الفصل الثانى

خصوصية الجماليات الرومانسية

تعتبر الجماليات الرومانسية امتدادا وتطويرا للحركة الرومانسية في مجملها . وقد انبثقت أساسا من تداخل ، كثيرا ما اتسم بالنزاع ، بين حركة أدبية ذات طموح نظري ، وفلسفات نسقية ذات أهداف ميتافيزيقية وثيولوجية وأنطولوجية .ونتيجة لهذا الثراء ، ولتعدد مصادرها الفنية والفلسفية ، فإن الجماليات الرومانسية قد تميزت إلى حد كبير عن ا لجماليتين الكلاسيكية والنقدية . ففي الوقت الذي كان البراديغم الكلاسيكي قد تم تلقينه على نحو واسع بواسطة أفلاطون ، وكان البراديغم الجمالي النقدي يعود إلى كانط وحده فإننا نجد أن الجماليات الرومانسية تمثل « براديغما متفجرا »[1] كما يذهب إلى ذلك مارك شيرينغهام .

وقد ساهم العديد من المؤلفين ، الذين لا يتفقون فيما بينهم ، بل إن بعضهم يرفض بسخط أن يتم اعتباره رومانسيا ، في بناء الجماليات الرومانسية . وتقدم نظرياتهم العديد من المنوعات الدالة في بعض الأحيان على نفس الموضوع ، وعلى نحو أساسي فإن تناقضات وتعارضات نظريات هذه الجماليات تعكس فيما ورائها وحدة وهوية بنيويتين متماسكتين . هذه الصورة الوحيدة هي التي يمكن أن ندعوها الرومانسية(*) .

وتنتظم الجمالية الرومانسية ، مأخوذة في بعدها الفلسفي ، انطلاقا من خمسة فلاسفة أساسيين : شيلينغ و هيغل و شوبنهور و نتشه وهيدغر . من بين كل هؤلاء الفلاسفة يعتبر عادة شيلينغ وشوبنهور كرومانسيين وذلك خلافا لهيغل ونتشه اللذين حاولا إظهار حدود الرومانسية التي كانت تهيمن على ثقافة عصرهم فأرادا

---

(1) Marc Sherringham, Introduction à L' histoire de L' esthétique,op.cité.p.224.

(*) نشير إلى أن اهتمامنا ينصب أساسا على الرومانسية الفلسفية ، وباستثناء الفصل الأول المعنون " ما هي الرومانسية " ، الذي يُعرِّف بالرومانسية في مجملها ، فإننا نستخدم أحيانا في بقية فصول الكتاب الأخرى مصطلح الرومانسية للدلالة على الرومانسية الفلسفية وليس على الرومانسية الأدبية.

التَميُّز عنها بوضوح لكن دون أن يكون ذلك التميز خروجاً عن الإطار النظري العام للجماليات الرومانسية . أما فيما يتعلق بهيدغر فإنه يبدو من الضروري طرح مسألة اقترابه أو بعده بالنسبة إلى ما يظل الأرضية المشتركة لكل الجماليات الحديثة اللاحقة لكانط ، مما يعني ضرورة التساؤل عما إذا كان هيدغر رومانسيا أم أنه قد تجاوز الرومانسية من داخل الحداثة ذاتها .

وتشتمل الجماليات الرومانسية على نظريات وأنساق فكرية وجمالية مختلفة ، إلا أنها تضم من وراء هذا الاختلاف مواقف مشتركة من أهمها :

تمجيد الفن

اعتباره انكشافا للحقيقة المطلقة

تصور الفن بما هو نمط المعرفة القصوى

التأكيد على أهمية القدرة الخلاقة للفن .

إن السمة الأساسية التي أضفت طابعا رومانسيا على الفكر الجمالي لفلاسفة الجماليات الرومانسية هي إعلائهم من قيمتي الجمال والفن وإعادة النظر في طبيعة علاقتهما مع الحقيقة والوجود ، إذ بينما تموضع الجمال مع الجمالية الكلاسيكية حول الوجود ، ومع البراديغم النقدي حول الذات ، فإنه قد تموضع مع الجماليات الرومانسية في الفن بوصفه << القوة الوحيدة التي تتجلى فيها حقيقة المطلق >>[1].

وبينما قام البراديغم الجمالي الكلاسيكي بتعريف الفن ليجعل منه تعبيرا عن روعة الوجود وكماله، وفي حين أرجعته الجمالية الكانطية إلى الذاتية المتعالية، فإن الجماليات الرومانسية قد عرفته بما هو كشف للحقيقة. وزيادة على ذلك فإن موضعة الجمال ، المُميَّزة للرومانسية ، قد ارتكزت على تأكيد تطابق الفن والجمال. بل إن الجمال أصبح جزءاً أو إقليما من الفن : فماهية الجمال تتجلى في الفن إلا أن ماهية الفن لا تستنفد في الجمال .

---

(1) F.W. Schelling : Philosophie de L' art .Traduit de L'allemand par Caroline Sulzer et Alaint Pernet . Editions Jérôme Millon .1999. P.13.

