

دور الجمال والفن في رَأْب الصدع بين عالم المادة وعالم الروح

Role of Esthetic and Art in bridging the rift between Material and Spiritual Sciences

د. خيرة بورنانه Dr. Kheira Bourenane kheira.bourenane@univ-msila.dz	فلسفة	كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة المسيلة، الجزائر.
DOI: 10.46315/1714-011-003-018.		

الإرسال: 2021/01/01 القبول: 2021/04/27 النشر: 2022 /06 /16

ملخص: يهدف المقال الذي بين أيدينا إلى تبيان أن الجمال ليس موضوعا مفرقا للتجربة الإنسانية الحية، وبالمثل الفن ليس مجرد وسيلة للترفيه أو موضوعا خصبا للتأمل الفلسفي أو مجالا من مجالات الإبداع الأدبي، بل هو أيضا براديجم يمكن أن يمدنا بمدخل جَيِّد لفهم الإنسان. والحديث عن وظيفتي الجمال والفن في جسر الهوية بين عالم الروح وعالم المادة، لا يتجاوز - وإن كان يتعدى - الفلسفة. والفلسفة الألمانية على اختلاف وتعدد توجهات فلاسفتها أدركت أن لا سبيل لإصلاح حال المجتمع وتحقيق التقدم وتجاوز متناقضات الواقع، إلا من خلال جسر الهوية بين المادي والروحي. لقد أدرك كل من فريدريك شيلر وماركوز وغادامير، أن تجاوز الإنسان لحالة الاغتراب لن يكون إلا عبر تفعيل دور الفن والجمال بوصفهما مخرجا من بوتقة التسلط والعنف الذي هو الصفة الغالبة على الآليات الاجتماعية والاقتصادية. الكلمات المفتاحية: علوم الروح؛ الفن؛ فريدريك شيلر؛ الاغتراب؛ الحقيقة.

Abstract:

Art is not just a means of entertainment or a fertile subject for philosophical reflection or an area of literary creativity, but it is also a paradigm that can provide us with a good introduction to human understanding .so, the talk about the function of art in bridging the gap between the world of the soul and the world of matter does not exceed - even if it transcends - philosophy. German philosophy, regardless of the diversity and orientation of its philosophers, realized that there is no way to reform the state of society and achieve progress and transcend the contradictions of reality, except through bridging the gap between material and spiritual. There is an organized thread that combines the friendship of Frederick Schiller and the criticism of Herbert Marcuse and the interpretation of Gadamer.

Keywords : Spiritual Sciences, Art, Friedrich Schiller, Alienation, Truth.

1- مقدمة:

إنَّ الاهتمام بالإنسان وشؤونه ليس وليد العقل العلمي المعاصر أو مشاكل الإنسان المعاصرة، بل التفكير في الإنسان قديم قدم التاريخ البشري. والسؤال: ما الإنسان؟ هو السؤال

المعلن مرة والخفي مرات أخرى. وبين جدلية الخفاء والتجلي، تعددت الإجابات بتعدد الصيغ التي طرح من خلالها هذا السؤال وبتعدد مصادر الإجابة عنه كذلك. لكن وبالنظر إلى النتائج التي حققها العلم الوضعي ساد اعتقاد أن الإنسان مقولة علمية خالصة، وأن المنهج العلمي هو السبيل الأمثل لدراسته، فتم استبعاد مداخل معرفية ومنهجية ومن ذلك الأدب، الفلسفة، التصوف، والجمال الفن والدين. هكذا وبدلاً من أن يكون الإنسان واسطة العقد بين ما يسمى بالعلوم الطبيعية وعلوم الروح، صار هو السبب الرئيس في اتساع الهوة بينهما، فأصبحنا أمام ظاهرة الثقافتين.

لكن الأفضع من ذلك أن الهوة ليست بين ما هو مادي أو روحي فقط، بل توجد أيضاً داخل دوائر الروح في حد ذاتها؛ هناك قطيعة بين الشاعر والصوفي، بين الأديب والفيلسوف، بين رجل الدين والفنان. هكذا. وللأسف. تشتت الحقيقة الواحدة وتجزأت وتشظى معها الإنسان. والحال هذه، نتساءل: كيف السبيل لإعادة تفعيل الفنون والإنسانيات والآداب والجماليات؟ وبشكل عام ما سبيلنا للتحرر من وطأة العلم الوضعي ونتائج؟ هذا العلم الذي أحال الإنسان إلى مجرد شبكة من العلاقات الحسابية والدوال الرياضية، مختزلاً إيَّاه في بعد واحد هو البعد المادي. وحتى أدق الجوانب الروحية تم إلحاقها بما هو مادي أو تم نفيها واستبعادها وإعلان موتها وإعلان إفلاس كل خطاب يتحدث عنها بوصفه ميتافيزيقا قد تجاوزها العلم المعاصر بما يكفي. فالإنسان المعاصر مادي وسقفه مادي ومتطلباته مادية، وتحقيق مطالب الروح هو من صميم تحقيق مطالب الجسد، وهكذا اتسعت الشقة بين المادي والروحي بدل أن تضيق، واختزل الانسان الكامل في البعد المادي، الأمر الذي أنتج اغتراب الانسان عن ذاته وعن حضارته وعن منجزاته.

أحد الحلول الممكنة لردم الهوة بين العالمين أو الثقافتين، واستعادة الإنسان لبعده الروحي بوصفه مكوناً جوهرياً لا مكوناً عرضياً، هو تبني الجمال والفن وتفعيل دورهما. والحديث عن القوة التحريرية للوظيفة الجمالية، وكذا وظيفة الفن في جسر الهوة بين عالم الروح وعالم المادة، لا يتجاوز. وإن كان يتعدى. الفلسفة.

ويهدف هذا المقال إلى معرفة المنظور الفلسفي للوظيفة التحريرية للفن والجمال من خلال نموذج الفلسفة الألمانية، فهذه الأخيرة على اختلاف وتعدد توجهات فلاسفتها أدركت أن لا سبيل لإصلاح حال المجتمع وتحقيق التقدم وتجاوز متناقضات الواقع، إلا من خلال جسر الهوة بين المادي والروحي. فثمة خيط ناظم يجمع - على سبيل المثال لا الحصر - بين رومانسية فريديريك

شيللر ونقدية هيربرت ماركيز، وتأويلية هانز جورج غادامير، ويجمع بين "الرسائل الجمالية" و"تجلي الجميل" و"البعد الجمالي"، هذا الخيط الناظم هو ضرورة التربية الجمالية (كخطوة ضرورية لبناء المواطن الصالح/ الإنسان الكامل) وتهذيب النفس عبر تهذيب الذائقة، وأن تجاوز الإنسان لحالة الاغتراب واستعادة وعيه بجانبه الروحي، لن يكون إلا عبر تفعيل دور الفن والجمال بوصفهما مخرجا من بوتقة التسلط والعنف الذي هو الصفة الغالبة على الآليات الاجتماعية والاقتصادية.

وتحقيقا لهذا المسعى سأعمل على تقصي - تباعا - وجهة نظر كل من فريدريك شيللر، هيربرت ماركيز، ثم هانز جورج غادامير. على اعتبار أن أوّل الخطوة في الاتجاه الصحيح لرأب الصدع بين علوم المادة وعلوم الروح إنما يجب أن تتحقق على مستوى الإنسان في حد ذاته، من خلال إعادة التوازن بين ما هو حسي وما هو عقلي فيه. فالتوازن بين العلوم خارجي يحتاج إلى توازن داخلي، وهذا يحتاج إلى حرية. والحرية متعددة الأوجه تعدد أبعاد الإنسان. وأحد أوجهها البعد الجمالي.

