الفصل الثالث

الرومانسية المألوفة

obeikandl.com

obeikandl.com

لا حظنا فيما سبق أن الجماليات الرومانسية تنتظم ، في بعدها الفلسفي ، انطلاقا من خمسة مفكرين أساسيين هم على التوالي : شيلينغ و هيغل و شوبنهور و نتشه وهيدغر . ومن بين كل هؤلاء الفلاسفة يصنف شيلينغ وشوبنهور كرومانسيين مألوفين ، بينما يعتبر هيغل ونتشه نقادا للرومانسية التي هيمنت على ثقافة عصرهم فحاولا الكشف عن حدودها والتميز عنها بوضوح . أما بالنسبة إلى هيدغر فإن رؤيته الجمالية تقربه من الرومانسية أكثر مما تبعده عنها .

وتتميز الرومانسية المألوفة ، كما يمثلها شيلينغ ، بمقاربتها الفلسفية القريبة جدا من أطروحات الرومانسيين الأوائل حول ماهية الفن وعلى وجه الخصوص الشعر والموسيقى ، وحول علاقة الفن بالطبيعة والميثولوجيا والفلسفة والعلم. وقد عمقت فلسفة شيلينغ هذه المواضيع ومنحتها بعدا فلسفيا وجماليا جديدا.

وعندما نبدأ بطبيعة العلاقة التي أقامتها جماليته بين الفن والطبيعة فإننا نجد فيها تعبيرا واضحا عن الطابع الرومانسي لتأويله الفلسفي والجمالي ، وعن عمق القطيعة التي أحدثتها فلسفته الجمالية مع المرجعيات الأساسية للبراديغم الجمالي الكلاسيكي . فعلى مستوى هذه العلاقة تُظْهِرُ نصوص شيلينغ استقلال الفن عن الطبيعة وتحرره من فكره المحاكاة الفنية الكلاسيكية ونتاجاتها . يقول شيلينغ موضحا خصوصية العمل الفني وتميزه عن نتاجات الطبيعة : « يتميز الإنتاج الفني عن النتاج الطبيعي من حيث كون الكائن العضوي يمثل في حال عدم الانقسام ما يمثله الإنتاج الفني بعد التقسيم المتحد الأجزاء ، ومن حيث كون الإنتاج الفني ينبثق من الوعي ، بل من التناقض اللامتناهي بما هو شرط الإنتاج الجمالي. ولهذا فإن نتاج الطبيعة العضوية لا يأتي بالضرورة جميلا ، وإذا جاء جميلا فإن جماله يبدو ... عارض ... أما فيما يتعلق بالمبدأ الذي بموجبه ينبغي على الفن أن يحاكي الطبيعة فإنه من البديهي

أن الطبيعة الجميلة على نحو عرضي لا يمكن أن تستخدم كقاعدة للفن وبالتالي فإن المبدأ ومعيار الكمال المبدع للفن هو ما يمسح ، بالأحرى ، بالحكم على جمال الطبيعة »[1]. هذا النص يظهر بوضوح الاختلاف بين الإنتاج الفني وجمال الطبيعة . إلا أن هذا الاختلاف هنا لا يعني ، كما هو الحال مع هيغل ، سمو الجمال الفني من حيث كونه يصدر عن الروح على الجمال الطبيعي ، بل يشير فحسب إلى خصوصية العمل الفني وتميزه على العبقرية الخلاقة للطبيعة . وقد تصور شيلينغ في هذا السياق أن المطلوب ليس إقامة منظور تفاضلي بين الطبيعة (باعتبارها انكشاف أصلي صامت) والفن (باعتباره عالم الأفكار المنفتح) ، بل تحقيق نوع من التضافر بين هاذين العالمين بحيث تكون الميثولوجيا بمثابة هذه الحلقة الوسيطة المطلوبة لأنها رؤية رمزية للطبيعة مثلما هي مصدر ومادة الفن . وبما أن الطبيعة تمثل قصيدة تبقى كتابتها العجيبة لغزا ، بالنسبة لنا كما يرى شيلينغ ، فإن ماهية العمل الفني تنمي إلى طبيعة المظاهر الجمالية للطبيعة ، ذلك أن علاقة الفن بالطبيعة لا يتم التعبير عنها، في هذه الحالة ، عبر محاكاة حرفية وإنما عبر إعادة إنتاج الفنان لحياة الطبيعة وقوتها المبدعة ، لهذا نجد شيلينغ يؤكد في خطاب الفنون التشكيلة (Discours des arts Plastiques) أن الطبيعة « بالنسبة إلى الباحث الملهم هي القوة الكوسمية الأولية المقدسة ، المبدعة أبديا ، التي تنتج وتبدع كل الأشياء بواسطة نشاطها الخاص>> [2]. ولأنها في ذاتها إنتاجية فإنه ينبغي على الباحث الصعود إلى هذه القوة الأصلية بدل أن يتوقف عند نتاجاتها . وبعبارة أخرى فإن علاقة الفن بالطبيعة لم تعد علاقة تبعية ومحاكاة مثلما هو الحال في الجمالية الكلاسيكية كما أنها لم تعد علاقة تفاضل كما هو الحال في جمالية هيغل التي تسمو بالجمال الفني ، باعتباره موضوع الجمالية ذاتها ، على الجمال الطبيعي ، بل هي علاقة تأسيس وتكامل بموجبه يتميز نشاط الفنان عن نتاجات الطبيعة ليسمو إلى القوة المبدعة ويدركها في فكره مؤسسا رؤية جمالية خالصة للعالم والحياة . ولئن تراجع الفن أحيانا أمام

(1) Schelling ,Textes Esthétiques , op.cité.p.21.

(2) Schelling :Idées Pour une Philosophie de la Nature (Extraits) ,Traduction et Commentaire de Maurice Elie, Edition Ellipses Marketing , Paris, 2000.p.30.

الطبيعة من حيث كونه لا يستطيع أن يبعث الحياة في إبداعاته ، فإنه يظل مع ذلك النشاط الأساسي الذي يمكن للحقيقة أن تتجلى من خلاله .

هذا الالتباس في طبيعة العلاقة بين الفن والطبيعة ، والذي نجده أيضا عندما يتعلق الأمر بالفن والفلسفة ، حاول شيلينغ توضيحه عبر تحليله لصلة الطبيعة بالفنون التشكيلية مؤكدا على وجود ارتباط وثيق وضروري بين الفن والطبيعة بما هي شرطه ونموذجه . لفهم هذه الصلة يحيلنا هذا الفيلسوف إلى تصورين أساسيين يمكن لهذه الصلة أن تتجلى عبرهما : فإما أن يكون واجب الفن هو المحاكاة الحرفية لنتاجات الطبيعة وإما أن يسمو بهذه النتاجات فيظهرها في صور مثالية . على المستويين يقع الفن في المحاكاة سواء في صورتها الساذجة المنحطة كما في الحالة الأولى أو في صورتها المبالغ فيها .

ويستنتج شيلينغ من خلال هذه المقاربة أن المحاكاة الحرفية للطبيعة ليست من الفن في شيء لأنها تطفل ، أما المحاكاة بما هي تصوير مثالي للطبيعة فإنها تصور مجرد لا حياة فيه وبالتالي فإنها لا يمكن أن تكون أساسا لعمل جمالي حقيقي . هذا التمييز بين أنواع المحاكاة الفنية للطبيعة وبين إبداعات الفنان لا يعني أن الطبيعة مثل الفن والتاريخ ليست تجسيدا للمطلق بل يعني فقط أن أعمال الطبيعة لا يمكن أن تكون نموذجا للفن . لأن الفن إنما يصدر عن القوة ذاتها التي ينبثق عنها النموذج أي القوة الأولية المقدسة التي تبدع الأشياء من ذاتها وتخلق العالم . من هذا المنظور وحده يمكن للفن أن يكون محاكاة للطبيعة . فعندما يتم الاعتراف بالعبقرية الخلاقة للطبيعة وتميزها عن الإنتاج الجمالي الحر لعبقرية الفنان يمكن الحديث عندها عن اتفاق حقيقي بين الفن والطبيعة . فبينما مثلت الطبيعة لدى فشته موضوعا خالصا ونتاجا ميتا للروح ، وكانت في فلسفة هيغل تجسيدا لا واعيا للعقل بما هو تعبير عن ماهية الأشياء وقانون تطورها ، أصبحت مع شيلينغ « أوديسة الروح » أو هذه القصيدة الشعرية التي يتم الوعي بها في الإنسان وبواسطته . إنها ذاتا وموضوعا ، في الآن نفسه ، لكن مع تغلب للموضوعية مثلما أن الروح هو أيضا ذاتا وموضوعا لكن مع تغلب للذاتية . هذا التغلب لأحد العاملين على الآخر هو ما يميز كل

عنصر ، وهو أيضا ما يميزهما عن المطلق حيث تتوحد الذاتية والموضوعية ببساطة وعلى نحو خالص . من هنا يسمو الفن ، خلافا للطبيعة ، إلى كرامة حدس المطلق ، لأنه يدرك اللا متناهي في المتناهي ويحقق تطابق الفعلي والمثالي ، ليتحد فيه الوعي واللاوعي والعقل والطبيعة . وتجد خصوصية العمل الفني وتميزه عن نتاجات الطبيعة ، أو حتى النتاجات الفنية العادية ، تعبيرها في نص من « نسق المثالية المتعالية » يعرض فيه هذا الفيلسوف الرومانسي ماهية العمل الفني وسموه على غيره من النشاطات الإنسانية الأخرى : « إن العمل الفني يمثل بالنسبة لنا التطابق بين الوعي واللاوعي . إلا أن التقابل بين هاتين الفعاليتين هو تقابل لامتناهي يمكن أن يُسْتَبْعَدَ دون أدنى تدخل من جانب الحرية . فما يميز العمل الفني قبل كل شيء هو إذا التناهوية اللاواعية (التي هي تأليف بين الطبيعة والحرية) . وبالإضافة إلى ما يضعه الفنان في عمله عن قصد واضح ، فإنه يمثل فيه تناهوية لا يستطيع أي عقل بشري أن ينميها »[1]. لقد جعلت جمالية شيلينغ من الفن قوة توضح وتوحد كل التناقضات . نتيجة لهذا التحديد الشيلينغي لماهية الصلة بين الفن والطبيعة عرف مفهوم الأثر الفني ، باعتباره نتيجة لتواصل القوة اللاواعية للطبيعة مع النشاط الحر والواعي للروح ، تعبيره الفلسفي الأول في عمل شيلينغ ، كما سمح هذا التحديد ذاته بتجاوز الفهم الكلاسيكي للمفهومين إذ أن الفن لم يعد محاكاة للطبيعة بحسبه ، بل نشاطا يجمع بين خاصيات أعمال الحرية وميزات أعمال الطبيعة بحيث أن إبداعه يبدأ في الحرية (ذاتيا) ويكتمل تحت تأثير الضرورة . لذلك يتقاسم الفن مع نتاجات الحرية (وبالتالي مع نتاجات التقنية أيضا) النشاط الواعي ، ومع ظواهر الطبيعة نوع من الإنتاج اللاوعي ، ولكنه يتحدد بشكل أساسي << كنتيجة للأهلية التقنية للإنسان التي بواسطتها تُدْخِلُ حريته ووعيه في الواقع عالم مواضيع مختلفة عن الطبيعة »[2].

---

(1).Schelling , Système de L'idéalisme Transcendantal ,Traduction de Jankélévitch , Editions Aubier Paris ,1946.p.168.

(2) Tudor Vianu : L' Esthétique. Traduit du Romain par Veaceslav Grossu .Edition L'harmattan .paris. 2000.p.88.

إن الإعلاء من قيمة الفن وتمييزه عن الطبيعة يتوافق هنا تماما مع مفهوم شيلينغ للفن عندما يرى فيه اتحادا تاما للضرورة والحرية ، لأن الفكرة الجمالية تشبه ، بالنسبة له في هذا المقام ، التعبير المتوازي لتطور الطبيعة ، تبعا لتبدل مستمر لقوى تذهب من المادة لتنتهي إلى الروح . هاهنا تبدو المصالحة بين الفن والطبيعة أكثر جلاء: إن النشاط الجمالي الذي يتمظهر في قمة الوعي هو نشاط متمما هي مع الطبيعة المبدعة كما أن العالم المثالي للفن والعالم الفعلي للأشياء هما نتاجا للنشاط ذاته الذي عندما يبدع لا شعوريا يحدث العالم الفعلي للطبيعة وعندما يبدع عن وعي يحدث العالم الجمالي للفن . بواسطة وفي الفن ، قمة المثالية الترنسندنتالية وحقيقة الطبيعة، ينكشف تطابق ووحدة الفعلي والمثالي. ومن حيث هو كذلك يرتفع الفن مع شيلينغ إلى نفس مستوى الفلسفة ، بل إن آلية التفكير الفلسفي ذاته تجد ، بموجب هذه الرؤية ، سندا لها ومادة لتفكيرها ليس فحسب في الفن وإنما أيضا في الطبيعة ، لأن إقصاء الفلسفة لتعارض النشاط الواعي والنشاط اللاوعي ، من خلال تأكيدها على تماثلهما وانبثاقهما عن المصدر ذاته، يرتكز على إدراك الحجة المباشرة لهذا التماثل في نتاج الفن الذي يتصدر إبداعات العبقري « بينما تجد حجته اللامباشرة خارج الوعي في نتاجات الطبيعة .. »[1].

لقد تميز تأويل شيلينغ لمنزلة الفن بتجاوزه لتعريفاته الفلسفية الكلاسيكية ، وبتحرره من منطق تبعية الفن المُميِّز للجماليات الكلاسيكية ، مما أدى إلى إعادة تعريفه وتحديد وظيفته : إن الفن لم يعد تعبيرا عن كمال الوجود (التعريف الكلاسيكي للفن) ولا محاكاة للطبيعة (الوظيفة الكلاسيكية) بل تجليا للحقيقة (التعريف الرومانسي للفن) وانكشافا للمطلق(وظيفة الكشف الأنطولوجي المُميِّزة للرومانسية) .هذه الوظيفة الأخيرة تعد من ضمن السمات الأساسية للجماليات الرومانسية ، وقد وجدت دلالتها الكاملة في جمالية شيلينغ : فمن يتأمل فلسفة شيلينغ يجد فيها بوضوح المنزلة السامية التي يتمتع بها الفن بما هو تجليا

(1) Schelling , Introduction à La Première Esquisse d'un Système de la Philosophie de la Nature, Traduction de Jankélévitch , Editions Aubier ,Paris , 1946.p.361.

لأسمى تمظهرات المطلق . ففي حين اعتقد هيغل في وجود صيرورة تاريخية ومنطقية للمطلق ينبغي على الفن أن يندمج فيها باعتباره إظهاراً لهذا المطلق في شكله الحدسي وكظهور خالص ، أوكلت جمالية شيلينغ إلى الفن وظيفة الكشف الأنطولوجي الكامل عن هذا المطلق . وتتجلى أهمية هذه الوظيفة عندما نضعها في علاقة مباشرة مع المبدأ الأساسي لفلسفته ، والذي دفعه إلى ضرورة الاستعانة بالفكرة الفشتيه التي بموجبها ينبغي أن يوجد مبدأ أول للعلم يرتكز عليه كل شيء بحيث يلتقي فيه مبدأ الوجود ومبدأ الفكر . وقد اعتقد أنه وجد هذا المبدأ في الأنا المطلق الذي ، بتعاليه على الموضوع والذات المتناهيان ، يمتلك كل تحديدات المطلق : الهوية ، الحرية الواقع ، اللاقسمة ، اللاتناهي ... الخ . ومثلما أن الأنا المطلق لا يمكن أن يكون موضوعا لحدس حسي مشروط وسلبي من حيث المبدأ ، فإن الأنا لا يعرف ذاته إلا بواسطة فعل مباشر (الحدس) وغير محسوس (عقلي) . هذا الحدس العقلي هو ذاته الحدس الجمالي الذي اكتشف من خلاله شيلينغ السبيل المؤدية إلى إدراك المطلق ، فعن طريق الحدس الجمالي تتحقق وحدة المتناقضات ويتسنى إدراك تطابق الذات والموضوع ، هذا التطابق المتحقق في الأثر الفني بما هو تأليف بين الطبيعة والضرورة والأنا والحرية .

إن الفن بالنسبة إلى شيلينغ هو إجلاء للمطلق ، وفيه يتآلف وينبغي أن يُتَجَاوَزْ النظري والعملي ، الذاتي والموضوعي ، لأنه النشاط اللاواعي مثل الطبيعة والواعي مثل الروح . لقد أصبح الفن مع شيلينغ أسمى تجليات الحقيقة بل الحدس المطلق ذاته الذي يوفق بين الشعور واللا شعور وبين الطبيعة والفكر. فمن جهة يرسخنا الفن في الطبيعة التي يصالحها مع الروح ، ومن جهة أخرى يرقى إلى مستوى كرامة الفلسفة ، لأنه يمثل المطلق في الفكرة بينما تعرضه الفلسفة في انعكاسه . من هنا يمكننا القول مع فرنسواشاتلي François Châtelet أن « الجمالية ، باعتبارها الفن الذي يدرك الأفكار ، هي الفلسفة الحقيقية ذاتها »[1]. فبواسطة تطور متناسق

(1) François Châtelet, La Philosophie et l' histoire de 1780 à 1880 , Hachette Littératures Pour Cette Editions , Paris , 2000.p.120.

