هيجل واستطيقا الفكر: الشعر وفكرة النهاية

Hegel and aesthetic thought: Poetry and the idea of the End

د. مونيس بخضرة*

كلية: العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، جامعة: تلمسان / الجزائر

تاريخ الارسال: 2018/01/24 تاريخ القبول: 2018/04/01 تاريخ النشر: 2019/01/16

الملخص :تهدف هذه الدراسة التي حملت عنوان: هيجل واستطيقا الفكر-الشعر وفكرة النهاية-مدى حضور الشعر كلون من الفن في فلسفة هيجل، كونه اكتسى خصوصية معرفية متميزة مقارنة بألوان الفن الأخرى، خاصة وأن هيجل اعتبره خاتما للفن المطلق، ولشرح الوظائف المعرفية التي أظهرها هيجل في الشعر، وتبيان أيضا تداخل مضامين الشعر مع الفلسفة واللحظات التي تتحول فيها الفلسفة شعرا، كما سنتناول أيضا المقاربات الفلسفية التي خصها هيجل للشعر في قراءته لتاريخ الفلسفة .تمت هذه الدراسة من خلال عرض مو اقف هيجل من القطع الشعرية الأساسية ودورها في صناعة الفكرة المطلقة صناعة استطيقية التي صارت موضوعا محضا للفلسفة والتي خصها في فلسفة استثناءا، و أيضا تبيان علاقته بالشعراء الكبار الذين عرفهم عصره على غرار" شيللر" و" جوته ."وإشكالية هذه الدراسة تتلخص في قدرة الشعر على ملامسة الحقيقة، وكيف له أن يكون لغة استطيقية للفكر؟

الكلمات المفتاحية :هيجل، الشعر، الجمالية، الحقيقة، الفكر، العقل المطلق، التجلي

Abstract (English): This study, titled " Hegel and aesthetic thought: Poetry and the idea of the End ", aims to examine the presence of poetry as a color of art in Hegel's philosophy, The implications of poetry with philosophy and the moments in which philosophy becomes poetry, and we will also address the philosophical approaches that Hegel sing poetry in his reading of the history of philosophy.

Keywords : aesthetic, Poetry, End, philosophy, Hegel, End art.

مقدمة:

اعتبر هيجل الأدب أحد المعابر الأساسية للفكر ولبلوغ المطلق، بما أنه لا يختلف عن الفلسفة إلا باللغة، بحجة أن الأديب حسبه يملك القدرة على تمثيل ثقافة العصر الذي يعايشه، وهي الأهمية ذاتها التي دفعت بهيجل إلى توظيف الأدب بصيغه المتنوعة في نسقه الفلسفي توظيفا متينا وفي أكثر من موضوع، من خلال تحليل نصوص الأدباء وتأويل أفكارهم الأساسية بدءا باللحظة اليونانية مع هوميروس وسوفوكليس وهوزيود إلى غاية عصره مع جوته وهلدرلين وإخوة شليجل وشيللر. حيث أن تأثير الأدباء على هيجل نجده جليا في معظم أعماله بصفة عامة، وفي كتابه الأساسي (فينومينولوجيا الروح-1807) على وجه الخصوص، والذي اختتمه ببيتين اقتبسهما من قصيدة "الحداثة" لشيللر الذي يقول فيهما:

*- الباحث المرسل: mounisz@live.fr / مختبر: الفينومينولوجيا وتطبيقاتها.

ISSN: 2253 – 0592 /الإيداع القانوني: 2751 – 2012 صنف (ج)

"من كأس ذلك الملكوت الذي للأرواح
يصعد إليه زبد لا تناهيه" ([1])

تهدف هذه الدراسة التي حملت عنوان: **هيجل واستطيقا الفكر-الشعر وفكرة النهاية-إلى اكتشاف** مدى حضور الشعر كلون من الفن في فلسفة هيجل، كونه اكتسى خصوصية معرفية متميزة مقارنة بألوان الفن الأخرى، خاصة وأن هيجل اعتبره خاتما للفن المطلق، ولشرح الوظائف المعرفية التي أظهرها هيجل في الشعر، وتبيان أيضا تداخل مضامين الشعر مع الفلسفة واللحظات التي تتحول فيها الفلسفة شعرا، كما سنتناول أيضا المقاربات الفلسفية التي خصها هيجل للشعر في قراءته لتاريخ الفلسفة.

تمتّ هذه الدراسة من خلال عرض مواقف هيجل من القطع الشعرية الأساسية ودورها في صناعة الفكرة المطلقة صناعة استطيقية التي صارت موضوعا محضا للفلسفة والتي خصها في فلسفته استثناءا، وأيضا تبيان علاقته بالشعراء الكبار الذين عرفهم عصره على غرار" شيللر" و" جوته".

وإشكالية هذه الدراسة تتلخص في قدرة الشعر على ملامسة الحقيقة، وكيف له أن يكون لغة استطيقية للفكر؟ وكيف يكون الشعر مدخلا للفلسفة المحضة؟

1-الفلسفة والشعر

إن إشكالية العلاقة بين الفلسفة والشعر هي إشكالية قديمة ترقى إلى مشهد صوره أفلاطون في الكتاب الثالث من "الجمهورية" حين طالب بطرد الشعراء خارج مدينته الفاضلة، بذريعة أنهم يحرفون الفكر عن الحقيقة من خلال إخضاعه لإغراء الصور المظللة، حيث أنه ربط المعرفة بالفلسفة ووسم الشعر بالعاطفة والعالم الحسي، فجعله بذلك نقيضا للفلسفة، وعليه شنّ هجوما على الشعر وأعطى انطلاقة لمسلسل من الانتقادات التي وجهت ضده على يد ديكارت مثلا: يستوعب الشعر موضوعه الخاص من دون معرفته، بينما تعرف الفلسفة موضوعها من دون أن تستوعبه([2]). حدث هذا رغم أن أفلاطون نفسه سبق وأن وظّف الشعر في سياق فلسفته، والأمر نفسه حدث مع هيدغر فيما بعد الذي انتقد الميتافيزيقا، وعلى أن الشعر إذ يعترف في النهاية بأنهما الترياق المضاد للتقنية ولنزعتها اللاإنسانية، فما الميتافيزيقا والشعر إلا صورتان إنسانيتان للتعبير عن الوجود.

فبين الفلسفة والشعر، تعد اللغة العنصر المشترك بين الفيلسوف والشاعر، والتي هي أداة ينعكس فيها الكون، ولا شك في أن الفرق بين الفلسفة والشعر يبقى كبيرا، لكنه ليس سوى ترجيح الفرق الملازم لهوية اللغة بالذات، ذلك الذي يبين وجهها وقفاها، الدال والمدلول. إن الشاعر إنما يعمل على مستوى

[1] هيجل، **فينومينولوجيا الروح**، ترجمة ناجي العونلي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت 2006، ص779.
[2] كريستيان دوميه، **جنوح الفلاسفة الشعري**، ترجمة ريتا خاطرة، المنظمة العربية للترجمة، ط1 2013، ص07.

ISSN: 2253 – 0592/ الإيداع القانوني: 2751 – 2012 صنف (ج)

الدال، مسقطا كما يقول ياكبسون مبدأ تعادل محور انتقاء الكلمات أو بالأحرى الأصوات على محور تنسيقها.

إن بيت شعر هو بادئ ذي بدء خطاب يكرر كليا أو جزئيا البنية الصوتية ذاتها، وهذه البنية تجسد في المادية الصوتية ما تقوله القصيدة وما هو أيضا استعارة. إذ يرجع الكلام إلى نفسه، إذ يتمسك ويتكثّف إيقاعا خاصا، يستيقظ وينغلق على ذاته ويقفل للوهلة عينها على الكلية المفتتة للعالم داخل صور القصيدة فيما يسميه ريلكه (داخل البيت) أو حيث كل شيء معدوم الاستعارة، استعارة خارقة لم يستطيع أن يبلغها شيء، لكن تود كل قصيدة مهما تكن متواضعة أن تكون شيئا يقاربها وأن تمنحه ما لا يملكه ([1]).

إن الخصام الظاهر بين الفلسفة والشعر هو شيء مفتعل دون مضمون، فهما معا يكشفان عن عمق الأشياء والبحث عن الممكن في المستحيل، فالشعر يتمم عمل الفلسفة والفلسفة تمم عمل الشعر، فهما يؤسسان معا فضاء روحي متكامل، ومثلما قال نيتشه: "أنه لمن الضروري ألا نوغل في الفكر وننسى الوجدان الذي يمثله جانب الأدب والشعر. فلا بد من العودة إلى ما يعتمل في أنفسنا من عناصر بدائية للارتشاف من نبع العاطفة، حتى لو أدى ذلك إلى تحطيم الفكر التحليلي"([2]) والأمر نفسه أكده الفارابي عندما اعتبر الأقاويل الشعرية منها ما يستعمل في الأمور التي هي جدّ، ومنها ما شاء أن تستعمل في أصناف اللعب وأمور الجدّة هي جميع الأشياء النافعة في الوصول إلى أكمل المقاصد الإنسانية وتلك هي السعادة القصوى.

فكثير من الفلاسفة من وظّف الشعر لخدمة مقاصدهم الفلسفية، بحيث تتسرب الصور الشعرية الجميلة في أخاذي مفاهيمهم وتنقذ التصور من جفافه الاستدلالي.

إن غيرية الشعر بالنسبة إلى الفلسفة تشكّل شرط الحوار الذي ينشأ بين الفلسفة والشعر، وعليه تعد عملية إدخال القصيدة في النثر المفكر ليست سوى التجلي المنظور للتذكر وللعمليات المعقدة التي يستوجبها، فهي تقدم دليلا على الطريقة التي تعمل بموجبها بعض مناهج تفكيرنا العقلية التي تتوسل حالات الجمع وحالات المقاومة لأي شكل من أشكال الجمع، بقدر ما تلوي القصيدة التي تكون في غير موضعها. وإن جاز التعبير بسبب طابعها الشعري نفسه، الروابط التي يخلقها الفكر معها من خلال استحضارها. فالكتابة في مجال الفلسفة يعنى أن نتعرف على كلية قدرة اللغة على إنتاج الأفكار، ويعني

[1] جان-فرانسوا ماركيه، **مرايا الهوية، الأدب المسكون بالفلسفة**، ترجمة كمال داغر، المنظمة العربية للترجمة، ط1 2005، بيروت، ص18.

[2] كريستيان دوميه، **جنوح الفلاسفة الشعري**، مرجع سابق، ص08.

ISSN: 2253 – 0592/ الإيداع القانوني: 2751 – 2012 صنف (ج)

ذلك أن نختبر نشوة السلطة في الكلمات وأن نحب هذا التفوق الفكري، ومثلما قال فتغنشتاين "أنا مغرم بعض الشيء بطريقتي في الترقي في الأفكار عندما أفلسف"([1]).

وفي الواقع أن نفلسف يعني أن نأخذ في الحسبان هذا النفوذ وأن نستكشفه وأن نمارسه، إذ تتمتع الفلسفة بقدرة كبيرة على أنها تملك القدرة على صعيد الفكر، فهي مثلا قادرة على كل شيء وما عاد شيء واحد ألا وهو أن تلزم الصمت، ما الذي يعنيه فعل لزم الصمت بالنسبة إلى الممارسة الفلسفية؟ يعني لا تتوافق كثيرا كلية القدرة على الكلمات مع معنى ضميري الغريب أي كتلة السكوت هذه.

إن الفيلسوف هو كائن يحترف تعقيد اللغة حسب ياكوبسون، ضمن هذا النسق يواصل الفيلسوف عمل المعادلة، أو التعادل، الذي قد يتيح له جمع كل شيء في وحدة مفهوم واحد، مفهوم يكون بالنسبة لذاته صدى ذاته والاختلاف، فمثلا عند هيراقليطس نجده (الشامل التوليفي) ولدى كانط هو الوسيط - zwichen، وهيدغر كان مفهوم كهكذا يقصد دائما من جديد وهنا.