2. التربية الجمالية عند فريدريك شيللر ومعادلة التوازن بين الغرائز

إنّ ما تجدر الإشارة إليه قبل التطرق لموقف "فريدريك شيللر" هو أن جذر ثنائية علوم المادة وعلوم الروح أو العلوم الإنسانية أو العلوم الاجتماعية. بحسب المصطلح المستخدم. يجد أساسه الراسخ في ثنائية المادة كمقابل للروح، أو العقل كمقابل للحس. وهي ثنائية قديمة في تاريخ الفكر الفلسفي؛ فقد أخذت تحتل مكانها كمشكلة محورية في الفكر الفلسفي اليوناني وخاصة عند أفلاطون، فهذا الأخير اعتبر أنّ معرفة الكليات والمثاليات أرقى بكثير من معرفة ما هو حسي. واتخذت هذه التفرقة فيما بعد صورا مختلفة؛ فالفلسفة المسيحية كانت واضحة أيّما وضوح في الفصل بين الجسد والروح وبين المقدّس والمدنّس. واتسمت الفلسفة الحديثة والديكارتية على وجه التحديد، بثنائية الجسم والنفس وهذه أي النفس هي مبدأ الفكر والوجود. والجمع بين الفكر والوجود أو بين الماهية والوجود لا يكون إلا لكانن مطلق هو الله. وهذا يعني أن ديكارت قد قطع الطريق لإمكانية التأليف بين تلك الثنائيات أو النقائص على مستوى الموجود الناقص أي الإنسان.

ووضع "إيمانويل كانط" ثنائية تصل إلى حدودها القصوى في نظرتها للإنسان فهو من ناحية جسما فيزيقيا وهو من ناحية أخرى كائن روحي. وإذا كان كانط شدد على رد الجوانب الظاهرية في الإنسان إلى الأسس المادية، غير أنّه فصل بين هذه الجوانب وبين جوانب حياته الروحية إذ أعلن صراحة « أن مفهوم الروح لا يمكن أن يُعالج كما لو كان مشتقا عن طريق التجريد من التجربة » (جمال، 2009، صفحة 257). وقد حدد كانط استنادا إلى تلك الثنائية

المعالم المنهجية التي ينبغي استخدامها في دراسة الإنسان، إذ يرفض تناول سلوك الإنسان بواسطة منهج العلوم التي تدرس عالم الظواهر، بل رفض كذلك استخدام طرقها التحليلية التعميمية في دراسة سلوك الإنسان، فالإنسان في جانبه الروحي لا يخضع للقانون بالمعنى الفيزيقي بل هو حر طليق، بحيث لا يتحقق الإدراك والفهم العقلي لحياته وسلوكه إلا بواسطة المناهج التأملية الفلسفية، وخاصة عن طريق عملية الإدراك الحدسي للكليات الشاملة التي لا يجوز تفتيتها بواسطة التحليل الذري.

لكن، إذا كان "كانط" قد فصل بين الطبيعة والثقافة وبين الحواس والعقل، وبين الأهواء (الرغبة) والواجب، فإن "شيللر" منطلقاً من "كانط" ومعارضاً له في أن سيكون موجّهاً أكثر بها جس الجمع أكثر من التجزئة، وبفكرة الكلية والوحدة؛ وحدة الإنسان أو ما يسميه الإنسان الكامل حيناً والإنسان المثالي حيناً آخر (شيللر، 2017، صفحة 8). هذا الإنسان لا يصير كاملاً إلا بتربية جمالية تهذب الطبع والذوق.

كما لم يكن شيللر معنياً بشكل مباشر بالصراع الدائر بين علوم المادة وعلوم الروح، أو على نحو أدق بمسألة التأصيل للعلوم الروحية كما سيضطلع بها - لاحقاً - مواطنه فلهلم دلتاي Diltthey Wilhelm (1833-1911) عندما انعطف بالهرمينوطيقا من فرع ملحق بميدان الفيلولوجيا (فقه اللُّغة) إلى ميدان الإيستمولوجيا، ورأى فيها إمكانية أن تصبح منهجاً أو أرغانوناً لعلوم الروح، أو العلوم التاريخية. وما يترتب على ذلك بحسب دلتاي، هو أننا إذا كنا نكتفي بدراسة العلوم الطبيعية من خلال تفسيرها، فإننا في العلوم الإنسانية نحتاج إلى الفهم الذي ينفذ إلى المعاني الباطنية، وفي قول مشهور له: «نحن نفسر الطبيعة، أما علوم الروح فعليناً أن نفهمها»، فالفهم عنده يخص الوجود البشري.

ويرجع عدم الاهتمام هذا، بحسب قراءة الفيلسوف المعاصر ومؤرخ الأفكار الفرنسي ميشيل فوكو الأركيولوجية (الحفرية) لوثيقة عصر الحداثة، إلى أن مشكلة المنهج في العلوم الإنسانية لم تتضح معالمها بوصفها حدثاً في نسق المعرفة إلا في القرن التاسع عشر، فالإنسان كمقاربة منهجية ليس أقدم إشكالية طرحت ذاتها على المعرفة الإنسانية، فهو اختراع حديث فيها، لا يتجاوز عمره مئتي سنة (فوكو، 1990، صفحة 313). هذا من جهة، ومن جهة أخرى فـ "شيللر" وإن جعل الجمال والفن مدخلاً لفهم الإنسان وبلوغه أسى معاني الحرية والإنسانية لم يكن معنياً بتأسيس مذهب فلسفي، ربما يعود ذلك إلى تكوينه الفكري؛ فهو الشاعر والفيلسوف، والمسرحي، ولقد كان هو نفسه واعياً بذلك، حيث كتب مرة لصديقه الشاعر جوته: « تراني كالمخلوق الهجين، أتأرجح بين الفكرة وبين التأمل، أو بين القانون والشعور، أو بين عقل محكوم

بالقواعد وعبقيرية حرة. وهذا ما أورثني مظهرًا على قدر من التشوش والارتباك في مجال الفكر النظري، والشعر على السواء... (فإن) خيالي يصادم أفكاري المجردة ويزج بأنفه فيه... (وأن) عقلي البارد أو الفاتر يعارض شعري ويقحم نفسه في شؤونه» (شيللر ف، 1991، صفحة 19). لكن هذه الفوضى التي تعتلج داخل نفس الشاعر/ الفيلسوف ما تلبث أن تزول وترى في التناقض انسجامًا ووحدة وليس صراعًا عديمًا، ومرد ذلك إلى الإنسان تتقاسمه وتتجاذبه غريزتان أساسيتان، أو - حسب مارك جيمينيز - نزوعان أحدهما حسي وآخر عقلي (جمينيز، 2009، صفحة 182).

تنزع الغريزة الحسية (l'instinct sensible) إلى وضع الإنسان داخل حدود الزمان وتحويله إلى مادة. هذه الغريزة تظل تسحبه دوماً إلى العالم الحسي وحدوده كالمهم بالانطلاق نحو اللامتناهي. وبهذا المعنى تعيق عملية اكتماله. بينما الغريزة العقلية (l'instinct formel) وبحكم أي طبيعة الإنسان العاقلة، تندفع بالشخصية للتعبير عن نفسها ككيان حر وثابت ومهما كانت التحولات التي تطرأ على أحواله. وتطمح هذه الغريزة إلى جعل كل واقع أبدي وضروري؛ في كلمة إنها تطلب الحقيقة والخير. وإذا كان موضوع الغريزة الحسية هو الحياة في معنى أوسع؛ مفهوم يعني مجمل الوجود المادي وكل حضور حسي مباشر، فموضوع الغريزة العقلية هو الصورة في المعنى الحقيقي كما في المعنى المجازي؛ مفهوم يضم كل المكونات الشكلية للأشياء وكل علاقات هذه الأخيرة بطاقتها العقلية (فريدريش، 2017، صفحة 105).

