا آخر، عملا أدبيا ينتقد الطغاة ومنتقدا أسلوب حكمهم، وهذا ما عبر عنه شوبرت في قصائده، بعدما سجن في قلعة "هوناسبرغ" وفي هذا السياق يقول:

« هاهو ذا في القبر رفات الأمراء ذوي الكبرياء

[1] مصطفى (ماهر)، شيللر، حياته وأعماله، مرجع سابق، ص ص 59-60.

[2] المرجع نفسه، ص 60.

وكان من قبل أصناما في عوالمها

بقايا ممددة، وبريق رهيب

من نور باهت يضيئها

هنا ترقد جماجم انمحت نظراتها

وكانت من قبل في علياء ترنو بالوعيد لمن دونها.

وكانت الإنسانية تحمل الرعب والفزع،

لأن إيماءاتها كانت تعني الحياة والممات » .[1]

لذا وجد **شيللر** أن أشعار **شوبارت** هي المبتغى الذي أراد الوصول إلى تحقيقه، وملاذا من الظلم والطغيان اللذان تعرضا لهما، ومن ثمة فإن مسرحية "**اللصوص**" لشيللر تعكس عن الازدواجية والتأرجح بين التنوير المحكوم بالعقل، وبين فوضى الحرية المطلقة، وإن البحث عن الحرية هي بمثابة القوة الدافعة وراء مجمل الآثار الشعرية والدرامية والفلسفية للشاعر، فقد كانت نصوصه الفلسفية على وجه الخصوص، تبحث عن موضوع التفاعل المركب بين السياسة والأخلاق وصعوبة الخيارات الأخلاقية.

ويثير **شيللر** في مسرحية اللصوص العديد من الأمور المقلقة، فهو يتشكك ويثير أسئلة حول الخطوط الفاصلة بين الحرية الشخصية والقانون، فضلا عن بحثه العميق في موضوع متعلق بسيكولوجية السلطة، فهو ينتقد بشدة رياء الطبقة الحاكمة والمؤسسة الدينية وعدم المساواة الاقتصادية على حد سواء في المجتمع الألماني، لقد أنجز **شيللر** نصه المسرحي الأول وهو ما يزال في عقده الثاني، وشهد أول عرض له عام 1781، وقد وصفت المسرحية حينها أول عمل درامي أوروبي، كتب قبل أوانه، وتجري أحداث المسرحية في ألمانيا في خلال القرن الثامن عشر ويستغرق زمن أحداثها سنتين.

[1] مصطفى(ماهر)، شيللر، حياته وأعماله، مرجع سابق، ص 75.

1- مأزق العلاقة بين الحرية والمسؤولية في مسرحية "اللصوص" لشيللر

إن الشخصية الرئيسية لكارل مور الذي هو طالب جامعي مثالي، يغادر قاعة الدرس في لايبزغ لينضم تبعا لنموذج روبن هود **لروسو** إلى عصابة اللصوص وقطاع الطرق، تتخذ من غابات بوهيميا مقرا لها، تمرد كارل مور ضد إنسانية، ومجتمع فاسدين، الغلبة فيها للظلم والكراهية، وقد كان مؤمنا بطيبة الطبيعة، لذا صرح قائلا:« يوجد تناغم كبير في الطبيعة، فلم هذا التنافر في عالم العقل» [1]، هذا الأمر جعله يقطع صلاته مع المجتمع الإنساني، ولجأ إلى أحضان الطبيعة وأصبح رئيس عصابة من اللصوص، وهي مجموعة قائمة الحرية الطبيعية، تمثل هذه الرؤى أفكار "حركة العاصفة والانطلاق" كما أنه يعتقد أن العدالة لا يمكن أن تتحقق وتترسخ إلا عبر التمرد على السلطة وخرق قانونها السياسي والأخلاقي، لذا ارتكبت هذه الجرائم كلها من أجل تجديد المجتمع الشرعي وتطهيره من الرذائل التي تنهشه، إنه أراد أن يكون حسيبا ورقيبا، ينصف المظلومين وينتقم لهم، ولذا فهو لا يضرب سوى نبلاء الأرياف الذين يستعبدون الفلاحين والمحامين الذين، يدافعون عن القضايا الجائرة.

وإن كارل لا يتقن السرقة ولا القيام بعمل شرير إلا من باب حبه لفعل الخير، وهنا تقف هذه الشخصية السامية في وسط المسرح، باعتباره كائنا متفوقا على كل محيطه، إنه يضيء على رفاقه اللصوص، ويطمح لتجديد البشرية، بحجة أن يجد آفاقا لمقياس، وليس الانغماس في الحاجات المادية للقرن. عن كارل الذي يملك روح عظيمة وشخصية جميلة، إنه ينجز في هذا العالم ما يخفيه من البطولة فيه، ويطمح إلى عظمة الروح، ولا يتنازل عن أي شيء، بل يطلب كل شيء [2]، وفي هذا الصدد يقول كارل: « يريدون إرغامي على ضغط بدني في قماط، وإرادتي في قوانين، لقد أفسد القانون كل شيء بأن فرض خطوة الحلزون على من

[1] شيللر(فريدريك)، اللصوص، مصدر سابق، ص 45.

[2] Mees (Martin), Pour une interprétation- philosophique du sublime dans le théâtre de Schiller « Di Rauber » Di Jungfrau Van Orléans, Etudes germaniques, Paris, Editions Klincksiek, N° 275, 2014, p 302.

كان يستطيع أن يطير كالنسر، فإن القانون لم يكون بعد رجلا عظيما، بينما تكون الحرية عمالقة وكائنات خارقة للعادة» [1].

وبهذا المعنى، تظهر شخصية كارل بعدم ارتباطها بإرادة شريرة لا ترمي سوى إلى الإيذاء وهذا ناتج عن تأثير الظروف المحيطة، وكذلك نتيجة إكراهات، وأشياء خارجية لا إرادة لها، ويصرح **شيللر** في مقدمته الثانية، بأن كارل تحدده الظروف التعيسة، ولولا الظروف الخارجية من قبل وجود رفاء السوء، وكذا مؤامرات أخوهن لما أصبح هذا البطل مجرما قط. إضافة إلى عصره الفاسد المنحط الذي في نظره« أنهم يجعلون الطبيعة النقية حبيسة خلق متاريس الأعراق التافهة، ولا يجرؤون على شرب نخبها مرة واحدة» [2]

إن مسرحية "**اللصوص**" **لشيللر** تتضمن ثلاثة نزاعات:

أ- النزاع الأول

يدور في إطار عائلة الكونت بفون مور، بين كارل وشقيقه الأصغر فرانتس، فكلاهما متمردان، غير أن نوايا كل منهما مختلفة، ففيما يسعى كارل من خلال تمرده هو تشديد على نظام أخلاقي مثالي من خلال أنقاض السلطات الجائرة، يسعى فرانتس باعتباره رجل عقل محض، إذ أصيب بحالة تضخم في العقل وتصلب في القلب، إذ يتصف بعقل ثاقب ومهارة جدلية نادرة، إذ يشعر بالغيرة من البطل، إذ أنه يرى نفسه عبقري بين الرجال، ولكنه في الحقيقة محتقر من محيطهم، إذ يفتقر للشجاعة والإرادة، وبالأحرى فهو رأس في العالم الحسي، يسعى إلى الحاجات المادية فقط، فروحه تطوق فقط إلى الرداءة التي تغلغلت في أعماق طبيعته [3].

[1] شيللر(فريدريك)، اللصوص، مرجع سابق، ص 46.
[2] المرجع نفسه، ص 87.
[3] Mess (Martin), Pour une interprétation- philosophique du sublime dans le théâtre de Schiller, op.cit, p. 377.

ويسعى فرانتس وباسم العقل إلى تثبيت سلطته عن طريق استخدامه للقوة والخديعة ضد كل الروابط العائلية المقدسة، ويحوك دسائسه حول شقيقه الغائب عن المنزل، فتلفيقه للرسالة التي يتلوها على مسمع والده الطيب، والتي تتضمن انصرافه عن الدراسة في لايبتزغ وغرقه في الشهوات والديون وغرضها تشويه سمعته لأجل حرمانه من الإرث، فضلا عن احتمال إعراض خطيبته آماليا عنه. يقول فرانتس: «هل بكيت ابنك بما فيه الكفاية؟ ويبدو لي أنه ليس لك غير ابن واحد يرد عليه أبيه (مور) قائلا: كان ليعقوب اثنا عشر ولدا، لكنه بكى بدموع دامية على ابنه يوسف» [1].

وبالإضافة إلى أن فرانتس يدعي القدرة على التخلص من والده باستخدامه لطاقة ذكائه فحسب، فهو لن يلجأ إلى الخنجر ولا إلى السم، بل إلى سلاح نفسي استلهمه من معرفته بعلم النفس الفيزيولوجي، الذي تعلمه على يد الفلاسفة والأطباء، إذ يقول:« الفلاسفة والأطباء علموني بأية دقة تتلاقى مظاهر الروح وحركات الآلة الإنسانية» [2].

كما حاول فرانتس أيضا، أن يبعد آماليا عن أخيه كارل، وهذا يعني أنها هي أيضا كانت تشعر بأن فيه شيء خارق، فقد ترك كارل في قلب آماليا خطيبته من الذكرى ما يجعلها مستعدة لاحتضانه حتى غن كان لن يعود، أما هي فإن دورها وقوامها يتأكدان– في إطار البطولة– عن طريق وضعها الغير الملتبس إزاء فرانتس الذي توخى منه الحذر بشكل غريزي، وإن إخلاصها لكارل وصفاء روحها ونزاهتها يساهمون في إنقاذ الرجل الشاب الذي لا تضعه القلوب الصافية في موضع شك، على الرغم من أكاذيبه العديدة، فهي تؤمن بقوة البداهة:« من المحال أن يصبح كارل ما قلته للتو » [3].

[1] شيللر، (فريدريك)، اللصوص، مصدر سابق، ص 22.

[2] المصدر نفسه ، ص 76.

[3] المصدر نفسه، ص 159.

ب- النزاع الثاني

يدور النزاع الثاني بين كارل وبعض أعضاء عصابة اللصوص التي ينتمون إليها، من جانب آخر، بسبب نزعاتهم المتمثلة في قتل النساء والأطفال والشيوخ، وحرق المدن والتي تتعارض ومشروعه الأخلاقي، هنا يظهر كلام كارل عن انفعاليته المفرطة، وعن ازدواجية طبيعته العميقة في آن واحد، إذ ينطوي على رجلين مختلفين، فمن ناحية، هناك رجل عاطفة وتحدي، يتحلى بعبقرية متهورة، يتباهى بقوته ويعشق العظمة والحياة المحفوفة بالمخاطر.

ومن جهة أخرى، نجده كائن عاطفي، طيب القلب ومتدين بحركة الواجب الأخلاقي، فالأول يتدفق ينحصر في الشتائم ضد عصره الفاسد والمنحط، أما الرجل الثاني، فليس لديه سوى أمنية، ألا وهي العودة إلى أبيه الذي سيعفو له عن أخطائه بالتأكيد، وإلى خطيبته التي يحبها.

لإنغماس كارل في دائرة العنف التي أراد أن يتجنبها، وتشعره بخيبة أمله في تحقيق مشروعه الأخلاقي، وتؤدي محاربة الظلم إلى آثار العنف الذي يسبب في ولادة الظلم الأكبر، وسحقته القوى نفسها التي أراد استخدامها في سبيل الخير، لكنه اعتبر وهم بوجود تمزق تراجيدي بين نهاية مثالية عليا، ووسائل دنيوية أراد تحقيقها. ونستخلص أيضا أن للعصابة تعمق أكثر عند تحرير رولز، وهو أحد رفاقه الأكثر إخلاصا له، وعندما يبرز شخصيا داخل العصابة فإنه يهذي من الانفعال والتعب ويرتمي أرضا فيلزم الصمت مدة طويلة، في حين أن رفاقه يحكون بعض الفظائع، التي ارتكبوها في المدينة الهادئة، ولا يلبث البطل أن يشعر بالخجل من سلوكه لدى سماعه وهذا لدرجة أنه قال« أنه سيتخلى عن مشروعه المجنون» [1]. ويحاول مور كلما استيقظ الوعي في داخله لابد أن يتخلص من عقدة الأقدار، التي تشحد حول عنقه، لكن الظروف تقف عقبة أمامه، فيبقى ملازما ومخلصا لعصابته. وحين يكتشف كارل مكائد شقيقه بشأن الرسالة المزورة، وكذلك محاولته الدنيئة في استمالة قلب آماليا بالقوة،

[1] شيللر، (فريدريك)، اللصوص، مصدر سابق، ص 172.

فيقرر الثأر منه، إلا أن رجاله يعثرون عليه منتحرا، وهكذا تكتمل دائرة الإحباط ليبدأ النزاع الثالث الرئيسي.

ج- النزاع الثالث والرئيسي

يعتبر النزاع الرئيسي في مسرحية اللصوص بمثابة نزاع ذاتي يعيش في أعماق كارل، لسماعه لدسيسة أخيه آمرا اللصوص أن بفرانتس، قائلا:« اقتلعه من فراشه إن كان نائما أو بين أحضان الشهوة، وجره بعيدا عن المائدة، كان يسيل السكر، وانتزعه من صليبه إن كان جاثيا للصلاة، لكن أقول لك وألح بكل دقة، لا تأتي به ميتا» [1].

لكن كارل يحط نفسه في وهم أيضا، إذ تصور بأن عقاب أخيه فرانتس سيعطي لثورته معنى إذ يكتشف أنه يمكن للعفو أن يكون بمثابة الشكل الأسمى للأخلاق، أكثر من العدالة نفسها، وعندما يخبروه بانتحار أخيه، فإنه يحمد السماء ويشكرها لأنها حذرته من ضرورة محاكمة أخيه فرانتس، لأنه لا يمكن للبطل أن ينفذ من عملية قتل أخيه، وتلك العملية التي كانت ترعبه، لأنها فعل ملعون وإثم.

قد تعاملت مسرحية "**اللصوص**"مع حدث الخيانة بطريقة أكثر عمقا وإحساسا، لأنها جنبت إقامة مجابهة مباشرة بين البطل كارل والخائن فرانتس، فقد عاد كارل إلى نفسه لكي يقدر حجم الأخطاء التي تسبب بها فعل فرانتس، وحتى شكاوي آماليا لا تثير فيه في بداية الأمر أي إحساس، لكن عندما تؤكد الفتاة الشامة للبطل حبها له، يرق لقب كارل وكأنه يعتقد أنه ضحية هذا الحب، ويرفض كارل أن يحقق السعادة، إذ يقول: «أنا أنتم الجميع ! وليتحطم العالم بأسره »![2] ويعرف عن نفسه كرئيس للعصابة فيموت أبيه ويتذكر جرائمه مما يؤدي به لرفض حب آماليا، وبهذا يأمر أصدقائه بقتلها، ولا يتهم كارل أصدقائه الذين زجوا به في مشروع لا مخرج منه، فهو لا يتهم إلا نفسه، وضياعه، فقد اعتقد أنه يستطيع أن ينصب

[1] شيللر (فريدريك)، اللصوص، مصدر سابق ، ص 193.
[2] المصدرنفسه، ص 220.

نفسه حسيبا محبا للعدل يثأر للمظلوم، وأن تبشيره الرومانسي بالعدالة لم يكن سوى إشارة للخيبة التي أحالته إلى إنسان منبوذ، لكن فشله دليل على خطأه، وقد حاول تحقيق الحق، وأراد فعل الخير لكنه لم يرتكب سوى الشرور، وأراد إحلال النظام الأخلاقي في العالم، لكنه عمل على هدمه. أما فعل اتهام كارل لنفسه يصل الى ذروته في تأكيده المكابر، إذ يقول:« إن رجلين مثلي يكفيان لتدمير كل بناء العالم الأخلاقي» [1]، ويضيف أيضا:« يا للقدر السيئ، كم كنت أحمقا حين ظننت أنني أستطيع إصلاح العالم بمساوئ، وأنه بمقدوري تشييد العدالة من خلال الفوضى، وكنت اسمي ذلك حقا وانتقاما ... وأخيرا كل ما يحدث لم يكن سوى لعبة عابثة، كارل: أوه !يالي من أحمق، حين تصورت أنني سأصلح العالم بفظائعي، وسأحافظ على القوانين بالفوضى ! كنت أسمي هذا انتقاما وحقا ... لكن هذه ليست إلا صبيانيات عابثة »[2].

وهذا ما كان يدعو إليه أي الاستسلام للسلطات، إذ يقول كارل:« سأسلم نفسي بنفسي إلى العدالة» [3]، وبتسليم نفسه للعدالة سيظهر البطل عن طريق فعل حر، وهو الفعل الوحيد الذي يمكن أن يتخذ في نظره قيمة، إنه ينوي الاضطلاع بشكل كامل وبمسؤولية واعترافه بأخطائه وجرائمه، فالجريمة لا يمكن أن تطور العالم.

وهنا تجدر المقارنة بين كارل وفرانتس، باعتبار الأول نبيل في هدفه، والآخر ماكر، إلا أن السبيل الذي يسلكه الاثنان يجعلهما متساويين في التمرد صوب تخومه المهلكة، لكن يوجد خط رقيق يفصل بينهما، فكارل لا يعي إثمه إلا بعد فشل مشروعه الأخلاقي، وما استسلامه للسلطات إلا نوع من التفكير بذنوبه.

وفي حين يدرك فرانتس ومنذ البدء، بحجم خطاياه، وفي الوقت الذي يشعر فيه كارل بالأسى لمنظر القتلى من الأطفال والنساء والشيوخ، وينظر فرانتس إليهم كما لو أنهم ذبابا

[1] شيللر (فريدريك)، اللصوص، مصدر سابق، ص 226.
[2] المصدر نفسه، ص 226.
[3] المصدر نفسه، ص 227

يتسلى بقتلهم الصبية العابثين، وهو حتى في لحظة موته حين تتوفر لديه فرصة التكفير عن خطاياه، فحينئذ يدرك أنه لا جدوى من تأنيب الضمير بعد فوات الأوان، وحبذا الانتحار حلا لمعضلته الأخلاقية.

لذا فإن كارل هو الذي يفوز بمفرده بمقام البطولة، إذ يقبل بالأخص أن يستخرج النتائج من الإلزامات الحتمية التي تفرضها عليه الخيانة، ويختار وسيلة موته بأفضل طريقة. إذ اختار الموقف الذي يجب عليه أن يتخذه لينفذ بنفسه، ولكي يكون فاعلا فقد رفض الانتحار، وفي الأخير اكشفت هذه البادرة الأخيرة عن طيبته وسموه، ويتأتى ذلك بقوله:« إني لا أذكر أنني تحدثت، وأنا قادم إلى هاهنا، مع عامل باليومية، فقير مسكين عنده احد عشر ولدا حيا، وقد أعلنوا عن مكافأة قدرها ألف لويس من الذهب- لمن يسلم حيا اللص الكبير- وهكذا يمكن مساعدة هذا الرجل» [1]. صحيح إن ثورة كارل مور توقف فجأة بلا نتيجة، لكن البطل أقر بالذنب ومسؤوليته، وإن الحقيقة التي كان كارل يجهلها والتي لم يكتشفها إلا بعد أن دفع ثمنها بارتكابه أخطاء مأساوية، وبالتالي فأن القوانين ضرورية لإحلال النظام الأخلاقي في العالم. لكن المفردات التي مجد فيها كارل تظهر بأن القوانين التي اعترف بشرعيتها هي في ذهنه قوانين عادلة، منبثقة من الحرية، وليست كتلك القوانين التي زيفها الطغاة، لتخدم مصالحهم فخلدوا تحت غطاءها سيادة التعسف والاستبداد.

وبهذا تصبح الحرية عند **شيللر** من خلال مسرحية "**اللصوص**" المعيار المحدد للحكم على السامي، فالرجل الحر السامي الذي نجده في شخصية كارل، وضع إرادته فوق حدودها الحساسة لتكريم المثل العليا، ولخوض للمعركة ضد حالته حتى ولو لم يتمكن من الفوز بها، فهو بطل يتحرك نحو السامي الغير قابل للتحقيق.

وفي هذا السياق يقول **لورو** في مقدمته في كتاب **"رسائل في التربية الجمالية للإنسان"**، إن كارل مور هو بطل دولة يستطيع فيها العباقرة، أي المواطنين الأقوياء الذين

[1] شيللر (فريدريك)، اللصوص، مصدر سابق، ص 226.

تحركهم دينامية قوية خلاقة، أن ينشروا قوتهم وعظمتهم الأصلية، ويضيف بلهجة صارمة « لم يؤهل القانون بعد رجلا عظيما، لكن الحرية تخلق جبابرة وكائنات خارقة» [1].

وهكذا، فإن البطل يستخدم العنف ويدمر المجتمع القانوني والنظام الشرعي، ويحلم كارل أن يبني على أنقاض الدولة القديمة مجتمعا بحجم تطلعات الأفراد الأحرار، ففي مسرحية "**اللصوص**"يحتج **شيللر** ضد الدولة التي تجعل الأفراد كآلة وتقتل المبادرات وتشلها بتشريع القوانين حول الأشياء كلها.

فإن التطور الذي أبعد الشاعر عن النهج الثوري بدأ عنده منذ أن كتب "**اللصوص**"، فما إن حلت عقدة المسرحية حتى ابتعد بصورة كاملة عن العنف، وبهذا لم يعد **شيللر** يقترح تدمير المجتمع بالعنف، إذ يتعين على المجتمع الجديد الذي ينبثق من المجتمع القديم، وكلما ارتقى الأفراد عن طريق التربية والأخلاق إلى مستوى التوازن الجمالي، يجب أن تنتج عملية إبدال بطيئة ومستمرة تؤدي إلى خلق دولة جديدة من قلب المجتمع القديم الذي يتحول شيئا فشيئا عن طريق التجدد الداخلي للمواطنين، وهكذا فإن المثل الثوري الأعلى في مسرحية اللصوص يستبدل بمثل إصلاحي عن طريق التربية والأخلاق.

4-الجانب الديني في مسرحية اللصوص لشيللر

تعتبر ترجمة **مارتن لوثر** Martin Luther للإنجيل من أهم الأعمال التي قام بها، باعتبارها مركز وأساس تعاليمه، وقد قدم مارتن لوثر لبلده في اللغة الألمانية أول أنموذج لنثر عبقري، لكي يكون متاحا ومفهوما لكل إنسان، وبهذا فقط يستطيع الإنجيل أن يصبح الأساس الذي يستند إليه الفرد في المسائل التي تتعلق بالإيمان.

وفي عام 1534 طبعت أول ترجمة كاملة للإنجيل، إذ اعتمد فيها لوثر على النصوص الأصلية باللغة العربية واللغة اليونانية القديمة، وترجمته للنص المقدس إلى لغة تهتم بالحس اللغوي الشعبي، لذا اعتبرت ترجمة التوراة بمثابة المصدر الحي الذي استلهم منه أكبر الكتاب

[1] Schiller (Friedrich), Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme. op.cit, p. 53.

الألمان في عصر التنوير. وبهذا قد أثر **لوثر** في اللغة الألمانية تأثيرا كبيرا، وكما ساهم في تشكيلها وذلك في ظهور تيارات تنادي إلى توحيد اللغة ومطالبة بضرورة الكتابة بلغة شعبية واضحة، ومفهومة، وبانتشار أعماله قد ساهم أيضا، في توحيد اللغة الألمانية وذلك في طريقة نطقها وتصريف الأفعال والأسماء وتركيب الجمل.

وإلى جانب ذلك، بقيت هذه الترجمة للنص المقدس ماثلة في ذهن طائفة من الكتاب وذلك من خلال أعمالهم المسرحية، التي اتسمت بالتعاليم الدينية والأخلاقية، لذا كانت الموضوعات تدور حول العهد القديم والجديد (سوزانا– يوسف– الابن الضائع– توبياس)، فقد كانت المسرحيات تساند الكنيسة في أهدافها الأخلاقية والتعليمية، وتسترشد بالتراث المسيحي، كما نجد أخرى تتبع التراث الكلاسيكي [1]. إن تطور الأدب في عصر الحساسية* نجده أيضا من خلال التراث المسيحي من المشاعر الدينية وحب الغير والتأمل المحب بمظاهر الطبيعة، لذا اتسمت مسرحيات عصر التنوير بصرامة الشكل والفصل الحاد بين الكوميديا والتراجيديا، ومن أبرز المسرحيين نجد **كلوبشتوك** Friedrich Gottlieb Klopstock "شاعر المسيح"، كما نجد أيضا **غوتهولد إفرايم لسينج** Gotthold Ephraïm Lessing في مسرحية " ناتان الحكيم" والتي استمد مادتها من الأديان الثلاثة (الإسلام والمسيحية واليهودية)، وتدور حول شخصيات ثلاث تمثل كل منها الأديان السماوية الكبرى: سلطان السراسنة العرب، صلاح الدين، واليهودي ناتان، وسيد المعبد الذي يمثل الديانة المسيحية [2].

[1] باومان (باربارا) وأوبرله (بريجيتا)، عصور الأدب الألماني، تحولات الواقع ومسارات التحدي، مرجع سابق، ص 100

[*] **عصر الحساسية:** يبدأ من النصف الثاني للقرن الثامن عشر: وقد شرح (ج. ك ادلونج) في قاموس كلمة حساس:

– القدرة على أن تتكون لدى الشخص مشاعر حساسة، ويكون سريع الثأر، حساسا لكل شيء أو متعدد المعاني.

– القدرة على إثارة المشاعر الحساسية، عد إلى:

باومان (باربارا) وأوبرله (بريجيتا)، عصور الأدب الألماني، تحولات الواقع ومسارات التجديد مرجع سابق، ص 123.

[2] باومان (باربارا) وأوبرله (بريجيتا)، عصور الأدب الألماني، تحولات الواقع ومسارات التجديد مرجع سابق، ص 140.

ولقد تجلى لهؤلاء، هذا التأثر على صعيد و المشاعر والأفكار والأساليب التعبيرية ولو نعود إلى نشأة **فريدريك شيللر** ستبين لنا مدى تأثره بالتوراة، لأنه نشأ في ظل تربية دينية ملتزمة، وكانت روحه مثلما كانت أخته التي تكبره "**كرستوفين**"مليئة بالتقوى، لذلك تجسدت الميول الأولى للطفل في رغبته ليصبح قسيسا، إذ درس في كتب المتون الدينية على طريقة السؤال والجواب Catéchismes، أو الكتب الدينية المتزمنة[1].

إلى جانب ذلك، درس مبادئ اليونانية وقليلا من اللغة العبرية، وتجلى تفوقه في نظم الأشعار اللاتينية، وفي الوعظ باللاتينية. وفيما يخص الآثار الأولى فقد استقى الشاب **شيللر** الشكل والمضمون من المصدر نفسه، وفي المسرحيات التي تلت، يزخر الأسلوب واللغة خصوصا بالعبارات والصور والذكريات التوارتية، لكننا نلمس حضور التوارة في الوقائع والأفكار أيضا. فإن موضوع "**اللصوص**" يشبه إلى درجة كبيرة القصة أو الأمثولة المقدمة في حكاية "**الابن الضال**"L'enfant prodigue* والتي أشار إليها **شيللر** بعدة تلميحات.[2] ولو قارنا بين ما أتى في رواية **" الابن الضال"** وفي الفصل الثالث من **"اللصوص" لشيللر**، نجد مدى التشابه في المضمون، ومدى تأثر **شيللر** بالتوراة. مثل **"الابن الضال"**:

أقوم وأذهب إلى أبي وأقول له: يا أبي، أخطأت إلى السماء وقدامك ولست مستحقا بعد أن أدعى لك ابنا، اجعلني كأحد أجراك فقام وجاء إلى ابنه، وإذا كان لم يزل بعيدا رآه أبوه، فتحن وركض ووقع على عنقه وقبله، فقال له الابن: يا أبي، أخطأت إلى السماء وقدامك ولست مستحقا بعد أن أدعى لك ابنا. فقال الأب لعبيده: اخرجوا الكلة الأولى وألبسوه وجعلوا خاتما بيده.

وفي الفصل الثالث من **"اللصوص"** اقتبس كارل مورو أفكار عديدة من إصحاح **"الابن الضال"** في التوراة، إذ يقول:

[1] شيللر (فريدريك)، اللصوص، مرجع سابق، ص 56.

[*] **الابن الضال:** جاءت في الإصحاح الخامس عشر من الإنجيل " العهد الجديد " للوقا".

[2] عباس(بشرى)، فلسفة الجمال والفن عند فريدريك شيللر، مرجع سابق، ص148.

«أوه! لا ليتني عدت إلى بطن أمي لا ليتني أولد من جديد على شكل شحاذ ! كلا، بل ألتمس أكثر من هذا أيتها السماء! وأن أكون واحد من هؤلاء العمال باليومية، أود أن استهلك نفسي بالألم والمشقة، حتى يتفجر الدم من أصدافي –ابتغاء الظفر بلذة قيلولة هادئة، وسعادة دمعة وحيدة[1]. وإلى جانب ذلك، وفي قصته يكمن حلمه و يصور فرانتس مور في الفصل الخامس من **"اللصوص"** لوحة حية لليوم الآخر، وهي لوحة رسمها شيللر بألوان مستعارة من الكتابات المقدسة، ولا سيما في مشهد نهاية العالم، إذ يقول:« فجأة في نومي، جاءت ضربة رعد شديدة، فقرعت أذني، فقمت وأنا أترنح، ولاح لي أني أرى كل الأفق يشتعل بنار شديدة، وأن الجبال والمدن والغابات تنصهر انصهار الشمع في التنور، وإن إعصار مزمجرا يكنس البحر والسماء والأرض، ولاح لي أني أسمع أبواقا من النحاس تصوت صائحة: أيتها الأرض أخرجي أمواتك، أخرجي أمواتك... هذه صورة شبيهة بيوم الحساب» [2].

إن أسلوب **شيللر** وعباراته التوراتية التي نجدها ف"**اللصوص**" وحتى في أعماله الأخرى، لم تكن وليدة الصدفة وإنما جاءت محصلة ضرورية لتربيته الدينية، ولقد وفرت له التوراة مصادر لا حصري لها من المترادفات للتعبير عن الخير والشر، وزرع الإحساس بالفرح واللذة الرهيبة والألم. وبالتالي،إن موضوع الإخوة العدو، الذي طوره **شيللر** في مأساة **" عروس مسينا"** La fiancée deMessine كنموذج مستوحى من الكتاب المقدس ومن الأسطورة اليونانية، وكان قد استخدمها بالفعل في مأساته الأولى **" اللصوص"** لكن بطريقة مخالفة[3].

فإن لغة **شيللر** الدينية في مسرحياته الدرامية الأولى، بمفرداتها المتأثرة بالمعتقدات العبرية والتي تقارن بين أسماء خاصة وبين الديانات الوثنية، وبعض مظاهر الميثولوجيا القديمة فالآثار التي كتبها في عهد الصبا تقدم لنا أمثلة عديدة عن هذا الاقتران المتباين، والطابع المتضارب للازدواجية هي علامة واضحة لفكر **شيللر**، والتي أصبحت المبدأ

[1] شيللر (فريدريك)، اللصوص، مصدر سابق، ص 139.

[2] المصدر نفسه، ص ص 201 – 202.

[3] Giovanna (Piana), Conflit et Dialectique des sentiments sans la fiancée de Messine, de Schiller, Paris, les études philosophiques, N° 77, 2006, p.38.

الهيكلي للدراما، والتي تؤدي إلى تكوينات عديدة، تتجلى في الازدواجية وفي تشابك التاريخ والأسطورة من خلال العمل الدرامي في العصور الوسطى، وصور الأساطير الكلاسيكية والدينية[1].كما أن السرد الذي لا يخفي في إلهامه العاطفي، إلى الاستناد للتفصيل الذي تقدمه الأسطورة في المأساة اليونانية، وفي هذا الصدد يقول **شيللر**:« استخدمت الدين المسيحي والأساطير اليونانية، وأمزجناها معا: حتى أنني تذكرت بعض الذكريات عن الخرافات، لكن نمت هذه الأديان الثلاثة معا وتحدثت بمعنى، إما من خلال وجودهم أو من خلال معالمهم» [2].

ثالثا– المشروع الاجتماعي السياسي في الدولة الجمالية

تتشكل مسألة السياسة والحياة الاجتماعية من أهم العناصر التي لا مفر منها، لتعريف الحرية الإنسانية، باعتبار أن العلاقات الاجتماعية داخل الدولة في إطارها السياسي ضرورية للحفاظ على ماهية الإنسان – الجسدية والأخلاقية –والذي يعيش بشكل طبيعي لضرورته داخل الدولة، ويقول **شيللر** موضحا هذه الفكرة:« يعود الإنسان إلى حالة الوعي بذاته وهو يخرج من حالة النعاس، داخل حياته الحسية، ويتعرف على نفسه كإنسان وينظر إلى من حوله وذلك من خلال تواجده داخل الدولة، ولقد قذفت به إكراهات الحاجة داخل هذا الوضع قبل أن يختار ذلك بنفسه» [3]، إن هدفه هو بناء دولة اللاعنف وتحقيق الحرية السياسية والمدنية المستدامة، لتحقيق إنسانية سعيدة ومثالية، وللوصول إلى التحصل على شخص المجتمع الوضعي الذي يؤدي في نظره بالنهاية إلى التحلل والتفكك جراء الانحطاط الأخلاقي للإنسان، بحيث تتعايش بربرية النخب مع الوحشية التي تحتفظ بالإكراه والقوة والضرورة، وليست قائمة على التواصل الاجتماعي.

[1] Giovanna (Piana), Conflit et Dialectique des sentiments sans la fiancée de Messine, de Schiller, p.38.
[2] Ibid. p . 39.
[3] Schiller (Friedrich), Les Oeuvres dramatique de Schiller,op.cit,p. 80.

فالأفراد أضحوا بأجهزة داخلية في آلية الدولة الحديثة، وهم محكمون بالقيام بمهمات جزئية والتي لا ينجزونها بكامل إنسانيتهم، وحتى الدولة تفرض عليهم الطريقة التي ينبغي عليهم ابتاعها في ممارسة نشاطاتهم، فقد أصبحت محركا لآلية مجردة والتي لا توجد فيها علاقة بين الأخلاق والقانون، فإن الدولة كانت غريبة كل الغرابة عن مواطنيها ويوجد تجمعات من ممثلين ووسطاء بينهم، لكنهم لا ينقلون واقع الأفراد على حقيقتهم، وتتعامل معهم كما لو أنهم ليسوا كائنات عاقلة، ويقول بخصوص هذه المسألة:« ولا يسع للمحكومين إلا أن يستقبلوا ببرودة القوانين التي لا تعنيهم إلا قليلا، ثم إن السأم من الإبقاء بواسطة الدولة على وشيحة ضعيفة والأثر في تلطيف الإنسانية، وبذلك سيؤدي بالمجتمع في النهاية إلى التحلل والتفكك، وإن تجرأ الفكر والنشاطات وهذا ما مكن من اكتشاف حقائق جديدة، وكذلك الإسهام في التطور، لكنه حكم على الأفراد أن يعيشوا حياة ناقصة ومشوهة، ولا يمكن بعد ذلك أن يكون هذا التجزؤ حقيقة» [1].

إن السياسة عند **شيللر** لا ترتبط فقط بالجماليات والأخلاق، ولكن تتعلق أيضا بفلسفة التاريخ إذ اعتبرها أساسا لحل المسائل الاجتماعية لعصر الثورة[2]، كما أن فلسفة التاريخ التي تبناها تكتسب سمة أخرى وهي أن الثقافة الجمالية مهمتها بناء الإنسان الممزق، وذلك في إبراز الوظيفة بين العقل والعاطفة، وبين العالم الظاهري والعالم العقلي، وبذلك فإن فلسفة التاريخ الجمالية تستقي منها جميع هذه المسائل ومطلقاتها.

ومن جانب آخر، نجد ارتباط السياسة بفلسفة التاريخ عند **شيللر** من زاوية وجود ثلاث لحظات أو درجات للتطور، إذ لا بد أن يمر بها وبحسب ترتيب محدد لكي يتم إنجاز دورة مصيرهما، ويمكن لأسباب متصلة بتأثيرات خارجية بالإرادة الحرة للإنسان أن تقلص هذه المرحلة أو الأخرى، لكن لا يمكن أن يتم القفز على واحدة منها، كما أنه لا الطبيعة ولا الإرادة أن تقلب نظام تسلسلها، وتتابعها يقول موضحا ذلك:« في الحالة الفيزيائية يكون المرء

[1] Schiller (Friedrich), Les Oeuvres dramatique de Schiller,op.cit.p.30.

[2] عدنان(رشيد)، دراسات في علم الجمال، ط1، (بيروت: درا النهضة العربية للطباعة والنشر، 1985)، ص 58.

بكل بساطة خاضعا لقوى الطبيعة، وفي الحالة الاستطيقية يتحرر منها، ومع بلوغ الحالة الأخلاقية يصبح مسيطرا عليها» [1].

وتحسب كل مرحلة من هذه المراحل بمثابة التقدم في التفكير، وهنا ترتبط سياسة **شيللر** بفلسفته في التاريخ وتصوره لتقدم العقل في العالم، كما يتوافق في النظام الاجتماعي مع كل منظمة سياسية معينة، وذلك عندما كان الإنسان مجرد كائن مادي تحركه حياته العاطفية أوفهمه الخاص، فإنه لم يستطيع أن يشكل مع الآخرين أي دولة، لذا نتساءل عن: أي شيء هو الإنسان قبل أن يثير فيه الجمال، المتعة الحرة وتدجن الصورة الهادئة ووحشية حياته؟

إن الإنسان في الحالة الفيزيائية على حد تعبير شيللر:« كائن مؤبد الإقامة في تماثل غاياته، مؤبد الإقامة في تبدل أحكامه، أناني بطبعه، غير منضبط لقانون دون أن يكون حرا، عبد دون أن يكون في خدمة قاعدة. وفي هذه الفترة يكون العالم لديه مجرد قدر لم يصبح موضوعا بعد» [2]، إذ أنه لم يصبح موضوعا بعد، وكل الأشياء بالنسبة للإنسان، لا وجود لها عنده إلا إذا كانت تضمن له الوجود. وإلى جانب ذلك، وكل ما يرض له من الطبيعة أمام زخمها وثراءها وتنوعها، يظل الإنسان لا يرى في ثراء الطبيعة سوى صيد وغنيمة، وفي قوتها وعظمتها لا شيء يراه إلا العداوة، ويقول **شيللر** موضحا ذلك: «قلقا باستمرار من الضغوطات الملحة للحاجة، ولا يعرف هدوء إلا في الإنهاك، ولا يعرف حدودا إلا في الرغبة التي استنفذت طاقتها.

الهوى المتأجج، والنسغ القوي للجبابرة

إرثه الثابت، ما من شك في ذلك

غير أن الرب جعل على جبينه عصابة من القلز

[1] شيللر (فريدريك)، مقالات فلسفية في المسرح و الشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا، مرجع سابق، ص 135(الرسالة 24)

[2] المصدر نفسه، ص 135.(الرسالة 24).

وعلى نظره النفور القاتم حجاحا.

يمنع عنه الفهم، والاتزان والحكمة والصبر.

وكل رغبة حنقا مستعرا تصير لديه

محطما كل الحدود ينتشر ذلك الحنق من حواليه » [1].