يبتدئ من فلسفة الأنا إلى فلسفة الطبيعة تعلمنا الجمالية كيف نبني العالم أي كيف ندركه ككلية عقلانية منظمة. هذا التشابه بين الجمالية والفلسفة يتجلى عبر الوظائف الأساسية التي أصبح الفن يقوم بها إلى جانب الفلسفة. فإلى جانب كونه تجليا للمطلق ، وتعبيرا عن حقيقته فإن الفن يعمل على المصالحة بين التناقضات التي تجد وحدتها في هذا المطلق ، والتي تسعى الفلسفة أيضا إلى توحيدها وتنظيمها. ويفسر شيلينغ هذه الوظيفة الأنطولوجية للفن من خلال فكرته القائلة بوجود لحظتين أساسيتين وضروريتين ينبغي على الفن التوفيق بينهما : اللحظة الذاتية واللحظة الموضوعية اللتين على الفلسفة أن تبرهن على تناسقهما ووحدتهما الضمنية . ولما كان إثبات هذه الوحدة ضروريا ، فإن الفصل بينهما لا يمكن أن يتم إلا بواسطة فعل للمعرفة يصبح بفضله ممكنا الانطلاق إما من الموضوعي إلى الذاتي أو من هذا الأخير إلى الموضوعي . في الحالة الأولى نكون بحضرة فلسفة الطبيعة التي يتمثل هدفها في الوصول إلى الفهم أو الإدراك انطلاقا من الموضوع ، بينما في الحالة الثانية نكون بحضرة الفلسفة الترنسندنتالية التي تبني وتحدد الطبيعة انطلاقا من قوانين الفكر التي تتخذ في هذه الحالة طابعا ماديا في مضامين محددة . وهكذا تكون أمامنا فلسفة تأملية يتمثل هدفها في استنباط اقتناعنا بموضوعية التمثلات ، وفلسفة عملية يكمن هدفها على العكس، في استنباط قناعتنا بعلية تمثلاتنا إزاء العالم الموضوعي . لكن هذان الجزآن هما في حالة تناقض متبادل بحيث يمكن أن تحصل المصالحة بينهما بتطابق النشاط المنتج واللاواعي لطبيعتنا ونشاط الوعي الذي يتمظهر في الرغبة . هذا التطابق المنشود ، وهذه المصالحة بين النَشاطَين تتحقق بواسطة الفن الذي يسمح بإدراك التطابق الأصلي للذات والموضوع متيحا في نفس الوقت المنهج الذي بفضله تتحقق معرفة المطلق وأداة الفلسفة أي الحدس العقلي بما هو الفعل الحر المطلق الذي من حيث هو كذلك لا يمكن البرهنة عليه بل ترقيته فحسب .

نلاحظ إذن تمسك شيلينغ بإحدى أهم السمات المميزة للرومانسية الفلسفية ، إذ أنه يسمو بالفن ، خاصة في نسق المثالية الترنسندنتالية ، إلى ما فوق كل المواضيع معتبرا أنه ليس فحسب صرف و" عملة " المطلق وإنما هو أيضا انعكاسه وتعبيرا

كاملا عنه . يتضمن هذا السمو الخاص بالفن دلالة لا نعثر عليها في كل الجماليات الكلاسيكية ، أي كون الفن قد أصبح مؤهلا لأن يحل محل الفلسفة لأن عملية الحدس العقلي للمطلق ، بما هو حدس مُميِّز للفلسفة وحدها مثلما ذهب إلى ذلك شيلينغ في مرحلة أولى ، قد أصبحت من خصوصية الفن طالما أنه « لا وجود لأثر فني لا يكون انعكاسا للا متناهي »[1] أي تجليا للمطلق ذاته.

ويتمثل التوجه الرومانسي الأساسي لدى شيلينغ هنا في هذا الإعلاء من قيمة الفن باعتباره إظهارا للمطلق كوحدة للمتناقضات ، وحدة أبدية ، موجودا في ذاته قبل كل التحديدات العينية التي ليست شيء آخر سوى صور محرومة من الحقيقة. ويرتبط هذا التوجه بتحديد شيلينغ لكيفية معرفة المطلق، إذ أن هذه المعرفة إما أن تتم بواسطة الحدس الجمالي وإما بواسطة المطلق ذاته . فالمطلق لا يمكن معرفته إلا من حيث معرفته لذاته وهو يحقق هذه المعرفة بتحويل مثليته إلى واقع ، بمعنى أن المطلق يدرك ذاته ويعرفها في نتاجاته (الواقع) بما هي الأفكار التي تشكل هي ذاتها عالما آخر . من هنا ندرك أصالة المفهوم الذي يتصوره شيلينغ عن المطلق باعتباره موضوعا للفن والفلسفة . فإذا كان أنا فشته يُدْرَكُ بواسطة تحليل ارتدادي كشرط ضروري للعلم ، بحيث يقتضيه فعل التأمل ذاته باعتباره (أي الأنا) الجهد المبذول لتأسيس نسق للعلم يقود إلى المبدأ الأول ، فإن مطلق شيلينغ لا يطرح مشكلا ، لأن مطلقه معطى بواسطة ذاته ويُوَضَحُ بواسطة تحليل بسيط لمحولاته . ولأنه لا وجود إلا لمطلق واحد يجد تعبيره في أشكال الفن وفي الحدس العقلي للفلسفة فإنه «لا يمكن... أن يعطى إلا بواسطة ذاته »٢ سواء أكان هذا الإنعطاء تمظهرا له كعقل أو كطبيعة . إن المطلق الذي يتحدث عنه شيلينغ هنا ليس أيضا مطلق هيغل الذي يوحد تمظهراته في العالم تبعا لديالكتيك الفكرة المطلقة التي يعتبر الفن مجرد تمظهر محسوس ومحدود لها، كما أنه ليس بمعنى ما تطابقا للذات والموضوع ، للفكر

(1) Pascal David : Schelling de l' absolu à l' histoire , Presses Universitaires de France, Paris , 1998.p55.

(2) F.W.J.Schelling :Lettres Sur le dogmatisme et le Criticisme, Traduction de S. Jankélévitch ,Editions Montaigne , Paris , 1950 , p.12.

والوجود ، للعلم والطبيعة ، بل هو بالأحرى لا تمايزهما من حيث كونه لا ذاتا ولا موضوعا لا فكرا ولا وجودا: إنه ما لا يكترث لاختلاف الذات والموضوع والفكر والوجود أي أنه بعبارة واحدة « الشيء في ذاته الحقيقي الذي يوجد بالضبط عند نقطة لا تميز الذاتي والموضوعي »[1]. بهذا المعنى يصبح المطلق هذه الدائرة اللا محدودة ، هذا الكل أو الواحد الذي وضعت الوسيلة العليا لمعرفته في الفن ، في الحدس الجمالي الذي يسمح بإدراك وحدته الجوهرية وهويته الكاملة ، بل إن شيلينغ يذهب إلى حد تعليق إمكانية الفن وفلسفة الفن على مدى قابليتها على تمثل هذا المطلق والتعبير عنه. ولعل هذا ما جعله يؤكد في مقدمته لفلسفة الفن أن علم الفن لا يمكن « أن يكون فلسفة فعلية وفلسفة للفن إلا بقدر ما يتمثل في ذاته المطلق »[2]. أما في الحالة التي تقام فيها القوانين لحالة خاصة ، وحيث يتجه الفكر إلى المعرفة الخاصة بالموضوع ، فإن الفن في هذه الحالة ليس فلسفة ولا يمكن أن يرقي إلى مستواها أو يتقلد وظيفتها لأنه يكون هاهنا نظرية لموضوع خاص أي نظرية للفن وليس فلسفة للفن موضوعها المطلق. يمكن أن نلاحظ عبر هذا التمشي كيف أن جمالية شيلينغ تمثل قلبا لأسس جمالية هيغل ، وذلك من حيث كونه يبدأ في تقييمه للفن من النقطة التي أنتهى عندها هيغل : الفن هو فيض للمطلق ، انكشافا للأفكار ، انفتاحا للعالم العقلي ومملكة للنماذج المثالية الطبيعية . وبالتالي فإنه ليس التمثيل المحسوس للمطلق بل هو تمثلا كاملا له . من هنا يمكننا القول أن القيمة العليا للفن لدى شيلينغ لا يمكن فصلها عن إمكانية تحديده كانكشاف للمطلق ، ذلك أن ماهية هذا الفن وقيمته مشروطان بهذه الإمكانية. هذه الفكرة دافع عنها جان لويس فيارد بارون قائلا : « وحتى في الفن ، فإن الأمر لا يتعلق لدى شيلينغ بالإبداع الجمالي بل بالمطلق مدركا عبر أصناف الجمال . فالفن لا يتم التفكير فيه إلا

---

(1) F.W.J.Schelling : Introduction à L' esquisse d'un Système de Philosophie de La Nature, Traduction , Présentation et Notes par Franck Fischbach et Emmanuel Renault , Librairie Générale Française.2001.p.127.

(2) Voir : Notes de Franck Fischbach et Emmanuel Renault de la Référence Précédente.p.75.

ككاشف للمطلق ، أو باعتباره المطلق مدركا من زاوية الجمال »[1]. ويترتب على هذه الرؤية الأخيرة ضرورة أن يصبح الفن المثل الأعلى للفيلسوف والفعالية الملائمة التي يمكن للإنسان أن يرتفع بواسطتها إلى المطلق ، وعندما نقول أنه مثل أعلى للفيلسوف فإن ذلك يعني أن هذا الأخير يقدم المطلق والعالم المطلق في شكل الفن ، أي أنه حدس الجمال المطلق وحقيقة الأفكار في الآثار الفنية ، لأن أشكال الفن هي تماثليا الأفكار :" نماذج الأشياء " كما يقولX.Tilliètte .عندها تكون مهمة الفيلسوف هي بناء الفن تبعا للمنهج المختبر للتضاد و لتدرج القوى ويتساءل شيلينغ في هذا السياق عما إذا كان يجب على الفيلسوف ، الذي ينبغي أن يتمحور حدسه العقلي حول الحقيقة المخفية والممتنعة على إدراك الحواس ، أن ينشغل في المقام الأول بالجمالية ، وهل يوجد للفن هدف آخر غير إنتاج المظهر الجميل وتقديم النسخ الوهمية للحقيقة . يؤكد شيلينغ ،في إطار إجابته على هذه الاستفسارات ، أن هذا الفهم تتبناه أغلبية البشر ، إلا أن الفن الذي يتحدث عنه هو فن أكثر قدسية أو هو تبعا ، لصيغة القدماء ، "أداة الآلهة" ، بشير الأسرار الإلهية ومكتشف الأفكار والجمال اللامخلوق . وبالتالي فلا ينبغي لشيء مما يسميه الحس المشترك الفن أن يشغل الفيلسوف : لأن الفن في نظره هو في الواقع ، ظاهرة ضرورية ولا حقيقة له ، بالنسبة إليه ، إلا من حيث كونه قابلا لأن يقدم ويثبت بما هو كذلك . إن الفن الحقيقي الذي تتحمس له رومانسية شيلينغ هو مبدأ باطني يستخلص من ذاته مادته الخاصة ليعطيها شكلا ويتصرف باندفاع ضد كل نزعة آلية فظة وضد كل تراكم فوضوي لمادة خارجية . وهو بهذا المعنى ليس مبدأ قد انتهى مع واقع قد تم تجاوزه كما تنادي بذلك جمالية هيغل التي كادت أن تحبط كليا شيلينغ، بل هو مبدأ يجد معناه الحي في الوحي الأبدي الوحيد (أي الفن ذاته) وفي المعجزة التي ينبغي أن تقنعنا بالحقيقة المطلقة لكل ما هو سام وكلي . تبعا لذلك يعبر العمل الفني عن كل ما هو أساسي وكلي إذ على خلاف النشاطات الفنية الساذجة التي تنكشف فيها بوضوح محدودية المقاصد المبتذلة لمبدعيها فإن كل عمل فني حقيقي « ينطوي على مالا نهاية من المقاصد ويحتمل مالا نهاية من التفسيرات ،

---

(1) ibid;p.80.

ودون أن يكون في الوسع القول ما إذا كانت هذه اللا نهاية من عمل الفنان ذاته أم أنها توجد وحسب في العمل الذي أنتجه الفنان »[1]. على ضوء هذا المعنى الذي يعطيه شيلينغ للعمل الفني فإنه يتوجب على الفيلسوف أن يتجه إلى الفن ليدرك بواسطة تلك الترجمة للامتناهي في المتناهي وتلك الوحدة الأساسية بين اللاشعوري والشعور وبين الطبيعية والتاريخ ، لهذا كان لابد على كل العقول أن ترى في الفن نموذج الفلسفة الحقيقية ومجال الخلق المتجدد للعالم ، ذلك أن العالم الجمالي ، الفن والشعر ، يمد إلى الفيلسوف مرآة سحرية يتعرف فيها على أود يسه الروح ، وفي نفس الوقت فإن هذا الفن ، الذي تفتح لوحاته وقصائده آفاقا عديدة على العالم العقلي ، يمتلك المفتاح الترنسندنتالي للطبيعة ، لأن الفنان العبقري يستشعر ، بواسطة الإلهام ، قوى لا شخصية ولا شعورية تتحد بقواه الشعورية لإنتاج العمل الفني الذي يصبح شاهدا على وحدة هوية الروح والطبيعة ،الواقع والمثال ، الشعور واللاشعور. إن اعتبار الفن فعالية تتوارى فيها كل المتناقصات يجعل من مضمونه متشابها كليا مع مضمون الفلسفة : إنه فعالية ناجعة لتحقيق التوازن بين الحقيقة كجمال (الفن) والجمال كحقيقة (الفلسفة) . هذا التوازن بين الفن والفلسفة ليس سوى تعبيرا عن رغبة شيلينغ في إظهار التطابق التام بين الحقيقة والجمال أو بمعنى آخر تطابق الفلسفة والفن.

ويشرح شيلينغ هذه الفكرة في نص له قائلا : « إني على يقين أن الفعل الأسمى للعقل ، هذا العقل المدرك لكل الأفكار ، هو فعل جمالي وأن الحقيقة والغبطة لا تتحدان إلا في الجمال »[2]، بل إن اختيار شيلينغ بين الحقيقة كجمال ، الذي هو الفن، والجمال كحقيقة ، التي هي الفلسفة ، قاده إلى منح الامتياز للحقيقة كجمال.

عندما نأخذ هذه المصالحة بين الفلسفة والفن بعين الاعتبار فإن الهوية الرومانسية ليشيلينغ تصبح مسلمة لا جدال فيها هذا على الرغم من أن بعض دارسي الجماليات لا زال يرى فيه " رومانسيا هامشيا " أو كما يقول ج . ل . ف .

---

(1) F.W.J.Schelling : Système de L' idéalisme Transcendantal ,op.cité.p.169.

(2) F.W.J.Schelling :Textes Esthétiques, , op. cité .p.10.

بارون « رومانسي مع التحفظ»[١]. فهل هناك مجالا للتشكيك في رومانسية هذا الفيلسوف، وما هي طبيعة العلاقة التي أقامتها جماليته بين الفن والفلسفة بل وبين فلسفته للفن ونسق الفلسفة التي يتبناها عموما . قبل الوقوف على الوجه الرومانسي الحقيقي لشيلينغ المتمثل في ذلك التحالف الجديد الذي أقامته جماليته بين الفلسفة و الفن ، فإنه من الضروري الاستجابة لمطلب يعتبره شيلينغ ذاته خطوة أساسية ألا وهو تحديد : « أية علاقة تقيمها فلسفة الفن مع كل نسق الفلسفة عموما »[٢].

عندما نقيِّم هذه العلاقة على ضوء مجمل فلسفته فإن مقاربته لمنزلة فلسفة الفن في نسقه الفلسفي ستكشف عن ارتباط أهمية وقيمة هذه الفلسفة بموقفه الإيجابي الممجِّد للفن بشكل عام . يقول شيلينغ متحدثا عن المنزلة الأساسية التي تحتلها فلسفة الفن في نسقه : « .. مثل كل علم فإن علم الفن ... مهم في ذاته ... إني أرجو منكم ، قبل كل شيء ، أن لا تخلطوا علم الفن هذا مع كل ما تم عرضه حتى الآن تحت هذا الاسم أو ذاك مثل أسماء الجمالية أو نظرية الفنون الجميلة والعلوم الجميلة »[٣].هذا الاعتراف بالكرامة السامية للفن وباستقلال علم الفن يترافق لديه مع إحساس أكيد بضرورة تأسيسه : « إن نسق فلسفة الفن الذي أقترح عرضه يتميز أساساً ، سواء في شكله أو في مضمونه ، عن كل الأنساق التي سبقته »[٤]. بقدر ما تحيل الدلالة الجمالية لهذه النصوص إلى مستوى القطيعة الجذرية التي أحدثتها جماليته الرومانسية مع الفلسفات الجمالية الكلاسيكية ، بقد رما تستدعي استعراض ملاحظتين أساسيتين تطرحهما فلسفة الفن على كل تأويل لمجموع فلسفة شيلينغ . تتعلق الملاحظة الأولى بالدور الحقيقي الذي يلعبه الفن ضمن فلسفة

---

(1) Jean-Louis Vieillard -Baron :Hegel et L'idéalisme allemand Librairie Philosophique J.Vrin.Paris.1999. p.95.

(2) F.W. J.Schelling :Textes esthétiques , op.cité.p.24.

(3) Schelling : Philosophie de L'art.op.Cité.pp.49.52.

(4) ibid. p. 54.