و يشترك في هذه المصادرة الأساسية كل فلاسفة الجماليات الرومانسية . فعلى سبيل المثال يعمق هيغل هذا الإعلاء من قيمة الفن على حساب قيمة الجمال و منزلته عندما يتطرق إلى التمييز بين الجمال الفني والجمال الطبيعي . فعندما ندقق في المساهمة التأملية التي دشنها هيغل ، وذلك عبر محاولته تحديد طبيعة العلاقة بين الجمال في الطبيعة والجمال في الفن ، فإننا نجد أنها توصلت إلى نتيجة عكست تماما توجهه الرومانسي الذي بموجبه لم يعد الفن أقل قيمة من الجمال: هذه النتيجة ارتكزت على فكرة أساسية مفادها أن << الجمال في الطبيعة يُعَدُّ انعكاسا للجمال في الفن >>[1]. وأما هيدغر، الذي بقى تصوره لمفهومي الفن والجمال قريبا من منظور الرومانسية الفلسفية ، فإنه لا يعترف بالتعارض الأفلاطوني القديم بين ماهية الجمال وماهية الفن مستبدلا هذا التعارض بالتوتر بين الجمال الفني والحقيقة الأساسية .ونتيجة لرؤيته هذه فإن التأمل الجمالي بما هو الحارس الحذر لحقيقة الوجود ، التي تنفتح لنا في الأثر الفني ، قد أصبح جوهر المقاربة الرومانسية التي تعود صياغتها النهائية إلى هيدغر ذاته .ولم يعد الجمال يناسب مع نتشه إلا إحدى الغريزتين الفنيتين الأساسيتين اللّتين يوضحهما في "ميلاد المأساة " : فبينما يتماها الجمال مع آبولون يحيل ديونيزوس ونشوته إلى الجليل .

هذه المقاربة الرومانسية لطبيعة العلاقة بين الجمال والفن تعني أن مكتسبات الموضعة الرومانسية للجميل يمكن أن تلخص كالآتي : << يوجد الجميل بأكمله في الفن غير أنه ليس الفن بأكمله >>[2].

ولئن كان هذا الإعلاء من قيمة الفن على حساب قيمة الجمال يعد من أهم الخصوصيات المُميَّزة لنظريات الجماليات الرومانسية فإن خصوصياتها الأساسية العامة يمكن أن تُحَدَّدَ انطلاقا من المحاور الآتية :

---

(1) H.G.Gadamar : L'art de Comprendre .Ecrits 2 . Herméneutique et Champs de L'expérience Humaine. Traduction de Jean Grondin et Jaques Schouwey. Editions Aubier. 1991. P.142.

(2) Marc Sherringham . Introduction à L'histoire de L'esthétique .op. cité.. P.231.

الخصوصية الأولى : الفن و المطلق L' art et L'absolu

عندما نعود باختصار إلى البراديغمين الكلاسيكي والنقدي فإننا نجد أن البراديغم الكلاسيكي يقوم على تطابق الجمال مع الوجود المدرك في ماهيته المتجلية للحدس النظري أو الحسي ، لهذا فقد ازدهرت الجمالية الكلاسيكية داخل الأنطولوجيا . وتبعا لهذا البراديغم لا يمكن أن يوصف الفن بالجمال إلا عندما يعيد إنتاج بنية الحقيقة المثالية (المطلق) أو الطبيعية كما أنه يظل دائما أدنى قيمة من جمال الوجود . هذه الصيغة تعني قبل كل شيء أن الجمال الفني لا يتمتع بأية حقيقة خاصة ومستقلة خارج حقيقة الوجود . وهذا ما يعني أن الجمال الكلاسيكي هو خاصية أنطولوجية لا قَوَامَ جَمَالِيَّ له باعتباره في كل أشكاله وتعابيره وصف للوجود بما هو وجود ، مثلما أنه خاصية ميتافيزيقية من حيث كونه يشير إلى الوجود الحقيقي المتعالي على الظواهر المحسوسة . ولما كان الجمال هو أساساً كمال الوجود فإن مقياس جمال الموجودات يتوقف على درجة كمال وجودها . هذا المنظور الأنطولوجي للجمال يعكس ، على مستوى الجمالية الكلاسيكية ، تدنى الجمال الفني وجمال الموجودات التي تخضع بحسب هذا المنظور لتقسيم يجعل بعضها كاملاً والبعض الآخر ناقص وبعضها سامية وأخرى دنيا .

و ينتج عن هذه الأنطولوجيا الكلاسيكية للجمال أن الجمال يميِّز في صورته الكاملة الموجود الأسمى والأكثر كمالاً أما الجمال الطبيعي أو الفني فهو إثبات لما هو ميتافيزيقي من حيث كونه مظهراً ، في بعض الأحيان مشوهاً ، من مظاهره . وهكذا فإن الدلالة الأساسية لتجربة الجمال في الفكر الكلاسيكي هي دلالة ميتافيزيقية من حيث كونها تجربة ترتبط بكمال الوجود.من هنا نجد أن الكلاسيكية عموما تقوم على ربط الجمال بالوجود وعلى الفصل بالتالي بين الجمال والفن الأمر الذي يؤدي إلى الانتقاص الضروري من قيمة الفن بالنظر إلى الوجود. ولئن كانت هذه الجمالية الكلاسيكية تُمَوْضِعُ الجمال في الوجود بينما ينتمي الفن ، من وجهة نظرها ، إلى أدنى مستويات الوجود والمعرفة ، فإن تأسيس كانط للبراديغم الثاني في الفلسفة الجمالية قد عمل على إقصاء تلك الموضعة لتصبح الذات معه أساس مقاربة الجمال . وهو بهذا يضع الجمال في المكان الحميم للذات بما هو إحساس ذاتي تُحِسُّهُ الذاتية في

حريتها . وقد أتاح هذا التحول أن يكون الجمال الموضوعي على نحو مختلف : إما طبيعي أو فني لأنه لم يعد سوى الفرصة المناسبة للذات لاختبار الغائية الباطنية لملكاتها الخاصة .