وبخصوص علاقة الفلسفة والشعر، يقول "فيكتو هوغو": "إن فهم هذه العلاقة يبرر بالشكل الأفضل ما يتفق من مسعى الفيلسوف مع مسعى الشاعر، وبواسطة مسمار عتيق وبفضل ضوء نهاري شاحب داخل عبر منفذ، رسم سجين "جيزور" الغامض على جدار زنزانته مآدب، ومباريات، والعذراء مريم، والله الأب، وأشجارا، ونجوما. هنالك فلاسفة مقيدون بمنظومة أسرى فكرة لن يخرجوا منها أبدا، يتوصلون مع ذلك في ضوء القليل من الحقيقة الذي لا يزال يصل إليهم، وبواسطة روحهم، مثلما سجين "جيزور" بواسطة مسماره، إلى أن يرسموا كل الطبيعة وكل البشرية على جدران هذه الفكرة، بيد أنه لأجل معرفة ذلك، ينبغي الدخول إلى باطن الفكرة التي عاشوا فيها، فإذا نظر إلى منظومتهم من الخارج تبدو سجن الروح، وإذ نظر إليها من الداخل تكون عالما"([2]).

إذا، الشعر والفلسفة يسكنان هكذا في وجه الكلام وقفاه، يبدو أنه في ظاهرهما ممنوع أن يلتقيا تماما كما الأحياء والأموات المقيمون بعضهم بالنسبة لبعض على جانبي الوجود المتعاكسين، وفقا لحدس آخر لدى "ريلكه"، ومع ذلك يحصل أن يتمكن الحي من الشعور بأنه مسكون بالموت، كذلك الأمر فإن شعر يبقى مسكونا بالفلسفة، كما لو كان مسكونا بشبح لا يمكن طرده أبدا.

إن القصيدة وككل عمل فني هي شيء، مرآة حقيقية بالقدر نفسه لما تعكسه، في حين أن المفهوم الفلسفي ليس أكثر من انعكاس، كل شيء يتم كما لو كانت الفلسفة هي الحل السهل للمشكلة التي يعانيها الكاتب.

[1] المرجع نفسه، ص27.

[2] كتاب: **مرايا الهوية، الأدب المسكون بالفلسفة**، مرجع سابق، ص20.

ISSN: 2253 – 0592/ الإيداع القانوني: 2751 – 2012 صنف (ج)

2-الشعر في النصوص الهيجلية

الحديث عن علاقة هيجل بالشعر هو الحديث عن جزء مهم من قصة فيلسوف لاحق الحقيقة عبر الكلمة المشبعة بالاستعارة، وهذا حين اعتبر الشعر نداء الروح بالكلام الذي هو مدخل للروح وليس باللون الذي ينتمي إلى مملكة الطبيعة، وفق هذا اعتبار قدم هيجل قراءته النوعية للشعر على أنه أرقى صور الفن، بما أنه يمثل المطابقة الذاتية عبر الكلمة، فبه الروح تكشف عن نفسها في العالم، وتتحدث الحقيقة. وعلى هذا الأساس، شكّل الشعر منعطفا أساسيا للفلسفة عند هيجل، وبلغة فينومينولوجيا الروح، الفكر اتخذ ثلاثة أشكال كبرى: الشكل الأول في صورة حسية عبر الفن الذي ينتهي شعرا، والشكل الثاني في التمثيل عبر الدين، والشكل الثالث والأخير عبر الفلسفة والذي انتهي هيجليا كما اعتقد. هي أشكال عكست تاريخ الحقيقة الذي لا يختلف تماما عن تاريخ الفلسفة.

ففي كتاب" فينومينولوجيا الروح" تناول هيجل سؤال الشعر وعلاقته بالفلسفة ومستوى حضوره في تاريخ الوعي البشري بنوع من الرمزية وبلغة غامضة على غرار اللغة التي كتب بها هذا النص بمجمله، وأحيانا نجده يقتبس بعض الأشعار للتدليل على الفكرة أثناء شرحه لها، خاصة في جزء الذي تناول فيه مسألة الفن تحت اسم "الأثر الفني الروحي" والذي سماه بالإبوس ([1]).

تحت عنوان: **الإبوس عالمه الإتيقي**، شرح هيجل مضمون الشعر الملحمي الذي كان سائدا في الفن الرمزي قائلا: "إن ضم روح الشعب يكون دورا من الأشكال يحيط الآن بجملة الطبيعة كما بجملة العالم الإتيقي، وتلك الأرواح إنما تقع أيضا تحت الآمرة العليا التي للواحد أكثر من أن تكون تحت رياسة العليا(oberherrschaft) وهي إنما تكون لذاتها الجواهر الكلية لما تكون الماهية الواعية بذاتها وتفعل في ذاتها. أما هذه الماهية، فتمثل قوة، وفي أول الأمر على الأقل النقطة المركز التي تتدافع حولها تلك الماهيات الكلية.

عين الكلية التي تحصل لهذا المضمون إنما تكون لها أيضا بالضرورة صورة الوعي التي يهلّ فيها هذا المضمون، فالفعل لم يعد الفعل الحاق للعبادة، بل أمسى فعلا لا ريب إنه مازال لم يرتفع إلى المفهوم، لكنه رفع رأسا إلى التصور والربط التوليفي بين الكيان الواعي بذاته والكيان الذي لهذا التصور أي (اللغة"([2]).

الإبوس عند هيجل هو حامل اللغة الكلية للشعب، والذي ينطوي على المضمون الكلي على الأقل من وجهة ما هو جملة العالم وإن لم يكن كالكلية التي هي للفكر(الفلسفة). و(الشاعر) المنشد هو الفردي

[1] ونعني به تأثيليا الخطاب والكلام والقص لكنها تدل على عرض القول أيا كان وتعني اصطلاحا الشعر الملحمي، أنظر: هيجل، **فينومينولوجيا الروح**، ترجو ناجي العونلي، المنظمة العربية للترجمة، 2006، ص 702.

[2] هيجل، **فينومينولوجيا الروح**، مصدر سابق، ص702.

ISSN: 2253 – 0592/ الإيداع القانوني: 2751 – 2012 صنف (ج)

وإلحاق وحامل العالم الذي منه ينجم العالم ويحمله بفصاحته. أما المنشد في نظر هيجل إنما هو العضو الزائل في مضمونه، فليس الهو الخاص به ما يسهم، بل آلهة الفن التي له وإنشاده الكلي، وما هو حاضر بالفعل، إنما هو القياس الذي يصل حد الكلية، أي عالم الآلهة. المنشد كائن فردي، وهو الحد الأوسط، إنما هو الشعب في أبطاله الذين هم بشر أعيان مثلهم مثل المنشد، لكنهم بشر يتصورون وحسب بفعل اللغة.

وفي هذا النص نفسه، أظهر هيجل معالجته لكلية المعرفة والفعل حيث يصمت شعور الفردية ويخفت وتمتصها أبيات من شعر غوتيه حسب تعبير هيجل:

"إنه يحتقر الذهن والعلم
مواهب الإنسان السنية
فهو قد وهب نفسه للشيطان
ولا بد أن يستغرق في الهوة(...)"(فاوست، غوته) ([1])

وفي السياق نفسه يقتبس هيجل نص شعري ل: أنتغون سوفوكلس في قوله:

"فلا هو من ولد الآن والأمس، بل على الدوام
يحيا، ولا أحد يعلم في آن زمن كان يظهر"([2]).

لقد تناول هيجل سؤال الشعر باهتمام بالغ أكثر من غيره من الأجناس الأدبية، والذي يعود إلى قناعات فلسفية محضة، كون أن الشعر في نظره هو مدخل للآية فلسفة صارمة. ففي نص "موسوعة العلوم الفلسفية" ظلّ هيجل متمسكا بمواقفه اتجاه الشعر على أنه الملكة العليا للفن، حينما اعتمد فيه أكثر من مرة على الاقتباس لشعري للتبرير عن مواقفه الفلسفية في شتى قضايا هذا النص.

فمثلا في معالجته للتجربة وللمحسوسات يقتبس هيجل للتبرير من شعر غوته في قوله: " إذا أردت أن تصف الحياة وأن تجمع معناها، فإن عليك أن تجمع معناها، وأن تجعل بدابتك إزهاق روحها، وعندئذ سوف تجد أنك تقبض من بيد من حديد على أشلائها شلوا شلوا.

ولكن، وأسفا، لقد ذهبت الروح التي كانت تربط هذه الأشلاء، وليس ما يسمى بمعمل الطبيعة إلا اسما يداوي به الكميائي خجله ([3]). وغرضه من توظيف هذه الأبيات هنا، هو التذكير بالنصيحة التي قدمها "نوفليس" إلى تلميذه "فاوست". وحول هذا قول، علّل هيجل سبب اعتماده على شعر غوته حينما قال:

[1] المصدر نفسه، ص703.

[2] المصدر نفسه، 703.

[3] هيجل، **موسوعة العلوم الفلسفية**، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، دار التنوير، ط3 2007، ص141.

ISSN: 2253 – 0592/ الإيداع القانوني: 2751 – 2012 صنف (ج)

وإذا كان في نيتنا الفهم الشامل، فإننا لا نستطيع أن نصل إليه بدون هذا التقسيم، والروح نفسها هي انقسام داخلي، لكن الخطأ يكمن في نسيان هذا التحليل هو نصف الحقيقة فقط، ونصف العملية، وإن المهم بعد ذلك هو إعادة الوحدة من جديد لما قطعناه إلى أجزاء، ولما كان التحليل لا يتجاوز مرحلة التجزئة، فإنه يصدق على قول جوته الذي أورده سابقا ([1]).

وفي قراءته لشعر شيللر، وجد هيجل أن شيللر قد وجد فكرة الجمال الفني في الشعر، حيث يظهر فيه الفكر مع التصور الحسي جنبا إلى جنب في شيء واحد عيني، ووجد فيه وسيلة للفرار من تجريدات الفهم الذي يقوم بوظيفة التجزئة. وهي الفكرة التي اتفق فيها هيجل مع شيللر، وهي الفكرة نفسها التي وردت في الرسالة الثامنة عشر حيث يقول:(من خلال الجمال ينقاد الإنسان الحسي إلى الصورة والفكر، ومن خلال الجمال يعود الإنسان العقلاني إلى المادة ويستعيد عالم الحس. فالجمال يربط بين هاتين الحالتين التي تعارض كل منهما الأخرى)([2]) يعتبر شيللر في الرسالة رقم(25) شارحا فكرة تطابق الفكرة مع الصورة، وهي الفكرة التي تتضح أكثر في مجال الجمال، كونه وسيلة تنتقل بها من الافتقار إلى الحرية الأخلاقية بعد الحالة التي قدم لنا فيها الجمال، مثلا يمكن أن تتعايش فيه الحرية مع الافتقار جنبا إلى جنب، وحيث هو الإنسان بحاجة لكي يثبت ذكاءه وعقله من الفرار من المادة، فالجمال يعلمنا أن الإنسان يكون حرا في ارتباطه بالحواس، ففي النفس الجميلة يحدث الانسجام بين الحس والعقل، وبين الواجب والهوى([3]). وفي مناقشته للشاعر "ألبرت فون هالر"(1708-1777) حول وصفه لفكرة "للاتناهي الله" التي حولها اقتبس هيجل شيء من شعره وهو التالي: كونّت أعدادا هائلة وجبالا من الملايين، ورصصت الزمن فوق الزمن، والعالم فوق العالم، ثم ألقيت نحوك من فوق تلك القمة المرعبة النظرة، مصابة بالدوار، فوجدت أن قوة العدد مضروبة ومضاعفة ألف مرة وآلاف المرات. لست إلا قطرة منك يا إلهي ([4]).

وفي كتاب (فلسفة الحق) وقف هيجل عند عيّنات أدبية وشعرية كثيرة، خاصة تلك التي عرفت في الثقافة الإغريقية والرومانية، لتعليل أرائه الأخلاقية وفلسفة الإرادة، ولتحليله لطبيعة الأفكار الفلسفية، فمثلا يقول حول غزل بينولوب: وربما لا يتوقع المرء أن تأتي الملخصات الفلسفية على هذا

[1] المصدر نفسه، ص143.

[2] المصدر نفسه، 178.

[3] البرت فون هالر: هو أديب وشاعر ألماني كان يكتب كثيرا من الأفكار الفلسفية في معظم قصائده ولهذا يذكره كانط وهيجل وغيرهما من الفلاسفة وهذا الأبيات التي اقتبسها هيجل مأخودة من قصيدة (الخلودeternity-) التي كتبها سنة 1736.