الهوية : بالإضافة إلى أن فلسفة الفن تحتل مكانة متميزة ضمن النسق فإنه ينبغي التأكيد على أن الحدس الجمالي ، معجزة الفن كما تم وصفه في نسق المثالية الترنسندنتالية ، قد كان النموذج الذي على أساسه قد فكر شيلينغ في الحدس العقلي المبدع بما هو حدس منتج في فلسفة الطبيعية مثلما هو بناء للكلية ودمج للكل في الخاص . أما الثانية فإنها تتعلق باختفاء فلسفة الفن ابتداء من (١٨٠٩) أي انطلاقا من المنعطف الذي يمكن أن نميزه كانتقال من فلسفة الهوية إلى فلسفة للحرية . إلا أن هذا الاختفاء يظل نسبيا ولا يعني تراجع شيلينغ عن مواقفه الفلسفية والجمالية الأساسية خاصة فيما يتعلق بوظيفة الفن ومنزلته في نسق الفلسفة الشيلينغية عموما. لأن طبيعة الفن، باعتبارها تمثلا وتاريخا للآلهة تجعل منه ميثولوجيا، تسمح – حسب ما يرى شيلينغ – بالعثور عليه، ضمن الفلسفة الأخيرة، في فلسفة الميثولوجيا وفي فلسفة الوحي . وهذا ما يعني أن فلسفة الفن تحافظ على حضورها في كل ثنايا الفكر الفلسفي والجمالي ليشيلينغ لتصبح معه « غاية ضرورية للفيلسوف الذي يتأمل فيها الماهية الحميمة لعلمه كما في مرآة سحرية رمزية تتمتع في نظره ، كعلم ، بنفس أهمية فلسفة الطبيعية بما هي بناء لكل النتاجات ولكل الظواهر »[1]. من جهة أخرى فإنها ليست ضرورية للفيلسوف فحسب بل إن صاحب النزعة الطبيعية الملهم يمكن له أيضا أن : « يتعلم من فلسفة الفن كيف يتعرف في الآثار الفنية على النماذج المثالية الحقيقية للأشكال التي تعبر عنها الطبيعة بغموض ، مثلما يتعرف رمزيا بواسطة الفن ذاته على الطريقة التي تصدر بها الأشياء المحسوسة عن هذه النماذج المثالية »[2].

يتضح إذن أن فلسفة الفن لا تحتل منزلة أساسية في فلسفة شيلينغ فحسب وإنما يصبح بإمكانها أيضا أن توضع بموازاة مع فلسفة الطبيعة لا فقط بصفة عامة ، لأنهما لا يمتلكان كموضوع حقيقي سوى تمظهر المطلق ، بل ، على نحو أدق ، لأن الفن

---

(1) Schelling : Textes esthétiques .op cité . p.42.

(2) ibid.p.42.

ينتج ، بصفة مثالية ، ما تنتجه الطبيعة فعليا ، لهذا فهو بناء لعالم مغلق ومكتمل أكثر من انغلاق واكتمال الطبيعـة ، و بعبارة أخرى ، بينما تهتم فلسفة الطبيعة بالصيرورة الطبيعية لتمظهر المطلق فإن « فلسفة الفن هي بناء للكون في شكل الفن »[1]. ولأن الفن يتحرك مثل الفلسفة ، في الدائرة المثالية ، يمكن للفلسفة أن تتأمل ذاتها في الفن بينمـا لا يمكن أن تجد في الطبيعـة سوى الشبيه(Analogon) أو إرهاصـات نشـــاط الروح .

واستنادا إلى كل هذه الاعتبارات ، التي تجعل من فلسفة الفن غاية ضرورية داخل نسق الفلسفة وبالنسبة إلى الفيلسوف ذاته ، يتسنى لنا القول أن فلسفة الفن لدى شيلينغ تعادل كلية الفلسفة ، فمضمونها هو ذاته ولكن في شكل مختلف : الميثولوجيـــا . هـذا التحالـف الجديـد بيـن الوعي الفلسفـي والوعي الميثولوجي، الـذي كرسته الرومانسية على نحو واسع ، وجد كما يقول غاسـدورف Gusdorf «في شيلينغ بشيره الأكثر حَمِيَّةً »[2]، كما سمح لفلسفة الفن أن تحقق امتدادها في فلسفة الميثولوجيا حيث تستعيد الآلهة وجودها الضائع ، من حيث كونها آثار فنية ، في فلسفة الفن . وتحت تأثير جوردانو برونو تعمقت أكثر النزعة الرومانسية لدى شيلينغ إلى درجة أنه ذهب إلى حد اعتبار العالم بمثابة عمل فني إلهي كامل . لقد دفعته دراسته حول برونو G.Bruno إلى أن يترك جانبا المواضيع الفشتيه المرتبطة بمذهب الأنا واعتبار الظواهر الطبيعية لكي يواجه ، بواسطة بعد جديد ، كل مظاهر فلسفة الفن التي كانت دائما في صلب اهتماماته . وبشكل عام فإن فلسفة شيلينغ تمنح اهتماما خاصاً للفن وفلسفته ، إلا أنها تظل مترددة فيما يتعلق بالوضع التراتبي بين الفلسفة والفن . فمن ناحية نجد أن شيلينغ الشاب يتقاسم مع هيغل التصور الرومانسي القائل بتجاوز الفلسفة بواسطة الفن ، غير أن امتياز الفن يتراجع مجدداً أمام الفلسفة لتغادر فلسفة الفن المركز .

---

(1) Pascal David : Schelling de L' absolu à L' histoire. Presses Universitaires de France. Paris.1998. p.55.

(2) F.W.J.Schelling : Philosophie de la Mythologie, François Chenet : Schelling et L'Orient, Traduction par Alaint Pernet , Editions Jérôme Millon , Paris , 1994.p452.

لقد انطلق شيلينغ في مرحلة المثالية المتعالية ، حيث لا زال يتصور الفن بأسلوب رومانسي خالص ، من نفس الفكرة التي تبناها المفكرون الرومانسيون لجماعة يينا، والتي مفادها أن الفن هو الفعالية القادرة وحدها ، بعد أن أصبحت الفلسفة عاجزة عن إدراك الهوية المطلقة ، على التفكير في هذه الهوية وإظهارها في كليتها ووحدتها . وبالتالي فإن الفن يعكس للأنا ما لا يمكن لأي شيء آخر أن يعكسه ، إذ بواسطة معجزة الفن ونتاجاته يُدْرَكُ المتماثل المطلق المنفصل سلفا في الأنا ومن ثم فإن : «ما يتركه الفيلسوف منفصلا سلفا في الفعل الأول للوعي ، باعتباره ممتنعا على إدراك كل حدس ، يَظْهَرُ بوضوح عبر معجزة الفن ونتاجاته »[1]. إضافة إلى هذه الخصوصية التي تجعل من الفن فعالية ملائمة لمعرفة هوية المطلق والتعريف بها فإن الإنتاج الجمالي لا يجعل موضوعيا فقط المبدأ الأول للفلسفة والحدس الأول الذي تنطلق منه ، وإنما يضفي أيضا صفة الموضوعية عل كل الآلية التي تستنبطها الفلسفة وترتكز عليها هي ذاتها. وبينما تنبثق الفلسفة عن مبدأ متماثل على نحو مطلق وغير موضوعي ، وفي حين تعجز عن إدراك هذا المبدأ بواسطة أي حدس مباشر غير الحدس العقلي ، فإن هذا الأخير يشهد ، بفعل الأثر الفني ، تحولا يجعل منه موضوعيا . ذلك أن الموضوعية الوحيدة للحدس العقلي هي الفن . وبما أن الإنتاج الجمالي يقصي الانفصال اللامتناهي للنشاطات المتعارضة فإن الحدس الجمالي كحدس منتج يكون هذه «الملكة » التي تسمح للفن بتحقيق المستحيل ، أي إقصاء التناقض اللامحدود في نتاج محدود . من هنا لا يكتفي شيلينغ بأن يجعل من الفن الأداة الحقيقية والأبدية للفلسفة وإنما يمنحه امتيازا على الفلسفة ذاتها ، لأنه يتوصل إلى أن يقدم معا وفي تطابقهما : الذاتي والموضوعي ، الوعي واللاوعي ، وهذا التطابق يكون قابلا للإدراك جماليا في شكل محدود ، فريد ومرتبط بالتاريخ ، أي في صورة اللامتناهي المنكشف في تفرده ، ولأنه ينجز أيضا ما لا تقدر الفلسفة على فعله بسبب بنيتها التأملية : جعل المطلق أو الهوية المطلقة في متناول الإدراك كوحدة للمتناقضات وعل نحو يسبق كل انفصال . هذه الوحدة للمتناقضات تُعْكَسُ

(1) F.W. J. Schelling : Textes Esthétiques, op. cité .p.p.24-25.

بواسطة معجزة الفن ، انطلاقا من نتاجاته ، كانعكاس للامتناهي . لذلك تعتبر قوة الفن أكثر فعالية من قوة الفلسفة إلى حد ينيط معه شيلينغ بالفن مهمة إكمال المقصد ذاته للفلسفة « التي لم يعد لها سوى وظيفة تحضير أو افتراض »[1]. وتجد قوة هذه الفعالية ، الغير معترف بها في كل الفلسفات الجمالية الكلاسيكية ، ما يبررها في التفرقة التي يقيمها شيلينغ بين ثلاثة أنواع من الحدس : الحدس الفلسفي – الحدس المنتج – الحدس الجمالي . أما الحدس الفلسفي فليس سوى الحدس العقلي كنموذج لكل حدس بهذا المعنى المُوَحِدْ ، بصفة غير قابلة للانفصال ، للذات والموضوع . غير أن هذا الحدس يعاني من عيب خطير يتمثل في أن معرفته لا تكون بديهية إلا لمن ينتجها أي الفيلسوف الذي لا يمتلك من دليل يقدمه إلى الناس غير الدعوة إلى هذا النشاط . ويأتي بعد ذلك الحدس المنتج الذي يعتمل في البناء الترنسندنتالي للطبيعة . إنه ينتج خلافا للحدس العقلي الموضوعية التي يمكن إدراكها من طرف الجميع : مثل النتاجات الطبيعية المادية والمحسوسة التي لا يمكن للحواس أن تنكرها . هذه النتاجات ليست من عمل الحدس بقدر ما تتصل فيها الموضوعية والذاتية على نحو أصيل. وأخيرا يتحدث شيلينغ عن الشكل الثالث من الحدس أي الحدس الجمالي(*)، الخاص بالفن دون الفلسفة ، الذي يظهر فيه التوافق التام بين الذات والموضوع ويكشف عن المطلق . تقول م. ش. شاليول جيليه Marie-Christine Challiol Gillet متحدثة عن هذه المنزلة الأساسية التي يحتلها الحدس الجمالي في فلسفة شيلينغ : « بالتأكيد أننا قد رأينا سلفا ظهور الحدس الجمالي في نهاية وبداية الرسائل(**) حيث كان تعبيرا عن إعجاب الإنسان بالعالم

---

(1) Alexandra Roux et Miklos Vetö : Schelling et L' élan du Système de l'idéalisme Transcendantal , Edition L'harmattan , Paris , 2001. P. 56

(١) خلافا للحدسين السابقين يسمي شيلينغ الحدس الجمالي : ١ الفعل الإبداعي للفنان ٢ حدس الأثر الفني ٣ إدراك الجمال والجليل ٤ فهم الكون باعتباره متماثل أساسا مع الأثر الفني . أنظر حول ذلك المرجع الآتي:

Alexandra Roux et Miklos Vetö , Schelling et L' élan du Système de l' idéalisme Transcendantal op. cité . P . 159 .

(*) يقصد رسائل في الدوغمائية والوثوقية .

الموضوعي. غير أن هذا الحدس الجمالي قد لعب في النسق(***) دورا أساسيا جعل من الفن ، والفن وحده ، قادرا على إظهار المطلق الذي يمكن للفلسفة – فحسب – أن تحدسه عقليا »١ . لا تخفي العودة المستمرة إلى الفن ، كتجسيد للمطلق من ناحية وكقدرة على الفعل اللامتناهي من ناحية أخرى ، التوجه الرومانسي الذي لا زال يرى في الفن مركز النشاط التأملي والأداة التي يتوقف عليها وجود الفلسفة ذاتها . لهذا فلا غرابة أن يؤكد شيلينغ على تعلق مصير الفلسفة بمصيرالفن ، وعلى المنزلة الأساسية التي يمثلها هذا الأخير بالنسبة إلى الفيلسـوف . يقول شيلينغ معبرا عن هذه القيمة الأساسية التي يتمتع بها الفن في جماليته الرومانسية : « إذا كان الحدس الجمالي ليس سوى الحدس العقلي وقد أصبح موضوعيا ، فإنه من البديهي أن الفن هو الأداة الوحيدة الحقيقية والخالدة ، وفي الآن نفسه البرهان الوحيد للفلسفة ... لهذا فإن الفن بالنسبة للفيلسوف هو الشيء الأكثر علوا ، الشيء الذي يفتح له تقريبا قدس الأقداس حيث يضيء كشمعة ، في وحدة أبدية وأصيلة ، ما يوجد منفصلا في الطبيعة وفي التاريخ »[٢]. إذا كنا نقرأ في هذا المقطع تمجيداً رومانسياً حقيقيا للفن وربما تعبيراً عن « نزعة جمالية مطلقة » فإنه لا يسعنا هنا إلا أن نؤكد عبر هذه النبرات المتحمسة للفن على الهوية الرومانسية التي أصبح بموجبها الأثر الفني التجلي الأبدي الوحيد أو « المعجزة » الفريدة التي تنكشف من خلالها الحقيقة السامية التي لا تُظْهِرُ الفلسفة سوى جزءا محدوداً منها للإنسان : فبينما تحدس الفلسفة عقليا المطلق فإنها مع ذلك لا توصل إلى هذا المستوى الرفيع سوى جزءا من الإنسان أما الاختلاف الأبدي ومعجزة الفن التي تمنحه امتيازا أساسيا على الفلسفة فإنها تتمثل في كونه يحمل الإنسان في كليته إلى معرفة الأسمى إذ بواسطة التأمل والفن يتمكن الإنسان من الارتفاع إلى معرفة المطلق وإدراكه . بموجب هذه الاعتبارات كلها مارست « معجزة الفن على شيلينغ سحراً مستديما»[٣]، كما يقول

(**) يقصد نسق المثالية الترنسدنتالية .

(***) Marie-Christine Challiol Gillet : Schelling , Que Sais-Je? Paris, P.U.F.1996.p.22.

(2) F.W. J. Schelling : Textes Esthétiques, op.cité.p.p.24.25

(3) Pascal David : Schelling de L' absolu à l' histoire .op.cité.p.94.

Pascal David ، وإن كان هذا السحر قد تناقص تأثيره شيئاً فشيئاً ليصبح الفن تارة مساويا في قيمته ومضمونه للفلسفة، وتارة أخرى أقل قيمة منها . وفقاً للفرضية الأولى(أي كون الفن مساويا من حيث مضمونه لمضمون الفلسفة) ، شغل الفن بالنسبة إلى الفلسفة وظيفة ثلاثية ، فهو برهانها الحقيقي والأبدي أي شهادتها ودليلها وهو أيضا مصدرا للمعرفة وموضوعا للبحث الأمر الذي يعني أن الفلسفة جمالية بفعل برهانها و بواسطة مضمونها وشكلها من جهة ، ومن خلال نسقها وغايتها كما يذهب إلى ذلك غزافييه تيلييت X.Tilliette من جهة أخرى. يفترض هذا التحول الحاصل في ماهية الفلسفة اعتبار الجمالية ذاتها مفتاح صرح كل الفلسفة الشيلينغية خاصة في المستقبل عندما ترتد كل العلوم إلى محيط الشعر . كما يفترض التماثل التام بين مضمون الفلسفة ومضمون الفن ، ذلك أنهما قوتا المطلق : الفن بما هو التقديم الموضوعي لما تقوم الفلسفة بتفكيره ذاتيا والذي هو في ذاته " لا موضوعي ولا ذاتي . أما الفلسفة فإنها ترتكز على مبدأها الأول المتمثل في الهوية المطلقة التي تسبق انفصام الموضوعي و الذاتي في الوعي . وما دام العالم يتشكل انطلاقا منها فإن المشكل يتعلق بكيفية الوصول إلى فهم أو تمثل لهذه الهوية المطلقة المسبقة التي من ماهيتها اختفاء الهوية . إن مهمة الفلسفة تكون إذن الوصول إلى حدس عقلي لهذه الهوية فيما فوق انقسام الوعي ، أما الفن فان عليه أن يجعل هذا الحدس قابلا للتمثيل موضوعيا . يوضح شيلينغ هذه المهمة المشتركة بين الفن والفلسفة قائلا : « إن الفلسفة بأكملها تنطلق وينبغي أن تنطلق من مبدأ يكون ، كمتماثل مطلق، غير موضوعي على نحو خالص . ولكن كيف يستدعى هذا اللاموضوعي المطلق إلى الوعي ويفهم بما أن ذلك ضروري من حيث كونه شرط معقولية كل الفلسفة ؟ أن لا نقدر على تصور أو تمثله بواسطة مفاهيم ، فهذا مالا يحتاج إلى البرهنة . فلم يبقى إذن شيء سوى تمثله في حدس مباشر يبدو هو ذاته ، بدوره، غير مفهوم ومتناقض لأن موضوعه ينبغي أن يكون غير موضوعي على نحو خاص . لكن إذا وجد حدس يكون موضوعه المتماثل المطلق ، فبما هو ما ليس ذاتي ولا موضوعي في ذاته ، وإذا ما استندنا ، بالنسبة إلى هذا الحدس العقلي حتما ، على التجربة المباشرة ، فكيف يمكن لهذا الحدس أن يصبح مجددا موضوعيا أيضا :

كيف نضمن انه لا يرتكز على وهم ذاتي خالص ، إذا لم تكن موضوعية هذا الحدس معترف بها كليا من طرف كل البشر ؟ إن موضوعية هذا الحدس العقلي ، المعترف بها كليا واليقينية تماما ، هي الفن ذاته . لأن الحدس الجمالي هو بالضبط الحدس العقلي وقد اصبح موضوعيا »[1]. وهكذا فإن الفن ليس نشاطا غريبا على الفلسفة مثلما أنه ليس مجرد أداة لها . فهو المصدر والينبوع الأول للفلسفة ذاتها كما تشهد على ذلك التأملات الفلسفية المبكرة عند الإغريق التي انبثقت كلها من روائع الشعر (الأوديسة والإلياذة) وإبداع الفنانين . وبما أن الفن والفلسفة يتمتعان بنفس المضمون فإنهما يشتركان أيضا في نفس الوظيفة الأنطولوجية : ألا وهي التعبير عن المطلق الذي يسمو على الحياة الواقعية ويتجاوزها . ولكن بينما يمثل الفن المطلق وفقا لأسلوب من أساليب التعبير الفني التي تجد نموذجها في الحدس الجمالي للمطلق ، فإن الفلسفة[*] تحدس عقليا هذا المطلق .