وتتميز الجماليات الرومانسية عن هذين المنظورين الأخيرين ، أي الكلاسيكي والنقدي ، بكونها قد جعلت من الفن تجليا لماهية المطلق ، مؤكدة على ضرورة الفصل الجذري بين الفن والوجود (أي اعتبار الفن نشاطا معرفيا لا ينبغي تقييمه من حيث كونه مجرد تعبير عن مستوى معين من مستويات الوجود) ، وبين الفن والذات (أي عدم اعتبار الفن مجرد تعبير عن حساسية الذات ، لأنه قوة حيوية تسمح للذات بتجاوز حدود معرفتها ليتسنى لها إدراك حقيقة ما هو كلي أي المطلق ذاته). ولئن ذهب البعض من فلاسفة الجماليات الرومانسية إلا أن الفن لا يعبر إلا عن درجة أو مستوى معين من حقيقة المطلق (هيغل) ، فإن البعض الآخر منهم قد جعل منه النشاط الذي تتجلى فيه على نحو كامل حقيقة المطلق(*) (شيلينغ). ورغم تنوع تأويلات وتوظيفات هؤلاء الفلاسفة للفن فإنهم قد بحثوا جميعا عن نوع من الشرعية الفلسفية للفن سواء اتخذت هذه الشرعية صورة أنطلوجية (هيدغر : الفن هو انكشاف لحقيقة الوجود) ، أو صورة ميتافيزيقية (هيغل : الفن هو نمط تعبير حسي عن حقيقة المطلق) . وبالتالي فإننا نجد أن الفن قد أصبح يتقلد مهمة ذات طابع أنطولوجي ، وهذه المهمة تؤهله للكشف عن ما هو أساسي أو بتعبير هيغل عن ما هو إلهي وعن الحقائق الأكثر جوهرية للروح .

الخصوصية الثانية : تطابق الجمال مع الفن.

لقد جعلت الرومانسية الفلسفية من الفن التعبير الأسمى والأكثر مطابقة للجمال ولم يشذ شيلينغ أو شوبنهور أو نتشه عن هذه المصادرة الأساسية حتى وإن

(*) هذا الحكم يعتبر نسبيا عندما يتعلق الأمر بهيغل الذي يذهب إلى أن الفلسفة هي المجال الحقيقي لانكشاف المطلق ، إلا أنه ينطبق على فلاسفة رومانسيين مثل شيلينغ حيث يعتبر معه « الفن ظاهرة ضرورية صادرة مباشرة عن المطلق »١ : أنظر حول ذلك المرجع الآتي : Schelling , Textes Esthétiques , Présentation Xavier Tilliètte , Editions Klincksieck , Paris. 1978.P.38.

كانت المرجعية الهيغلية إلى الروح لا تجد استخدامها على نحو مستمر . بموجب هذا التطابق ، الغير معترف به على مستوى تاريخ الفلسفة الجمالية ، انتهت الرومانسية الفلسفية إلى تعريف الجمالية كنظرية للفن.

الخصوصية الثالثة : اعتبار الجمال جزءا من الفن:

تشترك أنساق الفلسفة الرومانسية جميعا في الاحتفاظ للجمال الفني بمنزلة متميِّزة كما تسمو به إلى المطلق ، وتضعه في علاقة مع السؤال الأساسي للفلسفة . وبما أن الجمال يتموضع ، من وجهة نظرها ، في الفن ، فإنها تذهب إلى أن ماهية الجمال تتجلى في الفن بينما لا تستنفذ ماهية الفن في الجمال .

الخصوصية الرابعة : اعتبار الفن إجلاءً للحقيقة .

ترى الرومانسية الفلسفية أن الجمال الفني هو التجلي الأسمى للحقيقة المطلقة أو على الأقل أحد الأنماط الأساسية النادرة التي تنكشف فيها الحقيقة كما يذهب إلى ذلك مارتن هيدغر . وبهذا عملت الرومانسية الفلسفية على إحياء الصلة التي أقامها البراديغم الجمالي الكلاسيكي بين الجمال والحقيقة ، والتي قام البراديغم النقدي بقطعها ، وإن كان هذا الإحياء الرومانسي يمثل في نفس الوقت تجاوزا وقلبا لتلك الصلة الكلاسيكية . فلئن كان البراديغم الجمالي الكلاسيكي يعترف للحقيقة ، من حيث كونها حقيقة الوجود ، بصفة الجمال فلأن هذا الأخير يعتبر نتيجة لها في تجليها وظهورها و لهذا فقد أصبح الجمال في الكلاسيكية « إشراق الحق » كما يرى هيغل في جماليته .

أما مع الرومانسية الفلسفية فإن تعريف الجمال لم يعد تعبيراً عن روعة الوجود وكماله ، ولا تعبيراً عن حرية لعب الذات ، بل أصبح إظهاراً للحقيقة أي أنه أصبح يقوم بوظيفة الكشف ذاتها التي كانت تحتكرها الفلسفة والدين . وهذا ما يدل على أن الجمال بما هو كذلك هو الحقيقة ذاتها . ففي الجمال الروحي للفن تتجلى الحقيقة على نحو ملائم عبر التضافر الكامل للشكل والمضمون . هاهنا تنتج الحقيقة عن تعبير الجمال . أما مضمون الفن فليس شيئا آخر سوى الحقيقة ، وهذا

المضمون لا يمكن فصله عن شكله إذ بواسطة شكله وفي مضمونه يعبر الفن عن ماهية الحقيقة .