أما حال المجتمع في هذه الحالة الطبيعية البدائية، فعوضا أن يوسع من مجاله ليشمل مجمع النوع، لا يفعل سوى حصره أكثر من شخصه دون غيره، مما أدى بالإنسان للهروب من العزلة والعجز التي أدانتهم، وتمريرها بعقد لكي يشكل لهم دولة، وداخل هذه الحالة من الضيق المعتم يظل تائها داخل حياة الظلمات، مما أدى بالإنسان للهروب من العزلة و العجز التي أدانتهم، وتمريرها بعقد لكي يشكل دولة، ولم يكن لهذه الأخيرة دور آخر سوى جعل حياتهم مشتركة، ولضمان وجود المجتمع، لابد من سد أنانية الأفراد عن طريق الحد من عنفهم ومنعهم عن طريق الإكراه وتدمير بعضهم البعض، لذا ولدت من الحاجيات الطبيعية المادية ما يطلق عليه **شيللر** "حالة الضرورة."

لكن باعتبار أن الإنسان كائنا عاقلا وحرا، فلم يعد راض بما يكفي الطبيعة، وربما تطلبه الحاجة، ويجد نفسه يطلب ما هو أكثر من هذا اللزوم وما يتعدى طاقته، يقول شيللر بخصوص هذه المسألة:« فيكون عليه إذا التخلي كليا عن العالم الفيزيائي والارتقاء من الواقع اللامحدود إلى مجال الأفكار...، حتى الوصول إلى ذلك الأمر المقدس في الإنسان، ألا وهو القانون الأخلاقي لا يستطيع أن يفلت من هذا التزوير حال ظهوره الأول في

[1] شيللر (فريدريك)، مقالات فلسفية في المسرح و الشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا، مرجع سابق، ص136 (الرسالة 42)

الإدراك الحسي، ولأن هذا القانون لا ينطلق إلا بممنوعات وبأحكام تناهض الأنانية الحسية » [1].

لذا لابد للإنسان أن يمر بعدة مراحل لكي يتحول من عدم التفكير إلى الخطأ ومن انعدام الإرادة إلى فساد الإرادة، فإنها جميعها نتائج للحالة الفيزيائية التي يتقبلها الإنسان تقبلا سلبيا ومن موقع العبودية التي تخضعه للطبيعة، بحيث يظل الإنسان مكتفيا بالإحساس بها، وبهذا يتحول الإنسان إلى مشرع يملي عليه قوانينه بدءا من اللحظة التي يشرع إلى التفكير فيها. وبالتالي، على حد تعبيره:« يكون الإنسان يتفوقا على الطبيعة بدء من اللحظة التي يعرف فيها كيف يشكلها ويحولها إلى موضوع بين يديه، حالما يشرع في تأكيد استقلاليته عن الطبيعة كظاهرة، ويؤكد أيضا كرامته أمام الطبيعة كقوة، وبحرية مفعمة نبلا يتمرد أيضا على آلهته» [2].

وبهذا المعنى، وفي نهاية الرسائل يقدم **شيللر** شكلا آخر من أشكال الدولة، وهي الحالة الجمالية L'état esthétique، وما يشير إلى نوع من التوازي بين مراحل تطور الفرد والنوع، لذا يتم تقديم الجماليات كمسار انتقالي من الحالة الطبيعية (حالة الضرورة)، إلى الحالة الأخلاقية وذلك باعتبارها في حد ذاتها الدولة المثالية (الجمالية). إن مشروع الدولة الجمالية التي صاغها **شيللر** في عام 1795 في رسائله وفقا لها **هابرماس** Jürgen Habermas بمثابة برنامج، أو مشروع نقدي فني للحداثة، وذلك« بوضع طوباوية فنية تستند للفن دورا يجعل منه بلا مراء محرك للثورة الاجتماعية والسياسية» [3] وعلى الفن بوصفه شكلا تواصليا أن يتدخل أيضا في العلاقات الإنسانية، وفي كمال الدولة التي يجب أن تنطلق من تحسين الأفراد، وتشكل الشخصيات الذين يعرفون كيف يصغون أنفسهم في

[1] شيللر (فريدريك)، مقالات فلسفية في المسرح و الشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا، مرجع سابق، ص138-140 (الرسالة 24)

[2] المصدر نفسه، ص143. (الرسالة 25).

[3] هابرماس (يورغن)، القول الفلسفي للحداثة، مرجع سابق، ص73.

خدمته مثل العقل، إنه يتعلق الأمر، بتربية الرجال الذين سيكون لديهم الشجاعة والطاقة ليكونوا حكماء، وذلك لتصويب الأخلاق قصد علاج قرن الفساد، الذي سقط فيه عصر الأنوار، ومن جانب آخر الحل لمشكلة الدولة.

لكن كيف يمكن للفن أن يقوم بهذا الدور؟، بكل بساطة، لأن الجمال له تأثير على تمييع الشخصيات وإعداد الأخلاق التي تربط الأفراد فيما بينهم، وبفضل التربية الجمالية، لن تفشل هذه الشخصيات للقيام بدورها في المجتمع الجمالي، لأنهم قادرون على الاختيار بين الواجب والميل، ويتصرفون بصفة النبلاء، لأن غرائزهم أصبحت نبيلة – على الرغم من أن شكل إراداتهم تتغير، إلا أن موضوع تصرفاتهم يبقى ثابتا لأنهم فسوف يتصرفون دائما وفقا للقانون الأخلاقي، دون الاضطرار إلى اتخاذ قرارات سامية، وسيكون لديهم دائما احتراما للأشخاص الآخرين، وتتآلف العلاقات الاجتماعية من خلال المجتمع المدني. إن قوة الربط الاجتماعي بالجمال يجب أن تتجلى في الظاهرة الوحيدة، وذلك لأن الفن يكشف على انهيار الإحساس الاجتماعي، وكل ما انفصل عن الحداثة، وكذا لنظام الحاجات المنفلت للدولة البيروقراطية لتجريدات الأخلاق العقلانية والعلم المفرط التخصص، وللتغلب عن هذا التفتت وذلك بصياغة فكرة تشكل الفرد والدولة[1].

وهذا المشروع الذي يعكس التقليد التعاقدي من **هوبز** إلى **جون جاك روسو** على أن الدولة تشكلت بقرار جمعي، وذلك لتواجه قوى الانقسام التي تحكم المجتمع الحديث، مما أدى إلى تفكك مجالات الحساسية والفهم، وكذلك الانشغال بالشكل والانشغال بالأصل اللذان يخضعان الأفراد لضغط مزدوج: ضغط مادي مرتبط بالطبيعة من جهة، وضغط أخلاقي مرتبط بمطالب الحرية من جهة ثانية، ويقول **شيللر** في هذا السياق:« يقتضي الأمر أن نبعد الأول قليلا عن المادة، وأن نجعل الثاني يقترب منها قليلا، كي ينشأ عن ذلك طبع

[1] هابرماس (يورغن)، القول الفلسفي للحداثة، مرجع سابق، ص81.

ثالث يستطيع في قرابته مع كليهما أن يفتح معبرا للمرور من سلطة القوى إلى سلطة القوانين ودون أن يعيق تطور الطبع الأخلاقي يشكل بالأحرى دربا حسيا إلى الأخلاقية اللامرئية» [1].

وهكذا في نهاية المطاف، فالدولة الناشئة من ديناميكية لا ضابط لها، والدولة الأخلاقية القائمة على العقل تستلب الواحدة منها الأخرى، ولا تلتقيان إلا عند التي تجعل ببساطة المجتمع ممكنة، وذلك بترويضها للطبيعة بالطبيعة، والدولة الأخلاقية لا يمكنها إلا أن تجعل منها الجماعة الضرورية الأخلاقية، بإخضاعها للإرادة الفردية وللإرادة العامة.

إلى جانب ذلك، تمكن **شيللر** من تصور الفن في المقام الأول، بوصفه شكلا من الاتصال يكلفه بمهمته وهي تحقيق "الانسجام داخل المجتمع" فبوحدة التواصل الفني يوحد المجتمع، لأنه يتوجه إلى ما هو مشترك بين كل أعضائها، ولأن الجماعة المتصالحة عبر الفن تنشئ بنية "تواصل" بحيث يتحدث الإنسان بسلام، في مأواه مع نفسه، وعند خروجه يتحدث مع كل أفراد نوعه، وهذا النموذج الذي يجب أن يقدمه الفن باعتباره، يشكل وسيط يحتل موقعا متميزا في الحداثة: بحكمه أنه يتواجد على مسافة متساوية بين الحساسية والفهم. وبوصفه أيضا، شكل التواصل وسيطا، بحيث يمكن للحظات المفككة أن تنعقد ثانية في كليته، لتحقق« بعث للحس الاجتماعي المنهار» [2]. ومن هنا، يعلن **شيللر** أن الحالة الجمالية يجب أن تتجسد ليس فقط في التطلعات العقلانية للرجال الذين سيشكلونها، أي الميول المشتركة بين جميع الرجال التي تم تصويرها على ذرات متشابهة، بل على حد تعبيره:« فالدولة ليست مطالبة باحترام الطبع الموضوعي وما يرتبط بالنوع فحسب، بل كذلك بتكريم الذاتي والخصوصي في الأفراد» [3] ، وتمثل الدولة حقا للمواطنين فقط إذا كانت تساعدهم في شخصياتهم كغايات ووسائل، ومن الضروري أن يعاملوهم كغايات، لأن

[1] شيللر (فريدريك)، مقالات فلسفية في المسرح و الشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا، مرجع سابق، ص82 (الرسالة 3)

[2] هابرماس(يورغن) ، القول الفلسفي للحداثة، المرجع السابق، ص 77.

[3] شيللر (فريدريك)، مقالات فلسفية في المسرح و الشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا، مرجع سابق، ص85 (الرسالة 4)

المواطنين لا يستطيعون الركوع أمام الدولة فقط لأنهم بمثابة خدم للجميع، بل إن الدولة قادرة على احترام الأفراد في ميولهم التجريبية.

وبهذا، ففي الدولة الجمالية يتحرر الإنسان من كل قيود الشروط المحيطة به، وتفك عنه وثق كل من الإكراه فيزيائيا كان ذلك أم معنويا، وإذا كان الإنسان في الدولة الديناميكية لسيادة الحقوق يواجه الإنسان كقوة ويضع حدودا لأفعاله، ويواجهه في الوضع الايطيقي لسيادة الواجبات ويقيد إراداته بواسطة هيئة القانون، يجب عليه أن يكون المجال الذي تحكمه العلاقات الجميلة، يقول **شيللر** موضحا هذه الفكرة: « أي في الوضع الاستيطيقي ألا يظهر إلا كشكل، وألا يثبت نفسه أمامه إلا كموضوع لعب حر» [1] فالمبدأ الأساسي داخل هذه المملكة هو منح الحرية من خلال الحرية، ولا ينبغي أن يكون هناك خصام للفرد مع المجموعة، ولا المجموعة مع الفرد ولا يحق لأي طرف أن يستبد بالقوة، لأن الطرف الثاني قد تنازل عن قوته، فهنا لا يوجد غير منتصرين، وما من مكان لمهزوم، إن الدولة الديناميكية لا تستطيع أن تجعل المجتمع أمرا ممكنا إلا من خلال التحكم في الطبيعة بواسطة قوى طبيعية أو عن طريق الدولة الاستطيقية التي تجعل المجتمع أمرا ضروريا (أخلاقيا)، من خلال إخضاع الإرادة الفردية إلى الإرادة الجماعية، لكن الدولة الاستيطيقية هي الوحيدة التي تجعل المجتمع أمرا واقعيا، لأنها تحقق إرادة الجميع بواسطة طبيعة الأفراد من ناحية، وصحيح أن الحاجة تفرض على الإنسان العيش داخل المجتمع، ويتدخل العقل ليلقنه مبادئ علم الاجتماع، فالجمال وحده هو الذي يستطيع أن يمده بطابع اجتماعي.

ومن أجل تأسيس الدولة الجمالية فيحيل **شيللر** إلى مبدأ تظهر فيه هيمنته في الرسالة السابعة والعشرين، ألا وهو الذوق الذي يعبر عن الشكل الحقيقي للحرية ويشمل مجمل فعاليات البشر، يقول مبينا ذلك:« إن الذوق لا يفيدنا بوصفه فقط معيارا للحكم على منتجات التقنية والأعمال الفنية فقط، بل هو يؤثر كل التأثير على الحياة الفكرية بقدر ما يؤثر في

[1] شيللر (فريدريك)، مقالات فلسفية في المسرح و الشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا، مرجع سابق، ص161 (الرسالة 27)

الحياة الأخلاقية»[1] وبهذا، بتخلص الواجب من صرامته وينظم الذوق سائر النشاطات الإنسانية، لكن من دون أن يخضعها لمبدأ صارم، فهو ليبرالي بطبيعته، لذلك يراعي كل المراعاة التنوع اللامتناهي للحياة.

وإلى جانب ذلك، فإن كل الأشكال الأخرى للإدراك تجزئ الإنسان، لأنها ترتكز حصريا إما على الجزء الذي هو حياة حسية، أو على الجزء الذي هو حياة روحية من كيانه، لكن فحسب **شيللر**:« وحده الإدراك الجمالي يجعل منه كلية، لأنه يجعل هاتين الطبيعيتين تنسجمان داخل كل موحد» [2]، كما أن كل الأشكال الأخرى للتعاليم تقسم المجتمع لأنها ترتبط إما بالحساسية الخاصة أو بالمقدرات الخاصة لمختلف إضاءاته، والتعاليم الفنية وحدها هي التي توحد المجتمع لأنها تحيل على ما هو مشترك بين المجتمع.

لكن، هل نتذوق متع الحواس، فالأفراد هم الذين أيدو مشاركة للنوع في ذلك؟ وبالتالي لا نستطيع أن نوسع مجال متاعنا الحسية لنجعل منها شيئا عموميا، لأننا لا نستطيع أن نجعل الفرد عموميا، غير أننا كنوع نتذوق متع المعرفة بصفتنا نوعا وفيما نحن نقصي بعناية كل أثر لخصوصيتنا الفردية في حكمنا، لكننا لن نستطيع أن نجعل متعنا العقلية عمومية، لأننا لا نستطيع أن نلغي من حكم الآخر آثار الخصوصية الفردية، كما نفعل ذلك مع تلك التي تخصنا فهذا ما يؤكده **شيللر** بقوله:« إن الجمال وحده هو الذي نستطيع أن نتمتع به كأفراد وكنوع في نفس الوقت، أي كممثلين عن النوع» [3].

وبهذا المعنى، لا يمكن لنا إيجاد سلطة استبدادية في الدولة الجمالية، ولا طالما يكون الجمال سائدا والمظهر الجميل يوسع من مجال سيادته في الدولة، فهو يمتد إلى اتجاهين:

أولا: في المناطق العليا: أي تلك المناطق التي يبسط العقل نفوذه عليها بواسطة مبدأ ضرورة لامشروطة، وفوقها ينتهي كل ما هو مادة.

[1] شيللر (فريدريك)، مقالات فلسفية في المسرح و الشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا، مرجع سابق، ص164 (الرسالة 27)

[2] المصدر نفسه، ص 162. (الرسالة 27).

[3] المصدر نفسه، ص ص 162-163. (الرسالة 27).

ثانيا: باتجاه المناطق السفلى: حتى المناطق التي تسود فوقها الغريزة بقوة إكراه عمياء، وداخل هذه المملكة– في الوضع الاستطيقي–ويكون الجميع مواطنين أحرارا ذوي حقوق يتساوى فيها من لا يعدو كونه أداة مطيعة مع أكبر النبلاء ويمنح اللعب الاستطيقي الفكر حرية الحركة التي لا يمكن أن تتحقق إلا في عالم المظاهر، ويرى **شيللر** أنه :« في مملكة المظهر الاستطيقي» [1]، الذي يميزه عن "المظهر الواقعي" و"المظهر المنطقي"، إذ أن« المظهر الاستطيقي الذي نحبه، لأنه مظهر لا لأننا نعتبره شيئا أفضل، وهو وحده لعب» [2].على غرار "المظهر الواقعي" فهو مجرد خديعة.

إن الدولة الجمالية وحدها تظهر لنا الأشياء في حريتها الخاصة، بشرط أن تكتفي بمظهرها، فلا نحاول أن نتقصى سبب ودها أو واقعها العميق، وفي القصيدة التي عنوانها "**المثل الأعلى والحياة**" L'idéal et la vie تدور حول الفن وعظمته، فالدنيا مليئة بالصراع والنضال والتناحر والألم، وعالم المثل الأعلى، عال الفن السامي لا يعرف إلا الاعتدال والسكون والسلام والإنسان الذي يرتفع إلى عالم المثل الأعلى يشبه بهرقل، وطريق ارتفاعه إلى عالم المثل الأعلى هي طريق هرقل، وهذه القصيدة لها 150 بيتا فيها يشير **شيللر** بوضوح إلى شروط الدولة الجمالية بقوله:

« هل تريدون في هذه الأرض أن تكونوا أشبه بالآلهة
أن تكونوا أحرارا في ملكوت الموت؟
لا تقطفوا إذن ثمار حديقة
يمكن للنظر أن يرعى من عالم المظاهر
لكن نزل العقاب بأفراح المتعة
وذلك لغياب الرغبة »[3]

[1] شيللر (فريدريك)، مقالات فلسفية في المسرح و الشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا، مرجع سابق، ص163 (الرسالة 72)

[2] المصدر نفسه، ص149. (الرسالة26).

[3] Schiller (Friedrich), Oeuvres de Schiller « Poésie » op.cit, p. 295.

إن الطريق التي يجب علينا إتباعها من أجل إيجاد حل علمي للمشكل السياسي هم المرور عبر المسألة الجمالية، لأنه عبر الجمال نسلك طريقنا للحرية، وأن التوفيق بين الكوني والخاص هو عمل الفن نفسه، باعتباره تعبيرا عن الذاتية البشرية، إذ يوفر لها وسيلة لتحريرها في الوقت نفسه، في البعد الاجتماعي الصارم، ويعود ذلك إلى عدم التوازن بين الشكل والمادة والفكر والحواس، مما يؤدي إلى انتشار الطبقية في المجتمع. إذا كانت هذه العلاقة مساوية بين الجماليات والمجتمع، يبقى أن نفهم أن الطريقة التي من المفترض أن يتحقق بها العمل الفني، للاتفاق بين الوجود المعقول والوجود المحسوس.

إن الحالة الجمالية باعتبارها وسيطة حرة تحيد هذا الصراع وذلك بين نوعين من الدول، ونوعين من الظروف الاجتماعية من خلال الطبقية، وأخيرا بين نوعين من القوى (القوة العقلية والقوة الحسية)، ولتحقيق التناغم في شخصية الإنسان وفي الدولة يجب أن يمر عبر " القمع الجدلي للأضداد " التي يتم تناولها بشكل تحرري ومحايد.

وأما اللعب الاستطيقي في الحالة الجمالي فهي القوة الدافعة الجديدة التي تمتزج فيها معا، إذ تعلق التناقضات بين القوتين في حين تحقق الحرية على شكلها العملي إلى الجانب الاجتماعي والسياسي[1]، وإلى تجنيد القوى المتعارضة عند **شيللر** بمثابة الوظيفة الأساسية، وذلك بتعليق علاقات الهيمنة بالنظر إلى التحالف بين الشكل والمادة وقوة الدولة مع الجماهير، ولكن هذا التناغم يفترض مسبقا كموضوع خاص عن طريق القوة الدافعة للعب، ويمكن وصفه بأنه "الشكل الحي"، وهو مفهوم يفيد معنى الدلالة على سائر ما لعالم الظواهر من كيفيات جمالية، وما يسميه بالجمال أي لعبة المظاهر، وهذا أيضا هو تعريف العمل الفني في جماليات **شيللر**، كما نرى بوضوح في مثال جنولود وفيجيJunoludovisi*، إذ يمثل التمثال العتيق "مظهر حرا" مغلقا على نفسه، لكن بطريقة مزدوجة، من خلال الجمع بين شروط التناقص وإزدواجية العمل الجميل وفقا **لشيللر** "شكل حر".

[1] Jacques (Rancière), Malaise dans l'esthétique (Paris : Galilée, 2004), p. 146.

*__أوهيرالودوفيجي:__ هو منحوتة من المرمر لتمثال الهائل لرأس امرأة في القرن الأول قبل الميلاد، يوجد الآن في المتحف الوطني الروماني بروما.

وليست النعمة ولا هي الكرامة هما اللتان تفصحان لنا عن نفسيهما في الوجه البديع لودو فيجي Ludovisi لا هذا ولا ذاك، بل كلاهما معا، وفيما تستدعي صورة المرأة في الوجه الإلهي إجلالنا، وتوقد فينا المرأة ذات الملامح الإلهية الحب، فمجمل كيانها يستلقي ويقطن داخل نفسه، فهو عالما مغلقا لكن لا وجود لقوة هناك تكون في صراع مع قوى أخرى، وما من فجوة يمكن أن يبرز منها شيء من طابع دنيوي.

وعن سيادة Junoludovisi فقد أسست المجتمع من خلال تهدئة الحرب والصراع بين الدوافع، يشير **رانسيير** Ranciére: إن التمثال مثل الألوهية، يقف أمام الموضوع، الخمول، هو غير بعيد عن كل إرادة، غير أنه مزج من الوسائل والغايات (...) وهو فقط كان من الغرابة، ومن خلال هذا نستنتج عدم التوافر الجذري الذي يعمل علامة الإنسانية الكاملة للإنسان ووعدا لإنسانية قادمة (...)، وإن التعليم الجمالي الذي سيحل محل الثورة السياسية، هي تعليم بغرابة المظهر الحر: أي عن طريق تجربة الاستحالة والسلبية التي تفرضها[1].

إن هذه الدولة الجمالية هي التي تأخذ من الفن مبدأ لها من خلال اللعب الاستطيقي والهدف الأسمى للأفراد على الدوام، أما في المجتمع والدولة فتتحقق الكية الإنسانية والتي من دونها ستفتقر الدولة في المستقبل لأساس حقيقي، لكن هل هناك من وجود لمثل هذه الدولة الاستطيقية، وأين يمكن العثور عليها؟ ويجيب **شيللر** على ذلك بقوله: « من حيث كونها حاجة، فهي موجودة في كل روح مرهفة، ومن حيث كونها واقعا، فإننا لن نعثر عليها دون شك، مثلها مثل الكنيسة الكاملة والجمهورية الكاملة »[2].

[1] Jacques (Rancière), Malaise dans l'esthétique, op.cit, p. 148.

[2] شيللر (فريدريك)، مقالات فلسفية في المسرح و الشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا، مرجع سابق، ص 164(الرسالة 27)

الفصل الرابع

امتدادات الأطروحة الجمالية الشيللرية في الفكر الفلسفي المعاصر

المبحث الأول

البعد الجمالي عند ماركوز: نحو حضارة غير قمعية

"يبدو أن البعد الفني هو البعد الوحيد الذي بإمكانه أن يحقق فيه الإنسان وجوده الفردي، على المستويين الداخلي والخارجي، فالعمل الفني يتم إنتاجه وإبداعه كي يعبر عن الحرية".

Marcuse (Herbert), Pour une théorie critique de la société, p.186.

المبحث الأول: البعد الجمالي عند ماركوز: نحو حضارة غير قمعية.

لقد بحث **هربرت ماركوز** عن عناصر جديدة تتجاوز تحكم عقلانية السيطرة، وذلك لإيجاد دعائم متينة لتشكل الأسس البديلة للحضارة، وذلك لتخليص الإنسان من نمطية تحتوي على نظام الأشياء المفروضة في المجتمع الصناعي، وكذا تقديم تصوراته للبدائل التي تعوض وتصحح إخفاق التوجه العام لعقلانية النظام القائم، فمظاهر القمع والتحكم بغرائز الإنسان، وأفكارهم، وحتى معايير الجمال والحقيقة، كلها دوافع قوية للحصول على البديل المحقق لخلاص الإنسان.

أولا–المشروع التنويري من منظور النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت.

انصب مفهوم النقد عند النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت* على المجتمعات الغربية المعاصرة، وذلك لتشخيص وتحليل التناقضات التي تعرفهما تلك المجتمعات، وذلك من أجل الكشف عن آليات السيطرة التي أصبحت تتحكم في الأفراد والمجتمعات، وهذا ما دفع أحد رواد المدرسة إلى القول: «إن النظرية النقدية هي نظرية اجتماعية تزعم تحليل المجتمعات القائمة على ضوء وظائفها وإمكانياتها، وتحدد الاتجاهات الممكنة التي تستطيع أن تؤدي إلى ماوراء الوضع الراهن »[1].

لقد ركزت النظرية النقدية على البعد الاجتماعي والسياسي للنقد، لذلك تطرقت إلى

* **النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت:** هي مدرسة فلسفية ظهرت في المانيا خلال الثلاثينات من القرن العشرين، وقد ضمت مجموعة من الباحثين أبرزهم ماكس هوركهايمر، ثيودور ادورنو، هربرت ماركوز، فلتر بنيامين، هذا عندما تأسس معهد الدراسات والابحاث الاجتماعية رسميا بمدينة فرانكفورت الالمانية سنة 1923، انظر:
بومنير(كمال)، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت من ماكس هوركهايمر إلى اكسل هونيث، ط1،(الجزائر: منشورات الاختلاف،2010)، ص64.

[1] نقلا عن، بومنير (كمال)، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت من ماكس هوركهايمر إلى اكسل هونيث، مرجع سابق، ص95.

وضع الإنسان في هذه المجتمعات، وتحديدا ما يسمى المجتمع التكنولوجي المعاصر*، لقد اخذوا على عاتقهم نقد العقلانية الأدائية La rationalité instrumentale، وهي نوع من التفكير السائد في المجتمعات الغربية والذي يمكن أن نلتمس جذوره في فلسفة الأنوار، لذا فإن المشروع النقدي الراديكالي لمدرسة فرانكفورت لم ينطلق من فراغ، وإنما نتاج تفكير أزمة[1]، وذلك انطلاقا من مشروع التنوير الذي يعتبر لحظة لتأسيس الحداثة الغربية، وميلاد العقل التحرري من كل ظروف الهيمنة والاستبداد، إذ مجدت العقل وآمنت به وذلك قصد تحرير الإنسان من الأساطير، وهذا من أجل الخروج به من حالة التدهور والدفع به لتحقيق حريته بالاعتماد على المعرفة العلمية والتقنية، غير أن هذه المعرفة التي وجهت في البداية للسيطرة على الطبيعة واكتشاف قوانينها، انحرف مسارها نحو التحكم في الإنسان باعتباره مجرد عنصر يشبه العناصر الطبيعية والمادية.

هذا العقل الذي كان المنطلق الفعلي للأنوار، وكان على حد تعبير **ماكس هوركهايمر**:« تعبيرا عن فكرة التقدم، ;هدفه تحرير الإنسان من الخوف وجعله سيدا... وكان برنامج التنوير برنامجا يهدف لفك السحر عن العالم. لقد أراد التحرر من الأساطير وأن يحمل للمخيلة سند العلم»[2]، وعوض أن يعمل على تجاوز الجهل والكسل والخمول والخوف الذي يخيم على الإنسان الذي تم تجريده من حريته وكرامته، نجد أنما حدث هو العكس

* تجدر الإشارة أنه عندما يتحدث ماركوز عن المجتمع التكنولوجي المعاصر فإنه يقصد المجتمعات الرأسمالية وعلى رأسها الولايات المتحدة، والمجتمعات الاشتراكية وبشكل خاص الاتحاد السوفياتي، ذلك أن النظامين يتقاسمان السمات المشتركة لأحدث حضارة تكنولوجية يكون ضحيتها الفرد الإنساني الذي يعاني من سيطرة الأجهزة والمؤسسات الإدارية وبيروقراطيتها السياسية والاقتصادية والثقافية، انظر:

بومنير (كمال)، جدل العقلانية في النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، نموذج هربرت ماركوز، ط1،(الجزائر: منشورات الاختلاف،2010)، ص124.

[1] بوتومور (توم)، مدرسة فرانكفورت، ترجمة سعد هجرس، ط1،(طرابلس: دار أويا،1998)، ص20.

[2] هوركهايمر (ماكس) وأدورنو (ثيودور)، جدل التنوير، ترجمة جورج كتورة، ط1،(ألمانيا: دار الكتاب الجديدة،2006)، ص23.

تماما، والدليل على ذلك سقوط هذا المشروع التنويري الذي كان يتغنى بمختلف القيم الإنسانية في الأسطورة واللاعقل من جديد.

إن السيطرة التي تبناها العقل أصبحت كثابت من ثوابت فلسفة الأنوار الفكرية، في حين كان من المفروض تحليلها ونقدها، مما أدى إلى إبقاء العلاقة بين الإنسان والطبيعة في حالة صراع، بحيث انعكس سلبا على حياة البشر، مما يعني أن السيطرة انطلقت مع إرهاصات التنوير التي بدأت مع ديكارت Descartes الذي أشاد بالعقل الإنساني وقدرته على الوصول إلى الحقائق، كما نجد فرانسيس بيكونFrancis Bacon الذي أكد على أهميته ودور التجربة الحسية في بناء المعرفة خاصة العلمية، بمعنى تحول العقل إلى أداة سيطرة على الطبيعة من خلال المفاهيم والمقولات والصيغ الرياضية، والتجريبية إلى درجة أن كل ما لا يطابق ذلك، وبالتالي يتم رفض أي شيء يمكن اعتباره غير ذات معنى كالقيم الجمالية والأخلاقية والدينية، لأنها لا تتطابق مع معايير الكم والحساب، وثمة نجد أنها لا تمت بأدنى صلة للمعرفة العلمية والتقنية، على إثر ذلك ستصبح المعرفة العلمية الأداتية كأداة للسيطرة على الطبيعة والإنسان[1].

وفق هذه النظرة، فإن العقلانية الأداتية تأسست على المشروع التنويري الذي كان يقول **هوركهايمر** و**أدورنو** في كتابهما "**جدل التنوير**":« تحرير الإنسان من التعصب والخوف، وكذلك من السلطة المطلقة، وتحرير العالم من سحره القديم لصالح المعرفة العلمية»[2]، غير أن هذا المشروع قد تراجع وشغل تاريخيا حسب مفكري مدرسة فرانكفورت، وخاصة حينما ارتبط بفكرة السيطرة على الطبيعة والإنسان، هذا ما يؤكده **هوركهايمر** في

[1] بومنبر (كمال)، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت من ماكس هوركهايمر إلى أكسل هونيث، مرجع سابق، ص68.

[2] هوركهايمر (ماكس) وأدورنو (ثيودور)، جدل التنوير، مرجع سابق، ص69.

قوله:« يعتبر تاريخ نشاط الإنسان للسيطرة على الطبيعة هو أيضا تاريخ لسيطرة الإنسان على الإنسان»[1].

وهكذا، فإن منطق السيطرة الكامن في أسلوب التفكير العلمي والتقني الحديث، كما يعبر هذا الأسلوب بدوره عن إرادة السيطرة التي تميزه، ويمثل نوعا من" القبلي التقني" الذي ينظر إلى الطبيعة ويتعامل معها بوصفها مجالا للوسائط أو الوسائل الممكنة لمادة التحكم والتنظيم، ثم يمد سلطانه على الإنسان وعلاقاته فيضعها أيضا تحت تصرفه وتحكمه وسيطرته، بحيث لا يكون للعقل في النهاية إلا طابع أداتي، وتصبح قيمته الإجرائية ودوره في إحكام السيطرة على الطبيعة وعلى الإنسان هو المعيار الوحيد. هذا ما قاد فلاسفة النظرية النقدية إلى مراجعة العقل التنويري، وبلورة مشروع تنويري آخر يختلف عن المشروع الأول الذي ظهر في أوروبا القرن الثامن عشر، هذا ما ترجمه كل من **هوركهايمر** و**أدورنو** من خلال كتاب"**جدل التنوير**" بقولهما:« لم يكن لدينا أدنى شك ان الحرية في المجتمع لا انفصال لها عن الفكر المتنور كانت هذه نقطة انطلاقنا الأولى، بل لقد كان علينا أن ندرك بوضوح أن مفهوم هذا الفكر، ناهيك عن الأشكال التاريخية العينية، ومؤسسات المجتمع التي يتواجد فيها هذا الفكر، إنما تنطوي على بذرة هذا التراجع الذي نعانيه في أيامنا في كل مكان»[2].

بهذا، فإن عقلانية المشروع التنويري الثقافي الغربي في جوانبه الثلاثة كنتاج فلسفي نظري علمي، ونظم اجتماعية تاريخية، ونسق قيمي سلوكي، فجميعها تؤلف أيديولوجيا شمولية متكاملة ومتماسكة، تهدف إلى تبرير التسلط، وجعله عقيدة وحيدة تغطي أوليات القمع المتحققة كواقع مستمر يجمع مختلف فعاليات هذا المشروع.

[1] نقلا عن، بومنير (كمال)، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت من ماكس هوركهايمر إلى أكسل هونيث، مرجع سابق، ص68.

[2] هوركهايمر (ماكس) وأدورنو(ثيودور)، جدل التنوير، مرجع سابق، ص20.

لذا انصبت المهمة الأساسية للنظرية النقدية خاصة عند الجيل الأول عامة، وعند **هوركهايمر** خاصة، في التصدي لمختلف الأشكال اللاعقلانية، التي كانت نتيجة ما يعيشه المجتمع المتقدم صناعيا كنتيجة للوعي العلمي الحديث الذي أتى به مشروع التنوير، والذي اعتبره بوترو بمثابة المصدر الرئيسي للانحطاط الثقافي وكنتيجة له، إذ يقول:« تغرق البشرية في نوع جديد من البربرية بدل أن تدخل إلى حالة إنسانية حقيقية»[1]، بمنطق السيطرة عرضت الإنسان لأشكال مختلفة من القهر الظاهر والباطن، والقمع والهيمنة فهذه الأشكال صورة جديدة لم تعرفها الإنسانية اليوم، إنها شاملة وكلية، فهي تمس كل أبعاده النفسية والعقلية والجسمية والاجتماعية.

إنّ تراجع وتناقض مشروع التنوير وفق **هوركهايمر** و**أدورنو** يكمن في نقطتين أساسيتين طبعتهما العقلانية أو الحداثة الغربية وهما:

تتمثل الأولى في قدرة ومكانة الشخص المستقل بذاته والحر ونزع الطابع السحري عن العالم Le désenchantement du monde أصبح من المستحيل الجمع بينهما في وحدة متكاملة.

أما الثانية، فتتمثل في وعود التنوير التي تقوم بدورها في تحرير الإنسان من جميع السلطات المتحكمة فيه والمهيمنة عليه، ولم تعد من الممكن تحقيقه في ظل العقلانية، ولاسيما أنها أصبحت اليوم أداتية. وهكذا فإن العقلانية التي تنصب النظرية النقدية على نقدها والتي أطلق عليها" العقلانية الأداتية" والعقل الأداتي القائم على الجانب العلمي التطبيقي والنفعي، واعتبر النموذج الأوحد لبلوغ الحقيقة، وبموجب سيطرة العقلانية الأداتية على كل شيء بما في ذلك الإنسان، إذ أصبحت علاقته بعالمه لا تتجاوز الكيانات التقنية والاقتصادية والإنتاجية التي ينتمي إليها. كما جاء في "**جدل التنوير**":« أعطت الإحيائية

[1] بوتومور (توم)، مدرسة فرانكفورت، مرجع سابق، ص20.

روحا للشيء، أما الانتماء للصناعة فقد حول روح الإنسان إلى شيء... ألزمت وكالات إنتاج الجمهور والحضارة التي أوجدها الإنسان سلوكات مبرمجة كما لو كانت هذه السلوكات وحدها الطبيعة المناسبة العقلانية والإنسان لا يتحدد إلا بوصفه شيئا، أو عنصرا احصائيا ينعرج أو يفشل، معاييره هي حفظ البقاء والاندماج الناجح أو الناقص مع موضعه وظيفته ومع النماذج التي اتيحت له»[1].

فهذا هو هدف التنوير العقلي منذ القدم(وقد نصر من طرف **هوركهايمر** و**أدورنو** من "**أوديسة**" **هوميروس** إلى عصر التنوير في القرن الثامن عشر) هو بمثابة تحرير الإنسان إذ إن الأرض التي تم تنويرها لاتزال تغمرها ظلال الكارثة، وهذه الأخيرة في مفهومها اعتبرت سيادة الأسطورة، إذا كانت نفسها نوعا من التنوير، ولكن التنوير يرتد دائما إلى الأسطورة، ويدمر نفسه بنفسه، وهذا ما اشار إليه **هوركهايمر** و**أدورنو** بقولهما:« كما أن الأساطير قد أكملت التنوير، فإن هذا التنوير قد ارتبك أكثر فأكثر في علم الأساطير، استقى التنوير جوهر مادته من الأساطير مع انه كان يريد القضاء عليها، وحين مارس وظيفة الحكم ظل واقعا أسير سحرها»[2].

إن الخطوة الأولى التي بدأ فيها ارتباط التنوير مع الأسطورة قصد التحرر من الطبيعة لم تكن خطوة فاشلة، بل كانت في الوقت نفسه بداية السير على طريق التنوير المدمر، أي تاريخ التمدن والتنوير حتى اليوم ظل ملتبسا بالأسطورة أو مطويا فيها[3]. بالإضافة إلى أن التنوير نفسه ما فتئ يخرب منذ القدم بذرة كل محاولة للخروج من الأسطورة، ويقضي كذلك على محاولة للتحرر منها في مهدها، وكأن التنوير لا يزال في حركة دائمة كحركة الفكرة المستمرة، غير أن حركته تضفي به دائما إلى الوقوع في أسر الأسطورة.

[1] هوركهايمر (ماكس) وأدورنو (ثيودور)، جدل التنوير، مرجع سابق، ص50.

[2] المرجع نفسه، ص32.

[3] مكاوي (عبد الغفار)، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، تمهيد وتعقيب، مرجع سابق، ص 32.

في هذا السياق يمكن أن نقول أن هدف **هوركهايمر** و**أدورنو** هو بيان الإزدواجية الكامنة في مفهوم التنوير الغربي وتمزقه منذ بداياته الأولى، وارتداده بصورة مستمرة إلى الأسطورة واللاعقلانية، من هنا تولدت عن جدلية التنوير (العقل واللاعقل) بعض التناقضات نذكر أهمها: ذلك التصادم بين الموقف الذي يجعل العقل مرادفا للتقدم، والموقف المناقض له الذي يعتبر العقل متماهيا مع الانحطاط أو التراجع[1]، مما يعني أن التقدم لا يمكن تحقيقه وتجسيده على أرض الواقع، وإنما تحقق نقيضه أي الأساطير الجديدة المتمثلة في صورة خاصة جزء من البربرية.ذلك أن الرغبة الجامحة في السيطرة على الطبيعة ماهي إلا انعكاس لخوف عقلاني، وما هي إلا استجابة مناعية ضد الخوف الذي لم تستطع حتى المعطيات الدينية أن تمنعه، فكان العقل ملاذا للتجاوز أو بالأحرى لعقلنته، يقول **هوركهايمر** و**أدورنو** في ذلك: «لا يمكن للآلهة إبعاد الخوف عن الإنسان، هذا الخوف الذي يحملون صداه المتحجر كأسمائهم. يعتقد الإنسان بتحرره من الخوف عندما لا يعود ثمة شيئا مجهولا. هكذا خط طريق فك السحر دربه، وكذلك التنوير الذي يماهي بين الحي واللاحي كما تماثل الأسطورة بين اللاحي والحي فالتنوير هو عقلنة الرعب المتولوجي».[2]

يمكننا القول، بأن تطور التفكير العلمي أو التقني والتوجه نحو المجال التطبيقي الأداتي قد مثل لدى الإنسان ملاذا لإنهاء حالة الخوف التي كانت تعتريه من الظواهر الطبيعية، وهذا ما دفع بالإنسان أن يعتقد بواسطة معرفته العلمية وتقدمه التكنولوجي، وما انجزه من هيمنة كلية على الطبيعة ان يتحرر من خوفه ويتجرد من الأسطورة، وأما من ناحية اللاعقل فهو يرتد إليها باستمرار.