[4] هيجل، **موسوعة العلوم الفلسفية**، مصدر سابق، ص280.

ISSN: 2253 – 0592/ الإيداع القانوني: 2751 – 2012 صنف (ج)

النحو النموذجي المكتمل الصورة، إذ يفترض أن ما تنسجه الفلسفة عمل يتم ليلا (أو هو سريع الزوال) مثل غزل بينولوب([1]).

وكثيرا ما ربط هيجل المواقف الفلسفية المهمة ببعض الأعمال الأدبية من تراجيديا ودراما، حيث أنه أظهر مقدرة عالية على اقتباس النصوص الأدبية في الدفاع عن قضايا فلسفية، سواء تعلق الأمر بأفكاره ووجهات نظره، أو بأفكار فلاسفة آخرين عاصرهم وحتى الذين لم يعاصرهم على غرار بعض فلاسفة الإغريق، وفي هذا الشأن يقول هيجل: هنا كحكمة فاسدة منتشرة في عصرنا انتشارا واسع المدى تريد أن تجد مبررا أو عذرا لما يسمى بالنيّة الأخلاقية الكامنة خلف الأفعال الخاطئة وأن تتخيل أن الأشرار من البشر يحملون قلوبا طيبة، أعني قلوبا تريد خيرهم فحسب بل وربما خير الآخرين كذلك، وهذه الفكرة تضرب بجذورها في تصور الأريحية الذي كان يشكل عند الفلاسفة السابقين على كانط، جوهر مجموعة أعمال الدراما المؤثرة الشهيرة([2]).

ومن شعر الشاعر "سكستوس بروبرتيوس" اقتبس هيجل بيتا شعريا من شعره في تفكيكه لمفهوم الإرادة والقائل: "يكفي في الأمور العظيمة أن تريد"([3]) وهذا القول يعني أننا ينبغي علينا أن نريد شيئا عظيما، لكن ينبغي علينا أيضا أن نكون قادرين على تحقيقه وإلا فإن الإرادة تكون تافهة باطلة ولا جدوى منها.

وفي قراءته للإلياذة والتي اعتبرها هيجل من أعظم الأشعار التي كتبت في العصر اليوناني، مفككا لأساليبها البيانية ولحقيقة الحوادث التي امتلأت بها، وفي شكلها اللغوي ومضمونها الدلالي، فيقول: أما الشكل (الصورة) فهو يظهر أمامنا أحيانا على أنه محايد وخارج بالنسبة للمضمون، وهو يفعل ذلك لأن مجال الظاهر كله لا يزال يعاني من التخارج، ففي الكتاب نجد مثلا أن المضمون لا يهمه بالقطع إن

[1] بينولوب penelop: التي نقضت غزلها هي زوجة أوليس، القائد اليوناني الكبير في حرب طروادة، وقد كتب عنه هوميروس الأوديسة يصف فيها رحلة العودة إلى بلاده بعد انتهاء الحرب، ذلك أن أوليس لم يعد إلى بلاده بعد انتهاء الحرب مباشرة بل صادفته عقبات كثيرة في طرق العودة، وقام بالكثير من المغامرات ومعه رفقة من جنوده وظل يتخبط في البلاد وفي البحارة قرابة عشرين سنة. هيجل، **فلسفة الحق**، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، مكتبة مدبولي، دط، دت، مصر، ص94.

[2] من الواضح أن هيجل يقصد هنا أدباء العاصفة والاندفاع، الذين مهدوا لظهور الرومانتيكية في ألمانيا، ولقد كتب هؤلاء الكثير من الروايات والمسرحيات والأشعار، ومن ذلك مسرحية الشاعر شيللرschiller (قطاع الطرق) التي تصور شخص له نوايا طيبة يؤلف عصابة من اللصوص لمحاربة الطغيان ويتوقع بالطبع تعاطف الآخرين معه وحماسهم له والحكم على أن ما يفعله حق وعدل. هيجل، **فلسفة الحق**، (محق فقرة 124) مصدر سابق، ص285.

[3] بيت من الشعر للشاعر سكستوس بروبرتيوس (50-15ق م) من الشعراء الرومان الغنائيين، نظم عددا من المقطوعات الغنائية أهداها إلى حبيبته كونثا، يمتاز شعره بالحيوية وصدق العاطفة، بقت منها أربعة كتب تشمل 4ألاف بيت من الشعر. هيجل، **فلسفة الحق**، مصدر سابق، ص370.

ISSN: 2253 – 0592/ الإيداع القانوني: 2751 – 2012 صنف (ج)

كان مكتوبا بخط اليد أو مطبوعا في مطبعة، مغلفا بورق أو جلد، غير أن ذلك لا يعني أن مضمون الكتاب نفسه لا صورة له ولا شكل بغض النظر عن مثل هذه الصورة الخارجية المحايدة.

وهو يعرض علينا أول الأمر وحدة الجواني والبراني، ومن ثم فهو غير معقول، وليس شيئا يتناقض مع العقل، وبالتالي فإن ما يوجد ويكون لا معقول ينبغي أن ينظر إليه-لهذا السبب-على أنه غير موجود بالفعل، وهذه الفكرة ذاتها يمكن أن تنسحب على الأحاديث المهذبة التي تتجه نحو وصف الشاعر أو رجل الدولة الذي لم يفعل شيئا ذا بال، إنه شاعر حقيقي أو رجل دولة حق ([1]).

3-هيجل وأشعار الإغريق

تميزت علاقة هيجل بالأدب اليوناني برباطها الوثيق، فطالما ظلت الثقافة اليونانية مرجعا فكريا واسعا له، خاصة إذا تعلق الأمر بتراجيديا سوفوكليس وهوميروس وهيزيود، وأيضا بالتواءات كثيرة وتجاذبات فاعلة. إذ تظهر مساهمته في إحيائها بإعادة قراءتها من جديد بما يخدم نسقه الفلسفي، وفي هذا السياق فسّر العديد من تراجيديات الإغريقية الشهير مثل تراجيديات (اسخيلوس وسوفكليس ويوربيدس). وفي هذا الشأن يرى "والتر كوفمان" مدى تفوق فهم هيجل للتراجيديا الإغريقية بكثير، مقارنة بفهم معظم منتقديه والمنتقصين من قدره لها، فقد أدرك أننا في صميم أعظم تراجيديات الشعرية لاسخيلوس وسوفوكليس، لا فيها نجد بطلا تراجيديا وإنما صداما تراجيديا. وأن الصراع فيها لا يدور بين الخير والشر، وإنما بين موقفين أحادي الجانب، يجسد منهما بعض الخير.

يقول كوفمان: "يفوق فهم هيجل للتراجيديا الإغريقية بكثير فهم معظم المنتقصين من قدره لها، فقد أدرك أننا في صميم أعظم التراجيديات اسخيلوس وسوفوكليس لا نجد بطلا تراجيديا وإنما صداما تراجيديا، وأن الصراع لا يدور بين الخير والشر، وإنما بين موقفين أحادي الجانب، يجسد كل منهما الخير، لا تلزم هذه الإشارة المثمرة إلى حد كبير إلى هيجل"([2]).

وفي قراءته لشخصية "أنتيجونا" فلم يجد عيبا أو شائبة في "انتيجونا السماوية"، حيث أن شخصيتها حسب هيجل ليست موضع نزاع على نحو يتجاوز شخصية "كريون"، وإنما موضع المناقشة والنزاع هو موقف كل منهما. في المقابل يرى في البعد الفلسفي "لسوفكليس" تظهر في نظرته للعالم التي كانت مفزعة وقد آثر معظم نقاده عدم التفكير فيها. وقد كان "سوفوكليس" وفقا لوجهة نظره رجلا ورعا يتمسك بآراء مجتمعه التقليدية ويحترمها والذي حظي بثلاث مواهب أساسية: نظّم الشعر، أبدع شخصيات وصياغة العقد، وإعرابه عن الشكر له دوما حسب هيجل، لذلك تم التنازل له بالاعتراف لا بموهبته فحسب وإنما بكونه عرقيا بمعنى الكلمة.

[1] هيجل، **فلسفة الحق**، مصدر سابق، ص350

[2] والتر كاوفمان، **التراجيديا والفلسفة**، ترجمة كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1993، ص225.

ISSN: 2253 – 0592/ الإيداع القانوني: 2751 – 2012 صنف (ج)

وفي هذا الشأن، اخترق هيجل الإطار الذي وضعه أرسطو في الفصل الثالث في كتابه (فن الشعر) وفتح أفاقا جديدة حول أبرز الشخصيات، ومن بينها البحث في شخصية سوفوكليس وعن سقطة في "انتجونا".

وقد أحب هيجل مسرحية "انتخون" أكثر من أي تراجيديا أخرى، ويلقى هيجل على نحو رائع مفهوم الصدام التراجيدي على ضوء بعض روائع "اسخيلوس" و"يوربيدس"، بل ولسوفه هذا نرى حقا أن هذا المفهوم يتلاءم مع هذه الروائع على نحو يفوق تلاؤمه مع مسرحية "انتيخونا"([1]).

وفي المقارنة بين إسهامات هيجل وأرسطو حول بعض الشخصيات اليونانية، يرى و"التر كوفمان" أن هيجل على عكس أرسطو، أبعد ما يكون عن أن يبني رؤيته للتراجيديا على أساس أشعار "سوفوكليس" بصورة توشك أن تكون مقتصرة عليه فقط. فالشاعر التراجيدي الذي تتشابه رؤيته للعالم كأقرب ما يكون الشبه مع رؤية هيجل هو "اسخيلوس"، وما كان للمرء إيضاحات أكثر كمالا للصدامات التي لا يتميز أي طرف فيها بأنه شرير على نحو بسيط وواضح، ويطرح الجانبان كلاهما بعض المزاعم الأخلاقية على نحو يفوق ما نجده في الأورستية وبرومثيوس، بل الكلمات ذاتها (الحق يتصادم مع الحق).

4-هيجل والشعر الحديث

في تحليله للشعر والتراجيديا الحديثة، لا يلتزم هيجل بوجهة النظر القائلة بأن التراجيديات كافة تقضي صداما من هذا النوع (بين الخير والشر)، فعلى سبيل المثال يرى بأن (فيدرا) "راسين" تقدم مثالا أخر لهذا الصدام، وقد ذكر هيجل في محاضراته أنه كان من السمات السخيفة في المعالجة الفرنسية التي قدمها "راسين" إسناد عاطفة حب أخرى "لهيبوليتوس"، فبهذه الطريقة لم يعد عقاب الحب هو ما يعانيه ويدفعنا للإشفاق عليه، وإنما هو الحظ العاثر الذي جعله يحب فتاة أخرى.

وفي مناقشته لهذه الفكرة قال برادلي شقيق الفيلسوف برادلي(فيلسوف مثالي بريطاني) ([2])في محاضراته ذات الأثر المهم عن نظرية(التراجيديا عند هيجل): إضافة إلى هذا سنعقد الإجماع على أنه في التراجيديا بأسرها هناك نوع من الصدام أو الصراع، صراع الأشخاص أحدهم مع الآخر أو مع الظروف أو مع أنفسهم، وبحسب الحالة قد يكون هناك أحد أنواع هذه الصراعات أو العديد منها أو قد تحشد

[1] المرجع نفسه، ص225.

[2] كان برادلي اندروسيسيل(1851-1930) هو أستاذ الأدب الانجليزي بجامعة ليفربول وأحد أبرز شراح التراجيديا الشكسبيرية، ونظرية الصدام في التراجيديا كانت معروفة في العالم الناطق بالإنجليزية، على نحو يفوق أصولها عند هيجل حسبه. وصياغة برادلي متماسكة وموجزة على نحو يثير الإعجاب تضمها محاضرة واحدة لا تتجاوز العشرين صفحة، وذلك بالمقارنة بفقرات متناثرة في كتاب هيجل (**فينومينولوجية الروح**) ومحاضراته في علم الجمال وفلسفة الدين وتاريخ الفلسفة.