و يؤكد هيغل من هذا المنطلق أن الجمال يمثل وحده المضمون ونمط وجود هذا المضمون وبالتالي فإنه يصدر عن تطابق الواقع مع المفهوم . إن اعتبار فلاسفة الجماليات الرومانسية الفن انكشافا للحقيقة يعتبر ، من وجهة النظر الجمالية ، مؤشرا على أنهم يؤكدون على ضرورة استقلاله بدل تبعيته ، وعلى سموه بدل دونيته ، وهم يتجاوزون بذلك البراديغمين الكلاسيكي (الانتقاص من الفن وتبعيته) والنقدي حيث يبدو الفن غير قادر على إظهار الحقيقة التي اتفق فلاسفة الرومانسية ، وخصوصا نتشة وإلى حد ما شيلينغ وهيدغر ، على إمكانية انكشافها من خلال الفن .

الخصوصية الخامسة : تمجيد الفن Exaltation de l'art :

فبقدر ما تميز البراديغم الجمالي الكلاسيكي بنزعة الانتقاص من الفن حتى وإن كان يأخذه بعين الاعتبار بحجة أن جماله هو دائما ثانوي ومشتق بالنسبة إلى جمال الوجود بما هو المجال الحقيقي لانكشاف الحقيقة ، بقدر ما نجد أن فلاسفة الجماليات الرومانسية يمجدون الفن ويعظمونه وذلك بسبب موقفهم القائل بتطابق الفن والجمال والحق .غير أن التمجيد الرومانسي للفن لا ينفصل عن إرادة تقديسه من جديد ، إذ يتعلق الأمر بجعله الدين الجديد أو الميثولوجيا الجديدة التي تتطلع إليها الفترة الحديثة بعد ابتعاد آلهة الإغريق وإضعاف الإله المسيحي . إن تمجيد الفن لا ينفصل لدى الرومانسيين الفلاسفة عن التحول الحاصل في وظيفته الجديدة المتمثلة في كونه أصبح وسيلة للخلاص ، ذلك أن الثورة الرومانسية قد كانت في أساسها ردة فعل على الأزمة الروحية المزدوجة التي ظهرت بالتحديد مع بداية القرن الثامن عشر لتستمر مع القرن التاسع عشر . هذه الأزمة تتعلق من ناحية " بالأصول الدينية " للواقع البشري كما تتصل من ناحية أخرى بالأزمة التي أصبح الفكر الفلسفي واقعا فيها . فقد ولّت فترة الوحدة اليونانية الجميلة وأصبحت الثقافة اغتراب للروح وتمزيقا لكليتها الشاملة ووحدتها العضوية . وبالتالي فلابد

من إعادة بناء هذه الوحدة واستبعاد هذا التمزق بما هو السمة الأساسية للعصر . إزاء هذا الوضع المتداعي أصبح الفن ، بالنسبة للرومانسية ، مسألة خلاص سواء في صورته الميثولوجية (شيلينغ) أو في صورته الجمالية الخالصة كما هو الحال مع باقي الرومانسيين .وتتضح رؤية فلاسفة الجماليات الرومانسية ، على مستوى هذه الخصوصية ، عندما نقارن تصورها للفن والجمال مع تصور براديغمات الجماليات الفلسفية الأخرى : فالبراديغم الكلاسيكي يحتفظ للفن بمنزلة متدنية دون أية علاقة مباشرة مع جمال الوجود ، ومع الجمال المثالي للحقيقة ذاتها ، كحقيقة أنطولوجية مفارقة لعالم الفن والجمال السفلي ، ولهذا فإن الفن يحتاج ، من هذا المنظور الكلاسيكي ، إلى الفلسفة كمرشد وعند الاقتضاء كمراقب لكي يتمكن من تمثيل الحقيقة . هذا المفهوم الكلاسيكي ، الذي ينظر إلى الإنتاج الفني باعتباره محاكاة للنموذج ، وإلى الجمال باعتباره جمال الوجود المتعالي على جمال الموجودات الناقصة أو الدنيا ، جعل من الجمالية الكلاسيكية وخاصة ، في بعدها الأفلاطوني ، « جمالية سلبية »[1] لا تتضمن أية انطباعات إيجابية حول الجمال والفن . وحتى عندما يكون هناك توظيف للفن لأغراض تربوية أو معرفية ، كتوجيه النفس نحو إدراك الجمال ، فإن ذلك ليس بغرض تحقيق لذة جمالية محضة أو تعبيرا عن إحساس بلذة خالصة . لا شك أن النزعة الكلاسيكية عموما لم تكن تجهل علاقة الجمال باللذة غير أنها كانت تعتبر هذه اللذة الصلة السيكولوجية أو النتيجة الفعلية لرغبة الشيء . وبالتالي في الوقت الذي كانت رغبة الجمال ، لدى البراديغم الكلاسيكي ، تتضمن نوعا من النزوع نحو الشيء فإن هذا النزوع لم يتضمن أي اعتراف بخصوصية هذا الشيء وقيمته سواء أكان عملا فنيا أو جمالا طبيعيا ، لأن كلا الجمالين يحيل إلى ما هو أكثر جمالا وكمالا منه . أما بالنسبة للبراديغم النقدي فإن الفن لا يعني أي شيء ، ذلك أن مضمون الفن باعتباره مضمون الحقيقة هو جماليا لا متميز كان مرئيا جدا (كما هو الحال في الجمال الملتزم) فإنه يشكل عائقا أمام اللذة الجمالية .

(1) Marc Sherringham, Introduction à L' histoire de L' esthétique .op cité.p.45.

