مقدمة

يعود الغرض من تأليف هذا الكتاب إلى دافعين أساسيين . أولهما رغبتنا في أن نقدم للمهتمين بالدراسات الفلسفية والجمالية دراسة متعلقة بالجماليات الرومانسية في أخص خصوصياتها ، وهذه الدراسة تستند إلى منظور فلسفي خالص يحاول المؤلف أن يلقي الضوء من خلاله على هذه المرحلة الهامة من تاريخ الجمالية الفلسفية. ويتمثل الدافع الثاني في أن راهنية الجماليات الرومانسية ، وحضورها المتميِّز في الفكر الجمالي ، الحديث والمعاصر ، قد جعلا منها مشروعا فلسفيا وجماليا جديرا بالبحث والقراءة والاستكشاف .

ويسرني ، قبل الشروع في تحليل فصول هذا الكتاب ، أن أقدم للقارئ الكريم فكرة عامة عن هذين الدافعين ، وذلك لكونهما يمثلان الأساس الذي تستمد منه الجماليات الرومانسية أهميتها وخصوصيتها .

ففيما يتعلق بالدافع الأول ، نجد أن العديد من المختصين(*) في الأستطيقا وفلسفة الفن ، قد أكدوا على أهمية الجماليات الرومانسية ، واعتبروها نزعة فلسفية وجمالية فريدة من نوعها ، سواء من حيث تنوع وثراء مصادرها الأدبية والفلسفية والجمالية ، أو من حيث خصوصية مقاربتها لمفاهيم الفن والجمال والحقيقة. وتعتبر هذه الخصوصية الأخيرة إحدى السمات الأساسية التي أضفت على الجماليات الرومانسية أهميتها ، ذلك أن أهميتها تنبع أساسا من اختلاف مقارباتها الفلسفية

(*) أنظر حول ذلك المراجع الآتية : جان ماري شيفر : الفن في العصر الحديث .الأستطيقا وفلسفة الفن من القرن الثامن عشر وحتى يومنا هذا .ترجمة الدكتورة فاطمة الجيوشي .منشورات وزارة الثقافة .دمشق . ١٩٩٦ .

Marc Sherringham, Introduction à L' histoire de L'esthétique. Edition Payot. Paris.1992.

Marc Jimenez Qu'est - ce que L'esthétique ? Edition Gallimard . 1997.

لتلك المفاهيم ، ومن تميزها عن جميع المقاربات الفلسفية المتعلقة بها . وبإمكاننا ، هنا، أن نحصر تلك المقاربات في ثلاثة مقاربات فلسفية أساسية تضمنها تاريخ الجمالية الفلسفة. المقاربة الفلسفية الأولى هي مقاربة البراديغم(*) الجمالي الكلاسيكي

(*) نشير في هذا السياق إلى وجود ثلاثة براديغمات في تاريخ الجمالية الفلسفية . أولها البراديغم الكلاسيكي الذي ظهر مع أفلاطون وأرسطو واستمر إلى ما بعد العصر الوسيط ، وقد تموضع فيه الجمال في الوجود كما تميزت فيه منزلة الفن بالدونية والتبعية .يلي ذلك البراديغم النقدي الذي ظهر مع كانط وتميز باستقلال الفن وبتعريف الجمال بوصفه تعبيرا عن حرية لعب الذات .وأخيرا أتى البراديغم الرومانسي الذي يضع الجمال في الفن بما هو إجلاء للمطلق.وقد عُرِفَ هذا البراديغم بتمجيده للفن وبتأكيده على سموّ منزلته.وتحيل فكرة البراديغم " Paradigme " كما استخدمها توماس كوهن Thomas S.Kuhn إلى عدة دلالات أساسية .فعلى الرغم من أنها قد استخدمت أساسا من طرف مفكري فلسفة العلوم وتاريخ العلوم فإنها شهدت بعد ذلك استخداما ملحوظا في مجال الفلسفة وفي الدراسات الجمالية بصورة خاصة حيث تم اعتبارها أداة أساسية تساعد على تأسيس تاريخ الفلسفة الجمالية. وتختلف دلالة فكرة البراديغم ووظيفته لدى مفكري فلسفة العلوم عن دلالته ووظيفته على مستوى الفلسفة والجماليات .فبالنسبة لمؤرخي تاريخ العلوم ولمفكري فلسفة العلوم تتحدد وظيفة البراديغم في شرح سموّ العلم على اللا-علم عموما و على الفلسفة خاصة. ولذلك فإن ظهور أي براديغم جديد يعد مؤشرا في هذه الحالة على تقدم العلم الطبيعي ، وعلى إقصاء النقاشات ذات الطبيعة الفلسفية أي النقاشات اللا متناهية التي لا يمكن البت فيها .ومن هذا المنظور يتم التركيز على العلم الطبيعي أي على الاكتشافات التي تتابعت في إطار براديغم مهيمن بحيث يكون من الضروري محو آثار الثورات أو تحجيم مضمونها بإرجاعها إلى النشاط المعهود لحلالمشكلات. أما الفلاسفة فقد استبعدوا هذا الفهم لفكرة البراديغم محاولين الدفاع عن سموّ نشاطهم الفكري من خلال التأكيد على أن ظهور أي براديغم جديد لا يترتب عليه أبدا الانتقاص من الطابع الأساسي للنقاشات أو الاختلافات التي تحدث بين الفلاسفة.فإذا كان الفلاسفة قد تعودوا منذ القرن الثامن عشر على التفكير في وضعيتهم الخاصة انطلاقا من مفاهيم "الأزمة"و" الثورة "وحديثا "الاختلاف"فإن ذلك لا يعني أن الفكر الفلسفي أقل سموا من الفكر العلمي لأن الأزمات والثورات تأخذ عادة مركز الصدارة في النشاط الفلسفي . وكأن النشاط العقلي لهؤلاء الفلاسفة لا يمكن أن يشهد ، بسبب جذريته النقدية ، فترة طبيعية في إطار براديغم واحد.ولهذا فإن البراديغم يحمل في الفلسفة معنى الابتكار من حيث كونه يسمح بافتراض ما هو جديد في الفكر.وبغض النظر عن اختلاف دلالة فكرة البراديغم أو وظيفته لدى مفكري فلسفة العلوم عن دلالاتها لدى الفلاسفة والجماليين فإنه بإمكاننا أن نعرف البراديغم في الفلسفة بأنه " بنية مفهومية تضع لفترة معينة قواعد لعب الفكر في مجال محدد" .أما عندما يتعلق الأمر ببراديغمات الجمالية فإنه يكون من الضروري النظر إلى الجمال والفن استنادا إلى ما يشكل الأساس المشترك لأكثرية من النظريات والأنساق الفلسفية.وبما أن البراديغم ليس فحسب قالبا مفهوميا يُحدث إمكانيات للفكر داخل إطار عام بل يعمل كبرنامج بحث حقيقي للمختصين المعنيين فقد استعنا به ، ضمن حدود دلالاته وتوظيفاته الفلسفية والجمالية ، لفهم خصوصية التأويل الذي عبر من خلاله كل براديغم جمالي عن منزلة الفن فية ، وعن طبيعة العلاقة التي أقامها مع الحقيقة والوجود .أنظر حول ذلك المرجع الآتي : Marc Sherringham , Introduction à L'histoire de L'esthétique. Op.cité..P.29.