يبدو من خلال ما تقدم، أن المفاهيم التي عمد فلاسفة المدرسة فرانكفورت خاصته الجيل الأول إلى نقدها، في مجملها مرتبطة بميراث فلسفة التنوير، وعقلانيته التي أخذت طابعا أداتيا، وعلى إظهار التأثير العميق الذي مارسته العقلانية الأداتية على مسار الحضارة الغربية، حيث أصبحت تمثل تسلطا على الطبيعة والإنسان بطريقة علمية

[1] بومنير (كمال)، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت من ماكس هوركهايمر إلى أكسل هونيث، مرجع سابق، ص17.
[2] هوركهايمر (ماكس) وأدورنو (ثيودرو)، جدلالتنوير، مرجع سابق، ص ص36-37.

ومنهجية[1]، مما أعاق على تحقيق حرية وسعادة الإنسان بل تعمل على استلابه وإخضاعه باستمرار لها. رغم ذلك النقد الذي يوجهه بعض أصحاب النظرية النقدية إلى التنوير ليس نقدا موجها إلى التنوير نفسه، ولا إلى العقل في ذاته، وإنما هو موجه إلى إفسادهما، والسعي إلى سوء فهمهما وتحريفهما المستمر الذي بلغ ذروته، أو بالأحرى حضيضه اللاعقلاني واللاإنساني، ولذلك فإن هذا النقد لا يلغي التنوير بل ينوره، ولا يمجد اللاعقلانية، التي انتهت إليها " العقلانية" الغربية، وإنما ينقدهما نقدا عقليا بجعل المهمة الأساسية للفلسفة هي القيام بعملية مراجعة عقلية لتلك العقلانية، ذلك أن أخطر ما في هذه العقلانية أن لها اليد الطولى في منح سلطانها للذاتية المتسلطة على كل شيء سواء من الناحية الداخلية أو الخارجية، والمتمثل في عدم تقصيرها على شيء "الطبيعة" بل تعدت إلى تشيئ الوعي الفردي والاجتماعي وتغريبه. فمن الطبيعي إذن، أن يركز فلاسفة النظرية النقدية هجومهم على العقل الأداتي وعقلانيته العلمية والتقنية المهيمنة على المجتمع الصناعي الغربي الحديث، وذلك قصد تغيير الواقع القائم وإنقاذ الفرد من السيطرة، لذا حاولوا معرفة الأسباب "العقلية" التي جعلت البشرية الغربية تسقط في أمثال هذه البربرية "اللاعقلانية" طوال تاريخها المبتلى بالرعب، والقهر وبفحص جذري ونقدي لمسار فلسفة الأنوار، بحثا عن الأسباب التي جعلت العقل التنويري يدخل في أزمة مع نفسه، وخاصة في عصر التقدم العلمي والتكنولوجي، وعوض أن تتجه الإنسانية إلى مزيد من التحرر، والتقدم فإنها اتجهت إلى السيطرة La Domination، التي أخذت أبعادا وأشكالا مختلفة، وسنحاول أن نتطرق إليها عند تحليل ومناقشة أفكار **ماركوز**.

[1] بومنير (كمال)، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت من ماكس هوركهايمر إلى أكسل هونيث، مرجع سابق، ص24.

ثانيا–هربرت ماركوز: واقع الإنسان في ظل العقلانية التكنولوجية

يعد ماركوز من الذين توغلوا في عمق الحضارة المادية الغربية ليكشف فيها تلك التناقضات، والصراعات التي أفرزتها التقنية والعقلانية الأداتية، وليبين ما آل إليه الإنسان في هذه الحضارة، التعرف على معرفة وضع الإنسان يستوجب العودة إلى إطاره الاجتماعي، وربطه بالمجتمع الصناعي على أساس العقلانية التكنولوجية La rationalité technologique [*]، صحيح أن الإنسان في المجتمعات ما قبل التكنولوجي Les sociétés prétechnologique ، عمل على تأسيس الطبيعة المادية، وتسخيرها لخدمته، غير أن الإنسان الذي حقق نجاحا في تشييده للحضارة المادية، بدأ يفقد ذاته أمام منجزات هذه الحضارة، وذلك لسيطرة المجتمع الصناعي المتقدم، ولأخذه شكلا مغايرا تماما عن تلك التي عرفها الإنسان في الماضي. إذ كان في بداياته يسعى فيها إلى غزو الطبيعة والسيطرة عليها، وامتلاكها آملا في تحقيق السعادة المادية، في حين أن مرحلة العقلانية التكنولوجية فهي محركة من طرف مبدأ السيطرة على الإنسان، لأنها أصبحت تشمل كل أبعاده الخارجية منها والداخلية، وتغلغلت داخل نسيج العلاقات الاجتماعية ذاتها من خلال منطق السيطرة الذي راحت تبسطه على حياة الإنسان، يقول **ماركوز** بخصوص هذه المسألة:« إن سيطرة الإنسان على الإنسان ما تزال تمثل في الواقع الاجتماعي، وبالرغم من كل تغير، استمرار تاريخي، وما تزال هناك رابطة بين العقل وما قبل التكنولوجي، والعقل التكنولوجي. هذا النظام لا يطرح نفسه على أنه ذو واقع لا عقلاني بيد أن المجتمع الذي يضع الخطط ويشرع فعلا في تحويل الطبيعة عن طريق التكنولوجيا يغير المبادئ الأساسية للسيطرة»[1]

[*] **العقلانية التكنولوجية** La ratianalité technologique: تفسر على أنها عقلانية للهيمنة، أو كما يقول ماركوز نفسه في مقال نقدي كرسه للفيلسوف"**ماكس فيبر**" Max Weber هي"العقلانية التقنية الشكلية" أو"العقلانية السياسية المادية"، أنظر:

Vandenberghe(Frédéric),Une histoire critique de la sociologie allemandeAliénation et Réification (Horkheimer, Adorno, Marcuse, Habermas), Tome2, Paris, Edition la découverte,1998, p14

[1] ماركوز (هربرت)، الإنسان ذو البعد الواحد، تر جورج طرابيشي، ط4، (بيروت: دار الأدب،2004)، ص181.

بهذا المعنى، فإن السيطرة التي تمارسها العقلانية الأداتية على الإنسان اليوم أخطر وأشمل من السيطرة التي عرفها في الماضي، لأنها شملت عقله وعواطفه ورغباته وغرائزه، إذ امتدت إلى أعماق الإنسان، وشملت كل المستويات النفسية، الاجتماعية، الثقافية والسياسية، أي بالجوانب الداخلية وبنيته النفسية[1]، هذا التعبير الذي عرفه التاريخ الإنساني في مجال السيطرة رافقه تغيير في شكل طبيعة الإنسان، فبعدما كان بعيدا عن نظام الأشياء وذلك في الصورة التقليدية المعهودة لدى العقلانية ما قبل التكنولوجية، أصبح له تبعية لنظام الأشياء الذي أوجدته فكرة السيطرة، على حد قول **ماركوز**:« التبعية التي تخضع ل"نظام أشياء موضوعي" (القوانين الاقتصادية، السوق...الخ)»[2]. فالسيطرة تعتمد الآن على درجة أكبر من العقلانية، لأنه لم يتجاوز القوانين الاقتصادية ومبادئ السوق، وجد نفسه مكبلا لقوانين هذا النظام، وبذلك فالعقلانية التكنولوجية تنطلق من سيطرة الإنسان على الإنسان.

نتج عن ذلك، إنسان ذو بعد واحد هو البعد الاستهلاكي، ذلك أن العقلانية الأداتية أصبحت تفرز أشكالا جديدة من الوسائل، والطرق، والآليات القمعية التي تسحق الإنسان كليا، وتحرمه من حريته واستقلاله الذاتي، وبذلك تختزله في البعد الاستهلاكي الذي يحول الوجود الإنساني برمته إلى وضع بائس، وهذا ما أكده **ماركوز** في كتابه" **النظرية النقدية للمجتمع**" بقوله:« يعيش الأفراد في المجتمع حيث يخضعون فيه لجهاز يشمل الإنتاج والتوزيع والاستهلاك –المادي والفكري–، فالعمل والتسلية، والترفيه توجه حياتهم اليومية بل حتى حاجاتهم وما يتوقف عليه حياتهم، وهذه الحياة الاجتماعية والفكرية مندمجة في عالم تاريخي خاص»[3]، وبذلك حولته إلى مجرد مستهلك لمنتجاته مع تنامي احتياجاته باستمرار، فان الواقع الذي يعيشه الإنسان حسب ماركوز قمع كل فردية بأن اختصرت حريته في القدرة على الاختيار بين تشكيلية من البضائع.

---

[1] بومنير (كمال)، جدل العقلانية في النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، نموذج هربرت ماركوز، مرجع سابق، ص100.

[2] ماركوز (هربرت)، الإنسان ذو البعد الواحد، مرجع سابق، ص181.

[3] نقلا عن، بومنير (كمال)، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت من ماكس هوركهايمر إلى أكسل هونيث، مرجع سابق، ص ص31–32.

إلى جانب ذلك، لقد سيطرت العقلانية التكنولوجية ذات الطابع اللاعقلاني على الإنسان، وأصبحت سمة للحضارة المعاصرة في نظر **ماركوز**، والإنسان الذي يحيا فيها محكوم عليه بالانقياد والإذعان لقوى الطبيعة، وفقدان الذات من جهة أخرى. ومعنى ذلك أن المجتمع قد أحكم السيطرة عليه، وعلى قدراته وطوعه بأن أعاد تشكيله كما يريد هو، وجعله آداة يخدم منافع السلطة، إذ إن الأنظمة البيروقراطية المعاصرة استغلت أيضا الموضوعية العلمية، لكي تدعم سيطرتها على الإنسان، فتجعل الإنسان بعيد كل البعد عن قيمه الروحية، ويعيش في عالم خالي من القيم، وتتحول هذه القيم إلى مثل عليا لا صلة لها بواقع الإنسان، لأنها عاجزة عن مواجهته أو التكيف مع مستجداته، يقول **ماركوز** مبينا ذلك:« ولما كانت هذه الأفكار غير علمية، لذا فإنها لا تستطيع أن تواجه الواقع القائم الا بمعارضة ضعيفة واهنة، وبذلك تصبح مجرد مثل عليا، ويتبخر مضمونها العيني التقدمي في أجواء الأخلاق أو الميتافيزيقا»[1].

كما أن التكنولوجية في نظر **ماركوز** سياسية قبل أن تكون أي شيء آخر، هي أولا سياسية لأن منطقها الأول هو منطق السيطرة، والسياسة تفترض دوما وجود سائسين ومسوسين، وهي أيضا سياسة لأنها تخدم سياسة القوى الاجتماعية المسيطرة في الوقت الراهن[2]. وهذا ما نراه في النظام الرأسمالي الذي تأسس على أساس العقلانية، أي اعتبار العقل مرجعا أساسيا لتنظيم الحياة الإنسانية في مختلف مظاهرها، ألا انها ارتبطت بحرية الفرد، وذلك على جميع المستويات الفكرية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية، غير أنه مع انتقال النظام الرأسمالي في هذه المرحلة الليبرالية إلى مرحلة أخرى، وهي ما أطلق عليه الرأسمالية الاحتكارية حيث تتقلص فيه المنافسة، وتختفي شيئا فشيئا الثنائية بين العقلانية والحرية وطبعا على حساب الحرية، فيندمج الفرد أكثر فأكثر في المصالح العامة للمجتمع الرأسمالي، وتأخذ العقلانية أشكالا جديدة من السيطرة الكاملة والشاملة[3].

[1] ماركوز (هربرت)، الإنسان ذو البعد الواحد، مرجع سابق، ص185.

[2] المرجع نفسه، ص19.

[3] بومنير (كمال)، جدل العقلانية في النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، نموذج هربرت ماركوز، مرجع سابق، ص135.

بالإضافة إلى ذلك، فالتكنولوجية المعاصرة تضفي صيغة عقلانية على ما يعانيه الإنسان من نقص في الحرية، وتقيم البرهان على أنه يستحيل "تقنيا" أن يكون الإنسان سيد نفسه وأن يختار أسلوب حياته. وبالتالي، إن نقص الحرية في هذا النظام لا يطرح نفسه على أنه ذو واقع عقلاني. رغم كل هذه المساوئ إلى أنها على حد تعبير **ماركوز**:« لا تضع شرعية السيطرة موضع اهتمام، وإنما هي تحميها بالأحرى، والأفق الأداتي النزعة للعقل يطل على مجتمع كلي استبدادي موسوم بالسمة العقلانية»[1]، منه أصبح لوغوس التقنية لوغوس العبودية المستدامة، وقد كان في الإمكان، أن تكون قوة التكنولوجيا قوة محررة عن طريق تحويل الأشياء إلى أدوات، لكنها أصبحت عقبة، وعائقا في وجه التحرر من خلال تحويل البشر إلى أدوات. وفقا لماركوز، العلم والتقنية مرتبطان بعضهما البعض، إذ يشكلان التكنولوجيا (التكنولوجيا= علم + تقنية)، وبنفس القدر تتشكل من خلالها ثلاثة أطروحات:

1. كقوة إنتاجية: تضمن التكنولوجية إنتاجية عمل عالية، هذه الإنتاجية هي أساس الوفرة التي تصنع من الإنسان كائنا مستهلكا بالدرجة الأولى، وهذه أطروحة "مجتمع أحادي البعد".
2. كنظام شامل: تحتل التكنولوجيا مكان الإيديولوجية التقليدية، إنها تضفي الشرعية على المجتمع القائم، وتشل أي معارضة جذرية للنظام، هذه هي أطروحة "العقلانية التكنولوجية".
3. كأداة: التكنولوجيا موجهة نحو السيطرة على الإنسان وعلى الأشياء[2].

وهكذا يمكن القول في الأخير، أن التقنية في المجتمعات المعاصرة نوعا من السيطرة الكلية على الإنسان وأداة التحكم فيه، والطابع الشمولي الذي يجعل منها قوة تتحكم في جميع النشاطات الإنسانية، فهي لم تعد حيادية موضوعية، فهي على الدوام مشروع اجتماعي

[1] ماركوز (هربرت)، الإنسان ذو البعد الواحد، مرجع سابق، ص191.

[2] Vandenberghe (Frédéric), Une histoire critique de la sociologie allemande, Aliénation et Réification (Horkheimer, Adorno, Marcuse, Habermas), op.cit, p.152.

تاريخي غرضه تحقيق السيطرة، وأفرزت بذلك بنية اجتماعية جديدة استبدادية يتقبلها الأفراد دون أن يطالبوا بأي تغيير نوعي، فأصبح منطقها السيطرة داخل المؤسسات الاجتماعية، وامتدت إلى أبعد من ذلك لتصبح سيطرة سياسية، وقد عبر عن ذلك **ماركوز** بقوله:« ... فلا وجود هناك لنظام علمي عقلاني محض، وصيرورة العقلانية هي صيرورة سياسية، وعن طريق التكنولوجيا على وجه التحديد يصبح الإنسان والطبيعة موضوعين للتنظيم وقابلين لأنيحل أحدهما محل الأخر: وبعبارة أخرى أصبحت التكنولوجيا الناقل الأكبر للتشيؤ، ذلك التشيؤ الذي بلغ أكمل أشكالها وأنجعها»[1] إن وصف **ماركوز** للوضع القائم لإنسان المجتمع الصناعي، الذي تحت طغيان الأنظمة الشمولية والصنائع، داخل أنساق التكنولوجيا العقلانية وآلاتها، هو أيضا تشخيص للعلة التي تجذرت في أعماق هذا الإنسان واصفا اياه بأنه:« نصف أبله، حسن التغذية، ضحل في عواطفه، فقير في علاقاته الإنسانية، دمية سوقية، يسيطر عليه الخداع من ميلاده إلى وفاته»[2].

لقد بدأ الإنسان يفقد ذاته أمام منجزات هذه الحضارة، وبقدر ما تنمو المعرفة العلمية بقدر ما يجد الإنسان أن آفاق حريته وسعادته تتقلص، وكذلك استقلاله الذاتي باعتباره فردا، ويخسر نفسه وكبت ارادته، ولم تعد لديه أية قدرة على تجاوز ذاته الضيقة أو الظروف المحيطة به، ولم تعد لديه القدرة على النظر إليها بشكل نقدي، وأصبحت المقدرة الأساسية هي القدرة على التكيف مع القوى الاجتماعية المهيمنة، وأداة الوظيفة الموكلة له. لقد وقع في مأزق المزج بين قيم ومبادئ ومعايير الذات الإنسانية، وتشيؤ الحضارة مما أدى ذلك به إلى الذوبان في معطياتها، وضرورة التعامل معها، والخضوع المحتوم لها. هنا تتجلى بوضوح أزمة الإنسان المعاصر عند **ماركوز** الذي حولته العقلانية التكنولوجية إلى آداة، ووضع في فخ العبودية، فاختصرت حريته يقول بخصوص ذلك :«الاختيار بحرية بين تشكيلة كبيرة من

[1] ماركوز(هربرت)، الإنسان ذو البعد الواحد، مرجع سابق، ص193.

[2] نقلا عن، بوتومور(توم) ، مدرسة فرانكفورت، مرجع سابق، ص172.

البضائع والخدمات لا يعني أن المرء الذي يختار هو كائن حر مادامت الرقابات الاجتماعية تتنقل بوطأتها على حياته الكادحة القلقة، ومادام هو نفسه مستلبا»[1].

1-اغتراب الإنسان

أخذت ظاهرة الاغتراب* عند ماركوز اهتماما كبيرا من حيث التحليل والنقد، وتناولها بصورة مغايرة تماما لسابقيه من الفلاسفة اللذين استقى منهم هذه الفكرة، وتعني هذه الفكرة- الاغتراب- في كثير من الدراسات الانتماء إلى شخص، أو التعلق به، أو كما يعبر كذلك على شخص يصبح بفعل ظروف خارجية اقتصادية أو دينية أو سياسية عبدا للأشياء، ويعامل نفسه كشيء، نتيجة تمركز القوة في الطبقة المسيطرة التي أنتجت أزمات وحروبا واسعة النطاق بسبب إخضاع الفئات الضعيفة لخدمة الفئات القوية، مما نتج عن عدم الشعور بالأمان وضياع الإنسان، بمعنى هذا الأخير ضيع شخصيته الأولى، وفقد حريته واستقلاله الذاتي بتأثير الأسباب الاقتصادية أو الاجتماعية أو الدينية أو النفسية، ونتيجة لهذا التأثير يصبح الإنسان ملكا لغيره أو عبدا للأشياء المادية تتصرف السلطات الحاكمة في توجيه سلوكها كما تتصرف في السلع التجارية. وتعبر هذه المقولة أيضا في ابسط أشكالها أن المجتمع والبشر ليسوا في واقع حياتهم ما يتسنى لهم أن يكونوه على حساب ماهيتهم وإمكانياتهم، ذلك أنهم مغتربون عن هذه الإمكانات وتلك الماهية، فالمجتمع الصناعي المتقدم يكشف عن اغتراب الإنسان وتشيئه في ظواهر عديدة ومتنوعة.

لقد أبرز **ماركوز** في كتابه "**الإنسان ذو البعد الواحد**"أن الاغتراب حالة متميزة يمتد تأثيرها إلى مختلف نواحي الإنسان ونشاطاته الفكرية والثقافية، ولفهم ظاهرة الاغتراب لابد من وصف حالة الإنسان الواقعية تحت هيمنة سلطة ما عن طريق سلبه لذاتيته وماهيته

[1] ماركوز(هربرت) ، الإنسان ذو البعد الواحد، مرجع سابق، ص43.

*الاغتراب **Aliénation**: ويشار إليه أيضا ب" الاستلاب" التي تعني ببساطة" حالة انفصال" أو" غربة" أو" استلاب"، والإحساس بأن الإنسان في بيته و موطنه أو مكانه. انظر: المسيري (عبد الوهاب)، موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية، نموذج تفسير جديد، المجلد الأول، ط1، (مصر: دار الشروق ،1999)، ص265.

وإمكانياته، ودفعه إلى واقع مغاير لحقيقته تماما[1]. كما تكشف أيضا، وجود آليات السيطرة التي تسلب الإنسان وتمارس تأثيرها على المستوى الاقتصادي والسياسي والاجتماعي، والثقافي، ولكن حضور الاغتراب امتد إلى مستويات أخرى، إذ طالت كل أبعاد الإنسان، ونتج عن ذالك فقدان الإنسان لكل جوانب حياته المجردة من العواطف والتفكير والرفض.

إن ظاهرة اغتراب الإنسان في إيطار المجتمع القائم الذي لم يكتف حسب **ماركوز** بتزييف حاجات الإنسان المادية، وذلك بتشبث وتعلق الإنسان بضمنية السلع ورغباته الزائفة فحسب، بل امتد الأمر إلى أبعد من ذلك حين توصل إلى تزييف حاجاته الفكرية التي تمثل القوة التي تحرك العقل النقدي السالب، وما يعمق هذا الاغتراب يعود ماركوز إلى التشيؤ* Réification الذي يجعل من علاقات الناس خاضعة لمعيار الأشياء والسلع، وترجع إلى علاقات الإنتاج والسوق الرأسمالية هي المسؤولة عن "عبادة السلع" أو "ضمنيتها" التي أضفت على علاقات الناس بالأشياء وببعضهم بعضا طابع السلعة، وحصرها في نطاق المنافع والوسائل المجردة من كل لمسة شخصية أو إنسانية. أضف إلى ذلك تقسيم العمل الموغل في التخصص خلال عملية الإنتاج وميكنة العمل نفسه[2]. ينتج عن ذلك، الشعور بالاغتراب وبتوحد الأفراد مع الوجود المفروض عليهم، وتتغير بذلك طبيعة الإنسان، وبالتالي ماهيته بحيث يخرج من عالم اللاشيء إلى عالم الأشياء والمادة ومن العقل إلى اللاعقل. فالاغتراب والتشيؤ* ليست مجرد ظاهرة اقتصادية، ولكن أيضا ظاهرة انثروبولوجية تعبر عن

---

[1] سهير (عبد السلام)، مفهوم الاغتراب عند هربرت ماركوز، دط، (مصر: دار المعرفة الجامعية،2003)، ص22.

[*] **التشيؤ Réification:** يعني تحول العلاقات بين البشر مايشبه العلاقات بين الأشياء (علاقات آلية غير شخصية) ومعاملة الناس باعتبارها موضعا للتبادل وحينها يتشيأ الإنسان، فإنه سينظر إلى مجتمعه وتاريخه) نتاج جهده وعمله وايداء باعتبارهما قوى غريبة، تشبه قوى الطبيعة المادية تفرض على الإنسان فرض من الخارج. عد إلى:
المسيري (عبد الوهاب(، موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية، نموذج تفسير جديد، مرجع سابق، ص254.

[2] عبد الغفار (مكاوي)، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، تمهيد وتعقيب، مرجع سابق، ص20.

[*] تجدر الإشارة هنا أن ماركوز يمزج بين الاغتراب والتشيؤ اللذان لا يفرق بينهما في هذه الحالة، على الرغم من أن مصطلح التشيؤ لا يظهر في المخطوطات، وغالبا ما يستخدمه مع مصطلح الاغتراب كما لو أن فكرة التشيؤ أضافت شيئا إليها.

فقدان ماهية الإنسان[1]، إذ تحول الإنسان إلى شيء تتمركز أحلامه حول الأشياء، فلا يتجاوز السطح المادي وعالم الأشياء، فالإنسان المتشيء ذو بعد واحد قادر على التعامل مع الأشياء بكفاءة غير عادته من خلال نماذج اختزالية بسيطة، ولكنه يفشل في التعامل مع البشر بسبب تركيبتهم، فهو قادر على الإذعان للمجردات المطلقة وأن يتوحد بها، وأن يتصرف على هدفها[2].

كما يحلل **ماركوز** ظاهرة الاغتراب من زاوية ارتباطها بالطريقة التي نظم بها العمل، إذ تحول الإنسان في ظل علاقات العمل الصناعية إلى مجرد عنصر أو جزء ضئيل من جهاز الإنتاج الهائل الذي تحدده" الميكنة" Mécanisation، وصار عجلة صغيرة مجهولة قابلة لأن تستبدل بها غيرها داخل "العالم التقني" الضخم الذي يصعب الإحاطة بشبكة معقدة أو بالقوة التي تحرك خيوطه، يقول **ماركوز** في ذلك:« أصبحت التكنولوجيا الناقل الأكبر للتشيؤ، ذلك التشيؤ الذي بلغ أكمل أشكاله وأنجعها»[3]، فالإنسان وقع تحت ضغط الآلات التي تفرض عليه ألوانا من السلوك النمطي الرتيب، وتشد عليه منافذ المبادرة الشخصية الحرة، وتعوق تحديده لذاته، وتخنق فاعليته الخلاقة، وانحطت قيمتهم الإنسانية والذاتية تحت ضغط عملية الإنتاج الآلية إلى مستوى" الشيء" الذي تشكله القوى المسيطرة كيفما تشاء.

يتضح لنا، أن هذه الفكرة يتقاسمها مع **كارل ماركس** الذي ربط هو الأخر الاغتراب بالعمل وبقدرة عملية الإنتاج على استلاب الإنسان، إلا أنه من المفترض أن العمل هو الآداة التي يحقق بها الإنسان وجوده الذاتي، وباعتباره ممارسة واعية ووسيطة يقوم بها الإنسان لتعزيز الوجود من خلال الاندماج في العالم. إذ من خلال العمل، الإنسان يجعل العالم"

[1] Vandenberghe(Frédéric), Une histoire critique de la sociologie allemande, Aliénation et Réification (Horkheimer, Adorno, Marcuse, Habermas), op.cit, p.119.

[2] محمد المسيري (عبد الوهاب)، موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية، نموذج تفسيري جديد، مرجع سابق، ص256.

[3] ماركوز (هربرت)، الإنسان ذو البعد الواحد، مرجع سابق، ص193.

عالمه" وبذلك يصنع نفسه[1]. إلا أنه يحيل إلى عكس ذلك، إن العمل في شكله الصحيح وسيط يستخدمه الإنسان في تحقيق ذاته على النحو الصحيح، وفي سبيل تنمية إمكانيته كاملة، أما في صورته الراهنة فإنه يشكل كل الملكات الإنسانية ويحول دون إشباعها فالعامل لا يؤكد ماهيته بل يناقضها[2].

إن معطيات العمل قد تغيرت بشكل كبير، فالجهد البدني عوض الجهد الذهني، وحياة الحاجة وبالنقص عوضت حياة الوفرة والاستهلاك، إذ إن ظروف العمل أصبحت أسهل، وساعات العمل الطويلة قلصت إلى ساعات محددة، غير أن الاستلاب امتد لساعات الفراغ، فالتسلية آلية إلهاء يوظفها مشروع السيطرة، يعني استلابه واغترابه بدون رفض أو مقاومة.

إن تصور **ماركوز** لحالة اغتراب الإنسان لا يمكن إدراكها بوضوح إلا من خلال العودة إلى حملته النقدية التي طالت نموذج الحياة في المجتمع الصناعي المتقدم، والواقع المرير الذي أضحى يعيشه بفعل النتائج السلبية الغير المتوقعة للتكنولوجيا، فبقدر ما منحت له سبل العيش الرغيد بقدر ما سلبته روحه وخيبت آماله، وأخطرها – حسب **ماركوز**– يتمثل في سلب حريته والرجوع إلى العيش تحت وطأة الأنظمة الاستبدادية، وبضغوطاتها وتوجهاتها التكيفية التي يفرضها هذا المجتمع عليه، والتي تؤدي إلى كبت رغباته واحتياجاته الذاتية، والحقيقية أو طاقاته الغريزية الطبيعية وقدرته على الرفض والسلب.

وعلى هذا الأساس، فالاغتراب نتيجة لممارسة فرضتها عقلانية السيطرة على إنسان المجتمع الصناعي المتقدم، ومن ثم فالاغتراب ليس قدرا محتوما، بل هو نتيجة لظروف وعوامل قصدية أوجدته، ومتى أمكن تغيير أسباب هذه الظاهرة كان إمكان رفع حالة الاغتراب عن الإنسان، ومادام أنه لا يعي عبوديته وتظل السيطرة باقية في النظام القائم،

[1] Vandenberghe(Frédéric), Une histoire critique de la sociologie allemande, Aliénation et Réification (Horkheimer, Adorno, Marcuse, Habermas), op.cit, p.121.

[2] ماركوز (هربرت)، العقل والثورة، هيجل ونشأة النظرية الاجتماعية، تر فؤاد زكريا،(مصر: الهيئة المصرية للكتاب،1970)، ص271.

فوجوده مرتبط بالآخر وليس لذاته، يقول **ماركوز** بخصوص هذه المسألة» :كما أن الإنسان كونه موجودا للآخر، لا موجودا لذاته. ويتأكد أن وجوده ليس أمرا عارضا بل هو عامل تم اقتحامه ليصنع حياة الأفراد، ومن السهل إدراك وظيفته لإحكام السيطرة»[1]، إن الوجود المفروض من قبل المجتمع القائم على الأفراد هو أصل الاغتراب، فواقع الإنسان هو أصل المشكلة لأنه لا يعبر عن الاستلاب، يقول في ذلك: «إن الاستلاب يصبح إشكاليا عندما يتوحد الأفراد من الوجود المفروض عليهم ويجدون فيه تحقيقا وتلبية، وهذا التوحد ليس وهما وإنما هو واقع، بيد أن هذا الواقع لا يعدو أن يكون هو نفسه سوى مرحلة أكثر تقدما من الاستلاب»[2].

إن حالة الاغتراب التي يعيشها الإنسان في المجتمع القائم يعتبر آلية من آليات السيطرة العقلانية التي يتبناها المجتمع الصناعي المتقدم، الذي يفرض التفكير الايجابي والطابع الامتثالي، وهذه الحالة تواجه صعوبة لدى كل عمليات التشكيل التي تتصل بالإنسان، مما يعيق التغيير والفكر السلبي الحر، ويصبح وسيلة لغاية، هي الإبقاء على النظام القائم وإطالة أمد السيطرة.

2-القمع

إن القمع La répression الذي يطبع المجتمع الصناعي المتقدم بطابعه من أهم المقولات التي تؤكدها النظرية النقدية بصفة عامة، ويرجع الفضل في ترويج هذه المقولة إلى **هربرت ماركوز** بصفة خاصة، إذ أن التطور الاجتماعي والحضاري الذي حققته البشرية لم يتم إلا بالقمع المستمر للدوافع والغرائز والحاجات الإنسانية الأولية، وذلك في بدايات المجتمعات ما قبل التكنولوجية، فقد كان القمع لابد منه، ومشروعا لأنه يمثل القيود الضرورية للغرائز والدوافع الإنسانية، لكي يتسنى للإنسان المحافظة على بقائه والتعايش مع

[1] ماركوز(هربرت) ، الإنسان ذو البعد الواحد، مرجع سابق، ص91.

[2] المرجع نفسه، ص47.

غيره، وفي هذه الحالة يكون القمع ضروريا وايجابيا لتستمر حياة البشر، وتنظم العلاقات بين الأفراد، فيتمكنوا بالتالي من الانتقال إلى وضع إنساني واجتماعي، وأن يؤسسوا الحضارة[1]، إن هذه الحقبة من الحضارة موسومة بالممارسة القمعية، وكان الإنسان لا يرى في ذلك أي وجه للاستغلال أو القمع، وتبدو ممارسة القمع هنا عقلانية ولا تلقى رفضا أو معارضة، هذا ما جعل **ماركوز** يميز بين:" القمع الأساسيLa répression fondamentale في صورته التقليدية والذي يمثل درجة تطور الحضارة في مرحلة معينة، القمع الزائد La surrépression الذي يتميز به المجتمع الصناعي المتقدم والذي لزم عن وضع تاريخي أصبحت فيه العقلانية التكنولوجية التي تحكم المجتمعات المتقدمة صناعيا أداة مسيطرة كليا على الإنسان، وهذا يعني أن القمع الزائد أو فوق القمع La surrépression ويعني عند **ماركوز**:« على القيود التي تجعلها السيطرة الاجتماعية حتمية، فينبغي تمييزها عن القمع الأساسي، أي عن" تحولات" الغرائز الضرورية لاستمرار الجنس الإنساني في الحضارة»[2].

إن هذه الرقابات الإضافية، المتولدة عن المؤسسات الخاصة، التابعة للسيطرة، هي التي تدعى ب: "ما فوق القمع" أو "القمع الفوقي" الذي أصبح يعانيه الإنسان المعاصر ليس قمعا طبيعيا تفرضه مقتضيات الحياة الإنسانية وطبيعة التنظيم الاجتماعي بل هو قمع يصنعه البشر وينتجونه في سياق تاريخي، وأن درجة القمع في المجتمع الصناعي المعاصر عرف تحولا في الشدة، يقول **ماركوز** موضحا ذلك:« في مجتمع يعمل منه جميع أعضائه بصورة سوية، لتأمين المعيشة يحتم تولد أشكال أخرى من القمع تختلف عن أشكال القمع المتولدة في مجتمع آخر،(...) فإن القمع يتغير امتدادا وشدة بحسب ما يكون الإنتاج الاجتماعي موجها نحو الاستهلاك الفردي أو نحو الربح»[3].

[1] بومنير (كمال)، جدل العقلانية في النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، نموذج هربرت ماركوز، مرجع سابق، ص107.

[2] ماركوز (هربرت)، الحب والحضارة، مرجع سابق، ص45.

[3] المرجع نفسه، ص47.

وهكذا فإن، هذا النوع من القمع الذي فرضته مصالح السلطة الحاكمة ومؤسساتها وتنظيماتها، ومجتمعات "الرخاء" الصناعية الحديثة لا تستثني من هذه القاعدة، إذ جعلت من هذا القمع غير الضروري مؤسسة ذات قوة وسيطرة، وبدلا من أن تقضي على ذلك القدر الضروري من قمع الدوافع والرغبات التي استلزمه التطور التاريخي نتيجة لارتفاع معدل الإنتاجية تحولت إلى نظام شامل للقمع والسيطرة، وعرضت الإنسان لأشكال مختلفة من القهر الظاهر والباطن والقمع الواعي أو غير الواعي الذي ينطلق من أجهزة الإنتاج الضخمة[1]. لهذا يحدد **ماركوز** الصورة العتيقة المتزايد بمجاز"فوق القمع".

هذه المسارات القمعية العقلانية التكنولوجية، كآداة للسيطرة وقمع للإنسان مست كل أبعاده، وامتدت إلى الحياة الداخلية للفرد، ففي العصور الماضية– مرحلة ما قبل التكنولوجية– كان القمع والقهر يمارس من طرف حاكم أو طاغية مستبد، لكن كان لهذا القمع حدود لا يتعداها، أما القهر على الإنسان في المجتمعات المتقدمة على حد تعبير **فؤاد زكريا**:« قهر يمارس على الإنسان كله، على حياته الباطنية وعلى تفكيره وعقله وعواطفه بقدر ما يمارس على مظاهر حياته الخارجية وظروف عمله وإنتاجه وعلاقاته الاجتماعية»[2].

يمكننا القول، بأن القمع الذي يمارس في المجتمعات الصناعية المتقدمة كان على حساب المعقولية التامة، وفي ظل الحساب الدقيق لكل الظروف والاحتمالات، دون أن تتدخل فيه نزوات حاكم مستبد أو أهواء سلطة عنيدة إلى جانب ذلك، فإن القمع بالنسبة للإنسان لم يكن حتى عهد قريب، يمتد بحيث يهدد حرية الإنسان الداخلية، بل كانت هذه الحرية تعد أساسية لدى الفرد، ولا يحاول المجتمع المساس بها. يتمثل نوع القهر الممارس أولا المنحصر في القهر العقلي المنطقي، يندمج تماما مع المقومات الأساسية للتنظيم الاجتماعي، وهذا ما أدى إلى عدم وعي الأفراد بالقمع الذي يداهمهم وذلك عن طريق

[1] مكاوي (عبد الغفار)، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، تمهيد وتعقيب، مرجع سابق، ص23.

[2] زكريا(فؤاد) ، هربرت ماركوز، ط1، (الإسكندرية: دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر،2005)، ص29.

ممارسة الأجهزة التقنية التي تتحكم في حياتهم الشخصية، فتشكل دوافعهم، وتوحد أنماط سلوكهم، وتطيل فيهم أمد عبوديتهم وشقائهم، وتضاعف القمع الغير الضروري لحاجاتهم الحقيقية.

ثالثا- الثورة الجمالية عند ماركوز

إن اهتمام **هربرت ماركوز** بالفن والأعمال الفنية والجمالية قد ارتبط بمجمل رؤيته ونقده الجذري للوضع القائم، ولأشكال الهيمنة التي تمارسها عقلانية السيطرة، وفي الوقت نفسه كانت تصوراته للبدائل التي يمكن أن تعوض وتصحح إخفاق التوجه الذي سلكته عقلانية النظام القائم، ومظاهر القمع والاغتراب والتحكم في غرائز ودوافع الأفراد، وحتى تهميش المعايير الجمالية والأخلاقية، إن نوع العقلانية التي يفرضها العلم والتي تعززها الوضعية العقلانية، تهدف إلى استبعاد جميع الجوانب الغير الكمية، والحد من أي معارضة محتملة للواقع، كلها دوافع قوية أدت **بماركوز** إلى البحث عن البديل المحقق كخلاص الإنسان، ولتشكيل أسس بديله الحضاري.

الفن في نظره هو البعد الوحيد الذي يستطيع الإنسان المعاصر من خلاله تجاوز السيطرة التي تهدف من كل جانب وبطرق وأشكال مختلفة، لذا أشاد **ماركوز** بالفن بوصفه آداة وتحرر وانعتاق، وبعبارة أخرى أن الفن أصبح ملاذا للإنسان، وانعتاقا من العقلانية التكنولوجية، التي أحكمت قبضتها على الإنسان وهيمنت على أبعاد وجوده، وتحريره من معاناة القمع والاغتراب الذي يعيشه في المجتمع الصناعي المتقدم بإثارته للبعد الجمالي La dimention esthétique.

لقد وجد **ماركوز** في التربية الجمالية التي عبر عنها **فردريك شيللر** Freidrich Schillerفي أواخر القرن الثامن عشر من خلال "**رسائل في التربية الجمالية للإنسان**" الشكل الأمثل للتعبير عن آماله ولتحرير الإنسان من الظروف التي أفرزتها الحضارة

الغربية، التي أفرغته من محتواه الإنساني، يقول **شيللر** في هذا الصدد:« وأن الطريق التي يجب أن نتبعها من أجل إيجاد حل عملي للمشكل السياسي الذي تحدثت عنه آنفا، تمر عبر المسألة الجمالية، ذلك عبر الجمال نسلك طريقنا إلى الحرية»[1]، وحده البعد الجمالي بإمكانه أن يقدم للإنسان تعويضا لما فقده في هذه الحضارة.

