الفصل الرابع

نقاد الرومانسية

obeikandl.com

obeikandl.com

تنتمي فلسفة هيغل الجمالية إلى ما يعرف بالرومانسية الفلسفية التي جعلت من الفن نموذج المعرفة القصوى ، ومجال انكشاف الحقيقة ، وبديلا عن الدين والفلسفة والعلم . غير أن تصنيف هيغل بوصفه فيلسوفا ناقدا للرومانسية يدعو لا محالة إلى التساؤل عن طبيعة هذا الانتماء وحدوده : فهل ينتمي هيغل فعلا إلى النزعة الفلسفية الرومانسية ، وكيف يمكن اعتباره رومانسيا في الوقت الذي تكاد فرضيته حول موت الفن تستبعد أي طابع رومانسي لجماليته ، بل إنها توحي أحيانا أن تأملاته الفلسفية حول الفن ليست سوى تبريرا للنقد النسقي الذي وجهه للفن وللرومانسية ذاتها عندما رأى في الفن نشاطا لا يرقى إلى مستوى التعبير الكامل عن الحقيقة المطلقة. عندما ننطلق من قراءة هيغل لتاريخ الفن فإن لا رومانسيته المفترضة تبدو أمرا مستبعدا ، كما تصبح فرضيته المشهورة حول نهاية الفن نسبية. صحيح أن القارئ لنصوصه الفلسفية والجمالية تستوقفه لا محالة تلك الأطروحة المفصلة فيها حول موت الفن باعتباره نشاطا جماليا تم تجاوزه بواسطة الفكر والتأمل . إلا أننا لا ينبغي أن ننساق وراء النتائج الفظة لهذه الأطروحة المثيرة للجدل ، لأن هيغل بقدر ما ينقد الفن بقدر ما يأخذ بعين الاعتبار ثرائه وعظمته وإصراره الرائع على الحياة والتطور كنشاط حر وجدت فيه الحقيقة يوما تعبيرها الملائم . ولهذا يمكننا القول أن دروسه الجمالية تنسجم مع هذا المنظور الممجد للفن من حيث كونها تشكل صرحا تأمليا وفلسفيا هاما حول الفن عموما والأعمال الفنية بصفة خاصة . فقد أظهر هيغل إعجابه بالفن في أشكاله المختلفة كما أبدى ذوقا رفيعا للفنون التشكيلية التي أُعجب فيها بأعمال روفائيل Raphael ومايكل آنج Michel – Ange. إضافة إلى ذلك فإن هيغل لم يعالج في جماليته المواضيع النبيلة فحسب ، مثل مغامرات الآلهة القديمة ، وإنما يُظْهِرُ أيضا قدرة الفن على الأمثلة مهما كانت مواضيعه عادية ومتواضعة .

إن هيغل هو أول من فهم في نظريته حول الروح المطلق ، قيمة عالم الفن كعالم في ذاتـه : ففي الفن يظهر الروح في المقام الأول حريته وإبداعاته . و« ضد محاولة العقلنة الكانطية التي تجتهد من أجل تعريف المفهوم (الغامض) للجميل ، وضد التمجيد الرومانسي ... الذي يتموضع ، منذ البداية ، في مطلق العمل الفني »[1] حدد هيغل النشاط الفني باعتباره آونة للروح : فالنشاط الفني يظهر عندما تتحرر الثقافة من التناهوية ومن التبعية للطبيعة لتصبح قادرة على تطوير اندفاعها الحر . لذلك يعبر الفن ، في ماهيته ، عن الروح الذي يكتشف ذاته في تعبيره المحسوس ، الطبيعي ، في الحدس . و تتميز هذه المقاربة الهيغلية الأولى للفن بكونها مقاربة إيجابية من حيث كونه يسمو به إلى كرامة التعبير المحسوس عن المطلق .

هذا الإعلاء من قيمة الفن يكتسب دلالته الفلسفية والجمالية الأولى عندما نرفع الالتباس الحاصل حول السمة الرومانسية لجمالية هيغل التي كثيرا ما نجد قراءات فلسفية تضعها في سياق منظور الجماليات الكلاسيكية وعلى نحو خاص في صورتها الأفلاطونية . إن اعتبار الفن تعبيرا جزئيا ومرحليا عن الحقيقة ، وإعلان نهايته من حيث عجزه عن إشباع الحاجات السامية للروح قد مهدا للفرضية[*] التي لا زالت ترى في الجمالية الهيغلية امتدادا للجمالية الكلاسيكية أو على الأقل تحويرا بسيطا لها .

---

(1) François Châtelet :la Philosophie et L' histoire de 1780 à 1880.op .cité.p207.

(*) نذكر هنا ما أورده آ. فرجيز A.. Vergez حول هذه الفرضية . فقد اعتقد أن النظرية الجمالية الهيغلية تتموضع ، مع بداية القرن التاسع عشر ، في نفس الخط الأفلاطوني الذي سيتم إثرائه بمنظور تاريخي . فإذا كان الجمال المحسوس بالنسبة إلى أفلاطون ، يعنى شيئا آخر غير مظهره أي مثال الجمال الذي يعتبر انعكاسا مشوها وناقصا له ، فإنه بمعنى ما هو الظهور المحسوس للفكرة لدى هيغل . وهذا ما يعنى على مستوى فلسفتيهما أن الجمال الفني لا يمكن أن يكون متطابقا من حيث ماهيته مع الحقيقة نظرا لكونه نتاجا للخداع ومرتعا للأوهام والظنون بالنسبة إلى أفلاطون ، ولأن المضمون الفعلي للفن مثل مضمون الدين ، ليس التعبير الأصيل أو النهائي عن حقيقة الفكرة (هيغل) . بهذا المعنى تبدو الفلسفة الجمالية الهيغلية بمثابة إحياء لذلك الخلاف التقليدي بين الفن والفلسفة وبالتالي الحقيقة ، هذا طبعا بغض النظر عن ما قد نستشفه من نزعة رومانسية في جماليته خاصة في مؤلفه « الجمالية » حيث يشيد في أكثر من نص بقيمة الفن ومنزلته الأساسية في نسقه الفلسفي .

أنظر بخصوص هذه الملاحظة المرجع الآتي :

André Vergez , Philosophie. Tome .I. L'action. Editions Marabout (Belgique) ,1994,P.249.

طبقا لهذه الفرضية تتابع فلسفة هيغل المثالية الأفلاطونية على مستوى تحديدها لطبيعة العلاقة بين الفن والحقيقة . وللوقوف على حقيقة هذا التشابه المزعوم يبدو لنا من الضروري هنا العودة إلى التمييز التقليدي بين المظهر والحقيقة اللذين أظهر التصور الهيغلي لهما خصوصية منظوره الرومانسي للفن ومدى تجاوزه وقطيعته مع الرؤية الكلاسيكية الضيِّقة للفـن . من المعروف أن الميتافيزيقا الأفلاطونية تتقدم كمصدر للتقسيم بين المظاهر والحقيقة والذي على ضوءه يتم الانتقاص من قيمة المظهر بسبب انبثاقه من المحسوس وبالتالي من الصيرورة. وبما أن الفن ينتمي وفقا لهذا التصور إلى مجال الوهم والمظهر فإنه يكون بالضرورة أقل قيمة من الحقيقة بما هي فكرة متعالية على كل ما هو ظاهر ومحسوس. إن ما يمثل هنا تميز الموقف الفلسفي الهيغلي هو أن المظهر يَحْتَفِظُ معه بشيء أساسي منذ اللحظة التي يصبح فيها الواقع الفعلي نتيجة عينية لعقلنة المحسوس .

ويضيف هيغل في هذا السياق أن « الفن يجعلنا نستشف في مظهره ذاته شيئا يتجاوز المظهر : الفكرة »[1]. لقد أكد هيغل على خلاف أفلاطون أن الفن يكشف عن المضمون الحقيقي للظواهر خارج مظهر ووهم هذا العالم الفاني ليضفي عليها حقيقة أكثر سموا خلقها الروح ذاته . وبالتالي بعيدا من أن نعتبرها مجرد مظاهر وهمية خالصة ، ينبغي علينا أن ننسب إلى أشكال الفن « واقعا و حقيقة » أسمى من حقيقة الوجود الظاهري للعالم الفعلي ، ليس لأن هذا العالم لا يتمتع بأساس عقلي بل لأن الفن ذاته هو تعبير سامي عن هذا العالم ولكن في شكل محسوس .

أما القطيعة العلنية الثانية التي تؤكد من خلالها جمالية هيغل تميزها عن الجمالية الكلاسيكية عموما ، وعن جمالية أفلاطون خصوصا فقد تمثلت في رفضها لفكرة المحاكاة الكلاسيكية وللتصورالأفلاطوني لمفهومي الجمال والفن[*]. فنحن نعرف

---

(1) Gérard Bras : Hegel et L'art ,Traduction de J.P. Lefèbvre et J.P. Mathieu , Editions P.U.F.1989.p31.

(*) يشكل المفهوم الهيغلي للفن والجمال قطيعة جذرية مع التصور الجمالي الكلاسيكي لطبيعة العلاقة بين المفهومين . فقبل هيغل عندما نتحدث عن الفن فلأننا نتحدث عن الجمال ، أما معه فإننا نتحدث عن الجمال لأننا نتحدث عن الفن .

كما يقول هيغل Hegel أن أفلاطون هو أول من اقتضى من التأمل الفلسفي مأخوذاً في معناه العميق أن تصبح مواضيعه معروفة لا في خصوصيتها وإنما في كليتها وفي وجودها ذاته ولذاته . وبالتالي إذا كان يجب على الجمال أن يُعْرَفَ طبقا لماهيته الخاصة ومفهومه فإن هذه المعرفة لا يمكن أن تتحقق إلا « بواسطة الفكر المفهومي الذي بواسطته تدخل الطبيعة المنطقية - الميتافيزيقية للفكرة عموما وللفكرة الخاصة بالجمال في العقل المفكر »[1].

إن الاعتبار الأفلاطوني للجمال في ذاته وفي مثاله هو مجرد تعبير عن ميتافيزيقا مجردة بحيث أننا حتى لو أخذنا ، كما يرى هيغل ، أفلاطون كأساس وكمرشد في تصورنا لمفهوم الجمال ، فإن تجريده لا يمكن أن يشبعنا لفترة طويلة لأن غياب المضمون الذي يميز الفكرة الأفلاطونية لم يعد يشبع الحاجات الفلسفية للروح التي تنامت اليوم . وبناءا على ذلك فإننا عندما ننطلق في فلسفة الفن من فكرة الجميل فإن هذا لا يعني كما يقول هيغل أنه « يجب علينا الالتزام بالأفكار الأفلاطونية التي تمثل فحسب بداية فلسفة الجمال »[2].

هذا العرض الهيغلي لتصورات أفلاطون حول الحقيقة والجمال لا يعني عدم اعترافه أو تقديره للمساهمة الجمالية الأفلاطونية بل يشير بالضبط إلى أن المقاربة الهيغلية للمفهوم تنتمي إلى منظور فلسفي وجمالي آخر هو المنظور الرومانسي هذا على الرغم من التحفظ الذي يبديه بعض مؤرخي الفلسفة الجمالية حول الهوية الرومانسية لهذا الفيلسوف الذي يعتقدون أن إعلان بعض نصوصه عن موت الفن يعد مؤشرا فعليا على رغبته في تجاوز الرومانسية التي تكاد تبدو غير منسجمة أو ملائمة للغايات السامية للروح بمعناه المطلق الذي يتجاوز حدود الوعي الفردي . ومثلما رفض هيغل هذا المنظور الأفلاطوني فإنه حرر جماليته أيضا من استتباعات بعض الأفكار الأساسية في الجماليات الكلاسيكية، ونقصد هنا على وجه الخصوص

---

(1) Hegel : Esthétique.Tome I, Traduction de Charles Bénard , commentaires et Notes par Benoît Timmmermans et Paolo Zaccaria .Librairie générale Française , 1997.p.74.

(2) ibid;p.99.

فكرة المحاكاة الفنية الكلاسيكية التي توجه إليها بالنقد رافضا أي تشبيه لوظيفة الإبداع الفني الحر بالنتاجات الفنية الصادرة عن التقليد الحرفي للطبيعة الجامدة .إن هذا النمط من المحاكاة يعزو إلى الفن كما يعتقد هيغل هدفا شكليا خالصا لا يترك أي مجال للإبداع الفني الحر والمستقبل، كما أن الإدعاء القائل بأن هدف ووظيفة الفن هي محاكاة الطبيعة، و أن عملية المحاكاة الفنية تعتبر تقليدا رائعا لما هو موجود، هو إدعاء يحرم الفن من حريته ومن قدرته على التعبير عن الجمال .

وينتهي هيغل إلى أن الفن أو التمثل الفني، من حيث هو نحتا أو شعرا دراميا أو رسما ، لا يمكن التفكير فيه تحت ما يسميه الإغريق Mimésis ، التي كثيرا ما تترجم بكلمة محاكاة Imitation أو ما يطلق عليه اليوم التمثل Représentation ، و ذلك لسبب بسيط : إن اعتماد هذه الفنون لمبدأ المحاكاة الحرفية للطبيعة يجعل من نشاطها تكرارا لا قيمة فلسفية أو جمالية له ، ثم إنها تحوِّل العمل الفني إلى مادة جامدة خالية من المضمون ومن أية سمة للإبداعية الفنية . ونتيجة لذلك عندما ينشغل الفن بمحاكاة الطبيعة فلن يكون بمقدوره أبدا أن يدخل في تنافس معها إذ بمحاولته « القيام بذلك فإنه سيشبه دودة تزحف وراء فيل »[1].

إن ما ينبغي الإشارة إليه هنا هو أن نقد المحاكاة لدى هيغل يمكن أن يفهم أيضا بوصفه تعبيرا عن مثاليته المطلقة التي لا تجد في الفن القدرة على إظهار حقيقة الكلي أو بالأحرى حقيقة الروح المطلق في ذاته ولذاته . ويتابع هيغل عبر هذا المنظور «الحركة التي ظهرت مع القرن الثامن عشر بهدف تأسيس جمالية لا معيارية . لكنه لا يقوم بهذا ضد فكرة دلالة عقلية للأثر الفني المتروك لتقدير حكم ذاتي ، وإنما باسم الكلي ذاته : فالمفهوم وحده يتيح التحديد العيني لواقع فريد مثلما أن الاندراج وحده في موجود فريد يجعل من المفهوم واقعا فعليا»[2]. استنادا إلى هذه الجدلية ، جدلية الواقع والمفهوم، اعتبر هيغل أن مفهوم الفن، كمحسوس دال ، يمثل وسيطا بين المعقول والمحسوس ليتقدم كآونة أولى للروح

(1) Hegel . Esthétique .Tome I ,op. cité. p. 99 .

(2) Gérard Bras, Hegel et L' art .op.cité.p14.

المطلق . غير أننا عندما نتأمل الفن خارج هذه الجدلية لنكتفي بتصوره انطلاقا من فكرة المحاكاة ، فإننا نفرغه بذلك من كل مضمون روحي وعندها لن يكون الفن تجسيدا محسوسا للفكرة أو للروح بل مجرد تقليد لا يتمتع بأي مضمون للحقيقة .

إن انتقادات هيغل لفكرة المحاكاة الكلاسيكية ، ولأسس الجمالية الكلاسيكية ذاتها وخاصة في صورتها الأفلاطونية ، لا تكشف عن المنزلة الأساسية التي تمتع بها الفن في نسقه الفلسفي بقدر ما تعبر عن تجاوزه للمنظور الكلاسيكي والنقدي (البراديغم النقدي) لماهية الفن والجمال . فبينما ارتكزت النزعة الكلاسيكية على تطابق الجمال مع الوجود بحيث يظل الجمال الفني متدنيا دائما بالمقارنة مع جمال الوجود ، وكانت جمالية كانط الفلسفية قائمة على استبدال الذات بالوجود واضعة الجمال في علاقة حميمة مع الذات بما هي علاقة الإحساس الذاتي الذي تشعر به الذاتية في حريتها ، نجد أن الإمكانية الثالثة لموضعة الجمال ، تلك التي تميز بالضبط الرومانسية ، قد تمثلت في التأكيد الهيغلي على تطابق الجمال مع الفن لينتهي إلى تعريف الجمالية كنظرية للفن . إن هذا التجاوز هو بالضبط ما يعبر عنه هيغل من خلال الأسطر الأولى لدرسه الجمالي . فهو يقول ممهدا بذلك لبلورة توجهه الرومانسي المتمثل هنا في الاعتراف بالفن كإمكانية لانكشاف الحقيقة ، وذلك خلافا للبراديغم الجمالي النقدي ، وكانكشاف جدير بصفة الجمال خلافا للجمالية الكلاسيكية التي تعتقد أن الجمال الأساسي هو جمال الوجود وليس جمال الفن ، : « إن هذا المؤلف مخصص للأستطيقا أي فلسفة أو علم الجمال . وللمزيد من الدقة الجمال الفني حصرا دون الجمال الطبيعي ... فحسب الرأي الشائع يأتي الجمال بما هو خلق للفن في مرتبة أدنى بكثير من الجمال الطبيعي ، كما أن أعظم فضل للفن يتمثل في اقترابه عبر إبداعاته ، من الجمال الطبيعي ... لكننا نعتقد أنه بإمكاننا التأكيد ، خلافا لهذا النمط من الفهم ، أن الجمال الفني أسمى من الجمال الطبيعي لأنه من نتاج الروح ... إن الجمال الفني يستمد تفوقه من كونه يصدر عن الروح وبالتالي عن الحقيقة... إن الروح هو وحده الحقيقي وما يوجد لا يوجد إلا بقدر ما يشكل

روحية . وبالتالي فإن الجمال الطبيعي هو انعكاس للروح ، ولا يكون جميلا إلا بقدر ما يصدر عن الروح ..... إن الجمال الذي ينتجه الروح هو موضوع وخلق للروح ، وكل خلق للروح هو موضوع يستحيل إنكار شرفه »[1]. ويتضح من خلال هذا النص أن الفن نشاط سامٍ ، وأنه يسمو على الطبيعة نظرا للإشباع الذي يوفره للروح . لذلك ينبغي أن يقال عن الفن وحده أنه جميل لأن الجمال من ماهية روحية والروح بما هو حرية وذاتية يتجاوز بصفة لا نهائية الموضوعية الجامدة للطبيعة . إن الجمال الفني من حيث كونه يصدر عن الروح أكثر سموا من جمال الطبيعة . ومثلما أن الروح ونتاجا ته أكثر سموا من الطبيعة وظواهرها فإن الجمال الفني يكون أيضا أسمى من جمال الطبيعة ، ذلك أن أردأ فكرة تمر ، من وجهة النظر الشكلية ، بذهن الإنسان هي أكثر رفعة من أي نتاج للطبيعة لأنها « تمتلك دائما الروحانية والحرية »[2]. عندما نقارن من هذا المنطلق الأخير سُموَّ الروح وجماله الفني مع جمال الطبيعة فإنه لا يكون نسبيا بل مطلقا لأن الروح هو الوجود الحقيقي الذي يتضمن الكل في ذاته بحيث أن الجمال لا يكون جميلا إلا بقدر ما يشارك في هذا السمو ويكون مخلوقا بواسطته . إن الجمال الطبيعي الذي يتحدث عنه هيغل هنا ليس جمال الطبيعة المستقل ، الذي يتحدث عنه كانط[3] Kant ، كما أنه لا يعتبر هذا الجمال الذي تنكشف من خلاله عبقرية الطبيعة كما ذهب إلى ذلك شيلينغ

---

(1) Hegel : Esthétique , Traduction de S.Jankélévitch Edition Flammarion , 4Vol.T.I,p.p.99. cité par Marc Sherringham ,introduction à l' histoire de l'esthétique .op.cité.p.226.