الذي ظهر مع أفلاطون وأرسطو واستمر إلى ما بعد العصر الوسيط . وقد تشكلت الإرهاصات الأولى للمقاربة الثانية مع مساهمة ديكارت الفلسفية ، وتبلورت في صورتها النهائية مع فلسفة كانط أي مع البراديغم الجمالي النقدي . وتعود المقاربة الثالثة إلى بعض فلسفات الحداثة وما بعدها : Philosophie Poste Moderne .

وتمثل فلسفة أفلاطون البداية الفعلية لمقاربة البراديغم الجمالي الكلاسيكي لمفهومي الفن والجمال. وقد تميزت هذه الفلسفة بمواقفها السلبية من الفن الذي لم تكتفي بفصله عن الحقيقة ، بما هي قيمة عليا وغاية أساسية تسعى إليها كل عملية تفكير وتأمل في الوجود ، بل فصلت كذلك بينه وبين الفلسفة والسياسة مؤكدة على ضرورة خضوع الفن لتنظيم الدولة ، وعلى أن علاقته مع الفلسفة هي علاقة يكون الفن بموجبها << في خدمة الفلسفة >>[1].

إن الإقصاء الأفلاطوني للفن ، وإدانته الصريحة له ، لا يستجيبان لرغبته في تحرير العقل واللوغوس من العالم المحسوس بقد رما يرتكزان على نقده لمبدأ المحاكاة وذلك من أجل إرساء مبادئ أنطولوجية و أخلاقية وسياسية لا تتجانس من حيث ماهيتها مع هذا المبدأ. ومن هذا المنطلق فإن حذره من الفن إنما يجد ما يبرره في الفكرة التي يُكَوِّنَهَا عن عملية المحاكاة بما هي نشاط مخادع يُستَخدَمُ للإغواء والخداع مما يؤدي إلى تشويه الحقيقة.

ولئن كان نقد أفلاطون لعملية المحاكاة ينسجم مع تأكيده على دونية الفن ، وعلى عجزه عن إجلاء حقيقة المثل ، فإن فلسفة أرسطو قد عملت على الإعلاء من قيمة الفن محدثة تحولا أساسيا في مفهوم المحاكاة الذي أصبح يفيد معها معنى الخلق والإبداع . وقد تجلى هذا الإعلاء الأرسطي من قيمة الفن في رفضه إخضاعه لوصاية الفلسفة والسياسة ، وفي محاولته إعادة الاعتبار للفنون التي عزا إلى بعضها، مثل الشعر والرسم والموسيقى ، فضائل مفيدة للفرد والمجتمع . غير أن دفاع أرسطو عن المحاكاة ، التي أصبحت معه عملا مشروعا و<< نزعة طبيعية >>[2]

(1) Marc Jimenez Qu'est - ce que L'esthétique ? op. cité. . 1997.p.228.