من هذا المنطلق، يعتبر **ماركوز** واحدا من الورثة المباشرين للفكر الشيللري، وأول بداياته كانت من خلال منشوره الأول "**ببلوغرافيا شيللر**"، الذي ظهر عام1925، في بادئ الأمر اعتبره ماركوز أنه "مجرد عمل" "غير مهم"، كما أنه أنكر التأثير الحقيقي والمباشر لفكر **شيللر** على تطوره الفكري، ولكن في وقت لاحق فسرعان ما بدأ العمل على تأليف كتابه "**الحب والحضارة**" من هنا تبين له مدى أهمية الفكر الشيللري[2]، وتوضحت له العلاقة بين الفن والثورة بشكل مماثل لما عرضه **شيللر**[3]، يقول في ذلك:«لابد أن تحصل ثورة كلية على مجمل طريقة إحساسه»[4]، استقى **ماركوز** الفكرة نفسها، بقوله:« ينبغي أن تكون ثورة أيضا، ثورة في الإدراك، كي نتمكن في تحديد المجتمع من الناحيتين المادية والفكرية، من بناء المحيط الجمالي الجديد»[5]. يعتبر **ماركوز** أن للفن دورا أساسيا، بل إن الثورة التي يدعو إليها قد لا تكون في صميمها إلا ثورة جمالية، رغم أن المؤلفين ينتميان إلى سياقات تاريخية مختلفة، باعتبار أن السياق الحضاري الذي كان يعيشه **شيللر**(القرن18)، قد يختلف في كثير من أبعاده عن السياق الحضاري الذي عاشه **ماركوز**(القرن20)، ولكن رغم هذا الاختلاف سيبقى ما أخذه من **شيللر** ذو دور ومكانة وذات بعد جمالي La dimention esthétique قام بتحرير الإنسان.[6]

[1] شيللر (فريدريك)، مقالات فلسفية في المسرح و الشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا، مرجع سابق، ص79 (الرسالة 2)

[2] Douglas (kellen), Art and Liberation, collected-papers of Herbert Marcuse, Volume 1, (New York: Edition Kindle, 2007), p.20.

[3] هابرماس(يورغن)، القول الفلسفي للحداثة، مرجع سابق، ص80.

[4] شيللر (فريدريك)، مقالات فلسفية في المسرح و الشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا، مرجع سابق، ص115 (الرسالة 27)

[5] ماركوز (هربرت)، نحو التحرر– فيما وراء الإنسان ذو البعد الواحد– تر ادوارد الخراط، ط1،(بيروت: منشورات الآداب،1972)، ص117.

[6] بومنير (كمال)، جدل العقلانية في النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، نموذج هربرت ماركوز، مرجع سابق، ص204.

يقول **ماركوز** موضحا ذلك: «إن كتاب "رسائل حول التربية الجمالية للإنسان" **فردريك شيللر**، الصادرة عام(1725)، التي كتبت إلى حد بعيد، تحت تأثير كتاب **"نقد ملكة الحكم"**، تتجه إلى إعادة إنشاء الحضارة، بالاستناد إلى القوة التحررية للوظيفة الجمالية»[1]. قصد قيام حضارة غير قمعية، يكون قوامها البعد التحرري للعمل الفني والجمالي، باعتباره عملا يتضمن إمكانية تحقيق مجتمع متوازن، ومن خلال دور ووظيفة الجمال والفن النقدي وفي احتجاجه على الواقع القائم ومقاومة السيطرة السائدة فيه، وكذلك تبشيره بمستقبل أفضل للإنسان، على الرغم من استراتيجيات النظام التي انشئت من أجل القضاء على إمكانيات التجديد، فالبعد الجمالي له تصور جديد للأشياء، فهو مكان مقاومة للذين قمعوا القدرات البشرية في النظام الاجتماعي المعاصر، ويجلب معه إمكانية استعادة تكامل الإنسان، والذي يمكن أن يوجه إلى تحول المجتمعات فيلقى مباشرة نظام غير قمعي. وفي الوقت نفسه، يتيح طريقة مختلفة لرؤية العالم والإنسان، إلا أن التغيير غير ممكن إلا إذا انطلق على مستوى الذات، ليصبح عاملا ثوريا تحرريا لاستعادة العقلانية الكاملة للإنسان، وكمفهوم كلي للطبيعة الإنسانية، ثم على المستوى التاريخي الاجتماعي، من خلال "الحساسية" التي تستدعي الفن بعدما همش، وأغلق عليه من قبل المجتمع الصناعي، وتبعا لذلك تتأسس الحضارة الجديدة التي تنهي الصراع، وتحقق الوجود السياسيL'existence pacifiée الذي يحقق فيه الإنسان حريته.

1-نحو إعادة بنية الطبيعة الإنسانية

إن ما يعيشه الإنسان المعاصر في ظل المجتمع الصناعي من قمع، ومن السيطرة التي تمارس عليه، تدفعنا إلى القول إن الإمكانيات العلمية والتكنولوجية غير كافية لتغيير وضعه، وتحقيقه لحريته، لأن السيطرة التي يعاني منها الإنسان أصبحت متجذرة في أعماق بنيته الغريزية. انطلاقا من هذا، فإن تحرير الإنسان يقتضي أيضا تغييرا يمس بنيته الطبيعية، لأن

[1] ماركوز (هربرت)، الحب و الحضارة، مرجع سابق، ص198.

الانتقال من الحضارة القمعية إلى الحضارة الغير قمعية، يستوجب الانطلاق من الإنسان نفسه، مادامت مشاريع التغيير السياسي والاقتصادي لا تستطيع أن تقضي على السيطرة جذريا، يقول **ماركوز** في هذا السياق:« لكي يمكن للمجتمع القائم أن يتحول إلى مجتمع حر، عن طريق تغيير راديكالي، ينبغي أن يصل هذا التغيير إلى بعد الوجود الإنساني... ويفترض ظهور حاجات غريزية واستجابات جديدة للجسم والعقل على السواء»[1].

لقد حولت هذه السيطرة التي تغلغلت بعمق في البنية الطبيعية للإنسان إلى كائن ذي بعد واحد، وبهذا المعنى فإن التغيير الجذري الذي يمكن أن يصل إلى عمق الإنسان وإلى بنيته الغريزية وهو تغيير نوعي Changement qualitatif، ينبغي أولا أن يحدث في دوافع، وحاجات وغرائز الإنسان، إن التحول الذي يتم على هذا المستوى عاملا أساسيا ومؤشرا على تغيير وضع الإنسان المعاصر وتحريره من السيطرة، غير أن هذا التحول في البنية الطبيعية الإنسانية لا ينبغي أن يكون منفصلا عن جملة الشروط الاقتصادية والاجتماعية والسياسية[2].

إن تحرير الإنسان على هذا المستوى لا يقل أهمية عن التحرير الاقتصادي والسياسي والاجتماعي، بل لا يكون هذا الأخير ممكنا إلا إذا تحقق وجود نمط من الإنسان يكون حرا في دوافعه، وحاجاته ومواقفه، فتحرير الإنسان على هذا المستوى يبقى هو المهمة الأولى والأساسية، وبدونه فكل تغيير قد يتم سيكون مآله الفشل.

إن الإنسان المعاصر قد تم إفساده، وتغييره بعمق من طرف المجتمعات المتقدمة التي أحكمت قبضتها عليه وتمكنت منه، ولم تنحصر السيطرة على حاجاته المادية فقط بل تعدى النطاق إلى السطو حتى على حاجاته الغريزية والنفسية والفكرية أيضا. لهذا يقضي التحرر القضاء على السيطرة التي تمت من خلال هذا البعد الداخلي للإنسان، ومنه نستطيع أن نحقق التغيير الجذري و النوعي الذي يضرب بجذوره في عمق طبيعة الإنسان أو في بنيته

[1] ماركوز (هربرت)، نحو التحرر، مرجع سابق، ص25.

[2] بومنير (كمال)، جدل العقلانية في النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، نموذج هربرت ماركوز، مرجع سابق، ص164.

الداخلية[1]، وانطلاقا من هذا يتم تحرير الغرائز La libération instinctuelle، يقول في هذا الصدد:«عندما يتم تحرير الدوافع والغرائز ستميل إلى إقامة علاقات وجودية حرة ودائمة، فينشأ اثر ذلك مبدأ جديد للواقع»[2].

إن العقلانية التكنولوجية التي كانت أداة للسيطرة، والتي قمعت الإنسان وحرمته من الاستمتاع بغرائزه بحرية، وتحكمت على كل جوانب الإنسان، في هذا السياق كان من الضروري استعادة التوازن بين الجانب الغريزي والجانب العقلي، أي بين ما يسميه"الايروس"* (Eros) وكذلك "اللوغوس"** (Logos)، بحيث يتحرر فيه الايروس من سيطرة اللوغوس، إذ أن أصل العارض الموجود بينهما يعود إلى ذلك المعنى اليوناني القديم لمفهوم اللوجوس الذي اعتبر ماهية الوجود، والدلالة على معنى العقل المنظم والمهيمن على القوى الأخرى، واعتبرت الغرائز أقل أهمية من العقل من حيث أنها تمثل القوى الدنيا في مقابل العقل الذي يمثل القوة العليا[3]، وبهذا تكونت فكرة العقل المعارض للدوافع والرغبات أو بتعبير **ماركوز** وضع "اللوغوس" في مقابل "الايروس".

إن هذا التصور اليوناني للعقل أسس لإيديولوجية السيطرة في الحضارة الغربية، إذ أن العقل يحتل المرتبة الأولى انطولوجيا ومعرفيا، وباعتباره أيضا منظما لكل شؤون حياة الإنسان، وفي مختلف أشكال نشاطاته العلمية والاقتصادية والسياسية، لذا ركز **ماركوز**

---

[1] بومنير (كمال)، جدل العقلانية في النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، مرجع سابق، ص165.

[2] ماركوز (هربرت)، الحب والحضارة، مرجع سابق، ص215.

* **ايروس Eros** :إله الحب عن اليونان، فهو يدل عن فرويد من حيث هو غريزة الحياة، يشير إلى غريزة بيولوجية أكثر شمولا، وليس إلى امتداد للجنسية أكثر اتساعا. إن استخدامه لكلمة ايروس خاصة في كتبه(الأنا والهو، عياء في الحضارة، مدخل إلى التحليل النفسي). انظر:
ماركوز (هربرت)، الحب والحضارة، مرجع سابق، ص223.

** **اللوجوسLogos**:أول من قام به هو هيراقليطس(Heraclite)،و هو القانون الكلي للكون،إذ يقول :" كل القوانين الإنسانية تتغذى من قانون إلهي واحد،لأن هذا يسود كل من يريد و يكفي للكل و يسيطر على الكل"،انظر :
بدوي (عبد الرحمن)، موسوعة الفلسفة، ج2،(بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر،1984)، ص371.

[3] بومنير (كمال)، جدل العقلانية في النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، نموذج هربرت ماركوز، مرجع سابق، ص172.

اهتمامه على نقد السيطرة التي ارتبطت بالعقل، وبين النتائج العلمية المترتبة عن تصور الإنسان للعقل، غير أنه لا يمكن أن ندين العقل بالكلية، صحيح أنه كان للعقل الدور الأساسي في تكريس القمع والسيطرة (على الطبيعة والإنسان) ولكن مع ذلك لا يمكن إنكار دوره في حياة الإنسان، ولا يمكن الإعراض على الانجازات الحضارية التي تمت بفضل العقل باعتباره أداة العلم و التقنية، وهي شروط أساسية و ضرورية لكل تقدم إنساني، لكن يجب أن يوضع العقل حيثما ينبغي أن يكون، وأن يعاد توجيهه نحو ما يحقق التحرر الإنساني وذلك لإعادة تأسيس الحياة الإنسانية وتنظيمها من جديد، وهذا التجاوز سيمكنه من إعادة التوازن بين قواه العقلية والغريزية من أجل تحرير الإنسان لابد من تغيير العلاقة، أو إعادة ترتيب العلاقة بين الغريزة والعقل، ولا تكون الغلبة لهذا الأخير، بهذا يحدث التوازن في حياة الإنسان، ولكن ليس فقط على المستوى الداخلي، أي على مستوى حياته العقلية والنفسية والبيولوجية وإنما أيضا على المستوى الخارجي (حياته الاجتماعية والسياسية) باختصار داخل الحضارة نفسها.[1]

وهكذا، رفض **ماركوز** التراث الفلسفي الغربي الذي قام على تمجيد الانتصار والغلبة باسم العقل (اللوجوس). من هذا المنطلق، يؤكد على الخاصية التفجيرية لتصور **شيللر**، إذ يقول في هذا الصدد:« فلقد شخص مرض الحضارة باعتباره حالة صراع بين غريزتي الإنسان الأساسيتين وهي الغرائز الحسية والغرائز الصورية» [2]، أي بين الحساسية والعقل التي تعبر عن الكلية الإنسانية.إن علاج مرض الحضارة لابد من إقامة الحساسية بما لها من حقوق، ويمكن أيضا في الحد من الغريزة العقلية التي تسحق بنشاطها العدواني للحساسية، لذا يجب التوفيق بين قوانين التفكير ومصالح الحواس، ولكي تتحقق الحرية والتي يعتبرها **شيللر** المبدأ الأساسي للحضارة، إذ فيها يخضع العقل إلى جانبها الحساسية بشكل

[1] بومنير (كمال)، جدل العقلانية في النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، نموذج هربرت ماركوز، مرجع سابق، ص175.

[2] ماركوز (هربرت)، الحب والحضارة، مرجع سابق، ص208.

مشترك لنظام الحرية، لكن هذا الأمر لن يكون له أي قيود، بقدر ما سيتم وضع قوانينها بحرية بواسطة الأفراد أنفسهم، يقول في ذلك:« وفي ظل حضارة حرة حقا لا تتحقق الإرادة العامة إلا بواسطة طبيعة الأفراد»[1].

يلاحظ **ماركوز** بوجود تقارب عميق بين مفهومه ومفهوم **شيللر**، بحيث أن الوظيفة الجمالية وفقا **لشيللر** يتم التوظيف بين العقل والحساسية وهذه العوامل تتطابق عمليا مع عوامل إعادة التوفيق بين مبدأ اللذة، ومبدأ الواقع عند **ماركوز**. إلى جانب ذلك، وجود موازاة بين العالم الغير القمعي عند **ماركوز** والحضارة الجمالية عند **شيللر**، إذ يهدف **ماركوز** إلى حضارة غير قمعية تنسحب فيها كل هيمنة، وفيها تنقلب الأخلاق الحضارية رأسا على عقب بتحقيق الإنسجام بين الحياة الغريزية والنظام، فحيث يتم تحرير الغرائز من طغيان العقل القمعي فإنها ستتجه نحو إقامة علاقات حرة قابلة للاستمرار وتسمح بنشوء مبدأ جديد للواقع. و بالتالي، فهذه الحضارة اللاقمعية هي في نفس الوقت حضارة جمالية، وعلى العكس من ذلك، فإن الحضارة الجمالية التي يدافع عنها **شيللر** في اللعب المظهر، والانسجام بين العقل الحس، هي أيضا غير قمعية، يقول بخصوص هذه المسألة:« وذلك من أجل أن تكون "الحالة الجمالية" هي حالة الحرية فعلا، هنالك تقوم العلامة الوحيدة الأكيدة على (تحقق) الحضارة اللاقمعية»[2].

من هذا المنطلق، إذا أردنا إعادة بناء الطبيعة الإنسانية لابد من إعادة التوافق والانسجام بين العقل والحساسية لكي تقوم الحضارة على أسس جديدة، وتزيل من خلالها كل تلك الرقابات القمعية والتسلطية، التي فرضتها الحضارة وتشمل القيام بتمجيد العقل على الحساسية والايروس (الحب والحضارة)، ويعني أن الحضارة اللاقمعية لا يمكن أن تقوم لها قائمة، إلا بالتأكيد على هذا التوافق والتناسق بين العقل من جهة، ومطالب الغريزة والحساسية

[1] ماركوز (هربرت)، الحب والحضارة، مرجع سابق ، ص209.

[2] المرجع نفسه، ص209.

والايروس من جهة ثانية، يقول **شيللر** مبينا ذلك:«فلا يجب أن يكون الإنسان محكوما بالطبيعة فقط، ولا العقل وحده، بل يجب أن تكون الطبيعة والعقل منسجمين، بحيث يكمل أحدهما الأخر»[1].

وبهذا المعنى، تظهر "الحساسية الجديدة" La nouvelle sensibilité التي تكون منسجمة مع العقلانية الجديدة برفضها لتصعيد تلك الحقائق أي "القيم العليا"، فإن لا تصعيد العقل الذي يؤلف تطويرا أساسيا في نشوء حضارة جديدة، ولتصعيد ذاتي للحساسية، وفي ظل نظام السيطرة تتكامل البنية القمعية للعقل مع التنظيم القمعي للملكات الحسية، ويعزز بعضهما بعضا بالتبادل، فيها تتضمن علاقة جديدة بين الغرائز وبين العقل.

2-الحساسية الجديدة كممارسة

يعتبر **ماركوز** آليات التغيير السياسي والاجتماعي شكل من الأشكال التقليدية للنضال، ولا تعد كافية للسيطرة والحد من القمع والاغتراب اللذان يعاني منهما الإنسان، فالتغيير يجب أن يستمد من "الطبيعة"، وأن تفهم على أنها مجال للغرائز والحساسية، لم تعد مجالا للسيطرة، بل حليف من أجل تحول العالم، يقول في ذلك:« اكتشاف قوى الطبيعة المحررة وقوتها لها دور حيوي في بناء مجتمع حر يصبح عاملا جديدا في التغيير الاجتماعي»[2].لابد من تحرير الحواس والدوافع الإنسانية المكبوتة، والمهيمنة من طرف العقل التي تتحكم في الإنسان وتعمل على سلب إنسانيته، ووحدة طبيعته.

إن المجتمع الذي يتخذ العداء ضد الطبيعة الإنسانية سيترسخ وسيشجع على إحياء أنماط القمع من جديد لأنه متجذر في كيانه، على حد قول **ماركوز**:« ليس فقط في العقل، في ضمير الرجال، ولكن أيضا في حواسهم»[3]. وهذا يعني على المستوى الغريزي

[1] Schiller (Friedrich), Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme, op.cit, p.152.
[2] Marcuse (Herbert), Contre-révolution et révolte, Trad, D. Caste, (Paris : Edidtion du Seuil, 1973),p.91.
[3] Ibid. p.96.

والفيزيولوجي للوجود الإنساني، لذا يجب تطوير حساسية الإنسان لأنها تعلن وتشجع تفوق غرائز الحياة على نزعة السيطرة، كما اعتبر كعامل سياسي نسعى من خلاله لإنشاء مجتمع حر، لذا لابد من توجيهها نحو تغيير الواقع القائم، يقول في هذا السياق:«هذه الحساسية الجديدة التي تعلن أسبقية نبضات الحياة في الوجود على الروح العدوانية وشعور الاجرام، تستطيع أن تجعل من إلغاء الظلم والبؤس حاجة حيوية للمجتمع، وتوجه التطور النهائي برمته "نموذج الحياة"... وعند ذلك يعود إلى نبضات الحياة، وقد رفعت وتسامت على نحو عقلاني»[1].

وبهذا، فهي ضرورية أكثر مما سبق، لأن تحرير المجتمع مرتبط بتحرير الحس، هنا تظهر وظيفة الحساسية ضد المجتمع القائم، يقول **ماركوز** مبينا ذلك: « اليوم، في الثورة ضد "المجتمع الاستهلاكي" تناضل الحساسية لتصبح عملية، وسيلة لإعادة البناء الجذري، وأنماط الحياة الجديدة. لقد أصبحت قوة في النضال السياسي من أجل التحرير، مما يعني ذلك التحرر الفردي للحواس من المفترض أن يكون نقطة البداية، وحتى الأساس للتحرر العالمي، يجب أن يتغذى المجتمع الحر الجديد الاحتياجات الغريزية»[2].

لذا فتحرير الحواس والدوافع تكشف للإنسان الإمكانيات، والأشياء التي تحميه وتحمي الحياة وتثريها، وأن يكون حرا من كل قيد داخلي أو خارجي، إن هذه "الحساسية الجديدة" أو"الحساسية الجذرية" يمكن اعتبارها نضال غير تقليدي لتحرير الإنسان، إلا أنها ليست منفصلة عن الواقع الاجتماعي والسياسي، بل تمثل منطلقا أساسيا للتغيير وللنضال السياسي، لذا تتحول إلى ممارسة عملية لأنها تكافح ضد العنف والاستغلال.

في مقابل ذلك، تعمل على القيام والتوصل إلى نماذج وأشكال جديدة للحياة وتنفي الواقع القائم وكذا التحرر من أشكال القمع في المجتمعات المستعبدة، ويمكن بفضلها أن

[1] ماركوز (هربرت)، نحو التحرر، مرجع سابق، ص47.

[2] Marcuse (Herbert), Contre-révolution et révolte, op.cit, p.79.

نتطلع إلى عالم أفضل، بتغيير حساسية الأفراد ودوافعهم، وتوجيهها نحو التحرر، والسماح للحواس بأن تصبح مرة أخرى وساطة عملية في تحول العالم، وإسقاط الواقع الافتراضي الذي يعيش فيه الإنسان. يقول **ماركوز** موضحا هذه الفكرة:« تؤكد هذه الفكرة الدور النشط والتأسيسي للحواس في تشكيل العقل، أي الفئات التي من خلالها تأمر، وتشعر وتغير العالم»[1].

وبفضل وجود الحساسية الجديدة إذ يمكن لها أن تتسبب أساسا في انبثاق عقلانية جديدة، بإمكانها أن تنظم علاقة الإنسان بالإنسان، وذلك بتهذيب الجانب العقلاني بالحساسية، التي لطالما أسلب وجودها ووظيفتها. ومن جهة أخرى، يمكن لها أن تعيد تفعيل الإنسان داخل إطار يربطه بعلاقات جديدة مع الطبيعة، قصد إيجاد منطقا للتحرر الشامل. فعليه تمارس الحواس وفقا **لماركوز** "تركيبات عملية" إذ لها دور في تنظيم الخبرة وفي إدراك ما لدينا في العالم، وأكثر من ذلك بكثير، إذ تعد من أهم المفاهيم الفلسفية التقليدية، يشير **ماركوز** إلى ذلك بقوله :« إن عالمنا لا يبرز فقط في الأشكال النقية للزمان والمكان، ولكن أيضا في نفس الوقت، ككلية لصفات حسية– لا تكمن فقط في حاسة العين– ولكن في جميع حواس البشرية (السمع والشم واللمس والذوق). إنها الدستور النوعي، الأساسي، اللاوعي، أو بالأحرى اللاشعوري، عالم الخبرة الذي يجب أن يتغير بشكل كبير، إذا أردنا التغيير الاجتماعي أن يكون جذريا ونوعيا»[2].

ولهذا السبب يصبح من الممكن، وفقا **لماركوز**، اعتبار مجال الحواس منطلقا لإعادة تأسيس عقلا جديدا، وعقلانية جديدة، والتي لم تعد كمصدر كافي لمواجهة الحساسية، وبذلك تكسر هذه الأخيرة الحواجز السلبية التي يفرضها العقل عليها، وتتمكن من المشاركة في نشاط فعال لتغيير الواقع، وجلب أشكال جديدة من العلاقات العملية في العالم. ومنه

[1] Marcuse (Herbert), Contre-révolution et révolte, op.cit. p. p.85.
[2] Ibid.p.97.

فالحساسية يجب أن تكون عملية، يقول **ماركوز** موضحا ذلك: «إن حرية الإنسان متجذرة في حساسية الإنسان، الحواس ليست فقط "للتلقي" مما يعطي لهم الشكل الذي هو عليه في الوقت الحاضر. فإنهم لا "يفوضون" تحويل المعطى إلى ملكة (الفهم)، على العكس، يكتشفون أنهم يمكنون اكتشاف أنفسهم في "ممارساتهم"، وامكانات وكليات جديدة أكثر إرضاء، أشكال وخصائص الأشياء، ويمكنهم المطالبة وتوجيهها قصد تحقيقها. إن تحرير الحواس لن يجعل الواقع بعيدا كل البعد عن الحاجة الحسية، وإنما هدف غرائز الحياة (ايروس)»[1].

ومن أجل أن تصبح الحساسية عملية، يجب ألا يتسامى العقل ويتخلى عن المكانة التي تعود عليها، ويعيد الاتصال بقواعد الحساسية ومن خلاله سيسعى لكسر التبعية التي فرضت على الحساسية. بهذا يخضع العقل إلى التبدل في الاتجاه إلى "مصلحة الحواس"، قصد إيجاد علاقة جديدة بين الحساسية والعقل، وبين مجال الحواس ومجال الوعي ليتوصل في نهاية المطاف إلى وساطة مثمرة، يقول **ماركوز**:« بين الكليات العقلانية والحاجات الحسية»[2]، وتظهر إمكانية وعلاقة جديدة بين الحساسية والعقل، بهذا ينتهي الانتهاك الداخلي والخارجي الذي يمارس على مستوى الفرد والطبيعة.

إن التغيير الجذري الذي يتم على المستوى الغريزي للإنسان، لا يقل أهمية عن التغيير السياسي والاجتماعي إلا أنه لابد أن تسبق الثورة الغريزية على الثورة الثقافية، وقبل تغيير المجتمع لابد أن تكون هناك ثورة للتغيير أولا من حيث طريقة تصور جديدة للوجود، وإيجاد طريقة أفضل للعيش الرغيد أيضا.

[1] Marcuse (Herbert), Contre-révolution et révolte, op.cit. p.93

[2] ماركوز (هربرت)، نحو التحرر، مرجع سابق، ص58.

3-إمكانيات التحرر من خلال الفن

إن مسألة تحرر الإنسان المعاصر وتطلعات **ماركوز** نحو واقع مغاير للواقع القائم، ويجب أن يكون الإنسان فيه حرا، ولضرورة توفر حساسية جديدة فيجب أن نقوم بتفعيل التحرر، وبتكاثف قوة العقل والخيال ليكونا قوة مناهضة للعقل الأداتي، غير أن هذه التطلعات لا يمكنها أن تتحقق إلا بتفعيل العمل الفني والجمالي، الذي يعتبره **ماركوز** من جهة مجالا مستقلا عن النظام الاجتماعي القائم، كما أنه يملك إمكانية المعارضة الفعلية للواقع من جهة أخرى.

يعتبر الفن بالنسبة للإنسان المعاصر ملاذا ومن خلاله يمكنه التحرر من سيطرة العقلانية، لأنه له القدرة على نفي الواقع السائد، ورفض القمع والسيطرة اللذين يعاني منهما الإنسان داخل مؤسساته. حيث يقول في ذلك: « إن الفن يتمتع بمقتضى شكله الجمالي على الإنسان ألا يبقى مقيدا بما تمليه العقلانية السائدة بمنطق السيطرة والقمع، فعلى الإنسان أن يستنجد بالفن والجمال، أي على العمل الفني وعلى قدرة الخيال باعتباره أولا القوة الذهنية الوحيدة التي بقيت متحفظة على صور لتطلعات الإنسان. ثانيا، له القدرة في التمكن على المناهضة بين الواقع والعقل أيضا. وتعتبر هذه الآليات كبعد آخر للواقع القائم، إذ تخلص الإنسان المقيد بالعقلانية التي ارتبطت بالسيطرة وكمجال لتحقيق بعض الصور للتمرد على الواقع، ويمكن أن يتحرر فيه الإنسان انطلاقا من مبدأ الواقع، وهذا الأخير يمكن ان يرسم فيه بعدا جديدا للوجود الإنساني»[1].

ويفتح بعدا للتحرر الإنساني من زاوية قدرته المناهضة للواقع، والاحتجاج عليه، يقول **ماركوز** مبينا ذلك: « إن الفن سواء كان طقسيا أو لم يكن ينطوي على عقلانية النفي، إنه في مواقفه القصوى الرفض الأكبر الاحتجاج على ما هو كائن. والأساليب التي يجعل بها

[1] بومنير (كمال)، جدل العقلانية في النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، نموذج هربرت ماركوز، مرجع سابق، ص ص188-189.

الإنسان يظهر ويغني ويتكلم، والتي تجعل الأشياء ترن، هي أنماط من الرفض، من المقاطعة، من إعادة الخلق لوجودها الواقعي»[1].

في هذا السياق، يمكن للفن أن يتيح للإنسان عالم أكثر تحررا، يفتح مجالا للتحرر من نظام الواقع القائم، والكشف عن زيف العقلانية التكنولوجية، رغم أن **ماركوز** ليس ضد التكنولوجيا والعلم ولا يستهدف دعوة الإنسان الحديث إلى التنازل عن تقدمه التكنولوجي، وإنما نقد سوء استعمالها، وكيفية توظيفها من جهة السيطرة والقمع. لذا يجب إعادة توجيهها من جديد وفق معايير وغايات فنية وجمالية، يقول بخصوص هذه المسألة:« سأتقدم إذن بالأطروحة التالية: إن صفات الفن الجذرية أي وضع الواقع القائم موضع اتهام واستحضار صورة جميلة للتحرر، ترتكز تحديدا إلى الأبعاد التي بها يتجاوز الفن تعيينه الاجتماعي وينعتق من عالم القول والسلوك المتواضع عليهما»[2].

لذا تكمن وظيفة الفنان في إنشاء رؤية جديدة، وتوفير مجالات تسمح بإيجاد حلول بديلة، وعناصر تغيير لما كرسته عقلانية السيطرة، إن التجربة الفنية الأصيلة عامل محوري لإرساء عقلانية بديلة غايتها هو إخراج الإنسان من المأزق الذي كرسته حضارة القمع والسيطرة بدورها، إذ يجسدها في سلوك تحرري فعلي واقعي، حيث يسند **ماركوز** وظيفة الفن بقوله: «يفضي المنطق الداخلي للعمل الفني إلى بزوغ عقلانية مغايرة وحساسية مغايرة تتحديان العقلانية والحساسية المندمجتين بالمؤسسات الاجتماعية السائدة»[3].

هذا القول، يحيلنا إلى فكرة مفادها أن العمل الفني أيضا له اتجاهه الخاص، إلا أنه مغاير تماما العقلانية التكنولوجية التي تسيطر على المؤسسات الاجتماعية، وهنا تأكيد أن العقلانية الجديدة التي تظهر على المستوى الفني والجمالي أو ما يسمى "بالعقلانية الجمالية"

[1] ماركوز (هربرت)، الإنسان ذو البعد الواحد، مرجع سابق، ص99.

[2] ماركوز (هربرت)، البعد الجمالي، تر جورج طرابيشي، ط1، (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر،1979)، ص18.

[3] المرجع نفسه، ص18.

La rationalité esthétique أن تتجاوز أشكال السيطرة والقمع. رغم أن عبارة "عقلانية الفن" أو"العقلانية الجمالية" تتضمن نوعا من المفارقة، لأنها تجمع بين مفهومين فكثيرا ما اعتبرا معارضين، فنجد من جهة مفهوم العقلانية أنها قائمة على الإنسجام المنطقي والصرامة والانفعال، غير أن للعمل الفني عقلانية أي منطقه داخلي La logique interne. ومن خلال هذا المنطق الداخلي يبدو أن الفن مختلفا عن العقلانية التكنولوجية ومغايرا لطابعها الأداتي[1]. إن غاية العقلانية الجمالية الوصول إلى بناء صور جديدة للواقع الإنساني، خارج السيطرة ولا يمكن أن تصل إلى ذلك إلا عن طريق فقدها لمنطق السيطرة دون إلغاء منجازات الحضارة ومكتسباتها العلمية والتكنولوجية.

وكذا نرى أن **ماركوز** لا يستهدف دعوة الإنسان الحديث إلى التنازل عن تقدمه التكنولوجي، فهو لا ينتمي إلى ذلك النمط من المفكرين الذين ينادون بالعودة إلى عصور ما قبل الصناعة وما قبل التكنولوجيا، بل أن المجتمع الإنساني الذي يحلم به ويسعى إلى بلوغه، ويفترض وجود مستوى أعلى، وإلى أبعد حد من الاعتبارات الفنية والجمالية. وأن يستعان فيها بالتكنولوجيا وبالقدرات الجمالية لدى الإنسان، معناه أن يكون للبعد الجمالي منطقه الخاص القائم على القوى الحيوية لدى الإنسان، ويرتبط أوثق الارتباط بالنظرة الجمالية للإنسان وللواقع، باعتبار أن الإنسان كائن جمالي.

وهكذا يظهر **ماركوز** هنا على أنه من دعاة "العودة إلى الطبيعة"، ومن أنصار رد الاعتبار للفن والخيال والعاطفة إزاء العقل، ويعتبر **فؤاد زكريا** أن الفارق الوحيد بين دعوته إلى اتخاذ القيم الجمالية هدفا أسمى للحياة الخالية من الكبت، ونجد على منوالها أنصار الطبيعة أي الدعوة إلى الطبيعة البسيطة التقليدية الساذجة، ولأنهم يحلمون بها ومتعلقون بها إلى حد كبير. على حين أن نزعة **ماركوز** الطبيعية ملائمة لعصر التكنولوجيا الرفيعة[2]، وباعتبار وسيلة لاستعادة الوحدة الأصلية المفقودة بين الطبيعة والإنسان بسيطرة القيم الجمالية.

[1] بومنير (كمال)، جدل العقلانية في النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، نموذج هربرت ماركوز، مرجع سابق، ص190.
[2] فؤاد (زكريا)، هربرت ماركوز، مرجع سابق، ص51.

وفق هذه النظرية يقترح **ماركوز** على طريقة **شيللر** إظهار البعد الجمالي من أجل استعادة شخصية الإنسان واستكمالها باعتبار أن النشاط الجمالي سيصبح في هذه الحالة هو بمثابة التعبير الحقيقي لماهية الإنسان، وعن تحرره من الواقع القائم، ألم يقل **شيللر** في مؤلفه **رسائل في التربية الجمالية للإنسان:**« عبر الجمال نسلك طريقنا إلى الحرية»[1]، كمفهوم كلي للطبيعة الإنسانية وتغيير علاقاته مع العالم ومع الآخرين. يقترح **ماركوز** نفس الإستراتيجية لإيجاد واقعا جديدا غير قمعي قائم على البعد الجمالي، قصد تصور جديد للأشياء، فالبعد الجمالي كجانب مقاومة للذين قمعوا القدرات الإنسانية في النظام الاجتماعي المعاصر، كما يتيح طريقة مختلفة لرؤية جديدة للعالم والإنسان، وبذلك تتحرر رابطة الإنسان بجمال الفن وجوانب حساسيته المستبعدة من العالم، قصد توجيهها إلى نظام غير قمعي.

إن الفن في صميمه احتجاج على الواقع القائم، تلك هي ماهية الفن لدى **ماركوز** وبوصفه قوة ثورية رافضة للنظام القائم، إلا أنه لكي يحقق وظيفته النقدية التحررية، لابد أن ينطلق أولا بتغيير ما هو قائم في ذاتية الأفراد، باعتبار أن كل ما يتعلق بإصلاح الفرد في المجتمع سيؤدي حتما إلى إصلاح المجتمع بأكمله، ويتطلب إعادة تشكيل ذلك لإعادة بناء الإنسان في دوافعه الغريزية وأحاسيسه، لأن بنية الطبيعة الإنسانية حسب **ماركوز** قد تم تكييفها وتحويلها بما يتوافق مع متطلبات الوضع القائم، ويعتقد أن إمكانية التغيير وتحقيق التحرر قد يصعب الحصول عليهما إلا إذا كان التغيير جذريا يستطيع التغلغل داخل أعماق الطبيعة الإنسانية، لأن إعادة تشكيلها قد يجعل منها طبيعة ثانية، وإن إهمال هذا الجانب معناه عدم تحقيق أي تغيير وعدم التحرر من السيطرة. لذا لابد من تجاوزه انطلاقا من ذاتية الأفراد، وقوتهم الذهنية والنفسية والغريزية، معارضة لما هو قائم، علما أن البعد الفني والجمالي هو ما يسمح بالتعبير عن الذاتية، يقول في هذا السياق:«إن الذاتية التحررية تتكون في الحياة الذاتية للأفراد، في تاريخهم الخاص، غير المماثل لجهودهم الاجتماعي، إنه تاريخ

[1] شيللر (فريدريك)، مقالات فلسفية في المسرح و الشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا، مرجع سابق، ص 79 (الرسالة 2)

خاص للقاءاتهم وأهوائهم وأفراحهم وآلامهم»[1]، هذه الذاتية La Subjectivité التي تعكس الحاجة النفسية المتجذرة للتغيير، وبها يسترجع الفرد استقلاله الذاتي Autonomie.

هنا تكمن دور الذاتية في المجال الفني الذي يمكن أن ينقل حياة الإنسان إلى وضع أكثر تحررا، ولهذا نادى بضرورة إعادة الاعتبار للذاتية، علما أن الماركسية الأرثذكسية قد قللت من أهميتها، وأغفلت عن مشاعر الإنسان الحسية، وحاجاته الحيوية، وارتكز الاهتمام على الحاجات العقلية، والاقتصادية فحسب[2]، واعتبرتها القاعدة المادية أنها بمثابة جملة من الشروط الاقتصادية، والاجتماعية والتي هي بمثابة الواقع الأساسي.على الرغم من أن **ماركس** قد أشار إلى عناصر أساسية يستحيل بدونها أن تحقق الإنسانية تقدما، فإن عنصر "الغريزة"، وتحقيق الرغبات الحيوية كان مفتقدا تماما في كتاباته. إن الإنسان عند **ماركس** يظل دائما الإنسان العامل المنتج، وعلى قدر جهده يمكنه أن يحرز تقدما، أما الإنسان الحي، بغرائزه وإرادته ونزوعه إلى الحب، فلا مكان له في فكره ، هذا ما يؤكده **ماركوز** بقوله: «لقد شاركت الجمالية الماركسية حتى لدى أنبه ممثليها، في هذا الانتقاص من شأن الذاتية. ومن هنا كان إيثارها للواقعية، نموذج الفن التقدمي، ومن هنا كان إنكارها للرومانسية بوصفها رجعية خالصة»[3].

بهذا المعنى، لقد انقصت الجمالية الماركسية الجانب الذاتي من النشاط الفني، وتم الحد من نشاطها في هذا المجال، وهذا الاقصاء لم يمس فقط الذات من حيث أنها عاقلة Ego Cogito، أي الذات التعقلية، بل اقصت الانفعالات، والمخيلة ومن اللاشعور، أي البعد الداخلي للإنسان مدعية أنه لا يمكن ان نتصور النشاط الفني بمعزل عن الشروط المادية

[1] ماركوز (هربرت)، البعد الجمالي، مرجع سابق، ص19.

[2] فؤاد (زكريا)، هربرت ماركوز، مرجع سابق، ص42.

[3] ماركوز (هربرت)، البعد الجمالي، مرجع سابق، ص ص17-18.

السارية المفعول، يقول في ذلك:« فذاتية الأفراد ووعيهم ولا شعورهم تنزع إلى الذوبان في الوعي الطبقي»[1].

لكن وفقا **لماركوز**، ولكي يؤدي الفن وظيفته النقدية والتحررية من أشكال السيطرة التي تمارسها العقلانية التكنولوجية، يجب أن تتوفر في أعماق هذا الإنسان دوافع الحاجة إلى تغيير الوضع القائم، والتحرر منه، والتغيير لابد أن يكون كامنا في ذاتيته التي تمكنه من الخروج من البعد الواحد، والانتقال إلى أبعاد متعددة في حياته، يقول بخصوص هذه المسألة: « فعن طريق توكيد داخلية الذاتية، فيستوجب علي الانسحاب من شبكة علاقات التبادل والقيم المتبادلة، فينسحب من واقع المجتمع البرجوازي ليدلف إلى بعد آخر من أبعاد الوجود»[2].