(2) Hegel , Esthétique , Tome I, op.cité.p.52 .

(3) Kant , Critique du Jugement ,Traduction de L'allemand par J.Gibelin ,Librairie Philosophique J . Vrin . Paris. 1951..p52

نشير في هذا المعنى إلى أن الفكر الكانطي قد ورَّث في القرن التاسع عشر مقتضى مصالحة مع الطبيعة : هذا المقتضى المنحدر أصلا عن روسو ، انتشر في كل الحركة الرومانسية وخاصة لدى شيلينغ وشوبنهور . إلا أن هذا التأثير الكانطي قد ظل مع ذلك نسبيا ومحدودا على مستوى البراديغم الجمالي الرومانسي . فعندما يحدد شيلينغ الجمال باعتباره « اللامتناهي الممثل كمتناهي » لينسب من هنا الجمال إلى دائرة الفن فإنه يبتعد عن منظور كانط الذي يتغلب لديه الجمال الطبيعي على الجمال الفني . وخلافا لهما فان هيغل قد أقصى الجمال الطبيعي من دائرة الجمالية مؤكدا على سمو الجمال الفني .

Schelling، بل هو انعكاس للجمال الذي ينتمي إلى الروح . وتعني هذه الرؤية الهيغلية أن النشاط الفني أسمى من جمال الطبيعة طالما أن كل ما هو روحي أسمى من كل ما أنتجته الطبيعة .

ولكي نقف على حقيقة هذا الإعلاء من قيمة الفن يكفي أن نراجع مخطط ومضمون موسوعة العلوم الفلسفية المختصرة التي تمثل عرضا كاملا لمجموع نسقه الفلسفي حيث تمثل فلسفة الروح الهدف الأساسي والمرتبة العليا في تقسيم هذا المخطط . فهذه الفلسفة تتضمن ثلاثة تقسيمات أساسية:

أ- الروح الذاتي الذي يغطي الأنثروبولوجيا و فينومينولوجيا الروح وعلم النفس

ب- الروح الموضوعي الذي يتضمن : القانون و الأخلاق والدولة .

ج- الروح المطلق ويتضمن الفن و الدين والفلسفة .

ويُظْهِرُ هذا المخطط كيف أن الفن يوجد بالضبط فوق دائرة الروح الموضوعي مما يعني أن مضمونه الروحي أكثر غنى من مضمون الأخلاق والسياسة مثلما يعني أيضا أن إضفاء صفة المطلق على السياسة يقود إلى تحويلها إلى فن . ويعود ذلك إلى أن الفن ينتمي أساسا إلى الروح المطلق حيث يتقاسم هذا الشرف مع الدين والفلسفة . ذلك أن الغاية العليا للفن هي ، كما يقول هيغل ، تلك التي يشترك فيها مع الفلسفة والدين أي أنه مثلهما نمط تعبير عن الإلهي وعن الحاجات والمقتضيات السامية للروح . وحتى إذا كان الفن لا يشكل سوى اللحظة الأولى ، أي لحظة التجلي الحسي للفكرة فإنه عندما يعتبر في مضمونه الروحي يكون متطابقا مع الدين والفلسفة الأمر الذي يعني أن المقصد الأساسي لجمالية هيغل هو الإعلاء من قيمة الفن وليس الانتقاص منه .هذا التشابه بين مضمون الفن والدين والفلسفة يضع هيغل في صلب الاتجاه الرومانسي الذي ينقسم ، من حيث رؤيته لعلاقة الفن بالفلسفة ، تبعا لفرضيتين أساسيتين . تقتضي الأولى أن يكون مضمون الفن متطابق مع مضمون الفلسفة و هذا هو الموقف الرومانسي المعتدل الذي يذهب إلى أن الفن والفلسفة يقولان نفس الشيء ولكن كل على طريقته ، وتفترض الثانية أن يكون مضمون الفن أسمى من مضمون الفلسفة وهذا هو الموقف المؤيد للفن

وتعظيمه.ويمثل الموقف الأخير أساسا جمالية نتشه Nietzsche بينما يجد الموقف المعتدل تعبيره في جماليات هيغل وشيلينغ والى حد ما شوبنهور . ففيما يتعلق بهيغل مثلا نجد أن الفن ينتمي إلى الروح المطلق من حيث كون مضمونه هو نفس مضمون الدين والفلسفة . ويحدد هيغل هذه الفكرة ، التي تنحدر من التنظيم الداخلي لنسقه ، في قوله بأن الجمال هو فكرة وهذا ما يعني أن الجمال والحقيقة يمثلان شيئا واحدا ، ذلك أن الجمال ينبغي أن يكون حقا في ذاته وبعبارة أخرى فان الحقيقة التي يعبر عنها الفن هي ذاتها التي يعبر عنها الدين والفلسفة ولكن بطرق مختلفة : فهذه الحقيقة تكون ممثلة بصفة حسية وخارجية في الفن ، بصفة ذاتية وداخلية في الدين وأخيرا بصفة مطلقة (مصالحة الذات والموضوع) في الفلسفة . وبناءً على ذلك تكون وظيفة الفن ، خلافا للدين والفلسفة ، إظهار تاريخ الروح المطلق في صيغه الموضوعية أي من وجهة نظر الموضوع الخارجي الحسي . ويستمد الإطار النظري الذي يجمع هنا بين الدين والفن مرجعيته من عدة معطيات . أهمها أن انتماء الفن إلى الدائرة الروحية للدين يجعل منه ، داخل النسق الهيغلي ، اقرب رؤية إلى الدين ، وهذا التقارب الروحي بينهما ، بوصفهما تجليات موضوعية وذاتية للروح المطلق ، يرتكز على تطابق مضمونهما الروحي الذي يعكس التاريخ ، وهو تطابق لا يتوصل إلى وعي ذاته إلا في الفلسفة . إن الفلسفة هي العلم المطلق الذي يتضمن تطابق الفن والدين. ويعتقد هيغل أن توافق الفن مع الدين يجد نموذجاله في الفن الإغريقي الذي يمثل اللحظة الكلاسيكية وقمة الفن . إن هيغل لا يحلل الفن الإغريقي الكبير Le Grand Art ، الفن بامتياز ، باعتباره فنا دينيا بشكل أساسي ، بمعنى أنه ، في نظره ، ليس فنا في خدمة الدين أو وسيلة لغاية تتجاوزه لتبقى مفارقة له ، بل فن يعكس الحياة الروحية للشعب الإغريقي . إن الدين الإغريقي هو إذن دين جمالي أو كما يقول هيغل ذاته فإن فن الإغريق المطلق ليس شيء آخر غير الدين الجمالي . ولهذا فإن التمظهرات الدينية والتمظهرات الجمالية تتوافق لدى الإغريق لأنها تجمع ، عبر ممارسات جماعية ، حب الأشياء الجميلة و المشاركة الطقوسية في الاحتفالات المدنية . ويمثل هذا الإعجاب بوحدة الفن

والدين الإغريقيان سمة رومانسية يشترك فيها معظم فلاسفة الرومانسية بما فيهم هيغل ذاته وإن كان هذا الأخير يضع تلك الوحدة في الفردوس المفقود للعصر الذهبي الإغريقي ، ذلك أن الفن بشكل عام ينتمي إلى الماضي من وجهة نظر تاريخ الروح . لقد استبعده الروح لصالح الدين (المسيحية) ولصالح الفلسفة (هيغل ذاته) ، لذلك أصبح وسيظل من وجهة نظره مقصده الأكثر سموا شيء قد مضى . وقد فقد أيضا بالنسبة لنا ، [كما يقول] حقيقته وحيويته الأصيلتين ليتم نفيه في تمثلنا بدل أن يُحْتَفَظَ بضرورته آنذاك في الواقع ويحتل المكانة الأكثر سموا. وبما أن الأيام الجميلة التي عرف فيها الفن الإغريقي ازدهاره قد انقضت ، وكذلك العصر الذهبي المميِّزللعصر الوسيط الأدنى ، فإن تطور التأمل في حياتنا الحالية قد خلق فينا ، على حد تعبير هيغل ، سواء من وجهة نظر الإرادة أو من وجهة نظر الحكم ، حاجة الارتباط بمنظورات عامة تتجاوز هذا الانفصال الحديث بين الدين والفن لتجد في الفلسفة الوحدة المنشودة للتعبير عن المطلق وكشف حقيقته . إن تكليف الفلسفة بمهمة كهذه يعني أن الوظيفة الروحية العليا للعالم الحديث ترجع إلى الفلسفة ذاتها .

قد يُفهم هذا التوجه على أنه متناقض مع الهوية الرومانسية لجمالية هيغل إلا أنه يحافظ مع ذلك على القيمة التاريخية للفن .يريد أن يرفع من منزلته دون أن يتجاوز قيمته الحقيقية. أي أن الفن يسمو معه إلى الروح المطلق إلا أن هذا السمو تُحَيِّدَهُ مباشرة محكمة التاريخ الكلي : فما عكسه الفن الإغريقي في زمنه ، وما أعلن عنه الدين المسيحي يجب أن تكمله الفلسفة . إن تكليف الفلسفة لا يعبر فقط عن كونها قد أصبحت نمط التفكير الملائم لإجلاء الحقيقة المطلقة بقدر ما يدفع إلى التساؤل عن مصير الفن ذاته ، لأن نهاية مسار تطور التاريخ كتحقق للروح المطلق هو في الآن نفسه إعلان عن اكتمال العلم المطلق (الفلسفة) بما هو تجاوز للفن والدين. وعلى الرغم من أنه تجاوز يجسد وحدتهما في هذا العلم فإنه لا يخفي نهاية الفن أو موته باعتباره جزءا من الماضي . ففي المنظور التاريخي الهيغلي يعتبر الفن نشاطا متعلقا بالماضي لكون الحقيقة ، التي تظهر تاريخيا في الفن ، قد انتقلت في العصور

الحديثة « من الدائرة الجمالية إلى الفلسفة »[1] القادرة وحدها على إنجاز التوفيق المنسجم بين الذاتية والواقع وبين المحسوس والمعقول. إن انتقال الحقيقة من دائرة الفن إلى دائرة الفلسفة ليس قلبا بسيطا للأطروحة الرومانسية المركزية التي ترى في الفن مركز النشاط الفلسفي ومجال الانكشاف الأساسي للحقيقة بقدر ما هو تأكيد على المنزلة الثانوية للجمالية بالنسبة إلى الفلسفة وكأن اكتمال العلم المطلق في الفلسفة يعني في نفس الوقت موت الفن أو نهاية الجمالية التي تكون عندئذ قد تحققت في الفلسفة . إن وجود الجمالية يعنى بالضبط أن الفلسفة قد وصلت إلى العلم المطلق . ويترتب على تصور كهذا أن الجمالية لا تاريخ لها ، وأنها تُظهر أن الفلسفة بأكملها قد أنهت دورتها التاريخية المعلنة عن موت الفن أو على الأقل قابليته التامة للموت[2]. فهل نستشف من هذا التصور الأخير أن المسار التاريخي لعلاقة الفن بالفلسفة يقود حتما إلى موت الفن عبر انحلال الجمالية في الفلسفة . أي أن ما تبقي معرفته ضرورية يكمن في معرفة ما إذا كان تجاوز الفن بواسطة الدين ثم بواسطة الفلسفة يعني عدم جدوائيته وبالتالي ضرورة نهايته أو موته .

إن تحليلا دقيقا لمضمون وأبعاد أطروحة موت الفن[*] لمفيد هنا من أجل تفنيد كل التأويلات التي جعلت من جمالية هيغل قلبا للمنظور الرومانسي وتقويضا لتلك

---

(1) Marc Sherringham : Introduction à L' histoire de L'esthétique.op.cité.p14.

(1) Voir ,Véronique Fabbri : Esthétique de Hegel . Edition L'harmattan .1997..p. 110.

(*) من الجدير بالذكر أن هذه الأطروحة قد أثارت جدلا فلسفيا واسعا على مستوى الفلسفة الجمالية الهيغلية . فهناك من اعتبرها قطيعة صريحة مع الرومانسية ونتيجة حتمية لنزعة هيغل المثالية المطلقة بينما اعتبرها البعض الأخر فرضية خاطئة معتقدا أنه لم يستخدم أبدا عبارة " موت " أو " نهاية " الفن وإنما يتحدث بالأحرى ، من وجهة النظر النسقية ، عن فن ينحل ومن وجهة النظر التاريخية عن شيء كان ، شيء من الماضي . ومن بين المدافعين عن الموقف الأول جان باتوكا Jan Patocka و ليك فيرى Luc Ferry و تيودور آدرنو Theodor Adorno وكروسه Groce أما بيرنارد بوزانكييه Bernard Bosanquet وهانس جورج غادامير H.G. Gadamar فإنهما يختلفان في تأويلهما لهذه الفرضية عن الفلاسفة السابقين . فإذا كان ليك فيرى يرى أن ترتيب أشكال الفن عند هيغل لا يأخذ فقط صورة تسلسل تاريخي ومنطق للزمانية وإنما يحيل إلى " موت الفن " فإن جان باتوكا دافع بقوة عن هذه الأطروحة مؤكدا أن « نظرية الفن باعتباره يشكل جزءاً من الماضي تعبر عن خصوصية المفهوم الهيغلي للفن » : أنظر : Jan Patocka , L'art et le Temps, Paris , 1990. P. 305 .=

المعالجة الحميمة التي أقامتها الجماليات الرومانسية بين الفن و الفلسفة . ذلك أن هذه الأطروحة لا تعني في جوهرها نهاية الفن تماما مثلما أنها لا تؤكد على اختلاف مضمونه عن مضمون الفلسفة . إنها تحيل إلى ضرورة تصدر عن مقتضيات النسق الفلسفي الهيغلي أكثر مما تستجيب لضرورة موت الفن ذاته . فكثيرا ما يتحدث مؤرخو الفلسفة الجمالية عن الأطروحة الهيغلية حول موت الفن مهملين بذلك اعتراف هذا الفيلسوف باستقلالية النشاط الفني وحيويته كتمظهر أولي لخلود الروح . كما نعثر في العديد من الكتب الجمالية المختلفة على أن الفن بالنسبة إلى هيغل ، قد مات وأنه قد وصل إلى نهايته في شكله الرومانسي لأن تاريخه قد إنتهى و اكتمل سواء فيما يتعلق بمفهومه أم بأشكاله وصوره ومادته .

وفي مقابل التأويلات الفلسفية والجمالية المؤيدة لأطروحة موت الفن الهيغلية ينادي البعض الآخر بإلغاء هذه الأطروحة من حيث كونها لا تنسجم مع الطابع الرومانسي لجمالية هيغل مثلما تشهد ضدها وفرة الأعمال الفنية والمدارس التي

= أما تيودور آدرنو فقد أكد نفس الموقف قائلا أن المنظور الهيغلي المتعلق بموت الفن مطابق لوجوده الحاصل وبالتالي فإنه قد « فكر في الفن كشيء عابر » أنظر حول ذلك : Théodor Adorno , Théorie Esthétique ,Traduction de Marc Jimenez , Edition klinckseick ,1974 .p.12 ويعتبر كَروسه أحد أوائل من استجابوا " لمعرفة قابلية الفن للموت ". فهو يوضح ، في جماليته ، أن نهاية الفن هي نتيجة ضرورية للنسق الهيغلي . فالفن يحتضر أو ينحل في الفلسفة لا لسبب عرضي وإنما بموجب الضرورة المحايثة للديالكتيك المنطقي التاريخي الذي أندمج فيه . أما برناردبوزانكييه ، الذي يعتبر أحد أوائل المترجمين بالإنجليزية للجمالية ، فإنه يعترض على (Groce) مؤكدا أن جمالية هيغل تساهم ، على العكس ، في إنعاش الفن ، لأن الانحلال الذي يتم في الرومانسية هو في نفس الوقت التجاوز الذي يسمح للفنان بأن يكتمل فعليا . بخصوص الموقفين الأخيرين أنظر الصفحات ٧١٦ – ٧١٧ من ملحق (Posteface) المصدر الآتي : Esthétique .Tome II . Traduction de Hegel Charles Benard , Librairie Générale Française .1997. أضيف هنا أن هيغل ليس الوحيد الذي نتحسس في جماليته هذه الفكرة المتعلقة بموت الفن أو انحطاطه وانحلاله إذ يمكن القول أيضا أن نتشه (Nietzsche) يرى في " غروب الفن " النتيجة التراجيدية للعجز التدريجي للإنسان عن الإجابة على الأسئلة الحقيقية . لكن على العكس من هيغل فإن نتشه لا يقترح شرحا مفهوميا وإنما يرجع على نحو أكثر نهاية الفن إلى ضعف في الإرادة خلافا لهيغل الذي يضع تطور الفن في إطار تأملي دون أن يقيم قطيعة بينه وبين الدين والفلسفة وعالمنا العقلي . وبالمرة فإن نهاية الفن عند هيغل لا ينبغي فهمها باعتبارها عرضا لضعف الحيوية الفنية وإنما كتعبير عن حقيقة مفهومية تلامس أنماط تأملنا للعالم .

انبثقت منذ موت الفيلسوف كما يعتقد Véronique Fabbri في مؤلفه جمالية هيغل إضافة إلى ذلك فإننا لا نلقى عبارة « لقد مات الفن » عند هيغل ، لأن هذه العبارة كما يعتقد Philippe Saoul هي « اختراع من قبل الشارحين وقد أصبح يحجب رؤية العديد من قراء الجمالية »[1] أي أنها مجرد تأويل محتمل لا نجد له أساسا صلبا في جمالية هيغل التي لا يمكن فصلها عن المقصد العام لمنظور الجماليات الرومانسية .أما انتقادات هيغل الصريحة للفن فليست سوى نقدا للرومانسية من داخل الرومانسية ذاتها أو بعبارة أخرى فإنها تأسيس للفن أكثر مما هي هدم وإقصاء له ، وإلا فلماذا يعتبر هيغل « الفن هو المعلم الأول للشعوب »[2]، ولماذا يجعل من غايته النهائية « إظهار الحقيقة » حتى وإن كان ذلك في شكل تصور فني محسوس . إضافة إلى ذلك إذا كان هيغل قد اعتبر الفن شيئا ميتا ومنبوذا من طرف الروح فلماذا يرفعه إلى أعلى دائرة للحياة والعلم الموسوعي (الروح المطلق) ، الذي يتجاوز كل شكل محدود للحياة سواء كانت حياة الروح الذاتي أو الموضوعي وسواء تعلق الأمر بشكل الحياة الاجتماعية أو السياسية الخاصة . يبدو إذن أن الفن يشارك ، بالنظر إلى النسق الهيغلي ، في الحياة المطلقة اللا متناهية والكونية حقيقةً ، لأنه يصدر عن حياة الروح المطلق الذي تكون الأعمال الفنية تعبيرا عنه ، وكل ما في الأمر أنه لا يستنفد هذه الحياة وينفتح بالضرورة على دائرتين تتجاوزانه : الدين المطلق (المسيحية) والفلسفة التأملية .