ويدرك "شيللر" وهو ابن عصره ومواطن في دولة أن الثنائية كسمة دالة على عصر الحداثة أفضت إلى قطيعة لا تخطئها عين مبصرة. يكتب عن هذا الانفصال: «فالدولة والكنيسة والقانون والأعراف كلها قد عمها التمزق والتفكك ففصل الاستمتاع عن العمل وفصلت الوسائل عن الغايات» (شيللر، 1991، صفحة 169) إنها لأزمة حقيقية كشفت عن هوة سحيقة بين ما هو مادي وما هو روحي، بل طغيان المادة على الروح. لكن لم استحال الأمر إلى هكذا حال؟ حسب شيللر السبب يعود إلى شروخ الحضارة، ومن بينها: التخصص، والاعتراق.

إن التخصص وهو ابن العصر الحديث جعل من العلم الصنم الجديد الذي يجب أن يعبد، طالما أنه السبيل الوحيدة لتحقيق الرفاه المادي أي سعادة الإنسان، وأن الماضي قدما في سلم الحضارة هو رهين الاعتقاد في سلطان العلم وفاعلية العقل. وأدى هذا الوضع إلى:

- تفتت عرى الوحدة والتكامل بين الحقائق المعرفية وتشظيها، فتكامل العلوم لم يعد مطلبًا أساسيًا.

- عدم صدور الحقائق التي تتعلق بالإنسان عن ظاهريات الروح بقدر صدورها عن الظواهر الطبيعية. فالإنسان جزء من الطبيعة، والقوانين التي تتحكم في الكل تتحكم في الجزء، وفقا لحتمية مطلقة.

- انحسر الفن وفقد قيمته الروحية، وسيطر على المخيلة النزوع العلمي. ويصور شيللر هذا الوضع أبلغ تصوير في الرسالة الثانية ومما جاء فيها: «غير أن الضرورة هي السيدة اليوم، وهي تخضع لسطوتها، وتحت نيرها الطاعي عنق إنسانية ضرب الفساد في أوصالها. والمنفعة هي المعبود عصر الأعظم، يجب على سائر القوى أن تخدم في رحابه، وعلى كل المواهب أن تقسم لها يمين الولاء، وفي ظل هذه الموازين المختلة فقدت الخدمة الروحية للفن وزنها وقدرها، فهي تفر من سوق عصرنا المليء بالضوضاء، وقد حرمت من كل تشجيع... وقد أخذت روح البحث في صميمها تستولي من الخيال على مقاطعة تلوى الأخرى، فالت جهات الفن إلى انكماش على حين اتسعت حدود العلم» (شيللر، 1991، صفحة 153).

وبالمحصلة ونتيجة الشر الأول فقد الإنسان إنسانيته لماً سمح بطغيان العلم الوضعي، وعندما رأى فيه الإنجيل الجديد الذي يتضمن النبوءة الصادقة والجواب الجامع المانع عن سؤال: من هو الإنسان؟ أو في صيغة أخرى ما هو الإنسان؟

ويرتبط الشر الثاني أي الاغتراب عضويا بالشر الأول؛ لقد أصبح الإنسان نتيجة طغيان العلم الوضعي يعيش غربة مزدوجة: غربة عن ذاته لماً تمَّ تخفيض الحساسية والخيال وما هو روحي لديه باسم العلم، وغربة أخرى داخل مجتمعه أو دولته لماً تمَّ حصر الفضيلة الإنسانية كقيمة من قيم التّقدم الأنواري في مستقبلها السياسي، أي تحقق المواطن الحر داخل الدولة التعاقدية. وأن تعيش غريبا داخل ذاتك أو غريبا في وطنك، فهي حال سيكولوجية فظيعة جدا، إنها الخواء والفراغ، والفرز، هي بحق وجه قبيح من أوجه الشر. إن الإنسان قد أصبح هو نفسه مجرد جزء أو شظية أو كسرة، وبدلا من أن يسم طبيعته بطابع الإنسانية إذ به يصبح موسوما بطابع حرفته وعمله (شيللر، 1991، صفحة 169). حقا لقد استحال الإنسان إلى شيء، بل هو أبخس الأشياء.

ودواء هذه الشرور وحل أزمة العصر الحديث عند "شيللر" إنما يلتبس في أمرين اثنين؛ الأمر الأول منهما إبستمولوجي وسيكولوجي على حد سواء. وهو النّظر بعمق في الثنائيات المتقابلة (العقل والحس، الحرية والهوى، الواجب والميل، المطلق والمتناهي، القوة الدافعة الصورية

والقوة الدافعة المادية... إلخ). وبدلاً من اعتبار أحد طرفيها أفضل من الطرف الآخر، ففعل كهذا هو الدرجة الصفر من التفكير (العدمية). إن حل الأزمة - إذن - يكمن في الاعتراف وقبول هذا التضاد الثنائي على أنه ميزة جوهرية في الإنسان كما في الطبيعة. ومن وجهة نظر إبستمولوجية يجب أن يكف الإنسان على معارضة العلم بالفن والجمال وكأتهما برزخان لا يلتقيان. إن التفرقة بين المعقول واللامعقول في العلم الإنساني مصطنعة، في حين أن العلوم موحدة ومتكاملة، أو هكذا يجب أن تكون.

أما الأمر الثاني فهو أخلاقي وجمالي وسياسي في آن. ويتمثل في العبور من المادية إلى الأخلاق مروراً - بتوسط - بالطور الجمالي، أو كما يقول شيللر: «أنه ليس ثمة من سبيل آخر يجعل من إنسان الحس إنسان العقل إلا بجعله إنسان جمال أولاً» (شيللر ف.، 1991، صفحة 97). وفي هذا إقرار بما للجمال والفن ومن أهمية في توحيد عالمي المحسوس والمعقول في عالم واحد. وهو الشرط الضروري ليستعيد الإنسان تناغمه وتوازنه المفقود. في محاضرة له بعنوان "المسرح منظوراً إليه كمؤسسة أخلاقية"، بوأ شيللر الفن (المسرح، الشعر، الفنون التشكيلية) منزلة تربوية، يتولى بموجها تربية الإنسان جمالياً وأخلاقياً. والفن كمدرسة للتربية الأخلاقية لا بالمعنى التلقيني أو الوعظي للتربية، بل من خلال وضع الإنسان وجهاً لوجهاً مع متناقضاته ومع الصراع الذي يخضع إليه داخل تلك المتناقضات (فريديريش، 2017، صفحة 9). وبدلاً من فكرة التطهير الأرسطية سيجعل "شيللر" إعادة بناء الوحدة الكلية للإنسان التي مزقتها شرور الحضارة الحديثة هي المهمة الأولى للفن، ليس الهروب من هذه الحضارة والمطالبة بالعودة إلى الحالة الطبيعية على الطريقة الروسية (نسبة إلى روسو) هي الحل، بل تربية المواطن الحر صاحب النفس الجميلة هو الحل لكل دولة تخشى خطر الثورة الهمجية. وهذا لن يتحقق إلا بالحرية.

تأخذ الحرية عند "شيللر" معنى التحرر، ولذلك فهي فعل، وليست حالة شعورية كما عند ديكاوت، ولا مسلمة من مسلمات العقل العملي الكانطي. إنها فعل الجمال الحق في الإنسانية الذي يحفظ للإنسان اتزانه وفي غيابها يحل الإنسان المتوتر، وهو الشخص الذي يعاني من قهر الإحساسات مثلما يعاني من قهر الأفكار. (شيللر ف.، 1991، صفحة 225). ويأتي قهر الإحساسات متى انفردت القوة الحسية في الإنسان بالهيمنة على وجوده، كما يأتي قهر الأفكار متى انفردت القوة العاقلة فيه بالهيمنة على وجوده. ومهمة الجمال الحق أن يعمل على خلاص الإنسان من نوعي القهر الحسي والفكري في معادلة التوازن. يجمع فيها الفن من خلال الجمال بين

الصورة الهادئة التي تؤدي إلى التلطيف من حياة الوحشية والقسوة والتمهيد بذلك للانتقال من الاحساسات إلى الأفكار.