في هذا السياق، يعد **ماركوز** واحد من الذين نادوا بإعادة الاعتبار للذاتية، لكونها تحولت إلى قوة فعالة في المجال الفني، وكذلك معارضة لما هو قائم على غرار الماركسية الأرثذكسية التي جعلت من الجانب الذاتي، ذلك الجانب اللامعقول في حياة الإنسان، في حين يجعلها **ماركوز** البعد الوحيد الذي بإمكانه أن يتحرر به الإنسان عن السيطرة، وتركيزه على أدوات التحرر من منبع ذاتي، أي أن الفن مفتاح للتحرر والذات مصدر تلك القوة، فالغاية هي التحرر والآداة هي الفن. لكن كيف يمكن للعمل الفني أن يعيد توجيه الواقع الراسخ لإنتاج الصور المحررة للجمال وراء التغليف الاجتماعي له؟ يجيب **ماركوز** على ذلك بقوله:«وظيفة الفن النقدية، مساهمة في النضال في سبيل التحرير، يكمن في الشكل الجمالي»[3]

[1] ماركوز (هربرت)، البعد الجمالي، مرجع سابق، ص15.

[2] المرجع نفسه، ص16.

[3] المرجع نفسه ، ص20.

لقد تطرق **شيللر** إلى هذه المسألة قبل **ماركوز** في مؤلفه **رسائل في التربية الجمالية للإنسان**، مفادها أن كل عمل فني جميل حقا لا يكون في المحتوى، بل الشكل هو الذي يحدد خصوصيته، باعتبار أن الشكل الجمالي هو الذي يمارس تأثيرا على مجمل كيان الإنسان وعلى تغيير الواقع وتجاوزه، بينما لا يمارس المحتوى تأثيرا على قوى محددة منفصلة، لأنه يمارس تأثيرا منحصرا على العقل. يقول **شيللر** بخصوص هذه المسألة: «الشكل وحده يضمن حرية استطيقية حقيقية»[1]، لذا فالفنان العظيم عنده لابد أن يبدد المحتوى (المادة) بواسطة الشكل.

من هذا المنطلق، بين **ماركوز** العلاقة بين الفن والواقع، ويعين العمل الفني لتغيير النظام القائم الذي يتم إنشاءه بواسطة ديناميكية "**الشكل الجمالي**" La forme esthétique، وقد عرفه بقوله:« الشكل الجمالي" بأنه نتيجة تحويل مضمون معطى (واقعة حاضرة أو تاريخية، شخصية أواجتماعية) إلى كلية مكتفية بذاتها: قصيدة، مسرحية، رواية...الخ»[2]. الشكل الجمالي من خلال تأكيده على معاييره الخاصة ينفي الواقع التجريبي، وبالتالي يدعو إلى التجاوز، أي الانتقال إلى عالم جديد مغاير تماما للواقع القائم.

لتحقيق هذا التجاوز لابد من دمج كل من الشكل الجمالي والاستقلال الذاتي، معنى ذلك وجود مسافة بين الواقع والفن، لأن العمل الفني لا يرتبط مباشرة بمضمون الواقع، لأنه إذ ارتبط به فإنه حين ذاك سيؤكد هذا الواقع ولا يتجاوزه، ومن خلال استقلاله فهو يتحدى هذه العلاقات وفي نفس الوقت يتجاوزها. كما أن التناقض الموجود بين ما هو كائن في الواقع القائم، وما يريده الفن بإقامته واقع جديد أي ما يجب أن يكون، لا يحل إلا في الشكل الجمالي، فهو الضامن النهائي لاستقلالية الفن، ولا يمكن أن يخضع لأي قانون بخلاف القانون الخاص به. لذا فعلاقة الفن بالممارسة (تغيير الواقع) بالضرورة الغير مباشرة، وكلما

[1] شيللر (فريدريك)، مقالات فلسفية في المسرح و الشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا، مرجع سابق، ص 167 (الرسالة 22)

[2] ماركوز (هربرت)، البعد الجمالي، مرجع سابق، ص20.

فقد الفن قدرته على استبعاد الواقع وتجاوزه، نجد قد فقد هدفه في التغيير والتجاوز، يقول **ماركوز** بخصوص ذلك:«إذا ما كان التوتر بين الفن والممارسة الجذرية معدومة إلى حد يفقد الفن بعده التغييري الخاص»[1].

في نظر **ماركوز**، يستطيع الفن تجاوز العلاقات الاجتماعية بفضل الشكل الجمالي، إذ له القدرة على تفويض احتكار الواقع القائم. والى جانب ذلك، فهو عامل في تهديم الوعي السائد والتجربة العادية، إذ يكشف الشكل الجمالي للفن عن أبعاده المقموعة والمحرمة من الواقع، ساعيا إلى بزوغ واقع جديد ووعي جديد، بمقتضى قانون الشكل الجمالي وتصعيده للواقع المعطى، وذلك فمضمونه المباشرة يتمثل في الأسلبة، إذ يعيد صياغة معطيات الواقع، وترتيبها مما يسمح له بتغيير قيمة مبدأ الواقع القائم. لكن هل يعني أن الشكل يكتسب استقلالية بتخليه عن مضمونه؟ أم أنه يحيا به ويستمد منه طاقته التغييرية الجمالية؟. يجيب **ماركوز** بقوله:« بهذا المعنى، يكون التخلي عن الشكل الجمالي بمثابة تنازل عن المسؤولية: تنازل يحرم الفن من الشكل الذي بواسطته أن يخلق ذلك الواقع الآخر في داخل الواقع القائم **(المضمون)**: عالم الأمل»[2]، يعني أن الشكل يستمد طاقته من المضمون، إلا أنه في تساميه عن الواقع قد يعبر عن مضمونه بنوع من العلم والوهم الجماليين بإمكانيات التغيير. لذا فإستقلال الشكل الجمالي يتأصل في مضمونه بما هو تصعيد، إما أن يكون تصالحا مع الواقع أو منافيا له. بمعنى آخر، فإنما استقلال الشكل الجمالي يتأصل في مضمونه بما هو تصعيد.

بهذا المعنى، فالقطيعة بين الفن والواقع هي نتيجة الشكل الجمالي، إذ تنزع هذه الاستقلالية الخاصة إلى التحرر من القوى التضليلية، إذ تتيح له التعبير عن حقيقته الخاصة، فالتغيير لا يعود إلى تطور الوعي السياسي، لأن الفكر لا يمكنه القيام بأي دور

[1] Marcuse (Herbert), Contre-révolution et révolte, op.cit, p.48.

[2] ماركوز (هربرت)، البعد الجمالي، مرجع سابق، ص19.

نشط في عمل سياسي على الإطلاق، بل يهدف إلى إحداث تغيير جذري، وأن الوظيفة الحاسمة للفن تتجاوز الحركات السياسية[1]، بل السبيل الوحيد لإنتاج الوعي يكمن في الشكل الجمالي، لأن الفن لا يعمل على تغيير الوضع القائم تغييرا مباشرا، بل هو محكوم بمنطقه المتمثل في الشكل الجمالي الذي لا ينتج وعيا زائفا، وإنما ينتج وعيا مضادا على حد قول **ماركوز**:«وعيا مضادا هو نفي الذهنية والروح الواقعية الامتثالية»[2]

إن تحقيق ثورية العمل الفني لا يكمن في آلياته، وأسلوبه، وإنما في وظيفته التي تتعدى إلى معايير الحقيقة في المجتمع القائم، يقول **ماركوز** في هذا السياق:« بعد الحقيقة والاحتجاج والأمل الخاص به، البعد الذي قوامه الشكل الجمالي بالذات»[3]. لذا فكل عمل فني ناجح سيكون ثوريا، بمعنى أن خضوع الواقع الراسخ لتشكيله سيكون جمالي مبني على تخريب وهدم الإدراك والوعي والفهم اليومي للإنسان في المجتمع الصناعي المتقدم. استقلالية الشكل الجمالي لا تعني أن الفن مستقلا تماما عن المجتمع، أو أن الفنان أو العمل الفني ينفصل عن سياقه الاجتماعي، بل هو متصل بالواقع بمشكلاته وقضاياه، لكنه يتجاوزها ويرفضها ويحتج عليها ويثور، لأنها في موضع اتهام مساءلة. الشكل الجمالي يعمل على نقل صورة مغايرة للواقع الفعلي من خلال فضح عيوبه وسلبياته، خالقا بذلك واقعا بديلا، وفاتحا، وبالتالي سيخلف بعدا جديدا للتجربة الإنسانية. هذا الشكل الفني سواء كان رواية أو شعرا أو مسرحية أو لوحة فنية فهو يعمل على صياغة مضمون الواقع بطريقة خاصة غير منغلقة ومختلفة تظهره كأثر متميز، ويتجاوز ما هو قائم. بمعنى أن الشكل في نظر ماركوز يخفف من وقع النفي، ولا يكون التناقض الذي يعبر عنه سوى تناقض مصعد Sublimé، متحرر من الواقع يعمل على بعث الذاتية، ليكون قوة منشقة[4].

ومن هذا المنطلق، يربط **ماركوز** بين "الشكل الجمالي" و"الأسلبة"، إذ أن الشكل الجمالي هو واقعة أو حدث ما بإعطائه شكلا أو أسلوبا جماليا من أحد الأساليب أو الأشكال

[1] Laroche (Pièrre – Yvan), Le testament esthétique de Marcuse, , Paris, Editeur, la société la vie des Art, Vol 25, N° 99, 1980, p.52.

[2] ماركوز (هربرت)، البعد الجمالي، مرجع سابق، ص20.

[3] Marcuse (Herbert), Contre-révolution et révolte, op.cit, p.10.

[4] ماركوز (هربرت)، البعد الجمالي، مرجع سابق، ص19.

الجمالية المتاحة، ويقول بخصوص هذه المسألة: «بمقتضى قانون الشكل الجمالي، يجري بالضرورة تصعيد الواقع المعطى والسعي إلى سموه: مضمونه المباشر يؤسلب stylisé، والمعطيات يعاد صوغها وترتيبها بحسب متطلبات الشكل الفني التي تقتضي أن يبتعث حتى تمثيل الموت والدمار حاجة إلى الأمل- وهي حاجة كامنة في قرارة الوعي الجديد المتجسد في العمل الفني»[1]، فبمقتضى هذا الشكل المتجدد باستمرار هو ما يحفظ له تواجده وحقيقته وتأثيره باستمرار، الا أن الأسلبة شرط لتحقيقه.

وهكذا يمكننا القول، بأن القيم الجمالية أساس التغيير المنشود، والتي تم طمسها من قبل المجتمعات الصناعية، لذا يجب إحياء قدرات الإنسان مقابل قدراته المنطقية، ومن الاستمتاع بالجمال هدفا أسمى لحياة الإنسان في المجتمع الجديد، وذلك من خلال كشف القناع المزيف لهذا المجتمع، وقيمه المادية والتجارية، وتحول الإنسان إلى كائن ذا بعد واحد. وعليه فالقيم الجمالية يمكنها أن تساهم في إعادة توجيه العقلانية التكنولوجية نحو قيم جديدة، وهذا ما سيخفف من حدة السيطرة التي يعاني منها الإنسان، لأن التغيير سيأخذ صفة غير مباشرة ويتركز على الرفض وتحرير وعي الإنسان، ويعتبر حسب **ماركوز** المهمة الأولى، وبدونه يبقى كل تحرير غير ممكن. وتحريره من السيطرة مرهون بالقضاء على الأسباب، والشروط التي جعلت من تاريخ الإنسان تاريخا للسيطرة، وذلك لإقامة مجتمع جديد مغاير نوعيا عن المجتمع القائم، وقيام حضارة إنسانية غير قمعية، خالية من السيطرة، أصبح أمرا ممكنا إذا توفرت جملة الشروط الذاتية والموضوعية للقيام بعملية التغيير[2]، لتجاوز الوضع التراجيدي الذي يعيشه الإنسان في المجتمع المعاصر.

[1] ماركوز (هربرت)، البعد الجمالي، مرجع سابق، ص ص18-19.

[2] بومنير (كمال)، جدل العقلانية في النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، هربرت ماركوز نموذجا، مرجع سابق، ص212.

المبحث الثانـي

حضور شيللر في تأويلية غادامير

" إن مفهوم اللعب له أهمية خاصة في هذا المقام، وأول شيء ينبغي أن نوضحه لأنفسنا هو أن اللعب وظيفة أولية جدا للحياة الإنسانية، لدرجة أن الحضارة تكون أمرا غير متصور بدون هذا العنصر".

غادامير(هانزجورج)، تجلي الجميل، ص98.

المبحث الثاني: حضور شيللر في تأويلية غادامير

إن الرغبة في تحديد العقليات، والاهتمام أكثر بالإنسان ووجوده، وكذا الاعلاء من شأنه هو ما حفز **غادامير** لتأسيس مشروع لعقل تأويلي، وذلك لجعل الإنسان يلتفت إلى ذاته، وإلى العالم من حوله. فالتأويل الفلسفي الذي يسعى إليه يتناول مجالات أكثر حيوية منها اللغة والتاريخ، والفن. فهذا الأخير بمثابة قاموس للمعاني يختص بوجوب اكتشافه للوعي الإنساني، وكذا التوصل إلى جوهر الإنسان لمواجهة الاغتراب، الذي وصل إليه الوعي الغربي، إزاء الأعمال الفنية المعاصرة عن طريق استبعادها عن مجال الحقيقة.

أولا-مفهوم الهرمنيوطيقا الفلسفية عند غادامير:

تمثل الهرمنيوطيقا* Herméneutique أحد التيارات الأساسية، السائدة في الفلسفة المعاصرة، ولا شك أيضا أن هذا التيار أو التوجه الفلسفي الذي قد تشكل في صورته المعاصرة داخل الفلسفة الألمانية بدءا من **شيلرماخر** Freidrich Scheleiermacher و**دلتاي**Wilhelm Dilthey ومرورا **بهيدجر** Martin Heidegger حتى **غادامير**-Hans Georg Gadamer ويحتل هذا التيار مكانا بارزا في الفكر الفلسفي المعاصر وربما

* **مصطلح الهرمنيوطيقا Herméneutique**: يشير في الأصل إلى نوع من العلم أو المجال المعرفي الذي يقوم على مجموعة من القواعد التي تتحكم في تفسير النصوص، ومع ذلك فإن الهرمينوطيقا أصبحت مدرسة فلسفية تدل على توجه فكري وليس على مجال معرفي. ومصطلح الهرمينوطيقا في الأصل مصطلح مدرسي لاهوتي، كان يدل عند نشأته الأولى على مجموعة من المبادئ والقواعد التي تختص بعملية تفسير الكتاب المقدس أو النصوص الدينية. التي قد تتطلب فهما وتفسيرا بسبب غموض معناها الذي يسعى إزاءه بالاغتراب. غير أن مجال الهرمينوطيقا قد اتسع بعد ذلك ليشمل كل ظاهرة وكما يتطلب معناها تفسيرا، وتوسيع دلالة هذا المصطلح فيما وراء نطاق اللاهوت، بحيث أصبح يمتد ليشمل علوم التفسير، كالفيلولوجيا والقانون والتاريخ وهي أهم الأنظمة التيانشغلت بها الهرمينوطيقا حتى القرن التاسع عشر. وبذلك، فإن اسهام شليرماخر كان بمثابة محاولة لتأسيس هرمينوطيقا بوصفها نشاط عاما في التفسير يقوم على الفهم. كما عمل دلتاي على تطوير هرمينوطيقا شليرماخر للمنهج الكلي للعلوم الانسانية، بحيث لم تعد العلوم الطبيعية تتميز على العلوم الانسانية. ومع هيدجر اتخذت الهرمينوطيقا بعدا فينومينولوجيا أو أنطولوجيا. واعتبرها كشفا عن حقيقة أو معنى ظواهر الوجود الإنساني. أنظر إلى:
توفيق(سعيد) في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، ط1(بيروت: مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 2002)، ص84-87).

بسبب مرونته واتساع أفقه الذي أتاح له أن يتخطى حدود الفلسفة، بمعناها الاصطلاحي ليخترق ما يسميه الألمان " بعلوم الروح "، وهو المجال الواسع الذي شغل اهتمام **غادامير** ، فقد أصبح الهرمنيوطيقا "موضة "، و كل تفسير يريد أن يصف نفسه بصفة " هرمنيوطيقي"[1]

وأما فلسفة **غادامير** التي أسماها بالهرمينوطيقا الفلسفية Hermèneutique philosophique(أو التأويل الفلسفي)، فإن هذه الهرمينوطيقا الغادامرية ستظل ذات طابعها الخاص وملامحها المميزة، وإذ انتقلت مهمة التفكير مع الهرمينوطيقا للإهتمام بالمعرفة ومن ثمة الاهتمام بالوجود كأساس للفهم والتأويل، ولقد قدم **غادامير** نظرية هرمينوطيقة أكثر اكتمالا. كرست لمناقشة الحقول التأويلية مناقشة وافية، وتضمنت مع ذلك ، ما عرضه **هيدجر** في مجال الفهم والحلقة الهرمينوطيقية [2]، ولقد سار **غادامير** على خطى **هيدجر** الذي قام بانتقاد المسار الكلاسيكي للهرمينوطيقا الباحثة عن المنهج، فأكد على رسم مسار يتناول الفهم في ذاتها، ومسارها، وملابساتها التاريخية ، ولذلك يؤكد **غادامير** على ضرورة تجاوز المناهج لتحليل عملية الفهم نفسها في فعالياتها. وإن الخبرة الهيرمينوطيقا عنده نوع من التوجه المعرفي إذ يقوم كبديل للمعرفة التصورية التي يتم تحصيلها واكتسابها من خلال المنهج، وهذا التوجه المعرفي هو ما عمل على تبريره في عمله الأكاديمي الضخم الذي صدر سنة 1960 بعنوان "**الحقيقة والمنهج**"، ولقد أراد **غادامير** أن يبين لنا من خلال هذا المنحى المعرفي أن هناك الكثير مما يمكن لنا أن نعرفه عن طريق آخرى غير المنهج [3]. وبذلك، فقد أهمل ذلك التصور الكلاسيكي للهرمينوطيقا الذي كان يعتبرها منهجا للعلوم الانسانية، وليس هذا بل فكرة المنهج ذاتها قد اهتزت من كونها تعتبر أن المنهج ليس هو

[1] توفيق (سعيد)، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، ط1(بيروت: مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشروالتوزيع.2002)، ص85.

[2] كوزنزهري (ديفيد)، الحلقة النقدية، الأدب والتاريخ والهرمينوطيقا الفلسفية، تر خالد حامد، ط1، (بغداد: منشورات الجمل ،2007)، ص18.

[3] توفيق (سعيد)، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، مرجع سابق، ص 149.

السبيل الذي يقود إلى الحقيقة. وهذا ما يجعلنا نميز الفلسفة الهرمينوطيقا عند **غادامير** التي تجاوزت النظرة الميتودولوجية، ويتخذ الهرمينوطيقا منهجا بحيث أرادت أن تؤسس مبادئ وقواعد التأويل الصحيح [1] فهي بذلك :

أولا: تتجاوز النظرة الضيقة المنحصرة في تفسير النص المقدس L'èxègèse لتكون هرمينوطيقا عامة، وترمي للوقوف على العنصر المشترك في عملية الفهم مهما كان مجالها.

ثانيا: كما أنها تحاول تجاوز النظرة التي تجعل من عملية الفهم عملية متجهة إلى موضوع محدد مسبقا.

ثالثا: أضف إلى ذلك أنها ترمي إلى تجاوز النظرة المعيارية القيمية التي تعتمد على النقد في عملية التأويل.

ووفقا لذلك، فالهرمينوطيقا عنده ليست منهجا معتمد عليه للحصول على الحقيقة، وإنما في نظر **غادامير** هو محاولة فقط من أجل فهم ما في الحقيقة، وما يربطها بكلية تجربتنا في العالم[2] فهي استراتيجية تنقلت من المنهجية. فالظواهر أو النتاجات الروحية للتراث والتاريخ والفن لا تخضع للمنهج، لأن التراث ليس محكوما عليه بالقواعد. وبالتالي، لا يمكن إعادة تأسيسه بطريقة اصطناعية، أي لا يمكن أن نتعامل معه عن بعد من خلال قواعد وأدوات منهجية، كما لو كان موضوعا منفصلا عنا، إلا أن **غادامير** لم يقصد من نقده لهذا البراديغم أو الأنموذج المنهجي الميتودولوجي* أي استبعاد لإمكانية تطبيق مناهج العلوم الطبيعية الحديثة في مجال العالم الاجتماعي، إذ لم يخطر على باله أن ينكر عدم إمكانية

---

[1] مصطفى (عادل)، مدخل إلى الهرمينوطيقا، نظرية التأويلمن أفلاطون إلى غادامير، مرجع سابق، ص195.

[2] توفيق (سعيد)، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، مرجع سابق، ص97.

* تجدر الإشارة أن نقد **غادامير** للمنهج استقاه من أستاذه **هيدجر** حتى وإن لم يأخذ عنه كل أفكاره في الهرمينوطيقا الكينونة الأنطولوجية، لكن تعلم منه أن الفهم لا يتجسدان ويتحققان في الوهلة الأولى داخل مناهج العلوم الإنسانية، ولكنهما يخصصان ويميزان نمط كينونة الوجود الفعلي، كينونة لا يمكنها سوى أن تتجه نحو الوجود عبر مشاريع الفهم والتوقعات التي تملك صلة وثيقة بسابقها وشرطها التاريخي.أنظر:

صفاء (عبد السلام علي جعفر)، هرمينوطيقا، تفسير (الأصل في العمل الفني) دراسة في الأنطولوجيا المعاصرة، ط1، (الاسكندرية: منشأة المعارف،2000)، ص89.

تحاشي الإجراء المنهجي داخل ايطار ما يسمى بالعلوم الانسانية، فما يقصده **غادامير** أنه بالغ ما بلغت مناهج البحث في العلوم الطبيعية من صرامة ودقة وشمول، فإنها لا يمكن أن تستوعب البحث أو تستنفذ ما يراد معرفته أو كل ما يكون هناك ليعرف[1].

فالفن يقدم لنا مثالا عن الحقيقة التي لا تكتسب عن طريق المنهج، وهذا يعني أن منهج العلم الطبيعي أو نموذج المعرفة التصورية والتجريدية ليست هي الوسيلة الوحيدة لبلوغ الحقيقة. ويعتبر **غادامير** أن المنهج هو نوع من التفكير الاستراتيجي الذي ساهم في تعميق اغتراب الانسان المعاصر. فعلى الرغم من أن فكرة المنهج التي تنامت مع العلم الحديث وتبنتها العلوم الانسانية كانت محاولة لتجاوز اغتراب الانسان إزاء العالم، إلا أنها قد ردت على هذا الاغتراب باغتراب مماثل [2]، فالمنهج هو عبارة عن قواعد و تتفرضها الذات على الموضوع، وبذلك فإن الذات لا تفهم الموضوع كما هو عبارة عن معطي لها في خبرة مباشرة، وإنما تفسر الموضوع وفقا لتصوراتها وبدلا من أن تلتحم به في خبرة حميمية.

فإن الحقيقة التي تنشدها العملية التأويلية عند **غادامير** تتجاوز الصورة النموذجية للمنهج العلمي، لكن هذا لا يعني أنها عبارة عن منهج بديل لهذا المنهج لأنها عملية تتجاوز حدد المنهج إلى الفهم ، فهي لا ترمي إلى إخضاع النصوص للدراسة العلمية بقدر ما تهدف إلى فهمها ومعرفة ما تتضمنه من حقيقة، وبذلك يتعلق الفهم بالتجربة الإنسانية التي لا يمكن للعلم أن يلم بها أو أن يخضعها للنظرة المنهجية الضيقة .[3] فالبحث عن الفهم هو الذي جعل العلوم الانسانية –حسب **غادامير**– كنسيج في التاريخ والأدب، والفلسفة وتاريخ الفن، واللاهوت وإننا دائما أمام حضور ذات تبحث وتسعى باستمرار إلى فهم ذاتها وعلى نحو متعدد، فلا حرج أن من الاعتراف بأن العلوم الإنسانية تولي أهمية قصوى لموضوعاتها، فإنه

[1] غادامير (هانز جيورج)، تجلي الجميل ومقالات أخرى، تر سعيد توفيق، د ط (المجلس الأعلى للثقافة،1997)، ص31

[2] توفيق (سعيد)، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، مرجع سابق، ص.15.

[3] غادامير (هانز جيورج)، الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، تر حسن ناظم، علي حاكم صالح، ط1، (طرابلس: دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع،2007)، ص27.

من الأجدر للذكاء الميتودولوجي الصرف للحقيقة التي يسعى لإحتواء اهتمامات المؤول ، ويغيب بذلك عن كل اسهاماته المعرفية. ومن هنا نكتشف أن التأويل عند **غادامير** يعتبر المشكل الرئيسي وإلهام الذي شغل أبحاثه، يقول في ذلك:« لئن جعلنا الفهم موضوعا لتفكيرنا، فليس المرمى من وراء ذلك هو فن الفهم أو تقنية الفهم»،[1] وتفهم أن هرمينوطيقا **غادامير** يبحث عن الفهم أي ما هو الفهم في نظره، ولكن في الايطار الذي يأبى أن يركز للتسهيلات التي يقدمها الحكم التقني للفهم، ويقصد بذلك عدم إمكانية إخضاع الفهم لقواعد منهجية، تكون بمثابة الرضا الوحيد للحقيقة. فإنه يرفض تلك النظرة التي تختزل الفهم، فالظاهرة التأويلية ليست مشكلة منهج، ولا تسعى إلى صياغة مناهج للفهم، ولا لتشييد معرفة مثبتة على غرار المعرفة العلمية، فالهرمينوطيقا في نظره تتمركز حول عملية الفهم الانسانية، وبالنسبة للفهم لا يمكننا أن نحققه منهجيا.

ومع ذلك توصلنا إلى فكرة فهم الهرمينوطيقا أنها ظاهرة للوقوف عند مسألة الفهم، ويجعل **غادامير** من الفهم لأول مرة مشكلة أساسية عامة بالضرورة، وكما تبدع نظرية عامة في كل ما يخص الهرمينوطيقا، كما يجعل حلقة في الممارسة التأويلية ، وعند هذه النقطة يتلقى في تعريفه للهرمينوطيقا مع تعريف **هيدجر** من خلال أن الفهم طريقة لوجود الدازين ذاته، فإن الهرمينوطيقا تعبير عن الوجود الانساني القائم على تناهيه وتاريخيته، مما يجعلها بحاجة لكل خبرة في العالم، وهذا ما جعل من عملية الفهم شاملة،[2]ومما يجعل أيضا الحقيقة التي يتضمنها الفهم تفلت من كل تقنية أو منهج، فالهرمينوطيقا هي بحث في شروط إمكان الفهم .

[1] نقلا عن، معافة (هشام)، التأويلية والفن عند هانز جيورج جدامير، ط1، (دار العربية للعلوم،210)، ص27.

[2] مصطفى (عادل)، مدخل إلى الهرمينوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى غادامير، مرجع سابق، ص195.

ويؤكد **غادامير** على أن الفهم على المنهج الفيمينولوجي، الذي يقوم على وصف تجربتنا المباشرة بالظواهر كما تعطي لوعينا وخبرتنا الانسانية المعيشية [1]، ولا يعتمد على التصورات المجردة والأطر النظرية والقوالب المنهجية، وبما أنه يتجاوز الايطار المنهجي، يعني أن عالم الخبرة المعيشة L'expérience vécue لا يدرك ولا يفهم إلا من خلاله، وهذا هو التوجه العام الذي تنطلق منه الهرمنيوطيقا الغادامرية في فهمها لعالم الإنسان، بحيث تسعى إلى تسكين الإنسان في عالمه وتجاوز اغترابه، وتهتم بتفسير الوجود الإنساني في صلته الحميمية بالوجود العام ، فهو مرتبط بصورة مباشرة ما تعيشه وتخبره الذات، ومن ثمة يبقى هذا المفهوم مرتبطا ارتباطا وثيقا بالحياة، وبالتالي لا يمكن أن نشعر بالحياة إلا من خلال التجربة المعيشية .

فعمل **غادامير** يكمن في نقد المفهوم السائد للخبرة المعيشة الذي كان يحصرها في الجانب المعرفي أو الابستمولوجي دون النظر إلى البعد التاريخي الباطني لهذه للخبرة، وهذا ما كانت ترمي اليه النظرة العامية التي أرادت أن تنشأ مكان لائق تجعل منها شيء مجسدا يتماشى مع النظرة المنهجية، التي تريد أن تخضع الموضوع لطبيعة المنهج وتنزع عنه كل لحظة تاريخية،[2] إلا أنه من ميزة الخبرة المعيشة أنها واقعة أي حدث ولقاء نعيشه ونحياه، وانفتاح الذات على الواقع المعيش، وتعني أيضا –الخبرة المعيشة– عند **غادامير** ما تكتسبه الذات من قدرة على الفهم، وبذلك فهي تلعب دورا جوهريا في عملية التأويل .

ونستخلص من كل ما تقدم، أن الهرمنيوطيقا الفلسفية كما يتصورها **غادامير** بوجه عام اتجاه في التفسير، فإن التفسير ذاته لا يكون ممكنا إلا من خلال الفهم، باعتبار أن التفسير هو دائما محاولة لتجاوز حالته من الاغتراب، يستشعره الإنسان إزاء موضوع ما لكونه غير مفهوم. وينكشف عن هرمنيوطيقا **غادامير** نهاية الفهم الإنساني وأنه ليس هناك ذلك الفهم

[1] غادامير (هانز جيورج)، تجلي الجميل ومقالات أخرى، تر سعيد توفيق، د ط (المجلس الأعلى للثقافة،1997)، ص 12.

[2] مصطفى (عادل)، مدخل إلى الهرمينوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى غادامير، مرجع سابق، ص23.

الذي يبلغ حد اليقين أو الاكتمال، فالفهم يبقى دائما فهما مفتوحا أو تحسين متواصل لمعرفتنا بالعالم، ويمتد النشاط الهرمنيوطيقي من تفسير وفهم إلى أي موضوع قابل للفهم أو التعقل، وهذا هو معنى عمومية المشكلة الهرمنيوطيقا كما يفهمها **غادامير**.

ثانيا–موقع الفن في تأويلية غادامير

يحتل الفن موقع الصدارة في تأويلية **غادامير**، هذه التأويلية التي نهضت على مبدأ يرى أن خبرتنا في العالم هي خبرة لغوية، وإن الهرمينوطيقا بهذا المعنى هي انطولوجيا الفهم، في حين أن الحقيقة تشير إلى نمط لوجود الكينونة في العالم. وبالتالي، فإن هذا المشروع الفلسفي بمجمله ينبع من شك موجه الاستغراق الكلي لفكرة المنهج التي فهمت كسبيل أوحد للولوج إلى الحقيقة، ويعد الفن من أكثر الموضوعات وأخصب المجالات التي ينكشف فيها هذا النوع من الحقيقة، لأنه خبرة يقال لنا فيها شيء ما يقتضي الفهم والتأويل، وكحقيقة تتخطى نطاق المعرفة العلمية. لهذا كان الفن نقطة الانطلاق الكبرى لكتاب **غادامير** "**الحقيقة والمنهج**"، إذ يقول في ذلك :«لقد فلجأ كتابي الأساسي "الحقيقة والمنهج" الكثيرين عندما اتخذت الفن ذاته كموضوع في الجزء الأول منه عوضا من العلوم الانسانية، وذلك بالنظر إلى ما نفهمه من العنوان الفرعي الذي يتحدث عن التأويلية»[1] رغم أنه قد خصص الجزء الأول من كتابه"**الحقيقة والمنهج**" لبحث مسألة الفن، فإنه لا يهدف إلى تقديم نظرية متكاملة عن الفن أو علما للجمال، ولكن كان يسعى إلى أن يبلغ على الفن تجربة للحقيقة يتجاوز مضمونها دائرة الفن ذاته، ليسهم ويخدم كقاعدة لنظرية عامة عن الهرمينوطيقا، يرى برناكسوني أن **غادمير** ليس من مشيدي المذاهب، وهي حقيقة تكمن إلى حد كبير في قلب تصوره للفلسفة، ويبحث دائما عن طرق لإضاءة المشكلة التي تشغله.[2]

[1] غادامير (هانز جيورج)، الحقيقة والمنهج، مرجع سابق، ص 123.

[2] غادامير (هانز جيورج)، تجلي الجميل ومقالات أخرى، مرجع سابق، ص ص 40–41.

1-خبرة الفن والحقيقة

إن مشكلة العلاقة بين الحقيقة والفن ليس مجرد مشكلة حديثة، بل مشكلة عاشت مع الانسان منذ أقدم العصور، وأول جهود **غادامير** كانت مكرسة لهذه القضية حيث نشر سنة 1934 مقالا بعنوان" **أفلاطون والشعراء**". يرى أن مسألة تبرير الفن ظهرت إلى الوجود لأول مرة في ظل الطرح الفلسفي الجديد للمعرفة والحقيقة مع الفكر السقراطي، إذ أصبح الفن مطالبا أن يبرر ذاته لأول مرة في تاريخ الغرب، في هذا السياق يقول **غادامير**:« فهنا نجد لأول مرة أنه لم يعد من البديهي النظر إلى التلقي، والتفسير الواسع الانتشار لموضوع متداول في شكل تصويري أو قصصي، على أنه ذو مشروعية بالفعل فيما ادعاه من حقيقة»[1]، وعلى درب أستاذه انتقد **أفلاطون** الفن في المراحل الأولى من تفكيره، فالفن في نظره محاكاة للأشياء، وهذه الأخيرة هي مجرد نسخ لصورها الخالدة، ولذلك فإن الفن بوصفه محاكاة للمحاكاة يقع على بعد ثلاث مسافات عن الحقيقة، وبذلك فهم الفن على أنه مملكة مستقلة عن الحياة اليومية، وبه يصبح علم الجمال منظورا إليه باعتباره منفصلا عن الحقيقة. مما أحال بيننا وبين فهم الفن لأنه وجه اهتمامه إلى الشكل الجمالي مستبعدا المعرفة في مجال الفن، وكأن الحقيقة يمكن اكتسابها فقط من خلال معرفة تصورية تترسم على خطى أو المنهج العلمي، لذلك سلبت منه كل قدرة على البوح بالحقيقة. لذا قد أنكر **غادامير** وجود تلك الحقيقة اللازمانية، وألغى البعد الجمالي، وأيضا البعد التقني الضيق، لأن الحقيقة ليست مجرد طريقة (منهج)، إنها نظام في الإنارة للمناطق المعتمة من الوجود البشري، والفن أحد هذه الأوجه الكشفية. كما أن الحقيقة تنتمي إلى عالم إنساني يكشف فيه الوجود في لحظة تاريخية ما، والفن بوجه عام هو تكشف للحقيقة التي تعبر عن حالة أو لحظة تاريخية معينة. ولأن الحقيقة التي يكشف عنها العمل الفني ليس بمثابة معنى موضوعي مجرد، فإنها بالتالي لا يمكن فهمها من خلال المقولات وقوالب مجردة تريد الذات فرضها على العمل،

[1] غادامير (هانز جيورج)، تجلي الجميل ومقالات أخرى، مرجع سابق، ص 67.

فهي معنى يتكشف فقط عندما تدخل الذات في حوار أصيل مع النداء الذي يتردد صداه في العمل الفني. أما الفن المعاصر لم يعد على حد تعبير **غادامير**: « يلعب دورا تاريخيا في عالمنا، بل أصبح الفن شيئا من الماضي كما يقول هيجل، على أساس أنه لم يلعب يمثل حقيقة تشارك فيها»[1].

إن الفن إعتباره فن الإنسان، أصبح يفتقر إلى تلك القدرة التي تجعله بؤرة لتلاقي الخبرات بين أناس يعيشون في عالم مشترك، وهذا ما عرفته مؤسسة المتحف، إذ عزل الموضوعات الفنية عن سياق الحياة الإنسانية في كافة صورها الاجتماعية والدينية، وتأملها خارج سياق تاريخها الأصلي وفقا لمعايير جمالية خالصة.[2] لذا يتبنى **غادامير** موقفا هجوميا من هذا الاتجاه الذي يتسيد نظرتنا إلى الفن، وهذا ما عمل على تعويضه، وانطلاقا من خلفية **غادامير** الفلسفية التي استقاها من المدرسة الفينومينولوجية، وذلك في التحرر من كل نزهة منهجية تقتدي بمنهج العلوم الطبيعية، فكان من الأجدر أن يتجه أولا إلى خبرتنا بالعمل الفني، لأن خبرة الفن –حسب **غادامير**–جنبا إلى جنب مع خبرتي التاريخ والفلسفة، تقدم لنا نماذج من الخبرة بالحقيقة تتجاوز مناهج البحث العلمي[3] فالفن وحده القادر على أن يكفل لنا الإقتراب من حقيقة تتعالى على المناهج العلمية و آلياته.

كما أن الكشف عن ذلك النوع من الخبرة بالحقيقة تبقى من اختصاص علوم الروح، ولا تكتسب من خلال النموذج المنهجي للعلم، مما يعني أن المنهج ليس هو الممر الوحيد لبلوغ الحقيقة، ولذلك يتساءل **غادامير** في مؤلفة "**الحقيقة والمنهج**" عن امكانية توفير الفن لمسائل المعرفة والحقيقة. وامكانية وجود الحقيقة في الفن، إذ يقول: «أفلا توجد معرفة في الفن؟ ألا

[1] غادامير (هانز جيورج)، تجلي الجميل ومقالات أخرى، مرجع سابق، ص70.

[2] المرجع نفسه، ص 49.

[3] المرجع نفسه، ص 15.

تنطوي تجربة الفن على ادعاء الحقيقة التي تختلف بالتأكيد على حقيقة العلم ، ولكنها ليست دونها بالتأكيد».[1]

من هنا، تتجلى العلاقة الوثيقة التي تجمع بين الهرمنيوطيقا والفن، باعتبار أن الأخير يشغل مساحة واسعة من اهتمام الهرمنيوطيقا الغادامرية، لقد اتسعت معه لتشمل كل ماهو قابل للفهم والتفسير، ويعتبر الفن مجالا واحدا من مجالات البحث الهرمنيوطيقي إذ يمثل موضوعا محوريا خصبا، مما يعني أن خبرة الفن تقدم لنا نماذج من الخبرة بالحقيقة التي تحدث في خبرتنا، وتظهر أن الفهم الإنساني باعتباره حقيقة ليست نهائية، ولا يبلغ اليقين أو الاكتمال، فالفهم دائما يبقى فهما مفتوحا أو تحسين متواصل لمعرفتنا بالعالم[2]، وتنتمي إلى عالم الإنسان المعيش الذي يتجاوز إطار القسمة الثنائية إلى ذات وموضوع التي هي من صنع المنهج ولا تتمثل على مستوى الخبرة الحية أو المعاشية .