وعلى العكس من كل هذه المواقف الفلسفية الجمالية التي انتهت مع جمالية كانط إلى إعطاء قيمة مستقلة للظاهرة الجمالية وللأحكام الصادرة حولها ، فإن خصوصية التعامل الرومانسي مع الفن والجمال قد تميزت بطابع خاص ، وبمنظور تراوح بين الاعتدال والمغالاة فيما يتعلق بتقدير الفن وتمجيده .

الخصوصية السادسة : يمثل الفن نمط المعرفة القصوى .

لقد أصبح الفن ، مع فلاسفة الجماليات الرومانسية ، المعرفة النهائية ، وذلك استنادا إلى فكرتهم القائلة بأن الإدراك الجمالي ينبع من المعرفة . فخلافا للبراديغم الكلاسيكي الذي كان يرى في الفن معرفة متدنية ، جعلت الرومانسية الفلسفية من الفن نمط المعرفة العليا ، وهذا القلب للمنظور أصبح ممكنا بعد القطيعة التي أحدثتها الجماليات الرومانسية ، على مستوى هذه الخصوصية ، مع الجماليات الكلاسيكية وعلى نحو أدق مع جمالية كانط Kant التي حصرت المعرفة النهائية في حدود المعطى رافضة أن يكون الفن نشاطا ملائما لانكشافها. لقد أوضح كانط في نقد العقل الخالص أن المعرفة غير ممكنة إلا بواسطة اتحاد الحدس الحسي والمفهوم ، مما جعل العلم يقوم على أساس صلب في ضرورته وكليته ليتموضع في الآن نفسه ضمن حدود المعطى الحسي . لا يوجد إذن علم إلا في حدود المعطى الحسي بمعنى الظاهرة . غير أن هذه الظاهرة ، التي ليست سوى الإدراك بواسطة الذات للمعطى ولما هو ـ هنا سلفا ، ليست بالتعريف سوى الموجود المدرك . وعلى العكس من باركلي رفض كانط مماثلة الوجود بالموجود المدرك بغرض توضيح المعرفة البشرية . فالمعطى الحسي من حيث هو ظاهرة يفترض دعامة غير ظاهرية هي الشيء في ذاته إلا أن هذا الشيء في ذاته ، رغم أن وجوده ضروري ، لا يمكن أن نعرف عنه أي شيء بل يتعذر التفكير فيه ، فهو ليس المعطى لأنه بالأحرى العاطي أو ما يعطي ليظل دائما فوق أو تحت ، كما أنه ليس بأي حال من الأحوال المفكر فيه لأنه لا أحد من المفاهيم الخاصة أو مقولات الفهم ، التي تضمن للعلم إمبراطوريته ، يمكن أن ينطبق عليه بشكل شرعي . وبالتالي فإن يقين العلم هو يقين كامن في الظاهرة ولكنه لا يصل إلى إدراك للشيء في ذاته بمعنى الماهية أو الحقيقة الأساسية للعلم ، تلك الحقيقة التي لا يكمن التفكير فيها لا كماهية ولا كحقيقة

مطلقة . وبعبارة أخرى يمكننا القول أن العلم يتعلق بالظاهرة وليس بماهية الأشياء ، أما الميتافيزيقا التي كانت تدعى تقليديا وظيفة معرفة الماهية والحقيقة فقد أظهر كانط استحالتها وزيفها . ونتيجة لهذا الإقصاء الكانطي للميتافيزيقا أصبحت إمكانية المعرفة محكومة بموقفين أساسيين يمثل ثانيهما تجاوزا للموقف الكانطي وتحديدا للفن بما هو النشاط المجلي للمعرفة النهائية . يتعلق الموقف الأول باستحالة معرفة الشيء في ذاته حتى وإن كان العقل العملي يسمح بمصادرة مضمون الشيء في ذاته من وجهة نظر رجل الأخلاق: وهذا هو موقف كانط ، أما الموقف الثاني فقد تجسد في إرادة البحث عن وسيلة أخرى ، غير العلم ، للوصول بطريقة ما إلى ماهية العالم وإدراكها ، وقد كان هذا الموقف مميزا لمواقف فلاسفة الجماليات الرومانسية الذين جعلوا من الفن بديلا عن العلم . وإذا ما استثنينا محاولة هيغل ترميم ادعاء الميتافيزيقيا أي ادعاء العقل التأملي القدرة على إدراك المعرفة المطلقة من خلال ميتافيزيقيا تكون قادرة على تجاوز امتحان المحكمة النقدية بفضل ديالكتيك الروح المطلق ، فإننا نجد أن كل أولئك الفلاسفة قد أوكلوا إلى الفن مهمة الوصول إلى إدراك لتلك المعرفة ولماهية العالم ، وذلك بغض النظر عن العلم والأخلاق الأمر الذي جعل فيليب لاكو – لابارت Philippe Lacoue - Labarthe يذهب إلى أن الأثر الفني أصبح منذ الرومانسية قابلاً للإدراك « في طبيعته الحقيقية ما أن نتأمله لذاته باستقلال عن علاقته مع النظرية أو الأخلاق ..»[1] أو أية مرجعية أخرى لا تنسجم مع ماهيته الخاصة ووجوده المستقل. في هذا السياق يمكن أن يوصف بالرومانسي كل موقف يعتبر أن الفن يسمح بمعرفة ماهية العالم ، بينما لا يمكن للعلم أن يدرك سوى الظاهر أو المظهر . و يجسد هذا الموقف قلبا جديدا للبراديغم الكلاسيكي الذي يعتقد أن العلم وحده يصل إلى الماهية ويدركها (يتعلق الأمر هنا بماهوية ابستمولوجية) أما الفن فإنه لا يمثل سوى المظهر. وتعبر هذه الخصوصية عن مستوى التجاوز الذي حققته نظريات فلاسفة الجماليات

(1) Walter Benjamin , Le Concept de Critique Esthétique dans le Romantisme Allemand – avant propos. Op.cité.P.21.