إن القراءة المتأنية للنسق الموسوعي تُظهر أن الفن لا يمكن أن يموت باعتباره الشكل الأول الحسي والمعقول للحياة المطلقة ذلك أنه يصدر عن الروح المطلق وبالتحديد عن روح الجمال وفكرة الجمال ليتحدد هدفه الخاص في التمثيل الحسي للمطلق ذاته : « لأننا قد قلنا مسبقا أن الفن يصدر عن الفكرة المطلقة ، وأن...غايته قد كانت التمثيل المحسوس للمطلق »[3]. إن النشاط الفني لا يتقدم في جمالية هيغل باعتباره لحظة قطيعة معها لأنه يمثل لحظة تأسيس و إجلاء لها . غير أن إعلاء هيغل

---

(1) Hegel : Esthétique.Tome I.op.cité.p180.

(2) Ibid;p.129.

(3) ibid;p.61.

من قيمة الفن لا يلبث أن يتوارى ، من جهة أخرى ، خلف نصوصه الفلسفية والجمالية التي أقل ما يمكن القول عنها أنها تبعث على الشك في حقيقة المنزلة التي يحتلها الفن في فلسفته . فهذا الفيلسوف يؤكد ، معتبرا فترته التاريخية ، أن الفن لم يعد يحمل للحاجات الروحية ذلك الإشباع الذي وجدته فيه الأزمنة والشعوب السابقة ، وهو إشباع كان ذا صلة حميمة بالفن « على الأقل فيما يتعلق بالدين »[1]. ويضيف قائلا أن الفن في كل علاقاته يبقى فيما يتعلق بغايته القصوى جزءا من الماضي ، بل إنه قد فقد حقيقته الأصلية وتم تجاوزه بواسطة الفكر والتأمل . فهل يدل هذا التمشي الفلسفي على اعتراف هيغل الفعلي بموت الفن وعدم قابليته للبقاء والتجدد . إن إقصاء الفن ليس قطعيا أو نهائيا في الفلسفة الجمالية لهيغل . فقد كافح على عدة مستويات لإظهار ضرورة قيام علم للجمال الفني تكون مبادئه مستقلة ومضادة لأولئك الذين ينتقصون من الفن ليجعلوا منه مهنة تافهة أو مجرد مسل ، ومضادة أيضا لمن لا يقدرون الاستقلال والعظمة الروحية للفن كغاية في ذاته ليجعلوا منه مجرد وسيلة لخدمة شيء أخر مثل التربية أو الأخلاق أو المجد الخ .

يقول هيغل في هذا المعنى: « في المقام الأول ، وفيما يتعلق بمسألة معرفة ما إذا كان الفن جديرا بأن يعتبر علميا ، فإنه من الحقيقي وجود حالات يمكن أن يعتبر فيها الفن كلعب عابر مخصص لِلَّهو والتسلية ، وكزخرفة تساعد على تزيين المظهر الخارجي لعلاقات الحياة ... من وجهة النظر هذه فإن الأمر لا يتعلق بفن مستقل وحر وإنما بفن مستعبد . ولهذا فإن ما نقترح دراسته هو الفن الحر في غايته وفي وسائله »[2]. هذا النص يجسد بوضوح التأكيد النادر والمدهش على استقلال الفن عن كل النشاطات الأخرى التي لا تنسجم مع غاياته ووسائله الخاصة. عندما يتحدث هيغل ، إذن ، عما يمكن أن يسمى " موت الفن " فإن ذلك لا يعني تبعيته أو نهايته بل يعني فقط أن الفن قد أصبح ينظر إليه ضمن فترة زمنية يتطلع فيها الروح إلى أن يحقق إشباعا لم يعد يجده في الفن أو الدين . ويفسر هيغل في مدخل " فينومينولوجيا الروح " ذلك التطلع من خلال حديثة عن ما يسميه ثقافة

(1) ibid;p.57.

(2) ibid. p.61.

الأنوار التي تمثل لحظة انفصال الروح في ذاتيته والتأمل المحدود بما هو تأمل للذات المنفصلة عن الموضوع . هذه اللحظة المميِّزة لثقافة التأمل تُظْهِرُ ، بواسطة انفعالها ذاته ، الحاجة إلى العلم ، إذن إلى الروح ، وتشكل برهانا خارجيا على ضرورة سمو العلم الفلسفي العلمي للحقيقة . نتيجة لهذه الضرورة لا يبقى الفن أو بالأحرى الجمالية المجال الملائم لانكشاف الحقيقة التي أصبحت تجد تحققها الكامل في الفلسفة المطابقة لنسق العلم. من هنا أكد هيغل على أن الشكل الحقيقي الذي توجد فيه الحقيقة لا يمكن أن يكون سوى النسق العلمي . لقد حان الوقت لكي تسمو الفلسفة إلى العلم باعتبار ذلك التبرير الوحيد للمحاولات التي تسعى وراء هذه الغاية . وعندما ننتقل إلى مقدمته في " الجمالية " فإن المشكل يظل هو نفسه : إذ يتعلق الأمر بضرورة إظهار المفارقة وعدم الإشباع الذي توجد فيه روح عصره ، حيث يوشك الفن على الانقضاء ، مبيِّنا ضمن حاجة هذا الروح الممزق ، الحاجة إلى العلم الفلسفي طالما أن الفن والدين لم يعودا يلبيان هذه الحاجة التي يتطلع إلى تحقيقها روح عصره . عندما يتأمل هيغل أسى العصور الحاضرة ، بما هو أسى روحي عميق ، فليس ذلك من أجل الانكفاء على هذا الأسى وإنما من اجل تأسيس الفلسفة والفن كحياة للروح . يتعامل هيغل إذن مع ظاهرة الفن انطلاقا من الأزمة الروحية والتأملية التي يمر بها عصره . وبدل أن يساهم أو يتنبأ بموت الفن في / أو بواسطة الثقافة التأملية المميِّزة للعالم الحديث يظهر فحسب خطورتها على الفن متسائلا مثل هولدرلين Holderlin عن مكانة و مصير الفن في المجتمعات الحديثة، ومؤكدا عبر هذا التساؤل ذاته على ضرورة الفن والفنانين في زمن مأساوي وذلك لغرض السمو برؤية الإنسان حول نفسه ذاتها نحو الجمال . إن هيغل لا ينتقص من قيمة بل يظهر فحسب مظاهر انحطاطه وأسبابها ، لهذا نجده يقول أن التأمل والفكر قد حجبا الفن الجميل . لأن انتصار الفهم والتجريد بعمومياته الفارغة يقتل حياة الفن بل إن الإنسان الحديث ذاته هو إنسان الإدراك والتمثل الذي يحكم على الأعمال الفنية وينتج النظرية والخطاب حولها متناسيا أن يحياها ويعيشها بعمق كما هو الحال في العصر الذهبي الإغريقي عندما كان الإنسان ينظر إلى الحياة ذاتها باعتبارها أثر فني كامل . وبما أن الفنان مثل الفن قد أصابته أيضا هذه الثقافة التأملية فإنه من المناسب الاعتراف أن فترتنا كما يقول هيغل « ليست ملائمة في

وضعيتها العامة للفن »[1]. لكن هل يعني هذا القول أن الفن قد أصبح فعلا جزءا من الماضي طالما أنه لم يعد النشاط الخاص لإجلاء حقيقة روح يحاول المصالحة مع عصره . إن إقرار هيغل بأن الفن قد أصبح منفيا خارج الحياة في التمثل لا يعبر بشكل قطعي عن فكرة موت الفن ومستقبله وغايته بقدر ما يعكس أزمة فترة يسعى هيغل ذاته إلى استنفارها وتوجيهها نحو المصالحة مع الحياة بواسطة الفلسفة . لا يعلن هيغل صراحة أن الفن قد مات أو أنه ينتمي إلى ماضي الحضارة بل يوضح على العكس المأساة الروحية لعالمه الحديث : فالفن ، بما هو شكل الحياة المطلقة للروح ، مهدد بموجب حياة الروح ذاته ، هذه الحياة التي يعتقد هيغل أنها لا تحقق وحدتها واستقرارها إلا عندما تسمو الفلسفة على تناقضات الواقع لتصبح تعبيرا عن العلم المطلق بما هو « حقيقة كل أشكال الوعي »[2]. إن الغموض الذي يحيط بحقيقة التأويل الهيغلي للفن ومنزلته في نسقه الفلسفي لا يمكن اختزاله في نقده النسقي للفن كما لو كانت رومانسيته قلبا للرومانسية من داخلها . ذلك أن كل التحفظات التي يبديها هيغل حول الفن ترتبط بشكل مباشر بالأزمنة التي يعيشها هذا الأخير في عصره وخاصة من حيث علاقاته مع الدين والفلسفة . من هنا اعتقد هيغل أن الخطر الذي يداهم الفن يأتي أيضا من ثقافة الأنوار التي حطمت تلك الصلة الحميمة والضرورية بين الفن والدين ، هذه الصلة التي يحتفظ بها هيغل ضمن الروح المطلق مع تمييزه طبعا بين دائرتيهما . فبحسبه وصل الدين المسيحي في فترة الأنوار إلى نقطة لفظ فيها الفكر العنصر الذي يحتاجه الفن أي الشكل الإنساني والظهور الظاهراتي للإله . وكنتيجة لهذا التحول فإن اختزال الله في مجرد تمثيل للوجود الأعلى المقيم فيما فوق العالم قد جرد الفن من مضمونه الروحي والإنساني. فعندما لا يتم التفكير في الله كروح فإنه لا يظل ذلك الإله الذي يتمظهر ويتجلى في الجسد بصفة حسية ، أي أن الروح قد أصبح ممنوعا من الإقامة في الحسي وفي عمق النفس والحياة الإنسانية ، وهذا ما يعني أن علاقة الفن بالدين أصبحت علاقة

---

(1) Hegel : La Phénoménologie de L' Esprit .Trad .par Gwendoline Jarczyk et P.J. Labarrière. Edition.Gallimard.1993.p30.

(2) Dominique Château :la Philosophie de L' art , Fondations et Fondements. Edition L'harmattan . 2000.p48.

انفصال أكثر مما هي علاقة تكامل وانسجام الأمر الذي يجعل من الفن وكأنه نشاط دخيل على فترة تجاوزته أو بالأحرى فترة ينبغي إعادة تأهيله فيها . غير أن ما تسببت فيه ثقافة الأنوار من ألم للروح لا يحول دون تطلعه إلى المصالحة مع الحياة ومع الفن ، من خلال مولد شعر حي حيث يحيل هيغل هنا إلى غوته وشيلر ، بل ومع الفلسفة التي تدرك من جانبها ، منذ كانط ، مفهوم الروح لتتجه نحو الفن والجمال الحقيقي للتفكير فيهما . أما الثقافة المحايثة لعصر هيغل فلا يمكن لها ، بحسبه ، مهما كانت غير ملائمة للفن ، أن تقصي الفن نهائيا لأن الروح اللامتناهي لا يكف عن التعبير عن ذاته وعن خلق أعمال فنية يسأل ذاته من خلالها ، لهذا نجده ينفتح على العلم الفلسفي للفن الجميل . يحيي هيغل شعر غوته وشيلر كشواهد على هذه الحيوية اللامتناهية للروح التي لا يمكن لأي شيء أن يستنفدها أو يقضي عليها .

ويكتسي هذا الاهتمام بالفن والشعر(*) دلالة رومانسية كبيرة و خاصة منذ اللحظة التي ينادي فيها بضرورة دراسة فلسفية للفن . ذلك أن علم الفن قد أصبح

(*) يعطي هيغل اعتبارا خاصا للشعر دون غيره من الفنون الأخرى . فإذا كان معظم فلاسفة الجماليات الرومانسية (خاصة شيلينغ و نتشه وهيدغر) قد رأوا فيه نشاطا ساميا وملائما لانكشاف الحقيقة الأمر الذي جعلهم في قطيعة تامة مع البراديغم الجمالي الكلاسيكي حيث يُصَنَّف الفن كنقيض للحقيقة (أفلاطون) ، فإن تحديده لوظيفة وماهية الشعر وإعجابه بشعر رومانسيين كبار أمثال شيللر وغوته يضعانه في موقف وسط بين الموقف الفلسفي الذي يعتبر الشعر بد ً عن الفلسفة والموقف الآخر الذي يرى فيه نشاط مفسدا للنفس وغريبا على ماهية الفلسفة ذاتها (أفلاطون) . وبالتالي فلا هو يعيد الشعر إلى المنزلة التي كان يحتلها في البراديغم الجمالي الكلاسيكي ولا هو يرقى به إلى مستوى القيمة الجمالية والفلسفية التي يتمتع بها لدى الفلاسفة الرومانسيين السابقين. إن هيغل يحتفظ للشعر بقيمة متدنية بالنسبة إلى الفلسفة ولكنها تجعله أساسيا إذ ما قورن بغيره من الفنون الأخرى . هذه القيمة ترجع ، في جماليته هيغل إلى اعتبارين أساسيين : فمن ناحية يعتبره " أكثر الفنون روحانية " (Hegel , Esthétique,Tome I, p.167) ومن ناحية أخرى يذهب إلى أنه يستهدف لذة بعيدة عن كل إشباع عملي . من هنا يستأنف هيغل الفكرة الكانطية حول " غائية بدون غاية " أو اللذة المتحررة من كل دوافع منفعية ، التأمل الذي لا غائية له سوى التأمل ذاته الذي يترك موضوعه يتواجد بحرية وفي استقلال عنه . غير أن اللذة الجمالية كما يتصورها هنا هيغل ليست بالضرورة من ذات الطبيعة التي نجدها لدى كانط . فهي لدى هذا الأخير نتيجة التأمل حول اللعب الحر للفهم والمخيِّلة بمعني أنها تستمد مصدرها من شكل الموضوع ، بينما يكون العمل الفني لدى هيغل تعبيرا عن فكرة وعن الحق . وبما أن اللذة الجمالية لا ترتبط فحسب بإدراك مضمون بل تتعلق أيضا بالنوعية الفنية للأثر وليس بالقيمة الجماليـة للشكل ، فإن المشكل الذي يطرح نفسه يمكن أن يصاغ كالآتي : كيف نفهم ، انطلاقا من هذا الإدراك لأثر يُحدث المعنى ، انبثاق لذة نوعية ، وعلى ماذا ترتكز هذه اللذة ؟ بهذا الشرط وحده يمكننا كما يرى هيغل ، أن نفكر خصوصية الشعر =

على نحو متزايد حاجة يقتضيها ظرف عصره . يمكن أن نستشف من تأكيد كهذا أطروحة هيغل الحقيقية حول الفن : إن الفن هو في ذاته وبذاته حياة لا متناهية وقد حان الوقت لكي يتحول بسموه من حياته المباشرة والحسية ، في الإبداع وتأمل الأعمال الفنية ، إلى حياته المكتملة في وبواسطة العلم الفلسفي للفن الجميل ، أي أن يتحول إلى الفن الذي يعيش مع الفكرة : الفن الروحي . لكن ما هو المغزى الأساسي لهذا التحول عند هيغل ، وهل يعني تحقق الجمالية بواسطة الفلسفة؟ يبدو أن الأمر كذلك : فبدل تأكيده على موت الفن نجده يطالب بضرورة إرساء علم فلسفي للفن يكمل دلالته وحياته الروحية ، مما يدل على أن الفن لازال يشد انتباه هيغل ويحظى بمنزلة أساسية في فلسفته .

إن الهدف الأساسي لا يتمثل في إقصاء الفن أو تغيير منزلته في نسق العلوم الفلسفية ، بل التأكيد على منزلته المستقلة السامية . فالفن لا يتقوقع ضمن وظيفة ثانوية معينة بل يشارك في حياة الروح المطلق . المطلوب إذن هو فهم ما المقصود بحدود الفن بالنسبة إلى الغاية العليا التأملية للروح . إنها لا تعني بالضرورة موت الفن وإنما ، على العكس من ذلك ، انفتاح دربه الخاص على الاستقلال اللامتناهي وعلى الحياة الأصلية للروح ، وبعبارة أخرى فإن التاريخ الفلسفي للفن هو العودة المؤجلة للفن إلى الفلسفة ، عودة الفن إلى أصله أي عودته كحاجة للروح إلى إشباع هذه الحاجة لذاتها .يتحدث هيغل إذن عن أزمة يعيشها الفن في ماهيته وطريقة تصوره والتعامل معه. وإزاء هذه الأزمة لابد أن يصبح الوعي قادرا على أن يأخذ ، ثقافيا ، مسافته من الفن لكي يتمكن من تفكيره فلسفيا للتعرف على وظيفته ومكانته في كلية الحياة. يؤكد هيغل في سياق حديثه عن هذه الأزمة على أن التحقق التاريخي للفن يترافق مع غياب معنى الفن بما هو نشاط لم يعد معاشا على نمط

= بالنسبة إلى الفكر الفلسفي أي توضيح أنه(الشعر) ليس مجرد نمط آخر ، أقل قيمة من الفلسفة ، لمقاربة الحق بل هو على نحو خاص مقاربة للحق لها غائية أخرى لا تكمن في تفسير مضمونه بل توضيح حضوره الذي تنبثق عنه اللذة الجمالية . هذا المفهوم الهيغلي للشعر لا يخفي التزامه بالتوجه العام للرومانسية وإن كان يظل بالنسبة إليه في منزلة أدنى بكثير من منزلة الفلسفة .

حضور مباشر و بعبارة ، أي أن الفن لم يعد حيّا وإنما مات سلفا وأصبح معروضا خارج مكان اصله كعلامة على فترة لم تعد فترتنا ، بحسب هيغل ، وإن كنا بحاجة إلى استئنافها بواسطة الفكر لكي نصبح ما ينبغي ان نكون عليه . عندها نصبح مهمة الفلسفة التفكير في وحدة الأصل والنهاية . أي أنها تصبح في نفس الوقت اكتمالا للعلم وتحققا للجمالية من حيث كونها تطورا للعلم المطلق الذي يستمر من خلاله الفن في الحياة . كما تصبح الجمالية ، بما هي علم لجمال الفني ، حقيقة الفن : أي التأمل الفلسفي الذي لم يعد ، بالنسبة له ، معنى الأعمال الفنية معاشا مباشرة على نمط الحضور وإنما منعكسا فلسفيا في علاقاته مع التاريخ بما هو تاريخ تحقق الروح المطلق عبر تجلياته التي يعتبر الفن أولها . ويشير دومينيك شاتو Dominique Château في هذا السياق إلى أن الخطاب الجمالي الهيغلي هو إقرار بهذه الحاجة الجديدة للروح التي لا تقتصر على تحويل المحسوس في أشكال فنية وإنما تريد أيضا – أي هذه الحاجة – تحويل هذه الأشكال ذاتها إلى مواضيع خالصة للروح أي إلى مفاهيم. وهذا ما يعني أن الروح الذي يبحث عن ذاته عبر الأشكال الفنية المختلفة لا يمكن أن يتحقق كليا إلا في العلم الفلسفي للذات ، وفي الجمالية المفهومية كتأمل لتاريخ الفن . أما الإنجازات الفنية المتصورة كأشياء محسوسة وكتمظهرات منكشفة في الخارجية فإنها تعجز عن التعبير عن وحدة الروح الذي ينعشها والذي لا يمكن أن يكون فعليا إلا تجاوزا لها . وقد اتخذ Gérard Bras من رؤية هيغل الأخيرة دليلا على أن الفن لا يتمتع عنده بوظيفة نقدية :« فهو يعكس فحسب وجود نفيٍّ تشكل لحظته اللاحقة التجاوز »[1]، وهذا التجاوز ليس في جوهره سوى الفلسفة بما هي تحقق لوحدة الروح ولوحدة الفن والدين. ذلك أن الفلسفة من حيث كونها تنشغل بالحق لا علاقة لها إلا بالراهن الأبدي . كما أنه لا شيء يضيع ، بالنسبة لها ، في الماضي. إنها شكل الروح المطلق الذي يتضمن في ذاته كل الأنماط السابقة لتجلي الروح (الفن ، الدين). وهكذا فإننا عندما نتحدث عن التجاوز فإننا لا نقصد القطيعة مع الفن ونسيانه بل نقصد أن حقيقة الروح المطلق قد انتقلت من دائرته إلى

(1) Gérard Bras : Hegel et L' art .op.cité.p.910.