والحرية عند "شيللر" ليست حرية سياسية وإن كانت ستترتب عنها نتائج سياسية، بل هي نوع الحرية الذي يركز على ما للإنسان من طبيعة مركبة أو مؤتلفة. وحتى يؤدي الجمال وظيفته يجب أن ينظر إليه لا كموضوع للمتعة والتفضيل الجمالي فقط، بل وكأداة للتحرر وتحقيق الانسجام والتناغم في المستويات الثلاثة الآتية:

1.2 المستوى الذاتي:

يتحقق الانسجام مع الذات - كما مر معنا - من خلال صقل عام ومتوازن لسائر القوى والملكات التي تتصارع فيما بينها. لقد انتهى شيللر من خلال تحليله للطبيعة الإنسانية إلى الاقرار بأنها تتكون من قوى ثلث: القوتان المادية والصوربة وتقابلان الثنائية الكانطية (الحس والعقل)، وثمة قوة ثالثة هي القوة الجمالية، تقوم بتحقيق التوازن بين الجانب الحسي والجانب العقلي وانتهاء الصراع بين الغريزتين الأساسيتين، فلا يجب أن يكون الإنسان محكوماً بالطبيعة فقط، ولا العقل وحده، بل يجب أن يكون الطبيعة والعقل منسجمين، متناغمين في وحدة تكاملية. (شيللر ف..، 1991، صفحة 107). وعند تحقق هذا الإندغام أو ما يسميه شيللر بـ (المعية مع الذات) تصبح هذه الأخيرة المصدر الأساسي الذي يستقى منه الاحساس بالجمال، وتصبح أيضاً مصدراً للحكم الجمالي، أي تصبح مشرعة في المجال الإستيطيقي، وفقاً للقاعدة الأخلاقية الكانطية: على المرء أن يشرع لنفسه وكأنه يشرع للناس جميعاً. ويحصل هذا لما يستوعب كل فرد في ذاته المعنى الكامل للإنسان وينوب عن النوع الإنساني كله. وهنا يصير الجمال كمال التحقق لإنسانية الإنسان.

وبالمحصلة، الجمال كوسيلة وكتوسط يلعب دوراً مزدوجاً، الأساس فيه اكمال النقص وتحقيق التوازن؛ فمن غلبت عليه الحواس وتمكنت منه المادة جذبته الجمال إلى عالم الصورة والفكر، فيتوازن المادي فيه بالصوري، أو من غلب عليه الفكر وتمكنت منه الصورة، جذبته الجمال إلى عالم المادة والحواس، فيتوازن الصوري فيه بالمادي.

2.2 المستوى البيئ. ذاتي:

لم يسع "شيللر" إلى جسر الهوة بين الغريزتين الحسية والصوربة على المستوى الذاتي، بل وكذلك الهوة الموجودة بين الذات والآخر عن طريق المعية بتوسط جمالي أيضاً. فتحقيق المعية مع الذات شرط ضروري إلا أنه غير كاف فلا بد من تحقيق وحدة أخرى بين- ذاتية أي تحقيق "المعية

مع الآخر" أو التذاوت، باعتباره غاية في ذاته، فالفرد الإنساني ليس جوهرًا (منادة) مكتفيا بذاته بل هو في حاجة ماسة إلى الآخر. يكتب "شيللر" موضحا هذا التناغم الجمالي / الاجتماعي «لن يفتح عن الجمال برعمه الغض الهيج إلا عندما يأوي الإنسان ساكنا هادئا مطمئنا في مستقر له، فيعيش في معية مع ذاته، ثم مع الجنس البشري بأجمعه بمجرد أن يفرغ من ذاته، وليس عندما يتخفى الإنسان بذاته في الكهوف على طريقة القردة الشبيهة بالإنسان، فردا وحيدا على الدوام لا يلتقي بالإنسانية خارج ذاته، وليس عندنا يتحرك هائما على وجهه في جماعات كبيرة، موجودا جمعيا plural على الدوام لا يلتقي بالإنسانية داخل ذاته» (شيللر ف، 1991، صفحة 275)، ذلك أن الاحساس بالجمال يضيف شيللر لا يكون إلا باستبطان للذات وتفاعل مع الآخرين؛ معية الفرد مع ذاته تكشف له عن "الصورة" أو "الشكل" في الجمال، وأن معيته مع الآخرين يملأ هذا الشكل بمضمون اجتماعي واقعي.

3.2 المستوى السياسي:

أحد الحلول الضرورية بالنسبة إلى "شيللر" لتجاوز الأزمة السياسية وتلافي نتائجها الخطيرة ليس هو الثورة على شاكلة الثورة الفرنسية التي أكلت بنهها. لأن في ذلك خروج عن القانون وضرب من الترددي الأخلاقي يهدف إلى اشباع النزوات الحيوانية. إنها الهمجية والبربرية بأم عينها. ولأجل ذلك ينصح الأمير كريستيان فريديريك - وهو من توجه إليه بهذه الرسائل - مخاطبا إيَّاه: «... وأنه إذا كان علينا أن نجد حلا عمليا لتلك المشكلة السياسية، فإنه يتعين علينا حقا أن نسير على درب الإستطيقا، طالما أننا نبلغ إلى الحرية مرورًا بالجمال» (شيللر، 1991، صفحة 154).

إن الثورة الحقيقية التي تستند إلى القيم الإنسانية النبيلة (الحرية، الإخاء، المساواة) تتم على مستوى الوجدان وداخل النفس من خلال تربية الذوق وتهذيب الطباع والاهتداء بنور ذلك الشعاع الذي ينطلق من الذات لينير الآخر وينعكس مرتدا إليها وقد تضاعفت وتكثفت النفس المرهفة، الحس المرهف، الذوق الجميل والرفيع. لكن هل عرفت الدولة الجميلة، دولة الحرية والإنسانية الحقبة طريقها نحو التحقيق؟ وهل استعاد الإنسان بتوسط الجمالي توازنه وتناغمه المفقود؟ أم أن المسألة قد ازدادت تعقيدا وأن حلها يتطلب رؤية نقدية ثاقبة تضع يدها على أسباب الترددي، لا للتحليل والتفسير فقط، بل للتغيير، وهذا الدرس المستفاد من الماركسية بوصفها فلسفة للتغيير، وهو ما أدركه هيربرت ماركيز.

3. هربرت ماركوز البعد الجمالي كأفق للتحرّر الإنساني

لم يكن موقف "شيللر" من الحضارة الغربية الحديثة نتاج احساس شاعر مرهف الحس ضاق ذرعا بها، بل الحقيقة أن هذه الحضارة ستزداد توحشا وستبتلع بفعل التكنولوجيا الفائقة الإنسان في جوفها، وهو الأمر الذي استوعبه جيدا فلاسفة مدرسة فرانكفورت النقدية لما رأوا في عصر الأنوار الحامل الأساسي لا لقيم التقدم والرقى بالإنسان واستعادة روحه وعقله وجسده وتحريره من عقابيل الكنيسة، بل إن هذا العصر هو نذير شؤم بمصير مأساوي للإنسان؛ سيفقد الإنسان إنسانيته هذه المرة بموجب عقله الذي نصبه إلها جديدا له، وراح يصنع له الوثن تلوى الآخر، ويقدم له القربان تلوى الآخر. لقد نكث عصر الأنوار بوعوده وأهمها تحرير الانسان.