إن تماثل مضمون الفلسفة مع مضمون الفن واشتراكهما في وظيفة الكشف الأنطولوجي ذاتها يمثل مراجعة نقدية وقلبا جذريا لماهية النشاطين كما تم تصورهما في الجماليتين الكلاسيكية والنقدية. فعلى أساس هذا القلب أصبحت العلاقة بين الفن والفلسفة علاقة مصالحة ، علاقة يكون الشعر خصوصا في منزلة أسمى من منزلة الفلسفة . يتطرق شيلينغ في أحد نصوصه الفلسفية لهذه العلاقة فيقول : حيثما يختفي التضاد بين الظواهر في الإطلاقية الخالصة فإن العلاقة ذاتها تؤكد حقوقها وتعود إلى الاقتدار النهائي : « هذه العلاقة هي علاقة الفلسفة بالفن »[2].قد يبدو أحيانا أن هذه العلاقة ، بما هي إقصاء لكل تناقض بينهما ، هي ضرورة يمليها عجز الفلسفة أو حاجتها إلى التوسع كما يتجلى ذلك في نزعتي شيلينغ إلى البحث خارج الفلسفة ، في الفن والدين ، عما يسمح للفلسفة بالحصول على دلالة جديدة إلا أن الأمر ليس كذلك ، لأن علاقة الفلسفة بالفن تحيل إلى التكامل أكثر مما تحيل إلى

---

(1) F.W. J. Schelling : Textes Esthétiques, op. cité. p.24.

(*) يذكر شيلينغ اختلافا آخر بين الفن والفلسفة متمثلا في أن الإنتاج في الفن يتجه نحو الخارج بينما يتجه الإنتاج في الفلسفة نحو الوعي .

(2) Schelling : Textes Esthétiques, op. cité .p.40.

التجاوز le dépassement كما هو الحال على سبيل المثال مع هيغل . فقد وضع هيغل الفن ، في نسقه ، مباشرة قبل الدين والفلسفة معتقدا أنه يتحدد ، من حيث وظيفته الأنطولوجية ودوره الثقافي والتاريخي ، بما هو إظهار للمطلق أي مجرد تقديم له في شكل حسي . وبما أن الروح لا يكون في الفن أكثر قربا من ذاته فإن هذا الاقتراب يجد تحققه في الفكر الواعي تماما بذاته والذي لا يحتاج إلى الاستعانة بأية دعامة أخرى . من هنا يقدم هيغل الفلسفة كحضور ذاتي للذات موضحا المشكل الأساسي لمعنى الفلسفة بما هو النفاذ إلى هذا الحضور التام . وبعد أن أصبح الفن قاصراً عن إظهار حقيقة هذا الحضور الكلي فإن أية فلسفة لا تسمح بإدراكه تفقد قيمتها ومشروعيتها .

يقدم شيلينغ قراءة مخالفة لهذه الرؤية الهيغلية معتقدا أن الفن مكمل وسند للفلسفة في مهمتها الجديدة المشتركة، أي المهمة الثقافية العليا المتمثلة في تحالفهما من أجل خلق ميثولوجيا العقل بما هي الدين الشعري الذي يتوقف عليه تأسيس وتثقيف الإنسانية الجديدة . غير أن اعتبار الفن الأداة(*) الفعلية والوحيدة للفلسفة وفي نفس الوقت وثيقتها العليا التي لا يمكن استبدالها يقتضي هو الآخر معرفة ما إذا كان ينبغي على الفلسفة أن تترك مكانها للفن وأن تقصي ذاتها كفلسفة ؟ . قد يكون هذا الاحتمال وارداً منذ اللحظة التي يكون بإمكاننا ، كما يقول شيلينغ : « أن نتوقع من الفلسفة ، مثلما ولدت وتغذت من الشعر ، منذ بداية العلم ، وكذلك كل العلوم التي قادتها إلى الكمال ، أن ترتد بعد اكتمالها .. إلى المحيط الكلي للشعر الذي قد انبثقت عنه »(1). إن إقصاء الفلسفة بواسطة الشعر يستند هنا على فهمه المُتميِّز للشعر ومكانته السامية في نسقه الفلسفي وفلسفته الفنية . فالشعر بالنسبة له هو

(*) مثل فكرة الفن كأداة للفلسفة تجاوزا للنزاع القديم (أفلاطون) بين الشعر والفلسفة ، واستمراراً ولكن في صورة مقلوبة ، لمنظور الرومانسيين الأوائل (شليفل) . ففي الوقت الذي يجعل هذا الأخير من الفلسفة أداة (Organon) الشعر يقلب شيلينغ معادلته ليجعل من الفن الأداة الوحيدة الخالدة للفلسفة مثلما هو وثيقتها العليا . وكأن مصالحة : الشعر والفلسفة التي ابتدأت مع الرومانسيين الأوائل قد تحققت في صورتها الكاملة مع جمالية شيلينغ .

(1) ibid. p.28.

بصفة أساسية قوة مبدعة وابتكاراً في ذاته ولذاته ، إنه مظهرا تأسيسا وتكوينيا للفن الذي تتجلى ماهيته الكلية عندها ، أي طبقا لهذا التعريف الأخير ، بناء على تكامل نشاطين متعارضين : ما نسميه عادة « الفن L art » وهو النشاط الواعي أي ما تتم ممارسته في الفن بحرية وتأمل و ما يمكن أن يعرف أو يحصل عليه بواسطة التقليد والممارسة الشخصية . غير أن هذا المظهر ليس إلا جزءا من الفن بمعنى الفنون الجميلة ، أما الجزء الآخر فإنه يتأسس « على ما لا يمكن تعليمه ولا اكتسابه بواسطة الممارسة أو أية صفة أخرى ، لأنه لا يمكن أن يكون سوى هبة فطرية ناتجة عن حظوة مجانية للطبيعة ، ويشكل ما يمكن أن نسميه ، باختصار ، الشعر في الفن»[1]. يصر شيلينغ على التكامل الضروري بين هذين المظهرين الفنيين رافضا أي تأويل يجعل من العبقري تأمليا أكثر من كونه فنانا . لا يخفى هنا ما لهذا الرفض من إحياء لأطروحة كانط حول الفن إلى حد يبدو معه شيلينغ هنا وريثا شرعيا لكانط ، فكلاهما يعتقد أن العمل الفني هو في الواقع عمل العبقري ، وأن الإنتاج يتميز دائما بمبدعه ، غير أن هذا المبدع ينبغي أن يكون من وجهة نظر شيلينغ تجسيدا لقوة تتجاوزه وتظل بالنسبة له ذاتية لا واعية إلى أن تتحقق وتتموضع في العمل الفني المكتمل . هذه القوة ، التي تتطابق مع الشعر في نظره ، تعتمل في الطبيعة بأكملها ولكنها تصل ، وهنا يكمن الاختلاف مع كانط ، فقط في العمل الفني إلى التموضع المطلوب بالضبط من حيث كونها متحدة مع النشاط الواعي . تتميز مقاربة شيلينغ للشعر بفكرة أساسية أخرى ، مفادها أن الشعر ، كفن للغة ، هو إبداع ينتج مادة كل فن : الأفكار . وعلى العكس من الفنون التشكيلية التي تقتصر على إظهار المطلق واقعيا وليس مثاليا ، يُظهر الشعر فعل المعرفة المطلقة كفعل لمعرفة مباشرة للمطلق ، لهذا يحتفظ الشعر بامتياز كونه إبداعاً يتجلى فيه فعل الإنتاج ذاته . ومن حيث كونه تعبير عن معرفة المطلق وإبداع للأفكار ، ومن هنا مبدأ كل فن ، فإنه يتيح إمكانية الحديث عن بناء الميثولوجيا : الموضوع الأساسي للرومانسيين ،

(1) Marie-Christine Challiol Gillet : Poésie et Mysticisme dans la dernière Philosophie de Schelling :in Les Etudes Philosophiques .№ 4.1992.p.523.

المغيب في الفلسفة اليونانية القديمة بفعل الأنطولوجيا ، وفي العصر الوسيط بفعل الثيولوجيا ، وفي فترة الحداثة الفلسفية وما بعدها بفعل الحضور المكثف لميتافيزيقا الذاتية التي عملت الفلسفة الرومانسية وخاصة في صورتها النتشوية والهيدغيرية على الخروج من أفقها . إن اعتبار الشعر قوة مبدعة إلى جانب الميثولوجيا يتضمن منظورا فلسفيا وجماليا لا نجد له أثرا في البراديغم النقدي ، وفي كل النظريات الجمالية الكلاسيكية : هذا المنظور يمكن التعبير عنه في الصيغة الآتية :« أن الفلسفة ذاتها لا يمكن فهمها إلا بالنظر إليها »[1]. على أساس هذه الصيغة الجديدة يبيِّن شيلينغ أن العبارة الوسيطة لعودة العلم ومن ثم الفلسفة إلى الشعر ، من حيث كون الفلسفة ولدت من الشعر وتجد اكتمالها البعدي في محيطه الكوني ، قد وُجِدَتْ سلفا في الميثولوجيا قبل أن يحدث انفصالهما الذي يبدو الآن ، بحسبه ، غير قابل للاحتواء بدون المصالحة الضرورية بين الفلسفة والفن وبالتالي الميثولوجيا منظورا إليها كعنصر مكمل للمفهوم العام للفن في جمالية شيلينغ . بقد رما تمثل دعوة الفلسفة ومعها كل الفنون والعلوم إلى العودة إلى رحاب عالم الشعر ، حيث منبع صدورها وتكوينها ، قطيعة مع فلسفات الفن الكلاسيكية ، بقدرما هي دعوة متقدمة على الفن الرومانسي الذي « تلخص مقصده » الأساسي ، ودعوة رومانسية تنبئية وتوفيقية تستحضر الوظيفة المستقبلية التي أوكلها الرومانسيون إلى الفن سواء باعتباره تجاوزا للفلسفة وبديلا عنها (نتشه وهيغل وشيلينغ في مرحلة شبا بهما حيث كانا يشتركان في التصور الرومانسي القائل بتجاوز الفلسفة بواسطة الفن) ، أو باعتباره أداة ترشدها وتتكامل معها لحل مشكل وجود العالم .

بموجب هذه الدعوة يصبح الفيلسوف مطالب بأن يمتلك من القوة الجمالية بقدر ما يمتلك الشاعر ، مثلما تتحدد هوية الشعر ليصبح في النهاية ما كان عليه في الابتداء : « مُثَقِّفْ الإنسانية »[2]. ويتحدث شيلينغ من هذا المنطلق الأخيرعن

---

(1) ibid. p.525.

(2) Schelling : Textes Esthétiques, op.cité.p.10.

نلاحظ هنا ا ستمرار وقوع شيلينغ تحت تأثير الأفكار التوجيهية لرواد الحركة الرومانسية : فعبارة الشعر المثقِّف للإنسانية Poésie institutrice de L' humanité هي فكرة أساسية من أفكار الشاعر الألماني هولدرلين الذي تأثر به معظم فلاسفة الجماليات الرومانسية وخاصة هيدغر .

صيرورة للفلسفة مخالفة تماما لتلك التي تصور من خلالها هيغل علاقة الفلسفة بباقي العلوم . فالمتأمل لجمالية هيغل يجد أن فكرة تطور تاريخي للفن تشكل قلبا لموقف شيلينغ إذ بينما خلص هيغل ضرورة إلى إعلان موت الفن لكي يكون الدين ثم الفلسفة ، فإن مصير هذه الأخيرة قد أصبح ، بالنسبة إلى شيلينغ ، ملازما لمصير الشعر ، وإذا كانت قد انفصلت عنه فإنها مجبرة الآن على العودة إليه في شكل ميثولوجيا جديدة .

إن عودة الفلسفة في شكل ميثولوجيا جديدة لا تعد مطلبا فلسفيا ضروريا بقدر ما تعتبر تأكيدا على السمة الرومانسية لجمالية شيلينغ ، و لهذا نجده يؤكد في نصوصه الجمالية على ضرورة تحقيق هذه الميثولوجيا التي بفضلها سيتمكن العصر الحديث من المصالحة مع ذاته . يقول شيلينغ معبرا عن هذه الفكرة التي يمكن اعتبارها سبقا رومانسيا تميزت به جماليته على مستوى البراديغم الجمالي الرومانسي : « سأثير في المقام الأول فكرة لم تخطر على عقل أحد ، أو على الأقل ليس بمعرفتي ، لا بد لنا من ميثولوجيا جديدة ، ولكن ميثولوجيا فلسفية تكون في خدمة الأفكار ، تكون ميثولوجيا للعقل .. ينبغي أن تصبح الميثولوجيا فلسفية لكي يصبح الشعب حكيما ، والفلسفة ميثولوجية لكي يصبح الفلاسفة حساسون »[1] ، عندها فقط ستتحقق وحدة أبدية بين البشر وتسود الحرية والمساواة الكلية للأرواح ، لأن «روحا عظيما »[*]، مبعوثا من السماء ، سيؤسس ، كما يقول شيلينغ ، هذه الميثولوجيا الجديدة أو بالأحرى هذا الدين الجديد: عمل الإنسانية النهائي وعملها الأكثر عظمة على الإطلاق . إن إعادة تأهيل الميثولوجيا من طرف شيلينغ والرومانسيين ، الذين ينتظرون منها أن تعلن لهم عن معنى وجودهم الخاص ، ودعوتهم إلى تكريس سلطتها السامية اللامعروفة حتى الآن ، تقود إلى تشكيل أسطورة جديدة أي أسطورة الميثولوجيا أو كما يقول شيلينغ ذاته: قيام ميثولوجيا جديدة للعقل ، تساهم

---

(1) Ibid;p.11.

(*) الروح العظيم = Esprit Supérieur ، الدين الجديد = Nouvelle Religion : كلها شعارات نجدها لدى رواد الحركة الرومانسية مثل الاخوة شليغل ونوفاليس . وعندما يعلن شيلينغ أيضا عن هذا الدين الجديد عام ١٨٠٢ م ، فهذا يعني أن انتمائه إلى الرومانسية يجد ما يبرره دائماً في نصوصه الفلسفية والجمالية .

من خلالها الفلسفة والفن في الدين الجديد الذي يحتاج إليه العالم الحديث . إن الميثولوجيا ، التي يتحدث عنها شيلينغ ، ليست فحسب مادة الفن(**) وإنما أيضا دعامة الآثار الفنية ، ومن حيث كونها الأثر الفن المستقبلي أو الأثر الفني الكامل الذي يمكن لروح العالم الحديث أن يستريح بفضله ويتعرف بواسطته على ذاته ، فإنها لا تعبر عن نزعة(*) متجذرة في الرومانسية بجناحيها الأدبي والفلسفي بل تجعل كذلك من شيلينغ فيلسوف الرومانسية الذي يستحق ، كما يقول باسكال دافيد PascaL David « أن يُحيَاً كفنان وسط الفلاسفة »(1)، ذلك أن كل الفنون من الموسيقى وإلى الشعر ليست ، بالنسبة له ، سوى الاسم الآخر للإبداع الفني عموما.

إن الاعتراف بالهوية الرومانسية لشيلينغ يسمح أيضا بتحديد فلسفته على أنها فلسفة شعرية أكثر من كونها علمية . فمثلما أنه ينتهي في نسق المثالية الترنسندنتالية إلى إعلان سموَّ الفن على الفلسفة ، فإن نزعته الرومانسية قد د فعته كغيره من الفلاسفة الرومانسيين ، خاصة نتشه وهيدغر ، إلى تبني تصور يظهر اختلاف الفن عن العلم وسموه عليه ، ذلك الاختلاف الذي يبدو جليا من خلال التعارض الذي يقيمه بين العبقرية في مجال العلم والفن . فبحسبه لا توجد العبقرية في مجال العلم ، لأن المهمة العلمية لا يمكن حلها عبقريا نظرا لكونها قابلة للحل بصفة علمية. أما

(**) يقصد شيلنغ بعبارة «الفن » كلا عضويا وضروريا تجد فيه الميثولوجيا والفن وحدتهما . وبما أن الفن كما يحدده « يقيم علاقة حميمة مع الميثولوجيا » فإن المفهوم الشائع للأثر الفني لا يستجيب لما يقصده شيلينغ بهذا الاسم . من هنا فإن جماليته ستوسع من دائرة الفن لتشمل الميثولوجيا بحيث لايمكن تحديد أحد المفهومين دون أن يحيل إلى الآخر . هذه الخصوصية المميزة لجمالية شيلينغ ستعبر، داخل النموذج الجمالي الرومانسي ، عن قلب حقيقي لطبيعة العلاقة التي كان يقيمها النموذج الجمالي الكلاسيكي بين الحقيقة كقيمة أساسية ومؤسسة ، والفن كنشاط متدني على المستويين الأنطولوجي والمعرفي .

أنظر حول ذلك :

Pascal David :Le Vocabulaire de Schelling, Edition Ellipses Marketing , 2001 .p14.