دائرة الفلسفة بما هي نسق أي نسق المفهوم الذي يعمل على مصالحة العقل والتاريخ « الدين والفلسفة ، الفن والعمل الإنتاجي ،عالم الاحتياجات ودائرة التأمل »[١]. وفقا لهذا المنظور الذي ينقل الحقيقة من موضوعية الدين إلى ذاتية الفن وأخيرا إلى الفلسفة بما هي نسق تجد فيه كل هذه النشاطات وحدتها ، فإن الجمالية الهيغلية لا يمكن أن تكون سوى تاريخية لا معيارية ، تسمح بتصور الحقيقة في حركة مسار تدريجيّ تتجاوز فيه وتحتوي كل لحظة اللحظة السابقة عليها . وبما أن اللحظة الأخيرة لهذا المسار تجد تعبيرها في الفلسفة بما هي اكتمال ونهاية لهذا المسار فإن سموها على الفن وعلى الدين يصبح حقيقة لا جدال فيها . لقد أكد Ēdouard Sans أن هيغل وشيلينغ : « هم على طريقتهم فلاسفة للرومانسية »[٢] غير أن إقصاء الفن بواسطة الفلسفة لدى هيغل يكاد يقصي القاسم المشترك بينهما. صحيح أن هيغل يتقاسم مع شيلينغ Schelling أثناء فترة شبابهما التصور الرومانسي القائل بإمكانية تجاوز الفلسفة بواسطة الفن ، لكن في الوقت الذي ينتهي هيغل في « جماليته » إلى أن الفلسفة تتخطى الفن باعتبارها الوجه النهائي للروح ، يتنبأ شيلينغ بعودة الفلسفة ومعها كل العلوم إلى الفن (الشعر) بما هو قدس الأقداس الذي ينبغي أن تتحالف معه الفلسفة لخلق ميثولوجيا جديدة للعقل يتوقف عليها خلاص العالم . يتعارض هيغل هنا مع نوفاليس Novalís ومع رومانسيي بينا : الإخوة شليغل ، الذين أكدوا مع شيلينغ على أن الدين الحقيقي ، الحق والمطلق ، لم يوجد إلا في الفن وأن « الفن أعلى منزلة من الفلسفة »[٣]. في هذه المرحلة من تفكير هيغل وشيلينغ يمكن الحديث عن عملية تفكيك لوحدة الموقف الرومانسي المعتدل : فبينما يؤكد الموقف الرومانسي المغالي في تمجيد الفن (نتشة) أن الفن أسمى من الفلسفة فإن الموقف الرومانسي المعتدل(هيغل وشيلينغ والى حد ما شوبنهور) يبدو كما لو كان منقسما من الداخل : فتارة الفن أسمى من الفلسفة وتارة الأخيرة أسمى من الفن.

(1) Hegel : Leçons sur l' histoire de la Philosophie. Tome I. Traducteur J.Gibelin . Edition Gallimard . 1954. p5.

(2) Édouard Sans : Schopenhauer in Que Sais-Je?op.cité.P.103.

(3) Véronique Fabbri , Esthétique de Hegel , op.cité.p.119.

يشترك هيغل وشيلينغ في هذه المراوحة بين النشاطين ، فيما يتعلق بأفضلية أحدهما على الآخر، إلا أن موقف الأول يبدو أكثر حسما فيما يتعلق بطبيعة العلاقة بين النشاطين. إن إقرار شيلينغ بعدم حاجة الفلسفة إلى الفن نظرا لكونها تستطيع وحدها أن تفتح من جديد للتفكير الينابيع البدئية التي نضبت للفن ، لم يمنعه من إعلان عجزها عن إدراك الهوية المطلقة التي تنكشف على نحو أمثل في الأثر الفني أو بالأحرى بواسطة الحدس الجمالي. وبما أن الفن هو الأداة الوحيدة والبرهان الوحيد للفلسفة فإنها مدعوة إلى أن تعود إلى المحيط الأول للفن (الشعر) إذ بدون هذه العودة تبقى الحقيقة خارج مجال إدراكها .

ويُظهرهذا القلب لعلاقة الفن (الشعر) بالفلسفة في المنظور الكلاسيكي أن أصالة شيلينغ بالنسبة إلى هيغل تكمن أساسا في « صورة شيلينغ الرومانسي »[1] الذي يضع نسق فلسفته الترنسندنتالية الفن في القمة معتبرا إياه حلا للتناقضات وأرضا للميعاد .أما هيغل Hegel فقد رفض فكرة عجز الفلسفة دون أن يقيم قطيعة مع الرومانسية أو يتجاوزها ، وكذلك من دون أن يمثل رفضه عودة إلى الموقف ما قبل الرومانسي . فهو من ناحية « يبقى على نواة الثورة الرومانسية »[2] من حيث تأويله للفن كمعرفة أنطولوجية تتجلى من خلالها حقيقة الروح المطلق في شكل محسوس ، ومن ناحية أخرى فإن تصوره لعلاقة الفن بالفلسفة لا يشكل امتدادا للموقف الكلاسيكي ما قبل الرومنسي الذي ارتكز فيه الفصل بين النشاطين على غياب الفن بوصفه « مفهوما فلسفيا » .و يعود هذا الانفصال بين النشاطين ، في الموقف الكلاسيكي ، إلى كون الفلسفة ذاتها لم يكن لديها ما تقوله فيما يخص الممارسات الفنية كما يقول جان ماري شيفر ، إلا أن الحال ليست كذلك فيما

---

(١) أنظر تقديم(Présentation) المصدر الآتي :

Schelling , Introduction à l' esquisse d'un système de philosophie de la nature.op.cité..p9.

(٢) جان ماري شيفر ، الفن في العصر الحديث ، الأستطيقا وفلسفة الفن من القرن الثامن عشر وحتى يومنا هذا ، مرجع سبق ذكره .ص.١٨٨.

يتعلق بالفلسفة الجمالية الهيغلية : فسمو الفلسفة على الفن يسمح لها بتناوله بحيث يظل موجودا في الدائرة نفسها التي توجد فيها الفلسفة .

ويبدو هيغل هنا منسجما مع الإطار العام للرومانسية ومخالفا له في نفس الوقت . فهو يحتفظ بالفن في دائرة الروح المطلق ومن حيث هو كذلك فإن مضمونه هو نفس مضمون الفلسفة والدين . لذلك بدل أن يقصي الفن نهائيا يكتفي باعتباره يشكل ماضي الفلسفة . غير أن رؤية كهذه تظهر بوضوح كيف أن امتياز الفلسفة على الفن يبيِّن من جهة أخرى أن المفهوم الفلسفي للفن لدى هيغل لا يرقى دائما إلى مستوى الاعتقاد الأساسي للرومانسية . فخلافا للرومانسيين يذهب هيغل إلى أن الفن يعجز عن إصدار أي خطاب حول الفلسفة مؤكدا أن هذه الأخيرة ليست مجرد قول عن الفن بقدر ما هي قَوْلَ نَمَوْذَجٍ للحقيقة « أكثر جوهرية من الفن »[1].

إن سمو الفلسفة على الفن لا يعني الانتقاص من قيمة الفن أو تأكيدا لنهايته وموته بل يفيد فحسب أن هدف هيغل ، خلافا لشيلينغ وشليغل ، هو أن يميز في إطار الوحدة التراتبية للروح المطلق بين الفن و الدين والفلسفة بحيث يشاركون كلهم في مسيرة الروح المطلق لكن كل حسب طريقة أصلية نوعية . إن تمثيل الفن للمطلق بصفة تقتضي دائما حضور العنصر المحسوس لا تتسبب عنده في سموه وإنما تعبر عن طابع تبعيته النسبية بالنسبة للدين وبشكل أعلى ، فيما يتعلق بالشكل ، تبعيته للفلسفة بما هي تمرين الفكر الخالص والكلي . لا يسعى هيغل إذن إلى ردم تاريخ الفن أو إقصاء حاضره ومستقبله بل يؤكد على مكانته الضرورية في النسق : «.. مثلما أن للفن في الطبيعة وفي الدائرة المحدودة للحياة قبله :Son avant فإن له أيضا بعده (Son aprés) أي منطقة تتجاوز طريقة تصوره وإظهاره للمطلق »[2]. ويستدل من الفقرة الأخيرة أن مقاربة هيغل للفن ليست زمنية Temporel أو تاريخية Historique بل بنيوية Structurelle وأنطولوجية Ontologique ، إذن لا

---

(1) ibid.p.189.

(2) Hegel : Esthétique . Tome I .op.cité. p.168.

يتعلق الأمر أساسا بالسابق أو اللاحق طبقا للأزمنة بل طبقا للنسق الأنسيكلوبيدي للعلوم الفلسفية : إن للفن مكانته المتميزة في نسق العلوم ، وهذه المكانة ينعطي بموجبها بوصفه دائرة مستقلة بالنسبة للروح. ولذلك يكون القبل (L'avant) متعلقا بالروح الموضوعي، العلم التاريخي والسياسي الذي أنتجه الروح في الزمان ، بينما يحيل البعد (L´aprés) إلى الدين والفلسفة أي إلى الدائرة العليا للعلم الفلسفي . إن كل دائرة ، هنا ، مهمة وضرورية من حيث كونها تعبر عن لحظة من الحياة مما يعني أن مهمة الفيلسوف تتمثل في تفكير كل واحدة منها في ذاتها وفي تمفصلها النسقي في وحدة الروح ، الموضوعي أو المطلق .

وتبدو جمالية هيغل ، من هذا المنظور ، في قطيعة تامة مع الجمالية الكلاسيكية وفي علاقة حميمة مع الجمالية الرومانسية : الفن ليس صورة مشوهة أو ناقصة للحقيقة بل مجال أساسي ، من بين مجالات أخرى (الدين ، الفلسفة) لانكشاف الحقيقة . إن هذا الإعلاء من قيمة الفن ومنزلته الأساسية في النسق الفلسفي الهيغلي لا نلاحظه فحسب عندما يتحدث هيغل عن العصر الذهبي الإغريقي حيث تلك الوحدة الحميمة بين الفن والدين وحيث لازال ينظر إلى العمل الفني كنتاج لاندفاع سام وكإشباع لحاجات سامية مطلقة ، بل نلاحظه أيضا عبر تمجيده واعتزازه ببعض ممثلي الرومانسية الأدبية مثل غوته Goethe الذي جعله يعترف بوجود شعر عالمي كوني ووحدة أدبية عالمية . ولكن ، في مقابل هذا الإعلاء من قيمة الفن ألا يحق لنا أن نتساءل عن الأساس الذي تقوم عليه الحدود بين الفن والدين والفلسفة، وعن مشروعية الحديث ، في جمالية هيغل ، عن تجاوز للفن وربما إعلان موته منذ اللحظة التي تصبح فيها الحقيقة متوقفة على الأدوات العقلية للفلسفة. إن الاعتراف بحدود للفن لا يعني الانتقاص من قيمة بل يعني وحسب أنه مشروط بعلاقات محدودة مع المطلق والمحسوس . فمن ناحية نجد أن المطلق أو الفكرة لا يمكن ، ضمن تمظهرها للوعي ، أن يختزلا في حدود المحسوسات ومن هنا ضرورة إدراكها انطلاقا من دائرة تتجاوز حدود الفن ، ومن ناحية أخرى نجد أن الفن ، بحكم توقفه على المحسوس ، ليس باستطاعته أن يصور بصفة محسوسة ماهية المطلق نظرا لتعذر ذلك عليه ، ذلك أن الفن لم يعد بالنسبة لنا كما يقول

هيغـل ، « النمط لأكثر سموا الذي من خلاله تفرض الحقيقة نفسها باعتبارها وجود »[1]. ولهذا يرى هيغل أن الفكر قد ارتد ضد الفن كتمثل مضيفاً أنه مع تقدم الثقافة تتدخل لدى كل شعب فترة يكون فيها الفن علامة على ما يتجاوزه ، مما قد يوحي بأن الفن عند هيغل هو فعلا نشاط ضائع وممارسه قديمة أصبحت في قطيعة مع أنماط الوعي الملائم ، الآن ، لإظهار الحقيقة .

إن ما تجدر الإشارة إليه هنا هو أن فحـوى هذا التوجـه الهيغلـي ليـس زمنيـا أكثـر ممـا هو مفهومـي (Conceptuelle) : لأن الفن لا يختفي تماما من حيث تواجده كفن وإنما يتجاوز ذاته ، بسبب هدفـه المتمثل في التعبير عن المطلق ، نحو بَعْدَهُ في النسق Vèrs Son après dans le Système ، أي نحو الدوائر التي تسمو عليه : الدين والفلسفة .

يقول هيغل موضحا طبيعـة هذا التجاوز : « إن الدائرة الثالثة التي تتجاوز مجال الفن هي دائرة الدين . وشكل الوعي الذي يتخذه الدين هو التمثل ، لأن المطلق ينتقل من موضوعية الفن نحو داخلية الذات لِيُعْطَى الآن بصفة ذاتية للتمثل بحيث يصبح القلب والنفس ، الذاتية الباطنية عموما ، لحظة أساسية . ويمكننا أن نميز هذا الانتقال من الفن إلى الدين بقولنا أن الفن ، من وجهة نظر الوعي الديني ، لم يعد يشكل سوى مظهرا . وبالتالي حيثما يقدم العمل الفني الحقيقة ، الروح ، في الشكل المحسوس لموضوع ، متصوراً شكل هذا المطلق باعتباره الشكل المناسب ، فإن الدين يضيف التُّقَى من الداخل إزاء الموضوع المطلق . لأن التُّقَى لا ينتمي إلى الفن بما هو كذلك . فهو ينحدر ، قبل كل شيء ، من كون الذات تُدخـل في النفس ما يجعله الفـن بالضبط موضوعيا باعتباره خارجية محسوسة .. وفي النهاية فإن الشكل الثالث للروح المطلق هو الفلسفة . إن الفكر الحر هو ما ينبغي أن يُعْتَرَفْ به كشكل خالص للمعرفة . ففيه يحمل العلم نفس المضمون إلى الوعي ليصل من هنا إلى العبادة الأكثر روحانية التي من خلالها تمتلك الفكرة ذاتها وتعرف مفهوميا ما ليس إلا مضمونا ذاتيا للإحساس أو تمثيلا ذاتيا . وهكذا يتحد في الفلسفة مظهرا

---

(1) ibid.p.168.

الفن والدين : موضوعية الفن التي فقدت بلا شك حساسيتها الخارجية لتجد تعويضا في الشكل الأعلى للموضوعي ، شكل الفكـر ، وذاتية الدين التي تطهرت في ذاتية الفكرة »[1]. أن تعترف جمالية هيغل من خلال هذا النص بالفن وتمنحه درجة معينة من القدرة على إظهار الحقيقة ولكنها في نفس الوقت تضعه حيث ينبغي أن يكون أي وفقا للمقتضى المترتب على اكتمال العلم الفلسفي . ويدل ذلك على أن الفن ليس الكل ولا النمط الأسمى للروح إلا أنه ينفتح مع ذلك بالضرورة على الفكر الخالـص . وبعبارة أخرى : بما أن حاجة الروح المطلق لم تعد تجد إشباعها المطلق بواسطة الأعمال الفنية فإن فكر المطلق ، الذي أيقظ الفن رغبته في الوعي البشري ، هو ما يقتضي مجاوزة عالم الأشكال الحسية للمطلق وللإنسان والطبيعة . لا يُظهر هيغل ، من خلال هذا التمشي ، موت الفن وإنما حده الأقصى عندما يوضع في مقابل الدين والفكر الفلسفي . إن الفن يوفر التمثيل المحسوس للفكر في أشكال وصور تاريخية تدريجية إلا أنه عبر هذا التدرج يُوَلِدُ في الوعي قلقا لا يمكنه تلطيفه لأنه يفتح هذا الوعي على دائرة باطنية الروح وذاتيته اللامتناهية التي لا يمكن أن يشبعها إلا الورع الديني أو الفكر الفلسفي الذي يجد فيه الروح المطلق إشباعه الكامل . لا يتعلق الأمر إذن بدونية الفن بالنسبة إلى الفلسفة بل يتعلق بتمييز مجال الفن عن الفلسفة والدين لا بغرض فصلهما كأنماط غريبة على بعضها تماما بل لكي يترك كل مجال يُظهر معناه الخاص في انفتاحه الأصلي على المطلق وعلى الطبيعة والإنسان ، وهذا فإن ما بعد الفن لا يعني موته بل يُظْهر أنه ليس ولم يعد في ماهيته وفي مقصده الأسمى دينيا بالضرورة . وتثير الفكرة الأخيرة نزعة ماضوية يشترك فيها هيغل مع الرومانسيين الفلاسفة وخاصة شيلينغ ، ألا وهي الحنين الرومانسي إلى الوحدة الأصلية بين الدين والفن أو ما يسميه هيغل ذاته " الدين الجمالي " . لقد فقد الفن ، في العالم الحديث ، صلته القوية مع الدين ، تلك الصلة التي كانت تجعل من الفن المفتاح الذي بواسطته تتمكن الشعوب من الولوج إلى أسرار حِكَمِها وعجائب أديانها . هذه الصلة المفقودة دعا هيغل إلى إحيائها

---

(1) ibid.p.p.169.170.

محافظا بذلك على توجه أساسي من توجهات الرومانسية . وتستند دعوته إلى كون الانفصال بين النشاطين لا يؤدي بالضرورة إلى نهاية الفن أو إقصائه من دائرة اهتمام الفلسفة . لأن الفن مدعوٌّ في هذه الفلسفة إلى البقاء والتجدد ، لذلك يؤكد هيغل ، في سياق حديثه عن مستقبل الفنون الجميلة ، على أن الأمل قائم في إمكانية أن يتابع الفن صعوده واكتماله حتى وإن توقف شكله عن أن يكون الحاجة العليا للروح. يدل هذا الرأي على أن مضمون الفن حقيقي وضروري : الفكرة ، المطلق ، الطبيعة ، الإنسان ، مثلما أن شكله أيضا كذلك باعتباره التصور المحسوس للدلالة الحقيقية. وحتى عندما لا يكون شكله مطابقا للحاجة العليا للروح ، فإنه ينفتح على أشكال روحية أسمى منه معبراً عن حيويته وأساسيته عبر امتلاكه لمستقبل حقيقي محايث لمضمونه وأشكاله الممكنة : إذ في أشكاله ، الأعمال الفنية ، يمكنه دائما أن يكتمل ويتيح فترات وأشكال جديدة . ومهما كان كمال وحقيقة قمم الفن (النحت الإغريقي ، الرسم الإيطالي ، شعر هوميروس أو بترارك أو دانت ...الخ) فإن الفن مدعو ، من حيث ماهيته ، إلى قمم جديدة لا يمكنه استباقها ، الأمر الذي يستشف منه أن مستقبل الفن لا يكمن في ماضيه بل في مستقبله أو بالأحرى في كل قممه على طول ظهوره الذي يفرض على كل فترة أن تصل إلى القمة الخاصة بها بموجب مضمون وشكل الفكرة وتصورها المحسوس .