إن تناول **غادامير** لظاهرة الفن وما يحمله من حقيقة يجعله من أهم المباحث في فلسفته التأويلية، إذ يسعى لإظهار تجربة الفن بوصفها تجربة حقيقة، هنا تظهر القرابة بين خبرة الفن وخبرة الهرمنيوطيقا باعتبارهما كشفا للحقيقة. فإن كان الوعي الحديث يحول بيننا وبين فهم الفن ودوره التاريخي حينما صرف انتباهنا عن الحقيقة التي يقولها لنا الفن، ووجه اهتمامنا إلى الشكل الجمالي مستبعدا المعرفة في مجال الفن مما يجعله ظاهرة تتطلب التفسير، لأنه أصبح يمثل نموذجا لاغتراب الوعي الجمالي، وحينما أصبح الوعي ينظر إلى الفن من خلال خاصيته الجمالية، متناسيا دوره التاريخي الذي كان يقوم به في الماضي، وبذلك فإن هرمينوطيقا الفن تعالج مجالا خصبا للخبرة الهرمنيوطيقية [3]، وأكثر من ذلك بل إنها نموذج يمكن أن يمدنا بمدخل جيد لفهم الهرمنيوطيقا ذاتها، فالحقيقة أن **جادامير** يرى أن مهمة الهرمنيوطيقا كمحاولة لتجاوز الاغتراب في الأنظمة الإنسانية ، يقول في هذه المسألة

[1] غادامير (هانز جيورج)، الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، مرجع سابق، ص 165.

[2] توفيق (سعيد)، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، مرجع سابق، ص 94.

[3] المرجع نفسه، ص ص 105-106.

:« أود الانطلاق من تجربتي المسافة الاغترابية أو الاستلابية اللتين نصادفهما في ميدان المرجعيات الهامة، أقصد تجربة الوعي الجمالي وتجربة الوعي التاريخي»[1] لذا فالعمل الفني يتطلب دائما الفهم والتفسير طالما أنه يقول دائما شيئا ما يكون مرتبطا بتاريخ ثقافي اجتماعي، وأن يدخل في سياق واقعيا الثقافي والاجتماعي لأن مثل هذا الموقف إزاء الفن يصرف نظرنا عما يقوله لنا، فهو لديه دائما شيء يقوله لنا، لذا تسعى الهرمنيوطيقا إلى أن تردنا إليه، إلى ذلك الطابع الحميمي المميز لخبرة الفن.

وبهذا المعنى، تصبح خبرة الفن عند **غادامير** موضوعا للهرمنيوطيقا باعتبارها في الأصل فن ايضاح وتفسير ما يقال، إنما تتسع لتستوعب خبرة الفن، لأن العمل الفني يجب فهمها على أنها خبرة لغوية طالما أن العمل الفني يقول لنا دائما شيئا ما. ومع ذلك، فإن خبرة الفن لها خصوصية في هذا المقام وتحتل مكانة خاصة داخل عملية الفهم الهرمنيوطيقي[2]

ولاستعادة حقيقة الفن عند **غادامير**، يجب أولا تقويض ما يمنعنا من رؤيتها، وذلك بغية الوصول إلى الحقيقة. إن نقطة الانطلاق الضرورية تقضي تهديم الوعي الجمالي إذا ما أردنا الوصول إلى حقيقة الفن، ذلك أن الوعي الذي ينظر إلى الأعمال الفنية كموضوعات جمالية يجردها تماما من مضمونها الأخلاقي والمعرفي، وبتر الأعمال الفنية عن امكانية امتلاكها للحقيقة، ونتناسى في الوقت نفسه أن العمل الفني هو أولا وقبل كل شيء مشاركة في خبرة الحقيقة. لهذا فإنه لأمر ملح بالنسبة **لغادامير** أن نستعيد هذه الخبرة من جديد عن طريق الحقيقة الكامنة في الفن، وذلك باستيعاب الاستطيقا في الهرمنيوطيقا، وذلك انطلاقا من نقده للوعي الجمالي المجرد الذي يفصل العمل الفني عن كل الظروف الدينية والدنيوية، التي تمنحه دلالته وتجعله في متناول أفهامنا، غير كاف لإدراك النمط الحقيق لوجود العمل

[1] غادامير (هانز جيورج)، فلسفة التأويل، تر محمد شوقي الزين، ط2، (بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون،2006)، ص 100.

[2] غادامير (هانز جيورج)، تجلي الجميل ومقالات أخرى، مرجع سابق، ص 21.

الفني، لأن الوعي الجمالي أكثر مما يعرفه عن نفسه، إنه جزء من العملية الأنطولوجية لتمثيل العمل الفني ومدخل ضروري لوجوده.

ثالثا- نقد الوعي الجمالي

إن تناول **غادامير** لظاهرة الفن وما يحمله من حقيقة يجعله من أهم المباحث في فلسفته التأويلية، ولهذا فهو يركز في هذا البحث على ضرورة تبيين الدلالة الحقيقية للوعي الجمالي La Conscience esthétique باعتباره شيء مميز ومنفصل عن مجالات الخبرة "غير الاستطيقية" وهو مفهوم حديث نسبيا، يتخذ في سبيل ذلك طريقا نقديا أي نقد الوعي الجمالي كما ساد مع دعاة الفلسفة الجمالية أو فلاسفة الاستطيقا، لقد كانت هذه الاتجاهات تختزل رؤيتها للفن في بعده الاستطيقي، أي من جهة الجمال في الفن أو البعد الجمالي للفن. فوعي الفن –الوعي الجمالي المجرد- يمتد جذوره إلى **كانط** في كتابه" **نقد ملكة الحكم**"، الذي قام بتنقية علم الأخلاق من كل استطيقا، وأقصى المعرفة من خلال الذوق أو الحكم الجمالي، وقصرها على مجالي العقل النظري والعملي، واختصر كل ما يتعلق بالحس المشترك فيما هو ذاتي.

يبدأ **غادامير** بنقد الوعي الجمالي السائد الذي كان له نظرة مختلفة قائمة على سيطرة الذاتية التي كان لها انعكاس سلبي على الوعي الجمالي، وإذا كان كل تأمل أي موضوع جمالي هو مجرد إدراك حسي غايته المتعة الحسية الخالصة، ولا يمكن أن يكون حاملا للمعرفة ومن ثمة لا يمكن أن يكون طريق موصلا إلى الحقيقة، لأنه شكل من دون مضمون مما يستحيل معه وضع معايير محددة للمضمون، وبهذا فهو لا يساعدنا في وعينا بذواتنا وخبراتنا، وهذا ما يجعله موضوعا غير قابل للدراسة العلمية، مما أدى إلى التمييز بين الشكل والمضمون، وحصر اللذة الجمالية في الشكل. وبهذا، فالفن والفنان لا مكان لهما في العالم لأنهما لا يقدمان شيئا أي أنهما لا يعبران عن الحقيقة، ولا يقدمان معرفة وليس لها أية وظيفة من الناحية الاجتماعية.[1]

[1] مصطفى (عادل)، مدخل إلى الهرمينوطيقا، مرجع سابق، ص.200.

يترتب على هذا التصور نتائج كثيرة:

1-أنه لم تعد هناك طريقة وافية لتعليل الفن غير المتعة الحسية.

2-لم تعد هناك معايير فنية تتعلق بالمحتوى أو المضمون مادام الفن ليس معرفة.

3-لم يعد للفن أي مكان واضح في العالم ما دام الفن والفنان لا ينتسبان للعالم بأي صورة محددة.

4- لم يعد للفن أي وظيفة في المجتمع، ولم يعد للفنان أي مكان فيه.

5-ولم يعد هناك سبب مشروع لتلك" القداسة" الواضحة للفن.[1]

لذا نجد بأن **غادامير** يؤكد في مقالته التي تحمل عنوان" **تجلي الجميل**" على ضرورة ألا نفهم الجميل على أنها تجربة بعيدة كل البعد عن الواقع ومناقضة له، بل العكس، فكل لقاءنا مع الجميل- وإن كان غير متوقع -يجعلنا على ثقة بأن الحقيقة قريبة منا حتى أننا نلقاها في اللانظام الذي يتضمنه الواقع وما ينطوي عليه من نقائص كالشرور والآثام. وعليه تكمن الوظيفة

الأنطولوجية للجميل في حسر هذه المسافة بين المثالي والواقعي.[2]

إن الوعي الجمالي عند **غادامير** قد أصبح مغتربا عندما أسس نفسه على فكرة الجميل فحسب، إذ أنه ليس مفهوما مجردا ومستقلا، أو يمكن اختزاله إلى عالم الوعي بمنأى عن الواقع والحياة الانسانية، أما عند اليونان-حسب **غادامير**- فالوعي الجمالي لديهم غير مستبعد من مجال المعرفة، ولم يكن هذا الوعي يمثل كيانا قائما بذاته مستقلا ومجردا عن كل أشكال الواقع والحياة الاجتماعية في صورها الدينية والدنيوية.[3] أما في العصر الحديث،

[1] مصطفى (عادل)، مدخل إلى الهرمينوطيقا، مرجع سابق،.ص 163.
[2] غادامير (هانز جيورج)، تجلي الجميل ومقالات أخرى، مرجع سابق، ص87.
[3] المرجع نفسه، ص 24.

اتجه الوعي الجمالي اتجاها خاطئا وغير مشروع إزاء الفن، بل إن الفن نفسه كموضوع لمثل هذا الوعي يفقد مصداقيته ومشروعيته.

إن فكرة الوعي الجمالي باعتباره وعيا مجردا أو متجردا من الواقع والطبيعة والحقيقة الإنسانية، ومنصرف إلى السمات الشكلية الجمالية في الفن، لقد خلق الوعي الجمالي نوعا من القطعية والتعارض بين الفن والطبيعة، وبين المظهر والواقع، وتحل بذلك المفاهيم الشائعة منها المظاهر واللاواقعية والوهم والسحر والحلم، وكأن الجميل هو نوع من التحويل للواقع. يقول **غادامير** بخصوص هذه المسألة :« والمظهر، واللاواقع، والوهم، والسحر، والحلم تفتر كلها أن الفن يرتبط بشيء يختلف عن الوجود الحقيقي»،[1] في حين أن التجربة الجمالية لا تؤمن بهذه العلاقة، بل هي بالأحرى تعتبر ما تجربه حقيقة اصلية، ومثل هذا الفهم للفن باعتباره" مظهرا جماليا" هو أصل هذا الاغتراب الذي يتجاهل عناصر العمل خارج النطاق الجمالي (Extra-esthétique)، وذلك مثل غرضه ووظيفته ومعانى مضمونه، وتجرده من كل عناصر المضمون التي يمكن أن تجعلنا نتخذ اتجاها أخلاقيا أو دينيا، وبذلك تنظر إلى العمل الفني من حيث وجوده الجمالي فحسب، مما يعني أن فن " المظهر الجميل" سيكون على الضد من الواقع. مما يترتب عليه أن الوعي الجمالي سينطوي على اغتراب بالنسبة للواقع[2]، إنه شكل "الروح المغتربة" التي انفصلت عن الواقع ليغدو الفن مسألة متعلقة بالمظهر والخيال.

إن موقف **غادامير** النقدي وسخطه على التجريد الذي يفصل بين الفن وعالمه، ويقيم مسافة بينه وبين سيالق الحياة التي ينتمي إليها، والوظيفة الدينية والدنيوية التي تمنحه دلالته، وقد كان الاهتمام بالكشف عن مظاهر هذا التجريد من الانشغالات الأولى **لغادامير**،

[1] غادامير (هانز جيورج)، الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، مرجع سابق، ص 149.

[2] المرجع نفسه، ص149.

حيث اهتد إلى الشاهد الأكبر على ذلك في كتابه الرسائل " **رسائل في التربية الجمالية للإنسان" لشيللر** ، ذلك أن الأمر لا يتعلق من الآن فصاعدا بالفن بل بتربية فنية[1]

لقد بات الفن مع **شيللر**"فن المظهر الجميل" متناقضا مع الواقع العملي، وبدلا من أن يكون الفن والطبيعة متكاملان ببعضهما البعض، صارا متناقضان مظهرا وواقعا. لقد حدد مفهوم الفن كمظهر متباين عن الواقع، وعندما يحكم هذا النوع من الفن فإنه يتجاوز حدود الواقع، ويلزم الدفاع عن هذه "المملكة المثالية" ضد جميع الانتهاكات، بل ضد الحماية الأخلاقية التي تفرضها الدولة والمجتمع، وتصبح التربية بواسطة الفن تربية للفن، عوضا من الحرية الأخلاقية

والسياسية، هذا ما أكده **غادامير** بقوله: « وبدلا من أن الفن يهيئنا للأخلاق الحقة فكرة سياسية، لدينا ثقافة لحالة جمالية، مجتمع مثقف ومولع بالفن».[2]

لقد ظن **شيللر**–حسب **غادامير** – إنه بإقامته للفن والجمال على واقع اللعب، وبذلك يتغلب على الثنائية الكانطية بين عالم الحواس وعالم الأخلاق، إلا أن هذا التوفيق فهو مجرد توفيق موضعي ومؤقت، فالجمال بهذا المفهوم يمنح الواقع بريقا متغيرا وسريع الزوال، وأما حرية الروح التي يرفعان المرء إليهما إنما هي مجرد حرية في "حالة جمالية" وليس في الواقع. وهكذا تنفتح ثنائية "ما هو كائن" و"ما يجب أن يكون"، وخلق هوة أكثر عمقا بينهما، ويعتبر **غادامير** هذا التحول نحو مفهوم المظهر الجمالي له أساسه النظري في هيمنة النموذج العلمي في نظرتنا إلى العالم بوجه خاص إلى النقد الظاهراتي لعلم النفس وإستيمولوجيا القرن التاسع عشر، الذي أفضى في نهاية المطاف إلى التحرر من تلك المفاهيم، الوهم والسحر، واللاواقعية التي كانت تقف عائقا أمام بلوغ فهم مناسب للوجود الجمالي. غير أن الاستطيقا الفينومينولوجية بينت قصور كل تلك المجالات التي تسعى إلى

[1] معافة (هشام)، التأويلية والفن عند هانز جيورج غادامير، مرجع سابق، ص 148.

[2] غادامير (هانز جيورج)، الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، مرجع سابق، ص148.

إدراك نمط وجود الجمالي « بموجب تجربة الواقع وتكييفه له»[1]، فهي تعلمنا–التجربة الجمالية الفينومينولوجية – أن التجربة الجمالية لا تؤمن بهذه المفاهيم (اللاواقع– الوهم– السحر)، بل هي بالأحرى تعتبر ما تجربه حقيقة. فكل تجربة جمالية هي من وجهته نظر فينومينولوجية تجربة حقيقية للواقع، وما يعنيه **غادامير** بهذه العبارة هو أن الذوق بمثابة نقطة التقاء تربط بين أفراد المجتمع، وهذه الوحدة تختلف بدون شك عن تلك الوحدة التي تشكل صورة الثقافة الجمالية.

لقد وضع **شيللر** أفكاره الجمالية موضع النقيض الكامل لهذه النزعة التي تجمع بين الفن وعالمه، فمهوم التثقيف الجمالي كما بلوره في كتابه" **رسائل في التربية الجمالية للانسان**" يفضي إلى رفض المعيار المضموني وانحلال الوحدة التي تعكس انتماء العمل إلى عالمه. ويتجلى هذا الانحلال على وجه الخصوص في توسيع الطرح الذي يقدمه الوعي التثقيفي ليصبح مبدأ كليا، كل شيء ينتمي إليه يكون ذا قيمة فنية من خلال خاصيته الجمالية.

هكذا، تخلى الوعي التثقيفي عن مسألة تحديد الذوق، ولم يعد يؤدي وظيفة الاختيار، لأن العمل الفني انفصل تماما عن عالمه، ومن ثم يصبح الوعي الجمالي القطب الوحيد الذي يقاس به كل شيء يفرض ذاته كفن[2]. لهذا يسعى **غادامير** إلى استبعاد هذا التجريد الذي ينجزه الوعي الذاتي من خبرة الفن، فقد عمل جاهدا وبعزم على محاربة اللاواقعية للفن، ليس فقط لأنها تبتذل حقيقة الفن، بل لأنها تجعلنا نفوت ما هو ثمين فيه، تلك التجربة التي تشير إلى الواقع في دلالته الكلية. وهذا بالضبط ما سيقوده في الفصل التكويني من فنه إلى تأكيد على العلاقة الأنطولوجية للعمل الفني، فكل تأملاته التي كرسها للفن تحمل عنوان تحمل عنوان" أنطولوجيا العمل الفني"، لأن الفن هو أولا وقبل كل شيء خبرة بالواقع بالوجود والحقيقة[3]، وقد شدد **غادامير** كثيرا على هذه المسألة إلى درجة أن المصطلح الذي يؤثر

[1] غادامير (هانز جيورج)، الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، مرجع سابق ، ص148.

[2] المرجع نفسه، ص150.

[3] معافة (هشام)، التأويلية والفن عند هانز جيورج غادامير، مرجع سابق، ص136.

استخدامه في تطرقه لحقيقة الفن هو" فائض الوجود" (Surcoit d'étre)، فالفن لا يشارك في مرتبة دنيا من الوجود بل من خلال الفن ينمو الوجود شيئا فشيئا[1].

إن التجريد الجمالي الذي أثارته الهيمنة الخفية للعلم الحديث على الواقع، يصبح الفن في هذا السياق ذا سيادة مستقلة، ولكنه مرتبط بماهو خيالي ولا واقعي، وحتى لا يسقط في أفق البساطة والابتذال اللذان يطبعان الوعي الجمالي المجرد، يجهد **غادامير** نفسه لكي ينتزع المظاهر الشكلية من التجزبة الفنية، إذ يفقد التمييز الجمالي هذه المكانة السيادية في فهم خبرتنا بالعمل الفني، لأن الجانب الجمالي أو الشكلي في مواجهتنا لأي عمل فني هو جزء مما يقوله لنا، وينتمي انتماءا جوهريا إلى الشيء القصود، بحيث يصبح التمايز الجمالي مصطنعا وباطلا.[2]ثم إن العناصر فوق جمالية التي ترتبط بالعمل الفني كالغرض والوظيفة تأخذ عند **غادامير** قدرة خلاقة على توليد الدلالة الكلية التي يتمتع بها أصلا. وحين يوظف التمييز الجماليDistinction ésthétique كل طاقاته وامكاناته في طمس هذه العناصر يتجرد من جميع الشروط التي تتيح لنا الاقتراب من عالم العمل، ويضعنا على مسافة بعيدة عن عناصر المضمون التي تحثنا على اتخاذ موقف أخلاقي وديني اتجاهه، وينظر إليه من حيث وجوه الجمالي فحسب.

وهكذا يفقد العمل الفني عبر "التمييز الجمالي" مكانته، وكذلك العالم الذي ينتمي إليه بقدر ما ينتمي إليه بقدر ما ينتمي إلى الوعي الجمالي بدلا من ذلك، على نحو متلازم، يفقد الفنان أيضا مكانته في العالم، وهذا جلي فيما سمي بالفن التجاري، يفقد مكانته في المجتمع ويكتسب الخصائص المميزة للامنتمي، الذي لا يمكن أن يخضع نمط حياته لمعيار خاص بنظام الأخلاق، فيصبح الفنان في هذه الحالة كما يسميها **غادامير** "تراجيديا الفنان المعاصر"، وهي تلك الحالة المأسوية التي يفقد فيها الفنان مكانته في العالم وجماعته التي

[1] المرجع نفسه ، ص 136.

[2] مصطفى (عادل)، مدخل إلى الهرمينوطيقا، مرجع سابق، ص203.

ينتمي إليها، وتخلق لنفسه و لجماعته الخاصة المحدودة [1]، وهذا ما ساد في القرن التاسع عشر. ويضيف **غادامير** في تشخيص حالة الفنان بوصفه "شخص بوهيمي" على حد تعبيره، يقول في ذلك:«فلقد أصبح بيت الغجر الكلمة النوعية لوصف نمط حياة الفنان ».[2]

لكي يبرهن **غادامير** على ظهور مبدأ " التمييز الجمالي" الذي هو نتاج للوعي الجمالي المغترب، وعجزه عن الإحاطة بالنمط الحقيقي لوجود الفن، يستعين بالمفهوم الجمالي الأساسي الذي طوره **ريتشارد هامان** Richard Hamann في كتابه"**الاستطيقا**" ومفاده أن" الإدراك غني بالمعنى بحد ذاته"Richesse de sens propre à la perception" بمعنى أن الإدراك الحسي فيما يرى **هامان** يعبر عن ذاته، ويعرض نفسه وفقا لدلالته الخاصة، فلا يشير إلى الطبقة الحسية التي تعلق الاشياء بوصفها الشيء الجمالي الوحيد، ولا إلى السلسلة من الانطباعات الحسية المنفصلة، بل إن كل ما يتبدى للحواس يرى ويفهم باعتباره شيئا ما، وهنا بالضبط يعلن **غادامير** بأنه لا وجود لإدراك حسي خالص،[3] فالادراك الحسي كما تدل الكلمة الألمانية Wahrnehmen هو «إدراك لشيء ما بوصفه حقيقيا»،[4]والحقيقة أن هذه الفكرة التي يصف بها **غادامير** بنية الإدراك الحسي، والتي يطلق عليها فيما بعد اسم" اللاتمييز الجمالي"Non- distintion esthètique الذي يسمح بانصهار الأفقين: أفق الذات وأفق العمل لبلوغ الحقيقة التي يحملها العمل الفني.[5] باعتبار أن " التمييز الجمالي" يميز بين الوعي كعمل تقوم به الذات والعمل كموضوع لهذا الوعي، وبذلك يجب التمييز بين أفق المؤول وأفق العمل الفني، ويترتب عنه فقدان العمل الفني مكانه تاريخيا، لذا فالوعي الجمالي لا يمكن أن يؤسس على هذا المبدأ، بل على " اللاتمييز الجمالي" الذي كان في عقيدة **هوسرل** القصدية التي مفادها أن كل شعور هو شعور بشيء ما"، فكل خبرة تتجه

[1] غادامير (هانز جيورج)، الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، مرجع سابق، ص151.

[2] المرجع نفسه، ص153.

[3] معافة (هشام)، التأويلية والفن عند هانز جيورج غادامير، مرجع سابق، ص138.

[4] غادامير (هانز جيورج)، تجلي الجميل ومقالات أخرى، مرجع سابق، ص109.

[5] سلفرمان (هيو.ح)، نصيات بين الهرمينوطيقا والتفكيكية، تر حسن ناظم، علي حاكم صالح، ط1(لبنان: المركز الثقافي العربي،2001)، ص52.

نحو موضوعها بقصد فهم معناه، ولا تختزل وجود لشيء المحسوس إلى مجرد انطباعات حسية خالصة.[1]

وقد أكد **هيدجر** Martin Heideger بالمثل عندما رأى بأننا لا نسمع أصواتا خالصة مستقلة عن الأشياء، فنحن لا نسمع مثلا صوتا ما بوصفه موجات وذبذبات صوتية، بل نسمع صوت شيء ما، بل صوت باب خشبي ينغلق، كما أننا نرى اللون بوصفه لونا أحمر خاص بسجاد ما.[2] وفي هذا المعنى يقول **غادامير**:« إن الرؤية الخالصة والسمع الخالص تجريدان دوغمائيان يختزلان الظواهر بشكل مصطنع، أما الادراك فيتضمن معنى دائما. ولذلك، فالبحث عن وحدة العمل في شكله فقط كمقابل لمضمونه إنما هي شكلانية غير صحيحة»[3]. بمعنى أن إدراك شيء ما إدراكا حسيا خالصا هو مجرد تجريد لا يمت بأي صلة للتجربة المباشرة، لأنه يستبعد مضمون ومعنى الظاهرة، ويغفل حقيقة أن هناك دائما فهما لشيء ما كما يبدوا كشيء لنا.

إن هذه النزعة الشكلانية في الفن، وهي النزعة التي كانت تبين أن الصورة المثلى والدالة للعمل الفني إنما تتبدى فقط في قيمة الفنية والشكلية، ولقد أدت المغلاة في هذه النزعة، والحكم على الفن من هذه الزاوية الذوقية،[4]والتي تم تبريرها بالعودة إلى **كانط**، هذا ما يعترض عليه **غادامير**، ففي تصوره للشكل كان يضع **كانط** نصب عينه شيئا آخر مختلف تماما. فمفهوم الشكل يشير لديه إلى بنية العمل الفني، ولا ينبغي أن نفهم المعنى الذي يستخدم به كلمة شكل على أنه متناقض مع مضمون العمل، بل كنقيض للجاذبية الخالصة التي تنتجها المادة، ذلك أن المضمون الموضوعي لا يشير مطلق إلى المادة التي تنتظر

[1] معافة (هشام)، التأويلية والفن عند هانز جيورج غادامير، مرجع سابق، ص139.

[2] غادامير (هانز جيورج)، تجلي الجميل ومقالات أخرى، مرجع سابق، ص31.

[3] غادامير (هانز جيورج)، الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، مرجع سابق، ص ص 151-152.

[4] بريمي (عبد الله)، السيرورة التأويلية في هرمينوطيقا هانس جورج غادامير وبول ريكور، ط1، (الشارقة: دار الثقافة والاعلام،2010)، ص83.

وتتلقى شكلا معينا بل هو مرتبط دائما بوحدة الشكل والمعنى الذي يتضمن العمل. كما أن مشكلة الشكل الجمالي عند **غادامير** هي مشكلة الوعي الجمالي الذي أغفل الحقيقة التي يقولها لنا الفن، وبذلك أصبح الفن مغتربا عن عالمنا: أي غير مفهوم بالنسبة إلينا وأصبحنا بالتالي غير قادرين بصورة حقيقية، وبهذا يصبح الفن مستغرقا في تجربة ذاتية خاصة بالشكل الجمالي.[1]

الفن عند **غادامير** ما هو إلا تجسيد للحقيقة من خلال الوسيط الحسي المتمثل في الشكل الذي ينقلنا عبر الأجيال، ومن ثمة ضمن استمراريتها وبقاءها مما يولد اتحادا بين الحقيقة والشكل، أو اتحادا تاما بين المعرفة والوسيط الحسي، هذا الوسيط الذي ينقل خبرة الفنان بالوجود الذي لا يتم فهمه إلا من خلال الانفتاح على الوجود. وبإدراك السؤال الذي يطرحه علينا العمل الفني، ولا يتم فهم هذا العالم الذي يقدمه العمل الفني إلا بالعودة إلى معناه المقصود باعتباره معرفة، وكل خبرة بعمل فني هي مشاركة في تلك المعرفة.

في مجمل ما تقدم، يرمي **غادامير** من وراء نقده للوعي الجمالي المجرد إلى إنصاف حقيقة التجربة الجمالية، وتجاوز تلك النزعة التي تعمل على تذويب الجميل، وتربط الحكم الجمالي بحالة الذات. وبذلك يفصل العمل الفني عن كل الظروف الدينية والدنيوية التي تمنحه دلالته وتجعله في متناول أفهامنا، إلا أنه يتعذر إدراك النمط الحقيقي لوجود العمل الفني، ولتجاوز لمشكلة اغتراب الوعي الجمالي يستعين غادامير بمفهوم اللعب كمفتاح يقوده إلى التفسير الأنطولوجي للفن.

1- اللعب بوصفه عنصرا ناقلا للتجربة الوجودية

يتخذ **غادامير** من مفهوم اللعب Le jeu مفتاحا للتفسير الأنطولوجي للعمل الفني وأسلوبه في الوجود، وفضل الإنطلاق من مفهوم اللعب بوصفه خيطا ناظما وتوسطيا للتجربة الوجودية المعبرة عن حقيقته، إذ يأخذ من خلال مؤلفه" **الحقيقة والمنهج**" فكرة **كانط** و**شيللر**

[1] توفيق (سعيد)، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، مرجع سابق، ص141.

عن اللعب، من حيث أنه يجد شكله الكامل في التجربة الجمالية ليصبح عند **غادامير** في العمل الفني نفسه، على حد قوله:«عندما نتناول اللعب من جهة علاقته بتجربة الفن».[1] فنتوصل إلى أن هناك دائما ميل لربط خبرة الفن بمفهوم اللعب، ولقد وصف **كانط** خاصية المتعة بالجميل باعتبارها حالة ذهنية من الحساسية تتزامن معا ملكتا الذهن والخيال في نوع من التلاعب الحر، ولقد نقل **شيللر** هذا الوصف على أساس نظرية النزوعات، وربط السلوك الجمالي إلى نزوع اللعب ليكشف عن امكاناته الحرة الخاصة به على الحدود الواقعة بين النزوع العقلي من جهة والنزوع الحسي من جهة أخرى، لذا فقد كانت نظريته في الجمال مبنية على أنها نشاط حر يتمثل في اللعب، والمقصود هنا اللعب معناه العام أي عملية حرة غايتها المتعة.[2]

وعلى هذا، فإن الفكر الجمالي الحديث قد أدرك تمام "إسهام الذات" في الخبرة الجمالية، إلا أن **غادامير** على حد قوله:« أود أن أفرغ هذا المفهوم من المعنى الذاتي الذي ألصقه به **كانط** و**شيللر**، فكانت له الهيمنة على علم الجمال وفلسفة الإنسان في العصر المعاصر».[3] نفهم من خلال هذا القول أن **غادامير** لا يريد أن يبعث نظريات اللعب التي تفسر الفن بأنه تصريف لفائض الطاقة وجلب للذة الاستيطيقية ، لأن هذه النظريات تقوم على أن اللعب هو نشاط للذات الانسانية، وأن الفن هو نوع من اللعب الذي يجلب متعة للذات التي تترك العالم لتستمتع بلحظة استيطيقية تسمو على وجودها الأرضي الدنيوي وتفصل عنه.[4] إن نظرة **غادامير** للعمل الفني لا يستند إلى النزعة الذاتية، ولا يمكن اعتبار اللعب نشاط تمارسه الذات للمتعة، أو اعتبار اللعب غاية المتعة الذاتية التي تفصل بين الفن والواقع المعيش، بل ربط العمل الفني بظاهر اللعب لأن هذا التحليل وحده هو الذي يسمح بفهم العمل الفني.

[1] غادامير (هانز جيورج)، الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، مرجع سابق، ص171.

[2] المرجع نفسه، ص171.

[3] المرجع نفسه، ص171.

[4] مصطفى (عادل)، مدخل إلى الهرمينوطيقا، مرجع سابق، ص166.

إن اللعب من وجهة نظر المذهب الذاتي، نشاط تقوم به الذات من الذوات، نشاط حر يشاء المرء أن يزاوله ويستخدمه لمتعة خاصة وتجعلها منفصلة عن وجودها وعالمها، ولا يمكن أن تكون غايتها المتعة والتسلية، لأنه بهذا المفهوم يفقد قيمته، فاللعب يبقى لعبا لكن يفقد قيمته أحيانا إلا إذا أخذ بجدية Sèrieux. فاللعبة لها عالمها الخاص الذي هو مستقل عن وعي من يلعبوها، مما يؤدي إلى التمييز بين" اللعب وسلوك اللعب".[1] كما أن اللعب يبقى لعب ومن ثمة لا يمكن أن يؤخذ بجدية إلا عندما يجلب اللاعب إلى عالمه وسيطر عليه مما يعني على حد قول **غادامير**:" إن اللعب أصبح شيئا جديا وإلا فقد معناه"[2]. هنا تكمن أهمية "الجدية" فهي أمر ضروري للعب لجعله لعبا شموليا، يقول غادامير بخصوص علاقة اللعب والجد في مؤلفة "**تجلي الجميل**": « إن اللعب والجد– أي غزارة ووفرة الحياة من ناحية، وقوة توتر الطاقة الحيوية من ناحية أخرى– يكونان مجدولين معا بعمق. فكل منهما يتفاعل مع مع الآخر، وإن أولئك اللذين قد أمعنوا النظر في الطبيعة الإنسانية قد أدركوا أن قدرتنا على اللعب هي تعبير عن أسمى صور الجدية»[3]، ومنه فاللعب لا يكون متعارض مع الجدية وليست مجرد شيء تبعد الإنسان عن اللعب.

وضمن هذه الرؤية يؤكد **غادامير** أن البحث في طبيعة اللعب، لا يكمن في تأمل اللاعب لذاته، وهو لا يقصد به السلوك ولا الجانب الروحي للمبدع، ولا كل ما يتعلق بالحرية الموغلة في الذاتية التي تمارس داخل اللعبة، ولكنه يقصد بهذا المفهوم نمط كينونة العمل الفني نفسه، على حد تعبير:« أن نبحث عنه في نمط وجود اللعب بحد ذاته»،[4] لذلك نجده يميز بين اللعب وسلوك اللاعب، هنا تظهر علاقة اللعب بتجربة الفن، إذ لا تهدف إلى فهم الفن من خلال سلوك المبدع وحالته الذهنية، إن الذات في تجربة الفن ليست ذاتية

[1] غادامير (هانز جيورج)، الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، مرجع سابق، ص172.

[2] المرجع نفسه، ص172.

[3] غادامير (هانز جيورج)، تجلي الجميل ومقالات أخرى، مرجع سابق، ص 264.

[4] غادامير (هانز جيورج)، الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، مرجع سابق، ص 172.

الشخص التي تجزء الفن، وإنما هي العمل نفسه. بهذا نجد وجود اللعب وجودا ذا دلالة، لأن الفن يأخذ بعين الاعتبار اللعب وليس سلوك وذاتية اللاعب مما يمكن للعب بناء ماهيته الخاصة والمستقلة عن وعي الذي يمارس اللعب، يعتبر **غادامير** هذا النوع من اللعب باللعب الحقيقي، إذ يقول بخصوص ذلك:« واللعب أعني اللعب الحقيقي–يوجد أيضا عندما يكون الأفق الموضوعاتي محددا من طرف أية ذاتية موجودة لذاتها، ويجد حيث لا تكون هناك ذوات تتصرف بشكل "لعوب"».[1]

إن الذاتية بهذا المفهوم تعيق التعرف من جديد على الحقيقة من خلال الفن، وسيطرتها كما يرى **غادامير** تشكل أزمة عميقة، ليس فقط بالنسبة للأستطيقا، بل بالنسبة للحداثة برمتها. ذلك أن سيادة العلم الحديث جعلت الذات تحتل مكانة مركزية، ترتب عليها فهم التجربة الجمالية بمصطلحات ذاتية.[2]

وبالتالي، لابد من فك الرباط بين ظاهرة اللعب وحقل الذاتية، وأن لا يفهم اللعب كشيء يقوم به شخص، فإن الذات الفعلية المندرجة في اللعب هي من الواضح ليست ذاتية الفرد التي تقوم، وإنما على حد قول **غادامير**:«إنما هي اللعب نفسه»[3]. لذا فالذات ليست سيدة لما يحصل لها في الخبرة الجمالية وأصبحت أولوية اللعب وعلى وعي اللاعب، يقول **غادامير** بخصوص هذه المسألة:« إن اللاعبين ليسوا الذوات التي تلعب، بل إن اللعب يحضر من خلال اللاعبين»[4]

يحلل **غادامير** الاستخدام الاستعاري لكلمة اللعب في استخدامنا اليومي فعادة ما تتحدث عن «لعب الضوء، ولعب الأمواج، ولعب ناقل الحركة أو أجزاء الماكنة أو تفاعل أعضاء

[1] غادامير (هانز جيورج)، الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، مرجع سابق، ص173.

[2] المرجع نفسه، ص. 172.

[3] معافة (هشام)، التأويلية والفن عند هانز جيورج غادامير، مرجع سابق، ص144.

[4] المرجع نفسه، ص172.

الجسم البشري، ولعب القوي، ولعب البعوض أو حتى لعب الكلمات»[1]، من المؤكد حسب **غادامير** هذه الحالات تنطوي على عنصر مشترك هو" حركة الذهاب والإياب" Le va- et vient إذ نجد في الكر والفر للحركة المتكررة باستمرار ذلك المجيء والذهاب المستمر، والتراجع والتقدم. وهذا يعني أن لا أحد من طرفي هذه الحركة يمثل الهدف الذي سوف تتوقف عنده، يقول **غادامير** بخصوص ذلك:« فليس لحركة اللعب هدف يوصلها إلى نهاية ما، إنما يجدد اللعب نفسه في تكرار دائم وواضح أن الحركة إلى الأمام وإلى الخلف ذات مكانة مركزية في تعريف اللعب من دون اعتبار لمن أو لما»[2]. لأن اللعبة هي التي تلعب بصرف النظر عما إذا كانت هناك ذات تلعبها أم لم تكن، فجوهر اللعبة بهذا المعنى كونها تلعب، أي انجاز الحركة في حد ذاتها. إن حركة الذهاب والإياب تنتمي إلى اللعبة انتماءا جوهريا بحيث لا يكون بوسع المرء أن تكون لديه لعبة وحده، فلكي تكون هناك لعبة، لابد من شيء آخر يلاعبه اللاعب دائما ويستجيب تلقائيا لحركته بحركة معاكسة، ويعطينا **غادامير** مثالا عن ذلك بقوله:« لذلك تختار القطة في لعبها كرة الصوف لأنها تستجيب إلى اللعب، وستكون العاب الكرة دائما معنا لأن الكرة تتحرك بحرية في أيما اتجاه، مبدية طواعية مدهشة».[3]

بهذا المعنى تصبح اللعبة هي الذات الحقيقية، وذلك لأن لها وجودا ذاتيا خاصا أي لها روحا خاصا تميزها وتجعلها قائمة بذاتها وتدخل اللاعب إلى وجودها، وبالتالي فالمباراة القائمة مثلا لا تمثل موضوعا في مقابل ذات رغم أن اشتراكنا فيها هو المتسبب في وجودها، يجعل منها شيئا قادما إلا أن ما يوجد هو المباريات وليست ذواتنا، وبمجرد أن ننخرط فيها تسيطر علينا وتدخلنا عالمها الخاص المغلق الذي تجري فيه المباراة، يقول **غادامير** في

[1] غادامير (هانز جيورج)، الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، مرجع سابق، ص174.

[2] المرجع نفسه، ص 174.

[3] المرجع نفسه، ص177.

ذلك:« إن اللعب لا يكتسب وجوده في وعي اللاعب أو موقفه، بل العكس يهيمن اللعب على اللاعب، وينفخ فيه روحه، واللاعب يحرب اللعبة بوصفها واقعا يفوقه»[1].

نستخلص من هذا النص أن اللعبة تجذب اللاعب إلى نفوذها وتجره إلى اللعب، ويتضح ذلك في أن لكل لعبة روحا خاص بها، لكن لا نقصد بكلمته روح اللعبة ارتباطها باللاعب أوعن حالاتهم العقلية، لأن حالات اللاعبين الذهنية وما يستشعرونه من لذة في اللعبة هي في الحقيقة نتائج للاختلافات الموجودة بين الألعاب، وليست أسبابا، وهذه الخصوصية التي تطبع كل لعبة ناتجة عن الكيفية التي تنتظم بها حركة الذهاب والإياب التي تكونها، لذلك فإن القواعد والتنظيمات التي تصف الكيفية التي يملأ بها مجال اللعبة، هي التي تشكل ماهيتها.

لقد حصر **غادامير** مفهوم اللعب في الخاصية المشتركة التي تتجلى من خلالها ماهيته، وهي حركة الذهاب والإياب التي تصرف على لعب نوافير الماء ولعب الحيوانات، يقول في ذلك: « أو في كل الأشكال الدرامية الحية من اللعب التي نلاحظها في العالم الحيواني، وخاصة بين صغار الحيوان»[2] ، لكن ألا يدفعنا هذا القول بأن هذا المفهوم يساوي بين السلوك اللعبي للإنسان ولعب الحيوانات، يجيب **غادامير** على ذلك بقوله :«فإن سلوكنا اللعبي يكون مميزا بصورة حادة عن كل الأشكال الأخرى من السلوك، وبصورة أكثر حدة عن السلوك اللعبي في العالم الحيواني»[3]، لأن طابع الملاعبة في الألعاب الإنسانية يتأسس من خلال فرض القواعد والتنظيمات التي يعتد بها بذاتها فقط داخل عالم من اللعب منغلق على ذاته. إلى جانب ذلك، وجود ذلك الطابع المميز للعب الإنساني الذي ينطوي على قواعد رابطية، أي القواعد والتنظيمات–داخل اللعبة ذاتها– تكون مرتبطة بطريقتها الخاصة، ولا

[1] غادامير (هانز جيورج)، الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، مرجع سابق، ص 181.