ISSN: 2253 – 0592/ الإيداع القانوني: 2751 – 2012 صنف (ج)

جميعها(...) إن الحقيقة التراجيدية بصفة جوهرية هي الانقسام الذاتي والحرب الداخلية التي قوامها المادة الأخلاقية، وليست حرب الخير ضد الشر بقدر ما هي حرب الخير ضد الخير[1].

وفي مناقشة "كوفمان" لمدى حضور الشعرية في كتاب "فينومينولوجيا الروح"، يرى أن هيجل لم ينتق مواضيعه بصورة عبثية، لكن هيجل طرح عددا محدودا من الإشارات الجوهرية التي دفعت قدما فهمنا لمفهوم التراجيديا أكثر من غيره بما فيهم أرسطو. كما أن الصدامات التراجيدية ليست شيئا جوهريا في كل مسرحيات سوفوكليس، فمسرحيات (إياس) و(التراقيات) و(أوديب في كولونا) لا يصور أي منها هذا المفهوم بوضوح على الإطلاق، وذلك على الرغم من أن المرء إذا كان ملتزما بهذا المفهوم فإن بمقدوره بالطبع أن يدفع بقوة على طريقة برادلي كما أسلفنا سابقا، إلى أن يمكن العثور على شيء يشبه على الأقل من بعيد هذا المفهوم في هذه المسرحيات، وعلينا أن نقرأ بأن التراجيديات تختلف إلى حد كبير عن باقي أجناس، وأن مفهوم التراجيديا عند هيجل يلقي الضوء بصورة مذهلة على الترستية وبرومثيوس وهيبوليتوس والباخوسيات، وأنه كذلك يقدم بعض العون، وإن كان هنا أقل كثيرا حينما نتناول انتيجونا وأوديب ملكا وسوفكليس. وهيجل يمضي بنا بعيدا عن زعم أرسطو القائل بأن "البطل لا ينبغي أن يكون في الذروة من الفضل" وعن الرأي المسبق المتأصل بأن لكل تراجيديا بطلا واحدا وهما مفهومان اختارا بعمق النقد السوفوكليسي حتى اليوم، وعلى رغم أن هيجل لم يحقق معظم هذه الاستبصارات ولكنه ما من فيلسوف قام بهذا خيرا منه حسب والت كوفمان [2].

يعقب هيجل في الفقرة رقم(118) من كتابه "فلسفة الحق" معتبرا أن الوعي الذاتي البطولي (على نحو ما هو في تراجيديا القدامى، وعي أوديب) لم يكن قد مضى بعد متجاوزا تماسكه إلى التأمل في الفارق بين العمل والحدث، بين الواقعة الخارجية والمعرفة بالظروف.

ورغم مواقف هيجل الجريئة حول مفهوم مسألة التراجيديا، إلا أن "والتر كاوفمان" لا يعتبر هيجل أن له نظرية خاصة في التراجيديا، بقدر ما جلب إلى مناقشة التراجيديا الإغريقية مفهومي: الصدام التراجيدي والمعاناة التراجيدية الحقة. كما أشار إلى أن الإبطال بمعنى ما قد جلبوا المعاناة على أنفسهم، وكانوا مذنبين أيضا، وتقبلوا ذنبهم بشجاعة كما حدث لأوديب مثلا، وتلقي هذه الأفكار الضوء على العديد من أفضل التراجيديات الإغريقية التي وقف عندها هيجل.

ومن باب المناقشة يعتبر "كوفمان" أن ليس كل الأبطال تقبلوا ذنوبهم على نحو ما فعل أوديب في (أوديب ملكا) وعلى نحو ما ربما ظن هيجل في مجافاة للصواب أن أنتيجونا قد فعلت، لقد قبلت ديانيرا ذنبها، لكن إلكترا وفيلوكتيتيس ينظران إلى نفسيهما باعتبارهما يتعذبان دونما ذنب اقترفاه، ووفقا لما يقوله

[1] نقلا عن والتر كاوفمان، **التراجيديا والفلسفة**، مرجع سابق، ص229.

[2] المرجع نفسه، ص230.

ISSN: 2253 – 0592/ الإيداع القانوني: 2751 – 2012 صنف (ج)

هيجل فإن معاناتهما ليست تراجيدية حقة، ولسوف ينكر العديد من الكتاب المحدثين تحت تأثير هيجل حقا أنهما شخصيتان تراجيديتان على الإطلاق، وأخيرا فإن هيجل لا يميز بحدة على نحو ما سنفعل بين المسؤولية التراجيدية وبين الخطأ الأخلاقي([1]).

وفي كتابه(الجماليات) يمضي هيجل قدما بصورة تاريخية الذي ناقش فيه بعض الأشعار التراجيدية القديمة والحديثة، ويقارن بينهما وخاصة بين الشكسبيرية وتراجيديا الإغريق. وبعد توصيف عام للتراجيديات، يمضي هيجل قائلا: من ناحية أخرى فإن أعظم المبدعين في تقديم الأفراد والشخصيات بكاملهم هم الإنجليز، ويتفوق من بينهم شكسبير على كل المبدعين الآخرين، فيوشك ألا يلحق به أحد. وذلك أنه حين تستولي عاطفة شكلية فحسب كشهوة الحكم على سبيل المثال في مكبث أو الغيرة في (عطيل) على مشاعر أحد أبطاله التراجديين كافة. فإن مثل هذه التراجيديات رغم ذلك لا تستهلك مدى الشخصية الفردية بكامله، وحتى في ضوء مثل هذا الحتم، فإن أفراده يظلون كائنات بشرية كاملة، حقا أنه كلما تحرك شكسبير مستخدما العرض اللانهائي لخشبته المسرحية التي تضم العالم نحو الحدود القصوى للشر والعبث كلما رفض. وهنا من الواضح أن هيجل كان يكن تقديرا حيا لفن شكسبير التراجيدي.

نجد هنا أن هيجل كما سبق وأن رأينا، أنه أقرب إلى الشعراء التراجديين العظام من النقاد الذين يسخرون منه لافتقاره المفترض للإحساس بالتراجيديا، وفضلا عن ذلك، فإن هيجل أبعد ما يكون عن انتقاد "انتيخونا" أو "أوديب ملكا"، أو تراجيديات شكسبير، فما يقوله هيجل بالفعل هو أن الانتهاء بمحنة ينبغي أن يكون مبررا كما هو الوضع في هذه الحالات. ولكن المعنى الأساسي لملاحظاته في هذه النقطة هو بوضوح تقديم تحول إلى المسرحيات والأعمال الدرامية التي تحتل مكانة وسيطية بين التراجيديات والكوميديات. وهو يدرك على نحو ما لم يدرك كثيرون من نقاد القرن العشرين، أن معظم المسرحيات الحديثة ليست تراجيديات ولا كوميديات ([2]).

5-هيجل ونظرية الشعر

اعتبر هيجل الشعر أعلى الفنون الرومانسية، وهو أعظم انتصار يحققه الفن في تاريخه لبلوغ المطلق. فإذا كانت الموسيقى هي مشاعر، إلا أنها مشاعر غامضة وغير محددة، أما الشعر هو مشاعر كذلك لكنها مشاعر واضحة وقوية ومتجانسة. الموسيقى بتوحيدها التام بين الوسط الحسي والمضمون الروحي، إنها تمثل تحولا من الحسية الخالصة في الرسم إلى الروحية الخالصة في الشعر. يشكل الصوت بمثاليته مادة الموسيقى، هو الرقة والإحساس بها، وهو متصل بالمشاعر، لكن الخيوط التي تشد الفن

[1] والتر كاوفمان، **التراجيديا والفلسفة**، مرجع سابق، ص233.

[2] المرجع نفسه، ص305.

ISSN: 2253 – 0592/ الإيداع القانوني: 2751 – 2012 صنف (ج)

إلى الأرض وقد غدت في الموسيقية خيوطا من الذهب، تكاد لا ترى هذه الخيوط في الشعر. في الشعر يستخدم العقل لا لذاته، وإنما لكي يعبر به عن إدراكات وتصورات مثالية، ولم يعد الصوت في الشعر مجرد مادة، كما في الموسيقى، بل هو الآن ظّل أو إشارة ليس هو أكثر وأبعد من مجرد صوت، إشارة إلى مجال الروح الداخلي ([1]).

إن أي مضمون ومهما يكن نوعه، يمكن أن يكون مضمونا للشعر، فبالغا ما بلغت قدرة العقل البشري على التفكير، فإن ذلك يمكن أن يكون موضوعا لقصيدة ما،و من ثم فإن التفرقة بين الشعر والنثر على مستوى اللغة لا يتوقف على طبيعة المضمون، فأي مضمون يمكن أن يكون شعرا، ولكن تنشأ التفرقة من الحالة الجزئية الخاصة التي يستمد منها الشعر مادته، والكلي لا ينفصل في الشعر عن الجزئي، لكنهما يتحدان في وحدة حية، ولا يقابل الشعر، كما يفعل النثر بين القانون والظواهر، وبين الوسيلة والغاية، أو يجعل أحدهما تابعا للآخر والعلم بالضرورة نثر، لأنه يفصل الكلي عن تجسده، فهو يجرد القانون من الظواهر التي تعبر عنه. أما الشعر فهو يربط بين الموجود والحسي في وحدة واحدة، وبالتالي فإن هو ما يميز الشعر عن النثر تمييزا حقيقيا وهو شرط عام لكل فن.

يتناول هيجل رمزية الجليل من خلال الشعر، الذي في نظره يملك القدرة على جلاء الروح الذي يقيس من ذاته عناصر شكله المطابق، والذي يؤلف حقيقة هدف الفن الرمزي، عن طريق وعي المدلول في ذاته بمعزل عن عالم الظاهرات. ولأن المجوس ما استطاعوا انجاز هذا الانفصال بين الشكل والمضمون بقوا شعبا بلا فن حسب هيجل، وما استطاعوا أيضا حل التناقض بين الانفصال والوحدة رغم أنه ضروري للفن، حيث كان الفن الذي انتهوا إليه فنا غرائبي الرمزية.

وهكذا فإن الشاعر الذي لا يرى ولا يعجبه من الأشياء سوى هذا الواحد، الذي يفنى فيه هو نفسه مع كل ما يحيط به يكون قادرا على أن يقيم مع الجوهر الذي به يربط كل شيء بعلاقة ايجابية.

فمثلا في جلال الشعر العبري حسب هيجل تتحدد مدائح سالبة لقدرة الله الواحد وعظمته، فهذا الشعر يلغي محايثته المطلق الايجابية في الأشياء المخلوقة ([2]). ويرى هيجل في هذا الجوهر الواحد بما هو كذلك رب العالم وسيده بالتعارض مع سائر المخلوقات التي تعتبر بالقياس إلى الله، مجردة من كل قدرة وزائلة فانية، أما من حيث قدرة الواحد وحكمته بمواضيع طبيعة أو بمصائر بشرية متناهية، فلسنا نجد هنا ذلك التشويه المفرط، المغالي فيه إلى حد الشساعة، الذي يميز الفن الهندوسي، بل إن

[1] إ.نوكس، **النظريات الجمالية، كانط- هيجل- شبنهاور**، ترجمة محمد شفيق شيا، منشورات بوحسون الثقافية، بيروت، ط1، 2007، ص117.

[2] هيجل، **الفن الرمزي الكلاسيكي الرومانسي**، ترجمة جورج ترابشي، دار الطليعة، ط2 1986، ص96.

ISSN: 2253 – 0592/ الإيداع القانوني: 2751 – 2012 صنف (ج)

جلال الله معبر عنه في الشعر على نحو يبدو معه كل ما هو موجود، بكل ألقه وسطوعه وعظمته وروعته، وكأنه جملة من أعراض ثانوية وظواهر عابرة بالمقارنة مع ماهية الله ([1]).