أول القرايين التي قدمها العقل الأنواري هو الطبيعة، بعد أن قطع أصرة القربى بينه وبينها؛ فبعد أن كانت علاقته بالطبيعة علاقة جمالية، صيرها وبفعل عقله الأداتي إلى علاقة نفعية أداتية حولت كل جماليات الطبيعة إلى أشياء قابلة للاستخدام والانتفاع. وأعلن الإنسان وتحت تأثير وهم المركزية أنه المالك المطلق لها، وبالتبعية له حق التصرف المطلق فيها.

لكن الإنسان وهو يفك عرى الارتباط بينه وبين الطبيعة فاتة أنه يفك عرى الارتباط بينه وبين نفسه. لم يع الإنسان المدفوع بحى التقدم والسيطرة أنه القربان الذي يجب أن يقدم لاسترضاء أوثانه. يقول الفيلسوف الألماني المعاصر وأحد رواد مدرسة فرانكفورت النقدية هوركهايمر في كتابه (أقول العقل): «إن الإنسان في صراعه مع الطبيعة لأجل الانتصار عليها، أوجد صراعا مع ذاته، وبالضد من رغباته الحيوية وأضعى "الأنا" Ego انعكاسا للتنظيم الذي أخذ أشكال السيطرة والهيمنة التي ذكرت بعهود الوصاية البطيريركية. إن تاريخ الحضارة الغربية ليس سوى فصول من تضخم "الأنا" Ego التي جسدت أوامر السادة الذين يضعون قواعد السلوك. وليس ثم متسع لصياغة أفكار تقف بوجه هذه التشويهات التي لحقت بنظام الهيمنة هذا» (قاسم، 2014، صفحة 430).

لقد دخل الإنسان المعاصر - إذن - بفعل العقلانية الأداتية مرحلة جديدة من العبودية، وبفعل ما يسميه "ماركوز" القمع الزائد لكنها هذه المرة مضاعفة؛ لقد تم استعباد الإنسان من الخارج بفعل العقلانية التكنولوجية، حيث صار عبدا للآلة؛ وتم استعباده من الداخل لما وجه الفن والثقافة لما يخدم البعد المادي فيه فقط. ولا سبيل للخلاص من هذا الوضع المأساوي الذي يزداد فيه اغتراب الإنسان عن نفسه اغترابا يجاوز حدود الزمن، إلا بالفن و"البعد الجمالي" أو بحسب المصطلح الماركوزي أيضا "الحساسية الجديدة". باعتباره البعد الحقيقي الذي يمكنه نفي الأشكال

المعاصرة للسيطرة، فالفن هو الوجود الأصلي الذي يمكن أن يحقق واقعا إنسانيا متصالحا ومتناغما، بعيدا عن قهر التكنولوجيا. لكن أي فن يصلح للقيام بهذا الدور التحرري والثوري؟ قبل أن نجيب عن هذا السؤال لابد من الإشارة إلى الوظيفة النقدية للخيال (المخيلة)، ففي سياق اهتمامه بالفن نادى ماركوز بضرورة إعادة الاعتبار إلى الخيال الفني بوصفه - كما يشير إلى ذلك فرويد - القيمة العقلية الوحيدة التي لا تزال إلى حد بعيد، حرة تلقاء مبدأ الواقع، وإيماننا من ماركيزو بأن الإنسان إلى جانب كونه عاقلا، هو أيضا كائن خيالي.

إنّ "الإنسان ذو البعد الواحد" كما يصوره ماركوز، فاقدة لفاعلية المخيلة، إنه صورة قائمة عن الإنسان الممزق، الذي تغلبت فيه "غريزة اللوجوس" (العقل) عن "غريزة الإيروس" (غرائز الحياة). وأصبح اللوجوس هو المتحكم في حياته، بحيث تحول حتى الفن إلى سلعة استهلاكية فاقدة لروحها الجمالية ومعناها الحقيقي أي بوصف الفن حرية. وبالنسبة إلى ماركيزو - كما شيللر - لا يمكن استعادة ماهية الإنسان كـ "كائن جمالي" إلا بإعادة تنظيم البنية الغريزية وأحداث تناغم وانسجام بين مكونات هذه البنية؛ فـ «من الضروري استعادة التوازن بين الإيروس واللوجوس لحساب الأول لكن دون انكار تام للثاني. وعلى هذا النحو وحده يصبح الإنسان "كلي الجوانب Omni lateral" بعد أن كان من قبل "أحادي الجانب Unilateral"» (ماركيزو، 2007، صفحة 158).

ويدرك مؤلف كتاب "الإنسان ذو البعد الواحد" أن فنا يصلح للإمتاع والمؤانسة، وتتراقص له الأجساد وتتمايل دونما وعي، قد فقد وظيفته التربوية وأمله في تهذيب النفس حتىّ تصوير جميلة. لقد صارت الجمالية كما الفن البضاعة المزجاة، لكنها أيضا السلعة الأكثر رواجاً لتشكيل الوعي الزائف، وتزييف الواقع واضفاء كل ألوان البهجة والسرور، ليبدو وكأنه المدينة الفاضلة التي طال حلم انتظارها. وبفعل العوامل القمعية تم تدجين الجمال، وفقد في الحضارة الاستهلاكية إمكانية المقاومة والرفض والاحتجاج.

وبفضل العقلانية التكنولوجية اقترب الفن من الجمهور حتى صار سوقيا ومبتذلا وزالت عنه قداسته، وبدلاً من أن يسمو الجمال بالنفس، جذبته العقلانية التكنولوجية جاعلة إيّاه الأداة الطيعة في يد السلطة السياسية توجهها كما تريد لمزيد من الإحكام والسيطرة. إن فنا قمعياً كهذا هو قطعاً فن زائف وجمال لإنساني، هو دعوة للعبودية، يقول ماركيزو في هذا الصدد: «إحدى الآليات السياسية السائدة في المجتمعات المتقدمة صناعتها هي نشر الفن والأدب والموسيقى على أوسع نطاق، فتحوّلت إلى مجرد عناصر من العتاد التقني لحياتنا اليومية، في المنزل والعمل، وهذا ما يجعلها مندمجة في النظام القائم فتفقد وظيفتها التحررية». (كمال، 2010، صفحة 118).

ويرتبط التحرر الإنساني عند ماركوز بما يسميه "البعد الجمالي"، بوصفه إمكانية ثورية أصيلة تمكن الإنسان من الانعتاق، إنه وعد بالسعادة وحل مشكلات الإنسان المعاصر، كونه «لا يزال ينطوي على حرية التعبير التي تتيح للكاتب والفنان أن يسميا الناس والأشياء بأسمائها، أن يسميا ما لا يمكن تسميته عن طريق آخر» (ماركيوز، 2004، صفحة 257).

ولأجل هذا يلج "ماركوز" على ضرورة أن تدمج النظرية النقدية هذا البعد ضمن مفاهيمها، وأن تدرس على نحو جدي مضمونه لإقامة المجتمع الحر. ويضع حدا لهيمنة اللوجوس ويفسح المجال لحضارة الإيروس، التي لا يمكن أن ترى الثور إلا بتربية جمالية، إذ « سيصبح في وسع الوجدان، والتكنولوجيا، والعلم الجديد، بفضل تحريرها أن تكشف إمكانات الناس والأشياء هاتيك الإمكانات التي تحمي الحياة وتغنيها، ثم أن تحققها إذ تنصرف طليقة من كل قيد، بالقوى الكامنة للشكل والمادة، وفي نهاية المطاف يسمي العلم فنا، والفن يقولب الواقع برمته، إذ يمضي التضاد تدريجيا بين العقل والخيال، بين الملكات العليا والملكات السفلى، بين الموهبة الشعرية والموهبة العلمية» (ماركيوز، 1971، صفحة 48)، والتحويل الجذري للمجتمع يتضمن اتحادا بين الحساسية الجديدة والعقلانية الجديدة.