[2] غادامير (هانز جيورج)، تجلي الجميل ومقالات أخرى، مرجع سابق، ص99.

[3] المرجع نفسه، ص225.

يمكن انتهاكها بقدر لا يمكن انتهاك القواعد التي تربط وتحدد حياتنا معا، وسمي هذا التوجه اسم" قصدية الوعي"، ونعتبر هذه الخاصة للوجود الإنساني خاصية إنسانية الطابع. يرى **غادامير** بأن الطابع المميز للعب الإنساني عن باقي الأنواع الأخرى من اللعب:«هو أنه يلعب شيء ما»[1]، ويضيف على ذلك بقوله:« إن الخاصية الإنسانية التي توجد على وجه الخصوص في اللعب الذي نمارسه، إنما هي الترتيب الذاتي والنظام الذي نفرضه على حركاتنا أثناء اللعب، كما لو كانت هناك أغراض خاصة متضمنة في ممارستنا للعب»[2].

إن اللعب الإنساني حسب **غادامير** يتميز بالعقلانية اللاغرضية ولكن هذا النشاط ذاته غير عرضي، ولكنه مقصود من خلال "عرضها للعيان"، أي لا يدل إنجاز مهمة على أي سياق غرضي، فاللعب محدد في الواقع بعرض نفسه، فاللعب هو في المقام الأول، عرض ذاتي، وإن كل عرض هو تمثيل من أجل شخص ما، وهذا النشاط ذاته هو ما يهدف إليه اللعب، وهذه خطوة حاسمة نحو التواصل الإنساني، فإذا كان ثمة شيء ما ليعرض معناه وجود طرف آخر تقصده حركة الذهاب والإياب، لذا فحركة اللعبة ذاتها، فإن المشاهد يقصده كما يقصد إليه اللاعب ذاته عندما يقف أمام نفسه بوصفه مشاهدا.

إن هذا التعريف لحركة اللعب يعني أن فعل اللعب يتطلب دائما" لعبا مشتركا" يوضح **غادامير** ذلك من خلال مثاله، إذ يقول:« فحتى المشاهد الذي يشاهد طفلا يمارس اللعب، لن يستطيع على الأرجح أن يفعل شيئا آخر سوى فعل المشاركة»[3]، بل مشاركة باطنية في هذه الحركة المتكررة. يضرب لنا مثالا ليوضح فكرته، وذلك من خلال جمهور المشاهدين لمباراة في التنس، يصفهم وهم يلوون اعناقهم فلا أحد يستطيع أن يتحاشى المشاركة في لعب المباراة، ويمكن اعتبار هذا اللعب بوصفه نشاطا اتصاليا، فيتضح أن اللعب لا يعترف بتلك

[1] غادامير (هانز جيورج) الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، مرجع سابق، ص178.

[2] غادامير (هانز جيورج)، تجلي الجميل ومقالات أخرى، مرجع سابق، ص99.

[3] المرجع نفسه، ص 100.

المسافة التي تفصل بين الشخص الذي يلعب والشخص الذي يشاهد اللعب، وبالتالي ينتج عن ذلك:

أ- أن المشاهد هو أكثر مجرد من ملاحظ، يرى ما يحدث أمامه.

ب- المشاهد يكون جزءا من هذا الذي يحدث طالما أنه "يشارك" بالمعنى الحرفي للكلمة[1] لابد من إدراج المشاهد كطرف أصيل مشارك في اللعبة شأنه في ذلك شأن من يعرضها، فأي عرض هو من الناحية الإفتراضية عرض من أجل شخص ما، وهذا ما يشكل الطابع اللعبي للفن. فالمأساة مثلا، كما يقول **غادامير**:« لا توجد إلا عند عرضها، ولا وجود للموسيقى إلا عند عزفها، كما أنه لا وجود للنص إلا عند القراءة».[2] إن مكمن القوة في حجة **غادامير**، هو أنه يحاول عن طريق الصورة التي يظهر فيها الفن كعرض من أجل المشاهد. أن يجعل للماهية الحقيقية للعب شيئا يمكن رؤيته ومعرفته عندما تكون اللعبة مقصودة في حد ذاتها كواقع يتجاوز الإنسان ويفوقه.[3] وإذا ما أخذنا المسرحية* كعمل من أعمال الفن، السؤال الذي يطرح: هل نتلقى بعمل فني ترانا نكون مشاركين أم ملاحظين؟ يرى **غادامير** بخصوص هذه المسألة، أننا نظل جمهور المسرحية لا لاعبيها، لأن المسرحية ليست لعبة ولكنها " تمثل لا تلعب"، إن المسرحية تعرض غير أننا نظل نسميها Play، فالكلمة الإنجليزية تظل تعني" مسرحية" و" لعبة" في الوقت نفسه، مما يوجب قرابة وثيقة بين المسرحية واللعب، فكلاهما مكتف بذاته وكلاهما له قواعده الخاصة. فالمسرحية لعبة لأنها تمثل عالما مغلقا بذاته، لكن رغم ذلك تظل عملا فنيا موجها نحو الجمهور، وفي خضامه

[1] غادامير (هانز جيورج)، تجلي الجميل ومقالات أخرى، مرجع سابق ، ص101.

[2] غادامير (هانز جيورج)، الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، مرجع سابق، ص134.

[3] معافة (هشام)، التأويلية والفن عند هانز جيورج غادامير، مرجع سابق، ص167.

*الجدير بالذكر أن غادامير، وهو يصدر تحليله للماهية الحقيقية للعب يستدل على ذلك بالعودة إلى المسرحية، فهو يولي عناية خاصة للمسرح لأنه أقرب الفنون الأدائية لنمط وجود اللعبة، ولأنه النموذج الأمثل الذي يؤكد المصداقية المنهجية لإستعارة اللعبة في الكشف عن نمط وجود العمل الفني، كما أن العرض المسرحية تظهر فيه وحدة كلية والتي لم تقطع نهائيا عن العالم والحياة، أنظر:

غادامير (هانز جيورج)، الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، مرجع سابق، ص181.

تتحقق دلالتها الكلية. لكن لا يعني ذلك التقليل من اللاعبين، فإنها تمثل الكل على حد تعبير **غادامير**، يقول في ذلك: « ولكن المسرحية نفسها هي الكل الذي يجمع اللاعبين والجمهور»[1]. ومن خلال المشاهد ترتفع المسرحية إلى مستواها المثالي، وفي هذا المعنى يقول **غادامير**:« وكذلك الدراما هي نوع من اللعب تقتضي، بطبيعتها ملتقيا... بمعنى أن اللاعبين يمثلون كلا ذا معنى من أجل ملتق ما، ولذلك ليس حقيقيا القول إن غياب الجدار الرابع يحول اللعب إلى استعراض، بل يمثل الانفتاح على الجمهور جزءا من انغلاق اللعب، والمتلقي يكمل فقط ما يكون عليه اللعب بحد ذاته».[2]

إن اللاعبين يلعبون أدوارهم ويمثلونها للجمهور، لأن الممثلين لا يستغرقون في اللعبة إنما المتلقي هو الذي يستغرق فيها، إلا أن استغراقه أمام العمل الفني ليس استغراقا سلبيا، فهو لا يقف موقف المشاهد والمنفعل السلبي، لأن كينونته الحقيقية ووجوده أمام الأعمال الفنية يكسب هذه الأخيرة بدورها وجودها وسلطتها المعيارية. فالمشاهد يأخذ مكان اللاعب، فهي تضع المتفرج محل اللاعب، فالمتفرج وليس اللاعب هو الذي تلعب فيه اللعبة، ومن أجله. لكن لا يعني أن **غادامير** يقلل من مكانة اللاعب بالقياس إلى دور المتفرج، بل السبب يعود على حد قوله:«أن يحظى المتفرج بأسبقية منهجية، بمعنى أن اللعب يعرض له، فيصبح واضحا أن اللعب ينطوي على معنى يفهم، ويمكن أن يفصل عن سلوك اللعب».[3] رغم ذلك إلا أن **غادامير** لا يعني قدرة الممثل الذي يؤدي دوره في اللعبة على استيعاب دلالة الكل في المسرحية، فالمطلب الأساسي الذي يقصده اللعب من جهة معناه هو نفسه لكل من اللاعب والمتفرج.

نستخلص مما سبق، أن **غادامير** في تبين العلاقة بين العمل الفني والمتلقي(المشاهد) لذا فالعلاقة بين العمل الفني والمتلقي(المشاهد) تنبثق من الطبيعة الإنسانية ذاتها، الأمر

[1] معافة (هشام)، التأويلية والفن عند هانز جيورج غادامير، مرجع سابق، ص181.

[2] غادامير (هانز جيورج)، الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، مرجع سابق، ص 181.

[3] المرجع نفسه، ص182.

الذي يجعلها على العموم مسألة ذات جذور إنثروبولوجية. وقد ذهب إلى وصف هذه العلاقة ب"اللعب" الذي ينطوي على أنه اللعب المنظم المبني على أسس رصينة، وقد أشار إلى أن من أهم مقومات هذا اللعب هو التنافس والتفاعل والتحدي المتبادل بين الفنان والجمهور،[1] وكذلك التحدي الذاتي الذي يحفز كليهما إلى أن يرتقي لما يرسمه الآخر من حدود عليا، وما يحدده من مواصفات. ذلك السياق الذي يسفر في نهاية المطاف على أن تكون مهمة الفن هي تقريب مسعى الإنسان إلى كل ماله معنى وأهمية، بل إلى ما هو أمثل في حياة الجميع، أي البحث عن الجوهر الحقيق للذات الإنسانية التي تدرك وتفهم الأشياء.

كما تتجلى أهمية اللعب عند **غادامير** باعتباره:

أولا: أن اللعب وظيفة أولية جدا للحياة الإنسانية

ثانيا: أن الحضارة تكون أمرا غير متصور تماما بدون هذا العنصر –اللعب–

ثالثا: إن عنصر اللعب بوصفه دافعية حرة، بدلا أن نصفه بطريقة سلبية على أنه مجرد تحرر من الغايات الخاصة.[2]

2– لعب الفن: التحول إلى الشكل

لقد أظهر التحليل السابق لمفهوم اللعب وطابعه اللعبي Ludique بوصفه نشاطا مقصودا لذاته، يحقق التواصل الإنساني، لأنه يقتضي دائما" لعبا مشتركا". إذ يقدم المشاهد في حركة اللعبة كطرف أصيل باعتباره "عرض من أجل" إلا أن **غادامير** يصرح في مؤلفه "**تجلي الجميل**" على أنه :« من خلال هذه الأشكال البسيطة للعب، لم نصل بعد إلى مستوى لعب الفن».[3]

لذا، ما يقصد بلعب الفن؟ ومتى يمكن للعمل الفني أن يحقق اكتماله الحقيقي؟

---

[1] بريمي (عبد الله)، السيرورة التأويلية في هرمنيوطيقا هانس جورج غادامير وبول ريكور، مرجع سابق، ص91.

[2] غادامير (هانز جيورج)، تجلي الجميل ومقالات أخرى، مرجع سابق ، ص98.

[3] المرجع نفسه ، ص101.

إن اللعبة لا تبلغ كمالها الحقيقي، إلا عندما تصير فنا، ويطلق **غادامير** على هذا التغيير اسم «التحول إلى عمل فني »[1] Transmutation en œuvre لأن اللعب قد إنفصل عن سلوك اللاعبين ويتجلى الآن في مظهره الخارجي المستقل تماما عما يلعبونه، أعني أن لعب الفن قد تموضع وتحقق داخل " البنية" أو "الشكل"Figure، لأن المضامين التي ينقلها العمل الفني للمتلقي، لا تملك دلالة في ذاتها شكل يجسدها، ويعطيها كافة أبعادها الدلالية المحققة من خلال تمفصلات ممكنة، كما يعمل على تحيينها ضمن آفاق تأويلية مختلفة. فما ندركه عن دلالة هذا العمل، هو شكل وليس مادة. وهكذا، فإن إدراك أي مضمون يقتضي تحويله إلى شكل، وهذا التحول يمر عبر الكشف عن الوحدات الدلالية التي تخبر عن المادة المضمونية، وهي المسؤولة أيضا عن إسقاط السياقات المحتملة[2].

وبهذا قد التفت **غادامير** إلى أهمية الشكل، فالشكل عنده هو الوسيط الذي يحول الفنان من خلاله تجربته الوجودية إلى معطى ثابت، مما يجعلها التجربة المفتوحة واسعة الآفاق. وبذلك قدم القوة والدينامية من أجل ثبات الشكل. فالشكل عنده لا يثير المتعة الجمالية فحسب، بل هو وسيط للمعرفة بالمعنى العميق، فالمعرفة لا يمكن أن يكون لها وجود إلا بتجسيد تجربة النبدع الوجودية في وسيط ثابت هو الشكل أو العمل الفني نفسه، الذي يجعل عملية المشاركة ممكنة، ويؤهل التجربة للتحول والتغيير. ذلك أن إمكانية التدليل وإنتاج معنى ما داخل العمل الفني أو أي واقعة ما، لا يمكن أن تتم إلا من خلال هذه الشكلنة ذاتها أو التحول إلى شكل، وهو أمر يخص جميع مكونات الحياة نفسها. فكل نشاط لا يدرك ولا يتحدد إلا من خلال مثوله عبر شكل ما داخل الزمان وداخل الفضاء، فالحياة ذاتها لا تتحدد إلا باعتبارها خالقة للأشكال، لأنها شكل، والشكل هو نمط الحياة.[3] ويقول **غادامير** بخصوص هذه المسألة:« إن هذا التغيير الذي يبلغ فيه اللعب الإنساني اكتماله الحقيقي

[1] غادامير (هانز جيورج)، الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، مرجع سابق، ص184

[2] بريمي (عبد الله)، السيرورة التأويلية في هرمنيوطيقا هانس جورج غادامير وبول ريكور، مرجع سابق، ص 96.

[3] Henri (Facillion), Vie des formes, (Paris : PUF, 3èdition, 1983). p. 2.

بأن يكون فنا أدعوه التحول إلى بنية، فمن خلال هذا التغيير فقط يحقق اللعب فكرته، وبذلك يمكن أن يقصد ويفهم بوصفه لعبا»[1].

إن لعبارة: "التحول إلى شكل" دلالة جوهرية، فمن بين معاينها حسب **غادامير**، أن ما كان موجودا قبلا لم يعد له أثرا جماليا، بل أيضا لا وجود حتى لما هو ماثل أمامنا الآن، ما يمثل نفسه في لعب الفن وهي الحقيقة الدائمة التي يعبر عنها هذا العمل، كما أن كلمة تحول لا تعني أننا نقدم شيئا ما إلى الوجود كما كان موجودا من قبل، بل هي نوع من الوجود المتحول تشير فيه عملية التحول إلى ما قد تحول فيه، بحيث يكشف هذا المتحول عن الإمكانات المكثفة للحياة التي لم نرها من قبل. إضافة إلى ذلك، يفهم التحويل من جهة أن هوية اللاعب لم تعد مستمرة في الوجود. بالنسبة لأي شخص، على حد قول **غادامير**: « فاللاعبون(أو الكتاب المسرحيون) لن يعودوا موجودين، إنما هو موجود هو ما يؤدونه فقط»[2].

ويستدل غادامير في تبيان حجته، من خلال التعرض لنموذج المسرح، ومن المؤكد أن المسرحية تحدث في عالم آخر مغلق ومنفصل تماما عن العالم الذي نعيشه والذي ينطوي على معاييره الخاصة ولم يعد يقاس بمعايير خارجية، ويرفض أي مقارنة بينه وبين الواقع، ومع ذلك فإنه يغير صوته إلى حقيقة سامية تتكلم من خلاله، إذ لا يخفى على أحد أن الحوادث التي تمثل على خشبة المسرح، تظهر لنا الحياة على الصورة التي ينبغي لها أن تكون عليها، ويمكن للمشاهد أن تكشف أعمق خبايا وجوده[3]، لأن هناك حقيقة فائقة تتكلم منه.

[1] غادامير (هانز جيورج)، الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، مرجع سابق، ص 183.

[2] المرجع نفسه، ص184

[3] معافة (هشام)، التأويلية والفن عند هانز جيورج غادامير، مرجع سابق، ص156.

ومن ثم فإن التحول إلى بنية، برأي **غادامير**، هو تحول إلى حقيقة لا محض انتقال إلى عالم مستقل يباعدنا عن عالمنا المألوف، بل هو عودة إلى حقيقة الوجود، فهو ينتج ويظهر ماهو خفي ومنعزل، فالشخص الذي يستطيع أن يدرك ملماة الحياة ومأساتها، يستطيع أن يقاوم إغراء التفكير بموجب الغايات، وذلك التفكير الذي يخفي اللعبة التي تلعب بدواخلنا، ويقول **غادامير** بخصوص هذه المسألة:« إن الشخص القادر على رؤية الواقع في كليته كدائرة معنى مغلقة يتحقق فيها الواقع بوصفه لعبا، ينبثق واقع اللعب الذي ندعوه لعبة الفن...ففي هذا العالم، ومن خلاله، يتعرف كل فرد على حقيقة الأشياء»،[1] إذ يظهر الوجود والحقيقة على نحو شفاف أكثر نقاء مما كانت، بحيث تبدوا متغيرة وكأنها اتخذت شكلا جديدا.

ووفقا لذلك، فإن التحول إلى بنية يعد انتصارا وتجاوزا للتمييز الجمالي المجرد، إذا ما اعتبرنا "اللعب بنية " فهذا يعني أنه على الرغم من اعتماده لكونه يلعب، فإنه كل ذو معنى يمكن أن يعرض بحد ذاته على نحو متكرر كما أن دلالته يمكن أن تفهم، ولكن "البنية لعب" أيضا، لأنها تحقق وجودها التام فقط في كل مرة تلعب. وخلاصة ذلك على حد قول **غادامير**:« إن التلازم بين كلا جانبي هذه المسألة هو ما يتعين علينا التاكيد عليه بمقابل التمييز الجمالي المجرد"[2]، وهو ما يشكل أيضا التجربة الحقيقية للفن.

وبناء على هذا، يؤكد **غادامير** بأن بنية العمل الفني غير موجودة في ذاتها، وغير قابلة للتحقق إلا في أدائها، أي عندما تعرض نفسها ككل ذي معنى، وعبر هذا التوسط فقط تكسب وجودها الحقيقي. فإن التحول إلى بنية لا يشمل الواقع فقط، عندما يتم التعرف عليه، بل نحن أيضا من يتغير. لذا فإن الحديث عن التحول يعني إشراك المشاهد في العرض الفني.[3]

[1] غادامير (هانز جيورج)، الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، مرجع سابق، ص ص 185-186.
[2] المرجع نفسه، ص 191.
[3] معافة (هشام)، التأويلية والفن عند هانز جيورج غادامير، مرجع سابق، ص166.

خـــاتمة

وفي ختام هذا البحث، أمكننا إستخلاص جملة من النتائج، والتي تتمثل في اهتمامات شيللر قد تشكلت، في داخل سياق نقاشات عصر التنوير، والتي تمثل موضوعها في منح المكانة الخاصة لكل من العقل والطبيعة خلال التطور البشري، وكما توصلنا إلى أن هناك توافق من خلال اهتمامه بالكلاسيكيات بحكم التعليم والتعاطف العقلي، بالإضافة إلى التوافق الكامن معه والتيار الرومانتيكي، بحكم الانتساب الأدبي والميل الطبيعي.

وإلى جانب ذلك، فقد صادفنا مدحه للوحدة الشخصية المنسوبة غالبا إلى العصور القديمة واليونانية، وكما أنه مشجعا وقابلا لتلك الوحدة والشخصية المفككة التي اتسم زمانه. فكانت انتقاداته القاسية والموجهة، ضد الأنظمة الاجتماعية والسياسية للقرن الثامن عشر، من تلقاء فاجعة عصر الإرهاب، إذ كانت بمثابة إرهاص مثير للتطور ذي البعد الواحد، واغتراب الفرد في عصر التخصص العلمي الدقيق. وكما أزاح الستار عن انحرافات التنوير، ليكشف عن الإعلاء بالثقافة النظرية التي تبناها كانط، والتي يعدها شر من شرور الحضارة، والتي يجب اتباعها بثقافة عملية، لكي تعبر عن رقي الشخصية الإنسانية، لذا فإنه يجعل من الفن أداة التنسيق الكلية بين الثقافتين النظرية والعملية، ويملك ينابيع للطاقات الخلاقة والتي تدفعبالإنسان من أعماقه نحو صوب الرقي والسمو، فمهمة الفن ثقافية بقدر ما أن مهمة الثقافة فنية.

إن الإحساس بالجمال عند **شيللر** لا يتم إلا بركيزتين، فيجب على المرء أن يحقق المعية مع الذات، مما يستلزم تحقيق المعية مع الآخرين، وأما الإحساس بالجمال فيتطلب استنباط الذات وكذا التفاعل مع الآخرين، إذ أن معية الفرد مع ذاته تكشف له عن شكل الجمال، وأن معيته مع الآخرين تملأ هذا الشكل بمضمون اجتماعي واقعي.

وهكذا، ينوه **شيللر** إلى الربط بين الفنوالعمل لاستعادة الوحدة الكلية المفقودة في المعرفة، وفي الشخصية الإنسانية على حد سوا، ولقد كانت الوحدة مطلبا عنده، وكما كان

التوازن كأمل وكحل في نفس الوقت، وهذه الوظيفة التوحيدية والكلية للفن تكمن ينابيع الجماليات في الفن عنده. وعلى هذا الأساس، قد ربط مفهوم الفن بالحرية، فالحرية عنده هي إلا نتيجة للتوازن في النفس وعند الدولة، وكما يصبح الجمال متضمنا في الفن، كما تكمن مهمة هذا الإخير في ممارسة الحرية، فهو في شكل حي من أجل تحرير الإنسان من طغيان الحس، والفكر على حد سواء على سواء.

وبهذا التصور، يعيب **شيللر** وينتقد التعليم الديني عن طؤيق القيام بهذه المهمة، لأنه يبعدنا كل البعد عن الواقع، وذلك من خلال معارضته بين العالم الحسي والعالم ما فوق الحسي، وكذا رد الاعتبار للتربية الأخلاقية التي تقوم بفصل الإنسان إلى شطرين، بحيث تجعل كل نصف عدوا للآخر، ومنه نجد أنه يحتج بأن الفاعل الأخلاقي الذي يخصر نجاحه في السيطرة على الجانب الحسي للطبيعة البشرية يعاني من"تربية ناقصة"، لأنها ستتحقق في النهاية عن طريق وضع الطبيعة تحت سيطرة العقل بشكل جزئي. وكما يعكس هذا الأمر دعوى **شيللر** التي تكمن في تطوير النزعات الموثوقة، مما يتطلب القيامباتخاذ دور الوكيل الحسي للعقل. وكما يسعى التعليم العلمي إلى تشتيت ما يمكن للواقع توحيده، لذا فمن الضروري استبدال نظام أوسع وأكثر إنسانية، إذ لا يمكن إعتبار هذا الجزء أو ذاك من الكينونة، ولكن الجوهر الكامن هو عدم الإفراط في أي واحدة من ملكاتها، لأنها تقوم كرسم الطبيعة للإنسجام، وكما تنتقل من الصراع والعداء إلى السلام و التوازن، وكذا التوفيق بين اليقظة والحلم، والعقل والفانتازيا، وكذا دمج الذوق، الحماس، والتأمل ليتأسس الخير والحق، وذلك ليكون مفهوما أكثر شمولية، وكما يكون مرادفا للحياة نفسها، وكما تكمن في التربية الجمالية التي تربط بين الجمال والتربية، بهذا ترتفع النفس البشرية من الفوضى والوحشية إلى مستوى أعلى متمثل في سمو الأخلاق وحسن السلوك، من ثمة يتم تطهير الحياة الاجتماعية عامة حتى تصبح التربية شاملة للروح و الجسد.

ومن هنا، جعل **شيللر** نظريته في التربية الجمالية، كهدف لها العمل على تحقيق التوازن والتآلف وهذا لا ينحصر في ملكات الفرد فحسب، بل يتعدى نطاقه نحو مستوى المجتمع أيضا، ومنهجه في ذلك أن يجعل من كل إنسان "فنانا"، أي إنسانا قادرا على أن يفرض ذاته وفاعليته على العالم من حوله، ومن ثمة ستكون اللذة الخليقة بالإحساس الحق، وهي بالضرورة لذة فنية، من أجل التغلب على التشظي أو تمزق الحال بالحياة، وذلك بتقويم الانحراف المتطرف في مسار الحس أو العقل، فالنظام الذي كانت الثورة تؤسس له، قد رد الاعتبار للوسيط وذلك لضرورتها القصوى، بحيث أن القوانين لا تخلو من الأخلاق، وأن الحرية المدنية والسياسية، لا يمكن أن يكون لهما ضمان أفضل من التحرر الفكري الذي يشكل التربية الجمالية كشرط أساسي له.

وهكذا يتبين لنا، أن النظرة الجمالية للإنسان عند **شيللر** تختزل أهم مشروع تربوي الذي يقوم بالجمع بين جميع متطلبات الإنسان من أجل الوصول إلى حالة الترقي الإنساني، الذي هو مشروع التربية الجمالية الكفيل بالتربية بالتمام والكمال لإنسان هذا العصر، وهما وحدهما القادران على إتمام قدر الإنسان وإيصاله إلى غايته، وذلك حينما يقومان بتحفيزه لتتحقق كليته في منتهى غناه، وكذا تحقيق طبيعته وذاتيته، وكما يعمل على تطوير الذات الحياتية من خلال العمل على إنضاجها، وكما يمكن للفرد أن يكتسب الخصائص التي تنميه جماليا، وكما تعكس على سلوكه، وذلك للمتمتع بقدرة خاصة على تذوق القيم الكامنة في الحياة، وفي رفع مستوى الثقافة الجمالية للإنسان، وهي التي تساهم في إغناء عالمه الروحي، وكما أنه وسيلة بناء أخلاقي، فالتحلي بالقيم الجمالية تجعل الأفراد يؤنسون بعضهم البعض في المجتمع، وتسمو بالفرد ليتجاوز ذاته إلى الآخرين،وبذلك يتم التواصل بين أفراده، ويتم التكافل الاجتماعي في أجمل صوره. كما تتجلى التربية الجمالية عند **شيللر**، في إكمال النقص، وكذا تحقيق التوازن في النفس البشرية– كما رأينا سابقا– فمن جذبته النواحي المادية وغلبت عليه، قد أصبح أسيرا للجمال الذي سيقوده إلى عالم الفكر، ومن غلب عليه الفكر

جذبه إلى عالم المادة والحس وبالتالي، فهي تستخدم كأداة تتيح للفرد فرصة التنفيس عن الضغوط المحيطة به.

ولقد أكد شيللر مثله مثل العديد من المشتغلين بالفلسفة الجمالية على ضرورة الربط بين التربية الجمالية، وموضوع التذوق الجمالي، وأما ضرورتها فهي تكمن في بناء الذوق الإنساني، وكذا لحاجته الماسة لوعي جمالي، يوقظ فيه الإحساس بالجمال، وكما أن الغاية منها هي الترقية الجمالية للفرد، فالذوق لا يقتصر فقط على الإستجابة الجمالية للعمل الفني أو للعلاقات الجمالية الموجودة في الطبيعة، ولكن يتعدى نطاقه لتشمل هذه الإستجابة كل نواحي الحياة، وهذا إلى درجة أن تصبغ تصرفاتنا بصبغتها، وبهذا توجه الإنسان إلى إدراك التناسق بين العلاقات الإنسانية بين الإنسان وغيره، وكذا المحافظة على العلاقة الوطيدة بين الطبيعة والإنسان.

أما بخصوص الانتقادات التي يمكن أن ننقد فلسفة شيللر الجمالية، فيمكن أن نحددها في هذه النقاط المهمة:

ما يلاحظ أن **شيللر** قد أقام نظريته الجمالية على النزعة الذاتية، لارتباطها بالذوق، لكن إن صح ذلك فلن يكون باستطاعتنا إدارة أي مناقشة عقلية على أفكاره الجمالية، كما أنه لن يكون هناك شيء اسمه التربية الأخلاقية والجمالية، لأنه ما يكونه الشيء يتوقف على الذوق الشخصي لكل فرد، لكن لا يمكننا استنتاج مثل هذه النتيجة الفجة من الذاتية الجماعية. كما أنه يفترض أن يكون عند الآخر الحس الجمالي المطلوب لإدراك القيمة–لكن بطريقة ما– أخطأ في إدراكها، ولهذا فهو يحاول أن يشرحها له، ويوجه انتباهه إلى خاصيته في العمل الفني ومن ثمة أنه قد أفلتت منه، ومن الضروري أن يلاحظها، لأنه يمكن أن ينجح، وفي هذه الحالة تحسم القضية، لكنه سيفشل لسببين: فقد يكون لدى الآخر، الحس الجمالي المطلوب لإدراك القيمة كموضع للمناقشة، لكن عملية إظهارها قد تكون عملية غير موفقة.

أو عدم إمتلاكه لهذا الحس المطلوب أو أصابه عمى في إدراك الجمال. وفي الحالتين، الذي يجعل الحجج عقليا ومن غير معنى هو: إما أن تكون هناك قيمة يمكن إدراكها، أو يمكن ألا تكون أصلا، ويترتب على ذلك أن يكون هناك ما يتناقض مع النزعة الذاتية الجمالية، وكما تؤدي إمكانية تربية الإدراك الجمالي إلى النتيجة نفسها، فالفرد يأمل أن يتعلم ما هي القيمة الحقيقية، وكذا القيم الفاسدة في الفن، وإذا ما قلنا أن جميع المسائل الجمالية لا تتعدى الذوق الشخصي، فمن هذا المنطلق لا داعي لإرهاق أنفسنا إذن في عملية شاملة نسميها بالتربية الفنية.

وبالإضافة إلى ذلك، فقد كان **شيللر** كثير الشكوى بسبب الجمهور الذين، لم يتوصلوا إلى فهم بعض المفاهيم المؤسسة لأفكاره الجمالية، وعلى نحو ذلك فكرة "اللعب الاستطيقي" التي تنطوي على الغموض مما يولد الارتباك والحيرة، والسؤال الذي يمكننا طرحه يكمن في معرفة ما إذا كان " اللعب الاستطيقي" عنده هو نفسه الجمال الأخلاقي أو المثل العليا للإنسانية، أم أنه مجرد أداة تبلغ بنا إلى تحقيق ذلك؟

وكما نلاحظ أيضا، غياب الإنسجام والاتساق الجوهري في أفكاره، في غالب الأحيان من وجهة نظره، يرى أن الثقافة الجمالية أعلى مستوى، يمكن بلوغه من مستويات التحقق الإنساني، ولكن أحيانا أخرى ينظر إليها على أنها مجرد مستوى يسبق مباشرة الثقافة الأخلاقية. هذا النوع من الالتباس ينطبق أيضا على مصطلح الجمال، وفي أغلب الأحيان ينحصر في احدى النظريتين فيصبح مجرد هو مجرد أداة للتثقيف والتنوير، وهو ذو قيمة عابرة، بينما يكون هذا الأخير في النظرية الأخرى كغاية في حد ذاته. وحتى مفهوم الحرية عندة، أخلاقي الطابع، صارم الأداء، كانطي النزعة، وأما في النظرية الأخرى فإن الحرية "لعبا استطيقيا".

إن هذه الانتقادات والحجج، التي يمكن أن تطرح بخصوص أفكار **شيللر** الجمالية لا ينبغي أن تؤثر في تقديرنا لقيمته ولأهميته كبيان تربوي تعليمي له أهمية قصوى، رغم أنها بالضرورة قد كتبت في عصر معين، إلا أنها تظل جديرة باهتمامنا اليوم، إذ وجدنا أن المشكلات المتضمنة في عصر شيللر الثقافية والسياسية تتطابق تماما مع مشكلاتنا، وكما أن الأفكار التالية لابد لها مكانتها المرموقة في تاريخ الفلسفة، فدارس الاستطيقا لا بد أنه توصل إلى التعرف على أهميتها القصوى له. وهذا ما نجده عند الفلاسفة الذين ظهروا بعد **شيللر**، كما أدت نظرياته المعمقة نتائجها المثمرة، وفي فلسفات مختلف المفكرين مثل هيجل الذي هو مختص بما يتعلق بالمنهج بشكل خاص، وكذا **نيتشه** و**دلتاي** و**مل** و**جيمس** و**يونج** الذي أدخل عدة تعديلات على التخطيطات الشارحة بوصفها أبنية رمزية، و**ماركس** و**ديوي** في الفلسفة الاجتماعية، و**ماركوز** في النظرية النقدية وفي تأويلية **غادامير**.

ملاحق

الملحق الأول:

تراجم الأعلام

بومغارتن (الكسندر غوتولب)(Baumgarten (A.G

فيلسوف ألماني وعالم جمال 1714–1762، يعتبر أول من قال بفكرة استقلالية الجمالية، وأول من أدخل مصطلح "علم الجمال" ليصف به الدراسات الانسانية لتعريف الجمال، من أعماله "الإحساس" (فيمجلدين الأول عام 1750، والمجلد الثاني 1758)، وكتابه الهام " الجمالية " الذي نشر عام 1758.

هابرماس (يورغن)(Habermas (Jürgen

فيلسوف وعالم ألماني، ولد عام 1929، ممثل الجيل الثاني للنظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت يتميز بإنتاجه العلمي الغزير في مجال العلوم الاجتماعية، وانفتاحه على مرجعيات فلسفية كثيرة. وقد كان له إسهام متميز في التنظير للتواصل، من أهم أعماله:" الفضاء العمومي " عام 1962، "نظرية الفعل التواصلي" عام 1981،" الخطاب الفلسفي للحداثة عام 1985،" الحق والديمقراطية " عام 1992.

سارتر (جون بول)(Sartre (J.P

فيلسوف وأديب فرنسي وكاتب مسرحي 1905–،1980 يعتبر زعيم الفلسفة الوجودية في فرنسا من أهم أعماله:" الغثيان عام 1938" الذباب "عام 1943، "الوجود والعدم" عام 1943، "نقد العقل الجدلي" عام 1960.

فنكلماين (يوهان يواكيم)(Winckelmann (J.J

مؤرخ فني ألماني وعالم آثار 1717–1768، كان رائدا للهيلينية فكان أول من أوضح الفرق بين الفن اليوناني والروماني، وكان إحدى مؤسسي علم الآثار العلمي، وطبق تصنيفا الأسلوب على أساس منهجي واسع في تاريخ الفنون، من أعماله:" تأملات حول الأعمال الإغريقية في الرسم والنحت" عام 1755 .

ليسينج (غوتهولد إفرايم)(Lessing (G.E

كاتب ومسرحي وفيلسوف وناقد فني ألماني 1729–1781، أحد أهم ممثلي عصر التنوير مسرحياته وكتاباته النظرية أثرت بصورة كبيرة على تطور الأدب الألماني، من أعماله:" العالم الشاب" عام 1748. مفكر الحر" عام 1749 "إيميليا جالوتي" عام 1772 "ناتان الحكيم" عام 1779...الخ.

فاغنر (ف.ر)Wagner (W.R)

مؤلف موسيقي ألماني 1813-1883، اشتهر بفن النغم، في ألحانه مزيج من الحب الرومانسي والألم والتصوف. عمل على ابتكار شكل فني جديد تتلاقى فيه الموسيقى والدراما في وحدة متكاملة من أهم أعماله: الهولندي الطائر"عام 1843 الحب المحرم عام 1835...الخ.

هوميروسHomere

شاعر ملحمي اغريقي اسطوري 850ق.م، يعتقد أنه مؤلف الملحمتين الإغريقيتين " الإلياذة والأوديسة " "دائرة الملاحم "،" حرب طروادة".

سقراط Socrate

من الأوجه الفلسفية الشهيرة (حوالي 470-399ق.م)، لم يترك مؤلفات سوى ماكتب عنه أفلاطون، يعتبر مبتكر فن التهكم والتوليد وكان من أشد أعداء السوفسطائية، ومن أول ضحايا اللاتسامح الفكري.

ارسطوAristot

فيلسوف يوناني تلميذ أفلاطون (322-384ق.م)، من كتبه نجد:" الأورغانون" "الطبيعة" "الأخلاق إلى نيقوماخوس" "السياسة" و"الخطابة"، "الشعر"...الخ.

شافتسبيري (الورد) Shaftesbury (Lord)

فيلسوف وسياسي انجليزي 1671-1713، تأثر بالنزعة الدينية والأفلاطونية، وأطلع على أعمال جون ولوك وليبنتز، وعمل على تأسيس فلسفة لا تتنافى مع الرؤية الدينية للكون باعتباره مجالا للانسجام والتناغم والدال على حضور الإلهي على كل المستويات الأنطولوجية، من أهم أعماله:"محاولة حول الاستحقاق والفضيلة" عام 1699، "رسالة حول الحماسة" عام 1708،" الحس المشترك" عام 1709 "علماء الأخلاق" عام 1709.

غادامير (هانز)Gadamer (Hans)

فيلسوف الماني معاصر 1900-2002، يعتبر أحد مؤسسي ما يسمى بالهرمينوطيقا الفلسفية وممثلها الأكبر. تأثر غادامير بكبار المفكرين الألمان من حجم فلهام دلتاي، إدموند هوسرل، غير أن ملهمه الحقيقي في أعماله الفلسفية هو أستاذه مارتن هايدجر. من أهم أعماله الفلسفية:"الشعب والتاريخ في

فكر هردر" عام 1942 "غوته والفلسفة" عام 1947،" فن الفهم" عام 1982، "الفلسفة التأويلية" عام 1996،" ميراث أوروبا" عام 1989، "تجلي الجميل ومقالات أخرى" عام 1977.

سولزر (يوهان جورج)(Sulzer (JohannGeorg

عالم لاهوت وأستاذجامعي، وفيلسوف، وعالم موسيقي من سويسرا 1720–1779، ينتمي إلى جماعة الفلاسفة الشعبيين، أهم أعماله: "النظرية العام للفنون الجميلة" ...الخ.

مندلسون (موسى) Memdelsoohn (Moses

فيلسوف يهودي ألماني 1729–1786، دافع عن التسامح الديني، وكان من رواد حركة هاسكالا (التنوير) التي نادت بضرورة إندماج اليهود في المجتمعات الأوربية، ونشر التنوير، وفصل الدين عن الدولة من أعماله:"الدفاع عن اليهود " عام 1856 "خلاصة اليهود" عام 1782 ...الخ.

همبولدت (فريدريك)(Humboldt (W.F

فيلسوف دبلوماسي 1767–1835، مؤسس جامعة هامبولت ببرلين، صديق غوته وشيللر، يذكر غالبا أنه لغوي، كانت له اضافات هامة في حقل فلسفة اللغة من أعماله:"في حدود تدخل الدولة" عام (1791–1792)،"حول مهمة المؤرخ" عام 1821 ...الخ.