ويتناول هيجل الشعر في بعده الثقافي الذي تتميز به شعوب مختلفة وهي على الآتي:

أ-الشعر الهندوسي

الشعر الهندوسي هو شعر حلولي، وكمثال أول شعر حلولي يستشهد هيجل بالشعر الهندوسي الذي أنتج من هذا المنظور إلى جانب الغرائبي أثار باهرة. وانطلاقا من الكلية والوحدة المجردتين التي تميز الفكر الهندوسي، انتهى الهندوس إلى ابتكار آلهة متعيّنة نظير "تريمورتي" و"اندرا". لكن بدلا من الحفاظ على معالم هذه الآلهة الثابتة والمستقرة، محوا قسماتها الواضحة الدقيقة، ونقول عنها كل طابع متعين، ليحولوها من بعضها إلى بعضها الآخر، وليبدلوا أعلاها بأدناها وأدناها بأعلاها، وهذا بحد ذاته كاف حسب هيجل ليدلنا على أن الكلي هو الذي يعتبر عندهم الأساس الدائم للأشياء ([2]) ولئن أظهر الهندوس ميلا مزدوجا في شعرهم، بما يناسب لغتهم، من جهة أولى بالمواضيع الخصوصية ليقربوا الشقة بينها وبين الكلي رغم طابعها الحسي، وبمعارضتهم من جهة ثانية التجريد وبالتمسك بوضوح المواضيع ودقتها مسكا سلبيا. فإن آثارهم الشعرية تعزز في الوقت نفسه بتمثلات حلولية خالصة يسعون من خلالها إلى إبراز محايثة الإلهي في المواضيع التي تظهر وتتالى وتختفي، هذه الكيفية في تصور العلاقات بين الكل والخصوصي تبدو للنظرة الأولى مشابهة لتصور الوحدة المباشرة بين الفكر المحض والحسي، وهذا التصور إذا كنا التقيناه لدى المجوس كما يقر هيجل، لكن الواحد والكامل كانا يتمثلان عند هؤلاء بعنصر حسي، والذي هو مبدأ النور بينما الواحد هو البرهمان. عند الهندوس مجرد من الشكل ولا يغدو تصورا حلوليا إلا بفضل التجسيد في التنوع اللامتناهي لظاهرات عالم الحسي، وعلى سبيل المثال ما قيل في كرشنا (بها غافاد-جيتا) (التراب، الماء، الهواء، الريح، النار، الروح، الفهم، الهوية) تلك هي العناصر الثمانية لقوة كياني والوحدة. وينبغي لك أن تتعرف في كائنات أخرى كائنا أعلى وأسمى، يحي كل ما هو أرضي، وعليه يقوم العالم منه يستمد الكائنات منها أصلها وكذلك هلاكها، فلا شيء يسمو على كل شيء ([3]).

صور الشعر الهندوسي المطلقة للإله وحلوله في الموجودات، فمثلا أن كل الطبيعيات التي لها وجود حق، كانت ظاهرة أم غامضة تأتي، هي في، ولست أنا فيها، إن الوهم الذي تخلقه هذه الخواص الثلاث يخدع

[1] مونيس بخضرة، **فينومينولوجية المعرفة، دراسة في فلسفة الظاهر الهيجلية**، دار عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، 2013، ص317.

[2] مونيس بخضرة، **التفكير في الثقافات، أسئلة الفرق في الثقافة الهندية والمغاربية**، دار الرافدين، بيروت، 2016، ص134.

[3] هيجل، **الفن الرمزي الكلاسيكي الرومانسي**، مصدر سابق، ص99.

0592 – 2253 :ISSN/ الإيداع القانوني: 2751 – 2012 صنف (ج)

العالم، فلا يتعرفن على حقيقيتي، أنا الذي لا يتحول ولا يتبدل، لكن حتى الوهم الإلهي (المايا) وهم يصدر مني، عسير تخطيه، أما أولئك الذين يتبعونني يتخطونه ([1]).

إن الوحدة الجوهرية المعبر عنها هنا في هذا المقطع تعبير ساطعا لا لبس فيه، سواء فيما يتعلق بالمحيائة في الأشياء الموجودة أم يتجاوز الفردي، كذلك يقول "كرشنا" عن نفسه، أنه أكمل الموجودات (أنا بين الأفلاك الشمس مشعة وبين البروج القمرية القمر، وبين الكتب المقدسة كتاب الأناشيد وبين الحواس أعمقها، وبين قمم الجبال "انااميرو"، وبين الحيوانات الأسد، وبين الحروف حرف العلة(أ) وبين الفصول الربيع المزهر).

ب-الشعر المحمدي

يكني هيجل في كتابه(الجماليات) الشعر الإسلامي بالشعر المحمدي نسبة إلى نبي الإسلام (محمد) والذي فيه اعتبر هيجل أن الحلولية الشرقية وعلى الأخص في شكلها الإسلامي كما صاغه الفرس إلى أعلى من مستوى الحلولية الهندوسية، حلولية تعبر عن ذاتية أعمق وموقف الشاعر منها حقيقي بالملاحظة، فهو يسعى إلى استشفاف الإلهي في الأشياء المخلوقة حسب تعبيره. وإذ يستشفيه فيها فعلا ليتخلى عن أناه الخاص ليعقل في الوقت ذاته محايثة الإلهي في نفسه التي تكون على هذا النحو، قد انعتقت واتسع رحابها وهذا ما يعود عليه بالداخلية الصافية والسعادة الحرة والغبطة البهيجة، التي هي من قيمة الشرقي حين يعزف عن خصوصيته ليستغرق في الأزلي والمطلق، وليطلب ويعاين في ما هو موجود حضور الإلهي. هذا الاستغراق في الإلهي وهذه الحياة التي ملؤها الغبطة البهيجة بأكثر من صلة إلى التصوف، وينبغي حسب تعبير هيجل أن نشيد من هذا المنظور بالشاعر "جلال الدين الرومي" بوجه خاص، وبتلك النماذج الفائقة الجمال من الشعر التي قدمها لنا "روكرت" الذي استطاع بما أوتي من قدرة رائعة على التعبير أن يلاعب القوافي والألفاظ بكامل التفنن وملء الحرية على غرار فارس بالذات.

إن حب الله الذي يتماهى الإنسان وإياه من خلال هجرانه اللامشروط لأناه، بحيث لا يعود يعاين سواه فيما أجال الطرف من أنحاء العالم، إذ هو عنده المرجع والمصدر لكل ما يحيط به ويقع تحت حواسه، أقول أن حب الله يشكل هنا المركزي الذي لا يلبث أن يتسع نطاقه ليشع في كل اتجاه وفق هيجل ([2]).

إن خير الأشياء وأجمل الأشكال لا تستخدم في الجليل بحصر المعنى، فإن محايثة الإلهي في الأشياء في المذهب الحلولي ترفع على العكس، العالم الأرضي والطبيعي والإنساني. فحضور الإلهي كما قدمه الشعر الإسلامي في ظاهرات الطبيعية وفي الشؤون الإنسانية يحي هذه الرفعة وتلك، ويبث فيها الروحية من دون أن تكف عن أن تكون ما هي كائنة عليه، ويخلق على هذا النحو علاقة فريدة بين الحس الذاتي

[1] مونيس بخضرة، **فينومينولوجية المعرفة، دراسة في فلسفة الظاهر الهيجلية**، مرجع سابق، ص318,

[2] هيجل، **الفن الرمزي الكلاسيكي الرومانسي**، مصدر سابق، ص100.

ISSN: 2253 – 0592/ الإيداع القانوني: 2751 – 2012 صنف (ج)

ونفس المشاعر من جهة أولى وبين الأشياء التي يتغنى بها من جهة ثانية، وبفضل مس العظمة هذا، الذي يفعّم النفس تبقى هذه الأخيرة متفتحة وعظيمة، وفي حال من الهدوء والحرية والاستقلال، وتحقق أيضا من خلال وحدة هويتها هذه مع ذاتها وبقوة الخيال اتحادها مع نفس الأشياء، وتتماهى بفرح مع أشياء الطبيعة ومع كل ما هو جدير بأن يسبح بحمده وبحب صحيح. إن الداخلية الجياشة للعواطف والمشاعر لدى الغربي مثلا تنطوي على تماه، لكنها بالإجمال وعلى الأخص في الشمال (الشمال الأوربي) تعيسة مفتقرة إلى الحرية، أو إذا كانت أكثر ذاتية تلبث متجمعة على ذاتها، مما يجعلها أنانية وسريعة الانجرار، وكثيرا ما تلقى هذه الداخلية الكئيبة والتعيسة في الأغاني الشعبية للشعوب الهمجية.

لكن في الشرق نجد العكس، وعلى الأخص لدى الفرس المسلمين، الذين لا يعرفون سوى الداخلية الحرة والسعيدة، فهم يتخلون بلا تحفظ وبفرح عن أناهم لله وحده، وحين يتألم الشرقي وتقلب على فراش الشقاء يرى في ألمه وشقائه قرار لا يرد للأقدار، ويحافظ على كامل وثوق نفسه دون أن يساوره بالخور والسقم، ومن دون أن يسمح لأفكار الود بأن تستحوذ عليه. إن أشعار (حافظ) مثلا ([1]) فيها ما فيها من الشكوى من الحبيبة، لكنه يبقى حي في الألم والتوجع لا مباليا مثله في السعادة، يقول في إحدى قصائده:

"اعترافا بالجميل ولأن حضور الصديق يبهجك

احترق في الألم كشمعة وكن مسرورا"([2])

إن الشمعة بتأويل هيجل تتعلم كيف تضحك وتبكي، تضحك بضيائها الفرح من خلال اللهب، بينما تذوب بدموعها الساخنة وباحتراقها تنشر ضياء يبهج الأنفس، وكذلك هو الطابع العام لكل هذا الشعر، الأزهار والأحجار الكريمة، الورد، والهزار من أكثر الأشياء التي تتردد في صور الشعراء الفارسيين، وغالبا ما يمثلون الهزار وكأنه خطيب الوردة. في حين يتكلم الغربي في أشعاره عن الوردة والهزار والخمر بطريقة نثرية فحسب.

يعتبر هيجل أن جمال هذه القامات من الشعر الحلولي الباهرة نلقاها من جديد في الشعر الفارسي الحديث، والتي نقل بعضها الشاعر "غوته" إلى الألمانية، ويبدو أن غوته ذاته بعد أن بدأ شبابه بقصائد كئيبة، ارتفعت فيها مشاعره إلى أعلى درجة من التركيز رجح لديه الميل لما تقدم به العمر إلى ذلك الصفو الكبير اللامبالي حسب هيجل، وحتى عندما طرق أبواب الشيخوخة كما يقول هيجل، ظلّ منفتحا على

[1] يسمى بمحمد حافظ الدين (1320-1389)، شاعر فارسي غنائي، له قصائد رائعة في الحب، جمعت في ديوانه يسمى (ديوان حافظ)

[2] نقلا عن هيجل، **الفن الرمزي الكلاسيكي الرومانسي**، مصدر سابق، ص101.

0592 – 2253 :ISSN/ الإيداع القانوني: 2751 – 2012 صنف (ج)

إلهام الشرق، محافظا على مرونة دمه الشعرية، وذلك حتى في مجادلاته ومناظراته على حرية في العاطفة ([1]).

1-الشعر كتتويج للفن واكتماله أوكقول للنهاية

الفن الرومانسي الذي توّجه الشعر يحمل بذرة انحلاله وتفككه داخل ذاته. فالفن طبقا لفكرته الشاملة ذاتها، هو اتحاد المضمون الروحي مع الشكل الخارجي، وقد توقف الفن الرومانتيكي بالفعل إلى حد ما، عن أن يكون فنا حين حطم الاتفاق والانسجام بين الجانبين اللذين ظهرا في الفن الكلاسيكي. أما الفن الرومانسي فيتضمن القول بأن الجانبين في حقيقتها مختلفان، ما دامت الروح لا تجد تجسيدا حسيا كافيا للتعبير عنها. ويمكن أن يفضي التصور المنطقي لهذا المبدأ، إلى انقسام الجانبين تماما، وحين يحدث ذلك نصل إلى التفكيك الكامل للفن، وتجد الروح عندئذ أن الفن ليس هو الوسط الحقيقي الكامل لها، وأن دائرة جديدة الآن مطلوبة لكي تحقق فيها الروح نفسها وهذه الدائرة الجديدة هي الدين ([2]).

كانت قاعدة الفن كما أسلفنا تناولها عبر الشعر، تظهر في اتحاد المدلول والشكل، واتحاد ذاتية الفنان ومضمونه وأثره على حد سواء. ودرجة الاتحاد المضمون ونمط تمثيله هذا إلى درجة تطابق الشكل والمضمون، هي التي بذاتها تشكل المعيار الجوهري الذي يفترض بأحكامنا على الأعمال الفنية أن تستلهمه.