ولأجل ذلك يدعو ماركوز وهو من تعلم من رسائل شيللر أن الجمال صنو الحرية وصنو الإنسانية، يدعو إلى فن اللا، فن الرفض، جماليات اللا أو جماليات الاحتجاج، أو الفن الأصيل فن الرفض الكبير. وحيث لا يمكن للمخيلة أن تلعب دورها المعرفي، إلا إذا كانت تحمل حقيقة الرفض الكلي يدعو ماركوز لأن يضطلع الفن بدور تحريري وثوري، لا كما هو الأمر على سبيل المثال مع الأثندوكسية الماركسية في علم الجمال، التي أفقدت الفن قدرته على التمرد والثورة (ماركيوز، 1979). وبنقده وثورته على الواقع يمكن أن يفتح أبعادا جديدة للوجود يكون فيها الإنسان حرا من كل أشكال السيطرة، بحيث لا يعود فيه الوجود خاضعا لمبدأ الواقع القائم ومؤسساته القمعية. وليس هذا فحسب سيصير الفن حاملا لمعنى الحقيقة وله مشروعية امتلاكها مثله مثل العلم، وهو ما نلمسه من خلال موقف "هانز جورج غادامير".

4. غادامير ومشروعية الفن في ادعاء الحقيقة

بقيت الهرمينوطيقا وخاصة في صورتها التي قدمها "دلتي" أسيرة المنهج، ولم تستطع التخلص من النزعة الموضوعية التي ارتبطت بالنموذج السائد في العلم الطبيعي الحديث إلا مع "غادامير" فمن خلال كتابه الحقيقة والمنهج (1960) وضع "غادامير" مفهومي المنهج والموضوعية موضع المساءلة والمحكمة، في نص له بعنوان «ماهي الحقيقة؟» تسأل «هل أن العلم مثلما يريد

هو أن يقنعنا بذلك، هو الشكل الأخير والمؤتمن الوحيد عن الحقيقة؟ إلى أي مدى تكون المناهج العلمية مسؤولة عن أنه ثمة الكثير من الأسئلة التي لا يملك لها العلم إجابة وهو مع ذلك يمنعنا من الخوض فيها؟» (أم الزين بنشيخة، 2014). لا ينبغي أن نفهم من هذا التساؤل أن "غادامير" يعترض على حقائق العلم الحديث، بل إنه يرفض أن يقع اختزال الحقيقة في نموذج الحقيقة العلمية ومنهجها. لأن هذا النموذج أخفق في إمكانية موضعة التجارب الإنسانية، بل حول الإنسان إلى مجرد شيء يعاني من الاغتراب إزاء نفسه وإزاء العالم.

وفي الحقيقة ثمة شكلان من الاغتراب ينادي "غادامير" بضرورة تحرير الأنظمة الإنسانية منهما: اغتراب الوعي التاريخي تحت شعار قراءة التاريخ قراءة علمية موضوعية، من خلال الحكم على الماضي بمعايير الماضي ذاته؛ واغتراب الوعي الجمالي القائم على استقلالية الحكم الجمالي عن كلّ أبعاد التجربة المعيشة. والسؤال الذي يطرح: ما السبيل إلى استعادة أصالة التجربة الفنية والجمالية والتجربة التاريخية، ومن ثمة القضاء على حالة الاغتراب هذه؟

إنّ ما يسم هرمنيوطيقا "غادامير" ويجعلها تختلف عن الهرمينوطيقا ذات الطابع المنهجي، هو توجيهها رأساً إلى مشكلة "الفهم"، لا في مستواه الإبيستمولوجي بل في مستواه الأنطولوجي (الوجودي) وبهذا المعنى بالذات استعمل غادامير مصطلح التأويلية (غادامير، 2007، صفحة 36) بحيث اكتسبت معه مفهوماً جديداً، أضحت بموجبه نظراً في إمكانات الفهم ذاته بصورة عامة، وشروطه التاريخية والأنطولوجية خاصة.

وما دَفَعُ "غادامير" بسؤال "الفهم" إلى الواجهة إلّا ليعلن بأن الذات ليست هي المقام الوحيد للسؤال عن الوجود. يجب أن نكف عن تأوّل معنى "الفهم" وفقاً لـ "براديغم الذات"، فالأمر يتعلق بالخروج من "براديغم الذات" إلى "براديغم اللغة" لأنّ مسار التأويل من البداية إلى النهاية مسار لغوي. واللغة هنا ليست مجرد أداة للتعبير بل هي حاملة للوجود، حاملة للخبرة الإنسانية وبذلك تصبح هي الوجود الجدير بالفهم. وحيث لم تعد الذات علامة على كوجيطو سابق عليها فنحن والقول لـ "غادامير" «لا نوجد أبداً بوصفنا وعياً قبالة العالم نحن بالأحرى دوماً، داخل كل علم بأنفسنا وكل علم بالعالم محاصرون باللغة التي هي لغتنا» (أم الزين بنشيخة، 2014، صفحة 47).

ولا يتوقف الأمر عند هذا الحد (الطابع اللغوي للفهم)، فـ "غادامير" يرفض الادعاء بإمكانية إخضاع "الفهم" في حد ذاته لقواعد منهجية يكتب «لأن جعلنا الفهم موضوعاً لتفكيرنا، فليس المرمى من وراء ذلك هو فن الفهم أو تقنية الفهم على النحو الذي كانت تسعى إليه الهرمينوطيقا

ذات الطابع الفيلولوجي واللاهوتي(...) إذ ليس من اهتمامي أن أضع قواعد للعلوم أو لصروف الحياة، بل أسعى إلى تصحيح التفكير الزائف في ماهيتها» (غادامير، 2007، صفحة 30، 29). ولا يتم ذلك إلا بالتوجه نحو قوة الحقيقة المتجلية في "الفهم" والانزياح عن كل تقنية منهجية. ولأجل ذلك تصبح مهمة "الفهم" عند "غادامير" تكمن في تجاوز الطرح المنهجي العلمي للحقيقة. والفهم في دلالته العميقة يتعلق بفهم مضمون الحقيقة.

ويبدو جليا أن "غادامير" عمد من خلال تقويضه لفكرة المنهج التأسيسي لمشروعية حقائق لا يتوقف وجودها على المنهج، وهذه التجارب على تعددها وتنوعها. بخلاف العلوم الطبيعية. ترتبط بالرقة والدقة وفن الممارسة الذاتية أكثر منه بمنهج مطبقة وصارمة، لأن كل المحاولات السابقة كان مآلها الفشل في إيجاد صيغة علمية دقيقة خاصة بهذه العلوم على غرار منهج علوم الطبيعة، ومن ذلك مشروعية الفن في ادعاء الحقيقة. وإذا كانت علوم الروح بوجه عام والفن بوجه خاص من منظور "غادامير" في حل من القول المنهجي، أو أنها عصبية على المنهج العلمي، فإن هذا لا يعني أنها تجارب بلا مفهوم، وبلا حقيقة أصلا. ولذلك يدعوننا إلى ضرورة إعادة النظر بل تجديد الجهاز المفاهيمي والنظري تجاه التجربة الإنسانية بما هي مفتوحة على كل أبعاد الحياة الاجتماعية(الثقافة، الدين، المقدس، التاريخ، الفن الأسطورة، ويمكن القول حتى ما ينظر إليه على أنه مدنس، يكتب "غادامير" في هذا السياق « بدأت بحوثنا التي بين أيدينا مع مقاومة في العلم الحديث نفسه؛ لمزاعم المنهج العلمي الشاملة، وهي تهتم بتلمس تجربة الحقيقة التي تتعالى على حقل المنهج العلمي الإنسانية مرتبطة بأشكال من التجربة تقع خارج العلم؛ أي أنها ترتبط بتجربة الفلسفة، والفن والتاريخ نفسه، وهذه هي جميع أشكال التجارب التي بلغتها حقيقة معنية، إذ لا يمكن التثبت منها بوسائل منهجية مناسبة للعلم» (غادامير، 2007، صفحة 28). وحيث أن الأمر كذلك فليس في الأمر مبالغة إن عُدَّ سؤال الحقيقة في الفن من الأسئلة الصعبة، وتزداد الصعوبة تعقيدا كلما اقتربنا من مجال الفلسفة؛ حيث اتسمت علاقة الفن بالفلسفة - حسب غادامير - على امتداد تاريخ الفلسفة بمظهر التوتر أحيانا ومظهر الانسجام أحيانا أخرى؛ فتارة يظهر الفن بوصفه الحامل الأمين لأسس الحقائق الإنسانية، وتارة أخرى يبدو أنه خطاب ظن ووهم وغش وخداع. ولئن توطلت عرى العلاقة بين الفن والحقيقة مع اليونان في المرحلة ما قبل سقراط، فستعرف انفصاما أو لنقل سيكشف الفن عن قول الحقيقة لما توجه الفيلسوف اليوناني صوب المباحث الإبيستيمولوجية(أسئلة المعرفة) بدلا عن أسئلة الوجود ولما بدأ التشكيك في صدق ما يقوله الشعراء والفنانيون. ولعل أبرز الفلاسفة الذين وقفوا موقف الرفض للفن والشعر بصفة