ماركس (كارل)(Marx (Karl

فيلسوف وعالم اقتصادي ألماني 1818–1883، مؤسس المادية التاريخية والمادية الجدلية مع زميله انغلز، من أهم مؤلفاته:"المخطوطات الفلسفية والاقتصادية" عام 1844،"والايدولوجيا الألمانية ورأس المال" .

شليرماخر (ارنست)(Scheleiermacher (F.I

لاهوتي وفيلسوف وعالم الكتاب المقدس 1768–1834، عرف منه محاولته التوقيف بين الانتقادات

الموجهة إلى التنوير مع المسيحية البروتستانتية التقليدية. من أعماله:"مناجاة النفس"عام 1800"ترجمة آثار أفلاطون (1804–1810) في خمسة مجلدات ...الخ.

هوركهايمر (ماكس) Horkheimer (Max)

فيلسوف وعالم ألماني 1895–1973، اشتهر بمجهوداته في النظرية النقدية كعضو في مدرسة فرانكفوت الألمانية الفلسفة للأبحاث الاجتماعية. أهم أعماله:"بين الفلسفة والعلوم الاجتماعية" (1930–1938) "خسوف العقل" عام 1947 "جدل التنوير" عام 1947...الخ.

أدورنو(ثيودور)Adorno (Theodor)

فيلسوف وعالم اجتماع وعالم نفس وموسيقي ألماني 1903–1969، اشتهر بنظرياته النقدية الاجتماعية. كان أدورنو عظوا بارزا في مدرسة فرانكفورت النقدية، ويعتبر على نطاق واسع أحد أهم المفكرين في القرن العشرين في الفلسفة وعلم الجمال. من أعماله:"بناء الجمال" عام 1933 "ملاحظات حول كافكا" عام 1952.

ديكارت (رنيه)Descartes (René)

فيلسوف وعالم رياضي وفيزيائي فرنسي 1596–1650، يلقب بـ "أبوالفلسفة الحديثة"، وكثيرا من الأطروحات الفلسفية الغربية التي جاءت بعده هي انعكاسات لأطروحاته. من أعماله:"مقال في المنهج" عام 1637 " تأملات في الفسفة الأولى" عام 1641 "مبادئ الفسلفة" عام 1644 ...الخ.

غوته (فريدريك) Goethe (J.)

أحد أشهر أدباء ألماني 1749–1832، الذي ترك إرثا أدبيا وثقافيا ضخما للمكتبة الألمانية والعالمية، وكان له بالغ الأثر في الحياة الشعرية والأدبية والفلسفية. وقد تنوع أدب غوته ما بين الرواية والكتابة المسرحية والشعر وأبدع في كل منهم. من أعماله نجد:"آلام الشاب فيرتر" عام 1774 "فاوست""الشعر والحقيقة" عام 1831.

كانط (ايمانويل)Kant (Immanuel)

فيلسوف الماني 1742–1804، ممثل الفلسفة النقدية في عصر الأنوار في أوروبا، من أهم أعماله:" نقد العقل العلمي" عام 1785،"نقد ملكة الحكم" عام 1790،"نقد العقل الخالص" عام 1781.

هايدجر (مارتن)Heidegger (Martin)

فيلسوف ألماني 1889-1976، ورائد النزعة الأنطولوجية الفينومينولوجية، اهتم في فلسفة بقضايا كبرى في الفلسفة، بالوجود والميتافيزيقا والفن. ومن أعماله:"الوجود والزمان"،"كانط ومشكلة الميتافيزيقا" 1929 "ماهية الحقيقة" عام 1932 "رسائل حول الإنسانية" عام 1947 ...الخ.

ماركوز (هربرت)Marcuse (Herbert)

فيلسوف ألماني 1898 -1979، تأثر بهيجل وماركس وفرويد، درس المجتمعات المتقدمة تكنولوجيا، وأكد على ضرورة إحداث تغيير جذري في المؤسسات القائمة، وفي مواقف الإنسان وأهدافه. من أهم أعماله:"الحب والحضارة" عام 1955،"الانسان والبعد الواحد" عام 1964،"البعد الجمالي" عام 1977.

مرسييه (لويس سبستيان)Mercier (L.S)

كاتب فرنسي 1740-1814، ينتمي إلى حركة التنوير، رومانسي، مسرحي، فيلسوف ناقد أدبين من أعماله:"العبقري"،"الفنان الشاعر" عام 1766، "الإنسان الهمجي" عام 1767، "فرجينيا" عام 1667 "من المسرح أو مقال جديد عن الفن الدرامي عام 1773.

أفلاطون Platon

فيلسوف يوناني (حوالي 427-347 ق. م)، يعد واحدا من أهم الفلاسفة اليونانيين على الاطلاق، يقومنسقه الفلسفي على فكرة المثل التي ترتكز عليها الحقيقة المطلقة. عالجت محاوراته الفلسفية موضوعات كثيرة ومتنوعة كالمعرفة والميتافيزيقا والاخلاق والنفس والسياسة والفن وتعتبر نظريته في الجمال من النظريات المؤسسة في تاريخ الفن والجمال من أهم المحاورات نجد: فيدروس، المادي، والجمهورية، جورجياس، بروتاغوراس، كريبتول ...الخ.

هامان (ريتشارد)Haman(Richard)

استاذ جامعي ألماني 1879-1961، ومؤرخ للفن درس علم الجرمانية وتاريخ والفلسفة، ثم أصبح أستاذ لتاريخ الفن. تم منح جائزة عن الإنجازات العلمية البارزة في تاريخ الفن. من أعماله:"الإنطباعية في الحياة والفن" عام1907،"جماليات" عام1911، "فن وثقافة الحاضر" عام 1922...إلخ.

هوسرل(ادموند) Husserl(E)

فيلسوف وعالم رياضيات 1859–1838، مؤسس مدرسة الفينومينولوجيا بالقرن العشرين، وهب حياته لتأسيس صرح علم فلسفي جديد أسماه علم الظواهر يهدف إلى توخي الدقة والصدق بوصف الظواهر وترتيبها في إحكام، ثم شرح المعاني الإنسانية في العلوم. ترك هوسرك عدة مؤلفات:"فلسفة علم الحساب" 1891 "بحوث منطقية في مجلدين علمي" 1900–1901،"أفكار مقدمة عامة لفلسفة ظاهرية خالصة وتأملات ديكارتية" 1931 ...الخ .

لوثر (مارتن) Lather(Martin)

راهب ألماني وقسيس وأستاذ للأهوت 1483–1546، ومطلق عصر الإصلاح في أوروبا، اعترض على صكوك الغفران، نشر عام 1715 رسالته الشهيرة والتي تتعلق أغلبها بلاهوت التحرير وسلطة البابا في الحل من "العقاب الزمني للخطيئة". مادفع الإمبراطور شارل الخامس إلى نفية، وإدانة كتاباته بوصفها مهرطقة كنسيا وخارجة عن القوانيين المرعية في الإمبراطورية ومن أعماله: "إلى نبلاء المة الألمانية المسيحيين" عام 1560، "عن حرية الإنسان المسيحي" عام 1560، " ترجمة الإنجيل" عام 1534.

بيرك (ادموند) Burke (Edmund)

فيلسوف انجليزي 1729–1797، يعد من الفلاسفة الذين ساهموا في تأسيس الجماليات وإعطائها مكانة أساسية في الحقل الفلسفي في عصر التنوير، وهذا ما يظهر بجلاء في كتابه الهام الموسوم بـ:" بحث فلسفي في أفكارنا عن الجليل والجمال " عام 1757، استندت فلسفة الجمالية إلى أسس تجريبية ومعطيات حسية.

ليبنتز (غوتفريد) Leibnitz(Gottfried)

فيلسوف وعالم طبيعة وعالم رياضيات ودبلوماسي ومحام ألماني الجنسية 1646–1716، يشغل لايبنتز موقف هاما في تاريخ الرياضيات وتاريخ الفلسفة. من أعماله خطابه:"حول الميتافيزيقا" عالم 1686 و"المونادولوجيا" عام 1714 ...الخ.

وولف (كريستيان)Wolff (christian)

فيلسوف ألماني وفقيه وعالم رياضيات (1754–1679)، ويقع تاريخيا بين جوتفريد فيلهم لايبنتز وايمانويل كانط. كان إنجازه الرئيسي هو أعمال كاملة حول كل موضوع علمي تقريبا في عصره، معتمدا

على طريقته الرياضية الإستنتاجية الإستدلالية، والتي تمثل ذروة التنوير العقلاني في ألمانيا. من أعماله:"اللاهوت الطبيعي"، "الفلسفة العقلية"، "علم الكونيات العامة" ...الخ

فيخته (يوهاب جوتليب)(Fichte (J.G

فيلسوف ألماني 1762-1814، واحد من أبرز مؤسسي الحركة الفلسفية المعروفة بالمثالية الألمانية، الحركة التي تطورت من الكتابات النظرية والأخلاقية لإمانويل كانط. من أعماله:"محاولة في نقد الثورة" عام 1792، "أساس مذهب العلم بأكمله" عامي 1794-1795 ...الخ.

بيكون (فرانسيس)(Bacon (Francis

فيلسوف ورجل دولة وكاتب انجليزي 1561-1626، معروف بقيادته للثورة العلمية عن طريق فلسفته الجديدة القائمة على "الملاحظة والتجريب" ومن الرواد الذين انتبهوا إلى غياب جدوى المنطق الأرسطي، الذي يعتمد القياس. من أعماله:"الأروجانون الجديد" عام 1620،"في حكمة الأقدمين" عام 1609، "وصف دائرة العقل" عام 1621،"التفنيد الفلسفي" عام 1609...الخ

جوتشد (يوهان كريستوف)(Gotthsched (J.C

كاتب وناقد ألماني 1700-1766، درس علوم الدين والفلسفة وعلم اللغة، أصبح أستاذا للمنطق والميتافيزيقا، ووضع نظاما لقواعد فن الشعر الذي استقاه من أسس فلسفة كريستيان فولف. تطلع إلى إصلاح الأدب الألماني، له تأثير كبير على حركة الأدب. وكانت له إسهاماته في مجال المسرح خاصة عندما تعاون مع كارولينا نوبير من أعماله:"محاولة لنقد فن الشعر اللألمان" عام 1730،"المشرف على الموت" عام 1732،"أسس فن اللغة الألمانية" عام 1748 ...الخ.

دلتاي (فيلهم)(Dilthey(Wilhelm

فيلسوف وطبيب نفسي وعالم اجتماع ألماني 1833-1911، يعتبر الممثل الرئيسي للفلسفة ما بعد الهجيلية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وأوائل القرن 20. كما يعتبر من الفلاسفة الأكثر نفوذا في فلسفة الحياة، وقد ارتبط ارتباطا وثيقا بالحركة التاريخية أو بفلسفة التاريخ. من أعماله:"حياة شلايماخر" عام 1870،"التجربة والشعر" عام 1905 ...الخ.

كلوبشتوك (فريدريك غوتليب)Klopstok (F.G)

شاعر وكاتب ألماني 1724–1803، يعتبر من أسلاف الحركة الأدبية "الإندفاع والعاطفة". من أعماله: "المسيح"،"ملحمة أبطال" (بدأها في عام 1748 وأنهاها في عام 1773)، "مذبحة هرمان" عام 1769،"مجموعة أود" عام 1771...الخ.

مونتسكيو (شارل لوي دي سيكوندا)Montesquien (charles louis-S)

قاض ورجل أدب وفيلسوف سياسي فرنسي 1689–1755، هو صاحب نظرية فصل السلطات التي تعتمده حاليا العديد من الدساتير حول العالم. من أعماله:"رسائل فارسية" 1716،"الملكة العالمية" عام 1734،"روح القوانيين" عام 1748 ...الخ.

فولتير (فرانسوا ماري آروويه)Voltaire (François-Marie A)

كاتب وفيلسوف فرنسي 1694–1778، عاش خلال عصر التنوير، عرف بنقده الساخر، وذاع صيته بسبب سخريته الفلسفية الطريفة، ودفاعه عن الحريات المدنية خاصة حرية العقيدة والمساواة وكرامة الإنسان. كان فولتير كاتبا غزير الإنتاج قام بكتابة أعمال في كل الأشكال الأدبية تقريبات. فقد كتب المسرحيات والشعر والروايات، والمقالات والعمال الدبية والعلمية. من أعماله:"رسائل فلسفية" عام 1734،" المعجم الفلسفي"... إلخ.

هيجل (فيلهلم فريديريك)(G. WilhelmFriedrich Hegel)

فيلسوف ألماني 1770–1831، يعتبر أحد أهم الفلاسفة الألمان حيث يعتبر أهم مؤسسي المثالية الألماني في أواخر القرن الثامن عشر. طور المنهج الجدلي الذي أثبت من خلاله أن سير التاريخ والأفكار يتم بوجود الأطروحة ثم نقيضها ثم التوليف بينهما. كان هيجل آخر بناة "المشاريع الفلسفية الكبرى" في العصر الحديث. كان لفلسفته أثر عميق على معظم الفلسفات المعاصرة. من أعماله:"ظاهريات الروح" عام 1807،"موسوعة العلوم الفلسفية" عام 1817، "فلسفة القانون" عام 1821...إلخ.

بنيامين فلتر(Benjamin(Walter

فيلسوف وناقد أدبي ألماني 1890–1940، انظم إلى معهد الدراسات الاجتماعية بمدينة فرانكفورت إلى جانب كل من ماكس هوركهايمر وتيودور وهربرت ماركوز. من أهم مؤلفاته: " أصول تراجيديا الباروك الألمانية"، "شارل بودلير"، " والعمل الفني في عصر الاستنساخ الآلي" عام 1936.

فيبر(ماكس) weber (Max)

عالم اجتماع واقتصاد ألماني 1864–1920، يعتبر أحد العلماء الذين اهتموا بدراسة الحداثة الغربية، من أهم أعماله: " الأخلاق البروتستنية وروح الرأسمالية" عام 1905، "علم الاجتماع الديني" عام 1916.

الملحق الثاني:

ثبت المصطلحات

الهمزة

أسطورة	Mythe
إيديولوجيا	Idiologie
أزمة	Crise
استقلالية الفن	Autonomie de l’art
ايروس	Eros
استطيقا	Esthétique
احادية	Uni latéralisation
استبدادية	Despotisme
اغتراب	Aliénation
استغلال	Exploitation
آفاق	Perspectives
استراتيجية	Stratégie
إشكالية	Problématique
أنتروبومورفية	Anthropomorphisme
أحادي البعد	Uunidimensionnel

الباء

Bourgeoisie	برجوازية
Dimension esthétique	بعد جمالي
Barbarie	بربرية

التاء

Falsification	تزييف
Libération	تحرر
Sublimation	تسامي
Changement	تغيير
progrès	تقدم
Technique	تقنية
Education esthétique	تربية جمالية
Tragédie	تراجيديا
Harmonie	تناغم
Transformation	تحول
Distinction esthétique	تمييز جمالي
Réification	تشيؤ
Analogie	تمثيل
Symbolisation	ترميز
Représentation	تمثل

الجيم

جدلية	Dialectique
جمال	Beauté

الحاء

حتمية	Déterminisme
حرية	Liberté
حساسية جديدة	Nouvelle sensibilité
حضارة	Civilisation
حواس	Sens
حداث	Modernité é
حضارة غير قمعية	Civilisation non répressive

الخاء

خيال	Imagination
خير	Bien
خلق	Création

الدال

دين	Religion
دولة	Etat

الذال

ذاتية	Subjectivité
ذوق	Gout

الراء

رأسمالية	Capitalisme
رمز	Symbole
رفض	Refus
رومانسية	Romantisme
رواقية	Stoïcisme
رقابة	Contrôle
روح تأملية	L'esprit Spéculatif

السين

سعادة	Bonheur
سامي	Sublime

الشين

شكل جمالي	Forme esthétique
شكلانية	Formalisme
شمولية	Totalisation

الصاد

صراع	Conflit

صناعة	Industrialisation

الطاء

طبيعة	Nature

الظاء

ظاهراتية	Phénoménalité

العين

عبودية	Servitude
عدالة	Justice
عصر التنوير	Age de luminosité
عقل	Raison
عقلانية	Rationalité
عقلانية تكنولوجية	Rationalité technologique
عقلانية جمالية	Rationalité esthétique
عقل آداتي	Rationalité instrumentale
علم	Science
عقل نظري	Raison théorique
عاطفة	Sentiment

الغين

غريزة	Instinct

الفاء

فرد	Individu
فن	Art
فهم	Entendement
فوق الجمالية	Extra esthétique

القاف

قهر	Contrainte
قيم	Valeurs
قمع	Répression
قانون أخلاقي	Loi morale

اللام

لذة	Plaisir
لعب	jeu
لا عقلانية	Irrationalisme
لوغوس	Logos

الميم

ميكنة	Mécanisation
محاكاة	Imitation
مظاهر	Apparence
مشروع	Projet
مفهوم	Concept
مجتمع صناعي	Société industrielle
مبدأ الواقع	Principe de réalité
مدرسة فرانكفورت	Ecole de Frankfort
ما قبل التكنولوجيا	Pré technologie
ميل	Inclination
ميتاحسي	Suprasensible
ملكة الحك	Faculté de juger

النون

نقد	Critique
نظرية	Théorie

الهاء

هيمنة	Domination
هرمنيوطيقا	Herméneutique

الواو

وجود سامي	L'existence pacifié
وعي جمالي	Conscience esthétique
وجود	Etre
واجب الوجود	Devoir-être

قائمة المصادر

والمراجع

1-المصادر:

- **باللغة العربية:**

1- شيللر (فريدريك)، مقالات فلسفية في المسرح والشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا، ترجمة علي مصباح، ط1،منشورات الجمل، لبنان،1917.

1-شيللر (فريدريك)، اللصوص. ترجمة وتقديم عبد الرحمن بدوي، وزارة الاعلام الكويت.

- **باللغة الفرنسية:**

1-Schiller (Friedrich), Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme. traduction de Robert Leroux,Paris , édition Aubier,1943.

2- Schiller (friedrich), Oeuvres de Schiller, « Poesies ». Trad.par. AD Regnier, Tome 1, Paris , Librairie Hachette,1873.

3- Schiller (Friedrich), Oeuvres de Schiller, « l'esthétique », Trad – par. AD Regnier, Tome 8, Paris , librairie Hachette,1873.

4- Schiller (Friedrich), De la poésie naïve et sentimentale. Trad sylvain fort, Paris , édition L'Arche,2002.

5- Schiller (Friedrich) Poesies, Trad.x.Marmier, Paris, Charpentier, édition librairie, 1854.

6- Schiller (Friedrich), Du sublime, Trad par. Adolph Régnier, Paris, édition Sulliver.2005.

7 Schiller (Friedrich), Les Oeuvres dramtiques de Schiller. Trad. Ladvocal. Tome 7, Paris.1821.

2- المراجع:

باللغة العربية:

1- أرسطو، فن الشعر. ترجمة إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر.

2- أفلاطون،الجمهورية. ترجمة فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2004.

3- ألن (و. وود)، كانط فيلسوف النقد. ترجمة بدوي عبد الفتاح، ط1، دار أفاق للنشر والتوزيع مصر ،2014.

4- الهواشي (سامية)، من نقد الخرافة إلى نقد الاغتراب، فلسفة النقد ونقد الفلسفة في الفكر العربي والغربي. ط1، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت، 2005.

5-إرنست (كاسير)، فلسفة التنوير. ترجمة إبراهيم أبو هشهش، مراجعة ياسر الصاروط، ط1المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات ،2018.

6-إبراهيم (زكريا)، فلسفة الفن في الفكر المعاصر. دار مصر للطباعة، مصر، 1966.

7-إنصاف (جميل الربضي)، علم الجمال: بين الفلسفة والإبداع. دار الفكر ناشرون وموزعون، بيروت، 2007.

8-باومان (باربارا) وأولبرله (بريجيتا)، عصور الأدب الالماني، تحولات الواقع ومسارات التجديد. ترجمة هبة شريف، مراجعة عبد الغفار مكاوي، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت،2002.

9-بريمي (عبد الله)، السيرورة والتأويلية في هرمنيوطيقا هانس جورج غادامير وبول ريكور. ط1 ، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، 2010.

10-بوبر (كارل)، بحثا عن عالم أفضل. ترجمة أحمد مستجير، مكتبة الأسرة ،1999.

11-بوتومور (توم)، مدرسة فرانكفورت. ترجمة سعد هجرس. ط1، دار أويا، طرابلس، 1998.

12-بومنير (كمال)، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت من ماكس هوركهايمر إلى أكسل هونيث. ط1، منشورات الإختلاف الجزائر،2010.

13- بومنير (كمال)، جدل العقلانية في النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، نموذج هربرت ماركوز. ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010.

14-توفيق (سعيد)، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل. ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2002.

15–جادامير (هاترجيورج)، فلسفة التأويل. ترجمة محمد شوقي الزين، ط2، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2006.

16– جادامير (هانز جيورج)، الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسية لتأويلية الفلسفة. ترجمة حسن ناظم، علي حاكم صالح، ط1، دار أويا لطباعة والنشر والتوزيع، طرابلس، 2007.

17– جادامير (هانزجيورج)، تجلي الجميل، ومقالات أخرى. ترجمة سعيد توفيق المجلس الأعلى للثقافة، 1997.

18–جفري (باوندر)، المعتقدات الدينية لدى الشعوب. ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، مراجعة عبد الغفار مكاوي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت،1993.

19–جيمينيز (مارك)، الجمالية المعاصرة، الاتجاهات والرهانات. ترجمة كمال بومنير، ط1، منشورات الإختلاف، الجزائر، 2012.

20– جيمينيز (مارك)، ما الجمالية. ترجمة شربل داغر، مركز الوحدة العربية، بيروت، 2009.

21– راندال (جون هرمان)، تكوين العقل الحديث. ترجمة جورج طعمة، ج2، ط2، دار الثقافة، بيروت، 1996.

22–زكريا (فؤاد)، هربرت ماركوز. ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، 2005.

23–سلفرمان (ج. هيو)، نصيات بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية. ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، لبنان 2002.

24–سهير (عبد السلام)، مفهوم الاغتراب عند هربرت ماركوز. دار المعرفة الجامعية، مصر، 2003.

25–صالح (هشام)، مدخل إلى التنوير الأوروبي. ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 2005.

26–صالحي (أمير عباس)، ايمانويل كانط، فلسفة الأخلاق –الحداثة. ط1، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، إيران، 2019.

27-صفاء (عبد السلام علي جعفر)، هرمنيوطيقا، تفسير (الأصل في العمل الفني) دراسة في الأنطولوجياالمعاصرة. ط،1 منشأة المعارف، الإسكندرية، 2000.

28-عباس (بشرى)، فلسفة الجمال والفن عند فريدريك شيللر. ط،1 الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، 2018)

29-عباس (عبد المنعم)، الإنسان، الفن، الجمال، ثلاثية الحياة الأخلاقية،.ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، 2014.

30-عدنان (رشيد)، دراسات في علم الجمال. ط1، دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت،1985.

31-عمارة (محمد)، الإسلام بين التنوير والتزوير. ط1، دار الشروق ، القاهرة، 1990.

32-كانط (ايمانويل)، نقد العقل العملي. ترجمة غانم هنا، ط1 المنظمة العربية للترجمة، بيروت 2008.

33- كانط (ايمانويل)، نقد ملكة الحكم. ترجمة سعيد الغانمي، ط1، منشورات الجمل، بيروت، 2009.

34- كانط (ايمانويل)، تأملات في التربية، ماهي الأنوار؟ ما التوجه في التفكير ؟. ترجمة محمود بن جماعة، ط1، دار محمد علي للنشر، تونس، 2005.

35-كرم (يوسف)، تاريخ الفلسفة اليونانية. دار القلم ، بيروت، 1990.

36-كريستوفرب (بالم)، دراسات كامبرج في المسرح. ترجمة محمد صفوت حسين، دار الفجر للنشر والتوزيع ،2014.

37-كوزنزهوي (ديفيد)، الحلقة النقدية (الأدب والتاريخ والهرمنيوطيقا الفلسفية). ترجمة خالدة حامد، ط1، منشورات الجمل ، بغداد، 2007).

38-ماركوز (هربرت)، الإنسان ذو البعد الواحد. ترجمة جورج، ط4، دار الآداب، بيروت، 2004.

39- ماركوز (هربرت)، العقل والثورة، هيجل ونشأة النظرية الاجتماعية. ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1970.

40- ماركوز(هربرت)، البعد الجمالي. ترجمة جورج طرابيشي، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1979.

41- ماركوز (هربرت)، نحو التحرر، فيما وراء الإنسان ذي البعد الواحد. ترجمة إدوارد الخراط، ط1، منشورات الآدب، بيروت، 1972.

42- ماركوز (هربرت)، الحب والحضارة. ترجمة مطاع صفدي، ط2، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، 2007.

43-مصطفى (ماهر)، شيللر، حياته وأعماله. الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1987.

44-مصطفى (ماهر)، مدخل إلى الهرمنيوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى غادامير. ط1 ، دار النهضة العربية ، بيروت، 2003.

45-معافة (هشام)، التأويلية والفن عند هانزجيورج غادامير.ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر،2010.

46-مكاوي (عبد الغفار)، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، تمهيد وتعقيب نقدي. مؤسسة هنداوي سي آي سي، المملكة المتحدة ،2017.

47-نازك (ابراهيم عبد الفتاح)، الشعر العبري الحديث، أغراضه وصور. دار الجامعية للطباعة والنشر، بيروت، 1983.

48-نغم عاصم(عثمان)، الرومانسية، بحث في المصطلح وتاريخه ومذاهبه الفكرية. ط1، المركز الإسلامي للدراسات الإستراتيجية العقبة العباسية المقدسة،2017.

49-هوركهايمر (ماكس) وأدورنو (ثيودور)، جدل التنوير. ترجمة جورج كنتورة، ط1، دار الكتاب الجديدة ، ألمانيا، 2006.

50-هابرماس (يورغن)، القول الفلسفي للحداثة. ترجمة فاطمة الجيوشي ، دراسات فلسفية، وزراة الثقافة، دمشق،1995.

51-هنس (زندكولر)، المثالية الألمانية. ترجمة أبو يعرب المرزوقي، فتحي المسكيني، ناجي العونلي، المجلد 2، ط1، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، 2012.

52-هوميروس، الأوديسة. ترجمة دريني خشبة، ط1، دار التنوير، بيروت، 2013.

- 53-هيجل (فريدريك)، علم الجمال وفلسفة الفن. ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، ط1، مكتبة دار الكلمة ، مصر، 2010.
- **اللغة الفرنسية:**

1-Blanchet (F), Du théatre de Schiller. Stransbourg Impremerie de G Silebermann,1855.

2-Bossert (A), Goethe et Schiller. Paris, Librairie Hachette.1873.

3-Focillion(Henri), Vie des formes. Paris, PUf, 3 edition.1983.

4- Laroche (Pierre-Yvan), Le testament esthètique de Marcuse. Paris, édition la sociètè la vie des arts ,1980.

5-Leroux (Robert), Guillaume de Humboldt :la formation de sa pensèe jusqu'en 1794. Paris, Sociètè d'èdition, Les Belles Lettres,1932.

6-Lessing (Grotthold Ephraim), Dramaturgie de Hambourg. Traduit par Jean-Marie Valentin, Paris, édition klinckseick,2008.

7-Marcuse (Herbert), Pour une thèorie critique de la sociètè. Traduit de l'allemand par Cornèlius Heim, Paris, éditions Denoèl ,1971.

8-Marmeir (X), Schiller. Bruxelle, Sociètè Belge de librairie, 1841.

9-Montargis (Friedrich), L'esthètique de Schiller. Paris, édition Fèlix Alcan,1980.

10 Montargis (Friedrich), L'esthètique de Schiller. Paris, édition Fèlix Alcan,1886.

11-Quillien (Jean), Guillaume de Humboldt et la Grèce. Modèle et histoire. Paris, Presse Universitaire de Lille,1983.

12-Ranciere (Jacques), Malaise dans L'èsthètique. Paris, Galileè,2004.

13-Rousseau (Jean-Jacque), Lettre à M. Dalembert sur les Spèctacles. Vol 6, Collection Complete des œuvres Genève. (1780-1789).

14-Talstoi (Lèon), Quest-ce-que l'Art ?. Traduit par.T.de.Wyzewa, Paris édition,Perrin,1918.

15-Xavier(Léon), Schiller et Fichte. Paris,Etudes sur Schiller.1955.

- **باللغة الانجليزية:**

1-Douglas (Kellner). Art and Libèration. Collected-Papers of Herbert Marcuse, Volume 4, New York: édition Kindle.2007.

3-المقالات:

- **باللغة الفرنسية:**

1- Allier (Chantal), L'Allemagne théorie le romantisme, le « Sturm und Drang » en est tumultueux prologue avec Herder, Goethe et Schiller, les frères Schlegel Novalis…, le foyer d'Iéna et e proprement romantique, la doctrine., Université populaire de Tourskey, N°4,1798.

2-Bènèdite (Abraham), La Correspondance entre Geothe et Schiller (1798-1805) ou l'èmergence progressive d'un discours scientifique sur l'Art et la littèrateur. Paris, 2016.

3-Benrubi (J), Goethe et Schiller, Continuateur de Rousseau. Paris, Revue de Mètaphysique et de Morale, Presse Universitaire de France.1912.

4-Bèlisle (Marc), Genèse du Concept de Vèritè esthètique, Quelque rèperes. Vol 4, Horizons Philosophique, édition , Collège Edouard-Mont petit.1993.

5-Berner (Christian), De kant à schiller, Remarque sur l'accomplissement des lumières dans les « Lettres sur l'èducation esthètique de l'homme ». Paris, EUD, 2001.

6-Blanc (Jean), Winckelmann et l'invention de la Grèce, Cahier « Mondes ancien ». édition Anthropologie et histoire des Mondes Antique, 2018.

7-Castillo (Monique), Sensibiliè et Dualisme dans les « Lettres sur l'èducation esthètique de l'homme ». Paris, Presse Universitaire de France.1992.

8-Ducultat (Elisabèthe), Mètaphysique du Beau ? La thèorie des plaisirs de Johann George Sulzer. (1751-1752), Revue germanique internationale Esthétique l'Aufklarung, Edition, CNRS, 2006.

9-Gaubet (Jean francois) et Gèrard (Raulet), Aux Sources de l'esthétique, dèbut de l'esthétique philosophique en Allemagne. Paris, édition de la maison des sciences de l'homme.2005.

10-Gilbert (Mario), La crise de la modernitè selon Schiller. Paris, Revue germanique internationale, 2004.

11-Heinz (Mario), La Beautè comme condition de l'humanitè Esthètique et Anthropologie dans les « Lettres sur l'éducation esthètique de l'homme », Revue germanique internationale. « Friedrich Schiller, la modernité d'un classique, Paris, CNRS édition, 2004.

12-Helmut (Koopmann), Les Ballades de Schiller et leur message èthique et religieux-sous-jacents. Trad.Francois Colson, Paris, Revue germanique internationale.2004.

13- Laudin(Gérard), « Le droit ou la force. L'instrumentalisation du droit, de la recherche du bien général, de la volonté du peuple et de l'opinion publique dans "Marie Stuart"», Revue germanique internationale, 2004.

14- Maufroy (Sandrine), Espagne (Michel), L'hellénisme de Wilhelm Von Humbold et ses prolongements européens, Paris,édition De mopolis, 201).

15-Martin (Matte), Jean- Jacques Rousseau et Friedrich Schiller : le théâtre sous le feu des lumières, Société de philosophie du Québec, Vol 17, N° 2, 1990.

16-Mondot (Jean), Schiller et la Rèvolution Française. D'un silence, L'autre. Revue germanique internationale, édition CNRS, 2004.

17-Mees (Martin), Une interprètation- philosophique du Sublime dans le thèatre de Schiller « Die Rauber », Di Jungfran Van Orleans, Etudes germaniques,Pais, Edition Klincksiek, N° 275,2014.

18-Pianna (Giovanna), Conflit et Dialectique des sentiments dans « lafiancèe de messine » de Schiller. Paris,Les études philosophique, N° 77,2006.

19-Ricoeur (Paul), Vers la Grèce Antique. De la Nostalgie au deul. Revue esprit, Paris, édition,Esprit.2013.

20-Vandenberghe (Frédéric), Une histoire critique de la sociologie allemande, Aliénation et Réification (Horkheimer, Adorno, Marcuse, Habermas). Tome 2, Paris, édition la découverte,1998.

21-Vesper (Achimm), Le plaisir du beau chez Leibniz, Wolf, Sulzer, Mendellsoohn et Kant. Revue germanique internationale, Esthètique de l'aufklarung, Trad.Stefanie, Buchenau, Elisabèthe et Christine Lieunau, édition CNRS,2006.

22-Wolfgang (Welsech), Lèsthètique de Schiller reconsidèreè « La Bautè est libertè dans le phènomene » ou l'esthétique comme enjeu pour la pensèe moderne. Traduit.Lectitia Marcucci, Nouvelle revue d'esthétique, France, Presse Universitaire.2015.

23-Young-Marck (Lee), La notion de « Barbare » au siècle des lumière,2001.

23-Zelle(Carsten), Anthrobologie et Esthètique : les premiers ècrits de Schiller sur le thèatre (1782-1784). Revue germanique internationale, Esthètique de l'aufklarung, édition, CNR, 2006.

- **باللغة الإنجليزية:**

1-Carter (Allan), Schiller and Shaftesbury. International Journal of Esthetique, Vol 31, The University of Chicago, Presse.1921.
2-Calvin (Thomas), Schillers philosophical Poet. V23, New York, Colombia University,1913.

4-الموسوعات

1-لا لاند (اندريه)، موسوعة لالاند الفلسفية. ترجمة خليل أحمد خليل، وإشراف أحمد عويدات، المجلد الأول (A.G)، منشورات عويدات، بيروت، 2001).

2-المسيري (عبد الوهاب)، موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية، نموذج تفسير جديد. المجلد الأول، ط1 ، دار الشروق، مصر، 1999).

3-بدوي (عبد الرحمان)، موسوعة الفلسفة. ج2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1964.

4- بروان (مارشال)، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، الرومانسية. ترجمة إبراهيم فتحي، لميس النقاش، ط1، المجلد الخامس، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2016.

فهرس

الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمة..... 1

الفصل الأول
شيللر الموقع والمرجعية

المبحث الأول: شيللر وتوجهه الرومانسي..... 13
أولا: شيللر، حياة ومسيرة..... 13
1-مدرسة كارل: من السخط المعلن إلى النجاحات الأولى..... 15
ثانيا: شيللر والرومانسية..... 22
ثالثا: شيللر، ازدواجية الشعر والفلسفة..... 31
المبحث الثاني: المنطلقات الفكرية للفلسفة الشيللرية..... 38
أولا: تأثير كتابات روسو الأولى على مسرحيات شيللر..... 38
ثانيا: بين "شيللر" و"كانط"..... 42
ثالثا: هيلينية همبولدت..... 50
رابعا: "شيللر" و"غوته"..... 54
خامسا: شيللر والثورة الفرنسية..... 63

الفصل الثاني
من مأساة العصر إلى الأفق الجمالي

المبحث الأوَّل: عصر التنوير بين الاستنارة والبربرية..... 72
موقف شيللر من عقلانية التنوير الكانطي..... 72
1-مساوئ الحضارة..... 79
أ- تخصص العلوم: الاستبداد المستنير..... 79
ب-الاغتراب السياسي بين الفرد والدولة..... 82
ج-المسيحية بين العالم الحسي والميتا-حسي..... 85

د-الإحساس بالطبيعة "نحن" "الإغريق".....90
هـ-لماذا العودة إلى النموذج اليوناني؟ 96
المبحث الثاني: من الثقافة النظرية إلى الأفق الجمالي..... 101
أولا- شيللر، مراجعة شعار الأنوار الكانطي والإعلان الجمالي..... 101
ثانيا- الثقافة الجمالية وتمثلها: الإنسان والفن، والطبيعة..... 106
1-الإنسان(الفرد)..... 106
2 -الفن 107
3-الطبيعة..... 108
ثالثا- التأهيل الجمالي للأخلاق..... 110
رابعا-الجمال كعلامة أو رمز للأخلاق؟ 120
خامسا- الثقافة الجمالية وتمثل اللاإنسانية..... 126
1-تمثل الذات..... 127
2 -تمثل الأخر: المظاهر الحساسة للإنسان..... 131

الفصل الثالث
نحو تربية استطيقية للإنسان الحديث

المبحث الأوَّل: بنية الطبيعة الإنسانية واللعب..... 137
أولا- المفهوم المتعالي للإنسان..... 137
1-بنية الطبيعة الإنسانية..... 138
2-العلاقة بين الطبيعتين..... 140
3-مشكلة الوحدة الإنسانية..... 142
ثانيا- اللعب وتناغم المتناقضات..... 145
ثالثا- اللعب والحرية الإنسانية..... 152
رابعا-نشاط اللعب بين المثالية والواقعية..... 157
المبحث الثاني: الجمال والتجربة الإنسانية..... 164
أولا-الجميل كشرط لتحقيق الإنسانية..... 164
1-علاقة الجمال بالحقيقي..... 170

2-علاقة الجمال بالخير 170
ثانيا-الجمال والحرية..... 172
1-الجمال كشرط للتجربة الإنسانية..... 176
2-الجمال كشرط للمفهوم العقلاني للإنسانية..... 176
ثالثا-الروح الجميلة: مصالحة بين الميل والواجب..... 178
المبحث الثالث: دور الحس الجمالي في تهذيب الاخلاق..... 188
أولا- دور التربية الفنية: خلق اللذة الأخلاقية للإنسان..... 188
ثانيا-الفن المسرحي التراجيدي عند شيللر..... 202
1-الفن التراجيدي..... 207
2-المسرح بوصفه مؤسسة أخلاقية..... 210
3-الدور التربوي الأخلاقي للمسرحية التراجيدية: مسرحية "اللصوص"-أنموذجا-.....218
4-الجانب الديني في مسرحية "اللصوص".....229
ثالثا- المشروع الاجتماعي السياسي في الدولة الجمالية..... 232

الفصل الرابع

امتدادات الأطروحة الجمالية الشيللرية في الفكر الفلسفي المعاصر

المبحث الأوَّل: البعد الجمالي عند ماركوز: نحو حضارة غير قمعية..... 247
أولا-المشروع التنويري من منظور النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت..... 255
ثانيا- هربرت ماركوز: واقع الإنسان في ظل العقلانية التكنولوجية..... 255
1-اغتراب الإنسان..... 260
2-القمع..... 264
ثالثا-الثورة الجمالية عند ماركوز..... 267
1-نحو إعادة بنية الطبيعة الإنسانية.....269
2-الحساسية الجديدة كممارسة..... 274
3-امكانيات التحرر من خلال الفن..... 278
المبحث الثاني: حضور شيللر في تأويلية غادامير..... 289
أولا-مفهوم الهرمنيوطيقا الفلسفية..... 289

ثانيا-موقع الفن في تأويلية غادامير 295
1-خبرة الفن والحقيقة 296
ثالثا-نقد الوعي الجمالي المجرد 300
1-اللعب بوصفه عنصرا ناقلا للتجربة الوجودية 308
2 - لعب الفن: التحول إلى الشكل 317
الخاتمة: 322
الملاحق: 328
1/ ملحق تراجم الأعلام 329
2/ ملحق ثبت المصطلحات 338
قائمة المصادروالمراجع 347
فهرس الموضوعات 358