ومن هذا المنطلق الرومانسي المعظم للفن لا يكتفي هيغل بضرورة تأسيس وكتابة العلم الفلسفي للجمال الفني وإنما يؤكد كذلك على عظمة واستقلال الفن سواء بالنسبة إلى المجتمع والدولة (القبل L'aVANT ، الروح الموضوعي) أم بالنسبة إلى الدين والفلسفة (البعد L'après) . من ناحية أخرى يمكن أن نشير في هذا السياق ذاته إلى نقطة أخرى لا تقل أهمية من حيث دلالتها على استقلال الفن وتاريخيته . وتتمثل في كون الحركة التي تحمل الفن فيما ـ فوق ذاته نحو الفكر هي قبل كل شيء حركة محايثة للفن وتغذيه من الداخل مؤسسة الصيرورة الزمنية التاريخية لأشكاله . فإذا كان الفن ينفتح ، فيما ـ فوق دائرته الخاصة ، على باطنية وذاتية الروح فلأن هاتين الأخيرتين تميزان الروح المطلق الذي يستبق ، كشكل فني، ذاته في شكله المطلق . إلى جانب هذا التجاوز للفن بواسطة الدين ثم بواسطة

الفلسفة يوجد تجاوز ذاتي للفن في وبواسطة ذاته المتصلة بعلاقة المحسوس والروح بالفن أو بعبارة أخرى بعلاقة الفكرة بشكلها . هذه العلاقة تتيح الفرصة أمام انبثاق الفترات الأساسية الثلاث لتاريخ الفن . إن تحليل هيغل لهذه الفترات الثلاث لا يعكس فحسب عظمة جماليته ونزعتها الرومانسية بقدر ما يفند الأطروحة القائلة بموت الفن وانحلاله النهائي منذ لحظته الرومانسية . فبدءا من المرحلة الرمزية ومرورا بالمرحلة الكلاسيكية ووصولا إلى المرحلة الرومانسية فإننا لا نجد في تعليقات هيغل إلا ما يعزز استقلال العمل الفني وقدرته على إنجاز رسالته : الكشف عن الحقيقة . لتعميق هذه الفكرة لا يسعنا إلى أن نستعرض خصوصية هذه المقولات الثلاث لنتأكد من قيمة الفن عبرها وما إذا كان يحتفظ فعليا بقيمته بعد التجاوز الذاتي الذي يحققه في مرحلته الرومانسية .

يقييم هيغل تعارضا بين الآونة الكلاسيكية والرومانسية معتبرا أن الآونة الرمزية تشكل أصل الفن سواء من وجهة النظر التاريخية أو من وجهة النظر المفهومية . وبوصفها كذلك ، فإنها لا تشكل فحسب الأرضية الأصلية المشتركة التي ينبثق عنها الموقفين الكلاسيكي والرومانسي ، بل تشكل أيضا مبدأ تفسيريا أصليا للفن . وبينما تُعطي الإجابات التي يقترحها الفن الكلاسيكي امتيازا للوضوح والشفافية و التطابق ، نجد أن الفن الرومانسي يرتكز أساسا على المُحَجَّب واللاتطابق . غير أن الفن ، في هذه المرحلة الأخيرة ، يجد نفسه في مواجهة طابع إشكالي لا مناص منه يقوده في النهاية إلى تأكيد قابليته الخاصة للموت .

إن ما يؤسس الفن ، في كل واحد من هذه الأشكال ، هو نوع من علاقة الفكرة مع شكلها المحسوس أي علاقة الروح مع العمل الفني الجميل . في لحظة الرمزية ، لحظة الميثولوجيا والفن الشرقي ، نجد أن العلاقة بين الفكر والشكل المحسوس هي علاقة غير متحققة . وبما هو كذلك فإنه يحتفظ ، بحكم عدم تحدد الفكرة فيه ، بالفكرة وشكلها في علاقة غرابة وعدم تطابق . هذا التقييم المبدئي للفن الرمزي قد يجعلنا نتساءل عما إذا كان أقل عقلانية أو قدرة على التعبير عن حقيقة الروح المطلق؟ من الواضح أن هذا الفن يعكس غياب تطابق حقيقي بين الشكل والمضمون وبالتالي الفكرة التي تبقى فيه غير محددة ومجردة ، غير أن معايير هذا

النقص ليست هي نفسها معايير المعرفة الفلسفية الكفيلة بانكشاف الحقيقة . إن هذا الفهم الخاص بالفن الرمزي لا يدل على خلوه من أي مضمون للحقيقة بل يعني فقط أن عمل الروح لم يحقق بعد ، في هذه المرحلة ، نضجه المفهومي . في اللحظة الثانية (لحظة الفن الكلاسيكي الإغريقي) يصبح العمل الفني نتاجا للمثل الأعلى (L'idéal) حيث يتوصل بصفة محدودة إلى نوع من الوحدة بين الفكرة والشكل . ويعتقد هيغل أن هذا الفن يعبر عن تطابق الفكرة و شكلها المحسوس : الإله الأولمبي المتجلِّي في جمال الجسد البشري . إن الفن الإغريقي هو فن الجمال المحسوس ، المرتبط بالطبيعة ، وبالجمال الذي قد أصبح مرئيا في الجسد الطبيعي البشري . وبما أن الفن يصل إلى القمة والاكتمال عندما يكون الشكل المحسوس مطابقا للفكرة وعندما يتم اكتمال المثل الأعلى ، فإن لحظة الفن الكلاسيكية تجسد هذا الاكتمال الذي يتعرف من خلاله الروح على ذاته كحرية . أما في المرحلة الرومانسية الأخيرة (مرحلة الفن الحديث) فإننا نجد ، خاصة في نسق الرسم والموسيقى والشعر ، أن لا نهائي الفكرة لا يمكن أن يتموضع إلا في لا نهائي الحدس ، أي في هذه الحركية التي تهاجم في كل لحظة وتخفي كل شكل عيني . مما ينتج عنه انحطاط وعدم توازن : أي أن المضمون ـ ذاتية الفكرة ـ يتجاوز الشكل ويتطلب بالتالي أشكالا أكثر سموا لا يمكن أن ترد إلى مواضيع محسوسة ومحدودة ، لهذا فإن الفكرة لكي تعبر عن ذاتها تصبح واعية بذاتها الأمر الذي يقود إلى تجاوز الفن لذاته أو بالأحرى موته . هذه النهاية المفترضة للفن الرومانسي تعرضها جمالية هيغل وفقا للمنظور الآتي : إن الفن الرومانسي لم يعد ، مثل الفن الإغريقي ، فن للجمال المحسوس المتصل بالطبيعة بل هو فن الجمال الروحي الذي يتجلى فيه الروح بشكل محسوس في تعبيره عن ذاته بحيث لا يكون هناك تطابقا للفكرة المتناهية وشكلها المحسوس وإنما تعاليها على المحسوس الذي من المفترض أن تحضر فيه هذه الفكرة وتتجسد.

عندها يصبح الفن الرومانسي تعبيرا عن تجاوزا الفن بواسطة الفن ذاته لكن داخل مجال الخاص وفي شكل الفن ذاته . يشكل إعلاء الذات هنا ، والذي يفتح الروح بواسطته موضوعيته التي كان من المفترض أن يبحث عنها في الخارج وحسي

الوجود ، والتي بواسطتها يتحقق ويتعرف على ذاته في هذه الوحدة مع ذاته ، المبدأ الأساسي للفن الرومانسي الذي تتحدد غايته في تمثيل العالم الباطني للروح . وقد اعتقد هيغل أن هذا الفن يصل إلى قمته في الرسم والموسيقى وأخيرا في الشعر بما هو صورة أكثر تطابقا للمفهوم الروحي للفن.وينتهي هيغل إلى أن الفن الرومانسي هو تجاوز لفن الجمال المحسوس المرتبط بما هو جسدي ، لكنه يظل فناً وتمظهراً محسوساً للفكرة ـ كباطنية مطلقة ـ حيث يجد اكتماله في الشعر بما هو فن تام أو بما هو فن الباطنية بامتياز .

إن تحليل هيغل لأشكال الفن الثلاثة (الفن الرمزي ، الكلاسيكي ، الرومانسي) لايبرر نزعته المضادة للفن التي كثيرا ما نسبت إليه عبر ما أصبح يعرف في جمالية هيغل « بموت الفن » ، بل يمكن أن يعتبر تأكيدا من جانبه على إعجابه بالفن في كل مراحل تطوره . فعبرعرضه لخصوصية هذه الأشكال الفنية الثلاث ، التي يقترحها كلوحة لقراءة تاريخ الفـن ، تتجسد إحدى المساهمات الأساسية للجمالية الرومانسية الهيغلية . إنه لا يهتم بالنظريات الجمالية (الكلاسيكية والرومانسية) بل بالأعمال الفنية ذاتها و بالفنانين المبدعين ، لهذا نجد في جماليته ما لا يوجد عموماً عند بعض الفلاسفة الآخرين ، مثل كانط Kant أو هيدغر Heidegger ، : تحليلاً فلسفيا للأعمال الفنية الخاصة وخلاصة عن كل أشكال الفن. إن المقاربة الفلسفية الهيغلية للفن هي مقاربة رومانسية تتناول الأعمال الفنية بالتحليل والنقد بما يسمح بتبرير قيمتها الأساسية . ومن هذا المنطلق ينبغي أن نؤكد أن التجاوز الذاتي للفن في صورته الرومانسية ، بالمعنى الهيغلي ، لا يقود بالضـرورة إلى موته وإنما يعني ، على العكس ، قمته الروحية ودخلنته Intériorisation السامية في وبواسطة أعماله . إن الروح الذي لم يعد يكتفي بالجمال المحسوس وحده ينزل في أعماقه الخاصة مستكشفا الجمال الباطني للنفس ولذاته بما هو الجمال المطلق والروحي للمعنى ، ونتيجة لذلك يعتبر الفن الرومانسي فن الروح الذي يتعرف على ذاته كحرية مطلقة متجاوزا كل تناه وكل تصوير محسوس لباطنيته . غير أن جمالية هيغل لا تخلو من بعض التحفظات المتعلقة بطبيعة الفن والرومانسي ، والتي يبيِّن من خلالها أسباب انحطاط الفن ونهايته. فإلى جانب امتداحه للفن الرومانسي يتحدث هيغل أيضا عن

ذوبانه عندما يكف عن إظهار ما هو جوهري وإلهي ليصبح فناً اجتماعيا يأخذ كمبدأ وحيد له ما هو إنساني في عالمه دونما أية عودة ضرورية أو ضمنية إلى الإلهي . وبذلك يخرب الفن الرومانسي الوحدة الأولى للإنساني والإلهي ، المؤسسة للفن الرومانسي ، مهملا أشكاله ليقيم في لحظة واحدة من لحظاته : الإنسان .على ضوء هذه النتيجة الهدامة المرتبطة بتطور الفن ذاته يتم إرساء فترة جديدة من تاريخ الفن هي فترة الفن ما بعد –الرومنسي الذي يتمتع فيه الفنان بالحرية تجاه مضمون الصور والأشكال ، أي أن الفن يصبح ، بالنسبة إلى الفنان ، أداة حرة بإمكانه تشغيلها بطريقة متساوية طبقا لمقياس فطنته الذاتية مطبقا إياه على أي مضمون كان ، مما يجعل الفنان متحكما في طريقة صياغة الأشكال والتصورات المحدودة . هذا الفن يمكن بالتأكيد أن يسقط في اللامعنى الخالص ، أو اللافن ، لكن بإمكانه أيضا أن يبدع أعمالا أصلية ، جميلة ، كما اظهر التاريخ ذلك لهيغل ذاته عبر فهمه لحركة فن عصره . غير أنه يتحدد كذلك بوصفه فن الذاتية الذي لا يمثل فيه الفنان سوى ذاته في موضوعه الذاتي كليا ، منتظرا أن يتم الاعتراف به كمبدع أو بالأحرى كعبقري . ويلاحظ هيغل في أن الفن الرومانسي ، كمرحلة نهائية للذاتية ، يقود إلى الانتقاص من قيمة الأثر لصالح العبقرية (الذات) . وهذا الانتقاص من قيمة الموضوع الجمالي لصالح الذات يتم عبر مراحل أساسية . يأتي في المحل الأول انتصار العرضي والساذج في خيار مواضيع الأثر الفني . فالتحوير الفني للمبتـذل ، بما هو تحوير ميَّز التطورات الأخيرة للفن الرومانسي ، يدل بعمق على نوع من اللامبالاة بالموضوع الذي يختزل في سياق بسيط لتأكيد الباطنية الذاتية : فعندما يصبح كل موضوع قابل للتمثيل فنيّا يصبح من البديهي فقدان الشيء لقيمته في ذاته ليصبح العمل الإرادي الثابت للذاتية .

وتتمثل المرحلة الأساسية الأخرى في انتصار الطريقة الذاتية في الفن . بموجبها يتحول الموضوع الجمالي إلى فرصة لإثبات المهارة التحويرية للذات ليصبح أسلوب الفنان أساسيا . ويستنتج هيغل أن تفوق طريقة التمثيل على الموضوع المُمَثَل ، وانتصار الدال على المدلول داخل الأثر الفني قدعززا سيطرة الذاتية العبقرية للفنان بحيث غدت الذاتية الغاية الحقيقية للأثر و إنجازه ، في الوقت الذي لم يعد الثر

سوى تعبيرا عن فردية الفنان المبدع . يأخذ هذا الاستنتاج طابعا رومانسيا: فهو يدين هذا الشطط المتصل بالعبقرية الفنية مسندا إلى الفن ، في الآن نفسه ، هذه الصيرورة الذاتية أو هذه الغائية العبقرية التي لا يمكن تفاديها باعتبارها مرسومة في المصير الروحي للفن . إلا أن رومانسية هيغل تبدو هنا كما لو كانت ضمنية أو حتى غير مُبَرَرَةٌ : لأن حضور ذاتية الفنان في التجربة الجمالية يقود حتما إلى نفي الفن بواسطة الفن ذاته وذلك نظرا لاستئثار الفنان بكل ما هو الأساسي في الأثر الذي يتجلى عندئذ كعمل زائد أو غير ضروري . بل إن مبدأ العبقرية الفنية يمكن أن يذهب ، عندها ، إلى حد هدم الأثر أو تغييبه ، مظهرا العجز الضروري للتمثيل المحسوس مادام الروح يتعرف على ذاته كباطنية ذاتية .

ويريد هيغل أن يُبيِّن من خلال هذا التمشي أن تطور الفن الحديث باتجاه هدم الموضوع يتطابق مع عملية تحرير الماهية الذاتية ، كما يصبح الفن مجال تصادم الذات والموضوع بحيث يتحول الموضوع إلى سجن ينبغي عليالروح الذي توصل إلى معرفته الذاتية لذاته الهروب منه . هذا الصراع بين الروح والموضوع وبين الفكرة والمحسوس ليس سوى تعبيرا عن نهاية الرسالة الروحية للفن. إنها الأطروحة المشهورة حول « موت الفن » التي بمقتضاها أصبح الفن ينتمي إلى الماضي لكونه لا يستطيع أن يعبر تماما عن الحقيقة المطلقة أي عن الذاتية العليا للروح المطلق . هذه المقاربة الهيغلية لقيمة الفن ومنزلته بالنسبة إلى الفلسفة لا تمثل تراجعا إلى موقف كلاسيكي ما قبل رومانسي بل هي إعادة تنظيم تؤهل الفن من جديد لتضعه في المرتبة التي تناسبه داخل النسق الفلسفي العام . ولئن أصبح الفن غير قادر على إجلاء الحقيقة المطلقة فإن الفلسفة مدعوة إلى أن تكمل ما أعلن عنه الفن ليصبح العبقري فيلسوف العلم المطلق ذاته . وهذا ما يدل على أن تاريخ الفن عند هيغل لا يقتضي وضع حد نهائي له فيما يتعلق بعلاقته مع الفلسفة لأنه تاريخ حيّ و منفتح ومتطور في أشكال جديدة طبقا لحيويته اللامتناهية . ويذكر هيدغر Heidegger في إطار نفس أفق التصور الهيغلي أن جمالية هيغل تعتبر ، من حيث كونها مُفَكَرَةً انطلاقا من تاريخ الميتافيزيقا ، : « التأمل الأوسع.... الذي يمتلكه الغرب فيما

يتعلق بماهية الفن »[1] مضيفا أن السؤال الذي يطرح نفسه الآن يتعلق بمعرفة « ما إذا كان الفن لا يزال موجودا ، أو إذا لم يعد بعد طريقة أساسية وضرورية لحدوث الحقيقة التي تقرر فيما يتعلق بمصيرنا التاريخوي »[2]. وإذا كانت إجابة هيدغر على هذه التساؤلات تجعل من جماليته أكثر رومانسية من جمالية هيغل الذي انتهى إلى أن حدوث تلك الحقيقة أصبح متاحا في الفلسفة وحدها وليس الفن كما ذهب إلى ذلك هيدغر ، فإنها لا تعني بالضرورة أن تحديد ماهية الفن ومصيره في الفلسفة الهيغلية يقود حتما إلى الانتقاص من قيمته . فعلى الرغم من تأكيدات هيغل على أن الفن و الدين قد تم تجاوزهما بواسطة الفلسفة بما هي النشاط الثقافي الملائم لتجلي حقيقة الروح المطلق فإن الفن ظل من وجهة نظره نشاطا حيويا طبقا لحركة مزدوجة تقوده أولا في تاريخه وداخل دائرته إلى تجاوز شكله الأولي الحسي والطبيعي لكي يعلو إلى الجمال الروحي الباطني ، ومن هنا إلى جمال كل ما هو ببساطة إنساني . ومن جهة أخرى فإن هذه الحركة وهذا النقل للروح وللمعاني التي يعبر عنها الفن تقوده من ذاته ، من وجهة نظر المفهوم ، إلى دائرة الدين والفلسفة اللذين يتميز عنهما ، في النهاية ، من حيث ماهيته ، ذلك أن الفن ليس الدين أو الفلسفة . ولأن غايته النهائية ليست الدعوة الدينية ولا التربية العقلية فلا ينبغي اعتباره تمثيلا للمفهوم بل دَمْغَةُ الفكرة في المحسوس ليتحدد كلحظة مميزة لإنقاذ الظواهر وإضفاء المعنى عليها . وتتمثل عظمة الجمالية الهيغلية هنا في كونها قد توصلت عبر فلسفته إلى الاحتفاظ بخصوصية الفن ونوعيته مع إعطائه دورا أساسيا في إظهار معنى العالم. وحتى لو أخذنا بعين الاعتبار اعتراف هيغل بأن الفن قد أصبح جزء من الماضي ، وأنه لم يعد النمط الأسمى الذي تنكشف من خلاله الحقيقة ، فإنه لا يستبعد مع ذلك إمكانية الحديث عن مستقبل زاهر للفن بغض النظر عن الأحكام والاعترافات التي تُلوِّح في نصوصه بنهاية الفن وتراجعه لصالح الدين والفلسفة التي تصور أنها تعبير نموذجي عن احتياجات ومقتضيات الروح المطلق . إن تدني قيمة الفن بالنظر إلى قيمة الفلسفة لا يعد مؤشرا على خلوه من أية قيمة إذ أنه يحصل

(1) Martin Heidegger : Origine de L'œuvre d'art .in : Chemins…op.cité.P.63.