وانطلاقا من وجهات النظر هذه وجدنا أن الروح ما كان حرا في ذاته بعد طور بدايات الفنl'art وبخاصة في الشرق، فقد طلب المطلق في عالم الطبيعة، وبالتالي على أنه ذو طابع إلهي وفي طور لاحق، مثل الفن الكلاسيكي الآلهة الإغريقية في الشكل الإنساني. وكان هذا الشكل ما يزال يشكل صلة بالطبيعة، وأظهرها وكأنها مشرقة بالروح، بيد أن الفن الرومانسي هو الذي تصور الروح داخلية عميقة خالصة التي تجسدت في اللغة الشعرية، وبعد أن أنكر كل قيمة على الجسد وعلى الواقع الخارجي وعلى العالم العيني، رغم أنها تشكل الوسط الذي لا غنى عنه للمطلق، انتهى به الأمر الذي تبنى موقفا أكثر تساهلا وأكثر إيجابية تجاهها ([3]).

إن رسالة الفن هي أن تعبر بطريقتها الخاصة عن روح الشعب، فما دام الفنان وثيق الصلة بديانة شعبه وعصره، ويتصورهما للعام، وما دام يؤمن أيضا بهما راسخ الإيمان، فلا بد أن يعالج بجدية عميقة هذا المضمون وتمثيله، بمعنى أن هذا المضمون يمثل لوعيه على أنه هو اللامتناهي وهو الحق ([4]).

---

[1] هيجل، **الفن الرمزي الكلاسيكي الرومانسي**، مصدر سابق، ص103.

[2]Hegel, **Introduction A l'sthétique** Aubier Montaigne, paris, p111.

[3]Hegel, **Introduction A l'sthétique,** p113

[4] هيجل. **الفن الرمز، الكلاسيكي، الرومانسي**، مصدر سابق 454.

0592 – 2253 :ISSN/ الإيداع القانوني: 2751 – 2012 صنف (ج)

فحين يغدو موضوع من المواضيع في متناول الإدراك الحسي، عن طريق الفن أو الفكر، بل حين يغدو في متناوله إلى حد يستنفد معه مضمونه، ويمسي كل شيء خارجيا عنه، ولا يتبقى شيء غامض أو داخلي، فعندئذ يتلاشى الاهتمام المطلق بذلك الموضوع، لأن الاهتمام لا يواكب إلا النشاط الغض والعفوي، لكن ما أن يظهر الفن التصورات الأساسية المتضمنة في مفهومه، وكذلك مجمل المضامين الداخلة في عداد هذه التصورات، حتى ينعتق من أسر هذه المضامين الخاصة بعصر بعينه وشعب ما، ثم لا تلبث أن تبرز الحاجة إلى العودة إلى هذه المضامين، كنتيجة للحاجة، إلى تبني موقف معارض للمضمون الذي ظل سائدا إلى ذلك الحين. هكذا تبنى "أرسطو فان Erstovan" مثلا في اليونان هذا الموقف إزاء عصره، كما تبناه لوقيانوسOkienos (*)([1]) إزاء الماضي الإغريقي كله، أما في إيطاليا وإسبانيا عند أفول العصر الوسيط، فقد شرع أريستوERISTO وسرفانتسCervantes مثلا بوقوف موقف معارضة من الفروسية.

وهكذا تبرز في قلب العصر الذي ينتمي إليه الفنان، مع تصوره ومضمون هذا التصور ونمط تمثيله، حركة معارضة لم تكتسب أهمية خاصة إلا في الأزمنة الحديثة.

رأينا أن الفن الرومانسي يتغذي من الروحية عينها مع ذاتيتها المحايثة، التي يمكن لداخليتها أن تتلبس أي شكل خارجي كان. وفي هذا الشكل الفني الأخير، كما في الشكلين السالفين، يتألف الموضوع الرئيسي للفن من الإلهي في ذاته، لكن كان على هذا الإلهي أن يتموضع، وأن يتعين، وبالتالي أن يحتك بالمضمون الدنيوي للذاتية.

وفي بادئ الأمر جعل مقر لا تناهي الشخصية، في الشرف والحب والوفاء الذي عبر عنه الشاعر أحسن تعبير، ثم في الفردية الخصوصية، وفي الفرد المتعين منظورا إليه في تماهيه مع المضمون الخصوصي للوجود الإنساني، ثم جاء أخيرا طور الذي فيه فسخ اتحاد الإلهي مع هذا المضمون المحدود نوعيا، أرغم من ثم الفن على تجاوز نفسه. فكانت عاقبة هذا التجاوز، هي التجاوز ذاته، وعودة الإنسان إلى ذاته إلى عالمه الداخلي، وبذلك تحرر الفن من كل ارتباط بمنظومة محدودة من المضامين والتصورات، وصار الفن الآن فصاعدا شفيع جديد، يتمثل بالإنساني، أغوار النفس الإنسانية ([2]).

وعلى هذا الاعتبار، نجد أن الفن ما عاد مطالبا بأن يمثل فقط ما يدخل ضمن نطاق اختصاصه في مرحلة محددة، بل كل ما يمت بصلة إلى الإنسان. وهنا يطالب هيجل بأن يتظاهر الروح، في طريقة معالجته للمواضيع، مثلما هو كائن عليه في الوقت الحاضر. صحيح أنه في مقدور الفنان الحديث أن

*لوقيانوس الشميشاطي: كاتب إغريقي من مواليد قرية شميشاط بسورية (125-192م)، له "**حوار الأموات**" و" مجلس الآلهة"، سخر من التقاليد والآراء السائدة في عصره، مرجع نفسه 456.

[1] هيجل. **الفن الرمز، الكلاسيكي، الرومانسي**، ص456.

[2] هيجل. **الفن الرمز، الكلاسيكي، الرومانسي**، مصدر سابق 459.

ISSN: 2253 – 0592/ الإيداع القانوني: 2751 – 2012 صنف (ج)

ينتسب إلى القدامى، بل إلى قدامى القدامى، وليس أجمل من أن يحتل الكاتب مكانه بين الهومريين ولو في آخر صفوفهم، ولا يسع عصرنا أن ينتج أمثال هوميروس وسوفكليس ودانتي وأريوستو وشكسبير. فما صدح به هؤلاء الشعراء الكبار بعظمة ما بعدها عظمة، وما عبروا عنه بمثل الحرية التي عبروا بها عنه، ما كان له أن يأخذ طريقه إلى الوجود إلا مرة واحدة.

وبعد هذه التأملات الهيجلية العامة حول الشعر وطبيعة مضمون الفن في الطور الذي نحن نتناوله بهدف معرفة الأشكال المميزة لانحلال الفن الرومانسي. إن انحلال الفن الذي من سماته تمثيل المواضيع الخارجية في كل عرضية أشكالها، ومن الجهة الثانية التي تنذر بوصفه تحريرا للذاتية المخلى بينها وبين عرضيتها الباطنة ([1]). وعليه اعتبر هيجل الفن الحديث هو فن انحطاط، ولكونه كذلك، فهو يتقدم نحو المعرفة المطلقة. إن الانحلال الملاحظ في المجال الفني، والنزوع مباشرة إلى المجال الديني له دلالته، وهكذا يجد النزاع الفني بين القدماء والمحدثين حلا أنيقا، ليفهم بوصفه انحلالا ذاتيا للفن داخل الفكر، فهو شكل من تمثل المطلق ([2]).

يرى "بيار ماشير" أن هيجل أعلن أن نهاية تباشر موت الفن تظهر عندما يبلغ الفن الحدود المفروضة على طموحاته، ولا يبقى له سوى أن يمحي ليترك المجال حرا لأشكال أخرى من الإنتاج الروحي غير القابلة للتحول إلى مقاييسه الذاتية. حيث أن في النهاية أفضت هذه الفكرة إلى مذهب جمال من النوع الذي بشر به "كروتشيه" القائل بأن الظاهرة الفنية، بسبب طابعها الما-قبل عقلي، تمثل الحدس المباشر المتحرر من أي تبعية لجهة اتخاذ موقف إيديولوجي أو نظري، فعل الخلق يعبر عن نفسه مباشرة في كلية الأثر الصافية حيث الحدس والانفعال يسيطران سيطرة مطلقة في غياب التمييز بين الشكل والمضمون.

إن الظروف التي رسم فيها هذا المخطط الفاصل، تظهر تلك المواجهة بين الفلسفة والأدب التي تعتبرهما كيانين جوهريين مستقلين، ومنغلقين في الحقل الذي يحدد كل واحد منهما ويثبت حدودهما. هذه المواجهة هي نتاج تاريخي. وهذا الإنتاج يتوافق مع فترة زمنية خاصة في طور العمل الفلسفي والأدبي حيث يكونان خاضعين لقواعد مستقلة ومتعارضة. عندئذ تبدأ في آن واحد سيطرة الأدب والتفكير في نهاية الفلسفة، أنهما نموذجان حديثان بامتياز ([3]).

في هذا الشأن يتساءل "بيار ماشيري" هل يمكن أن يكون زمن الانفصال هذا قدا انقضى؟ هذا ما لا يسمح بقوله، إلا إذا شئنا أن نتنبأ، وهذا أيضا شكل من أشكال أن نبقى حدثين، ولكن يجب أن يكون

[1] Hegel, **Esthétique**, Tom 2 P121.

[2] هبرماس. **القول الفلسفي للحداثة**، ترجمة فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1995، ص59.

[3] بيار ماشيري: **بم يفكر الأدب؟ تطبيقات في الفلسفة الأدبية**، ترجمة جوزيف شريم، المنظمة العربية للترجمة ط1-2009، ص24.

ISSN: 2253 – 0592/ الإيداع القانوني: 2751 – 2012 صنف (ج)

بالمستطاع العودة إلى التميز الذي أقامه، مجردين إياه منابعه التحديد الجوهري، كما كان غالبا خلال ما يقرب من قرنين. عندئذ الفصل بين ما يعود إلى الفلسفة في النصوص، وما يعد إلى الأدبي، يقتضي حل النسيج المعقد التي تتداخل فيه خيوطهما، يمر الواحد فوق الآخر، وتنعقد وتنفك، وتتمازج وتتناسخ بحيث تؤلف شبكة مميزة، في داخلها تجتمع الخيوط من دون أن تختلط، راسمة أشكال تمثل الدفاع عن النزعة الفكرية للأدب، مؤكدين أنه يملك قيمة وتجربة فكرية أصلية. وبهذا المعنى تكلم "ماشير" عن فلسفة أدبية خالصة. ولكننا سنتجنب في الآن ذاته الوقوع في الخيار بين أدب فارغ أو مليء بالفلسفة وبين فلسف فارغة أو مليئة بالأدب، لأن الأدب كأدب لا يوجد إلا كمفهوم فلسفي، وهذا المفهوم لا يستنفذ الواقع المعقد للنصوص الأدبية ([1]).

إن إعادة قراءة بعض الأعمال التي يفترض أنها تنتمي إلى مجال الأدب. ففي ضوء الفلسفة، يجب أن يكون في أي حال لجعلها تفصح عن معنى خفي يلخص توجهها الفكري، بل الإيضاح بنيتها المتعددة التي تحتمل، لكونها متعددة طرائق متمايزة في المقاربة فكما أن الخطاب الأدبي الصرف، كالخطاب الفلسفي الصرف غير موجود، ولا توجد إلا خطابات ممتزجة، تتداخل فيها وفي مستويات متعددة، ألعاب لغوية مستقلة في أنظمة مراجعتها وفي مبادئها كذلك، كذلك من المستحيل تحديد نسبة الشعري والروائي والمنطقي تحديدا نهائيا، هذه النسبة التي تظهر بشكل عالمي في أشكال تغيراتها، عندئذ لا بد أن يظهر أن الفلسفي يدخل في النصوص الأدبية على مستويات متعددة، وأنه من الضروري تفكيكها بعناية وفق الوسائل التي تتطلبها والوظائف التي تشغلها.