الرومانسية من حيث تصورها لماهي الفن والجمال : إن الإنتاج الفني الذي كان محاكاة للنموذج ، ثم تشكيلا للأشكال الحرة(كانط) لم يصبح مجرد تعبير عن القدرة الخلاقة للإنسانية بقد رما غدا نموذجا للمعرفة المطلقة التي يمكن للحقيقة أن تجد تعبيرها من خلالها .

أما الخصوصية السابعة: الفن قدرة إبداعية Puissance créatrice :

إن التفكير في الفن لم يعد قائما ، بالنسبة إلى فلاسفة الجماليات الرومانسية ، انطلاقا من مبدأ المحاكاة ، الأمر الذي يعتبر إقصاءً لفكرة المحاكاة الفنية الكلاسيكية وفي نفس الوقت لكل محاولة تهدف إلى أن تفرض على الفن قواعد إنتاج . ونتيجة لذلك فإن المقولة الأساسية التي تتصور الفلسفات الرومانسية ، انطلاقا منها ، الإنتاج الفني هي مقولة العبقرية وإن كان الاعتراف بوجود العبقرية الفنية قد وجد دائما ، بل إنه كان مجالاً مشتركا عبرت عنه البراديغمات الأساسية للجمالية . فقد أثارأفلاطون على سبيل المثال « الإلهام الإلهي » للفنان ، كما أن الكلاسيكية في مجموعها اعترفت دائما بقصور كل فن شعري وكل معرفة بسيطة لقواعد الفن عن إنتاج العمل الفني الكامل ذلك أن العبقرية في الفن هي ، من وجهة نظر كلاسيكية ، هذه التتمَّة الضرورية للنفس التي تأتي لتنضاف إلى احترام القواعد في إنجاز الجمال الفني . أما بالنسبة إلى كانط(*) فإن العبقرية لم تعد تكملة

(*) لا يُخفِي التعريف الكانطي لمفهوم " العبقرية " القطيعة التي أحدثها البراديغم الجمالي النقدي مع الجمالية الكلاسيكية . فتعريفه للعبقرية لا يؤسس فحسب المجال الخاص لاستقلال وتميز العمل الفني عن غيره من الأعمال الأخرى بقدر ما يؤكد على حرية الفنان وخصوصية أعماله الفنية .من هذا المنطلق مثل تعريفه للعبقرية وتحديده لسمات العبقري تجاوزاً فعليا للتصور الكلاسيكي لفكرة المحاكاة الفنية . فهو ، من جهة ، يعرف العبقرية بوصفها « ...الموهبة (هبة طبيعية) التي تملي قاعدة الفن » مؤكدا أن : « الموهبة ، أو الملكة الفطرية لإنتاج الفنان تنتمي إلى الطبيعة » مما يسمح بالقول أن « العبقرية هي الأهلية الفطرية للفكر التي بواسطتها تعطي الطبيعة قواعدها للفن ». ومن جهة أخرى يؤكد على ضوء هذا التعريف أن : (١) العبقرية هي موهبة إنتاج ما لا يمكن أن نعطيه قاعدة محددة ولأنها ليست المقدرة على معرفة ما يمكن تعلمه حَسْبَ قاعدة معينة فإن سمتها الأولى هي الأصالة L'originalité (٢) أن نتاجات العبقرية ينبغي أن تكون في نفس الوقت نماذج بمعنى أن تكون نموذجية .وبالإضافة إلى أنها ليست نتاجات للمحاكاة طالما أن « الجميع متفق على أن العبقرية تتعارض تماماً مع روح المحاكاة » ، فإنها يجب أن تكون موضوعاً لمحاكاة الآخرين أي أن تخدمهم كمقياس أو قاعدة للنقد. (٣) أن العبقري لا يمكن أن يبيِّن علميا كيف ينجز عمله بل يعطي ، كطبيعة ، القاعدة وبالتالي فإنه علة عمل يرجع فيه الفضل إلى عبقريته . هذا العبقري لا يعرف =

للمحاكاة وإنما ما يقتضي إلغاء مبدأ المحاكاة ذاته. ولهذا أصبح من الممكن معه إرساء نظرية للعبقرية بفضل « الفكرة الجمالية » ومبدأ حرية لعب الفكر . لذلك يأخذ العبقري مكانه ، بالنسبة إلى كانط ، بين العالم ورجل الأخلاق . وإذا كانت تبعية الحدس للمفهوم تميِّز المعرفة العلمية ، وكان قصور الحدس بالنسبة إلى المفهوم يُميِّز القانون الأخلاقي ، فإن عدم كفاية المفهوم بالنسبة إلى الحدس يُعَرِفْ ، من وجهة نظره ، الجمال والفن .

وقد استأنف فلاسفة الجماليات الرومانسية فكرة العبقري الكانطية ليتحول معهم إلى ذات مطلقة ، بمعنى الذات التي تكون أصل عالمها الخاص . وبموجب هذا التصور الرومانسي لفكرة العبقري أصبح بإمكان الفن أن « يظهر كيف تصبح الذات عالماً »[1] كما تجاوزت القدرة الإبداعية للفن صورتها الكلاسيكية ليصبح العبقري أو الفنان المبدع أساس الفن . هذه الفكرة نجدها عند هيغل عندما تصور أن الفن الرومانسي يمتص بصفة نهائية قطيعة وحدة المضمون والشكل من حيث كونه يتميز بانتصار للذاتية ، وبالتالي فهو (أي الفن الرومانسي) يبحث دائماً عن طريقة يعبر من خلالها بعمق عن الباطنية الذاتية التي هي ماهية الروح . كما نجدها أيضا لدى نتشه عندما يؤكد أن الفن هو العالم المخلوق بواسطة إرادة اقتدار الفنان .