خاصة الفيلسوف اليوناني "أفلاطون"، وهو موقف يتأسس على القسمة الثنائية للعالم، العالم العقلي، عالم الحقيقة والمثل، والعالم الخيالي، عالم الظن والظل، عالم النسخ والمحاكاة والتقليد، وحيث أن الفن محاكاة من الدرجة الثانية، وجب ألا يكون للفنانين والشعراء أي دور في الجمهورية، بل يجب طردهم لقولهم الكذب وفسادهم العقول والأخلاق. وهكذا ينتهي "أفلاطون" في الكتاب العاشر من الجمهورية إلى النتيجة التالية «وإذن فالفن القائم على المحاكاة بعيد كل البعد عن الحقيقة، وإذا كان يستطيع أن يتناول كل شيء، فما ذلك، على ما يبدو، لا يمس إلا جزءا صغيرا من كل شيء، وهذا الجزء ليس إلا شبحا ففي وسع الرسام مثلا أن يرسم لنا اسكافيا أو نجارا أو أي صانع آخر دون أن يعرف عن مهنتهم شيئا» (أفلاطون، 2004، صفحة 508). إن الحقيقة في المنظور الأفلاطوني تكمن في الصدق (عالم المثل) ولا تكمن فيما يقوله الشاعر، لأن شعره لا يعدو أن يكون كذبا. لكن ما ذا لو كانت الحقيقة تكمن في ما يبدو ادعاء كاذبا، أي ماذا لو كان الأمر مختلفا؟ جواب السؤال بلسان فريديك نيتشه: «الشاعر الذي يتقن الكذب عن وعي ومعرفة وحده القادر على قول الحقيقة». وكأن للحقيقة مستوى آخر هو ما يبدو كذبا.

لكن، إذا كان "أفلاطون" ازدرى الفن من الناحية المعرفية واحتقر الجميل المحسوس ورفض أن يكون الجميل الطبيعي نافذة لمعرفة الجمال التام وطرد "هوميروس" من الجمهورية كون "الفن مجرد محاكاة لمحاكاة"، فإن "غادامير" سينقلب على التصور السلبي الأفلاطوني للمحاكاة، ويرى أن الفن بوجه من الوجوه، صنو الحقيقة، إنه ليس مجرد مادة أو موضوع خصب للهرمينوطيقا فحسب، بل وأيضا براديجم يمكن أن يمدنا بمدخل جيّد لفهم الهرمينوطيقا ذاتها، ففي الفن معرفة تضاهي أو تفوق المعرفة العلمية ذاتها، إنّه أكثر من مجرد ذوق وظاهرة إستيطيقية هدفها اللذة والمتعة؛ حتى ولو كان الفن يمنحنا المتعة يبدو أنه لا يفعل هذا دائما، وأنه حين يحقق المتعة لا يبدو أن هذه غايته الرئيسية فعلا، ذلك أن «طبيعة الفن لا تتمثل في تحويل شيء كان قد تشكل من قبل أو تتمثل في نسخ شيء كان موجودا من قبل. إنما الفن هو شروع من خلاله يبرز شيء ما بوصفه شيئا حقيقيا» (هانز، 2007، صفحة 237). ويستدل "غادامير" في الدِّفاع عن أطروحته هذه بموقف "أرسطو" من الشعر والتاريخ، فهذا الأخير أدنى منزلة من الشعر الذي «... يجعل الكلّي مرثيا على نحو يفوق ما يمكن أن يفعله السرد الأمين للوقائع والأحداث الفعلية التي نسميها تاريخ» (هانز ج.، 1997، صفحة 262). وقياسا على الشعر والشعراء يمكن الذهاب بعيدا، والقول إن الموسيقيين والروائيين وغيرهم من الفنانين قد يقولون أكثر مما يعرفون. وهكذا تصدق

مقولة "غادامير" التي مفادها « أنَّ الفن يوثق الواقع الاجتماعي عندما يكون فنا حقيقيا، وليس عندما يستخدم كأداة » (غادامير، 2007، صفحة 734).

وإذ ذاك فليس الفن هو تجربة الحقيقة الوحيدة التي لا يدركها أيُّ منهج علمي، ذلك أنَّ تجربة الفن هي الدافع الأكثر قوة الذي يجبر العلم على الاعتراف بحدوده، فهو بالإضافة إلى أنه يحاول أن يتجاوز حالة الاغتراب، فإنه من جهة أخرى يقدم لنا مثلا خصباً للحقيقة، أو نموذجا للكشف عنها، إذ يبدو الفن كظاهرة تأويلية وكحامل للحقيقة تجربة متعددة الأبعاد والأزمنة « فمما لا يقبل الدحض أن الفن ليس شيئا من الماضي ببساطة، بل هو قادر على تجاوز المسافة الزمانية بموجب حضوره الخاص ذي المعنى ». وكأنَّ الفن يتعالى على الزمن أو لنقل ينفلت من اللحظة التاريخية راهنة كانت أو ماضية ليمتد في "الما قبل" و"الما بعد" منصهرا في الأفاق وكأنه محاوره كبرى مفتوحة على الدوام، بدأت ولم تنته بعد ولا يمكن لها أن تنتهي أبدا، ذلك أن الإنسان ليس فردا بقدر ما هو إنسان كلي، فإذا ما كف عن أن يكون فردا، فإن وجوده الخاص لا يكفيه، وبالتالي فإن الفن وحده هو سبيله إلى الكلية، إلى أكثر من مجرد الأنا: إلى احتواء العالم وامتلاكه (حسن، 2009).

ثم إنَّ العمل الفني لا يُنظر إليه بوصفه شكلا نقياً خاضعا لأحكام التذوق، إنما يدعوننا إليه هو مضمون الحقيقة بوصفه تجربة لا تختزل بمقاصد المؤلف، حيث لم يبق فيه شيء من قصد المؤلف وفهمه، فيما بقي الشكل الفني أو النَّص الأدبي، الذي فيه تقبع حقيقة كامنة تقبل التغير والتعدد. وتحاول هرمنيوطيقا "غادامير" استعادة تلك الحقيقة التي تقبع في كل لقاء لنا مع العمل الفني، عن طريق تجاوز الاغتراب السائد في الوعي الجمالي المعاصر، الذي أدى إلى طمس هذه الحقيقة وتشويهها، من خلال نقد الوعي الجمالي الذي يرد الفن والجميل إلى نزعة ذاتية خالصة، وأنَّ الجميل (الحكم الجمال) إن هو إلا مفهوم خالص (مدرسة الفن من أجل الفن) مجرد من سياقه الاجتماعي والثقافي والديني، منقطع الصلة عن عالمنا.