(2) Aristote . La Poétique ,Traduction du grec Par Roselyne Dupont - Roc et Jean Lallot .Edition du Seuil. Paris . 1980. p .43

لدى الإنسان ، وسُمُوَّ منزلة الفن في فلسفته ، كما هو الحال مثلا عندما أكد على الطابع الفلسفي للشعر ، لا يدلان على أن جماليته قد تجاوزت تحديدات البراديغم الجمال الكلاسيكي لماهيتي الفن والجمال . ويبدو ذلك واضحا في وضعه الفن ضمن مقولة الأنشطة المسماة "الإنشائية" الأدنى مرتبة من الأنشطة النظرية مثل الفلسفة ، ومن الأنشطة العملية مثل الأخلاق والسياسة. وهذا ما يعني سُمُوَّ الفلسفة ، التي تتمثل غايتها في الرؤية أو تأمل الحقيقة ، ومن بعدها السياسة والأخلاق اللّتين تتحدد غايتهما في إقامة قواعد من أجل العمل العيني وإرشاد الأفراد ، على الفن بما هو تقنية "Technique" أو صناعة ترتكز على المهارة وعلى قابلية إبداع الأثر الفني. هذا الانتقاص من قيمة الفن يرجع ، في هذه المرحلة الإغريقية من تاريخ البراديغم الجمالي الكلاسيكي ، إلى أن الفلسفتين ، الأفلاطونية خاصة وإلى حدٍّ ما الأرسطية ، قد انتقصتا من قيمة الفن سواء << كممارسة أو كظاهرة >>[1] بينما أكدتا في مقابل ذلك على سموَّ الجمال ووظيفته الأنطولوجية.

وتدل هذه الرؤية الأخيرة على أن الجمال في البراديغم الكلاسيكي لا يتمتع بأية حقيقة خارج حقيقة الوجود ، وأن منزلة الفن لا ترقى إلى مستوى قيمة الجمال الذي يظل في قطيعة تامة معه ، إذ لا توجد في المنظور الكلاسيكي علاقة للجمال الماهوي مع الفن. ولأن ماهية ذلك الجمال الكلاسيكي تنحدر من الأنطولوجيا فإنها تظل خارج متناول الفن وغريبة عن مجاله. وكلما كانت قيمة الجمال أكثر ، كلما كان متماهيا مع الوجود ، كلما تباعدت المسافة بين الفن والجمال وكلما كانت منزلة الفن أدنى. وفي هذه الحالة لا يمكن أن يُعَرَّفْ الفن انطلاقا من الجمال إلا عندما يعيد إنتاج بنية الواقع المثالي أو الطبيعي . ونظرا لأن أية مضاعفة للتقييم الأنطولوجي يصاحبها انتقاص من قيمة الفن فإن الجمال الفني قد ظل أدنى قيمة من جمال الوجود .هذا التماهي بين الجمال والوجود وتقييم الأول بالنظر إلى الثاني دفع بالبراديغم الجمالي الكلاسيكي إلى الفصل بين الفن والجمال وإلى الانتقاص من قيمة الفن بالمقارنة مع قيمة الجود ، كما أدى في الآن نفسه إلى ازدهار الجمالية الكلاسيكية في الأنطولوجيا .

---

[1] Marc Jimenez Qu' est - ce que L' esthétique ? op.cité.p.213.

وانطلاقا من هذه الرؤية يصبح بإمكاننا أن نستنتج كيف أن الاعتبارات الجمالية لأفلاطون وأرسطو كانت تابعة لنظرياتهم في الحقيقة والمطلق ومن ثم فإن مقاربتهما لماهية الفن لا يمكن استبعادها من الإطار العام للمنظور التقليدي للجمالية الكلاسيكية التي كرست تبعية الفن ودونيته بالنسبة إلى الفلسفة والسياسة والأخلاق. ونظرا لتأثر الفكر الفلسفي الوسيط بالفلسفة اليونانية القديمة فإن تلك التبعية استمرت مع هذا الفكر الذي ساهم على نحو واسع في تثبيت ودعم البراديغم الجمالي الكلاسيكي المنحدر من أفلاطون وأرسطو. فالدعاية المضادة التي اعتمدتها فلسفة أفلاطون ضد الفن عموما والشعر خصوصا أُستُأنف استعمالها في العصر الوسيط ضد الآثار التي تتعارض أو تتنافى مع عقيدة الإيمان. كما أن مبدأ المحاكاة (الأفلاطوني) الذي يضع الفن في تبعية أنطولوجية للواقع المحسوس والمعقول انسجم مع الأطروحة المسيحية ، وإلى حَدٍّ مَا الإسلامية ، المتعلقة بتبعية الإنسان ونشاطاته للإرادة الإلهية ومشيئة الله . وزيادة على ذلك فإن تأثير فلسفة أفلاطون في الفكر الفلسفي والديني القروسطي قد دفع بالبراديغم الجمالي الكلاسيكي إلى استبدال التجريدات الميتافيزيقية بفكرة الإله – المسيح محققا بذلك العملية النظرية الأولى للتصالح مع الفكر القديم والتي تمثلت في تحويل الأنطولوجيا إلى ثيولوجيا. و يدل ذلك من وجهة النظر الجمالية على أن الله هو النموذج ومصدر الجمال الذي لا يمكن أن تكون الممارسة الفنية تعبيراعن مضمونه الكامل. وبهذا المعنى تكون النظريات الفلسفية والدينية القروسطية قد أضفت على الجمال طابعا روحيا لتستمر معها تبعية الفن ودونيته داخل البراديغم الجمالي الكلاسيكي .