2-في جمالية الشعروالأدب

في قراءته لجمالية الشعر والأدب من منظور هيجل، يعود بنا الكاتب " مارك جمينيز" إلى مدرسة توبنغن الإكليركية البروتستانتية(1788-1793) التي عقد فيها هيجل أواصر الصداقة مع الشاعر هولدرلين والفيلسوف شلينغ، والتي خلالها قرأ هيجل التراجيديات الإغريقية بنهم كبير، ولأعمال شكسبير، والشعراء الألمان المعاصرين له، من أمثال شيللر وغوته وبرتاد في هايدلبرغ، ثم في برلين انفتح على المسارح والحفلات الموسيقية وزيارة المعارض كما أنه أحب أعمال باخ وهندل وغلوك وموزار وروسيني، رغم نقده الشديد للموسيقيين وللمصورين إلا درجة أنه لم يتحدث إطلاقا عن بيتهوفن ولا عن كاسبار دايفد فريدريش وتجاهل أيضا النحات كريستيان روش ومدرسة برلين الذي كان ذائع الصيت في عصره، كما لا يرد ذكر ريتشل مع أنه فنان عمل على نحت تماثيل ل: غلوك وموزار وغوته وشللير، أي تجاهل غريب لفن زمانه وهو ما يتعارض مع اهتمامه الذي أظهر في جمالياته في نصوص المختلفة ([2]).

[1] المرجع نفسه، ص24.

[2] مارك جيمينيز، **ما الجمالية**؟ ترجمة شربل داغر، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1 2009، ص190.

ISSN: 2253 – 0592/ الإيداع القانوني: 2751 – 2012 صنف (ج)

يؤمن هيجل بأن الفكر الإنساني هو نفسه جزء من فكر يتعداه نحو المطلق، فكر مطلق يدير مجموع الفكر والعمل الإنسانيين وانتشر في مجرى التاريخ، هذا الفكر المطلق يدفع إلى تحقيق الصحيح للحرية، أيا كانت المصاعب التي تعاكس عمل البشر. حسب "بيار ماشيري" يرى دريدا أن فلسفي الفلسفة (التفكير النقدي لخطابها) يعود في نهاية الأمر إلى الفلسفة التي ترسم نوعا ما حدودها التي ترجع إليها كما ترجع إلى أصل سري، حيث تتلاشى الادعاءات التأملية لفكر صاف ومطلق.

إن اعتبار الأدب مكبوت الفلسفة، يعني قلب الوضع التقليدي لنهج تفسيري، يعرض الأدب كحيز لكشف جوهري، ويعتبر بالتالي الفلسفة كأنما هي لا فكري الأدب أو الذي مازال غير فكري في الأدب، وهذا يعني نفي الخرافة الأدب الممتلئ بمعنى ضمني وردها إلى طبيعتها الخيالية.

يبدو أن المواجهة بين الأدب والفلسفة هي مواجهة مغلقة في دائرة سحيقة القدم، كما يذكر ديوجين لايرسي، اتهم البيتاغروريون امبيدوليكس الفيلسوف الشاعر بإفشاء أسرار جمعيتهم مثلا، وذلك باللجوء إلى أشكال شعرية مستوحاة من هوميروس لتعميمهما، ولكن في عرضه لحياة أفلاطون حيث يذكر أنه بحسب ألكيموس(استخدم أفلاطون كثيرا في مؤلفات الشاعر الهلي إبيشارم ومنه يورد ديوجين لايرس هذا المقطع(سيتناول أحد ما أشعاري ويجردها من إيقاعها ويكسوها ثوبا أرجوانيا ويجملها ولا يعود أحد قادرا على مقاومته، سيقنع الأشد عصيانا)([1]) في الصراع الحاد بين العلني والباطني، بين الظاهر والخفي، الفلسفة والأدب واقعان في دوامة، كأن الواحد منهما يمنح الآخر الدافع الأولي الذي يطلق حركته في أخذ ورد متواصلين. فمثلا في رسمه صورة سقراط الموسيقي، غمس أفلاطون ذاته في الأسطورة والفكر في قاع أصلي واحد.

الأدب والفلسفة ممتزجان امتزاجا معقدا، هكذا كانا على الأقل إلى أن أقام التاريخ بينهما نوعا من القسمة الرسمية، تقع هذه الفترة في أواخر القرن الثامن عشر عندما بدأ لفظ (الأدب) يستعمل بدلالته الحديثة، شهد ديدرو هذا التحول الذي فصل بين الأدب والفلسفة وقدم فيه شهادة ملؤها الحنين كما لو كان هو ذاته واقفا على الضفة السابقة معزولا بهذا الانقطاع حسب تعبير"بيار ماشيري" قائلا:(كان الحكيم فيما مضى فيلسوفا وشاعرا وموسيقيا. لقد انحطت هذه المواهب بانفصالها بعضها عن بعض، دائرة الفلسفة ضاقت، والشعر افتقد الأفكار، كما افتقدت الأناشيد القوة العزم، والحكمة التي حرمت من هذه الأعضاء لم تعد تسمع الشعوب بالسحر ذاته) ([2]).

[1] بيار ماشيري: **بم يفكر الأدب**؟ تطبيقات في الفلسفة الأدبية، مرجع سابق، ص20.

[2] المرجع نفسه، ص22.

ISSN: 2253 – 0592/ الإيداع القانوني: 2751 – 2012 صنف (ج)

إن جميع هذه الأشكال الفنية الخصوصية التي تناولها هيجل في كتابه الجماليات تترجم في تعاقبها الوقائعي، روحانية متصاعدة: في المنطلق هناك شكل خام أي المادة(العمارة) وعند الوصول، الفكر الخالص، المستدخل، والسيطرة المطلقة للمادة(الشعر).

هنا يتساءل" مارك جيمينيز" هل تخضع هذه الفنون الخمسة، العمارة، النحت، التصوير، الموسيقى، الشعر، وهي أشكال فردية ومتمايزة، من المثال المتحقق في كل عمل فني للتطور نفسه الذي للعقل على المادة؟ فيجيب قائلا: أن أشكال الفن الخصوصية، المعتبرة مثل الكلية تشكل تطورا وتقدما للرمزية، في اتجاه الكلاسيكية والرومانسية، فإن كل فن وحده يشكل تطورا مماثلا، ذلك أن أشكال الفن تعود في وجودها إلى الفنون الخصوصية تحديدا ([1]).

في هذه التراتبية الروحانية، يحتل الشعر عند هيجل المرتبة العليا، بما أنه يملك عنصر اللغة مقارنة بالموسيقى مثلا، الفن الزمني الغابر، فهو أكثر قربا من ملائكة الإلهي حسب تعبيره.

في جماليات هيجل، يأتي الشعر بعد التصوير والموسيقى، وهو الفن الرومنسي الثالث، والثالث يعني ديالكتيكيا في منطق هيجل، وأن الشعر هو خلاصة الفنون التشكيلية الطريحة والموسيقى (الطريحة المضادة) أو أنه إذا فضلنا الخلاصة بين الموضوعية والفردية: في إمكاننا تمييز الشعر بطريقة محددة قائلين أنه يشكل بعد التصوير والموسيقى، الفن الرومنسي الثالث، غير أنه لا يلبث أن يقول إن الشعر هو الفن عموما، لم يعد موصولا بشكل فني خصوصي(فن رومنسي) وإنما بات يختص بالفنون كلها(ما عاد (الشعر) يتعلق بشكل من أشكال الفن، وبمنأى عن الفنون الأخرى، بل هو فن عام، قادر على إعداد أي مضمون، وأن يكون معبرا عنه، تحت أي شكل كان(على أن يكون المضمون قابلا لبلوغ المخيلة)([2]).

هكذا يكون الشعر شكل فن مثالي جامع عند هيجل، حاضر في كل عصر عابر للتاريخ، إن جاز القول، بالقدر الذي يفرض نفسه بالقوة نفسها عبر الأشكال الثلاثة الخصوصية، الرمزي، الكلاسيكي، والرومنسي، ويمتنع هيجل عن حل هذا التناقض دون شرح. ولكن هل هو تناقض حقا؟ ألا يكون المقصود عند هيجل وهو صديق غوته وهولدرلين وشيلر إظهار أن الفن الذي يخصه بأكبر إعجاب، أي الشعر، هو بدوره قادر على الاختفاء؟ فهو مثل أي فن آخر، يولد ويتفتح ويذوي وينتهي، وبما أنه يجسد في الوقت عينه الفن الرومنسي والفن الجامع، فإن هذا يعني أن الفن الرومنسي الذي أسهم في الفن الكلاسيكي هو بدوره محكوم عليه بالزوال، وزواله يهدد الفن بأكمله.

[1] المرجع نفسه، ص199.

[2] المرجع نفسه، ص201.

ISSN: 2253 – 0592/ الإيداع القانوني: 2751 – 2012 صنف (ج)

سبق وأن ذكّرنا هيجل بأنه ما كان للعالم الرومانسي أن يحقق سوى أثر واحد مطلق وهو نشر المسيحية، لكن في بداية القرن التاسع عشر كانت هذه المهمة قد أنجزت، فلا أي من هوميروس ولا سوفوكليس ولا ايدانتي ولا أرسطو ولا شكسبير سيعيد إنتاجهم عصرنا، فما أنشد بهذه الروعة وما جرى التعبير عنه بالحرية التي فعلها هؤلاء الشعراء الكبار حصل لمرة واحدة دون أن يتكرر.

لقد تغيّر العالم وانقلب الترقي بالمشاعر الذي دعت إليه الرومنسية إلى أشكال ممسوخة، الخيالي والفكاهة وغياب الجدية في تناول الموضوعات الذي يتوافق مع انبثاق ذاتية متألقة أحيانا، لكنها لا تعتني من الآن وصاعدا إلا بالذات حصرا وليس بالعالم الخارجي. بدأ الفن يسقط حسب هيجل تحت هيمنة النزوة والسخرية. إنه لمدعاة للعجب أن نلاحظ في هذه اللحظة من الجمالية أن هيجل يستهدف أحد معاصريه مباشرة في الواقع، والممثل النموذجي لهذا التدهور الذي أصاب الفكر الرومنسي، ليس غير "يوهان بول" مؤلف الدرس التحضيري للجمالية والذي يحفل كتابه ب (الطرائف واللمعات والدعابات)([1]).

إن استعمال تعابير قدحية لتحديد ظروف العصر ليس له أن يفسد مقصد الفيلسوف، يتكلم هيجل واقعيا عن انحطاط وعن تفكك الفن في عصره، وتظهر في كلامه نوستالجيا لا يمكن نكرانها، إلا أنه ليس الشعور المسيطر. وهو يوضح واقعا بقوله: أن الحاضر وحده موجود وبكل نظارته أما الباقي فذابل وذاو. إن نهاية الفن الرومنسي تزامن مع نهاية الفن في تراتبية الوسائل التي تعين في التعبير عن المطلق، يحتل كل من الدين والثقافة المتحدرة من العقل، المرتبة العليا، بل الأعلى من مرتبة الفن، والأثر الفني غير قادر إذا على حاجتنا الأخيرة إلى المطلق. وفي أيامنا حسب هيجل ما عدنا نبجل الأثر الفني، كما أن تصرفنا إزاء إبداعات الفن هو أكثر برودة ومدعاة للتفكير، نعجب به إلا أننا ما عدنا نرى فيه شيئا غير قابل للتخطي ولا الظهور الحميمي للمطلق، بتنا نخضعه لتحليل تفكيرنا، ولا نقوم بهذا بقصد استشارة إبداع أثار فنية جديدة، وإنما بهدف الاعتراف بالأحرى بوظيفة الفن وبمكانته في حياتنا ([2]).

3-هيجلية كوجيف والأدب المعاصر

يعد "ألكسندر كوجيف" أحد أبرز الهيجليين المعاصرين، والذي استطاع أن يقدم شروحات مهمة لنص "فينومينولوجيا الروح" ولفلسفة الدين الهيجلية، حيث مارس كوجيف تأثيرا على أدب ما بعد الحرب العالمية، فهو من أصل روسي نفي إلى فرنسا وقد التحق بمعهد الدراسات العليا بواسطة روسي مهاجر آخر هو (كورييه koyré)الذي كان يهتم آنذاك بالعلوم الدينية، وقد أعطى كوجيف على المدى الطويل دفعة قوية حسب اعتراف جورج باتاي بداية من سنة 1933إلى 1939تبعت الدرس الذي كرسه

[1] المرجع نفسه، ص203.