(2) ibid. p.63.

في حدود هذه الدونية ذاتها على مرتبة أخرى في الحياة الروحية والاجتماعية للإنسان.

هذه المقاربة الرومانسية للفن نجد تعبيراً لها في الملاحظات التي أبداها H.G.Gadamarحول نهاية ومستقبل الفن في الفلسفة الهيغلية . فهو يقول في هذا المعنى: « عندما نفهمها على هذا النحو ، فإن فكرة هيغل المتعلقة بانتماء الفن إلى الماضي ، لا تعني في المقام الأول أن الفن لا مستقبل له .. إن هذه الفكرة المتعلقة بانتماء الفن إلى الماضي تنعطى ، على نحو أقل مما يقال عموما ، كنقد لفن عصره ... إن كل نهاية مزعومة للفن إنما هي بداية لفن جديد »[1]. بهذه المعاني كلها تصبح جمالية هيغل مساهمة أساسية في بناء صرح النظرية الرومانسية وإن كانت رؤيته لعلاقة الفن بالفلسفة قد بعثت مجددا خلافها التقليدي الذي عملت فلسفة نتشه على تجاوزه وقلب أسسه الفلسفية كليا.

فقد أرست فلسفة نتشه منظورا فلسفيا وجماليا جديدا أصبح بموجبه التفكير في الصيغة الرومانسية المُمجِّدة للفن أمرا ممكنا. هذه الصيغة اتخذت من فلسفة شوبنهاور نقطة ابتداء لها ، ومن تاريخ العلم والفلسفة والدين موضوعا لانتقاداتها ومجال عمليات هدمها وتقويضها . ولأن البحث الفلسفي عن ماهية الحقيقة فيما وراء المظهر الحسي للأشياء أصبح بالنسبة لها أقل قيمة بفعل الوجود البسيط للأثر الفني فإنها لا تتقدم فحسب باعتبارها إبداعا لقيم جديدة وكشفا للأوهام المتخفية وراء عقول كل الفلاسفة ، بل إنها أيضا قلبا للأفلاطونية وانتصارا على العدمية والمثالية الدينية والأخلاقية . إن وظيفتها ودعوتها تتمثلان في ضرورة تجاوز وتقويض القوة العدمية للعالم لصالح تصور جديد يرتكز على رؤية فنية مضادة لكل تأويل ميتا فيزيقي أو ديني للعالم . فعن طريق الإبداع الفني يمكن للإنسان أن يتحسن مسترشدا بمنظور تراجيدي للحياة مستقل عن وصاية الآلهة و عبثية الوجود : « إن ما ننفيه هو الوجود ذاته و الانعكاس اللامع المتمثل في شخص الآلهة

(1) Véronique Fabbri et Jean - Louis Vieillard Baron . Esthétique de Hegel .op.cité.p.p.246.247.

أو في لا أخلاقية الما فوق ... إزاء هذا الخطر الأقصى يقترب الفن من الإرادة المهددة كالجنية التي تنقذ وتُشفي ، فهو وحده القادر على تحويل هذا الاشمئزاز من رعب وعبثية الوجود إلى صورة يمكن أن نتحمل العيش معها : أريد أن أقول الجليل بما هو تدجين للمرعب بواسطة الفن والمضحك الذي بواسطته يريحنا الفن من الاشمئزاز الناتج عن عبثية الوجود»[1].

يمثل اعتبار الفن وسيلة نموذجية لإدراك العمق المأساوي للوجود موقف نتشه الشاب في ميلاد المأساة حيث لا يزال قريبا من تأويل شوبنهور إلا أنه ابتعد عن النزعة التشاؤمية ، التي لا ترى في الفن سوى عزاء مؤقتا ومهدئ عابرا للإرادة واندفا عات الرغبة ، ما أن بدأ بتصحيح مسار الفلسفة بواسطة الفن. لا شك أن جمالية شوبنهور قد كان لها أثر مباشر على رؤية نتشه الجمالية إلا أن أهمية الفن فيها ذات خصوصية لا يمكن العثور عليها في كل فلسفات الجماليات الرومانسية.

لقد أقامت جمالية نتشه مصالحة كاملة بين الفن والحقيقة متجاوزة بذلك الدلالة الكلاسيكية للمفهومين لتعيد ، على ضوء هذه المصالحة ، بناء العلاقات بين الفن والحياة والعالم والإنسان . كما تميزت فلسفته بحضور واسع للرؤية الجمالية في شتى محاور أسس فكره إلى حد تأكيده أن الحياة والعالم والوجود لا قيمة لهم إلا من حيث قابليتهم للتبرير الجمالي : « لابد لي هنا من أن أرتمي بجرأة في ميتا فيزيقا للفن وأكرر مبدئي : إن الوجود والعالم لا يقبلان التبرير إلا بوصفهم ظاهرة جمالية »[2]. إن التبرير الجمالي للعالم ليس سوى الفن كقوة عليا وحيدة مضادة لكل إرادة نفي للحياة وكعنصر مضاد للعدمية بامتياز. لقد كان نتشه الشاب ينعت فلسفته بأنها ميتا فيزيقا فنان ، لكن فيما فوق ميتافيزيقا للفن على طريقة الرومانسيين فإن هذه الفلسفة تشكل ما يسميه ميشيل هارMichel Haar من منظور هيدغيري

(1) Nietzsche :La Naissance de La Tragédie .œuvres Philosophiques complètes . Fragments Posthumes Automne 1869 Printemps 1872 , Edition Gallimard 1977..p.57

(2) ibid.p.166.

أنطو- ثيولوجيا جمالية[1]: une onto -théologie esthétique إذ لا يتعلق الأمر فحسب بتقدير وتقييم كل الأشياء والعالم من منظور الفن وإنما يتطلب الأمر أيضا التأكيد على أن العالم ذاته ليس سوى فنا أو بالأحرى عملا فنيا أوجد ذاته ، وعلى أن الظواهر ذاتها ينبغي أن تعتبر ، طبقا لماهية الحياة ، ظواهر جمالية . ومثلما يتيح الفن للإنسان إمكانية تحمل الوجود ، يجعل « مظهر الحياة قابلا للتحمل »[2]. لقد عملت جمالية نتشه على إعادة الاعتبار للفن والحياة مكرسة بذلك قطيعتها النهائية مع جمالية شوبنهور . فلئن كان الفيلسوف الأخير يسمي الفن « إزهرار الحياة الكامل بكل ما تحمله الكلمة من معنى »[3] معتقدا أن الحياة تمثل مصدر ألم ينبغي التخلص منه بمساعدة الفن المعتبر كعزاء عابر ، فإن نتشه قد ناهض تصور أستاذه لطبيعة العلاقة بين الفن والحياة معتبرا أن الفن لم يعد منفصلا عن الحياة من حيث كونه نشاطها الميتافيزيقي ومهمتها الخاصة. وبالتالي بقد رما لم يرتفع تصور شوبنهور للفن إلى المستوى المصالحة الفعلية مع الحياة بقد رما عمل نتشه على القطيعة مع ذلك التصور معتقدا أن الفن هو « المقوِّ الكبير للحياة »[4] والتعبير الكامل عن شروطها وعن الممارسات التي تتموضع فيها. لا شك أنه عندما يقول أن الفن منشط قوي للحياة لا يقوم ، كما يرى هيدغر ، إلا بقلب الوظيفة التي يعطيها شوبنهور للفن لأن فكرة الفن لديه ليست سوى الفكرة المقلوبة لفكرة المهدئ لدى شوبنهور، إلا أن ما تميز به نتشه عن أستاذه وكل التقليد الميتافيزيقي هو منحه الفن منزلة الحقيقة الأساسية الداعمة والملطفة للحياة . ولأن « كل حياة ترتكز على المظهر والفن »[5] أصبح معه الفن النشاط الأساسي والنافع للحياة. وأساسا يعني الفن بالنسبة إلى نتشه كل شكل من الإبداع يهدف إلى إشباع تطلعات الفنان وتعزيز

---

(1) Michel Haar :Nietzsche et la Philosophie , Edition .Gallimard .1993.p.105

(2) Nietzsche : Humain Trop Humain. Traduit de L'allemand par Maurice de Gandillac ,Editon Gallimard ,1971.p.152.

(3) Schopenhauer :Le Monde Comme Volonté et Comme Représentation .op.cité.p.341.

(4) Martin Heidegger :Nietzsche .Tome I. Traduit de L'allemand par Pierre Klossowski , Edition Gallimard , 1971.. p.199.

(5) Nietzsche :la Naissance de la Tragédie .op.cité.p.175.

إمكانات الحياة . وهذا الفنان ليس فقط من يمارس الفنون الجميلة بل هو كل إنسان وكل إرادة تسعى من خلال ممارستها و إبداعها إلى إنتاج الوهم والمظهر والكذب الضروري للحياة ولإقصاء الحقيقة المتعالية عليها ، ذلك أن الإيمان بالحياة والرغبة فيها يتطلبان التحرر من هذه الحقيقة التي تتخذها العلوم ونموذجا ومقياسا ليقين معارفها. فبفضل الفن وطبيعتها الفنية نتوصل إلى التحرر من المنطق القاتل للحقيقية.

إن ما يميز فلسفة فنية قائمة على جمالية إبداعية مناهضة لكل تصور إرتكاسي أو تشاؤمي للفن هو عودتها المستمرة إلى الحياة كأساس يتوقف عليه أي تحديد جديد للحقيقة ، إذ ينبغي من وجهة نظرها أن يُقَيَّم الفن ويختبر على ضوء الحياة وليس العكس لأنه لا يصبح فنا إلا بفضل قابليته للاعتراف بقيمتها الحيوية . إن اعتبار الفن النشاط الميتافيزيقي الأساسي للإنسان وتقديمه كقدرة نموذجية للكشف عن ألغاز وتناقضات القوى الحقيقية يعني أن وظيفته الأساسية في جمالية نتشه هي خدمة الحياة :« كل فن وكل فلسفة يمكن أن يعتبرا كعلاجات وعَضَدْ لخدمة الحياة المتناهية»[1]. وتبعا للمنظور ذاته لا تبقى الفلسفة في قطيعة مع الحياة والفن لأن الحقيقة لم تعد هي الموضوع الأساسي لها ، ولم تعد دعامة أساسية لتحديد قيمة الحياة والفن .

و يُسْتَنْتَجُ من خلال هذا التحديد الجديد للفن أن وظيفته وكرامته لم تعودا المحاكاة لنموذج يتعالى عليه من حيث كونه نسخة ناقصة له بل تمثلتا في قدرته على إعادة « وحدة الحياة إلى العالم »[2]، وفي جعل الحياة أكثر عمقا ودلالة ، لأن غايته ليست محاكاة الطبيعة أو التعبير عن أي حقيقة ميتا فيزيقية أو دينية بل إعطاء الحياة «أكثر ما يمكن من العمق والدلالة »[3]. لقد أضفى المفهوم النتشوي للحياة على

---

(1) Nietzsche :Le Gai Savoir .Traduit de L'allemand par Henri Albèrt .16 Edition ,p.262.

(2) Nietzsche :Le Livre du Philosophe, Traduction et Notes par Angèl.k.Marietti ,Edition Aubier 1951.p.55.

(3) Nietzsche :Humain Trop Humain ,op.cité.p.23.

الفن قيمة أساسية أنكرتها المذاهب الأخلاقية والميتافيزيقية والدينية . يتعلق الأمر بتحول أساسي في ماهية الفن والحياة والفلسفة. فمن ناحية غدا العنصر الفني متماثلا مع فعل الإبداع ، ومن ناحية أخرى لا بد لكل فعل آخر ، بما في ذلك فعل التفكير الفلسفي ، أن يتحدد انطلاقا من العنصر الفني ومن الحياة .

و يترتب على هذا المنظور ضرورة استبدال الفيلسوف الميتافيزيقي (أفلاطون) وفيلسوف الأخلاق العدمية (شوبنهور) بفيلسوف مضاد منحدر من الحركة المضادة أي الفيلسوف الفنان الذي يرى في الفن قبولا للحياة وللمحسوس وللمظهر ، أو بحسب تعبير هيدغر Heidegger قبولا « لكل ما ليس الحقيقة »[1] وخلافا لكل نزعة عدمية أو تشاؤمية دعى نتشه إلى ضرورة مراجعة كل نشاط فلسفي من منظور الفن وطبقا لآليات سلطته المبدعة التي تسمح للفلسفة بأن تكون في تناغم معه ومع الحياة وعلى فيلسوف المستقبل أن يجعل من هذا التناغم مهمة جديدة يجب عليه إنجازها.

إن مهمة الفيلسوف لم تعد البحث عن حقيقة تنتمي إلى عالم ما فوق حسي بل أصبحت تتمثل في إظهار « كيف يمكن للحياة والفلسفة والفن أن يكونوا في علاقة قرابة عميقة دون أن تصبح الفلسفة تافهة أو تكون حياة الفيلسوف كاذبة »[2].ألا يحق لنا في هذه الحالة أن نتساءل عما إذا كانت فلسفة نتشه محاولة لإظهار الحرية المبدعة للفن وضرورة الاستعانة به عبر استثمار « طاقته الهائلة » التي تم تهميشها منذ هيمنة العقلانية السقراطية. لقد كان جواب نتشه صريحا ونهائيا : إن الفن هو القدرة العليا للوهم التي بواسطتها يمكن للفيلسوف أن ينتقل بسهولة إلى علم فلسفيٍّ مُحَرِّرْ يصبح بفضله فنانا مثلما تصبح حياته آثره الفني خاصة إذا علمنا أن النتاج الذي ينتمي بشكل خاص إلى الفيلسوف هو حياته : « إنها أثره الفني »[3].

---

(1) Martin Heidegger :Nietzsche ,Tome I ,op.cité.p.73.

(2) Nietzsche :La Naissance de la Philosophie A L'époque de la Tragédie grecque, Traduit de L'allemad Par Bianquis Geneviève.Editon Gallimard ,1938, P.212.

(3) Nietzsche ,Considérations Intellectuelles. Fragments Posthumes , Début 1874 – Printemps 1876 , Traduction de Pascal David et Autres. Edition Gallimard . P.218 .

ثم إن ماهية الفلسفة تتناقض في علاقتها بالفن إذا لم تكن في نفس الوقت فلسفة، بالمعنى النقدي للميتافيزيقيا ، ولا فلسفة بمعنى الشعر والفن والإبداع بمعناه الجمالي والفلسفي . هذا التحول في ماهية الفلسفة سمح لنتشه بأن يعتبر نفسه «الفيلسوف التراجيدي الأول»[1] أي الضد والنقيض للفيلسوف التشاؤمي الميتافيزيقي. فقبلي كما يقول نتشه لم يكن هذا التحول الديونيزوسي في الانفعال الفلسفي موجودا ولم تكن الحكمة التراجيدية موجودة لأنها قد كانت ناقصة . ومثلما عارض حكمته مع التأويل الميتافيزيقي للعالم ، وضع معرفته التراجيدية[*] في مقابل هذا التأويل : فخلافا للفيلسوف الميتافيزيقي يتحكم فيلسوف المعرفة التراجيدية في غريزة المعرفة المندفعة دون الاستعانة بأية ميتافيزيقيا ، إنه لا يضع اعتقادا جديدا وإنما يعمل على تأسيس حياة جديدة يستعيد فيها الفن حقوقه .

ومثلما استعاد الفن سموه الذي تجاهلته الجماليات الكلاسيكية ، جعل نتشه كذلك من الجمالية ما يسميه Mathieu Kessler « المنظور الوحيد الذي يكون موضوعه النوعي اعتبار القيم الفريدة التي أهملها المفهوم التقليدي للفلسفة النظرية المجردة »[2]. هذا الاعتبار يجد دلالته في جماليته عبر نقده ومراجعته لتاريخ الميتافيزيقيا المتصالحة ، من حيث مقصدها الأساسي ، مع عدمية الدين والأخلاق . ويفترض ذلك النقد أن الرؤية الجمالية للعالم أسمى من الرؤية الميتافيزيقية لكونها

---

(1) Nietzsche :Ecco-Homo .Traduction Nouvelle d'Alexandre Vialatte .Edition Gallimard ,1942.p.91.

(*) ايرفض نتشه أن تستند المعرفة إلى فكر يعتبر جزء من الواقع الميتافيزيقي ذاته ، أو أن تعد نتاجا لنشاط العقل ومقولاته المنتهية بطبيعتها لمجال اليقين الميتافيزيقي بل ينبغي أن تتجه إلى نموذج التراجيديا الإغريقية التي لا يمكن الفصل فيها بين مقتضيات الحياة ودلالات النشاط الفني ، ذلك أن غريزة المعرفة في الفكر التراجيدي الإغريقي لم تكن قد حُدِّدَتْ بعد من طرف الفكر الميتافيزيقي بل كانت محكومة وموجهة بإرادة تجد تعبيرها سلفا في الفن : حيث تجد عبقرية المفكر ضرورتها كعبقرية فنية بينما يكون الفيلسوف « طبيب الحضارة » الذي يعبر عن مقتضياتها بواسطة القدرة الإبداعية والتوكيدية للخيال . غير أن نتشه يتساءل أيضا كيف أن ظهور الميتافيزيقا وتغليب التأويل الميتافيزيقي للعالم على التأويل الجمالي قد أفقد الفيلسوف سيطرته على غريزة المعرفة ليَمحى أمام المنطق والعلم اللذين وضعا كل شيء في خطر : الحياة و الفن والحضارة .

(2) Mathieu kessler :Nietzsche ou le dépassement Esthétique de la Métaphysique. P.U.F.1999.p: 7.

تفترض بشرا سامين أي نمط من البشر أكثر قوة وصرامة وصبرا من الإنسان النظري (الفيلسوف) ، بمعنى أنها تفترض قدوم الإنسان المأساوي القادر على تأمل الألم الأساسي للعالم ليجعل منه مشهدا جميلا . هذا الإنسان القادم ، الموجود سلفا ، هو النموذج المأساوي الإغريقي قبل ظهور الفلسفة الأفلاطونية التي قلبت القيم ورتبتها وفقا لرؤية ميتا فيزيقية لا يرقى فيها الفن أو الحياة إلى مستوى قيمة أساسية . فمنذ لحظة انبثاقها أصبح تاريخ الغرب تاريخ انتصار يزداد اكتمالا للإنسان النظري والأخلاقي على الإنسان الفني – المأساوي . إنه انتصار سقراط وأفلاطون على التراجيديا الإغريقية ، وقد ازداد تضخما مع الهيمنة الثقافية لليهودية والمسيحية اللتين حصل معهما تجذ ير لعملية القلب التي ابتدئها أفلاطون ، أي انتصار الإنسان النظري على الإنسان التراجيدي ، والضعفاء والعامة على الأقوياء والرجال السامين . وبما أن إنقاذ الثقافة الغربية من منطقها الهدام يتوقف على إرساء تأويل فني ومأساوي للحياة فإن المطلوب اليوم ، بحسب نتشه ، هو قلب القيم التي ترتكز عليها تلك الثقافة حتى يتسنى تقويض الرؤية الفلسفية والأخلاقية التي تقود العالم إلى مأزق العدمية . لتقويض تلك الرؤى دعى نتشه إلى البدء بنقد الأخلاق ذاتها وتعرية المغالطات التي ترتكز عليها ، وتحويل الفلسفة إلى تجربة مشتقة من الحياة بما هي محدد لقيمة القيم ، ذلك أننا عندما نتحدث عن القيم فإنما نتحدث ، كما يقول نتشه ، « ...عبر منظورالحياة ، فالحياة هي التي تجبرنا على وضع القيم ، إنها هي التي « تقيِّم » من خلالنا كلما وضعنا قيما »[1].