وتشكل فلسفة ديكارت أساس المقاربة الفلسفية الثانية التي عملت على تقويض هذا التصور الكلاسيكي الأخير لماهية الفن ، وقد أسست ، في الآن نفسه ، ميتافيزيقا الذات التي انبنى عليها البراديغم الجمالي النقدي ، ذلك أن ظهور الذاتية الديكارتية والتعريفات المتزايدة للجمالية كمنطق للحساسية لم يكن له أثر مباشر على إقصاء المقاربة الفلسفية الكلاسيكية لماهية الفن ، بل إن تأثيره تجلى كذلك على مستوى العديد من الفلسفات الجمالية اللاحقة وخاصة فلسفة كانط ، مؤسس

البراديغم الجمالي النقدي الذي مثّل << لحظةً تزامنت فيها استقلالية الجمالية مع استقلالية الفن >>[1].

إن خصوصية البراديغم الجمالي النقدي لا تتمثل فحسب في تأكيده على استقلال الفن عن مجالات المعرفة و الأخلاق والسياسة والدين ، أوفي كونه يعترف بتميُّز الموضوع الجمالي وبإمكانية تأثيره على الذات المتذوقة بل تكمن كذلك في القطيعة التي أحدثها مع المقاربات الفلسفية الكلاسيكية لمفهومي الفن والجمال . فقد جعل هذا البراديغم من الإنتاج الفني تقديما للأشكال الحرة ، ومن الجمال تعبيرا عن حرية لعب الذات. وبينما اعتبر البراديغم الجمالي الكلاسيكي أن إدراك الجمال هو علة الرغبة ذهب كانط إلى أنه يعبر عن الشعور باللذة الجمالية الخالصة. وزيادة على كونه قد أقر بأن الحكم الجمالي لا يهدف إلى أية غاية ذاتية أو موضوعية فإنه أسس فهما جديدا لطبيعة العلاقة بين الذات والأثر الفني. فلم يعد حكم الذوق يصدر عن الذات وحدها بل يصدر أيضا من الأثر الفني ووجوده الفعلي. وبصفة عامة فإن فلسفة كانط الجمالية قد عملت على ترقية الإنسان المتذوِّق لتجعل منه ذاتية متقبلة ، كما أبرزت الطابع المُميَّز للموضوع الجمالي رغم كونه يرتبط باللعب الحر للمخيلة أو بالملكات الذاتية الوجدانية.

و يمكننا من هذا المنطلق أن نعتبر الفلسفة الجمالية الكانطية تجاوزا للجماليات الكلاسيكية وإن كان تأكيد كانط على استقلالية الجمال والفن ، وعلى ضرورة تحريره من أية مرجعية ميتافيزيقية أو دينية ، قد أدى بدوره إلى إلغاء العلاقة مع الأساس الأنطولوجي للأثر الفني .

وتتميز المقاربة الفلسفية الثالثة ، المنحدرة من بعض فلسفات الحداثة وما بعدها ، بكونها تعترف بحرية الفن وباستقلال الدائرة الجمالية ، إلا أن الحديث ، في فلسفات ما بعد الحداثة ، عن أزمة الفن أو انحطاطه (جورج لوكاتش ، هيدغر وولتر بنيمين وغيرهم) ، وعن نهاية الفلسفة ذاتها (هيدغر ، فلاسفة جيل الاختلاف ،

(1) Marc Jimenez Qu' est ce - que L'esthétique ? op.cité.p.168.

ريتشاردرورتي وغيرهم) ، قد وجد دائما ما يبرره في العديد من نظريات تلك الفلسفات .

وخلافا لكل هذه المقاربات الفلسفية لمفهوم الفن ، نجد أن السُموَّ بالفن إلى مستوى المعرفة القصوى لم يتحقق إلى مع ظهور نظريات فلاسفة الجماليات الرومانسية. فمع هذه الجماليات لم يعد الأثر الفني تشويها للحقيقة أو محاكاة للنموذج كما هو الحال مع الجمالية الكلاسيكية ، ثم إنه لم يعد معزولا عن الحقيقة مثلما أكد على ذلك البراديغم الجمالي النقدي عندما ذهب إلى أن الفن مثل الفلسفة لا يمكنه إجلاء حقيقة المطلق ، بل نجد أنه قد << حول شيئا فشيئا السؤال الفلسفي للحقيقة ذاتها>>[1] بحيث أصبح بالإمكان الحديث عن حقيقة فنية وعن قدرة الفن ذاته على الكشف عن الحقيقة التي كانت الفلسفة تدعي وحدها القدرة على إظهارها.

ولئن كان هذا الإعلاء من قيمة الفن يبيَّن إلى أيَّ حد يمكن القول بأهمية الجماليات الرومانسية ، وخاصة من حيث اختلاف مقارباتها الفلسفية لمفهوم الفن عن غيرها من المقاربات الفلسفية الأخرى ، فإن راهنيتها في الفكر الجمالي ، الحديث والمعاصر ، قد جعلت منها كذلك اتجاها فلسفيا وجماليا يستحق معاناة البحث والمطالعة . فزيادة على كون الصيغ الأساسية للرومانسية الفلسفية لا تُظْهِرُ الأهمية التي أصبح يتمتع بها الفن في الفلسفات الجمالية الرومانسية بقد رما تحيل إلى تجاوز هذا الأخير لوظيفة الفن ومنزلته كما تصورهما البراديغمان الكلاسيكي والنقدي ، فإن راهنية أطروحات فلاسفة الجماليات الرومانسية لا تستمد أساسها من مجرد القطيعة التي أحدثتها مع البراديغمين السابقين ، بل تجد ما يبررها كذلك في الحداثة الفلسفية والجمالية مثلما أكد على ذلك يورغين هابرماس وجان ماري شيفر ، وفي الفكر الجمالي المعاصر كما ذهب إلى ذلك مارك شيرينغهام ومارك جيمنيز .