(*) تعتبر نزعة إعادة الاعتبار للأسطورة بصفتها أساسا لخطاب مضاد للعلم والفلسفة من السمات الأساسية للرومانسية الأدبية والفلسفية.

(1) Pascal David : Schelling de L'absolu à L'histoire.op.citép.96.

إبداعات الفن فإنها تكون ممكنة بفضل العبقري ذاته الذي تعمل إبداعاته الفنية عل تخفيض تناقضات لا متناهية يعجز العلم عن حلها. هذا العجز المحايث للعلم يجعل منه أقل قيمة ومنزلة من الفن ، كما يجعل من حقيقة موضوعه أسمى من تلك التي يعبر عنها العلم ، لذلك يقوم الفنان بأفعال حرة ومتبصرة لا يتسنى للعالم القيام بها . ونتيجة لذلك تكون خصوصية آثاره الفنية إنجازا لغايات تتجاوز مقاصده ، وتمثيلا « لموضوع يحمل الأبدية »[1]. يختلف الفن كذلك عن العلم من حيث كون هذا الأخير يربط الظواهر بواسطة علاقات رياضية إلا أنه لا يجعل في متناول الإنسان الحقيقة السامية التي قد تكشف عنها الفلسفة أو الفن . وبينما تتصف المعرفة العلمية للطبيعة بالسطحية وبعدم القدرة على الكشاف الكلي لماهيتها، يتحدد الحدس الفني بوصفه إظهارا كما يقول Roger Verneaux : «لماهية الأشياء»[2]. وقد شكل هذا القصور المميِّز للعلم ، أي عجزه عن إظهار حقيقة الوجود وماهيات الأشياء ، ذريعة للنقد اللاذع الذي وجهه شيلينغ للعلم والعلماء ، وهو نقد لا يقل حدة عن تلك الانتقادات التي قد نجدها لدى هيدغر أو نتشه . فقد توجه شيلينغ بالنقد إلى علماء مثل نيوتن وفرنسيس بيكون . الأول لاعتقاده تأسيس فلسفة للطبيعة على مبادئ رياضية ، والثاني لاعتزاله الفلسفة لصالح العلم . وبما أن كلاهما قد أخطأ المنهج المباشر لاكتشاف حقيقة المطلق ، المتجلية فقط عبر الفن أو الفلسفة ، فإنه بإمكاننا ، كما يقول شيلينغ ، أن نعتبر الفن نموذجا للعلم وأن ننتظر بالتالي من « العلم أن يلتحق بالفن أينما يوجد »[3]. وبما أن الفن يتميز على العلم بإمكانية الكشف عن ماهية الأشياء ، وعلى الفلسفة لأنه يحقق موضوعيا حدسها العقلي فلا بد من الاعتراف كذلك بسموه على هذين النشاطين.

---

(1) Hegel : La Différence entre les Systèmes Philosophiques de Fichte et de Schelling.op.cité.p.45.

(2) Roger Verneaux , Histoire de la Philosophie Moderne, Editions Beauchesme et Ses Fils. Paris ,

1963, p.186.

(3) Schelling: Textes Esthétiques .op. cité. p.22.

ويمكن أن نتساءل في هذا الإطار عما إذا كانت هذه التحديدات المتصلة بعلاقات الفن مع الفلسفة والعلم نهائية ، أم أنها مجرد مواقف ظرفية وهامشية في فلسفة شيلينغ الجمالية.عندما نحتكم إلى نصوص شيلينغ وحدها فإننا نجد فيها تبريرا لذلك التأرجح بين هذا الموقف أو ذاك والذي رأى فيه فرانسوا شتالي François Châtelet خاصية مُميِّزة لفلسفة شيلينغ في كليتها . فقد ذهب هذا المفكرالفرنسي إلى أن شيلينغ قد قضى وقته في تغيير آرائه حول كل الأشياء ، ولم تتطور أفكاره فحسب وإنما كانت أيضا المشكلات التي يطرحها في تغير مستمر ، ولهذا : « فلا مذهب آخر ، حتى مذهب أفلاطون ، يبدو أكثر ديناميكية أو أكثر صعوبة على الفهم من مذهبه »[1]. من هنا يمكننا القول أن سموّ الفن على العلوم واعتباره للحدسين الجمالي والعقلي سبيلا لتجلي الحقيقة ليست سوى أحكاما نسبية تصلح كمادة للتأويل والتقييم دون أن تشكل أساسا صلبا لأطروحات فلسفية وجمالية نهائية في فلسفة شيلينغ . و ينطبق هذا المنظور على طبيعة العلاقة التي أقامها بين الفلسفة والفن . فلئن تنبأ بإرتداد الفلسفة، ومعها كل العلوم الأخرى ، إلى "محيط الشعر " ، الذي انبثقت عنه أصلا ، فلا بدّ لنا مع ذلك من أن نقلل من أهمية هذه التصورات المُمجِّدة للفن والمشهورة في نهاية النسق . لأن الفلسفة ، التي ينتظر منها شيلينغ أن تمتص الفن وليس العكس ، موعودة أيضا لديه بمستقبل جميل .

ففي أحد تساؤلاته حول مدى قدرة الفيلسوف على التعمق « في ماهية الفن »[2] وإظهار حقيقته يجيب شيلينغ أن الفلسفة وحدها قادرة على إدراك تلك الماهية ، والسبب في ذلك ، كما يرى ، هو أن أيّ فكر لا يمكنه أن يستشرف علميا الفن في باطنيته بكثير من التعمق غير الفلسفة ، ولأن الفيلسوف يمكن أن يدرك بوضوح أكثر ، من إدراك الفنان ذاته ، ماهية الفن. ثم إن شرح الدلالات اللامتناهية للأثر ، علما أننا لا نستطيع القول إذا كان هذا اللاتناهي يوجد في الفنان ذاته أم أنه على العكس يوجد فقط في الأثر الفني ، غير متاح إلا للفيلسوف وحده مما يسمح ،

(1) François Châtelet :La Philosophie et L' histoire de 1780 à 1880.op.cité.p.p.100-101.

(2) Schelling : Textes Esthétiques, op. cité. p.40.

قياسا على ذلك ، للمترجم بادراك المعنى اللامتناهي المحايث لكل أثر ، واحتماليا الفنان ذاته عندما يصبح مترجم خارجي لنتاجه الخاص .

وعلى الرغم من أن تفوق الفلسفة له قيمة فحسب بالنسبة إلى الفن كظاهرة عامة وكماهية ، ولكن ليس بالنسبة إلى الأثر الفردي ، فإن الفيلسوف يحافظ هنا على تميُّزه من حيث امتلاكه للانعكاس الفكروي السامي لما هو فعلي لدى الفنان. من الصعب أن لا نرى في هذا التمشي تراجعا فعليا : فنحن بعيدين هنا من المحيط اللامتناهي للشعر الذي ينبغي على الفلسفة أن ترتمي فيه . الفلسفة هي التي تُعَلِمُ الآن رؤية الأعمال الفنية ، في بعدها الفعلي ، كانعكاس للمطلق ، إنها تعلم كيف تصبح الأعمال الفنية موضوعا لرؤية الحدس العقلي . لقد أصبح الفن بحاجة إلى التأمل لكي يقول مالم يستطع قوله أو إظهاره ، ومن حيث هو كذلك تكون حقيقته الأمبيريقية أدنى مرتبة ، أكسيولوجيا وأنطولوجيا ومعرفيا ، من حقيقة الفلسفة ، بما هي نشاط غير مشروط ولا غاية له خارج ذاته ، ذلك أن الحقيقة التي ينبغي على الفيلسوف معرفتها وإظهارها هي من نظام سامٍ وتتشابه مع الحقيقة المطلقة للأفكار . فلا ينتج عن هذا التمشي فحسب أن الفن يمثل موضوعا للمعرفة الفلسفية ، بل لا يمكن أن نعرف أيضا أي شيءٍ عنه بصفة مطلقة خارج الفلسفة ولا بطريقة أخرى إلا بواسطتها . إن الفنان الذي يوجد لديه موضوعيا المبدأ المنعكس ، الذاتي لدى الفيلسوف ، لا يستطيع الوعي به من حيث كونه فنان وهو بهذا المعنى يكون مدفوعا بهذا المبدأ الذي لا يمتلكه هو ذاته بل يتعلق به دائما بصفة موضوعية ذلك أن الذاتي يدمج دائما لديه الموضوعي مثلما أن الموضوعي يُستعادُ دائما لدى الفيلسوف في الذاتي .

ونستنتج من خلال هذه المقارنة بين الفيلسوف والفنان أن الأول وحده قادرا على فهم الفن بصفة مطلقة ، لأنه الإنسان الأكثر قابلية على إظهار ما يتضمنه الفن من أمور غامضة ، مثلما هو قادر على أن يتعرف فيه على المطلق . وإذا كان الفيلسوف يتراجع ، في خلاصة المثالية الترنسندنتالية ، أمام الفنان العبقري فإن هذا التراجع لا يمكن أن يعتبر نهائيا في فلسفة شيلينغ الجمالية لأن الأدوار تنقلب أحيانا في جمالية

شيلينغ ليصبح الفيلسوف من يدرك بوضوح ماهية الفن متعمقا في باطنيته نظرا لمعرفته بما هو الفن ، ونظرا لامتلاكه الانعكاس الفكري الأسمى للواقع الذي يجد تعبيره في الفن . وعلى الرغم من أن الفنان العبقري يحافظ على استقلاليته ، مثل الفيلسوف ، في تلك الجمالية فإن هذا الأخير يبدو أحيانا متمتعا بإدراك أسمى من ذلك الموجود لدى الفنان . وهذا ما يدل على أن الفلسفة وحدها تسمح لنا باعتبار الفن في علاقته مع المطلق كما يمكن لها وحدها أن تتابع الفن حتى مصادره السرية إذ « بموجب تطابقها الداخلي مع الفن تبقى دائما وضرورةً علم ، أي مثالية ، بينما يظل الفن دائما وضرورةً فن ، أي فعلي »[1]. لا يخفى هنا كيف أن موقف شيلينغ الجمالي يبدو في تراجع باتجاه موقف هيغل في نفس الوقت الذي يستبق موضوع عقلنة الفن عندما يذهب إلى أن بإمكان الفلسفة وحدها أن تفتح مجددا للتأمل مصادر الفن التي نضب معظمها فيما يتعلق بالإنتاج الفني.

وباعتبارها كذلك فإنها ليست الوسيلة الوحيدة للوصول إلى علم حقيقي للفن بقدر ما هي تعبير في الأفكار عما يحد سه المعنى الفني الحقيقي في التصور والذي بواسطته يتحدد الحكم الأصيل .

هذا التردد بين فكرة كون الفلسفة بحاجة إلى الفن والفكرة المخالفة تماما يتيح إمكانات متعددة لتأويل العلاقات المحتملة بين الفلسفة والفن . فتارة تحيل الفلسفة إلى الفن وكأنه طورا أعلى منها لتجعل من الفنان المصدر الذي يمد الفيلسوف بالمرآة السحرية والرمزية لعلمه ، وتارة ترى في الفن قصورا يستدعي من الفيلسوف التساؤل : إلى أي حد يمكن أن تصبح الرؤية العلمية الصارمة للفن ضرورية لتكوين الحدس العقلي للأعمال الفنية وبلورة الحكم حولها.

فلماذا هذا التردد في حسم طبيعة العلاقة بين الفلسفة والفن ، وهل يعبر عن عدم التزام جاد ونهائي بالتوجه الأساسي الرومانسي الذي يرى في الفن مجال الانكشاف المثالي للحقيقة ومركز التأمل الفلسفي ؟ . يفسر Dieter Lähing هذا التردد ، أو

(1) ibid. p.41.

هذه الهيمنة العابرة للفن في فلسفة شيلينغ ، من خلال تقريبه لها من الأطروحة الهيغلية حول نهاية الفن. وخلافا لهذا الرأي يذهب X.Tilliètte إلى أنه من غير المحتمل أن يكون شيلينغ قد تبنى حرفيا أطروحة موت الفن ، أو أن يكون الانحطاط المفترض للفن الحديث قد حال بشكل خاص دون تمسكه بالفن في المستوى الأسمى . صحيح أن شيلينغ يهتم بالفن أكثر من اهتمامه بالأثر الفني تماما مثلما يهتم بما يسميه « الفـن في الفن »[1] أو « الإلهي في الفن » أكثر من اهتمامه بالفن ذاته ، إلا أنه يظل ، مع ذلك ، بالنسبة له أداة الفلسفة وبرهانها الأكيد الذي ستجد ذاتها مجبرة يوما ما على العودة إليه لتتحالف معه بهدف إرساء ميثولوجيا جديدة للعقل يمكن بفضلها أن يتصالح الإنسان الحديث مع الواقـع والتاريـخ ومع الطبيعة أي باختصار ميثولوجيا تبدع الحياة بإرجاعها إلى نقطة بدايتها حيث لم تكن كل أفعال الحياة المشتركة سوى فروعا متنوعة لأثر فني كوني واحد . وبهذا المعنى لا يكون شيلينغ مجرد فيلسوف رومانسي جعل من الفن منطلقا لإدراك الحقيقة وتحديد مجال انكشافها بقدر ما يكون هذا الفيلسوف الذي لعب دورا هاما في تاريخ الأفكار . لقد كان لنزعته الرومانسية ومثاليته المتعالية دورا أساسيا في تحديد وبلورة العديد من المواقف الفلسفية والجمالية المتعلق بمسألة الفن والجمال وخاصة على مستوى نظريات الجماليات الرومانسية ، وهذا ما جعل كما يـرى R.Verneaux من فلسفته الجمالية ونسقة الفلسفي عموما المصدر الذي خرج منه النسـق الهيغلـي : « فهيغل يستعير كل أفكاره الرئيسية من شيلينغ : الديالكيك كحركة للطبيعـة والفكر، تطور المطلق وتمظهره التاريخي في العالم، علاقات الفن مع الدين والفلسفة، تقديس الإنسـان بواسطة جهـد العقـل »[2].

ومثلما كرست جمالية شيلينغ استقلاليتها عن المنظورات الأنطولوجية والدينية للجماليات الكلاسيكية ، محدثة بذلك حضورا ملحوظا على مستوى فلسفات الفن الحديثة والمعاصرة ، واصلت الفلسفة الشوبنهورية مقاربتها لمفهومي الفن والجمال

---

(1) Pascal David : le Vocabulaire de Schelling .op.cité..p14.

(1) Roger Verneau : Histoire de la Philosophie Moderne, Edition Blauchesne et ses fils.1963. p.189.

ضمن منظور الرومانسية الفلسفية. فشوبنهور ينتمي، على غرار نتشه ، إلى هذا الصنف من الفلاسفة الذي يرى في الفن إحدى قمم النشاط الإنساني وقدرة تحرر الإنسان وتعظّمه . وهو لا يلتحق ، في هذا السياق ، بفيلسوف رومانسي مثل شيلينغ أو بناقد للرومانسية مثل هيغل ، بل ينضم أيضاً إلى كلاسيكيين كبار مثل غوته وخاصة شيللر Schiller الذي يجد الوجود الإنساني ، بالنسبة له ، كماله في الفن .

إن شوبنهور لم يمنح الفن مكانة متميزة في نسقه فحسب بل يعترف له كذلك بنبل خاص ، ويُولِي الإنتاج الفني اهتماماً أساسياً نجد أثره في العديد من نصوص فلسفته الجمالية . وبغض النظر عن تأثره بفلسفة أفلاطون أو استئنافه للإرث الكانطي فإنه يتحدد قبل كل شيء باعتباره « فيلسوف الرومانسية »[1] التي اطلع في شبابه على بعض أعمال راودها الأساسيون مثل نوفاليس وهولدرلين وشليغل ، مثلما شارك فلاسفتها في العديد من اهتماماتهم وتصوراتهم الفلسفية حول الفن والحياة والعدم والوجود. وانطلاقا من اعتقاده في كل المعطيات الرومانسية السابقة، وبحكم الطابع الجمالي والرومانسي لفلسفته ، فإن تأملاته الفلسفية حول الفن والجمال قد شكلت تعبيراً نموذجيا عن الجهد الفلسفي والجمالي الذي تقدم به فلاسفة الجماليات الرومانسية في سبيل إرساء تعريف محدد ومُتميِّزللمفهومين ، هذا طبعا على الرغم من الاختلافات البسيطة أحياناً والعميقة أحياناً أخرى بين هذا الفيلسوف الرومانسي أو ذاك [2].

غير أن ما يجمع شوبنهور مع كل هؤلاء الفلاسفة هو إعلائه من قيمة الفن باعتباره الظاهرة الأقرب إلى ماهية الإرادة والانكشاف الكامل لحقيقة الوجود . هذه الكرامة العليا للفن وهذه القدرة الوحيدة على تمثيل الأساسي والنهائي نجدها أيضاً لدى شيلينغ ونتشه . فالأول اعتبر الفن تجليا لحقيقة المطلق والثاني وجد فيه الرمز الشفاف للفعالية الخلاقة لإرادة القوة ، أما شوبنهور فقد جعل منه معرفة

---

(1) Ēdouard Sans : Schopenhauer. Que Sais- Je? Presses Universitaires de France.1993..p.102.

(٢) أنظر حول ذلك : توفيق الشريف . اقتفاء اثر العبقرية عند غوته ، أعمال ندوة تونس حول غوته آخر عبقرية عالمية ، تونس ١١-١١-١٩٩٩ ، ص١٦.

مباشرة للمثل بما هي تموضعات مباشرة للإرادة التي اعتبارها « الحقيقة الأولى »[1] التي يشكل الفن « مهدىء لها »[2] . فداخل ثنائية نسقه[*]، حيث يَظْهَرْ العالم أي كلية الواقع ، إما كتمثل بالنسبة للذات العارفة وإما كإرادة أساسية ، يصبح الفن التقديم الموضوعي الأقرب إلى الإنسان من ماهية العالم كإرادة .