إن تأكيد "غادامير" على مسألة استرجاع الحقيقة في مجال الفن أو بالأحرى تبرير مشروعية الحقيقة الفنية يتأسس من جهة على قدرة الفن على جسر المسافة الزمنية والتاريخية. بفضل الحضور المتجدد لدلالته الخاصة. ومن جهة أخرى على أن المهمة الأساسية إن لم تكن الوحيدة، التي ينبغي أن ينهض بها الفن في حياتنا المعاصرة هي قدرته على تشخيص أسباب التوتر وعدم الألفة بين الإنسان والعالم. ويتضمن هذا التأكيد اقرار بأن الفن يقدم لنا حقيقة تضاهي أو ربما تفوق الحقيقة العلمية.

5. خاتمة:

نتبين من خلال ما تقدم أن الجمال والفن مدخل من المداخل الأساسية لفهم الإنسان وحل مشكلاته، فالجمال ليس غريبا عن الإنسان إنه بمعنى من المعاني حقيقة الإنسان وماهيته، ومن خلال

اطلاعنا الموجز عن آراء أساطين الفلسفة الألمانية الحديثة والمعاصرة (شيللر، ماركيز، غادامير)، أمكننا التوصل إلى ما يلي:

- أن شيللر من خلال موقفه إزاء الفن والجمال جعلنا ندرك أن المرحلة الجمالية تمثل الإنسان أفضل تمثيل، وأن العمل الفني يجعلنا نشعر بحرية أرواحنا فنتحرر من ثقل المادة وصعوبات الواقع الناشئة في الغالب عن اختلال توازن قوى الحس وقوى العقل.

وإذ يؤمن شيللر بضرورة التربية الجمالية للأفراد فلأنها توحد المجتمع، لأن العمل الفني يعبر عما هو مشترك بينهم. فإذا كنا نستمتع بمتعة الحسية بوصفنا أفراد فحسب فالأمر مختلف في حالة الجميل؛ لأننا نستمتع بوصفنا أفراداً ممثلين للإنسانية كلها. فأهم ميزة لمواطني الدولة الجميلة هو امتلاكهم لأنفسهم جميلة تتجاوز الأنانيات وتدوب في كل موحد.

- أما بالنسبة إلى ماركيز فقد دفع بوظيفة الفن نحو حدودها القصوى، لقد عول عليه كثيراً ليقوم بدور تحريري، باعتباره مقاومة رمزية للواقع المعيش. ولقد دعا إلى ضرورة ميلاد مجتمع البعد الجمالي حيث تسهم كل من الحساسية الجديدة والفن والمخيلة في تحطيم إنسان البعد الواحد وتسمح بميلاد الإنسان المتعدد الأبعاد ومن ذلك البعد الجمالي.

- وغير بعيد عن المحاولتين السابقتين، سعت هرمنيوطيقا غادامير استعادة تلك الحقيقة التي تقبع في كل لقاء لنا مع العمل الفني، عن طريق تجاوز الاغتراب السائد في الوعي الجمالي المعاصر، الذي أدى إلى طمس هذه الحقيقة وتشويهها، من خلال نقد الوعي الجمالي الذي يرد الفن والجميل إلى نزعة ذاتية خالصة، والعودة إلى جذوره الأولى عن طريق تتبع بروز مفهوم الوعي الجمالي المجرد.

- وهكذا يمكن القول إن هؤلاء الفلاسفة على اختلاف توجهاتهم الفلسفية قد نهلوا من مصب واحد ألا وهو المخيال الرومنسي في المثالية الألمانية التي طالما حلمت بسيادة الحضارة الإيروسية الجميلة، التي لا تقطع الصلة مع حضارة اللوجوس ولكنها تحاول أن تخلق توازناً بين قوى الإنسان التي تبدو متناقضة. كما تحاول إعادة الاعتبار للفنون والإنسانيات وتفعيل دورها لا لشيء إلا لأنها تشكل بعداً أصيلاً من أبعاد الإنسان.

وما أحوجنا نحن إلى فن يعبر عن هويتنا ويحررنا من تبعية أطبقت الخناق علينا فجعلتنا سجناء لحظة مجهولة الزمن. وما أحوجنا إلى تربية جمالية ترقى بأحاسيسنا وتهذب أنفسنا، فتجعلنا نرى الجميل في كل الوجود وفي كل الوجوه، ونطمح أيضاً لأن نكون مواطنين في دولة جميلة، تقدر الشعر والرسم والمسرح وما إلى ذلك من الفنون الحقة والأصلية.

6. قائمة المصادر والمراجع:

- 1- أفلاطون. (2004). كتاب الجمهورية. (زكريا فؤاد، المترجمون) الإسكندرية، مصر: دار الوفا للطباعة والنشر.
- 2- أم الزين بن شيخة المسكينى (2014). الفن والدين من خلال كتابات غادامير، في (تحرير المحسوس لمسات في الجماليات المعاصرة) (ط 1). الجزائر: منشورات الاختلاف.
- 3- كمال بومنيير. (2010). جدل العقلانية في النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت (ط 1). الجزائر: منشورات الاختلاف.
- 4- خضر دهو قاسم. (2014). جدل التاريخ بين التقدم والتقهر. إشراف علي عبود المحمداني، الماركسية وما بعدها (ط 1). الجزائر: منشورات الاختلاف.
- 5- شيللر فريدريش. (2017). مقالات فلسفية (في المسرح والشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا) (ط 1). (علي مصباح، المترجمون) بغداد، بيروت: منشورات الجمل.
- 6- فريدريك شيللر. (1991). في التربية الجمالية للإنسان. (وفاء محمد إبراهيم، المترجمون) القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- 7- مارك جمينيز. (2009). ما الجمالية؟ (ط 1). (شربل داغر، المترجمون) بيروت، لبنان: مركز دراسات الوحدة العربية.
- 8- ماهر عبد المحسن حسن. (2009). جاد/ مفهوم الوعي الجمالي. بيروت، لبنان: دار التنوير.
- 9- محمد أحمد سليمان جمال. (2009). إيمانويل كانط أنطولوجيا الوجود. مصر: دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع.
- 10- ميشيل فوكو. (1990). الكلمات والأشياء. (الصفدي مطاع، المترجمون) بيروت، لبنان: مركز الإنماء القومي.
- 11- هانز جورج غادامير. (2007). الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية (ط 1). (ناظم حسن، وحاكم صالح علي، المترجمون) ليبيا: دار أوبا، طرابلس.
- 12- هانز جيوغ غادامير. (1997). تجلي الجميل. (توفيق سعيد، المترجمون) القاهرة، مصر: المجلس الأعلى للثقافة
- 13- هربرت ماركيز. (1971). نحو ثورة جديدة، (ط 4). (شرارة عبد اللطيف، المترجمون) بيروت، لبنان: دار العودة.
- 14- هربرت ماركيز. (1979). البعد الجمالي، نحو نقد النظرية الماركسية (ط 1). بيروت، لبنان: دار الطليعة.
- 15- هربرت ماركيز. (2004). الإنسان ذو البعد الواحد، (جورج طرابيشي، المترجمون) بيروت، لبنان: دار الآداب.
- 16- هربرت ماركيز. (2007). الحب والحضارة، (ط 2). (مطاع الصفدي، المترجمون) بيروت، لبنان: دار الآداب.