إن هؤلاء الفلاسفة لم يمهدوا لتأسيس الجمالية الفلسفية الحديثة فحسب وإنما مثلوا أيضا منطلقا ضروريا للعديد من مراجعات مشروع الحداثة الفلسفية وما نتج

(1) Jean La Coste : La Philosophie de L' art . Que sais - Je? P.U.F. 1998. P. 125.

عنها من تحولات فكرية مهمة في مجال الفلسفة وعلم الجمال . فعلى المستوى الفلسفي نجد أن فيلسوفاً مثل هيغل قد كان أول من طرح في صورة إشكال فلسفيٍّ قطيعة الحداثة مع الإيحاءات المعيارية للماضي محدداً ، ضمن نسق فلسفي كلي ومتكامل ، المظاهر الأساسية التي ارتكزت عليها. فإذا كانت الحداثة في الفن قد بدأت مع بودلير ، طبقا لرأي يورغين هابرماس ، فإن صيغتها الفلسفية قد بدأت مع هيغل الذي كان أول فيلسوف يعرض بوضوح مفهوم الحداثة ، أو ما يسميه «الأزمنة الحديثة » ، مدشنا خطابها ومحدداً موضوعها وسياقها : فعن طريق النقد الذاتي ينبغي على الحداثة أن تجد في ذاتها ضماناتها الخاصة مستندة في ذلك على قواعد ديالكتيك العقل .

أما على مستوى الجماليات فإن مساهمة هيغل في تأسيس الفن الحديث وحضور وجهة نظره الأساسية حول الفن في حوارات الفكر الجمالي المعاصر قد جعلا من جماليته مصدر إلهام << وعنصرا مشتركا من عناصر الوعي الغربي >>[١]. وكما قال جان لويس فييارد بارون فقد كان هيغل بكل تأكيد أول من تصور الفن على الطريقة الحديثة كمجال يمنح ذاته معاييره الخاصة وكإبداع للثقافة المستقلة عن الدوائر الأخرى التي تقيم معها علاقات[٢] . من هنا ذهب مارك جيمناز إلى أن جمالية هيغل قد مثلت ، إلى جانب جمالية كانط ، إحدى المرجعيات الأساسية << للجماليات الحديثة والمعاصرة >>[٣].

ومن جهة أخرى نجد أن مراجعة أسس وأطروحات الحداثة الفلسفية لا يمكن فصلها عن العمل النقدي والتفكيكي الذي قام به بعض فلاسفة الجماليات الرومانسية . ويتعلق الأمر هنا بحركة مضادة ـ للحداثة ابتدأت مع نتشه واكتملت إحدى أكثر صيغها حدة مع هيدغر . ففي مقابل سيادة الذات وفقدان الوعي

---

(١) جان ماري شيفر : الفن في العصر الحديث .الأستطيقا وفلسفة الفن من القرن الثامن عشر وحتى يومنا هذا . مرجع سبق ذكره.ص.٣٨٧.

(2) Jean Louis Vieillard Baron : Hegel de L' art grec à L' art. In Philosophie de L' art . Ouvrage dirigé Par Roland Quilliot . Editions Ellipses -Marketing .1998 . P . 65 .

(3) Marc Jimenez : Qu' est - ce que L' esthétique ?. op. cité. p.170.

الحديث للقوة الحيوية الضرورية للحياة ، وضد العدمية الناقصة للأزمنة الحديثة جعل نتشه من رفضه لحقائق الميتافيزيقا وثنائياتها ، ولقيم الأخلاق والدين أرضية ملائمة للكشف عن الأوهام التأسيسية للغرب : المعنى ، العقل ، الحقيقة ، الذات ، النسق. وزيادة على مراجعته النقدية للمرتكزات الأخلاقية والعلمية التي إستند عليها التقليد الفلسفي الغربي منذ لحظته السقراطية نجد أن فكره الفني كان بمثابة تحول نوعي على مستوى تاريخ الفلسفة الجمالية .