[2] المرجع نفسه، ص204.

ISSN: 2253 – 0592/ الإيداع القانوني: 2751 – 2012 صنف (ج)

كوجيف لشرح فينومينولوجيا الروح يقول:(شرح عبقري بمستوى الكتاب: كم مرة خرجنا أنا وكينو من القاعة الصغيرة مذهولين مسمّرين(...)دروس كوجيف حطمتني، سحقتني، قتلتني عشر مرات)([1]) وفي هذه القاعة مرّ كينو وباتاي، لاكان وبروتون ومرلوبونتي وفايل وآرون وكلوسوفسكي وغيرهم وهم لم يكتفوا بأن تقابلوا، لقد تلاقوا في القاعة الصغيرة على اكتشاف بل كشف مشترك لاهتمام فكري جديد، كانت الفلسفة الهيجلية مناسبة له.

كان كوجيف حسب باتاي يتحدث لغة الحداثة مليئة بالكلمات المناسبة مثل: الرغبة في الاعتراف، الصراع حتى الموت، البراكسيس، الممارسة، السلبية، وعي الذات، الاكتفاء، وهي كلمات كان يبدو أنها صادرة عن هيجل نفسه كما يقرأ أو يتكلم عنه من خلال شرح كوجيف، هذه اللغة كانت عهد ذاك لغة حداثة بامتياز.

عرفت لغة كوجيف خاصة وبأسلوب يمتزج باستمرار بين التفكير النظري والسرد الروائي. وكان كوجيف يقرأ الكتاب الذي كتبه هيجل كما لو كان المؤلف يروي قصة هو يعرضها بصياغته الشخصية مضيفا لها شفهيا منوعات تفسيرية، ومن هذه القصة كانت تنبعث أمثولة أخيرة مدعومة بفكرة ما عن الحكمة التي هي وعي الإنسان لذاته، الإنسان الممتلئ اكتفاء لأنه توصل لوضع نفسه في وجهة نظر نهاية التاريخ، أي في يوم رواية "أحد الحياة"، حيث كان على شخصيات "كينو"(صاحب الرواية) أن تتطور. ولكن بين الشكل الذي ثبت فيه هذا السرد الروائي، أي ما قام به كينو من نقل الشرح الشفهي الذي ألقاه كوجيف للنص الذي كتبه هيجل، وبين مضمونه، أي تصور واقع راهن بكونه يحقق في النهاية المصير الإنساني في مملكة مطلقة، نسبها كوجيف إلى ستالين بعد أن اكتشف نموذجها أولا عند نابليون وبين الاثنين كان هناك رابط حتمي ([2]).

في الواقع كان تفسير كوجيف يرتكز على الافتراض التالي: يمثل هيجل في تاريخ العالم كما في تاريخ الفكر الفترة النهائية حيث تنغلق دائرة الواقع الإنساني الذي أنجز كل احتمالاته الكامنة وأدرك مثاله محققا إياه حسيا. هذه الفترة تتطابق مع الفعل النموذجي لآخر بطل في التاريخ، والذي بعده لا يمكن أن يحدث شيء لم يرد من قبل في النظام الشامل الذي يستمد منه هذا التاريخ معناه المنطقي كما هو مبيّن بشكل مركّز في خطاب فينومينولوجيا الروح. وتكلم كوجيف أيضا عن اللوغوس الذي كان اتجه نحوه التاريخ الإنساني ليجد فيه غايته الأخيرة وتمامه واكتماله، عندئذ يجب أن تبدأ حياة جديدة للبشر، هذه الحياة لم تعد محكومة برغبة الاعتراف والسلبية التي في صميم هذه الرغبة كانت أجبرتها أن تتحقق في

[1]Georges Bataille, **œuvres completes,** 12vols-présentation de Michel Foucault, Gallimard, Paris, 1970, vol6, p146

[2] بيار ماشيري، **بم يفكر الأدب؟ تطبيقات في الفلسفة الأدبية**، مرجع سابق، ص102.

ISSN: 2253 – 0592/ الإيداع القانوني: 2751 – 2012 صنف (ج)

الصراع والعمل، بل هي وجود ما بعد التاريخي، حيث حل محل قانون الرغبة Begierd قانون الاكتفاء Befriedigung وحيث الفلسفة التي ليست حرفيا سوى الرغبة بالمعرفة التي لم تشبع مؤقتا، انقلبت في الحكمة، أي في سكينة المعرفة المطلقة ([1])

إن استراتيجية كوجيف في قراءته لهيجل كانت واضحة، فهو لم يعد لديه ظاهريا إلا تكرار ما هو مكتوب فيه، أي أنه لم يبق لديه إلا أن يقرأ ما بين أسطر، هذا النص المكتمل في ذاته والمتضمن في حدود نصه، كل مصير الإنسان. إن الشرح بحد ذاته، وبمعزل عما يشرح وبما أن له ظاهريا الخاصة الهيجلية بتوليد مضمونه الذاتي في مدى حركته، كان هذا التعبير بامتياز عن فكر بعد تاريخي فكر النهائية مكررا نهاية الإنسان بتعابير ما قد تحقق.

الحكمة تبدأ حيث تنتهي الفلسفة، والذين تابعوا كوجيف بالمعنى القوي للتعبير، ماذا حفظوا من تعليمه؟ لا شك أنهم تلقوا رسالة فلسفية معبر عنها بطريقة غير مباشرة حول كتاب غير معروف كثيرا لهيجل تناولت هذه الرسالة مواضيع الرغبة في الأخر ديالكتيكية المعرفة ([2]) حيث صراع العمل والوقت الدور الضروري للعنف غي التاريخ. كان لهذه الرسالة صدى تجاوب مع الاهتمامات النظرية لدى الذين كانوا ينتسبون إلى الماركسية والتحليل النفسي والفينومينولوجيا والسوريالية والوجودية. هذه الاتجاهات وجدت حضورها في فكر كوجيف المتشبع بالفلسفة الهيجلية. وبإمكاننا الرجوع إلى كوجيف الذي تضمنته نظرية "مرحلة المرآة" التي نشرها جاك لاكان(1935-1940) أو العلاقة التي لا شك فيها بالأنطولوجية السلبية لكوجيف، وقد استمرت في الوجود والعدم الذي بدأ سارتر بكتابته.

كان مفهوم الحكمة عند كوجيف يعتمد بالضبط على التمييز بينها وبين الفلسفة بحصر المعنى، فهذه الأخيرة عنده ليست سوى تجربة ورغبة بحكمة غائبة، ولذلك غالبا ما يكون انتظارها باطلا ومنحرفا، كما سوف يذكر كوجيف فيما بعد في مقاله عن كينو، تجمع بين الاكتفاء ووعي الذات، مستثنيا بذلك الشكلين غير المكتملين للاكتفاء غير الواعي، والغريزي واللاعقلاني. في نظر كوجيف تقابل الفلسفة إذا حكمة ناقصة لأنها غير منجزة وغير مشبعة، بعكس ذلك، لا ينفصل مثال الحكمة عن رؤية إتمامها ليس بمعنى التحقيق الخاص أو الفردي بل بمعنى التجسيد الموضوعي والجماعي، ومكانه الحقيقي لا يمكن أن يكون إلا التاريخ الشامل، ولا تكون هناك حكمة بالتالي إلا إذا عرضت كل تناقضات التاريخ وتم التغلب عليها أي عندما تقع نهاية التاريخ.

وهكذا نجد أن رواية "كينو" مثلا، لا تقتصر من وجهة النظر على لعب لفظي أو بناء شكلي لها علاقة ما بفلسفة التاريخ، فهي تتجه عندئذ إلى عرض مصيرين متناقضين والذي يمنح نسيجه للقصة بأكملها. وطرفة التي لخص بها كوجيف الرواية قائلا: ألا يحترم كحكيم هيجلي حقيقي، الضريح الذي يضم رفات ماض أرستوقراطي انقضى إلى الأبد، ولكنه مهيب وعبثي، يبقى ماثلا في ذاكرته، وهذا لا يمنعه أبدا عن عدم استدعاء رجال الإطفاء المحاطين والمجهزين بالآلات عندما اندلع الحريق الكارثي، الذي أعدم لينا بارك ذات الطابع البورجوازي التي تطوق وتكاد

[1] المرجع نفسه، ص103.

[2]Bataille, **œuvres completes**, no vol 12, p326.

ISSN: 2253 – 0592/ الإيداع القانوني: 2751 – 2012 صنف (ج)

تبتلع عاجلا أو آجلا مكان راحة الأمير الشهيد الأخيرة السلافي بشكل مبهم، وتهدد بمحو هذا الأثر للماضي البطولي (من دون أن تنجح في ذلك؟) ([1]). ويذكرنا هذا بثقافة الصالبيّين التاريخية وبحثهم الدؤوب عن قبر فارغ، رمز لعالم آخر مثالي، كما وصفه هيجل في الفصل الرابع من كتاب فينومينولوجيا الروح، في القسم المخصص (للضمير الشقي).

خاتمة:

من خلال ما تقدم في هذه الدراسة حول لقاء الشعر بالفلسفة في التجربة الاستطيقية عند هيجل، نستنتج عدة نتائج تخص هذا اللقاء، نجملها في النقاط التالية:

-الشعر وفق تصور هيجل وما يحمله من ألوان تعبيرية وتصويرية، هو أحد أدوات ملامسة الحقيقة، وهو خطاب من الخطابات الفكرية، يتميز عن باقي الخطابات الأخرى، بانعدام الوسائط المادية في التعبير عكس الخطابات الأخرى التي تتم بها مثل الموسيقى والرسم والمعمار(...)

-تتم شعرية الشعر وفق هيجل عن الطريق توظيفه لألوان بيانية وتصويرية مختلفة كالاستعارة والتشبيه، والتي اعتبرها هيجل أساليب روحية، أغنت الذات الشاعرة عن استخدام ما هو مادي أثناء صناعة الشعرية.

-استيقا هيجل تميزت بالشمول، تداخل فيها ما هو فني بما هو ديني، وعلى هذا الأساس اشترك الفن مع الدين في نفس الموضوع والميل لاكتشاف ما هو إلهي والروحي، وهيجل في هذه المسألة رأى أن المحاولات الفنية والدينية الأولى في مهد البشرية كانت مشتركة يصعب الفصل بينهما، رغم أن المحاولات الفنية كانت ممهدة للتجارب الدينية للإنسان وفق قراءة هيجل لتاريخ الفن والدين معا.

-اعتبر هيجل أن الفن يعكس أنماط التفكير في التاريخ، وما تطور الفن إلا هو تطور صريح للعقل البشري، والتاريخ الفن هو تاريخ تحرر الذوق الإنسان من هيمنة المادة إلى صار روحا محضا في الشعر بعدما كان خشبا وحجرا ولونا وصوتا و(...)

-يعد الشعر مدخلا أساسا للفلسفة المحضة عند هيجل، حيث أن في الشعر الذات تتذوق ما هو فني عن طرق الروح، وهذا كان كافيا للعقل أن يتحدث عن نفسه الذي يشكل عالم الفلسفة المحض.

-يشكّل الشعر في فلسفة هيجل لحظة اكتمال الفن ونهايته، بعدما تحققت كل النماذج المتاحة فيه تاريخيا، وصارت الذات تعتمد على ذاتيتها المطلقة فيه، وهذا ما جعل هيجل في كثير من الشذّارت يصف الشعر بأنه لحظة موت الفن.

-تعكس لنا أفكار هيجل في الفن، قدرته الكبيرة على ربط الفن بالحقيقة، وجعله لغة لها، وهي قدرة حملت دراية كبيرة من قبل هيجل للتراث الفني البشري، الذي تجسد في كتابيه: مدخل إلى فلسفة الجمال والفن، وفينومينولوجيا الروح.

[1] بيار ماشيري، **بم يفكر الأدب؟ تطبيقات في الفلسفة الأدبية**، مرجع سابق، ص118.

ISSN: 2253 – 0592/ الإيداع القانوني: 2751 – 2012 صنف (ج)