الخصوصية الثامنة : الحنين إلى الماضي.

يبدي فلاسفة الجماليات الرومانسية إعجابا كبيرا تجاه الموروث الفلسفي والجمالي الإغريقي القديم ، ويعتبروه نموذجا إنسانيا وفنيا مفقودا في الفترة الحديثة التي

= من أين تأتيه الأفكار مثلما لا يستطيع تصورها مسبقا أو نقلها إلى الآخرين بحيث يتمكنوا من إنتاج أعمال مشابهة لأعماله . (لهذا ، كما يقول كانط ، فإن كلمة عبقري genie مشتقة من genius التي تعني الروح الخاص المنسوب إلى إنسان عند ولادته لحمايته وإرشاده والذي يلهمه أفكاره الأصلية . للوقوف على طبيعة تصوره لمفهوم العبقرية وتجاوزه لفكرة المحاكاة الفنية الكلاسيكية يمكن العودة بهذا الخصوص إلى المصدر الآتي :

Emmanuel kant , Critique du jugement , Traduit de L'allemand par J.Gibelin , Librairie Philosophique J.Vrin , Paris ,1951.p.p.127.128.

(1) Marc Sherringham, Introduction à L' histoire de L' esthétique,op.cité.p.259.

فقدت جماليتها ووحدتها الأساسية . إزاء هذا الانفصام وهذا التمزق لم يبقى بحسب هؤلاء الفلاسفة الرومانسيون سوى التوجه إلى الفن لاسترجاع تلك الوحدة الضائعة ، وذلك التآلف والتفاعل بين الثقافة والروح التي أصبحت غريبة على ذاتها . أي أن إعادة بناء تلك الوحدة واستعادتها لا يمكن أن يتحققا إلا من خلال إحياء هذا الموروث ذاته.

الخصوصية التاسعة :الاهتمام بالشعر أكثر من أي فن آخر.

لقد حظي الشعر باهتمام خاص في الفكر الرومانسي الأدبي والفلسفي. لذلك نجد أن نوفاليس قد توقع منه أن يبدع الحياة ويضفي عليها مظهراً شاعرياً ، بينما اعتبره فلاسفة الجماليات الرومانسية البديل الجمالي عن مستوى الانحطاط الفكري والغياب الفعلي للدين في العصر الحديث : فعن طريق الشعر يتسنى للإنسان المصالحة مع العصر، وتحقيق وحدة ماهوية حميمة مع الطبيعة والعالم . هذا الهاجس نجده لدى شوبنهور ونتشه الشاب بل وفي مرحلة متأخرة من الفكر الرومانسي لدى هيدغر عندما يذهب إلى أن الشعر يدفعنا إلى خارج وجودنا – هناك الزائف نحو الإصغاء إلى « قول الوجود »[1] . وفي مكان آخر يؤكد هيدغر في مقدمته للميتافيزيقيا على « أن الشعر ينفذ إلى كل فن وكل فعل إذ بواسطته ينكشف الوجود الأساسي في الجمال – [وهو يتساءل بهذا الخصوص عما إذا كانت] – .. الفنون الجميلة مدعوة إلى المشاركة في الانكشاف الشعري ..»[2]. هذا الاهتمام بالشعر لدى هيدغر نجد ما يماثله في نصوص شيلينغ الجمالية ، ففي إحدى شذراته الفلسفية المشهورة يقول ، دون أن يتناقض في ذلك مع هولدرلن ، « أنا على يقين من أن الفعل الأسمى للعقل ، من حيث كونه يتضمن كل الأفكار ، هو فعل جمالي ، وأن الحقيقة والغبطة ليستا أختين إلا في الجمال .ينبغي أن يكون في متناول الفيلسوف قدراً من القوة الجمالية بمقدار ما هو موجود عند الشاعر (....) إن فلسفة الروح هي فلسفة جمالية (...) هكذا يكتسب الشعر كرامة عليا ليصبح في

---

(١) جان ماري شيفير ، الفن في العصر الحديث. مرجع سبق ذكره .ص.١٢٣.

(2) Martin Heidegger , Introduction à la Métaphysique, Introduction et Traduction de L' allemand Par Gilbert Kahn , Editions Gallimard , 1967.p.47.

النهاية ما كان عليه في البداية : معلم الإنسانية . إذ لا وجود بَعْدُ لفلسفة أو تاريخ ، فالشعر وحده سيخلد خلافا لكل العلوم والفنون الأخرى »[1].

هذا التعظيم الشيلينغي للشعر لا يعبر عن مجرد موقف فلسفي ذاتي بل هو خاصية يشترك فيها معظم فلاسفة الجماليات الرومانسية بدءاً من شيلينغ وانتهاء بهيدغر.