وقد تمثل هذا التحول في تدشينه للمنعطف الجمالي للفلسفة ، الذي كان له دور أساسي في ظهور المنعطفين السياسي والثقافي للجماليات ، وفي مواصلة التطهير الرومانسي للظاهرة الجمالية من خلال إقصائه لكل مكوناتها النظرية والأخلاقية . ولذلك فإننا نتحدث مع نتشه عن تحول جمالي للفلسفة أو بعبارة أخرى فإن انفتاح فلسفته على الفن عموما وعلى الشعر خصوصا قد جعل منها في كليتها << فلسفة للفن أو جمالية معممة >>[1]. ومثلما يمكن القول أن فلسفته الجمالية قد لعبت دورا أساسيا على مستوى فلسفات "جيل الأختلاف " ، وفي العديد من الحركات الطلائعية لمطلع القرن العشرين << كالفعالية الفنية - السياسية للتعبيرية >>[2] ، فإن نقد الحداثة بواسطة الفن كان وريث نقده للقيم . وبينما تأسس تفكير نتشه خارج إشكالية الذاتية وعلى ضوء نقد جذري لحداثةٍ فقدت امتيازها وأصبحت مدعوة إلى التراجع أمام عدمية كاملة لا تحفل بانهيار القيم ، ولا ترى في الفلسفة سوى عملية تأويل أساسه التعدد والانفتاح والتنوع ، نجد أن المساهمة النقدية الهيدغيرية لمشروع الحداثة الفلسفية الغربية قد بينت أن ما قامت به الميتافيزيقا الغربية ، منذ بدايتها مع الإغريق وحتى صورتها المكتملة في فلسفة نتشه ، ليس شيئا آخر غير مشروع سيطرة وهيمنة لذات مُؤَسِسَةْ وجدت صورتها الكاملة في التقنية الكونية التي انتزعت من الإنسان أيَّ أساس ثابت للحداثة .

---

(1) Matieu Kessler : Nietzsche ou le dépassement esthétique de la métaphysique . P.U.F.1999. P.88.

(٢) جان ماري شيفر : الفن في العصر الحديث . مرجع سبق ذكره . ص. ٣٩٠.

ومن هذا المنطلق ارتكز النقد الهيدغيري للحداثة على ضرورة الكشف عن الانعكاسات السلبية لظاهرة الحداثة :

سيطرة التقنية على كل مظاهر الحياة

ميتافيزيقا الذاتية

عقلانية النظام

ولكن في الوقت الذي كانت انتقادات نتشه لميتافيزيقا الذاتية وللعقلانية الحديثة تعمل لإعادة الاعتبار للجسد والحياة والفن ، مستبعدة كل الأحكام المسبقة وكل أوهام الفلسفة والعلم الغربي ، فإن تأويل هيدغر لتاريخ الغرب كأنطو ـ ثيولوجيا قد عمل من أجل إعادة توجيه سؤال الفلسفة إلى موضوعه الأساسي أي سؤال الوجود الذي تشهد الميتافيزيقا على نسيانه حاملة هذا النسيان إلى ماهيتها ذاتها . وانطلاقا من تحديده لظاهرة العصر الحديث كاستفحال لنسيان حقيقة الوجود ، "الآلثيا" ، بما هي انكشاف واحتجاب وكانعطاء في/ وبواسطة الزمان ، إنتهى هيدغر إلى تعريف الحداثة كنهاية لميتافيزيقا تدشن عصر التيه وتتحدد في صيغتها العلمية بوصفها هيمنة تهدد بالانفلات من سيطرة الإنسان مشكلة استفزازاً حقيقيا موجها ضد الطبيعة ذاتها .

وسواء تعلق الأمر بفلسفة هيغل التي بلغت معها المظاهر الأساسية للحداثة الفلسفية قمتها في مثاليته المطلقة ، أو بالمراجعة النقدية التي قام بها نتشه للتقليد الفلسفي ومفاهيمه المركزية ، أوأخيراً بمحاولة هيدغر تشخيص الحداثة وتوضيح « أسسها الميتافيزيقية »[1] ، فإن فلسفاتهم ، ذات الطابع الرومانسي ، قد كانت أيضا أساس الجمالية الحديثة ومنطلق العديد من النظريات الجمالية المعاصرة[*].

وإذا ما أضفنا إليهم شيلينغ وشوبنهور فإنهم يشكلون معاً « المصادر الأساسية التي تغذى منها النقاد العديدون ، وكاتبوا المقالة والفنانون الذين ، طوال القرن

---

(1) Alain Boutot:Heidegger .Que sais-je? Presses Universitaires de France. 1989. P. 83.

(*) أنظر بهذا الصدد: الفصل السادس : راهنية الجماليات الرومانسية وحدودها .أنظر أيضا :

Marc Jiménez : Qu' est - ce que L' esthétique? . op.cité.p.p.125. 253.

التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين ، جعلوا من النظرية المجردة للفن التصور الفني السائد ، إن لم يكن في الغرب كله ، على الأقل في أوروبا . {ونتيجة لأهميتهم تلك فإن } ما يدعى الحداثة الفنية ... يمتنع فصله عن الأساس المفهومي الذي زودته به النظرية المجردة للفن ...» [1]. ونقصد هنا بالنظرية المجردة للفن ذلك التقليد الرومانسي الغربي الذي ظهر في ألمانيا بعد عصر الأنوار مدعيا إظهار طبيعة الفن بما هو نظرية للوجود . وقد تميزت هذه النظرية بالمبالغة في تقديس الفن الذي أصبح يحتل من منظورها مكان الدين .