وعلى ضوء هذه الثنائية الأساسية في فلسفة شوبنهور لا يتحدد الفن بصفته ما يسمح في ظواهري المعرفة بالإفلات من إكراه مبدأ العقل ، بل يكون أيضاً إظهاراً لماهية الإرادة الأصلية المُتَموْضِعةُ ، كأساس للعالم ، إما بواسطة المثل ، بما هي النماذج الأبدية التي لا يشكل الأفراد الموجودين سوى تمظهراتها المادية الفانية ، والتي تتمثل رسالة الفنون في إجلائها ، وإما بصفة مباشرة في الموسيقى . ويمكن أن نتساءل هنا عما إذا كان تصور شوبنهور للفن يتحدد انطلاقا من ميتافيزيقا الإرادة التي تشكل « قلب فلسفته بأكملها »[3] كما يقول Rudolf Malter. من وجهة نظر ما هو أساسي فإن هذا المفهوم يشكل المرجعية الأساسية التي تحوم حولها جمالية شوبنهور وتصوره الرومانسي للفن . ولا تتأسس هذه المرجعية على الارتباط الحميم بين رؤيته الفلسفية للفن وهذا المفهوم بل تنبع أيضا من طبيعة فلسفته ذاتها التي هي في جوهرها فلسفة للإرادة تماما مثلما يمكن القول أن فلسفة شيلينغ مثلا تتحدد كفلسفة للمطلق. لقد ظهرت فكرة الإرادة مع بعض المفكرين الهنود وفي الفكر المسيحي، و في الحدوس الأساسية للرومانسية إلا أن «فيلسوف فرانكفورت» قد كان أول من أولى اهتماما ملحوظاً لهذه الفكرة التي تفسر في نظره لغز العالم والحقيقة الوجودية في كليتها. وبعيداً من أن تكون مفهوماً مجرداً مثل مفاهيم المطلق، اللامتناهي أو المثال فإنها تشكل أساس العالم واللب الجوهري لكل الواقع:

---

(1) Schopenhauer : Le Monde Comme Volonté et Comme Représentation Traduit en Français Par A . Burdeau , Presses Universitaires de France. 1966.P. P 341-372.

(2) Ibid -p.341.

*هذه الثنائية يستوحيها شوبنهور على ضوء التقسيم الكانطي بين الظاهرة والشيء في ذاته.

(3) Rudolf Malter: Le Transcendantalisme de Schopenhauer , in :Les Etudes Philosophiques №2 1999 p 155.

« إن الإرادة كرغبة عميا لا تقاوم ، وكما نراها أيضا تتجلى في العالم الخاص .. تتوصل إلى معرفة ما تريد وإلى معرفة هذا الذي تريد ، إنها هذا العالم ذاته والحياة كما تتحقق بالضبط هنا . لهذا السبب سمينا هذا العالم المرئي مرآة الإرادة ، النتاج الموضوعي للإرادة »[1] ومثلما أن الإرادة ، بما هي أولية وتكوينية، تكون حاضرة في كل تمظهرات الوجود فإنها تكون مرئية عبر هذه التمظهرات المعتبرة كتجليات ودرجات تنوع لا متناه لتموضعها في الظواهر . بهذا المعنى تشكل الإرادة الجوهر الحميم ونواة كل شيء خاص وعام . إنها إندفاعة عمياء وجهداً لا واعياً ، ولكونها لا تنتمي إلى نظام الظواهر فإنها لا تخضع لمبدأ العقل : « هذا القانون الشكلي لكل ما هو موضوعي »[2] .

إن الإرادة المستقلة عن المكان والزمان وعن قانون السببية هي إرادة حرة وخالدة ، كلية الحضور في الطبيعة وتتجلى في كل أشكال الوجود والموجودات . ومن حيث كونها كذلك فإنها ليست ظاهرة ولا تَمَثُّل ولا أي موضوع آخر بل هي الشيء في ذاته الذي لا يتحدد ولا يمكن أن يُسْتَنْتَجْ من مبدأ آخر . ونظرا للإكراه الذي تمارسه باستمرار على الآخرين فإن العالم لا يخلو من الصراع والألم والمعاناة مما يحرم الإرادة ذاتها من تحقيق حالة من الراحة والاستقرار . وبسبب ذلك الإكراه يتعرض الإنسان أيضا للصعوبات والعوائق التي تحول دون إشباع رغباته لتؤدي بالتالي إلى استمرار معاناته . وبما أن كل إشباع للرغبة ليس إلا نقطة بداية لرغبة جديدة فإن السعادة تظل حالة سلبية بينما تشكل المعاناة عمق الحياة .

ولئن تصور شوبنهور أن تعاسة الإنسان ترجع إلى ارتباط معاناته بماهية الحياة التي يتراوح فيها وجوده بين المعاناة والقلق والحرمان فإنه لا يستبعد وجود وسيلة فعلية تمكنه من الإفلات من مأساة ظرفه . هذه الوسيلة تجد تعبيرها ، بالنسبة إلى شوبنهور ، في الفن و على نحو خاص في عمل العبقري حيث تختفي آلام الحياة

(1) Schopenhauer . Le Monde Comme Volonté et Comme Représentation .op.cité.p.351
(2) ibid,p.365

وإكراهات الإرادة : « إن اللَّذة الجمالية والعزاء بواسطة الفن والفرح الفني الذي يمحو مشقات الحياة ، هذا الامتياز الخاص بالعبقري الذي يعوضه عن الآلام التي يعاني منها بشكل متزايد كلَّما كان وعيه أكثر تميزاً ، والذي يقويه ضد العزلة المضنية التي حُكِمَ عليه بها ضمن كثرة متغايرة ـ كل هذا يأتي من كون " ماهية الحياة " والإرادة والوجود ذاته هي ، من ناحية ، ألم مستمر ومن ناحية أخرى فإن كل هذا ، معتبراً في التمثل الخالص أو في الأعمال الفنية ، يتحرر من كل ألم ويمثل مشهداً جليلاً » .[1] من المنطلق ذاته تتحدد الوظيفة الأساسية للفن لا بوصفه مجرد تأمل أوطريق يقود إلى الخلاص وإلى الزهد في الحياة ورفضها وإنما باعتباره تأمل نزيه للعالم وعلى نحو أدق حدس للمثل التي تشكل التموضع المباشر للإرادة. ويعتقد شوبنهور أن لهذا النمط من التأمل أثر مزدوج : فمن جهة ، إن ما تتم معرفته لم يعد الشيء الخاص بما هو كذلك وفي علاقته مع الأشياء الأخرى طبقا لمبدأ العقل وإنما **هو الشيء ذاته ، المثال** ، الصورة الخالدة التي تتحقق في الشيء ذاته ، ومن جهة **أخرى فإن الذات العارفة** تتوقف عن كونها وعيا فرديا : لأن الوعي المفتون يضيع في الموضوع وينسى ذاته متحرراً من كل فردية ومن إرادته بحيث لا تبقى موجودة إلا كذات خالصة وكعين وحيدة للعالم . ومهما كان الموضوع مجرد تمثل فإن الأمر يتم كما لو أنه يوجد دون أيِّ شخص يتصوره ، لأن الإنسان الذي يتصوره يمتلئ كليا بحدسه مما يؤدي إلى تلاحم الذات والموضوع وتجاوز حالة التناقض والصراع التي يعيشها الإنسان في علاقته مع ذاته ومع الموجودات الأخرى .

يقول شوبنهور معبراً عن هذه الخصوصية التي تجعل من الفن حلاً للتناقضات وتحريراً للذات ولمعرفتها من صلتها بمبدأ العقل وتبعيتها للإرادة : « لقد وجدنا في التأمل الجمالي عنصرين متلازمين : معرفة الموضوع المعتبر لا كشيء خاص وإنما كمثال أفلاطوني أي كصورة دائمة لكل صنف من الأشياء ، ثم وَعْيُ الذي يعرف ، لا بصفته فرداً بل بصفته ذاتا عارفة خالصة متحررة من الإرادة . ولقد أدركنا أيضا

(1) ibid,p.341

الشرط الضروري لإظهار الوحدة الدائمة لهذين العنصرين ، ألا وهو رفض المعرفة المرتبطة بمبدأ العقل باعتبارها معرفة تصلح فقط لخدمة الإرادة - { التي يمكن للتأمل الجمالي أن يشكل وسيلة ناجعة} - للتحرر الفعلي من التبعية لها »[1].

ويتقدم الفن عبر هذه الرؤية الأخيرة كوسيلة لتحرير الوعي من تبعيته لاندفاع الإرادة ، ومن المخاوف المستمرة الناتجة عنها ، إذ بواسطته تتاح للإنسان فرصة خارجية أو اندفاع داخلي ينتزعه بعيداً عن الدوامة اللامتناهية للرغبة محررا معرفته من خضوعها وخدمتها للإرادة . ولذلك فإن انتباه الوعي لا يتجه أباً نحو دوافع الرغبة بل يدرك الأشياء باستقلال عن علاقاتها مع الإرادة أي أنه يتصورها بصفة نزيهة، لا ذاتية ، وموضوعية خالصة ، ذلك أن هذا الانتباه يتواصل مع الأشياء لا بصفتها تمثلات بسيطة أو دوافع مما يسمح باكتشاف هذه الراحة التي كنا نبحث عنها ، طيلة تبعيتنا الأولى للإرادة ، لتحقيق سعادتنا . هذه الحالة من السعادة لا يمكن أن تتحقق بمعزل عن الفن كشرط لمعرفة المثال وإدراكه . إنها التأمل الخالص ، نشوة الحدس ، تشابك الذات والموضوع ، نسيان كل فردية ، وبقدر ما هي إقصاء لكل معرفة خاضعة لمبدأ العقل فإنها الآونة التي تجعل من الشيء الخاص المُتَأَمَل مثال جنسه ، وتجعل من الفرد الذات الخالصة المتميزة بمعرفة متحررة من الإرادة . فبواسطة الفن تتوصل المعرفة إلى التحرر من خدمة الإرادة لتصبح معرفة خالصة مستقلة عن كل هدف إرادي ، ذلك أن الذات العارفة مدعوة إلى التحرر من خدمة الإرادة وتجاوزها . إن الحل الملائم لتحقيق هذا التجاوز وتلك الحرية يمكن أن تقدمه ، بعد الحكيم والقديس ، الموسيقى أو على نحو أدق عمل العبقري الذي تتحول معه « ملكة المعرفة » إلى « .. الشمس التي تُظْهِرُ العالم » كما يقول شوبنهور في مؤلفه الأساسي : Le Monde Comme Volonté et Comme Représentation.

وتوضح هذه الاعتبارات طبيعة وأهمية الشرط الذاتي لِلَّذة الجمالية المتمثل في تحرير المعرفة من تبعيتها للإرادة ، وفي تحويل الوعي الفردي إلى ذات عارفة خالصة متحررة من الإرادة ومن الزمان ومن كل علاقة .

---

(1) ibid,p.252

وتنسجم هذه الوظيفة الموكلة إلى الفن مع خصوصية موضوعه : إن موضوع الفن لا يتمثل في الأشياء الفردية بل في ما يسميه شوبنهور ، ذكرى لأفلاطون ، المُثُل بما هي درجات تموضع الإرادة والمجال الوسيط الموجود بين الشيء في ذاته أي الإرادة ، والظواهر أي الأشياء ذاتها . هذا التحديد الشوبنهوري للفن ، كتعبير عن المثال وإعادة إنتاج له ، يعبر عنه في الجزء الأول من كتاب العالم كإرادة وكتمثل فيقول : « .. هل يوجد ميلاد خاص ينطبق على كل ما يوجد في العالم خَارِجَ وباستقلال عن أية علاقة ، على ما يشكل حقيقة ماهية العالم والأساس الحقيقي للظواهر ، على ما هو متحرر من كل تغير وبالتالي معروف كحقيقة متساوية في كل الأزمنة ، في كلمة واحدة على المثل التي تشكل الموضوعية المباشرة والمطابقة للشيء في ذاته ، للإرادة ؟ ـ هذا النمط من المعرفة هو الفن ، هو عمل العبقري . إن الفن يعيد إنتاج المثل الخالدة ، التي أدركها بواسطة التأمل الخالص ، بمعنى الأساس والدائم لكل ظواهر العالم ، ومن جهة أخرى فإنه يأخذ طبقا للمادة التي يستخدمها من أجل هذا الإنتاج ، اسم الفن التشكيلي ، الشعر أو الموسيقى. إن أصله الوحيد هو معرفة المثل وهدفه الوحيد هو نقل هذه المعرفة »[1] .إن موضوع الفن هو إذن المثل بما هي تموضع مباشر ومطابق للإرادة التي لا تشكل الأشياء سوى تموضعات غير مباشرة وغير مطابقة لها . لهذا فإن حضور العمل الفني لا يعني فحسب انكشاف الحقيقة (المثال) بل يعني أيضا توقف الذات عن إدراك العالم على ضوء مبدأ العقل . ذلك أن الذات لا تنقاد ، بحضور العمل الفني ، لمصلحتها الشخصية بل تصبح ذاتا عارفة خالصة أو كما يقول شوبنهور « مرآة صافية لوجود العالم »[2] . يعيد الفن إذن إنتاج المثل الخالدة التي يتصورها بواسطة التأمل الخالص ، وهو بذلك ليس سوى وسيلة مخصصة لتسهيل معرفة المثال ، تلك المعرفة التي تشكل اللذة الجمالية . ويتبدى على ضوء هذا السياق الأخير كيف أن نظرية المثل تشكل قاعدة التأمل الشوبنهوري حول الفن ، ذلك أن « الهدف المشترك لكل الفنون هو إظهار وتوضيح المثال الذي يشكل العمل الفني ، الإرادة في كل درجة من

---

(1) ibid , p.239.

(2) ibid , p.240.

تموضعها »[1]. على أساس هذا الهدف وضع شيلينغ وظيفة عالم التمثل المألوف في مقابل وظيفة الفن : الوظيفة الأولى نفعية أساساً بينما يتمتع الفن بوظيفة أسمى تجعل منه تأملاً غير نفعيٍّ للأشياء في ماهيتها أي تأملاً للمثل بما هي تموضعات مباشرة للإرادة .غير أن عودة شوبنهور هنا إلى فكرة " المثل " الأفلاطونية لا تعني بتاتا تطابق نظرياتهما الجمالية لأن تأويلهما للفن ينتمي إلى براديغمين مختلفين : الأول كلاسيكي يرى في النشاط الفني تشويها للحقيقة ، والثاني رومانسي يجد فيه التعبير الملائم عن الحقيقة و إن كانت تظل بالنسبة إليه حقيقة المثل .هذه الإحالة إلى المثل الأفلاطونية تارة وإلى الشيء في ذاته الكانطي تارة أخرى تدل على أنه قد تأثر فعلا بهما ، وخاصة عندما نأخذ بعين الاعتبار نزعته الأفلاطونية المتجلية أساسا من خلال اعتقاده في نظرية المثل الأفلاطونية[3] ، إلا « أن المثل ليست بالنسبة له الشيء في ذاته لدى كانط ولا الواقع الحقيقي عند أفلاطون : إن للمثل مكانتها المتوسطة والوسيطة بين الشيء في ذاته من ناحية والظاهرة من ناحية أخرى»[4]. ولذلك عندما يتحدث شوبنهور عن معرفة المثل أو بمعنى آخر عن الفن بوصفه تحققاً للحدس المباشر للمثل فإنه لا يصفها بما هي معرفة تأملية خالصة، بل يتحدث عنها باعتبارها معرفة حدسية للجميل . وهذه المعرفة ممكنة لأن ماهية الجمال تنكشف بسهولة عندما تصبح موضوعا لإدراك الذات العارفة الخالصة القادرة على إدراك الأشكال الأساسية والأولية للطبيعة الحية والجامدة أي المثل ذاتها ، ولأن الفنون الجميلة تحتفظ ، أكثر من الفلسفة ، بحل لمشكل الوجود .

ويختلف شوبنهور على هذا المستوى عن الجماليين الذين اعتقدوا تقليديا أن الفن هو تمثيل الجمال ليؤكد أنه « قبل كل شيء تمثيل للمثال أي للحقيقة »[1]. وكتعبير عن إعجابه بالفن وعَلُوِّ منزلته في فلسفته يذهب شوبنهور إلى أن

---

(1) ibid. . p.323.

(3) Marc Jiménez ,Qu'est -ce que L'esthétique ? op .cité .p.272 .

(4) Edouard Sans :Schopenhauer. Que Sais-Je? .op.cité.p.43.

(1) idib,p.47.

هـذه الحقيقة ، هذه الماهيـة الكليـة والخالـدة حيـث تتموضـع الإرادة ، تتجـلى بسهولـة للفنان العبقري. وتعود سهولـة هـذا التجـلي إلـى كـون العبقريـة هـي قابليـة فطرية على التحرر من مبدأ العقل ، الصالح وحده للعلم ، وعلى الاهتمام بالأشياء لذاتها والاستغراق فيها لتكتشف الماهية أو المثـال الـذي ترغـب الطبيعـة فـي إنجازه .