الخصوصية العاشرة : مراجعة العلاقة بين الفن والفلسفة

لقد أفضى التمجيد الرومانسي للفن إلى إعادة ترتيب العلاقات بين العلوم والمعارف . وقد تمتع الفن ، ضمن هذا الترتيب ، بوظيفة أنطولوجية أساسية وإن كان الوضع التراتبي بينه وبين الفلسفة ، على نحو خاص ، ظل مختلفا من فيلسوف إلى آخر ، ذلك أن الفن قد لعب لدى فلاسفة الجماليات الرومانسية وظيفة تعويض، وكأن أحد المجالين عندما يقع في أزمة يأخذ الآخر مكانته ، كما لو كان بينهما نوعا من التبادل المستمر للأدوار يبدو أحياناً في صورة صراع داخل الفلسفة الرومانسية ذاتها ، كما هو الحال مثلاً مع جمالية شيلينغ التي يتبادل فيها النشاطان الأدوار وإن كان المغزى الأساسي لأطروحته الفلسفية الجمالية لا يخفي انحيازه للفن عموما وللشعر خصوصا. وقد سعى، في إطار هذا التمجيد ذاته للشعر، فلاسفة رومانسيين، مثل فشته Fichte و Novalis وشيلينغ ذاته ، إلى استبدال الفلسفة بالفن معتقدين أنها أصبحت أسيرة للخطاب المفهومي أو للعلاقة الذات – العالم ، وأنها لم تحقق ما اجتهدت مع ذلك من أجل اكتشافه : ألا وهو حقيقة الوجود . كما نجد أيضاً أن فلاسفة شعراء مثل نوفاليس أو نتشه، الذي نجد في كتابه هكذا تكلم زارا ثوسترا تعبيراً عن قصيدة فلسفية حقيقية ، قد أقروا أن أفضل وسيلة للتعبير عن مضمون فلسفي هي الفن ، أي أن الفن قد أصبح مع هؤلاء الفلاسفة بديلا عن الفلسفة وإن كان لدى هيغل وإلى حد ما شوبنهور تحفظا بهذا الخصوص . وبموجب هذا التحفظ الأخير أكد بعض فلاسفة الجماليات الرومانسية (شيلينغ، شوبنهور وهيغل) على ضرورة منح الفن الدلالة الأكثر سمواً التي يتقاسمها مع

(1) Schelling , Textes Esthétiques , op .cité p.10.

الفلسفة ، بينما ذهب البعض الآخر منهم إلى أن هذه الدلالة أصبحت تقتصر على الفن وحده مثل نتشة ، وإلى حد ما هيدغر الذي لا مجال للشك في أن إعجابه بالشعر (خاصة شعر هولدرلن) يشكل انتقالا جوهريا من الفلسفة إلى الشعر بما هو أحد أنماط « المشروع الكاشف للحقيقة ، أي القصيدة بالمعنى الواسع للحكمة »[1]. ويمكن أن نرصد عملية القلب التي أصبح الفن بمقتضاها أسمى من الفلسفة لدى فلاسفة الجماليات الرومانسية من خلال مجموعة من المقارنات أقامها هؤلاء الفلاسفة بين القول الفلسفي والقول الشعري من جهة ، وبين وظيفة الفن ووظيفة الفلسفة من جهة أخرى. ففيما يتعلق بالقولين نجد أن العلاقة بينهما في الجماليات الرومانسية قد أخذت طابعا تنافسيا بحيث أفضى هذا التنافس إلى الإعلاء من قيمة الفن على حساب قيمة الفلسفة: فبينما كرست الصورة الأفلاطونية القديمة لهذا التنافس دونية الشعر بالنسبة للفلسفة ، ذهبت الصورة الرومانسية لهذا التنافس إلى حد تقديس الشعر واعتباره بديلا عن الفلسفة . ومن جهة أخرى فإن الفن أصبح يقوم مقام الفلسفة ويؤدي وظيفتها التي غدت عاجزة عن أدائها : فبينما أضاعت النقدية الكانطية على الفلسفة مناسبة إدراك الحقيقة المطلقة ، اعتقادا منها أن العقل يتيه دائما كلما توجه بالتحليل والتأمل في مثل هكذا مواضيع للميتافيزيقيا ، جعل فلاسفة الجماليات الرومانسية من الفن الإمكانية الجديدة التي يمكن من خلالها للفلسفة أن تدرك هذه الحقيقة ، لهذا اعتبروه مرشدا للفلسفة ، وحلا للمأزق الذي وقعت فيه الفلسفة منذ ظهور النقدية الكانطية . وتدل هذه الرؤية الرومانسية على أن الفن مؤهل لأن يحل محل القول الفلسفي لكي يظهر ما أصبح هذا القول المتداعي عاجزا عن إظهاره .

وتقود هذه الخصوصية الأخيرة إلى مجموعة من الخيارات المتصلة بفهم الرومانسية الفلسفية للفن وعلاقته بالفلسفة: فإما أن يكون مضمون الفلسفة متطابق مع مضمون الفن وهذه هي الصيغة المعتدلة التي تذهب إلى أن الفن والفلسفة يقولان نفس الشيء ولكن بطرق مختلفة ، وإما أن مضمون الفن أسمى

(1) Martin Heidegger , Origine de L'œuvre d'art , in Chemins ,Traduit de L'allemand par Wolfgang Brokmeier , Edition Gallimard , 1961. p.57.

من مضمون الفلسفة وهذه هي الصيغة المُمجَّدة للفن . الصيغة الأولى يمثلها هيغل وشيلينغ وجزئيا شوبنهور ، أما الصيغة المُمجَّدة فإنها تجد تعبيرها مع هيدغر ونتشه الذي يظهر الفن بالنسبة له ماهية الحقيقة بما هي انعدام أية ماهية للحقيقة . هذه الصيغة جعلت من وجود العمل الفني إقصاءً للبحث الفلسفي عن ماهية الحقيقة فيما وراء المظهر المحسوس للأشياء .