وإذا ما اعتبرنا أن فلاسفة مثل هيغل و شوبنهور و نتشه وهيدغر ينتمون بقوة إلى هذه النظرية التأملية فإن امتداد تأثيرها ، الذي << وصل إلى نظريات وممارسات الفن الحديث والمعاصر >>[2]، إنما يمكن تفسيره على ضوء راهنية الفكر الجمالي لهؤلاء الفلاسفة. فعلى مستوى الفكر الهيدغيري يمكن لنا القول مثلا أن الفكر الجمالي المعاصر قد استمر في التحرك داخل البنية الرومانسية حيث ظل هيدغر في هذا السياق نقطة العبور الإلزامية . ونجد ذلك واضحا في محاولة فيليب لاكو ـ لابارت وهيرمونطيقا هانس جورج غادامير على سبيل المثال لا الحصر. فقد حاول الأول متابعة الجهد الهيدغيري لتفكيك الجمالية معتقداً أنها مهمة ضرورية في سبيل تحرير الفن من وصاية الفلسفة ، بينما انتهت التحليلات الهيرمونطيقية للثاني ، وسعيه إلى القطيعة مع النقدية الكانطية إلى تأسيس جديد للجماليات الرومانسية وإن كان هذا التأسيس يستخدم الرومانسية ، دون تسميتها بما هي كذلك ، للقضاء على جمالية تجد اكتمالها في الرومانسية ذاتها .

وبغض النظر عن محاولات التيار التفكيكي استعادة بعض الأفكار الهيدغيرية الأساسية ، مثل فكرة الحوار بين الفكر والفن ، فإن فكره الجمالي كان حاضراً أيضا ضمن التحولات الأساسية التي حدثت في المنظور خلال القرن العشرين . ويتعلق

---

(١) جان ماري شيفر : الفن في العصر الحديث .مرجع سبق ذكره.ص.ص . ٣٨٣ ـ ٣٨٥ .

(2) Marc Jiménez : Qu' est -ce que L' esthétique? . op. cité. p. 169.

الأمر هنا بما يسميه مارك جيمنيز المنعطف السياسي للجمالية(*) المنحدر من المنعطف الجمالي للفلسفة .

وإذا كانت راهنية الجماليات الرومانسية تجد ما يبررها على مستوى هذا المنعطف في كون المصادر الفلسفية المشتركة لفلاسفتها ، لوكاتش و هربرت ماركيز وولتر بنيامين و آدرنو وهيدغر ، قد تأسست انطلاقا من استنادهم على فكر فلاسفة رومانسيين ألمان مثل نتشه ، فإن راهنية الفكر الجمالي الهيدغيري لا تتمثل في مشاركته لرواد المنعطف السياسي للجمالية في تلك المصادر أو في رؤيتهم النقدية للحداثة الفنية ، التي لم تعد من وجهة نظرهم ظاهرة محايدة تاريخيا وأيديولوجيا ، بقد رما تتمثل في أن جماليته تُعَدُ مساهمة تأسيسية داخل هذا المنعطف السياسي للجمالية .

ولعل هذا الحضورالمُتميِّز لجماليته على مستوى ذلك المنعطف هو ما جعل مـارك جيمنيز Marc Jimenez يؤكد أن كتابات هيدغر << المخصصة للفن ، وعلى نحو خاص للشعر ، { قد قدمت } مثالاً آخر على المنعطف السياسي للجمالية في النصف

---

* يمكن القول أن القرن العشرين قد شهد ميلاد ثلاث منعطفات أساسية. أولها المنعطف الجمالي للفلسفة ، وتمثل فلسفة نتشه بدايته الفعلية.وقد تحول هذا المنعطف من بعد نتشه ، نتيجة لِدَنْيَوَةِ الفن Sécularisation de L'art وتأثر معظم النظريات الفلسفية والجمالية بالصراعات الأيديولوجية والثورات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية التي شهدتها فترة الحداثة ، إلى المنعطف السياسي للجمالية الذي عبرت عنه فلسفات تكونت في الثلاثينات تعبر عن الحياة الثقافية آنذاك وحركات طلائعية وأحداث سياسية إثر الحرب العالمية الأولى.ومن أهم اتجاهات هذا المنعطف : الواقعية عند جورج لوكاتش والعودة إلى الأصول مع هيدغر وجمالية الحداثة مع آدرنو . وخلال الفترة الممتدة من نهاية الستينات وحتى الثمانينات شهد العالم الغربي عدة تحولات من ضمنها قيام مجتمعات الاستهلاك ونمو وسائل إنتاج وتوزيع الأشياء الثقافية وإقحام كل أشكال الفن القديم والحديث في الصناعة الثقافية.وقد ساهمت هذه التحولات وغيرها في ظهور المنعطف الثقافي للجمالية الذي أدى بدوره ، وذلك منذ بداية الثمانينات ، إلى إعادة النظر بصورة نقدية في مكتسبات الطلائعيين والحداثة.وتتمثل اتجاهاته الأساسية في : أستطيقا التلقي مع هانس روبرت جوس وأستطيقا التواصل مع يورغين هابرماس ولغة الفن مع نلسن غودمان ودانتو وغيرهم . أنظر حول ذلك الصفحة ٣٢٦ وما بعدها من المرجع الآتي : Marc Jiménez Qu'est ce - que L'esthétique ? o.p cité.