ويتقدم العبقري بحسب هذا الطرح كنقيض للملكة العملية للفعل : فهو يتحرر من الإرادة بل ومن السعادة الشخصية لينشغل بتأمل مُثُل الظواهر وماهياتها الخالدة . ويتخذ شوبنهور من علاقة العقل مع الإرادة أساسا للحديث عن ما يسميه نظرية العقل المزدوج الخاص بالعبقري: فالعبقري يتمتع بعقل لذاته يكون في خدمة إرادته الشخصية وبعقل للعلم يصبح مرآة له . هذا العقل الثاني : العقل الموضوعي ، هو العقل العبقري الذي يعيد ، على المستوى الجمالي ، إنتاج المثل الخالدة التي يدركها بواسطة التأمل الخالص المتجرِّد من مبدأ العقل إذ من خلال التأمل الخالص وحده ، والمُستَغْرَقْ بأكمله في الموضوع ، يمكن للعبقرية الفنية أن تكون وسيلة مثلى لإدراك المثل والتعبير عن ماهياتها. ويُسْتَنْتَجُ من رؤية كهذه أن المواضيع الجمالية الفعلية ليست سوى نسخ ناقصة للمثال الذي يتمظـ فيها ، وأن الخيال يعد ضروريا للعبقري ليدرك في الأشياء لا ما وضعته فيها الطبيعة وإنما ما كانت تجتهد لإنجازه ، لهذا فهو (أي الخيال) « يضـخم دائـرة رؤيـة العـبقري ليـجعلها تـمتد فيما ـ فوق المواضيع المعروضة فعليا على شـخصه ، سـواء من وجـهة النـظر النـوعية أم الكمية »[1].

إن التركيز على نشاط الخيال بما هو وسيلة للوصول إلى معرفة المثال يقود على مستوى العبقرية الفنية عند شوبنهور إلى نتيجة أساسية : فهو يعني أن « ميتافيزيقا الفن »[2] لا تهتم بدراسة الفاعلية الفنية باعتبارها فاعلية مبدعة للأعمال الفنية بل

---

(1) ibid , p.241

(٢) أنظر تفاصيل هذه الفكرة في المرجع الآتي : جان ماري شفر ، الفن في العصر الحديث.مرجع سبق ذكره .الصفحات ٢٧٠ـ٢٧١ .

تدرس ملكة العبقرية التي تصدر عنها المثل التي لا يقوم العمل الفني سوى بنسخها. هذا الفهم لمسألة العبقرية انطلاقا من المنظور الجمالي التأملي السابق أدى إلى تضحية جماليته ، وإلى حد ما انتقاصها ، من الجوانب التقنية والاصطناعية الفنية .

إن شوبنهور، مثل هيدغر Heidegger ، « ينكر ببساطة كون العمل الفني شيئا مصنوعا »[1] ليؤسسه على معرفة أنطولوجية يكون موضوعها الوضع المثولي للعمل الفني وليس بنيته الشكلية أو حامله المادي . وبهذا المعنى يكون العمل الفني أساساً تعبيراً عن المثال ونسخا لمعرفته التي نبلغها في الحدس الجمالي .

غير أن هذا التحديد لوظيفة وهدف الأثر الفني لا يعني أن شوبنهور يتبنى المنظور الكلاسيكي الذي يجعل من الإنتاج الفني محاكاة ، بل يخضع لمقتضيات الجمالية التأملية الشوبنهورية بما هي رؤية تأويلية وميتافيزيقية تسند إلى النشاط الجمالي تلك المهمة التي يتوقعها منه معظم الرومانسيون : ألا وهي إظهار الحقيقة ، سواء أكانت مطلق شيلينغ أو هيغل ، أو حقيقة الوجود عند هيدغر أو أخيراً حقيقة المثال كما هو الحال مع شوبنهور ذاته . ويؤكد Clēment Rosset *على ضوء هذه النزعة الجمالية وإلى حد ما اللاعقلانية أن الاهتمام قد ارتكز لفترة طويلة حول المظاهر الثانوية بحسبة لفلسفة شوبنهور: المثالية الجمالية ، التشاؤمية ، أخلاق الشفقة ، والاستسلام ، بينما تتمثل خطوط القوى الفعلية ، كما يقول ، في مساهمته في الفلسفة الجنيالوجية وحدس العبث ، وعلى نحو خاص في مضادة ـ النزعة العقلية لصالح نزعة جمالية ورومانسية ترى في الفن التألق السامي والمكتمل « لكل ما يوجد ».

ويتميز تمشي شوبنهور من هذا المنطلق بذاتية تقربه من الرومانسية التي تظل الأنا بالنسبة لها أساس كل تجربة ، ومن نزعة حدسة(Intuitionnisme) تجعل ، إضافة إلى محاربتها لكل استدلال مجرد ، من الحدس المباشر الوسيلة الأساسية التي تسمح

---

(1) Ibid;p.271.

* Edouard Sans :Schopenhauer .Que Sais-Je ?op.cité.p.7

بالكشف عن طبيعة الأشياء وحقيقتها. يرقى منظوراً فلسفيا وجماليا.كهذا بالفن إلى مستوى الحدس المباشر الذي تنكشف من خلاله الحقائق السامية ، المثل الأبدية التي تشكل وحدها التموضعات المباشرة للإرادة . يوضح شوبنهور تلك الفكرة قائلا : « ينتج عن الفصول السابقة وعن كل نظريتي حول الفن ، أن هدف الفن يتمثل في المساعدة على معرفة مثل العالم (بالمعنى الأفلاطوني الذي أعترف به وحده لكلمة مثال) . والحال أن المثل هي بشكل أساسي موضوعاً للحدس ، ومن هنا فإنها غير مستنفدة في تحديداتها الأكثر حميمية. فلكي يتم تبليغها ينبغي إذن اتخاذ طريق الحدس التي هي طريق الفن »[1]. إن تمجيد الفن وسموَّ منزلته في فلسفة شوبنهور يجد تعبيره الكامل في الفلسفة الشوبنهورية للموسيقى . فعلى العكس من كل الفنون تستمد الموسيقى قيمتها وكرامتها من كونها ، شأنها في ذلك شأن المثال، تعبيراً مباشراً عن الإرادة :« لهذا فإنها ليست، مثل الفنون الأخرى، استنساخ للمثل وإنما هي استنساخ للإرادة بنفس طريقة المثل ذاتها. ومن ثم فإن تأثيرها أقوى وأكثر نفاذاً من تأثير الفنون الأخرى التي تُعَبِرُ فحسب عن الظل بينما تتحدث الموسيقى عن الوجود»[2].

إن هذه القيمة المتميزة التي يمنحها للموسيقى لا تعبر فحسب عن سموها على الفنون الأخرى (الفنون التشكيلية والشعر) بقدر ما تؤكد على الطابع الرومانسي لعمله الفلسفي والجمالي ، فالموسيقى تتموضع لديه في قمة تراتب الفنون الجميلة ، هذا التراتب الذي تصعد فيه تدريجيا باتجاه إفناء إرادة الحياة . بوصفها كذلك يتعذر تجاوزها أو مقارنتها مع الفنون الأخرى من حيث كونها تعبيراً عن ماهية العالم . إن ما تقوله الموسيقى ليس المعيش الذاتي للفنان بل ماهية العالم بما هي إرادة تكتشف ذاتها وتتحرر بواسطة التأمل معبرة ، في نفس الوقت ، عن الوجود وعن ماهية العالم . بهذا المعنى الأخير «... تنخرط النظرية الشوبنهورية للموسيقى تماماً في

(1) Schopenhauer :Le Monde Comme Volonté et Comme Représentation.op.cité.p.352.
(2) ibid.p.329.

عصرها ، عصر ألمانيا الرومانسية التي يمثل فن الموسيقى بالنسبة لها فنا ذا أصل ميتا فيزيقي »[1].

إن شوبنهور لا يهتم ، مثل Herder ، بالموسيقى كظاهرة تاريخية وإنما بالموسيقى المثالية التي تسبق وجود الإنسان وحساسيته وفهمه . ولأنها تسمح بالتعبير عما لا يمكن التعبير عنه فلا يمكنها أن ترتبط بالمظاهر المادية بل تدرك مباشرة وحدسياً الأساسي ، الإحساس الإنساني في عموميته وفي ماهيته إذ بالنسبة لها لا يكون حاضراً سوى المشاعر وحركات الإرادة التي تعبر عنها بصفتها النسيج ذاته للنفس في الوقت الذي لا يمكن للفنون الأخرى أن تعبر عنه (النسيج) إلا بطريقة ناقصة. إن الموسيقى هي ما ينزع إليه كل فن بمعنى أنها تكرار للعالم في مادة خاصة ومن حيث كونها كذلك فإنها شرحاً حقيقيا لها يمثل في نفس الوقت الفلسفة الحقيقية التي تنكشف من خلالها حقيقة الإرادة وبالتالي الوجود . ولهذا السبب لا توجد علاقة للموسيقى مع الفنون الأخرى : فالتناغم الموسيقي يوجد في ذاته .

غير أن الامتياز الذي يخص به شوبنهور الموسيقى يطرح في نفس الوقت إشكالا متعلقا بعلاقتها ومنزلتها بالنسبة إلى الفلسفة والفنون الأخرى . فعلى الرغم من إعجابه بكل الفنون وبأشكال اللذة الجمالية الخاصة بها ، فإنه قد عمل على إقامة تراتب لها يضع على قمته الموسيقى التي تسمو على هذه الفنون الأخرى بسبب أصلها ووظيفتها المتميِّزين . ولكنه يؤكد إلى جانب هذا السمو ، و ذلك خلافا للإغريق الذين لا يعتمدون تراتبا حقيقيا للفنون ، على أن كل الفنون تمتلك قيمتها الخاصة مؤكداً على عدم وجود أي فن قاصر أو غير مُجْدٍ . فكل فن يناسب درجة محددة لتموضع الإرادة التي يعبر عنها بأكملها مما يعني ضرورة الحكم على مختلف الفنون طبقا لدرجات الموضوعية المختلفة التي يرتبطون بها .

ثم إن المنظور الشوبنهوري للموسيقى يقتضي كذلك التساؤل عن المنزلة الحقيقية للفنون غير الموسيقية ، وللفلسفة وذلك بالنظر إلى منزلة الموسيقي . يجيب

(1) Edouard Sans : Schopenhauer . Que .Sais-Je? Op. cité .p.50.

شوبنهور بأنها تأخذ كلها كموضوع لها المثل التي تشكل تعبيراً غير مباشر عنها (الفنون التشكيلية والشعر) ، أو تعبيراً مباشراً عنها كما هو الحال مع الفلسفة والموسيقى بما هما الحيز المفهومي الوحيد للمعرفة الأنطولوجية . غير أن اعتبار الموسيقى تعبيراً مباشراً عن الماهية وعن الوجود ، واقتصار الفنون الأخرى على التعبير عنها كما تتجلى في عالم الظاهرات ، يسمو بها إلى مستوى الفلسفة. إنها ليست فحسب ، مثل الفلسفة ، تكرار ونقل للمثل بل إنها أيضا تجاوزاً لها.هذا التمجيد المبالغ فيه للموسيقى يدعو إلى التساؤل عن مدى وحدة المنهج والمنظور في ميتافيزيقا الجميل الشوبنهورية .

فإذا كان شوبنهور يذهب إلى القول أن « كل الميتافيزيقا تكتمل في ميتافيزيقا الجميل التي يسمح بها تأمل المثال »[1]، المفهوم في معناه الأفلاطوني ، فما هي القيمة المتبقية للفنون غير الموسيقية إذا كانت مجرد تعبير عن الظلال في الوقت الذي تشكل الموسيقى تعبيراً ، موازيا للمثل ، عن حقيقة الوجود (الإرادة) .

عندما نأخذ هذه الأحكام بعين الاعتبار فإن تقويض الأساس الذي ترتكز عليه ميتافيزيقا الجميل يصبح أمراً لا مفر منه ، إذ ما أن تصبح الفنون تعبيراً عن الظلال حتى تتوقف عن كونها معرفة أنطولوجية وتحقيقا للحدس المباشر للمثل . في مقابل ذلك يمكن الحديث عن الموسيقى باعتبارها المعرفة الأنطولوجية الملائمة لانكشاف الحقيقة وما لم يعد بإمكان الفنون التشكيلية والشعر التعبير عنه (الشيء في ذاته ، الإرادة). إلا أن شوبنهور يبدي في هذا السياق تحفظا مفاده أن الفنون لا يمكن فصلها عن أساسها المتمثل في كونها تأملاً للمثل بما هي وسيط بينها والإرادة . لذلك يحتفظ لها بمستوى معين من المعرفة الأنطولوجية التي تؤهلها للمشاركة في حل مشكل الوجود وإن كانت مشاركتها تظل بالنسبة إلى الفلسفة والموسيقى محددة ونسبية .

---

(1) Schopenhauer : Esthétique et Métaphysique.Traduit de L'allemand par Auguste dietrich Introduction et Notes Par Angèle Kremer – Marietti. Edition Librairie générale française.1999..p.9.

إن الاختلاف الأساسي بين الموسيقى والفنون هو اختلاف في الماهية والوظيفة . ففي الوقت الذي لا تُوَضِعْ الفنون « الإرادة مباشرة بل بواسطة المثل »[1] تسمو الموسيقى إلى مستوى الحدس المباشر لماهية العالم وحقيقة الوجود الأمر الذي يجعلها أكثر قيمة وأسمى منزلة من كل الفنون الأخرى . و لذلك لا يمكننا أن نجعل منها استنساخا لفكرة الوجود كما يتمظهر في العالم ، ومن ناحية أخرى فإنها فن رفيع ومناسب لإثارة احساساتنا مما يجعلها مشابهة للغة كونية لا تقل وضوحاً عن الحدس ذاته . من وجهة النظر هذه ينبغي علينا : « أن نكتشف في الموسيقى دلالة أكثر عمقاً ذات علاقة مع ماهية العالم وماهيتنا الخاصة»[2]. ومن حيث كونها لا تحتاج إلى الكلمات ، " لغة كونية " معبرة عن ماهية الأشياء يمكن اعتبارها الفن الوحيد الذي يمتلك فعليا دلالة ميتافيزقية : فهي شرح للعالم وتعبير « عن ما هو ميتافيزيقي في العالم الطبيعي والشيء في ذاته لكل ظاهرة »[3]. عندما نعتبرهذا التأويل الشوبنهوري لفن الموسيقى من وجهة نظر رومانسية فإن الاختلاف بين رومانسيته المعتدلة وتلك المغالية لدى نتشه يبدو محدوداً وشكليا إلى حد كبير . فكلاهما يعتقد أن الموسيقى لغة لها معنى ما بعد ـ موسيقى وفي الآن نفسه تعبير أو استنساخ مباشر للإرادة ، إلا أن هذا الاعتقاد المشترك لا يقصي إمكانية وجود اختلاف بين الفيلسوفين في تصورهما لفن الموسيقى . يتعلق الأمر مع شوبنهور باكتشاف ماهية الموسيقى كما لو أنها لا تاريخ بينما يؤكد نتشه على أن ماهيتها لا تنفصل عن التاريخ . فباعتباره عالم لغة لم يكن نتشه حساساً تجاه البعد التاريخي الذي تتمظهر فيه الموسيقى وبالتالي تجاه اختلاف الممارسات الموسقية في المكان والزمان . من هنا لا يفكر نتشه التاريخ كإبداع لممارسات موسيقية بل كمكان تتجسد فيه الماهية المستقلة للموسيقى . وبهذا المعنى يكون ريتشارد فاغز

(1) Schopenhauer : Le Monde Comme Volonté et Comme Représentation .op.cité.p.329

(2) ibid. p.328

(3) Schopenhauer : Le Vouloir Vivre , L'art et la Sagesse , Textes Choisis par Andrē Dièz . Presses Universitaires de France , 1963. p.155.

R.Wagner قد ابتدع بنيات موسيقية جديدة بل إنه يكون قد اكتشف مجدداً ماهية الموسيقى التي ظهرت للمرة الأولى في التراجيديا الإغريقية .

و يكتسب اختلاف الفيلسوفين أهمية بالغة فيما يتعلق بتحديد ماهية الموسيقى ومنزلتها في جماليتيهما : فبينما نجد أن ماهية الموسيقى حاضرة ، بالنسبة إلى شوبنهور، في كل ميتافيزيقا فإنها قد ضاعت ، بالنسبة إلى نتشه ، بين الحدين النهائيين المحددين لميلادها وانبعاثها بحيث بدت ، في هذا الضياع ، موسيقى منحطة . الأمر الذي يعني أن الموسيقى في كليتها وتاريخيتها لا تشارك بالضرورة في ماهية الموسيقى : فهذه الأخيرة تبدو مهمة على المُوسِيقِي أن يبتكر الوسائل الضرورية لتحقيقها . وخلافا لنتشه يقود تقييم شوبنهور للفنون إلى الإعلاء من قيمة الموسيقى بصفتها تجليا مباشرا للحقيقة ولماهية الوجود . ففي الوقت الذي تتجلى ماهيتها في موسيقى معينه مثل موسيقى فاغر فإن هذه الماهية لا تكتمل دلالتها إلا بالنظر إلى الموسيقى في كلتيها كما يرى شوبنهور . ويدل ذلك على أنها تكشف في تاريخيتها وفي جوهرها عن الحقيقة الكلية التي تعبر عنها الفنون الأخرى جزئيا وبصيغة غير مباشرة، ذلك أنها ، أي الفنون ، ليست إلا استنساخا للمثل كما تتجلى في العالم الظاهراتي أي في شكل مخصوص (كما يعبر التمثال عن مثال جمال الإنسان عبر تخصيص هذا الجمال في جسم الإنسان) بينما تمثل الموسيقى الفن الوحيد المعبِّر عن ماهية العالم أو الإرادة.

ويقود التمشي الفلسفي الأخير إلى أن الموسيقى تحظى في جمالية شوبنهور بقيمة تكاد تتجاوز تلك التي تعزوها إليها جمالية نتشه : فبينما يعبر الخطاب النتشوي عن تأويل جمالي للعالم (نتشه) يعبر خطاب شوبنهور عن شرح ميتافيزيقي له بحيث يتعلق الأمر فعلا معه بميتافيزيقيا للموسيقى . إن الفن والموسيقى إنما يتم شرحهما انطلاقا من افتراض ميتا فيزيقي يصدر عن دائرة ما بعد ـ ميتا فيزيقية. بل إن الأمر لا يتعلق فحسب بميتافيزيقيا للموسيقى بل أيضا « بجمالية موسيقيه » لأن الموسيقى يُفَكَرُ فيها بالنظر إلى شيء آخر غيرها هي ذاتها .