إن تركيز نتشه على المصادر الأخلاقية والفلسفية للقيم قد سمح له بتحديد نمط جديد من البحث ، هو البحث الجنيالوجي . ونقصد هنا بحثا يكون هدفه تقدير قيمة القيم المنتجة عبر إقامة تقييم يصعد إلى أصل الأفعال المعيارية ، بمعنى توجيه الحكم نحو مركز التأويل الذي تنبثق عنه القيم موضع اختبار . ولتحقيق المقصد الأساسي لهذا البحث الجنيالوجي لم يقدم نتشه قلب قيمة كل القيم كاستبدال لِقَيَّمَ قديمة بأخرى بل حاول إرساء طريقة جديدة في التقييم وفي طرح القيم تكون

(1) Nietzsche :Le Crépuscule des idoles, Edition Gallimard ,1974.p.36.

مناقضة لطريقة الأنطولوجيا الميتافيزيقية التي تضع تقييما تتمتع فيه " الحقيقة " بالقيمة الأساسية . لا بد من مراجعة تقييمها بحيث تستعيد القيم التي أهملتها الفلسفات الميتافيزيقية منذ أفلاطون حيويتها ومنزلتها الأساسية من جديد . من بين هذه القيم المهملة كليا عبر الحضارات يذكر نتشه القيم الجمالية. فبما أن الفلسفة ، بالمعنى النقدي للميتافيزيقا ، ليست أساسا لتحديد القيم وتصنيفها فإن الجمالية تمتلك وحدها ملكة تأكيد القيمة بما هي إمكانية للتأكيد على الطابع الفني للحياة . وإذا كان تاريخ الأخلاق الخالصة يقود إلى العدمية ،من حيث كونها فقدان القيم العليا لقيمتها ، وكان مقتضى المعنى المطلق يقود إلى فلسفة للمجرد وللعبثي فإن مراجعة نتشه للقيم أو ما يمكن أن نسميه مع Mathieu Kessler « القلب الجمالي لكل القيم »[1] مع نتشه يعني ، على العكس من ذلك ، ممارسة هيرمونطيقية يصبح ضمنها معنى الظاهرة وكل قيمة معقولا وعينيا وذلك بفضل تحديده عبر الفن وفلسفة الفن التي تضفي عليهما طابعا جماليا خاصا.

ويُظْهِرُ القلب الجمالي لكل القيم أن الفلسفة رؤية فنية كلية للإنسان والعالم مما يجعل من المناسب تأويلها في كليتها انطلاقا من فكرة الجمالية التي تظهر الدلالة الحقيقية لمشروع قلب قيمة كل القيم . لقد سعى نتشه إلى إقامة نوع من التحويل الجمالي لهذه القيم بحيث لا يكون الفن أكثر قيمة من الحقيقة فحسب وإنما تتحول أيضا الماهية الميتافيزيقية للحقيقة إلى قوة تشكيلية جمالية تضعها في مصالحة تامة مع الحياة والفن .إن نقد نتشه للأسس الأخلاقية والميتافيزيقية للقيم ، ودعوته إلى قلب ومراجعة تاريخ تقييم القيم هما بمثابة الخطوة التمهيدية لتجاوز المنظور الميتافيزيقي التقليدي لعلاقة الفن بالحقيقة وبالتالي الفلسفة ، ولإرساء مصالحة شاملة بين المفهومين على ضوء تحويل الماهية الجمالية للفن والماهية الميتافيزيقية للحقيقة من حيث كونهما قد أصبحا ، كما يقول هيدغر Heidegger ، مبادئ « للتأسيس الجديد للقيم »[2]. صحيح أنه تأسيس يرتكز على تأويل ميتا فيزيقي يجد مرجعيته في

(1) Mathieu kessler :Nietzsche ou le dépassement Esthétique de La Métaphysique. op.cité.p.26.

(2) Martin Heidegger :Nietzsche.Tome I.op.cité.p.206.

ميتافيزيقيا إرادة الاقتدار إلا أن تصوره لفكره الخاص ، مذهب إرادة القوة ، ك (مبدأ للتأسيس الجديد للقيم) أي الاكتمال الفعلي للعدمية يعني أنه لم يفهم العدمية بصفة سلبية خالصة أي العدمية في بعدها الأخلاقي والميتافيزيقي والعلمي بل أصبح يتصورها بشكل إيجابي بصفتها تجاوزا يجد أصله في التأسيس الجديد للقيم . وفي سبيل إنجازه لمشرعه التأسيسي الأكسيولوجي جعل نتشه من نقد وتقويض كل أشكال العدمية :(*) الميتافيزيقيا ، الأخلاق و الدين والعلم ، أولوية أساسية في

(*) تكمن تجربة نتشه الأساسية ، بحسب هيدغر ، في فهمه المتميِّز « للحدث الأساسي لتاريخنا » - كما يقول- : ألا وهو العدميَّة . والعدميَّة تعني ، بالنسبة إلى نتشه ، ماهية الأزمة القاتلة التي أصابت العالم الحديث منذ أن بدأ يفقد مثله العليا وقيمة الأساسية الثابتة . والحقيقة أن مفهوم العدمية يلعب دوراً جوهريا في جمالية نتشه خاصة إذا ما عرفنا أنه يضع الفن كمضاد حيويٍّ للعدميَّة وكقدرة فعالة على تجاوزها .و من حيث صلتها تلك بالفن فإنها تتحدد كظاهرة متجذرة بعمق في تاريخ الغرب الغارق في العبثية ولا معقولية الحياة .و يتساءل نتشه ، في كتابه «إرادة القوة »، حول هذا الحدث المهِّم لظاهرة الانحطاط بما هو « توعُّك في الحضارة »من ناحية ، والمبشِّر بموت الإله أو بالأحرى بنهاية " أساس الحداثة وانهيار أأيديولوجيتها الانتقامية " من ناحية أخرى ، فيقول : « ماذا تعني العدميَّة ؟ أن تفقد القيم العليا قيمتها » أي أن تفقد القيم التي ينادي بها سقراط وأفلاطون ورجال الدين كل أولوية أو امتياز قد يجعلان منها تبريراً لوجود عالَم مثاليٍّ لا وجود له إلا في أذهان رجال الدين والميتافيزيقا . ولكونها موجهة سِرياً ضد ما يؤسسها ، أي ارادة القوة ، فإنها تُستَوْحىَ أساساً من الحقد على الحياة ومن ما يسميه نتشه إرادة الانتقام . وفي محاولته تجاوز المفهوم الإرتكاسي للعدمية يصنف نتشه العدمية إلى ثلاث مراحل أساسية : الأولى تَستَهِلُ مع التشاؤمية حيث يجد السأم الرومانسي تبريره في فلسفة شوبنهور التي تستنتج حجتها من الألم لكي تعلن سموَّ العدم على الوجود . إنها مرحلة العدمية الناقصة التي لا تدعو إلى مراجعة الأساس المثالي للقيم التقليدية بل تقود إلى تحطيم إرادة الحياة بواسطة تقشف مستنسخ من التعليم البوذي . إلى جانب النزعة التشاؤمية لشوبنهور فإن ما يسميه نتشه «بالمفكرين الأحرار »يشكل وجها آخر لهذه العدمية الناقصة . فبدل أن يكونوا ملحدين مستقيمين وشجعان وبتالي صالحين للقضاء على كذب الدين فإن هؤلاء المفكرين ليسوا سوى مسيحيين متعلمين : لم يقصوا إله المسيحية إلا ليحتفظوا بالأخلاق المسيحية أي أنهم لم ينتقدوا الدين إلا لكي يُعَوِّضوُهُ بالأخلاق . ومثلما أن فلسفة كانط العملية ، حيث تأخذ فكرة الواجب الأخلاقي مكان فكرة الإله الميت ، تمثل الصنف الأول من هؤلاء المفكرين الأحرار فإن المذاهب الاشتراكية الحديثة تمثل الصنف الآخر .فعبر منظوره وأحكامه التأملية الصارمة حول العدمية يذهب نتشه أيضاً إلى أن مرحلة العدمية الناقصة تجد تعبيرها أيضا في التقديس العدمي للتاريخ والتقدم وفي لا أخلاقية الطرح الثوري الاشتراكي القائل بضرورة امتداح السعادة الجماعية . المرحلة الثانية يسميها نتشه العدمية السلبية . بدل أن تعيئ الإرادة لخلق قيم جديدة فإنها تدفعها إلى الاستقالة والإرتكاس . إنها عدمية خنوعة مفتقرة إلى أيِّ فعل توكيدي للإرادة .وخلافا للمرحلتين السابقتين توجد الثورة المندفعة « للعدمية النشيطة »التي بموجبها لا يطالب « صفوة الرجال »

فلسفته . فعلى مستوى نقد الميتافيزيقيا ذهب نتشه إلى أن تاريخ الفلسفة منذ سقراط قد كان إرساءاً لنظريات وتأويلات متعاقبة من الافتراء والانتقاص من كل ما قد يشكل منطلقا لاعتبار الفن والجسد والحياة ، ومن ثم تَحَتَمَ استبدالها بفلسفة نقدية تسعى من جهة إلى أن تطرح موضع تساؤل الميتافيزيقا ومبدأ العلم ، ومن جهة أخرى تريد إضفاء الشك وعدم اليقين على مبادئ الدين والأخلاق.

ويذكر نتشه في سياق مراجعته النقدية لأشكال العدمية أن الفلسفة قد وُلِدَتْ من أسطورة الفلسفة لتخلِّد ذاتها بواسطة لغة رأت أنها متماثلة مع الوجود المعتبر كمجال لانكشاف الحقيقة . ومادام الوجود أسمى من الواقع الفعلي وكل تجلياته الظاهراتية فإن تقويض أسطورة الفلسفة وهدم الأساس الميتافيزيقي الذي ترتكز عليه يقتضي إلغاء عالم الوجود ذاته إذ بهذا الإلغاء يمكن للفيلسوف الفنان أن يتحرر من هيمنة الرؤية الميتافيزيقية التي تلتقي في النهاية مع مواقف الثيولوجيا مما يجعل منها الترجمة في لغة عقلية للحاجة الدينية كما تجذرت في روح وعقلية الإنسان الغربي تحت تأثير الفلسفة الأفلاطونية والديانة المسيحية بما هما المرض العضال الذي تعاني منه الحضارة الغربية . ويعتقد نتشه أن تماثل ماهية الرؤيتين الميتافيزيقية والدينية يجد مصدره في المحاولات الأنطولوجية والميتافيزيقية لبرمانيدس وعلى نحو أدق في المثالية الأفلاطونية بما هي التمظهر الأول للعدمية السالبة المنحطة

بالتعطيل الكلي للقيم ، ولا يكتفون بالمشاركة في هدم المثل القديمة فحسب وإنما يشرفون بأنفسهم على هدمها. مع هذه المرحلة النهائية من العدميّة يرتسم أمَلَ تجاوز أصيل للعدمية ذاتها . فبفضلها تدخل إرادة القوة التوكيدية في لعبة العدم والحياة لتقرر ، انطلاقا من تحيِّزها للحياة ، خلق قيم جديدة بدل أن تتأوَّه على موت الإله . ومثلما أنها تبشر بميلاد الإنسان الأعلى معلنة عن موت آخر إنسان أرتكاسي فإنها تعبير عن القوة التي ستدفع الإنسانية إلى تجاوز ذاتها أي تجاوز «أحوالها المريضة»ومظاهر انحطاطها. أنظر حول ذلك المصادر والمراجع الآتية :

Nietzsche : La Volonté de Puissance , Traduction de Henri Albert .L G.F.1991. p. 33

Jean Granier : Nietzsche. Que Sais – Je ? Edition P.U.F.1982. les pages 26 à 31.

Heidegger : Nietzsche , Tome I , op .cité. p. 144.

Mathieu kessler : Nietzsche ou le dépassement Esthétique de la Métaphysique . p.p. 15 - 17.

Alain Boutot : La Pensée allemande moderne . Que Sais – Je? P.U.F.1995 . p55.

القائمة على اعتبار وجود ما فوق حسي ، وتمجيد حياة روحية نظرية وتأملية لا يمثل فيها النشاط الفني أو الحياة الفعلية سوى مظاهر أو تجليات مشوهة ومتدنية على المستوى الأكسيولوجي والأنطولوجي والمعرفي . وتُبْرِزُ تلك المثالية ، المرتكزة على الرؤية العقلية وعلى ضرورة القطيعة والاختلاف بين ماهية عالم الوجود من حيث هو عالم الحقيقة وعالم الحياة العينية ، في نظر نتشه « القرابة الحميمة بين الفلاسفة ومؤسسو الدين »[1].

إن هيمنة الرؤية الدينية والميتافيزيقية للعالم ليست مجرد قلب لأولوية الجمالية على الفلسفة بقدر ما هي تعبير عن ظهور شكل جديد من الثقافة السلبية المناهضة للحكمة الديونيزوسية وللقيمة الأساسية للحياة . لِتَجَاوُزِ تلك الثقافة النظرية ، ومن أجل تعميق نقده للإرث الميتافيزيقي والديني وتأكيده على أولوية الرؤية الجمالية على مثالية التأمل الميتافيزيقي ، أعاد نتشه للموسيقى الاعتبار معتقدا أنها «الفن الذي يُفْتَرَضُ فيه التبشير بقدوم ثورة كلية »[2] تقلب القيم وتعيد إلى الجسد والحياة والفن القيمة الأساسية التي احتكرتها مفاهيم الأنطولوجيا التقليدية والنزعات الدينية.

ويمكن أن نستحضر هنا كيف أن ابتعاد نتشه عن الرومانسيين الأوائل ، خاصة نوفالوسNovalis والإخوة شيلغل Les Freres Schlegel من خلال استبداله لفن الشعر بفن الموسيقى ، يترافق مع مراجعة نقدية للفن الأخير بغية التمييز فيه بين طابعه المنحط وصيغته التوكيدية. وهذا ما جعل من نقده للتصور الحديث للموسيقى الوجه الآخر لنقده الموجه إلى المنعطف الذي أخذته الثقافة النظرية الحديثة المرتكزة على يقظة الوعي وأولوية العلم على حساب الغريزة والحياة . وقد تصور نتشه على هذا الأساس أن الفترة الرومانسية والحديثة العاجزة بحسبه عن

---

(1) Nietzsche :Le Livre du Philosophe.Traduction de Angèle K Marietti . Edition Aubier.1967. p.71.

(٢) جان ماري شيفر ، الفن في العصر الحديث .مرجع سبق ذكره . ص .٣٢٩.

إنتاج موسيقى تدفع إلى حب الحياة ، موسيقى أكثر عمقا واقتداراً لم تنتجا تقريبا سوى موسيقى منحطة مبهمة وخانقة تحرم الفكر ، كما يرى ، من صرامته وحيويته . وضد ذلك الفهم الساذج للموسيقى والذي حوَّلها إلى ميتافيزيقا « مقنَّعة » أكد نتشه أن على الموسيقى أن تثير في الإنسان الرغبة في الحياة والوجود أي الإقبال الكلي عليهما لهذا نجده يقول : « ما أريده هو موسيقى حيث ننسى الألم وحيث تشعر الحياة الحيوانية أنها ممجدة ومُحتفلٌ بها ... إن الحياة المُلَطَفَةُ بالإيقاعات ، الجسورة ، الواثقة من ذاتها ، الغريزة ... هذا ما أحتفظ به من كل موسيقى »[1]. ويضيف نتشه أن موسيقى كهذه تجعل الإنسان لا محالة في علاقة حميمة مع الصيرورة محررةً الكائن من العبثيات التي تشكل أصل ألمه وتناقضاته. ونظراً لكونها الهبة الأساسية للحياة وتبريرها المباشر فإنها تنعطي «باعتبارها الفن الأساسي، الفن الميتافيزيقي: فهي التي تقول الحقيقة وتصور مباشرة هذه الحقيقة النهائية للأشياء»[2].

إن تمجيد نتشه للفن عموما ، وللموسيقى خصوصا ليعبِّر هنا عن قلبه لطبيعة العلاقة التقليدية بين الفلسفة والفن . وهذا ما يفسر على مستوى جماليته الرومانسية كيف أن الموسيقى أصبحت الفن التراجيدي بامتياز الذي يتوجب على الفلسفة أن تستلهم منه رؤيتها بدل انصياعها لإرادة البرهنة والتأويل الميتافيزيقي للعالم .

ويمكننا أن نتفهم عبر منظور كهذ إعجابه بأعمال فاغنر الفنية التي تبعث الأمل باتجاه نهضة " الفن العظيم " وميلاد رؤية تراجيدية جديدة للعالم لا تقود إلى إدانة الحياة بل تعمل على تمجيدها وتأكيدها المطلق .وعلى الرغم من أن نتشه قد رفض لاحقا موقف ر. فاغنر R-Wagner عندما أصبح المعنى التراجيدي عنده تعبيراً عن تشاؤمية شوبنهور والنزعة العاطفية المسيحية التي تعتقد أن أعلى مقام شرفي للحياة

---

(1) Géorges Lièbèrt :Nietzsche et La Musique . Edition .P.U. F ,Paris , 1995.p.p.224 – 245.

(2) Odil Marcèl :Nietzsche et Le Silence de La Raison in Revue de La France et de L' Etranger №.1,1978,p.45.

يكمن في التضحية بالذات ورفض العالم ، فإن الموسيقى تظل بالنسبة له إمكانية متاحة للتعبير عن جمالية الوجود وعن شروط وسرّ الفن التراجيدي العظيم سواء في صورته الإغريقية القديمة أم في صورة القوة الساحرة للموسيقى الفاغنيرية قبل فترة انحطاطها. ويضع نتشه الموسيقى في تعارض تام مع الثقافة النظرية التي تنزع إلى هدم الأساطير وردم التمثلات الموحدة للعالم مشرعة السلطة المطلقة " لحقيقة " مضادة للوهم الخلاق والحياة .