الأول من القرن العشرين . كما تترجم قطبية المواقف واتخاذ المواقف السلبية المضادة للفن الحديث والتي نجدها لدى جورج لوكاتش>>[1]. وقد تميزت اهتمامات هيدغر على مستوى هذا المنعطف بانضمامها إلى حلم الأيديولوجيا الألمانية والمثالية التأملية المتعلق برغبتها في ابتكار أسطورة أو إرساء فن عظيم يكون قادرا على أن يقود الشعب الألماني صوب بعده التاريخي الحقيقي أو بحسب عبارة هيدغر خلق فن يكون بمثابة إمكانية ملائمة لإيجاد أصل الدازاين التاريخي للشعب الألماني. إن هذا الحلم ، الذي راود التقليد الألماني بدءً من شيللر ومرورا بهولدرلين وشيلينغ وانتهاءً بفاغنر ونتشه ، لا يسمح مع هيدغر بفهم الرهان السياسي للفن في العصر الحديث فحسب بل يُفْهِمَنَا أيضا أن الفن الحديث قد أصبح من منظوره رهانا سياسيا حديثا . وعلى أية حال فإن انتماء هيدغر إلى المنعطف السياسي للجمالية لا يعد أمرا محسوما بالنسبة إلى هيدغر ذاته الذي نقل عنه فيليب لاكو- لابارت نصا يقول فيه << إن فكري الفني لا يُعَدُ جمالية وقرائتي لهولدرلين لا تنبثق عن أية نزعة شعرية...كما أن خطاباتي حول الشعوب أو إمكانية وجود ألمانيا لا تمتلك أيَّ صدى سياسي ، ويعني ذلك إجمالا أن فلسفتي لم تعد فلسفة >>[2]. غير أن هذا القول الهيدغيري لا نأخذه هنا بجدية خاصة إذا ما تذكرنا أنه يُأَوَّ لُ تاريخ الجمالية الفلسفية بالنظر إلى تاريخ الميتافيزيقا التي يؤكد على ضرورة تجاوزها نحو فكر الوجود الذي لا يتعارض في ماهيته مع الفن الإغريقي العظيم خلال مرحلة ما قبل أفلاطون أي مرحلة دخول الجمالية والفلسفة في أفق الميتافيزيقا . وبما أنه يسعى إلى تحرير الفلسفة والميتافيزيقا من قبضة الميتافيزيقا وهيمنتها فإن نقده لتاريخهما ليس إلا تعبيرا عن رفضه لمسار انحطاطهما الذي بدأ مع أفلاطون و استمر حتى العصر الحديث . ولذلك فإن نقده لتاريخ الفلسفة والجماليات ، بما هما ميتافيزيقا ، إنما

---

(1) ibid. , P . 348 .

(2) Philippe Lacoue - Labarte , Heidegger , La Politique du poème .Edition Galilée. Paris .2002.P.21.

يهدف إلى البحث عن ابتداء آخر يؤسس انطلاقا منه حاضر أمة تحاول أن تنجز مصيرها التاريخي. وقد اعتقد هيدغر أن شعر هولدرلين يعد إمكانية من بين إمكانيات أخرى ، من ضمنها العودة إلى الأصل اليوناني في فترة ما قبل أفلاطون ، لتحقيق هذا المصير الذي أصبح الفن الحديث المنحط عاجز عن التعبير عنه . ومن هذا المنطلق فإن التأكيد على رومانسية مساهمته الجمالية لا يقتصر من وجهة نظرنا على مجرد انتمائه إلى المنعطف السياسي للجمالية الذي يتقاسم هيدغر معه مهمة البحث عن وظيفة تاريخية و اجتماعية وأيديولوجية للفن في العصر الحديث بل إنها متصلة كذلك بنقده للحداثة الفنية ذاتها : فقد دفعته رغبته في الانتهاء من الميتافيزيقا والجمالية ورفضه للفن الحديث إلى تصنيف هذا الأخير في فئة الفن المنحط . ونتيجة لذلك فقد شارك هيدغر في نقد الحداثة الفنية وفي تأسيسها في الآن نفسه . على ضوء ما تقدم تتبين لنا أهمية نظريات فلاسفة الجماليات الرومانسية سواء من حيث خصوصية مقارباتها الفلسفية لمفاهيم الفن والجمال والحقيقة ، أو أيضا من حيث أهميتها على مستوى تاريخ الفلسفة الجمالية وحضورها المُتميِّز في الفكر الجمالي الحديث والمعاصر. وسنسعى في الفصول اللاحقة إلى إبراز خصوصيات تلك الجماليات وأشكالها(*) وطبيعة راهنيتها وحدودها .

(*) نشير إلى أن الجماليات الرومانسية هي الاسم الآخر لما يطلق عليه أحيانا الرومانسية الفلسفية ، وأحيانا أخرى يطلق عليها اسم البراديغم الجمالي الرومانسي . فلا فرق بين كل هذه التسميات لأنها تعبر كلها عن نزعة فلسفية وجمالية واحدة ، ينتمي إليها فلاسفة مُحَدَدُوَن ، دون غيرهم ، هم فلاسفة الجماليات الرومانسية . لذلك عندما نستخدم إحدى هذه التسميات فإنما للدلالة على التسمية الأخرى ، ولا يترتب على هذا الاستخدام أي تناقض أو تعارض فيما بينها : فكل واحدة من هذه التسميات تحيل إلى الأخرى . غير أن الجماليات الرومانسية تتضمن عناصر متعددة أو إذا شأنا القول أشكالا متنوعة تدعى أشكال الجماليات الرومانسية (الرومانسية الفلسفية ...) ، وهذه الأشكال ثلاث : الرومانسية المألوفة ثم نقاد الرومانسية وأخيرا تأتي الرومانسية عن قرب وعن بعد .