غير أن اعتبار شوبنهور الموسيقى مظهرا لماهية العالم ولغة بالمعنى الكامل للعبارة، أي لغة توحي بمعنى ما بعد ـ موسيقى ، وإقراره بإمكانية معرفة ماهية العالم بواسطة الحدس الجمالي ، الأمر الذي يبدو متاحا أيضا للفلسفة من حيث كون كلا من الفلسفة والموسيقى يعبران عن نفس مضمون المعنى ، لا يُسْتَشَفْ من وراءه أنها تحل بالنسبة له محل استدلالية العمل الفلسفي . ويجد هذا الحكم سندا له في بعض نصوص « العالم كإرادة وكتمثل » التي يبيِّن فيها تارة علنا وتارة ضمنيا أسبقية وأولوية الفلسفة التي يتوقف عليها اكتشاف معنى الموسيقى ذاتها ، بل إن جماليته قد انتهى بها المطاف إلى اعتبار الموسيقى مجرد عزاء مؤقت يَتْبَعُهُ الانتقال إلى الأمور الجدية أي الفلسفة : ذلك ما يوضحه أريك ديفورEric Dufour قائلا أن « الفهم الحدسي للحقيقة بواسطة وفي الموسيقى لا يأخذ – في جمالية شوبنهر – مكان العمل الفلسفي الحقيقي والإدراك بواسطة التصور »[1]. كما أن اعتراف شوبنهور بأن المعاناة هي عمق كل حياة وأن كل حياة هي انتصار متواصل يترافق مع تحديد للنشاط الأساسي المكلف بمهمة تحرير الإنسان من معاناته الحياتية ، حيث يبيِّن هذا التحديد سمو الفلسفة على الفن عموما ، طالما أنها تكلف وحدها بمهمة تحرير الإنسان من الـجنازة المـؤلمة للرغبة أي أن عليها ، كما يقول فرنسوا شاتلي François Châtelet ، « أن ترشدنا إلى الطريق التي تقود إلى خارج الحياة »[2]. ويُستدل من رأي ف.شاتلي عدم إمكانية اعتبار الفن اللحظة الحميمة أو الطور الأعلى للنسق : فنظرا لعجزه عن تحقيق الخلاص الكلي للإنسان وذلك بتحريره من التبعية للإرادة والرغبة ، يضع شوبنهور فيما فوق الفنان القديس والفيلسوف وإن كان يسند إلى الفن نفس المهمة التي يخص بها القداسة الزهدية والفلسفة التشاؤمية ألا وهي العمل على تحرير الإنسان من الوهم الذي يشكله عالم التمثل، وأخيرا التحرر من

(1) Eric Dufour :Métaphysique de la Musique dans le Monde Comme Volonté et Comme Représentation et dans la Naissance de la Tragédie . in :Les Etudes Philosophiques.№.4.1997.p.477.

(2) François Châtelet : la Philosophie de L'histoire de 1780 à 1880 .Hachètte Littératures pour Cette Edition . 2000 . p.228.

عبودية إرادة الحياة بفضل التأمل . ويترتب على هذه الرؤية الشوبنهورية للفن أن بإمكان الإنسان أن يحقق خلاصه بواسطة الفن غير أن هذا الأخير ليس الأداة الأخيرة ولا حتى المتميزة . إنه ينقذ بواسطة تطهير المعرفة ولكنه ليس سوى مرحلة أولية : لأنه لا يعمل إلا على فتح الطريق لاغتراب الإرادة الذي يتحقق في صورته الكاملة مع الفلسفة التشاؤمية والزهد أو بالأحرى الأخلاق . يشارك الفن كذلك في تحرير الإنسان من رغبته في الحياة ، هذه الرغبة التي لا تقوده إلى تثقيف ذاته والتأكيد عليها بقدرما تقوده في نفس الوقت إلى الانفعال والعنف وفي النهاية إلى تدمير ذاته مما يجعل من هذه الرغبة تناقضا أبديا .

وللخروج من هذا التناقض يقترح شوبنهور ، على خلاف نتشه ، رفض الحياة وعدم الرغبة فيها للالتزام بتشاؤمية إيجابية ونشطة بالنسبة إلى الفلاسفة ، أو بالتنازل عن الذات من خلال الإبداع بالنسبة إلى الفنانين ، أو بتطلع الإنسان إلى سلوك طريق الزهد والقداسة بالنسبة إلى الطبائع الدينية. لاشك أن الفن يؤثر كمهدئ للإرادة العمياء والخالدة بما هي تمزق و ألم أبديين غير أنه لا يتوصل إلى انتزاع الإنسان كليا من الأسى لأن لحظات التأمل النزيه التي يوفرها التأمل الجمالي كثيرا ما تكون عابرة مما يفتح المجال أمام الأخلاق باعتبارها طريق الخلاص البديل. إن أساس هذه الأخلاق هو الحدس الميتافيزيقي الذي يدرك الإرادة كوجود وحيد مثلما يدرك كثرة الأفراد كوهم . وبفضل هذا الحدس يتعالى الحكيم على ذاتيته التي تشعر ، نظرا لعدم تميزها عن الذوات الأخرى ، بآلام العالم أكمله . هذه الخطوة تمهد للوصول إلى الخلاص : الانتقال من الفضيلة إلى القداسة بما هي زهد ونكران للذات ونفي لرغبة الحياة . وهكذا فان الحدس الميتافينريقي يُوجِدُ في الحكيم نفورا ضد ماهية الإرادة التي تمثل ظاهرته تعبيرها أي ضد ماهية تَكُونُ جوهرا لِعَالِمٍ مُدْرِكٌ لمعاناته ، متوقفا عن الرغبة في أي شيء وممارسا العفة الكاملة النافية لرغبة الحياة بوصفها تتجاوز الفرد . إن العلاج الحقيقي لضجر الحياة لا يتمثل إذن في العزاء المؤقت الذي يشعر به الإنسان طيلة التهدئة العابرة للإرادة بواسطة التأمل الجمالي بل يكمن في النفي الكامل لرغبة وإرادة الحياة ذاتها إذن بدون نفي كامل لها لا يوجد خلاص حقيقي ولا إنعتاق فعلي من الحياة والألم .هذا النفي هو من عمل الأخلاق

أو بالأحرى من عمل أخلاق الشفقة المؤسسة على حدس الإرادة في الأنا وفي الآخر. إنها تدعو الإنسان إلى الخروج من أنانيته والى الإحساس بمعاناة الآخرين كما لو كانت معاناته الخاصة. ولكن مثلما أن الفضيلة تكتمل في القداسة بما هي نكران للذات ونفي مطلق للرغبة بحيث يسمح هذا النفي بحالة من الغبطة مشابهة لحالة النيرفانا البوذية فإن الفن عموما والموسيقى يتقدمان باستمرار كانبعاث للحياة و إقصاء للرغبة . وكأن شوبنهور حريص على أن يظل الفن وسيلة ناجحة للخلاص إلى جانب الفلسفة والأخلاق . فمعه لم يعد الفن محيدا على طريقة هيغل Hegel وإنما يساهم بشكل مجد في خلاص العالم وإن بدرجة لا ترقى إلى مستوى مساهمة الزهد أو الفلسفة . يقول شوبنهور موضحا علو الفن وقدرته على انتزاع الإنسان من حالة الضياع والألم الملازم لحالته الوجودية : « من المستحسن إذن ، تأمل الحياة وأفعال القديسين ... أو على الأقل مراجعة الصورة التي يعطينا التاريخ أو الفن ، خاصة هذه الأخيرة الموسومة بطابع أكيد للحقيقة ، إنها أفضل وسيلة لتبديد الإحساس الكئيب الذي يحدثه فينا العدم »[1].

ونستنتج من مضمون هذا النص أن الفن يعتبر حل مؤقت للمشكل الوجودي طالما أنه يشارك ، إلى جانب الفلسفة والقداسة الزهدية ، في خلاص الإنسان من معاناته وفي تحريره من دوامة الإرادة المتصارعة مع ذاتها . بل يمكن الحديث في هذا السياق عن نوع من القرابة الحقيقية بين الاحساسات الجمالية والأخلاقية : فمثلما يُعَظِّمْ السلوك الكريم والإيثار والتضحية والشجاعة من شأن الإنسان فإن الإبداع والتأمل الفنيين يسببان إخفاق الأنانية ويسموان بالفرد إلى ما فوق ذاته إلى أن يشارك في الحياة الوجودية الحقيقية الأصلية وحدها .

ويتضح من الفكرة الأخيرة كيف أن شوبنهور يضع الفن في نفس مستوى الأخلاق والى حد ما الفلسفة إذ سواء تعلق الأمر بالعملية الجمالية أوالتأملية ، أو بالعملية ذات الطبيعة الأخلاقية فإن الذات العارفة تتحرر من خدمة الإرادة واندفاع الرغبة لتنجز إمكانيتها الأصلية بواسطة هذا التحرر دون أن تؤثر فيها

(1) Schopenhauer :Le Vouloir Vivre, L'art et la Sagesse .op. cité. p.218.

الأشكال الموضوعية والأصلية لمبدأ العقل . يمكننا الحديث إذن عن تضافر للحل الأخلاقي و الجمالي في سبيل الارتقاء بالإنسان إلى حالة من الغبطة والحرية يتخلص فيها من حتميته الخاصة ليلتحق بالحكمة العليا التي ترى أن الوجود ألم يمكن تعليقه أو إقصاءه سواء بواسطة الزهد و الوجد أم بواسطة التأمل الفلسفي والجمالي.

إن إعلاء شوبنهور من قيمة الفن بوصفه فعالية تشارك إلى جانب الأخلاق و الفلسفة في خلاص الإنسان وتحرير معرفته من عبوديتها للرغبة الأنانية من جهة ، ومن حيث كونه تعبيرا عن الحقيقة و بالتالي المثال بما هو تموضع مباشر للإرادة من جهة أخرى ، لا يعبر عن التزامه بالفهم الرومانسي لماهية الفن بقدر ما يحيل إلى ثراء مفهوم الفن وشمولية دلالته كما تقدمها جماليته. وعلى هذا الأساس لا يكون تراجعه أمام القداسة الزهدية والفلسفة إنتقاصا من قيمته أو منزلته في نسقه الفلسفي ، ذلك أن إقصاء الفنون التشكيلية والشعر من دائرة المعرفة الأنطولوجية واعتبارها حلا مؤقتا ، بالمقارنة مع النشاطين السابقين ، قد ترافق مع جعله من الموسيقى بديلا تتكشف من خلاله تلك المعرفة بما هي عزاء دائم ووسيلة ناجحة لحل مشكلة الوجود المتمثلة في طغيان الإرادة وضرورة تهدئتها وكبح جماحها . ثم إن الفنون الجميلة تشارك ، إلى جانب الفلسفة ، في حل مشكلة الوجود الأساسي وهي بهذا المعنى تتقلد مهمة سامية ترفع من قيمتها وتحتفظ لها بالكرامة والسمو اللذان كثيرا ما اتصفت بهما داخل البراديغم الجمالي الرومانسي : « ليست الفلسفة فحسب وإنما الفنون الجميلة أيضا تسعى لحل مشكلة الوجود »[1].

ونظرا لأهمية هذا السعي يرتقي الفن في فلسفة شوبنهور الجمالية إلى مستوى الفلسفة ذاتها التي تُدْرَكُ عندها بوصفها فنا وليس علما . فعن طريق الفن يمكن للفلسفة أن تعرف موضوعيا ماهية العالم ولكن بواسطة الفلسفة يتوصل الفن إلى

(1) ibid.p.119.

معرفة ذاته مما يعني أن الفن بحاجة إلى الفلسفة مثلما أن الفلسفة بحاجة إلى الفن أو بعبارة أخرى «الفلسفة هي الفن والفن هو الفلسفة»[1].

لقد سعى شوبنهور ، على أساس هذا التماثل بين الفلسفة والفن ، إلى توضيح العلاقات الحميمة التي تجمع الفنان والفيلسوف مؤكدا أنهما يَكُونَانِ ، بحكم قابليتهما للرؤية التأملية ، في علاقة مباشرة مع ماهية الأشياء. فعلى غرار الفنان يوصف الفيلسوف بأنه عراف يدرك الواقع بعودته إلى المصادر الحية للحدس . وعندما يتمكن الفيلسوف أو بالأحرى الفلسفة من الوصول إلى الكمال الأسمى فإنها تعجز ، على الرغم من تميزها بإمكانية معرفة ماهية وجود العالم ، عن تهميش الفنون الأخرى لأنها تظل على العكس بحاجة إليهم وإن كانت تحتفظ بخصوصيتها كتعبير مجرد عن ماهية العالم .

وتحقق جمالية شوبنهور من هذا المنطلق الأخير تجاوزا للمنظورين الكلاسيكي والنقدي لعلاقة الفن بالفلسفة ، إذ أنها لا تضعهما في مصالحة تامة تتجاوز ذلك الخلاف التقليدي المعروف بينهما (أفلاطون) بقدر ما تكلف الفن بنفس المهام السامية التي يُنتظر من الفلسفة إنجازها . وزيادة على كونه يتقاسم الموقع والوضع الرتبوي ذاته مع الفلسفة ، نظرا لصدورهما عن نفس الملكة (أي العبقرية كملكة للحدوس الأصلية وقد تحررت من دوافع الإرادة) ، فإن اهتمامهما ينصب على الموضوع ذاته : المثل. ومثلما ترقى هذه التحديدات بمفهوم الفن إلى مستوى ومفهوم الفلسفة نجد أنها تضع الفن في مرتبة أعلى من مرتبة العلم . لأن التأمل الجمالي هو رؤية الكلي فيما فوق الفردي وليس للشبه كلي الخاص بالعلم الذي يكتفي بربط أو فصل ظواهر المجموعة بواسطة مقولات عامة ، إنه إدراك للكلية الحقيقية والوحيدة لماهية العالم كإرادة.

يتبدى إذن كيف أن ارتقاء الفن إلى مستوى الفلسفة يعد إمكانية غير متاحة للعلم ولذلك مَثَّلَ انعدام هذه الإمكانية أساسا لدعوته الصريحة إلى تجاوز العلم بواسطة الفن ، وهو لا يختلف في ذلك عن نتشه أو هيدغر . فلئن كانت تجربة التأمل

(1) Edouard Sans :Schopenhauer. Que .Sais .Je? op.cité.p.410

الجمالي لدى شوبنهور تتجاوز المعرفة العلمية ، وكان مشهد الفن يقود كذلك إلى انكشاف الحقيقة حيث ما يقع العلم في شباك الوهم والمظهر فإن المخطط ذاته يوجد لدى هيدغر مستنسخا ومعمقا وإن كان الأمر لم يعد يتعلق مع هذا الأخير بمعرفة خالصة أو عليا . إن تعارضهما ظاهري أكثر مما هو فعلي . فكلاهما يعتقد سلفا أن المعرفة التي يوفرها الفن تختلف جذريا عن المعرفة من النمط العلمي أو المفهومي . كما أن الفن قد أصبح بالنسبة إلى الفيلسوفين سبيل عبور متميز إلى الوجود الحق للعالم وإن كان هيدغر Heidegger لا يتبنى الفهم ذاته للوجود لدى شوبنهور. وفي المقابل إذا كان المضمون المنكشف بواسطة الفن يختلف فإن وظيفته وتوجيهه متشابهان بالنسبة إليهما . فمثلما أن هيدغر Heidegger يعزو إلى الفن وظيفة إحداث حقيقة الوجود مؤكدا أن وجود الموجود يحتمي وينكشف في الأثر الفني فإن شوبنهور ينتظر أيضا من الفن إظهار الحقيقة المتضمنة في المثال بما هو تموضع مباشر للإرادة . غير أن الفيلسوفين لا يتقاسمان الرأي ذاته حول طبيعة العلاقة بين الفن والفلسفة . فبينما يتحدث هيدغر عن نهاية الفلسفة والجمالية ، وعن دخولهما في أفق الميتافيزيقا ، يقيم شوبنهور نوعا من الانتماء المشترك بين الفلسفة والفن بحيث يكون كل واحد منهما في حاجة إلى الآخر : فبواسطة الفن يمكن للفلسفة أن تعرف موضوعيا ماهية العالم ، مثلما يمكن للفن أن يفهم ذاته بواسطة الفلسفة : إن الفن بحاجة إلى الفلسفة مثلما أن الفلسفة بحاجة إلى الفن.

وتعكس القرابة الحميمة التي تقيمها جمالية شوبنهور بين الفن والفلسفة مدى تميزها حتى داخل الجماليات الرومانسية ذاتها . فبينما ينبغي على القرابة بين الفلسفة والفن أن تصوغ ، كما يعتقد هيغل مثلا ، استئناف وتجاوز النتائج الحدسية للعمل الفني في العقلانية الفلسفية ومن خلالها ، سعت جمالية شوبنهور إلى إرساء المفاهيم المجردة للفلسفة في حدس يحظى بقوة الحدس الفني وعصمته كما يقول جان ماري شيفر . ويدل ذلك على أن افتراض أي امتياز خاص بالفلسفة دون الفن يقتضي من هذا الامتياز أن يقيم في موقع آخر غير الصفة النوعية للمعرفة الفلسفية[*].

(*) أنظر حول ذلك : جان ماري شيفر ، الفن في العصر الحديث .مرجع سبق ذكره . ص ٢٦٣ .