إن قلب فلسفة نتشه لنظام القيِّم والمعارف القديمة لا يشكل مجرد تجاوز لمقولاته المركزية كالعقل و " الحقيقة " والجوهر والمطلق والماهية بقدر ما يؤسس لإمكانية جديدة لتحوُّل الإنسان وتجاوزه الذاتي لذاته . ومثلما أن الفلسفة تغادر بموجب هذا القلب ذاته مجال الميتافيزيقا لتندمج في دائرة الحياة والإبداع الفني فإنها تحدث تحوُّلاً في ماهية الإنسان ليصبح « أكثر من أيِّ شيء آخر فناناً ». وما أن يصبح الإنسان فنانا وتتحقق المصالحة بين الفن والحياة والحقيقة ، التي تكون عندها قد أفرغت من **حمولتها الميتافيزقية** ، حتى يتسنى التساؤل عما إذا كان الفن عموما والموسيقى **خصوصا قد أصبحا** المنظور أو المقياس الذي بواسطته تستلهم الفلسفة قيمتها **وأهميتها** ؟ في رده على هذا التساؤل يؤكد نتشه أن الموسيقى قد أخذت في أكسيولوجيته الجديدة معنى الأثر الفني ذاته ومجال تحقق الفلسفة ذاتها : « هل لاحظنا كيف تجعل الموسيقى الفكر أكثر حرية ؟ ...وكم تنطبق صفة الفلسفة علينا كلما أصبحنا أكثر إتقانا للموسيقى ».[1] كما أصبح الفيلسوف الحقيقي ، من جهة أخرى ، بمثابة الفنان الموسيقي الذي تجسد لغته ماهية العالم متجاوزةً جفاء الخطاب المفهومي والقياسات المنطقية والجدلية للقوى الأرتكاسية العدمية .

وتفيد هذه الرؤية بأن جمالية نتشه لا تكتفي بأن تجعل من الفن مضاداً لعدمية الميتافيزيقا والدين ، بل عملت أيضا على توسيع مجال النشاط الفني عندما ترى في الجسد والنشوة امتدادا له ومعطيات بديلة عن تلك التي كانت تمجدها الميتافيزيقا. وقد سمح هذا الثراء المُميِّز للتجربة الجمالية لدى نتشه بتوظيف النشوة ضمن دائرة

(1) Georges Lièbèrt : Nietzsche et la Musique ,op. Cité .p.262.

النشاط الجمالي ليجعل منها حالة حسيّة تشترط الفن والإنتاج الفني عموما: «إن مفعول العمل الفني هو إحداث الحالة الملائمة لإبداع العمل الفني ، أن يثير النشوة»[1] باعتبارها إحدى الحالات الفيزيولوجية للفنان .

إن هذه الجمالية لا تخفي من وجهة نظر هيدغيرية ما تقوله لنا ، بوصفها فيزيولوجيا ، حول الفن أو حول الطريقة التي بواسطتها تقوله لنا. إنها تعبِّر عن فيزيولوجيا للفن ، وعن عملية تأسيس جديد ينتقل الجسد بموجبها من مجال النقص والذنب إلى مجال التجربة الجمالية الحقيقية ، ذلك أن تساؤل نتشه حول الفن يجعل منه تجربة معيشة في الجمالية ومحددة بالعودة إلى الحالة الانفعالية (العاطفية) للإنسان الذي يصدر عنه إنتاج ومتعة الجمال . ويتحدث نتشه ، في هذا الإطار، عن "حالة جمالية " وعن نشاط ورؤية جمالية ، غير أنها جمالية ينبغي أن تكون من " الفيزيولوجيا " أي أن تتعلق بالحالة الجسدية أساساً. وعندها فإن هدف السؤال الأساسي للجمالية ، بما هي فيزيولوجيا للفن ، يكون إظهار الحالات الخاصة بماهية الطبيعة الحسية التي يكتمل فيها النشاط الجمالي طبقا للأنماط والعمليات الطبيعية . ويستنتج نتشه قائلا : « .. . لكي يوجد بصفة ما نشاط أو رؤية جمالية فلابد من شرط فيزيولوجي هو : النشوة وبخاصة نشوة الإثارة الجنسية ، هذا الشكل الأقدم والأكثر أصليّة للنشوة »[2].

ويمكن أن نلاحظ هنا كيف أن اعتبار النشوة الحالة الجمالية الأساسية لا يجعل من جمالية نتشه فيزيولوجيا للفن بقدر ما يضعها في تعارض مع جمالية كانط وإلى حدٍّ ما مع الجمالية الرومانسية لشوبنهور . فعلى مستوى الجمالية النقدية نجد أن سوء التفاهم بين الفيلسوفين يتعلق بمنطوق حول الجمال . ويرتكز هذا المنطوق على الأفكار الآتية : يكون جميلا ما يسر فحسب ، إن الجمال هو موضوع للَّذة تأملية خالصة . ويعني ذلك من منظور كانطي أن اللذة التي ينفتح فيها الجمال لنا إنما تتحقق بعيداً عن أية مصلحة خاصة وبالتالي بطريقة نزيهة وموضوعية . ومن هنا

(1) Nietzsche :La Volonté de Puissance.op.cité.p.409.

(2) Nietzsche :Le Crépuscule des idoles , Edition Gallimard 1974.p.62.

تقارب كانط مع شوبنهور إذ في الوقت الذي تكون العلاقة مع الجمال محدودة باعتبارها علاقة غير نفعية فإن الحالة الجمالية تكون ، بحسب شوبنهور ، تعليقاً للإرادة ولكل تطلع بل ولكل رغبة . ولكن عندما يقول نتشه أن « الحالة الجمالية هي النشوة » فإن هذا الحكم لا يبدو ، على الأقل ظاهريا ، كنقيض لكل لذة غير نفعية وإنما يعبر في الآن نفسه عن المعارضة الجذرية لطريقة تحديد السلوك أمام الجمال عند كانط . ولما كانت الغائية التي يحيل إليها الجمال لا تفترض عند كانط أية غاية يمكن أن توجد خارج الموضوع ، نظراً لكونها غائية بدون غاية ، فإن تعارضها مع القضية الأساسية لكل الجمالية النتشوية يمكن أن يصاغ وفقاً للفكرة القائلة : أن القيم الجمالية ترتكز على قيم بيولوجية ، وأن الشعور بالمتعة الجمالية ليس سوى شعوراً بالمتعة البيولوجية.من وجهة النظر هذه يمكننا أن نفهم الانتقادات التي وجهها نتشه إلى كانط عند ما يقول : «منذ كانط تم إفساد وتوسيخ كل ما قيل حول الفن و الجمال و المعرفة و الحكمة وذلك من خلال فكرة خارج كل مصلحة خاصة» [1].

ومثلما انتقد نتشه المفهوم الكانطي والكلاسيكي للفن والجمال ، انتقد كذلك مفهوم الحقيقة كما تصورته الفلسفات التقليدية والحديثة ، متسائلا عما إذا كانت "حقيقة" الميتافيزيقيين ورجال الدين عبثية « وضارة بالحياة » ؟ . ينسجم جواب نتشه مع بداهة مواقفه النقدية " للحقيقة " : فبما أن كل مثال أعلى وكل حقيقة ـ هوية هي صنم ، ومادام يوجد في العالم من الأصنام أكثر مما يوجد من الوقائع فإن " الحقيقة " أَوْلىَ بالنقد من بين كل هذه الأصنام والأوهام التي تستلب قيمة الحياة لصالح عالم متعال يتصور الميتافيزيقي أنه عالم الحقيقة الفعلي . لقد دعا نتشه إلى مناهضة كل مثالية وبالأخص مثال " الحقيقة " بما هي : « فكرة لا تصلح لأيِّ شيء ... فكرة غير مفيدة ، سطحية وبالتالي فكرة مرفوضة »[2] ينبغي التخلص منها كما يقول في غروب الأصنام Le Crépuscule des Idoles . ولتوضيح خصوصية

(1) Martin Heidegger : Nietzsche ,Tome I,op.cité.p.103.

(2) Nietzsche :Le Crépuscule des Idoles ,op.cité.p.31.

الرؤية النتشوية لمفهوم الحقيقة نستعرض فيما يلي نقده الجذري للحقيقة كما تصورتها الفلسفة الأفلاطونية التي لاشك أن قلب نتشه لأسسها قد ساهم في إبراز طبيعة تلك الخصوصية وأهميتها على مستوى تاريخ الفلسفة بشكل عام .

بادئ ذي بدء يمكننا أن نعتبر مع Paul Grenet : أن مجموع الميتافيزيقا الأفلاطونية محكومة بموضوع المحاكاة التماثلية للنموذج بواسطة الأثر الفني : فكل حقيقة وجودية هي محاكاة للصور الخالصة التي يتأملها العقل بحيث يبدو الوجود على طريقة الفنان الذي يتأمل نموذجا يحاكيه بمادة متمرِّدةً . تميزت فلسفة أفلاطون أيضا بحملتها المضادة للفنون وبكيفية خاصة فن الشعر ، وقد تبلورت قمة تلك الحملة في دعوته إلى إخلاء المدينة المثالية من الشعراء الذين يبتعد إنتاجه الحكائي من نظام الوجود والحقيقة . ويحدد أفلاطون ماهية الفن عموماً كمحاكاة Mimésis أي كنوع من الPoiésis الكامن في إنتاج الصور التي قد تكون ، طبقا لنموذج وجودها الخاص ، مرسومة أو منحوتة . إن الفن ، بما هو إنتاج حكائي يعمل في دائرة المحسوس والمظهر ، محكوم عليه ضرورة أن يشغل الموقف الأكثر بعداً من الوجود ومن الحقيقة التي يظل تابعا لها عبر صلات المحاكاة .

عندما يعلن نتشه : « أنا زاراثوسترا الناطق باسم الحياة .. »[1] فإنما ليُبيِّن أن اهتماماته الفلسفية تختلف كثيرا عن اهتمامات فيلسوف مثل أفلاطون. فبينما كرست الأفلاطونية دونية الفن والجمال وتبعيتهما للحقيقة والوجود أحدث نتشة تحولاً جديدا في أسلوب تقييم الفن وتحديد وظيفته وعلاقته مع الحقيقة . إن الفن لم يعد في جمالية نتشه تشويها " للحقيقة " أو تجليا لحقيقة متعالية بل أصبح نشاطاً فعالاً في خدمة الحياة والوهم الخلاق ، ففي الفن نتعرف على : « نيَّة جعل الحياة أكثر كثافة » أي أنه دعما وتلطيفا لها ، ذلك « أن كل حياة تركز على المظهر و الفن و الوهم ... وعلى المنظورية الضرورية للخطأ »[2].

---

(1) Martin Heidegger : Essais et Conférences. Traduction de André Préau .Edition Gallimard.1958.p.118.

(2) Nietzsche : La Naissance de le Tragédie ,op.cité.p.175.

إن انتقادات نتشه لأسس الحقيقة الميتافيزيقية والدينية ، ولأشكال العدمية لا يمكن فصلها عن نقده للعلم وللقيّم التي تدافع عنها الأديان (الدين المسيحي) والفلسفات الميتافيزيقية . فمثلما انتقدت " فلسفة المطرقة " النتشوية أنساق الميتافيزيقا والمذاهب الدينية والأخلاقية بسبب انتقاصها من الحياة ومن العالم الفعلي، سعت كذلك إلى تعرية العلم لا بوصفه الشكل الأكثر اكتمالاً للمثل الأعلى الزهدي ولعدمية المثالية الميتافيزيقية بل لأن فترات انتصاره تعتبر أيضا فترات تعب وانتقاص من « يقين الحياة » (*). ويعلل نتشه نقده للعلم استنادا إلى كونه يمثل الصورة المكتملة للميتافيزيقا. فكلاهما يؤمن بالقدرة المطلقة للعقل الإنساني وبقيمة المعرفة في ذاتها، كما يشتركان في اعتقاد أساسي يتوجب هدمه وتقويضه على حد رأي نتشه ألا وهو: الاعتقاد في القداسة المطلقة " للحقيقة ". وبما أن العلم موجه برغبة البحث عن الحقيقة أكثر من الحقيقة ذاتها ، ومن حيث كونه نشاطا يبعث على الشك والتساؤل ، لَزِمَ تقويض سلطته النهائية وتجاوزها بواسطة الفن تماماً مثلما تم تجاوز الدين بواسطة العلم، ذلك أن كبح جماح العلم وتطويعه لا يمكن أن يتحقق : « إلا بواسطة الفن »(1). يوجد سبب آخر يدعو إلى نقد العلم وتجاوزه كما يعتقد فيلسوف إرادة القوة ، ويتمثل في ارتكازه على أيديولوجيا سرِّية تضع نفسها كرؤية للعالم وكعلم مطلق . و لعل هذا ما جعل أوهامه أقل قابلية للانكشاف لكون المرجعية تعتمد على السلطة السِّيادية للمعرفة وقيمة القوانين التي أقامتها العلوم. ويكمن البعد الوهمي للعلاقة العلمية مع الكائن في الاعتقاد في المعقولية المطلقة للواقع حيث يتجلى التمشي العلمي كعملية تقود إلى تحنيط الأشياء بإخفائها تحت قوانين وأعداد ومفاهيم ذات قيمة عملياتية غير أنطولوجية .

ويضيف نتشه أن العلم يساهم على نحو واسع ، شأنه في ذلك شأن الأديان والفلسفات الميتافيزيقية ، في نفي الواقع الفعلي وذلك من خلال تأكيده على إمكانية

(*) Assoun.L.P. : Freud et Nietzsche. Presses Universitaires de France, 1980,p.261.

(1) Jean Granier : Nietzsche: Vie et Vérité .Textes Choisis . Edition . P.U.F.1971.p.191.

إخضاعه كلياً لمنطقه ومقولاته الأبستمية . في مقابل قوى الاغتراب والنفي يضع نتشة قوة مضادة هي قوة الفن. فلولا أننا لم نستحسن الفنون ، كما يقول نتشه ، ولولا أننا لم نبتكر هذا النمط من عبادة الخطأ(الفن) فلن يكون باستطاعتنا أن نتحمل رؤية ما يُظْهِرْ لنا العلم اليوم : أي كونية اللاّ ـ حق . إن اعتبار الفن حركة مضادة للعلم ، بوصفه شكل من أشكال العدمية ، لا يعكس في فلسفة نتشه الجمالية انتمائه إلى النزعة النقدية التي تتبناها معظم الفلسفات الجمالية الرومانسية تجاه العلم (كما هو الحال مثلا مع مارتن هيدغر أو شوبنهور(*)) ، بقدر ما يعلن أن دخول الإنسان في عصر الجمالية يمثل انتصاراً له على العلم تماماً كما هزم العلم الأخلاق والدين : « لقد كان تاريخ العلوم الطبيعية مفيداً للانتصار على العصر الوسيط : العلم ضد الإيمان . إننا نوجه الآن الفن ضد العلم : العودة إلى الحياة »[1]. لقد وضع نتشه على حدِّ تعبير Pièrre.V.Zima « إرادة الاقتدار الفنية » في مواجهة كل الاعتقادات الهدامة للحياة ، وكل أشكال العدمية مؤكدا من منطلق الجمالي خالص أن فلسفته مضادة لتضخم العلم ومعرفته الجامحة ، وللثقافة العقلانية الحديثه المتميِّزة بإيمانها المطلق في العقل وبثقتها العمياء في نظام الأشياء والفكر . ويشير نتشه في هذا السياق الأخير إلى أن الثقافة الحديثة قد اكتسبت طابع معقوليتها من فلسفة سقراط وأفلاطون ، واتسعت بعد ذلك دائرتها عبر منطق أرسطو والفكر الديني ثم تجددت سلطتها وتعززت مع المنهج الديكارتي والديالكيك الهيغلي القائل أن ككل ما هو واقعي عقلي وكل ما هو عقلي واقعي . بل إن النسق الهيغلي يمكن أن يعتبر نموذجا لسيادة العقل والخطاب الفلسفي الداعي إلى أولوية " الحقيقة " بما هي قيمة

(*) نعرف أن الانتقاص من قيمة العلم ورفضه باسم أسرار الطبيعة يشكل موضوعا رومانسيا شائعا لدى معظم فلاسفة الحركة الرومانسية . ونتشه لا يختلف هنا عن فيلسوف مثل هيدغر أو آرثر شوبنهور . فالأول يعتقد أن « العلم لا يفكر »وأنه عاجز عن طرح ميتافيزيقا الذات موضع تساؤل طالما أنه يتغذى منها ويخضع للمبدأ التاريخي الخاص بها . أما شوبنهور فإنه يقيم تعارضا حقيقيا بين المعرفة العلمية والمعرفة الفنية والفلسفية . فبينما يتوصل نمط المعرفة الأخيرة إلى معرفة الأشياء طبقا لطبيعتها الأنطولوجية ليتأملها في ماهياتها بواسطة تصورات خاصة (الفن) أو مفاهيم مجردة (الفلسفة) ، فإن نمط المعرفة العلمية لا يقدم إلا معرفة متعلقة بالعلاقات بين الأشياء وليس مُثُلَها أو حقائقها الأصلية .

(1) Nietzsche : La Naissance de La Tragédie,op.cité.p.539.

تنتمي إلى مجال المعرفة العلمية الحقيقية ونتماثل في ماهيتها مع العقل ذاته . في مقابل النزعة العقلانية ذاتها نجد ، كما يقول بيرهبير سافرين في كتابه: Le Zarathoustra de Nietzsche ، « .. أن السمة الأساسية للثقافة الجديدة ، التي يتطلع إليها نتشه ، هي الإبداع والعفوية والفن ..» [1]. إذا ما أردنا إعطاء فكرة مختصرة عن أهمية هذا الإعلاء من قيمة الفن في فلسفة نتشه أمكننا القول أن مقاربته لمفهومي الحقيقة والفن قد مثلت إرساءً لأحداث أساسية ثلاثة ميَّزتها عن صيغة التحديدات الميتافيزيقية والدينية للعلاقة التقليدية بين المفهومين ، وجعلت منها الصيغة المكتملة للمصالحة الرومانسية بينهما .يتعلق الحدث الأول بتجاوز جمالية نتشه للفترة الميتافيزيقية ذات الماهية الأفلاطونية حيث كان الفن في خلاف مع الحقيقة المعتبرة كنموذج أسمى من الفن بما هو لا- قيمة ومجرد محاكاة .

ويجد الحدث الثاني تعبيره في كون جماليته تجسد اكتمال المرحلة الجمالية لمصالحة الفن والحقيقة .هذه المرحلة دشنها Baumgarten ووصلت إلى نهايتها مع نيتشه . فمعها أصبحت الحقيقة المُدْرَكَةُ بواسطة الفن موضوعاً للتمثل وقوة تقييمية. ومثلما أنها لم تعد نموذجا مثاليا ينبغي استنساخه أو محاكاته أو إظهاره بل نمط تعبير تشكيليٍّ ، فإن الفن لم يعد محاكاة وإنما تصوراً لحقيقة محايثة ومجالاً للتجربة المُعْلِنَةْ عن حقيقة لا يمكن تحديدها بمعزل عن الفن ومقاييس الجمالية .

أما الحدث الثالث والأخير فيتمثل في أن جمالية نتشه تشكل اكتمال النظرية الرومانسية للعبقرية . فما دام المهم في الفن هو الفنان المبدع ، وما دام الفنان ذاته ليس إلا تحققاً للأثر الفن الحقيقي فإن إبداع الإنسان الجديد يعني أيضا إبداع الأثر الفني الملائم للمستقبل .عندها تنتهي الجمالية الرومانسية إلى رؤية السوبرمان الذي يجعل من حياته ومن الإنسانية المادة الأولى لأثره .

---

(1) Pièrre Hébèr-Suffrin :Le Zarathoustra de Nietzsche . Presses Universitaires de France ,1988.p28.